

Dès ses *Agrafages* — 1966 — Buraglio cherchait un espace afocal et inintentionnel d'où la peinture surgît en soi, dans la révélation pure de sa matérialité. Parallèlement au groupe B.M.P.T. — 1967 — et avant *Support-Surface* — 1969 — il menait, à travers une ascèse morale plus que par rigueur intellectuelle, un questionnement de la peinture, de la spécificité de ses constituants matériels, de son pouvoir sur la vie et dans l'histoire. En 1968, les contradictions de cette exigence passionnelle l'ont amené à cesser de peindre. En 1973, il revient à la peinture, sans pinceau, glanant hors la toile les trouvailles où éclate la poésie visuelle. La peinture devient une intuition analogique conquérante, fondamentalement celle de la lumière et de la couleur. Elle déploie ses lois propres dans le sensible, se l'annexe et l'épure dans des métaphores formelles au terme desquelles elle se donne comme contemplation toujours renouvelée et transparence de la sensation à l'intelligence plastique. Cette traversée des apparences est une expérience esthétique hétérodoxe où l'essence de la peinture se dévoile à travers ce qu'elle n'est pas.

Marie-Odile Briot (catalogue de la 16^e Biennale de Sao-Polo)

JEAN FOURNIER
44, rue Quincampoix
75004 Paris

PIERRE BURAGLIO
samedi 2 février 1980
17 heures · 2.2-8.3.80

Viallat, autres travaux de 1979, chez Jean Fournier, cour, 44 rue
Quincampoix. Vernissage samedi 15 mars, 17 heures - 15-3 au 19-4-80

Préparatifs d'accrochage C.A.P.C. Bordeaux février 1980. Photo J.M. Blanc







JOAN MITCHELL

VERNISSAGE MERCREDI 7 MAI, 17 HEURES

7.5 - 15.6.1980

GALERIE JEAN FOURNIER 44 RUE QUINCAMPOIX 75004 PARIS

L'atelier de Vetheuil. Photographie de Jess A. Fernandez.

La grandeur simplifie. S'agissant d'un art déchiré, cela signifie accuser le déchirement. Alors, les formes expriment l'artiste, les couleurs répondent au monde. L'œuvre est à la fois journal intime, élans et désarrois de la première personne, et chronique de ce qui n'appartient à personne : la splendeur de l'été aux replis noirs, l'hiver qui met sa buée diaphane partout où la vie se dérobe.

Il faut un lieu pour se battre, s'épouser. Ce sera l'espace plat et profond — surface pénétrable — qui est l'apanage du tableau de chevalet, à condition que s'y déploie la science qu'on voit ici, creusant des transparences, échelonnant des plans.

Mais que dire de ce qu'il y a de plus important et de plus neuf : une lumière intense, tendre, en expansion, qui n'est ni celle du monde ni celle de l'esprit, peut-être leur produit imprévisible, irréductible et comme le signe d'un conflit durement vécu et résolu le temps d'une toile, d'une autre ?

Pierre Schneider.

GALERIE JEAN FOURNIER

44 QUINCAMPOIX 75004

PARIS ① 277 32 31

EXPOSITION D'ÉTÉ

SEPTEMBRE 1980

JAMES BISHOP

PIERRE BURAGLIO

JEAN DEGOTTEX

SAM FRANCIS

SIMON HANTAÏ

SHIRLEY JAFFÉ

JOAN MITCHELL

JEAN PAUL RIOPELLE

CLAUDE VIALLAT

QUESTIONS

TRANSFORMATIONS

& TRACES

CENT DEUX ŒUVRES

1950 - 1980

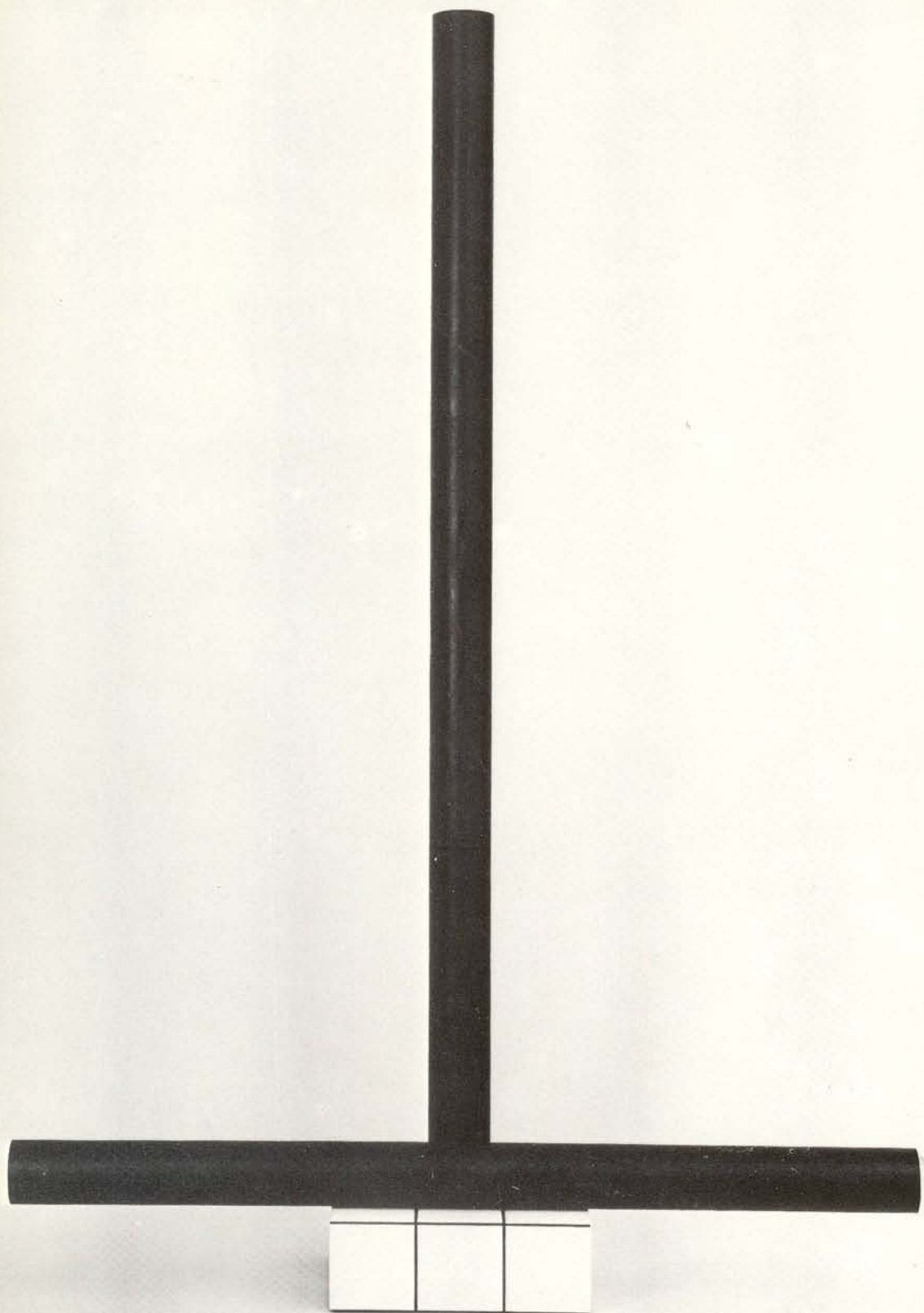
AVATARS

Christian Bonnefoi

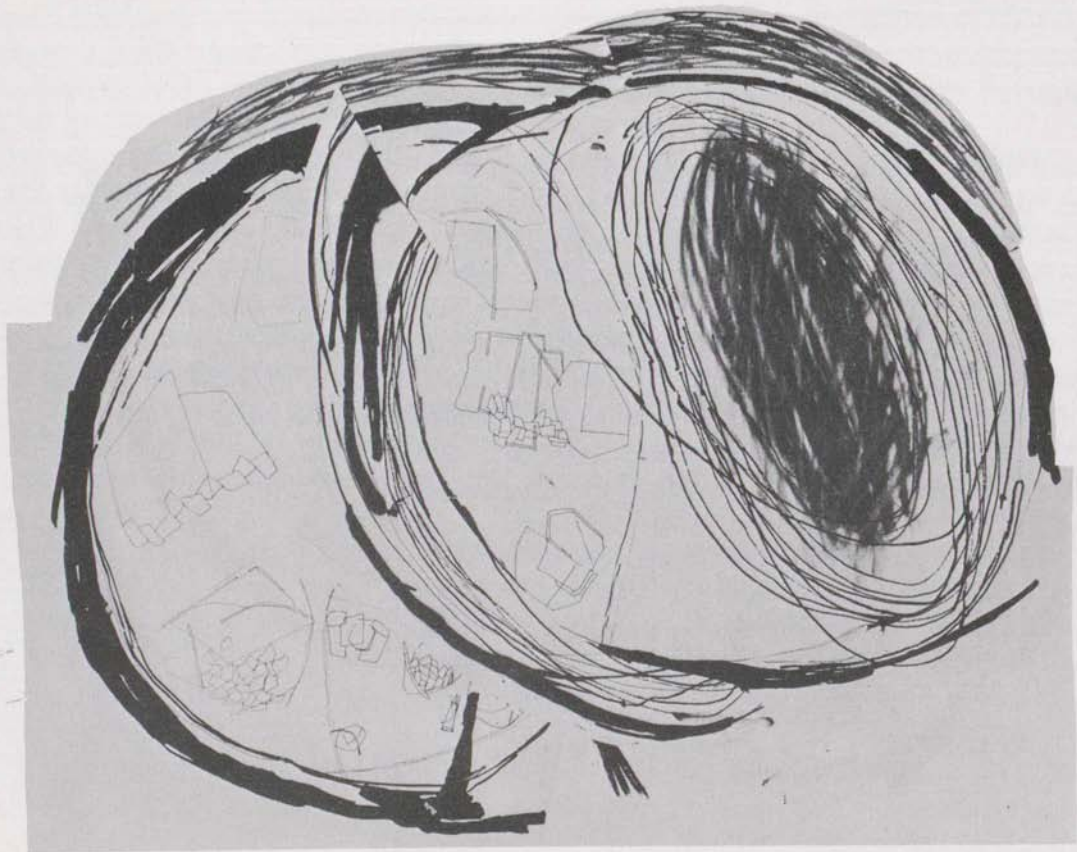
10.1 — 15.2.81

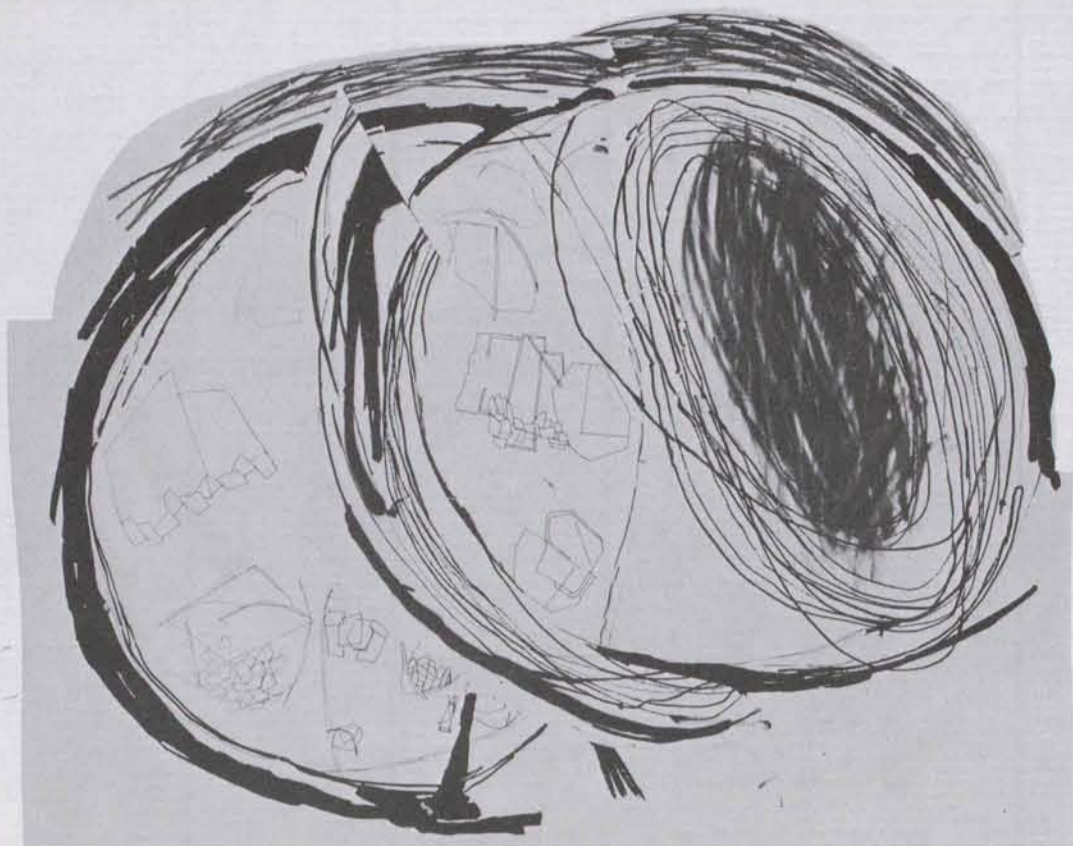
Galerie Jean Fournier
44, rue Quincampoix, Paris

“Celui qui du sommet de l’Etna promène à loisir ses yeux autour de lui, est principalement affecté par *l’étendue* et par *la diversité* du tableau. Ce ne serait qu’en pirouettant rapidement sur son talon qu’il pourrait se flatter de saisir le panorama dans sa sublime *unité*. Mais comme, sur le sommet de l’Etna, aucun homme ne s’est avisé de pirouetter sur son talon, aucun homme non plus n’a jamais absorbé dans son cerveau la plus parfaite unité de cette perspective, et conséquemment toutes les considérations qui peuvent être impliquées dans cette unité n’ont pas d’existence positive pour l’humanité.”



JEAN PIERRE RAYNAUD CHEZ JEAN FOURNIER
VERNISSAGE SAMEDI 28 FEVRIER
44 RUE QUINCAMPOIX PARIS 28.2—5.4.81
PHOTO ARCHIVES DENYSE DURAND RUEL





JUSQU'À CE QUE CE SOIT CALÉ

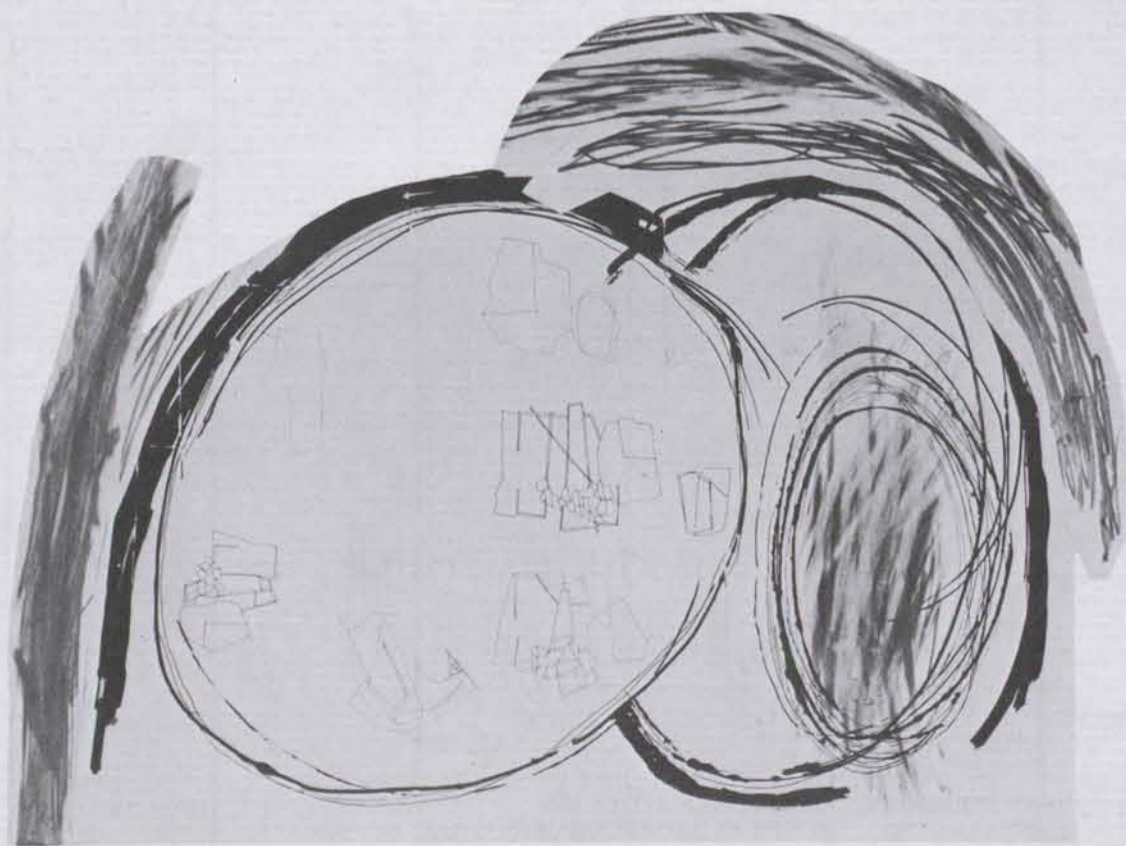
La question qui saute aux yeux n'est pas : où la peinture commence-t-elle ? Parce que la réponse est aisée : à partir de quoi passe-t-elle à l'être ? A partir de la nécessité de respirer ! Peindre, cela peut aussi bien s'écrire : trouver de l'oxygène. C'est dire, en peindre, que l'oxygène abonde, mais nous avons à le quérir (et il n'y a pas à s'attarder sur ce qui se produira si nous ne nous y mettons pas). Mais, une fois qu'elle a commencé, où, comment et pourquoi la peinture s'arrête-t-elle ? Il est moins facile de répondre à cette question — moins facile, et pourtant aussi crucial.

Gauthier propose : pas de format. Il y a, nul doute, un format de Vermeer, hors duquel ce que celui-ci avait à dire ne lui a pas paru dicible. Il y a, tout aussi spécifique, un format de Pollock. Dominique Gauthier met en jeu et incorpore dans un même tableau, sur une même surface, plusieurs formats (cercles, carrés, triangles, ovales, etc.), dans des dimensions variées — ainsi que diverses façons de peindre qui ne les recoupent pas. Mais la peinture, la façon dont la peinture vient à Gauthier lui impose sa propre forme. Par exemple il part d'un rectangle, puis la peinture va au-delà. Vers les bords ? Quiconque, en poésie, est sérieusement allé vers les bords sait qu'ils sont indéfinis — et que les mots de proche et de lointain n'ont pas de sens. Il s'agit d'être attentif à la nécessité. S'arrêter de la façon la plus juste possible, là est la question.

Par assemblage, selon comment c'est nécessaire. L'objet ne doit pas prendre le pas sur l'image. Le matériau ne peut pas avoir la première place. L'œil circule parmi des propositions volontairement contradictoires — la différence, qui d'habitude ne cherche à s'établir et, en cas de réussite, ne s'érige comme telle qu'entre deux peintures distinctes, est ici introduite à l'intérieur d'une même peinture. Des différences, incontestablement des facteurs d'écarts, autant d'événements et pourtant une structure d'œuvre. Construire selon que c'est dicté. Les dimensions doivent être telles que le corps du spectateur soit traversé et perturbé par le dessin. Si c'est trop grand cela se dilue ; petit, ça n'a pas lieu.

Un pluriel de surfaces, mais ce n'est pas désorganisé le moins du monde (ainsi, dans presque chaque cas, une armature en T oblique tient le plan — et les lignes de force sont le plus souvent très claires). Un pluriel : à une surface traitée d'une manière succède très vite — avec décision, avec confiance — une surface traitée d'une autre et divergente manière. Et l'unité (je note la sûreté des intentions, et également la variété du registre dans la réalisation du dessin) ? L'unité... pas plus qu'aucun format préalable ne la limite et ne la détermine, pas plus cette peinture ne s'en laisse conter par aucun support. La tension même de la peinture est la source et le visage de l'unité. Cette tension, que la peinture a en propre dès lors qu'elle prend corps et se manifeste, et au service de laquelle tout peintre se doit d'être (et pour être au service il faut être à l'écoute), cette tension dicte sa loi ; et j'admire cette tension et la mets au-dessus de tous les dons de coloriste dont Gauthier est pourtant si exceptionnellement pourvu et qui sont si évidemment indispensables — la chair de la chose — mais qui ne seraient rien sans. Cette tension est elle-même le support, c'est elle qui détermine les formes et les dimensions de la surface, hors format, et c'est elle qui tranche en dernier ressort : car il faut décider comment bloquer la couleur-dessin — avec du dessin-couleur. Et c'est le corps même de la peinture qui appelle, ici, ou là. Cela se fait, pour finir, au mur. Les directives sont assez impératives. C'est très lumineux et scandé.

Dominique Fourcade



DOMINIQUE GAUTHIER

YVES MICHAUD

Les vrais semblants
de
Pierre Buraglio

Galerie Jean Fournier
44, rue Quincampoix, Paris IV
277.32.31

Buraglio n'a jamais dissimulé qu'il y eut ainsi un trou dans sa vie de peintre, un arrêt*.

Curieusement, lorsqu'il revint à la peinture, les *Châssis* de 1974-76 pouvaient sembler prolonger l'ascèse et presque l'exacerber, si l'on ne voyait pas quelle avait été la radicalité des *Camouflages* antérieurs. A réduire la peinture à sa pure objectivité, Buraglio semblait en venir à la rendre transparente : de l'écran, il passait à son signe métonymique le châssis ; l'objet se dénudait encore un peu plus, jusqu'à ne plus être qu'une structure transparente. Très logiquement — car il n'y a rien de plus logique que les travaux de la quotidienneté —, Buraglio allait du blanc camouflé à du nylon transparent tendu sur châssis et badigeonné, manière de maintenir l'écran en laissant disparaître l'articulation. Pour en venir ensuite à des châssis décorés ou de doubles châssis accolés et décalés l'un par rapport à l'autre. Dans une atmosphère picturale à l'heure de la déconstruction, il n'était pas aisé de voir qu'il ne s'agissait pas seulement de l'aboutissement d'une réduction, mais qu'un jeu recommençait à être possible. Le fait décisif et lisible en clair était pourtant que *l'écran avait été percé* et que, réduite à sa plus simple expression matérielle, la peinture pouvait à nouveau convoquer quelque chose au-delà d'elle et de sa propre objectivité. *Ces châssis étaient devenus des fenêtres, l'écran était devenu transparent.* C'est pourquoi ces fenêtres n'avaient rien de démonstratif ; elles ne venaient pas mettre en évidence, pour le cas où nous n'aurions pas compris, que la toile tendue est la structure de la représentation perspectiviste du monde vu comme à travers une fenêtre — puisqu'une fenêtre est non seulement un autre terme pour châssis, mais signifie aussi le cadre réticulé dont se servaient les peintres et les dessinateurs « pour réduire les figures du grand au petit et du petit au grand ». Il ne s'agissait pas d'achever la déconstruction du tableau, elle était déjà allée à son terme avec les *Camouflages* : c'est plutôt sa construction qui recommençait. L'objet peinture qui avait été impitoyablement réduit à lui-même devait désormais échapper à la réification, jouer de nouveau, convoquer et évoquer le monde et les choses comme peinture. *Et ce n'était possible que parce qu'il ne s'était au fond jamais agi de le réifier.* Buraglio avait voulu d'abord ramener à l'expérience nue de la peinture, à la violence calme de ce face à face autour de rien. Il lui fallait maintenant déloger le regard de l'objet mais

* Il faudra un jour envisager comment une génération a pu prendre ses problèmes esthétiques et théoriques pour des problèmes politiques.

sans qu'il s'échappât complètement. *La chose même devait devenir peinture sans abandon de l'immédiateté de l'écran : elle devait devenir tout à la fois matérielle et immatérielle.*

Cet équilibre paradoxal tient de l'alchimie : comment en quelque sorte être là sans être là, comment exister sans être nulle part ni quelque chose ? Buraglio a commencé par métonymiser le châssis-fenêtre : pour le déréaliser, mais aussi pour ne plus l'ouvrir sur la seule profondeur. Le châssis ou la fenêtre, vide ou vitrée, restait trop aisément identifiable et trop transparent. A la fois il bloquait trop le regard et le laissait trop passer. Le recours au fragment, à des formes et des tailles diverses entend prévenir une identification qui doit se faire après-coup comme dénégation de l'œuvre : ce n'était après tout qu'une fenêtre. L'image vient la première mais sa déflation est imminente et pendante. Les fragments préviennent plus encore la prégnance d'un espace fermé et centré, fermé sur lui-même et détaché de l'espace d'exposition et du mur d'accrochage. Il faut qu'une fuite soit possible en même temps que l'appréhension d'un espace de référence. Longtemps, et pas seulement chez Buraglio, la dénonciation portait sur la contradiction un peu trop simple entre l'espace illusoire de la représentation et celui où se donne la matérialité de l'objet. De plus en plus, il s'agit d'avoir les deux à la fois : l'espace réel de l'imagination et celui tout aussi réel de l'existence de l'objet comme chose parmi les choses.

C'est pourquoi ces fenêtres en apparence toutes simples sont aussi travaillées. Elles sont à la fois plus vraies que nature et plus fausses que nature, telles qu'elles n'ont jamais existé en réalité. En elles la peinture est plus vraie que l'objet. Leur vrai-semblance est leur faux-semblant. Restent en équilibre instable la réalité de l'illusion et l'illusion d'un objet réel qui est là sans l'être. *Le paradoxe en est presque informulable : le réel est une image — sans faire irrémédiablement défaut.* D'où les opérations minutieuses de Buraglio pour en marquer la matérialité partielle et, pour ainsi dire, virtuelle. Les équerres qui ont pu renforcer les battants, ou les traces qui en subsistent après anatomisation, seront soulignées, rehaussées ; les gonds restants décapés pour être mieux visibles. Le passage quelquefois d'une couche de peinture blanche vient réunifier le fragment, le refermer sur lui-même en le rendant plus nommable. Mais il rend aussi lisse et neuf un objet trop réel comme reste, rebut, trop prégnant comme chose, pas assez léger. Au fond, toutes les marques de Buraglio ne cessent de défaire ce qu'elles font. Ces retouches et reprises qui rematérialisent l'objet en font aussi quelque chose de travaillé - dont la réalité est devenue un artifice.

Samedi 16 janvier 1982
de 17 à 20 heures
16.1. — 18.2.82

SHIRLEY JAFFE

15 MAI 82

Samedi 15, l'après-midi, chez Jean Fournier, 44, rue Quincampoix à Paris 4, téléphone ① 277.32.31. Jusqu'au 12 juin 1982

tabulaslilastabulaslilastabulaslilastabulaslilastabulaslil

a
b
u
l
a
s
l
i
l
a
s
t
a
b
u
l
a
s

a
s
t
a
b
u
l
a
s
l
i
l
a
s
t
a
b
u

lilastabulaslilastabulaslilastabulaslilastabulaslilastabul

SIMON HANTAÏ

Jeudi 17 l'après-midi chez Jean Fournier 44 rue Quincampoix à Paris 4
176 177 82

La forme des couleurs. “Vous perdrez la perfection de la couleur en donnant la perfection des lignes. Essayez donc de mettre en ordre et en forme les couleurs d’un morceau d’opale”. La phrase est de Ruskin, dans *Les sept lampes*, lorsqu’il condamne l’illusion de l’union de la couleur parfaite avec la forme parfaite en architecture. Mais laissons de côté l’architecture, puisque l’essentiel est ce qui se trouve ainsi dit de la peinture - d’une de ses dimensions au moins : que la couleur dans sa vérité et sa plénitude n’y suit pas la forme mais *fait forme* et s’ordonne selon son propre système. **CLEMENT** C’est pourquoi, toujours selon Ruskin, “la couleur, pour être parfaite, doit avoir un contour flottant ou simple, qui ne peut être arrêté”. La peinture est bien “le service des nuages”, nuée ou masse colorée, quelque chose comme une forme naissante ou au bord de la dissolution, la forme de l’informe, mouvante et précaire - mais forme quand même. La peinture d’Alain Clément, dans son engagement total au service de cette forme des couleurs, ne s’inscrit pas dans une problématique différente. Un plaisir à peindre passionné mais sans emphase ni vertige y cherche inlassablement à faire d’un divers de couleurs et de gestes, d’une multiplicité de sensations, un corps pictural ou un nuage - quelque chose qui fasse forme sans se définir ni se fermer. Il n’y a ni traits, ni lignes, ni courbes mais l’enchevêtrement, l’entremêlement de gestes colorés, leur superposition, reprise, lissage et brassage jusqu’à ce que ça prenne forme, jusqu’à ce que ça *prenne*, en une synthèse qui n’oublie rien des tumultes qui l’ont précédée. Nulle forme ne se dessine sur la surface : c’est la toile tout entière qui se trouve constituée en individualité vivante, qui prend corps. Papillon, fleur démesurée, nuage, manteau de peinture, elle est forme de l’informe, aux contours fondus, aux couleurs mêlées et brassées, juste au-dessus du chaos ou juste en-deça de lui, faite d’une surcharge arrêtée au moment où la diversité échappe à l’indifférence comme à la discordance et prend corps et forme, au moment où la peinture s’échappe et prend vie. Ces peintures, unifiées aux dimensions d’un corps en pleine activité, sans rien à voir qui s’y découperait ou y arriverait, demandent, comme les corps, à être appréhendées globalement ou dans la métonymie d’un détail. Un corps vivant

n'est pas fait de parties agencées : c'est une impression globale, une tonalité perceptive singulière. Ou bien, ce n'est qu'un détail et rien d'autre : le grain d'une peau, un pli au bord d'une narine. De même pour ces toiles : il faut devant elles céder à l'impression globale du corps pictural ou s'hypnotiser sur la dissonance d'un accord, le rebroussement d'un geste, le grain d'une couleur. L'enjeu profond est celui de l'expression. Malgré tous les expressionnismes, il n'est pas certain que l'on sache ce qu'est l'expression. Intimité et subjectivité ne se projettent pas si aisément et ce n'est pas une solution d'aller chercher à l'inverse du côté de la seule dépense physique. Il faut plus d'ambiguïté, la coalescence de plus de choses. La justesse des peintures d'Alain Clément est, à cet égard, dans leur hésitation. Ce ne sont pas des surfaces destinées à témoigner d'une activité - bien qu'elles rendent présent et sensible le plaisir du peintre à se plonger dans la couleur, à la brasser et à l'étreindre. Ce ne sont pas non plus des écrans où se projetteraient désirs, dilections, références picturales et rêveries obsédantes. Elles sont tout cela à la fois, entre présence et représentation, montage savant et simple de ces moments d'oubli de soi et d'expression de soi dont est fait le temps de l'activité picturale. Scènes et images, traces et marques, tissus d'hétérogénéités et de sensations multiples qui soudain prennent, attentions plurielles et éparses, moments distincts, suivis, repris, suspendus, échappés, qui deviennent peinture devant le peintre et à travers lui. Cette multiplicité en fusion, ce débordement par la peinture, est paradoxalement la condition de la plus complète expression. S'il ne faut rien perdre de l'enchantement des choses, des sensations, des désirs, des correspondances, il ne reste plus qu'à s'y jeter à corps perdu, à s'y plonger comme dans une mer ou dans l'amour. L'expression véritable n'est ni des sentiments ni du corps mais de la totalité débordée du sujet. La vérité est dans l'adéquation débordée d'une vie à une activité qui, tout à la fois, l'engloutit et la rend présente. Le poète le dit mieux : "Ici tout le corps se donne, se reprend, se conçoit, se dépense et veut épuiser ses possibles. Il *la* brasse, il *la* veut saisir, étreindre. Il devient fou de vie et de sa libre mobilité, il l'aime, il *la* possède, il engendre avec *elle* mille étranges idées". Elle : femme, mer ou peinture. Yves Michaud

STAND C 31

JEAN FOURNIER MARCHAND A PARIS

44, RUE QUINCAMPOIX 75004

Ⓢ 277.32.31

PEINTURES PASTELS AQUARELLES
DESSINS MONOTYPES LITHOGRAPHIES

1950 1982

J P A J S D S S J C
A I L E A O I H O L
M E A A M M M I A A
E R I N F I O R N U
S R N D R N N L M D
B E C E A I H E I E
I B L G N Q A Y T V
S U É O C U N J C I
H R M T I E T A H A
O A E T S G A F E L
P G N E A ï F L L
L T X U E L A
I T H I E R
O

TOUT EST FATALEMENT BEN
TOUT EST FATALEMENT BEAU

13423483

7½

FOURNIER 44 QUINCAMPOIX PARIS 4 (1) 2773231

PARIER PEINTURE

8 JOURS POUR

BERNARD
PIFFARETTI

vernissage 4 Juin 83-18h

GALERIE JEAN FOURNIER 44 RUE QUINCAMPOIX
75004 PARIS 1-277 32 31



le mouvement présent
jour et nuit confondus
le « Gris Blanc »
le « Grand Rouge »
la « Double Chambre » des mélanges et
des distinctions
la « Blancher du Mur »
ici maintenant
offertes
l'apparition
et la mouvante étoile fixe
et le scintillement
et le jardin de la passion
et la vitalité en corps —
un réseau de savoir en transit —
le non savoir qui passe par la tempe
et porte jusqu'à l'accouplement
l'esprit
la peinture
et le sens
les « Filles Bleues de l'Air »
et les filles de feu

Je vous le dis
le peintre tournait le dos à l'ombre
et l'aube s'est levée
et elle est retrouvée
dans l'allée avec le soleil
là-bas
derrière vous
avec la couleur en allée
et jetée en éclats
la remembrance
le hasard vermeil
et l'incarnat
et le brûlant tableau des heures qui passent
la danse et la vie en détour
et tout autour tracée
la danse des couleurs et du sommeil
la fin du jour
l'essence de l'obscurité,
le sentiment du bleu :
son âme

Oui
dire oui
dire de ce tableau du monde
qu'il efface le monde

Vous y êtes
il coupe
il tranche par moitié
dans la part du monde

dans la génération
 enlacement
 engendrement
dans le jardin d'été
et la coupe du maître

Oui
dire la trahison des yeux
la maîtrise des bleus
et la prise du temps
l'espace confondu
et le sourire
dans le silence tumultueux
et l'orage violet
et ses frontières
et sa semence
le terrain marqué
le calme et l'exubérante méditation
dedans et dehors

A grands pas il travaille le champ d'azur
et le carré des nombres
il est joyeux dans le carré
et l'un dans l'autre
cet univers est comme un nombre
et l'un dans l'autre
cet univers est un carré
et le tableau est un carré
où passe l'univers des nombres
orientés
saisons
et vide plein

Et jamais la couleur n'oublie
et jamais la couleur ne meurt
à ce qui compte vide et plein
avec la somme des couleurs
à qui dévoile la blancheur
l'éclat perlé du ressac et des vagues
brillant encore dans l'air mouillé
et les soleils ultramarins

Bonheur pour nous
la liberté des mots
la liberté des feuilles
le regard et le vent

Bonheur pour nous
ce geste traversé
dressé comme un tableau
l'ondée
et la pluie diffusée dans l'air
et le bain de lumière sur ce mur
et la nuée
présence
absence
silence
fanfare
aventure du cœur
rare et muet bonheur de la peinture



MARCELIN PLEYNET



PEINTURES POUR PARIS

Œuvres récentes de

SAM FRANCIS

L'ouverture de l'exposition

est fixée au

Samedi 15 octobre 1983

elle s'achèvera le

25 novembre



CHEZ JEAN FOURNIER, 44 QUINCAMPOIX

75004 PARIS

T. 277 32 31

PIERRE BURAGLIO

OUVERTURE DE L'EXPOSITION

SAMEDI 21 JANVIER 1984

CHEZ JEAN FOURNIER

44 RUE QUINCAMPOIX PARIS 4

21.1 - 29.2.1984

et usages...) tendues sur des charnières
cas.

de Saint-André... à la manière

réimprimés (avec un grand papier coloré).

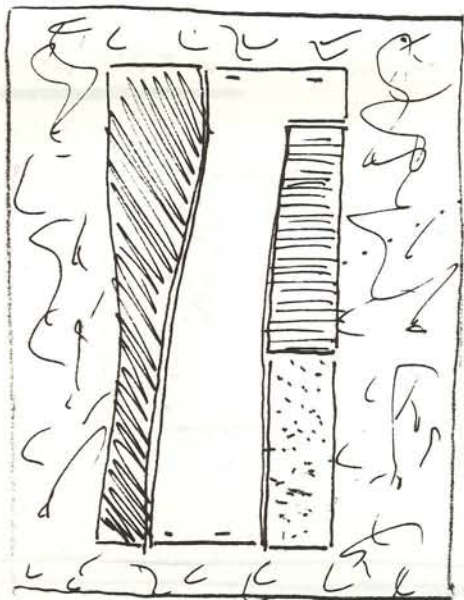
; ainsi que des Triptyques et des

P.S. 17/11/83

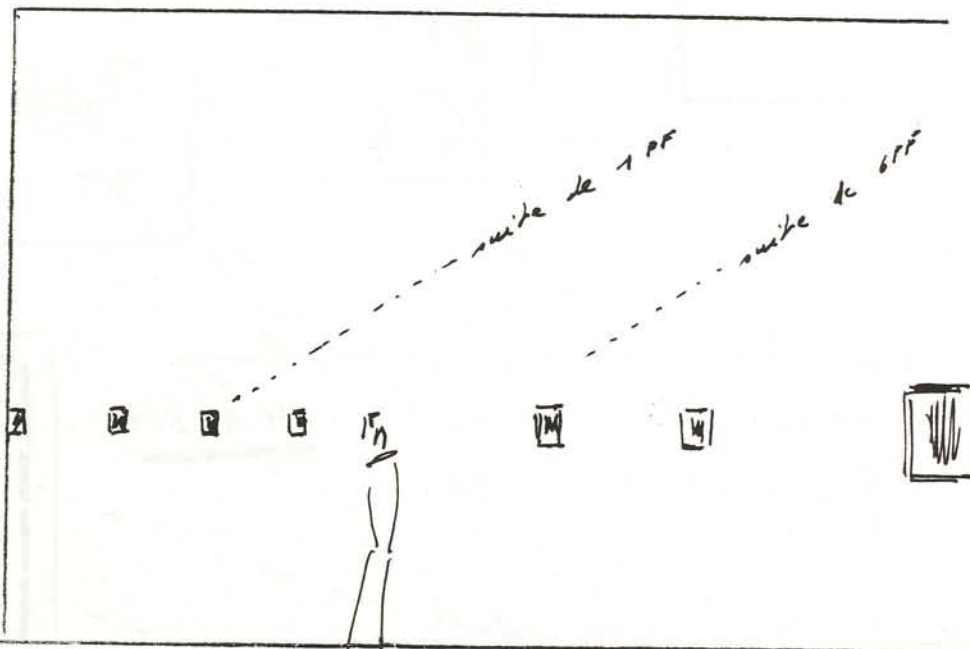
1983

Et, mise à plat, encadrée à tête de signalisation une plaquette
SIX COPEAUX MÉMORISABLES. Ce sont 6 premières inédites de
 Dominique Foucade que j'ai recopiées et accompagnées de
 lithographies selon la ligne qu'il m'avait lui-même suggérée
 "... du saxophone ténor, plutôt qu'alto... plus gras, juste ce qu'il
 faut. Lester Young..." D.F.

éditions La Sotéirie (text)



... matériaux utilisés: les
 charbon des trois peintures
 par un an.

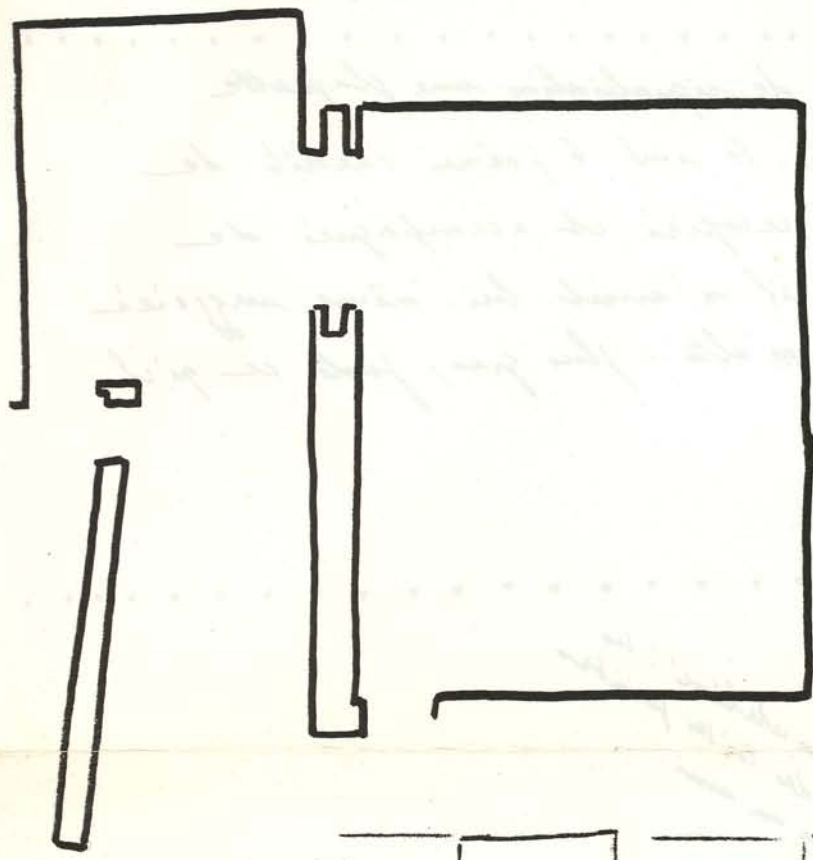


Des TOILES (polytoile, ciré - neef et wafer...) tendues sur des châssis
 épaveés ou de quincaillerie selon les cas.

Thème: I T + X ... bord de Saint-André... à la manière
 des chemins...

Des CHASSIS de sérigraphie récupérés (avec un fond passe-couleur).

Les formats: du 1 PF au 40 PF; ainsi que des triptyques et des
 polyptyques.



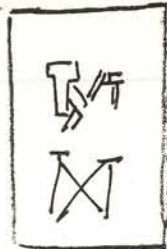
comme indication

De petits Assemblages agrafés sur des cartons qui servent m'arrivés selon l'exigence de chaque ensemble ; donc de formats irréguliers. 8 sont encadrés à bords francs

Thème : le rip le même de la revue dite TXT

Nous les nommons LETTRINES

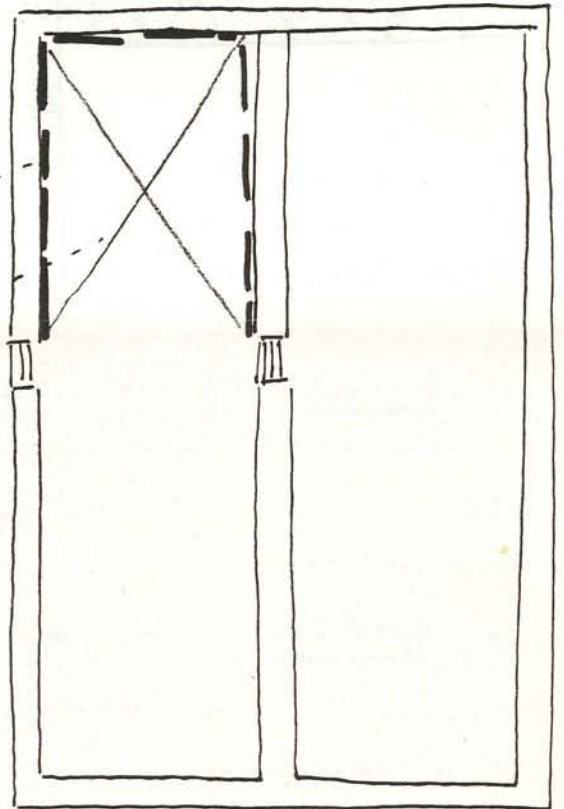
1973

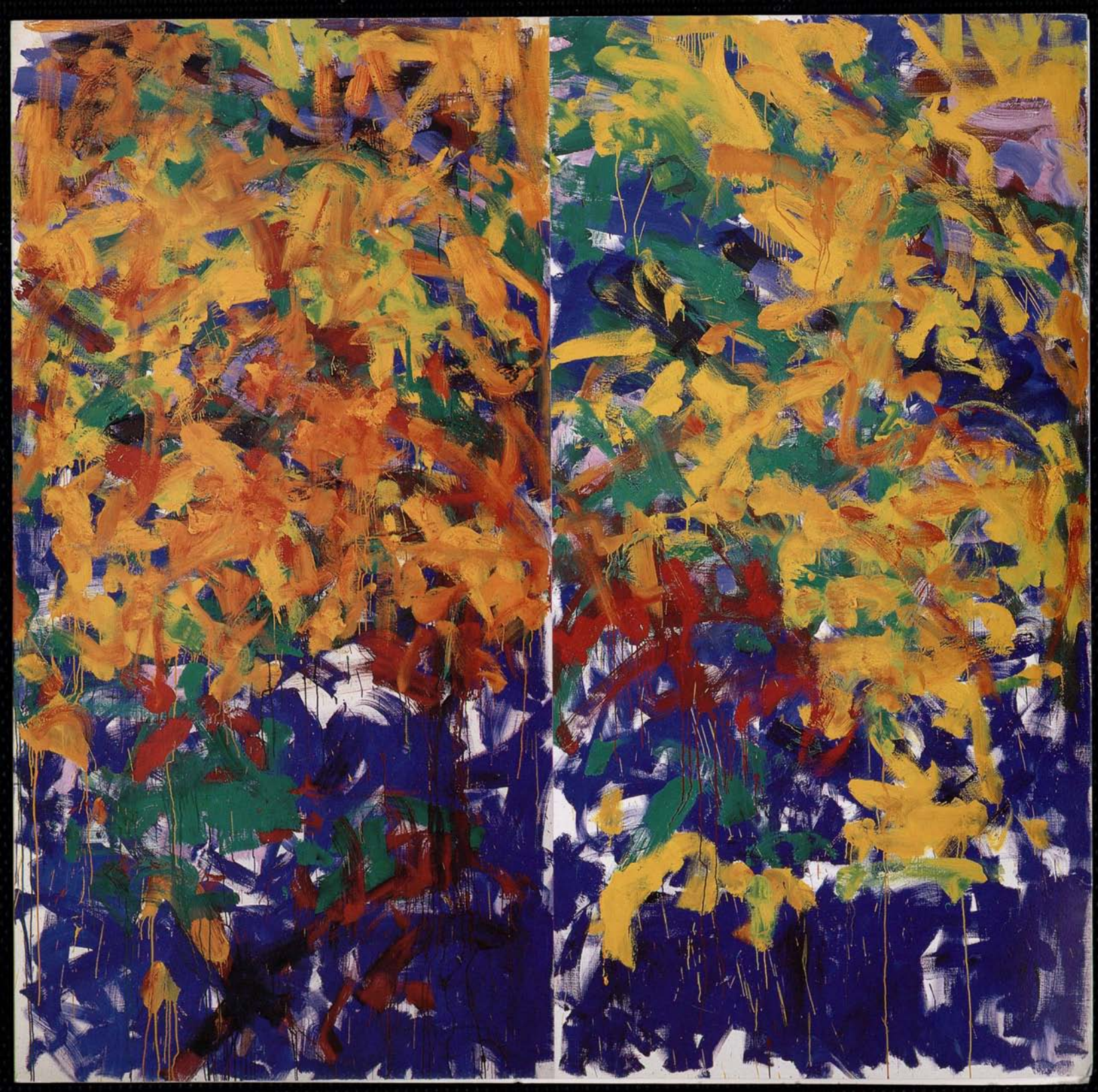


comme effet récurrent, et par changer d'échelle - faire rupture à CHASSIS (de peinture) de 1975.

+ avec un peintures
+ de fils de nylon

2 m x 1,36





Joan Mitchell ne peint ni les choses ni elle-même, mais les sentiments qu'elle a des choses — des *feelings*. Toute la singularité de sa peinture est dans cette nuance. Ses paysages abstraits, même quand elle peint le *Tilleul*, ne sont pas des paysages où il y aurait quelque chose de la nature à reconnaître, fût-ce à titre d'élément abstrait. Ce ne sont pas non plus des paysages intérieurs qui l'exprimeraient elle-même. A mi-chemin, entre les deux, ce sont des peintures de l'émotion ou des sentiments que produisent choses, êtres et lieux. « Je veux faire, a-t-elle dit un jour, quelque chose comme le sentiment d'un tournesol qui meurt ».

Que sont ces *feelings*, ces sentiments? Ce ne sont pas des sensations avec leur contenu objectif identifiable — du jaune, de l'ocre, une forme, un tournesol —. En ce sens la peinture de Joan Mitchell ne figure rien. Ce ne sont pas non plus des idées avec leurs connotations — l'été, la mort, le soleil —. Sa peinture ne symbolise pas. Le *feeling*, c'est l'impression que nous font les choses, les sensations, les idées, la manière dont elles nous affectent et retentissent en nous. Ce sentiment diffère de la sécheresse perceptive de la sensation, avec ce qu'elle a d'analytique et de superficiel, il a une épaisseur et une obscurité subjectives; mais ce n'est pas une émotion intérieure indéfinissable. Ce que le peintre sent et ressent du paysage ou d'un lieu est tissé de souvenirs associés, de personnes et d'animaux évoqués, d'une nostalgie ou d'une jubilation particulière. Pour le dire tout de suite, la peinture de Joan Mitchell est aussi éloignée de la visualité pure de l'impressionnisme que d'un expressionnisme où la subjectivité nue chercherait à sortir d'elle-même. Elle trouve et poursuit sa voie entre les deux, entre la nature et le sujet, entre le parti-pris des choses et celui de l'intériorité, sur la ligne de partage et de retentissement à la fois fragile et claire du sentiment, du *feeling*.

Joan Mitchell n'est au fond intéressée ni par la nature ni par le moi. A la nature, il n'y a rien à ajouter, elle est ce qu'elle est dans son indifférence et sa beauté. Du sujet tourmenté il n'y a rien à dire. Ce qui importe, l'essentiel, est leur rencontre, leur mutuelle présence donnée dans l'état de sentiment, dans cette manière de sentir et de ressentir qui fait être l'un et l'autre. Il n'y a pour autant nul grand drame cosmologique à évoquer; il y a seulement l'énigme d'une double existence révélée à travers un seul affect : « Je me sens comme un enfant sortant du sous-sol et disant : qui a mis l'allée ici, qui a mis l'arbre ici? ». Les choses n'ont pas encore leur solidité de choses évidentes et banales, elles restent des bouffées d'impressions. L'intériorité n'est pas plus définie : ni inconscient ni moi, c'est le sentiment même où se saisit et s'oublie le sujet. C'est pourquoi, à bien y réfléchir, la référence au paysage est trompeuse : elle suggère une présence face à la nature recherchée pour elle-même, un face à face recueilli, alors que le paysage n'est rien d'autre que le recueillement des sentiments eux-mêmes : il est la métaphore de l'expérience existentielle. Celle-ci est complexe : il y entre des traits de la nature, des couleurs et des masses visuelles, mais tout autant la tonalité des jours, la suggestion de la mort, le territoire affectif du peintre. Pour Joan Mitchell, les lieux ne sont pas seulement des lieux mais aussi ceux qui y passent, les habitent et s'y déplacent. Quant aux êtres, ils sont des paquets, des collections, de qualités, y compris d'espace et de temps.

Les titres des peintures, en général donnés après coup, lorsque le tableau a pris forme, lorsqu'il s'est stabilisé (mais pas tranquilisé, Joan Mitchell ne peint pas des tableaux tranquilles), tentent de capturer et de suggérer cette complexité : ils ne parlent pas d'un endroit ou d'un événement identifiables mais d'une expérience complexe, d'un territoire, d'un nom propre, de la peinture elle-même, d'un entrelacement de sensations, d'affects, d'attachements qui en se réunissant, en se condensant, font tout à la fois l'espace pictural et le paysage existentiel. *La grande vallée*, qui donne le titre d'un ensemble de peintures récentes, réunit ainsi l'évocation d'une vallée où jouaient, jouent, joueraient des enfants, le sentiment inspiré par la disparition de quelqu'un retourné vers ce lieu, le poids du deuil en même temps qu'une soudaine libération, le bleu à peine soutenable du ciel, le jaune et le noir des tournesols défaillants. Cette grande vallée imaginée et resourvenue, à la fois personnelle et impersonnelle, est faite de sensations multiples et diverses, de tristesse et d'attente. Ce n'est pas un paysage réel ou imaginé mais l'un et l'autre, et aussi la vallée des enfants et des

morts, le lieu de la transfiguration et du recueillement, peut-être encore le lieu des initiés et des âmes. Les toiles immobilisent cette diversité vibrante de perceptions et de sentiments.

Dans cette manière de ressentir, il en va d'une double force, celle de l'émotion et celle de l'expression. On ne peut simuler le sentiment sans tomber dans la théâtralité et le cliché, sans que se perde la vérité de la peinture. « Si ce n'est pas senti, ça n'existe pas » dit Joan Mitchell. Elle retrouve ainsi tout autant l'exigence cézannienne de vérité que la condamnation par De Kooning de la tricherie et de la volonté de se rassurer dans le style. Évidemment, il ne s'agit pas de fidélité immédiate à la réalité. Ce qui est recherché c'est la vérité de la sensation et du sentiment, de la présence du peintre, la vérité de l'expression aussi. Et au bout du compte c'est affaire d'éthique, de manière d'être au monde, pour tout dire de justesse : justesse de la perception, justesse du sentir, justesse de la réalisation. Contre les simulations de la manière, du style, du fini, de la maîtrise des effets assurés, la peinture doit être vraie.

Ce thème d'un devoir de vérité est central chez Cézanne, pour qui le peintre doit réunir sensibilité, capacité à lire la nature et aptitude à la réalisation : « Le plus fort sera celui qui aura vu le plus à fond et qui réalisera pleinement comme les grands vénitiens » ou encore, « Tout se résume en ceci, avoir des sensations et lire la nature ». Matisse exprime à sa manière des conceptions très proches : aux sensations fines, « peu distantes les unes des autres » des Impressionnistes, à « la succession de moments qui compose l'existence superficielle des êtres et des choses et qui les revêt d'apparences changeantes tôt disparues », il veut substituer « un caractère plus vrai, plus essentiel auquel l'artiste s'attachera pour donner de la réalité une interprétation plus durable ». Lui aussi ne peint pas littéralement l'objet mais l'émotion qu'il produit en lui et c'est cette vérité de l'émotion ou du sentiment qu'il veut exprimer — une vérité qui est aussi celle de l'objet. Si l'on se tourne maintenant d'un tout autre côté, loin du souci de l'objet et de celui de la nature, vers l'expressionnisme abstrait, ce thème de la vérité en peinture devient celui de la spontanéité et de l'authenticité de l'expérience picturale. Ainsi Meyer Schapiro écrivait-il en 1957 des peintres contemporains :

« L'œuvre est plus passionnément que jamais occasion de spontanéité et de sentiment intense (*intense feeling*). La peinture symbolise un individu qui réalise la liberté et l'engagement profond de soi dans l'œuvre. (...) Nous voyons pour ainsi dire la trace de l'émotion, son obstruction, sa persistance ou son extinction. Mais tous ces éléments d'impulsion qui semblent à première vue sur la toile si dénués de but sont construits en un tout qui se caractérise par sa fermeté, souvent par son élégance et la beauté des formes et des couleurs ». Chacune de ces vérités a son autre qui la menace : pour Cézanne c'est la littérature en art, pour Matisse, le style de parti-pris, pour l'expressionnisme abstrait, le style ou le fini ou l'hésitation — signe de faiblesse et d'inassurance. Chacune a aussi ses moyens sans lesquels elle n'est rien. Pour Cézanne, c'est la logique des sensations colorées organisées selon une loi réfléchie qui vient reprendre et articuler l'exactitude visuelle des sensations. Pour Matisse, c'est l'expression atteinte par la composition du tableau, la condensation des sensations qui s'exprime dans l'organisation de la surface. Pour l'expressionnisme abstrait, ce sont les diverses stratégies du peintre pour se peindre dans le tableau en y identifiant son existence.

Exigences de la sensation vraie, de l'émotion durable, du sentiment, de la spontanéité pleine et de l'expression juste : Joan Mitchell se situe dans cette tradition d'un devoir de vérité et d'intensité. Elle a souvent été considérée comme le peintre exemplaire de la seconde génération de l'expressionnisme abstrait. Sa situation est en réalité plus complexe et plus originale, à l'intérieur de cette sorte de triangle de la vérité picturale que nous venons d'évoquer. Il ne serait pas faux de dire qu'elle a fait siens les soucis de vérité de Cézanne et d'expression de Matisse à l'intérieur de l'espace pictural et de la démarche de l'expressionnisme abstrait. Ce faisant, elle a donné une nouvelle vie et une nouvelle forme à ce souci de vérité. A l'enregistrement sismographique du visuel ou du dedans, elle substitue le recueillement du monde dans le sentiment — le lyrisme. Y. M.

JOAN MITCHELL

La grande vallée

vernissage le mardi 29 mai

Galerie Jean Fournier 44 rue Quincampoix 75004 Paris - 1. 277 32 31

29 mai - 15 juillet 1984

Yves Michaud, La grande vallée.

Fragment du texte à paraître en octobre 1984

Edouard Boubat. Atelier 1984

FOURNIER STAND B 33



JOAN MITCHELL

44 RUE QUINCAMPOIX 75004 PARIS

① 277 32 31

VIALLAT

SAMEDI 15 SEPTEMBRE

GALERIE FOURNIER PARIS 4
44 QUINCAMPOIX 277 32 31

15 9 15 10 84

Peindre comme une pierre qui frappe l'eau.



Comment faire le clair à travers ces redites ?

De toile en toile s'affirme similitude et différence, avancé ou reculé ou plutôt, quelque part, ce que les toiles précédentes avaient trouvé ou occulté. Dans cette indécision ou cette incertitude ou cette méconnaissance, s'imposent plus fortement le vacillement du regard et l'insatisfaction de la chose vue et reconnue.

Quelque part se cherche une incertitude forte et constitutive, qui est un moteur certain ou un acte en devenir.



DIRE, C'EST COMPLIQUER L'HISTOIRE.

QUELQUE PART CE QUI EST SE NOUE AVEC LE SILENCE ET LE MANQUE, OU L'ABSENCE DE VERBE PREND UNE IMPORTANCE TELLEMENT PLUS GRANDE, TELLEMENT PLUS FORTE, QUE LA LANGUE AURAIT DU SE COUPER. CREUX DE LA PENSÉE A L'INTÉRIEUR D'ELLE-MÊME.



Il est essentiel d'embrouiller et de débrouiller.

Le brouillage en soi n'étant qu'un processus pour mieux se perdre et se trouver.

Chaque instant du travail se donne dans l'inquiétude et la satisfaction physique, plaisir trouble et généreux, fait d'incertitude et d'impuissance. Tout se passe en jeux compliqués du savoir découvert dans l'instant. Comment s'aveugler sur son insistance et en affirmer l'ignorance.



Rapprocher, rabouter les matières et les techniques.

La relation s'impose et se constate.

Chaque espace se lie dans l'évidence du rapprochement.

Tout se passe comme si un surcroît d'informations ou de désir préméditait une rencontre acceptée d'avance. Intensité du regard porté ou vigilance ?



CLAUDE VIALLAT

SAMEDI 19

FOURNIER 44 QUINCAMPOIX PARIS 4

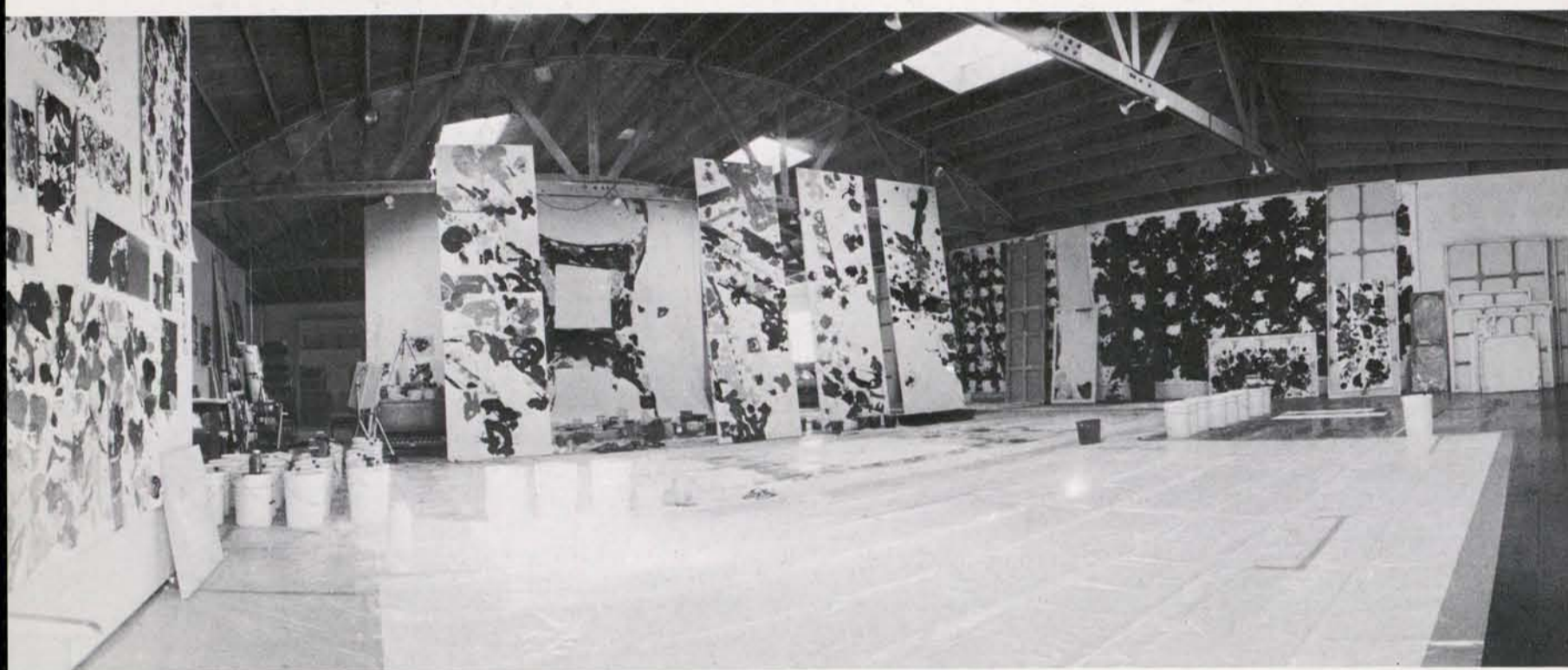
19.1 - 25.2.85

FT-717K-2

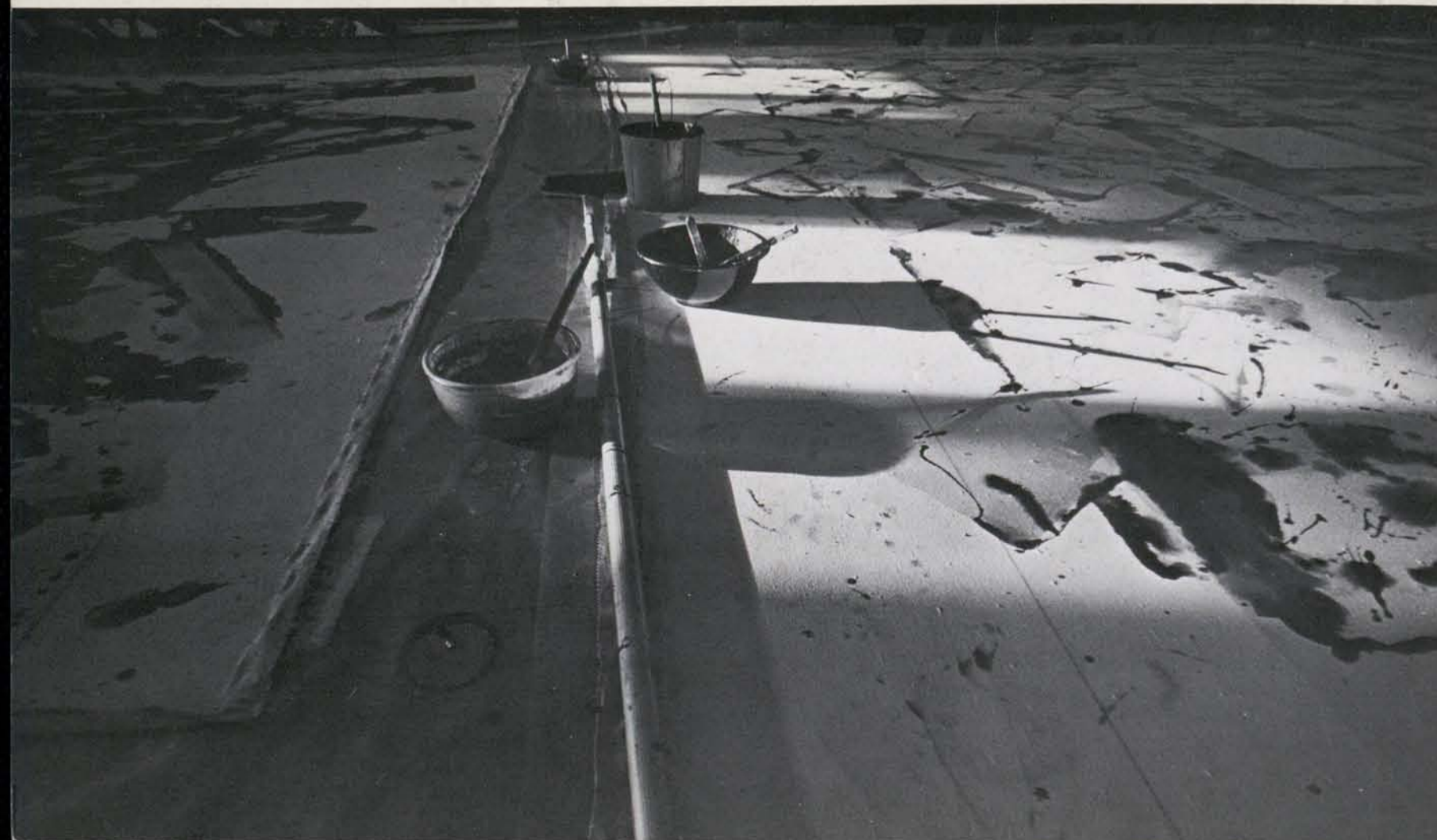


Je serai heureux de vous rencontrer chez Jean Fournier 44, rue Quincampoix 75004 à l'ouverture de mon exposition

Sam Francis



18 juin 27 juillet 1985 Paris Galerie Jean Fournier 277 32 31



La mort n'a pas
de surface
seulement de la profondeur

La profondeur est tout

La couleur
est la lumière en feu

Plus que jamais la peinture de Sam Francis est la cosmogonie qu'elle a toujours voulu être : elle donne à voir la pulsion et les couleurs premières du monde.

La signification cosmogonique de cet œuvre est d'abord évidente aux dimensions des peintures. Grandes toiles, murals, polyptyques : Sam Francis peint avec la mesure de la démesure. S'il le pouvait, il peindrait aux dimensions du monde. Il l'a fait avec ses *Light Shows* ou son *Helicopter Painting* de 1966 quand des hélicoptères lâchaient des traînées de couleur dans le ciel ; mais démesure ne veut pas dire ici démiurgie. Souvent la démesure évoque aujourd'hui le créateur mythique — comme si les temps du Génie étaient revenus. Sam Francis n'est pas un démiurge, il est le voyant qui fait voir les forces du monde ou le sorcier qui nous met en rapport avec elles. C'est pourquoi il peut aussi concentrer ces forces dans de petits tableaux-talismans ou dans ses Monotypes, dont il a inventé et perfectionné la technique depuis 1982, ces « peintures instantanées » où couleurs, formes et supports sont fondus ensemble sous la formidable compression de presses hydrauliques.

Plus qu'à la dimension, il faut être attentif aux couleurs. On n'a évidemment rien dit — ou seulement une sottise — quand on a parlé de coloriste exceptionnel ou évoqué la Californie.

Étrangement, ces couleurs n'ont pas de référence : on cherche en vain qui et quelles préférences elles évoqueraient. Sam Francis en surveille lui-même la fabrication : ce sont ses couleurs, sans mémoire, radieuses de l'émerveillement des débuts du monde, ou anxieuses et profondes comme la mort.

Il s'agit aussi de couleurs aériennes, soufflées, jouant en rayons lumineux et bulles de lumière, ou, au contraire, denses comme une matière en fusion. Dans tous les cas, il n'y a pas trace — ou à peine — d'un médium : diluées ou denses à l'extrême, les couleurs ici sont pures, sans support, ni excipient pour les recevoir : des forces ou des énergies.

Ces effets colorés n'opèrent plus à la surface du tableau. Depuis Greenberg, il est devenu banal de souligner avec quelle difficulté et quel retard la peinture abstraite a conquis la platitude (*flatness*) de la surface picturale en se libérant de la profondeur illusionniste et de l'espace de représentation de la peinture post-cubiste. Les peintures de jeunesse de Sam Francis témoignent de cette conquête : des formes ni arrêtées ni fixes flottent sur des surfaces qui ne cessent de se différencier et de se dédifférencier sans que s'immobilise leur rapport au fond.

Il n'est pourtant pas resté longtemps fidèle à cette rhétorique de l'expressionnisme abstrait : dès 1960, avec la série des *Blue Balls*, sa peinture abandonne la frontalité, les *drips* verticaux, les coulures qui témoignaient d'une réalisation des toiles au mur. Les effets de mosaïque disparaissent au profit de bulles ou de ruissellements de lumière obtenus au sol avec une couleur très diluée et comme soufflée. Le blanc prend une fonction nouvelle : il ne contribue plus au jeu mou-



Un éclair à lui seul
remplit l'univers

Pouvez-vous unifier ?
pouvez-vous unir ?
pouvez-vous porter ?
pouvez-vous dénuder
le poids au centre ?
pouvez-vous tenir ?
pour toujours ?
n'ayant jamais commencé ?

La couleur est née
de l'interpénétration
de la lumière et du sombre

La couleur est une forme
qui traverse la membrane
de l'esprit

vant des dessus et des dessous : il est l'espace, le vide où flottent des couleurs dématérialisées. Le peintre peint ses toiles au sol, comme Pollock, mais avec cette différence qu'il les peint souvent de l'intérieur ou avec des balais-pinceaux aux manches très longs. Il ne s'agit pas de montrer un engagement corporel, mais de faire ruisseler les couleurs et surtout de faire jouer le blanc. Il n'y a pas de formes à appréhender, les couleurs flottent dans l'infini de l'espace, à moins que le vide ne vienne percer leur bloc ou leur grille. Elles sont en expansion ou, à l'inverse, se concentrent — mais de toute manière l'espace pictural ne les contiendra pas, il n'en donne qu'une vision, qu'un éclair.

La nouveauté des polyptyques récents et en particulier du quadriptyque exposé aujourd'hui tient à la radicalisation de ce souci.

Les panneaux qui les composent ne sont pas destinés à être accolés mais ils ne s'autonomisent pas pour autant et on ne peut les dissocier. Ils fonctionnent chacun en appelant et repoussant les autres. L'intervalle tenu qui les sépare et les réunit suggère l'unité au moment même où il la nie, il la fait éclater en même temps qu'il la présente. L'espace de la couleur ne peut se constituer ni se reconstituer. Nous sommes toujours « au centre de l'espace et au centre du temps, nous sommes toujours aussi loin que possible de l'est et de l'ouest, de ce qui est avant et de ce qui est après ». L'unité, ici, maintenant, est impossible, elle est seulement pressentie — avec la fulgurance d'un instant.

J'ai parlé de cosmogonie. Ainsi la peinture dirait l'origine et la naissance des choses, leur destin et leur loi, en quelques sorte le fond de l'Être. Pour qui estime que seules les sciences nous représentent la réalité, il y a là une idée inacceptable, insupportable d'irrationalité. Pourquoi cependant ne pas admettre que la peinture peut nous donner une représentation métaphysique — au-delà des choses physiques —, qui suggère ou figure quelque chose de ce qui ne cesse de nous interroger au-delà des certitudes rationnelles ? Elle devient alors, à la manière des cosmogonies antiques, une façon de montrer la nature des éléments. Une telle métaphysique est au cœur du suprématisme (et s'il y avait une influence à discerner chez Sam Francis ce serait celle du suprématisme). On la trouve aussi dans la métaphysique cézannienne de la couleur (qu'il faudra bien envisager un jour non plus de manière formaliste mais comme une pensée nouvelle qui rapporte la solidité du monde aux couleurs et à la lumière et non plus aux formes), dans la réduction du monde et des sentiments à la couleur chez Van Gogh, dans la conception matissienne d'une force intrinsèque des couleurs.

Au XIX^e siècle, Schopenhauer mettait la musique à part de tous les arts parce que son rapport avec le monde est si intime et si exact qu'il ne s'agit en fait pas d'un rapport : monde et musique sont deux expressions différentes de la même chose, la Volonté, c'est-à-dire l'affectivité qui constitue le fond de l'Être. Ainsi non seulement la musique exprime le monde mais on peut aussi bien dire que le monde incarne la musique comme il incarne la Volonté.

Et si le monde s'exprimait désormais par la peinture, en un temps qui n'est plus celui de l'affect et de la vie, mais hanté par les énergies, l'espace et sa propre désorientation ?

Une peinture cosmogonique comme celle de Sam Francis n'exprime évidemment nulle affectivité première : Sam Francis est trop éloigné de l'idéalisme européen, trop imprégné des philosophies orientales et des pensées présocratiques, trop intéressé aussi par les jets et les lasers pour voir autre chose que des jeux d'éléments et de forces.

L'alternance dans sa peinture d'explosions et d'implosions colorées, de dispersions et de recueils, de la joie et de la concentration inquiète ne peuvent pas ne pas faire penser à la physique d'Empédocle pour qui l'Être était fait de quatre racines indestructibles, le feu, l'eau, l'air et la terre : « Tous sont égaux et leur âge est le même ». Du mélange de ces racines, analogue à celui des couleurs par le peintre, naît la diversité des choses. Ce devenir est régi par les deux principes de l'Amour (philotès) et de la Haine (neikos). L'Amour tend à réunir la diversité dans l'unité de la Sphère que la Haine dissocie et crée la pluralité. Jamais aucun de ces principes ne prévaut et le monde garde sa vie sans se figer ni dans le chaos ni dans l'unité : on va du mélange à la dispersion et de la dispersion au mélange. Le cycle de leur affrontement revient comme une pulsation.

Empédocle disait aussi que la sensation est faite de la rencontre des semblables, que les yeux possèdent une part de feu par laquelle ils peuvent voir le feu des couleurs. Les quatre couleurs fondamentales étaient pour lui le blanc et le noir du feu et de l'eau, le rouge de la terre et le jaune de l'air. Les dominantes de la lumière et de la nuit comprennent toutes les autres couleurs qui sont des variantes du noir et du blanc. Empédocle concevait ces principes comme ceux d'une physique et d'une physiologie, expliquant les mouvements célestes, le feu des volcans et la génération des vivants. Ce n'est certainement pas en ce sens que Sam Francis peint son récit des éléments, mais comment penser alors la parenté de sa peinture avec la cosmogonie antique ? Comment comprendre qu'il écrive que la couleur met l'œil en feu, qu'elle est la lumière en feu ? Nous atteignons là une pensée immémoriale et l'explication reste démunie.

Demeurent des peintures qui, éclairs de couleurs, de lumière et d'espace, donnent le pressentiment, l'intimation, d'un monde où

« La lumière est la preuve
du mouvement 4
de l'éternité 3
maintenant 2
1

SHIRLEY JAFFE

Histoire d'un tableau

L'accès à la peinture de Shirley Jaffe n'est pas facile, mais on ne le mérite pas car ce n'est pas une affaire de morale. Son public, comme elle le dit, c'est "qui veut des choses qu'elle fait". Il faut savoir aller jusqu'à cette peinture, lui donner l'attention qui, par delà la rigueur des lignes, la sévérité des couleurs et des formes, retrouvera la vibration et l'intensité retenues des gestes, le tremblement des frontières entre des plages de couleurs et des formes fiévreuses et tendues de concentration. Kandinsky, dont l'importance pour Shirley Jaffe est considérable, voulait faire des peintures qui fussent "un noyau de feu dans une enveloppe de glace". C'est ce qu'elle veut faire aussi. Au delà de la retenue, de la restriction ou même du refus des effets, sa peinture est animée d'une fièvre janséniste.

La reproduction photographique des tableaux est toujours trompeuse : c'est un pis-aller heureux qui ne nous donne pas l'expérience de la peinture mais de nos expériences de bonheur avec elle.

La photographie transforme en objet dominé et maîtrisé, en unité aussi, des surfaces qui dans la réalité du face-à-face avec elles débordent le regard et ne cessent de lui échapper ; elle fixe les couleurs et les formes en leur donnant une définition et une précision péremptories qu'elles n'ont pas, elle immobilise un moment de vision alors qu'une peinture est une suite de métamorphoses au fil des variations de la lumière.

Dans le cas de la peinture de Shirley Jaffe, le document photographique est encore plus trompeur car il ne peut suggérer la fièvre à peine perceptible qui irradie les tableaux. Il est d'autant plus trompeur qu'il paraît *presque comme* le tableau, *presque exact*, lors même que l'essentiel lui en échappe. Il montre des formes et des découpes sans ambiguïté ni hésitation, il précise des couleurs, donne une unité à un divers qui, en réalité, sur la toile, est au bord de l'impossibilité de coexister. Il dissimule surtout le tumulte assourdi que recouvre l'organisation terminale de la peinture.

On sait les connaissances — et les émerveillements faciles — que la radiographie des œuvres d'art a apportés, en révélant les états premiers des peintures, en montrant comment les peintres modifient l'équilibre et la composition de leurs œuvres, déplacent ici un personnage, ailleurs en ajoutent ou suppriment un autre. Celui qui voudra étudier ainsi une peinture de Shirley Jaffe risque des surprises : il ne découvrira pas une préhistoire facile à reconstituer ni même vraisemblable, il ne découvrira pas des états préalables abandonnés pour des raisons faciles à comprendre, il découvrira plutôt l'histoire interminable et indémêlable d'un tableau, une multitude de possibilités sédimentées dont l'œuvre achevée

n'est que la cristallisation dernière. La radiographie d'un tableau de Shirley Jaffe doit ressembler à une marqueretterie de formes si serrées et si superposées qu'elle est en fait un monochrome illisible. Car une peinture de Shirley Jaffe est le résultat de la disparition et de la conservation, — de l'expérience — de tout ce qui s'est cherché auparavant. Au point qu'on se demande parfois si le résultat n'est pas le prétexte de la recherche, de même que pour les pensées messianiques le Messie est celui qui permet d'attendre.

Il faut y regarder attentivement mais on voit vite — on le pressent tout de suite — que ces tableaux en apparence tranquilles, géométriques, bien découpés, où l'on a superficiellement le sentiment de n'avoir affaire qu'à un jeu formel d'éléments composés, en équilibre et en dissonance, recouvrent en fait une histoire incroyablement agitée, un grand tumulte ou un grand désordre intérieur cimentés dans l'œuvre finale. Les couleurs minutieusement passées, les formes décidées sont en fait le dernier moment d'une longue suite de modifications, de changements et de recommencements que la décision terminale veut faire disparaître dans une impassibilité qui n'est littéralement pas tenable.

C'est pour cette raison que la peinture de Shirley Jaffe demande autant d'égards. D'emblée on croit en effet retrouver avec elle des terrains connus — et pas les moindres : le Matisse de *Jazz* et des *Papiers découpés*, le Kandinsky des années 1930, par exemple de *Compensation rose* de 1933, le Stuart Davis de *Hot Still-Scape for Six Colors* en 1940. Toutes ces références et affinités sont présentes, et en connaissance de cause. Encore que derrière la parenté des images, il y ait d'importantes modifications formelles, dues à l'héritage de l'expressionnisme abstrait. En particulier, le traitement de l'espace est débarrassé de toute préoccupation illusionniste pour devenir affaire d'enchaînement des formes. Les formes de Kandinsky restent en suspension dans un espace de rêve et l'organisation spatiale des peintures de Davis doit beaucoup à une représentation d'inspiration cubiste, abstraite de la réalité. Plus proche de Matisse, Shirley Jaffe peint au contraire un espace plat ou plutôt aplani, où ce qui pourrait faire émergence ou menace de le faire est inlassablement renforcé, ramené au même plan que les autres événements formels, ramené à l'ordre, finalement resserré et scellé dans le plan.

Il ne faut cependant pas s'hypnotiser trop vite sur ces rapprochements formels : ils cachent l'originalité en même temps qu'ils rassurent. L'important est plutôt la force, l'énergie sous-jacentes à ces formes qui sont la stabilisation précaire ou l'immobilisation d'une volonté de liberté et de recherche acceptant — mais in extremis — de se contrôler elle-même. Une peinture de Shirley Jaffe est le dernier avatar d'une volonté tenace et têtue de peindre qui à travers des états successifs retarde jusqu'au dernier moment l'immobilisation dans des formes.

Il faudrait raconter l'histoire d'une de ces peintures, retracer à travers quels avatars elle devient le résultat de la disparition de tout ce qui s'est cherché auparavant. Un tel projet n'a évidemment aucun intérêt s'il s'agit de retrouver des processus et des démonstrations, de suivre des recettes et des démarches trop claires. En fait l'ironique et même le drôle de l'affaire est que, malgré tous les efforts, on ne parviendra pas à s'y retrouver. Les démarches sont trop compliquées et l'œuvre terminale ne montre pas un processus de production. Elle cherche au contraire de toutes ses forces à le soustraire. La peinture ne cesse de changer, de se déplacer, de se reformer jusqu'au moment où elle prend sa figure définitive et tente de faire tout disparaître.

Les choses commencent en dehors de la toile proprement dite : dans de petites gouaches, spontanées et denses, aux couleurs vives proches de celles de Bonnard ou de Kandinsky, celui surtout des *Improvisations* des années 1910. Ces gouaches sont vives et tendues, à cause de l'immédiateté du papier, de la touche, de l'intensité de la couleur et du mouvement ainsi permis. Elles fournissent l'idée ou la suggestion de certains événements ou d'un premier mouvement. Shirley Jaffe y note des possibilités, surtout l'indication du rythme des grands tableaux. Épinglées au mur de l'atelier, elles vont constituer une sorte de motif ou de projet chargé de possibles. Elles posent aussi le premier défi : celui de la spontanéité. Shirley Jaffe s'y souvient de ses premiers choix expressionnistes abstraits, gestuels et lyriques. De l'expressionnisme abstrait elle conserve la volonté d'arriver à un tableau qui change continuellement, mais elle veut désormais y parvenir à travers un ordre qui réduise progressivement l'incertitude de départ et concentre la peinture sur un mouvement essentiel.

Des gouaches, elle passe à la toile. Au départ la mise en place est fluide, avec des suggestions qui doivent rester de pures possibilités. Les formes sont esquissées et à peines colorées, presque indéfinies, pour des raisons techniques : avec des couleurs à l'huile d'emblée très fortes, elle ne pourrait faire les changements qu'elle fait sans risquer de tout détruire. La toile commence donc pâle, hésitante, avec des esquisses de formes, qui changent et bougent. Dans un coin de l'atelier il y a eu ainsi quelques temps (deux mois, peut-être plus) les deux panneaux d'un diptyque en cours, ou plutôt deux peintures conduites simultanément, qui n'ont cessé de se trouver et de changer au gré de la migration des formes et de la transformation des couleurs.

L'un de ces panneaux a connu les états suivants — mais je ne peux garantir leur ordre tant les choses se télescopent dans le souvenir. Une grande forme en U de couleur rose esquissée en haut et un labyrinthe géométrique de lignes en bas ont calé le tableau depuis le début — à ceci près qu'en cours de route le tableau a été retourné. La forme rose en U s'est retrouvée en bas. Shirley Jaffe a entrepris un moment de la géométriser en

durcissant ses contours et en y peignant des cercles blancs qui y faisaient comme des vides et donnaient l'impression d'un demi-cadran de téléphone. Le labyrinthe ou réseau de lignes passé au sommet a été repeint en une autre couleur : de vert il est devenu marron. Le centre de la toile a fait l'objet de plus de modifications.



Shirley Jaffe y a peint successivement des lignes ondulantes vertes encadrées et calées de part et d'autre par des formes géométriques, parfois empilées, parfois isolées, puis elle a remplacé les lignes ondulantes par des sortes de feuilles doubles, comme celles d'un caoutchouc bleu. A d'autres moments, il y a eu à la place de tout cela d'autres formes géométriques oblongues bleues et une découpe orange ainsi qu'une sorte d'étoile. Tout ceci a disparu. Le tableau a oscillé en fait entre deux versions, l'une géométrique dont le mouvement est emporté vers le haut, une autre, plus douce, concentrée autour d'un cercle et d'un mouvement central. Shirley Jaffe a même entrepris de peindre ce cercle puis elle l'a abandonné, probablement parce qu'il était trop explicite. On en voit la trace plus sombre sur certaines photographies. Comment se retrouve-t-elle elle-même dans cette genèse ? Grâce aux croquis intermédiaires où elle note l'état de sa toile — elle revient ainsi aux gouaches —, grâce aux notes manuscrites où elle inscrit le nom des couleurs qu'elle est en train de modifier.

Parfois elle utilise des caches de cellophane pour essayer un changement de forme ou de couleur sans peindre tout de suite

sur la toile. S'il y avait une comparaison à faire, ce serait avec la tout aussi complexe stratification de reprises, changements, modifications et recommencements de Francis Ponge, quand il écrit ses textes, comme on le voit dans *La fabrique du pré* ou *Pour un Malherbe*.

Il y a quelque chose d'un défi et d'un étourdissement dans cette entreprise de modifications et de déplacements continuels. Pourtant, malgré les apparences, il n'y a nulle incertitude. Les buts du peintre sont bien arrêtés — mais pas faciles à atteindre. Il lui faut d'abord parvenir à rendre l'idée de départ, celle d'un mouvement général de la toile ou d'un sentiment des formes. Ainsi, pour le panneau dont il vient d'être question, Shirley Jaffe avait au départ le sentiment d'un mouvement, celui d'une vague mais elle ne voulait surtout pas d'un océan. Il faut ensuite que la toile exprime une présence à la fois tranquille et chargée de possibilités, la force inventive qui s'est stabilisée dans la peinture. Et puis, en cours de travail, des problèmes formels ne cessent de ressurgir en particulier au niveau des formes, — et il faut les résoudre.

Certains peintres apprivoisent les formes, les charment ou se retrouvent si bien en elles qu'elles les reflètent. Chez Shirley Jaffe il y a quelque chose d'une lutte à la fois inflexible et sans violence pour les dompter et les réduire. Les formes sont des défis, en particulier à cause des formes secondaires, des suggestions reconnaissables qui se réintroduisent sans cesse : mains, formes animales, visages, feuilles, vagues, signes calligraphiques.

Dans les gouaches ces formes secondaires s'imposent moins, à cause de la spontanéité des gestes, de la surcharge de la surface, parce que le blanc n'opère pas encore avec la force qu'il prend dans les toiles. Dans les toiles au contraire, il faut une vigilance continuelle pour éviter ou neutraliser ces effets. A vrai dire, on peut se demander si Shirley Jaffe ne cherche pas la difficulté au moment même où elle s'en défend, car c'est en compliquant ses formes qu'elle évite les ressemblances, mais cette complication soulève à nouveau des problèmes de reconnaissance.

Au delà du défi technique des formes secondaires — que tous les peintres abstraits rencontrent à un moment ou un autre —, c'est le mouvement de la surface qui est à organiser et contrôler. Une forme doit être déplacée pour donner un autre mouvement à la toile, ou bien elle doit être déformée, modifiée — à moins que le peintre n'efface tout et ne recommence.

Elle veut en effet produire à la fois des équilibres et des déséquilibres, des dissonances. Elle veut surtout aboutir à une coexistence de formes faite d'ordre et de désordre, elle veut que ses formes soient séparées tout en restant ensemble. A cet égard une peinture de Shirley Jaffe n'est pas une unité de composition, c'est une entente de formes au bord du conflit. Quelque chose comme une guerre froide. Les formes sont séparées, différentes, sur la même surface mais pas dans le même espace, elles entretiennent difficilement des relations qui ne les

engagent pas trop. Il y a bien une unité de la peinture mais en train de se défaire ou qui parvient à peine à se dessiner, une unité hétérogène, inattendue et pas tranquille.

Un des moteurs de cette recherche est la volonté de donner une réalité physique pragmatique aux formes. Les formes que peint Shirley Jaffe ne sont pas symboliques — en ce sens sa peinture ne veut vraiment rien dire et reste muette. Ce ne sont pas non plus les éléments formels d'un alphabet : des cercles, des carrés, des triangles, des éléments de la peinture comme dans le vocabulaire de Kandinsky ou de Klee. Ce ne sont plus des formes expressives, rattachées au peintre comme c'était encore le cas dans les gouaches. Ce sont des formes réelles dans la toile, sur la surface, des événements du tableau. Shirley Jaffe dit qu'elle veut trouver un mouvement qu'elle ne comprenne pas, que son corps ni sa main ne connaissent. En d'autres termes, elle veut que la toile et ses événements lui deviennent graduellement étrangers, qu'ils s'autonomisent en une entité qui fixe, mette à distance et transforme en pure forme une spontanéité depuis longtemps amnésique.

C'est en ce sens que le tableau absorbe l'histoire, qu'il ne montre plus qu'un événement ou une multiplicité d'événements immobilisés. Ce n'est pas facile et il faut retenir au bord de l'éparpillement et constamment contrôler des éléments qui ne demandent qu'à redevenir des formes de Arp, de Kandinsky, de Matisse, ou de Davis, puisque, après tout,





quand elles n'appartiennent pas à la nature, les formes appartiennent encore à l'histoire.

La lenteur de la démarche de Shirley Jaffe, dont elle ne voudrait pas que l'on parle parce que c'est devenu un lieu commun de la peinture contemporaine, tient à ce processus paradoxal de contrôle des formes peintes et de détachement progressif vis-à-vis d'elles. Elle ne peint pas avec lenteur par recueillement ou dans une sorte de prière, mais simplement parce que tout ceci est long et difficile à mettre en place, parce qu'il est difficile d'éviter à la fois l'éparpillement et l'excès d'unité, parce que chaque changement ne cesse de retentir sur les autres et de remettre en question l'équilibre ou la dissonance du tableau. Au terme du travail, si tout va bien, elle parviendra à des formes à la fois figées et vivantes, abandonnées à elles-mêmes, comme si le peintre avait réussi à se détacher progressivement d'elles, à en faire son deuil.

La lenteur a encore un autre aspect : Shirley Jaffe veut jouer le plus longtemps possible avec un grand nombre de possibilités, les maintenir ouvertes, jusqu'au moment où un choix s'imposera. Il s'imposera pour des raisons formelles : parce que l'équilibre est devenu instable, que l'unité du tableau est en train d'éclater. Il s'impose plus sûrement pour des raisons de mouvement et de sentiment. Cette peinture qui ne signifie rien (le peintre est celui qui fait le tableau et le tableau est ce qu'a fait le peintre) se singularise aussi par un refus obstiné du lyrisme. Un refus qui se voit à la matité de la surface, à l'absence de matière, à la quasi-absence de marques de pinceau, au contrôle des formes, aux couleurs assourdies et souvent voilées de gris. Le sentiment chez Shirley Jaffe

s'attache aux formes et aux mouvements. Certes les tableaux ont des titres, mais ils renvoient à ce à quoi elle travaille, au sentiment pictural du moment ou encore, pourquoi pas, à des choses figuratives. Ce pourrait être très facilement figuratif, dit-elle, — mais justement ce n'est pas le cas : entre l'origine possible dans les formes hétérogènes de la réalité et la transposition dans la peinture, il y a eu tous les processus d'autonomisation, de neutralisation et de détachement de soi qui font que l'on n'est plus que dans la peinture et ses formes.

L'histoire du tableau est-elle à son terme ? Pas encore. Lorsque la toile est au bord de sa réalisation, lorsque le peintre sait complètement ce qu'elle veut, ce n'est toujours pas fini. Il reste encore à durcir les formes. C'est très long et on sent l'intensité et la concentration absolues dont elle fait preuve aux très légères traces de pinceau à la frontière des couleurs et des formes : il lui faut rester juste au point de justesse. Il reste aussi à monter — ou abaisser — les couleurs. Leurs intensités doivent être égales, pour qu'aucune forme ou partie de la surface ne prenne le dessus sur les autres, pour qu'il n'y ait pas de points de saillance. A cet égard le blanc ou ce qu'on peut identifier comme couleur du fond de la toile ne constitue pas vraiment un fond pour les formes. Shirley Jaffe est à la recherche d'une réversibilité complète : celle des formes entre elles, celle des formes et du fond. Les contours sont toujours doubles. Les couleurs deviennent définitives sans se singulariser, la surface se referme et se scelle dans l'unité du plan. Les formes s'imbriquent les unes dans les autres comme dans une mosaïque.

A vrai dire, on peut se demander si une telle peinture a une fin. Il est concevable qu'une peinture terminée soit reprise, recommencée, que Shirley Jaffe veuille y réintroduire une nouvelle unité et une nouvelle hétérogénéité. Malgré la dissemblance absolue des images picturales, il faut ici penser à De Kooning pour qui une peinture n'est jamais finie, pour qui le peintre doit se faire rejeter par sa toile. La comparaison n'est pas si étrange ou déplacée qu'il semble : malgré ses choix de neutralité, d'expression froide et de distance, la peinture de Shirley Jaffe reste aujourd'hui encore très fidèle à ses premiers engagements — qui furent expressionnistes abstraits. Elle a seulement décidé de prendre une autre voie, celle de la retenue et de la restriction des effets, — sa peinture est plus que jamais "un noyau de feu dans une enveloppe de glace".

Yves Michaud

SHIRLEY JAFFE

VERNISSAGE 14 SEPTEMBRE

GALERIE JEAN FOURNIER

44, RUE QUINCAMPOIX, 75003 PARIS

14.IX — 19.X.85



Alice in Wonderland. 1985 2,20 × 3,60

~~_____~~
~~_____~~
BURAGLIO

~~_____~~
~~_____~~

11
~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~

PIERRE BURAGLIO

SAMEDI 16 NOVEMBRE

16 XI . 21 XII 85

JEAN FOURNIER 44 RUE QUINCAMPOIX 75004 PARIS

42.77.32.31

« Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir »

Arthur Rimbaud

On pourrait penser que Pierre Buraglio a un étrange commerce avec la mort. Il l'attend, la traque, la récupère, la ramasse. C'est le premier geste du peintre, dont le souci lancinant est de restituer une vérité fragile et malhabile.

Laborieusement, inlassablement, doué d'une maladresse essentielle, Pierre Buraglio n'a de cesse de s'emparer de ce qui n'est plus, de ce rien froissé, périmé, abandonné qu'il glane au long du temps.

C'est, en sorte, la maladie de la vie : ainsi il la relève, la redresse pour nous la redonner verticale, perpendiculaire au ciel qui est sa grande préoccupation, son repère.

Ce bleu qui n'en finit pas, mortel azur, pénètre, ceinture, coule, emprisonne, sous-tend, monte comme une respiration sans déclin, dans une activité fébrile et taciturne, souvent freinée, déçue, écartée, rejetée, puis reconduite.

Ce ciel par terre, cet agnostique a comme pour mission de le sauver. Ce sont des paquets de gauloises jetés, écrasés, souillés, éclats salis d'un paradis perdu. Echancre bleue encore, murs de papier bleu toujours éphémères comme un défi.

Fenêtres, véritables regards, promesse d'un ciel brisé, tremblé, d'un ciel glissé comme une page entre un quotidien désaffecté et l'espoir.

Papiers éclatés, enveloppes vidées de tout secret, tachées d'azur, où veille une lucarne, disposées, offertes comme un puzzle, ou déposées, comme un message, rendues alors à leur premier sens. Elles sont autant de sursauts contre le renoncement auquel Pierre Buraglio ne peut consentir.

Le pré, à l'image évidente du pré. Partie de campagne, papier lourd de vert, arpent clos dans sa couleur, poids du rectangle qui va s'échapper, déborder, si le bleu ne garde pas ses limites.

Méto-carreaux de nuit, morceaux de bleu-méto, plaques rejetées, découpées, perte de mots, déchirure de lettres, aphasie... Démantelées, mutilées elles s'accrochent, résistent, mordent les unes sur les autres; courts entrelacs blancs, déliés, emboîtement gauche et précaire, signes vernissés sur le fond bleu d'une histoire épuisée, sans destination désormais.

Barrettes rectilignes, comme saillies dans un silence continu, contenu, troué de blanc, accident du parcours bleu, séquelles laiteuses.

Suite de carré trompeurs, surface sourde, métal vivant, ciel purgé cerclé d'un crêpe, effet de zinc, rappel de mort.

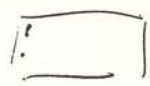
Mise à nu de tableaux dont seul subsiste comme le projet. Le dessin au tracé sobre, presque sec, cernant l'essentiel, traits laconiques, émotion détournée, distance avec la mort : mort en attente « La chambre du malade » Munch, la mort qui rôde « Jockey blessé » Degas, la mort en route « La Montée au calvaire » Tintoret, la mort expiatoire Ph. de Champaigne, vérité blanche, comme surprise, d'une photo surexposée Munch. Nécessité d'extraire l'indispensable qui surgit tel un gros plan.

On retrouve dans l'effort humble et ascétique de Pierre Buraglio l'application de l'enfance et sa difficulté à se dessaisir « il garde », les souvenirs entendus des années de guerres « ça peut toujours servir » et sa volonté inquiète et rude de l'économie « ça doit servir ». Ainsi les scories n'ont elles pas de fin.

Témoignage d'une errance obstinée, soumise au hasard.
Marie-Claude Sandrin

~~Handwritten scribbles and lines in the top left corner.~~

~~Handwritten scribbles and lines in the top center.~~



~~Handwritten scribbles and lines on the right side.~~



incomplet, heterogène le
texte demeure à jamais en lambeaux.

~~Handwritten scribble, possibly a signature or name.~~

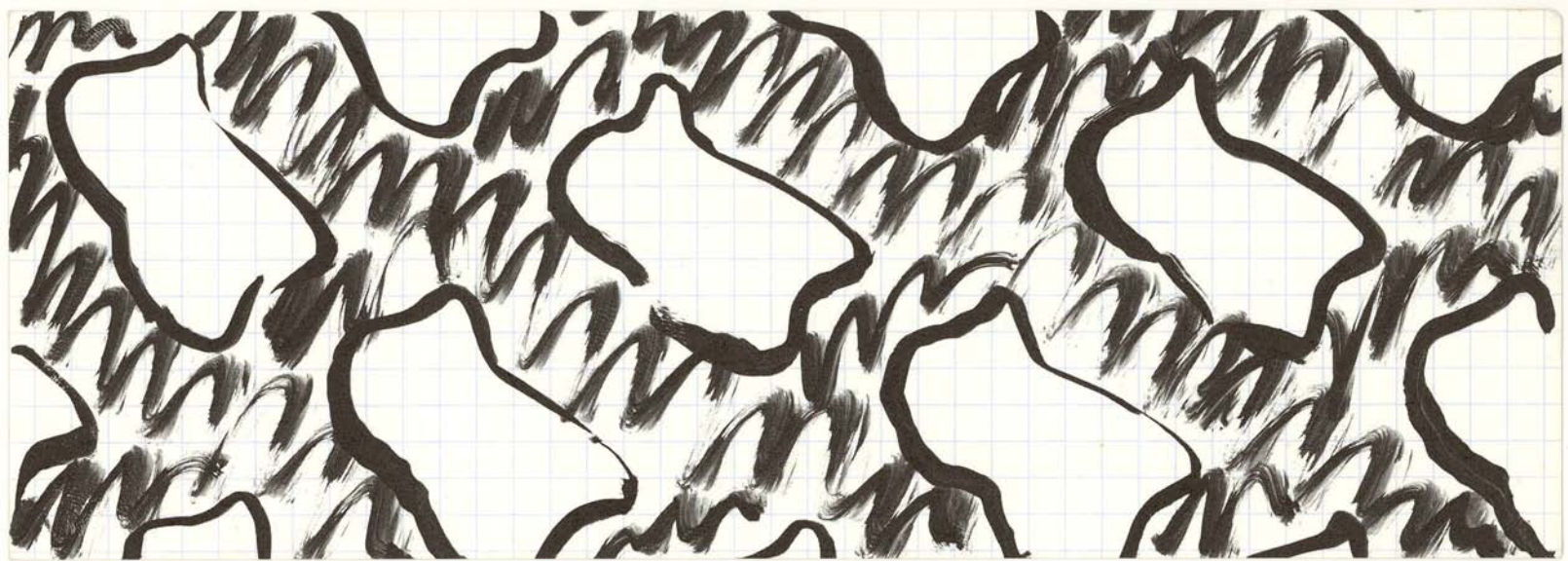
J. C. Leventyten

CLAUDE VIALLAT papiers

SAMEDI 8 FÉVRIER 8 MARS 1986

JEAN FOURNIER 44 RUE QUINCAMPOIX 75004 PARIS

I. 42 77 32 31



Les toiles de Bernard Piffaretti ont une forte et froide présence. La gamme des couleurs est austère : des noirs, des ocres et marrons, des jaunes, des rouges, quelques outremer. Les couleurs utilisées sont des laques du commerce, sans valeur esthétique. Il n'y a pas de mélanges. Elles sont passées liquides. L'ensemble a une tonalité sourde. La décision du peintre est évidente. Le coup de brosse fait ligne ; les lignes se ramassent pour donner des plages pleines ou hachées de couleur. L'austérité des peintures est lancinante. Bernard Piffaretti peint d'une manière volontairement banale : il invente un système de contraintes transformant un premier motif en prétexte de la toile tout entière. Le peintre peint la moitié droite du tableau comme si elle devait constituer une œuvre finie. Si l'on coupait une peinture de Piffaretti par le milieu, on obtiendrait un bon tableau post-moderne. La plupart s'en contentent. Lui n'est qu'à mi-chemin. Il utilise cette partie droite comme modèle et la copie en regard. La frontière entre le modèle et son double — mais quel est l'un et quel est l'autre ? — est une zone d'indifférence. La peinture résulte ainsi d'une addition, en fait d'une répétition et d'un report. Le redoublement engendre une entité où nulle symétrie n'apparaît. L'unité terminale métamorphose les constituants ; la démarche n'est pas lisible ; les pistes sont brouillées. La peinture est coupée de tout sujet et de toute origine, que ce soit du côté de la réalité ou dans la subjectivité du peintre. Il n'y a rien à reconnaître, même lorsqu'on croit voir des clous, une grille ou des flèches. Ces démarches sont aussi réfléchies que décidées ; elles visent l'invention d'une peinture autonome, où l'auto-référence soit à son comble, mais immédiate et sans démonstration. C'est pourquoi il n'y a pas de série. Même si la manière de procéder reste la même, chaque toile est singulière. Seule la stratégie générale est prédéterminée : les gestes sont d'autant plus libres et spontanés qu'ils opèrent sous la garantie d'une expression différée. On ne peut pas ne pas être frappé à cet égard par leur ampleur et leur vivacité : le peintre va droit aux formes sans hésitation ni repentir. Une telle démarche manifeste une force d'affirmation complète sans exprimer de volonté subjective. Il ne s'agit ni de détruire un ordre, ni d'affirmer un moi. Pour Piffaretti, la peinture n'est pas l'aboutissement d'une déconstruction et on ne la ressuscite pas par l'injection de thèmes nouveaux. La vérité en peinture n'existe pas et la mythologie, personnelle ou pas, est une facilité. Il n'y a d'autre solution que d'aller jusqu'au bout de l'abstraction, de la pousser jusqu'à ce que Sami-Ali définit

comme le banal : une littéralité obtenue mécaniquement et sur laquelle aucune activité projective ne puisse s'exercer. Piffaretti va si loin dans ce sens qu'il redouble le paradigme : ses tableaux sont tous des images faites de l'image d'une image qui n'est elle-même l'image de rien. Il y a là une absolue négation de l'imaginaire, un interdit sur la projection, une extrême objectivité qui nous laisse en face d'une subjectivité nue, sans sujet. Que sait-on de plus de Piffaretti quand on a vu ses toiles ? On a fait l'expérience de la froideur et de l'intensité. Le paradoxe est alors celui d'un retournement : là où il n'y a plus de sujet personnel, là où règne l'indifférence, peut resurgir un immémorial qui traverse malgré eux peintre et spectateur. En cela, les toiles de Piffaretti ont une parenté très forte avec les peintures de Rothko, Newman, Still ou Gottlieb dans les années de recherche qui préludèrent à l'expressionnisme abstrait. Au début des années quarante, ces peintres ne cherchaient pas du côté de la subjectivité : ils n'avaient même pas d'identité. Ils cherchaient en un tout autre sens des sujets, des sujets "tragiques et intemporels", au moyen d'automatismes enracinés dans l'inconscient. Bernard Piffaretti s'inscrit dans cette tradition d'une nécessité sans subjectivité. Il le fait grâce à ses artifices pour différer la spontanéité. La froideur violente du banal naît de cet engagement pictural retardé et mis à distance. L'expression apparaît alors, véritablement abstraite, sous la condition et la restriction d'un programme qui la coupe des emportements vrais ou simulés, où l'on ne trouve que des clichés — comme on l'a vu avec le surréalisme, comme on le voit dans les néo-expressionnismes et les avatars de la post-modernité. Cette manière de mettre l'activité picturale à distance et de la rendre banale au moment même où l'on s'y engage totalement pourrait être encore rapprochée de la démarche de Hantai, même si les résultats sont complètement différents parce que les procédures choisies le sont aussi. Je suis conscient que ces références peuvent être lourdes à porter pour un jeune peintre. Elles veulent simplement suggérer en quoi le travail de Bernard Piffaretti est d'ores et déjà impressionnant. Yves Michaud

Bernard Piffaretti Vernissage samedi 12 avril Galerie Jean Fournier 44 R. Quincampoix Paris 4
12 avril 10 mai 1986 1. 42 77 43 31



GALERIE JEAN FOURNIER

MAX WECHSLER

Recouvrement papier

13 SEPTEMBRE 9 OCTOBRE 1986

44 RUE QUINCAMPOIX 75004 PARIS
VERNISSAGE SAMEDI 13 À PARTIR DE 14 HEURES

1. 42 77 32 31

Les réalisations
de la vie humaine
sont de nature
diversifiée.
Elles sont
le fruit de
la coopération
de nombreux
individus.
C'est pourquoi
il est essentiel
de définir un
cadre de référence
qui permette
de mesurer
les progrès
de la société
dans son ensemble.

En outre, il est
indispensable
de veiller à ce
que les réalisations
de la vie humaine
soient compatibles
avec les principes
de justice et
d'équité.
C'est pourquoi
il est essentiel
de définir un
cadre de référence
qui permette
de mesurer
les progrès
de la société
dans son ensemble.

Enfin, il est
essentiel de veiller
à ce que les réalisations
de la vie humaine
soient compatibles
avec les principes
de justice et
d'équité.
C'est pourquoi
il est essentiel
de définir un
cadre de référence
qui permette
de mesurer
les progrès
de la société
dans son ensemble.

Enfin, il est
essentiel de veiller
à ce que les réalisations
de la vie humaine
soient compatibles
avec les principes
de justice et
d'équité.
C'est pourquoi
il est essentiel
de définir un
cadre de référence
qui permette
de mesurer
les progrès
de la société
dans son ensemble.

Enfin, il est
essentiel de veiller
à ce que les réalisations
de la vie humaine
soient compatibles
avec les principes
de justice et
d'équité.
C'est pourquoi
il est essentiel
de définir un
cadre de référence
qui permette
de mesurer
les progrès
de la société
dans son ensemble.

Enfin, il est
essentiel de veiller
à ce que les réalisations
de la vie humaine
soient compatibles
avec les principes
de justice et
d'équité.
C'est pourquoi
il est essentiel
de définir un
cadre de référence
qui permette
de mesurer
les progrès
de la société
dans son ensemble.

Enfin, il est
essentiel de veiller
à ce que les réalisations
de la vie humaine
soient compatibles
avec les principes
de justice et
d'équité.
C'est pourquoi
il est essentiel
de définir un
cadre de référence
qui permette
de mesurer
les progrès
de la société
dans son ensemble.

Enfin, il est
essentiel de veiller
à ce que les réalisations
de la vie humaine
soient compatibles
avec les principes
de justice et
d'équité.
C'est pourquoi
il est essentiel
de définir un
cadre de référence
qui permette
de mesurer
les progrès
de la société
dans son ensemble.

Enfin, il est
essentiel de veiller
à ce que les réalisations
de la vie humaine
soient compatibles
avec les principes
de justice et
d'équité.
C'est pourquoi
il est essentiel
de définir un
cadre de référence
qui permette
de mesurer
les progrès
de la société
dans son ensemble.

Enfin, il est
essentiel de veiller
à ce que les réalisations
de la vie humaine
soient compatibles
avec les principes
de justice et
d'équité.
C'est pourquoi
il est essentiel
de définir un
cadre de référence
qui permette
de mesurer
les progrès
de la société
dans son ensemble.

SAM FRANCIS

1986

ŒUVRES SUR TOILE

&

SUR PAPIER

SAMEDI 22.XI 15.I 1987

44 RUE QUINCAMPOIX

75004 PARIS · 1.42 77 32 31



AUTOUR DU PLAFOND DU THEATRE ROYAL DE LA MONNAIE DE BRUXELLES PEINT PAR SAM FRANCIS

EN MCMLXXXVI UNE EXPOSITION CHEZ JEAN FOURNIER A PARIS IV DECEMBRE & JANVIER



SAM FRANCIS

1986

ŒUVRES SUR TOILE

&

SUR PAPIER

SAMEDI 22.XI 15.I 1987

44 RUE QUINCAMPOIX

75004 PARIS 1.42 77 32 31



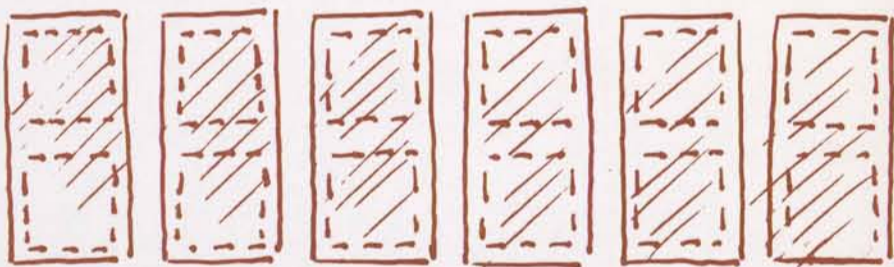
Amaglio



FOURNIER
 44 R. QUINCAMPOIX
 75004 PARIS. ① 42 77 32 31
 SAMEDI 7 MARS. 11 AVRIL 87

Éléphant pour Art Pepper.

1986
 récupération. Polyptique.
 170 x 480 mètres. En 6 parties...
 Suite, donc de 6 faces - recto-verso d'un paravent
 en 3 volets pour "modèle vivant d'école d'art"
 miso à plat, montés sur chassis.
 Surindication du chassis.



Art Pepper is gone. Tenture comme une oraison funèbre.
 Sky's limit.

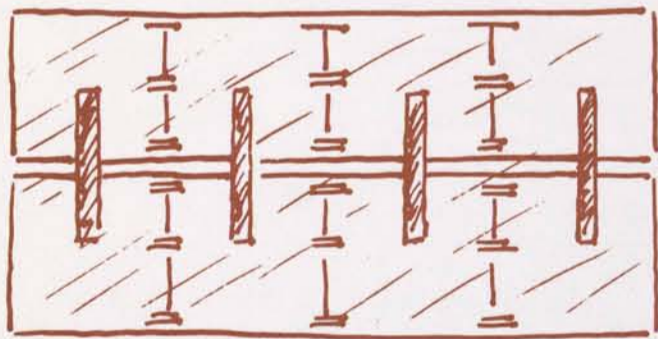
Les trois riches heures de P.B.

1986
 pages de bloc - notes caviardées; cotées; plote etc.
 75 x 75 cm.
 Les trois riches heures du Duc de Berry - Riches heures
 La ligne d'heure d'Étienne Chevalier - Fouquet
 Chantilly 1964-1986
 Caviardage / Euhémères. Gueyrac
 Soubac.
 Grand' ma.



Pense-bête caviardé. 1986

30 x 60 cm
 Téléphone. Maxime-Alfat - Ultramarine
 1985
 31 x 44 cm
 Caviardage d'une sous-chemise jaune



Secoue - gambetta

1986
 récupération; pages de tête caviardées.
 2, 70 x 4,30 mètres. En 2 parties (elles-mêmes
 chacune en 4).
 Papier fait de fond-sol d'ateliers récupérés. Pages
 de réimpression de métrage... Tétis - Jella - Robbin...
 Grand père. Le mur de la peinture.

La Fabrique du feu de M.

1985-86-87
 Technique mixte
 65 x 50 cm. 20 hypothèses.



Pre'. Antienne (histoire ancienne). Li.

1984
 42,5 x 56 cm. Technique mixte.

1986

21 x 120 cm

Technique mixte. Sur papier à lettres.

Veduta.

1985

30 x 42,5 cm

Technique mixte.

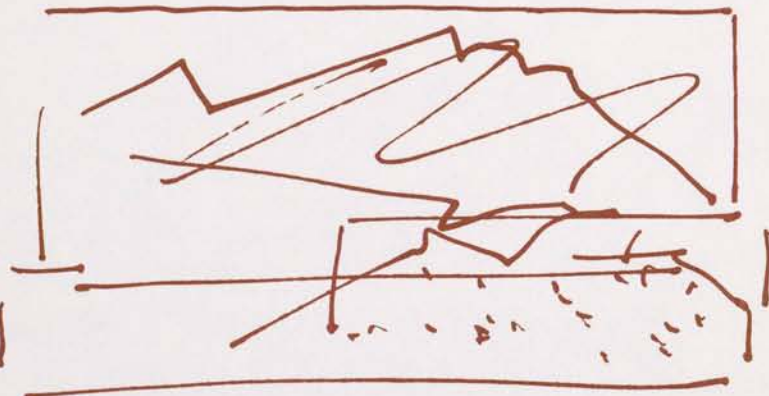
Sainte-Victoire - TGV

1986

30 x 44 cm

Technique mixte.

Les 8 Sainte-Victoire de Z.



1986

Assemblages de dessins-résidus sur calques aux usages de couleur. Dessins préparatoires pour "L'été au Stabilotone" (cf. journal de D. Francade in catalogue du MNAM) — Ecole de danse de l'Opéra.

1,05 x 1,98	mètres
0,83 x 1,65	"
0,63 x 1,85	"
0,94 x 1,50	"

1,10 x 1,72	mètres
0,97 x 1,62	"
0,84 x 2,15	"
1,08 x 2,35	"

SH - Monk

I

II

1985

réimplication; toile; toile émaillée (métro).

2,75 x 2,40 mètres

Toile de fond / de sol d'atelier réimplicée.

France 1974-1980. Les Constructivistes russes.
Officina. Simon Hartou.



Linoleum - Siena.

1985

réimplication de morceaux une fois d'un sol (linoleum). Peinture bleu argenture

3,00 x 3,00 (environ) mètres.

Assemblage de 27 lambeaux d'après le relevé de la pitium au sol de ces fragments par Emmanuel "administrateur de la mémoire..." (H. Pleyvet).

Siena. 1974. Prima donna. Incompletude. P. B.



JOAN MITCHELL

RIVER LILLE CHORD

VERNISSAGE

MERCREDI 10 JUIN L'APRÈS-MIDI

44 R. QUINCAMPOIX 75004 PARIS 1.42 77 32 31

GALERIE JEAN FOURNIER

10 JUIN 13 JUILLET 1987

JOAN MITCHELL CHORD I 1986 130 × 97 cm



VOL A TOILES

JACQUELINE MONNIER

“Lourd racine du léger
Quiet seigneur de l’agilité”

LAO-TZEU TAO TE KING
Chapitre vingt-sixième. Traduction Claude Larre

VERNISSAGE

SAMEDI 24 OCTOBRE

24.X 25.XI.87

David Boeno. Dans l’atelier de Jacqueline Monnier. Septembre 1987.

44, RUE QUINCAMPOIX, 75004 PARIS
CHEZ JEAN FOURNIER
42 77 32 31



VOL A TOILES

JACQUELINE MONNIER

VERNISSAGE

SAMEDI 24 OCTOBRE

24.X 25.XI.87

44, RUE QUINCAMPOIX, 75004 PARIS
CHEZ JEAN FOURNIER

42 77 32 31

“Lourd racine du léger
Quiet seigneur de l’agilité”

LAO-TZEU TAO TE KING

Chapitre vingt-sixième. Traduction Claude Larre

JAMES BISHOP PIERRE BURAGLIO SAM FRANCIS
SHIRLEY JAFFE JOAN MITCHELL CLAUDE VIALLAT

B.19

AVATARS

FIAC

9.X 1 9 8 7 14.X

45 62 65 13

GALERIE JEAN FOURNIER 44, RUE QUINCAMPOIX 75004 PARIS

42 77 32 31

FIAC
1987
B.19

BERNARD PIFFARETTI

BRÈVE EXPOSITION

JEUDI 15 OCTOBRE DE 12 H A 23 H VENDREDI 16 DE 12 H A 19 H 30

45 62 65 13

GALERIE JEAN FOURNIER 44, RUE QUINCAMPOIX 75004 PARIS

42 77 32 31

FIAC 1987

B. 19

PETIT SALON

SAMEDI 17
DIMANCHE 18

45 62 65 13

GALERIE JEAN FOURNIER

4, R. QUINCAMPOIX 75004 PARIS

42 77 32 31

Jean	Azemard
Stéphane	Bordarier
Bertrand	Canard
Yves	Deloule
Didier	Demozay
Serge	Fauchier
	Hwang Ho Sup
	Kim En Joong
Brigitte	Komorn
Jacqueline	Monnier
Jean	Noël
Paul	Pagk
Claire	Pichaud
Michaële	Schatt
Janine	Vignaud
Max	Wechsler

PAUL PAGK

VERNISSAGE SAMEDI 28 NOVEMBRE

28.XI.87 - 7.I.88

44, RUE QUINCAMPOIX, 75004 PARIS
CHEZ JEAN FOURNIER

42 77 32 31

KIANG K'OUËI
UN VOYAGE D'ANTAN

Le lac Tong-t'ing avec ses huit cents stades
Est comme un plat de jade empli de vif-argent.
Un long arc-en-ciel soudain vient s'y mirer :
Immense roue multicolore,
Que ma barque traverse en son milieu.
Lumière, lumière, qui frappe mon âme !

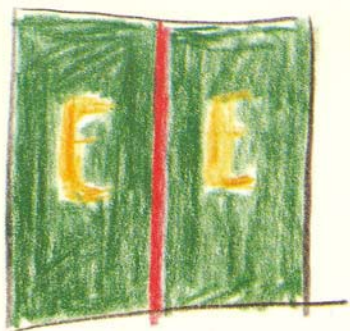
A l'aube, j'ai quitté le sanctuaire de la Colline Jaune ;
Le soir, j'arrive à la crique de Sable Rouge.
Mais, je vous le demande, où suis-je donc ?
Partout des anses, par dizaines...
Roseaux bleutés à perte de vue...
La lune brille comme un flambeau.
D'anse en anse, pas un habitant...
Il m'a fallu passer la nuit dans les roseaux en fleurs.

SAMEDI 4 JUIN

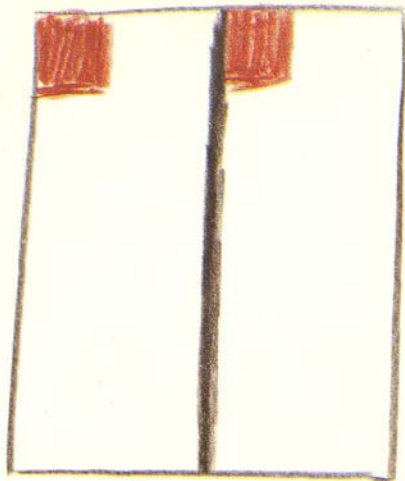
44 RUE QUINCAMPOIX 75004
FOURNIER T. 1 42 77 32 31
JUSQU'AU 9 JUILLET 1988

SAMEDI 4 JUIN

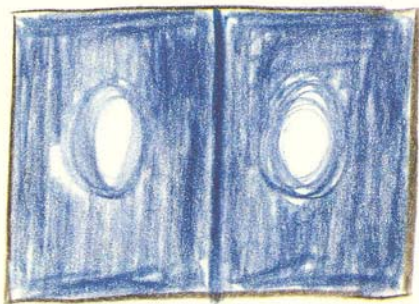
44 RUE QUINCAMPOIX 75004
FOURNIER T. 1 42 77 32 31
JUSQU'AU 9 JUILLET 1988



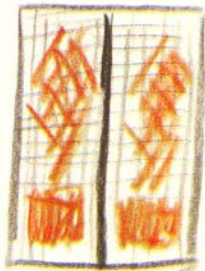
1



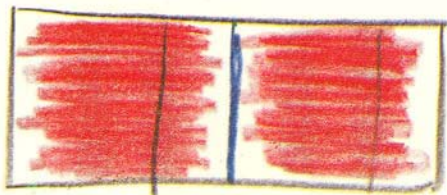
2



3



4



5

Galerie Jean Fournier

10 septembre 1988

Bernard Piffaretti

10.9 - 15.10.88

44, rue Quincampoix . Paris 4 . 1. 42 77 32 31

Bernard Piffaretti - Crayon, 1988



Sam Francis

de 1947 à 1988, sur papier

Samedi 22 octobre - Samedi 26 novembre 1988

Galerie Jean Fournier

44 rue Quincampoix 75004 Paris

42 77 32 31

PIERRE BURAGLIO

MÉMENTO CAVIARDÉ
1988

Atelier Frank Bordas
2, rue de la Roquette
PARIS XI^e

Un volume 24 x 24 cm
tiré en lithographie sur vélin
à 50 exemplaires numérotés
et signés par l'artiste.

SOUSCRIPTION

Le prix de l'ouvrage
est de 5.000 F; toutefois,
un certain nombre d'exemplaires
est réservé pour les souscripteurs
jusqu'au 9 avril au prix
préférentiel de 3.500 F.

Le livre sera présenté
et les souscriptions notées
du 5 au 9 avril



SAGA
FIAC ÉDITION
GRAND PALAIS PARIS

Par ailleurs vous pourrez souscrire auprès de

Atelier Frank Bordas
2, rue de la Roquette
Paris XI^e

&

Jean Fournier
44, rue Quincampoix
Paris IV^e

Stéphane Bordarier présente quinze peintures chez Fournier
du 15 avril au 18 mai 1989 44 rue Quincampoix 75004 Paris 1.42.77.32.31

Yves Michaud

La qualité, d'incertitude

Stéphane Bordarier vient de peindre une série de toiles aux qualités aussi évidentes que contradictoires, des toiles denses, légères, allègres, sérieuses, transparentes et tendues. Ces peintures font bloc, sans poids ni lourdeur, elles sont fortes sans que le peintre nous inflige son sérieux comme un drame de l'histoire. La couleur n'est ni fluide ni épaisse. Notre impression visuelle reste indécise, en balance et va-et-vient, concentrée, dispersée, absorbée et flottante. Cette peinture est tout à la fois serrée, aérienne, pleine et vide. Les couleurs sont délicates et pourtant souvent presque sales. Il y a un lyrisme fort qui n'est pas gestuel et encore moins littéraire. La peinture est décidée sans imposer la certitude d'elle-même et elle nous communique naturellement cette absence de certitude.

Stéphane Bordarier est un peintre réfléchi, qui prend son temps. Ce qui ne veut pas dire que tous les temps doivent avoir le même tempo, la même durée ni la même intensité. Prendre son temps, pour lui, c'est savoir ne céder à l'impatience ni d'un projet ni d'un geste, c'est savoir laisser les choses trouver leur place. Peintre non figuratif, peintre qui a choisi aussi de ne pas se réfugier du côté du geste ou de l'expression, Bordarier n'a en fait pour toutes ressources que les purs moyens de la peinture : la couleur et l'ordre de la surface, pas même la composition.

Nous savons ce qu'est une peinture bien composée, composée tout court : les masses et les couleurs s'y équilibrent jusque dans la dissonance. Le tableau est tout de suite trop satisfaisant, il vient trop bien, avec trop de facilité, trop de manière, trop de bon goût. Il existe même de fausses sérénités. On dit en général que ces sortes de peinture manquent de surprise, qu'elles sont attendues. Elles manquent tout bonnement de vérité, de la vérité qui naît de l'incertitude — et depuis Cézanne, pour ceux qui restent fidèles à la peinture, la vérité en peinture ne peut plus être que celle de l'incertitude.

La réussite des peintures récentes de Stéphane Bordarier tient précisément à la manière dont il a non pas accepté l'incertitude mais dont il l'a transformée en force de peinture.

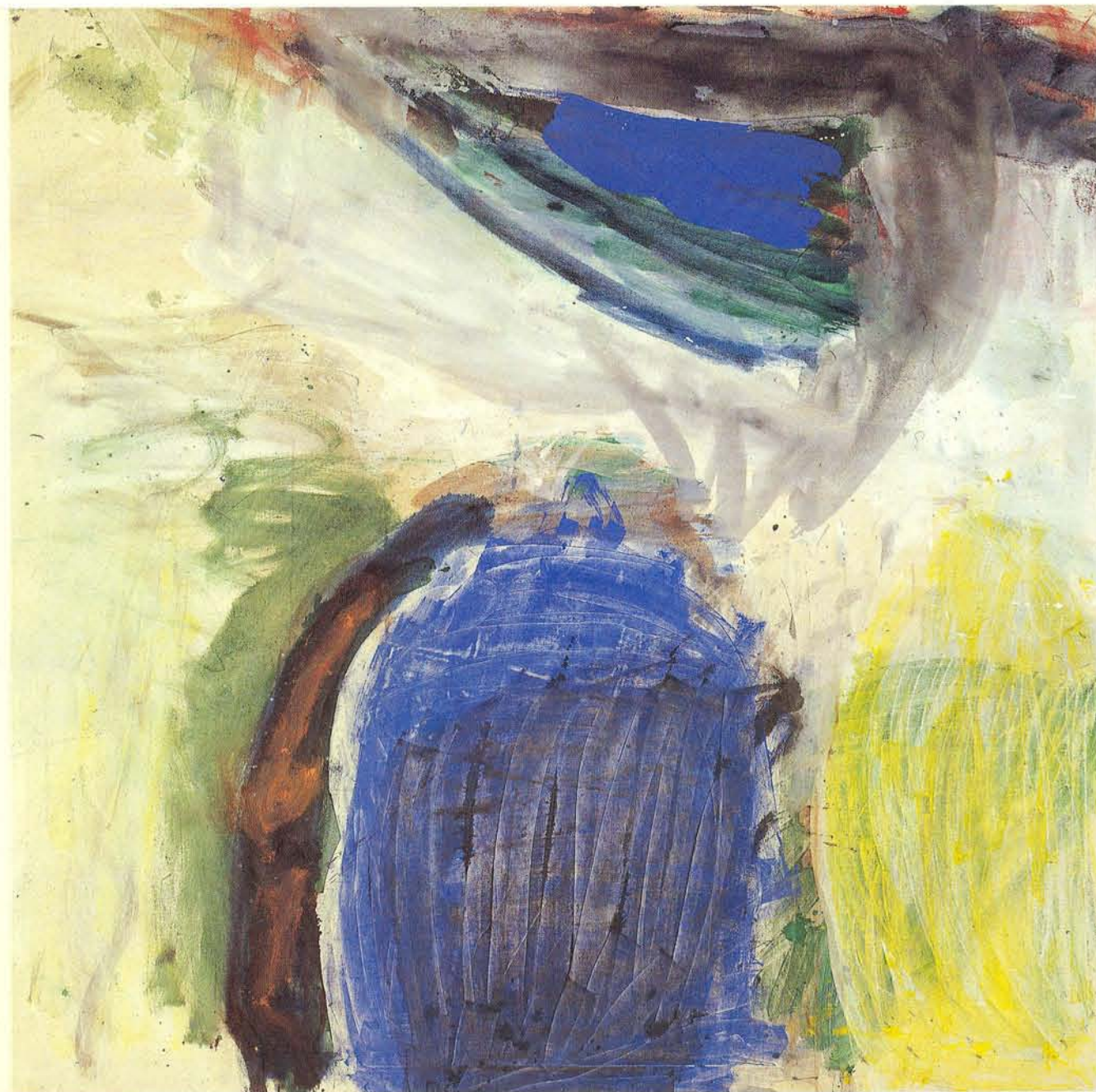
Dans ses peintures antérieures, il organisait des plages de couleurs selon un motif d'enroulement qui pouvait sembler emprunté à *L'escargot* de Matisse. A vrai dire, le rapprochement formel ne dit pas grand-chose ; il dissimulerait même plutôt ce que cet enroulement a de métaphorique :

métaphore de la situation du peintre pris dans la spirale de la peinture, dans la spirale de l'histoire et de ses propres prédilections, pris dans le vertige des couleurs et des matériaux, dans l'étourdissement aussi d'une activité où l'on entre consciemment mais qui vous porte et vous emporte. Bordarier voulait bien faire. Et dans la dissonance et le déséquilibre, il cherchait une sorte d'équilibre d'après-coup. Il tentait de fermer la spirale, de composer la surface pour qu'elle soit bien calée, pour qu'elle se stabilise, que le vertige cesse. Il voulait aussi se préserver de la saleté de la couleur. Il réussissait alors des peintures sensibles et équilibrées, où il faisait preuve de ses qualités de coloriste et de son ouverture à l'incertitude, mais avec toujours un peu trop de sagesse, un peu trop de retenue, un peu trop de lucidité. Parfois il lui arrivait de multiplier les corrections et les reprises et de se retrouver coincé, bloqué de tous les côtés, avec une toile bouchée, alourdie ou, au contraire, trop souvent effacée, presque exténuée, à force de corrections. Je me souviens lui avoir demandé dans son atelier de me montrer certaines de ces toiles qu'il considérait comme des échecs, ou dont il ne parvenait plus à sortir. Il me semblait qu'il y avait là un enjeu propre à sa manière de travailler et surtout à sa manière d'être un peintre.

La splendide série des peintures de cette année est née, je crois, de cette situation, de la manière dont Bordarier a su se libérer. Le terme de série, ici, est important et demande d'être bien compris. Il ne s'agit pas en effet pour Bordarier de peindre par série au sens de peindre un certain nombre de fois la même toile en étant le spectateur attentif des événements qui se produisent dans la répétition. Car peindre une toile, peindre une toile réussie, une toile fermée sur elle-même, Bordarier savait bien ce que c'est et c'est précisément ce qui le gênait. Dans chaque toile séparée, il voulait accomplir trop de choses, il se sentait obligé d'avoir trop de contrôle, il se méfiait trop de la couleur, du format, du sentiment — trop de lui-même peut-être.

Dès lors une série ne pouvait pas être une série de peintures répétées, une série d'itérations ; ce devait être une série de reports et d'engendremets, une série au sens quasiment chimique : les tableaux y dérivent les uns des autres tout en ayant une même formule générale. La peinture se continue d'une toile dans une autre ; elle est reportée, différée, poursuivie de toile en toile. Au lieu de figer ou de bloquer le tableau par excès de scrupule, au lieu d'ajouter et de corriger sur la même peinture en la fétichisant, Bordarier a ainsi choisi d'élargir le processus ; chaque toile est un moment de peinture dont les suggestions et les difficultés sont reportées, renvoyées à une autre. Parfois le report est clairement visible : une couleur ou un geste s'est carrément poursuivi sur une toile voisine, une idée de forme qui s'esquissait sur une toile s'est réalisée dans une autre. Parfois les choses sont moins claires : dans une sorte d'après-coup, une peinture plus tardive semble trouver son écho dans une autre qui l'a précédée. En réalité, il s'agit encore et toujours de la spirale de la peinture, de ce vertige qui était dès le départ présent dans l'ordre enroulé de la surface. Ce qui risquait de trop revenir sur soi, de se nouer dans les limites d'un seul tableau prend maintenant sa liberté et son aisance dans la suite des peintures qui reviennent librement les unes sur les autres.

Maintenant, l'incertitude peut, effectivement, être acceptée et devenir productive. Une peinture n'a plus à se fermer. Une autre la suit qui peut le faire pour elle — et ne le fait heureusement pas. Une couleur n'a plus à être celle-là même que le peintre veut ou s'imagine vouloir, et qu'il



retravaille jusqu'à l'obtenir, ou jusqu'à ne plus pouvoir jamais la trouver : la couleur est une poursuite, ce que l'on ne saisit pas, ce qui se dérobe. On aurait tort de penser pour autant que le peintre ne sait pas ce qu'il veut. L'incertitude, ici, n'est ni celle du peintre, ni celle de la peinture : c'est une qualité d'incertitude émanant de l'objet. Et le peintre veut très précisément cette qualité d'incertitude. Avant, il pensait que la couleur et la forme justes lui échappaient; et il les traquait sur la toile. Il a dû se rendre compte que la couleur et la forme justes devaient être quelque chose qui échappe, quelque chose d'insaisissable. Qu'on regarde maintenant ces formes, ou ces plages de couleur si peu péremptoires, obtenues par raclage, par soustraction : il y a là une production par retrait, par dérobage, par déplacement qui n'est pourtant en aucun cas négatrice. Il n'y a rien à anéantir. Bien au contraire, tout est à engendrer. Il y a seulement que la sensation cherchée est une sensation qui par nature se dérobe. A ce propos, Bordarier parle d'une impression qui serait comme celle d'une sensation dans un rêve : une sensation après laquelle on court et qui échappe, dont on ne peut pas dire si c'est une sensation d'acide, d'amer, de douceâtre, ni même si elle est agréable ou désagréable. Elle est toujours plus loin, elle échappe toujours. Il y a un lointain et on ne peut que le poursuivre : dans la série, par des repentirs positifs, des déplacements, à travers la suite des reports. Chaque toile est un appel pour une autre, un pas vers une autre, mais la série ne se clôt pas; la série elle-même est la métaphore de cette sensation insaisissable. Cela pose évidemment d'intéressants problèmes de présentation. Chaque peinture est bien une peinture et non pas un panneau de polyptyque, mais en même temps, il y a une réelle affinité entre les toiles. Elles peuvent être juxtaposées et présentées dans une sorte de continuité qui est moins la continuité du travail que la permanence de l'absorption du peintre dans un quasi-rêve. C'est du côté de ce quasi-rêve qu'est l'étrangeté. Bordarier fait partie de ces peintres pour qui la peinture a la qualité du rêve, de ces peintres dont les peintures nous offrent un espace où nous pouvons non pas rêver mais avoir des expériences comme celles du rêve, des expériences de réalité irréelle. Car ce serait une simple manière de parler que de dire que cette peinture est un rêve. Avons-nous donc besoin de la peinture s'il nous suffit de rêver ? En fait la peinture est *comme* le rêve. C'est la seule analogie qui nous vienne. Elle nous offre l'occasion d'un jeu analogue des mécanismes mentaux — sauf qu'en la regardant nous ne rêvons ni ne dormons. Bordarier dit que ses premières peintures étaient bleues avec un peu de terre dedans. Il dit que maintenant il commence toujours par du bleu et qu'il utilise du blanc très liquide pour masquer les choses, qu'ensuite viennent les autres couleurs qui se fabriquent sur la toile, avec très peu de moyens, parfois juste un peu de colle et du pigment. Il dit aussi qu'il a remarqué que chez Manet, il y a souvent une tache bleue et que cette tache bleue est toujours associée à quelque chose de féminin. En rapportant cela, je ne prétends pas suggérer une interprétation ; comme interprétation personnelle, elle serait de toute manière sans grand intérêt. Je voudrais seulement indiquer un état de rêverie et de désir associé à la bleuité du bleu, une bleuité qui n'est pas pure, qui tout de suite devient sale, qui presque tout de suite devient toutes les autres couleurs, une bleuité qui se reporte et se transforme, et qui, pour nous, devient cette sensation de rêve, cette qualité insaisissable que nous poursuivons de peinture en peinture.

Sam Francis

II . Toiles de grand format 1988 1989

Vernissage samedi 27 mai 1989

27 5 . 1 7 1989

JEAN FOURNIER 44, RUE QUINCAMPOIX 75004 PARIS

1. 42 77 32 31

Pour "Gilles"

"Ces indices, aussi modestes soient-ils, indiquent à nos yeux que l'oeuvre de Watteau n'était pas inconnue au XVIIIe siècle. Quant à sa localisation première, elle a été établie, d'une manière prudente mais convaincante, par H. Adhémar (1951 et 1977). Elle cite un passage des Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles des frères Parfaict (1743, I, pp. 36, 38): Belloni "Pierrot... applaudi de tout le public", s'était retiré du théâtre avant 1718 et avait ouvert "rue Aubry-le-Boucher au coin de celle de Quincampoix" "un café" "où il mit pour Enseigne son portrait habillé en Pierrot" Certes, le nom de Watteau n'est pas prononcé mais le peintre pouvait très bien avoir connu Belloni (vers 1680 - 1721), un acteur grec originaire de Zante, célèbre à Paris pour ses compositions de Pierrot. Un point vient confirmer que nous sommes bien en présence de ce qui fut à l'origine une enseigne : lorsque l'on regarde une photographie agrandie du visage de Pierrot, on distingue nettement une ligne verticale qui le divise. Sur la partie gauche, se voit un réseau de craquelures en cercle alors que le côté droit est au contraire pur de tout accident."

In " Catalogue Watteau Paris octobre 1984".

in "Gazette de France" Paris octobre 1884.

contraintes qui de tout accablent."

certains alors que le côté droit est en
 gauche, se voit un réseau de crupules en
 lignes verticales qui le divise, sur la partie
 vésale de l'artère, on distingue nettement une
 l'on regarde une photographie agrandie du
 ce qui fut à l'origine une anseigne : lorsque
 continuer que nous sommes bien en présence de
 compositions de l'art. Un point vient
 originaires de l'art, oblique à Paris pour une
 Belloni (vers 1880 - 1731), un acteur grec
 mais le peintre pouvait très bien avoir connu
 Caron, le nom de Watteau n'est pas prononcé
 pour l'Espagne son portrait habillé en l'art.

de celle de Quincampoix "un côté" où il mit
 et avait ouvert "aux Aubry-le-Boucher au coin
 public", a'était retenu du théâtre avant 1718
 18) : l'art "l'art... agglomé de tout le
 espèces des l'art (1718). L. p. 32.

des l'art pour servir à l'histoire des
 N. Adhémar (1811 et 1877). Elle cite un passage
 d'une manière précise mais convaincante, par
 sa localisation présente, elle a été établie,
 n'était pas inconnue au XVIIIe siècle. Quant à
 l'indiquer à nos yeux que l'œuvre de Watteau
 Ces indices, aussi modestes soient-ils,

pour "Gilles"



Watteau

1684-1721

Pierrot, dit autrefois Gilles

Toile

1,84 × 1,49

Legs du Dr Louis La Caze, 1869

© R.M.N. Paris, 1989



Réunion des musées nationaux

IC - 00 - 3847

LOUVRE

Département
des Peintures

MERCERIE CLASSE TREIZE

30 XI 89

HOMMAGE A GERSAINT

MIXED MEDIA

44 RUE QUINCAMPOIX 75004 PARIS
T.1 42 77 32 31 . F.1 48 87 34 65