



Comment François Rouan fait parler la peinture

Marguerite Roy-Francois

► To cite this version:

Marguerite Roy-Francois. Comment François Rouan fait parler la peinture. Histoire. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2013. Français. ⟨NNT : 2013PA010706⟩. ⟨tel-04764695⟩

HAL Id: tel-04764695

<https://theses.hal.science/tel-04764695v1>

Submitted on 4 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

UNIVERSITE PARIS I – PANTHEON – SORBONNE
U.F.R. D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHEOLOGIE

Thèse pour un doctorat de l'université

Discipline : Art contemporain

Marguerite-Marie ROY – FRANÇOIS

COMMENT FRANÇOIS ROUAN FAIT PARLER LA PEINTURE

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Philippe DAGEN

Soutenue le 7 juin 2013

Jury :

- . **M. Itzhak GOLDBERG**
- . **Mme Evelyne TOUSSAINT**
- . **M. Pierre WAT**

Tome I

*A la mémoire de mon mari,
A mes enfants et mes petits-enfants.*

TABLE DES MATIERES

AVANT PROPOS	5
INTRODUCTION.....	7
I. BILAN DE LA MODERNITE : années 60	11
Autour de François Rouan	11
La génération SUPPORTS/SURFACES	30
Le Panthéon de François ROUAN	51
Apparition du tressage.....	76
II. VERS DE NOUVEAUX HORIZONS : années 70.....	87
Un peu d'histoire	88
Le dessin	95
Les Portes	101
« L'ombre » de Balthus.....	105
La rencontre de Jacques Lacan	118
III. LA MATURITE : depuis les années 80.	124
L'expérience du vitrail	124
Le Travail sur l'image	143
Le Modèle Féminin	161
Le Tableau	178
CONCLUSION	184
BIBLIOGRAPHIE.....	190
ANNEXES.....	204
A propos de : SUPPORTS/SURFACES : quelques dates.....	204
Rencontres et entretiens avec des artistes proches de François Rouan dans les années 60-70.	206
Vincent BIOULES, Montpellier 2 août 2002.	206

Pierre BURAGLIO, Maisons-Alfort 4 avril 2003.....	209
Jean-Pierre PINCEMIN, Authon-la-Plaine 13 septembre 2002.....	210
Claude Viallat, dans son atelier à Nîmes, le 8 octobre 2002.	212
Dominique GUTHERZ.....	215
Rencontre avec Le Professeur Didier SICARD,.....	218
L'Italie à la cour de France	222
France Culture : « Peinture fraîche » - 1 ^{er} décembre 2004	224
Rencontre avec François ROUAN à Laversine, le 16 décembre 2004	235
Surpris par la nuit, 28 décembre 2004 -22 h 30 , Etats d'arts.....	245
Rencontre avec François ROUAN - Laversine, le 16 février 2005	252
« Surpris par la nuit » France Culture :.....	265
Emission d'Alain Veinstein – diffusion : 21 novembre 2008.	265
« Quelques plis pour Simon Hantaï », par Christian Rosset.....	265
Entretien avec François ROUAN	295
Laversine, le 1 ^{er} décembre 2008.	295
Laversine, 15 X 32	301
« Les nouveaux chemins de la connaissance » : émission France-Culture, lundi 28.11.2011. Le Journal de la philosophie, François Noudelmann reçoit François Rouan pour son ouvrage « <i>Notes de regard</i> » paru aux éditions Galilée, 2011.....	310

AVANT PROPOS

La visite de l'exposition de François Rouan, organisée par le Musée national d'art moderne au Centre Pompidou du 27 octobre 1983 au 2 janvier 1984, fut pour moi, un choc.

Les *Cassone*, au grand format, m'impressionnèrent d'emblée. Ma curiosité est excitée et mon appétit grandit à l'idée d'entrer dans cette peinture faite de losanges jaunes, rouges, bleus, striés de noir ; je suis en présence d'un damier mais plus que cela. Je reste devant le tableau, je m'amuse à découvrir des silhouettes féminines surgissant, par endroit, au devant de la toile.

C'est une peinture énigmatique, à l'apparence abstraite..., mais ces visages et ces vêtements enfouis dans les bandes quadrillées ramènent-ils à la figuration ? Elle pose problème. De cette réflexion a découlé le désir d'aller plus avant dans une approche de cette peinture et du peintre.

Mon intérêt pour cet art et pour un peintre vivant, de ma génération, s'est tellement accru que j'ai envisagé de lui consacrer ce travail avec l'accord de mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Philippe Dagen, que je remercie en premier, pour son écoute et sa délicate compréhension, pour ses conseils et les pistes de recherches qu'il m'a ouvertes, facilitant au mieux la conduite de ce travail.

Mes remerciements vont aussi à :

Monsieur François Rouan dont la disponibilité et la courtoisie ont permis l'élaboration optimale de nos différents entretiens.

Monsieur le Professeur Didier Sicard, alors Président du Comité consultatif national d'éthique (CCNE), l'un des collectionneurs les plus fidèles de François Rouan, qui m'a donné la possibilité de voir, en privé, les pièces de sa collection

et en m'accordant un long entretien sur le peintre Rouan, malgré son emploi du temps chargé, a su augmenter mon enthousiasme pour cette peinture.

Monsieur Dominique Cordellier, Conservateur en chef au département des Arts graphiques du musée du Louvre, pour son aimable entretien.

Je remercie les artistes qui m'ont reçue, n'hésitant pas à me donner de leur temps : MM. Vincent Bioulès, Pierre Buraglio, Jean-Pierre Pincemin, Claude Viallat, Dominique Guthertz,

Les galeries Jean Fournier, Daniel Templon, Frank Elbaz, Bernard Ceysson, la Maison Tajan (Mme Rodica Seward), pour leur accueil et la mise à ma disposition des catalogues d'expositions.

INTRODUCTION

François Rouan est né à Montpellier en 1943. Il vit à Laversine dans l'Oise. Sa carrière artistique débute dans les années soixante, riches en bouleversements de toutes sortes, et sa vie et celle de ses jeunes camarades, peintres, en est marquée en profondeur. Les années cinquante avaient déjà témoigné d'une autre compréhension de ce que peut être la peinture, même si auparavant les papiers collés cubistes, les tableaux de sable de Masson, les assemblages dada et surréalistes, s'étaient affirmés alors comme peinture. Les jeunes artistes s'interrogent sur ces nouvelles manières de peindre et chacun y répond selon son tempérament, sa culture et son histoire personnelle. Les gouaches découpées de Matisse, les *dripping* de Pollock, les peintures de Picasso, sont autant d'œuvres fondatrices de la modernité. Le dilemme figuration/abstraction, le questionnement radical sur les moyens de la peinture, les expériences du Pop Art et du Nouveau Réalisme, constituent le socle sur lequel François Rouan va devoir construire son œuvre.

Exposer la démarche artistique de François Rouan nécessite une approche chronologique de sa peinture et demande pour la compréhension de l'exposé un choix précis d'œuvres représentatives des différentes étapes de son parcours. Les illustrations réunies dans le tome II de ce travail marquent ces différentes étapes en commençant par les *papiers découpés, incisés et collés, les tressages de papiers collés*, les *tressages* de toiles, en regard du travail d'Hantaï, des expériences de BPMPT et de SUPPORTS/SURFACES, remontant à Picasso, à Matisse, à Pollock mais aussi à Fontana. Un arrêt sur la peinture et les tapisseries de Bissière sert à démontrer l'importance du tissage et de la grille, des matériaux hétérogènes, du « fatras » que François Rouan évoque souvent

pour la fabrication de son tableau. L'expérience italienne avec les fresques de Lorenzetti à Sienne, les dessins du *Bosco*, puis *Les Portes*, sous la tutelle de Balthus à la villa Médicis, à Rome, donnent une impulsion nouvelle à sa réflexion. *Le nœud borroméen* de Lacan institutionnalise la tresse. Les photographies des vitraux que nous avons réalisées à Nevers, à Castelnau-le-lez, à Montrond dans l'Orne, témoignent des préoccupations de l'artiste qui aborde là les problèmes de la lumière, de la transparence et de l'opacité, de l'espace. En s'intéressant à l'empreinte, puis en travaillant sur les épreuves photographiques, Rouan donne naissance aux *Coquilles*, aux *Mappes* et aux *Odalisques* aboutissant ainsi à la représentation du modèle féminin et à *La Ronde des Heures*, symbole du temps qui passe, sous l'ombre de Primatice et de Matisse.

Le premier chapitre, intitulé BILAN DE LA MODERNITE, années 60, présente le contexte historique et politique dans lequel a baigné le jeune peintre, l'héritage qu'il reçoit de ses prédécesseurs, Matisse, Pollock déjà cité, mais aussi Fontana, Bissière et surtout Hantaï, et l'importance capitale de celui-ci pour le développement de son art. A la vue des derniers tableaux de Jackson Pollock l'artiste s'interroge déjà sur l'effet d'image qu'ils provoquent et constate qu'il est difficile de savoir, face à ce plan pictural, ce qui est dessus, et ce qui est dessous. C'est, dès l'abord, l'une des principales particularités de la fabrication de ses tableaux car de cette interrogation, va naître un procédé tout à fait original, le tressage, cantonné jusque là dans d'autres domaines, qui va être introduit dans la peinture.

Le deuxième chapitre qui s'intitule VERS DE NOUVEAUX HORIZONS, années 70, s'attache à décrire comment l'expérience italienne de François Rouan, sa pratique du dessin notamment avec les vues de Rome et de sa campagne, aboutissent à la réalisation des *Portes*, tout cela sous l'égide de Balthus, associée à l'amitié naissante avec Jacques Lacan et l'analyse de sa problématique du nœud et de la tresse. Le dessin est pour Rouan une « énergie

voyageuse » et les images se déplacent incessamment dans son cerveau. *Les Portes*, nouvelle recherche plus intériorisée, vont élargir encore plus l'espace du tressage dans la peinture, en combinant des matériaux hétérogènes comme la cire, l'acrylique ou la poudre de marbre.

Avec LA MATURITE, années 80 et suivantes, le troisième chapitre aborde les expériences nouvelles que fait Rouan dans la continuité de la problématique du tressage : l'expérience du vitrail, riche et complexe, le travail sur l'image avec la question de l'empreinte, l'étude du modèle féminin qui renvoie à l'histoire de la peinture, à ses acquis culturels, à l'expérience de Primatice et de Matisse. S'y adjoignent la pratique de la photographie, de la vidéo, du film, pour aboutir à ce qu'est vraiment le tableau pour lui : un objet énigmatique, provoquant un retournement critique sur son travail mais lui donnant énormément de bonheur, « un petit objet, dit-il, qui donne à penser le désir comme quelque chose qui déjà vous échappe ». Comment fait-il parler la peinture ? Cette étude tend à le montrer.

La documentation est très large et le travail repose sur un ensemble bibliographique très important auquel s'ajoutent la consultation de beaucoup d'archives et la mise au net de nombreux entretiens.

Nous pouvons citer aussi plusieurs conversations avec François Rouan, tant à Paris qu'à Laversine, des rencontres avec les artistes de sa génération, à Montpellier, à Nîmes, à Paris, dans la région parisienne ou ailleurs. Les expositions visitées à Paris et des déplacements aux Abattoirs de Toulouse, au Cateau-Cambrésis, à Castelnau-le-lez, à Nevers, à Montrond dans l'Orne (près d'Alençon), ont permis de rassembler la plus vaste documentation possible dont une partie est présentée en annexe.

Il existe peu de monographies sur François Rouan, d'où l'intérêt d'actualiser les entretiens qu'il nous a accordés. Nos recherches ont été longues et difficiles pour des raisons souvent extra universitaires, mais l'œuvre nous

fascinait suffisamment pour désirer malgré tous les obstacles faire aboutir ce travail.

Notre seule ambition a été d'apporter un ensemble documentaire suffisamment large, sinon exhaustif, pour contribuer à nourrir des recherches ultérieures.

I. BILAN DE LA MODERNITE : années 60

Les années 60 sont les années où l'art, fortement lié aux comportements éthiques et politiques, fait réellement débat.

Autour de François Rouan

Lors d'un entretien en février 2005¹, François Rouan évoque les années soixante et rappelle qu'élèves à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris - dans l'atelier de Roger Chastel - ses camarades Bioulès, Buraglio, Buren, Parmentier, Viallat, et lui-même, avaient « *ouvert les yeux sur le monde au même moment..., découvrant la modernité, l'évolution d'une dynamique mise en place par le discours de l'art.* » Le peintre souligne l'existence de « *tentatives radicales* » - les artistes y prenant une certaine part - d'échapper à cette attitude connotée, bourgeoise, du tableau lié au décor. « *Comme artiste, précise-t-il, j'étais prêt à remiser aux poubelles de l'histoire, le tableau... Dans le milieu des années 60, une certaine suspicion a commencé à m'agiter devant des postures ne voulant pas prendre la mesure de la complexité des avant-gardes dans la catastrophe du vingtième siècle.* »

Catherine Millet montrera, dans son ouvrage *L'art contemporain en France*, combien le parcours de François Rouan est exemplaire quant à son rôle dans « *ce recommencement de la peinture.* » « *C'est un réapprentissage* », écrira-t-elle.²

En effet, à l'époque, de nombreux artistes mettent l'accent sur les déterminations des matériaux (bois, lin, toile, corde, châssis, etc.) et leur manipulation à travers des actes tels que le nouage, tressage, marquage.

¹ Entretien avec François Rouan, à Laversine, février 2005.

² Catherine Millet, *L'art contemporain en France*, Flammarion 1987, p. 140.

S'ajouteront répétitions de gestes, de motifs, interventions dans différents lieux (musée, galerie, rue, campagne...).

Cette fin des années soixante était à la fois « riche d'événements biographiques, d'événements créateurs et de confusions de toutes sortes. »³

François Rouan, bien que sensible à ces démarches, s'orientera vers une nouvelle conception du tableau.

Dans le domaine de la philosophie et des sciences humaines, c'est toute la période de l'après-guerre, marquée par la prédominance de l'existentialisme qui s'achève. Les sciences gagnent. Les écrits de Lacan, Lévi-Strauss ou Foucault sont salués et la pensée de Georges Bataille habite les jeunes esprits. Pour François Rouan, notamment, « *Georges Bataille, c'est un très vieux compagnonnage ... C'est la fréquentation des textes de Bataille (1960) qui m'a aidé à me déprendre de cette influence (de ce qui venait du Surréalisme) ... du Breton des Manifestes.* »⁴ Mais sans sous-estimer G. Bataille, ce qui le fascine c'est la « figure » de Simon Hantaï. Il dit l'avoir rencontré vers le début des années 60 : « *Hantaï, c'est une œuvre que j'ai rencontrée très tôt en arrivant à Paris, vers le début des années 60, que j'ai tout de suite aimée passionnément* »⁵... je puis dire que Hantaï fut pour moi un modèle. »⁶ En effet, en ce moment, Simon Hantaï exerce une influence considérable sur les jeunes abstraits. L'abstraction, telle qu'elle est défendue par l'Ecole de Paris, ne répond pas à leurs attentes et la curiosité de ces jeunes artistes se tourne vers l'expressionnisme abstrait américain (rôle d'autant plus grand de Sam Francis, artiste américain lié à Paris). « *Pour nous, nous avons un sentiment que la peinture que nous attendions ne pouvait se trouver de ce côté.* » (F.Rouan). Simon Hantaï arrive à point nommé. « *Pour beaucoup d'entre nous,* reprend

³ Catherine Millet, *L'art contemporain en France – op.cit.*

⁴ Entretien avec François Rouan à Laversine, le 16 décembre 2004.

⁵ Entretien avec François Rouan à Laversine, le 16 décembre 2004, *ibid.*

⁶ François Rouan, *Voir la peinture en bleu*, p.11 - envois l'Echoppe, 28 février 2004.

F.Rouan, *il était une figure référentielle dans un moment concomitant de la peinture américaine.* »

Simon Hantaï est né à Bia en Hongrie, en 1922. Après avoir fréquenté l'Ecole des Beaux-Arts de Budapest, il quitte son pays natal, tombé sous la tutelle soviétique, en 1948 et traverse l'Italie avant de s'installer en France où trente-trois années de sa vie vont être intensivement consacrées à la peinture avec une faculté de renouvellement exceptionnelle.⁷

Il est à Paris en 1949 et il rejoint le groupe surréaliste. Sa peinture évolue vers un surréalisme poétique et fantastique où le frottage, la superposition, l'automatisme et le collage sont les garanties d'une démarche qui laisse au hasard la part déterminante. Il expose, en 1953 dans la galerie d'André Breton *A l'Etoile scellée*. Mais bientôt, il s'oriente vers une peinture plus abstraite, un monde de signes et de gestes peuple la surface de ses œuvres. Il rencontre Mathieu, Degottex, Marcelle Loubchansky, Judith Reigl et semble proche de l'abstraction lyrique développée par ces derniers. C'est la démarche de Jean Fournier qui expose, en février 2005, dans sa galerie les toiles abstraites de Hantaï de la fin des années 50 les rapprochant de celles de Degottex : *Composition orange et noire*, 1958 , huile sur toile 98 x 74,8 cm de Hantaï (ill.1) et *Le Feu noir II* , 1956, huile sur toile 146 cm x 114 cm de Degottex (ill.2). Hantaï est d'ailleurs en colère au sujet de cette exposition chez Jean Fournier, « *parce que son vieux complice, Jean Fournier, a fait une exposition, passionnante par ailleurs, où il a rapproché ses toiles abstraites de la fin des années 50 de celles de Degottex.* »⁸ « *Hantaï ne peut s'enfermer dans la doctrine et le style prôné par Mathieu. Il s'écarte à nouveau.* »⁹

Il rompt avec André Breton et le groupe surréaliste en 1954 et affirme l'existence à Paris d'une nouvelle peinture qui remet en question le sujet, les

⁷ *Surpris par la nuit* – France Culture – émission d'Alain Veinstein – diffusion 21 novembre 2008
Quelques plis pour Simon Hantaï par Christian Rosset, avec Dominique Fourcade, Pierre Hantaï, Jean-Michel Meurice, Jean-Luc Nancy et François Rouan.

⁸ Rencontre avec François Rouan – Laversine, 16 février 2005.

⁹ *Disparitions – Simon Hantaï* – par Philippe Dagen – *Le Monde* 18 septembre 2008.

moyens picturaux, puis le support. Il évolue, alors, sous l'influence de l'*Action Painting* de Pollock et voit chez cet artiste américain, contrairement à Breton, les conséquences non figuratives de l'automatisme surréaliste. C'est le Pollock des *dripping* et le Matisse des *papiers découpés* qui l'éloignent de Breton et des surréalistes. « *La peinture existe parce que j'ai besoin de peindre*, dit-il à Geneviève Bonnefoi. Mais *cela ne peut suffire. Il y a une interrogation sur le geste qui s'impose.* »

En 1960, il commence ses recherches sur le pliage et entreprend ainsi une tentative de dépersonnalisation de la peinture, en lui assignant comme objet sa propre matérialité. A l'origine de cette démarche, il y a la réserve que Hantaï nourrit à l'égard des significations (toujours envahissantes) ou inversement, de l'absence de signification que véhicule le discours pictural ; partant de là, son ambition est de dévoiler, par une pratique réduite aux seuls rapports de la surface et de la couleur, l'essence même de la peinture, tout comme celle du geste qui la crée. C'est dire que le propos de Hantaï dépasse à la fois celui des surréalistes et celui des expressionnistes abstraits, dans la mesure où il tend à replacer la peinture dans l'unique contexte de ses propres contingences. Il arrive à partir de cette année 1960 à définir « Le pliage comme méthode » selon ses propres termes.

Simon Hantaï a cherché à s'arracher à l'automatisme surréaliste et à fuir la caverne corporelle à la fin des années 50 par un bleuissement progressif et affirmé de sa peinture. La découverte du « pliage comme méthode » lui permettra de rejoindre le dévoilement d'une couleur légère, par le motif du nœud agissant comme un capteur de réserve, diminuant ou élargissant continûment, avec obstination, l'immaculée blancheur. Cette réserve – « *cet étoilement* », dira Georges Didi-Hubermann, *découpe à vif la temporalité artisanale de l'action, elle parvient à nous faire oublier les rituels, la patience et la souffrance corporelle du peintre, martyr de sa tâche. Pour nouer, pour plier, il*

faut que Simon Hantaï contourne les limites du cadre, la rectitude des quatre bords du châssis, la rigidité de la préparation, afin de se maintenir au plus près de la souplesse textile du support. »¹⁰

Sa technique, il la résume dans l'extrait du film de Jean-Michel Meurice : *Simon Hantaï, les silences rétinien*s, entretien conduit par Alfred Pacquement. Il montre les différentes étapes qui marquent le processus d'une toile.¹¹

« Vous allez voir tout à l'heure quand je vais la soumettre au pliage. Tout ça, ça sert pour le rendre le plus étal possible et après que l'étagage de la peinture se fasse sans le moindre accident. C'est trop liquide mais ça ne fait rien, on continue avec ça. Voilà je remplis comme je peux, comme je veux, c'est-à-dire sans souci particulier, essayer de remplir la surface bord à bord ; c'est-à-dire en principe je ne recours à rien d'autre que n'importe quel peintre de bâtiment procède. » (Simon Hantaï)

Ainsi, il plie une toile comme un chiffon sur laquelle il met auparavant un apprêt pour la durcir. Sur la surface pliée, chiffonnée, il passe un rouleau compresseur de jardinage. Il met de la couleur, parfois une couleur différente sur chaque pli, parfois une seule couleur sur l'ensemble et après cela, il déplie l'ensemble et donc les plis qui étaient à l'intérieur, cachés, pas en surface, restent blancs. Seule la couleur est venue sur les parties supérieures qui affleuraient. Il apparaît donc une sorte de feuillage avec des parties blanches et des parties colorées alors que ce n'est qu'une toile froissée. Et ce sont *Les Mariales*, les premiers pliages en 1960, *Mariale*, *M.A.3*, 1960, huile sur toile, 293,6 x 209,5 cm, MNAM Centre G. Pompidou, Paris, (ill.3), puis en 1964, à

¹⁰ François Rouan, *Voir la peinture en bleu* – envois L'Echoppe, 28 février 2004, p.12.

¹¹ *Surpris par la nuit* - France Culture – émission d'Alain Veinstein – diffusion le 21 novembre 2008 : « *Quelques plis pour Simon Hantaï* » par Christian Rosset. Avec Dominique Fourcade, Pierre Hantaï (claveniste), Jean-Michel Meurice, Jean-Luc Nancy (philosophe) et François Rouan.

partir des *Mariales*, il développe les *Panses*¹² qu'il montre d'abord sous le titre de *Saucisse* ou *M.M.*, et avec elles il renonce au *all-over*. De véritables outres de peinture, les *Panses* tiennent à la fois du volume et du plan. Dans leurs replis, surgissent le geste, la couleur, la forme, le programme, l'accident. Leurs formes ovoïdes ou oblongues évoquent la grossesse, la gestation. Ainsi Simon Hantaï engendre la peinture, *Panse*, 1964, huile sur toile, 221 x 214 cm (ill.3 bis).

Lors du même entretien, à la question de Jean-Michel Meurice lui demandant pourquoi il avait adopté un procédé aussi simple que le pliage, Simon Hantaï répond :

« C'est à la fois l'extrême fin d'une évolution historique : pratiquement on peut constater, il ne nous reste rien ou plutôt que la peinture, à un moment donné, c'est un fait matériel si élémentaire que j'ai une couleur, je prends le pinceau, je le trempe dedans, j'étale sur une surface, il ne reste plus rien, à la fois la constatation que c'est une nécessité historique ; on ne peut plus recourir à rien d'autre que cette donnée-là et si l'on se réfère à des légendes, des textes populaires que l'on trouve en Europe Centrale, en Afrique, en Chine par exemple, on constate qu'il y a justement ces données dans ces légendes : " son père a dit, son grand-père a dit, etc. ", sans fin ... Une fois, quelqu'un prenait le pinceau, le trempait dans l'argile ou dans une palette, il éclaboussait une surface. Alors, c'est dans ce sens-là, de la pure matérialité et il n'y a rien d'autre que ça parce qu'on ne connaît encore rien. Il n'y a donc que le besoin de faire quelque chose qui est le matériau élémentaire de la peinture, mais on ne peut faire que ça et moi, je pense que c'est la seule merveille possible pour nous et il est merveilleux.

Dans sa monographie sur Hantaï, Geneviève Bonnefoi nous donne une photo d'Hantaï dans son atelier prise en 1968 (p.20), *Simon Hantaï dans son atelier, 1968* (ill.4). On distingue derrière lui des sacs dénoués et dépliés, pendus

¹²PANSES, 1964-1965, SIMON HANTAI, Exposition Galerie Jean-Fournier, Paris, 11 octobre-24 novembre 2012, après une exposition *Simon Hantaï, Peintures, 1960-1967*, à la galerie Jean Fournier, Paris, en 1967.

comme des sacs vides, puis à côté de lui, au premier plan, des toiles froissées, gonflées, saturées de peinture dont les bords sont restés vierges, comme un rappel des *Panses* de 1964.

« L’imaginaire dans lequel il est venu, dit Dominique Fourcade, lui a permis de produire cette peinture ; la peinture, c’est le résultat de toutes les successions de l’imaginaire liées à la culture dans laquelle on a été, de rapports affectifs que l’on peut avoir avec certaines personnes, avec par exemple, la référence qu’il fait dans certains tableaux, pliés d’une certaine manière, au tablier que sa mère portait sur une photo, - qui était une des rares photos qu’il avait de sa mère - un tablier repassé en accusant les plis et qui faisait une forme comme ça. C’est une géométrie très surprenante et où la manière dont le fer avait repassé la couleur lui paraissait de soie. Lui, ça le faisait rêver. » Tablier de ma mère¹³, (ill.5).

Dans la préface du catalogue de l’exposition à la Fondation Maeght à l’été 1967 , François Mathey rend cet hommage à l’artiste:

« Dans cette méthode délibérée qui préserve l’inconnu, où tous les possibles restent possibles, le peintre ne peut se reconnaître et pas davantage dominer son œuvre. Au sein de la pliure où se cache le magma, il se remet en cause. Il ne vit pas un moment extatique, exceptionnel, il ne recourt pas aux ivresses. Humble, il plie sa toile et ces pliures dont il assume tous les risques portent son incertitude et sa certitude. L’échec est un pli de la toile et l’échec même est la garantie de sa réalité spirituelle. La toile se remplit de bleu, de vert, de violet : C’est matériellement vrai, c’est tout. »¹⁴

« Quand je plie je suis objectif, lui dit Hantaï lors de cet entretien, et cela me permet de me perdre. »

¹³ Le Tablier de Simon Hantaï, *Anagrammes*, Galilée janvier 2005, p.34.

¹⁴ *Hantaï*, par Geneviève Bonnefoi –artistes d’aujourd’hui, collection de Beaulieu, 16 juin 1973, p.19.

Avec vigueur, François Rouan se réclame du travail de Simon Hantaï.

Il se réfère aux *Papiers découpés* de Matisse (l'un des maîtres de Hantaï) qu'il a découverts, étudiant, dans les différents musées et expositions. Ses papiers gouachés, découpés, *Bleu, Blanc, Rose*, 1966 (ill.6) peuvent être rapprochés de *Peinture – Pliage M A 3*, 1960 de Hantaï. D'ailleurs, à la demande de Simon Hantaï, Jean Fournier a organisé dans sa galerie une exposition : SIMON HANTAI CONVERSATION FRANCOIS ROUAN, du 24 mars au 30 avril 2005, rapprochant les premiers papiers découpés de F. Rouan (1966) aux toiles de S. Hantaï (1964). François Rouan est fasciné par l'œuvre de Simon Hantaï.

Dans son inventaire de l'atelier de F.Rouan, Dominique Cordellier, commissaire de l'exposition *Primatice* au Louvre du 22 septembre 2004 au 3 janvier 2005, écrit :

« un pan de mur destiné à une grande toile de Simon Hantaï, à peine défroissée, où dans d'anciens replis, il y a des bleus et dans d'autres, des verts terreux. Cette toile qui a été chiffonnée, bouchonnée et colorée plusieurs fois entre 1963 et 1968, est d'un peintre qui laissait alors au bord de ses œuvres des morceaux d'infini et ne pensait pas encore, comme il le fait aujourd'hui, qu'un jour, les machines peindraient mieux que lui. »¹⁵

Le travail de Simon Hantaï sera comme un fil rouge dans celui de François Rouan.

Pour revenir à ces jeunes artistes, dans les années 60 ils poursuivent leur activité artistique, tout en étant plus ou moins engagés politiquement. En 1965, François Rouan « tresse » : *Tressage*, 1965, papiers collés 192 x 130 cm, collection particulière Claude Viallat, (ill.7) - cf. Jean Arp¹⁶, *collage avec carrés disposés selon les lois du hasard*, 1916-1917, (ill.8), Daniel Buren, Olivier

¹⁵ Dominique Cordellier – *Rouan le peintre – Surimpressions photographique de François Rouan* – Galilée, septembre 2008, pp.108-109.

¹⁶ Jean Arp, *Collage avec carrés disposés selon les lois du hasard* 1916-1917, collage de papiers déchirés 48,6 x 34,6 cm.

Mosset, Michel **Parmentier**, Niele **Toroni**, s'associent et fondent le groupe BMPT qui durera de décembre 1966 à septembre 1967.

Le premier acte de reconnaissance historique de ce mouvement est associé aux manifestations communes de Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier, Niele Toroni au musée d'Art moderne de la Ville de Paris au début 1967. Pour comprendre leur démarche, il faut s'arrêter sur leur volonté de reconsidérer les problèmes de l'abstraction. Ils se veulent héritiers des papiers découpés de Matisse et des travaux de Pollock, Newman, Rothko... Ils enracinent leurs interrogations dans une problématique qui croise la prise en compte de l'art américain d'après-guerre, avec les apports de Pierre Soulages ou des questionnements comme ceux soulevés par l'œuvre de Simon Hantaï. François Rouan, tout en n'appartenant pas au groupe BMPT, a les mêmes préoccupations que ses camarades.

La personnalité de Michel Parmentier domine le Groupe. Il est l'héritier d'Hantaï. Il prouve à ses amis peintres l'importance du travail de cet artiste et sa dominante dans le milieu artistique de l'époque (M. Parmentier, *Toile pliée, toile en cours de dépliage* ¹⁷, ill.9, S. Hantaï, *Le tablier de Simon Hantaï*, ill. précédente). Il joue un rôle de passeur - comme le souligne Pierre Wat - c'est un personnage charnière. Il est très lié avec des gens qui sont le contraire de lui. Toutefois, François Rouan ne peut se rapprocher de Simon Hantaï, il le regarde « avec la plus extrême attention, dit-il, car j'avais mes bons petits camarades, les soi-disant radicaux qui, au fond, faisaient écran. Il y avait Parmentier autour d'Hantaï. »¹⁸ (Exposition *Triptyque* Galerie Fournier en 1966 où François Rouan, d'abord invité, en est exclu).

En parlant de Michel Parmentier, Vincent Bioulès, l'un des fondateurs du Groupe SUPPORTS/SURFACES, écrit :

¹⁷ Michel Parmentier – 20 septembre-31 octobre 1988 – Centre National des Arts Plastiques – *Insistant monologue de muet*, Alfred Pacquement, p.9.

¹⁸ Entretien François Rouan à Laversine, 16 décembre 2004.

« En radicalisant comme il le fit si bien et avec tant d'autorité et de force plastique les pliages d'Hantaï, Parmentier se réclamait à la fois d'une dialectique issue du marxisme mais aussi d'un romantisme d'action à la française où Saint-Just, Marcel Duchamp et les surréalistes allaient bras dessus, bras dessous... Très vite chacun de nous ne peut échapper à l'influence d'une attitude et de choix qui allaient donner naissance au groupe BMPT dont, à mes yeux, Parmentier demeurait à la fois le peintre véritable et le plus exigeant. »¹⁹

Après le lycée Louis-le-Grand, Michel Parmentier commence ses études d'art à l'Ecole des Métiers d'Art (1957-1961) avec Daniel Buren rencontré lors d'une année préparatoire ; elles se poursuivent à l'Ecole des Beaux Arts (1961-1963), ce qui lui permet, alors très engagé du côté du F.L.N., de bénéficier d'un sursis supplémentaire et de ne pas être exposé « au traitement de faveur » réservé aux opposants à la guerre d'Algérie. Les motifs de la poursuite de ses études ne le prédisposent pas à une grande assiduité. Il s'inscrit dans l'atelier de Roger Chastel qui fait alors office de rassembleur de ceux qui rejettent les pratiques traditionnelles de la vénérable institution, en compagnie de François Rouan et Pierre Buraglio, Vincent Bioulès et Claude Viallat. Parmentier, qui habite à côté de l'Ecole, héberge occasionnellement ces deux derniers qu'il continue à voir jusqu'au début des manifestations avec Buren, Mosset et Toroni. Roger Chastel est très ouvert à l'atmosphère du temps ; c'est un peintre qui sait ce qu'il doit à Matisse et à Picasso. Il commence sa carrière de peintre en faisant du cubisme, il connaît une période néo-réaliste puis une phase baroque (excessif des formes, exaltation de la couleur). Sa recherche est sincère et complexe. C'est un romantique qui rêve de classicisme et l'on comprend que son enseignement séduise ces jeunes gens de 18 ans. François Rouan dit qu'il parle

¹⁹ Vincent Bioulès, *Peindre entre les lignes* (énsb-az) 1995 – collection Ecrits d'artistes pp.110-111.

librement avec lui, qu'il a plaisir des échanges qui se créent entre eux mais avoue « *n'avoir pas appris grand-chose en peinture.* »²⁰

Peu de tableaux de Roger Chastel sont vus aujourd'hui dans les musées ou chez les collectionneurs (il avait reçu le Grand Prix de la Peinture à la première Biennale de Sao Paulo en 1951). Il est connu actuellement par le souvenir qu'ont de lui ses anciens élèves.

Aussi très vite, à cet enseignement académique, Parmentier substitue une culture politique mise à l'épreuve par les problèmes de la décolonisation de l'Algérie, mais aussi littéraire avec le Surréalisme et des auteurs comme Bataille et Leiris. Datent de ces années les premières lectures de Blanchot, l'attention portée à Bram Van Velde ; Beckett qui le soutient, Paulhan, mais également Hantaï qui opère alors une rupture sans précédent dans son œuvre. Buren dispose d'un atelier dans le XIII^e arrondissement où habite alors Hantaï. C'est lui qui le présente à Parmentier vers 1963. Hantaï vient travailler lui aussi dans ce quartier après l'obtention du prix Lefranc.

Toutes ces données sont effectivement présentes entre 1963 et 1965 dans la culture de Parmentier, mais les écrivains et Bram van Velde et Hantaï ne tirent pas tous pour autant l'art du même côté. C'est le travail pictural de Parmentier et sa réflexion partagée avec Buren et les autres qui changent le paysage.

« Voici jetés en vrac les ingrédients, les protagonistes, directs ou par œuvres interposées, qui ont présidé à l'apparition du peintre Michel Parmentier, mais aussi du peintre Daniel Buren, parce que, dès la fin des années 50 à l'arrêt de 1968, ils ont tous les deux passé de nombreuses heures chaque jour à parler de ces textes, de ces artistes et de la peinture qu'il fallait faire. Dans ce qu'offrait l'actualité, Michel Parmentier rejeta de manière virulente l'école de Paris, l'abstraction lyrique, le pop art et les nouveaux réalistes (auxquels il n'assimile

²⁰ Entretien avec François Rouan à Laversine, le 16 décembre 2004, *op.cit.*

pas les décollagistes Dufresne, Hains, Rotella et Villeglé), avec cependant le problème d'Yves Klein. »²¹

Ainsi, peut-on établir une certaine correspondance avec *Les Surplus transparents* de Jacques Villeglé de septembre 1961, *Affiches lacérées* marouflées sur toile, 190 x 215 cm²² (ill.10) et *Peinture* de Michel Parmentier de 1963, huile et papiers collés sur toile, 14. x 115 cm (ill.11). Le premier lacère des affiches et les maroufle sur toile, le second découpe des papiers qu'il a peints et les colle sur la toile.²³ Leur point commun, c'est leur attitude initiale de rejet de la peinture traditionnelle, le geste et la technique du collage et de l'assemblage, une ressemblance formelle mais une grande différence dans leur démarche artistique : les affiches lacérées de Jacques Villeglé racontent la vie, parlent de politique, « *la peinture dans la non-peinture* » (J.Villeglé) de Michel Parmentier veut marquer la négativité, le neutre, le non-dire.

Au milieu des années 60, Parmentier est un jeune peintre prometteur, bien qu'à rebours des figurations alors à la mode. Il mérite que l'on s'attarde sur son activité artistique.

Pour Michel Parmentier, le travail de la peinture commence avant 1966. L'originalité de sa démarche apparaît dès les premières toiles blanches en 1962. Il vise l'appauvrissement, la dématérialisation de l'œuvre, convaincu que depuis Cézanne, il n'est plus possible de peindre, faisant sienne cette déclaration de Bram Van Velde : « *Je peins l'impossibilité de peindre* ». ²⁴ Il veut effacer la trace des gestes et des motifs qui ont fait le tableau, en employant, par endroits, sur la toile des peintures de recouvrement. Ce principe d'occulter une partie de la

²¹ Jean-Marc Poinot, *Histoire d'une œuvre inachevée*, Catalogue exposition Michel Parmentier, Centre National des Arts Plastiques – 20 septembre-31 octobre 1998, p.17.

²² Catalogue exposition Jacques Villeglé *La comédie urbaine* au Centre Pompidou à Paris, du 17 septembre 2008 au 5 janvier 2009.

²³ Catalogue exposition *Michel Parmentier, Peintures 1962-1994*, Galerie Jean Fournier du 15 mars au 21 avril 2007.

²⁴ Pierre Wat, *Au seuil de la peinture*, p.9 *Michel Parmentier peintures 1962-1994*, catalogue exposition Galerie Fournier 15 mars-21 avril 2007.

surface préside à la constitution du tableau et révèle la double action de cacher puis de découvrir. Plus tard, il emploie les bandes adhésives, le pochoir (*Peinture circa*, 1964, huile sur toile, 120,5 x 90 cm, ill.12). Ceci est sans doute un signe des temps puisqu'on le remarque chez d'autres peintres de la même génération. Certains peuvent servir de modèles, tel Barnett Newman usant de l'adhésif pour affirmer les « zips » ou Hantaï dont la formule du pliage montre, au moins en France, l'exemple à quelques-uns. On le verra chez Pierre Buraglio.

Michel Parmentier réalise ses premières toiles opposant des bandes peintes et des bandes restées vierges, à la fin de l'année 1965. Ces toiles à bandes alternées, obtenues au moyen de l'adhésif, souffrent encore de coulures superflues, « *Peinture 10*, 1965, peinture glycéro sur toile, 240 x 170 cm, (ill.13) - deux d'entre elles sont exposées en janvier 1966 au salon de la Jeune Peinture. « *La peinture coulait. Les adhésifs, une fois arrachés, laissaient leur trace dans le blanc de l'apprêt* ». ²⁵ Font suite les pliages en accordéon aux ruptures nettes et brutales – peu après on aurait dit minimales – entre le peint et le non-peint. « *Michel Parmentier met en place, non pas d'un coup, mais en deux temps, une méthode. D'abord à coups de rubans de masquage. Et puis, à partir de 1966, en reprenant - chez Simon Hantaï - et en le systématisant, le pliage comme méthode.* » ²⁶

L'application uniforme d'une couleur unique, projetée à la bombe ou au pistolet, annule toute gestualité expressive ; la monochromie, brisée par le dépliage, étant une étape nécessaire qu'Hantaï, inspirateur direct de la méthode, n'a pas encore atteinte. L'acte de peindre, parce qu'il n'existe qu'à travers le procédé du pliage est non seulement banal et anonyme, mais encore aveugle, révélé non pas pendant mais après l'application de la couleur. En ce sens, le pliage contient dans le processus même de fabrication, le refus de communiquer un message transcendant – au contraire de la gestualité virtuose – ou, comme le

²⁵ Pierre Wat, *Au seuil de la peinture*, p.7, *op.cit.*

²⁶ Pierre Wat, *Au seuil de la peinture*, p.7, dans catalogue exposition M. Parmentier, *op.cit.*

dit encore Parmentier en une formule lourde de sens, un « insistant monologue de muet. » « *La pliure était le négatif du moi peignant et quand Michel Parmentier ouvrait la toile, quand il la dépliait, le non-dit apparaissait.* »²⁷

Parmentier est alors le premier dans sa génération à opter pour une vision aussi définitive du tableau. Là où ses contemporains en restent au stade d'une mise au point de leur système pictural, Parmentier expose déjà des œuvres exclusivement constituées de bandes horizontales de 38 cm de largeur, bleues et blanches en alternance (catalogue de l'exposition au Centre National des Arts Plastiques, p.43, 5 avril 1966 – 281 x 245 cm – laque sur toile – collection Liliane et Michel Durand-Dessert Paris, ill.14). Cette formule est pour Parmentier la seule issue possible, qu'elle corresponde à une nécessité profonde, issue d'une réflexion lucide sur l'art et son histoire, ou à une mutilation volontaire, tranchant dans le vif du talent pictural, de la gestualité habile, du don de la touche (ou plus probablement aux deux confondues). Elle annule tout acte gratuit face à la toile ; on ne conserve que le strict nécessaire. Et dans la mesure où elle suppose la répétition de toile en toile des mêmes gestes pour un résultat identique – couche préparatoire/pliage-agrafage/bombage uniforme/dépliage – elle trace inévitablement la voie vers la cessation du travail, cessation qui serait irrécupérable. A moins bien sûr de n'utiliser la forme ainsi obtenue, les bandes horizontales alternées, que comme une marque et d'en varier formats, contours et mise en scène de la peinture. Parmentier s'y refuse. Avec les travaux de 1966, « *les bandes désormais ne sont plus un motif, mais le résultat d'une méthode qui instaure une distanciation radicale entre la toile et le peintre* ». ²⁸ Sans, à aucun moment, s'écarter de l'objet-tableau, il se contente de « peindre de la peinture », de « *la lancinante fascination du geste couvrant rien* », dit-il. Seule la couleur employée change selon les années (bleu, 1966 ; gris, 1967 ; rouge, 1968 ; noir à partir de 1983).

²⁷ Michel Nuridsany, *Face à ce qui se dérobe*, Catalogue exposition MICHEL PARMENTIER, Centre National des Arts Plastiques, 20 septembre-31 octobre 1998.

²⁸ Pierre Wat, *Au seuil de la peinture*, p.8 dans catalogue exposition M. Parmentier, *op.cit.*

« En trois années, 1966-1967-1968, Parmentier casse la notion de devenir et décide non plus tant de se répéter une fois pour toutes mais bien toutes les fois pour une. Il questionne l'histoire et l'irréductible logique des enchaînements. Il prend le formalisme à partie par le formalisme. Comme l'on dit qu'on tue le mal par le mal. »²⁹

« Parce qu'elle exclut tout énoncé, la peinture de Parmentier élimine le rien qui ne rend quitte du rien et ne rend compte de rien ... Peut-être l'insistance d'une attention pour l'un peu nul, le quotidien, le sans-nom, pour ce qui ne vaut rien et qui n'arrive ni à s'empêcher ni à s'émerveiller de la disparition. »³⁰ « Il préfère ce qui se délite à ce qui est composé... sa démarche : un processus délibéré et systématique de dégradation... Chaque geste détruit en même temps qu'il affirme, chaque forme s'efface alors même qu'elle surgit. »³¹

Il faut mentionner deux expositions qui ont lieu en 1966 car elles indiquent la position « charnière » que tenait Michel Parmentier au milieu de jeunes artistes très différents de lui : *Triptyque* à la galerie Fournier, *Impact* au musée de Céret. Il y figure aux côtés de Buraglio, Buren, Meurice dans la première, ainsi que Hantaï, Riopelle, Tapiès, de Buren, Rouan, Toroni, Viallat parmi beaucoup d'autres, dans la deuxième.

A l'Ecole des Métiers d'Art puis chez Roger Chastel, Michel Parmentier est déjà très proche de Daniel Buren. « Avec Parmentier, je ne mettrais pas le rire avant l'intelligence. Parmentier, c'était des lèvres minces et serrées, une concentration dure, une vaste culture, une acuité, une exigence. Buren, c'était un regard pétillant, une rapidité, une allégresse. Nous ne savions pas ce qui adviendrait de leur association, mais il était évident qu'il en sortirait quelque

²⁹ Bernard Blistène, *Michel Parmentier, illimité*. Catalogue exposition MICHEL PARMENTIER, Centre National des Arts Plastiques – 20 septembre-31 octobre 1998, p.31.

³⁰ Texte d'Agnès Foiret envoyé par Michel Parmentier à Guy Massaux, le 26 avril 1993, publié dans le catalogue de l'exposition MICHEL PARMENTIER, Carré des Arts, bois de Vincennes, Ville de Paris, mars 1994.

³¹ Pierre Wat, *Au seuil de la peinture*, pp.9-11, op.cit.

*chose. Ils étaient remuants, follement doués et avaient le charme pas du tout discret de l'intelligence. »*³²

Le 26 janvier 1994, Michel Parmentier écrit : *« C'est peu dire que je n'aime pas le milieu de l'art et pourtant j'en fais plus ou moins partie ; c'est qu'il se trouve encore quelques acteurs que je respecte, très peu, mais ils existent : en France, Daniel Buren (pour, malgré, son talent polymorphe) ... Et Simon Hantaï (pour et malgré le silence auquel il se tient depuis des années en dépit des sollicitations), non acteur au sens strict mais sans doute beaucoup plus que cela. »*³³

« Qui était ce Parmentier que je ne reconnaissais pas dans ce que je voyais là, ces bandes horizontales ?

Un peintre dont le travail de peinture visait à plier, peindre, déplier, découvrir ce qui a été fait... en quête du niveau zéro, du neutre... l'artiste congédié par son œuvre afin que celle-ci débarrassée du poids de l'encombrante subjectivité, se manifeste telle qu'elle est : une œuvre qui est et rien de plus. »
(Buren)

*« Qui était ce Buren qui présentait des bandes verticales ? »*³⁴

Au début des années 60 (1964-1966), les peintures de Daniel Buren tendent vers l'abstraction jusqu'à former, vers 1964, de larges entrelacs polychromes. Mais elles ne satisfont pas Buren. Il veut obtenir un résultat brut, libéré du geste expressif. Jusqu'en 1965, il expérimente différents supports et matériaux (papier, toile de jute, draps unis ou à motifs) et met au point des

³² *Quoi, c'est toi Buren !* par Michel Nuridsany – Beaux Arts Hors Série *BUREN RETROSPECIF ACTIF* – exposition du Centre Pompidou du 26 juin au 23 septembre 2002, p.6.

³³ M.P. à G.M. (lettres & textes de Michel Parmentier 1991-2000 – [Bruxelles] 15 VII 95, publié dans le catalogue de l'exposition Michel Parmentier, Carré des Arts, bois de Vincennes, Ville de Paris, mars 1994.

³⁴ *Quoi, c'est toi Buren !* par Michel Nuridsany, *op.cit.*

procédés variés qui produisent une ambiguïté entre ce qui relève du fond et de la forme. Il lui arrive de passer du ruban adhésif sur la toile à intervalles réguliers et de peindre par-dessus pour que, en le décollant, apparaissent des motifs rayés. Il interroge le « faire » de la peinture, ce qui le conduit à une abstraction de plus en plus radicale et se dégage progressivement de la forme « tableau » caractérisée par des marges encadrant une forme centrale. Les bandes verticales se font alors plus présentes dans ses œuvres. En septembre 1965, il repère au marché Saint-Pierre une toile de store rayée qu'il utilisera désormais comme support pour approcher le « *niveau zéro de la peinture.* »

« Buren exploite la matérialité du tissu devenu motif et son anonymat en développant avec ses "peintures aux formes variables" une pratique de plus en plus minimale. Dès 1966, du tissu pré-rayé. Les bandes mesurent environ 8,7 cm et la peinture se voit reléguée sur les bords latéraux de la toile, recouvrant uniformément de blanc d'abord les deux bandes extérieures colorées puis les blanches à partir de la fin de l'année 1967. » (Keren Detton)³⁵

(Photo-souvenir : Peinture aux formes variables, 226 x 190,2 cm, Paris, mai 1966, ill.15).

« Je voudrais que le travail tienne le même discours qu'un store » D. Buren.

Il a volontairement orienté son travail, entre 1964 et 1968, vers quelque chose où tout, petit à petit, devait aller dans le sens d'une élimination, d'une réduction maximale de tout affect, de toute expressivité, de tout effet.

« ... Chez Daniel Buren, les plus grandes réussites formelles ne sont jamais très éloignées de l'échec, il en est le filigrane. En cela Daniel m'est proche : ni échec ni réussite ne peuvent chez lui être éblouissants. » Michel Parmentier.³⁶

³⁵ Keren Detton – Beaux-Arts Hors Série – Rétrospectif/Actif – Exposition Centre Pompidou, 26 juin-23 septembre 2002, p.10.

³⁶ Michel Parmentier à Guy Massaux 26 janvier 1994, publié dans le catalogue de l'exposition Michel Parmentier, Carré des Arts, bois de Vincennes Ville de Paris, mars 1994).

Mais il existe une différence fondamentale entre le travail de Buren et celui de Parmentier qui permet de mieux comprendre les distances qu'ils vont prendre l'un par rapport à l'autre : Michel Parmentier produit son oeuvre dans un travail de peinture qui comprend une phase de préparation de la surface, le pliage, la peinture, puis le dépliage. Le travail de production d'une peinture chez Daniel Buren est beaucoup plus limité puisque les rayures lui sont données par le fabricant du tissu. On ne trouve plus chez lui une quelconque trace du travail de Hantaï. Mais la démarche originale de mise en question de la peinture chez Michel Parmentier et chez Daniel Buren, au sein du mouvement artistique BMPT marque une progression dans la réflexion des jeunes artistes qui les approchent. Parmentier rompt avec Buren, Mosset et Toroni en décembre 1967.

Toutefois, si Daniel Buren reste hautement présent dans l'activité artistique en 2010, ce n'est pas le cas de Michel Parmentier, un peu oublié aujourd'hui, dont on n'a pas vu le travail en France après son exposition, en 1987, au Musée national d'art moderne au Centre Pompidou à Paris « Voies diverses. » En 1988, le Centre National des Arts Plastiques expose des peintures de 1966-1967-1968, de 1984 et des œuvres sur papier de 1988 (faisant partie, en majorité, de la collection de la Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert) jusqu'à l'exposition de ses peintures couvrant la période 1962-1994, à la Galerie Jean Fournier du 15 mars au 21 avril 2007, c'est-à-dire sept ans après sa mort. En 2002, la Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert à Paris organise une « *Rétrospective*, 1965-1991 » et une nouvelle exposition lui est consacrée à la Galerie Jean Fournier, du 25 novembre 2010 au 8 janvier 2011, portant sur ses peintures de 1961 à 1968. Mais le nom de Parmentier, peintre prometteur des années 60, semble cantonné au seul mouvement BMPT. Est-ce pour ce talent « polymorphe » que lui reconnaît Michel Parmentier, que Daniel Buren figure actuellement « en haut de l'affiche » ? Pourquoi l'un perdure-t-il et pas l'autre ? Est-ce parce que Michel Parmentier arrête de peindre en 1968 et que dans les

années 1983 à 1985, il n'intervient que « pour valider les travaux des années 1966-68 ? » « *Je pratique le palimpseste pour réécrire la même chose, dit-il et non pour remplacer un texte ancien par du nouveau.* »³⁷ Faut-il voir un non renouvellement qui justifierait cet oubli ?

D. Buren, lui, saisit l'occasion d'examiner non seulement les limites physiques de la peinture, mais également les frontières politiques et sociales du monde de l'art. Il met au point le concept du travail *in situ*, c'est-à-dire une intervention artistique intrinsèquement liée au lieu dans lequel elle se trouve. Ainsi l'œuvre révèle le lieu et ce lieu même la rend intransportable et donc pérenne. Ajoutons à cela la participation du public à son travail. *Les Deux Plateaux* (1985-1986) de la cour d'honneur du Palais-Royal à Paris en sont un exemple. Rien ne réjouit autant l'artiste que de voir des gamins escalader et jouer à saute-mouton sur les polygones du Palais-Royal. Tout cela : travail *in situ*, participation du public à l'œuvre d'art, justifie peut-être que l'on parle encore de D. Buren : malgré la polémique nationale engendrée par les « colonnes », il obtient le Lion d'or à la Biennale de Venise en 1986. Ajoutons qu'il reçoit en 2007, le Praemium Imperiale du Japon (assimilé par certains à un Prix Nobel artistique). Enigmes de la création artistique et du marché de l'art ? Opportunités ? On pourrait se poser les mêmes questions à propos des autres membres du groupe BMPT : Olivier Mosset, quant à lui, se rappelle à notre mémoire *Portrait de l'artiste en motocycliste* (ill.16), une exposition à Grenoble, au Magasin, en décembre 2009-janvier 2010³⁸, relate son parcours d'artiste, toujours présent.

³⁷ Pierre Wat, *Au seuil de la peinture*, p.10, *op.cit.*

³⁸ Emmanuelle Lequeux – Le Monde, 15 décembre 2009 - *Sur la route de l'art et des utopies des années 1960, avec Olivier Mosset*, Stéphanie Moisson – Beaux-Arts magazine, décembre 2009, n°306 – « La collection d'Olivier Mosset ».

La génération SUPPORTS/SURFACES.

Sur le plan théorique, la génération SUPPORTS/SURFACES adhère en grande partie au message de BMPT. Là aussi, la démarche artistique de Michel Parmentier a un impact fort sur ce groupe. Rappelons-nous ce qu'écrit Vincent Bioulès : « *Très vite chacun de nous ne peut échapper à l'influence d'une attitude et de choix qui allaient donner naissance au groupe BMPT dont, à mes yeux, Parmentier demeurait à la fois le peintre véritable et le plus exigeant.* »³⁹

Michel Parmentier, 15 avril 1966, *Tampons-dateurs sur papier* », (ill. 17), Louis Cane (bientôt appartenant au groupe Supports-Surfaces), *Tampons Louis Cane 1967*, Peinture sur drap (ill.18).

Le travail de François Rouan est moins radical que celui de BMPT ; il se rapprocherait davantage de celui de SUPPORTS/SURFACES, sans qu'il fasse partie du Groupe. Il s'en défend même : « *On me disait : "Supports/Surfaces, Claude Viallat" ... Claude Viallat, c'est un ami, mais il suffit de prendre un de mes tableaux, de le mettre à côté de l'un des tableaux de Claude Viallat ou de Buraglio, vous voyez que ce sont des objets qui n'ont strictement rien à faire ensemble. C'est comme si vous mettiez une coquille d'œuf à côté d'un morceau de granit, vous vous dites tout cela c'est du minéral ; ce sont des minéraux mais qui sont de nature tellement autre que dans les histoires du temps géologique, renvoient à des données totalement différentes.* »⁴⁰

Dès 1966, les futurs membres de SUPPORTS/SURFACES (support = châssis ; surface = toile), et ceux, plus isolés, dont les recherches plastiques étaient similaires, affirmant avec BMPT l'anonymat du geste pictural, conçoivent le tableau-surface comme point de départ d'une double critique, pratique et théorique, de la peinture analysée dans ses constituants les plus élémentaires. Le mouvement SUPPORTS/SURFACES est créé en 1970 par des peintres ayant

³⁹ Vincent Bioulès, *Peindre entre les lignes* (énsb-az) 1995 – collection Ecrits d'artistes pp.110-111.

⁴⁰ Entretien avec François Rouan, Laversine 16 décembre 2004, *op.cit.*

fait partie de l'atelier de Roger Chastel, à l'école des Beaux-arts de Paris, dès 1961, tels Buraglio, Bioulès et Viallat en compagnie de dix autres peintres. Il constitue un nouveau mode de création, esthétique et idéologie s'enrichissant tout en ne dépendant pas l'une de l'autre. Son approche théorique de l'art va être influencée par le marxisme puis le maoïsme, pour quelques membres du groupe. Ces artistes se connaissent, pour la plupart depuis le milieu des années 60, ils ont même exposé ensemble sans voir la nécessité de créer un groupe. Bioulès, Grand, Rouan, Viallat, Buraglio et Arnal, se rencontrent à l'école des Beaux-arts de Montpellier, Buraglio, Dezeuze et Viallat à celle de Paris, et Dolla et Valensi à l'école des Arts Décoratifs de Nice, où Viallat enseigne à partir de 1966 ; Pagès, Grand et Saytour, ainsi que Cane (qui s'installe bientôt à Paris), habitent la région de Nice. Pincemin, le seul membre du groupe issu du monde ouvrier, n'a pas fréquenté les écoles d'art ; c'est après avoir travaillé avec Daniel Dezeuze durant l'été qu'il rejoint le groupe en 1971.

Pour Claude Viallat, *Supports/Surfaces* « est né le jour où Gaudibert nous a demandé de trouver un titre pour notre exposition à l'A.R.C. »⁴¹ qui a lieu de septembre à octobre 1970. Vincent Bioulès trouve le nom du groupe, le dépose à la préfecture de l'Hérault le 5 août.

Tous ont un très grand amour de la peinture. Ils veulent la défaire de ses attributs traditionnels, en faire une force de changement, simplifier sa pratique. Une volonté militante de ne pas placer l'artiste au-dessus de l'artisan et de faire naître l'œuvre d'art du quotidien les anime. « Le peintre s'octroie une innocence d'artisan et ne travaille plus un châssis et une toile, matériaux véhiculant un code et une histoire propres à sa pratique, mais des baguettes de bois et un carré de tissu ».⁴² A la suite de Simon Hantaï, ces artistes explorent les ressources des textiles par la coupe, le retournement envers/endroit, le pliage,

⁴¹ Entretien avec Claude Viallat, in *Claude Viallat*, Saint-Etienne, musée d'art et d'industrie, 1974, p.9.

⁴² Catherine Millet, *Nouvelle peinture en France, Preface*, Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne, Catalogue d'exposition, 1974.

les teintures et les empreintes, les agrafages, le tressage ... afin de rétablir une unité entre la pratique picturale et le support de la peinture. La mise à nu du châssis et l'utilisation de la toile libre leur permettent de ne plus concevoir le tableau comme un écran projectif, mais comme une surface d'occupation de l'espace (Cane, Dezeuze, Grand, Pagès, Saytour, Viallat). Le démontage du tableau en ses composantes révèle l'arbitraire des moyens picturaux conventionnels, et les conduit à redéfinir le rôle et le fonctionnement de la couleur, au travers de l'ordonnancement des surfaces colorées (Arnal, Bioulès, Devade, Dolla, Pincemin, Valensi). Ils mettent en évidence les modes de production de l'œuvre. Celle-ci libérée de son contexte de production et transparente à sa réalisation, va pouvoir produire du savoir et ainsi devenir un « *objet de connaissance* » (Marcelin Pleyne).

« Depuis le début, les pliages étaient destinés au lissage, au maximum de lissage possible. Les peintures de 1960-1962, faites avec des peintures industrielles à vernis lourds, ont résisté à cet aplatissement, à l'élimination des inégalités de surface que laisse le pliage. J'ai tout fait, construit des châssis, mouillé la toile ; je l'ai tendue et clouée. Si j'avais eu des moyens, je les aurais réentoilées et repassées. Je ne veux pas de ces inégalités de surface, de ces naturalisations. Pas de miroir ni trace de peigne fin. Bientôt l'apparition des matériaux acryliques m'aida en ce sens, bien qu'avec d'autres inconvénients à surmonter. Mais toujours aplatir, appauvrir. Il n'y a que le matériau plié, rempli bord à bord. Déplié, il faut rentoiler, une nouvelle fois décuiner. Entendu ? "Construire, déconstruire." Encore une chose : par le pliage, le bord entre dans la danse. Pas de cadre donc. Jamais. J'ai vu des peintures de Pollock et de Newman en cadres espagnols anciens, les collectionneurs fiers devant. Ils admirent sans doute les millions de dollars étalés devant eux. Tout cadre, dessin séparé, surajouté, manifeste l'incompréhension. »⁴³

⁴³ Donation Simon Hantaï, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris – donation novembre 1997, ouvrage achevé d'imprimer : mars 1998.

« La toile libre, le refus du pinceau, la simplicité des schémas de composition encadrent la création des membres du groupe. A l'époque, ils s'entourent aussi d'un dispositif théorique solide, fortement relayé, qui éduque le public aux choix idéologiques de Supports/Surfaces. Cette importance de la théorie a parfois détourné le regard du spectateur des qualités plastiques des œuvres. »⁴⁴

Ce groupe a perduré jusqu'au début des années quatre-vingt. Mais en tant que mouvement d'avant-garde, il a eu une existence très courte. Quatre expositions seulement ont réuni ses membres mais entre 1970 et 1972, le nombre de textes, de manifestations, de distributions de tracts dépassent celui des expositions. Ainsi les débats du groupe sont nombreux et constituent en grande partie son histoire. Un nom vient vite s'y attacher, celui de Marcelin Pleynet qui, profondément marqué par l'art américain et l'approche formaliste de Greenberg, propose une lecture conjointe des positions idéologiques et plastiques du groupe. Secrétaire de rédaction de *Tel Quel*, revue créée en 1960, il consolide le lien existant entre cette publication et Supports/Surfaces au moyen de la revue *Peinture, Cahiers théoriques*. Est mis en avant l'aspect politique de Supports/Surfaces, associé à l'image engagée et polémique de *Tel Quel*. La création de *Peinture, cahiers théoriques* leur permet de réfléchir théoriquement, de faire le point au sujet de ce qui les réunit comme une sorte d'instinct, dans une même complicité esthétique. « *Peindre pour quelque chose et contre quelque chose* » dit Vincent Bioulès. *Volley Ball*, de Vincent Bioulès, 1966, laque glycérophtalique et huile sur toile, 200 x 190 cm, (ill.19), exposé en juillet 1966 au musée de Céret, exprime comment la surface occupe l'espace tout en ordonnant les aplats de couleur.

En 1971, un numéro spécial de la revue *VH 101* (n°5, Paris, printemps 1970) réunit des textes de Marc Devade, Daniel Dezeuze, Vincent Bioulès,

⁴⁴ Deborah Laks, *Une Histoire de SUPPORTS/SURFACES*, p.11, *Le moment SUPPORTS/SURFACES* – Ceysson Editions d'Art, octobre 2010.

Patrick Saytour, Louis Cane, Claude Viallat et André Valensi, ce qui contribue à mettre en valeur les positions des membres du groupe. Une autre position est celle de Bernard Lamarche-Vadel. Celui-ci s'attache à faire connaître le travail de Supports/Surfaces par les œuvres avant tout, en se penchant sur les travaux de ses artistes, en abordant la pratique propre à chacun d'eux, « *sans recourir aux prises de parti du groupe pour éclairer leurs œuvres.* »⁴⁵ Bernard Ceysson organise une exposition au musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne, « Supports/Surfaces, 10 ans après » où il ouvre une troisième voie, en associant des approches historique, théorique et plastique du groupe. En 1991, Catherine Millet, dans un dossier spécial d'Art Press, analyse Supports/Surfaces en se fondant sur de nombreux entretiens et des tables rondes. Quelle est la place de Supports/Surfaces dans l'histoire de l'art de la deuxième moitié du XX^e siècle ; est-ce la dernière des avant-gardes ?

Supports/Surfaces occupe une position charnière, à la fois historiquement et intellectuellement, dans l'histoire de l'art contemporain. C'est un des premiers mouvements européens à s'appuyer sur l'art américain. Ses artistes revendiquent leur statut de peintre et œuvrent en faveur d'une renaissance picturale. Ce mouvement semble marquer la fin du temps des avant-gardes : ce ne sont plus les réunions à Montmartre, à Montparnasse, dans les salons de Gertrude Stein, comme dans la première moitié du XX^e siècle; ce sont des échanges par télégrammes, par tracts et lettres ouvertes, parfois virulents. Des regroupements périphériques, comme INTERVENTION A, ABC Productions, la revue *Peinture, Cahiers théoriques*, attirent certains membres et des clans se forment avant d'être tous réunis par Supports/Surfaces. Les artistes parisiens sont en lien direct avec les musées et les galeries et participent activement à la revue, *Peinture, Cahiers théoriques*, les artistes méridionaux avec INTERVENTION A, prônent une décentralisation de la vie artistique et s'appuient sur l'exemple du Nouveau Réalisme, mouvement en partie niçois. Les tampons de Cane, les

⁴⁵ Déborah Laks, *Une Histoire de SUPPORTS/SURFACES*, p.11, *op.cit.*.

empreintes de Pincemin, les peintures de Viallat, les installations de Dolla dans la nature et les toiles cirées de Saytour évoquent les démarches d'Arman, de Klein, de Christo et de Deschamps. Quand le Nouveau Réalisme met l'accent sur l'objet et ses caractéristiques intrinsèques, Supports/Surfaces, et notamment Saytour, fait dialoguer le matériau et la peinture.

Vincent Bioulès rappelle l'histoire du groupe SUPPORTS/SURFACES :

« 1968. Jean Azémard, Tjerd Alkéma, Alain Clément et moi-même, fondions à Montpellier le groupe A.B.C. Productions. Nous n'avions que fort peu de bases théoriques communes ; où, comment, montrer notre travail ? Bien sûr, hors du circuit traditionnel des galeries, des musées ... cela, il faut le reconnaître, nous était facile puisqu'aucune galerie ne portait intérêt à notre travail.

Dezeuze, Saytour et Viallat montraient de leur côté des travaux hors du circuit marchand et ce sont toutes ces initiatives qui, peu à peu, vont constituer les sédiments sur lesquels s'édifieront les bases théoriques du futur groupe SUPPORTS/SURFACES. Ce fut Michel Parmentier, élève de Chastel, et rencontré dans les loges du concours de Rome, qui me conduisit rue du Bac chez Jean Fournier. Celui-ci n'hésitait pas à donner de son temps à un jeune peintre inconnu pour lui faire découvrir avec patience et ferveur les peintures d'Hantaï dont il était le champion vigilant et inconditionnel. Ainsi, la découverte de la peinture ne se faisait pas alors au travers de revues et d'images mais directement et sur le tas comme elle animait nos conversations quotidiennes. »⁴⁶

Lors d'une exposition au musée du Havre, intitulée « la peinture en question », en juin 1969, Louis Cane, Daniel Dezeuze, Patrick Saytour et Claude Viallat déclarent : « L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un "ailleurs" (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface par les ruptures de

⁴⁶ *Peindre entre les lignes*, Vincent Bioulès, *op.cit.*

formes et de couleurs qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques du spectateur. La peinture est un fait en soi et c'est sur son terrain que l'on doit poser des problèmes. Il ne s'agit ni d'un retour aux sources, ni de la recherche d'une pureté originelle, mais de la simple mise à nu des éléments picturaux qui constituent le fait pictural. D'où la neutralité des œuvres présentées, leur absence de lyrisme et de profondeur expressive. »

Claude Viallat résume clairement leurs travaux : *« Dezeuze peignait des châssis sans toile, moi je peignais des toiles sans châssis et Saytour l'image du châssis sur la toile. »*

« Le sentiment d'avoir été en quelque sorte les pionniers de SUPPORTS/SURFACES, déclare Vincent Bioulès, alimentera les dissensions qui ne tarderont pas à éclater, comme si la conscience très aiguë d'avoir précédé certains de nos camarades accordait, à certains d'entre nous, autorité et prérogatives. De SUPPORTS/SURFACES je fus, certes, l'un des membres cofondateurs mais amusé, récalcitrant et très vite infidèle.⁴⁷

Entre temps, il y avait eu Charonne. La politique accompagnait notre travail au jour le jour. La sale guerre d'Algérie qui n'en finissait pas de finir avait sans concession départagé les êtres. On était pour ou contre, nous étions contre. La gauche et la peinture me semblaient confondues. Peindre, c'était peindre pour quelque chose, contre quelque chose. L'engagement politique faisait en sorte que l'acte de peindre ne pouvait exister hors d'une sensibilité collective dont il constituait l'expression. Tout se fit d'abord sous forme d'intuitions, de reniements, d'engagement, avec une sorte de romantisme qui, malgré l'horreur de ce conflit qui ne cessait d'agoniser, donnait un sens à notre vie. »⁴⁸

Le groupe SUPPORTS/SURFACES est donc au centre de l'avant-garde artistique des années 70. Il marque en tant que tel la création en France. Sa

⁴⁷*Peindre entre les lignes, Vincent Bioulès, op.cit..*

⁴⁸*Peindre entre les lignes, Vincent Bioulès, op.cit.*

démarche : le travail de déconstruction et de démontage du tableau. On voit qu'il ne fonctionne pas comme un groupe constitué. Son visage offre des aspects aussi multiples, parfois contradictoires, que la mosaïque d'artistes qui le forme. Il réunit des peintres ou des sculpteurs qui accordent une importance égale aux matériaux, aux gestes créatifs et à l'œuvre finale. Le sujet passe au second plan. Dès 1966 le support traditionnel est remis en question, le peintre redécouvre ses matériaux et ses outils. Catherine Millet écrit que « *c'est le degré zéro de la peinture* », la mise en évidence de ses constituants révèle leurs caractères propres. L'irruption du geste et de la couleur et leur irrationalité entrent dans le processus. La toile a un envers et un endroit, on la coupe, on la coud, on la découpe, on coud ses morceaux découpés. L'encre, la teinture sont absorbés par la toile, le dessin au crayon, au tampon, au pochoir est répétitif, la peinture de plus en plus liquide est absorbée par la fibre et l'on obtient des zones plus ou moins claires selon la manière dont la peinture a pénétré les fibres de la toile. On constate cela chez Louis Cane dans ses *Sol/Mur (Toile Sol/Mur, 1974, huile sur toile métisse, mur 270 x 240 cm ; sol 220 x 174 cm, ill.20)*. Buraglio récupère des morceaux de toiles qu'il assemble (*Agrafages, 1966, 115 x 162 cm, ill.21*), François Rouan découpe et colle des papiers préalablement gouachés, rehaussés au crayon (*Tressage éclatements, 1966-1967, 26 x 30 cm, ill.22*). Dezeuze dissocie la toile du châssis (*Sans titre, 1967, feuille de plastique transparent sur châssis 195 x 130 cm, ill.23*). Viallat emploie des matériaux de récupération, toiles de bâches, parasols, tissus divers, corde nouée ou tressée. Il restera fidèle à ces supports. Au moment de BMPT et avant SUPPORTS/SURFACES, en 1966, Claude Viallat fait ce travail (cf. *N°2 (1966), toile métis, gélatine recto-verso, 175 x 192 cm (ill.24), Collection : Madame Viallat*).

Bernard Pagès et Toni Grand travaillent sur le bois et les cordes. Jaccard utilise des cordes nouées pour imprimer leurs empreintes sur la toile, qu'il expose simultanément avec les cordes qui ont servi d'outils (*N° 1 : Contre-empreintes de cordelettes effilochées bleu-rouge 1968, Lithographie, 65 x*

50 cm, ill.25). Saytour revisite la technique du pliage (*Pliage*, Été 1969, ill.26, Exposition Coaraze, été 1969). Chez Pincemin, la couleur fait corps avec la surface par le jeu libre des matériaux et devient dense (N° 3 : *Empreintes de tôle ondulée*, 1968/1969, Peinture industrielle sur toile, 145 x 195 cm, ill.27) et Viallat répète de façon neutre le même motif. Cane utilise des tampons (cf. *Les tampons-dateurs sur papier* de Michel Parmentier, 1966) et Viallat applique de la couleur au pochoir. De plus, avec Meurice, ils utilisent des colorants destinés à l'artisanat. Toutes ces pratiques témoignent de la volonté d'un retour au geste primitif.

L'art conceptuel et minimal domine le paysage artistique dans les années 70. Les membres de SUPPORTS/SURFACES, comme tous les artistes de cette période, sont fils de Cézanne, ils se détachent de Duchamp, mais se référant à Hantaï, à Matisse, à Pollock, à Newman et à Rothko, ils donnent une vision de l'art opposée à ces mouvements, guidés par l'esthétisme de Clément Greenberg, à travers Marcelin Pleynet. Ils rejettent le Nouveau Réalisme, prennent de la distance avec BMPT. Tout en employant des procédés marqués par l'usage des minimalistes, ils font la synthèse des deux courants antagonistes, celui du concept et celui de la pratique. La pratique artistique redevient une affaire de plaisir : « probité » de la ligne dont parle Ingres, amour de la couleur chez Delacroix. « *La couleur produit, en peinture dans la forme qu'elle investit, un transfert. Elle ne représente pas mais traite le fantasme. La libido investit la forme. Là, se noue le rapport profond du sujet au réel : la sexualité... Recours permanent à la psychanalyse, la peinture dévoile... le refoulé. Pour avoir un sens et une portée sociale, ce dévoilement subversif doit devenir une arme politique. On passe... de Freud relu par Lacan et Marx "établi" par Althusser.* »⁴⁹

SUPPORTS/SURFACES veut démontrer que « *la peinture peut être traitée avec*

⁴⁹ Bernard Ceysson, *Supports/Surfaces. De la peinture avant toute chose*, p.27 – Le moment Supports/Surfaces, Ceysson Editions d'art, octobre 2010, *op.cit.*

familiarité autant qu'avec imagination. »⁵⁰ Nous avons vu que les artistes qui composent le groupe entament une relecture de la peinture qui passe par la déconstruction du tableau. Jean Fournier rappelle son étonnement de la manière dont ces artistes contournent le tableau, par cette anecdote : Claude Viallat, de passage à Paris, vient lui demander de regarder son travail. Jean Fournier en plein accrochage, lui promet de lui rendre visite à son atelier. Ce à quoi, Viallat répond que son atelier n'est pas loin et sortant ses toiles de sa valise, il les déplie sur le sol de la galerie. On devine la stupéfaction de Jean Fournier et la suite de sa collaboration avec Claude Viallat.

Les œuvres pliées, transportées dans des valises, entassées sur le sol de l'atelier, attestent de leur matérialité. La toile se présente telle quelle, valorisant ses qualités. C'est la première étape de la redéfinition de la peinture par ses composés. Dès 1969 Daniel Dezeuze, Claude Viallat et Patrick Saytour, déclarent : *« A partir d'une très simple grammaire (le point, la tache, l'empreinte, le pli, la découpe) s'organisent de multiples combinaisons qui s'effectuent par la rencontre dosée d'un support et d'un marquant avec ou sans médium. Ainsi envisagée, souligne Daniel Dezeuze, la peinture peut se dérouler autrement. »*⁵¹

La déconstruction du tableau est perçue comme une bombe détruisant des siècles de pensée et de pratique picturale. La peinture libérée de ses carcans conventionnels, délestée de ses attributs classiques, peut devenir le médium d'une révolution avant-gardiste, reposant autant sur l'esthétique que sur l'éthique : *« Il sera question d'éthique et non d'esthétique »* dit Roger Chastel en ouvrant son cours à l'Ecole des Beaux-arts de Paris, en 1961. Ses élèves ont prolongé sa démarche dans SUPPORTS/SURFACES.

⁵⁰ Déborah Laks, *Une histoire de Supports/Surfaces*, p.14, Le moment Supports/Surfaces, Ceysson Editions d'art, octobre 2010, *op.cit.*

⁵¹ Bernard Ceysson, *Supports/Surfaces. De la peinture avant toute chose*, p.27 – Le moment Supports/Surfaces, *op.cit.*.

Comme nous l'avons souligné plus haut, lorsque l'on parle de SUPPORTS/SURFACES on ne peut obturer son côté politique. En 1967, où en est le paysage politique et syndical à l'université ?

Il n'est plus le même qu'au moment de la guerre d'Algérie.

Les deux acteurs principaux, l'Union des étudiants communistes (UEC) et l'Union nationale des étudiants de France (UNEF), connaissent une crise sans précédent. L'UNEF a vécu ses heures de gloire au moment de la lutte contre la guerre d'Algérie. Depuis, ses effectifs sont en chute libre. Quant à l'UEC, elle a perdu ses militants les plus dynamiques par une série de scissions. Ainsi en 1966, naissent la Jeunesse communiste révolutionnaire (JCR) d'Alain Krivine, d'inspiration trotskiste, et l'Union de la jeunesse communiste marxiste-léniniste (UJCML) qui revendique la pensée maoïste.

À l'Ecole Normale Supérieure, rue d'Ulm, certains disciples du philosophe Louis Althusser deviennent maoïstes. Althusser parle de Mao très élogieusement. Il est un moyen d'accès à Mao Tsé-Toung. Ce glissement politique s'opère sans que ces étudiants abandonnent pour autant le marxisme-léninisme. Ainsi les deux partis « prochinois » qui existent en 1968 sont : l'UJCML, créée le 11 décembre 1966 et le Parti communiste marxiste-léniniste de France (PCMLF) créé au printemps 1967 et reconnu par le Parti communiste chinois.

Les étudiants qui vont faire Mai 68 sont plus intellectuels et moins politisés que leurs aînés ayant traversé la guerre d'Algérie.

Dans ce contexte, les manifestations politiques nombreuses avec des drames tels que Charonne, etc. favorisent des rencontres de gens qui ont en commun une conscience politique. C'est ainsi que François Rouan se lie d'amitié avec Parmentier, Buraglio, Rotkoff, ses camarades de l'école des Beaux-arts, appartenant tous à l'Union des Etudiants Communistes et plus tard à l'UJCML (Union des Jeunesses Communistes Marxistes-Léninistes).⁵² « J'ai essayé

⁵² Mémoire de fin d'études *La Révolution Culturelle chinoise à travers le journal Le Monde de 1965 à 1969 - UJCML : Faut-il réviser la théorie marxiste-léniniste ? Le marxisme n'est pas un*

d'étudier Marx ; c'était un milieu assez bouillonnant, qui échappait un peu au contrôle du Parti Communiste dont on se moquait beaucoup. Le Centre de recherches et d'études marxistes était composé d'intellectuels qui n'étaient vraiment pas nos copains. L'exclusion en 65 de tous ces camarades qui n'étaient pas très orthodoxes a donné le gauchisme français, à partir de 66 autour de la Sorbonne. Je me sentais très proche de Weber, Krivine, des tendances plutôt trotskistes ; puis autour de Normale, lorsqu'il y a eu la création de l'UJCML (on ne savait pas tout encore, mais enfin la Chine nous paraissait plus excitante que "Moscou la gâteuse" (L. Aragon). (OCTOBRE, les cahiers du marxisme léninisme, ill.28). Voilà comment je suis devenu "pro chinois", très fasciné par les dialecticiens. Ces jeunes philosophes, élèves d'Althusser, m'impressionnaient et c'est ainsi que je me suis retrouvé là, en essayant d'être un artiste pas trop foireux, membre de l'UJCML jusqu'en février 68. Je dois dire que cette culture groupusculaire était très étouffante et très abstraite. J'ai abandonné très vite, ne me sentant pas la foi suffisante. »⁵³

Après mai 1968, les organisations néo-léninistes se divisent. L'UJCML est dissoute à l'automne 1968. François Rouan y aura fait un court passage puisqu'il quitte l'UJCML en février 1968, pour se consacrer uniquement à la peinture qu'il avait abandonnée depuis près de deux ans. *« J'ai quitté une organisation maoïste en février 1968, acceptant le fait de n'être jamais un militant révolutionnaire. C'était au-dessus de mes forces... J'ai quitté le groupe pour aller faire de la peinture. »*

Cette activité politique n'entame en rien la réflexion de Vincent Bioulès, peintre avant tout : *« Je rêvais sur un art américain dont je ne connaissais pratiquement rien. Seuls Parmentier et Buren, me semble-t-il, étaient allés aux Etats-Unis et avaient vu pour de bon Jackson Pollock et Barnett Newmann. »*⁵⁴

humanisme (suite à la Résolution du comité central du PCF « Sur les problèmes idéologiques et culturels » (Argenteuil, 13 mars 1966).

⁵³ Entretien avec François Rouan, Laversine 1^{er} décembre 2008

⁵⁴ Peindre entre les lignes, Vincent Bioulès, *op.cit.*

Le groupe se défait très vite. Le 14 juin 1971, Noël Dolla, Toni Grand, Patrick Saytour, Claude Viallat, André Valensi, prennent acte de la « désintégration du groupe » et décrètent que « *toute utilisation du titre par les personnes citées [André-Pierre Arnal, Vincent Bioulès, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze] devra être considérée comme une tentative frauduleuse de récupération légitimée par l'idéologie dominante.* »⁵⁵ Mais le mouvement a perduré jusqu'au début des années quatre-vingt. Puis très vite, s'opéra un rejet, une « cristallisation » dont parle Catherine Millet, due « *d'une part à la continuation et l'affirmation par certains (Cane, Devade) du travail théorique au travers d'une revue, "Peinture-cahiers théoriques", et d'autre part la prolifération du mouvement au travers de l'influence de certains, en particulier de ceux professeurs dans les écoles d'art (Viallat, Dezeuze, Valensi).* »⁵⁶

Bernard Ceysson souligne également la vocation enseignante de la plupart de ces artistes : Claude Viallat, Daniel Dezeuze, Vincent Bioulès, Patrick Saytour, André-Pierre Arnal, Noël Dolla, André Valensi, Toni Grand, Pierre Buraglio, Christian Jacquard. « *Enseigner n'était pas seulement pour eux le moyen d'assurer « la matérielle. » Leur principal souci n'était pas, en effet d'avoir un traitement leur procurant sécurité et quiétude pour peindre. Enseigner était, si l'on peut dire, "consubstantiel" à leur pratique de la peinture et à la réflexion théorique qui la sous-tendait et la régulait...*

Enseigner relevait de trois préoccupations majeures :

- . *Propager, en assurant leur pérennité, les convictions esthétiques et politiques du groupe*
- . *Lutter contre les effets de la muséification et du marché de l'art, et du marché tout court*

⁵⁵ Bernard Ceysson, *Le moment Supports/Surfaces*, Ceysson, Editions d'Art, octobre 2010.

⁵⁶ Catherine Millet, *Nouvelle peinture en France, Préface*, Musée d'Art et d'Industrie de Saint-Etienne , catalogue d'exposition, 1974.

. *Mettre à nu les contenus intrinsèques de leurs travaux dont la lecture et l'appropriation pouvaient, s'ils n'y prenaient garde, se limiter à une approche formaliste et idéaliste.*

*Leur comportement relevait des modes organisationnels des groupes extrémistes révolutionnaires. Noyés, donc, dans le milieu de l'art comme dans des poissons dans l'eau. »*⁵⁷

Parmi les élèves, il y eut des suiveurs, il y eut des opposants.

Ce qui expliquerait en partie la fin du mouvement Supports/Surfaces, ce seraient ces discussions, ces contradictions, dans lesquelles ses membres se sont empêtrés. Ils souhaitaient une transformation de la société, passionnés qu'ils étaient par la politique, qui n'a pas eu lieu. Car la mode et la passion de cette époque, c'est la politique. Pour de nombreux artistes, l'art est, par définition, politique.

François Rouan se retire très vite de l'UJCML pour ne se consacrer qu'à la peinture, Pierre Buraglio cesse de peindre pendant plusieurs années.

Bernard Ceysson⁵⁸ écrit : « *Supports/Surfaces, ses pratiques et ses théories, a irrigué plus qu'on ne le croit la vie artistique française ... Le moment Supports/Surfaces clos, ses fondateurs ont continué à exposer et vendre, bien parfois, leurs œuvres.* » Après l'exposition au musée d'Art et d'Industrie de St-Etienne en 1974, la galerie Bernard Ceysson présente, à l'occasion de la FIAC en 2010, dans la Cour Carrée du Louvre, les œuvres historiques de Pierre Buraglio, Vincent Bioulès, Claude Caillol, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noël Dolla, Tony Grand, Christian Jacquard, Jean-Michel Meurice, Bernard Pagès, Patrick Saytour et Claude Viallat. A l'occasion de cette exposition, l'ouvrage « *Le moment SUPPORTS/SURFACES* » que nous citons souvent, est publié. En permanence à la galerie à Paris, une présentation d'œuvres

⁵⁷ Bernard Ceysson, *SUPPORTS/SURFACES de la peinture avant toute chose op.cit.*

⁵⁸ Bernard Ceysson, *SUPPORTS/SURFACES de la peinture avant toute chose –op.cit.*

SUPPORTS/SURFACES s'offre aux visiteurs, par exemple, du 27 janvier au 27 février 2011, l'exposition d'œuvres de quelques-uns de ses membres - Patrick Saytour, Louis Cane, Marc Devade, Jean-Michel Meurice, Daniel Dezeuze et Claude Viallat - montre son fidèle attachement à Supports/Surface et sa volonté de rendre ce *Moment* toujours présent à notre mémoire. Dans le contexte artistique des années 2010-2011, le salon du dessin contemporain *Drawing Now*, (25-28 mars 2011) présente *Les paysages mentaux de Vincent Bioulès*⁵⁹, son travail sur l'espace et le paysage (*Sans titre*, 2011, technique mixte sur papier, 50 x 65 cm, ill.29, Galerie Vieille-du-Temple Paris), les découpages de Pierre Buraglio (« *Rafistolage. Iris d'après...Rodin* », 2010, fusain, pastel, découpage, 15 x 52,5 cm, ill.30, Galerie Jean Fournier Paris) et les *Mappes* de François Rouan (*Mappe 2006*, sanguine et gouache sur papiers tressés, 99 x 67,5 cm, Galerie Ditesheim, Neufchâtel – Suisse -) dont la reproduction manque, à défaut, jointe aux deux illustrations précédentes, la *Mappe fleur de coing*, 2006-2008, peinture à la cire sur toiles tressées, 187 x126 cm (ill.31) présentée à la FIAC 2010 par cette même galerie.

Ajoutons à cela l'exposition de *18 bottes peintes* par Claude Viallat qui a posé ses célèbres empreintes sur les bottes du chausseur italien Sergio Rossi, invité surprise de Bernard Ceysson, Galerie Bernard Ceysson Paris, 22 octobre 2010 (ill.32), également exposées à Art Paris en avril 2001.

La Galerie Bernard Ceysson expose aussi, du 13 mai au 2 juillet 2011, des *peintures et œuvres sur papier* de Marc Devade. Avant d'être peintre, Marc Devade est d'abord poète, épris de philosophie. Il rencontre Marcelin Pleynet qui lui fait publier ses premiers poèmes dans *Tel Quel* en 1964 et c'est à la suite de cette rencontre qu'il va s'intéresser à la peinture et devenir l'un des principaux animateurs des débats sur les relations entre pratique et théorie dans le

⁵⁹ Ph.Dagen, *Les paysages mentaux de Vincent Bioulès*, *Le Monde*, 1^{er} juillet 2010, à l'occasion de l'exposition *Mes lieux de mémoire* de Vincent Bioulès, à la galerie Vieille-du Temple et à la galerie Bernard Ceysson, à Paris juillet 2010.

domaine des arts plastiques. Le chromatisme, les leçons de l'abstraction américaine et la peinture de Matisse sont l'objet de ses préoccupations. En 1970, il rejoint le groupe Supports/surfaces et participe à ses expositions et à ses discussions. L'essentiel de son œuvre est faite à l'encre. Ce n'est que vers la fin de sa vie qu'il fait un retour vers la peinture à l'huile.

L'entretien de Marcelin Pleynet avec Camille Saint-Jacques, le 20 décembre 2002, nous présente, avec précisions, Marc Devade et le milieu artistique et intellectuel des années 60. *« Il était vraiment très différent des artistes français que j'ai connus à ce moment-là ... Ses intérêts étaient toujours plus intellectuels que sociologiques et politiques. Et je pense que s'il a produit la peinture qui fut la sienne et s'il a écrit des textes importants pour la compréhension de cette époque, c'est que les préoccupations intellectuelles, littéraires et philosophiques dominaient tout autre mode d'intérêt chez lui. C'est aussi ce qui le distinguait des artistes de sa génération. »*⁶⁰

La France était différente de ce qu'elle est aujourd'hui : grande puissance politique du Parti Communiste, présence de l'après-guerre. La revue *Tel quel* regroupe des hommes comme Barthes et comme Lacan. Le milieu intellectuel s'intéresse au marxisme, à la psychanalyse, à l'histoire de la littérature, au Surréalisme et à l'histoire de la peinture moderne : le cubisme, Matisse, Picasso.

« Parmi les jeunes artistes de la fin des années 60, Marc Devade est donc le seul à faire partie d'une revue qui n'est pas à priori une revue d'art ... Le questionnement singulier de Marc Devade porte essentiellement sur la nécessité de ne pas s'en tenir à un héritage purement stylistique ou formel, voire à la critique systématique du passé, mais de trouver les raisons de réassumer cet héritage non sans tenir compte de ce qu'il a été porteur de la crise fasciste et stalinienne qui bouleverse le milieu du XXe siècle et produit la seconde guerre mondiale. Tout cela va se constituer autour d'un collectif d'artistes qui s'appelle

⁶⁰ Devade à nouveau, Entretien de Marcelin Pleynet avec Camille Saint-Jacques, 20 décembre 2002.

Supports/Surfaces, mais si vous regardez les autres membres de ce groupe, vous vous apercevez que l'art et la peinture sont essentiellement vécus comme une réalité spécifique autonome fermée sur elle-même et ne se développant qu'à partir de ses propres règles. D'une certaine façon, Supports/Surfaces hérite du formalisme avant-gardiste de la première moitié du XXe siècle et, plus précisément encore, d'un rapport formel et superficiel à ce que l'école de Nice doit à Dada. La plupart des artistes de Supports/Surfaces sont des peintres du Midi qui sortent de l'école de Nice ou en sont très proches.

Cette période ... est, chez ces artistes, liée à un questionnement généralisé (plus technique qu'intellectuel) symptomatiquement fixe sur le support et sur la surface : mise en question de la toile tendue sur châssis, etc. On a donc là une génération qui se trouve dans une situation historique où elle ne peut plus réellement faire confiance à ce dont elle a hérité et jusqu'aux matériaux dont elle a hérité. Lorsque Dezeuze pose contre le mur un châssis sans toile et le présente comme une œuvre, évidemment, historiquement ça peut tout à fait se relier à Duchamp, au ready-made ou à quelque chose comme ça. Mais, à mon avis, le geste de ces hommes, à l'époque, procède davantage d'un sentiment d'insécurité sur leur héritage que d'un mouvement de provocation gratuit On va trouver aux Etats-Unis, immédiatement contemporain de ce que réalise Supports/Surfaces en France, un doute sur l'héritage artistique et culturel de la peinture des années 50, y compris l'héritage américain abstrait, celui de Pollock, Rothko, etc. C'est ce qui va se mettre en place avec le Minimal Art qui, évidemment, n'est rien d'autre qu'un doute se portant sur les modalités techniques propres à la réalisation de la peinture... D'une certaine façon, la dimension même des tableaux qui surgissent de Supports/Surfaces est un phénomène qui est directement importé des Etats-Unis.

Marc Devade a beaucoup attendu de Supports/Surfaces, de la formation d'un groupe et d'une revue qui nettoient les écuries, en somme. Ça explique le

langage violemment polémique de ses textes, le côté agressif de sa pensée. Il s'agissait de se distinguer de tout l'environnement artistique dominant que ce soit la critique, les écoles, les galeries, etc Marc a été porté par tout cela, il y a cru et il y a cru jusqu'au bout ... il n'a cessé de se battre et de prendre l'initiative, à un moment donné, le marché l'a lâché et a suivi les autres. »⁶¹

L'œuvre de Devade est une œuvre abstraite, déterminée par une ordonnance relativement géométrique (*Sans titre*, 1967, encre et acrylique sur toile, 40 x 80 cm, ill.33; *Labyrinthe I*, 1967, encre sur toile, ill.34). La couleur et l'ordonnance chromatique est importante chez lui d'autant qu'à la fin des années 70 il abandonne l'encre pour la peinture à l'huile.

A l'origine du mouvement Support/Surfaces avec Vincent Bioulès, il est l'un de ceux dont l'œuvre est la moins caractéristique de ce courant.

Tous se réclament de l'héritage d'Henri Matisse.

Le diptyque de Vincent Bioulès (*Peinture*, 1970, peinture 195 x 194 cm, ill.35), collection du musée des Beaux-arts de Toulon, exposition *Le tableau en question*, 19 février - 30 mars 2008), les châssis de Dezeuze (vus précédemment), les fenêtres de Buraglio (*Fenêtre*, 1991, ill.36) rappellent *Porte-fenêtre à Collioure*, 1914 (ill.37), d'Henri Matisse et même, *Fresh Widow* de Marcel Duchamp, 1920.1964 (ill.38). Les premiers papiers découpés et collés de François Rouan (*Orange, bleu, blanc*, 1965, ill.39 ; *Bleu violet avec bandes bleu clair* 1966, ill.40) évoquent sa fascination pour les gouaches découpées du maître (*Composition fond vert*, 1947, ill.41, *La Perruche et la Sirène*, 1952, ill.42), et Pierre Buraglio, dès 1966, assemble des chutes de toiles (*Agrafages*, 115 x 162 cm, ill.43). On aura plus tard, le bel *Hommage à Matisse* 1976, (ill.44), de Claude Viallat. Leur enseignement, c'est la préoccupation de Matisse par l'équilibre entre les couleurs et les formes.

⁶¹ Devade à nouveau, *op.cit.*

Que sont devenus ces artistes après l'« oubli » du mouvement, y compris ceux qui sont en bordure de Supports/Surfaces ?

Marc Devade est mort en 1983 mais la plupart des artistes de ce mouvement *« sont demeurés dans la continuité de ce qu'ils avaient osé alors. »*⁶²

En 1975, Vincent Bioulès reprend sa peinture figurative de 1966, laissée au profit de l'abstraction au moment de Supports/Surfaces. Il ne s'agit pas d'un « retour » mais d'une invention, dit-il à Joséphine Matamoros, ré-envisageant la peinture figurative *« à partir de mon expérience de la non-figuration ... Je pense que la peinture figurative que je fais aujourd'hui n'aurait pas pu exister sans l'expérience précédente de l'abstraction. »*⁶³

La démarche artistique de Pierre Buraglio déborde celle des artistes de Supports/Surfaces. Il a une conception du tableau autre que la leur. Avec eux, *« il partage le rejet de l'illusion picturale et même d'une certaine abstraction-spectacle, au profit d'un espace mesurable, tangible, préhensible ... Présenter au lieu de représenter... De Supports/Surfaces, cependant, il réfute, d'emblée, le paradoxe de la déconstruction qui aboutit ... à une nouvelle construction. »*⁶⁴

C'est une démarche caractéristique. Il cherche à rendre « présentes des opérations en acte. De même que Brecht voulait que les décors d'un spectacle fassent voir la machinerie qui montre au spectateur qu'il est au théâtre, Buraglio montre que les tableaux sont des produits d'un certain travail, le travail de peindre, ou, si l'on veut, d'une certaine pratique, la pratique picturale. Ses

⁶² Philippe Dagen, *Bioulès Roma, Villa Bioulès*, p.19, Dons de dessins de Vincent Bioulès à l'Ecole des Beaux-Arts, Carnets d'études 21

⁶³ Vincent Bioulès, *Espace et Paysage 1966-2006, Un voyage à Céret*, catalogue exposition Musée d'Art moderne de Céret du 17 juin au 1^{er} octobre 2006, Entretien avec Joséphine Matamoros, p.13.

⁶⁴ Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, ouvrage publié en coédition avec le Centre National des Arts plastiques, Flammarion, Paris 2001 p.31.

tableaux montrent de quoi ils sont faits, comment ils sont faits, et ils le montrent comme pendant le temps de leur fabrication, montrant ainsi la fabrication elle-même. »⁶⁵

On sait qu'en 1963, il fréquente l'atelier de Roger Chastel. Il y rencontre Parmentier « *qui amène Buren, Kermarrec, Ristori, Laksine, Amor, Mahou, Prosi, Bodek, Rouan, Guibé, Viallat et Bioulès "montés du midi" (Buraglio 1991).* » Il exprime son désarroi devant comment peindre après les mots de Bram Van Velde : « *Je peins l'impossibilité de peindre* », après Matisse, Hantaï ? Les peintres de BMPT affirment « *Nous ne sommes pas peintres* » et Supports/Surfaces veut déconstruire la peinture pour mieux en affirmer les composantes matérielles. Ce qui ne l'empêche pas de regarder du côté de Michel Parmentier puisqu'il dit que ce dernier, en 1964, a accompli les premiers gestes radicaux. Tout comme son aîné (M.Parmentier, *Peinture circa, 1964*) il procède à des *Recouvrements* 1965, peinture vinylique, gouache sur papier, 65 x 50 cm, (ill.45) voulant poser un voile sur des essais infructueux mais en ménageant la trace de cette peinture impossible. « *Tout recouvrement est conservation, dans l'espace de la peinture, du temps écoulé.* »⁶⁶ Cette « *mise en crise de la peinture n'est pas, loin s'en faut, le simple fait de Buraglio. Mais sa réponse, on l'a trop peu souligné, est singulière.* » En venant tout droit d'Hantaï, en passant par Parmentier, sa recherche artistique nous donne en 1966 les *Agrafages*. « *Découper pour assembler, démonter pour remonter, séparer pour réunir* » (Pierre Buraglio, *Ecrit entre 1962 et 1990, ensb-a, Paris 1991*). C'est en cela que son travail est novateur. Sa singularité est de vouloir toujours connaître « *ce qui fait norme, afin de mieux s'en écarter* » écrit Pierre Wat. Il veut exprimer le combat de l'homme contre le temps, intervenir dans un champ pour le modifier, passer d'un état donné à un autre, construire avec ce qui est détruit « *La peinture, dit Buraglio, s'édifie sur ses ruines.* » Il construit sur et par ce qui est

⁶⁵ Gilles Aillaud, *Buraglio : Ecrans 1964-1976*, cat.exposition ARC, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1976.

⁶⁶ Pierre Wat, *Pierre Buraglio*,, p.104, *op.cit.*

bon à jeter. De quoi sont faits les Agrafages ? De chutes de toiles de ses propres tableaux, condamnées à être jetées aux ordures, et plus tard, en 1985, il réemploie des chutes de toile de Simon Hantaï et va même jusqu'à réutiliser une toile entière du peintre qu'il colle sur une tôle émaillée (*SH.MONK II*, 1985, 275 x 240 cm, toile réemployée, tôle émaillée, ill.46). Il poursuit ses recherches esthétiques à l'aide du dessin, toujours à ses côtés, puisque déjà en 1979, il entreprend la réalisation de la série de dessins « *d'après ...* » : *La Pendule noire d'après ... Cézanne*, 1979, *Le Narcisse d'après ... Caravage*, 1984, *La chute de Saint-Paul*, également d'après Caravage 1990 ; s'en suit toute une série de dessins « *d'après ...* », allant de Piero della Francesca, Durer, Grünewald, Rubens, Poussin, Zurbaran, Philippe de Champaigne, Chardin, Courbet, Manet, Sisley, Bonnard, Seurat ... pour continuer en 2010 avec Rodin (ill.30). « *C'est en dessinant d'après ... que je me suis senti libéré.* »⁶⁷

« *Certains n'ont jamais quitté les pinceaux et peignent abstraitement. Dans mon cas, les deux avancées ont été conjointes, à la fois c'était le retour aux crayons, aux pinceaux, et en même temps le retour à la figure, à l'identifiable.* »⁶⁸

Dans ses débats tant avec BMPT qu'avec SUPPORTS/SURFACES, il prend le parti de la peinture, il violente le champ pictural « *tant dans sa surface que dans sa clôture.* »⁶⁹ « *J'agrafe la toile comme FIGURE. Autrement dit, j'agrafe en même temps la toile comme fond et forme.* »⁷⁰ François Rouan fera de même, non pas en agrafant, mais en tressant des morceaux de toile, il parlera de « tessons » (cf. *Stucke* » 1969) et le fond et la forme ne feront qu'un sur la toile.

Le peintre questionne le tableau : que montre-t-il ce tableau ? Il montre lui-même, il fait voir quelque chose. « *Montrer c'est montrer quelque chose. Se*

⁶⁷ Rencontre entre Pierre Buraglio et Pierre Wat – Deuxièmes rencontres de la Galerie Colbert, Paris, 24 mars 2012.

⁶⁸ Entretien « In situ » : Académie de Nantes, 1999.

⁶⁹ Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, op.cit.

⁷⁰ Pierre Wat, *Pierre Buraglio*, p.57.

*montrer, c'est montrer aussi autre chose que soi-même. »*⁷¹ Ses tableaux renvoient à la réalité physique du monde extérieur, rassemblent le monde. Il écrit d'ailleurs : « *La peinture devrait maintenir le regardant dans une dépendance telle qu'il soit contraint à regarder la peinture pour voir les choses mêmes du monde.* » Dans un article dans le Monde 2, Philippe Dagen écrit : « *Pierre Buraglio, le passeur d'art – l'itinéraire et l'œuvre de Pierre Buraglio sont exemplaires du destin de la peinture en France dans la seconde moitié du XX^e siècle.* »⁷²

Le Panthéon de François ROUAN

L'originalité du travail de peinture de François Rouan repose sur une solide formation artistique et humaniste. Matisse, bien sûr, occupe son «espace», mais aussi, Miro. « *Miro, dans le paysage depuis mon enfance, il ne m'a jamais lâché.* »⁷³ Les souvenirs d'enfance de François Rouan, les récits de ses parents sur leurs activités politiques et leur empathie pour les Républicains espagnols pendant la guerre civile (1936-1939), exercent sur lui une fascination quand il découvre la peinture de Juan Miro : (*AIDEZ L'Espagne*, 1937, couleur pochoir sur papier, feuille entière 32,1 x 50,2 cm, ill.47). Il fera, d'ailleurs, en 1993-1994, une série de peintures et de dessins à l'encre de Chine qu'il intitulera *Mirotopos*, en hommage au peintre catalan.

L'école des Beaux-arts de Paris est « *un lieu de rencontre tonique* »⁷⁴, découverte de Cobra, du Bauhaus, de Paul Klee dont l'œuvre est un formidable vivier pour François Rouan et pour les peintres de sa génération : (Paul Klee, *Mural* 1924, tempera sur toile ill.48, Fondation Klee, Berne ; François Rouan,

⁷¹ Gilles Aillaud, *Buraglio : Ecrans, 1964-1976, op.cit.*.

⁷² Philippe Dagen, *Pierre Buraglio, le passeur d'art*, à propos de l'exposition au musée des Beaux-arts de Valence, décembre 2005-janvier 2006, Le Monde 2, 17 décembre 2005.

⁷³ Rencontre avec François Rouan, Laversine, le 16 février 2005

⁷⁴ Rencontre avec François Rouan, Laversine, le 16 février 2005, *op.cit.*

illustration du livre de Denis Hollier « *Rouan la figure du fond* », paru chez Galilée en 1992, ill.49) ; équilibre du tableau, abandon de l'objet, ligne, valeurs du clair-obscur, croisillons et guillochis ... l'essentiel du vocabulaire de Paul Klee. Puis il porte son attention sur ce que font les Constructivistes russes, allemands, l'Expressionnisme. Il voit le tableau comme une surface et comme un morcellement. Sensible au travail pictural de Bram Van Velde : formes triangulaires, quelques cercles, des tracés, des cernes ; « *L'artiste accomplit dans la surface la double action de la peinture : mettre dessus, mettre à côté. Dès lors, tout est plat* »⁷⁵ : Bram Van Velde, Sans titre, 1958, huile sur toile, 160 x 130 cm (ill.50).

« *Les derniers tableaux de Jackson Pollock m'ont toujours intéressé, dit François Rouan, Jackson Pollock avait mis en place un travail très spécifique qui lui permettait de peindre ses grands drippings à l'horizontale. A un certain moment, il décide de cadrer une partie de la toile et de la mettre sur châssis, c'est-à-dire passer de l'horizontale à la verticale. C'est ça l'opération du tableau. Ce qui est extraordinaire dans la réflexion lucide de l'artiste, dans sa générosité, c'est qu'à un certain moment, il opère un retournement critique sur son propre travail qui le conduit à ré-envisager le face à face avec la toile tendue et affrontée verticalement sur le mur. A ce point, la mort a suspendu sa réflexion ... Ce qui m'intéresse dans le plan pictural de Jackson Pollock, ce n'est pas le film, sa gesticulation pour voir comment le tableau est fait, mais c'est le tableau de J. Pollock. Ce qui est caractérisé dans ses tableaux, dans cet entrelacs de drips, c'est l'effet d'image. La sensation que vous allez avoir comme spectateur devant ce plan pictural, va vous mettre dans une situation où il sera très difficile de savoir ce qui participe de ce qui est dessus, de ce qui est*

⁷⁵ *Les Années 50*, Editions du Centre Pompidou 1988 – *Un Einzelgänger*, Bram Van Velde, Rainer Michael Mason p.104.

dessous. Il y a une sorte de retournement »⁷⁶ : Jackson Pollock, *Out of the web : Number 7*, 1949, huile et duco sur isorel, 121,5 x 244 cm (ill.51).

La « *chaleur sombre de la couleur* » (Clément Greenberg) chez M. Rothko, où les formes semblent flotter puis se restreindre à la superposition de rectangles de couleur impressionne François Rouan. Ces formes absorbent dans leur profondeur lumineuse les corps qui s'y confrontent. « *Un tableau doit être une révélation, la résolution inattendue et sans précédent d'un besoin éternellement familier* », Mark Rothko, 1947. Mark Rothko, *UNTITLED BLACK, RED OVER BLACK AND RED*, huile sur toile, 205 x 193 cm, 1964 (ill.52) ; *N°1*, 1949, huile sur toile, 198,8 x 100,6 cm (ill.53), tableau qui semble le plus important pour l'artiste puisqu'il lui attribue le numéro 1, dans lequel il a assimilé la dette qu'il a envers Matisse (« *L'atelier rouge* » vu en 1949, ill.54). En 1954, il peint *Hommage to Matisse*, huile sur toile, 8'9"x50 ½". Mais l'œuvre du peintre ne peut se réduire à des rectangles sur grands formats (Michèle Champenois, *Le Monde* 2). « *Mon art n'est pas abstrait, il vit, il respire* » ; » (M. Rothko)

La peinture de Clyford Still, ces éclaboussements de la couleur (Color Field Painting), l'intérêt qu'il porte, tout comme Rothko, à l'œuvre de Matisse : Clyford Still, *Untitled 1959*, huile sur toile 284,5 x 392,4 cm (ill.55) , Clyfford Still, 1955, huile sur toile, 297 x 281 cm (ill.56) participe aussi à la formation du jeune peintre Rouan, de même que le fascine la peinture de Sam Francis, manifestation suprême de lumière, de transparence et de couleur, « *bulles indicielles cracheuses de pigments qui retombent doucement et flottent les unes sur les autres comme les confettis de la fête ... admirable tremblement ... exubérance joyeuse* »⁷⁷, Sam Francis, *Why Then Opened II*, 1962-1963, huile sur toile, 243 x 183 cm (ill.57).

Cette peinture américaine n'oublie pas ce qu'elle doit à la présence d'un art européen dont elle ne parviendra à se défaire qu'en en prenant et en

⁷⁶ Rencontre avec le peintre François Rouan, Laversine le 16 décembre 2004.

⁷⁷ François Rouan, *Voir la peinture en bleu* – envois l'Echoppe – 28 février 2004, p.7.

assumant les mesures objectives. Rothko est parmi les expressionnistes abstraits celui qui a le plus explicitement dit sa dette envers Matisse, en avouant que tout ce qu'il possédait, il le devait à *L'atelier rouge*. En 1950, Matisse travaille à la chapelle du Rosaire à Vence ; elle préoccupera très sérieusement Pollock à la fin de sa vie.⁷⁸ De février 1950 datent *Les Demoiselles de bords de Seine, d'après Courbet*, de Picasso qui restera contemporain des carrières de Pollock et de Rothko.

De Matisse et de Picasso, François Rouan en réclame l'héritage : les gouaches découpées de Matisse, les papiers collés de Picasso provoqueront chez lui toute une réflexion sur l'espace, sur la surface du tableau, sur le rapport de l'intérieur et de l'extérieur dans le tableau et aussi au dehors.

« *L'importance d'un artiste se mesure à la quantité de nouveaux signes qu'il aura introduit dans le langage plastique.* »⁷⁹ Ce propos d'Henri Matisse se situe au moment où l'artiste invente les papiers gouachés découpés qui lui permettront de penser tout à la fois à la ligne et à la couleur. « *Henri Matisse échafaude ses conceptions, il construit ses tableaux au moyen de couleurs et de lignes jusqu'à donner de la vie à ses combinaisons, jusqu'à ce qu'elles soient logiques et forment une composition fermée dont on ne pourrait enlever ni une couleur ni une ligne sans réduire l'ensemble à la rencontre hasardeuse de quelques lignes et de quelques couleurs.* »⁸⁰ *Zulma*, 1950, papier découpé, 238 x 133 cm (ill.58). *Zulma* érige la haute figure en pied d'un nu en peignoir appuyé à deux guéridons. Là Matisse limite son travail de découpe et de collage à une surface intérieure, égale en qualité sur toute son étendue, quadrangulairement séparée de ce qui n'est pas elle : le mur, l'espace environnant. On rapproche les découpages de papier des compositions de Matisse de certaines sculptures « à

⁷⁸ E.A. Carmean, *Les peintures noires de Jackson et le projet d'église de Tony Smith*, Catalogue de l'exposition J. Pollock, MNAM, Centre Georges Pompidou, 1982.

⁷⁹ Propos de Henri Matisse rapportés par Louis Aragon, *Matisse en France* (1942).

⁸⁰ Propos de Henri Matisse rapportés par Guillaume Apollinaire, *Henri Matisse, La Phalange*, n°2, 15-18 décembre 1907.

claire-voie⁸¹ » de Picasso : *Femme au jardin*, 1931-1932, bronze, 209,6 x 116,8 x 81,3 cm (ill.59) : définition du signe par et dans l'espace. On perçoit le désir chez l'un et l'autre de ces artistes de surmonter, dans le même mouvement, l'antagonisme, pour l'un de la ligne et la forme (Picasso) et pour l'autre, de la ligne et de la couleur (Matisse), avec la volonté de conquérir un espace ouvert, transparent, fluide, réversible.

Chez Picasso, les papiers collés se jouent de tout un système complexe : aplats de couleurs contre gris modulé (les pages imprimées). Ces papiers de couleur, souvent bleus ou roses, tranchent sur un fond foncé ou clair, comme de grandes plages dont l'espace est abstrait, sans profondeur de champ, sans perspectives. Tout vient en avant dans une sorte d'égalité des masses et des couleurs : *Guitare*, Céret, printemps 1913, papier de couleur, papiers peints, morceau de journal, fusain, mine de plomb sur carton, 44 x 32,7 cm (ill.60). Pour représenter un arbre ou un jardin, Picasso découpe un morceau de papier peint. Il explore et étend les ressources des lettrages ... L'homogénéité matérielle de la surface peinte ou dessinée est rompue par l'assemblage de surfaces disparates, tout comme se trouve disloquée la perspective albertienne et comme se brise l'unité de la forme et du volume de l'objet, quel qu'il soit, dont le contour sera mentionné par un ou des découpages dans différents papiers colorés, le matériau par un papier faux bois, tel détail par un dessin au fusain ... En inventant un mode neuf de désignation des objets, il contraint l'amateur à un surcroît d'effort et d'interprétation, exigence qui ne peut avoir pour effet que de rendre cet amateur de plus en plus observateur, de plus en plus actif. Picasso, tout à la fois, l'exige de lui et lui fait confiance – dont longtemps bien peu de regardeurs se montreront dignes : à la fin de l'entre-

⁸¹ Daniel-Henry Kahnweiler, *Les Sculptures de Picasso*, photographies de Brassai, Paris. Les Editions du Chêne, 1948.

deux-guerres encore, les « papiers collés » n'intéresseront guère. »⁸² *Minotaure*, 1928, fusain et papier collé sur toile, 142 x 232 cm (ill.61).

François Rouan a bien assimilé le nouveau langage de ces deux artistes, leur manière de bousculer les codes : Des signes visibles tout au long de son travail de peinture : *Papiers incisés et collés* 1965 (F. Rouan) (ill.62) ; un collage de Picasso, *Femmes à leur toilette* 1914-1938 (ill.63), en regard avec *Stücke* 1989 de François Rouan, peinture à la cire et collage sur toile 191,5 x 111 cm (ill.64) et *Composition avec nu debout et fougère noire*, 1948 (ill.65), de Matisse où la jeune femme fait corps avec le décor végétal et la table. C'est ainsi qu'apparaîtront chez lui « ces tressages de toiles d'où surgissent des empreintes de corps, des motifs colorés. »⁸³ Ces deux artistes demeurent ses référents, sa peinture est plus proche de celle de Matisse que de celle de Picasso. Bien qu'il partage les idées politiques que ce dernier ne manque pas de sous-entendre dans certaines de ses œuvres, il laissera toujours sa peinture en dehors de toute position idéologique ou politique. Mais lorsque la revue *Documents* n°3, 1929, édite *Hommage à Picasso, Soleil pourri* de Georges Bataille, la feuille d'album de Picasso illustrant l'article, en compagnie d'un dessin de 1929, montre une certaine filiation avec les damiers et les stries des dessins et peintures de François Rouan (*Picasso, feuillet d'album*, ill.66).

« Voisin » de SUPPORTS/SURFACES, François Rouan ne fait pas sien le parti du Groupe sur la déconstruction du tableau. Chez lui, le tableau se construit. Il se défend d'être un peintre abstrait bien qu'en 1968-1969, au tout début de ses travaux de peintre, il soit tenté par une peinture minimaliste (ses tressages de draps blancs ou teints en noir), fasciné par l'œuvre de Luciano Fontana : « *Il y a une œuvre qui a beaucoup compté pour moi, les tout premiers travaux qui devaient beaucoup à une sorte d'émotion, devant un drôle d'artiste qui*

⁸² Philippe Dagen, *Picasso, Inventer des codes nouveaux*, pp.150-153, Hazan Paris 2008.

⁸³ *La peinture ne se laisse plus enfermer dans le critère de la figuration*, Ph.Dagen, *Le Monde* 10.6.2003.

m'effrayait avec la violence d'inscription de ces fentes dans le plan du tableau, Luciano Fontana, le passage du rasoir ... »⁸⁴ Les premiers travaux de François Rouan sont des papiers fendus où la surface cesse d'être le support d'une représentation pour devenir le lieu d'une intervention. Cette logique minimaliste viserait moins à l'élimination de la troisième dimension qu'à un abandon de l'espace imaginaire au profit de l'espace réel (héritage de ses prédécesseurs et du milieu artistique des années 60) :

- . Luciano Fontana (1899-1968), *Concetto spaziale, Attese*, 1959, peinture à l'eau sur toile, 126 x 251 cm⁸⁵ (ill.67).
- . François Rouan, *Tressage blanc*, 1965, papiers incisés et collés, 21 x 27 cm (ill.68).

A cette tentation minimaliste s'ajoute chez François Rouan son attrait pour le minéral, devant les paysages qui l'ont marqué : ces rochers bruts, incisés par les caprices du climat, par la main de l'homme depuis la préhistoire.

Lors de promenades dans l'Essonne, on s'arrête à Villeneuve-sur-Auvers, (commune du canton d'Etréchy), devant « le trou du Sarrazin », pierre du paléolithique, gravée de stries, de croix, de quadrillages (ill.69). Les croisillons des premiers dessins et peintures de François Rouan ne sont pas étrangers à ces griffures-là.

« *En peinture, dit François Rouan, l'affrontement avec les contradictions ne m'a jamais quitté. J'aimais d'abord la peinture de Rothko, de Pollock, de Mondrian, de Clyfford Still et pourtant j'ai dérivé vers des artistes plus*

⁸⁴ Interview de François Rouan par Alain Veinstein, France Culture, le 3 février 2003.

⁸⁵ Lucio Fontana, fondateur du Mouvement spatialiste, premier en Europe à créer une œuvre entièrement composée de néons, produit en 1951, pour la Triennale de Milan *Luce Spaziale*, tourbillon lumineux suspendu dans un escalier, qui justifiera par la suite l'intitulé de ses œuvres *Concetto Spaziale*. Beaux Arts magazine, février 2010, p.85, à propos de l'exposition *Le Néon dans l'Art*, à La Maison rouge, du 17 février au 20 mai 2012. Philippe Dagen, *Les « Néons » illuminent la Maison Rouge*, Le Monde 19-20 février 2012.

rastaquouères, aussi différents que Lucio Fontana, Jean Dubuffet et Balthus, me défiant des œuvres qui me paraissaient trop bien ficelées et trop admirables. »⁸⁶

Ce panorama artistique reflète les voies diverses qu'ont empruntées ces étudiants aux Beaux-arts des années 60, issus pour la plupart du sud de la France, se retrouvant à Paris. Les orientations des uns et des autres n'ont pas altéré l'amitié profonde qui les lie encore aujourd'hui.

⁸⁶ Entretien avec François Rouan, Laversine, le 1^{er} décembre 2008.

Ainsi, Claude Viallat (l'un des principaux membres de Supports/Surfaces) est un ami de François Rouan. Ils se sont rencontrés à Montpellier. « *J'ai connu François Rouan*, dit Claude Viallat, *en rentrant de l'armée, d'Algérie* », ceci dans les années 60, puis à Paris à l'école des Beaux-arts, dans l'atelier de Roger Chastel. Lors de l'une de nos rencontres à Nîmes, en octobre 2002, le peintre parle d'une exposition Bissière qui a eu lieu au musée Fabre à Montpellier en 1968. « *Cette exposition a déclenché beaucoup de choses chez Rouan.* » Bissière l'a fait glisser vers un espace plus émotionnel car en 1966, les premiers tressages sont très forts, très directs, sans concessions. L'image est beaucoup moins présente. Les toiles de F. Rouan vues après l'exposition Bissière ont de la joliesse, de la finesse, de la séduction, ce qui ne se voyait pas dans les précédentes qui étaient plus radicales, plus fortes ... Bissière est un très beau peintre. Il y a chez Bissière un côté plus spatialiste que chez Paul Klee. »⁸⁷

En dégagant les caractéristiques du travail de Roger Bissière, on approche les premiers tressages de François Rouan avec, en mémoire, les peintures et les tapisseries du peintre de Boissierette.

Roger Bissière est né à Villereal (Lot-et -Garonne) en 1886 et mort à Boissierette en 1964. L'exposition de Montpellier qui sera vue par F. Rouan se situe donc quelques années après la mort de R. Bissière et les œuvres exposées remontent à 1944.

Après des études à l'Académie des Beaux-arts de Bordeaux, il vient à Paris en 1910. Pendant quatre ans il sera journaliste et critique d'art. En 1918, il se lie d'amitié avec Lhote, puis en 1920 avec Braque, collabore à *L'Esprit nouveau*, la revue de Le Corbusier et Ozenfant, à laquelle il donne des articles sur Ingres, Seurat et Corot. De 1925 à 1938, il enseigne à l'Académie Ranson qui devient rapidement un lieu de passage et de discussion pour beaucoup de jeunes

⁸⁷ Entretien dans l'atelier de Claude Viallat à Nîmes, octobre 2002.

peintres. Il rencontre, au fil des années, des personnalités comme Louise Bourgeois et, à partir de 1932, Alfred Manessier, Jean Bertholle, Jean Le Moal, Viera da Silva et Arpad Szénès, Hans Reichel, Etienne-Martin, etc. Il enseigne jusqu'en 1938 tout en dirigeant l'atelier de fresques qu'il crée en 1934. Après s'être livré à une étude serrée du cubisme et de ses leçons (1924-1932), Bissière entre dans une longue phase de recherches qui l'occupera jusqu'à la guerre. Il s'installe dans le Lot à Boissierette en 1939. Après avoir confronté son expérience aux grands maîtres du passé, notamment les peintres français du XVII^e siècle, il opère une manière de synthèse entre Cubisme, Purisme et tradition classique.

François Augiéras⁸⁸ rendant visite à Bissière à Boissierette, en août 1952, est étonné des tableaux aperçus dans l'atelier : « *Presque une centaine de planchettes, peintes à l'œuf, violemment colorées, très simples comme des tapas polynésiens, posées les unes sur les autres contre un mur, formant ainsi une sauvage iconostase. Ça et là, des signes gravés sur les portes ; de toute évidence une maison d'initié ...* » L'art de Bissière est pour lui une révélation (*Guitare à la grille*, vers 1920, assemblage de bois et de fer, rehauts de peinture très effacée 95 x 27x 5 cm, ill.70 ; *Sans titre*, 1932, fresque sur tuile, 21 x 30,5 cm, ill.71).

Exceptionnelle qualité de la matière : Il peint à l'œuf entier, avec des poudres donnant une matière mate, fragile, qui sèchent vite mais tiennent mal, rappelant celle des masques océaniens, et sur n'importe quoi, sur de vieilles planches le plus souvent. C'est l'emploi à l'état pur, du blanc craie, de l'ocre rouge, du noir charbon de bois, du jaune citron, des bleus rois. « *Un art bouleversant d'humilité autant que d'habileté, car c'est très fort, très élaboré, très voulu, très savant ; quelques signes (magiques ?), quelques taches, des traînées de couleur admirablement posées, situées, organisées. Un art simple à première vue*

⁸⁸ François Augiéras, *Une adolescence au temps du Maréchal et de multiples aventures – BISSIERE Un magicien dans le Lot ? Longue marche dans les bois pour aller chez Bissière. A magicien, magicien et demi*, pp. 303 à 332. Littérature Ela la Différence Paris 2001.

seulement ; un raffinement sauvage ; en vérité, l'art d'un homme très cultivé... Sur moi certains mots, magie, alchimie, initiation, ultime qualité de la matière prennent durablement ... »⁸⁹

Pour François Augiéras, l'ensemble est extraordinaire mais chaque œuvre est décevante. Faut-il parler d'art magique ? C'est l'art d'un homme, à la recherche d'un langage simplifié, qui met en valeur le matériau en utilisant l'œuf pour lier ses pigments. Il en résulte une somptueuse matité qui rehausse les accords du coloriste. Des signes, des taches heureuses posées un peu au hasard, des *« touches subtiles au sein d'une structure de grille ouverte diffusant lumière et sensations de l'âme. »⁹⁰ Quarante ans de métier et d'enseignement au bout des pinceaux. »* (F.Augiéras).

« Ce qui me plaît dans votre premier livre, déclare Bissière à Augiéras, c'est qu'il est construit par petits bouts, un peu comme les tapisseries que j'ai composées avec des morceaux d'étoffe. Un grand puzzle qui n'a ni queue ni tête, c'est cela que j'apprécie dans votre Vieillard et l'Enfant : »⁹¹ Une totale liberté dont je vous félicite, à laquelle justement je m'efforce en peinture, que j'ai conquise tard, que vous avez découverte très jeune, ce qui est étonnant. »⁹²

« Le miracle Bissière : un dialogue avec la mort bienheureuse. Les planchettes de Bissière : des portes du Ciel ... »⁹³

Que signifie sa peinture, émouvante, mais au service de quoi ? La bonne peinture n'est pas une fin en soi. Si elle est au service d'une magie, d'une initiation, qu'il le dise franchement. Que signifient les signes qu'il peint sur ses planchettes, et qui semblent empruntés souvent à une magie paysanne ?

⁸⁹ François Augiéras, *op.cit.*

⁹⁰ Marie-Guy Baron, Roger Bissière, *le sorcier du pinceau* – Exposition Musée d'Unterlinden de Colmar, février 2005.

⁹¹ François Augiéras, *Une adolescence au temps du Maréchal et de multiples aventures – Le Vieillard et l'enfant* – ch. IX p.221. Littérature Ela La Différence Paris 2001

⁹² François Augiéras, *Une adolescence au temps du Maréchal et de multiples aventures*. Littérature – Ela La Différence, Paris 2001. BISSIERE – *Un magicien dans le Lot ? Longue marche dans les bois pour aller chez Bissière. A magicien, magicien et demi*, p. 311.

⁹³ François Augiéras, *op.cit.* p.315

« *Quelle transposition picturale adopter, contre qui, dans les marges et au-delà de quel univers déjà peint ? Je pense à de grandes étoffes ; l'Afrique appelle l'étoffe, ou la peinture sur de grossières planches et des couleurs peu nombreuses, le noir, le blanc intense, des ors, un peu de bleu. Ce qui me hante, c'est l'extraordinaire simplification que voici : des silhouettes sombres, comme des apparitions, sur un fond d'éboulis et de rocs d'une lumineuse clarté. Tout grand art étant un art d'apparition, cela ferait d'extraordinaires étoffes peintes... des apparitions, comme des négatifs, d'un modernisme ambigu.* »⁹⁴

On retient déjà – ce que montre l'exposition du musée Picasso d'Antibes (5 novembre 1999 – 2 janvier 2000), analysant au sein de l'œuvre de Bissière « la primitivité du faire » - l'utilisation et le recyclage de matériaux : tissus, vêtements, outils en fer et le recours à des techniques anciennes comme la peinture à l'œuf, à la fresque ou à la cire réalisées sur des supports bruts (planche de bois non équarrie, tuile, cahier d'écolier) ou tous supports occasionnels

« *Bissière s'exprime avec tout ce qui lui est bon et tout lui est bon mais il éprouve une joie secrète ou un plaisir malin quand, objets hétéroclites, résidus tout juste propres au rebut, il leur fait exprimer à nouveau de leur plein gré une aventure inattendue.* » (François Mathey Bissière : *Journal en images* Herman, Paris, 1964).

Bissière va donc quitter Paris et se retirer à Boissierette dans le Lot à partir de 1938. Cette année-là, il réalise trois sculptures, assemblages d'éléments composés d'outils en fer : *Christ*, *Oiseau* et *Cheval* (ill.72-73-74). François Mathey considère ... que le fait de quitter Paris doit être compris comme une volonté de rupture « avec la bonne peinture », c'est-à-dire un choix ou une nécessité plutôt qu'une contrainte extérieure. Jean-François Jaeger (*Les très-riches heures de Bissière*, Cahiers du Musée de Poche 2, Georges Fall, Paris

⁹⁴ François Augiéras, *Une adolescence au temps du Maréchal et de multiples aventures – Le Vieillard et l'enfant*, ch.IX, p.221, *op.cit.*

1959, p.41-51) note : « *La solitude de Boissierette sera le cadre d'une crise où l'existence et l'œuvre de l'artiste sont mises en question.* »

Bissière ne peint plus pendant quatre années.

Durant les années 1938-1947, Bissière est largement mobilisé par ses activités de paysan et de travaux manuels, mais sa production artistique demeure, diverse, fondamentale et neuve. Lentement mûrie, d'abord très réduite (quelques sculptures vers 1938 précitées plus haut), presque arrêtée (1939-1943) avant l'émergence d'une série de pastels réalisés à partir de 1943, exposés à la Galerie de France en 1944 ; des sculptures « africaines » vers 1944-1945. Elle s'épanouit généreusement dans les tapisseries et peintures (1944 / 1945 à 1947).

Le talent de Bissière sculpteur s'était déjà entraîné auparavant (1936) avec la réalisation de figures monumentales dans le jardin – ses capacités d'artisan, dans les meubles qu'il fabrique ... Les sculptures réalisées vers 1938 par Bissière artisan et sculpteur, *Christ, Oiseau, Cheval*, sont dotées d'une force remarquable, d'une identité artistique affirmée, composées de matériaux de rebut récupérés – morceaux de bois détériorés, pièces d'outils agricoles ou autres, fragments d'os ... - utilisés tels quels ou à peine modifiés, et agencés par opérations de montage, de bricolage et d'assemblage.

La sculpture du *Crucifié* marque un moment fort du cheminement de Bissière. L'artiste admirait le retable d'*Isenheim* de Grünewald (1512-1515), au musée d'Unterlinden de Colmar, dont une reproduction demeurerait fidèlement visible dans l'atelier, et qu'il ne vit réellement, à Colmar, qu'en 1956 ... Il a longuement médité la croix grossièrement équerrie, le corps tuméfié, flagellé et lardé d'échardes, les mains figées en leur point de douleur paroxystique, la tête qui tombe sur la poitrine etc ... Et, en 1936-1937, nombreuses sont les œuvres de l'artiste consacrées à ce thème du Supplicié : diverses techniques : fresque dans l'oratoire, dessins à la plume et à l'encre de Chine, peinture à l'huile.

Avec le Christ « sculpté », les matériaux rustiques et de rebut révèlent puissamment leur capacité plastique et évocatrice. Les éléments matériels parlent avec force, par leurs formes combinées à « dessiner » et leurs qualités de substances. La croix à deux éléments cloués en « Tau », faite de bois vermoulu, de bois mort, est elle-même corps crucifié et supplicié ; et l'usure et la blancheur d'un morceau d'os participent à cet assemblage de l'assèchement. C'est une combinaison d'éléments métalliques qui exprime le corps crucifié : corps en soc de charrue à découpe et angles tournants-recourbés ; crocs de fer venus de quelque outil et qui donne d'un coup les hanches, jambes et pieds ; tiges-bras d'une pincette à buches dont les deux morceaux de la partie coudée rompue dessinent les mains. Un anneau de métal, maintenu en avancé et penché par une sorte de grand clou oblique constitue la tête auréolée du Supplicié. *« Ainsi, de quelques bris épars agencés par créatif "bricolage rural", Bissière engendre-t-il son propre Grünewald de Boissierette, sauvage, inaliénable, brut et brutal, d'une force expressive époustouflante. Le Christus dolens est aussi signe de vie et de résurrection, victoire sur la mort, à l'image de ces matériaux promis à la mort et recyclés en œuvre par les mains de l'artiste. »*⁹⁵

Oiseau et *Cheval*, assemblages de matériaux. La diagonale coudée et assouplie d'une lourde pièce de fer forgé, évidée dans une région de sa partie basse et percée d'un trou-œil en son sommet devient le corps de l'oiseau. Deux arrondis d'une pièce de métal, dont l'un dessine la courbe de la tête et l'autre, les petites ailes de fer. Un grand pas de vis et ses ailettes forment les pattes, et *« une sorte de pièce huppe se dresse. »*⁹⁶ Le *Cheval* est formé d'une pièce en forme de manivelle, fixée sur une autre, assemblage de fer, pur, empreint de liberté, voisin de certaines figures africaines, zoomorphes (*Figure zoomorphe*

⁹⁵ Bruno Duborgel, *Bissière, un sauvage délicat* - dans cat. exposition BISSIERE *le rêve d'un sauvage qui aurait tout appris* - Musée Picasso Antibes, 5 novembre 1999 - 2 janvier 2000, p.50.

⁹⁶ Bruno Duborgel, *Bissière, un sauvage délicat* -pp.33 à 51 ; dans cat .exposition BISSIERE *le rêve d'un sauvage qui aurait tout appris* - Musée Picasso Antibes , 5 novembre 1999 - 2 janvier 2000.

Dogon, 19 cm, conservée au musée Dapper à Paris, ill.75). Bissière ne serait-il pas comme ce forgeron dogon, en même temps démiurge et sculpteur, qui incarne la vie laborieuse du pays et donne aux objets qu'il fabrique cette ligne expressive dans le sens où Matisse entendait ce mot « *vivante et sensible, mais aussi contrôlée, intellectuelle* », à l'invention plastique sans défaillance ?⁹⁷

Similitudes d'inspiration entre Bissière et Klee ? Plutôt similitudes dans le choix des sujets. Bissière est incapable de se laisser aller à emprunter un nouveau style sans avoir accompli le transit moral nécessaire en vue de l'aborder en toute sincérité. En réalité, de la simplicité des Romans et des expériences de fresques qu'il pratique alors, il passe assez aisément aux tapas océaniens et à cette manière instinctive d'inventer des idéogrammes pour évoquer ses fantasmes ... Artisan, certes, il le fut toute sa vie, mais avec la distance poétique de croire que les recettes les plus exactes dénaturent la sensibilité ; qu'il convient de laisser une part au hasard ; qu'il faut avant tout faire confiance « à l'ange au bout de sa main » en citant la profession de foi du Douanier Rousseau. »⁹⁸

« *Oui, chaque œuvre de Bissière, dès les années quarante, voire bien antérieurement déjà s'agissant de certaines pièces comme les Guitares (cf. Ill.), et jusqu'à sa mort en 1964, nous entraîne à notre tour, mobilisant notre propre fond "archaïque" ainsi réveillé, à sympathiser profondément et dans l'émerveillement avec « le rêve d'un sauvage qui aurait tout appris* », (M. Toga, *L'Universel*, c'est le local moins les murs, W.Blake and Co. Barnabooth Ed., Périgueux 1986). Un sauvage singulier et délicat, qui affirmait croire « *seulement à l'instinct le plus primitif. Celui qui surgit du fond des âges* » et ajoutait subtilement aussitôt : « *Peut-être aussi à ce que Pascal appelait "l'esprit de finesse"* » (in *Bissière*, cat exp. Stedelmijk Musem). »⁹⁹

⁹⁷ *Dogon* – Musée Dapper Paris – catalogue exposition 26 octobre 1994-13 mars 1995, p.191.

⁹⁸ Jean-François Jaeger, *Bissière à Boissierette* – p.119 dans *op.cit.*

⁹⁹ Bruno Duborgel, *op.cit.* dans cat. p.114.

L'attention de l'artiste au matériau usagé, à l'utilisation des objets de rebut, tel un Kurt Schwitters prospectant la ville dès les années 1914-1918, ou la *Femme* sculpture de Miro de 1946 faite d'os, de pierre à aiguiser, de fer et d'huile sur terre glaise (ill. 76), ou les sculptures de Picasso utilisant des éléments usagés, abandonnés, dans *La Chèvre* en 1950, relie le bricolage et l'art ... « *Le bricolage est l'une de ces activités médiatrices entre le monde des opérations rurales pratiques, réparatrices, récupératrices, re-cyclantes et liées à une éthique du non-gaspillage, et la situation du geste artistique ... Les "arts de faire" du bricolage solidarisent, jusqu'à un certain point, certaines opérations qui vont de l'homme rural à l'homme de l'art brut ou à "l'homme du commun à l'ouvrage", selon les expressions forgées par Jean Dubuffet en 1944-1945 et qui vont encore de ceux-ci à l'artiste, voire à cet homme de la pensée mythique, de la "pensée sauvage", à cet homme bricoleur qui "reste celui qui œuvre de ses mains, en utilisant des moyens détournés" et dont Claude Lévi-Strauss a bien caractérisé l'art de faire des arrangements avec les moyens du bord, en réajustant "les résidus de construction et destruction antérieurs."* (Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon Paris 1955, p.3-47). Le verbe "bricoler", qui originellement signifiait aussi "biaiser", "ricocher", "zigzaguer", a ainsi à voir avec l'irruption, le hasard et sa ressaisie "technique" - la tuché et la téchnè, nouées par les mains de la métis (forme d'intelligence qui est toujours "immergée dans une pratique" où se combinent "le flair, la sagacité, [...], la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise" (cf M.Detienne et J.-P.Vernant, *Les Ruses de l'intelligence – La Métis des Grecs*, Flammarion, Paris 1974, p.9-10) astucieuse et ludique. »¹⁰⁰

Pendant cette période 1938-1947 naissent les *Tapisseries* et les *Peintures* qui, aux yeux de la critique, notamment en ce qui concerne les *Tapisseries*,

¹⁰⁰ Bruno Duborgel, *op.cit.* dans cat. exp. Musée Picasso Antibes, p.42.

constituent l'étape cruciale du renouvellement de Bissière. Sérieusement menacé de perdre la vue, il se retire, en 1938, dans la vieille demeure familiale de Boissierette, dans le Lot. Il est empêché de peindre et aidé de sa femme, il consacre son activité à la création d'ouvrages faits de fragments d'étoffes grossièrement cousus les uns aux autres. Lorsque ces tentures seront présentées après guerre, elles étonneront par leur simplicité sauvage et spontanée. Par ces œuvres, il transforme radicalement sa peinture. « *C'est avec des moyens simples dont se moque l'art qu'il récupère sa peau.* »¹⁰¹ Ces tentures sont, selon Dora Vallier,¹⁰² le « *chemin de sa nouvelle peinture.* »

Bissière avait été impressionné par la reproduction de la *Tapisserie de la Création* (ill. 77) - plutôt que par les tapisseries de Lurçat qui le hérissaient ! Dans la cathédrale de Gérone, la *Tapisserie de la Création* (XI^e-XII^e siècle) offre un poème de l'univers dans lequel l'homme contemple toutes les catégories de la création – la *Lux en ange ailé*, les oiseaux, les animaux, la création de l'homme et de la femme, des plantes et des fleurs – et loue le Créateur en lui présentant son travail des champs, de chaque jour.

Comme le remarque Bruno Duborgel,¹⁰³ « *cet apparent détour par Gérone et la Tapisserie de la Création, loin de nous écarter de Boissierette (Lot) où Roger Bissière, âgé de cinquante-trois ans, s'installe définitivement en 1939, nous y ramène, nous y initie ...* » La maison de Bissière, qu'il ne cesse de restaurer et d'aménager, est insérée dans ce pays riche de traces humaines - Lascaux est à quelques dizaines de kilomètres. Ses travaux se nourrissent de cette nature qui l'environne : « *le berger, le "fransciscain", le silencieux, le solitaire, le rêveur des éléments et l'admirateur du pelage des vaches, le travailleur manuel, l'artisan, le bricoleur, le familier des bêtes et des arbres ou*

¹⁰¹ Selon l'expression de François Mathey in Bissière, cat.exposition, musée des Arts décoratifs, Paris 1966, et de Jean-François Jaeger, in *Le Chemin et la manière*, cat. exposition, galerie Jeanne Bucher, Paris 1973.

¹⁰² Dora Vallier, in Bissière, cat. exp .galerie Jeanne Bucher, mai-juin 1962.

¹⁰³ Bruno Duborgel, *op.cit.* dans cat.exp. Musée Picasso à Antibes, p.34

de l'herbe comme des matières et des matériaux "pauvres" etc ... sont en effet indissociables de l'artiste qu'ils instruisent de loin en même temps que celui-là les transcende dans le procès créateur. »¹⁰⁴

Tout a commencé ainsi : Avec son fils, Louttre, ils prennent un tapis d'église, ils le découpent. Bissière fait des assemblages (*le petit cheval*, 1945, ill.78) et en 1944, 7 tapisseries (*Chartres*, 1947, tenture d'étoffes cousues et brodées, 175 x 313 cm, ill. 79). Elles sont toutes faites en une semaine. Mousse Bissière, sa femme, les coud, les brode. Les étoffes sont des rebuts domestiques, de gros boudins (genre boudin dessus de lit surpiqué), des dentelles, des morceaux de chiffons, de vieux tapis, de couvertures, des chaussettes, des ficelles, des rideaux anciens, des morceaux de « mouscal » (en langue d'oc, tissu protégeant les vaches des mouches) etc ... Le Pop art avec les *combine paintings* de R. Rauschenberg en 1955 et surtout l'arte povera, en 1967 intégreront ces techniques artisanales, ces matériaux bruts, ces rebuts pour les transformer en œuvre d'art. R.Bissière laisse faire sa femme mais il surveille son travail lorsqu'elle rebrode le tissu. Une grande coopération existe entre eux. « *La tapisserie, dit Louttre, son fils, a eu une grande importance pour lui, il en a donc fait sept plus trois autres qu'il a détruites immédiatement et il n'a pas voulu en faire d'autres.* »¹⁰⁵

A la même époque, il réalise des tableaux peints pour la plupart à l'œuf, à l'huile sur papier marouflé sur bois comme la *Chanson des rues*, 1946 (ill.80) : ce couple faisant corps avec la palissade bordant la rue, à la fois dedans et devant, occupant toute la surface du tableau. Lors de son exposition à la Galerie Drouin en 1947, il expose les sept tapisseries et une trentaine de peinture à l'huile. Cette exposition aura un très grand succès auprès des jeunes peintres,

¹⁰⁴ Bruno Duborgel, *op.cit.*

¹⁰⁵ Entretien avec Marc-Antoine BISSIERE (Louttre), le 2 avril 2003.

mais Bissière ne vend aucun tableau. Ce sont ces tableaux et ces tapisseries qui sont exposés au musée Fabre, à Montpellier, en 1969, et que François Rouan a vus.

Citons les expositions personnelles de Roger Bissière :

- la galerie Drouin en décembre 1947 (7 tapisseries et une trentaine de peintures à l'huile,
- la galerie Jeanne Bucher en 1951, 1952 (accrochage de peintures à l'œuf d'abord de petits formats, puis de grandes dimensions l'année suivante),
- Monographie Max-Pol Fouchet, *Bissière*, collection « Le Musée de Poche », Paris 1955.L,
- Il reçoit le Grand Prix national des Arts le 23 décembre 1952,
- Il expose beaucoup dans les années 60 et il joue un rôle important sur la scène artistique française. En 1964, il représente la France à la Biennale de Venise, mais c'est Robert Rauschenberg qui reçoit le grand prix de la Biennale de Venise : « *il met un terme à des décennies de suprématie française dans les palmarès vénitiens et incarne la nouvelle puissance artistique américaine.* »¹⁰⁶

Et des rétrospectives qui lui sont offertes :

- Musées Hanovre, Recklinghausen et Lubeck en 1957,
- Eindhoven et Amsterdam en 1958,
- Musée national d'Art moderne de Paris en 1959, cette importante rétrospective révèle en Bissière un des grands peintres français contemporains,¹⁰⁷
- Musée Fabre à Montpellier en 1969,
- Musée Picasso à Antibes 5 novembre 1999-2 janvier 2000,

¹⁰⁶ Philippe Dagen, *Disparitions – Robert Rauschenberg – Le Monde*, 15 mai 2008.

¹⁰⁷ *L'œil du siècle - De Cézanne à Dubuffet* – collection Jean Planque – 2 avril-27 juillet 2003 .

- de Cézanne à Dubuffet, collection J. Planque à l'Hôtel de Ville de Paris, en 2003 où sont exposés cinq tableaux de Bissière,
- Musée d'Unterlinden de Colmar en février 2005.

Sans oublier les expositions régulières de ses œuvres à la galerie Jeanne Bucher.

A côté de la peinture à l'huile, Bissière réactive la tempera, technique picturale ancienne. Le fait qu'il l'emploie est perçu comme un « retour aux sources. » Il évoque un cheminement vers un « art initial » pressenti en 1948 par Jacques Lassaigne. Il décrivait la quête intime de Bissière pour « *retrouver en lui les forces les plus pures, les plus authentiques résonnances.* » (Jacques Lassaigne, Bissière » note 53). « *Du cubisme, Bissière a remonté le temps, salué Corot, Ingres, Raphaël pour rencontrer Grünewald et les fresquistes romans* (François Mathey, *Biographie, Bissière*, cat.exp. musée des Arts décoratifs, Paris 1966) ... « *d'approfondissement en approfondissement, sinon de détachement en détachement* » (Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporains*, Gallimard, Paris 1960, p.693-694), le peintre atteint ce primitivisme « *nourri de pur instinct* » selon l'expression de François Mathey. Cet état primitif frappe d'autant plus ces observateurs qu'ils ne sont pas sans connaître les recherches tant picturales que théoriques du Bissière d'avant-guerre. Ainsi Roger Van Gindertael (*Images sans titre de Bissière*, Combat, n°2284, Paris 6 novembre 195, p.7) s'exclame-t-il : « *Par quel sortilège une somme de connaissances s'est-elle résumée en des moyens d'expression aussi instinctifs en apparence ?* »

François Mathey observe ensuite : « *Sans cesse tiraillé entre l'intelligence et l'instinct, c'est à l'instinct finalement qu'il s'abandonne.* » Un état d'esprit défini par François Mathey et Jean-François Jaeger comme celui d'une primitivité « *non seulement d'être mais de faire.* »¹⁰⁸

¹⁰⁸ Selon l'expression de François Mathey in *Bissière*, cat.exp. Musée des Arts décoratifs, Paris 1966, et de Jean-François Jaeger, in *Le Chemin et la manière*, cat.exp. galerie Jeanne Bucher, Paris 1973.

Lorsque Waldemar-Georges dans *Bissière, Le Peintre*, Paris, janvier 1953, affirme : « *Bissière est probablement l'unique peintre primitif qui existe de nos jours* », Georges Boudaille (*Les expositions particulières*) souligne l'existence de « *faits plastiques similaires* » entre les arts primitifs et les œuvres exposées. L'artiste a encadré ses panneaux de bois à l'aide de fines baguettes peintes qui participent directement à l'œuvre. Un encadrement qui leur confère un « caractère d'objets » assimilable au monde primitif. Roger Van Gindertael insiste sur « *l'utilisation de supports occasionnels ou de réemploi et [sur] la participation à l'ensemble du cadre peint.* »¹⁰⁹

En parlant de Gauguin, Maurice Denis écrit « *C'était pour notre temps corrompu, une sorte de Poussin sans culture classique qui, au lieu d'aller à Rome étudier avec sérénité les antiques s'enfiévrant à découvrir une tradition sous l'archaïsme grossier des calvaires bretons et des idoles maories, ou bien dans le coloriage indiscret des images d'Épinal.* » Il suffit de mettre Boissierette à la place des calvaires bretons ou des idoles maories, pour que la citation de Maurice Denis prenne toute sa signification dans l'œuvre de Bissière. Et si l'on prolonge la réflexion de Maurice Denis, c'est bien ici le « *retour à une représentation ignorante des effets et des stéréotypes, des élégances calculées et des procédés d'école.* »

Les artistes de la génération plus jeune, la génération du fauvisme et du cubisme ne seront pas loin de penser, comme lui (Denis) que la leçon des primitifs est celle qu'il ramasse en deux formules : « *Tout primitif voit la nature comme le sauvage, sans faire de jugement esthétique* » et « *il [la] regarde avec une âme neuve et sa curiosité est autant d'un savant que d'un artiste* » (M. Denis, *De la gaucherie des Primitifs, Les Arts de la Vie*, juillet 1904, repris in *Théories*, p.174).¹¹⁰

¹⁰⁹ Philippe Dagen, *Un Primitif entre les Primitifs*, p.225 dans *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Champs arts, novembre 2010.

¹¹⁰ Philippe Dagen, *Un Primitif entre les Primitifs*, p.229 dans *Le Peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, op. cit.

« Des yeux pour voir la Nature, voilà ce qu'il faut au peintre qui aspire aux qualités que Gauguin reconnaît pour celles du sauvage – sauvage perdu ou sauvage rêvé. Le peintre n'est véritablement et absolument peintre que quand il devient ce sauvage idéal – Picasso dira "exorciste." Il ne peut qu'être ce sauvage, sinon menteur, faussaire, chercheur de compromis et de séductions. »¹¹¹

« Bissière, un sauvage délicat » écrit Bruno Duborgel.

Bissière est épris de formes simples, aux contours précis et aux surfaces paisibles. De sa palette autant que de celle des Cubistes viennent des gris sévères, nuancés par une lumière pâle, des verts olive, des roses thé, des bleus de lin. « Discret et soigneux, fier dans sa modestie, d'une aristocratie populaire et artisanale, cet art est lourd ... d'une fervente humanité. »¹¹² Son art se modifie. Bissière manifeste une nécessité intérieure d'originalité et d'intensité plastique et humaine dans *La Figure debout*, de 1937, 1,62 x 0,44 cm, Galerie Jeanne Bucher (ill.81). La puissance s'obtient par l'économie car désormais, Bissière se sert de moyens pauvres, élémentaires. « L'entre-deux guerres n'a pas compté beaucoup de créations aussi importantes que celles de Bissière ... où la pureté de la plastique ... est source également de celle de l'expression humaine. »¹¹³ En 1953, dans le *Premier bilan de l'actuel*, il écrit : « Pour moi, mettre des couleurs sur une toile, c'est surtout satisfaire un besoin d'effusion ... La qualité d'une œuvre d'art se mesure à la somme d'humanité qu'elle contient et qu'elle dégage. » En reprenant ses pinceaux, il donne à ses tableaux un agencement qui dérive de ses tentures : champs de couleurs unies, verticaux ou horizontaux, rectangulaires ou carrés, juxtaposés les uns à côté des autres. Les techniques qu'il emploie sont diverses : la peinture à l'huile ou à l'œuf, la

¹¹¹ Philippe Dagen, p.556, *op.cit.*

¹¹² Bernard Dorival, *Les Peintres du XX^e siècle – Peinture française – La Persistance de la Peinture Pure*, p.77.

¹¹³ Bernard Dorival, *Les Peintres du XX^e siècle – Peinture française*, p.78, *op.cit.*

sculpture, la tapisserie. Il donne alors en quelques années, au lendemain de la guerre, une œuvre d'une liberté imprévue et déconcertante, trouvant d'emblée dans l'abstraction le seul langage capable de traduire son émotion devant le monde retrouvé. « *Semi-figuratifs ou abstraits, les ouvrages de Bissière sont toujours tout ensemble le produit d'une volonté de plastique accomplie et d'un besoin d'effusion contenue.* »¹¹⁴ Il refuse d'être classé comme un peintre abstrait bien que sa peinture, à partir de 1952, se présente sous la forme de compositions rigoureusement abstraites. « *Je n'ai cessé de répéter que si j'étais non figuratif, je me refusais absolument à être abstrait : pour moi, un tableau n'est valable que s'il a une valeur humaine, s'il suggère quelque chose et s'il reflète le monde dans lequel je vis* » écrit-il en 1960. Voici deux exemples : *Composition abstraite*, 1956, fusain, pierre noire et gouache sur papier vélin, 51 x 37,5 cm (ill.82) et *Agonie des feuilles*, 1962, huile sur toile, 113 x 76 cm (ill.83), dont seul le titre les distingue, c'est-à-dire que ces toiles paraissent aussi « abstraites » ou non « abstraites » l'une que l'autre.

Mais ses peintures, peu remarquées à l'époque, ont peu de succès.

Aujourd'hui, Roger Bissière semble, pour le grand public, un peintre méconnu ou peu connu. Pourtant « *dès les années 1949, il apparaît comme celui qui a fait naître et éclore une génération de peintres qui va elle-même pousser plus loin ses recherches* » (Isabelle Bissière, *Biographie*, p.136), tels Nicolas de Staël dont il a retenu l'attention notamment avec ses deux tableaux peints à l'œuf sur planche de bois : *L'Île de Ré* (ill.84) et *La Plage* de 1950 (ill.85), que l'on peut comparer avec *Paysage*, 1954 de Nicolas de Staël (ill.86) - c'est un espace construit par la couleur qui prolonge la vision de Bissière - et plus près de nous, Shafic Abboud ¹¹⁵ qui déclare dans son entretien avec Michel Chapuis, diffusé dans l'émission Le Pont des Arts, sur France Culture, le 7 juillet 1979 : « *Je n'ai pas de vrais maîtres, mais c'est des gens chez qui j'ai pris beaucoup :*

¹¹⁴ Bernard Dorival, *Les Peintres du XX^e siècle*, p. 79, *op.cit.*

¹¹⁵ Shafic Abboud, *Rétrospective Peintures 1948-2003*, Institut du monde arabe, 21 mars-19 juin 2011.

c'est Bissière, Bonnard aussi. » Il admire particulièrement aussi Nicolas de Staël. De Shafic Abboud, *Saison II*, 1959, huile sur panneau, 130 x 130 cm (ill.87). Plusieurs de ses tableaux exposés sont des huiles sur bois et tout comme Bissière, il utilise la technique de la *tempera*.

N'oublions pas François Rouan qui, comme nous l'avons dit, a vu l'exposition Bissière au musée Fabre à Montpellier en 1968, et comme l'a souligné Claude Viallat, « *cette exposition a déclenché beaucoup de choses chez Rouan.* »

Les tapisseries que confectionnent Bissière et sa femme sont intéressantes pour appréhender la technique des tressages de François Rouan : Bissière avec ses assemblages de tissus et Rouan avec ses tressages construisent le support, font en premier lieu un travail d'artisan qui deviendra par la suite un travail d'artiste (artisan-artiste : figure familière de la Renaissance).

La toile de François ROUAN, *Tressage /jaune, rouge, noir, blanc*, 1968 (ill.88), n'est pas sans évoquer la *Composition en taches quadrangulaires polychromes, denses*, 1920, gouache sur papier, 24 x 32,5 cm, de Sophie Taeuber-Arp (ill.89), qui nous fait remonter à l'époque Dada.

Jardin/Marbre/bleu, 1979-1980, huile sur toile, 215 x 185 cm de François Rouan (ill.90), évoque la grille qui sous-tend les tableaux de Bissière, (« la subversion » de la grille) ; les lanières déchirées d'un bord à l'autre qui donnent naissance aux premiers tressages de F.Rouan, comme ces mêmes lanières ont donné naissance aux tapisseries de R.Bissière, matériaux peu nobles chez l'un et l'autre : « *J'ai besoin*, dit F. Rouan, *de faire une peinture avec des matériaux hétérogènes, un fatras.* »¹¹⁶ Mais il s'agit de matériaux hétérogènes, chez Rouan, pas de matériaux de rebut : ce sont des toiles anciennement peintes qu'il découpe.

¹¹⁶ Rouan *La figure du fond*, Denis Hollier – Ed.Galilée 1992.

Bissière et Rouan, tous deux tisserands comme Matisse, artisans et artistes, ont en commun la fascination des tissus ou papiers, de la toile, et la nécessité de la grille structurant leur travail, l'un et l'autre conscients de la part du hasard dans l'élaboration du tableau. En cela, Bissière serait un « sauvage », s'abandonnant à l'instinct – mais sauvage savant – Rouan part du « fatras » pour le réorganiser, le rationaliser et arriver au tableau que nous admirons, d'apparence sage, mais violenté en épaisseur et profondeur par ces débris. Il incarnerait ainsi un autre côté du « sauvage », sauvage savant lui-aussi.

Le travail de R. Bissière reste le même jusqu'à sa mort, en 1964. Son exil volontaire à Boissierette l'éloigne de l'activité artistique parisienne. Il semble vouloir vivre hors des signes du temps. Peut-être est-ce la cause de cet apparent oubli dont il est victime ?

« La peinture de Bissière n'appartient ni à notre époque ni à telle autre. Elle n'a qu'une qualité : celle d'une humanité profonde. »¹¹⁷

Tout en se voulant à contre temps de son époque, François Rouan reste présent dans l'actualité artistique, ne reniant en rien l'héritage des maîtres anciens, tout comme R. Bissière.

¹¹⁷ E.L.L.de Wilde, in *Jean-Clarence Lambert*, p.20, Directeur du musée d'Eindhoven – Isabelle Bissière, *Roger Bissière et la critique*, pp.9-30 dans cat.exp. Musée Picasso Antibes, *op.cit.*

Apparition du tressage

Dès lors, François Rouan va élaborer et parfaire sa technique originale du tressage. *« Le tressage, c'est certainement la solution pour mettre en mouvement quelque chose qui ne peut pas être pensé, et cette béance aujourd'hui c'est aussi l'expérience que j'ai de la peinture. »* (François Rouan)

Il commence par les *papiers découpés*, premières pages de son œuvre de peintre.

*« L'ombre portée du vieux Matisse plane à l'évidence sur les travaux des années 60. »*¹¹⁸ En effet, François Rouan va reprendre le procédé inventé par Matisse, en le complexifiant : papiers de soie gouachés qu'il superpose, colle, joue de leur transparence ou de leur opacité, *« détournant la couleur en faisant vibrer les rapports de teintes autour des vides, du blanc, pour ainsi multiplier les espaces du plan jusqu'à l'infini. »*¹¹⁹ *« Matisse simplifiait, Rouan emmêle. »* (Dominique Szymusiak).

« Sous l'ombre portée du dernier Matisse, écrit François Rouan¹²⁰, je me suis mis à travailler des papiers découpés. Pour faire tenir tout cela, le collage était nécessaire, mais en même temps la colle m'empêchait de débattre. Elle bloquait trop vite l'espace du questionnement en fixant prématurément la prise de l'image. »

Ainsi le peintre découpe ou fend des papiers déjà colorés, les colle sur un fond de papier de couleur, ou de papier blanc. Avec l'action de la colle sur ce fond, les papiers gonflent, se replient, se plissent. A partir de 1965, on voit

¹¹⁸ Isabelle Monod-Fontaine, *Terrain glissant – La découpe comme modèle* - dans catalogue exposition *François Rouan, La découpe comme modèle*, musée Matisse, Le Cateau-Cambresis, 3 juillet-18 septembre 2011 p.64

¹¹⁹ Dominique Szymusiak, *François Rouan au musée Matisse, croisements*, dans catalogue exposition, p.11, *op.cit.*

¹²⁰ *Voyages autour d'un trou*, publié dans la revue *L'Ecole de la cause freudienne*, 1991.

apparaître des monochromes, *Papiers incisés et collés, frottage de crayon*, 21 x 27,3 cm (ill.91) : « *Il y a une superposition de gris lacérés faite sous l'influence de Fontana. C'est une macule sur papier à lettres. Les deux découpages sont posés l'un sur l'autre ; Les ouvertures par torsions-distorsions de la surface en tirant sur les diagonales font naître des fenêtres. Dans la fenêtre apparaissent des lambeaux, des débris de la trame qui laissent jouer le fond. Il y a deux feuilles et un fond et au dernier moment, pour faire surgir la matérialité même du fond sur lequel la chose se passe, il y a eu un frottage avec une mine de plomb très grasse de façon à rester le plus possible sur la surface de la dernière couche. Cela donne une transparence et un effet de relief, mais aussi l'émergence d'un dessin, celui des structures sous-jacentes des plis de la première couche posée sur le fond. C'est un travail de découpage, qui laisse apparaître peut-être ma nostalgie du dessin.* »¹²¹ Le dessin chez François Rouan, on en mesurera toute l'importance lors de ses travaux à la villa Médicis à Rome (les *Bosco*) dans les années 1970.

« *Si un jour j'ai pris les ciseaux et la lame de rasoir, c'est sous l'influence du « découpé à vif » dans la couleur de Matisse et en regardant le rastaquouère Lucio Fontana qui ne me laissait pas indifférent par la violence incisive de ses lacérations dans la toile et les percements de la couche picturale à l'aide du poinçon.* »¹²²

Suivent les découpages *Orange, bleu, blanc*, 1965, papiers découpés et collés, 27,7 x 23 cm, ou *Bleu, violet avec bandes bleu clair*, 1966, Papiers de soie gouachés et découpés, collés sur canson, 70,5 x 50 cm (ill.39 et 40 précitées). Entre 1965 et 1967, c'est bien le procédé de la découpe s'inspirant de Matisse mais aussi des lacérations de Fontana qui prédomine *Papier fendu/rose et bleu* 1965, gouache et crayon sur papier, 32 x 46 cm (ill.92).

¹²¹ Benoît Decron, *Entretien avec François Rouan*, Paris le 26 janvier 2000, p. 104, *op.cit.*

¹²² Benoît Decron, *Entretien avec François Rouan*, Paris le 26 janvier 2000, dans catalogue de l'exposition *François Rouan, Papiers découpés*, Musée de l'abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, avril-juin 2000, pp.101 – 102.

L'étrange mystère que dégageront les monumentales mosaïques de couleurs, égarant le regard, est déjà là dans ces œuvres des années 1965-69, à mi-chemin du dessin et du collage. Ces papiers gouachés, collés, fondus, incisés au rasoir vont, très vite, s'imbriquer, se superposer, préparant l'apparition des grilles orthogonales et des maillages obliques, strates imprévisibles et vibrantes des grands formats. Pendant cinq ans, écrit Isabelle Monod-Fontaine dans son article précité,¹²³ « *jusqu'au démarrage de la série des Portes (1970-1971)* », *François Rouan a exploré toutes les combinaisons du "colorer/découper/coller", se compliquant au fur et à mesure la tâche, cherchant des moyens de démultiplier l'épaisseur du plan, inventant à cette fin de découper en bandes, puis de tresser (de tisser) des papiers ou des toiles déjà gouachés ou peints. »*

« *Malgré ma gourmandise pour la couleur, écrit François Rouan,*¹²⁴ *dans les premiers tressements et jusqu'aux Portes, j'ai tenté de tenir à distance les irradiances pour ouvrir un peu le millefeuille de l'épaisseur du plan. [...] Je me méfiais du discours unidimensionnel, de la théologie de l'abstraction pure et des pièges de l'apparente radicalité du monochrome. »* Bernard Noël écrit (dans le catalogue précité p.110) que François Rouan a inventé le mot *feuilletage* pour désigner la succession des états dont sa peinture fait la somme. Sa peinture : « *un jeu combiné du tressage et du fourmillement des couleurs.* »¹²⁵

Les premiers tressages apparaissent en 1966 : l'artiste découpe en bandes étroites deux collages superposant au moins deux couleurs, les entrelace et constitue ainsi une nouvelle surface, un tressage. L'un des premiers réalisé est ce *Tressage de papiers (Vert, bleu, orange)* de 1966, papiers gouachés et tressés, crayon, 198 x 132 cm (ill.93). Une analyse très précise et complète de

¹²³ Isabelle Monod-Fontaine, *Terrain glissant – La découpe comme modèle* – dans catalogue exposition *François Rouan, La découpe comme modèle*, musée Matisse, Le Cateau-Cambresis, 3 juillet – 18 septembre 2011, p.64.

¹²⁴ François Rouan, *Statement*, in catalogue d'exposition « Weaving the world », Yokohama Museum of Art, 1999, p.146.

¹²⁵ Bernard Noël, *Il faut le dire* – dans catalogue exposition *François Rouan, La découpe comme modèle* – musée Matisse Le Cateau-Cambresis, 3 juillet-18 septembre 2011, cat.précité p.110-111,.

ce *Tressage* nous est donnée par Isabelle Monod-Fontaine, qui n'hésite pas à dire qu'il nous permet de comprendre le processus de sa réalisation et des suivants, par l'artiste. « *François Rouan a laissé subsister en bas de l'œuvre – en guise de soubassement – le collage de départ, intact avec ses grands carrés bleus et orange. Au-dessus commence la partie tressée, avec des bandes provenant d'un deuxième collage où domine le vert. Elles viennent dessiner un second motif, un entrecroisement. Couleurs et formes sont fragmentées en petits carrés irréguliers. Néanmoins, les deux grilles superposées ne se neutralisent pas complètement, on perçoit toujours les formes initiales, apparaissant ou disparaissant au détour du croisement des bandes. Rouan a ainsi trouvé un moyen de retrouver de l'épaisseur, de l'exposer, de donner à voir littéralement "le millefeuille de l'épaisseur du plan" comme il dit : non seulement la surface tressée est dotée d'une matérialité visible, elle est discontinue, irrégulière, elle présente des aspérités, des différences de plan, des trous, des manques ; mais surtout l'espace du tressage donne consistance à la profondeur du tableau, en tressant intimement le plan du "fond" et celui de la "surface", en faisant disparaître et réapparaître le "fond" sous la "surface", et la "surface" sous "fond", sans que le regard du spectateur puisse jamais se poser définitivement d'un côté ou de l'autre.* »¹²⁶

Benoît Decron, conservateur du musée de l'Abbaye Sainte-Croix aux Sables d'Olonne, voit dans les expérimentations de François Rouan « *comme une résistance Avec elles, il résiste à l'abandon de la peinture, à l'aversion de la toile blanche.* » Le procédé, rigoureux, répétitif, dont use cet artiste pour redonner un fond à la peinture, le mènera du collage au tressage et de la tresse à la peinture.

¹²⁶ Isabelle Monod-Fontaine – *Terrain glissant – La découpe comme modèle* – dans catalogue ,p.65, op.cit.

Cheminement tout aussi empirique et complexe que l'œuvre elle-même. Y demeurera sous-jacent l'amour de l'Italie de la Renaissance auquel le peintre fera toujours référence. Le sarcophage de l'église San Lorenzo à Florence, école de Donatello XV^{es}. (ill.94), la tresse sculptée sur ses parois, est un exemple qui a pu le fasciner.

Le problème que nous pose la peinture de F.Rouan est la relation de la figure et de l'entrelacs (grâce à l'œuvre de J.Pollock qui détruit la possibilité de figure et y revient), chez François Rouan c'est l'inverse qui se produit, il spéculé sur le chaos, « le fatras » - comme il aime à le dire -, il donne forme à l'entrelacs et naissance à la figure. Ainsi on se trouve en présence du hasard et de la nécessité, deux règles très impérieuses que le peintre se donne à lui-même : *«Le hasard prend au piège le peintre, dans son entrelacs il essaie d'attraper des figures, il les fait surgir, elles vont s'imposer à lui. Pour piéger ces figures, il faut que le peintre se donne des règles, d'où la nécessité et le hasard, la règle et l'absence de règle »* (Marc Le Bot). L'enjeu de cette peinture, c'est la naissance et la mort alternée des images.

François Rouan donne à ses peintures des titres très précis. Il n'indique pas seulement le sujet, la référence du sujet mais la structure du tableau. La structure est faite comme un tissu avec trame et chaîne, deux brins. Le tressage, c'est trois brins. Nous sommes fascinés par le chaos, il attire nos regards, c'est un chaos optique. Avant de découvrir la forme, il nous faut traverser l'informe. *« Dans toute expérience artistique, dit Marc Le Bot, il est nécessaire de consentir au chaos avec l'espoir que l'on pourra reconstituer ce corps. »*

François Rouan débute sa carrière en 1966 dans un état de grand désarroi, de doute (Entretien avec B. Noël, Quinzaine littéraire, 15 juillet 1978, déjà cité). Nous avons vu qu'il commence par tisser des lanières de papier, comme un tisserand, puis il fabrique des papiers gouachés qu'il découpe et qu'il

colle. Ce sont des choses très peu élaborées. En 1965-1967, il se met à tresser des papiers et en fait autant avec des toiles trempées dans des peintures différentes qu'il découpe en lanières de 3-4 cm. C'est un geste très répétitif. Le tressage est inexplicable sans les papiers collés.

En 1971, il continue ses tressages et va poser sur eux des signes peints, des damiers rectangulaires, contrariés par des losanges, reprise picturale par-dessus le tressage. Cette peinture apposée sur la toile fait entrelacs. « *Matisse pratique l'entrelacs à même la couleur. Il découpe et plie les couleurs pour en faire émerger une arabesque. C'est une émergence de ce genre que visent les papiers de François Rouan, qui s'organisent de plus en plus par superpositions calculées d'après une forme de colorisme qui se précise en suivant, à l'inverse de Matisse, des entrelacs souvent virtuels, purement rétinien.* »¹²⁷

On pourrait résumer l'activité picturale de François Rouan, ces années-là, en cinq temps : le premier temps, deux toiles passées à la teinture ou peintes ; le deuxième temps, le guillochis de la toile en peignant dessus des éléments linéaires, des traits creux, entrecroisés régulièrement et souvent symétriques, entrecroisements en forme de croix de St André, verticaux, horizontaux (*Tressage/bleu, blanc et rose*, 1968, papiers gouachés et tressés, 38,7 x 32,7 cm, ill.95) ; pour faire un seuil à la direction des musées de France, sous les arcades de la rue des Pyramides à Paris, il marque le lieu de quelques croix et « *fait un parterre de pierre, avec de très belles incrustations tracées comme avec du sang séché dans la houille* »¹²⁸ (ill.96) ; dans le troisième temps, il découpe la toile ; le quatrième temps, il la tisse. Pour la première fois, le hasard va intervenir. L'artiste se donne la chance de voir quelque chose non prévue, les effets du tissage qui laissent des marques. Il jette sur la toile des segments de

¹²⁷ Jean-Clet Martin, *François Rouan, du motif dans un tapis*, catalogue exposition Musée de l'Abbaye Ste Croix, Les Sables d'Olonne, 2000, pp. 8 et 9.

¹²⁸ Dominique Cordellier, *Rouan le peintre*, p.29, Editions Galilée, septembre 2008.

couleur, ce n'est jamais un tracé net, le hasard intervient une seconde fois. Enfin dans le cinquième temps, se produit un deuxième acte de guillocher, des tracés, des linéaires bleus.

Ce sont des travaux de jeunesse. François Rouan n'est pas admiratif devant ces travaux mais il va en tirer quelque chose qui n'appartient qu'à lui : *« J'ai rencontré le tressage en 1966 et la chose est liée à ma situation d'alors. J'étais en état d'inhibition devant le travail, devant la toile blanche, devant ce qui apparaît comme un vide »*, dit-il à Bernard Noël. Puis plus loin, il ajoute : *« J'ai besoin de faire une peinture avec l'hétérogénéité des composants physiques, mais aussi avec un fatras de sensations, d'images emmagasinées dans la mémoire, le temps ... »* *« Il faut prendre très au sérieux les artistes qui se disent inhibés, ils ont un désir de dire ... il n'y a pas de vérité à dire »*, Marc le Bot.

Il suffit de voir le petit atelier de François Rouan en 1966, aux murs tapissés de ses compositions en damiers, en triangles, pour comprendre sa détermination à envisager cette activité. Il ne compte pas faire d'expositions : ce sont *« vraiment des exercices, les seuls moyens dont je disposais pour réfléchir »* dit-il dans un entretien avec Benoît Decron, à Paris le 26 janvier 2000. En 1965, il expose à la IV^{ème} biennale des Jeunes de Paris une toile de 4 x 8 m sur laquelle sont montés des collages de papiers gouachés. Cet ensemble est basé sur la citation d'un poème d'Henri Michaux sur l'architecture : *« Je vous construirai une ville avec des loques, moi ! »*¹²⁹ On connaît l'attachement de F. Rouan pour l'architecture, son amitié nouée à l'Ecole des Beaux-arts avec les architectes Antoine Grumbach et Christian de Portzamparc.

A la remarque de Benoît Decron sur le fait que son travail n'aurait aucun caractère artisanal, François Rouan répond qu'il n'y a *« pas de volonté d'un ordre artisanal... c'est plutôt une poétique du mal foutu ... du beau dégueulasse. »*

¹²⁹ Premier vers de *Contre*, poème d'H. Michaux de 1933 repris en 1935 dans le recueil *La Nuit remue*.

Il déclare plus loin, dans le même entretien : « *c'est progressivement que des travaux sur petits formats, je suis allé vers des plus grands et qu'ensuite j'ai introduit les jeux de papiers et de toiles. Je travaille et retravaille ce matériel "mis en mouvement" en 1965 et je l'ai modifié continuellement jusqu'en 1970.* »

Il est séduit par l'œuvre peint de Piet Mondrian et de Paul Klee : « *J'ai eu envie tout de suite de faire de la peinture. Je dois à la bibliothèque, à la visite au musée, cette fascination devant la peinture : Bazille, Courbet, le Fauvisme, Braque, Matisse, Mondrian, Malévitch ...* »¹³⁰ Ainsi, entré très tôt en 1958 (il a 15 ans) à l'école des Beaux-arts de Montpellier, très peu assidu, il va sur le motif faire de la peinture et passe son temps au musée et à la bibliothèque. Rien d'étonnant à ce qu'il s'arrête sur certains tableaux de P. Mondrian tels que *Composition*, 1916, huile sur toile, 120 x 75 cm (ill.97) ou *Composition*, 1917, huile sur toile, 108,5 x 108,5 cm (ill.98). L'illustration de F. Rouan dans le livre de Denis Hollier (déjà cité), *Rouan La figure du fond* (ill.99), nous permet ce rapprochement. Chez Mondrian, F. Rouan « *interroge, par exemple, les nombreux déplacements-recouvrements qui vont faire lever l'épaisseur du plan autour de la sécheresse des noirs de la grille ; la grille c'est le raisonnable, mais la recherche de la place des couleurs est un entassement outrancier de déplacements. Tous ces carrés et rectangles bleus, jaunes, rouges, blancs, posés les uns sur les autres, c'est sa manière de faire lever le plan et de le charger d'une force tout autre que celle d'une simple opération mentale.* »¹³¹ On pourrait reparler ici de hasard (ces carrés ... posés les uns sur les autres) et de nécessité (la grille). Dans *Tord Boyaux*, F. Rouan écrit dans son chapitre sur Mondrian,¹³² « *Ces déchirures, très différentes d'une peinture à l'autre, s'interrompent toujours dans un suspens au-dessus du maillage noir et pour chacun des carrés ou des rectangles, blancs ou de couleurs, se constitue un théâtre de blessures ... durant cette longue traversée, noir et couleur ne s'enlacent pas et il faudra*

¹³⁰ Rencontre avec François Rouan à Laversine, le 16 février 2005.

¹³¹ Entretien avec Benoît Decron, 26 janvier 2000, *op.cit.*

¹³² François Rouan, *Tord Boyaux*, envois L'Echoppe, 13 janvier 1997, pp.15-17.

attendre le travail sur maquette par découpage direct de bandes colorées disqualifiant le support préalable de la grille, pour que l'intensité pulsionnelle gonfle la surface de sécrétions colorées enrobant alors le centre vide et produise, sur les bords, cette perle : le tressage. » On retrouve ici la complexité du travail de F. Rouan, commencé dans les années 1965 : *« C'est un mal foutu ... que Rouan introduit dans l'image, dans le plan visuel, par des effets de superpositions, par des arrangements un peu dégueulasses. »*¹³³

Paul Klee (1879-1940), contemporain de Piet Mondrian (1872-1944), ne semble avoir été découvert par F. Rouan qu'à son arrivée à l'école des Beaux-arts de Paris, en 1961, *« ... je rentre à l'école des Beaux-arts de Paris, un lieu de rencontre tonique : découverte de Cobra ... des peintres américains, des Bauhaus ... »*¹³⁴

Dans sa *Théorie de l'art Moderne, Note sur le point gris*,¹³⁵ regroupant l'ensemble de ses textes théoriques, issus de ses notes et de son enseignement au Bauhaus, Paul Klee définit le chaos dans l'art, chaos annoncé dès les premières œuvres de François Rouan, ce qui rapproche singulièrement ces deux artistes : *« le chaos véritable ne saurait se mettre sur le plateau d'une balance, mais demeure à jamais impondérable et incommensurable. Il correspondrait plutôt au centre de la balance. »* Deux paragraphes plus loin, il nous amène subtilement à la question de la tresse avec le concept de *point gris* *« point fatidique entre ce qui devient et ce qui meurt. »*

« Ce point est gris parce qu'il n'est ni blanc ni noir ou parce qu'il est blanc tout autant que noir. Il est gris parce qu'il n'est ni en haut ni en bas ou parce qu'il est en haut tout autant qu'en bas. Gris parce qu'il n'est ni chaud ni froid. »

¹³³ Jean-Clet Martin , *François Rouan, du motif dans un tapis*, Catalogue de l'exposition Musée de l'Abbaye Ste Croix, Les Sables d'Olonne, 2000, *François Rouan, Papiers découpés*, p.13.

¹³⁴ Rencontre avec François Rouan à Laversine, le 16 février 2005, *op.cit.*

¹³⁵ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne, Note sur le point gris* p.56, Bibliothèque Médiations Denoël Gonthier, septembre 1982.

Gris parce que point non-dimensionnel, point entre les dimensions et à leur intersection, au croisement des chemins. »

L'hommage à Picasso son contemporain, huile sur carton de 1914, (ill.100), avec ses bandes horizontales formant carrés et rectangles de différentes couleurs et plus encore *Carrés au rythme ternaire* de 1930 (ill.101), couleurs pâteuses à la colle, travail au couteau sur papier et carton, avec ses bandes de carrés noirs, gris et blancs, à l'allure d'une toile tissée, peuvent être les témoins de l'héritage de Paul Klee dans l'œuvre de François Rouan, en regardant, par exemple, son *Tressage de papiers/rose, bleu, gris argent* de 1968, papiers gouachés et tressés (ill.102).

Il dit de son travail : « *c'est fragmenter, intriquer et dans les interstices, faire passer autre chose.* »¹³⁶ Ces « interstices » vont l'amener dès 1968 à employer cette technique singulière, le tressage, basée sur un principe de répétition rythmique d'éléments identiques. Mais l'artiste reconnaît très tôt, comme le note Denis Hollier, que « *ce n'est pas avec le tressage, c'est avec sa transposition que la peinture commence.* »¹³⁷ Les années 70 vont l'amener à cette maturité, qui fera de lui le peintre que nous connaissons et qui ne finit pas de nous surprendre.

En juin 1971, il reçoit la visite de Lucien Durand qui expose trois tressages dans sa galerie. A la question : « *les tressages de 69-71 que vous exposez chez Lucien Durand, en octobre 1971, sont la première reconnaissance de votre peinture par la critique ?* », François Rouan répond : « *Moi, je les percevais timides, indigestes. J'ai été surpris que dès le lendemain de l'ouverture de l'exposition, ils aient tous été achetés. Ils sont chez des collectionneurs.* »¹³⁸ Grâce à l'aimable autorisation du collectionneur, voici photographiés deux de ces tressages : *Tressages 69-71*, 1,54 x 2 m (ill.103-104).

¹³⁶ Dossier : Service Educatif – Josiane Bellan, Chargée de mission pour le Rectorat de l'Académie de Toulouse à l'occasion de l'exposition *François Rouan, « mirotopos topomiro »*, site de l'Espace Ecureuil à Toulouse, avril 2009.

¹³⁷ Denis Hollier, *Rouan, La figure du fond*, Editions Galilée octobre 1992, p.31.

¹³⁸ Rencontre avec François Rouan à Laversine, le 16 février 2005, *op.cit.*

Cette même année, il obtient une bourse pour la Villa Médicis, alors dirigée par le peintre Balthus et s'installe à Rome en septembre.

II. VERS DE NOUVEAUX HORIZONS : années 70

C'est en Italie que François Rouan continue ses années de formation, à la Villa Médicis, auprès de Balthus, à partir de 1971.

L'EXPERIENCE ITALIENNE regroupe cette période allant de 1971 à 1974, pendant laquelle François Rouan va faire des relevés à Sienne de la fresque d'Ambrogio Lorenzetti, recommence à dessiner, sur le thème du jardin « pénétré par la lumière de Rome et les sucs embaumés des jardins »¹³⁹, entreprend les douze tableaux au nombre et au nom des portes de Rome. Pendant quatre ans, il travaille à ce cycle usant à la fois de la toile tressée et de la gravure, tout cela animé par la présence de Balthus avec qui il noue une exigeante et profonde amitié.

*« L'Italie représente pour moi le travail à la Villa Médicis, l'amitié de Balthus, sa fréquentation quasi quotidienne, surtout les premières années. Ensemble nous parlions beaucoup de peinture, Piero della Francesca étant l'un des référents les plus importants. J'étais à Arezzo avant de rencontrer Balthus. Par contre, étrangement, j'ai contourné volontairement Florence : pendant 8 ans en Italie, j'allais à Venise, à Assise, à Naples ... mais je ne suis pas allé une seule fois à Florence. Depuis chaque année, je vais faire mes dévotions à Florence. »*¹⁴⁰

¹³⁹ Jean Leymarie, Introduction au catalogue de l'exposition *PORTES Douze peintures*, Musée National d'Art Moderne, juin-juillet 1975.

¹⁴⁰ Rencontre avec François Rouan à Laversine, le 16 février 2005, *op.cit.*

C'est en 1973 qu'il se rend à Sienne et travaille d'après la fresque d'Ambrogio Lorenzetti : *L'Allégorie du bon et du mauvais gouvernement*.

Hasard ? On est en train de nettoyer des fresques d'A. Lorenzetti et de S. Martini. « *J'ai décidé de travailler sur Sienne, la préférant à la Florence de Masaccio. J'ai essayé de comprendre, de copier ces fresques. Le Maire a mis à ma disposition, avec la générosité dont sont capables les Italiens, un échafaudage et j'ai pu, pendant de nombreux mois, tous les matins, faire des relevés assez besogneux, véritable travail d'archéologue, et regarder comment ces murs étaient peints.* »¹⁴¹

« *J'ai trouvé cela plus extraordinaire qu'un travail de Delacroix ... j'ai découvert que la peinture avait le pouvoir de créer un extraordinaire décor ..., j'ai perçu l'importance et le rôle du mur et en faisant ces copies, j'ai trouvé que les Lorenzetti travaillaient comme les Chinois ...* »¹⁴²

Un peu d'histoire

Dans la première moitié du XIV^e siècle, quatre grands peintres travaillent à Sienne: Duccio (*La Maestà*, 1308-1311, Sienne Museo dell'Opera del Duomo), Simone Martini (*La Maestà*, 1315, Sienne Palazzo pubblico) Piero Lorenzetti (*La naissance de la Vierge*, 1342, Sienne, Museo dell'Opera del Duomo) et Ambrogio Lorenzetti (*Allégorie du Bon Gouvernement*, 1338-1340, Sienne, Palazzo pubblico). De plus, l'Etat communal siennois devient, entre 1250 et 1350, une des structures étatiques les plus complexes d'Italie. Ces

¹⁴¹ Rencontre avec François Rouan, *op.cit.*

¹⁴² Entretien avec François Rouan, Laversine 16 décembre 2004.

deux facteurs vont mener l'école de Sienne à son apogée. La cité est prospère et s'agrandit depuis la fin du XII^e siècle. Ses élites prennent le contrôle du commerce et de l'administration de la ville. En 1287, on décide que la cité sera gouvernée par les « Neufs Gouverneurs ou Défenseurs de la Commune et du Peuple de Sienne. » Des précisions et des augmentations en 1309 et 1331 sont apportées à l'ensemble des lois régissant la République de Sienne qui devient une sorte d'« oligarchie démocratique. »¹⁴³ Elle développe une civilisation urbaine remarquable. L'Etat assure la sécurité civile et militaire, veille à la qualité des soins médicaux et de l'éducation. Il est considéré comme le bien le plus précieux des citoyens. Il dispose, en outre, de fonds considérables grâce aux impôts dont le revenu est élevé du fait de la richesse de la ville. Ainsi, « *les Neuf mènent une politique artistique ambitieuse et cohérente dont le premier but est d'exalter la « culture civique » de la cité. L'art religieux y occupe une place essentielle ...* »¹⁴⁴ Mais les Neuf ont une attention particulière envers le Palazzo pubblico, siège du pouvoir politique. Celui-ci construit entre 1280 et 1310, est décoré de fresques dès 1289. Entre 1310 et 1345, des fresques réalisées pour les deux salles principales, la salle de la Mappemonde, où se réunissait le Grand Conseil, et la salle de la Paix, où siégeaient les Neuf, portent au sommet cette campagne de décors.

En 1344, Ambrogio Lorenzetti peint *La Mappemonde* (aujourd'hui perdue) : sur un grand panneau circulaire et tournant, il représente l'ensemble des terres connues avec, en son centre, Sienne au milieu de l'Italie, sous le regard protecteur de *La Maestà* de Simone Martini peinte sur le mur d'en face.

¹⁴³ *L'Art italien du IV^e siècle à la Renaissance*, Philippe Morel, Daniel Arasse, Mario D'Onofrio, *La Fin du Moyen-Age et la Première Renaissance. Peinture et sculpture* par Daniel Arasse . *Ecoles et Commanditaires*, p.153. Editions Citadelles et Mazenod, 15 septembre 1997.

¹⁴⁴ *L'Art italien du IV^e siècle à la Renaissance*, *Ecoles et Commanditaires*, p.222, Daniel Arasse. *op.cit.*

Entre 1338 et 1340, dans la salle de la Paix, il réalise trois fresques : la première intitulée *Allégorie du Bon Gouvernement* (principes inspirant le gouvernement des Neuf) aux dimensions de 296 x 770 cm (ill.105), les deux suivantes intitulées *Allégorie des Effets du Bon Gouvernement* aux dimensions de 296 x 1404 cm (ensemble), (ill.106) et sur un troisième mur, il peint la fresque *Le mauvais gouvernement et ses effets*, c'est-à-dire la tyrannie. Cette salle de la Paix est un haut lieu du Trecento italien, c'est là où se fait jour une conception neuve de l'allégorie politique. L'*Allégorie du Bon Gouvernement*, c'est la personnification du *Buon Governo* entouré des vertus qui lui correspondent. Les vingt-quatre figures de la partie basse représentent les magistrats et les fonctionnaires principaux de la Seigneurie siennoise, réunis par la corde symbolisant la *Concordia*, face aux ennemis faits prisonniers et aux nobles déclarant leur allégeance. Cette façon d'actualiser l'allégorie politique n'est pas sans rappeler une fresque de Giotto, réalisée vers 1334 dans le Palazzo del Podestà de Florence (aujourd'hui perdue) : *La Commune en proie aux voleurs*. Mais la représentation visuelle des fresques d'Ambrogio Lorenzetti abonde en détails juridiques, politiques, en scènes agricoles et campagnardes, absents chez Giotto. Cette capacité d'invention prend toute sa mesure dans la fresque adjacente de *l'Allégorie des Effets du Bon Gouvernement*. Elle représente la ville de Sienne et son territoire et montre comment la justice garantit l'harmonie et la prospérité civiles. Les différentes activités représentées correspondent aux *Arts mécaniques*, définition remontant à la fin du XII^e siècle, signifiant les arts qui exigent surtout un travail manuel ou mécanique. Ils devaient être au nombre de sept tout comme les *Arts libéraux*, enseignés dans les facultés des arts du moyen âge, signifiant les disciplines où le travail de l'esprit tient la plus grande part. L'entretien de la vigne, les semailles, la pêche, la récolte et le battage du blé, la chasse regroupent les activités allant du mois de mars au mois de

septembre. L'éclairage interne de la fresque renforce l'allégorie car au lieu de provenir des fenêtres éclairant la salle sur la droite, la lumière peinte vient du mur où est représentée l'*Allégorie du Bon Gouvernement*. Sienne vit dans la lumière de son *Buon Governo*. « *L'historia peinte n'illustre plus un événement, elle produit elle-même (à partir du programme qui lui est donné) une signification originale. C'est à Sienne, sous le gouvernement des Neuf, que naît une nouvelle conception de la peinture politique destinée à devenir classique.* »¹⁴⁵

La question de la lumière, atout majeur dans la compréhension de l'*Allégorie*, partie prenante dans le discours allégorique de la peinture, chez Daniel Arasse, semble secondaire chez François Rouan. Son importance est-elle minimisée par le mauvais état des fresques en réfection ? Il n'empêche que l'artiste s'interroge, devant les fresques d'Ambrogio Lorenzetti, sur la problématique de la création et l'importance de l'espace. Il s'en tient aux murs, comment ces murs ont été peints. L'étudiant des Beaux-arts des années 60 regarde ces fresques avec la démarche qui accorde une importance égale aux matériaux, aux gestes créatifs. Le sujet passe au second plan. (Il est de son époque et non du XIV^e siècle). « *Avec la rencontre de Sienne, j'ai eu le sentiment qu'il y a eu un moment, dans la peinture du début du XIV^e siècle, où le programme narratif, celui de l'Allégorie du Bon et du mauvais gouvernement par exemple, produisait un espace de la représentation dans lequel les éléments constitutifs du discours allégorique étaient seconds par rapport à la spécification particulière de l'espace : il y avait un statut de l'image qui était de toute autre nature ; ce qui était premier, c'était la création de l'espace et non la mise en mouvement de l'image. Je trouvais que la peinture italienne de cette époque était très proche de la peinture*

¹⁴⁵ Daniel Arasse, *Ecoles et Commanditaires*, p.223 – L'Art italien du IV^e siècle à la Renaissance, *op.cit.*

chinoise... Le traitement de chacune des parties du mur m'a fasciné : la graphie de la couleur, hachures, touches, pas de grands aplats, le ciel au-dessus de la montagne fait de hachures et ce jeu de hachures retrouvé dans la robe la plus somptueuse ou la tunique triviale d'un laboureur au milieu du champ. L'unité du traitement du mur m'a intéressée. Ce qui organisait la composition, c'était tout autant les espaces vides que les pleins. Lorsque j'essayais de me dire : qu'est-ce qu'un plein, qu'est-ce qu'un vide, les choses se complexifiaient par l'apparence unie de la paroi. Une reproduction vous donnera l'impression qu'un vide se situe entre deux groupes de figures, mais devant le mur il n'y a pas de séparation parce qu'entre ces deux groupes, là où vous avez le sol ou la boutique à l'arrière-plan, ces objets sont traités avec la même attention que les figures ... » ¹⁴⁶ « C'est l'éternel problème de la répartition des pleins et des vides, des « près et des loins » de la peinture orientale, dans laquelle aucun point n'est réellement plus important que son voisin, même s'il est de nature différente. C'est la subordination des objets les uns aux autres qui les fait concourir tout ensemble à n'en faire qu'un. C'est ce "tout ensemble", cette globalité du tableau (de Piles) que François Rouan retrouve dans l'admirable fresque de Lorenzetti à Sienne, Du bon et du mauvais gouvernement... (ill.107). C'est aussi la leçon de toute grande peinture lorsqu'elle est comprise comme décor s'identifiant au mur. » ¹⁴⁷

« Chez Lorenzetti, Primatice ou Jackson Pollock, il y a une attention à la constitution du plan de l'objet. C'est une pensée qui essaie de tenir ensemble tous les constituants : iconographiques, pigmentaires, etc. de telle manière qu'il n'y a pas de hiérarchisation possible dans le traitement des parties, afin de mieux projeter vers le regard l'espace même de la couleur.

¹⁴⁶ Rencontre avec François Rouan, Laversine 16 février 2005, *op.cit.*

¹⁴⁷ Dominique Bozo, *François Rouan, Les Portes*, Catalogue exposition au Musée National d'art moderne au Centre Pompidou, 27 octobre 1983-2 janvier 1984.

Cette expérience, élaborée précisément avec Lorenzetti, s'est mise en place alors et ne me quitte pas aujourd'hui. »¹⁴⁸

Avec cette expérience siennoise de l'année 1973, s'établit chez François Rouan, outre cette question du mur, tout un vocabulaire plastique, une réflexion nouvelle sur la peinture, sur la manière de l'appréhender. *« J'ai pu mesurer que la peinture pouvait créer un extraordinaire décor, apporter un projet "narratif" certes, mais aussi métamorphoser la trivialité architectonique, pour donner à éprouver le faste de sensations colorées complexes. »¹⁴⁹* Le détail de la ronde de jeunes filles sur la fresque de l'*Allégorie des Effets du Bon Gouvernement*, on le retrouvera, quelques années plus tard, dans *Cassone V (Marbre/Figure/Paysage)* 1979-1980, huile sur toile, 215 x 150 cm (ill.108-109), avec les silhouettes féminines enfouies dans un « fatras » de figures géométriques, de hachures, d'éléments architecturaux, minéraux, végétaux, dans un chaos, où le regard s'affole mais où la peinture appelle nos yeux à se fixer sur la coiffe de ces jeunes filles siennoises. Cette peinture séduit. Elle crée le mouvement et l'immobilité : l'art est contradictoire. Ce tableau est une toile peinte, non un tressage au sens propre du terme : *« il n'y a pas de découpage là-dedans ; il y a une partition de la surface, une grille tout à fait classique au sens d'Alberti, l'échiquier, la mise en perspective, mais qui prend la diagonale et dans laquelle sont appelés à opérer les tressements de trois fils, c'est-à-dire la ronde des femmes, le thème du marbre et le thème du paysage. Le thème du marbre est un marbre peint, un faux marbre, métaphore de l'illusionnisme pictural, qui renvoie à la dimension pariétale de la peinture, le végétal parce que c'est l'expansion de la vie dans ce qu'elle peut avoir de plus mousseux, de plus humide et la ronde*

¹⁴⁸ Rencontre avec François Rouan, Laversine 16 février 2005, *op.cit.*

¹⁴⁹ Rencontre avec François Rouan, Laversine, 16 décembre 2004.

*même de ce qui fait retour dans l'indestructible de certaines œuvres : opposition du minéral, du culturel, du végétal ; donc ces éléments hétérogènes tressés fabriquent un plan d'objet. Le tableau est un tressage pictural, parfaitement homogène dans le traitement de chacune des parties. »*¹⁵⁰

Le thème des figures féminines dansantes, fascine François Rouan : *Ronde*, 1975, peinture à la cire sur toile préparée à la poudre de marbre, 199 x 162 cm (ill.110), ou *Ronde*, 1976 lavis sur papier japon, 95 x 64 cm (ill.111). On verra par la suite comment il s'arrête sur le dessin de Francesco Primaticcio *La ronde des heures*, le faisant participer à sa filmographie, dans l'exposition Primaticcio au Louvre, en septembre 2004-janvier 2005.

Une façon de remonter aux sources.

C'est à Rome qu'il fera l'expérience de sa filiation. Son arrivée à la Villa Médicis en 1971 sera comme le retour vers la mère artistique. C'est une façon de se donner comme un enfant légitime : « *je suis l'héritier légitime de Rome.* » Le long séjour qu'il fera à la Villa Médicis, où il rencontre Balthus, marque un tournant décisif pour lui. Rome est le lieu par excellence de la mémoire, de la superposition des couches du passé, qui entrecroise dans ses différentes strates, l'Antiquité, la Renaissance et l'art baroque, l'architecture et le paysage. Il reste à Rome huit ans. Il s'y promène à loisir et ainsi ses images, ses dessins se réfèrent à ce qu'il observe.

En Italie, François Rouan recommence à **dessiner**.

« Si je pouvais noter en peinture simplement les relations multiples, enchaînements et superpositions de motifs qui s'assemblent dans mon esprit, je ne dessinerais pas, je laisserais couler dans la substance des couleurs que

¹⁵⁰ Rencontre avec François Rouan, Laversine 16 février 2005, *op.cit.*

j'aime, préparer les ruisseaux de motifs, pour graver en berceau le reposoir de l'idée. Il faudrait pour échapper au dessin, des capacités virtuoses pour projeter à même la toile, la multitude de sensations et de senteurs qui m'assaillent quotidiennement et tenter ainsi de sauver quelque chose du désastre. »¹⁵¹

Dans ce texte, François Rouan parle du dessin comme une « énergie voyageuse », les images se déplaçant incessamment dans son cerveau, comme moyen « *le plus élémentaire de fabriquer du matériau ... livrant au papier les fragments de mémoire de « mes petites sensations », selon le mot de Cézanne.* » Tout cela semble chez lui la part du hasard. Il découvre que le dessin prend la forme d'un semis dans de petits carrés tracés au cordeau, destinés à parfaire la construction d'un lieu de clôture, à la manière d'un « horto. » Ses travaux sur papier le démontrent.

Le dessin est une étape indispensable dans l'élaboration de son œuvre peinte ; il représente la part la plus intime et la plus révélatrice de son œuvre. « *Rien de plus libre, de plus intime que le trajet du crayon ou de la plume sur une feuille.* »¹⁵² Toujours travaillé avec application, il est à mi-chemin entre dessin sur toile et peinture sur papier. Il est le lieu où l'artiste expérimente ce jeu de va-et-vient permanent entre peinture et dessin, qui nourrit tout son travail. « *Tout se passe pour moi comme si j'établissais par le dessin, au sein même de la cité, un espace silencieux et clos où se déploie l'intense tissage de goûts, de couleurs et d'odeurs.* »¹⁵³ L'Italie lui offre des

¹⁵¹ François Rouan, *Si je pouvais noter en peinture...* catalogue de l'exposition Rouan, *Paintings, Gouaches and Drawing, 1967 to 1983*, New York, Pierre Matisse Gallery, 1984.

¹⁵² Philippe Dagen, *Variations hermétiques autour du dessin*, *Le Monde* 8 mars 2005 au sujet de l'exposition *Comme le rêve le dessin*, Musée du Louvre, Centre Pompidou, 16 février-16 mai 2005.

¹⁵³ François Rouan, *Si je pouvais noter en peinture.... Paintings and Drawings 1972-1976*, May-June 1976, Pierre Matisse Gallery, New-York, *op.cit.*

motifs : des architectures, des arbres, les figures dansantes d'une fresque (précédemment citée), des marbres avec leurs veines, des marbres feints, mariant ainsi le végétal, le minéral et l'humain dans un réseau dense, souvent inextricable, de damiers, de traits à l'encre ou crayon, plus ou moins épais. Il met en pièces ces motifs par la répétition et brisés, découpés, déplacés, ils deviennent éléments d'un futur procédé, le tressage. « *Ce travail de dessin apparaît comme un exercice lentement acharné de démultiplication : les différents instruments, les différents systèmes de signes utilisés, quasi sténographiques, excluent la ligne continue, l'arabesque et produisent un espace tremblé, l'espace entre, décrit par des points, des taches, des tirets, des hachures, des virgules, tous signes de discontinu.* » *Notes de travail, 1972-197* ¹⁵⁴ (ill.112).

Il fait donc une série de croquis ou esquisses, prises sur le vif, sur le thème du jardin (*Le Bosco*). Les dessins effectués dans cette période illustrent les procédés employés par l'artiste, un exemple ce dessin : *Le bosco, deux outils, quatre sur le motif/ répétition/retournement*, Medici 1974 (ill.113).

La feuille rectangulaire du papier manufacturé semble être pliée horizontalement et verticalement, laissant apparaître ainsi un premier découpage, en rectangles ou en bandes, de la surface. Cette mise au carreau permet à François Rouan d'ordonner la répartition et le remplissage de la surface. Un second quadrillage de la surface est opéré par les graphismes à la plume, multitude de petits signes, virgules, apostrophes, guillemets, « *les signes de l'élosion* » remarque Denis Hollier. ¹⁵⁵ Ces signes sont décomposés, répartis en petits carrés selon un processus de miroir, retournement, ou

¹⁵⁴ *Peindre le temps*, Isabelle Monod-Fontaine, dans ROUAN Catalogue exposition au Musée national d'art moderne au Centre Georges Pompidou, du 27 octobre 1983 2 janvier 1984, p.9.

¹⁵⁵ Marie-Laure Bernadac, *Echo et Narcisse*, p.8 dans catalogue exposition *François Rouan, Travaux sur papier 1966-1992*, Cabinet d'art graphique, Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, 12 janvier – 28 mars 1994.

répétition, qui crée un effet de scintillement, une subtile lumière qui brouille la perception et l'identification des motifs, tout en cloisonnant l'image en quatre bandes horizontales d'égale hauteur. Et ces graphismes font eux aussi entrelacs. Ainsi, on voit déjà que par la multiplication des découpes et entrelacs, apparaît une sorte de « grille » pour le déchiffrement du visible. Ceci n'est pas sans évoquer Seurat, *« qui lui aussi a toujours tenté de concilier dans son art la précision quasi scientifique d'une méthode, la rigueur d'une composition, éprouvée par le dessin, et l'émotion poétique, la lumière transparente. »*¹⁵⁶ Alors l'image tremble, la plume hésite, l'émotion est là.

On s'arrête sur la découpe de ce dessin en quatre bandes. Ces bandes sont faites de pointillés, de bâtonnets anguleux, finement tracés ; des bandes faites de mêmes bâtonnets, plus larges, dont l'encre est estompée et même varie dans ses teintes, qui demeurent visibles comme tracés et pourtant font taches, peut-être avec l'usage de l'estompe. Répétition trois ou quatre fois d'un même type d'inscription, par éléments séparés et par gestes brefs, par usages différents du même médium. Cette répétition insensée est *« réellement lourde de sens : elle refuse le sens institué des raisons claires et distinctes et se donne chance d'ouvrir à d'autres effets de sens ou de non-sens ... »*¹⁵⁷.

Ces graphismes s'imbriquent à la manière des fragments eux-mêmes qui composent la matière du papier. Tissage de matière et tissu de signes s'entrecroisent. Traces et support se fondent. Il s'agit bien de sens ou de non-sens, de cheminements offerts mais hasardeux, qui orientent le regard et établissent des rapports changeants entre les éléments du visible. Tissage et tissu sont appariés et différents. Sur la matière du papier réglée par sa fabrication, les graphismes instaurent une régularité décalée : les rectangles

¹⁵⁶ Marie-Laure Bernadac, *op.cit.*

¹⁵⁷ Marc Le Bot, *Figures de l'art contemporain, Quatre dessins de François Rouan*, p.121, Editions 10/18, 1977.

horizontaux forment un grand rectangle vertical aux bords effrangés, parallèles aux limites du champ de la feuille de papier ; dans leurs entrelacs, au tracé hasardeux, se tracent des séparations et des symétries ; leur intrication, en outre, fait place à des vides de forme régulière où s'entrevoit la matière blanche du papier. Si l'on était tenté de penser ce dessin comme abstrait (et là pourrait se poser la question : François Rouan est-il un peintre abstrait ?), on s'aperçoit vite de la présence de trois têtes de femme émergeant du vide laissé par les guillochis, dans la partie inférieure de la feuille.

Deux ordres de sens se conjuguent ou se renvoient l'un à l'autre : le sens des chemins virtuellement tracés dans la matière d'un support de papier qui est virtuellement sans limites ; le contre-sens des graphismes qui se donne des régularités répétitives et différentielles, mais reste inachevé dans les vides et dans ses marges effrangées Et laisse échapper des figures.

« L'échange des rôles de la figure et du fond, par leurs similitudes et leurs différences matérielles, restaure l'ambivalence de ce qui se joue du désir dans le regard. Elle arrache, en vérité, l'art à l'ordre de la valeur et au terrorisme du sens imposé, pour le restituer au plaisir de voir. »¹⁵⁸

Les dessins de François Rouan ne sont pas tous faits de la même façon. Il mélange les supports ; papier-carte rigide et papier Japon, fragile et transparent, s'alternent. En usant de la transparence du papier Japon, il recouvre le fond d'une autre façon. Avec ces effets très sensibles de texture, de surface, de lumière, on est proche de la peinture, même si l'ensemble de ces dessins sont noirs, gris et blancs. Pour l'artiste, il ne s'agit pas là de peinture, puisque la couleur en est absente. « Pour moi, le dessin c'est quand

¹⁵⁸ Marc Le Bot, *Figures de l'art contemporain*, p.122, *op.cit.*

je décide de travailler noir sur blanc. Si je commence à toucher un jaune ou un orange, je suis dans la peinture. »¹⁵⁹

Il parlerait plutôt de « fatras. » Toutefois, dans l'entretien du 16 décembre 2004 à Laversine (déjà cité), il déclare « *aujourd'hui, il m'est difficile de dire ce qui appartient au dessin, ce qui appartient à la couleur.* »

Rythme, tension entre maîtrise et pulsion, équilibre classique et fouillis « baroque » de la nature, animent toute l'œuvre, Dans sa série du *Jardin et la ville*, (ill.114-115), François Rouan marie l'orthogonalité architecturale des murs de la Villa aux vibrations végétales ; il leur adjoint les méandres du marbre, partout présent en Italie : et ainsi l'on retrouve entrecroisés, les trois mondes : architecture – végétal – minéral.

« *Les œuvres de plaisir ... comme le sont les dessins de François Rouan, ont l'insolence de se savoir irréductibles à toute anatomie de leur corps sensible ... le moment vient – premier et dernier moment – où l'image s'esquive, se déplace, renaît sous une autre forme comme pour d'autres épousailles ... jeu des impulsions de l'art : travail du regard du peintre, travail du voyeur de peinture, qui ont donc pour effet le plaisir et non une intelligibilité stable et discursive du visible ... Les dessins de François Rouan n'ont pas la gratuité de l'irréalisme ni de l'onirique ; le regard se fixe "à la fois sur la loi existante de l'ordre plastique" (Paul Klee) et sur sa folle reprise par un ordre autre : ordre rythmique celui-ci ... L'art, dans les dessins de François Rouan est comme la raison et la folie d'avant leur partage.* »¹⁶⁰

Un dessin de Paul Klee daté de 1910, CLAIRIERE (CLAIRIERE, LE CHEMIN FORESTIER Encre de Chine, plume 11,5 x 16,5 cm, collection EN DIRECTION

¹⁵⁹ Entretien avec François Rouan, Laversine, 16 décembre 2004.

¹⁶⁰ Marc Le Bot, *Quatre dessins de François Rouan, Figures de l'art contemporain*, 10/18 1^{er} trimestre 1977. *op.cit.*

D'OSTERMUNDIG). Rolf Bürgi, Berne ¹⁶¹ ill.116) peut illustrer le texte de Marc le Bot à propos des dessins de François Rouan : c'est une clairière (peut-être faisant partie d'un *bosco* ?) où l'ordre plastique et l'ordre rythmique, mise à part l'immensité du ciel, cohabitent. On sait que les dessins de Paul Klee ont influencé de nombreux peintres plus jeunes comme Joan Miro, l'un des maîtres de F. Rouan.

Balthus dit aussi la part qu'occupe le dessin dans son travail de peintre : *« Le dessin permet de retenir les informations données par le regard. Parfois il s'impose à vous, sans que vous en soyez toujours conscient. Non pas à la manière d'une écriture automatique, mais comme quelque chose qui vient de l'intérieur de vous et qui va à la rencontre du réel. Il aide à lire la structure profonde des choses. Avec le dessin on est au cœur du monde, et plus on dessine, plus profondément on pénètre ce qui est. Comme avec l'écriture. D'ailleurs le dessin est une écriture, tantôt rapide et tantôt plus lente. »* ¹⁶²

A Alain Vircondelet ¹⁶³ il dit que *« le dessin est une formidable école de vérité et d'exigence. On y est au plus près de la nature, dans sa géométrie la plus secrète, chose que la peinture ne permet pas toujours d'atteindre car on y met plus d'imagination, de mise en scène, de spectacle ... le dessin au contraire oblige à l'abstraction en quelque sorte, puisqu'il s'agit d'aller derrière les apparences du visage ou du corps et de puiser à sa lumière. »*

Combien d'heures passées par François Rouan dans le *bosco*, immergé dans les paysages de Toscane, à en relever par le trait, précis et dense, les sensations et la fascination éprouvées, surgies du plus profond de lui-même ?

¹⁶¹ Paul Klee, texte de Will Grohmann, La Bibliothèque des Grands Peintres, Editions Cercle d'art, p.53.

¹⁶² Entretiens avec Françoise Jaunin – BALTHUS, *Les méditations d'un promeneur solitaire de la peinture* –Paroles vives, La Bibliothèque des arts, août 1999, p.5.

¹⁶³ Alain Vircondelet, *Mémoires de Balthus*, Editions du Rocher, 2001, p.3

Les Portes

A la suite de ces dessins, **LES PORTES** vont surgir, constituant la même démarche chez François Rouan qu'il présentait à la suite de ses premiers tressages. Pendant trois années, il les reprend en rappelant qu'elles s'imposent à lui comme limites provisoires, comme seuils d'une réflexion, comme passages « *qu'il faut emprunter pour, tout à la fois, sortir de l'"enfermement" de la peinture et pénétrer dans le champ ouvert de ses possibilités.* »¹⁶⁴ Ouvertures, dégagements, sorties de Rome, elles permettent au peintre, au graveur, de rejoindre les paysages de Toscane : Sienne, Arezzo ... Il les appelle *Sorties de Rome*, dans un premier temps. Il les transformera ensuite en douze *Portes*.

« *Balthus me dit aimer ce qu'il appelle le côté "iki"*¹⁶⁵ *de mes Portes. Travailler sur ces tableaux est pour moi une étrange expérience, non dépourvue de radicalité.* »¹⁶⁶

« *Ce n'est que véritablement sur les Portes qu'a pu se développer l'espace du tressage en peinture, inscrit dans la matériologie même des constituants de la couche picturale. Les Portes sont peintes avec une hétérogénéité de solutions techniques, des choses travaillées à la cire, à l'acrylique, à l'huile, des émulsions d'huile et de cire, d'acrylique et de cire, de poudre de marbre... Ca m'a occupé tout de même cinq ans.* »¹⁶⁷

¹⁶⁴ Dominique Bozo, *Portes*, texte du catalogue de l'exposition des *Portes* au Musée National d'Art Moderne, Paris 1975, *op.cit.*.

¹⁶⁵ Notion esthétique japonaise assez complexe, définissant une sophistication naturelle, née durant l'époque *edo* (1616-1867).

¹⁶⁶ François Rouan, *Balthus ou son ombre*, p. 96, Galilée octobre 2001.

¹⁶⁷ Benoît Decron, Entretien avec François Rouan, 26 janvier 2000.

Finis les jeux de hasard, les papiers de soie « aux couleurs tendres du printemps », mais une recherche « *plus concertée, plus intériorisée, qui s'incarnera complètement pour la première fois dans la profondeur superbe des faux noirs des Portes de Rome.* »¹⁶⁸

Ce sont des toiles austères, sombres, presque monochromes dans lesquelles on retrouve la teinture de la toile, la texture du support découpé, tressé, la répétition rythmique de croisillons, de bâtonnets (éléments du vocabulaire de l'artiste déjà existants dans les premiers tressages de 1968). La *Porta Tuscolana* datée de 1971-1972, huile sur toile tressée, 200 x 170 cm (ill.117), et la gravure *Porte* datée de 1972, 52 x 43,5 cm ¹⁶⁹ (ill.118) sont deux exemples de cette méthode ; la gravure, par sa nature, reste plus lisible, comme dans un dessin, mais là rien n'est plat. Les guillochis, le système de damiers, offrent une profondeur, un va et vient entre le dessus et le dessous, identiques à ceux de la toile. Une grille ... Ces gravures sur cuivre, exposées à la galerie Elbaz en 2009, intitulées « Portes » au nombre de 7, réalisées par François Rouan à Rome, entre 1971 et 1972, sous l'instigation de Brigitte Courme, grand prix de Rome de gravure, ont précédé les toiles *Les Portes* (précision confirmée par M. Elbaz au moment de leur exposition dans sa galerie). Pour en revenir à la *Porta Tuscolana*, réalisée comme indiqué plus haut entre 1971 et 1972, (donc contemporaine aux gravures), tout comme les dix-huit autres *Portes* peintes entre 1971 et 1976, elle est constituée de deux toiles teintées, montées sur un châssis, puis découpées, l'une verticalement, l'autre horizontalement ; il arrive aussi que certaines toiles soient peintes auparavant puis découpées. Ces bandes tressées forment le nouveau support. Ainsi les couleurs passent l'une dans l'autre, se superposent

¹⁶⁸ Isabelle Monod-Fontaine, *Terrain glissant* – dans catalogue exposition FRANCOIS ROUAN, musée Matisse Le Cateau-Cambresis, 3 juillet-18 septembre 2011, p.66, *op.cit.*

¹⁶⁹ Exposée par la galerie Elbaz, 1 rue d'Alger à Paris, avec 16 autres gravures de F. Rouan, entre le 21 janvier et le 14 mars 2009.

alternativement ; on assiste à une série de transformations, de superpositions d'images partiellement effacées ou maintenues en transparence, là aussi à l'apparition d'une grille provoquant des micro-espaces laissant la place au hasard. Le peintre intervient sur cette texture, ainsi obtenue, pour éliminer par collage et par ponçage, les reliefs provoqués par le tressage. La toile, tendue jusqu'aux limites du châssis, devient une surface plane, unifiée, un champ pictural : c'est ce que recherche le peintre.

Ainsi, dans la toile tressée il y a superposition de la peinture, perpétuel rapport du dessous et du dessus, répétition, déperdition, effacement partiel et successifs d'images superposées, mais traces en transparence des images précédentes que l'on ne trouve pas dans la gravure. A ce moment déjà, François Rouan fait parler la peinture.

Si l'on considère cet espace afocal, représenté par la toile, il est partout d'une même densité, d'une même profondeur également répartie. Il affirme la frontalité de l'ensemble du tableau. Il n'y a pas de contradiction entre la surface et la profondeur. Le tressage retient la couleur, il la densifie. *« Toute la démarche de Rouan tend à cela : donner à la peinture l'autonomie du mur, en parvenant à ce corps unique et homogène qui s'identifie à ses propres limites, sans que celles-ci lui nuisent. »*¹⁷⁰ Comme dans la peinture orientale, aucun point n'est plus important que son voisin, même s'il est de nature différente. De Piles définit ainsi la globalité du tableau : *« On peut dire que c'est la subordination des objets les uns aux autres qui les fait concourir tout ensemble à n'en faire qu'un. »* C'est l'exemple de cette globalité du tableau que François Rouan a retenu en étudiant et copiant cette fresque de A. Lorenzetti à Sienne, *« la peinture comprise comme décor s'identifiant au*

¹⁷⁰ Dominique Bozo, *Portes*, texte du catalogue de l'exposition des *Portes* au Musée National d'Art Moderne, Paris 1975, *op.cit.*

mur » (Dominique Bozo) : *Porta Appia*, 1971-75, huile sur toile tressée, 200 x 170 cm (ill.119) et *Porte*, 1972, gravure, 52 x 43,5 cm (ill.120).

De là à parler d'une méthode Rouan ? Le peintre utilise les matériaux, les outils propres à la peinture, sans se laisser dominer par eux. Il a recours à différentes techniques : acrylique, œuf, huile. Le tressage étant devenu pour lui une préparation, il procède du maigre (tempera) au gras, et superpose selon les cas des glacis d'huile ou d'acrylique. On assiste à une accumulation de gestes entraînant déperdition, réinvestissement, déplacement, répétition, tout en laissant une place au hasard. Il veut dépasser son inhibition devant la toile, vaincre la résistance de la matière. « *Ce qui importe, dit Matisse, ce n'est pas tant de se demander où l'on va que de chercher à vivre avec la matière, de se pénétrer de toutes ses possibilités. L'apport personnel de l'artiste se mesure toujours à la façon dont il crée sa matière, et plus encore à la qualité de ses rapports.* » De plus, une chose que l'on perçoit tout au long de l'œuvre de François Rouan, c'est qu'il pense que peindre c'est de réinsérer le passé dans le présent ; le tressage n'est plus seulement pour lui une préparation de la toile, une méthode, mais la superposition, la rencontre des éléments techniques indispensables à la fabrique du tableau et les acquis culturels. Chez lui, cela revêt une grande importance. On est en présence d'un homme très cultivé. Ainsi donc la peinture de François Rouan ne se définit pas par une méthode, elle n'a pas de règle ni de loi, c'est un « *grand déversoir des pulsions, des désirs où s'organise l'indéfinissable, ce corps homogène qui appelle le spectateur.* » (Dominique Bozo). « *La véritable peinture, dit de Piles, est celle qui nous appelle ... en nous surprenant.* » Ainsi, *Les Portes* nous surprennent, on s'en approche, et dans leur contemplation, on cherche à capter l'« indéfinissable. »

Du séjour en Italie de François Rouan, de 1971 à 1974, et en particulier à la Villa Médicis à Rome, domine la figure du Directeur de la Villa, le peintre Balthus.

« L'ombre » de Balthus

Lorsque François Rouan revoit les années 1965-1966, début de son activité artistique, il se souvient : *« dans un moment où j'évitais les galeries ... en me promenant autour du Louvre, j'ai vu tout d'un coup "Exposition Balthus" et je suis allé la voir (en 1965, je crois). Exposition très surprenante pour moi. Il s'est passé quelque chose. J'ai été troublé par ces tableaux et rationnellement je ne pouvais pas dire pourquoi. Cette peinture ne ressemblait à rien de ce qui m'intéressait. Je n'en ai parlé à aucun de mes contemporains parce que j'avais l'impression de paraître grotesque, compte tenu de ce qu'on regardait, de qu'on aimait, sauf à Roger Chastel que j'ai appelé le soir même en lui racontant mon bouleversement devant cette exposition.*

Qui est ce Balthus ? Il ne m'a dit que des choses horribles sur ce peintre. »¹⁷¹

Par ce témoignage, on pense que ce jeune peintre et le maître n'ont rien en commun et pourtant ... L'étudiant aux Beaux-arts ressort de cette exposition, troublé, même fasciné par cette peinture !

Il ne s'écoule que cinq ou six ans avant que François Rouan retrouve Balthus à la Villa Médicis à Rome. Cette fascination pour cette peinture de Balthus qu'il éprouve dès les années 1965-1966 le conduit, comme par hasard, par destin, quelques années plus tard, grâce à son prix de Rome,

¹⁷¹ Rencontre avec François Rouan, à Laversine le 16 février 2005.

dans l'entourage de ce peintre. Dans son entretien avec Françoise Jaunin en août 1999 (précité), Balthus répondra à la question de cette dernière :

« Vous dites de Giacometti qu'il était l'un des derniers artistes. Après lui, vous ne voyez personne ? » On connaît l'amitié qui lie Balthus et Giacometti : « *ils partagent les mêmes incertitudes. Ils ne veulent que dire "la vérité en peinture" selon le mot de Cézanne.* »¹⁷²

« Non, je ne dis pas cela. D'abord, je ne les connais peut-être pas. Et puis il y a eu après lui des gens comme le Français François Rouan. Voilà quelqu'un qui est extraordinairement doué. Il a reçu le Prix de Rome quand j'étais à la Villa Médicis, et j'avais réussi à prolonger son séjour. Il faisait des choses magnifiques. »

Ainsi naît entre deux êtres que tout oppose bien plus qu'une longue et profonde amitié mais une filiation. François Rouan a pour Balthus des égards de fils spirituel. Il joue par moment le rôle d'un assistant, préparant et les tons et les toiles du peintre. Ce qui n'empêche pas la critique de l'élève sur le travail du maître: « *Tu vois bien, dit François Rouan, que toutes tes dernières reprises manquent véritablement d'huile. Mais, répond Balthus, j'ai travaillé avec la sauce François que tu m'avais préparée.* »!¹⁷³ Leurs relations sont des plus fécondes sur les plans intellectuel et esthétique. « *Je voudrais, écrit François Rouan, être capable d'évoquer l'artisanat du travail de Balthus, sa manière violente de chérir si bizarrement son ouvrage jusque dans l'épuisement dans l'acharnement à faire naître et mourir, à concevoir, à réaliser et à détruire pour reconstruire encore une respiration puissante en sympathie avec la vie, un mur véritablement pictural ...* »¹⁷⁴ Dans son

¹⁷² Philippe Dagen, *La mort de Balthus, peintre du temps suspendu* Le Monde du 20 février 2001

¹⁷³ François Rouan, *Balthus ou son ombre*, p.46, Galilée octobre 2001.

¹⁷⁴ François Rouan, *Balthus ou son ombre*, p.51, *op.cit.*

entretien avec Hubert Damisch, François Rouan, parlant de son amitié avec Balthus, disait que « *nul de ceux qui ont écrit sur cet artiste décidément hors série n'avait rien vu de ce à quoi il se sera confronté dans ce qui faisait la réalité de son travail ...* » ¹⁷⁵

« *Je ne suis qu'un artisan* » confiait Balthus avec recueillement.¹⁷⁶ Il parle aussi des « choses magnifiques » que fait François Rouan.

François Rouan rencontre en Balthus un homme extrêmement cultivé, qui a grandi dans un milieu lettré. Sa mère, Baladine Klossowska, réunit dans son salon à Paris, où l'on parlait indifféremment français, italien, espagnol et allemand, la fine fleur des poètes et écrivains de l'époque. S'y réunissaient Rilke et Valéry, Verhaeren et Julien Meier-Graefe, Charles Du Bos et Wilhelm Unde, Gide et Ortega ... les Maritain et le jeune Pierre Legris. « *On ne comprendrait rien à l'art de Balthus, dit Jean Clair, ¹⁷⁷ si l'on n'avait présente à l'esprit cette dimension européenne. Longtemps elle le rendit incompréhensible à un milieu français trop chauvin, trop longtemps replié sur lui-même.* » Le cosmopolitisme de Balthus peut se résumer par ses racines polonaises, du côté de sa mère, par l'apport prussien et poméranien du côté de son père, le dotant d'une culture germanique impeccable, et par l'enseignement de Rilke. « *Ses génies d'élection, écrit Jean Clair ¹⁷⁸, sont Piero della Francesca, Masaccio, Poussin, David, Courbet* » ... Les peintres italiens qui se réclament de « l'italianité » de Masaccio, les peintres allemands, de la tradition de Dürer. Il est séduit par le travail de Bonnard et

¹⁷⁵ Hubert Damisch, *Voyage à Laversine, Quatrième journée Ramage*, p.121, Fiction & Cie – Seuil, mars 2004.

¹⁷⁶ James Lord, *Balthus l'absolu*, p.134 dans catalogue exposition BALTHUS au Palazzo Grassi à Venise, en septembre 2001.

¹⁷⁷ Jean Clair,, *Balthus et Rilke : une enfance* dans catalogue exposition BALTHUS au Palazzo Grassi, à Venise, en septembre 2001.

¹⁷⁸ Jean Clair, *De La Rue à La Chambre. Une mythologie du passage* dans catalogue exposition au palazzo Grassi, septembre 2001, p.27.

de Derain, tout autant que par les textes de Paul Valéry et de Gide. Il fréquente, à Paris, Antonin Artaud, Jacques Lacan, Georges Bataille et la revue *Minotaure*, sans pour cela être surréaliste. Sa morale de peintre repose sur la nécessité de faire taire le moi et de recourir au métier, sur l'ambition du chef-d'œuvre et l'inquiétude de sa réalisation.

De ses fréquentes visites au Louvre, il retient les leçons du Caravage et de Poussin dont il reprendra les thèmes à diverses reprises au long de son œuvre (par exemple, *Le Tricheur* du Louvre de La Tour, successeur de celui du Caravage, inspirerait *Les Joueurs de cartes*, un détail de *l'Automne* de Poussin serait proche du tableau *Le Cerisier*). Il copie pendant trois mois au Louvre un chef-d'œuvre de Poussin, *Echo et Narcisse*, dont la symbolique dominera son œuvre. De l'Italie, il retient les leçons du *Quattrocento*. Redécouvrant Piero della Francesca, il visite Arezzo, étudie *La Légende de la vraie Croix*, copie, en 1926, le cycle de fresques (au nombre de six), peintes par l'artiste dans l'église San Francesco.

A sa culture humaniste et artistique, s'ajoute l'attachement profond de Balthus au monde de l'enfance : En 1922, âgé de quatorze ans à peine, il écrivait à des amis : « *Dieu sait combien je serais heureux de pouvoir demeurer toujours enfant.* » ¹⁷⁹ Les enfants, dans ses tableaux, habitent des pièces fermées, isolés du monde extérieur, pensifs, endormis ou rêveurs. Leur pose alanguie ou leur allure dégingandée caractérisent la période de la puberté qu'ils traversent.

Le 15 février 1961, Balthus est nommé par André Malraux directeur de l'Académie de France à Rome, pour six ans. Il y restera seize ans,

¹⁷⁹ Sabine Rewald, *Le jeune Balthus* – dans catalogue exposition au palazzo Grassi, p.43, *op.cit.*

entreprenant la restauration de la Villa de 1961 à 1966 puis des jardins, de 1973 à 1977.

François Rouan rejoint Balthus grâce à son prix de Rome, en 1971, comme il a été rappelé précédemment.

Au cours de leurs interminables dialogues sur l'art et la création, les deux artistes évoquent leurs visites nombreuses au Louvre, au moment de leur jeunesse, attirés l'un et l'autre par Poussin et la peinture classique avec, à quelques années d'intervalle, leur expérience sur leur travail de copie des fresques italiennes. Parce que François Rouan aussi fréquente assidûment le Louvre et les musées, les privilégiant à quelques cours de l'Ecole des Beaux-arts. Ils ont en commun cette fascination de l'antiquité grecque et romaine, celle des peintres primitifs italiens. Lorsque l'aîné séjourne à Arezzo plutôt qu'à Florence, le benjamin contourne Florence, s'arrête à Sienne, en 1973, et copie *L'Allégorie du Bon et du Mauvais Gouvernement* de A. Lorenzetti, choix délibéré de l'un de l'autre de contrer l'histoire de l'art, l'école de Sienne n'étant pas reconnue de l'école florentine. Ils sont fascinés par des peintres français du XIX^{ème} siècle « *que l'on considère comme réalistes. Courbet, par exemple, que j'admire tant ... peint comme les Chinois, de même mes chers Siennois, et aussi Breughel.* »¹⁸⁰ On peut ajouter Maurice Denis et Bonnard au XX^{ème} siècle. Ils sont émerveillés l'un et l'autre par les paysages toscans. *Le Panier de cerises* peint par Balthus en 1961 (ill.121) a quelque chose à voir avec la *tresse* et le *sarcophage* de l'église San Lorenzo à Florence.

Avec tout ce qui les unit sur le plan intellectuel et artistique, Balthus et François Rouan ne sont pas si opposés que ce qu'en montre l'apparence. Si nous nous posons la question de savoir en quoi les tableaux de Balthus nous aident à comprendre quelque chose de la propre peinture de François Rouan,

¹⁸⁰ Alain Vircondelet, *Mémoires de BALTHUS* recueillis par Alain Vircondelet, Editions du Rocher, 2001.

l'analyse de deux tableaux de Balthus, *La Montagne*, huile sur toile, 1937 (ill.122), et *Le Grand Paysage aux arbres (Le champ triangulaire)*, huile sur toile, 1955 (ill.123), nous éclaire. En regardant ces tableaux, on peut rapprocher leur géométrisation de celles de *Echo et Narcisse* de Poussin, (à remarquer que l'adolescente couchée de *La Montagne* a la même attitude que le Narcisse de Poussin), de *L'enterrement à Ornans* ou *Les Demoiselles de village* de Courbet (ill.124). Cette peinture est à la fois savante et imprégnée du monde de l'enfance, des paysages aimés de Montecalvello en Italie, du Morvan ... La pâte est peu épaisse par rapport à celle de Courbet, la lumière est omniprésente. On y retrouve les constructions géométriques et la texture granuleuse de la fresque héritées de Piero della Francesca. Il y règne à la fois le rêve et une violence exprimée par ces découpes de l'espace. Il emprunte aux aquarelles des *Montagne Ste Victoire* (1902) de Cézanne la capacité à construire des images avec des taches de couleur étendues, juxtaposées les unes au-dessus des autres et fait jouer les pleins et les vides, ce qui rappelle la peinture chinoise, faite avec des lavis. Ces renvois sont le désir d'un homme de se référer à la culture classique. Ce qui intéresse surtout Balthus, c'est cette géométrisation de l'espace, le décalage entre les corps et leurs espaces. Dans *Le Champ triangulaire*, la structure géométrique est encore plus présente, la ligne d'horizon est très relevée, il y a peu de ciel, des espaces de clôture et des éléments imaginaires, l'homme vu de dos peut être le peintre (Balthus se met à l'intérieur de sa peinture et s'en va ; il se représente de dos). Le peintre adopte une perspective aux points de vue multiples qui invitent le regard du spectateur à se promener dans toute l'étendue du paysage. Cet univers morcelé par une géométrie qui découpe le paysage est un élément de violence, de même que la présence de l'homme peut sembler inquiétante.

« Les formes géométriques de ces paysages reprennent le découpage des terres cultivées qui marque depuis plusieurs siècles les paysages de l'Europe. Ce sont celles, déjà, des fonds lointains dans bien des fresques ou des panneaux de la peinture du Trecento ou du Quattrocento, à Florence et à Sienne. Balthus tire de la réalité visible d'un terroir et tire peut-être du passé de la peinture un arrangement local dont il fait une neuve totalité. Ses paysages, quand ils s'articulent en grands pans à bords nets, sont eux-mêmes la figure de ce qu'ils représentent : figures et lieux, dedans et dehors ne font qu'un dans les paysages. »¹⁸¹

« Ses paysages ... la part la moins connue de son œuvre, comptent assurément parmi les plus beaux et les plus voluptueux qui aient été exécutés en ce siècle. »¹⁸²

Les paysages de Balthus représentent le monde de la nature plongé dans un silence absolu, dans un calme profond et suggèrent sa puissance et son immensité (cf. *La Montagne*), son intemporalité même, une ouverture de l'espace vers l'infini et l'indéfinissable. Pour lui, ils relèvent de la métaphysique et l'on perçoit à travers eux le goût du peintre pour la peinture chinoise dont il se sent très proche. « Ce qui importe, c'est l'universel ... L'art doit être anonyme. L'artiste ne doit pas chercher à s'exprimer, mais à exprimer ce qui est universel. De ce point de vue, l'art du Moyen Age et la peinture des primitifs italiens ont la même conception que l'art chinois. La grande peinture occidentale est celle qui a la même philosophie que l'orientale. »¹⁸³ Il partage la conception chinoise sur la relation de l'homme à

¹⁸¹ Marc Le Bot, *A seulement regarder les images* –p.300, article dans catalogue exposition Balthus au Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 5 novembre 1983-23 janvier 1984.

¹⁸² Philippe Dagen, *La mort de Balthus, peintre du temps suspendu*, *Le Monde* 20 février 2001, *op.cit.*

¹⁸³ Conversation, de Balthus avec Xing Xiaozhou, Rossinière 1991, p.89 – *Le paysage est très chinois en ce moment – L'influence de la peinture chinoise dans le paysage de Balthus* – dans catalogue BALTHUS, exposition au Palazzo Grassi, septembre 2001.

la nature. Celui-ci doit s'oublier pour s'harmoniser totalement avec elle. La peinture doit parvenir à un équilibre entre la substance et le spirituel, le visible et l'invisible : *« Il existe, dit-il, une autre chose derrière les apparences, une réalité qu'on ne voit pas directement par l'œil, mais qu'on peut sentir par l'esprit. Les anciens maîtres chinois sont excellents parce qu'ils savent capter cette réalité et l'exprimer complètement. En ce qui me concerne, je ne veux que représenter ce qui est derrière l'apparence ... Ce que je recherche, c'est quelque chose qu'on ne voit pas, mais qui existe vraiment derrière les apparences des choses. »*¹⁸⁴

Mais les scènes que représente Balthus sont toujours liées au visible car il sait que le peintre ne peut pas créer sans regarder le monde extérieur. *« Ma peinture se situe à la fois dans l'imaginaire et le réel. Mes personnages, mes paysages ou mes natures mortes se battent pour empêcher la fiction, qui est leur liberté, de disparaître dans le réalisme, qui est leur nécessité. »*¹⁸⁵

L'homme n'est pas effacé par la grandeur de la nature mais il n'occupe plus le centre du paysage. Mais comme les natures mortes et les portraits, ces paysages sont dérangement et caractérisent la peinture de Balthus.

Chez François Rouan, cette géométrisation, ces découpes des morceaux de peinture, en forme de tessons, libérant des vides et des pleins, expriment cette violence comprimée dans le rectangle de la toile. Il y a du rythme, du chaos, du désordre, une intemporalité, alors que chez Balthus, tout est ordonné, est à sa place, à un moment donné, *« peintre du temps suspendu »* écrit Philippe Dagen,¹⁸⁶ même si l'on ressent dans ses tableaux une évidente intemporalité. Chez François Rouan, *« peindre le temps »* veut

¹⁸⁴ Conversation de Balthus avec Xing Xiaozhou, Rossinière 1991, *op.cit.*

¹⁸⁵ Cité par Jean-Marie Tasser, *Balthus, le peintre qui a la poésie pour sixième sens*, Le Figaro 17 août 1994.

¹⁸⁶ Philippe Dagen, *La mort de Balthus*, *op.cit.*

dire son activité artistique. « *Peindre le temps, c'est peut-être faire sourdre dans le feuilletage du plan, l'incidence des éclats de lumière sur une matière brute, l'opalescence de la couleur, pour affronter le dessous du visible comme une paroi et la parcourir de long en large, afin de chercher les infractuosités d'accroche, contourner des obstacles et trouver le passage pour glisser encore une trace nouvelle entre les minuscules hachures du pinceau. C'est une activité voyageuse qui cherche à se déprendre de l'ivresse des sommets pour mieux entendre l'appel et le charme du chemin tout en bas.* » ¹⁸⁷ Le temps et l'espace sont intimement liés. Dans ces *Mappe : Engiadina, jaune stil de grain*, Laversine 2001-2003, peinture à la cire sur toile, 162 x 211 cm (ill.125), *Engiadina bleu dur*, Laversine 2001-2003, Peinture à la cire sur toile, 162 x 211 cm (ill.126), on retrouve cette perspective aux points de vue multiples constatée chez Balthus, à laquelle s'ajoute la superposition de différents plans, en couches successives de polyamide transparent, découpées, collées et recouvertes d'un glacis à la cire. « *Fragmentés, géologiques, recoupant réalités diverses et rêveries impalpables, les tableaux de ce voyage dans les profondeurs de la terre originelle, immense et sauvage et à travers la nature mentale, redessinée et habitée d'humanité, ces tableaux aux harmonies vineuses, bleu-dur, gris-bleu violacé, jaune stil de grain, blond jaspé, grès rude ou cuivre moucheté, palpitent sous l'abstraction.* » ¹⁸⁸ Souvenirs enfouis et comme revenant à la surface, mélange des images, « *le balancement entre présence et absence qui est son rythme personnel* » ¹⁸⁹ (celui de Rouan), se superposant, s'interpénétrant, se bousculant, le tableau constitué de tessons de toile jetés pêle-mêle sur une surface bleu dur, collés sur celle-ci par la peinture à la cire, laisse apparaître, par endroits, le support

¹⁸⁷ François Rouan, *Notes de travail – Du paysage éloigné*, p.46, dans catalogue exposition MAPPES Galerie Daniel Templon 28 avril-1^{er} juin 2005.

¹⁸⁸ Marie-Guy Baron, *ROUAN, terrien mental et sensitif*, LE TOUR DES GALERIES - Le Figaro 27 mai 2005.

¹⁸⁹ Philippe Dagen, *Les liaisons photo/peinture de François Rouan*, Le Monde 12 mai 2005.

émergeant de ce « fatras », de ce désordre ordonné animé d'une certaine violence poussant ces mêmes tessons de toile hors du cadre rouge, mais arrêtés par le format du tableau. *« Les Mappes, écrit François Rouan, dans ses notes de travail au sujet de l'exposition chez Daniel Templon, s'étalent en largeur ou se redressent comme des parois plissées, elles évoquent des planisphères, des études cartographiques. Ce sont des montagnes, des amplifications, des stratifications qui tiennent ensemble motifs de corps et motifs de montagne. C'est une poétique des échanges vivants entre le géologique et le géographique. » « Ces mappes dit François Rouan, pour ne pas dire « paysage », ont à faire avec une sorte de fusion, d'intrication, de référent, avec l'histoire du paysage, des paysages connus, des paysages aimés, pratiqués, qui viennent réactiver le souvenir d'autres paysages ; des paysages parcourus il y a vingt-cinq ans et étrangement tout cela constitue le présent du travail de peinture ... C'est à la fois l'Engadine, c'est à la fois la Sabine, c'est à la fois tel paysage de Poussin mais cela peut être aussi telle manière de traiter la paroi rocheuse, le jeu de la lumière, le jeu de l'espace dans tel paysage de Cézanne et puis en même temps, comme si tout cela me conduisait pas du tout là où je me trouve mais quelque part dans la Chine de l'ouest ... »*¹⁹⁰

*« En manière de riposte au règne de l'abstraction, les Mappes que je propose renvoient bien davantage aux marques du temps qu'à celles de l'espace. »*¹⁹¹

Par rapport à Balthus, Rouan insisterait davantage, dans sa peinture, sur la notion du temps qu'à celle de l'espace.

¹⁹⁰ Entretien avec François Rouan à Laversine, le 16 décembre 2004.

¹⁹¹ François Rouan, *Du paysage éloigné* dans catalogue MAPPES, *op.cit.*

Du tableau de Balthus, *La Chambre*, huile sur toile, 1952-1954 (ill.127), dont François Rouan dit « *c'est le vrai Balthus* », à l'analyse formelle très élaborée, se dégage une découpe géométrique violente, des corps et des éléments distordus (le chat, « *la créature maléfique et haineuse en train de tirer le rideau de la fenêtre* » - Ph.Dagen), l'adolescente nue, ouvrant de son corps ce qu'il a de plus intime, face au faisceau lumineux perçant la fenêtre. La posture de l'adolescente en forme de X, de croix de Saint André, découpe la totalité de l'espace, tout comme les croisillons et les stries que l'on retrouve dans les tableaux de François Rouan, cet espace fractionné, violenté par ces tessons éparpillés en désordre sur la toile (*Engiadina*), qui laissent apparaître une ouverture vers ce qui est au-dessous, une espèce d'écartèlement mais visiblement plus abstrait que dans les corps des adolescentes de Balthus. Et si l'on continue la comparaison entre le langage plastique et esthétique de ces deux peintres, on regarde *Le chat au miroir III*, 1989-1994, huile sur toile, 220 x 195 cm (ill.128), on trouve le fond découpé en coquille, les damiers, les croisillons, sans oublier cette symbolique du chat - l'animal qui rêve, qui a partie liée avec le soleil, la lumière, qui manifeste des propriétés tantôt bénéfiques et tantôt maléfiques - et du miroir « *le chat serait au peintre ce que le miroir est à la peinture : une sorte d'emblème, une signature d'autant plus insistante qu'elle est plus secrète.* » ¹⁹²

« *La peinture de Balthus, écrit Jean Clair ¹⁹³, fait appel ... aux objets communs et religieux au sens où la religion est ce qui assure le lien entre le réel et le symbolique ... Le miroir, c'est la glace à la fois céleste et aquatique, symbole de la femme et de la mère, la cheminée infernale et terrestre, c'est le symbole de la violence virile. Le rideau qui bée, qui s'écarte et laisse*

¹⁹² Jean Clair , *Essai Les métamorphoses d'Eros*, p.275, dans catalogue exposition BALTHUS au Centre Pompidou, Musée d'art moderne, Paris, 5 novembre 1983, 23 janvier 1984, déjà cité.

¹⁹³ Jean Clair, *De La Rue à La Chambre – Une mythologie du Passage*, p.33, dans catalogue exposition BALTHUS au palazzo Grassi, septembre 2001.

pénétrer au cœur du foyer sombre un triangle de lumière, s'ouvre selon la même oblique selon laquelle s'ouvre la jambe de la dormeuse ... "Dedans" et "dehors", sous le regard d'un chat immémorial, aussi ancien que les animaux sacrés de Bastet en Egypte, échantent ici leurs propriétés. »

François Rouan est bousculé, troublé devant ces tableaux (il y a eu six tableaux sur ce thème, un tous les trois ans) : « *Dans l'appréhension de cette surface, quelque chose m'invite. Je cherche ce qui me manque. Je m'accroche à l'épaule, au triangle d'ombres qui se dévoilent tessons par tesson dans un mouvement continu et périlleux. Je ne suis jamais assuré, dans l'avancée, de me retrouver à l'identique à la même place. La tesselle que je viens de quitter a déjà disparu comme dans un reflet. Bride à bride, c'est un enchaînement de diffractions opérant dans l'épaisseur du plan, qui livrent un parcours incessant entre pli et repli, béance et éclat ... dans une démultiplication de rapports où mon œil se déplace et s'enfonce, pour être ramené sans cesse, violemment, à la frontalité de l'objet. »*¹⁹⁴

Chez Rouan comme chez Balthus, le paysage possède une force sentimentale. La montagne s'approche, s'offre à nous comme un être humain voulant nous faire ressentir ses émotions, révélant un aspect anthropomorphe. La montagne et l'homme sont en harmonie.

Balthus se revendique artisan, Rouan dans l'esprit de Balthus, l'est aussi. Tous deux se veulent à rebours du climat d'avant-garde ; ils ont la volonté de travailler à contre-courant. Sans rien accorder aux séductions du temps ni à celles des institutions, ils s'appliquent à défendre ce qui doit l'être au risque de paraître anachroniques. Hubert Damisch, comme Benoît Decron, parlent de la capacité de « résistance » de François Rouan aux idées et à

¹⁹⁴ François Rouan, *Balthus ou son ombre*, p. 58.

l'atmosphère de l'époque où il vit. Sa vie dans l'Oise, dans la grande banlieue, librement choisie hors de Paris, en témoigne.

« *Au fond, toi et moi, c'est pareil...* » me dit-il souvent [Balthus à Rouan]. Même s'il s'empresse d'ajouter après le détour d'un silence : « *mais toi, évidemment, pour l'accès au tableau, c'est beaucoup plus facile avec tes petits carreaux.* » ¹⁹⁵

¹⁹⁵ François Rouan, *Balthus ou son ombre*, p. 96.

La rencontre de Jacques Lacan

Si certains tableaux de Balthus nous aident à comprendre la peinture de François Rouan, sa rencontre et sa fréquentation du psychanalyste Jacques Lacan, dans les années 70, éclairent sa réflexion, dépassant la simple analyse formelle des images, faisant ressortir du tableau son aspect psychanalytique, au moyen de l'emploi du nœud, de la tresse et enfin du tressage.

*« Le tableau est un tressage pictural, parfaitement homogène dans le traitement de chacune des parties. C'est une perspective totalement anachronique par rapport à celle de mes petits camarades. Je la dois à ma réflexion devant la peinture et à ma rencontre, dans les années 70, avec Jacques Lacan, qui me prenait pour un grand maître du tressage (sauf que je savais que je n'en étais pas du tout un ; comme toujours, ce sont les histoires de malentendus dans l'amitié) ; nous avions plaisir à nous voir. Entre nous, circulait l'apparente folie du tressage. »*¹⁹⁶

François Rouan rencontre Jacques Lacan à Rome et celui-ci vient dans son atelier, lui posant des questions, intrigué par « ces histoires de bandes, de petits carreaux, de répétition, de dessus, de dessous, d'apparition, de disparition. Avant de partir, il a fait un choix de dessins et m'a demandé s'il pouvait les acquérir. »¹⁹⁷ Le travail de dessin de l'artiste l'intéresse, dessins d'après nature (le *Bosco*) et le paysage, annotations, relevés archéologiques de motifs concernant tableaux ou fresques.

Le peintre donne plus loin une définition du « fait pictural » qui mérite d'être rapportée pour une compréhension plus grande de sa peinture. Le « fait

¹⁹⁶ Entretien avec François Rouan, Laversine 16 février 2005.

¹⁹⁷ François Rouan, *Notes de regard*, Galilée, octobre 2011.

pictural, c'est l'écart entre le calme de l'objet, sa simplicité dans sa constitution artisanale et la violence de ce qu'il induit. »

Quoi de plus simple dans sa fabrication que la tresse ? Par sa confection, elle impose à l'entrecroisement certaines formes de nœuds, « *de nouages qui se comportent comme de véritables matrices ... (d'où l'intérêt de Lacan pour le travail de François Rouan) ... le nœud est un lieu, comme par exemple une fleur se noue dans la gangue du coquelicot. »*¹⁹⁸

« *Les nœuds, écrit Claude Lévi-Strauss dans Le regard éloigné, Paris 1983, préface p.12, ont une priorité logique sur les lignes, bien que, sur le plan empirique, celles-ci engendrent ceux-là en se croisant. »*

Ainsi va la peinture du « *peintre-tisserand qu'incarne François Rouan* »¹⁹⁹ qui a choisi de « *prendre à la lettre la métaphore du tissage par lequel la peinture prend corps, en en confondant si bien les fils avec ceux du support qu'elle en vienne elle-même à faire tresse. »*²⁰⁰ On sait que ses tableaux sont le fruit d'un patient travail de tissage puis de tressage. Lors d'une visite à l'atelier, ce même jour de février 2005, devant une *Mappe*, rose translucide aspergé d'éclaboussements verdâtres, Laversine 2003-2005, peinture à la cire sur toile, 196 x 152 cm (ill.129), François Rouan remarquait : « *Le dernier tableau que nous avons regardé à l'atelier, tout à l'heure, ce tableau "rose" comporte cinq ou six brins tenus ensemble, qui ont leur autonomie. »* Il s'agit bien de tressage. C'est le nœud borroméen ? Nous y reviendrons.

¹⁹⁸ Jean-Clet Martin, *François Rouan : Du motif dans un tapis* – dans catalogue exposition *François Rouan – Papiers découpés* – musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, 1^{er} avril-18 juin 2000 p.10.

¹⁹⁹ Jean-Clet Martin, p.12, *op.cit.*

²⁰⁰ Hubert Damisch, *Voyage à Laversine – Première journée Tresse* – p.34, Fiction & Cie – Seuil, mars 2004.

« La tresse réintroduit dans le lissé de la peinture quelque chose de la rugosité qui correspond à l'écart entre la saisie du regard et son parasitage dans l'émotion, aussi bien qu'aux échanges entre le physique et le biologique » dit François Rouan à Hubert Damisch.²⁰¹ Et le peintre explique que la tresse répond pour lui à un impératif, pas seulement technique. La logique de la tresse lui apparaît comme celle de l'effacement, de la disparition, du recouvrement de l'image. Elle est une manière de dévoilement « par le jeu qu'elle autorise, à l'intérieur même du tableau, de regards multipliés. »²⁰² Elle autorise la fragmentation, la déconstruction et François Rouan, en déconstruisant le tableau, contrarie l'œil du regardeur en le dirigeant tantôt à l'horizontale pour le ramener aussitôt à la verticale du tableau.

Il s'agit bien ici de la fonction non seulement technique de la tresse mais aussi symbolique et psychanalytique, qui nous fait revenir à Jacques Lacan et à son nœud borroméen. « Il m'a dessiné précautionneusement ses nœuds, ses tresses, toutes ces figures mises à plat ou dans l'espace. Il insistait, revenait là-dessus, il avait le sentiment que des rapports existaient. Je ne comprenais pas pourquoi il s'acharnait à nommer mes travaux "peintures sur bandes." »²⁰³ En effet, Lacan observe que Rouan peint sur bandes, il lui conseille de peindre sur tresse,²⁰⁴ "sur tresse neutre"... pour reprendre la définition de Pierre Soury dans son ouvrage *Chaînes et nœuds* (exemplaire miméographié, Maison des Sciences de l'Homme, Paris), une tresse à trois brins qui, une fois raboutée, est trois ronds indépendants et à

²⁰¹ Ibid. p.91

²⁰² Hubert Damisch,, p.149, *op.cit.*

²⁰³ François Rouan, *Notes de regard*, Galilée, octobre 2011.

²⁰⁴ Jacques Lacan, texte publié dans le catalogue de l'exposition des Peintures et Dessins de François Rouan au musée Cantini, Marseille 1978 ; repris dans le catalogue de l'exposition François Rouan, au musée national d'art moderne au Centre Pompidou, Paris, 27 octobre 1983-2 janvier 1984.

*partir de laquelle on peut obtenir, par tressage à bouts liés et sans torsions des brins, une tresse qui, une fois raboutée, est un nœud borroméen Un nœud formé de trois ronds intriqués de telle façon que si l'un deux est coupé il libère les deux autres. »*²⁰⁵ Ce qui conduit Hubert Damisch à dire que le tramage est un *vrai trois* au sens de « *les trois sont liés mais deux à deux indépendants.* » C'est bien ce que disait François Rouan devant son tableau *Mappe*, cité plus haut « *ce tableau "rose" comporte cinq ou six brins tenus ensemble, qui ont leur autonomie.* » Lacan a fait, dans son texte, un schéma du procédé introduit par Rouan (ill.130), et montre comment, en joignant par des lignes obliques les points de croisement de bandes alternées, on peut représenter sur le plan une natte ou une tresse. Ajoutons les derniers schémas de ce texte montrant clairement ce fameux nœud borroméen (ill.131), que l'on peut simplifier aussi par cette figure jointe (ill.132). Il faut rappeler que le nœud borroméen a été au centre de l'enseignement de Jacques Lacan les dix dernières années : le nœud borroméen est cette structure qui lie les trois dimensions de l'imaginaire, du symbolique et du réel et ce lien se fait d'une façon assez extraordinaire : Les dimensions de l'imaginaire, du symbolique et du réel ne font pas chaîne deux à deux Par exemple, l'imaginaire ne fait pas chaîne avec le symbolique, deux à deux l'imaginaire et le symbolique sont indépendants, de même réel et imaginaire, réel et symbolique mais le nœud se fait à trois. Belle illustration dans le tableau de François Rouan *Marbre/Figure/Paysage*, peint en 1975-1976 (ill.133), et présenté chez Pierre Matisse en 1981. Il associe les trois thèmes : thème du marbre, thème du paysage, thème des figures, auxquels s'ajoutent les motifs architecturaux. Cette tresse inclut la part de l'imaginaire, du symbolique et du réel que l'on trouve toujours dans les tableaux de François

²⁰⁵ Hubert Damisch, *La peinture est un vrai trois* – article publié dans le catalogue de l'exposition au musée d'art moderne au Centre Pompidou, 27 octobre 1983-2 janvier 1984, pp.18-20, *op.cit.*

Rouan. Sous l'effet du tramage, répétitions, déplacements, retournements ou renversement s'opèrent et « *la figure fournit la peinture d'un autre moyen de faire trois.* » ²⁰⁶

« *La peinture, reprend Hubert Damisch, doit être un vrai trois, disposant comme il lui appartient de le faire, d'un ensemble de données binaire, chaud/froid, ombre/lumière, mais aussi bien dessus/dessous, gauche/droite, montant/descendant, et encore, au registre figuratif, minéral/végétal, végétal/animal, mais en les liant de telle façon que si, de l'ensemble, on retirait un seul couple, les autres se révéleraient être indépendants ; soit ce que Lacan nommait si bien la propriété d'écrit, et qu'il illustre par l'image du nœud borroméen.* » ²⁰⁷

Pour conclure sur ce « nœud borroméen », on le voit apparaître chez un artiste comme Jean-Michel Othoniel qui, depuis quelques années, allie la démarche esthétique à la rigueur des formulations mathématiques. A l'occasion de son exposition *My Way* au musée d'art moderne, Centre Georges Pompidou à Paris, du 2 mars au 23 mai 2011, il crée *Le double Nœud de Lacan*, verre miroité, métal (ill.134), pour représenter lui-aussi le lien des trois dimensions de l'imaginaire, du symbolique et du réel.

Il s'avère, enfin, que le tressage, dans l'œuvre de François Rouan, n'est pas une fin en soi mais une préparation qui devient partie intégrante de l'œuvre. La citation de Vasari ²⁰⁸ : « *Exprimer une idée par une forme-dessein, un disegno –le geste technique n'est plus premier : il se retrouve en fin de parcours, simple instrument d'un processus apparemment très intellectuel qui va de l'idea au disegno-dessein (l'invention artistique) et de*

²⁰⁶ Ibid.p.30.

²⁰⁷ Hubert Damisch, *La peinture est un vrai trois* – dans catalogue p.30, *op.cit.*

²⁰⁸ Vasari – 1550-1568, I p.149-150, dans catalogue *L'empreinte*, exposition au Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle, Paris, 19 février-19 mai 1997, G.Didi-Huberman, D. Semin, p.60.

celui-ci au disegno-dessin, à savoir, dans les termes mêmes de Vasari, l’idea comme telle espressa con le mani », fait écho au travail présent du peintre.

III. LA MATURITE : depuis les années 80.

Entre héritage et expériences nouvelles dans la continuité de la problématique du tressage.

« Etre moderne, c'est savoir ce qui a déjà été fait », Roland Barthes.

L'expérience du vitrail

L'expérience du vitrail est pour François Rouan et les artistes de sa génération, tels Soulages ou Viallat, l'occasion de repenser la question de l'espace, de la transparence, de l'opalescence ; et la reprise par François Rouan de son vocabulaire artistique, né dans les années 60. Des exemples de vitraux réalisés en France éclairent cette démarche, déjà entreprise par des prédécesseurs, - sans remonter au Moyen Age - dans les années 50, tels Georges Braque dans la chapelle de Varengeville sur mer (Seine-Maritime) ou à son Oiseau de la chapelle de la Fondation Maeght, à Saint Paul de Vence (Alpes-Maritimes), à Manessier aux Bréseux (Doubs) et à la chapelle de Hem (Nord), à Fernand Léger à l'église du Sacré-Cœur d'Audincourt (Doubs), à Matisse à Vence (Alpes-Maritimes), sans oublier Jacques Villon à la cathédrale de Metz (Moselle) où nous retrouvons Roger Bissière et Marc Chagall.

C'est parce que Roger Bissière se remet au travail, en 1945, en composant des tentures murales, qu'il donne suite en 1947, dans un style plus personnel, à une commande de vitraux pour la cathédrale Saint-Etienne de Metz. Ainsi ses vitraux sont-ils composés de petites touches colorées et juxtaposées selon une grille orthogonale (Rose nord de la nef de la cathédrale

St-Etienne, 1958-1960, ill.135). Les baies du déambulatoire, hommage aux Rois et Prophètes de l'Ancien Testament (ill.136), sont conçues par Marc Chagall en 1959-1961, dans cette même cathédrale, dans son univers propre, harmonisent l'ensemble des fenêtres, en majeure partie du XVI^e siècle, et créent un dialogue entre les vitraux du passé et ceux du temps présent, grande qualité et richesse des coloris. Le peintre aime à répéter.

: « le vitrail, ça a l'air tout simple : la matière, la lumière, pour une cathédrale ou une synagogue c'est le même phénomène, une chose mystique qui passe par la fenêtre. » ²⁰⁹

Qu'est-ce que le vitrail et notamment le vitrail contemporain ? C'est une paroi ouverte, une limite qui agrandit l'espace intérieur et permet de concentrer le regard. C'est bien plus un acte, une célébration de la matière et de la lumière qu'une narration figurée. Le vitrail célèbre la couleur ; il est couleur-lumière-volume.

La composition du vitrail est décorative, formée de pièces de verre blanches ou colorées, pouvant recevoir un décor. Le mot vitrail désigne une technique, à la différence de la verrière, qui est la fermeture d'une baie fixe avec du verre.

Pour réaliser un vitrail, on associe le plomb et le verre. Le verre utilisé est plan, son épaisseur varie entre 1,5mm et 5 mm, et le plomb se présente sous forme de baguettes en forme de H couché. Les pièces de verre sont serties dans les plombs puis l'ensemble est maintenu définitivement grâce aux soudures réalisées à chaque intersection des plombs.

²⁰⁹ *Les couleurs du Ciel Vitraux de création au XX^e siècle dans les cathédrales de France*, Centre international du Vitrail, Exposition Chartres août 2002, p.15.

L'origine du verre coloré remonte aux Egyptiens, aux Romains qui ont excellé dans la fabrication de petits objets de verre coloré (la tasse de Lycurgue, le vase de Portland conservés au British Museum). Dans les premières églises chrétiennes des IV^e et V^e siècles, à la basilique Sainte-Sophie de Constantinople, à Saint Vital de Ravenne, datant du VI^e siècle, de nombreuses ouvertures sont occultées par des motifs en très fines feuilles d'albâtre serties dans des cadres en bois. En Orient également, des restes de vitraux du VIII^e siècle sont retrouvés dans les fouilles d'une église de Jéricho. Mais c'est au Moyen Age que la technique du vitrail atteint sa plénitude : en France, à la basilique Saint-Denis au IX^e siècle, à Chartres, à Auxerre, à Reims, en Allemagne à l'église carolingienne de Lorch, en Angleterre à la cathédrale de Cantorbéry. Les Cisterciens créent un type de vitrail incolore, composé de motifs décoratifs non figuratifs et répétitifs, dans l'esprit de leur Ordre (simplicité et dépouillement), à l'abbaye d'Aubazine (Corrèze). L'architecture, notamment l'architecture gothique, joue un rôle important dans le développement du vitrail, mettant l'accent sur ses couleurs et sa luminosité. Le vitrail fait alors découvrir les richesses spatiales d'une architecture. A Paris, à la Sainte Chapelle, elle s'efface en une dentelle de pierre faisant apparaître, grâce aux vitraux, un véritable vaisseau de lumière.

Les artistes contemporains prennent part au programme des vitraux établi au cours du XX^e siècle. Agissant, dans le cas des cathédrales à la demande de l'Etat, ils restent indépendants, acceptant un cahier des charges et un cadre prédéterminant mais en dernière instance, ils livrent le fruit de leur liberté foncière sans laquelle la création n'existe pas. Il arrive parfois que l'on parle davantage de l'artiste contemporain que du site ancien qui l'accueille : Soulages supplante souvent Conques.

François Rouan intervient dans trois lieux : la Cathédrale gothique de Nevers, l'église fortifiée de Castelnau-le-Lez près de Montpellier et la chapelle romane de Saint-Paterne de Montrond près d'Alençon, appartenant à la famille Bozo.

L'espace architectural de chacun de ces lieux l'invite à la méditation, avant de se lancer dans l'aventure. A propos de ses interventions dans les églises, il écrit : « Il n'est pas indifférent pour un artiste d'aujourd'hui d'accepter de passer le porche de l'église. Son intervention dans un lieu de culte se pose alors comme un acte confiant et bâtisseur pour le présent, mais qui doit impérativement à mes yeux chercher à se tresser dans l'épaisseur monumentale de la longue durée historique. » ²¹⁰

A Nevers, pour la cathédrale Saint-Cyr-Sainte-Julitte (ill.137), de nombreux artistes sont sollicités, entre 1960 et 1989. Il s'agit du remplacement des vitraux qui ont été soufflés par un bombardement allié en 1944, de la réalisation de 1052 m² de vitraux.

Des travaux de restauration sont engagés après les bombardements. Ils restituent une grande partie de l'édifice : les voûtes de l'abside gothique et les travées orientales de la nef. Ainsi, l'abside, le transept roman et trois travées à l'ouest de la nef et de la tour sont sauvés. Il reste à remplacer les verrières entièrement détruites. André Malraux, ministre en 1981, et Jack Lang, à la tête du ministère chargé des Affaires culturelles créé en 1959, permettent la réalisation de la commande des vitraux. Une équipe d'artistes se voit confier les verrières suivantes : Jean-Michel Alberola les deux croisillons du transept roman, Gottfried Honegger toutes les fenêtres hautes de la nef gothique, François Rouan les chapelles des collatéraux nord et sud ainsi que le pseudo-transept, Claude Viallat l'ensemble des baies hautes du

²¹⁰ François Rouan, in *Architectures de lumière*, p.55.

chœur gothique (1992-1995, ill.138), et Markus Lüpertz les chapelles du déambulatoire. Les premières maquettes sont entérinées par la commission supérieure des Monuments historiques, le 10 juillet 1989. Ce programme est réalisé entre 1977 et 2000. Raoul Ubac réalise les premiers vitraux contemporains de 1973 à 1983 (vitraux du chœur et oculus de la partie romane, 1977-1983, ill.139).

La lumière joue un rôle contrasté selon les particularités architecturales de la cathédrale. En effet, les différentes ouvertures des baies de la partie romane et de la partie gothique créent dans le même lieu deux espaces liturgiques distincts. Dans le chœur oriental, les fenêtres sont plus modestes et moins nombreuses que dans la partie occidentale, modifiant ainsi l'intensité lumineuse passant à travers le vitrail d'une partie à l'autre.

*« A Nevers, j'ai fait la folie de répondre à une commande publique passée par Dominique Bozo, alors Délégué aux Arts plastiques. »*²¹¹

François Rouan élabore son projet artistique à partir d'une révélation qui lui est apparue dans la cathédrale. Il est impressionné *« par la beauté paralysante de la fenêtre en soi »*²¹² au point qu'il faillit se récuser comme il l'avait fait pour *l'Evangélaire (livre liturgique contenant l'ensemble des passages de l'Evangile qui sont lus à la messe, porté par un lutrin en ferronnerie du XVIII^e siècle, cathédrale Saint-Cyr-Sainte Julitte de Nevers)*. C'est pourquoi, il choisit de travailler avec le seul dessin de la fenêtre. Il veut traduire, dans les huit chapelles, la mise en abîme du spectacle de la fenêtre avec le passage violent de la lumière. Il retrouve les découpages-collages des

²¹¹ Entretien avec François Rouan par Isabelle Renaud-Chamska, extrait du n°62 des Chroniques d'Art Sacré, été 2000.

²¹² Entretien F.Rouan janvier 1990 dans le catalogue *L'œuvre – Le Sacré* – Villa du Parc -74100 Annemasse – Atelier Cantoisel -89300 Joigny – 1991.

papiers des années 1966 (*Tressage, recouvrement bleu*, 1968, papiers gouachés et tressés, 146 x 114 cm, ill.140) dont les formes autorisent une transcription quasi immédiate dans le langage du vitrail. Effets de grille, dessin en noir et blanc de la fenêtre, découpé, soumis à des effets de glissement, de retournement, s'inscrivent sur un fond monochrome revêtant une dimension symbolique, à l'aide des couleurs primaires (rouge, bleu et jaune) ; le bleu pour la Vierge, le rouge et le jaune pour les ordres mendiants. Le gris donne l'idée de profondeur entre la couleur et le blanc. C'est un jeu d'échos dans l'espace de la fenêtre, ce n'est pas un effet d'image mais un effet d'espace et de lumière (ill.141-142-143). François Rouan est attentif aux vitraux de Matisse qui, en 1950, dans la chapelle de Vence, conçoit un double vitrail *L'Arbre de vie* (ill.144), parfait alignement de verres colorés, transparents et dépolis. L'artiste cherche ainsi à allier l'écriture du papier découpé et une qualité de lumière qui, déterminée par la sélection des verres, donne corps et mobilité à ce schéma abstrait. Le désir de François Rouan, tenant compte de l'histoire de l'architecture de la cathédrale, en bousculant ces tessons de verre, ces « *stücke* », pièces et morceaux, est de « faire scintiller le désastre d'un bombardement. » (F.Rouan).

« Le vitrail fait partie de ces éléments intermédiaires qui sont nécessaires pour faire jouer l'intérieur et l'extérieur. C'est une manière de tenter d'appareiller les corps à l'espace comme le fait le vêtement. C'est une poétique du mystère de la lumière, et on peut dire que le vitrail a pour fonction de contribuer à ce que les corps des fidèles se trouvent dans un bon climat. C'est cela, la matière du peintre : une surface d'irradiance, un poudrolement, un morcellement, une sorte de moucharabieh par le travail du plomb. Il ne faut surtout pas avoir peur de cet effet. Certains vitraux du Moyen Age forment des arabesques qui rendraient jaloux Matisse. Si on ajoute à cela la couleur, on arrive à un véritable tressement dans lequel la

*couleur est neutralisée par la lumière. Laissons à l'architecte et au sculpteur la distribution première de la lumière. Le peintre vient pour reprendre ces données trop brutales et pour tenter une métamorphose colorée des données architectoniques. »*²¹³

Dans son ouvrage, *Notes de regard*, paru en octobre 2011 chez Galilée, il écrit (p.59) : « *Avant même d'être un support d'image, le vitrail a la fonction essentielle d'adoucir, d'accompagner et d'amplifier le creusement des arêtes trop vives du cadre architectonique. J'évoque là une stratégie manipulatrice d'espace : l'espace réel est modifié tout au long du jour par la lumière/couleur du vitrail qui recherche et réfléchit une certaine continuité entre le dehors et le dedans. Mais le miroir du vitrail capte aussi la grâce changeante de la lumière – la forme, presque rien, d'un tracé de nuages – qui vient habiter et modifier en douceur l'ossature rigide du vide central. »*

C'est bien avec l'expérience du vitrail, malgré sa « crainte insondable » d'aborder ce travail sur le vitrail, que François Rouan porte sa réflexion, une nouvelle fois, sur la question de l'espace et de la lumière dans l'œuvre d'art.

Nevers a suscité de nombreuses autres commandes. Claude Viallat a accepté de concevoir l'ensemble des vitraux de l'église Notre-Dame-des-Sablons, à Aigues-Mortes et François Rouan s'est vu confier les verrières de l'église Saint-Jean-Baptiste à Castelnau-le-Lez.

L'église Saint-Jean-Baptiste de Castelnau-le-Lez dans l'Hérault (ill.145), édifice de la fin du XII^e siècle, fait partie de la grande famille des églises fortifiées du sud de la France. Lors de sa restauration, un superbe portail roman, des vestiges de mâchicoulis et des encorbellements disposés en tête des contreforts, sont mis au jour. Des recherches effectuées sur le site

²¹³ Entretien avec François Rouan par Isabelle Renaud-Chamska, dans *Chroniques d'Art Sacré*, été 2000, *op.cit.*

mettent en évidence l'existence jadis d'une couverture en dalles de pierre et d'un chemin de ronde. Le plan primitif de l'église était un simple rectangle terminé par une abside voûtée en cul-de-four et d'une hauteur inférieure à celle de la nef qui est divisée en quatre travées par des pilastres. Elle est recouverte d'une voûte en berceau brisé. Quatre fenêtres méridionales et une baie flanquée de colonnettes, dans l'axe de l'abside, l'éclairent. S'ajoutent ensuite à la fin du XVIII^e siècle, sur la paroi nord de l'église, de larges fenêtres.

François Rouan conçoit, en 1994, neuf verrières en verre plaqués, gravés et peints à la grisaille dans l'atelier de Jacques Simon à Reims – le même atelier que pour les vitraux de Nevers (1991-1996). Envisageant ce travail dans cette petite église, il dit : *« La barbarie pour moi, ce pourrait être d'utiliser l'église Saint-Jean-Baptiste comme un lieu d'exposition autre pour mes travaux de peinture. J'ai été immédiatement impressionné par la suprême élégance et le caractère de l'église forte, mais il m'est apparu aussi qu'un problème majeur se poserait au maître d'œuvre des vitraux : il lui faudrait absolument tenter de rééquilibrer par l'imposition de nouvelles verrières le cortège ombreux du chœur et de la paroi médiévale trop violemment éclairée par les larges fenêtres fin XVIII^e. Cet écart, cette rupture constante entre les deux parois ont déterminé une volonté d'écriture d'aujourd'hui immergée dans un "espace-couleur" spécifique, en tension avec le mur d'ombre : une poétique délibérée en forme de gageure par le travail de la grisaille proche des plus anciens modes de traitement du vitrail. Il s'agit de tenir ensemble les échos de cette histoire ancienne dans un filet lumineux dont le déploiement, je l'espère, tentera de produire une sorte de musicalité sérielle. Le matériau figural de la grisaille dans cette maison dédiée aux Baptistes cherche par le déploiement des signes à évoquer un parcours symbolique entre mort et naissance. »*

Mort et naissance... des images : voilà le perpétuel questionnement du peintre tout au long de son œuvre de peinture.

En outre, dans ce lieu, il lui faut prendre en compte l'architecture médiévale du monument. La question de l'espace, de la couleur et de la lumière se pose. Les modifications apportées au XVIII^e en compliquent la lisibilité - et le recours à la grisaille, absente dans les vitraux de Nevers (cathédrale gothique), doit faire le lien entre le traitement ancien et le traitement moderne du vitrail, dans le respect de l'architecture médiévale.

Dans *Notes de regard*, dans ses notes sur le vitrail à la page 59, François Rouan écrit en parlant de l'église Saint-Jean Baptiste de Castelnau-le-Lez : « *dans cette église romane, l'unité de l'édifice avait été rompue par l'imposition sur une des parois de deux très grandes fenêtres ouvertes à la fin du XIX^e siècle qui, laissant entrer une lumière brutale, contribuaient à rendre plus sombre et plus sévère encore la pénombre particulière de l'édifice. Pour tenter de rétablir une continuité entre chacune des parois et rééquilibrer la circulation de la lumière, mais aussi pour la faire scintiller sur la paroi, je décidai, à l'aide de la couleur monochrome et d'un travail de grisaille cuite au four, de dégager dans le verre antique à dominante jaune des enlevés opalescents gravés à l'acide fluorhydrique ; une façon de déchirer et de marquer la relative opacité des vitraux par quelques lumières plus vives pénétrant jusqu'au cœur de la nef.* »

Des photos prises dans l'église montrent quelques vitraux, étroits dans la paroi sud médiévale, plus larges dans la paroi nord de la fin du XIII^e siècle (ill.146-147-148-149), réalisés par François Rouan. Leur couleur alterne entre le bleu et le jaune. Les croix dominant, tant dans le vitrail bleu de l'abside que dans ceux des bas-côtés et du porche, symbolique de la croix, église oblige, d'autant qu'est mis en évidence, sous un vitrail étroit, une *Crucifixion* attribuée à Antoine Ranc (1634-1716) il.149-150. Le travail de la grisaille et

ces croix des premiers travaux des années 60, à l'esprit matissien, créent une atmosphère à la fois moderne et sobre, propice à la méditation ... ces croisillons que l'on retrouve dans la peinture du seuil de l'immeuble de la Direction des musées de France, rue des Pyramides à Paris, exécutées par François Rouan (illustration précédemment jointe et photos).

Il tisse le passé architectural de cette petite église avec sa peinture de croisillons - l'un des éléments de son vocabulaire artistique des années 60 - bien venue dans la symbolique de l'édifice. Passé et présent se rejoignent.

Quittant l'église St-Jean-Baptiste de Castelnau-le-Lez, une escale à la cathédrale Saint-Pierre et Saint-Paul de Maguelone, cathédrale des XII^e-XIII^e siècles, construite comme une véritable forteresse (il.151), témoigne de l'expérience du vitrail chez d'autres artistes contemporains, tel celui de Robert Morris qui conçoit en 2002, dix-sept vitraux, réalisés par les ateliers Duchemin, diaphanes, paraissant bleu-pâle ou miel, suivant la présence du soleil, en verre thermoformé (ill.152-153), une autre variété de vitrail en harmonie avec l'architecture de ces églises fortifiées du sud de la France.

La principale préoccupation des artistes est celle de l'architecture du bâtiment.

Elle est présente dans l'abbatiale Sainte-Foy de Conques située près de Rodez dans l'Aveyron, ville natale de Pierre Soulages. Les vitraux de cette abbatiale romane lui sont commandés en 1987 et mis en place en 1993-1994, cette même année.

La question de l'architecture, de l'espace, de la lumière et de la couleur, revêt une importance fondamentale dans son travail. Le matériau qu'il utilise est un verre non coloré, translucide, qui respecte tout en les modulant, les variations de la lumière naturelle. Ainsi, à l'intérieur comme à

l'extérieur de l'édifice, murs et fenêtres offrent une continuité de surface assez exceptionnelle.

« Dès le début, je n'ai été animé que par la volonté de servir cette architecture telle qu'elle est parvenue jusqu'à nous, en respectant la pureté des lignes et des proportions, les modulations des tons de la pierre, l'ordonnance de la lumière, la vie d'un espace si particulier. Loin de tout Moyen Age reconstitué, imité ou rêvé, j'ai cherché, avec des technologies de notre époque, un produit verrier en accord avec l'identité de cette architecture sacrée du XI^e siècle et de ses pouvoirs d'émotion artistique. »

En découvrant cette église, chef-d'œuvre de l'art roman occidental sur le chemin de Saint-Jacques de Compostelle, il choisit de se consacrer à la peinture : *« Lorsque j'ai eu quatorze ans, c'est devant l'abbatiale de Conques que j'ai décidé que, seul, l'art m'intéressait dans la vie ... Conques est le lieu de mes premières émotions artistiques. »*

Tout comme François Rouan, il ressent une vive émotion devant cette architecture romane. Il se garde d'introduire aucun ornement et supprime même les bordures pour que nulle atteinte ne soit portée à la noblesse du tracé architectural. Il invente un verre qui ne présente pas les diaprures de l'albâtre, comme les verres de l'Antiquité tardive et de l'âge roman italien. Son verre ne dénature pas la lumière solaire, *« mais il l'anime, et si naturellement, avec tant de simplicité vivante, qu'on en vient à oublier le vitrail, lequel pourtant la magnifie ... La lumière est là, à l'intérieur de Conques. Par elle l'architecture existe. »*²¹⁴

Pierre Soulages donne à la lumière un rôle capital dans son œuvre et les 104 vitraux de Conques qu'il réalise démontrent que son travail de peintre abstrait est étroitement lié à la lumière. *« J'ai donc cherché à concevoir des*

²¹⁴ CONQUES, LES VITRAUX DE SOULAGES, Préface de Georges Duby, p.9 – textes de Christian Heck, Pierre Soulages, Editions du Seuil, juin 1994.

vitraux comme sources de lumière, dans le plus grand respect de l'architecture romane et de l'émotion qu'elle suscite. J'ai imaginé des lignes courbes qui joueraient avec les verticales et les horizontales du lieu. Les murs appartiennent au monde de l'opacité, de l'obscurité, de la pesanteur, et c'est pourquoi j'ai évité les redites formelles : il n'y a pas d'orthogonales, mais des lignes souples évoquant plutôt un souffle que la pesanteur. Je les ai dessinées grandeur nature à l'aide de chatterton sur du carton blanc pour me rendre compte des proportions et de l'effet produit. Le verre blanc s'est alors tout de suite imposé à mon esprit ; lui seul pouvait respecter l'identité du lieu ... J'ai donc souhaité du verre blanc, translucide et non transparent, afin qu'il diffuse la lumière tout en protégeant le lieu de toute vue de l'extérieur, de toute distraction. Ici, encore je n'invente rien, puisque la règle cistercienne multipliait les réseaux de plomb afin de brouiller la vue. » ²¹⁵ Vues de l'Abbatiale dans son ensemble, du transept sud extérieur et intérieur (ill.154-155-156).

Le vitrail cistercien de l'abbaye d'Aubazine dans le Limousin (ill. 157), a impressionné Pierre Soulages et n'est pas étranger à son travail sur Conques. Il n'a pas été le seul à ressentir une grande émotion en contemplant ces vitraux. Un article de Florelle Guillaume dans Beaux Arts Magazine ²¹⁶ nous apprend que Gabrielle Chanel, placée à l'orphelinat situé dans l'ancienne abbaye cistercienne d'Aubazine, parce qu'émue durablement par ces vitraux aux entrelacs circulaires, concevra plus tard le logo de la maison Chanel, le célèbre double C.

Avec la lumière, Pierre Soulages a pris en compte la couleur, provenant de trois sortes de pierre venant de trois carrières différentes. Elle tient un rôle primordial dans la sensation que provoque l'édifice : « *Grès rouges par*

²¹⁵ Pierre Soulages, propos recueillis par Olivier Cena, dans CONQUES, Frère Jean-Régis Harmel, avec la collaboration de Jean-Claude Fau, Les Editions de l'Atelier, janvier 2002, p. 37.

²¹⁶ Beaux Arts Magazine, janvier 2012, n°331, *Chanel s'expose à l'art*, p.100.

*moments violacés, ocre par moment orangés, bleus des schistes des murs et des ardoises du toit ne peuvent être dissociés des formes et de l'espace qu'ils contribuent à animer. Contrastes, tons sur tons, accords de complémentaires, subtiles modulations des ocres clairs ne doivent pas être violentés par des verres colorés qui les éteindraient. Seules les infinies variations d'intensité et de couleur de la lumière naturelle peuvent les éclairer sans les détruire. »*²¹⁷

- abbatale vue intérieure (ill.158).

Par le verre translucide, la lumière se fait couleur ; il en est ainsi pour la même baie vue de l'extérieur, puis vue de l'intérieur (ill.159-160).

L'architecture romane, l'espace qu'elle développe, la lumière qu'elle fait entrer et la couleur qu'elle met en valeur, tout cela combiné, contribue à donner au travail de Pierre Soulages, sobriété, profondeur et recueillement.

Ce sont les préoccupations de Pierre Soulages, communes avec celles de François Rouan, qui favorisent un détour par Conques malgré le travail différent de ces deux artistes sur le vitrail.

François Rouan, dès les années 1999-2000, s'intéresse à la problématique du vitrail, qui continue à intéresser les peintres tels que : Mark Rothko qui conçoit une chapelle à la Menil Foundation, chapelle qui n'est dédiée à aucun culte et est simplement réservée à la méditation ; Gerhard Richter qui termine en 2008 les vitraux de la cathédrale de Cologne et Sigmar Polke qui prépare, cette même année, un projet pour les vitraux de la cathédrale de Zurich. En janvier 2009, après quatre ans de travail, Pascal Convert orne les baies de l'abbaye de Saint-Gildas-des-Bois en Loire-Atlantique, d'une manière tout à fait originale : à l'aide de photographies d'enfants internés prises fin XIX^e, début XX^e siècle, transférées dans le

²¹⁷ Pierre Soulages, Notes de travail, dans *Conques, Les vitraux de Soulages*, Seuil juin 1994, p.49.

cristal, il crée un vitrail. *« Ces vitraux de cristal font pénétrer le jour dans un édifice qui serait, sans cela, assez obscur. Les enfants imposent leur présence muette et émouvante. »*²¹⁸

François Rouan, avec Nevers et Castelnau-le-Lez, intègre l'architecture, la lumière, l'espace et la couleur dans l'élaboration de ses vitraux.

Avec la chapelle Saint-Paterne²¹⁹ de Montrond dans l'Orne, propriété de la famille Bozo, il crée une nouvelle manière d'harmoniser le vitrail aux peintures murales antérieures au XV^e siècle, ce qui est tout à fait nouveau.

*« Je voudrais évoquer ici mon émotion lorsque, au début des années 1980, Dominique Bozo m'ouvrit pour la première fois la porte de la petite chapelle de Montrond (propriété privée, elle appartient à la famille Bozo depuis quelques décennies). Je me souviens de la qualité si particulière, de la respiration douce de la lumière qui se déployait sur la tiédeur précieuse du chevet et sur les parois du chœur de la chapelle : elle était posée là au milieu des prés et ne semblait pas avoir d'autre fonction que le bonheur des troupeaux de vaches alentour ... »*²²⁰ (Vues extérieures de la chapelle, ill.161-162).

Quelques travaux de restauration viennent d'être effectués dans cette petite chapelle : Le chœur est libéré de son autel baroque, le grand retable d'époque classique déplacé, laisse découvrir sous un enduit de plâtre, un ensemble peint d'époque médiévale, représentant un Jugement dernier *« dans lequel figures et gestes venaient nouer aux murs de la chapelle une écriture de traits discontinus et hachés, en ocre jaune et ocre rouge,*

²¹⁸ Philippe Dagen, *L'abbaye aux enfants de cristal*, article paru dans *Le Monde* du 1^{er} janvier 2009.

²¹⁹ Saint Paterne, alias saint Pair, célèbre évêque d'Avranches au VI^e siècle.

²²⁰ François Rouan *Notes de regard*, p.61, Galilée octobre 2011.

établissant de part et d'autre un jeu de volutes décoratives sur les parois. Pierre et Paul nimbés et pris dans le décor sous-jacent du rinceau festonné de petits motifs floraux, quintefeuilles, roses aux éléments arrondis, étoiles à six raies avec six perles – une dans chaque intervalle – croix à branches égales droites ou en X cantonnées de fleurons à trois pétales, fleurs de lys héraldiques autour de la scène du baptême du Christ, etc. » ²²¹ (Eglise de Montrond – Peintures murales du chevet ; peinture de l'ébrasement gauche de la fenêtre du chevet, Saint Pierre ²²², fresque du chevet (ill.163-164-165).

La représentation du *Jugement dernier* mérite que l'on s'y arrête, ne serait-ce que pour comprendre l'articulation de la fresque au programme des vitraux. Il est situé au niveau supérieur du chevet de l'église. Au centre le Christ Juge, assis sur un trône cubique, étend ses bras latéralement, mains ouvertes pour laisser voir les paumes meurtries d'où s'échappent, en ocre rouge, des filets de sang. Le sang coule aussi de ses pieds. Sa tunique et son manteau s'entrouvrent pour laisser voir son torse et la plaie de son côté droit. De part et d'autre du Christ, un peu plus bas que lui, sont agenouillés, Marie à sa droite, Jean l'Évangéliste, à sa gauche. Ils lèvent vers Lui leurs mains jointes dans le geste de la supplication. C'est le thème classique de la *Deisis*, « la grande prière » d'intercession, mais à la manière de l'Occident aux XIII^e et XIV^e siècles, car dans l'art oriental les deux intercesseurs sont la Vierge et Jean le Baptiste et non pas l'Évangéliste. L'art d'Occident reviendra au Baptiste dès le XV^e siècle. Par ce seul indice, on peut affirmer que cette peinture est antérieure au XV^e siècle.

A la hauteur des épaules du Christ volètent latéralement deux angelots tenant des instruments de la Passion, à droite la Croix, à gauche peut-être le

²²¹ François Rouan, *Notes de regard, op.cit.*

²²² *Les peintures murales de l'Eglise de Montrond* par Jean Fournée, Extrait de l'Annuaire des cinq départements de la Normandie publié par l'Association Normande, CONGRES DE L'AIGLE, 1984.

fouet de la flagellation. Derrière la Vierge et derrière saint Jean on voit un ange buccinateur, la longue trompette tournée vers le sol faisant surgir les morts du tombeau, quatre à gauche, deux à droite (deux clercs). Au niveau moyen, séparé du supérieur par une bande rectiligne ornée d'un rinceau fleuroné, il reste à gauche et le long de la fenêtre d'axe, la silhouette d'un évêque mitré et crossé (peut-être saint Paterne, alias saint Pair ?). Sa mitre est tout à fait conforme à celles de la deuxième moitié du XIII^e siècle. Le niveau inférieur, dans sa partie intacte derrière l'autel actuel, est décoré à l'ocre rouge du dessin d'un faux appareil à double trait, encadrant de petits motifs ornementaux en forme de fleurs à cinq pétales, ou plus précisément de quintefeuilles.

Enfin, au-dessus de cet autel, la baie gothique, au meneau central bifurqué en Y, contient dans ses embrasures la silhouette de deux personnages en pied : à gauche saint Pierre (avec l'inscription très nette *S.Petrus*), à droite saint Paul (*S.Paulus*). Les visages sont conformes à la tradition : barbe courte, collerette de cheveux autour d'une large tonsure pour saint Pierre ; calvitie partielle et barbe longue pour saint Paul. Pierre a l'index droit levé et ce qu'il tient dans sa main gauche doit être un fragment de clef. Paul presse un livre contre lui et l'on croit deviner, juste au-dessous du livre, un reste de garde d'épée.

Ce décor impressionne François Rouan et lorsque Dominique Bozo ²²³ (Directeur à l'époque du Musée National d'art moderne) lui demande de réaliser les vitraux de la chapelle, il lui dit que des vitraux contemporains risqueraient d'effacer la « présence chaude » que cette fresque - datée fin XIII^e-début XIV^e siècle- offrait à l'œil. Quelques années après la mort de

²²³ Dominique Bozo, alors Directeur du Centre national des arts plastiques, avait sélectionné en 1989-1990, F.Rouan, Claude Viallat, Jean-Michel Alberola, en compagnie d'autres artistes, pour la réalisation des vitraux de la cathédrale de Nevers, rappelée plus haut.

Dominique Bozo, son fils Frédéric commande les vitraux à François Rouan qu'il réalise en 1999.

En mai 2006, grâce à l'extrême amabilité de M. Frédéric Bozo, la visite privée de la chapelle appartenant à sa famille peut avoir lieu, provoquant l'admiration de l'architecture, des peintures murales du chœur et des vitraux du monument.

Avec excitation et crainte, François Rouan fait ce que Dominique Bozo lui avait demandé. Avec la réalisation d'une première fenêtre, il joue de la grisaille pour « *chercher à tamiser et à filtrer la lumière extérieure, pour dresser un voile devant le paysage dru du bocage.* » ²²⁴ Il reprend la gamme des couleurs de l'ensemble pictural qui se borne à deux teintes : un ocre clair (jaune) et un ocre rouge-brun, en exemple ce vitrail du bas-côté droit de la chapelle fait d'étoiles, de croix droites ou en X, parsemés de petits éléments arrondis rappelant le bandeau d'encadrement du Jugement Dernier (ill.165 précitée). Ce qui ne l'empêche pas d'incorporer dans d'autres vitraux les dessins des figures du décor initial : parmi les étoiles et les guillochis, apparaît la silhouette d'un saint auréolé, St Pierre ? St Paul ? ou Saint-Jean-Baptiste, patron secondaire de l'église ? (ill.166-167). Tout cela forme un ensemble harmonieux, propice à la méditation et l'on sort de l'église, on en fait le tour et l'on découvre ces mêmes vitraux rendant visibles – car peints à l'extérieur – des éléments du décor intérieur de la chapelle (ill.168), puis un vitrail portant la silhouette de St Pierre avec son inscription (ill.169), de St Paul tenant son livre (ill.170), faisant référence aux fresques du chœur représentant ces deux apôtres (ill.171-172), surmontées du décor de petits carreaux, d'arabesques et d'étoiles. « *Je décidai de rendre certains éléments visibles depuis l'extérieur, comme si le passé venait regarder depuis la fenêtre ceux qui circulaient sur les chemins alentour. Je choisis de reprendre certains*

²²⁴ François Rouan, *Notes de regard*, p.62, *op.cit.*

*éléments du décor initial pour les projeter dans le travail de la grisaille des fenêtres par la grâce puissante du jaune d'argent et pour laisser ainsi apparaître à l'extérieur des figures sombres dessinées sur un verre opalescent – un retournement de l'empreinte. »*²²⁵

Hubert Damisch analyse ainsi la démarche de François Rouan : *« Pourquoi François Rouan a-t-il tenu à évoquer l'église Saint-Paterne de Montrond ... ? Pour le souvenir qu'il avait gardé de sa première visite en ce lieu, et des hautes fenêtres qui s'ouvraient à l'extérieur ainsi qu'autant de coquilles ou d'orbites vides, tandis qu'à l'intérieur gisait une fresque de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle qu'il aura su, lui-je, non pas restaurer, mais réveiller, réanimer, en projetant en regard, sur les verrières, le contour des figures des apôtres Pierre et Paul, et ce, par une opération de dédoublement et de redoublement analogue à celle par laquelle il s'emploie à réintroduire le regard à l'intérieur même du tableau ? »*²²⁶

La réalisation de ces vitraux constitue pour François Rouan une manière nouvelle et originale dont il perçoit la richesse et la complexité. Bien qu'il soit à l'aise dans les questions de l'espace, de l'architecture, de la lumière et de la couleur, il découvre que l'art du vitrail est un art unique, un art total. *« C'est maintenant que j'aimerais faire Nevers, après la chapelle Bozo. A l'époque, je n'avais pas de culture du vitrail, j'ai juste fait un carton. Je n'avais pas fait l'expérience de ce que le vitrail soit exactement l'inverse de la peinture dans la mesure où le tableau tente une accroche de la lumière comme un capteur, alors que le vitrail la laisse passer pour mieux transformer*

²²⁵ François Rouan, *Notes de regard*, p.63, *op.cit.*

²²⁶ Hubert Damisch, *Voyage à Laversine, Deuxième journée – Empreinte*, p.76, Fiction & Cie, Seuil mars 2004.

le primaire en nuances musicales. Le vitrail est d'une complexité inimaginable qu'il faut avoir vécue pour commencer à comprendre ... » ²²⁷

²²⁷ Isabelle Renaud-Chamska, Entretien avec François Rouan, extrait du n°62 des Chroniques d'Art Sacré, été 2000).

Le Travail sur l'image

L'expérience du vitrail nous amène naturellement au travail sur l'image.

La toile, le papier, en se laissant traverser par le dehors, retiennent les marques, les traces, les plis, les points et les taches.

François Rouan a très tôt manifesté un goût prononcé pour l'absorption du papier, de la tache. La tache ressort sur le papier et le papier, par son grain, par sa nervure, laisse ressortir tout un ensemble de points qui provoquent la mise en image. Il se prête au pliage, au froissement. On sait comment Hantaï ou l'art japonais de l'origami ont su en tirer profit, retenant les empreintes lézardant sa surface. L'empreinte, signe du corps, indice, fait partie de ce dispositif et l'image pourra jouer de l'empreinte. Elle sera omniprésente dans le travail de François Rouan, surtout à partir des années 90. Lorsqu'il parle des baies extérieures de la chapelle de Montrond, Hubert Damisch les dénomme coquilles, orbites. Coquille peut aussi signifier empreinte.

Le dictionnaire Robert définit l'empreinte comme « *une marque en creux ou en relief laissée par un corps qu'on presse sur une surface.* » Ce *faire* requiert des matériaux et des gestes élémentaires : argile, plâtre, pigments, taches dupliquées (test de Rorschach), frottage, tissus froissés, pliés, tamponnages et sceaux de cire, application des doigts, des mains, anthropométries, traces sur le sol, brûlures, corrosions, pulvérisations autour d'un corps qui, en se retirant, laisse visible son empreinte négative.

« *Le jeu de l’empreinte*, écrivent Georges Didi-Huberman et Didier Semin,²²⁸ *se révèle d’une complexité tout à fait inattendue ... Entre comment c’est fait et comment cela se présente au regard, les paradoxes surgissent de toutes parts. L’empreinte se diffère de la trace dans le fait que son résultat perdure. Elle suppose un support, un geste de pression, de contact dont le résultat est une marque, en creux ou en relief. Il faut remonter aux temps préhistoriques pour la découvrir ; elle représente pour nous une « survivance technique, extrêmement primitive. »*²²⁹ André Leroi-Gourhan parle aussi de *survivance* (ce qu’eut dit Aby Warburg). C’est un geste technique de longue durée, de mémoire, efficace dès le départ, dont les préhistoriens n’ont pas manqué d’être frappés. Les tracés digitaux sur les murs des cavernes relèvent à la fois de l’empreinte, du dessin, de la trace et du trait. On s’étonne de constater que les empreintes les plus simples, les *mains positives*, n’existent pratiquement pas à l’origine : On applique un pigment sur la main, on applique la main sur la paroi et voilà l’empreinte. Par contre, les *mains négatives*, prédominent dès le début : On applique une main sur la paroi, on applique ensuite le pigment, on retire la main et voilà l’empreinte négative. Dès la préhistoire, l’empreinte apparaît comme un outil extrêmement subtil. L’empreinte nous oblige à repenser les modèles du temps, elle nous apparaît comme anachronique faisant mémoire présentement d’un passé. Walter Benjamin dit : « *L’Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair.* » Elle exprime le « *contact d’une absence* » d’où « *la puissance de son rapport au temps qui est la puissance fantomatique des "revenances", des survivances : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence.* » Elle peut être simple et facile à obtenir

²²⁸ Georges Didi-Huberman et Didier Semin, *Faire une empreinte*, dans catalogue L’EMPREINTE, exposition au Musée national d’art moderne, Centre de création industrielle, Paris, 19 février-19 mai 1997, p.10.

²²⁹ Georges Didi-Huberman, *L’empreinte comme paradigme : une archéologie de la ressemblance*, dans catalogue, p.23, *op.cit.*

mais elle n'est pas rudimentaire, c'est-à-dire non travaillée, car elle exige de la pensée beaucoup de travail. Elle fabrique une forme, qu'elle peut reproduire en séries ou produire des ressemblances comme négatives. Son efficacité « *touche à quelques-uns des problèmes les plus fondamentaux de l'humanisation elle-même : le geste technique, le souci généalogique, le pouvoir qu'ont les images de nous toucher, l'invention d'une mémoire des formes, le jeu cruel du désir et du deuil.* » ²³⁰ Lorsque l'artiste recourt aux procédures d'empreinte, il ne peut que s'interroger : « *comment... l'immémorial d'un savoir-faire rencontre une pratique actuelle pour former un éclair* » ²³¹.

Aujourd'hui, l'artiste continue, comme hier, de privilégier les extrémités de son corps : la tête, les mains, les pieds, comme ustensiles à empreintes : Yves Klein, *L'exilé d'Ischia*, 1960, anthropométrie où l'artiste est réputé en avoir été le « pinceau vivant » (ill.173), Claude Viallat *Sans titre (Empreintes de mains)*, 1972, gouache sur carton (ill.174) : « *A l'origine la trace de la main sur la paroi de la grotte, mais avant cela la boue sur la main et la trace de la main dans la boue, et la main dans la boue et la main et la boue préexistant au geste ... Le pied, la main étaient trace de passage, marquage de poids, de force, de cassure. Puis la trace est devenue image, reconnaissance d'elle-même, marquante, marquée, du lieu de son marquage, et tout le phénomène du matériau, de l'outil-main, pied ou corps, de l'outil-outil en a découlé ...* » ²³². Le geste d'empreinte, c'est l'expérience d'une relation entre la forme et le support (argile ou autres matériaux), l'artiste ne sait jamais ce que cela va donner car la forme est toujours problématique, inattendue, la texture du support peut être modifiée, le geste de pression, son degré de force, son angle d'incidence, sont incalculables, non semblables

²³⁰ Georges Didi-Huberman et Didier Semin, *Faire une empreinte*, p.11 dans catalogue précité.

²³¹ Georges Didi-Huberman, *Ouverture sur un point de vue anachronique*, p.17, *op.cit.*.

²³² Claude Viallat, 1982, p.38 et suivantes.

d'une forme à l'autre, là interviennent le hasard et la technique. A.Leroi-Gourhan parle « *d'actes violents qui impriment à la matière une forme utilisable.* » Violence et création de formes. Il souligne surtout dans *La Mémoire et les Rythmes*, 1965, p.212-216, que l'empreinte est « *l'aube des images.* » La reproduction par empreinte donne une copie, une forme. La forme est un moule, une matrice, la contre forme est le résultat de l'empreinte. Georges Didi-Huberman ²³³ parle du moule comme d'une forme négative et le tirage comme d'une forme positive. Ainsi le système de l'empreinte consisterait en la réunion de la forme et de la contre-forme. Il donne en exemple de matrice le crâne du mort, pour une empreinte qui devient "comme un portrait du défunt "(on sait que le culte des crânes existe depuis l'époque moustérienne), de même que les masques d'or recouvrant le visage des rois de Mycènes au XVI^e siècle avant J.C, et celui retrouvé dans la nécropole de Sindos (vers 520 avant JC), exposé au Louvre du 13 octobre 2011 au 16 janvier 2012, dans le cadre de l'exposition *Au royaume d'Alexandre le Grand, La Macédoine antique* (ill.175). Grâce à l'empreinte, la ressemblance apparaît dans l'image qui peut être reproduite, transmise à des générations d'humains ; elle peut aussi être truquée. Plinie l'Ancien parlait de ces portraits de patriciens à la ressemblance « illégitime. » L'empreinte donne ainsi un pouvoir aux images, une sorte de magie ; elle peut aussi désorienter la vision. Avec elle, se met en place ce processus : le contact avec le support où elle se forme, l'écart ou la distance où elle se présente à nous. « *Parce qu'elle est un savoir-faire polyvalent, une survivance technique, une chaîne opératoire aussi simple qu'efficace, l'empreinte traverse les temps et les champs discursifs : c'est là sa faiblesse – son statut toujours minoré - mais*

²³³ Georges Didi-Huberman, *L'empreinte comme matrice*, p.39, *op.cit.*.

aussi sa force d'adaptation, sa fondamentale ductilité. »²³⁴ « *L'Autrefois rencontre le Maintenant.* » (Walter Benjamin).

Pour revenir à la forme obtenue par empreinte, comme elle procède directement d'une matière déjà existante, elle n'est pas créée par l'artiste, elle exclut toute distance alors que l'imitation demande de la distance, de la médiation. Ainsi on ne peut lui appliquer les termes chers à Vasari d'*idea*, de *disegno*, d'*invenzione*. Tout autre est la démarche de Marcel Duchamp qui « *pense l'empreinte comme un écart de choses et une modification essentielle de la « dimension.* »²³⁵

Une des caractéristiques de l'empreinte est que non seulement elle crée un double mais aussi un dédoublement, une symétrie dans la représentation : les planches du test de Rorschach, que l'on appelle « formes fortuites », taches dupliquées par pliage et par contact, réalisent une symétrie, une pliure dans l'image. Georges Didi-Huberman, à propos de l'empreinte dans l'œuvre de Marcel Duchamp, parle de déchirure servant de charnière entre un « positif » et un « négatif », entre la lumière et l'ombre, de dédoublement par empreinte (dans *Le Grand Verre*, notamment). Le *halo*, motif déjà trouvé chez Odilon Redon, présent dans son travail figuratif : *Yvonne en kimono*, 1901 (ill.176), est également une sorte d'empreinte, de matrice. Mais cette empreinte, machine de mémoire, machine à tracer, à reporter, à mouler, fabrique des objets en série qui, bien qu'issus d'une même matrice, moulés avec le « maximum de précision », seront deux individus « très semblables » mais non identiques d'après M. Duchamp, qui déclare dans ses notes (*La boîte verte*, 1934), « *2 formes embouties dans le même moule (?) diffèrent entre elles d'une valeur séparative inframince.* » Cet écart existant entre les deux objets, si infime soit-il, est défini par l'artiste comme

²³⁴ Georges Didi-Huberman, *L'empreinte comme survivance*, p.71, *op.cit.*

²³⁵ Georges Didi-Huberman, *L'empreinte comme exigence*, p.119, *op.cit.*

une *différence inframince*. La place que l'idée d'*inframince* occupe dans l'œuvre de Marcel Duchamp mérite d'être soulignée : *Elevage de poussière*, 1920, photographié par Man Ray (ill. 177), « *Elever de la poussière sur des verres. Poussière de 4 mois, 6 mois qu'on enferme ensuite hermétiquement* »²³⁶, la poussière, déposée sur le verre, a formé une pellicule pendant quatre à six mois, puis fixée par vernis, elle a été enfermée dans la *boîte*. Le support : la vitre, l'évolution du dépôt de la poussière : l'air, le temps, c'est bien là le processus de l'empreinte ajouté à la notion duchampienne de l'*inframince*, cet écart entre notre regard et l'objet. « *Toute la problématique duchampienne du contour, de la fêlure et de la déchirure reçoit donc de l'inframince une définition renouvelée.* »²³⁷ Dans le cas du papier déchiré, l'*inframince* prend place entre la déchirure et la béance qu'elle produit.

Le paradoxe de l'empreinte est qu'elle reproduit une forme par contact, elle crée une doublure qui se veut identique à la forme originale, (pour relever une empreinte, il faut en faire la contre-forme) mais le résultat forme une distance, un écart, parfois « *inframince*. » D'où ressemblance et non imitation. Paradoxe de l'empreinte, formes et contre-formes qui s'intriquent et produisent un écart dans le champ de la représentation et de la ressemblance. Elle serait aussi un écart dans le temps, écart que Marcel Duchamp appelle *retard*, « *une œuvre du "retard", - son œuvre - c'est-à-dire du contact des temps, où l'Autrefois rencontre le Maintenant en un éclair pour former une constellation.* »²³⁸ Anachronisme de l'empreinte qui désoriente notre regard.

L'empreinte occupe une place tout à fait originale dans la peinture de François Rouan. On y retrouve ses caractéristiques classiques, mais adaptées

²³⁶ M. Duchamp, « La boîte verte » 1934.

²³⁷ Georges Didi-Huberman, *L'empreinte comme différence*, p.171, *op.cit.*.

²³⁸ Georges Didi-Huberman, *L'empreinte comme différence*, p.177, *ibid.*

au vocabulaire iconique du peintre. « *L'empreinte est l'os du visible* » écrit-il, car le visible ne peut se détacher du travail fossile de l'empreinte. Depuis plusieurs années, François Rouan exploite le langage de l'indice (la tache, la coulure, l'empreinte). Après une longue pratique du tressage et de ses transpositions picturales, il expérimente la maquette (de l'italien *macchia*, petite tache), la maquette est pour lui une sorte de sas qui permet à l'espace de la tache et à celui du tableau d'entrer en contact, elle accommode les chutes, les débris. Les *Stücke* seront ces raboutages de débris évoquant les collages : *Bûche-Brasier-Ruine-Stücke*, 1990 (ill.178), est un tableau peint à la cire sur toile (131 x 183 cm) où règnent la tache, les éclaboussures de peinture rouge sang – tableau qui semble être une Crucifixion. Au niveau supérieur de la toile, le Christ en croix placé à l'horizontale voit sa silhouette dédoublée, empreinte, dans la partie inférieure. Cette peinture rappelle le *linceul de Turin* recueillant l'empreinte du corps du Crucifié. On remarque également au niveau de la main gauche du Christ, une tache plus large et de même couleur sur laquelle le peintre a imprimé la marque de sa paume droite (cf. Claude Viallat, *Sans Titre – Empreintes de mains*, 1972). « *Des mains, des empreintes de mains... signature originelle, besoin de se raccrocher à la paroi mais surtout non distance réaffirmée avec le matériau primordial de la peinture, la trituration des pigments.* »²³⁹ Le peintre a besoin de ce contact physique de la main avec la peinture car la main est pour lui l'instrument « *de la pulsion d'emprise, de la volonté de maîtrise, du projet et du contrôle.* »²⁴⁰ Travaillant l'empreinte, il veut toucher à l'os du visible. Il cite souvent Matisse qui aurait dit avoir besoin pour peindre de sentir le genou du modèle.

²³⁹ Isabelle Monod-Fontaine, *La Grotte*, p.115, dans catalogue exposition *François Rouan, Contre image*, Les Abattoirs de Toulouse, 27 janvier au 16 avril 2006.

²⁴⁰ François Rouan, *Note è*, p.22, dans *Epreuves d'artiste*, Denis Hollier, Galilée mai 1996.

Les Coquilles succèdent à la série des *Stücke*. La coquille, écrit Jean-Clet Martin, est « *un entrecroisement de l'organique et de l'inorganique* ²⁴¹ : *un os !* » Avec elle, le tressage du corps et de la peinture prend toute son ampleur. Une dynamique se crée, des formes de nœud apparaissent et s'entrecroisent (d'où l'intérêt de Lacan pour la peinture de François Rouan).

Depuis quelques années, François Rouan emprunte la coquille pour signifier le corps, le pressant dans la cire. La coquille c'est l'empreinte du corps qui couvre une large partie du tableau, dans *Coquille n° III*, 1992, peinture à la cire sur toile, 131 x 66 cm (ill. 179), sans être retouchée, sans être insérée dans la toile par tissage ou tressage. Elle utilise des taches d'une « *valeur figurative anthropomorphique* » (D. Hollier, *Epreuves d'artiste*), des formes féminines ou masculines. Cette empreinte de *Coquille* donne à voir les dessous du tressage ; où il y a tressage c'est dans le fonds de la toile qui remonte à la surface où est « empruntée » la figure, figure et fond ne font plus qu'un par la médiation du tressage. Ainsi avec la série des *Coquilles*, François Rouan revient au tressage ; les *Stücke* s'apparentant davantage au collage qu'au tressage. Ses corps sont des entrecroisements, des tressages d'images. Ce corps décoloré dans *Coquille III*, et dans d'autres tableaux de cette série, n'est pas loin du travail pictural de Matisse, son maître. Dans *La Gitane* (1905-1906), huile sur toile, 55 x 46 cm (ill. 180), Matisse entrecroise le visible avec le diaphane qui le porte : Du croisement de l'obscur sur le clair, ressort une tache colorée « *qui vaporise le visage* » ²⁴², les empreintes circulent et les couleurs s'entrecroisent sur le corps nu de *La Gitane*. François Rouan pense que la coquille est une empreinte libérée de la vérité de son origine. C'est une tache qui naît et périt en fonction de la superposition du

²⁴¹ Jean-Clet Martin, *Le corps de l'empreinte, Etudes photographiques* p.31, Le Collège, Editions Kimé, janvier 2004.

²⁴² Jean-Clet Martin, *Le corps de l'empreinte, Etudes photographiques, Photographies de François Rouan* p.30, Editions KIME, Paris 2004.

support et de la surface. Dans le tableau *Coquille, étude*, 1992, cire et pastel sur papier, 152 x 78 cm (ill. 181), le squelette du corps peint (cet ossuaire) est comme nimbé d'empreintes aux couleurs translucides, semblant flotter ; la cire lui donne son expression esthétique. « *La cire, dont François Rouan fait le médium principal de son expression est le règne incarné de l'empreinte, le point précis où les âmes rejoignent le corps, la ligne de transit, de pivotement, de bascule qui réunit le spirituel au matériel. La cire, le papier ciré à sec propose des lignes d'envoi, une excrescence glorieuse, quelque chose comme un vecteur de la sensation qui décorpore le corps, le décalant hors de ses gonds par un débordement qui est comme une émanation de l'âme.* » ²⁴³ Le traitement à la cire favorise l'apparition du diaphane, des empreintes à fleur de peau, et cette fascination de François Rouan pour la peau lui fera retourner vers le nu, tant en peinture qu'en photographie, sa façon à lui de travailler l'image et le corps. On comprend que travaillant avec les empreintes, il s'expose à produire une œuvre morcelée.

La série des *Mappes* (2003-2005) continue le travail sur l'image. François Rouan, dans ses notes de travail ²⁴⁴, insiste sur la notion de coquille et d'empreinte : « *Mappe est aussi le nom vulgaire d'une coquille, la cypraea mappa, l'empreinte* » *« une énergie qui travaille l'épaisseur du plan.* » ²⁴⁵ Dans le tableau *Mappe, grès rude et sombre sur rose perlé*, 2003-2005, peinture à la cire sur toile, 178 x 132 cm (ill.182), on ne peut parler d'un tissage véritable mais l'utilisation de la hachure provoque un effet de trame répétitive, de trace nouvelle entre les minuscules hachures du pinceau, c'est ici que se place l'« inframince » cher à Marcel Duchamp. Les éclats de lumière sur une matière brute, la lutte entre le dessus et le dessous, la précision des

²⁴³ Jean-Clet Martin, *Le corps de l'empreinte*, p.103, *op.cit.*.

²⁴⁴ François Rouan, *Mappes, Notes de travail*, p.44 dans catalogue exposition galerie Daniel Templon, du 28 avril au 1^{er} juin 2005.

²⁴⁵ François Rouan, *Mappes, Notes de travail*, p.54, *op.cit.*

détails architecturaux, des fragments de paysage, animent le tableau avec une certaine violence. On découvre le collage, des petits emplâtres feuillentent la surface, des superpositions de motifs créent un désordre apparent sur la toile, « *des couches jetées à la volée ... des drips plus ou moins saturés* »²⁴⁶, *on navigue entre le flou et le net ; ces ombres colorées, ces empreintes qui occupent une grande partie de la toile nous plongent dans les songes rorschachiens. La cire, une fois encore, crée la transparence et l'opacité, la «surimpression illimitée des transparences ... aplatit la matière pour mieux creuser les images.* »²⁴⁷ Ces nombreuses images se bousculent, se superposent ; recouvertes d'un glacis à la cire, elles donnent au tableau cette épaisseur légère qui égare le regard au-delà des replis et nous plonge dans cet univers géologique et géographique. « *Le mélange des images* » est « *la grande affaire du peintre* » écrit Dominique Païni, dans l'article précité.

La photographie va offrir à François Rouan l'occasion d'exposer les relations entre flou et net, entre ombre et lumière, et d'introduire le mouvement dans ses œuvres, ce qui lui était impossible de faire en peinture. Il tresse les négatifs photographiques, non plus les lanières de toile : *Tressement/Collage D.14* (ill.183) ; il pourra ainsi sonder les degrés de transparence du plastique « *afin d'expérimenter le nœud comme souffle d'un ange qui passe au travers, proche en cela du rayonnisme des peintres russes, à l'affût de la quatrième dimension de l'espace.* »²⁴⁸ Il y a toujours un dessus et un dessous de la surface laissant filtrer le « vrai trois » de la peinture, car il traite en peintre le medium de la photographie et mêle peinture et photographie. « *Le principe de la superposition est tout aussi présent*

²⁴⁶ François Rouan, *Mappes, Notes de travail*, p.52, *op.cit.*.

²⁴⁷ Dominique Païni/*Mains chaudes*, catalogue *Mappes*, p.18, *op.cit.*

²⁴⁸ Jean-Clet Martin, *Le corps de l'empreinte, études photographiques, photographies de François Rouan*, p.35, Editions Kimé, Paris 2004.

qu'auparavant...on reconnaît l'art de la séduction et de l'esquive chère à Rouan, le balancement entre présence et absence qui est son rythme personnel. » ²⁴⁹ L'empreinte demeure car la photographie, procédé d'enregistrement des images, suppose un impact photochimique, un contact de la matière par la lumière qui n'est autre qu'une empreinte qui se fixe sur un réceptacle : *Epreuve Négative III.11* (ill.184). Elle est ici immatérielle, elle voyage, elle pose pied dans plusieurs mondes, elle flotte, tel un papillon dans l'air, et c'est ce flottement d'indices qui donne force à l'œuvre de François Rouan. Avec sa manière floue de recadrer et de décaler le temps, l'artiste bouscule les images, les superpose par simultanéité, ce sont des embrouillaminis de décalques que la lumière rapproche et qui nous plongent dans un univers chaotique. La tache laissée par un corps sur le dos de la pellicule émane de l'intérieur des empreintes et François Rouan la saisit et la ressaisit lorsqu'il refait une épreuve d'un cliché et d'un cliché du cliché. Il remet plusieurs fois le même instantané dans le bain chimique. Il reprend chaque fois ce qui reste et la tache naît de ce travail. La tache, qui dans les années 1900, suscite l'intérêt des psychologues et des artistes d'avant-garde. Ce phénomène n'est donc pas nouveau et il nous ramène, une fois encore, à Hermann Rorschach et à son test : *Le Papillon ou la Chauve Souris ou Sans titre*, 1918, encre sur papier, 22 x 28 cm (ill.185) ²⁵⁰, que l'on peut comparer à l'épreuve négative III.1 (ill.186), réalisée par François Rouan pour le livre de Jean-Clet Martin *Le corps de l'empreinte*, p. 83, déjà cité. La tache d'encre et la tache photographique sont toutes deux neutres. Il appartient au regardeur de les interpréter selon son mode d'approche de l'image. « *L'essentiel tombe dans les intervalles, dans le frou-frou tangentiel de la contiguïté des formes, délaissant l'impénétrabilité des objets pour remplir la*

²⁴⁹ Philippe Dagen, *Les liaisons photo/peinture de François Rouan*, *Le Monde* 12 mai 2005.

²⁵⁰ *Symétries & stéréogramme*, dans *Beaux Arts magazine*, PORTFOLIO/L'ES IMAGE DOUBLE, Grand Palais, n°299, mai 2009.

distance de ceci à cela par une myriade de petits éclats frôlés, heurtés, crépitements éblouissants de la frange auxquels l'œil n'accède que de façon exceptionnelle. » ²⁵¹

Marcel Duchamp, en 1935, dessine la couverture de *Minotaure* n°6. L'un des deux dessins montrés (ill.187), est proche de l'une des taches d'essai de Hermann Rorschach, obtenue par un procédé analogue à celui du psychiatre, complétée par l'intervention de Duchamp, faisant ressembler la figure à une tête humaine barbue pourvue de cornes de taureau. ²⁵²

En étudiant le travail photographique de François Rouan et ses liens avec la peinture, on pense à celui de Gerhard Richter. Certaines toiles abstraites de Gerhard Richter, telle qu'*Abstract Picture*, 1997, huile sur panneau d'aluminium, 48 x 55 cm, Collection C. et J. Plum (ill.188), peuvent permettre un rapprochement avec certaines toiles peintes à la cire de François Rouan, mais la manière dont François Rouan fait intervenir la photographie dans son œuvre est tout autre que celle de Gerhard Richter.

Dès 1962, Gerhard Richter s'interroge sur la problématique de la peinture et de la photographie, lorsqu'il commence à reproduire à l'huile des photographies. *Tisch* est une huile peinte d'après une photographie de presse : *Maquette for Table*, Magazine clippings with annotations by the artist (48 x 30 cm) ; *Table (Tisch)* 1962, Oil on canvas (90,2 x 113 cm) (ill.189-190).

De même le tableau qu'il peint à partir d'une photo d'une femme élégante, découpée dans un magazine (Atlas : Panel 13, ensemble de planches extraites d'archives, ill.191), *Woman Descending the Staircase*,

²⁵¹ Jean-Clet Martin, *Le corps de l'empreinte*, p.109, *op.cit.*

²⁵² Dessin n°173 reproduit dans le catalogue *Une image peut en cacher une autre*, exposition dans les Galeries nationales du Grand Palais, Paris, du 8 avril au 6 juillet 2009, p.221.

1965, huile sur toile, 200,7 x 129,5 cm (ill.192), se référant au *Nu descendant l'escalier* de Marcel Duchamp. Il inscrit la photographie dans le tableau, soignant la mise en scène et poussant la magie du flou à l'extrême, l'étole voilant le bras, la brillance des plis de la robe se confondant avec les marches de l'escalier. « *J'ai peint des photos, déclare-t-il, justement pour ne rien avoir à faire avec la peinture : elle fait obstacle à toute expression appropriée à notre temps.* »²⁵³ *La photographie ... a contribué à ce que nous désapprenions une certaine forme de peinture, à ce que nous ne puissions plus produire un certain type de qualité artistique.* »²⁵⁴

Avec *Ema (Nue sur un escalier)*, tableau réalisé en 1966, d'après une photographie de sa femme, huile sur toile, 200 x 130 cm (ill.193), ce n'est pas seulement la description d'un nu quelconque qui descend l'escalier, c'est Ema, sa femme, au naturalisme charmant et diffus, portrait de la réalité privée du peintre. Il ne dessine pas, il peint ce flou doux et brillant comme un *gloss* (un glaçage).

A contrario, en 1976, il réalise une série de photos à partir de ses propres tableaux abstraits. En effet, une fois ses peintures terminées, il en fait des photographies qu'il agrandit jusqu'à obtenir des images floues et reproduit ensuite ces agrandissements en les peignant dans de très grands formats : *Abstraktes Bild*, 1979, huile sur toile, 300 x 250 cm, musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris (ill.194).

Gerhard Richter copie des épreuves photographiques, des photos d'actualité choisies dans la presse, ou des photos d'amateurs. Leur choix a pour principe leur « indifférence visuelle » au sens où Marcel Duchamp

²⁵³ Entretien avec Benjamin Buchloh, 1986, *La peinture à la fin du sujet*, p.94

²⁵⁴ Gerhard Richter , *Entretien avec Benjamin H.D. Buchloh*, 1986, dans *Textes*, p.119, Les Presses du réel, octobre 1999.

l'entendait des *ready-mades*.²⁵⁵ Ces photographies qu'il retient et qu'il apprécie le conduisent à une peinture qu'il veut sans qualité artistique. Elles sont pour lui le support idéal pour se défaire de l'enseignement académique qu'il a reçu à Dresde et de la conception de la modernité qu'il découvre à l'Ouest. Par son utilisation de la photographie, Gerhard Richter veut marquer une distance avec la peinture. « *J'en avais marre de cette foutue peinture et reproduire une photo me semblait la chose la plus bête et la plus anti artistique que l'on puisse faire.* »²⁵⁶ En projetant sur la toile les photos à l'aide d'un épiscopes, de façon à restituer avec un maximum de précision leur aspect, - elles sont presque exclusivement en noir et blanc - il les peint dans les tons de l'original puis efface les contours avec un pinceau sec et rend l'ensemble flou. Il transfère l'image d'un format photo à un format tableau. Il crée toutes sortes de perturbations, notamment en ménageant des marges blanches autour des images, en utilisant la technique photographique de la surexposition, du décentrage ou l'effet de flou ; ce flou, qui va devenir un élément récurrent de son langage pictural. Il dit « peindre comme un appareil photo », ce qui lui permet de croiser le caractère objectif de la photographie avec la dimension sensible de la perception du peintre. Nimbé du flou pictural, le tableau reflète l'incertain, le mystère, un état de flottement et d'ivresse ...

G. Richter veut ausculter, disséquer démembrer, détruire tous ces éléments qui constituent l'objet « peinture » : couleur, composition, spatialité.

²⁵⁵ Marcel Duchamp, « Il est un point que je veux établir très clairement, c'est que le choix de ces *ready-mades* ne me fut jamais dicté par quelque délectation esthétique. Ce choix était fondé sur une réaction d'indifférence *visuelle*, assortie au même moment à une absence totale de bon ou de mauvais goût... en fait une anesthésie complète. ».« A propos des readymades, in *Duchamp du signe*, Paris 1975, p.191.

²⁵⁶ « Notes, 1964, in Gerhard Richter, *Textes*, Hans Ulrich Obrist (ed.) traduit de l'allemand par Catherine Métais Bürhendt, sous la direction de Xavier Douroux, Dijon Les Presses du réel, 1999, p.18.

« Je préfère procéder par destruction plutôt que par construction. » ²⁵⁷ Il opère ainsi une mise à plat de la peinture, un non lieu où la peinture devient photographie. La distance entre peinture et photographie est très réduite, point n'est besoin d'écart considérable et « l'inframince » de Marcel Duchamp prend ici tout son sens. L'écart est presque invisible et l'infime distance détruit sa peinture sans l'apport d'une nouvelle création.

Pour lui, « la photo paraît être le moyen le plus rapide de dématérialiser la peinture » Ph.Dagen.

« Le paradoxe, dit Richter, est que je commence toujours avec l'intention de conserver le tableau clos, achevé, avec un vrai motif, un motif composé, et que je finis toujours par me dépenser beaucoup pour combattre pied à pied cette intention jusqu'à la détruire, presque contre ma volonté jusqu'à ce que le tableau soit terminé, et qu'il n'en ait gardé aucune trace, sauf justement cette ouverture. » ²⁵⁸

A la fin des années 1960, il travaille avec des photographies qu'il a prises lui-même et non plus avec des images faites par les anonymes. Son but n'est pas d'imiter le mieux possible la photographie avec la peinture mais plutôt d'investir le caractère de modèle de vision universel du champ photographique, « pour redonner à la peinture un plein pouvoir expressif. » ²⁵⁹ Ses peintures de paysage témoignent de ses références à Caspar David Friedrich et au romantisme allemand. Hanté par la souffrance et par la mort, il se console en contemplant la nature, s'émerveille de son harmonie et de sa beauté. Tout ceci le relie à nouveau à l'histoire de l'art classique. Du fait que

²⁵⁷ Entretien avec Peter Sager, 1972, p.56, *op.cit.*

²⁵⁸ Entretien entre Gerhard Richter et Benjamin Buchloh, in *Catalogue Gerhard Richter*, édition française, t. II, p. 103.

²⁵⁹ Guy Tosatto, *Gerhard Richter : La Peinture A L'épreuve Du Miroir*, p.21, dans catalogue de l'exposition RICHTER EN FRANCE, Musée de Grenoble, du 7 mars au 1^{er} juin 2009.

l'artiste utilise fréquemment le miroir - car le miroir redouble le réel comme la photographie et donne l'illusion de la profondeur sur une surface plane comme le tableau - il montre sa filiation aux peintres anciens.

Nous ne nous attarderons pas sur les paysages de Gerhard Richter, car nous avons choisi de porter notre attention sur ses toiles représentant la silhouette féminine, telles qu'*Ema* et *Woman Descending the Staircase*, qui seront utiles au suivi de notre questionnement sur la peinture de François Rouan.

Ainsi, Gerhard Richter et François Rouan ont tous deux le miroir pour outil : « *le tableau, dit François Rouan, a besoin d'un miroir pour faire surface. C'est le miroir qui détache la surface de son support.* »²⁶⁰ Confirmant le dessin et renforçant la forme, le miroir injecte de la distance, du détachement, de la séparation. Il ne retient que la forme qu'il emprunte à la lumière, la démultiplie sans la matière. Véritable outil à la disposition des arts plastiques, il permet au peintre de ménager l'espace entre son modèle et son signe, introduisant ainsi une troisième dimension (« *La peinture est un vrai trois* », H. Damisch).

A l'inverse du travail de Gerhard Richter des années 1960, qui prélève des photos dans l'iconographie des médias, François Rouan prend lui-même des photos dès sa jeunesse, au hasard de ses voyages, de ses séjours en Italie, en Engadine, etc., les met de côté.

Son travail photographique ne nous apparaît vraiment que lorsque Denis Hollier le publie en 1996 dans *Epreuves d'artiste*, chez Galilée, Jean-Clet Martin dans *Le corps de l'empreinte*, en janvier 2004, aux Editions Kimé,

²⁶⁰ Denis Hollier, *Epreuves d'artiste, Photographies de François Rouan*, p. 69, Galilée, mai 1996

et son travail cinématographique, au cours de l'exposition *Primatice* au Louvre en septembre 2004-janvier 2005.

Le peintre part toujours d'une photographie qui lui sert de support mais non de modèle. Pour lui, la photographie est exemplaire, elle opère aveuglément, sans état d'âme, comme les miroirs lorsqu'ils nous renvoient notre image. Il retouche les photos qu'il a prises, plusieurs années auparavant, les unes sur négatif, les autres sur épreuves, avant d'en faire les tirages. Il les interprète, les module au gré de son inspiration. Il leur ajoute sa griffe et voilà le tableau. Enfin, elles lui permettent de sortir du temps. Ainsi échappe-t-il au changement de la lumière et aux humeurs du modèle.

A la différence de Gerhard Richter, François Rouan n'utilise pas d'épiscopes pour effectuer un transfert d'image d'un support à l'autre et d'un format photo à un format tableau. C'est à même le support photographique qu'il intervient (*Photographie* de François Rouan dans *Epreuves d'artiste* de D. Hollier, p.25, ill.195).

Dans son œuvre, la photographie est une découpe « *découpe dans le continuum des images* » ²⁶¹ qui entrecroise des images, créées par les marques, les traces retenues par la surface. François Rouan – nous l'avons souligné plus haut – traite en peintre le médium de la photographie. Il superpose les clichés sans cesse retraités jusqu'à obtenir l'effacement des contours. Jean-Clet Martin écrit qu'il y a chez lui une avidité à toucher à « l'os du visible » et grâce à la photographie, à opérer une « radiologie de la peinture. » Il capte du corps ses franges et ses auréoles, use de redoublement et de dédoublement, le rendant opalescent et diaphane (cf. l'illustration précédente) ; ces dédoublements que Matisse opère dans le *Portrait de Mademoiselle Yvonne Landsberg*, en 1914, huile sur toile, 147 x 97 cm (ill.196), en mettant en lumière le rôle du corps d'une femme nue dans

²⁶¹ François Noudelmann, Préface *Le corps de l'empreinte*, Jean-Clet Martin, p.11, *op.cit.*

l'espace de sa peinture, ce que Marcelin Pleynet souligne en écrivant « *les grandes courbes lumineuses qui émanent du nu* » ²⁶², cette question du nu qui sera abordée dans LE MODELE FEMININ.

Avec ces quelques exemples, le travail sur l'image, dans l'œuvre de François Rouan, paraît plus fascinant et plus intense. Ce travail est présent dès le début de son activité artistique, se poursuit aujourd'hui et donne à sa peinture une place d'importance dans l'art actuel.

Il l'amène au long de toutes ces années, à poursuivre sa réflexion, particulièrement sur le modèle féminin.

²⁶² Marcelin Pleynet, *Le système de Matisse*, dans L'Enseignement de la peinture, Seuil, 1971

Le Modèle Féminin

Ces silhouettes féminines, déjà entrevues dans *Ronde*, en 1975 (ill. 111) directement inspirées de la fresque d'Ambrogio Lorenzetti, hantent son univers pictural, nourri de la peinture de Matisse, et nous conduisent à la ronde de *La joie de vivre*, de 1906, en passant par le travail filmique réalisé lors de l'exposition *Primatice* au Louvre, 22 septembre 2004-3 janvier 2005.

A partir des années 1980, on voit apparaître dans la peinture de François Rouan des silhouettes féminines. Ce qui lui reste des relevés de la fresque *Du bon et du mauvais gouvernement* d'Ambrogio Lorenzetti, au Palazzo pubblico à Sienne, qu'il a effectués en 1973, ressurgissent par fragments dans les tableaux de cette période. Par l'artifice du tressage pictural, il noie ces figures au milieu d'un paysage fait de morceaux d'architecture, d'entrelacs de feuillage. « *Mettre du corps dans le paysage m'oblige à surimposer du déjà-là très ancien dans l'inouï du présent, comme je pose le corps du modèle dans le feuilletage du plan de mon tableau pour tenter de rejoindre le peuple du regard interloqué.* »²⁶³ Avec *Cassone VII*, 1982-1983, huile sur toile, 215 x 350 cm, (ill. 197), ces visages et silhouettes de femmes portant la coiffe et la tunique « Renaissance », tout à la fois s'avancent au devant du tableau, puis s'en éloignent, prises dans ce décor impénétrable de marbres, de fragments de monuments architecturés, et de frondaisons. Il ne s'agit pas seulement ici de l'intrusion d'un motif figuratif dans un tableau abstrait relevant de la technique du tressage mais surtout d'une démarche symbolique et intime du peintre, de sa volonté de « *rendre*

²⁶³ François Rouan, *Notes de travail*, p.54, dans catalogue exposition *François Rouan/Mappes*, Galerie Daniel Templon, Paris, 28 avril – 1^{er} juin 2005.

visible ce qui doit rester invisible », de marquer, d'« empreindre » une absence, celle de son épouse disparue en 1982, « *ombre d'une cause absente* » ²⁶⁴, ombre d'Eurydice. En peignant ainsi, François Rouan introduit son vécu par le truchement de la figure féminine, rappelant sa période romaine.

Sans mettre de côté cette période douloureuse de la vie du peintre totalement immergée dans sa peinture d'alors, il faut souligner que sa formation artistique doit beaucoup à son étude attentive des dessins de Primatice, de l'œuvre peint de Ingres, Courbet, Degas, Matisse et Balthus, principalement, dont il fait référence souvent. Nous nous attachons à ces artistes, mais nous avons vu que le panthéon de François Rouan est beaucoup plus large.

Comment ces peintres ont-ils représenté le modèle féminin et en particulier, le nu féminin ?

Si l'on regarde la représentation picturale de la figure humaine chez Primatice, dont on ne conserve, hélas, que peu d'œuvres car la plupart ont disparu, on voit comment François Rouan est saisi par la vivacité du dessin du « Maître de Fontainebleau », le traitement vibrant de la lumière, la torsion des corps dans le sens de Michel-Ange, sans oublier la grâce que ses figures incarnent, (ill.198-199) et qui ont retenu l'attention de Degas. Ingres aborde la question du nu, avec maîtrise, en pionnier. L'étude envahissante du nu et l'étude anatomique demeure au XIX^e siècle le genre académique par excellence. Ce nu donne à voir des formes lisses et idéales : nu bleu, poil, marque, pli ne brisant pas la surface d'un corps dont la beauté était sans tache ni accident. Ingres transgresse la tradition. Dans ce nu idéal sa sensualité apparaît en force. Il manifeste sa libido ; il recherche d'abord la

²⁶⁴ Denis Hollier, *Epreuves d'artiste*, p.59, *op.cit.*

représentation tout à la fois concrète et idéalisée du corps humain dans une difficile synthèse de voyeurisme et d'intellectualisme. Il réussit la synthèse entre le réalisme de l'imitation physique, tactile de la chair, et l'idéalisation érotique des courbes et des lignes du corps. A cela François Rouan est sensible.

Le tableau *Femme nue dormant* (étude pour *La Dormeuse de Naples*) vers 1820, huile sur toile, H.30 ; L.48 cm, signé *J.Ingres*, Londres, Victoria and Albert Museum, (ill. 200), montre le plaisir visuel direct de regarder et de peindre la nature : « *Copiez donc tout bonnement la nature, tout bêtement et vous serez déjà quelque chose* » recommande Ingres. Puis suit « *le plaisir physique, tactile, sensuel de l'imitation de la chair, des étoffes, des matières par la touche de son pinceau ou la mine de son crayon, la jouissance du geste fouetté de la brosse imitant le relief autant que le délicat travail en glacis.* »

Comment Courbet traite-t-il le nu féminin ? Jules Castagnary, auteur de plusieurs ouvrages sur la peinture de Courbet, écrit en 1882, après la mort de l'artiste : « *Le nu l'avait toujours préoccupé. Il avait toujours su que la chair est l'écueil du peintre, c'est là qu'on prouve que l'on est maître.* »

La sensualité chez Courbet est éblouissante. Ses femmes sont tout en courbes ; la beauté de leurs chairs, la densité de leurs rondeurs, la clarté de leur carnation affleurent à la surface de la toile. Et l'on peut rapprocher, à quelques années d'intervalle, la *Femme nue dormant* d'Ingres, 1820, décrite ci-dessus, de la *Femme nue couchée* de Courbet, 1862, huile sur toile, H.75, L.97 cm, (ill.201), manifestant « *la volonté de Courbet d'aller aussi loin que possible dans la représentation du nu féminin* »²⁶⁵, Ingres semblant petit garçon en la matière, *L'origine du monde* » 1866, renforçant en cela, s'il en était besoin, la démarche artistique du peintre.

²⁶⁵ Philippe Dagen, *Courbet miraculé*, Enquête *Le Monde*, 27 septembre 2007.

Et le côté précurseur de Courbet en ce qui concerne la photographie ? Puisque ce sujet est abordé par François Rouan, on constate que le peintre utilise déjà l'épreuve photographique car il lui est difficile de trouver à Ornans des modèles vivants, la femme photographiée étant par nature une femme *réelle*.²⁶⁶

On trouve le nu féminin transgressant la tradition classique de sa représentation dans le cours des XIX^e-XX^e siècles, notamment chez *l'Olympia* de Manet, 1863, ou *Après le bain (femme nue couchée)* de Degas, 1895, (ill.202), le *Nu couché devant un miroir* de Kirchner, 1910, (ill.203), *Femme assoupie sur un lit*, dite *l'Indolente* de Bonnard, 1899, (ill.204), représentations qui nous conduisent tout naturellement vers *Etant donnés* : 1^o *la chute d'eau*, 2^o *le gaz d'éclairage* de Marcel Duchamp, 1946-1966, (ill.205).

Matisse avec la : *Femme nue allongée*, 1906, huile sur toile, 31,8 x 38,1cm, (ill.206) ou avec *La Joie de vivre*, de la même année, (ill.207) conserve le style des artistes précédents, bien qu'avec *Carmelina* en 1903, huile sur toile, 81,3 x 59 cm, (ill.208), en digne successeur de Degas, il nous donne à voir une nouvelle femme à sa toilette, bannissant la silhouette idéale au profit de la représentation réaliste, usant d'une simplification formelle révolutionnaire. *Le Nu bleu, Souvenir de Biskra*, 1907, huile sur toile, 92 x 140,3 cm, (ill.209), reprend sa préoccupation de 1903.

Mais dès 1908, les formes s'étirent, s'aplatissent. Matisse cherche à faire figurer sur la toile, en plus de l'apparence physique, un idéal assez proche de l'éternel féminin, lié à la fécondité et à la créativité. Les *Baigneuses*

²⁶⁶ Dominique de Font-Réaulx, *Le Nu, la tradition transgressée*, p.338 dans catalogue exposition Gustave Courbet, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 13 octobre 2007-28 janvier 2008.

à *la tortue*, 1908, huile sur toile, 179 x 220 cm, (ill.210) illustrent sa quête de l'essence de cette féminité. S'ajoute le *Nu couché* de 1924, huile sur toile, 59,8 x 92 cm, (ill.211), aux couleurs ambrées contrastant avec les tons de chair nacrés et le motif floral violet du paravent transparent ; par cette harmonie de couleurs, Matisse veut souligner la féminité du modèle.

Le *Nu couché* de Balthus de 1945 (?), huile sur toile de 44,5 x 59,7 cm, (ill.212), suit la démarche de Ingres dans sa représentation du nu féminin, tout en osant peindre la figure de l'adolescente pas encore pubère. François Rouan reprendra l'ombre du jeune modèle de Balthus pour en exploiter les images spectrales, les empreintes.

Matisse aussi emploie la photographie non pour photographier ses modèles, comme Courbet, mais pour photographier l'état de son travail de peinture, ce qui « *lui permet de suivre le cheminement de sa propre pensée à mesure que le travail avance et de garder la trace de l'affinement progressif de ses moyens plastiques* ». ²⁶⁷. Picasso en fait autant au moment de la réalisation de *Guernica* à l'aide des photographies de Dora Maar. Matisse décrit sa démarche ainsi : « *La réaction d'une étape est aussi importante que le sujet. Car cette réaction part de moi et non du sujet. C'est à partir de mon interprétation que je réagis continuellement jusqu'à ce que mon travail se trouve en accord avec moi. Comme quelqu'un fait sa phrase, il retravaille, il redécouvre.... A chaque étape, j'ai un équilibre, une conclusion. A la séance suivante, si je trouve qu'il y a une faiblesse dans mon ensemble, je me*

²⁶⁷ Jack Flam *L'éternel féminin*, article dans catalogue exposition Matisse Paires et séries, présentée au Centre Pompidou Paris, du 7 mars au 18 juin 2012, p 163.

*réintroduis dans mon tableau par cette faiblesse – je rentre par la brèche – et je reconçois le tout. »*²⁶⁸

Pour François Rouan, la photographie est à la fois le médium et le tableau lui-même. Ses photographies sont des œuvres achevées et non des œuvres en train de se faire.

Avant d'évoquer son travail filmique, regardons les *Odalisques* de Matisse qui inspirent les œuvres récentes de notre peintre.

Matisse peint une vingtaine d'*Odalisques* entre 1921 et 1937. C'est à Nice qu'il se plait à recréer, en atelier, un décor autour du thème des odalisques. Son univers est obsédé par la figure féminine, par la chair féminine, nue ou parée de vêtements exotiques, *il offre des moments de jouissance visuelle.* ²⁶⁹ Avec l'*Odalisque à la culotte rouge*, premier tableau de la série peint à Nice en 1921, huile sur toile, 67 x 84 cm, conservé au Centre Pompidou à Paris,(ill.213), il met en exergue son goût pour *l'éternel féminin*, les tissus colorés, les motifs floraux et peints dans un espace sans fenêtre, sans l'illusion d'une lumière venant de l'extérieur, dans un atelier au caractère théâtral et pourtant, la clarté solaire y règne, s'appropriant couleurs et formes.

Toujours cette femme allongée nue ou demie nue, indolente, aux bras repliés sous la tête, offrant à la vue sa féminité, en référence au même sujet traité par ses prédécesseurs.

Au regard des odalisques matissiennes, François Rouan observe comment Matisse a cherché « *à poser un rapport nouveau de la figure et du*

²⁶⁸ Rapportée dans *Constance du fauvisme*, Minotaure, 15 octobre 1936, n°9, dans Tériade 1996, p.478.

²⁶⁹ Philippe Dagen , *Ainsi fonctionnait, hésitant, le grand Matisse*, dans *Le Monde* du 9 mars 2012.

fond. » ²⁷⁰ Avec *Figure décorative sur fond ornemental*, 1925-1926, huile sur toile, 130 x 98 cm, Centre Georges Pompidou, Paris, Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, (ill.214), Matisse en plantant un décor avec un tapis persan et un chemin de couloir à bandes, en étendant un tissu flamboyant en travers du cadre, y intégrant un luxueux miroir vénitien, une jardinière chinoise, un bol de citrons et un coussin imprimé, accentue la physionomie austère et hiératique du personnage qui fait corps avec ce *fond ornemental*.

Dans une note de travail, rédigée en avril 2010, François Rouan écrit :
« Je veux tenir ensemble la question de la nudité et du décoratif. Le lieu commun veut que s'opposent figuration et abstraction mais il n'est pas contradictoire d'élaborer un plan d'objet apparemment abstrait, et de faire circuler là-dedans la question de la nudité, de passer, comme Matisse, par l'abstraction pour faire du nu. La relation entre la figure et le fond est une problématique aussi vieille que l'histoire de la peinture. Déjà, à Lascaux, se pose la question de l'échange entre le fond rocheux et l'effet figure. Les animaux qui sont là, tellement saisissants, sont emportés tout autant par les anfractuosités du rocher et la découpe de la grotte que par le trait Dans le nu il y a aussi l'idée de rejoindre une certaine vérité. Comme on dit dans le langage courant qu'il y a une nudité dans la parole, que quelque chose se dépouille, qu'il y a un effet de vérité. Avec son "J'ai peint des odalisques pour faire du nu", Matisse dit peut-être la même chose que Cézanne avec "Je vous dois la vérité en peinture." ²⁷¹

²⁷⁰ Isabelle Monod-Fontaine, *Terrain glissant*, p.67, dans catalogue de l'exposition *François Rouan, La découpe comme modèle*, au musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, 3 juillet-18 septembre 2011.

²⁷¹ Note reprise dans l'article d'Isabelle Monod-Fontaine, *Terrain glissant*, p.67, *op.cit.*

Avec la série des toiles tressées intitulée *Odalisque Flandres*, la relation de François Rouan avec l'œuvre d'Henri Matisse, de Collioure à la Flandre, à travers le corps des modèles, est manifeste. Bien présentes, les arabesques colorées s'écartent pour laisser apparaître ces figures indéchiffrables qui ne représentent rien, ne ressemblent à rien, toutes issues du travail sur l'empreinte que le peintre a entrepris depuis plusieurs années : des exemples ont été cités lorsque a été abordée plus haut la question de l'empreinte. Pour François Rouan, ces empreintes mêlées, tressées par le pinceau, sur des toiles déjà tressées auparavant, composent « *le millefeuille de l'épaisseur du plan.* ». Il invente, d'après Bernard Noël ²⁷², le mot *feuilletage* pour désigner la succession des états dont sa peinture fait la somme. Avec *Odalisque Flandres*³, 2009-2010, peinture à la cire sur toiles tressées, 165,5 x 126,5 cm, (ill.215), l'empreinte à peine visible d'un corps féminin aux teintes orangé chères à Matisse, s'imbrique dans un fond de damiers bleus et noirs qui revient à la surface, nudité et décoratif s'associant dans l'épaisseur du plan.

Ce modèle féminin s'incarne dans le court-métrage, *Di sotto in su*, réalisé par François Rouan, et projeté dans l'exposition *L'Italie à la cour de France, Primatice, maître de Fontainebleau*, au Louvre en septembre 2004-janvier 2005 : « *Di sotto in su, expression qui désigne ces figures divines vues de dessous, car peintes en raccourci au plafond des églises et des palais italiens.* » ²⁷³ Dans les vestibules qui ouvrent chacun des six chapitres de l'exposition, il expose des peintures à la cire sur papier, des frises

²⁷² Bernard Noël, *Il faut le dire*, dans catalogue de l'exposition *François Rouan, La découpe comme modèle*, au musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, 3 juillet-18 septembre 2011, p.110.

²⁷³ Richard Leydier, *Le temps n'existe pas*, dans catalogue de l'exposition François Rouan, *Sempervirens*, présentée à la galerie Jean Fournier, Paris, 2 avril-16 mai 2009.

photographiques. Puis il lance ce film *Di Sotto in su*, réalisé avec la collaboration du Studio Le Fresnoy.

A l'occasion d'une table ronde à l'auditorium du Louvre, le 27 septembre 2004, en présence de Dominique Cordellier, Commissaire de l'exposition Primatice, Vittoria Romani, Professeur d'histoire de l'art à l'université d'Udine (Italie) et Geneviève Bresc, Conservateur en chef du département des sculptures au Louvre, il projette *Le Petit Objet*,²⁷⁴ vidéo bétanumérique, 23', Laversine Factory, prolongeant *Di Sotto in su*, montrant son travail au banc-titre sur les frises photographiques exposées au musée du Louvre, (ill.216).

De ses nombreuses visites à Fontainebleau, il rapporte ces notes :
« *Les murs du château de Fontainebleau sont couverts de nudités séduisantes ou monstrueuses, choses adorables ou horreur qui se pointe là, mais toujours dans la musicalité délicate et élégante de l'espace. Ce qui nous est offert, c'est un jeu de montrer/cacher dont l'attrait érotique participe largement de la complexité des décors, de la réalité foisonnante qui propose au regard des ouvertures, des échappées, des voiles et des drapés.*

Des Français en Italie, des Italiens à Fontainebleau charriaient avec eux les échos et réverbérations de tout un peuple de figures.

Dissémination des champs d'empreintes, comme pour les espèces végétales. »

En consultant sur place à Fontainebleau, les dessins de Primatice, il remarque que « *la feuille est longuement travaillée et devient comme un champ d'empreintes de la pensée qui se cherche. Ces feuilles sont véritablement gravées dans l'épaisseur, et en même temps, cette brûlure gravée dans la page a affaire avec l'effacement. Une sorte de tension entre*

²⁷⁴ Titre évoquant Jacques Lacan.

l'inscription et quelque chose d'autre qui ne peut pas émerger dans la simplicité du décisionnel conceptuel. » Il prélève des figures, des détails architectoniques. Il fait descendre ces figures des plafonds, les superpose, les tresse avec les fragments de corps nus des modèles évoluant dans le jardin de Laversine et l'on ne sait plus ce qui est dessus et ce qui est dessous. Par la magie du film, ces figures défilent et migrent devant nos yeux, au milieu des « motifs primaticiens, décousus ²⁷⁵ et nous font ressentir quelque chose comme la palpitation de la chair. » ²⁷⁶

« ... l'image que je souhaite est celle d'une opalescence feuilletée, doucement colorée par les corps et qui cherche, dans le lissé des mouvements de caméra, à produire le sentiment d'une circulation possible du regard dans l'épaisseur du plan. Pas une image picturaliste. » ²⁷⁷

Deux tirages argentiques sur film transparent noir et blanc Bergger, rehaussés à la cire par François Rouan, de 2004 : le premier donne à voir ces silhouettes féminines nues, aux reflets d'opale issus de la magie du peintre et se mouvant au travers de dessins architecturaux tout droit venus de Primatice. Le second tirage argentique illustre le travail de tressage des bandes de la toile, opéré par l'artiste-artisan, qui laisse entrevoir dessus, dessous, des tessons de corps féminin : le buste, les seins et les mains notamment (ill.217-218). « Ces procédés de découpe, de sélection, de remplacement, de tressement-tessons, fragments, débris forment comme un patchwork de désastres successifs. J'en attends pourtant des irisations suffisamment éclatantes. » ²⁷⁸

²⁷⁵ Dominique Cordellier, *Postface, François Rouan, Tombeau de Francesco Primaticcio*, Galilée, 2008.

²⁷⁶ Richard Leydier, *op.cit.*

²⁷⁷ François Rouan, Notes pour le film *Di sotto in su*, dans la revue (Art absolument) *PRIMATICE, maître de Fontainebleau*, numéro spécial, automne 2004, p.32.

²⁷⁸ François Rouan, *Os-suaires*, Paris, galerie Daniel Templon, 2000.

Voici, à nouveau, ces grilles qui font penser François Rouan comme un peintre abstrait, mais l'apparition et la disparition du corps féminin révèlent, presque simultanément, la place importante qu'occupe l'image dans le tableau. L'abstraction et la figuration s'entremêlent. Ce qui anime la peinture de François Rouan, c'est la tension entre la part contrôlée du tressage et la pulsion sensuelle relevant davantage de l'inconscient, c'est-à-dire les empreintes. Richard Leydier écrit, dans son texte introduisant l'exposition *Sempervirens* à la galerie Jean Fournier à Paris, en avril-mai 2009, que « *les jeunes femmes qui posent pour Primatice et celles qui se dénudent à Laversine sont finalement les mêmes.* »

En retravaillant pointillés, tirets, hachures, taches et empreintes, les recomposant après l'opération découpe, à l'aide du procédé du tressage, il les *malaxe par la couleur* ²⁷⁹ et donne naissance au tableau. C'est *un jeu combiné du tressage et du fourmillement des couleurs.* ²⁸⁰ Aucun élément ne prend le pas sur l'autre.

Dans un entretien avec Dominique Szymusiak, en avril 2011 ²⁸¹ François Rouan explique que « *la relation entre le fond et la figure, la présence et l'absence, c'est la seule manière de dire le corps en l'installant dans un espace plus large que celui de l'enveloppe corporelle, c'est le chemin de l'ornement qui a à faire profondément avec l'ouvert chez Matisse.* » Travaillant avec la photographie et la vidéo, avec enregistrements de son, de musique, il va plus avant dans l'exploration des parties de ce corps qu'il découpe, dont il mélange les morceaux, et atteint ses éléments les plus intimes, *l'ancre féminin*, non explorés par ses prédécesseurs – même Courbet n'est pas allé jusque là avec *L'origine du monde*.

²⁷⁹ Isabelle Monod-Fontaine, *Terrain glissant*, op.cit.

²⁸⁰ Bernard Noël, *Il faut le dire*, catalogue de l'exposition François Rouan, *La découpe comme modèle*, musée Matisse, Le Cateau-Cambrésis, 3 juillet-18 septembre 2011, p.111, op.cit.

²⁸¹ Dominique Szymusiak, *François Rouan au musée Matisse, croisements*, p.12, op.cit.

Cette dichotomie manifeste entre inscription et effacement, entre abstraction et représentation, forme le coeur de toute l'œuvre de François Rouan. *Sa peinture, que l'on croit bien saisir et commenter par ses moyens, le tressage, l'emploi du modèle etc., n'est, en réalité, jamais familière au premier* ²⁸² *regard*. Il faut du temps pour s'en laisser captiver, fasciner, revenir vers elle à nouveau, pour la digérer, la faire sienne, dans l'attitude du regardeur de Marcel Duchamp, le regardeur qui fait le tableau.

Du nu féminin, domine l'émotion de François Rouan en présence des dessins de Primatice, sa réflexion, son regard direct et déplacé, regard venu d'ailleurs, « *qui ouvre les yeux sur une ancienne façon de peindre, étrangère, lointaine, perdue* », ce qui n'est pas sans lui plaire, alliant le passé et le présent dans le démembrement, la désarticulation et la recomposition, le tressement des fragments de corps, les « *stücke* », l'éros de la peinture chez Primatice, rendu actuel chez François Rouan.

Devant les feuilles des dessins de Primatice, qu'il étudie si minutieusement à Fontainebleau, le peintre s'émeut de la grâce serpentine des figures du Bolonais, de cet idéal féminin à la fois gracieux et énergique issu de la source michelangélesque. Il retient l'adaptation de la figure au cadre, l'importance du fond d'architecture classique et le souci des rythmes formels internes à la composition.

Ce n'est pas un hasard si les silhouettes féminines *migrantes* du film *Di sotto in su*, (ill.219) ont quelque chose à voir avec *Thalestris et les Amazones* que Primatice dessine pour la composition de la cheminée de la Chambre de la duchesse d'Etampes, à Fontainebleau, en 1541-1544, (ill.220), le dessin est séparé en deux parties par Primatice : les figures de gauche, deux amazones dont le vêtement évoque la grâce féminine, à l'allure maniériste – notre propos –, les figures de droite suggérant que la duchesse d'Etampes

²⁸² Dominique Cordellier, *Tombeau de Francesco Primaticcio*, Postface.

s'interposait parfois dans la politique militaire. ²⁸³*Sempervirens IX*, 2004-2008, le tirage argentique sur film transparent Bergger, peinture à la cire, 51 x 61 cm, de F.Rouan émane de cette source (ill.221) ; mais la division en damiers découpant les drapés tout en volutes de ces « belles » introduit le vocabulaire artistique propre à notre peintre contemporain. Ce qui veut dire la manière dont F. Rouan, séduit par les dessins de Primatice qui semblent à l'opposé de sa démarche artistique, en découpant les figures relevées, les passant dessus-dessous, les fait participer naturellement à son travail de tressage.

Cette chambre (Chambre de la duchesse d'Etampes, favorite de François 1^{er}, ou appelée aussi Chambre d'Alexandre car les tableaux relataient la vie et la geste d'Alexandre) n'est plus visible aujourd'hui. Elle n'a pas résisté aux transformations des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, remaniée profondément et transformée en cage d'escalier en 1748-1749, sous la direction de l'architecte A.-J.Gabriel. Au temps de François 1^{er}, les tableaux qui y sont accrochés ont pour fonction de célébrer la beauté féminine.

On comprend que François Rouan, ainsi bouleversé par cet Eros primaticien, nous le présente à sa manière de peintre actuel, opérant la magie du passé remontant au présent avec un désir de pérennité. Ces photographies réunies sous le titre *Sempervirens* lors d'exposition à la galerie Fournier du 2 avril au 16 mai 2009, veulent exprimer cette démarche et ce charisme, *Sempervirens* signifie « toujours verdoyant ». *Sempervirens XVIII*, 2004-2008, tirage argentique sur film transparent Bergger, peinture à la cire, 51 x 61 cm, (ill.222), avec ses cariatides, -figures toujours mises en damiers -nous entraîne dans un compte à rebours de cinq siècles avec la *Danaé* peinte par Primatice dans la Galerie François 1^{er} à Fontainebleau, après mai 1537 et

²⁸³ Photographie reproduite dans le catalogue de l'exposition *Sempervirens* à la galerie Jean Fournier, du 2 avril au 16 mai 2009.

avant octobre 1539, mais dont nous ne voyons que le centre du tableau, l'ovale couché de la *Danaé* recevant la pluie d'or. Sur le modèle réalisé par Primatice, François 1^{er} fait tisser une tapisserie entre 1540 et 1550, les cariatides sont présentes et bordent les deux côtés de la tapisserie. Elles sont conçues par Rosso et réalisées avec la participation de Primatice (ill.223).

Rouan fait sien le souci de Primatice quant à l'importance du fond d'architecture et des rythmes formels participant à la composition. Toujours élément du programme peint de la chambre d'Alexandre (ou de la chambre de la duchesse d'Etampes), à Fontainebleau, *La Mascarade de Persépolis* 1541-1544, (ill.224) de Primatice se déguste à la sauce Rouan, *Sempervirens XIII*, 2004-2008, tirage argentique sur film transparent Bergger, peinture à la cire, 51 61 cm, (ill.225).

Ainsi l'étude du **modèle féminin**, dans la peinture de François Rouan, trouve un nouvel élan, à la faveur de son intervention dans l'exposition Primatice au Louvre en 2004-2005. Dominique Cordellier écrit : « *François Rouan a trouvé dans l'oeuvre de Primatice plutôt une occasion que de la matière. Une occasion de réflexion non dépourvue de contestation. Un point de condensation aussi.* »²⁸⁴ Francesco Primatice l'a poussé vers la vidéo, vers le film, donnant une force nouvelle à sa peinture. Cette migration des figures se déplaçant du passé vers le présent, ces voiles et drapés, par la magie du film, nous donnent à voir une peinture animée. C'est le cinéma qui lui permet de superposer l'art et la vie, le réel et l'artifice. « *François Rouan peut ainsi franchir une nouvelle étape de recreation, accomplissant une renaissance qui va bien au-delà ou en deçà du maniérisme.* »²⁸⁵

²⁸⁴ Dominique Cordellier, *Tombeau de Francesco Primaticcio*, Postface.

²⁸⁵ Marie-Laure Bernadac, *François Rouan, Tombeau de Francesco Primaticcio*, Dossier de presse, p.23, exposition *L'Italie à la cour de France*, Paris, musée du Louvre, hall Napoléon, 25 septembre 2004-3 janvier 2005.

Rien d'étonnant à ce que la culture artistique de François Rouan se soit nourrie à ces sources. Avec ses rencontres fréquentes et amicales avec Jacques Lacan, (ce dernier possédait *L'origine du monde*), ses pas mis dans ceux de Primaticci, Matisse, de Balthus, de Bonnard - artistes préoccupés par le nu et les moyens pour le représenter, attachés au corps voluptueux, charnel, de la femme, à l'érotisme basé sur une perception sensorielle, exhibitionniste. Ils peignent d'après un modèle.

Après eux, pendant une bonne partie du siècle, la représentation du nu pour les artistes est un sujet désuet. Ce n'est qu'à partir des années 80-90, qu'il réapparaît dans l'art contemporain, d'une manière tout-à-fait nouvelle.

On s'éloigne du velouté de la peau des nus des peintres précités pour atteindre un épiderme naturaliste, dénué de tout onirisme avec une crudité réaliste

Deux exemples peuvent illustrer ce retour : Vincent Bioulès, ami et contemporain de François Rouan, peint entre 1988 et 1992, douze nus féminins. Leur anatomie présente une existence minérale, réaliste. *"Les ombres sont brutales et accentuées délibérément. Les plis sont tracés par lignes noires et les systèmes pileux, si longtemps interdits de représentation, indiqués comme l'exige un réalisme sans concession."*²⁸⁶ (ill.226) Nous l'avons vu chez Richter (*Emma*, 1966, ill.193), dont la silhouette floutée, en mouvement, induit un érotisme pudique.

Pus récemment et comme paraissant vouloir accentuer le désir des artistes contemporains de sortir de la sublimation du corps, pour en montrer l'essence réelle humaine, sans fioriture, sans affect, on arrive à la peinture de Vincent Corpet dont les nus sont volontairement crus, figés et délibérément inexpressifs (ill.227).

²⁸⁶ Philippe DAGEN, *L'Art Français, le XX^e siècle*, p.321

Il peint d'après modèle, lui aussi, usant d'une série de photographies lui permettant d'inscrire le format dans son cadre, car ses premiers nus jusqu'en 1994, sont tous de format identique : 180 cm x 50 cm. Il représente "*avec impartialité, les particularités de chaque anatomie, difformités, cicatrices, système pileux*"²⁸⁷. Il est convaincu de l'efficacité de la photographie, mieux encore de la vidéo ou du cinéma. Bien que figés, les nus de Corpet laissent apparaître, par la magie des poses de peinture blanche, comme des couches de peau sur un écorché. Par pose la peinture est balayée et donne au corps représenté une transparence et une translucidité étonnantes, un peu de vivant, de vibrant sous une crudité, sous un humour volontaires. Corpet aime rappeler que la peinture ne prétend pas à la vérité mais qu'elle donne à voir ce que nous ne saurions voir tout seul. Elle nous force à regarder ce que notre œil, habitué à opérer la distinction et la séparation entre les choses, à ordonner et à classer pour les comprendre, refuse de voir. Cette peinture de Corpet a su attirer l'attention de François Rouan. qui insiste souvent sur sa volonté de "*rendre visible ce qui est invisible*" au regard du spectateur.

En cela ces artistes se retrouvent. Mais la démarche de François Rouan sur la représentation du nu s'inscrit dans le désincarné. Tout voyeurisme est banni, au profit de la découverte de la figure de la femme sous-jacente (cf. *Cassone VII*, ill.197), et de l'intellectualisation du corps féminin. Il choisit de le représenter en l'affranchissant de tout érotisme et de toute séduction pour encore une fois inscrire sa peinture dans une tension du dessous-dessous et explorer radioscopiquement et introspectivement ce corps. Ce *Bourrage de crâne n°4* de 1992-1993 (ill.228) veut signifier ce fantôme féminin, phallique, qui le hante et lui "bourre le crâne" : sur la toile remonte la figure du fond, ces sexes masculins qui, une fois le tableau retourné, peuvent faire surgir

²⁸⁷ Philippe Dagen, *L'Art Français, le XX^e siècle*, p.321, *op.cit.*

l'appareil génital féminin. On est en présence à la fois de l'osmose *fémininmasculin*, organe double signifiant la fusion des deux natures. L'érotisme ici est rejeté au profit de la matrice, fonction essentielle de la femme, à ses yeux, *l'Origine du Monde* de Courbet, sensuelle, lascive et offerte, constituant l'enveloppe extérieure du modèle féminin, exclusivement. Il a conscience que ce nu féminin tient une place importante dans l'art pictural dans sa généralité et doit être réactualisé par les artistes contemporains avec les nouvelles techniques et leur approche inédite, bousculant les représentations académiques. Ainsi, il participe d'un mouvement général et s'inscrit dans une pratique de la vidéo, du court-métrage, adaptant son parti-pris créatif, original, au modèle féminin. Surgit alors son vocabulaire artistique : tressages, découpages de bandes photographiques, de vidéo où le modèle féminin, corps migrant sous un voile, dans les jardins de Laversine, nous est donné découpé, disposé en morceaux épars, à l'allure d'un puzzle. Les représentations de la femme chez Rouan nous apparaissent a-sexuées, allégoriques (sexe féminin assimilé à une fleur), fonctionnelle. En somme, jamais représentée dans son intégralité physique.

Tout naturellement cette nouvelle étape nous conduit à aborder la question du tableau dans l'œuvre de François Rouan.

Le Tableau

« *L'image, c'est une vraie angoisse. Par le fait de ma pratique du côté des images, je reçois les images, celles que l'on vaporise sous les yeux, comme une véritable violence... Pour ne pas dire davantage. L'expérience, la mienne, devant le tableau, c'est quelque chose qui a à faire avec la douceur de la réflexion entre les choses.* »²⁸⁸

Qu'est-ce que le tableau pour François Rouan ?

A l'exercice de séparation provoquée par la coupure du cadre qui isole le tableau de ce qui l'entoure, François Rouan ajoute le déplacement. Quand Hubert Damisch, lors de leurs entretiens à Laversine, lui parle d'*image*, il lui répond *tableau*,²⁸⁹ car pour lui, la séparation, le déplacement des images, la tresse, la gestuelle du corps, concourent à faire naître le surgissement, en laissant toute sa place au hasard. C'est ainsi que naît le tableau. « *Il faut faire l'expérience du déplacement, il faut se frotter à ce que l'on ne maîtrise pas.* »²⁹⁰ Or un tableau ne se maîtrise pas et François Rouan en fait l'expérience tout au long de son travail.

« *Je travaille de nombreuses heures la peinture, c'est une activité avec mes pieds, mes mains, à genoux, à quatre pattes.* »²⁹¹ « *Au cours de son travail d'artisan, surgit « l'obscur des pulsions, et des manœuvres qui creusent la profondeur du tableau.* »²⁹²

²⁸⁸ François Rouan, *Les nouveaux chemins de la connaissance*, émission France Culture, 28.11.2011, *le Journal de la philosophie*, François Noudelmann reçoit François Rouan pour son ouvrage *Notes de regard*, paru aux éditions Galilée, 2011.

²⁸⁹ Hubert Damisch, *Voyage à Laversine- Cinquième journée Modèle*, p.24

²⁹⁰ Philippe Dagen, *Hubert Damisch – Ecrivain des images*, Le Monde 5 juillet 2003.

²⁹¹ François Rouan, *Les nouveaux chemins de la connaissance*, émission France Culture, *op.cit.*

²⁹² Isabelle Monod-Fontaine, *Terrain glissant*, dans catalogue exposition *La découpe comme modèle*, musée Matisse au Cateau-Cambrésis, 3 juillet-18 septembre 2011, *op.cit.*

La tresse, qui suppose la mise en pièces préalable d'au moins deux peintures sur toile ou sur papier contenant un certain nombre de couleurs, n'est pas seulement un élément technique. Pour le peintre, la logique de la tresse lui apparaît comme celle de l'effacement, de la disparition, du recouvrement de l'image. Elle introduit dans le lissé de la peinture comme un écart entre la saisie du regard et la perturbation de l'émotion.

Il veut faire monter jusqu'au tableau ce que Bataille appelait la vision impossible des racines. Sa fonction : « *rendre visible ce qui doit rester invisible* », écrit-il. Comme ses prédécesseurs en peinture, il use du miroir car il sait que le tableau a besoin d'un miroir pour faire surface ; le miroir détache la surface de son support ; avec lui, dédoublements, surimpressions, superpositions. Il rend visible ce qui est dans l'ombre. « *Le miroir est la fabrique du regard : le regard qu'il autorise ; mais celui, surtout, qu'il instaure.* »²⁹³ La photographie chez François Rouan joue le rôle du miroir.

Autre est la conception du tableau chez J. Lacan : « *Le tableau*, dit-il, *se forme au moment où je me rends compte que je fais tache en lui, au moment où je réalise que le tableau, certes, est dans mon oeil. Mais moi, je suis dans le tableau.* » (Denis Hollier, *Epreuves d'artiste, Photographies de François Rouan*, Galilée, mai 1996, p.106).

Pour François Rouan, le tableau est tout sauf une image fixe, c'est un objet non identique à soi. Il n'entre pas dans le tableau. Il lui fait écran. « *L'expérience, la mienne, devant le tableau, c'est quelque chose qui a à faire avec la douceur de la réflexion entre les choses* »²⁹⁴, se plait-il à redire, tout en insistant sur l'essence même du tableau qui reste un tressage pictural, parfaitement homogène dans le traitement de chacune des parties.

²⁹³ F. Rouan dans *Voyage à Laversine, Troisième journée Miroir*, H.Damisch, p.15.

²⁹⁴ François Rouan, *Les nouveaux chemins de la connaissance*, émission France Culture, *op.cit.*

Fidèle à la tradition, il se sert de l'héritage du « père », tout en faisant des expériences nouvelles.

Sa démarche, nous la suivons avec le *Tombeau de Francesco Primaticcio*, tombeau éphémère, peinture à la cire sur aluminium, qu'il réalise en 2004, suivie d'un tirage argentique sur film transparent noir et blanc Bergger, rehaussé de peinture à la cire, en 2008, Editions Galilée (ill.229). Il part du passé avec Primatice, en lui empruntant des fragments de grotesques, des ruines de rinceaux, des virevoltes de volutes, des pièces de pilastre, tirés des feuilles des dessins du *maître de Fontainebleau*. Il le brouille, le macule, le recombine, le rend actuel grâce aux médiums, photographies et vidéos, soutenu par son vocabulaire artistique et par son imaginaire.

« *Un jeu de transfert, un coulis grisailleux, suprême ou blanc-manger, je joue de l'entassement et du tressement des négatifs l'un dans l'autre, l'un à travers l'autre avec gourmandise, dans l'espoir de rejoindre un poids plus grand de réalité* ». ²⁹⁵

Ces médiums lui permettent de retourner le gant de la peinture vers Lascaux, vers la grotte, l'ancre féminin et la chambre noire.

Les débris, les fragments, les dessins comme tessons, voilà ce qui nous reste de Primatice et c'est bien là sa complicité avec Rouan, qui en profite pour les croiser avec d'autres corps, avec d'autres matières et nous donner ce tableau que l'on voit clairement du premier coup mais lorsque l'on s'y arrête, nous fait buter sur une toile sur-occupée, sur une figure difficile à saisir. Il est fait de plusieurs feuillets qui se recouvrent, passés plusieurs fois par les ciseaux. La découpe complexifie son plan, lui donne de la profondeur et permet à la peinture de faire surface. Le champ du tableau se fend et s'ouvre pour laisser passer du corps, des empreintes du visible qui se mêlent et se télescopent en un fouillis encombré de couleurs translucides. Ainsi on

²⁹⁵ François Rouan, Notes de travail pour *Ash Babies*, Paris, galerie Daniel Templon, 2002.

comprend la manière particulière qu'a François Rouan de faire monter le fond à la surface pour la peupler de colorations sur-linéaires. *Odalisque Flandres 13*, 2010, peinture à la cire sur toiles tressées, 171 x 149 cm (ill.230) fait partie de la série des *Odalisques Flandres*, exposée au musée Matisse, du 3 juillet au 18 septembre 2011. Ce tableau apparaît comme travaillé par le corps ; on devine des empreintes d'après modèle ou de fausses empreintes réinventées par le pinceau du peintre, mêlées et tressées à d'autres matériaux justifiant l'expression de Rouan « le millefeuille de l'épaisseur du plan ». Ces matériaux hétérogènes, déjà analysés et recombinaés par le dessin, sont longuement retravaillés. Divisés par l'opération-découpe, ils sont recomposés par le procédé du tressage et malaxés par la couleur jusqu'à constituer un tableau qui tient comme un mur.

Devant cette toile et celles de cette série, on est saisi et fasciné par l'*opacité corporelle* des silhouettes, tout à la fois insérées dans les quadrillages et les croisillons du fond de la toile (comme une empreinte) et transparaissant à sa surface : alchimie de la cire qu'emploie François Rouan, qui lui procure transparence et opacité, opacité dont le peintre déclare qu'elle est le motif central de ses tableaux.

Un court-métrage, tel *Di sotto in su, Odalisques Flandres*, prolonge la série des *Odalisques*. Le peintre choisit d'exposer ses toiles, les accompagnant d'un commentaire filmique ou d'une vidéo, en allant au devant du désir des visiteurs.

Peintre et dessinateur, en utilisant ces médiums, il les force à se tresser avec son travail de peinture et il y réussit. Le travail de la mémoire sous-tend son œuvre *working in progress*, par le stockage des souvenirs, leur remémoration, la mise en mouvement des motifs anciens. La question du

temps et de l'éros « *démon familier du peintre* » (D. Cordellier) reste omniprésente dans son travail.

L'incarnation du désir du peintre entre dans le tableau, avec ces figures féminines qui apparaissent et disparaissent, par la magie du tressage dont la présence est continue, celle du temps aussi.

En attirant notre regard sur la ronde de la fresque du *Bon et du mauvais gouvernement* (ill.107) peinte par Ambrogio Lorenzetti entre 1338 et 1340, et sur *La Ronde des Heures* peinte par Primatice pour la galerie d'Ulysse à Fontainebleau entre 1541 et 1570, (ill.231), François Rouan nous fait enjamber les siècles. Il nous donne à voir la grâce sensuelle de la figure féminine, entraînée dans cette ronde, métaphore du temps qui passe (ill.110-111), comme les heures défilant sur le cadran d'une horloge. Tout en attirant notre réflexion sur « savoir ce qui a déjà été fait », il insiste sur la pérennité de l'art, malgré la fuite du temps : la *ronde* de Lorenzetti rejoint la *ronde des heures* de Primatice, puis sa *ronde* à lui. A son interrogation des dessins de Primatice comme précédemment celle des fresques de Lorenzetti ; il ajoute des motifs de paysage, des matériaux comme les marbres, des figures surgies de sa mémoire, motifs qu'il analyse, qu'il recombine. On est en présence d'un travail de peinture qui marque une continuité dans le temps, « *continuité dans une série de transformations, mais continuité absolue* »²⁹⁶.

Le tableau était déjà pour lui, quand il était tout jeune, quelque chose de très problématique et cette méditation passionnée sur le temps ne le quitte pas. Nous avons vu que l'opacité corporelle est le motif central de ses tableaux. Il aime une peinture qui porte en elle la violence, la sauvagerie, mais qui est parfaitement maîtrisée « *dans une solidité artisanale impressionnante* »²⁹⁷.

²⁹⁶ François Rouan, *Rencontre à Laversine*, le 16 décembre 2004.

²⁹⁷ François Rouan, *Rencontre à Laversine*, le 16 décembre 2004, *op.cit.*

« Les tableaux qui m'importent, ce sont des tableaux qui vous donnent énormément de bonheur mais qui, en même temps, à un moment ou à un autre, vont vous plier dans un instant qui va être plus ou moins long, qui ne va pas être dramatique parce que, de toutes façons, vous savez très bien qu'on n'en meurt pas et puis il est là et vous pouvez revenir. Mais il y a quelque chose qui se ferme, vous n'arrivez pas à le saisir totalement, vous n'arrivez pas à le maîtriser. L'intelligence du mot que vous pouvez mettre dessus, ce que vous avez pu lire, tout cela ne suffit pas. Il y a tout d'un coup l'entrée dans quelque chose qui fait résonner cette opacité qui n'est peut-être pas le meilleur chez chacun de nous, mais en tous les cas, assurément, fait que malgré le vieillissement, l'usure, les « à quoi bon ? », il y a quelque chose qui donne une saveur très particulière et qui donne envie de continuer jusqu'au bout, de vivre, de regarder, d'interroger, d'échanger ».²⁹⁸

Très conscient de l'introduction sur la toile, du hasard, de l'accident, de ce qu'il appelle *surgissement*, il la redoute et l'appréhende. Tous les artistes ont le même questionnement devant l'œuvre en train de se faire, devant l'énigme de l'opération tableau. Nous l'avons vu chez Hantaï. Même doute, même inquiétude, même impossibilité de maîtriser ce tableau parce qu'on ne peut le saisir totalement. François Rouan avait bien fait part à Bernard Noël de son inhibition devant la toile blanche. Mais alors qu'il en était paralysé dans les années 60, maintenant il a un désir vital de "*continuer jusqu'au bout...d'échanger*", car il sait que celui qui va regarder sa peinture va la faire vivre probablement d'une autre manière que lui, peintre, a voulu le faire. La création artistique ne naît-elle pas de cet échange entre l'artiste et le regardeur ?

²⁹⁸ François Rouan, *Entretien avec Marie du Bouchet*, Surpris par la nuit, 28 décembre 2004.

CONCLUSION

« *L'art, c'est se tenir à l'écart* ». ²⁹⁹

Se tenir à l'écart de tout mouvement pouvant aliéner sa liberté de peindre, c'est la démarche qui a animé François Rouan depuis qu'il a ouvert les yeux sur la peinture vers l'âge de 15 ans.

Hubert Damisch a écrit très justement, « *Ce que j'admire ... chez François Rouan : sa volonté de travailler à contre-courant sans rien accorder aux séductions du temps ni à celles des institutions, son application à défendre ce qui doit l'être au risque de paraître anachronique, en un mot sa capacité de résistance* ». ³⁰⁰

En partant de l'hypothèse : « *Comment François Rouan fait parler la peinture* », nous avons voulu montrer l'évolution de sa démarche artistique depuis le jour où il a décidé d'être peintre jusqu'à la période actuelle où son activité est intense, en nous arrêtant sur les points forts de son parcours.

Ce qu'écrit Hubert Damisch illustre toute la problématique de son travail de peintre.

Au tout début, sa peinture est très fauve, aux couleurs très fortes, écrit-il dans ses notes. Nourri de la fréquentation des textes de Bataille, dès 1960, il se déprend de ce qui vient du Surréalisme. Avec sa fréquentation des œuvres de Matisse, Mondrian, Newman et Rothko puis sa rencontre avec Hantaï et son appartenance à l'atelier Chastel en compagnie de Parmentier et

²⁹⁹ Philippe DAGEN, *L'Art impossible*, p.246, Grasset mars 2002.

³⁰⁰ Hubert Damisch, *La peinture est un vrai trois*, dans catalogue de l'exposition *ROUAN* au Centre Georges Pompidou, Paris, du 27 octobre 1983 au 2 janvier 1984, p.22, *op.cit.*

d'autres camarades à l'origine de BMPT et de SUPPORTS/SURFACES, sa peinture devient abstraite, le climat de l'époque favorisant les échanges. Engagé politiquement pendant près de deux ans, il cesse de peindre et se donne totalement au mouvement de l'UJCML auquel il appartient. Mais on a vu qu'il abandonne assez vite cette activité politique et retourne à la peinture. C'est le seul engagement qu'on lui connaisse et une fois sorti du groupe, il ne veut plus entendre parler de politique. D'ailleurs sa peinture n'a jamais délivré de message politique. Dès le début il veut se tenir à l'écart de tout ce qui peut l'entraver, l'empêcher de peindre librement.

Il reste toutefois attentif aux interrogations de la scène artistique de ces années 70 dominées par l'art conceptuel et minimal. La peinture abstraite, américaine, les travaux de Pollock, de Rothko, les apports de Soulages, fascinent la jeune génération. De SUPPORTS/SURFACES, approche théorique de l'art, influencé par le marxisme puis par le maoïsme, mettant en cause la conception classique du tableau, peut dériver l'origine des tressages de Rouan. Car le jeune peintre, bien qu'en bordure du groupe, ne reste pas étranger à ses préoccupations. La découverte du procédé du tressage est le premier point fort de son parcours.

Son départ pour Rome et son séjour à la villa Médicis sous la direction de Balthus constitue une rupture avec son milieu d'amis et d'artistes. Pour lui c'est un changement total de vie. C'est le deuxième point fort. On peut se demander quelle aurait été l'évolution de sa peinture s'il était resté à Paris ou à Montpellier ?

L'Italie et l'amitié de Balthus le font évoluer vers un travail de mémoire, de retour à ses humanités, l'œuvre gagne à la fois en transparence et en opacité, « *l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible* » il semble

adopter cette célèbre formule de Paul Klee³⁰¹. Fasciné par Balthus, il abandonne ce côté matérialiste d'un peintre rustique, il devient plus policé, plus docte, plus spirituel. Ce ne sont pas des vues de Rome réelles qu'il nous donne à voir. Il ne tient pas compte de la réalité. Mais il profite de cette vue romaine pour créer un objet matériel qui fait alors partie de la réalité.

Sa faculté d'adaptation au milieu dans lequel il vit, alliée à une certaine indépendance à son égard, caractérisent son comportement de peintre. En dépit de son admiration et de son amitié avec Balthus sa manière de peindre est à l'opposé. Nourri par ces expériences nouvelles, il reste cependant dans la continuité du tressage et tient à se maintenir, solitaire, face au monde qui l'entoure.

De retour de Rome, en 1978, tout imprégné de l'atmosphère classique italienne, il suit l'évolution de la scène artistique française et constate que l'accent est mis sur l'espace urbain, (les artistes occupent l'espace). Est-ce parce qu'il perçoit cette évolution qu'il s'installe dans l'Oise en bordure d'une zone industrielle, désertant la capitale ?

Pour redonner du dynamisme à la peinture française, enrichir le patrimoine, démocratiser et étendre la culture, Jack Lang, ministre de la Culture en 1981, met en place les F.R.A.C. (Fonds régionaux d'art contemporain) qui stimulent le marché et favorisent la décentralisation. Dans ce contexte, *La Figuration libre, populaire*, s'affirme comme un fait social en réaction à la période conceptuelle et minimaliste des années soixante-dix. Cette peinture s'inscrit, faute de moyens, sur des supports de fortune : toiles libres, affiches, cartons d'emballages et vieux bidons. Les artistes puisent leurs sujets dans la publicité, les mass media, la musique rock et punk. Ils représentent aussi des objets de la société de consommation : verres,

³⁰¹ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, p.34.

télévision, avions etc. Citons, par exemple, Robert Combas, Jean-Michel Alberola ou Gérard Garouste.

François Rouan n'en est pas perturbé car c'est la vie de la banlieue qui s'y exprime et pour lui la banlieue est un espace de conflits. Il continue à peindre, sur le même support, la toile, le tressage toujours central. Il dessine aussi et expose dessins, peintures : au Musée national d'art moderne, Centre G. Pompidou à Paris, chez Pierre Matisse à New-York, à Düsseldorf, chez Daniel Templon à Paris, dans la galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie à Genève. Il participe à de nombreuses expositions collectives, depuis 1963, la dernière en 2012 au musée Het Valkhof à Nimègue (Pays-Bas), affirmant la permanence de sa conception personnelle de la peinture. Rien n'empêche qu'il soit présenté aux côtés des œuvres de Klein, de Picasso, de Basquiat, de Bacon, de Dubuffet, d'Alechinsky ou Chagall comme au FRAC Auvergne lors de l'exposition « *Un corps inattendu* », du 2 avril au 26 juin 2011. Il est, comme le souligne le Professeur Sicard, dans l'ambiguïté extrême car il est indifférent aux expositions ni furieux ni triste qu'on ne le reconnaisse pas mieux. Il ne nie pas avoir envie d'être reconnu mais ne veut rien faire pour l'être.

Son œuvre tient une place importante au sein de l'art français, bien ancrée dans le contexte, nationale elle est aussi assurément universelle. Il est de son temps et pourtant on a affaire à une œuvre très personnelle mais qui sait s'adapter aux mutations sociétales et s'approprier les innovations technologiques. Son travail sur Primatice l'amène au cinéma, après un détour par la photographie. Le cinéma lui donne la possibilité de faire bouger la lumière sur un dispositif, il en ressent la nécessité. Il enseigne pendant deux ans, au Fresnoy-Studio national des arts contemporains, institution dédiée à la création artistique audiovisuelle, école et lieu d'exposition, de production et

de diffusion, située à Tourcoing. Il s'adresse à des étudiants de toutes nationalités dont la première année d'enseignement est consacrée aux arts visuels traditionnels (cinéma, photographie) et la seconde année, aux nouvelles technologies (installation, dispositifs interactifs), prenant à cœur l'enseignement qu'on lui confie. Il participe à l'exposition « *De Mémoires* » au Fresnoy³⁰², réunissant ses *Epreuves Négatives*, tirages argentiques et ses dessins sur papier japon, et des œuvres de Christian Boltanski, Pascal Convert, Vincent Corpet, Marc Desgrandchamps, Jean-Luc Godard, Frédérique Loutz, Chris Marker, Robert Morris, Sigmar Polke, Sophie Ristelhueber, preuve supplémentaire qu'il fait bien partie du paysage artistique contemporain. Son passage au Fresnoy le propulse dans cette vie des arts contemporains en mouvement, à l'écoute et au regard projetés dans le futur de la création. Il s'associe aux initiatives nouvelles en matière d'art contemporain du Studio et cette étape va nourrir ce qu'il développe ensuite dans son œuvre, le film, la vidéo.

C'est un artiste actif, réactif et proactif. Il est invité dans des émissions de France-Culture, ce qui lui permet d'être présent dans les débats sur les événements de la vie artistique actuelle. Sa démarche picturale s'inscrit toujours dans la continuité de la problématique du tressage mais époque après époque, des mutations conjoncturelles lui permettent d'élargir son champ d'investigations pour aller de plus en plus loin dans son questionnement sur la figure et le fond.

Son paradoxe est dans l'angoisse de se dire : ce que je crée a-t-il du sens ? Et, à la fois, il est fier de ce qu'il fait. Il est un mélange d'inquiétude et de certitude.

³⁰² Exposition « *De Mémoires* » au Fresnoy – Studio national, du 17 octobre au 28 décembre 2003. Un projet conçu par Philippe Dagen, commissaire de l'exposition.

Ses amitiés, ses expériences artistiques et intellectuelles constituent autant d'apports qu'il aura le génie de tresser. La rencontre est tressage, la vie est tressage.

Autre paradoxe de sa démarche, son acharnement à dévoile l'invisible à atteindre la substance, la matrice de l'objet, à montrer et à dissimuler dans un même mouvement.

Par exemple la rencontre avec Jacques Lacan et l'amitié qui s'en est suivie procède de cette démarche. Le psychanalyste met au jour l'invisible chez l'homme, l'artiste donne à voir l'invisible de l'objet, sa face cachée, tout en voilant paradoxalement le visible.

On ne peut donner une conclusion qu'à notre travail. L'œuvre elle, n'est pas finie, heureusement pour nous, elle continue à se faire, oeuvre *work in progress*. Protéiforme et polymorphe, elle recherche sans cesse un médium nouveau et repousse par là même les limites de la représentation.

En regardant comment François Rouan fait parler la peinture, le propos de Matisse : « *L'importance d'un artiste se mesure à la quantité de nouveaux signes qu'il aura introduit dans le langage plastique* », prend tout son sens.

La démarche artistique de François Rouan est complexe et donc fascinante. Elle s'inscrit totalement dans le paysage de l'art contemporain français, gardant jalousement des distances à son égard sans s'en séparer. C'est l'intérêt et le charme de ce travail qui ne cesse de nous interroger sur le temps, sur l'espace, sur nous-mêmes, et de nous étonner.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- AUGIERAS François, *Une adolescence au temps du Maréchal et de multiples aventures*, Ela La Différence, paris 2001
- BIOULES Vincent, *Peindre entre les lignes*, Ecrits d'artistes (énsb-a), juin 1995
- BONNEFOI Geneviève, *HANTAI, artistes d'aujourd'hui*, collection de Beaulieu, Centre d'art contemporain de l'Abbaye de Beaulieu, 16 juin 1973
- C'était Castelnau-le-lez, Une ville-mère de Montpellier*, Maury Eurolivres, mars 2002
- CIXOUS Hélène, *Le Tablier de Simon Hantaï Annagrammes*, suivi de *H.C. S.H. Lettres*, Galilée 2005
- CORDELLIER Dominique, *Rouan le peintre, Surimpressions photographiques de François Rouan*, Galilée septembre 2008
- DAGEN Philippe, *L'Art impossible*, Grasset, Paris 2002.
- DAGEN Philippe, *Picasso*, Editions Hazan, Paris 2008
- DAGEN Philippe, *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, Champs arts, novembre 2010
- DAGEN Philippe, *L'art français, Le XXe siècle*, Flammarion, Paris 2011
- DAMISCH Hubert, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Seuil, octobre 1984
- DAMISCH Hubert, *Voyage à Laversine*, Fiction & Cie, Seuil, mars 2004
- DAMPERAT Marie-Hélène, *SUPPORTS/SURFACES, C.I.E.R.E.C., Travaux XCIX*, 1991

Donation SIMON HANTAI, Musée d'art moderne de la ville de Paris, novembre 1997

DORIVAL Bernard, *Peinture française, LE XX^e SIECLE*, Editions Pierre Tisné, 1957

GRINFEDER Marie-Hélène, *Les années SUPPORTS/SURFACES, 1965 - 1990*, Herscher mai 1991

HOLLIER Denis, *Rouan, La figure du fond*, Galilée 1992

HOLLIER Denis, *Epreuves d'artiste, Photographies de François Rouan*, Galilée 1996

JAUNIN Françoise, *Balthus, Les méditations d'un promeneur solitaire de la peinture, Entretiens avec Françoise Jaunin*, Paroles Vives, La Bibliothèque des Arts, août 1999

KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Denoël/Gonthier, septembre 1982

LE BOT Marc, *Figures de l'art contemporain*, collection 10/18, 1977

LE MOMENT SUPPORTS/SURFACES, Ceysson Editions d'Art, octobre 2010

Le Tablier de SIMON HANTAI, Anagrammes, Galilée janvier 2005

M.P. à G.M., (lettres & textes de Michel Parmentier de 1991-2000)

MARTIN Jean-Clet, *Le corps de l'empreinte, Etudes photographiques*, Collège International de Philosophie, Editions KIME, Paris 2004.

MILLET Catherine , *L'art contemporain en France*, Flammarion 1987

MOREL Philippe, ARASSE Daniel, D'ONOFRIO Mario, *L'Art italien du IV^e siècle à la Renaissance, la Fin du Moyen-Age et la Première Renaissance*, Editions Citadelles et Mazenod, 15 septembre 1997

PLEYNET Marcelin et RAGON Michel, *L'art abstrait*, tome 5, Maeght Editeur, 1970/1987, ch.4, *L'abstraction en France, Supports/Surfaces, BMPT* par Marcellin Pleynet, pp.69 à 88

PLEYNET Marcelin, *Henri Matisse, qui êtes-vous ?*, Edition La manufacture, janvier 1988

RICHTER Gerhard, *Textes, Notes et entretiens* réunis par Hans Ulrich Obrist.
 Traduit de l'allemand par Catherine Métais Bürhendt, sous la direction de
 Xavier Douroux, Les presses du réel, Dijon, octobre 1999

RICHTER Gerhard, *Textes*, les presses du réel, octobre 1999

RICHTER Gerhard, KOCH Gertrud, LANG Luc, ANTOINE Jean-Philippe, Editions
 DIS VOIR, mars 1995

ROTHKO Marc, *Ecrits sur l'art 1934-1969*, Flammarion 2005

ROUAN François, *Voir la peinture en bleu*, Envois l'Echoppe, 28 février 2004

ROUAN François, *Tord Boyaux*, Envois l'Echoppe, 13 janvier 1997

ROUAN François, *Balthus ou son ombre*, Galilée, octobre 2011

ROUAN François, *Tombeau de Francesco Primaticcio*, Galilée, septembre 2008

ROUAN François, *Notes de regard*, Galilée, octobre 2011

ROY Claude, *BALTHUS Monographies*, Gallimard, mars 1996

SICARD Didier, *La médecine sans le corps, Une nouvelle réflexion éthique*,
 Plon, décembre 2002

VIRCONDELET Alain, *Mémoires de Balthus*, Editions du Rocher, septembre
 2001

WAT Pierre, *Pierre BURAGLIO*, Flammarion Paris, 2001

WAT Pierre, *Pierre BURAGLIO*, ouvrage publié en coédition avec le Centre
 National des Arts Plastiques, achevé d'imprimer en mars 2002, sur les presses
 de Canale, Italie.

Catalogues et expositions

ABBOUD Shafic, *Rétrospective*, Institut du Monde Arabe Paris, 22 mars 2011-19 juin 2011.

BALTHUS, Catalogue exposition Musée national d'art moderne Paris, 5 novembre 1983-23 janvier 1984.

BALTHUS, Catalogue raisonné de l'œuvre complète, Jean Clair, Virginie Monnier, Gallimard 1999.

BALTHUS, sous la direction de Jean Clair, Exposition Palazzo Grassi Venise, septembre 2001.

BALTHUS, 100^e anniversaire, Fondation Pierre Gianadda, Martigny Suisse, 16 juin au 23 novembre 2008

BIOULES Vincent, *Espace et Paysage 1966-2006, Un voyage à Céret*, Musée d'Art moderne de Céret, 17 juin-1^{er} octobre 2006.

BIOULES ROMA, Carnets d'études 21, Cabinet des dessins Jean Bonna, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, Paris, 18 mai-15 juillet 2011.

BISSIERE, catalogue exposition galerie Jeanne Bucher Paris, mai-juin 1962.

BISSIERE, catalogue exposition musée des Arts décoratifs, Paris 1966.

BISSIERE, catalogue exposition galerie Jeanne Bucher, Paris 1973.

BISSIERE, IV^{ème} biennale de Villeneuve-sur-Lot, 7 juin-10 juillet 1969. Montpellier, Musée Fabre.

BISSIERE, Daniel ABADIE 1966, Editions Ides et Calendes, Neuchâtel Suisse.

BISSIERE, *le rêve d'un sauvage qui aurait tout appris*, Musée Picasso Antibes, 5 novembre 1999-2 janvier 2000.

BISSIERE, Catalogue raisonné, Isabelle BISSIERE Ides et Calendes, mars 2001.

BURAGLIO Pierre, *Œuvres 1965-1998*, Centre d'art contemporain ISTRES, 1^{er} octobre-23 décembre 1998.

BURAGLIO Pierre, *Prolongements et prélèvements*, exposition au musée Zadkine, Paris, janvier-février 2004.

BUREN, *RETROSPECTIF/ACTIF*, Exposition BUREN au Centre Pompidou Paris , 26 juin-23 septembre 2002, Beaux Arts Hors-série, photos de l'exposition du Centre Pompidou.

COMME LE REVE LE DESSIN, exposition Louvre, Centre Pompidou Paris, 17 février, 16 mai 2005

CONQUES, *Les vitraux de Soulages*, Seuil, juin 1994.

CONQUES, *Un religieux raconte son village*, Frère Jean-Régis Harmel avec la collaboration de Jean-Claude Fau, Les Editions de l'Atelier, janvier 2002.

Les COULEURS DU CIEL, Vitraux de création au XX^e siècle dans les cathédrales de France, Centre international du Vitrail, Editions Gaud, exposition à Chartres du 13 avril 2002 au 5 janvier 2003.

COURBET, Catalogue exposition Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 13 octobre 2007- 28 janvier 2008.

L'ATELIER DE COURBET, Editions Hazan, Paris 2007.

DE CEZANNE A DUBUFFET, collection Jean Planque, Hôtel de ville de Paris, 2 avril-

27 juillet 2003.

DE CEZANNE A MATISSE, Chefs-d'œuvre de la fondation BARNES, exposition au Musée d'Orsay Paris, du 6 septembre 1993 au 2 janvier 1994 ;

DADA, Exposition au Centre Pompidou Paris, 5 octobre 2005-9 janvier 2006

DEGAS et le nu, Exposition au Musée d'Orsay, Paris, 13 mars- 1^{er} juillet 2012.

DE MEMOIRES, exposition au Fresnoy, Studio national, 17 octobre-28 décembre 2003.

DIDI-HUBERMAN Georges, SEMIN Didier, *L'empreinte*, exposition au Centre Pompidou CCI Paris, 19 février-19 mai 1977.

DOGON - Exposition Musée Dapper Paris, 26 octobre 1994-13 mars 1995.

DOGON, Exposition Musée du quai Branly Paris, 5 avril-24 juillet 2011.

L'ENVOLEE LYRIQUE, Paris 1945-1956, Musée du Luxembourg, 26 avril-6 août 2006.

L'ŒUVRE, LE SACRE, exposition Villa du Parc, 74100 Annemasse, 1991.

GUTHERZ Dominique, Centre d'art contemporain, Saint-Cyprien
9 août-28 septembre 1997.

Fables du Lieu, une exposition conçue par Georges DIDI-HUBERMAN, Le Fresnoy, studio national des Arts Contemporains- 10 février- 1^{er} avril 2001.

Catalogue FIAC'09, quarante œuvres commentées.

Simon Hantai Conversation François Rouan, Galerie Jean Fournier Paris, 24 mars-30 avril 2005.

HANTAI/DEGOTTEX, Exposition Galerie Jean Fournier Paris, février 2005.

SIMON HANTAI, PANSES 1964-1965, Galerie Jean Fournier Paris, 11 octobre-24 novembre 2012.

IMPACT I, Catalogue exposition Musée de Céret, été 1966.

IMPACT III, Catalogue exposition Musée d'art et d'industrie St-Etienne, été 1978.

INGRES, Catalogue exposition Musée du Louvre, Paris, 24 février 2006-15 mai 2006.

KLEE Paul, Texte de Will Grohmann, la Bibliothèque des Grands Peintres, Editions Cercle d'Art, Paris 1968.

KLEE Paul, *Œuvres de 1933 à 1940*, Musée des Beaux Arts, Nîmes 1984.

KLEE Paul, *Traces de la mémoire*, Galerie Jan Krugier, Ditesheim & Cie, Genève,
5 novembre 1998-15 février 1999.

Paul KLEE et la nature de l'art, Une dévotion aux petites choses, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 26 mars-20 juin 2004.

KLEE Paul, (1879-1940) *La Collection d'Ernst Beyeler*, Paris, Musée de l'Orangerie Paris,

« *LES ANNEES 50* » Editions du Centre Georges Pompidou, Paris juillet 1988.

«*LES ANNEES 70, l'art en cause* » CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 18 octobre 2002-19 janvier 2003.

LE MAROC DE MATISSE, exposition présentée à l'Institut du monde arabe, du 19 octobre 1999 au 30 janvier 2000.

MATISSE une seconde vie, Musée du Luxembourg, Paris, 16 mars, 17 juillet 2005.

MATISSE PICASSO, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, du 17 septembre 2002 au 6 janvier 2003.

Pierre MATISSE passeur passionné, un marchand d'art et ses artistes, Mona Bismarck Foundation, Paris, 20 octobre 2005, 14 janvier 2006.

MATISSE Paires et séries, Centre Pompidou, Paris, 7 mars-18 juin 2012.

MEDITERRANEE de Courbet à Matisse, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 19 septembre 2000, 15 janvier 2001

MIRO Sculpteur, Fondation Dina Vierny, Musée Maillol, Paris, 16 mars-31 juillet 2011.

NOUVELLE PEINTURE EN France, exposition musée d'art et d'industrie ST-ETIENNE, 1974.

MONDRIAN Piet, Texte de Hans L.C. Jaffé, *Les Grands Peintres*, Editions Cercle d'Art, Paris 1970.

PARMENTIER Michel, 20 septembre, 31 octobre 1988, Centre National des Arts Plastiques, 11 rue Berryer, Paris 8°.

PARMENTIER Michel, *Peintures 1962-1994* - Galerie Jean Fournier, Paris, du 15 mars au 21 avril 2007.

PARMENTIER Michel, *Peintures 1961-1968*, Galerie Jean Fournier, Paris, du 25 novembre 2010 au 8 janvier 2011.

MUSEE PICASSO, Catalogue des collections, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1985.

PINCEMIN Jean-Pierre, 19 septembre-18 novembre 2001, Suzanne Tarasieve, Barbizon. PINCEMIN Jean-Pierre, « *Foreign Office* » 19 décembre 2001-16 février 2002, Espace Ecureuil, Caisse d'Épargne de Midi-Pyrénées, Toulouse.

POLLOCK Jackson, Exposition Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, 21 janvier-19 avril 1982.

POLLOCK Jackson et le Chamanisme, Pinacothèque de Paris, 15 octobre 2008-15 février 2009.

« *REPARTIR A ZERO, comme si la peinture n'avait jamais existé* », Musée des Beaux Arts de Lyon, 24 octobre 2008-2 février 2009.

RICHTER Gerhard, 19 mars, 23 avril 1988, Galerie Liliane et Michel DURAND-DESSERT, Paris.

RICHTER Gerhard, 1988/89, Musée Boymans-van Beuningen Rotterdam, 1989.

RICHTER Gerhard, 7 septembre, 12 octobre 1991, Galerie Liliane et Michel DURAND-DESSERT, Paris.

RICHTER Gerhard, *Forty Years of Painting*, The Museum of Modern Art, New-York, 14 février-21 mai 2002.

RICHTER EN France, exposition au musée de Grenoble du 7 mars au 1^{er} juin 2009.

ROTHKO Marc, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 14 janvier-18 avril 1999.

ROTHKO, The Late Series, Tate Modern London- 26 September 2008-1

February 2009 ROUAN François, *Papiers découpés*, Musée de l'abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, 1^{er} avril-18 juin 2000.

ROUAN François, *PORTES Douze peintures*, Musée National d'Art Moderne, Paris, juin-juillet 1975.

ROUAN François, *Rouan, Paintings, Gouaches and Drawing*, 1972-1976, catalogue de l'exposition, New-York, Pierre Matisse Gallery, may-june 1976.

ROUAN François, *ROUAN*, Catalogue de l'exposition au Musée National d'art moderne au Centre Pompidou, Paris, 27 octobre 1983-2 janvier 1984.

ROUAN François, *PORTES*, Catalogue exposition Galerie Daniel Templon, Paris, 13 janvier- 27 février 1993.

ROUAN François, *Travaux sur papier 1966-1992*, catalogue de l'exposition au Cabinet d'art graphique, Musée national d'art moderne Centre Pompidou Paris, 12 janvier-28 mars 1994.

ROUAN François, *Os.suaire*, exposition Fiac 2000, catalogue Galerie Daniel Templon Paris.

ROUAN François, *Mappes*, Galerie Daniel Templon Paris, 28 avril-1^{er} juin 2005.

ROUAN François, *Contre Image*, catalogue de l'exposition Les Abattoirs, Toulouse, 27 janvier-16 avril 2006.

ROUAN François, *Gravures de 1972 à 2007*, exposition à la Galerie Elbaz, 1 rue d'Alger 70001 Paris, du 21 janvier au 14 mars 2009.

ROUAN François, exposition François Rouan « *du dessin au tableau, work in progress* », FIAC 2010, Grand Palais Paris du 21 au 24 octobre 2010, Galerie Ditesheim, Neuchâtel (Suisse).

ROUAN François, *Sempervirens*, exposition à la galerie Jean Fournier, Paris, 2 avril-16 mai 2009.

ROUAN François, *La découpe comme modèle*, exposition musée Matisse, Le Cateau-Cambresis, 3 juillet-18 septembre 2011.

SUPPORTS/SURFACES, catalogue exposition Musée d'art moderne de St-Etienne, 1991.

Le Tableau en question, œuvres de la collection du musée des Beaux Arts de Toulon, à l'Hôtel des Arts, 19 février/30 mars 2008.

STAEL (de) Nicolas, exposition Fondation Pierre Giannada, Martigny, Suisse,
19 mai-5 novembre 1995.

TRACES DU SACRE, catalogue exposition Centre Pompidou Paris, galerie 1,
du 7 mai au 11 août 2008.

UNE IMAGE PEUT EN CACHER UNE AUTRE, catalogue exposition Galeries
nationales du Grand Palais, Champs Elysées, Paris, du 8 avril au 6 juillet
2009.

Jacques VILLEGLE, catalogue exposition au Centre Pompidou, Paris, du 17
septembre 2008 au 5 janvier 2009.

Articles et revues

(art absolument) « *Primatice, maître de Fontainebleau* », numéro spécial, automne 2004.

BARON Marie-Guy, Roger BISSIERE, « *le sorcier du pinceau* », exposition musée d'Unterlinden à Colmar, février 2005.

BARON Marie-Guy, ROUAN, « *terrien mental et sensitif* », Le Tour des Galeries, *Le Figaro* 27 mai 2005.

BATAILLE Georges, « *Soleil pourri* » - *Revue Documents n°3*, Hommage à Picasso.

BELLET Harry, « *ROTHKO, histoire du don indésirable* », *Le Monde* 6 décembre 2008.

CHAMPENOIS Michèle, « *ROTHKO, le chercheur d'infini* », *Le Monde* 2, 7 janvier 2006.

CHRONIQUES D'ART SACRE, n° 62, été 2000.

DAGEN Philippe, à propos de l'exposition à Aigues-Mortes, Chapelle des Capucins, jusqu'au 27 juin 2005 « *Les paysages géométriques de Vincent Bioulès* », *Le Monde* 28 mai 2005.

DAGEN Philippe, « *La mort de Balthus, peintre du temps suspendu* », *Le Monde* 20 février 2001.

DAGEN Philippe, « *Les découpages de Picasso sur papier journal* », Exposition « *Picasso, papiers journaux* », Musée Picasso, avril-juin 2003.

DAGEN Philippe, « *La peinture ne se laisse plus enfermer dans le critère de la figuration* », *Le Monde* 10 juin 2003.

DAGEN Philippe, « *Variations hermétiques autour du dessin* », *Le Monde* 8 mars 2005, à propos de l'exposition « *Comme le rêve le dessin* », Musée du Louvre, Centre Pompidou, 16 février-16 mai 2005.

DAGEN Philippe, *Galleries –« Hantaï et Rouan face à face »*, *Le Monde* 2 avril 2005.

DAGEN Philippe, « *Les liaisons photo/peinture de François Rouan* », *Le Monde*, 12 mai 2005.

DAGEN Philippe, « *Pierre Buraglio, le passeur d'art* », *Le Monde* 2, 17 décembre 2005.

DAGEN Philippe, « *Courbet miraculé* », *Enquête*, *Le Monde*, 27 septembre 2007.

DAGEN Philippe, « *Disparitions, Robert Rauschenberg* », *Le Monde*, 15 mai 2008.

DAGEN Philippe, « *Simon Hantaï, Disparitions* », *Le Monde*, 18 septembre 2008.

DAGEN Philippe, « *Jacques Villeglé, un artiste s'affiche* », *Le Monde*, 23 septembre 2008.

DAGEN Philippe, « *L'abbaye aux enfants de cristal* », *Le Monde* 1^{er} janvier 2009.

DAGEN Philippe, exposition au musée de Lodève jusqu'au 4 avril 2010, « *Vincent Bioulès, paysages du Sud* », *Le Monde magazine* 23 janvier 2010.

DAGEN Philippe, « *Les paysages mentaux de Vincent Bioulès* », *Le Monde* 1^{er} juillet 2010.

DAGEN Philippe, « *Bioulès Roma, Carnets d'études* », exposition Ecole des Beaux-Arts, 18 mai, 15 juillet 2011.

DECRON Benoît, « *Entretien avec François Rouan* », Paris le 26 janvier 2000, dans catalogue de l'exposition *François Rouan, Papiers découpés*, Musée de l'abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne, avril-juin 2000, pp. 101-102.

Hantaï, Beaux-arts magazine, hors-série, exposition Hantaï présentée à RENN espace, 7 rue de Lille 75007 Paris, du 7 mars au 21 juin 1998.

LEQUEUX Emmanuelle, « *Sur la route de l'art et des utopies des années 1960* », avec Olivier Mosset, *Beaux-arts magazine*, décembre 2009, n°306.

MARTIN Jean-Clet, *François Rouan*, « *du motif dans un tapis* », catalogue exposition Musée de l'abbaye Ste-Croix, Les Sables d'Olonne, 2000, pp.8 et 9.

Mémoire de fin d'études « *La Révolution Culturelle Chinoise* » à travers le journal *Le Monde* de 1965 à 1969- Université Lyon 2, MFE 2001 / rochee/these- body.html.

N°1 de *Mark Rothko*, *Beaux Arts magazine* n°291, septembre 2008.

NOEL Bernard, « *Entretien Rouan/Bernard Noël* »- *La Quinzaine Littéraire*, juillet 1976.

« *Les peintures murales de l'église de Montrond* » par Jean Fournée, *Extrait de l'Annuaire des cinq départements de la Normandie* publié par l'Association Normande, Congrès de l'Aigle 1984.

OCTOBRE n°3/4 (1974), revue théorique des Communistes-Marxistes-Léninistes de France.

« *Qu'est-ce qu'un chef-d'œuvre ?* » *Beaux Arts magazine* n°308- février 2010.

ROUAN François, « *l'atelier de BALTHUS revenir à ROSSINIERE* », *Art Press* 184, Gai Savoir.

UJCML : *Faut-il réviser la théorie marxiste-léniniste ? Le marxisme n'est pas un humanisme. Ce document suit la résolution du comité central du PCF « sur les problèmes idéologiques et culturels »* (Argenteuil, 13 mars 1966). Il est le prétexte à la sortie des marxistes-léninistes de l'Union des Etudiants Communistes et marque la naissance de l'UJCML.

Entretiens avec François ROUAN

A Laversine, le 16 décembre 2004.

A Laversine, le 16 février 2005.

A Laversine, le 1^{er} décembre 2008.

Entretiens avec les artistes

Vincent BIOULES, Montpellier, 2 août 2002.

Pierre BURAGLIO, Maisons-Alfort, 4 avril 2003.

Jean-Pierre PINCEMIN, Authon-la-Plaine, 13 septembre 2002.

Claude VIALLAT, Nîmes, 8 octobre 2002.

Dominique GUTHERZ, Meynes, 5 août 2002.

Entretien avec le Professeur Didier SICARD

Paris, 14 juin 2003.

France-Culture

Balthus, *Le chat au miroir* par François Rouan, plasticien, émission du 5 janvier 2002.

« Surpris par la nuit » - émission d'Alain Veinstein diffusée le 21 novembre 2008 : *Quelques plis pour Simon Hantaï* par Christian Rosset.

Les nouveaux chemins de la connaissance, Le Journal de la philosophie, émission diffusée le 28.11.2011, François Noudelmann reçoit François Rouan pour son ouvrage *Notes de regard* paru aux éditions Galilée en octobre 2011.

Sur internet

Plusieurs dizaines d'articles sur l'œuvre peint de François ROUAN.

ANNEXES

A propos de : SUPPORTS/SURFACES : quelques dates.

- 1966 : Musée de Céret, *Impact (Impact I)* est la première exposition qui rassemble la jeune génération, de Ben à BMPT et à SUPPORTS/SURFACES. François Rouan y expose une toile (dont le nom n'est pas mentionné sur le catalogue). Il y aura *Impact 3* en été 78, au musée d'art et d'industrie de St-Etienne.

- 1967-1968 : Nombreuses expositions dans le Sud de la France, à Nice puis à Montpellier. Expérimentations d'accrochages dans l'espace public.

- 1969 : Les artistes actifs dans le Midi essaient vers Paris.

Accrochage en plein air à Coaraze (Dezeuze, Pagès, Saytour, Viallat). Les expositions se multiplient à Paris et en province.

1970 : ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, première exposition sous le nom proposé par V. Bioulès, de SUPPORTS/SURFACES, avec Bioulès, Dezeuze, Devade, Saytour, Valensi, Viallat. Pagès n'y participe pas.

1971 : SUPPORTS/SURFACES, deuxième exposition du groupe au Théâtre de la Cité Universitaire Paris ; regroupe Bioulès, Dezeuze, Devade, Saytour, Valensi, Viallat. Devade et Cane intensifient le débat théorique en s'appuyant sur la revue TEL QUEL, animée par Marcellin Pleynet. Avec Bioulès et Dezeuze, ils créent *Peinture, Cahiers théoriques*).

Démission de Viallat.

Eclatement de SUPPORTS/SURFACES, consacré par la VIIème Biennale de Paris. Les artistes se scindent en deux groupes : d'une part Dolla et Viallat et d'autre part Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze. Cette rupture manifeste une scission théorique et géographique.

- 1972 : SUPPORTS/SURFACES, *Peinture, cahiers théoriques*, dernière exposition du Groupe à la librairie Les Idées et les Arts, Strasbourg, regroupe Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze. Démission de Bioulès et de Dezeuze.

- 1974 : Fin de la période SUPPORTS/SURFACES, avec l'exposition itinérante *Nouvelles peintures en France*, inaugurée à St-Etienne, qui réunit à nouveau les acteurs du groupe. Cane et Devade refusent d'y participer. Sont également présents Jaccard et Meurice.

Les artistes poursuivent des chemins distincts, enchaînant expositions personnelles dans les galeries et les musées en France et à l'étranger, ou se croisant par petits groupes dans les expositions collectives.

Rencontres et entretiens avec des artistes proches de François Rouan dans les années 60-70.

Vincent BIOULES, Montpellier 2 août 2002.

« Je connais depuis toujours François Rouan. Nous habitions la même rue étant enfant. Nous avons fait nos études aux Beaux- Arts ensemble à Montpellier et à Paris. Nous étions ensemble au moment de mai 68. Né dans une famille modeste, son père était militant communiste, il a vu sa mère outrageusement humiliée devant ses enfants par la gestapo. J'étais d'origine bourgeoise mais cela n'a pas empêché notre amitié.

Au début, François Rouan fait une peinture très colorée, méditerranéenne, attachée à l'école de Sète, post-fauviste, généreuse, figurative. A Paris, nous étions tous influencés par Michel Parmentier. Il avait pour nous une importance considérable avant SUPPOTS/SURFACES. En radicalisant comme il le fit si bien et avec tant d'autorité et de force plastique les pliages d'Hantaï, Parmentier se réclamait à la fois d'une dialectique issue du marxisme mais aussi d'un romantisme d'action à la française où Saint-Just, Marcel Duchamp et les surréalistes allaient bras dessus bras dessous. Très vite chacun de nous ne put échapper à l'influence d'une attitude et de choix qui allaient donner naissance au groupe BMPT dont, à mes yeux, Parmentier demeurait à la fois le peintre véritable et le plus exigeant. Sans eux, le mouvement SUPPORTS/SURFACES n'aurait pas existé. Parmentier a radicalisé ce qu'avait fait Hantaï : des froissages il est arrivé aux pliures. Tous les choix radicaux ont été pris ensuite par SUPPORTS/SURFACES : une esthétique à la fois post-matissienne, post Hantaï, c'est-à-dire une réponse française à l'Ecole de New-York.

Par Parmentier, élève de Chastel, nous avons été introduits dans la galerie Jean Fournier pour y découvrir une peinture mythique de Sam Francis, une peinture bleue et blanche, éclatée, dont l'étrangeté contrastait cruellement avec l'abstraction à la française, qui semblait mettre un terme à une histoire au lieu d'en commencer une autre. Jean Fournier lui-même n'hésitait pas à donner de son temps à un jeune peintre inconnu pour lui faire découvrir avec patience et ferveur les peintures d'Hantaï dont il était le champion vigilant et inconditionnel. Ainsi la découverte de la peinture ne se faisait pas alors au travers de revues et d'images mais directement et sur le tas comme elle animait nos conversations quotidiennes.

François Rouan fait à cette époque une peinture très figurative, il fait des tressages proches de Buraglio. Lorsqu'il était plus jeune, sa peinture était plus proche de Di Rosa. Si Rouan n'a pas fait partie du groupe SUPPORTS/SURFACES-BMPT, je crois que c'est à cause de Parmentier ; il l'a empêché d'aller chez Fournier.

Le travail de Rouan dérivé de SUPPORTS/SURFACES, ce sont les tressages.

François Rouan à Rome. Contacts avec Balthus qui a donné naissance à un autre Rouan. Il est devenu un autre homme. La peinture dérivée de Parmentier et de SUPPORTS/SURFACES, sous l'influence de Balthus, devient très sensuelle, très précieuse. Elle revêt un souci de qualité expressive. La peinture de Rouan devient proche du grain de la peinture de Balthus. Sa préférence aux fresques romaines, à la manière antique, domine. Si François Rouan n'avait pas rencontré Balthus, il aurait travaillé dans la mouvance de SUPPORTS/SURFACES. Il n'a pas rejoint le groupe de SUPPORTS/SURFACES. Nous avons eu pas mal d'éloignement. Nous nous sommes retrouvés trente ans après.

Balthus a compris la peinture de Rouan jusqu'aux »*Portes* ». Après, il ne l'a plus comprise. Et Rouan était fasciné par Balthus. Il y a eu chez lui comme un processus d'identification avec Balthus. »

François Rouan aurait-il été plus libre sans connaître Balthus ?

« Je ne sais pas. La peinture pour Rouan, c'était une conquête sociale, pour s'affirmer, pour prendre le pouvoir. On chasse le petit enfant pour devenir adulte, puis on s'aperçoit que l'on revient à l'enfant. La politique a joué un rôle considérable chez Rouan.

Sur la question de la peinture abstraite, Vincent Bioulès dit que tout le monde fait de la peinture abstraite de 1963 à 1975 : « François Rouan est redevenu abstrait, Vincent Bioulès est redevenu figuratif ».

« On a souvent dit que Bioulès était « revenu » à la figuration. Dans la mesure où il admet des signes descriptifs dans ses toiles, la formule est juste. Mais il faut la compléter : il est « revenu » avec, en tête et dans les mains, les méthodes et les exigences qu'il avait faites siennes à ses débuts. Sa figuration ne se comprend pas sans l'abstraction qui l'arme d'une structure inflexible ».

(Les paysages géométriques de Vincent Bioulès – Chapelle des Capucins, Aigues-Mortes, mai-27 juin 2004 – Ph. Dagen, Le Monde 28.05.2004).

(Vincent Bioulès, paysages du Sud – Musée de Lodève jusqu'au 4 avril 2010 – Ph.Dagen, Le Monde magazine, 23.01.2010).

Pierre BURAGLIO, Maisons-Alfort 4 avril 2003.

« En 1963-1965, nous nous sommes connus avec Rouan dans l'atelier de Roger Chastel (pas de parenté avec André Chastel mais avec Buche Chastel), avec Bioulès, Bodex, Buren, Kermarec. Roger Chastel est un peu oublié (j'ai la chance d'avoir un tableau de lui chez moi, « très picassien ») mais il a créé un foyer d'attraction autour de lui, ne se donnant pas lui-même comme modèle. Rouan a été par la suite plus lié à Chastel que moi. Chastel a pris sa retraite vers 1968. Nous étions ensemble à l'UEC (Union des Etudiants Communistes). Beaucoup de gens « bien » y étaient : contexte de la guerre d'Algérie. Ce qui nous réunissait, c'étaient des idéaux moralistes, éthiques, politiques moins. J'ai eu des liens personnels avec lui jusqu'en 1966. Je suis un peu plus âgé que lui. Celui qui a marqué notre travail, c'est Hantaï.

J'ai senti chez Rouan quelque chose de personnel, une radicalisation, une entrée progressive des tressages. En revanche, Parmentier (image hybride de A. Breton et de Saint-Just) ne le trouvait pas assez personnel. Au moment de l'exposition *Triptyque* chez Fournier en 1966, intitulée « *Pour une exposition en forme de triptyque* » à laquelle participaient Meurice, Buren, Parmentier, Buraglio, Rouan n'est pas venu exposer car Buren et Parmentier se sont opposés violemment à sa participation. »

Buraglio reprend, après avoir signalé les vitraux de Castelnau-le-lez conçus par Rouan et la chapelle Saint-Symphorien de l'église Saint-Germain des Prés à Paris décorée par lui-même, « avec Rouan, nous avons la même curiosité intellectuelle. Nous avons été assimilés à SUPPORTS/SURFACES par opportunité. Nous étions dans la mouvance, mais nous n'étions pas du mouvement lui-même par radicalité politique, historique.

Maintenant je trouve les peintures de Rouan un peu faites, un peu bourgeoises... Sa peinture vaut plus cher que la mienne ! ».

Jean-Pierre PINCEMIN, Authon-la-Plaine 13 septembre 2002.

« J'ai vu François Rouan une fois. Il m'a parlé politique. On a déjeuné ensemble il y a un an ou deux. Son milieu familial était plutôt de gauche. Il a pris ses distances vis-à-vis de Buren et de Buraglio. Rouan était très ami avec Dominique Bozo. Il préfère fréquenter les instituts que les voyous. S'il est arrivé à Rome, ce n'est pas par hasard. Rouan est finalement l'héritier de Balthus, c'est lui qui devait garder « la maison » (la Villa Médicis). Rouan était légitimé à la Villa Médicis. Pendant cinq à dix ans, c'était à Rouan qu'il fallait demander. Après le départ de Rouan, les gens qui arrivaient à Rome faisaient de tout, de la TV etc... mais c'étaient des gens importants.

La partie la plus difficile de son travail : ses tableaux constitués d'entrelacs, d'enchevêtrements. Rouan est un artiste qu'il faudrait regarder à travers les arts premiers (non que ses tableaux ressemblent à des œuvres africaines !) mais les tressages... Voir ce bricolage autour du musée de l'Homme, un truc autour de Klee (« Bien, bien, bien, bien » P.Klee), car Paul Klee représente un inventaire dans lequel un peu tout le monde s'est servi. Dubuffet s'est servi de l'œuvre de Klee à la louche, Klee a inspiré Picasso. L'œuvre de Klee a bouleversé beaucoup de gens. Dans les années 60-65, Klee n'a jamais eu de temples de gloire. Pierre Boulez est le seul qui a bien su décrypter l'œuvre de Klee. Ses tableaux sont écrits comme des partitions. C'est une œuvre pédagogique. Il donnait des cours au Bauhaus. Après la guerre, les gens ont découvert Klee, l'art russe, les américains.

Rouan est l'artiste le plus cher (ses tableaux : 3 fois le prix des nôtres). Il est un peu « big snob ». Le problème des artistes, c'est qu'ils sont souvent un peu pénibles ».

En parlant de Viallat, Jean-Pierre Pincemin reprend : « il a une réponse de son travail, il n'a pas l'impression d'aller plus loin que les arts populaires. Il se sent très bien dans sa région. Il fait un art plaisant, pas prétentieux.

Avec des gens comme Rouan, dit-il, on a l'impression qu'ils cachent toujours quelque chose. Rouan avait une stratégie de carrière. Il avait déjà les dents bien affûtées. On n'avait rien à lui expliquer politiquement, pensait-il. Il se garantissait sur sa gauche.

Du groupe Buren-Parmentier-Meurice etc., les deux très sophistiqués étaient Buraglio et Rouan. Buraglio, ses agrafages étaient extrêmement compliqués. Parmentier- Buren : travaux extrêmement simples ». Où étaient localisés les artistes dans les années 70 ?

« Personne à Paris. Je suis le seul parisien né dans le XIV^e arrondissement. Les autres sont cantonnés dans le midi de la France.

Je n'ai jamais réussi à me légitimer en tant qu'artiste. Si on ne m'aime pas, on ne m'aime pas ».

Notes biographiques :

Cf. (*N°3 Empreinte de tôle ondulée* de J.P. Pincemin)– choix de matériau familier à l'artiste puisque dans sa jeunesse, il exerçait le métier de tourneur. Jean-Pierre Pincemin est mort à l'été 2009. Le magazine du conseil général de l'Essonne lui a rendu hommage dans son numéro d'octobre 2009, n° 106 : « Ici repose Jean-Pierre Pincemin - ... Prenez votre véhicule pour vous rendre au cimetière qui se trouve à la sortie du village. Le peintre et sculpteur Jean-Pierre Pincemin y est enterré. Ce chevalier des Arts et des Lettres multiplia les expériences dans différents mouvements artistiques comme l'abstraction lyrique ou l'action painting. Il a également expérimenté dans les années 1960, l'utilisation des matériaux les plus divers, tels que planches, tôles ou grillages, pour réaliser des œuvres monumentales ».

Claude Viallat, dans son atelier à Nîmes, le 8 octobre 2002.

« J'ai connu François Rouan en rentrant de l'armée, d'Algérie. Il faisait à ce moment-là une peinture très fauve, aux couleurs très fortes, rapports de rouge, de vert, peinture très culottée. Sa peinture m'intéressait beaucoup. Les autres trouvaient qu'il était trop brut de coffrage. On a sympathisé. Il est monté à Paris en 1963. En 1963-1964, j'étais logiste (préparant le Prix de Rome) à l'Ecole des Beaux Arts de Paris.

En 1964, François Rouan est rentré chez Chastel, Professeur aux Beaux Arts. Je l'ai vu deux fois chez Chastel. Il commençait à faire une peinture abstraite. C'était vraiment à l'origine de son travail de peintre.

En été 1966, l'exposition *Impact* au musée de Céret a réuni quelques artistes appartenant au groupe BMPT créé la même année, ainsi que Rouan, Bioulès et moi :

- Bioulès exposait une toile abstraite,
- Rouan, ses collages,
- Viallat, sa première toile avec des formes.

Chaque artiste devait laisser au musée la toile qu'il exposait, à charge par le maire de Céret d'adresser à chacun une ronéo. Rien n'a été fait. De l'exposition tout est parti, tout a été disséminé. Rouan, à ce moment-là, m'a offert sa toile « *Tressage* » 1965, papiers collés, que j'ai prêtée au Carré d'Art de Nîmes et qui est en dépôt actuellement dans ce musée.

La même année, en juillet 1966, une exposition était organisée à la galerie Fournier : « *Pour une exposition en forme de triptyque* ». Participent à cette exposition : Meurice, Buraglio, Buren, Parmentier. Elle est faite sans Rouan car Buren et Parmentier se sont opposés violemment à sa participation.

J'ai revu François Rouan les étés 64, 65, 66. Il passait toutes ses vacances à Aubais, mon pays d'origine. On se voyait beaucoup. En 68, il était question

qu'il achète l'ancienne gare qu'il habitait et puis les événements de mai 68, son très grave accident de moto ont bousculé ses projets. Il fut hospitalisé à l'hôpital de Montpellier. Pendant sa longue convalescence, il rencontra Louis Cane à Montpellier (qui était élève aux Arts Décoratifs et faisait une peinture figurative). Ils se voyaient très souvent et une grande proximité s'établit entre eux. Louis Cane était très intéressé par tout ce que faisait Rouan : les tressages, les découpages. C'est François qui a été à l'origine de ce travail *N°3, huile sur papier, 1967*, peinture sur papiers collés, 235 x 155 cm. Mais la peinture de Rouan était moins radicale, avec un côté un peu impressionniste, plus fusionnelle dans l'écriture.

En 1968, une exposition Bissière a eu lieu au musée Fabre à Montpellier. Cette exposition a déclenché beaucoup de choses chez Rouan.

Au moment où il obtint le Prix de Rome (1971), nos relations se sont un peu espacées. Il venait moins dans la région et nous nous sommes perdus de vue pendant une dizaine d'années. On s'est retrouvé à la fin des années 70, en 1982 à New-York, à l'exposition organisée par Jack Lang. Nous avons visité la Fondation Barnes, invités tous les deux par Pierre Matisse. Je l'ai trouvé très changé : d'un peintre très rustique, direct, immédiat, j'ai retrouvé quelqu'un de beaucoup plus policé, plus cultivé, plus docte. Ceci était dû à ses contacts avec Balthus. Il a vécu d'une manière plus sophistiquée, venant d'un milieu très populaire, il est devenu un peu jésuite, faisait attention à ce qu'il disait. Il a beaucoup pris à Balthus. De son passage à Rome (1971-1974), il en a retiré un questionnement de la peinture italienne. Auparavant, il avait une méthodologie brute, plus radicale.

Dans les années 90, nous avons des rapports par l'intermédiaire de Dominique Bozo qui me logeait lorsque je venais à Paris. Ce dernier me donnait des nouvelles de François Rouan. Depuis 1997, année de la fermeture de la galerie Pierre Matisse, nous avons le même marchand, Daniel Templon.

François Rouan, c'est quelqu'un que j'aime beaucoup, quelqu'un auquel je suis très attaché. C'est une personne volontariste, il m'aime bien. J'étais un des premiers qui l'ait encouragé dans son travail. Il agit à contre courant, ne veut se réclamer d'aucune école. J'aime beaucoup son travail (cf. texte de Lacan sur le tressage) ».

Dominique GUTHERZ, 5 août 2002 à Meynes (près de Nîmes), où il habite et travaille, directeur de l'école des Beaux Arts de Nîmes. Prix de Rome de peinture, pensionnaire à la Villa Médicis, il est resté deux ans à Rome, avec François Rouan.

« Balthus a choisi Rouan qui est resté 4 ans comme pensionnaire à la Villa Médicis : 2 ans en tant que Prix de Rome de peinture, 1971, 2 ans en tant que Prix de Rome de gravure, 1973. Il est resté à Rome 2 ans supplémentaires, habitant chez Brigitte Courme (Prix de Rome de gravure) qui deviendra sa femme et mourra dix ans plus tard d'une tumeur cérébrale. François Rouan est donc resté 6 ans à Rome. Balthus a aimé sa peinture (la série des *Portes*), puis il ne la comprenait plus très bien. Il n'aimait plus ce qu'elle était devenue, assez dure, visages aux côtés agressifs. A partir de 1975, Rouan travaillait sur les *Bosco*, il allait dessiner à Sienne sur les fresques de Lorenzetti (*Le Bon Gouvernement*). Après avoir quitté la Villa Médicis, il avait un atelier dans l'annexe d'une demeure perdue, dans la banlieue de Rome, à Lunghezza. Il fit beaucoup de dessins et de gravures. Ce sont pendant ces deux dernières années, où Rouan n'était plus pensionnaire à la Villa Médicis, que je l'ai connu.

A Rome, François Rouan laisse tomber le tressage, peint sur la toile, garde le quadrillage. Ses dessins dans le *Bosco*, nombreux, sont un travail de puzzle, une réalité découpée, sans teinte. Par contre, les *Portes* sont tressées. Sa peinture quitte le côté décoratif – le côté « papier peint » disait Balthus – pour aller vers un espace pictural, pour arriver à une troisième dimension, abandonnant le côté frontal d'un art décoratif. Sa peinture prend une dimension spirituelle, beaucoup moins matérialiste. Le François Rouan, ancien marxiste maoïste, a abandonné ses thèses, là. Balthus a dû avoir une grande influence sur lui. La découverte de l'Italie a revêtu une grande importance pour lui. On était dans la beauté, loin des idées matérialistes de

SUPPORTS/SURFACES. Il est donc sorti de cette période matérialiste pour aller vers autre chose : Balthus, l'Italie ; alors que Buren est resté matérialiste. François Rouan était passionné par l'architecture, le paysage, choses qui ne le préoccupaient pas auparavant ».

D. Guthertz souligne dans la peinture de Balthus, la construction des formes ; dans celle de Rouan, la surcharge des choses. « La peinture de Rouan n'a pas la simplicité de celle de Balthus ... la peinture de Rouan est précieuse, savante. Balthus appréciait la peinture de Rouan disant qu'il avait du métier, de la technique. Rouan peignait à la cire, a tempera, ce qui intéressait beaucoup Balthus.

Au moment où il rencontre Balthus, sa démarche intellectuelle change. Beaucoup l'ont trouvé snob (on l'appelait « le petit marquis »). Entre artistes, on ne se fait pas de cadeau ! Balthus s'est fabriqué un destin. Il avait envie d'être un grand peintre. Il était très pauvre, il a lutté pour son œuvre, pour sa position sociale. Il y est arrivé magnifiquement, il s'est réinventé une vie, côté faux noble. Mais on passe sur tout cela ! Balthus a été élevé par Rilke, l'ami de sa mère. D'origine paysanne, il s'est voulu aristocrate. Il a toujours vécu dans des châteaux, chez des princesses : une vie mondaine certaine. C'était un solitaire. Personne ne voulait de sa peinture qui était à contre courant. On disait « il peint des petites filles avec des chaussettes ». A l'époque de Balthus, c'était l'Abstraction, l'Ecole de Paris. A force d'acharnement, il est monté très haut dans la peinture du XXème siècle.

Ce qui a frappé Rouan chez Balthus, c'est sa démarche solitaire, même s'il était un grand mondain à la fin de sa vie. Cette démarche, Rouan la revendique aussi car il est un solitaire, agacé qu'on l'associe à des courants, à des groupes. Il a entrepris une démarche très personnelle, une sorte de folie labyrinthique. Le parcours de ses peintures est sans fin ; des entrelacs, des

enchevêtrements, voisin de l'art brut, peinture médiumnique(Lesage), une sorte de magie.

Il n'aime pas beaucoup Bioulès, déteste Buraglio (incident au moment de l'exposition *Triptyque* à la galerie Fournier) et lui en veut ainsi qu'au groupe BMPT. Buraglio dit qu'il n'était pour rien dans l'exclusion de Rouan de cette exposition. Le mouvement SUPPORTS/SURFACES ? Rouan ne le trouve pas intéressant. Pour moi, ce mouvement fasciné par l'Ecole de New-York (Pollock, etc.) reste un mouvement très franco français.

Une vieille amitié lie Rouan à Viallat. Viallat n'a pas la même formation que Rouan. Il a été influencé par Matisse, Picasso, l'art américain. Il aime les taureaux. C'est un paysan, fils de notaire. F. Rouan est allé plusieurs fois en vacances dans le village de Viallat, puis ils se sont retrouvés dans la même galerie. Tous deux ont une vénération pour Hantaï, pour Chastel.

Rouan s'est tenu à l'écart de toute la génération. Très cultivé, il connaît Piero della Francesca, les problèmes du peintre, se pose les vraies questions. J'ai de vraies conversations avec lui. C'est un bonheur pour moi. Cela fait du bien au milieu de ce siècle masochiste, dans ce monde d'ignorants dans l'art contemporain, de voir quelqu'un qui a cette ambition-là ».

Rencontre avec Le Professeur Didier SICARD,

Président du Comité consultatif national d'éthique (CCNE), Chef du service de médecine interne à l'hôpital Cochin, en 2003, rencontré sur la recommandation de Pierre Buraglio, le 14 juin 2003. Il est l'auteur d'un livre paru chez Plon en octobre 2002 *La Médecine sans le corps*. Admirateur et ami de François Rouan, il écrit : » Les artistes m'ont dessillé l'œil face au corps malade, de la même façon qu'un monochrome m'émeut par sa polychromie cachée... Le peintre contemporain François Rouan m'a révélé que l'univers de la peinture correspondait à un univers mental, que les images véritables n'étaient pas celles que l'on croit, mais celles que l'on invente, que la beauté plastique était toujours le fruit d'une découverte et d'une rencontre inattendue de couleurs. Il m'a aidé à percevoir l'humain dans sa complexité dépassant la simple médecine ou remettant la médecine à sa juste place...j'ai toujours perçu l'art comme ce qui peut donner à voir ce qui manque à l'être, et ce qui manque à l'être, c'est ce qui est entre les hommes. Rouan m'a montré que la peinture pouvait être un univers qui accueille le fonctionnement du cerveau comme un paysage mental dans lequel on se repère, on s'égare, on découvre un chemin familier, un espoir inconnu. Ce tressage permanent entre le connu et l'inconnu est à la source même de notre interrogation sur le monde » (*La Médecine sans le corps – l'art dans son rapport au corps médicalisé*, pp.183-184).

Je connais François Rouan depuis 1971. Il faisait partie de l'UJCML (Union des Jeunesses Communistes Marxistes Léninistes), appelé groupe des « spontanéistes », ultra gauche, très influencé par la pensée de Mao. François Rouan était un « maospontex », tout comme la revue *Peinture, cahiers théoriques*. J'ai connu Marc Devade et Louis Cane. Louis Cane était le bras armé, l'exécuteur, Marc Devade, le penseur. Ce dernier était très

impressionnant, très radical, d'une extrême exigence intellectuelle. Il était atteint d'une maladie rénale. S'il avait vécu, il aurait beaucoup marqué son époque. Mais Rouan s'est vite éloigné d'eux. Pour eux, François Rouan était quelqu'un d'hostile, plus dans la réflexion que dans la réflexion politique.

Je m'intéresse à la présence de l'art dans les hôpitaux. J'avais commandé à Claude Viallat la peinture du plafond du hall de l'Hôtel-Dieu grâce au mécénat des Laboratoires Pfizer. Il s'agissait de 300 m² de peinture : 2 MF. Au dernier moment, les Laboratoires Pfizer se sont retirés du projet, mais Viallat avait peint le plafond. Lorsque je lui ai annoncé cela, Viallat m'a répondu : "mais j'ai tellement eu de plaisir à la faire que je la donne (la peinture)".

François Rouan a plusieurs facettes. Son paradoxe : l'exigence absolue du créateur qui s'interroge en même temps sur le sens de sa création comme impossible et qui, en même temps, revendique son art comme au-dessus de tout. Il est dans l'angoisse de se dire : ce que je crée a-t-il du sens ? et à la fois, il est dans un orgueil de ce qu'il fait. C'est un mélange d'inquiétude et de certitude.

C'est un homme très impressionnant. Je l'ai vu à la Villa Médicis et à Paris. Il me terrifiait. J'avais l'impression de n'être rien entre ce que je pensais et ce que lui pensait et créait, d'où un écart. Toute rencontre avec Rouan est frustrante. On se sent toujours en deçà de ce qui devrait survenir. Il faudrait décoder avec le temps ce qui a été dit. C'est quelqu'un de très compliqué qui vit dans son œuvre 24 heures sur 24. Il fuit le monde et en même temps, aime être dans un lieu un peu snob. Il a une fascination pour les comportements aristocratiques, mais il ne s'en revêt pas. C'est l'opposé d'un bourgeois. Il est plutôt attentif à la détresse mais est fasciné par la richesse, par les gens qui comptent. Il a à la fois une certaine ouverture à l'aspect aristocratique et un mépris terrible de la société dans ce qu'elle a d'un

peu médiocre. Balthus avait repéré chez Rouan cette exigence, cet aspect. Il y avait entre eux une vraie rencontre intellectuelle. Il est d'une grande exigence intellectuelle et il a fait partie de beaucoup de jurys. C'est une personnalité tout à fait à part. Son discours est très rapide, complexe, très obscur. Mais en même temps, c'est une obscurité qui, à mesure qu'on s'en approche, fait sens. La complexité est-elle source de sens ou de discours un peu vain ? La pensée de François Rouan est toujours au-delà du niveau de compréhension de celui qui débarque ce jour. La conversation sera ailleurs si on la hausse au niveau second, d'où le sentiment de frustration. On voudrait avoir un vademecum « rouanais ». François Rouan parle par ellipse, par métaphore, par paradoxe. On a des scrupules à lui dire qu'on n'est pas sur le même chemin que lui. Il ne se met pas à la portée de quelqu'un. Il oblige l'interlocuteur à réfléchir. Les êtres qui vous obligent à réfléchir, ce sont ceux qui vous apportent le plus. Il est tout, sauf de l'anecdotique. Il m'a apporté tellement plus que tous les professeurs de médecine, dans le sens de dépister toujours devant la surface ce qui était caché derrière. Le drame de sa vie est la mort de sa femme, Brigitte Courme, d'une tumeur cérébrale. Il a reconnu Alexandre, le fils de Brigitte, et a souhaité qu'il ait une réussite sociale.

La rencontre est tressage. La vie est tressage. Un événement n'est jamais isolé. Un malade n'est jamais une personne simple, c'est une histoire, une rencontre, etc. Le tressage vous oblige à chercher derrière l'image du tressage ce qui l'a constitué. La peinture de François Rouan est un éclairage sur la façon de penser. Pour aller de A à Z, le chemin emprunte plusieurs alphabets. Dans la mesure où l'on tresse plusieurs alphabets, c'est là que l'on va de A à Z.

Début 1971, je suis entré dans la galerie Lucien Durand et j'ai eu un éblouissement absolu à la vue d'une toile de Rouan, une rencontre

amoureuse, très forte. Je n'ai pas pu l'acheter car D. Cordier l'avait fait avant moi mais par la suite, j'ai pu acheter quelques toiles de lui.

Il ne faut pas se poser en tant que sujet par rapport à Rouan. Il peut être très cinglant et en même temps, l'être le plus généreux. Son admiration pour son père, très grand résistant du maquis des Cévennes, est absolue. Il s'est senti toujours dépositaire d'un héritage médiéval (du chevalier), mais il se moque de lui-même en disant qu'il n'est qu'un petit peintre. Il a vu très rapidement le côté théâtral de son engagement dans le groupe maoïste et s'est aperçu en 1968 que tout cela était du folklore, de la manipulation, eu égard à l'engagement de son père au péril de sa vie.

A propos de l'exposition « Triptyque », Jean Fournier a déploré l'incident. Il aurait voulu exposer Rouan. A l'origine de l'incident, c'est probablement le refus de Parmentier. Mais Buraglio n'est pas très clair sur ce coup-là. Peut-être une jalousie ?

Le marchand de François Rouan était Pierre Matisse à New-York (le marchand de Balthus). Ce dernier lui a recommandé Daniel Templon. François Rouan aurait aimé aussi la Galerie de France à Paris.

En définitive, François Rouan est dans l'ambiguïté extrême : indifférent aux expositions ou furieux et triste qu'on ne le reconnaisse pas mieux. Il a envie d'être reconnu mais ne veut rien faire pour l'être ».

L'Italie à la cour de France

Table ronde Auditorium Louvre 27 septembre 2004

Introduction à l'exposition.

Dominique Cordellier : Commissaire de l'exposition.

Vittoria Romani : Professeur HA Université UDINE (Italie)

Geneviève Bresc : Conservateur Chef département des Sculptures – Louvre

François Rouan

Film, durée 10 minutes :

« Laversine Factory présente :

Le Petit objet, un film de François Rouan,

Qui ne traite ni du volume du corps, ni non plus de sa surface.

Le corps est le champ d'une activation contraire avec ou sans effet – retour ;
sans la clôture du lieu, dans son silence.

Histoire de désir mais surtout pas un désir d'histoire.

La rencontre d'Amour et de Beauté dans l'opalescence scintillante dans
l'œuvre s'honore.

Faire le pont ici et là et produire l'évanescence des corps.

Après la présentation des 3 premiers intervenants, **François Rouan** précise
son attitude face à l'œuvre de Primatice :

« Primatice est dans notre présent – grande liberté de l'artiste adossé au
travail de l'érudition et des historiens – les grands artistes m'apportent cette
capacité de dialogue - circulation – échanges entre des modèles – écoute de

ce qu'il y a de plus brûlant dans l'œuvre - Dessins surdéterminés par sa volonté d'échange - objets beaucoup plus saisissants, brûlant dans une intensité - sur certains aspects il y a comme de l'immortel -

L'artiste c'est celui qui est là... pour montrer encore une fois ce qui dans l'œuvre est indestructible.

Ce qui est indestructible pour moi :

architecture de figures, d'images, de textes ;

pensée très particulière du 2 à 2 ;

pensée plastique où il est très difficile de pouvoir s'agenouiller devant une forme iconique ;

le regard ne peut circuler que de 2 à 2 ; c'est un infini terriblement moderne, on ne peut être 1 ; infini qui bute sur l'ouvert de l'infini.

France Culture : « Peinture fraîche » - 1^{er} décembre 2004

Antoine SCHNAPPER – Bernard MONINOT – François ROUAN –

Antoine SCHNAPPER - Cours sur les salons de Diderot, la poésie et la peinture.

Livre : « *Le métier de peindre au Grand siècle* », chez Gallimard.

Bernard MONINOT – Exposition à la galerie Baudoin Lebon, 13 rue de Sévigné, Paris 4^e, du 1^{er} décembre 2004 jusqu'au 22 janvier 2005.

François Rouan, l'Italie à la cour de France, Primatice, maître de Fontainebleau et **François Rouan**, Tombeau de Primatice au Musée du Louvre jusqu'au 3 janvier 2005. Avec **François Rouan** et **Bernard Moninot**, **Jean-Pierre Cuzin** et **Véronique Gérard-Powel**, historiens de l'art, **Anne Tronche**, **Guitemie Maldonado**, **Bruno Mathon**, critiques d'art.

François Rouan est le peintre invité pour regarder la quintessence du Maniérisme italien et l'accomplissement de la Renaissance française. Cela donne un regard fascinant et savant, avec une grande liberté, un travail de tressage : dessus- dessous, passé- présent, négatif –positif et peinture – photographie, collage – montage. C'est une exposition très inspirée et passionnante.

Jean Daive : François Rouan, qu'est-ce qui vous a poussé à aller à la rencontre de Primatice et de travailler avec Primatice, de le regarder

et de nous restituer cela sous forme d'un travail que je trouve, moi, tout à fait fascinant ?

François Rouan : Vous savez, quelques minutes avant de rencontrer le conservateur qui travaillait sur cette exposition déjà depuis de nombreuses années, cinq minutes avant, je ne pensais pas à Primatice. :C'est qu'au fond la fréquentation des historiens est souvent pour moi un grand plaisir, cet espace de lecture, de réflexion est un grand plaisir ; et bien évidemment pour moi, la méditation sur l'histoire n'appartient pas uniquement aux historiens. Ce qui me frappe, par exemple lorsqu'on parlait **d'Antoine Schnapper** pour lequel j'ai une méconnaissance assez complète de l'œuvre, mais cette attention à ce qui vous paraît tellement fondamental, tellement solide : vous faisiez référence aux factures, aux feuilles de paie, des débats des veuves d'artistes ... tout cela bien sûr touche à du réel...

Mais l'invite a joué sur deux choses : d'abord un conservateur sympathique – je ne le connaissais pas – souvent comme sont les conservateurs, c'est- à dire d'extraordinaires avocats de ce dont ils s'occupent, l'enthousiasme très communicatif et surtout une sorte de gourmandise de me trouver dans un espace autorisé, m'autorisant, sans montrer patte blanche, à être accueilli au Cabinet des dessins et de pouvoir me promener dans les boîtes de dessin comme je l'entends. Donc, je n'ai pas pu résister ; c'est comme cela que c'est parti.

Ce qui m'a intéressé très vite chez Primatice : j'ai essayé de trouver une documentation un peu sérieuse – j'ai été très étonné des difficultés que j'ai eues à trouver une monographie, qui était déjà très ancienne ; je me suis rendu compte que c'était un homme très étrange ce Primatice. Fontainebleau,

j'en avais gardé un souvenir sinistre : pour moi, cela sent le gendarme et l'administration française . Je suis retourné tout de même à Fontainebleau ; j'ai toujours senti ce parfum de quelque chose de très étrange : comme un continent disparu, englouti dans une sorte de gestion un petit peu froide.

Mais ce qui m'a passionné chez Primatice, c'est qu'au fond, on savait beaucoup de choses, une très longue vie, une œuvre qui a quasiment disparu – s'il n'y avait pas ces centaines et centaines de feuilles et le travail des historiens pour nous rendre l'entreprise encore tangible, - la peinture n'est plus là ; et en même temps de découvrir par exemple, que c'était là ; nulle part, sur les feuilles de paie du château on ne voit apparaître Primatice. L'aide des historiens : Michelet m'a beaucoup accompagné dans ma méditation – je n'avais jamais connu la mélancolie à aussi haute dose qu'avec la fréquentation de Primatice.

Jean Daive : Mais vous êtes quand même François Rouan un peintre un peu spécial, montré, connu et reconnu, célèbre pour ses tableaux tressés et de tressage, tramés : tableaux qui ont fasciné, entre autres, Jacques Lacan ; et puis, il y a un autre artiste en vous beaucoup plus libre – je me souviens de votre exposition chez Templon, à partir de Miro où l'on sentait cette extrême liberté que l'on retrouve aujourd'hui au Louvre et j'aimerais bien que vous vous attardiez sur cette nouvelle dimension, chez vous, qui est la dimension et du film et de la photographie. Qu'est-ce que la photographie apporte à l'approche d'un peintre glacial, glacé et froid comme Primatice ?

François Rouan : La première chose qui m'a frappé en fréquentant ces feuilles- il y a des feuilles, des beaux dessins qui sont effectivement glacés,

des supports d'échange avec ses interlocuteurs ou ses amis – c'est extraordinaire, ce sont des foyers brûlants, indestructiblement brûlants Il faudrait parler plus précisément des dessins. Quant à votre question, au risque de paraître un peu arrogant, je trouve qu'on est dans un extraordinaire moment, autour de cette table, l'expertise de chacun est indéniable ; mais ce qui me frappe, c'est à quel point on ne sait plus de quoi on parle aujourd'hui, s'agissant de ce que l'on appelle, d'une manière un peu barbare, les arts visuels : dire que pour un peintre, c'est la seule chose qui le passionne : je me suis toujours tenu au cadre rhétorique, fermer les quatre bords du châssis : cela me paraissait déjà un champ suffisamment vaste, ce qui m'intéressait c'était la modestie de ce cadre au travail de la pensée ; mais je me suis rendu compte qu'aujourd'hui il y avait la nécessité de toucher à des médiums qui sont des médiums d'un grand pouvoir de séduction, mais surtout que ce sont des médiums dont c'est la déferlante. Les jeunes artistes trouvent plus pratique de passer par la photo, le cordon qui relie l'appareil numérique à l'écran ; et on est parti sur l'intervention dite « art contemporain ». Pour toutes ces raisons, pour savoir ce qui, encore aujourd'hui, est à la mesure et peut seulement passer au tableau et rien qu'au tableau, il m'a fallu faire cet extraordinaire détour par le photographique et à présent, de l'image fixe à l'image mouvement.

Jean Daive : Et l'accueil du Fresnoy, qui n'est pas rien.

François Rouan. : Et l'accueil du Fresnoy, qui n'est pas rien. C'est un vrai cadeau de la République.

Jean Daive. : Je vais demander à Anne Tronche comment elle a regardé cette double exposition : Primatice dont on sait peu de choses

– on voit rarement une exposition « Rétrospective Primatice » et le jeu qui accompagne Primatice ; le jeu de François Rouan qui va jusqu’au film et jusqu’à la photographie.

Anne Tronche : Une phrase d’André Chastel m’a servie un peu de fil conducteur. André Chastel a écrit que ce peintre avait osé concrétiser l’idée pour laquelle la Cour était devenue une mythologie. C’est vrai qu’à partir du moment où Primatice arrive à Fontainebleau et travaille, on peut dire que Fontainebleau va devenir une nouvelle Rome et il m’a semblé que chez François Rouan, l’idée principale qui était à l’œuvre, c’était celle de la migration des images ; c’est-à-dire qu’il a tenté de traduire le mouvement entre des thèmes, des systèmes de pensée, des figures que tout séparait en fait, mais qui se retrouvent d’une manière extrêmement fluide, notamment dans ses tressements photographiques. Avec ses tressements photographiques, il est parvenu à ce que je qualifierai de véritables troubles de la vision, car ce que nous voyons, nous le discernons assez peu ; nous percevons des ornements qui s’enlacent à des corps féminins, qui sont des modèles photographiés dans l’atelier et nous sentons quelque chose que nous ne pouvons pas véritablement décrire ; rapidement, on comprend que, en fait, le propos de François Rouan est celui de montrer, de dissimuler à demi également. Ce que nous percevons est peu important, ce qui est essentiel, c’est de comprendre qu’il y a une sorte d’énigme de la vision et que cette énigme porte finalement sur l’identité des formes dont l’origine quelque fois nous échappe. On comprend que ce sont des ornements, on comprend que ce sont des fragments de corps féminins, et la manière dont tout cela dialogue se joue dans des profondeurs qui semblent s’éloigner au fur et à mesure que notre regard tente de les approcher.

Ce que je voudrais dire à propos de la peinture de François Rouan dans son ensemble, c'est que pendant très longtemps, nous l'avons associé aux exercices analytiques de Supports/Surfaces sur les constituants du tableau et peu à peu, l'évolution de sa peinture comme l'apparition de la photographie nous a révélé une chose absolument fondamentale, c'est le travail de la sensualité qui est à l'œuvre dans le propos de François Rouan et la sensualité de son écriture rejoint, il me semble, dans ce cadre très précis, la sensualité très forte de Primatice.

Jean Daive : Est-ce que le film était indispensable ? Pourquoi ce film fait par vous-même, où il est question de vous beaucoup plus que de Primatice ; mais quelle est l'importance du film ? Apparemment, vous y avez mis beaucoup de vous-même.

François Rouan : Dès le premier moment de cette rencontre avec Cordellier, alors qu'il me faisait part de la modestie de ce qui m'était proposé dans le cadre de cette intervention, je lui ai dit « je vais travailler le dessin , la photo, la peinture et cela doit aboutir à un film. Donc, si vous voulez, - ce n'est pas que je me prends pour un cinéaste le paradoxe de ce travail, c'est qu'il est fait à partir et toujours à travers le travail photographique et le travail de peinture.

Alors pourquoi le filmique, c'est parce que j'ai découvert qu'au fonds ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est d'abord la modélisation ; c'est un cinéma un peu étrange ; il y a une promesse fictionnelle parce que je pense qu'on ne peut pas tenir le regard d'un public quel qu'il soit au-delà de deux minutes sans qu'il y ait une promesse de « il était une fois » ; mais même si j'ai écrit un certain nombre de choses, il n'y avait pas de volonté de construire une

narration ; par contre, il y avait la nécessité pour moi de faire bouger la lumière sur un dispositif.

Ce dispositif est fait de quoi ? Il est fait de l'accueil d'un certain nombre d'éléments que je découvrais pour pouvoir les accrocher – le langage est un peu difficile dans ces catégories ; ce n'est pas à proprement parler des études ni des copies, c'est plutôt de l'ordre du dialogue. Je commençais à dialoguer avec Primatice. Alors, c'est très étrange comme situation, c'est un peu inquiétant parce que le contemporain est devenu Primatice, comme si Primatice était absolument indestructible ; il était là, l'histoire s'est acharnée pour enterrer sa proposition, il n'y a plus rien de cette peinture et en même temps, c'est mon interlocuteur. Cela renvoie effectivement à la question de l'histoire. Parce que si la sensualité du présent est faite de ce jeu de surface, il y a la nécessité de creuser une épaisseur dans ce plan de présent et là, évidemment, c'est pour chacun de nous l'accueil que l'on peut faire à quelque chose qui arrive de très loin. Ce qui m'a intéressé chez Primatice, c'est cette migration des figures et d'essayer de les amener au plan cinématographique, c'était une façon d'échapper à la mélancolie qui était la mienne, à travailler sur ce continent disparu.

Jean Daive : Guitemie Maldonado, vous qui avez tout vu, comment fonctionne le chaud-froid Primatice-François Rouan ? On ne sait même plus qui est le chaud et qui est le froid.

Guitemie Maldonado : Ce qui est intéressant, c'est ce dialogue aussi entre majoritairement des dessins puisque c'est ce qui reste de l'œuvre de Primatice, et la peinture et même quand il s'agit de la photographie et du film, de la matière ; donc c'est ce dialogue qui est intéressant. Le passage se fait assez facilement finalement, parce que le corps est omniprésent dans le travail

de Primatice, que ce soient des rondes ou en tout cas, un travail sur le volume, des scènes en particulier pour le Cabinet des Bains qui sont sexuellement très fortes ; donc le passage se fait par ce travail sur le corps qui est éminemment présent dans l'œuvre de François Rouan, aussi bien dans sa saisie partielle, par ses fragments, que dans l'idée que finalement l'image a un corps. Je pense que c'est cela qui est important, c'est que ce soit dans le travail sur la peinture avec de la cire, que ce soit dans le travail photographique ou cinématographique, avec des jeux de superposition, de stratification, de voile ; dès qu'il y a ce système de stratification, il y a constitution d'une épaisseur ; donc il y a constitution d'une intériorité, donc il y a constitution d'un corps physique et finalement, c'est là-dessus que le dialogue se noue.

Jean Daive : L'aventure de François Rouan par rapport à Primatice vous a étonnée, avec ses réponses, entre autres celles du film, celles de la photographie et du collage-montage.

Guitemie Maldonado : Oui, je trouve que le dialogue, encore une fois, fonctionne assez bien ; donc il y a reprise directe de motifs, donc là on n'est pas perdu. Moi, ce qui m'intéresse, c'est qu'au-delà des différences chronologiques, des différences d'époque, on peut poursuivre à travers les différents objets : dessins, peintures, film, photographies, une vraie réflexion sur ce que c'est que l'image et je trouve que ce qui s'impose là, quand on est dans cette exposition, c'est le fait que pour qu'il y ait image, il faut qu'il y ait à la fois la représentation, le médium et le corps : le corps du spectateur et le corps de l'image.

Jean Daive : Bruno Mathon, vous ce qui vous a peut-être étonné, dans la découverte de Primatice et de François Rouan, c'est de plus reconnaître peut-être la signature de François Rouan, dans la mesure où il est parti sans vous, ailleurs.

Bruno Mathon : Oui, c'est juste, très juste. Une chose qui m'a beaucoup frappé dans la relation entre cette œuvre – essentiellement des dessins – de Primatice, qui est d'une beauté fulgurante, c'est quelque chose d'absolument bouleversant, - et cette chose qui tombe au milieu comme un objet pathétique et troublant où je crois – et c'est là que François Rouan a réussi – c'est-à-dire il a essayé vraiment de dialoguer avec Primatice et on peut lire dans son film une phrase qui, je crois, dit toute l'idée qui vous a imprégné pour cette intervention au Louvre : **« le travail de l'art est une marche vers l'inconnu, même si résonnent sous les pieds des peuples d'images passées »** et il y a une immense nostalgie et dans le film, et dans les œuvres exposées sur les murs. Il y en a une qui est très touchante, parce qu'elle est photographique, où, justement ce dont parlait Guitemie Maldonado, le corps de la chose a l'air de tourner sur lui-même ; est caché (et dans le film on retrouve cette même chose) le corps d'une femme insaisissable qui devient une véritable contradiction de l'exposition, dans la mesure où les dessins de Primatice étalent des milliers de corps de femmes nues, somptueusement mis en scène.

Jean Daive : Alors, il y a le corps omniprésent chez Primatice et chez François Rouan, même détourné ; et chez Bernard Moninot, dans cette très belle exposition qui commence aujourd'hui, il y aurait une absence de corps mais pas du tout une absence d'ombre : on a des

objets apparemment usuels mais qui n'ont d'usage qu'un usage mental.

J'aimerais vous poser une question, François Rouan. J'ai lu une interview de vous dans une excellente revue où vous dites : « bien, bon, la peinture m'intéresse mais je préfère le film car je peux montrer la profondeur du plan ». Alors qu'est-ce que c'est que cette profondeur du plan, que ne pourrait pas montrer la peinture ?

François Rouan : Je suis désolé si j'ai pu laisser penser ou dire cela – en tous les cas, ce n'est pas exactement ce que je crois – ce qui m'importe, moi, c'est la question du plan pictural.

Jean Daive : Alors qu'est-ce que c'est que cette profondeur du plan ?

François Rouan : Je n'ai pas vu l'exposition de Bernard Moninot. Je me méfie, par principe, de toute la rhétorique du presque rien et pour passer par Marcel Duchamp, il y a une note que je trouve très intéressante (on a tendance à toujours simplifier la problématique d'un artiste). Duchamp est un espèce de monstre mais je trouve que le discours sur Marcel Duchamp caractérisé par cette deuxième partie du XX^e siècle a été terriblement réducteur. Il y a une note, par exemple, sur l'infra mince chez Marcel Duchamp que je trouve très intéressante ...

Jean Daive : On est loin de la profondeur du plan.

François Rouan : Non, on va y revenir. Qu'est-ce que cette histoire d'infra mince ? Alors évidemment, la réponse au risque du presque rien... il dit, « au fond, cela pourrait être cette tiédeur qui est encore en suspension lorsque les

fesses viennent de quitter la cuvette du cabinet » et moi, ce qui m'intéresse, si vous voulez, c'est bien évidemment, l'effacement, pas tellement la disparition, c'est l'effacement de quelque chose qui a à faire avec l'expérience la plus rugueuse de l'opacité, qui est l'expérience corporelle ; parce qu'en matière d'évacuation et de décorporéisation, dans le monde contemporain, il suffit d'aller chez le médecin, aujourd'hui, ce n'est pas la peine de vous déshabiller, il est déjà derrière son écran, il n'a plus besoin de vous prendre la main, il sait à quoi s'en tenir ; c'est d'écran à écran ; donc si vous voulez, ce qui m'intéresse, c'est effectivement cette notion d'usure, d'effacement, de désobjectivisation, d'opération qui est un vrai travail, qui est le travail d'une vie, mais à travers quelque chose qui est profondément ancré à l'expérience corporelle comme expérience de l'opacité. Et la profondeur du plan, c'est justement, dans une perspective moderniste qui est la mienne, c'est-à-dire ce n'est pas du tout le plan illusionniste, c'est quelque chose qui, malgré tout, a une certaine épaisseur dans cette tension extrême, qui est la tension extrême que tous les peintres espèrent produire sur un objet aussi modeste que l'objet tableau.

**Rencontre avec François ROUAN à Laversine, le 16 décembre
2004**

François ROUAN, quel est le rapport entre votre peinture et la photographie et le cinéma ?

A plusieurs reprises, des regards avertis m'avaient demandé si ma peinture avait recours à la photographie. Il n'en était rien. J'ai d'abord travaillé le photographique clandestinement – tirages et prises de vues. Or, depuis deux ans, à partir de l'invitation que m'a faite Philippe Dagen, j'ai présenté mon travail photographique au Fresnoy, celui-ci est mené, à présent, en parallèle, en interaction avec ma peinture.

Le travail au Fresnoy m'a permis, à l'aide d'une caméra, de faire passer l'image fixe à l'image mouvement, c'est-à-dire de déplacer le champ des empreintes jusqu'à faire apparaître une sorte de déflorescence.

Ainsi, suis-je passé de la photographie au film, que j'envisage comme un processus de modélisation, de cela même qui m'était familier au plan pictural et que le film m'a permis de mettre à distance. Le statut de l'image picturale est, pour moi, l'expérimentation d'une coloration de la sensation. Qu'elle est la couleur exacte de la sensation ?

Je suis dans une situation objective de solitude, aux prises avec l'opacité de mon propre corps, qui projette et tend le désir vers le mot, le langage, le son, la voix.

Le corps (ligne, découpe, rapport d'objet sur un fond) n'aurait pas de sens s'il était dissocié de ce qui s'opère dans le cerveau.

Je n'écoute pas de musique ; elle coupe le travail, elle gêne les trafics silencieux qui s'établissent entre le travail de la main (préparation des couleurs, mise en place d'une forme) et la décision de la traiter par une couleur particulière plutôt que telle autre.

Le paysage n'est pas sous mes yeux.

J'essaie actuellement de travailler sur des « mappes » (paysages), souvenirs de paysages connus, parcourus pour certains il y a 35 ans, d'autres plus proches liés à des vacances d'été, reconduits d'année en année. L'Italie centrale d'un côté, et paysages alpins de l'autre, c'est tout autant la Sabine, les alentours de Rome, des paysages aimés que je porte avec moi, mais tout autant ceux de la peinture : Cézanne, Poussin et la peinture chinoise.

C'est difficile à expliquer : je ne pourrais pas me tenir aussi longtemps sur un travail formel (plan pictural, nature de couleur) s'il n'y avait en parallèle toute cette activité mentale qui est en rapport avec le paysage rêvé. Je peux dire : oui, c'est à la fois l'Engadine, la Sabine, tel paysage de Poussin, mais aussi telle manière de regarder la paroi rocheuse, le jeu de la lumière, en écho avec l'espace des tableaux de Cézanne, mais tout autant avec des noms de couleur, par exemple ceux qui viennent désigner les pierres cosmatèques, celles qui forment le sol de certaines constructions chrétiennes en Occident.

J'habite un présent travaillé par une multiplicité de choses qui n'ont aucun rapport entre elles : monde de la culture, des fragments qui viennent

de très loin et fusionnent dans mon présent le plus tangible. C'est cela qui me pousse et qui me point.

Le cinéma m'a permis, en faisant jouer la lumière sur les empreintes photographiques, de déplacer la trace corporelle, de la conduire vers la tache et la précipiter dans un tout autre registre. C'est passer par le corps pour chercher l'accès à son effacement. Imbrication des images : Cézanne, sa clarté de lumière, mais aussi sa minéralisation très froide de la surface, en gris et bleu comme chez Poussin (*Les Quatre Saisons*). Passage d'un paysage alpin à un paysage chinois, peintures d'églises alpines carolingiennes dont l'effacement partiel des figures et des regards nouent leur présence en écho avec celles des grottes sacrées de la route de la soie.

La picturalité à mon sens, c'est l'affrontement de la complexité des référents, des matériaux, un champ de débris séparés qui font travailler le désir, pour qu'apparaissent des interstices, des écarts dans lesquels scintille la forme même de mon accord au présent. Il doit y avoir dans ces écarts la possibilité, par une procédure de travail de transparence, qu'un autre élément puisse encore venir se glisser.

Je peins selon le principe du tressage, mais différemment de ce que je faisais hier (découpage, réorganisation des débris, nattage, collage, partition abstraite de la surface). Je ne refuse pas d'y retourner parfois. Mais à présent, j'utilise la peinture à la cire et sa translucidité, opacifiable à souhait, qui joue avec un support quasiment transparent (une soie diaphane enduite de colle). Je peins ainsi trois toiles successivement, que je presse entre elles pour obtenir un plan pictural dans lequel les choses s'imbriquent de manière irréversible avec des parts aléatoires. Chaque fois que je peins une chose et

que je la mets en rapport avec une autre, il apparaît dans l'espace créé entre les deux ce qui est peut-être sur la deuxième ou la troisième trame. Cela devient une peinture tendue sur toile, montée sur un châssis traditionnel, mais cet objet est singulier, même si par certains aspects, il est la résultante d'un processus qui remonte à mes *papiers découpés* des années 65. C'est un travail à l'aveugle le plus souvent qui m'oblige à m'immerger dans la surface horizontale, à la manière de Pollock, de Simon Hantaï ou de Sam Francis.

C'est étrange à dire mais je n'aurais jamais peint ces tableaux sans l'expérience de la photo et de la caméra. Il y a certainement une part de la liberté de ces peintures que je dois à cette pratique.

Au fond, le tableau était déjà pour moi quelque chose de très problématique quand j'étais tout jeune. J'ai eu beaucoup de mal à accepter que j'avais besoin de faire de la peinture, rien que de la peinture car pour moi, la peinture était indéfendable.

Duchamp disait que ce sont les regardeurs qui font les tableaux. Je ne pense pas qu'un tableau soit fait pour un musée. Il peut rejoindre des collections, des sous-sols, des réserves. Mais les tableaux, avant tout, sont destinés au regard particulier des collectionneurs qui les aiment. Malheureusement alors, on ne peut que très rarement les voir. Alors qu'à l'inverse, le film donne une souplesse infiniment plus satisfaisante, plus démocratique. Vous pouvez le projeter pour cent, trois cents amis, ou le faire partager sur les DVD aujourd'hui.

Depuis 20 ans en France, la peinture est disqualifiée par une critique qui mimétise l'élégance de la communication et de l'événementiel. Cette forme du discours marketing débouche plus sur une esthétique de chambre

d'adolescent que vers le face à face avec le travail de la réflexion qu'impose le tableau – c'est de plus en plus rare – l'art contemporain préfère la mise en espace du discours d'exposition. Il suffit pour s'en rendre compte de visiter le Centre Pompidou.

La peinture, la photographie et le cinéma m'intéressent, et bien d'autres choses encore si j'en avais le temps. Mais je sais qu'il y a un certain nombre de choses que je ne peux aborder que par le tableau. Dans cette logique, je vais poursuivre mon travail sur deux ans au Fresnoy (j'ai un accord avec Fleischer). J'ai en effet besoin du cinéma pour trouver de nouvelles forces et dire ce qui passe que par le plan du tableau.

MF : Voyez-vous une continuité dans votre travail de peinture depuis que vous avez commencé à peindre ?

François Rouan : Oui, continuité dans une série de transformations, mais continuité absolue. Mon travail sur les « mappes » a été interrompu un an parce que je participais à l'exposition Primatice au Louvre. Mais ces paysages que je vais exposer doivent certainement beaucoup à la photographie et à la caméra par leur rapport avec ce qui se joue dans la transparence, mais ils cherchent à affirmer un poids particulier du plan pictural, et pour le dire peut-être de façon grandiloquente, avec un goût du faste primaticien.

C'est la peinture qui m'a amené au cinéma. Mais le cinéma m'a fait comprendre que l'espace dans lequel je me déplaçais n'était pas seulement visuel. C'est ainsi qu'après avoir eu en mains les dessins de Primatice, dans ma tête je dialoguais avec lui, des mots des sons et des couleurs. Pour

construire le film, j'ai été conduit à écrire des dialogues mais les bruits de *Di Sotto in su*, ce sont ceux qui furent captés autour de l'atelier, afin de bien spécifier que de 1540, quelque chose subsiste à Laversine en 2004. Dire, ce n'est pas 1540, c'est 2004, ce n'est pas vraiment Fontainebleau à Laversine, ou Laversine à Fontainebleau, mais ce sont les trafics vivants qui agitent le corps d'un peintre aujourd'hui.

Dans les paysages que je peins, je m'intéresse plus à ce qu'ils peuvent charrier de culture, les déplacements qu'ils opèrent, qu'à l'espace particulier à proprement parler. J'ai photographié des paysages alpins où je me promène, mais je ne suis même pas allé chercher les photographies, parce qu'en fait je me suis rendu compte que ce qui me touche dans ces paysages, ce sont les mots, les images, les histoires connectées à d'autres images, le présent et l'absent, le passé, le très ancien, que je tresse dans les pas de ma marche.

C'est comme cela que je travaille. Je suis à la fois ici et là-bas. C'est cela qui m'intéresse de faire passer au tableau, c'est une affaire de ressemblance, mais qui n'appartient pas tout entière au plan du visible.

Les nouveaux outils numériques, leurs millions de pixels, donnent des images fascinantes que l'on peut éventuellement partager, mais qui ne rendent pas compte de cette opacité qui colore l'expérience du présent.

C'est très difficile d'expliquer cela par le langage. Ce que j'essaie de dire, c'est parce que je ne peux pas le raconter que je le peins.

Je reprends aujourd'hui la question du tableau là où la mort a stoppé le travail de Jackson Pollock. Il ne s'agit pas du tout de mimétisme mais de poursuivre sa pensée critique.

Jackson Pollock avait mis en place un travail très spécifique qui lui permettait de peindre ses grands drippings à l'horizontale. A un certain moment, il décide de cadrer une partie de la toile et de la mettre sur châssis, c'est-à-dire passer de l'horizontale à la verticale. C'est ça l'opération du tableau. Ce qui est extraordinaire dans la réflexion lucide de l'artiste, dans sa générosité, c'est qu'à un certain moment, il opère un retournement critique sur son propre travail qui le conduit à réenvisager le face à face avec la toile tendue et affrontée verticalement sur le mur. A ce point, la mort a suspendu sa réflexion.

Pour ce qui me concerne, je travaille plutôt à l'horizontale pour un tas de raisons techniques. Le résultat est un objet apparemment aussi lisse qu'une toile, mais en fait terriblement complexe. Il y a un vrai tressage, une construction très déterminée, une composition, mais aussi des fusions absolument telluriques. Le processus même des parties translucides, avec celles plus ou moins opaques, font lors de la soudure que ces données vont produire un effet de plan qui interdit au regard de dénouer ce qui est dessus, ce qui est dessous, ce qui est dedans, ce qui est dehors. C'est d'une certaine façon reprendre le travail caractéristique de Pollock.

Ce qui m'intéresse en définitive c'est la spécificité du plan, l'effet d'image et non le film de la gesticulation inévitable pour le construire.

Au fond qu'est-ce que le plaisir de la peinture ?

C'est une rencontre très forte et simultanément, le sentiment que je n'ai rien compris. J'ai éprouvé ce sentiment en lisant Mallarmé. Je l'ai rencontré, je ne l'ai jamais perdu, jamais oublié. Et pourtant, est-ce que je comprends Mallarmé ? Je n'en sais rien, sauf qu'il est là et qu'il m'accompagne.

Il en va de même pour une peinture, objet paradoxalement fixe et stable, mais jamais rassurant. Direz-vous « c'est la figure rouge qui est passée sur le fond bleu ? Si l'œuvre est vraiment picturale, vous ne savez pas si vous voyez un fond bleu autour de la figure rouge ou si c'est la figure rouge qui devient trou, pour parler en terme de Gestalt.

Le bonheur, c'est d'abord d'être bien et au fond de sentir que cela vous échappe. Aujourd'hui, c'est précisément cela qu'on ne supporte plus. Le langage marketing, le langage publicitaire veut que tout soit « clair » comme disent les adolescents. Le bonheur, c'est de rencontrer l'objet tableau, sa beauté, sa terreur. Pour que la rencontre s'opère généralement, il faut prendre le goût à fréquenter des objets très sophistiqués qui paradoxalement, sont simplement silencieux dans leur qualité artisanale.

C'est ainsi que, face à une *Sainte Victoire* de Cézanne ou aux *Quatre Saisons* de Poussin, l'image se forme qu'à la mesure où vous creusez vous-même les chemins de votre propre regard. Selon que l'œil entre dans le tableau par un point ou par un autre, le même tableau actionnera une expérience sensible et mentale de l'image totalement différente. C'est une chose qui me paraît extrêmement précieuse et lorsqu'on me dit « la peinture c'est fini », je réponds « oui, la peinture c'est fini mais c'est peut-être la réflexion aussi qui est finie ».

Le tableau est un petit objet qui donne à penser le désir comme quelque chose qui déjà vous échappe.

MF : A propos de Simon Hantaï ...

François Rouan : J'ai rencontré Hantaï vers le début des années 60 et j'ai aimé passionnément son œuvre. Je lui ai envoyé mon livre « Voir la

peinture en bleu ». Il a demandé à me voir et nous préparons depuis deux ans une exposition où figureront ses toiles pliées des années 60, mes papiers découpés lisses de cette époque-là, mais surtout des sorties au traceur numérique faites à partir des scans de ses dernières toiles (la série des *Tabulas* début des années 80) qui dialogueront avec 4 de mes tirages photographiques, argentiques, en noir et blanc et 4 peintures à la cire.

Hantaï souhaite que ce soit le plus évanescent possible, il parle de l'effacement de l'inscription corporelle. C'est cela qui l'intéresse présentement.

L'opacité corporelle est véritablement le motif central de mes tableaux. J'essaie de raccorder des bribes très hétérogènes, mais en même temps, ils peuvent sembler lisses, apparemment très calmes ; à partir de cette opacité, il peut aussi se produire une sorte d'effacement. C'est le contraire du tableau expressionniste. Poussin, Cézanne, la peinture chinoise ne sont absolument pas expressionnistes : ce sont des peintures très calmes qui procèdent de cette opacité-là.

MF : Primatice, ses dessins : quel lien existe-t-il entre votre dessin et votre peinture ? Sont-ils vraiment pour vous deux activités séparées ?

François Rouan : Aujourd'hui il m'est difficile de dire ce qui appartient au dessin ou à la couleur. Matisse avait souvent fait référence aux académies avec le conflit de la couleur et du dessin. Dans les années 70, je n'ai pas supporté ces termes de conflit. Je me suis dit que chaque fois que la couleur est posée à travers le trait, elle est simultanément couleur et dessin, et que c'était fort adapté au travail spécifique de ce que je désigne comme picturalité.

Le dessin, c'est travailler noir sur blanc. Si je commence à toucher un jaune ou un orange, je suis dans la peinture.

Pour moi, ce n'est pas une vraie question. Ce qui me fascine dans les œuvres chinoises, c'est que le travail de la couleur n'est jamais coupé d'un travail de la surface. En copiant pendant plusieurs mois, en 1973, la fresque des Lorenzetti à Sienne (*L'allégorie du Bon et du mauvais gouvernement*), j'ai pu mesurer que la peinture pouvait créer un extraordinaire décor, apporter un projet « narratif » certes, mais aussi métamorphoser la trivialité architectonique, pour donner à éprouver le faste de sensations colorées complexes. Il a fallu pour cela, tout comme les Chinois, user les motifs, user les objets par une articulation savante des vides et des pleins, pour imprimer à l'espace le temps particulier de la peinture ; avant même qu'agisse le plein de l'anecdote, le vide coloré enchante le présent de l'éprouvé.

Surpris par la nuit, 28 décembre 2004 -22 h 30 , Etats d'arts

Par M. du Bouchet. Réalisation G. Gillon

François Rouan : Initialement, j'avais imaginé que le voyage Primatice, c'était partir très loin, dans un espace temps infiniment éloigné et que c'était partir pour un très grand voyage, alors qu'en fréquentant ses dessins, ses feuilles, j'ai saisi comment il y avait quelque chose qui avait à faire à une vie, qui était une vie pour moi extrêmement vivante qui résonnait depuis ces feuilles jusqu'à mon présent le plus présent. Cela je ne l'avais pas imaginé.

Marie du Bouchet : Il reste encore quelques jours pour aller voir l'exposition Primatice, au Louvre, jusqu'au 3 janvier. Le peintre contemporain, François Rouan, intervient dans l'exposition du maniériste italien, né en 1504 à Bologne, à travers des séries de peintures, des frises photographiques inspirées par les thèmes mythologiques et les motifs décoratifs du maître italien et de son film *Di sotto in su*. C'est le monde multiple, bruisant et crépitant de rires et de conversations, que François Rouan fait venir jusqu'à nous.

Rencontre avec le peintre, en suivant le fil d'une réception contemporaine.

François Rouan : L'ombre.

Lorsqu'on évoque la peinture, on voit l'ombre au tableau comme une sorte de surimposition, de jus transparents, de terre un petit peu sombre qui vient ombrer la surface, comme on met un fard sur les paupières pour ombrer

le regard. Je crois qu'entre ma culture moderniste, le travail sur la couleur de ce qui étaient les abstractions du début du XX^e siècle, également mon amour pour la peinture de Seurat, de Matisse, le travail des Fauves, des Allemands à l'époque du *Blaue Reiter* ; je crois qu'effectivement, y compris pour parler de l'ombre, il s'agit pour moi de mettre en relation cette poétique du mélange Optique ; c'est-à-dire plutôt que d'aller chercher le ton à l'intérieur du tube, tout prêt, comment avec du bleu, du rouge, du vert, du jaune, par juxtaposition de traits, de touches, de points, tout d'un coup vous produisez ou un effet de lumière ou un effet d'ombre. Cela est assez intéressant parce qu'il y a une sorte de soumission à l'objectivité de chacune des composantes du langage qui est le vôtre, à savoir la couleur, la couleur aujourd'hui que l'on a dans les pots, dans les tubes ; mais sous certaines conditions, des conditions de surface, d'étendue, également ce que l'on appelle la base dans une couleur, le fait qu'elle est plus ou moins diluée ou sur saturée, vous produisez avec les mêmes données des sensations qui font passer d'un bord du réel à son versant opposé et en même temps, c'est avec les mêmes choses.

Alors que dans le langage, si l'on dit l'ombre, on va opposer l'ombre à la lumière. Mais moi, ce qui m'intéresse, c'est que l'ombre et la lumière quand il s'agit du tableau, c'est-à-dire d'une forme symbolique, d'un travail sur un langage symbolique, ce qui constitue l'ombre, ce qui constitue la lumière, c'est de même nature. C'est simplement les deux âges à l'intérieur de chacune de ces unités, que le langage désigne comme ombre, comme lumière, qui font que la sensation produit de l'un, produit de l'autre, alors qu'objectivement ce sont les mêmes données qui sont contenues.

Marie du Bouchet : Le rapport à la photographie ?

Quel est le passage entre ce travail sur la peinture et celui que vous faites avec la photographie ?

Francois Rouan : Au fond c'est venu d'une nécessité rencontrée au tableau ; c'est-à-dire au tableau, à un certain moment, la question de l'inscription corporelle avait besoin d'être une façon presque matricielle au centre même du tableau. Il fallait qu'il y ait au centre du tableau l'inscription corporelle. En même temps, la peinture comme tout langage symbolique m'intéresse dans la mesure où, par un travail objectif très précis, il y a une sorte, non pas d'effacement, mais de quelque chose qui fait passer le particulier de cette inscription corporelle à un ouvert plus partageable, comme une sorte de mise à distance de cette inscription initiale corporelle.

Cela m'a conduit à envisager ou à réévaluer la question, la problématique de la tache et de l'empreinte.

Dès que l'on dit empreinte, on pense anthropométrie, Yves Klein et compagnie , c'est évidemment dans une perspective complètement inverse de celle d'Yves Klein qui avait la phobie d'une sorte d'idéologie du vide, du pur, de l'azur, complètement détachée de cette marque, et puis d'anthropométrie ;- d'ailleurs ce n'est pas pour rien qu'il l'appelle anthropométrie – c'est à la fois l'éloignement du corps pinceau derrière son smoking et ses gants blancs, c'est une tache qui est destinée, parce qu'avec son bleu, à aller directement sur une sorte d'évacuation de ce qui dans l'expérience corporelle a à faire avec l'opaque. C'est un homme de l'ouvert, c'est un homme de l'affrontement à l'opaque.

Alors la peinture ?

Par rapport à cette problématique, j'ai vu la nécessité et j'ai travaillé – cela fait quinze ans que je travaille là-dessus – au fond j'ai pris l'empreinte comme modèle, jusqu'au moment où j'ai découvert que l'histoire même du photographique, à partir des années 1840, est exactement une problématique de l'empreinte, surtout dans les toutes premières années de l'histoire de la photographie, de la fin du XIX^e siècle, au début du XX^e siècle, les photographes, les artistes qui pratiquaient ce médium ont été saisis, quand ils ont commencé à prendre la mesure qu'il y avait la possibilité d'avoir des images ou positives ou négatives, il y a eu un moment où ce n'était pas évident pour eux de ce qui était le plus ressemblant ... Je me suis retrouvé étrangement avec la peinture, replongé dans ces données-là.

Pourquoi je me trouve confronté à ces données-là aujourd'hui ? Parce qu'aujourd'hui, on est pris dans une autre rhétorique qui n'est pas celle de peinture-photographie telle qu'elle s'est posée au début du XX^e siècle ou à la fin du XIX^e, on se trouve confronté entre le tableau directement issu des fonctions mathématisables des tableaux numériques et l'écran qui ne devient plus du tout un écran de projection, mais qui devient un écran sur lequel on a une totale maîtrise (les écrans des ordinateurs, les écrans du poste de télévision) qui est traversé par la lumière. Vous faites vivre une problématique de l'ombre et de la lumière par ce que vous déposez sur l'écran du tableau ; mais c'est un écran sur lequel vous avez plein de mesures, en zoomant, en faisant varier les intensités ; il suffit d'une télécommande et l'on a la toute puissance. Alors on est confronté à cela et vous pouvez voir sur les écrans, y compris même les obscénités les plus terrifiantes concernant la mise à nu des corps, en fait, la caractéristique de toutes ces images, c'est leur grande abstraction et le fait qu'elles sont littéralement décorporées.

Cela m'intéresse par rapport à la peinture de dire qu'il y a quelque chose qui se joue du côté du tableau peint, qui ne peut pas se jouer ailleurs, qui a à faire évidemment avec une sorte d'éloignement, de mise à distance, d'un très léger effacement de la brutalité de l'inscription initiale violemment corporelle, qui peut y avoir dès que la main prend un pinceau, essaie de tracer un signe, même s'il n'y a pas la volonté de produire cette fusion, ce feu dans le signe, par le tracé, par la couleur. Le corps est présent, même dans le gribouillis que fait l'enfant. Il est autocentré. Chaque fois, si vous voulez, le tracé renvoie au corps. Il y a quelque chose qui caractérise ma réflexion présente, qui est cette tension entre le continuum de l'espace, l'ouvert de l'espace ; de ce point de vue-là, le photographique, c'est le continuum, c'est l'ouvert et en même temps, l'autocentré désespérément autocentré de l'empreinte, quelle fut le coup de pinceau graphique, quelle fut la tache de l'empreinte triviale. Refaire jouer, recopier la tache au pinceau, c'est vraiment, je crois, une réflexion sur la question du corps, comme un lieu de tous les bonheurs, mais aussi le lieu où notre capacité de réflexion, notre capacité à dire est mise en défaut, est mise au défi à un certain moment. C'est comme s'il y avait la nécessité pour moi d'avoir des objets qui soient des objets les plus doux à fréquenter et qui, en même temps, soient des objets qui contiennent dans leur sein la possibilité de rendre tangible cette expérience de l'opacité de notre propre corps.

Marie du Bouchet : Finalement, pour vous François Rouan, la peinture c'est plus de l'ordre du profond, de la caresse, que de la vue et du voir.

François Rouan : Oui, c'est du toucher, c'est de la caresse – cela me plaît bien comme mot – mais également, c'est comment le travail sur la couleur, le travail sur les signes, sur la ligne, sur les surfaces, peut, sous

certaines conditions, ou produire la platitude d'une image glacée telle que celle qu'on nous impose dans la publicité, dans les images de la communication aujourd'hui ; lorsqu'il s'agit d'une image picturale, c'est une image qui, paradoxalement, vous donne d'éprouver la sensation de la proximité, de la caresse...Je redis, même plus que cela, c'est-à-dire c'est comme s'il y avait la possibilité d'entendre le bruissement de la vie ; cela a faire avec le son, avec les mots, et au fond, dans ces longues journées de travail de peinture, j'ai à faire avec des mots et je pense que d'avoir à faire avec les mots, ce n'est pas simplement ma propre folie, ma propre pathologie subjective, je pense qu'il y a quelque chose de ces échanges, de ces dialogues qui doit passer forcément dans le tableau et que les solutions qui sont acceptées (quelquefois il y a des choses qui sont acceptées, il y en a beaucoup qui sont refusées dans le travail de peinture), pourquoi on accepte tel rapport ? tout à l'heure on parlait d'un rouge et d'un bleu ; pourquoi ce rapport-là, tout d'un coup, vous paraît juste ? Il est juste, non parce que c'est une couleur particulièrement ravissante, particulièrement plaisante, il est juste parce qu'elle fait échapper le plan de l'objet à ce glacé.

On est sans arrêt confronté à la technique, toujours nouveau matériel, nouvel achat et puis c'est très facile.... N'importe qui Il suffit d'appeler clique, claque. C'est tout et tout de suite. En fait, pas du tout. Je pense que ce soit dans l'espace de la lecture ou pour les gens qui ont la chance de lire la musique, d'écouter la musique (je ne peux pas peindre et écouter de la musique), l'essentiel dans l'ordre de la réflexion n'est pas atteignable directement. Cela nécessite une opération, d'abord d'excitation, comme l'excitation de l'échange, de la conversation, le dialogue produit l'excitation, mais pour que cela soit profitable il faut qu'il y ait un moment, l'entrée dans un hiatus, dans une faille, dans un creux, il y a quelque chose qui, tout d'un

coup, produit de la coupure et cette coupure, paradoxalement, c'est un silence qui est affronté, c'est une opacité qui renvoie à sa propre incapacité à désigner les choses, à maîtriser la situation et que dans cette acceptation de ce moment un peu déstabilisant d'opacité, il suffit de le vivre – comment appeler cela ? est - ce que c'est la méditation ? est-ce que c'est un moment ... ? c'est grandiloquent, tous les mots que l'on peut avoir... En tous les cas, il suffit de ne pas avoir peur, de ne pas fuir ce moment-là pour qu'à un moment ou à un autre, le bruissement de la vie, du son, la douceur de la voix, les paroles réémergent. C'est comme si, si vous voulez, c'était une propédeutique – on dit cela à propos du coït, le langage des concierges, la petite mort ... effectivement, j'accepte pour que la vie soit pleinement vécue, il faut que régulièrement elle soit caviardée, comme cela, de petites morts.

La peinture, les tableaux qui m'importent, ce sont des tableaux qui vous donnent énormément de bonheur mais qui, en même temps, à un moment ou à un autre, vont vous plier dans un instant qui va être plus ou moins long, qui ne va pas être dramatique parce que de toutes façons vous savez très bien qu'on n'en meurt pas et puis il est là et vous pouvez revenir. Mais il y a quelque chose qui se ferme, vous n'arrivez pas à le saisir totalement, vous n'arrivez pas à le maîtriser, l'intelligence du mot que vous pouvez mettre dessus, de ce que vous avez pu lire ; tout cela ne suffit pas. Il y a tout d'un coup l'entrée dans quelque chose qui fait résonner cette opacité qui n'est peut-être pas le meilleur chez chacun de nous, mais en tous les cas, assurément, fait que malgré le vieillissement, l'usure, les « à quoi bon ? », il y a quelque chose qui donne une saveur très particulière et qui donne envie de continuer jusqu'au bout de vivre, de regarder, d'interroger, d'échanger.

**Rencontre avec François ROUAN - Laversine, le 16 février
2005**

MF : François Rouan, quand avez-vous décidé d'être peintre ?

François Rouan : J'ai eu envie tout de suite de faire de la peinture. Je dois à la bibliothèque, à la visite au musée, cette fascination devant la peinture : **Bazille, Courbet, le Fauvisme, Braque, Matisse, Mondrian, Malévitch.**

Je me suis essayé, j'y ai pris un certain plaisir et à partir de ce moment-là, c'est une activité que je n'ai jamais cessé de poursuivre.

Comment cela s'est passé dans ma tête ?...

Dès que je suis entré à l'Ecole des Beaux Arts à Montpellier, l'enseignement artistique m'a ennuyé. J'avais l'impression que je n'en avais pas besoin. J'étais un élève dissipé, très peu assidu. J'allais sur le motif faire de la peinture. Pour que l'on sache, tout de même, que je travaillais, je passais régulièrement à l'Ecole. J'allais dans le bureau du Directeur et je lui montrais ce que je faisais. Il regardait mon travail d'un œil un peu ironique (c'était un travail de sauvageon) et il m'a recommandé d'aller voir **François Desnoyer** à Sète, professeur à l'Ecole des Arts Décoratifs, ce que je fis très souvent. Cet homme était contrarié parce qu'il trouvait que j'étais en train de passer à l'abstrait.

Puis je rentre à l'Ecole des Beaux Arts de Paris, un lieu de rencontre tonique :

Découverte de Cobra – (Miro dans le paysage depuis mon enfance, il ne m’a jamais lâché), des peintres américains, des Bauhaus, des Constructivistes russes, allemands, de l’Expressionnisme, de Van Velde, Pollock, Newman, Rothko.

Avec les gens que je fréquentais, on parlait de la politique, de la ville, du logement. Ce qui m’intéressait, c’étaient le travail sur des projets, avec les architectes, **Antoine Grumbach, Christian de Portzamparc**, en particulier : on se mettait dans les situations où l’on imaginait qu’une municipalité de banlieue « rouge » nous demandait des micro- interventions pour amener un peu de désordre dans le paysage : création de kiosques, de jeux d’enfants, d’une baraque de marchands de journaux, d’une passerelle pour traverser une route : ces éléments nous intéressaient ; ils venaient glisser un autre fil au milieu de la froide rationalité, issue d’un mouvement moderne. C’était, en somme, une logique de tressement, une défiance pour les beaux objets et la grande homogénéité abstraite. Jeune garçon venant du Sud, baigné dans l’atmosphère de la garrigue et de la mer, je circulais dans la banlieue. Pour moi, elle renfermait une poésie malgré ses chambardements, elle représentait l’espace du conflit, une polarité contradictoire : ordre/désordre, mesure/silence et un fil qui passe à travers tout cela, complètement fou. Aujourd’hui encore, cela ne m’a pas quitté. J’aime le charme de la sinistre banlieue.

Le jour où **Roger Chastel** a été nommé Chef d’atelier à l’Ecole fut le début d’une grande amitié. Il a vu mes travaux, (je les lui faisais voir jusqu’à sa mort), même à mon retour d’Italie. C’était quelqu’un de très généreux avec qui je parlais très librement. Mais il ne comprenait pas très bien comment je pouvais être intéressé par Balthus. Avec lui, c’était le plaisir de l’échange mais je n’ai pas appris grand chose en peinture.

Jusque dans les années 67-68, parler peinture me cassait les pieds... tout le rituel social autour de la vie artistique ne m'intéressait pas.

Un tableau, c'est un objet totalement fou qui porte en lui une dépense telle que, prise dans le plan d'objet du tableau, elle ne se livre pas, ne se montre pas. J'ai toujours détesté le déclaratif. Les tableaux que je vous ai montrés aujourd'hui sont complètement fous. Ce sont des tableaux très bien peints, c'est leurs dimensions subversives par rapport à l'ère du temps.

J'aime la peinture qui porte en elle la violence, la sauvagerie mais qui est installée dans un objet non hystérique, parfaitement maîtrisé dans une solidité artisanale impressionnante ; par exemple, les tableaux de **Dubuffet** ont cette qualité artisanale.

On parle de la violence de **Francis Bacon**. Ses tableaux sont peints sans aucune violence. Les effets de violence sont parfaitement contrôlés. Il peint l'éclaboussure mais ne fait aucune éclaboussure sur lui.

La dimension artisanale m'a toujours intéressée dans n'importe quel médium ; les objets qui comptent tiennent de très nombreux fils ensemble. C'est une hétérogénéité qui doit circuler dans le calme du plan de l'objet. Mais ce calme doit être aussi à même d'hystériser le regard chez le spectateur.

MF : Pouvez-vous résumer en quelques mots le contexte politique et artistique dans lequel vous viviez dans les années 60 ?

François Rouan : Au début des années 60 jusqu'en février 68, j'ai milité avec un groupe d'étudiants. Nous avions des échanges autour de la question du politique ; mais je n'ai jamais pu faire la liaison entre ces

échanges, ces réflexions, le militantisme, et ce qui se passait entre moi et la peinture. Il y a toujours eu là un parfait clivage qui, au fond, était accepté. Cette contradiction était le prix à payer pour entrer dans l'expérience picturale.

J'avais compris que l'art n'avait rien à faire avec ce que l'on pouvait m'enseigner à l'Ecole des Beaux Arts. Il y avait les œuvres que j'aimais, que je regardais, et ce que j'essayais de reconduire, de déplacer. Je n'avais pas tellement besoin de partager cela avec d'autres : j'avais une sorte de pudeur incroyable à dire ce que j'éprouvais devant des tableaux qui me touchaient profondément ; par exemple, dans la période où je regardais la peinture américaine, où je pratiquais déjà la technique des papiers découpés (tressements des années 65-66), dans un moment où j'évitais les galeries, je me souviens qu'en me promenant autour du Louvre, j'ai vu tout d'un coup « Exposition Balthus » et je suis allé la voir (en 1965, je crois) : exposition très surprenante pour moi. Il s'est passé quelque chose. J'ai été troublé par ces tableaux et rationnellement je ne pouvais pas dire pourquoi. Cette peinture ne ressemblait à rien de ce qui m'intéressait. Je n'en ai parlé à aucun de mes contemporains parce que j'avais l'impression de paraître grotesque, compte tenu de ce que l'on regardait, de ce que l'on aimait, sauf à Roger Chastel que j'ai appelé le soir même en lui racontant mon bouleversement devant cette exposition.

Qui est ce Balthus ? Il ne m'a dit que des choses horribles sur ce peintre.

Tout compte fait, j'avais envie de garder pour moi l'émotion devant l'œuvre d'art, je ne voulais pas la faire entrer dans un discours nécessitant des justifications morales, politiques voire philosophiques.

Ce qui fait que dans le contexte de 68 et singulièrement de cet après 68, je n'ai pas supporté de mes petits camarades le besoin de mettre la « pratique artistique » (terme employé à l'époque) au service d'un discours idéologico pédagogique.

Le clivage, la rupture véritable s'est jouée ici, mais non sur des données formelles, pratiques, mais sur quelque chose d'essentiel qui ne peut légitimement s'exposer. Pour moi, la peinture ne relevait pas de l'utile mais de l'indéfendable. Quelque chose en moi s'est alors élaboré et un jour, je me suis dit : « Tu veux faire de la peinture, montre-leur ta peinture ». Il m'a fallu très longtemps pour le comprendre ; ceci se produisit autour des années 67-69-70 et ce fut très douloureux ; ce n'était pas la joie de la création, de l'exposition et tutti quanti...C'était l'expérience irréductiblement silencieuse pour tracer des chemins qui puissent conduire à charger l'objet d'une présence magique.

MF : Mais les sept tressages de 69-71 que vous exposez chez Lucien Durand, en octobre 1971, sont la première reconnaissance de votre peinture par la critique ?

François Rouan : Moi, je les percevais timides, indigestes. J'ai été surpris que dès le lendemain de l'ouverture de l'exposition, ils aient tous été achetés. Ils sont chez des collectionneurs.

MF : En 1971, vous allez continuer vos années de formation, en Italie, à la Villa Médicis auprès de Balthus et en 1973, vous vous rendez à Sienne où

vous travaillez d'après la fresque d'Ambrogio Lorenzetti *L'Allégorie du bon et du mauvais gouvernement*.

Et là, vous commencez une réflexion sur l'espace, sur la question du mur ?

François Rouan : C'est mon expérience italienne : l'Italie représente pour moi le travail à la Villa Médicis, l'amitié de Balthus, sa fréquentation quasi quotidienne, surtout les premières années. Ensemble nous parlions beaucoup de la peinture, Piero della Francesca étant l'un des référents les plus importants. J'étais allé à Arezzo avant de rencontrer Balthus. Par contre, étrangement, j'ai contourné volontairement Florence : pendant 8 ans en Italie, j'allais à Venise, à Assise, à Naples ... mais je ne suis pas allé une seule fois à Florence. Depuis chaque année, je vais faire mes dévotions à Florence.

Avec la rencontre de Sienne, j'ai eu le sentiment qu'il y a eu un moment, dans la peinture du début du XIV^e siècle, où le programme narratif, celui de *L'Allégorie du bon et du mauvais gouvernement*, par exemple, produisait un espace de la représentation dans lequel les éléments constitutifs du discours allégorique étaient seconds par rapport à la spécification particulière de l'espace : il y avait un statut de l'image qui était de toute autre nature ; ce qui était premier, c'était la création de l'espace et non la mise en mouvement de l'image. Je trouvais que la peinture italienne de cette époque était très proche de la peinture chinoise.

J'en parlais beaucoup avec Balthus qui avait une vraie connaissance de la peinture. J'ai décidé de travailler sur Sienne, la préférant à la Florence de Masaccio. J'ai essayé de comprendre, de copier ces fresques : le Maire a mis à ma disposition, avec la générosité dont sont capables les italiens, un échafaudage et j'ai pu pendant de nombreux mois, tous les matins, faire des

relevés assez besogneux, véritable travail d'archéologue, et regarder comment ces murs étaient peints.

Le traitement de chacune des parties du mur m'a fasciné : la graphie de la couleur, hachures, touches, pas de grands aplats, le ciel au-dessus de la montagne fait de hachures et ce jeu de hachures retrouvé dans la robe la plus somptueuse ou la tunique triviale d'un laboureur au milieu du champ. L'unité du traitement du mur m'a intéressé. Ce qui organisait la composition, c'était tout autant les espaces vides que les pleins. Lorsque j'essayais de me dire : qu'est-ce qu'un plein, qu'est-ce qu'un vide, les choses se complexifiaient par l'apparence unie de la paroi. Une reproduction vous donnera l'impression qu'un vide se situe entre deux groupes de figures, mais devant le mur il n'y a pas de séparation parce qu'entre ces deux groupes, là où vous avez le sol ou la boutique à l'arrière-plan, ces objets sont traités avec la même attention que les figures. Cela m'a permis de comprendre que le même phénomène se passait dans tous les tableaux qui m'avaient fascinés, chez Greco, chez Poussin, jusqu'à Primatice.

Dans un tableau de Greco, par exemple, la même attention est apportée au traitement du visage de la Vierge, à l'en-dessus de ses pieds, au bouquet de roses derrière elle ou au nuage tout en haut, c'est toujours le même traitement de la surface. Par contre, si l'on regarde le tableau d'un grand peintre comme Philippe de Champaigne, on peut remarquer que chaque partie est traitée différemment. Philippe de Champaigne peint un portrait, pas un tableau alors que chez Lorenzetti, Primatice ou Jackson Pollock, il y a une attention à la constitution du plan de l'objet. C'est une pensée qui essaie de tenir ensemble tous les constituants : iconographiques, pigmentaires, etc. de telle manière qu'il n'y a pas de hiérarchisation possible dans le traitement des parties afin de mieux projeter vers le regard l'espace même de la couleur.

Cette expérience, élaborée précisément avec Lorenzetti, s'est mise en place alors et ne me quitte pas aujourd'hui.

MF : Je regarde les *Cassone* ; elles me parlent de votre séjour siennois. Sont-elles des toiles peintes découpées, tressées et peintes à nouveau ?

Ex. : Cassone v :Marbre/Figure/Paysage, 1979,1980.

François Rouan : Pas du tout. Ce sont des tableaux ; il n'y a pas de découpage là-dedans ; il y a une partition de surface, une grille tout à fait classique au sens d'Alberti, l'échiquier, la mise en perspective, mais qui prend la diagonale et dans laquelle sont appelés à opérer les tressements de trois fils, c'est-à-dire la ronde des femmes, le thème du marbre et le thème du paysage. Le thème du marbre est un marbre peint, un faux marbre, métaphore de l'illusionnisme pictural, qui renvoie à la dimension pariétale de la peinture, le végétal parce que c'est l'expansion de la vie dans ce qu'elle peut avoir de plus moussueux, de plus humide et la ronde même de ce qui fait retour dans l'indestructible de certaines oeuvres ; opposition du minéral, du culturel, du végétal ; donc ces éléments hétérogènes tressés fabriquent un plan d'objet. Le tableau est un tressage pictural, parfaitement homogène dans le traitement de chacune des parties.

C'est une perspective totalement anachronique par rapport à celle de mes petits camarades. Je la dois à ma réflexion devant la peinture et à ma rencontre, dans les années 70, avec Jacques Lacan, qui me prenait pour un grand maître du tressage (sauf que je savais que je n'en étais pas du tout un ; comme toujours, ce sont les histoires de malentendus dans l'amitié) ;

nous avons plaisir à nous voir. Entre nous, circulait l'apparente folie du tressage.

Le dernier tableau que nous avons regardé à l'atelier, tout à l'heure, ce tableau « rose » comporte 5 ou 6 brins tenus ensemble, qui ont leur autonomie.

MF : C'est le nœud borroméen ?

François Rouan : Je ne veux pas faire parler Jacques Lacan. Je ne suis pas sûr de le comprendre. En tous cas, cette figure est l'acte symbolique du langage.

Ce qui m'intéresse dans la peinture, c'est cet effet de proximité, de simplicité d'un objet presque minimaliste qui, sous une certaine lumière, a le pouvoir d'hystériser le regard. Ce fameux tableau « rose », c'est un tableau qui m'échappe. Il change avec la lumière parce que c'est une peinture, un piège à lumière. Lacan parlait de piège à regard. Pour piéger, il doit bouger beaucoup avec la lumière extérieure et ouvrir au regard l'expérience de grands écarts.

MF : Vous avez fait allusion à son sujet au test de *Rorschach* ?

François Rouan : La tache sur le tableau n'est pas simplement un drip pollockien. Comme je travaille sur la cire, en repliant une partie de la toile sur la tache, je l'ai mise en éventail et vous avez ce fameux test projectif couramment utilisé en psychologie, dit texte de *Rorschach*, c'est un geste que

l'on fait tous enfant : on prend une feuille de papier, on la plie, on voit des figures : un papillon ou un insecte... c'est Léonard avec les vieux murs....

Mais voyez donc son positionnement dans le plan. Est-il dessus ou bien est-il dessous ? C'est bien compliqué. Mais la réalisation picturale fait qu'ici elle se trouve bien dessus mais qu'un peu plus loin, elle apparaît dessous. Prendre le drip pour modèle, c'est l'établir dans l'espace du traitement.

MF : Qu'appellez-vous fait pictural ?

François Rouan : C'est cela le traitement.

Devant un tableau du Greco, on se trouve devant *un fait pictural* (Georges Braque): c'est l'écart entre le calme de l'objet, sa simplicité dans sa constitution artisanale et la violence de ce qu'il induit. Il n'est pas besoin de discours. Si un tableau fonctionne au discours, c'est qu'il est indigent au plan de la réalisation picturale. Il doit produire des effets et ces effets que vous venez de voir, en vous rapprochant du tableau, vous ne les voyez plus. Vous vous reculez pour essayer de les retrouver. Dans ce va et vient, il y a une vie de l'objet tout à fait spécifique qui est la vie de la peinture. Vous pouvez connaître les sources littéraires du peintre, mais l'œuvre picturale n'en a pas besoin pour commencer à fonctionner ; pour retrouver l'écho de la beauté du monde, il faut accepter d'éprouver ce qui se dérobe ; l'éros du pictural, ce qui donne son poids à la peinture, son épaisseur, c'est l'énergie de cette scansion.

Il y a plus de rapport pour moi entre Pollock, Gréco, Matisse, Cézanne qu'avec Andy Warhol pour lequel je peux avoir une certaine admiration. Mais ces images qui sont très intéressantes ne représentent en rien pour moi le fonctionnement d'un objet pictural. C'est une image statique sans possibilité

de produire pour le regard cette expérience d'un télescopage des temps, cette expulsion de l'image ouverte à l'infini.

MF : Où en est votre projet d'exposition avec Hantaï ?

François Rouan : Il va avoir lieu. Mais Hantaï est en colère parce que son vieux complice, Jean Fournier, a fait une exposition, passionnante par ailleurs, où il a rapproché ses toiles abstraites de la fin des années 50 de celles de Degottex.

C'est quelqu'un qui est dans sa peinture du matin jusqu'au soir mais qui ne peint pas. Il m'a envoyé une lettre, me disant qu'il se faisait une joie de voir nos travaux. Il appelle ses peintures « peintures peintes par l'ombre », ce sont des tracés en numérique ; j'ai mis cet extrait de lettre sur la couverture du catalogue ; il me dit que ce n'est pas la peine de peindre, les machines peignent mieux que nous. Il est fasciné par la technique.

MF : Pouvez-vous me dire quelques mots sur les vitraux que vous avez réalisés dans la chapelle Saint Patern de Montrond, à la demande de Dominique Bozo ?

François Rouan : Dominique Bozo m'a convoqué, un jour, pour que je fasse des vitraux dans cette petite chapelle. C'était une chapelle privée dans laquelle, lors d'une réfection de la toiture, un jugement dernier fin XIII^e, début XIV^e, très paysan, assez effacé, a été découvert derrière le crépi blanc. Quand il me fit cette proposition, je lui répondis que des vitraux dans cette petite église risquaient de gâcher ce qui subsistait encore de magique dans cette peinture paysanne : ocre jaune avec quelques rouges, des noirs et des petits blancs. Un an après, il tombait malade, un an après il était mort. Il est

enterré au pied de cette chapelle. Au moment de ses funérailles, je dis à son fils ce qu'il m'avait demandé. Ce n'était peut-être pas le jour mais je me suis dit que si je ne lui disais pas le jour des funérailles de son père, je ne lui dirai peut-être jamais. Dix ans après, en accord avec ses oncles, il me commandait les vitraux selon le vœu de Dominique.

A partir de ce moment-là, je me suis demandé ce qui risquait d'être le moins gênant avec ce mur peint, derrière l'autel. Faire des vitraux en grisaille ? L'église était violemment éclairée par le soleil. Il fallait donc tamiser cette lumière. Mais qui dit grisaille, dit vitraux XV^e, XVI^e, dont j'ai le modèle admirable à Chantilly.

Je me suis mis à travailler sur un composite d'un verre traditionnel, feuilleté, le verre de la grisaille et j'ai placé derrière ce verre, un verre opalescent comme protection. Lorsque j'ai construit ce sandwich de verre, je me suis rendu compte que si je posais du jaune à l'or, qui jouait très bien avec l'ocre de la fresque, à l'extérieur apparaissait un dessin marron. J'ai décidé de dégager des zones dans la grisaille, j'ai redessiné des éléments de la fresque pas trop effacés, je les ai traités au jaune qui dit vraiment l'or, je les ai emboîtés, comme une citation, je les ai projetés dans cette verrière de grisaille évoquant un paysage. De l'extérieur, à travers ce verre moderniste, ce calque, on voit la trace du dessin à l'or ; c'est la trace qui vient à la fenêtre ; donc cela a retourné le dispositif projectif du vitrail puisqu'il a été conçu comme un filtre, une poétique sur la lumière. Grâce au jeu de la grisaille, la lumière s'adoucit.

C'est une chapelle privée ; il y a peu de fidèles ; paissent autour des chevaux et des vaches. Cela ne pouvait pas faire de mal aux chevaux et aux vaches, et éventuellement aux promeneurs, de leur dire que là-bas dans le

chœur, il y avait quelque chose d'encore vivant qui palpitait et venait se mettre à la fenêtre !

Ma crainte d'abîmer la fresque ? C'est le contraire qui s'est passé, car des gens qui connaissaient cette chapelle depuis longtemps ont cru que j'avais fait la restauration des fresques, tellement la douceur de la lumière, sa modification avaient rendu plus charnu ce mur qui, pourtant assez évanescent et effacé, a repris corps très étrangement.

« Surpris par la nuit » France Culture :

Emission d'Alain Veinstein – diffusion : 21 novembre 2008.

« Quelques plis pour Simon Hantaï », par Christian Rosset.

Avec Dominique Fourcade, Pierre Hantaï (claveniste), Jean-Michel Meurice, Jean-Luc Nancy (philosophe) et François Rouan (exp.2005 « Voir la peinture en bleu »).

Christian Rosset : c'est en septembre dernier que nous avons appris la mort de Simon Hantaï...

mi-septembre de cette année 2008 ... je me suis remémoré presque aussitôt , - visite pour moi quasi initiatique -de la rétrospective qui eut lieu en 1976 au musée national d'art moderne – pas encore installé rue Beaubourg. Une belle lumière traversait les fenêtres ; le catalogue de format presque carré reproduisait des fragments en pleine page de l'œuvre du peintre depuis ses débuts figuratifs en 1949 jusqu'aux *Tabula*, moment le plus récent du travail de pliage comme méthode, en passant par une brève période surréaliste et quelques autres plus difficilement nommables. Les textes du catalogue étaient imprimés aussi pleine page et ainsi liés de manière assez subtile aux images. Deux phrases particulièrement marquantes de Simon Hantaï en exergue de l'essai de Marcellin Pleynet : **«la peinture existe parce que j'ai besoin de peindre** ». Le titre de celui de Dominique Fourcade **« un coup de pinceau, penser »**. Ce catalogue enfin montrait quelques photos : une de la mère du peintre avant sa naissance avec ce fameux tablier aux plis marqués, trois du peintre dans son atelier comme baignant dans la peinture et une de la fille du peintre, dans l'atelier au sol jonché de toiles non dépliées aux formes de nymphéas.

Simon Hantaï est né à BIA en Hongrie le 7 décembre 1922. Il a étudié à l'école des beaux-arts de Budapest puis a quitté la Hongrie en 1948 et traversé l'Italie avant de s'installer en France où 33 années de sa vie vont être intensivement consacrées à la peinture avec une faculté de renouvellement exceptionnelle ; puis le retrait. Aujourd'hui, toute tentative de bilan serait prématurée. Ce n'est ni le lieu, ni l'heure. Prendre le pouls de l'œuvre en sollicitant l'amitié et l'écoute de bons regardeurs nous semble autrement préférable.

En 1997, Simon Hantaï a fait une donation importante au musée d'art moderne de la ville de Paris. Parmi les toiles que l'on pouvait découvrir un *Meun incertain* de 1967 que le peintre commentait ainsi : » **peinture d'incertitude encore, presque toutes les pièces que j'ai retenues ont cet aspect : pauvre, mal foutu, blessé et un peu sale ; je les ai aimées ainsi, presque seules** ».

« Quelques plis pour Simon Hantaï », Anne Fleury, Christian Rosset.

Avec **Dominique Fourcade**, poète écrivain. Il a publié en 2005 chez P.O.L. « Sans lassos et sans flashs », un livre qui, pour reprendre les mots de son auteur, part d'un tableau de Simon Hantaï *Ecriture rose* dont le regard ne se détache ni plus ni moins que l'on se détache d'un trop plein merveilleux. D.Fourcade vient de publier chez le même éditeur « Citizen Do ».

Pierre Hantaï, un des 5 enfants du peintre, claveciniste ; deux de ses frères sont aussi musiciens : Marc flutiste et Jérôme violiste. Nous les entendrons au cours de cette émission interpréter notamment J.S Bach.

Jean-Michel Meurice, peintre et cinéaste, est l'auteur d'un film de télévision : *»Simon Hantaï ou les silences rétinien*s » qu'il serait urgent de redonner à voir, projeter ou éditer en DVD.

Nous entendrons au cours de cette émission quelques extraits de la bande-son.

Jean-Luc Nancy, philosophe : **Simon Hantaï** a composé des travaux de lecture pour « le toucher Jean-Luc Nancy », un ouvrage de Jacques Derrida publié en l'an 2000 chez Galilée ; puis les trois hommes ont signé conjointement un nouveau livre, fait de correspondances et de photographies de ces travaux d'écriture, sur le titre »la connaissance des textes « toujours chez Galilée.

François Rouan, peintre. Il a exposé en 2005 avec Simon Hantaï à la galerie Jean Fournier et publié à son sujet un petit livre aux éditions de l'Echoppe « Voir la peinture en bleu ».

Mais pour commencer, je vous invite à partager un autre souvenir, sonore cette fois : le 14 avril 1999, à l'occasion d'un travail de création radiophonique, **Dominique Fourcade et moi-même** étions invités chez **Simon Hantaï** dans le but, non de l'interviewer, mais d'enregistrer sa voix ; en prendre simplement l'empreinte comme on le fait en peinture.

Simon Hantaï. : «entendre ma voix... alors justement, ça pose le problème, qu'est-ce que c'est la voix ? Puisque la voix est reconnaissable avant que les paroles arrivent à nous et là on est dans le domaine où on est avec les animaux... il n'y a pas de parole sans voix mais il y a des voix sans paroles et d'autre part, chez moi particulièrement, cela pose un problème très

délicat dans la mesure où je ne suis pas en langue maternelle ; j'ai une langue maternelle que j'ai entendue – qui est l'allemand - quand j'étais tout petit enfant mais en Hongrie, il n'y avait pas des cours possibles pour les minorités et de là, depuis trois ans dans l'école maternelle ou la garderie, je parlais le hongrois et puis j'utilisais jusqu'à 22 ans vraiment la langue parlée ; c'est le hongrois où je suis le plus à l'aise, mais il arrête à 22 ans ».

Dominique Fourcade : sa voix était inoubliable, inoubliablement belle, très accentuée, extrêmement intelligente, volumineuse, profonde, comme venant d'un passé un peu inconnu de nous, européens de l'ouest. Il y avait un phrasé, une dictée, une impulsion, un placement du son dans le temps et dans l'espace qui étaient sans égal ; et l'écouter, était parfois tellement prenant que l'on n'avait même pas envie de lui répondre et que du coup, on ne dialoguait plus avec lui et qu'on le laissait parler : c'était mille fois plus beau.

Simon Hantaï : tout ce qui vient après, il y a 50 ans, ce qui est important, j'ai appris en français ce qui fait que je suis éparpillé pour m'adresser au public, je suis éparpillé devant des hésitations, des difficultés quand il s'agit publiquement, pas privé, de se présenter, et l'enregistrement c'est toujours public.

Christian Rosset : François Rouan, votre relation avec Simon Hantaï est très ancienne, je crois. Ça remonte presque à vos débuts de peintre ?

François Rouan : Effectivement, **Simon Hantaï** a toujours été là où j'ai toujours été tout contre Simon Hantaï en pensées et au fond, si j'étais tout contre Simon Hantaï c'est dans le double mouvement que cette notion de

« contre » peut exprimer : il y avait admiration, il y avait affection mais il y avait en même temps une volonté d'opposition. Ayant eu le privilège de son amitié, de sa confiance, de sa générosité, ayant passé de longues après-midis à l'écouter, à converser aussi, je peux dire qu'en repensant à ce contexte et du discours qui entourait l'œuvre de Simon Hantaï dans ces années-là, je pense que lui-même estimait qu'on avait tiré son œuvre, son entreprise, dans un espace de cohérence qui n'était pas tout à fait le sien. Chaque fois que j'arrivais chez **Simon Hantaï**, j'étais absolument impressionné par la vitalité, la puissance de colère qui était la sienne. Il était hyper-professionnel comme observateur de ce qui se passait autour de lui. On avait l'impression qu'il ne quittait jamais cet atelier et c'est comme si l'information par des canaux qui m'échappent arrivait jusqu'à lui et lorsque je me présentais devant lui, la machine était remontée à bloc. Effectivement, il y avait de la colère, il y avait une injure – moi je l'entendais comme ça-, j'aime beaucoup dans la colère même les effets d'injustice – il se sentait obligé de me dire à quel point toute cette histoire dans laquelle on avait essayé de l'emprisonner n'avait pas grand-chose avec lui.

Jean-Michel Meurice : J'ai eu de longues années de compagnonnage amical, très proche. On se voyait extrêmement régulièrement, de manière très informelle, très simple ; on vivait à la campagne dans deux villages voisins, et on se visitait mutuellement, nos familles se mêlaient, les enfants jouaient ensemble ; enfin c'était une vie simple, normale, banale. Mais le rapport avec **Hantaï** n'a jamais été une chose simple, d'abord parce qu'il a un langage...il faut savoir ce que c'est que la structure de la langue hongroise. C'est une langue où tout est accroché, il n'y a pas d'intonation, tout coule, les mots s'accrochent les uns derrière les autres comme un train qui défile sans même qu'il y ait une interruption entre les wagons. Donc c'est des concepts

qui s'enchaînent et des phrases et des sonorités sans accent particulier qui s'accrochent les unes aux autres. Dans le cas de Hantaï qui restait très marqué par cette pratique linguistique, par sa langue natale, je sais que beaucoup de gens ne comprenaient rien à ce qu'il disait. Mais moi c'était... l'affinité picturale faisait que je rentrais beaucoup plus facilement dans la langue ; curieusement je savais, je devinais même là où il y avait des trous de compréhension, je savais à quoi ça correspondait, donc la conversation se faisait de manière très fluide.

Christian Rosset : Peut-être Jean-Luc Nancy, il faudrait commencer par le commencement. Qui a établi le contact entre Simon Hantaï et vous-même ?

Jean-Luc Nancy : C'est Anne Baldassari qui a écrit un livre sur Hantaï publié à Beaubourg. Anne Baldassari s'est adressée à moi en me disant : « je sais qu'il vous lit beaucoup ; il serait sûrement très heureux de vous rencontrer ; moi j'aimerais bien provoquer cette rencontre, m'a-t-elle dit, parce que peut-être qu'à terme, vous seriez mieux placé que moi pour le convaincre de refaire une exposition. Donc j'ai été voir **Simon Hantaï**, en fait un peu avec cette lettre de mission, qui a complètement échouée, sauf que nous en étions venus quand même à certains projets. Mais au début, autant notre rencontre a été très vite très amicale, chaleureuse ; ça n'a pas pris de temps pour qu'on se connaisse, qu'on ait envie de se voir, de se revoir souvent ; mais lorsque j'abordais l'idée de revenir quand même à une forme d'exposition, là je me heurtais toujours au même refus ; d'ailleurs c'est à partir de cela que je suis entré aussi avec lui dans tout ce long discours, cette longue réflexion interminable qu'il menait à la fois sur lui-même, son travail, sa place par rapport à l'art contemporain, la situation générale de l'art

aujourd'hui, le marché de l'art ; tout cela aboutissant d'une part à son refus de l'exposition, de la célébration du grand peintre, de tout ce qui aurait pu ressembler à une rétrospective et d'autre part, l'autre volet c'était de cette même réflexion, c'était la réflexion sur son propre acte de peintre, celui qu'il ne pratiquait plus au fond mais dont il parlait interminablement....

Simon Hantaï : ... comment poser le problème de telle manière que cela questionne sur soi-même etc. mais là le grand problème à nouveau, c'est les expositions : Beaubourg c'est l'autorité garantie, toute cette société, cadre, maîtrise, statut...c'est une fausse histoire ; il faudrait que ça apparaisse différemment, que l'art pourrait être différemment de cette inscription, qu'il soit là – si on peut dire - à interroger et que ça ne soit pas garanti. Il n'y a pas de garantie pour Cézanne....Il y a une garantie si on a vraiment besoin de Cézanne.

Christian Rosset : C'était quelqu'un d'extrêmement exigeant, **Hantaï.**

Jean-Luc Nancy : Oui, tout à fait. Très rigoureux, très exigeant, très monacal dans la manière de vivre, aucune facilité de vie. Il vivait très simplement. Cette maison à la campagne, c'était une maison assez simple mais qui était vide de meubles, il y avait à peine une table et des chaises pour s'asseoir, pas le moindre confort. Il y avait quelques tableaux, grands, accrochés au mur et puis des instruments de musique. L'instrument, la musique a toujours été importante : pour lui, l'image idéale c'était la maison de Bach telle qu'il l'avait vue dans des gravures, tout blanc, tout vide, très austère juste une peinture au mur ou un crucifix et puis les instruments de

musique ; et c'est ce qu'il a reproduit chez lui et tous les enfants sont devenus des musiciens, de grands musiciens.

Christian Rosset : Pierre Hantaï vous êtes le fils cadet de **Simon Hantaï**, c'est bien cela ? Le plus jeune des quatre frères, claveciniste, et vous avez commencé à devenir musicien dans des conditions très particulières. C'était lié, j'imagine, à deux choses : un désir personnel et aussi sans doute une culture familiale.

Pierre Hantaï : Oui, autant que je m'en souviene, il n'y avait pas de musique à la maison réellement quand j'étais petit, c'est-à-dire que personne ne la pratiquait en tous cas. Mais évidemment derrière tout cela, il y avait un arrière-plan artistique, évidemment à cause de l'ambiance à la maison mais aussi un arrière-plan musical parce que mes parents dans le passé étaient proches de la musique et cela frappe toujours mes interlocuteurs quand je leur dis que dans un petit village en Hongrie, près de Budapest, les paysans chantaient Schütz, tous les ans chantaient la *Passion* de Schütz et étaient très proches de cet héritage allemand. C'est ce qui a certainement nourri la peinture de mon père, c'est son passé, c'est cet héritage allemand ; c'était quelqu'un qui transfigurait un héritage et qui était l'avant-garde mais qui puisait toujours dans des racines très profondes de sa propre vie, de sa propre culture.

Christian Rosset : Est-ce qu'il écoutait de la musique plus moderne ? Ou celle que vous produisiez et vous a-t-il encouragé à vous intéresser à une musique qui est finalement la musique – globalement on pourrait dire - d'avant le romantisme ?

Pierre Hantaï : Non, il nous a pas encouragé parce qu'on a été passionné très vite à cause du contexte mais il nous aurait volontiers encouragé, mais très discrètement, à nous intéresser à l'avant-garde justement ; mais alors ça ne s'est pas fait. Mais de toute manière, je pense que ce n'est pas comparable parce que lui était, ce qu'on appelle aujourd'hui, un créateur embourqué , il détestait par-dessus tout et il inventait, et que nous sommes que des interprètes. Ce sont des choses vraiment très différentes.

Christian Rosset : Est-ce qu'il y avait du silence dans cette maison ?

Pierre Hantaï : Il y avait, oui, beaucoup de silence et surtout avant qu'on se mêle de faire de la musique.

Christian Rosset : Mais est-ce qu'il n'y avait pas aussi l'envie dans la musique qu'il y ait quelque chose aussi qui est de l'ordre d'un certain dépouillement, d'une certaine austérité. Bien que la musique baroque peut paraître pour beaucoup quelque chose de luxuriant, il y a quand même toute une grande partie de cette musique et dans la manière de la réinterpréter maintenant, ou de la repenser, un grand souci d'économie qui pourrait avoir un lien aussi avec le travail de peinture.

Pierre Hantaï : Bien sûr, il y a un lien extrême entre cette musique de Schütz qui est de plus en plus dépouillée parce que les gens mouraient autour de Schütz et que cette musique devenait de moins en moins luxuriante, et certainement la manière dont mon père voyait l'art en général. Mais il y a peut-être un malentendu aussi entre cette musique baroque et cette luxuriance et l'ornementation, et tout cela et le style. Le style n'intéressait pas du tout mon père. C'était le sens de la musique qui

l'intéressait. Il y a aussi un malentendu dans la recherche que l'on fait nous – recherche qui a été faite bien avant notre génération –, sur le fait de revenir au moyen du passé aux instruments etc., moyen qui est excellent pour se rapprocher de la musique, pour se rapprocher des conditions physiques de la musique mais il ne s'agit pas de reproduire un style, de reproduire ce qui a été ; il y a là aussi tout un malentendu, je pense, aujourd'hui.

Christian Rosset : L'écoute de la musique vivante est-elle plus importante pour lui que l'écoute de disques, autrement dit qu'est-ce qui compte c'est la musique qu'on écoute et le souvenir qu'évoque cette musique ou c'est la musique dans sa matérialité puisqu'il est aussi question beaucoup dans la peinture de ça ?

Pierre Hantaï : Je pense que ce type de gens comme était mon père – et ça frappe toujours – ce sont des gens qui n'ont pas besoin de ce contact permanent, comme nous qui avons besoin de voir des tableaux, d'ouvrir les livres, d'écouter de la musique, c'est une chose qui a été faite, qui est toujours là, mon père n'était pas toute la journée dans des livres de peinture, il ne sortait pas voir des expositions, il n'allait pas écouter de concerts, après une certaine époque. Ecouter la musique de Bach ou de Haydn ou de Haendel ou de Schütz devant ses tableaux, c'est pour moi, mais c'était là sur le même plan, c'est la même cosmogonie, c'est le même grand univers de pensée, de réflexion et d'action de grâce. Finalement., il y a des peintures qui sont une action de grâce à la création, un renvoi au grand Créateur. Ça c'est ce qu'il pensait et je crois que c'est ce quelle est.

Dominique Fourcade : Il est un des peintres au XXème siècle qui a résumé dans son travail, à mesure qu'il peignait, la totalité de l'histoire de la

peinture occidentale qu'il a prise en compte et pas seulement l'itinéraire de la peinture italienne puis française allant de Giotto, Piero della Francesca jusqu'à Cézanne et Matisse, pas seulement ça mais aussi la peinture du nord de l'Europe, et aussi Rembrandt et aussi Durer ; il a ramassé tout cela, incorporé la culture chrétienne et notamment le monde catholique d'où il venait ; ce n'est pas pour rien que ses peintures s'appellent des *Mariales*, *le Manteau de la Vierge*, incorporé au maximum l'expérience humaine et l'expérience artistique et l'histoire de la peinture, pour se lancer dans un océan qu'il créait de toutes pièces.

C'était de la peinture pas de manière formelle, c'était la peinture comme manière de penser le monde ; donc avec des références philosophiques, historiques, des relations d'art à l'intérieur de l'histoire. On parlait beaucoup de peintres du passé et de relations d'un peintre à un autre. Qu'est-ce qu'il y avait entre Cézanne et le Tintoret, voilà ce genre par exemple ? On pouvait parler des heures là-dessus.

Christian Rosset : Vous avez employé un mot que je trouve très beau, c'est le mot « océan » et peut-être que quand **Hantaï** travaillait dans son grand atelier de Meun ou même après à Paris, entouré de ses peintures, on avait l'impression du peintre qui baigne dans la peinture.

Dominique Fourcade : On avait l'impression, on avait la prodigieuse impression, surtout à Meun pas à Paris, d'un homme baignant dans la peinture et son atelier était un océan de peinture. C'était très poignant. Moi j'ai été dans beaucoup d'ateliers de peintres dans ma vie, aux Etats-Unis et en Europe, je n'ai jamais eu ce sentiment d'océan, d'immersion dans la peinture, la peinture comme un univers physique, complet. Si l'on est sur une plage et que l'on entre dans un océan, on a un sentiment absolument

analogue à celui que j'ai eu la première fois et que j'ai eu à chaque fois que je suis allé à Meun, dans cet atelier : immersion dans laquelle on était, - cela imposait beaucoup de choses - les photographies d'Edouard Boubat - que sûrement vous connaissez -donnent une idée de ça ; ce qui est amusant, c'est que Boubat l'a pris souvent au milieu de cet océan et il avait l'air d'être un intrus là-dedans, absolument comme un homme serait un intrus dans les paysages de Cézanne. Il n'y a pas d'homme dans les paysages de Cézanne. La chose aussi qu'il y avait à faire quand on allait là-bas –ou du moins que j'avais pour moi à accomplir – était développer des capacités de silence. Cette peinture imposait, non pas qu'on lui parle, et qu'on la regarde et qu'à la limite qu'on l'écoute ; quand je dis à la limite, je retire le mot à la limite : on va dire simplement qu'on la regarde et qu'on l'écoute et qu'on la comprend et que l'on y nage et qu'on ne manifeste pas sa présence, pas plus d'ailleurs que quand est sur une plage avant d'entrer dans la mer, on doit faire sentir à la mer sa présence, en aucun cas ; et c'était un entraînement à un certain athlétisme du silence pour développer ses propres facultés de percevoir et d'être englouti.

Extrait du film de **Jean-Michel Meurice** : « **Simon Hantaï, les silences rétinien**s ». Entretien conduit par **Alfred Pacquement**.

Parmi les nombreux peintres actuels qui vouent à Matisse une grande admiration, l'un des plus importants est **Simon Hantaï**. **Hantaï** est né en Hongrie en 1922 et vit en France depuis 25 ans. Il a d'abord appartenu au groupe surréaliste dont il s'est vite écarté pour s'orienter vers l'abstraction lyrique. Sa démarche solitaire l'a conduit depuis 1960 à expérimenter continuellement une technique originale de peinture basée sur le pliage de la

toile. **Hantaï** nous montre ici les différentes étapes qui marquent le processus de création d'une toile ; nous allons donc pouvoir comprendre comment naît une de ses peintures.

Simon Hantaï :

Voilà, vous allez voir tout à l'heure quand je vais la soumettre au pliage. Tout ça, ça sert pour le rendre le plus étal possible et après que l'étalement de la peinture se fasse sans le moindre accident. C'est trop liquide mais ça fait rien, on continue avec ça. Voilà je remplis comme je peux, comme je veux c'est-à-dire sans souci particulier, essayer de remplir la surface bord à bord ; c'est-à-dire en principe je ne recours à rien d'autre que n'importe quel peintre de bâtiment procède.

Jean-Michel Meurice : Est-ce qu'on peut décrire les opérations que tu viens de faire ? Les opérations ...

Il a plié comme un chiffon un peu organisé, mais à peine, une toile, sur laquelle il avait mis un apprêt pour que cela durcisse, ensuite sur la surface pliée, chiffonnée, sur laquelle il a passé un rouleau compresseur de jardinage, il met de la couleur, parfois une couleur différente sur chaque pli, parfois une seule couleur sur l'ensemble et après cela, il déplie l'ensemble et donc les plis qui étaient à l'intérieur, qui étaient cachés, qui n'étaient pas en surface, restent blancs et seule la couleur est venue sur les parties supérieures qui affleuraient et donc apparaît une sorte de feuillage avec des parties blanches et des parties colorées comme si c'était un feuillage alors que ce n'est qu'une toile froissée.

Pourquoi est-ce que vous avez adopté un procédé aussi simple, que le pliage ?

Simon Hantaï : C'est à la fois l'extrême fin d'une évolution historique : pratiquement on peut constater qu'il ne nous reste rien ou plutôt que la peinture, à un moment donné, c'est un fait matériel si élémentaire que j'ai une couleur, je prends le pinceau, je le trempe dedans, j'étale sur une surface, il ne reste plus rien, à la fois la constatation que c'est une nécessité historique ; on ne peut plus recourir à rien d'autre que cette donnée-là et si l'on se réfère à des légendes, des textes populaires que l'on trouve en Europe Centrale, en Afrique, en Chine par exemple, on constate qu'il y a justement ces données dans ces légendes : son père a dit, son grand-père a dit, etc. sans fin .. une fois, quelqu'un prenait le pinceau, le trempait dans l'argile ou dans une palette, il éclaboussait une surface ; alors c'est dans le sens-là de la pure matérialité et il n'y a rien d'autre que ça parce qu'on ne connaît encore rien, il n'y a donc que le besoin de faire quelque chose qui est le matériau élémentaire dans la peinture, mais on ne peut faire que ça et moi je pense que c'est la seule merveille possible pour nous et il est merveilleux.

François Rouan : On peut observer dans cette pratique qui va devenir très caractéristique du travail jusqu'au moment où il décida de le suspendre, une sorte de processus où il va chercher à alléger les données objectives qui ont été les siennes, si l'on passe par exemple des *Mariales* : qui sont des tableaux qui ont impressionné beaucoup un certain nombre de gens qui les ont vues à l'époque – dont je suis – et si on pense la peinture blanche sur toile écrue des *Tabula* de la dernière exposition, on voit un processus où avec l'évacuation de la lourdeur de la peinture à l'huile, des phénomènes de séchage, de cassage, d'immatériaux, le passage à l'acrylique, la simplification sur le plan chromatique, la monochromie finalement, pour se trouver avec des ailes de papillons quasiment monochromes sur réserve

blanche, enfin tout ce processus-là dont témoigne toute son œuvre, je ne pouvais pas m'empêcher de le voir marcher trop bien avec un discours que moi je trouvais terriblement idéaliste et qui – me semblait-il – ne conduisait à rien ; en tous les cas, cela conduit chez un homme relativement jeune à suspendre son activité de peintre, ce que personnellement je ne pouvais que regretter, même si avec l'humour qui le caractérisait, ces dernières années il me disait si souvent « comme si lire n'est pas peindre ».

Jean-Luc Nancy : Le sol était jonché d'une très grande quantité de livres qu'il lisait énormément, il lisait une très grande quantité de livres qui paraissaient et c'est très souvent à partir de ces lectures que nous parlions.

Christian Rosset : C'étaient des lectures essentiellement philosophiques ?

Jean-Luc Nancy : Oui. Toujours théoriques, jamais littéraires.

Christian Rosset : Cela donnerait l'image d'un peintre philosophe. Est-ce que cela a un sens de dire cela ?

Jean-Luc Nancy : Bien sûr que cela a un sens puisque de toute façon, la peinture est une pensée *sui generis*, la logique en est une autre ; bien entendu toute sa réflexion était travaillée par ce rapport au texte et dans les textes ; encore une fois, à ces grands motifs de la création, de l'auteur donc du coût de l'identité, du moi, d'une sorte d'immense qui suis-je ? qui a traversé, en tous cas, toutes ces années de conversations entre lui et moi, et c'est peut-être ce qui, d'une manière pas très consciente pour moi, m'a encouragé un jour à prendre le risque, un peu en tremblant, de lui demander

s'il voudrait bien faire quelque chose pour le livre que Jacques Derrida venait de finir sur le toucher, - qui s'appelle « *Le toucher Jean-Luc Nancy* », livre qui est loin de ne parler que de moi -, et je ne sais pas par quelle intuition je me suis risqué (je dis bien- j'avais peur qu'il m'envoie promener) - qu'il me dise : »vous voyez bien que je ne fais rien » mais au contraire, travailler pour un livre, çà lui a plu et il s'est mis à écrire sur les toiles froissées, pliées, il s'est mis à écrire les uns sur les autres des textes de Derrida et de moi et il en est sorti des pages...

Christian Rosset : Il appelle çà des travaux de lecture.

Jean-Luc Nancy : Oui, des travaux de lecture. Ecrire, c'est dessiner. On fait souvent des expositions de dessins d'écrivains mais on n'expose jamais dans le manuscrit en tant que tel ; le dessin suprême d'un écrivain c'est le graphisme de son écriture, ou la disposition à la machine ou à l'ordinateur de son texte sur la page d'édition, par lui-même ; c'est extrêmement visuel. Il est clair que les alignements d'écriture finissent par créer une image ; l'écriture d'Hantaï, au passage, est d'une extrême beauté et au total à une certaine échelle, cela devient une image dont on ne peut plus savoir-à la limite on n'a même plus besoin de prononcer le mot de peinture -, c'est visuel, c'est une image ; et c'est une image qui n'est pas appliquée sur la surface mais qui vient, qui court le long, que la surface laisse monter, laisse apparaître et qui, petit à petit, se constitue à mesure ; comme par exemple, *l'Écriture rose* donne le sentiment au fur à mesure qu'il écrit - il a mis un temps fou à la faire *l'Écriture rose* : c'est une très grande surface à couvrir avec de l'écriture.

Simon Hantaï : *l'Écriture rose*. à un moment donné où, après l'effacement des signes, de l'écriture, j'ai l'impression que je ne veux plus jamais peindre, je veux utiliser la main uniquement pour copier les textes, la modification que ça peut donner pour celui qui lit en copiant les textes, etc. le projet a été fait là-dessus ; je l'imagine dans un cadre liturgique parce qu'il fait un peu plus concert, un des éléments fondamental c'est de recopier la Bible ; à cela s'ajoutait une couche de lectures nécessairement philosophiques, lectures psychologiques, lectures esthétiques et éventuellement politiques. Sur ce plan-là, je le réalisais... ce démarrage sans savoir où cela va aller, sans savoir ce que cela va donner : pour la copie des textes, j'utilisais essentiellement des couleurs liturgiques, c'est-à-dire le rouge, le vert, le violet., le noir et le blanc et il n'y a pas de couleur rose sur la peinture ; c'est le tissage de ces couleurs-là qui donne avec le blanc de minuscules empreintes sur le fond blanc et c'était d'autant plus éclatant il y a quarante ans, puisqu'avec le vieillissement, certaines couleurs sont presque disparues et c'était très contrasté et le rose est donné justement par cet ensemble-là...ultérieurement, je n'avais pas vu le résultat ; je ne savais pas ce que cela allait donner ; simplement j'ai commencé à un moment donné sur une certaine surface... j'ai laissé une trace et après une fois plein, j'ai continué d'écrire là-dessus....

Dominique Fourcade : Il faudrait dire que *Écriture rose* est une des étapes où vous essayez de résumer l'ensemble du passé et du présent de la peinture : il y a de l'écrit, il y a de l'agglutination, il y a des coulures, il y a du geste, il y a la croix et l'étoile, il y a le geste de Luther et l'encrier – soit qui jette son encrier, Luther, mais son encrier finit en dripping, donc c'est Luther et Pollock en un seul et même acte, etc., etc. Nous parlions d'**Hantaï**

résumant l'histoire de l'occident, l'histoire non seulement picturale mais l'histoire culturelle ...

Simon Hantaï : Seulement, quand je décidais ça, j'ai rien eu dans la main, c'est-à-dire j'ai eu au pied durant un an quelque chose ; et après il fallait commencer mais même des éléments qui sont là simplement que c'était vide et premièrement que c'était pas possible de continuer. Il fallait bien mettre quelques traces sur la surface pour que ça soit possible...Il y a rien et quand ça commence à apparaître, c'est pour ça je mettais certains éléments...

Christian Rosset : Vous nommiez Luther, vous avez parlé des origines catholiques. Donc est-ce qu'on peut dire aussi qu'**Hantaï** est un homme mystique ou religieux ?

Dominique Fourcade : Il n'est pas religieux. Il était pleinement conscient du fait religieux ; il avait été élevé dans une communauté, dans une région de l'Europe où se mêlaient le protestantisme, le catholicisme, le judaïsme. Mais sa peinture, c'est autre chose. Sa peinture c'est de la peinture et d'abord elle est laïque, c'est-à-dire elle ne rentre dans le domaine d'aucun ordre religieux....même si tous les ordres religieux sont respectés mais ils sont traversés pour faire de la peinture, comme d'ailleurs toute grande peinture. Matisse réussit à être laïc même dans la chapelle de Vence. Il n'était pas religieux. Sa peinture n'était pas religieuse. Est-ce qu'il était mystique ? Evidemment, il y a toujours un peu de ça dans toute grande intelligence.

Jean-Michel Meurice : c'est un mystique. Mais c'est un mystique précisément si on prend la référence avec les grands mystiques, avec Ste Thérèse d'Avila, on le sait, les conditions de vie encadrent et permettent la

libération totale de la pensée. Donc, elles sont prises en compte d'où une certaine nudité, une certaine austérité, mais où la nudité, tout ça, l'austérité deviennent glorieuses, deviennent magnifiques, deviennent producteur de beauté, de réflexion, de paix aussi.

Christian Rosset : Vous pensez qu'il y a quand même un livre, dans cet échange de correspondances qui s'appelle donc « *La connaissance des textes* – sous-titre *lecture d'un manuscrit illisible* » et je l'ouvre presque au hasard ; à la fin d'une très belle lettre, très longue qu'il vous a envoyée, les derniers mots c'est « *je ne sais pas où je suis* ». C'est important, non, cette phrase ?

Jean-Luc Nancy : C'est très important parce qu'en effet, il ne savait pas où il était dans le sens où il ne voulait pas se laisser attribuer une place qui aurait été la place de **Simon Hantaï**, tel âge, tel repaire, telle référence, reconnu comme artiste...artiste même ce mot il ne l'acceptait pas, créateur encore moins, peintre tout juste, ... oui, mais que fait le peintre, pourquoi, ou et comment peint-il ? Par exemple, il ne peignait plus mais il disait qu'il peignait, c'était ça la peinture. Et donc « *je ne sais pas où je suis* » c'est aussi « *je ne sais pas qui je suis* », est-ce que je suis en France mais je suis quand même hongrois : le rapport avec son pays natal était très compliqué, puis ensuite son errance, petite errance, à travers l'Italie avant de finir par arriver en France et puis on pourrait ajouter, sa façon de se situer par rapport à ce qu'il a trouvé en France quand il y est arrivé : les surréalistes, les autres, beaucoup d'autres, toute la scène artistique (on peut imaginer la scène artistique entre 1949 et 1965) pour désigner la période dans laquelle se sont opérées les grandes mutations, les grandes révélations pour lui – toute cette scène, il y était, il n'y était pas - Il a exposé, il a été très vite reconnu ; il

s'est aussi très vite retiré de la reconnaissance. Et à tous les niveaux on peut retrouver cette question.

François Rouan : Il rangeait, il mettait de l'ordre dans ses dossiers, comme il disait, c'était sa folie, il aura mis beaucoup de temps pour mettre de l'ordre dans ses dossiers ; mais il y avait des questions plus fondamentales qui l'intéressaient et qui, malheureusement comme souvent chez chacun de nous c'est la même chose, il avait le sentiment que c'était un peu tard ... il aurait voulu reprendre les problématiques qui étaient les siennes dans son travail de peinture avec des outils tout autres, et un médium - pour le dire trivialement - il était quand même fasciné par les outils techniques, le numérique..de façon presque un peu enfantine parce qu'après tout, il aurait pu très bien jouer l'américain et avoir quelques assistants chinois, brésiliens, voire français pour le seconder dans ses travaux de couper-coller.

Jean-Luc Nancy : Il y a quelques années, vous lui avez quand même fait faire quelque chose, en partie à l'initiative de Georges Didi-Huberman, qui l'avait incité à aller au Fresnoy et à travailler avec les gens du Fresnoy sur une machine dans laquelle on pouvait introduire de grandes toiles qu'il fallait faire passer dans la machine, par bandes, de grandes toiles de **Hantaï** pour en sortir une sorte de reproduction digitale ; ce qui lui faisait un grand plaisir parce que ça procédait à une sorte d'effacement, d'arasement. Il a exposé une toile ainsi traitée à la Galerie de Jean Fournier, en même temps d'ailleurs, vis-à-vis des dessins de **Rouan** et il exposait la toile d'origine, dont il se plaisait à montrer qu'elle était toute brune, imprégnée disait-il, par 20 ans, 30 ans de tabac puisqu'il fumait sans arrêt.

Christian Rosset : C'est paradoxal comme attitude : silence de la peinture, arrêt du peintre et dans les dernières années, tentation comme ça de reproduire – on dirait presque galvauder finalement les œuvres en utilisant la technique la plus nouvelle et la plus éloignée évidemment du geste de peindre.

François Rouan : Oui, mais alors c'est là où quelque chose – enfin en tous les cas, c'est comme cela que je l'ai perçu – qui à la fois m'enchantait et me paraissait tout à fait enfantin, dans les traceurs numériques, finalement ils sont conçus... ces cartouches d'encre pigmentaire, tellement extraordinaires, de couleurs flamboyantes, des niveaux de gris de ceci, des niveaux de gris de cela ; ce qui l'intéressait, lui, c'était au fond de détourner les capacités athlétiques de ces machines pour leur faire cracher ... du rien ; c'est-à-dire qu'au fond quand vous scannez une image, vous la faites passer sur écran, vous préparez les paramètres pour lancer la machine, la machine a tendance à saturer, ou à appeler une montée chromatique des teintes et au fond, il avait cette perspective –je ne suis pas sûr de l'équation des termes – mais au fond ce que je retiens de lui, c'est à la fois dans ce corps qui apparemment était un corps ascétique, c'était la violence de sa colère ce qui dans son langage était accrochée vraiment à une réalité rugueuse, c'est le moins qu'on puisse dire, et en même temps, au plan artistique une sorte de quasi mystique du rien.

Jean-Luc Nancy : Une espèce de lassitude de lui-même a dû s'emparer de lui et le sentiment de faire une pause, un éloignement quand on quitte la peinture, quand on quitte l'écriture est un exercice extrêmement dangereux. Je ne crois pas qu'il en est mesuré le danger. Je crois qu'à un moment donné, il s'est senti maître des choses et quand les choses lui ont

échappé, les choses étant, les affaires de la peinture, l'acte de peindre, le fait de développer sa pensée en peinture, autrement dit se montrer créateur, quand tout cela a commencé à lui échapper, il était trop tard. Qu'est-ce qui relève de la décision ? et qu'est-ce qui relève du destin ? moi je ne sais pas toujours est-il qu'il était emporté très, très loin de son point de départ. Et dans un système de justification parfois douloureuse. Plusieurs fois, au milieu de cette longue période dont il parle, au milieu des années 80 jusqu'à son décès, il a éprouvé le besoin de refaire les preuves de son travail sous la forme d'une donation, d'abord au musée d'art moderne de la ville de Paris, où il était absolument magnifique et d'une exposition qui a suivi, magnifiquement montrée par Suzanne Pagé, comme s'il avait besoin de vérifier que sa peinture existait bien toujours à ses propres yeux ; deuxièmement, qu'elle pouvait toujours avoir un effet, sa validité, sa beauté pouvaient toujours avoir un effet sur d'autres. La peinture s'est fait pour être vue, ça besoin d'être vue, ça supplie d'être vue et ça exige d'être vue. Et donc ça a été magnifique d'ailleurs, c'est absolument magnifique et moi très naïvement je me suis dit, à partir de là : ça y est il est revenu donc il va, non pas se remettre à peindre mais au moins se remettre à permettre que son art fut exposé ; cela n'a pas été le cas. Ça s'est suivi après, de la magnifique exposition de Munster en Allemagne, c'est quand même un lieu très éloigné, très désolé, très excentré mais où on a pu pour la première fois voir un ensemble extrêmement important de *Mariales* qui marque son entrée dans la grande peinture et donc, à nouveau je me suis dit : mais donc s'il enchaîne là-dessus, et donc tout va être possible... ; mais non, la porte entrouverte s'est refermée et ne me demandez pas pourquoi parce que si je le savais je vous le dirais ; je ne peux pas répondre, je ne le sais pas.

François Rouan : Vous savez, il m'est arrivé très souvent, dans des moments comme ça de colère à la **Hantaï**, de dire à mes contemporains « mais arrêtez vos conneries, vous ne vous rendez pas compte que **Hantaï** a passé sa vie à penser avec ses genoux, c'était un homme à quatre pattes. Alors aujourd'hui, même si c'est un homme fasciné par les outils dont nous disposons, les ordinateurs, il était vraiment comme un enfant « si j'étais plus jeune... tutti quanti... » sur les ordinateurs, mais n'empêche qu'il aura passé sa vie à plier, à replier, à déplier et ça, ça se fait à quatre pattes. Et Simon, moi je peux vous dire que je suis un homme à quatre pattes. C'est une pensée tout à fait particulière quand on passe par les genoux. Alors évidemment, faire monter ça tout de suite sur le bleu du ciel, fut-ce même en s'appuyant sur Olderlin, ça a tendance à neutraliser ce spécifique qu'à faire véritablement l'œuvre archaïque qui est passée toute sa vie par les genoux, en fait.

Christian Rosset : **Pierre Hantaï**, on va peut-être penser, à écouter tout ce qui est dit sur votre père...que toute cette vie, toute cette relation que vous avez eue aussi bien familiale, sociale, culturelle et entièrement sous le signe d'un sérieux qui est presque un sérieux relativement monacal, quasi religieux, quasi mystique qui fermerait à l'existence et à la pratique artistique tout un tas d'ouvertures possibles ou alors des choses moins sérieuses qui seraient peut-être plus futiles. Est-ce qu'il y avait vraiment un interdit de cet endroit-là ou alors parce que c'est comme ça et pas autrement ?

Pierre Hantaï : Non, il n'y avait pas d'interdit. Il y avait une conscience – comme tous les enfants, les adolescents, on s'est amusé évidemment – mais avant ça, il y avait l'art, on était plongé dans l'art très tôt et l'art pour mon père était quelque chose d'éminemment sérieux, quelqu'un

qui tout à coup refuse, et la gloire et la reconnaissance, parce qu'il considère que l'art est bafoué et que c'est quelqu'un qui n'a pas cette distance futile avec son travail...

Christian Rosset : Y avait-il du rire ?

Pierre Hantaï : Absolument. Il y avait beaucoup de rires. Mais en dehors du travail. Il y avait des heures ludiques. Lui-même était très ludique. Je me souviens des heures passées avec mon père dans l'atelier. Il nous montrait comment faire, tout cela était très artisanal, très amusant, et puis cette distance avec le sérieux, distance qu'il avait voulu avec la virtuosité, avec la maîtrise, avec tout ça ; il y avait l'art et puis il y avait la nature. Et tout ça est très lié du fait que l'on vivait à la campagne au milieu de la forêt et quand on fermait la porte de la maison, on était dans la forêt et c'était vraiment très lié ; comme le fait que justement en peignant, il regardait par la fenêtre et voyait les arbres.

Christian Rosset : Faire des nœuds pour marquer des plis, c'est souvent un jeu d'enfant quelque part.

Pierre Hantaï : C'était revendiqué comme tel, oui.

Jean-Luc Nancy : Parlant de ses souvenirs d'enfance, dans son village natal en Hongrie :

Simon Hantaï : Ce qu'on faisait d'abord, on peignait les murs de brun ombré ou jaune d'or ; ça variait, c'étaient les couleurs de base. Après on balayait dehors, sa maison était propre comme une chambre, toute poussière avait disparue ; après on mouille la terre et devant chaque maison, des

vieilles femmes ou des jeunes filles, qui font des motifs avec du sable sur cette terre là et entre les motifs, comme la broderie, des fleurs et des bourgeons, avec des pétales ; et sur une centaine de mètres, il y avait des plaques de 3 mètres de largeur et chaque maison variait, les motifs variaient, les couleurs, c'était extraordinaire, et qui durait une ou deux heures ; c'était presque une procession. C'était merveilleux dans sa fragilité et c'était chaque printemps. C'est probablement dans les pays occidentaux on n'a pas de ces souvenirs, c'est trop lointains ; tandis que là c'était encore hier, c'était le moyen-âge ; on ne croyait pas être au XXème siècle. A 18 ans, je n'ai pas encore connu l'électricité. C'était presque la guerre déjà... 1938.

Jean-Michel Meurice : Pour lui, sa peinture comme dans l'histoire est une projection d'images et toute la partie surréaliste de sa peinture, ce sont des images imaginées, pensées, projetées et à un moment donné, ou c'est de quoi fait-on une image et avec quoi matériellement fait-on une image ? et d'un seul coup là, il y a une sorte de renversement, une sorte de climax au cours de laquelle la manière d'opérer devient en soi-même le medium. Et ça c'est très logique, c'est relié à tout ce qui était pour lui le terreau de son enfance, l'artisanat de la Hongrie qu'il a connu dans son enfance ; les fleurs qui étaient jetées à la Fête-Dieu ; on tapissait les rues, surtout dans les villages, j'ai connu cela petit ; ce sont des coutumes culturelles, anciennes, qui fabriquent de l'image, mais de l'image pas de générale, mais à la fois de la tête et du corps ; la pratique physique, manuelle, artisanale prend le pas sur la manière volontaire de penser. Il y a une application aveugle qui se fait mais qui est le résultat d'une pensée parfaitement rationnelle, où la partie d'étude, de réflexion parfaitement rationnelle mais il y a un moment – comme on dit en sport – où il faut se lâcher. Ça n'est plus une image voulue et projetée, c'est une image faite, révélée.

Dominique Fourcade : Il n'y a pas que Hantaï qui a peint en aveugle.

On a vu tous les grands peintres. Lui, a essayé simplement de renouveler le mode d'aveuglement par rapport à celui de ses prédécesseurs ; celui de ses prédécesseurs étant pour lui épuisé et pour se remettre en condition, de savoir le moins possible ce qu'il allait faire au moment où il commençait de le faire, il a inventé cette méthode du pliage mais les pliages, pour moi, ne sont pas plus aveugles que la série qui précède (les premiers pliages c'est *Les Mariales*, donc je crois qu'on est en 1960) et qui est son entrée dans la grande peinture, qui est celle qu'on a appelé *les peintures à touche réveil et les peintures d'écriture*, les deux sommets de ça étant *Ecriture rose*, les deux chefs-d'œuvre pas seulement de **Hantaï**, mais de la peinture occidentale, ils sont peints en aveugle ; a-t-il su de ce qu'il allait advenir avec cette série-là, il a éprouvé le besoin pour se renouveler, d'aller encore plus loin, c'est là qu'il a inventé les grands peintres. Je pense que les plus beaux Courbet ont été peints en aveugle par Courbet.

L'imaginaire dans lequel il est venu lui a permis de produire cette peinture ; la peinture c'est le résultat de toutes les successions de l'imaginaire liées à la culture dans laquelle on a été, de rapports affectifs que l'on peut avoir avec certaines personnes, avec par exemple la référence qu'il fait dans certains tableaux, pliés d'une certaine manière, au tablier que sa mère portait sur une photo qui était une des rares photos qu'il avait de sa mère, un tablier repassé en accusant les plis et qui faisait une forme comme ça, c'est une géométrie très surprenante et où la manière dont le fer avait repassé la couleur lui paraissait de soie. Lui, ça le faisait rêver. Et ce qu'il a cherché dans son travail, à un moment donné, c'est d'arriver au même résultat par des pratiques différentes, mais des pratiques physiques, d'arriver à produire quelque chose qui est de l'ordre de la magie. Finalement, l'art c'est ça, c'est

une icône magique, une icône et parfois un objet. Donc, là pour lui, et ma génération, mais qui produisent un résultat magique, prenant, qui vous prend.

François Rouan : Peut-être, vous savez c'était un homme très pudique et qui, au fond, ne parlait certainement pas de ce qui lui faisait mal, mais je peux imaginer que s'il le pensait avec ses genoux, il avait mal aux genoux depuis très longtemps, entre autres choses. Ceci peut expliquer comment, à un certain moment, on en a marre de faire le sage pour participer à ce qu'on appelle la vie artistique.

Christian Rosset : La pudeur, c'est fondamental.

François Rouan : Oh oui, je crois. Je crois surtout que la pudeur c'est au risque, évidemment là encore, du rien ; mais c'est aussi le seul chemin pour tendre la nécessité. Je pense que ce qui m'enchantait, qui était la colère d'**Hantai**, elle avait à faire justement avec cette extraordinaire pudeur.

Christian Rosset : Est-ce qu'il se sentait vivre la fin d'un monde ?

Jean-Luc Nancy : Il se tenait surtout en retrait et en même temps, il savait qu'on changeait d'époque et là quand même il le savait sur un ton qu'il est bien rare d'entendre chez un homme de 86 ans ; il m'avait dit pas longtemps avant le dernier été – parce que nous parlions des gens âgés, oui il s'agissait de ma mère qui est très âgée – *« vous voyez bien, c'est pas possible, cette société va être complètement encombrée de ses vieux, il va falloir faire quelque chose, il va falloir réinventer le cocotier »*. Il prenait un plaisir très savant, très raffiné, de dire : *« moi le vieux, je suis capable de*

dire, *allez faisons monter les vieux au cocotier* » mais c'était, comment dire, -
- mais j'ai beaucoup aimé cette remarque avec d'autres qui étaient dans
l'ordre de la plaisanterie - une remarque qui refusait de se tenir simplement
dans la déploration.

Christian Rosset : Le travail de toute une vie, ce travail de réflexion,
de lecture, de faire des notes de lecture, de parler, d'échanger, c'est partit en
fait essentiellement dans la parole et dans les échanges qui n'ont pas été
enregistrés donc retenus. Est-ce que ça pouvait conduire, vous qui l'avez
entendu, de nombreuses fois, à donner la matière et la possibilité d'un livre ?

Jean-Luc Nancy : Je l'ai envisagé et je l'envisage toujours parce que,
entre ce que j'ai pu enregistré et ce qu'il m'a écrit, surtout à partir du
moment où j'avais décidé de lui poser par écrit des questions en le
contraignant un peu à répondre, cela ne fait pas une très grande quantité de
textes mais cela en fait quand même, il y a beaucoup de choses là-dedans
donc ça il ne faut pas se presser, il faut tout laisser reposer mais bien
entendu, je pense que nous pourrions avoir quelque chose comme un livre de
Simon Hantaï, oui même si c'est un livre qui ne commence nulle part et ne
s'arrête nulle part, comme c'était le cas de chacun des entretiens avec lui.

Dominique Fourcade : Il y a une pulsation dans toute œuvre d'art
qui compte, qui tient et il y a une pulsation spécifique à la peinture, c'est
l'étalement d'un battement de cœur sur la surface. Dans la grande peinture,
ce qu'il y a lieu vient de par derrière la surface et affleure et n'est pas
appliqué sur le devant ; contrairement aux apparences, les grands peintres ne
peignent pas devant leur tableau, ils peignent derrière leur tableau ; chez
Piero della Francesca, on a vraiment le sentiment que c'est peint de par

derrière ; de même « atelier rouge » de Matisse, et Rilke c'est écrit comme ça et Olderlin aussi ; et cela relève aussi d'une respiration. Si on veut se faire une idée de ce que c'est que la respiration, comment un grand organisme poétique, vivant, respire, sinon la peinture est l'occasion d'en prendre une conscience d'un seul coup, dans une expérience intégrale, dans l'instantané, complète.

Christian Rosset : Dominique Fourcade, si je peux dire, que je me trouve dans un endroit où il y a un grand tableau d'**Hantaï** qui est à Meun justement, très grande peinture, très belle, où on a l'impression en la regardant qu'effectivement, il s'agit d'un organisme qui bat, même si c'est en même temps une surface plane et tranquille.

Dominique Fourcade : J'ai eu la chance extrême de vivre avec des œuvres de **Hantaï** très tôt dans ma vie, depuis de très longues années, quel battement de cœur j'éprouve tous les jours et à toute heure, et aussi le rappel à l'ordre, le rappel aux exigences morales et intellectuelles, une sorte de voix, pas silencieuse du tout, très sonore, très aigüe qui intime de se rassembler. C'est clair et c'était aussi toujours ambiguë parce que toutes ces années, c'était peint par un homme qui se trouve aussi être mon ami et le lendemain du jour où j'ai appris sa mort, le premier jour où je me suis réveillé devant ce tableau – ce tableau que vous voyez – et où il était mort, c'est une autre chose qui s'est imposée : je me suis dit « mon Dieu, ces choses sont ici mais elles viennent du Louvre directement, il faudrait qu'elles y retournent ; il faudrait qu'elles retournent dans la grande galerie des maîtres, non pas par cette forme idiote de faire intervenir aujourd'hui des artistes contemporains devant Rubens ou Léonard de Vinci ; mais pour les mettre simplement côte à côte dans la longue suite ». Il écrit : au Louvre, au

Louvre ; il est écrit aussi : à la vie, à la vie et aussi, il faut maintenant comprendre la mort.

Christian Rosset : Est-ce qu'il faut défendre son œuvre aujourd'hui ?

François Rouan : Vous savez, je pense que, de toutes façons, on est dans une telle situation que la constellation **Hantaï**, la constellation de la peinture dans laquelle il appartient – je ne dirai pas qu'elle est invisible- il suffit d'ailleurs de se rendre au Centre Pompidou présentement, au musée national, pour voir qu'il y tient sa place et dans un accrochage, comme on dit, à moins d'être totalement aveugle ou insensible à la peinture, il y a quelque chose de l'œuvre de ce Simon qui est là ; mais la perspective qui était la sienne, je pense que c'est une perspective qui a beaucoup de mal à s'accommoder avec cet obsessionnel que j'ai partagé largement, qui est celle de l'efficacité. C'est une pensée joueuse, qui est au sens le plus grave que je peux avoir dans ses dimensions presque métaphysiques, mais c'était toujours une quête d'aller aux limites de ce qui était communicable, en tous les cas, qui ne pouvait peut-être que passer par le silence de la peinture.

Entretien avec François ROUAN

Laversine, le 1^{er} décembre 2008.

MF. : M.François ROUAN , accepteriez-vous de me parler de votre enfance, de votre père, le Capitaine ROUAN, dit Montaigne. Voulez-vous me retracer cette période si dure pour votre famille alors que vous veniez à peine de naître ?

François ROUAN : Pour répondre à votre question, j'ai eu un entretien avec un conservateur de musée, historien de l'art, suisse, à l'occasion d'une exposition organisée par la Galerie Jan KRUGIER DITESHEIM à Genève, **François Rouan, œuvres de 1967 à 2002** du 3 avril au 27 juin 2003, entretien réécrit dans le catalogue de cette exposition (p .13).

J'avais évoqué cette articulation entre le paysage et les stèles érigées, les monuments élevés. Tout petit garçon, j'ai tiré les cordons pour faire chuter le drapeau tricolore ; j'ai pris une paire de ciseaux pour couper le ruban lors des inaugurations. Mais ces monuments n'étaient pas pour moi simplement une architecture édifiée dans un site ; lors des repas suivant les inaugurations, dans ces agapes, j'avais capté, j'avais enregistré pourquoi les uns et les autres étaient morts, à quel moment, comment ils étaient morts, comment ils avaient attendu le peloton d'exécution... ; j'en connaissais tous les détails.

C'était l'été : la garrigue, la garrigue devant la mer, les plateaux de l'arrière-pays, les causses, un pays plein d'odeurs. Le silence, le chant des grillons, des cigales, toute cette vision du sud, est intimement liée à ces

récits captés. Il m'est arrivé souvent de voir la beauté de la nature comme si c'était la dernière fois et l'émotion devant cette beauté me mettait dans une étrange ambivalence.

La peinture a à faire avec la beauté... quelque chose s'est joué pour moi... dans mon enfance.

La saisie du regard est une opération d'éclaboussures sensorielles qui durcit et gonfle des dérives dans les représentations que l'on peut se faire.

Il n'y a pas de répugnance. Je ne répugne pas à tenter de dire les complexités de la jouissance visuelle mais les gargouillis des fictions corporelles induites, sont une bouillie si savoureusement riche qu'il faudrait avoir à sa disposition un ensemble lexical spécifique qui me fait défaut pour opérer un jeu de combinatoires langagières en manière d'échos.

Les mots sont mal appareillés pour restituer cette expérience cenesthésique. Peut-être est-ce la chose même – ce mal-foutu caractérisé – qui m'a conduit vers la peinture. C'est la physicalité de l'objet couleur qui peut parfois porter trace de ce brouillage galvanique entre voir, entendre, sentir et ressentir.

Cette attention au parasitage du visuel par les mots vient certainement de ma toute petite enfance.

Le silence de la peinture (« faire profession de choses muettes » comme dit N. Poussin), la sérénité du paysage sont toujours voilés, tatoués pour moi, par une violence d'inscription de la touche dans les échanges des couleurs complémentaires.

MF : Votre père, le Capitaine ROUAN dit MONTAIGNE, commandait le maquis BIR-HAKEIM de MOUREZE (Hérault), MOUREZE symbole de la

Résistance en Languedoc et Cévennes. Dans votre enfance, vous a-t-il caché ses activités clandestines ?

François ROUAN : Rien ne m'a été caché. Il m'en parlait beaucoup. Mais il ne me parlait pas des horreurs. Je pense que cela relevait aussi de ce qu'il estimait être son devoir de père : transmettre à son aîné quelque chose. C'était un homme terriblement pudique. Etre responsable, c'était déjà le matin, lever ses hommes et leur préparer le café, c'était ça, ça commençait par ça. Les hiérarchies sociales ne l'impressionnaient pas du tout.

J'ai découvert, il y a quelques années, lors de l'inauguration d'une stèle d'un autre maquis en Hautes-Cévennes, que ce maquis entièrement liquidé en 1942, avait été le premier maquis de mon père : sur la stèle, les noms qui se succédaient étaient des noms d'Allemands, de Guérilleros espagnols, de Hongrois, de Tchèques... des gens venant des quatre coins de l'Europe. J'ai été très heureux de voir que le premier maquis de mon père était un maquis européen.

MF : Avez-vous parlé à votre père de votre désir d'être peintre ? Y a-t-il fait opposition ou vous a-t-il encouragé dans votre vocation, si je puis dire ?

François ROUAN : Mon père espérait, étant ingénieur lui-même, me faire partager son enthousiasme pour les grands travaux ; dans la vie il fallait faire des choses utiles. Il pensait que construire des routes, des ponts, des lignes pour électrifier les montagnes et les campagnes, - cela faisait partie de son métier - et il souhaitait que je le suive dans cette voie. J'accompagnais avec joie ce père que j'aimais beaucoup mais moi, je me suis égaré entre la bibliothèque et le musée... le musée j'y suis allé la première fois, tout seul et devant les tableaux - je ne sais pas exactement ce qui s'est passé - mais

cela m'a donné envie moi aussi de faire de la peinture et j'ai commencé finalement à en faire très tôt.. - Ça le faisait rire - ça ne lui déplaisait pas mais je pense que ça l'inquiétait beaucoup. - le fait de peindre ne faisait pas partie de la culture qui était la sienne - il n'a pas cherché à m'interdire quoi que ce soit mais il a essayé plutôt de canaliser cela dans un sens qui lui aurait paru plus conforme à ce qu'un jeune homme devait faire pour occuper une place un peu plus inscrite dans l'utile et un peu plus précise dans la vie sociale. Et je dois dire que, sans le vouloir, j'ai essayé d'échapper à ces cadres de trente-six façons...

Ici, dans mon atelier de Laversine, j'ai eu le bonheur de passer de longues semaines en tête à tête avec lui .Il adorait marcher dans les bois et quand il revenait déjeuner, il venait dans mon atelier ; il avait plaisir à être là. J'étais sur mon échelle en train de peindre mais il ne s'autorisait jamais, par respect, par pudeur peut-être excessive, à porter le moindre jugement ; bien au contraire, ma mère, elle, était un redoutable critique me faisant part de son rejet, de sa souffrance, se demandant si je n'étais pas en train de devenir complètement fou.

MF : A l'époque où vous étiez étudiant à l'Ecole des Beaux Arts, vous vous êtes engagé avec des camarades dans des mouvements politiques tels que l'Union des Jeunesses Communistes Marxistes Léninistes (UJCML) par exemple.

François ROUAN : J'arrive à Paris, j'ai 17 ans et je pensais avoir en gros échappé à tout ce qui aurait pu rassurer mon père quant à mon inscription dans l'utile. Je voulais être artiste mais je ne savais même pas si je trouverais l'énergie, la force de travailler dans ce domaine. C'était la fin de la guerre d'Algérie, les manifestations avec les drames que vous connaissez :

Charonne etc. ; et c'est dans ce contexte-là, lors des manifestations, que j'ai rencontré, notamment autour de l'Ecole des Beaux Arts, des gens qui, me semblait-il, avaient une conscience politique ; ces camarades appartenaient tous à l'Union des Etudiants Communistes, et plus tard à l'UJCML. C'est là que j'ai rencontré Parmentier, Buraglio, Rotkoff : simplicité des rencontres amicales dans ces années-là.

J'ai essayé d'étudier Marx ; c'était un milieu assez bouillonnant, qui échappait un peu au contrôle du Parti Communiste dont on se moquait beaucoup. Le Centre de Recherches et d'Etudes marxistes était composé d'intellectuels qui n'étaient vraiment pas nos copains.

L'exclusion en 65 de tous ces camarades qui n'étaient pas très orthodoxes a donné le gauchisme français, à partir de 66 autour de la Sorbonne. Je me sentais très proche de Weber, Krivine, des tendances plutôt trotskistes ; puis autour de Normale, lorsqu'il y a eu la création de l'UJCML (on ne savait pas tout encore, mais enfin la Chine nous paraissait plus excitante que « Moscou la gâteuse »).

Voilà comment je suis devenu «pro chinois», très fasciné par les dialecticiens. Ces jeunes philosophes, élèves d'Althusser, m'impressionnaient et c'est ainsi que je me suis retrouvé là, en essayant d'être un artiste pas trop foireux, membre de l'UJCML jusqu'en février 68.

Je dois dire que cette culture groupusculaire était très étouffante et très abstraite ; J'ai abandonné très vite ne me sentant pas la foi suffisante ... on rejouait mentalement l'affrontement inévitable. La suite on la connaît. Le milieu français, d'ailleurs je dois dire, a été plutôt raisonnable. Il n'a pas sombré dans cette spirale terroriste dans laquelle certains de nos amis italiens ou allemands sont tombés. C'est cette sacrée mesure française qui nous a préservés de ces errements – enfin pour la plupart d'entre nous...

Mais en peinture l'affrontement avec les contradictions ne m'a jamais quitté. J'aimais d'abord la peinture de Rothko, de Pollock, de Mondrian, de Clyfford Still et pourtant j'ai dérivé vers des artistes plus rastaquouères, aussi différents que Lucio Fontana, Jean Dubuffet et Balthus, me défiant des œuvres qui me paraissaient trop bien ficelées et trop admirables.

Dans mes jeunes années, j'ai voulu croire que l'ornement était un crime comme le pense et l'enseigne A.Loos et que la pureté de la forme structurelle était nouée à une éthique de vérité ; mais doucement, continûment, dans le bonheur de la pensée en peinture (*«je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai»*, P.Cézanne), les délices du regard sur l'ouvert infini de la voûte céleste n'ont jamais occulté les étranges plaisirs d'écoute sur les horreurs et les répugnances qui courent à l'égout.

Laversine, 15 X 32

Avec **François Rouan, Dominique Cordellier et Dominique Païni**

1532 : arrivée du Primate en France. Détournée par jeu, goût du chiffre, hommage ou tombeau, cette date fixe la durée d'un film de 15 fois 32 secondes, réalisé par **François Rouan** dans son atelier de Laversine et projeté au Centre à l'occasion de cette rencontre. On y trouvera repris certains éléments du cénotaphe qu'il avait dressé à la mémoire du maître de Fontainebleau, lors de la grande rétrospective que lui consacrait le Louvre en 2004, mais cette fois pour y tresser, dans le présent de 1532 et selon le mode des surimpressions photographiques, le tombeau du Primate et la langue de Rabelais, la voix de l'histoire de l'art et le goût d'un peintre pour les images-mouvements

Mercredi 8 avril 2009/19h30/Revue parlée/petite salle.

D.Païni : (ancien directeur de la Cinémathèque) ... Peinture de **F.Rouan** : faire friser l'image – ce qui m'intéresse : un fondu enchaîné – mouvement de porte vitrée – le flou – la pulsion – l'exhibition de l'ambiguïté des images – la perception de l'indistinct = l'œil pointe, focalise, choisit. Tu oublies à installer le regardeur dans l'indiscernable, dans la temporalité. Le mélange des images ? mais ça ne s'additionne pas, ça réagit.

F. Rouan : Parlant du Primate : dans sa longue histoire, a eu partie liée à des besoins de représentation ; à côté des images, il y a un spécifique pictural ; émergence de la photo au XIX^e siècle a conduit les peintres à

s'occuper du spécifique du pictural - ceci doit avoir affaire à un travail formel ; mais j'ai eu l'intuition qu'il y avait une possibilité de laisser travailler les débris des tessons d'images – la réalisation des effets picturaux doit actionner le regard, ce que chacun de nous peut déposer dans l'image indépendamment du concept – ambition chez moi de fabriquer des machines à regard – construction solide pour accélérer le travail.

D. Cordellier : construction solide pour actionner le regard –

Procédé : repartir sur la question du tissage : procédé identifié à l'art de **F.Rouan** – projections : « tissage » – 1960 -70 ; « saison » 1978 ; vue d'un écoinçon provenant d'une chapelle renaissance en Italie, à la fresque endommagée, morceaux de plâtre manquants, mettant à nu l'armature formée de treillage en bois ;

Chez **Rouan**, les bandes tressées créent un rythme – différenciation dans le textile entre le tissu et la toile : le tissu est une surface souple et résistante constituée par un assemblage régulier de fils textiles entrelacés , soit tissés ; dicit dictionnaire Robert (il n'y a ni envers ni endroit) ; chez **Rouan**, il y a un endroit et un envers ; cela s'appelle une toile (la toile = tissu à armure croisée la plus simple (armure unie) fait de fils de lin, de coton, de chanvre etc. dicit.Larousse et Robert).

Rouan est un des tous premiers à peindre sur toile. Auparavant, on faisait de la peinture sur tissu.

Chez **Rouan**, tissage par bandes de papier, de tissu, de film, de photo = construction solide pour actionner le regard ; quelque chose au plus profond de la muraille italienne. Dans le tissage, faire remonter à la surface ce qui arme en profondeur la peinture murale, ce qui est en dedans de la peinture murale – faire remonter le support dans la surface, c'est refouler la surface dans le support ; instaurer le fond rigoureux entre la forme et le

fond ; cf. Klee « que la couleur soit au croisement des chemins, est-ce une façon de disperser, de piéger l'image ? » Le motif comme mobile, le motif comme sujet, comme dessin.

F. Rouan : fresque italienne - pourquoi cet acharnement ? Au début du XXIème siècle, obscurité de l'image parce qu'elle a toujours partie liée avec la métaphysique, aujourd'hui elle est vecteur de communication - le travail du peintre qui essaie de prendre distance avec l'image - son champ spécifique, ce qui pulsionne dans le travail sur la couleur - tressements = faire fusionner la couleur, minéraliser la part la plus étrange : comment la pensée quand elle essaie de saisir les choses passe toujours par l'expérience du ressenti, de la sensation - trafic entre les mots - quelque chose de plus opaque ; il y a quelque chose dans le travail du peintre, au risque du désordre, qui essaie de rendre la saisie de l'image plus problématique, plus difficile jusqu'à cela nécessite le bon vouloir de celui qui regarde le tableau. Il faut quitter la métaphore textile pour la ramener à une sorte de minéralisation, la rendre solide comme un mur ; opération à partir du poudroisement des cendres de l'histoire ; essayer de rebâtir chez le regard de l'autre - faire dialoguer au moment deux regards.

- on a essayé d'effacer l'œuvre de Primatice ; le peintre a essayé de reprendre des tessons -

D. Cordellier : « au risque du chaos »...

La peinture comme résistance à l'image ; cette résistance se faisait sans oubli de la peinture.

2 aspects : héritage du cubisme analytique ;

Une position théorique : refus de l'art du concept, refus de transformer la peinture en science de l'image.

Cette résistance pose la question de l'abstraction, façon de tenir la nature à distance en la limitant à des signes. Il ne s'agit pas de figuration maltraitée. Il s'agit d'une conquête du pictural par la peinture ; l'objet pictural finit par se prendre lui-même pour modèle, crée une autonomie qui est une liberté. Il s'agit de faire de la vraie peinture.

D. Païni : 2 choses : l'effacement (Matisse)

La résistance

Effacement du personnage Primatice ; l'enchaînement de l'histoire de l'art.

Il y a eu à part le peintre (Primatice), le geste de celui (Primatice) qui va chercher la duplication des œuvres du Belvédère, qui rapporte des modèles à Fontainebleau ; les reproductions sont devenues des originaux (ex. Langlois – Cinémathèque – a repris des films – a travaillé dessus (inter négatifs).

En 2003-2004, devant un peintre effacé, **F. Rouan** retravaille, accomplit une certaine empreinte, remonte des fresques du Primatice, remontage qui va perpétuer le geste du Primatice ; l'histoire continue.

Indistinction qui touche l'œil qui choisit ;

indiscernabilité ... qu'est-ce qui commence ?

intrication : description d'un phénomène ; les images sont inextricablement mêlées ; quelque chose de l'ordre de l'éblouissement coloré.

Le fait qu'au fond, la perspective chez **Rouan** est remplacée par l'épaisseur. Dans le travail de Rouan, il existe une traversée, une particulière tension, du bosselage, l'exploration d'une épaisseur immanente ; images insaisissables ; on scrute les toiles. Au cinéma, cf. film de Godard.

F. Rouan : 2 artistes :

Langlois traversant l'atlantique nord pour aller au MOMA, intervient sur ses contre-négatifs, fait un travail d'artiste.

Godard : artiste par excellence aux prises avec des questions soulevées par l'image-mouvement.

Qu'est-ce que c'est un artiste ?

Cette œuvre d'art est à même de poser quelque chose de nouveau dans le présent ? La seule question, c'est celle du nouveau et de l'ancien. La peinture du vieux Cézanne : » je vous dois la peinture...la vérité en peinture (Dérída) »

La vérité en peinture = un effet de beauté dans le plan objet, peut-être la même chose dans l'espace de la parole. Effet de vérité : je ne sais pas faire passer ces effets de vérité, ni dans les mots ni dans les images.

Godard, Lanzmann : affrontement ; Lanzmann pensait qu'il y avait de l'irreprésentabilité ; présentable du recouvrement : la parole pour recouvrir ce qu'on ne veut pas dire.

J'ai commencé à faire de la peinture par la nécessité de construire au présent à partir de quelque chose d'ancien ; construire quelque chose à partir de la cendre, opération d'artisan, un homme qui fait avec sa main.

D. Cordellier : question de l'inter- négatif.

Pour Primatice, ce n'est pas sans parenté avec ce qui se passe dans le travail de **François Rouan**. Ex. Laocon – Marsyas écorché de Primatice = Laocon retourné. Toile : tressage de deux plans photo, travaillée à la cire, empreinte photo du corps d'un modèle. Ex. : étude d'un écoinçon de la salle de bal à Fontainebleau : dessin des moissonneuses – fresque : survivance pour **F. Rouan** – la question de la perspective : sans point de fuite.

F. Rouan : ce qui est intéressant c'est la question du nouveau ; dans ces déplacements, dans ces transferts entre le langage et le sensible. S'agissant d'art, on est devant du nouveau, de l'ancien ? Dans ce feuilletage, on a affaire avec du nouveau. Si on a du plaisir à le regarder, c'est qu'il y a du nouveau.

D. Cordellier : souci du nouveau – chatolement du « *ricordo* » : 4 *rondes des heures*, c'est tout à fait autre chose qu'un hommage, qu'une citation, autre chose qu'une façon didactique ; art de la *maniera*, je le devine comme une catastrophe saisie dans son mouvement.

Œuvre de Primatice et de G. Romano : on voit comme se tisse le dessin, de la confusion amoureuse jusqu'au moment où le corps mort fait tombeau – monument du cœur de François Ier : temps de l'étreinte, temps du monument du cœur ; entre cela se déploie une verdure où remonte toujours la figure de la femme. Il y a une condensation du temps. Il faut pénétrer comme dans un jardin maniériste. Chercher le véridique, l'illusion. Les œuvres : condensation du temps ; leur jouissance implique un déploiement du temps. D'un côté, effet de morcèlement ; on a l'impression d'un moi multiplié, découpé, dispersé. Un procédé comme l'empreinte donne l'impression du modèle. Le modèle est-il devenu peintre ? L'empreinte est toujours partielle, indécente, quelque chose d'une nature imparfaite.

F. Rouan : Exposition : « L'empreinte » - **G. Didi-Hubermann** – **Didier Sauna** –

Question de l'empreinte – exposition des procédures. L'empreinte est le vrai modèle de la peinture, pas la prise technique de trace d'un bel objet, c'est quelque chose d'autre. L'empreinte n'est jamais la relation simple entre l'objet et sa matière. L'empreinte est l'émergence de quelque chose qui vient

s'installer continument sur d'autres choses, c'est un feuilletage. Lire Proust : « odeur saisissante de l'urinoir dans les toilettes publiques qui tout d'un coup soulève le souvenir du lieu d'aisance chez sa tante... ». Cette empreinte-là va tatouer une autre empreinte. Pour l'empreinte, pour modèle c'est prendre le feuilletage. La tentative du travail de la pensée lorsqu'il est aux prises avec un travail sensible, c'est un feuilletage.

D. Cordellier : Jean-Clet Martin « L'empreinte » - L'empreinte fonctionne comme un revenant, comme un spectre autour du monument du cœur de François Ier.

F. Rouan : Primatice : désir du sujet de voir le sexe d'une femme – au jour, il ne voit rien.

D.Cordellier : l'empreinte comme spectre (**J Clet Martin**) : spectre des couleurs ; décomposition.

D. Païni : question du flottant : cinéma avant-garde des années 20, questions autour de l'aquatique. Procédé : « figuration nageuse » de **F.Rouan**. La figuration en tant qu'elle devient nuage.

Question du nouveau et de l'ancien : il y a du nouveau et de l'ancien chez **F. Rouan** ; ce qui est nouveau chez toi, c'est de l'importation ; ce qui vient de loin, c'est de l'ancien. Ce qui fait ton hystérie, c'est de l'ancien.

Qu'est-ce qui est devant, qu'est-ce qui est derrière ? Le paléolithique.

Tes figures sont faite pour tester les pouvoirs du psychique.

Le nouveau : **F. Rouan** est préoccupé par les deux inventions majeures du cinéma :

- l'image mouvante qui prend en compte tous les dynamismes, toutes les temporalités, le phénomène du continu ; tu importes quelque chose de contradictoire en peinture.

- le montage, deux problèmes : Passer d'un plan à l'autre, comment raccorder le plan.

L'empreinte permet de raccorder les multiples plans.

Minéralisation – fluidité – sérialité – Ex : Eric Rohmer, cinéaste du minéral.

F. Rouan : avec **Jean-Clet Martin** , tout a débuté par une rencontre téléphonique.

L'empreinte a affaire à notre capacité à accueillir « le mal foutu ». Effectivement, il y a la question du montage. Appareiller du « mal foutu » pour le présent serait une nouveauté pour nous sortir des vieilles lunes. Elaborer quelque chose à partir du « mal foutu ».

D. Cordellier : La modernité n'a pas d'époque.

Abandon de la perspective : quelques constantes dans l'histoire de la peinture ; perspective « a focale ».

Panneau de **Duccio**, construit par la coupe, la géométrie : modernité d'un Duccio, c'est la modernité d'un **François Rouan**. Quelque chose qui opère de la même chose : « *la Paix de Lorenzetti* » Il faut parler de l'Italie de Lorenzetti – l'Italie des stries dans *la Pietra serena* en Toscane.

.

En marge : notes de **Dominique Païni** « Mains chaudes » - Catalogue exposition **François Rouan, Mappes** – Galerie Daniel Templon 28 avril – 1^{er} juin 2005 – p.18 :

« ... le doute philosophique de Deleuze est encore en deçà pour décrire l'inquiétude plastique des photographies et des peintures de **François Rouan**. Et on comprend aisément que pour donner toute sa puissance métamorphosante à ses expériences, il a fallu qu'il emprunte finalement le cinéma. Ce qu'il fit récemment à l'occasion de l'exposition *Primatice* au musée du Louvre : le feuilletage vertical des images croise leur défilé horizontal, double mouvement qui surimpressionne les corps et les paysages.

On comprend ainsi ce qui engendre un effet « banc-titre » dans les peintures récentes, une surimpression illimitée des transparences qui aplatit la matière pour mieux creuser les images.

« Les nouveaux chemins de la connaissance » : émission France-Culture, lundi 28.11.2011. Le Journal de la philosophie, François Noudelmann reçoit François Rouan pour son ouvrage « *Notes de regard* » paru aux éditions Galilée, 2011.

F.N : la vue, le regard, l'image,... images familières au philosophe.

Notes de pensées, pourquoi ***Notes de regard*** ?

F.R : le regard, ... si ce n'est pas une pensée, c'est une expérience... c'est accepter de passer par un espace qui pourrait être envisagé comme ce qui est compris entre ce qui se livre dans le tracé pour les yeux... l'idée chez le peintre passe évidemment par la nécessité de tracer des formes, de dresser des formes... que ce soit la peinture faite aujourd'hui ou celle faite avant, entre ces formes, il y a un espace... le regard, c'est la circulation au fond, à côté et entre les formes qui nous sont données... non pas pour privilégier cet espace entre, mais pour ouvrir une réflexion sur ce qui se passe entre les deux, la forme du dedans, la forme qui se dresse.

F.N. : Votre travail est sur le tressage, l'empreinte. Regard non pas image ? Vous dites que l'image doit être déjouée, vous refusez le spectaculaire.

F.R : Je ne saurais répondre : l'image... c'est une vraie angoisse – par le fait de ma pratique du côté des images, je reçois les images, celles que l'on vaporise sous les yeux, comme une véritable violence.... Pour ne pas dire

davantage. L'expérience, la mienne, devant le tableau, c'est quelque chose qui a à faire avec la douceur de la réflexion entre les choses...

Alors que l'image aujourd'hui = écran TV – communication – magazines féminins – vues des grands couturiers – ce sont des images qui cherchent une puissance dans la représentation – pour le dire brutalement – ce sont des images profondément fascistes – des images dans un lignage nazi –...« les fascistes n'ont pas perdu la guerre ».

F.N. : Vos dialogues avec des peintres, des philosophes, des poètes, qu'est-ce qui vous porte ? vous a porté ? avec Lacan, avec Lyotard ? D. Hollier ? J.C. Martin ? B. Noël ? à quoi ça tient ? qu'est-ce qui a motivé l'intérêt de Lacan pour votre travail ?

F.R. : ce sont des rencontres – des amitiés – j'ai rencontré Lacan à Rome au moment où je parle de la peine que j'ai sur des tableaux que je n'arrive pas à photographier. Il me demande s'il peut aller voir ces tableaux et il reste toute l'après-midi dans mon atelier.

Je travaille de nombreuses heures la peinture, c'est une activité avec mes pieds, mes mains, à genoux, à quatre pattes... lorsque je n'en peux plus de tenir sur mes jambes, le seul espace de plaisir, de bonheur, c'est la lecture. Je lis les philosophes plutôt que le roman – comme je suis toujours en vacances, il est rare que je sois dix jours dans une chambre d'hôtel, couché sur un lit, là effectivement, l'espace romanesque... ce qui n'est pas exclu ... mais c'est vrai que c'est plus facile de lire des textes dans lesquels il y a un contenu de pensée... ou par le travail de la forme, ou la forme qui est véhiculée, on peut avoir morceaux par morceaux un rapport de plaisir à la lecture.

Le vrai plaisir dans ma vie, c'est la lecture. Bien sûr je vais voir quelque fois des tableaux mais j'ai besoin quelque fois d'oublier la peinture.

Prochaines expositions :

Montpellier ;

Rouen.

« J'ai commencé à faire de la peinture par la nécessité de construire au présent à partir de quelque chose d'ancien ; construire quelque chose à partir de la cendre, opération d'artisan, un homme qui fait avec sa main ». François Rouan.

François Rouan, peintre français, né en 1943, vit et travaille à Laversine dans l'Oise. Notre regard porte sur son activité artistique depuis les années 60 jusqu'à la période actuelle. Depuis ses premiers tressages à la fin des années 60, il veut faire de la peinture l'acteur qui fait sortir le fond de sa réserve pour le faire parvenir à la figure.

Héritier de Matisse à travers l'Ecole américaine, disciple de Hantaï, en bordure du groupe SUPPORTS/SURFACES, après avoir tressé les papiers, il tisse la toile, la découpe après l'avoir colorée, l'a repeint, puis la retisse à nouveau ; au moyen de l'empreinte, il crée un tableau original, unique en sa constitution. Il fait de même avec la bande photographique ou le film, poursuivant avec ces nouveaux supports sa pratique du tressage, qui lui permet de montrer et de dissimuler dans un même mouvement, l'objet. Son œuvre tient une place importante au sein de l'art français. Il reste jalousement à l'écart de tout mouvement pouvant aliéner sa liberté de peindre. Mais s'il garde ses distances vis-à-vis de la scène artistique, il est heureux de participer à des expositions collectives montrant ses travaux à côté de ceux de ses contemporains.

HOW FRANÇOIS ROUAN MAKES HIS PAINTINGS TALKING

« I began to paint because I needed to build up the present from the past, give a shape to ashes, work with my hands, be a craftsman ». François Rouan.

The French painter François Rouan was born in 1943. He lives and works in Laversine (Oise, France). We consider his artistic work from the sixtieth until the present period. Since his first "braiding" at the end of the sixtieths he wanted his art to be active, to emerge out of the deepness until it reaches a shape.

By the American School (New York) he had inherited from Matisse, learned from Hantaï, been close to the group "SUPPORTS/SURFACES". He braided paper, wove canvas, he painted it and then cut it all into pieces, repainted and wove it again. He pressed it in order to print an original picture of a quite new constitution. He acts the same way with a stripe of film and continues his "braiding" with this new material, so he is able both to show and to hide the object at the same time. His work keeps an important place in French painting. He stays jealously away from any movement which could be a bondage for his way of painting. But even if he observes a certain distance from the scene of art, he is nevertheless happy to take part in exhibitions where he can show his paintings beside other contemporary painters.

Mots clés : *Expérience, tressage, erreur, empreinte, opacité, figuration et abstraction, avant-garde.*

Keywords : *Experience, braiding, mistake, imprint, opacity, figurativism and abstraction, avant-garde.*