

Claude Viallat

Vernissage le Samedi 27

Jean Fournier 44 rue Quincampoix 75004 Paris

T.1 42 77 32 31 E.1 48 87 34 65

du 27 janvier au 28 février 1990

Claude Viallat
1989

Sans titre
55×38 cm

Acrylique sur toile de bâche

apf

Photo P. Trawinski



Claude Viallat

Vernissage le Samedi 27

Jean Fournier 44 rue Quincampoix 75004 Paris

T.1 42 77 32 31 E.1 48 87 34 65

du 27 janvier au 28 février 1990

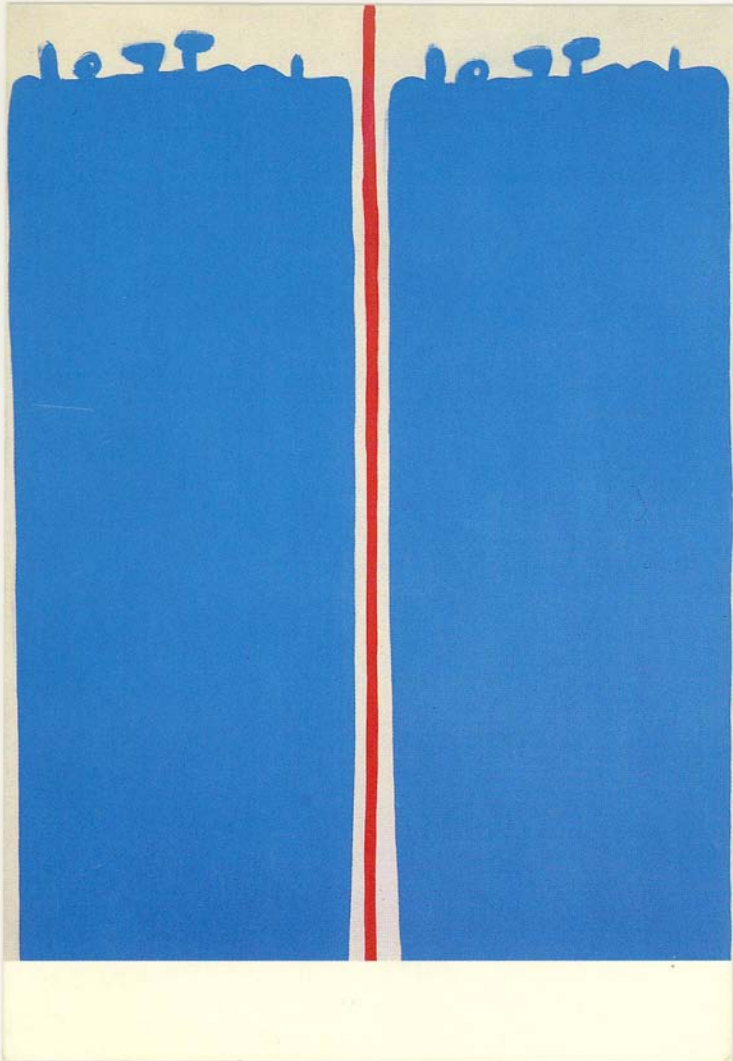
Claude Viallat
1989

Sans titre
90×60 cm

Acrylique sur toile de bâche

121

Photo P. Trawinski



Bernard Piffaretti

Vernissage le 3 Mars

Jean Fournier 44, rue Quincampoix 75004 Paris

Exposition du 3 Mars au 4 Avril 1990

T. 1 42 77 32 31 F. 1 48 87 34 65



Chaque fois, on pense qu'elle ne pourra pas faire mieux. De *La grande vallée* de 1984, aux *Chords* de 1987, des *Chords* aux *Mountains* et *Rains* exposés l'automne dernier à New York et maintenant aux *Champs*, c'est pourtant un éblouissement continué. A la beauté poignante de *La grande vallée* succèdent le lyrisme dissonant des *Chords* et maintenant la somptuosité précise des *Champs*. Comme s'il pouvait toujours y avoir plus de sentiment, plus de beauté picturale, plus de vérité.

Mais vérité par rapport à quoi ? La peinture de Joan Mitchell est classique. Peindre pour elle c'est disposer des couleurs justes dans un rapport d'exactitude parfaite. Le geste opère en ce sens comme une touche et la dimension physique de ses tableaux ne vise à nul effet gestuel. Tout se résout à la justesse de la sensation colorée.

Ce qui est fondamentalement déroutant, c'est que Joan Mitchell met ainsi le langage de l'expressionnisme abstrait au service d'une conception de l'art qui lui est antérieure, au service d'un classicisme. Cézanne voulait faire du classique dans la manière moderne, elle fait du Cézanne, ou du Van Gogh, dans la manière moderne, - mais les strates de couleurs de ses peintures évoquent aussi pour moi les strates des paysages de Giovanni Bellini à l'arrière-plan de ses Vierges à l'enfant : champs, ciel, nuages, lumière.



La peinture de Joan Mitchell met hors-jeu la logique de l'histoire, elle n'est pas plus "en avance sur" que "contemporaine de". Le temps de sa peinture est celui de la vérité de la sensation donnée dans la composition des couleurs. Peu importe alors ce que la personne du peintre peut ou non avoir d'histoire privée. Inutile de lui tirer des confidences sur elle-même. Sa peinture seule peut parler.

Un élément de cette vérité est la capacité des toiles à passer le test du temps. J'ai mis longtemps à comprendre l'incroyable exigence de Joan Mitchell pour la qualité technique de ses couleurs et de ses matériaux. Elle passera un temps fou à vous expliquer que le bleu céruléen n'a rien à voir avec le bleu coeruleum et que l'outremer de telle marque ne vaut absolument pas l'outremer de telle autre. Une couleur doit être la bonne couleur et si la peinture est exacte, elle devra le rester. Il n'y a pas de vérité pour un moment. Une peinture juste l'est pour toujours. Un bleu ne peut pas passer.

La logique de cet œuvre n'est pas celle de l'histoire mais celle de la sortie hors du temps. Les *Champs* ne sont pas plus avancés picturalement que les *Chords* ou que *La grande vallée*. Ils sont plus exacts et plus sentis. Ce qui s'est perfectionné, ce n'est pas la forme dans une histoire des formes, c'est le peintre dans sa capacité personnelle à sentir et à transcrire.

Yves Michaud



Joan Mitchell

Champs

Vernissage mercredi 30 mai

Jean Fournier 44 rue Quincampoix Paris 4

30 mai • 14 juillet 1990

Champs 280 x 180 cm Huile/toile

Champs 240 x 200 cm Huile/toile Champs 280 x 180 cm Huile/toile



Antonio Semeraro 1990 Tableaux



Vernissage le samedi 8 septembre 1990 l'après-midi

Exposition jusqu'au 8 octobre 1990



Galerie Jean Fournier 44, rue Quincampoix 75004 Paris

Etes-vous allé au Zoo du Jardin des Plantes ces derniers temps ? Alors, vous avez peut-être remarqué une nouvelle attraction baptisée le "micro-zoo". C'est un pavillon où le visiteur se voit offrir une occasion d'examiner, rapidement certes, et en amateur, toutes sortes de minuscules créatures invisibles à l'œil nu. L'aménagement est très étudié, avec plusieurs salles équipées chacune de cinq ou six grands microscopes. Le visiteur s'installe devant un de ces instruments, se met des écouteurs sur les oreilles et appuie sur un des deux boutons marqués ANGLAIS et FRANÇAIS. Une voix agréable - féminine dans la version anglaise - commence à parler, pour vous indiquer que vous devez coller votre œil sur l'oculaire au moment où une lumière vive s'allume. Vous faites la mise au point, et un petit cercle de l'univers vous est révélé dans toute sa netteté.

Par certains aspects superficiels, les peintures et les modes de création de Shirley Jaffe s'apparentent à la microscopie. Ainsi, elle commence quelquefois par de petits dessins qu'elle agrandit, ou grossit, ensuite. Au moment de leur apparition sur la toile, les formes sont floues, indistinctes. A mesure que la peinture progresse, l'artiste leur donne plus de netteté. Le fond blanc - le mot "fond" ne convient guère ici, mais nous ferons avec - est analogue à la lumière crue du microscope, qui ne laisse aux objets nul espace où se dissimuler. Une telle énergie se dégage souvent des peintures achevées que l'on imaginerait aisément les formes évoluant dans une chorégraphie saccadée, telles des paramécies sur une lame échantillon. Les peintures de Shirley Jaffe ressemblent aussi aux échantillons microscopiques en ce qu'elles semblent suggérer l'existence d'un plan qui s'étend par-delà les bords de la toile, vaste monde d'où les objets ici présents sont venus échouer dans cette disposition particulière.

Pendant les "leçons de choses" à l'école primaire, peut-être plusieurs années avant que l'on n'ait eu le privilège de regarder à travers un microscope, l'institutrice employait assez couramment - du moins aux États-Unis - la méthode suivante pour essayer d'épater et d'intriguer les élèves : elle dispersait une poignée de limaille sur une feuille de papier ou de carton, et promenait au-dessous un aimant qui entraînait avec lui les débris métalliques, faisant apparaître ainsi l'étendue et la conformation du champ magnétique. Il pourrait presque y avoir quelque espèce d'aimant derrière chaque toile de Shirley Jaffe, qui attirerait vers lui ces formes particulières et les maintiendrait dans cet agencement précis, manifestation visible d'un champ magnétique pictural.

Ces allusions à la science d'amateur ne surviennent pas par hasard, car il y a dans les peintures récentes de Shirley Jaffe quelque chose qui semble nous orienter vers l'univers des scientifiques. Si la formule est excessive, disons au moins que la science pourrait nous aider un peu à comprendre comment ces toiles parviennent à un si singulier mélange d'ordre et d'anarchie. Lors d'un entretien publié dans le catalogue de son exposition personnelle au Château de Jau en 1989, Yves Michaud lui demande si l'introduction du blanc a profondément changé sa peinture. Elle répond brièvement à la question, puis se met brusquement à parler du chaos : "A New York, on m'a parlé d'une théorie mathématique sur le chaos, la théorie des fractales je crois, et on m'a dit qu'il y a des artistes qui travaillent à partir de cette théorie. Ça m'a beaucoup intéressée. Dans ma façon de travailler, il y a cet élément de chaos mais je n'ai jamais travaillé directement sur cette idée. Quand on m'a parlé de cette théorie, ça m'a suggéré d'autres possibilités de concevoir un tableau encore plus libre. Je pense qu'avec la liberté de formes que j'ai actuellement, il m'est possible de faire quelque chose de plus chaotique et de plus intéressant."

Il ne faut pas s'étonner que Shirley Jaffe ait entendu des artistes parler de la théorie du chaos à New York, car depuis plusieurs années le monde de l'art new-yorkais manifeste un intérêt de plus en plus marqué pour les découvertes scientifiques sur le chaos, notamment les fractales de Benoît Mandelbrot. Dès 1986, l'artiste James Welling réalisait des peintures sur le principe des fractales, et en 1989 deux expositions ont pré-

Etes-vous allé au Zoo du Jardin des Plantes ces derniers temps ? Alors, vous avez peut-être remarqué une nouvelle attraction baptisée le "micro-zoo". C'est un pavillon où le visiteur se voit offrir une occasion d'examiner, rapidement certes, et en amateur, toutes sortes de minuscules créatures invisibles à l'œil nu. L'aménagement est très étudié, avec plusieurs salles équipées chacune de cinq ou six grands microscopes. Le visiteur s'installe devant un de ces instruments, se met des écouteurs sur les oreilles et appuie sur un des deux boutons marqués ANGLAIS et FRANÇAIS. Une voix agréable - féminine dans la version anglaise - commence à parler, pour vous indiquer que vous devez coller votre œil sur l'oculaire au moment où une lumière vive s'allume. Vous faites la mise au point, et un petit cercle de l'univers vous est révélé dans toute sa netteté.

Par certains aspects superficiels, les peintures et les modes de création de Shirley Jaffe s'apparentent à la microscopie. Ainsi, elle commence quelquefois par de petits dessins qu'elle agrandit, ou grossit, ensuite. Au moment de leur apparition sur la toile, les formes sont floues, indistinctes. A mesure que la peinture progresse, l'artiste leur donne plus de netteté. Le fond blanc - le mot "fond" ne convient guère ici, mais nous ferons avec - est analogue à la lumière crue du microscope, qui ne laisse aux objets nul espace où se dissimuler. Une telle énergie se dégage souvent des peintures achevées que l'on imaginerait aisément les formes évoluant dans une chorégraphie saccadée, telles des paramétries sur une lame échantillon. Les peintures de Shirley Jaffe ressemblent aussi aux échantillons microscopiques en ce qu'elles semblent suggérer l'existence d'un plan qui s'étend par-delà les bords de la toile, vaste monde d'où les objets ici présents sont venus échouer dans cette disposition particulière.

Pendant les "leçons de choses" à l'école primaire, peut-être plusieurs années avant que l'on n'ait eu le privilège de regarder à travers un microscope, l'institutrice employait assez couramment - du moins aux États-Unis - la méthode suivante pour essayer d'épater et d'intriguer les élèves : elle dispersait une poignée de limaille sur une feuille de papier ou de carton, et promenait au-dessous un aimant qui entraînait avec lui les débris métalliques, faisant apparaître ainsi l'étendue et la conformation du champ magnétique. Il pourrait presque y avoir quelque espèce d'aimant derrière chaque toile de Shirley Jaffe, qui attirerait vers lui ces formes particulières et les maintiendrait dans cet agencement précis, manifestation visible d'un champ magnétique pictural.

Ces allusions à la science d'amateur ne surviennent pas par hasard, car il y a dans les peintures récentes de Shirley Jaffe quelque chose qui semble nous orienter vers l'univers des scientifiques. Si la formule est excessive, disons au moins que la science pourrait nous aider un peu à comprendre comment ces toiles parviennent à un si singulier mélange d'ordre et d'anarchie. Lors d'un entretien publié dans le catalogue de son exposition personnelle au Château de Jau en 1989, Yves Michaud lui demande si l'introduction du blanc a profondément changé sa peinture. Elle répond brièvement à la question, puis se met brusquement à parler du chaos : "A New York, on m'a parlé d'une théorie mathématique sur le chaos, la théorie des fractales je crois, et on m'a dit qu'il y a des artistes qui travaillent à partir de cette théorie. Ça m'a beaucoup intéressée. Dans ma façon de travailler, il y a cet élément de chaos mais je n'ai jamais travaillé directement sur cette idée. Quand on m'a parlé de cette théorie, ça m'a suggéré d'autres possibilités de concevoir un tableau encore plus libre. Je pense qu'avec la liberté de formes que j'ai actuellement, il m'est possible de faire quelque chose de plus chaotique et de plus intéressant."

Il ne faut pas s'étonner que Shirley Jaffe ait entendu des artistes parler de la théorie du chaos à New York, car depuis plusieurs années le monde de l'art new-yorkais manifeste un intérêt de plus en plus marqué pour les découvertes scientifiques sur le chaos, notamment les fractales de Benoît Mandelbrot. Dès 1986, l'artiste James Welling réalisait des peintures sur le principe des fractales, et en 1989, deux expositions ont présenté en même temps à New York - au New Museum of Contemporary Art - et à Chicago l'irruption du chaos chez des artistes aussi différents que Joyce Kozloff, Cady Noland et Philip Taaffe. Toutefois, l'influence la plus forte dans ce phénomène grandissant est sans doute venue de l'ancien journaliste du *New York Times* James Gleick, dont le livre *Chaos : Making a New Science* semble figurer en bonne place dans la bibliothèque de chaque artiste - et de chaque critique -.

Qu'est-ce donc qui a pu attirer les artistes vers la science du chaos ? Autre chose que l'effroi émerveillé devant les pouvoirs imprévisibles de la nature, qui fait partie du bagage de tous les artistes depuis l'avènement du romantisme au début du XIX^e siècle. Autre chose aussi que le besoin de bruit et de désordre ancré dans la mentalité du XX^e siècle. Ces données ont créé un préalable, de même que l'ancestral désir des artistes de faire cause commune avec la science, ou du moins d'y puiser des idées et des techniques. Il y a peut-être une particularité de l'époque actuelle qui rend le plaidoyer pour le chaos plus séduisant. L'effondrement de l'ancien ordre politique, le doute et les clivages croissants dans la société américaine et, surtout, la montée des périls écologiques, à commencer par l'effet de serre. Mais tout cela, de pures hypothèses en fait, est plutôt du ressort des futurs historiens de l'esthétique. Ce qui semble plus certain, c'est que la science du chaos séduit les artistes parce qu'elle trouve apparemment des applications directes dans la pratique de l'art, et donne souvent l'impression de décrire des mécanismes déjà bien connus des artistes. Prenons quelques exemples dans le livre de Gleick, qui, à mon avis, contribuent à éclairer ce qui se passe dans les peintures de Shirley Jaffe.

La météorologie, ou l'étude des climats, a joué un rôle cardinal dans l'élaboration de la science du chaos, notamment dans la prise de conscience qu'il était impossible de prévoir le temps plus de huit jours à l'avance. Grosso modo, cela tient à "l'effet papillon", ou, pour citer Gleick, "l'idée qu'un papillon qui agite l'air aujourd'hui à Pékin peut transformer les formations orageuses qui arriveront le mois prochain à New York". Une modification infime du système a des effets qui s'amplifient très vite, et ont tôt fait de dépasser tous nos moyens de les surveiller. Edward Lorenz, pionnier de la science du chaos, explique : "Le grand public, voyant que nous pouvons fort bien prédire les marées quelques mois à l'avance se demande pourquoi nous ne pouvons pas en faire autant avec l'atmosphère, c'est juste un autre système de fluides, les lois sont à peu près aussi compliquées. Mais je me suis rendu compte que tout système physique qui se comporte selon un schéma aperiodique est imprévisible." Tenez ceci pour une description de l'œuvre d'art : un système physique qui se comporte selon un schéma aperiodique. Les peintures de Shirley Jaffe sont infiniment aperiodiques, et parfois même redoutablement aperiodiques. On pourrait peut-être en dire autant de beaucoup de peintures, mais c'est le caractère manifestement calculé de leur exécution qui met cette propriété en relief dans ses œuvres. Comment, s'interroge-t-on, peut-elle obtenir intentionnellement un tel degré d'imprévisibilité, sans recourir à des procédés automatiques, sans laisser tomber des bouts de papier ou de ficelle par terre, ni faire dégouliner la peinture d'un bidon ou d'un pinceau ?

Comme dans un système climatique, une modification infime sur un coin de tableau finit par avoir des conséquences énormes pour la composition tout entière. L'ordre est là, parmi l'apparemment arbitraire - et c'est précisément cette découverte de l'ordre caché au sein de l'arbitraire qui signale le chaos -, mais il est difficile à trouver. On pourrait le sentir intuitivement, mais c'est une tout autre affaire que de fournir des précisions. Ainsi, il semble impossible de concevoir une analyse plastique capable de préciser ce qu'une modification du rectangle bleu écrasé dans l'angle inférieur droit du *Downtown*, d'inspiration new-yorkaise, provoquerait dans le reste du tableau. Si le carré devait disparaître, changer de couleur, ou basculer, nous serions peut-être à même de commencer à décrire les effets de cette modification sur la portion de surface initiale, mais les répercussions ne s'arrêteraient pas là. Les effets s'étendraient dans des proportions incalculables. Les météorologistes sensibilisés à la notion de chaos découvrent que "pour des faits climatiques ponctuels [...] toute prédiction perd rapidement de sa valeur. Les erreurs et les incertitudes se multiplient, s'accumulent sur toute une suite ascendante de régimes turbulents, depuis les tempêtes de sable et les bourrasques jusqu'aux tourbillons couvrant tout un continent, que seuls les satellites peuvent détecter". C'est pourquoi il n'y a guère de place pour l'erreur dans l'œuvre de Shirley Jaffe. La moindre variation à n'importe quel endroit pourrait aboutir à un tableau totalement différent. L'artiste doit donc travailler très lentement, et opérer d'innombrables changements minuscules.

Une autre question capitale dans la science du chaos est celle de la turbulence. Cette épine dans le pied de la physique théorique a embarrassé aussi des savants qui s'occupent de choses plus concrètes. Heureusement, nous dit encore Gleick, "un fluide à écoulement régulier ne se comporte pas comme s'il avait un nombre quasi infini de molécules indépendantes, capables de se mouvoir indépendamment les unes des autres. Des portions de fluide qui sont proches au départ tendent à le rester, comme des chevaux attelés. Les techniciens ont de bonnes méthodes pour évaluer l'écoulement, tant qu'il reste calme. Ils utilisent tout un savoir qui remonte au XIX^e siècle". Si l'on songe à une génération antérieure de peintres abstraits, qu'il s'agisse de Mondrian - Meyer Schapiro nous rappelle, dans "Mondrian : Order and Randomness in Abstract Painting", que ses compositions doivent beaucoup à des artistes du XIX^e siècle comme Monet et Pissarro - ou de Pollock, dont les peintures reposent pareillement, malgré toutes leurs différences, sur la régularité et sur la coordination des composantes, on voit à quel point les œuvres de Shirley Jaffe semblent plus turbulentes.

"Qu'est-ce que la turbulence ? demande Gleick. C'est un fatras de désordre à toutes les échelles, de petits tourbillons à l'intérieur des grands. [...] Quand l'écoulement est régulier, ou laminaire, les petites perturbations se dissipent. Mais après le déclenchement de la turbulence, les perturbations grossissent catastrophiquement. [...] Sous un rocher, le lit d'un cours d'eau devient un tourbillon violent transporté en aval par le courant. Un panache de fumée de cigarette s'élève régulièrement d'un cendrier, s'accélère jusqu'à dépasser une vitesse critique et se fragmente en tourbillons incontrôlables." Nous ne possédons pour l'instant aucun ordinateur, pas même un super-ordinateur Cray, capable d'expliquer le déclenchement d'une turbulence, mais la science du chaos et la découverte de phénomènes comme les attracteurs étranges nous rapprochent du but. Ils rapprochent également l'art et la science. Pour certains, c'est quelque chose de formidablement passionnant, tandis que d'autres s'inquiètent, dans les deux camps. Le chaos a des effets analogues. L'un des commentateurs de la dernière exposition de Shirley Jaffe à New York trouvait que "ses formes sont un peu trop aléatoires pour avoir l'air nécessaires". Celui qui parle ici est de la famille des Le Corbusier et Ozenfant qui édictaient en 1920 : "l'une des plus hautes délectations de l'esprit humain est de percevoir l'ordre de la nature et de mesurer sa propre participation à l'ordre des choses ; l'œuvre d'art nous paraît être un travail de mise en ordre, un chef-d'œuvre d'ordre humain." La notion de nécessité présuppose une idée de l'ordre qui passe à côté de cette vérité : l'aléatoire est lui-même nécessaire, et c'est seulement dans le cadre de la nécessité de l'aléatoire que l'ordre véritable sera découvert, et non imposé.

Quand Shirley Jaffe s'est dégagée des facilités de l'abstraction géométrique, quand elle a ouvert ses toiles à une espèce singulière d'irrégularité frémissante, on a continué à voir pendant quelques temps des traces de l'armature orthogonale de l'abstraction géométrique stricte. La répartition des formes gardait le souvenir de l'armature absente. Laquelle, à présent, n'est même plus un souvenir... remuée, emmêlée, tordue, arrachée, pliée, roulée, secouée, brûlée par la lumière blanche, cette lumière qui vous attire le regard vers les profondeurs de l'identité mouvante du chaos, vers son centre inattendu.

Meyer Raphaël Rubinstein Traduction : Jeanne Bouniort

Have you been to the Zoo at the Jardin des Plantes recently? If so, you may have noticed a new feature called the "micro zoo." It's a pavillion in which the visitor is given an opportunity to study, albeit in a quick, amateurish fashion, a variety of tiny creatures invisible to the naked eye. The installation is fairly sophisticated, comprising a number of rooms, each with a half dozen large microscopes. The visitor seats him or herself at one of these microscopes, puts on a set of headphones and presses one of two buttons labelled "English" and "Français." A pleasant voice - female in the English version - begins speaking, instructing you to put your eye to the eyepiece as a bright light comes on. You focus the lens and a small circle of the universe is revealed to you with utmost clarity.

There are superficial ways in which Shirley Jaffe's paintings and process of creation are related to microscopy. She sometimes begins, for instance, with small drawings which she then enlarges, magnifies. When they first appear, the forms on the canvas are fuzzy, indistinct. As the painting progresses, she gradually brings them into ever sharper focus. The white ground - "ground" is something of a misnomer, but we'll let it pass - is analogous to the clinical light of the microscope, leaving the objects with no place to hide. In a completed painting there is often such energy that it would be easy to imagine the forms moving back and forth in that jerky choreography of paramecia on a specimen slide. Jaffe's paintings also resemble microscopic specimens in that they seem to suggest a plane extending beyond the edge of the canvas, a vast world from which the present objects have drifted in to form this particular arrangement.

In grade-school science classes, perhaps several years before one was allowed to peer into a simple microscope, it was likely - at least in the United States - that the teacher would seek to amaze and intrigue students in the following manner: a handful of metal shavings would be spread out on a sheet of cardboard or paper and a magnet would be passed underneath the sheet, dragging the metallic debris with it, revealing the range and form of the magnetic field in the process. There could almost be some kind of magnet behind each of Jaffe's canvases, attracting these particular forms to itself and holding them in this precise formation as visible evidence of a painterly magnetic field.

These evocations of amateur science are not offered accidentally, for there is something about Jaffe's recent paintings that seems to lead one towards the world of science. If that's putting it too strongly, let us at least say that science might offer some help in understanding how these paintings achieve their highly distinctive mix of order and anarchy. In an interview published in the catalogue for Jaffe's 1989 exhibition at the Chateau de Jau, Yves Michaud asks her if the introduction of a white ground had a profound effect on her work. She answers his question briefly, then abruptly begins to speak about chaos:

"In New York I heard people speaking about the mathematical theory of chaos, the theory of fractals I believe, and I was told that there are artists who work according to this theory. That interested me a lot. In my way of working there is that element of chaos but I never worked directly from this idea. When they spoke to me about this theory, that suggested to me other possibilities for conceiving of a painting even more freely. I think that with the liberty of forms I have now, it's possible for me to do something more chaotic and more interesting."

That Jaffe should have heard artists in New York talking about chaos theory is not surprising since over the last several years the New York art world has shown increasing interest in what scientists have been discovering about chaos, particularly the fractals of Benoit Mandelbrot. As long ago as 1986 the artist James Welling was making fractal based paintings, while last year there were simultaneous exhibitions in New York - at the New Museum - and Chicago that dealt with the appearance of chaos in artists as diverse as Richard Artschwager, Joyce Kozloff, Cady Noland and Philip Taaffe. The biggest influence though in this growing phenomenon has probably been former New York Times reporter James Gleick's *Chaos: Making A New Science*, a copy of which seems to appear on every artist's bookshelf - and every critic's too.

What is it that has been attracting artists to chaos science? Something more than that sense of awe when confronted with the unpredictable power of nature that has been part of the artist's baggage ever since the advent of Romanticism in the early 19th century. Something more also than the 20th century's established craving for noise and disorder. These have established a background, as has the long-standing desire of artists to make common cause with science, or at least to raid it for ideas and techniques. Maybe there is something in the present era that makes the argument for chaos more attractive. Old political orders breaking down, deepening uncertainty and discontinuity in American society, more importantly a rising tide of ecological threats, chief among them the Greenhouse Effect. But all this, guesses really, is better left to future aesthetic historians. What we can say with more certainty is that chaos science appeals to artists because it seems to have direct applications to the practice of art, seems often to be describing processes already familiar to artists. Take for instance the following examples, drawn from Gleick's book, which, to my mind, help clarify what happens in Shirley Jaffe's paintings.

Meteorology, the study of the weather, played a crucial role in the development of chaos science, particularly in the realization that weather prediction beyond a week was impossible. Crudely put, the reason for this is the Butterfly Effect which is, as Gleick puts it, "the notion that a butterfly stirring the air today in Peking can transform storm systems next month in New York." A small change in a system has effects that escalate rapidly, quickly overcoming our ability to keep track of them. Edward Lorenz, a pioneer in chaos science, put it like this: "The average person, seeing that we can predict tides pretty well a few months ahead would say, why can't we do the same thing with the atmosphere, it's just a different fluid system, the laws are about as complicated. But I realized that any physical system that behaved nonperiodically would be unpredictable." Consider that as a description of a work of art: a physical system that behaves nonperiodically. Jaffe's paintings are immensely nonperiodic, at times frighteningly so. This can perhaps be said about many paintings but it is the obvious deliberation with which her work has been painted that serves to emphasize this property. How, one wonders, can she intentionally produce such a high degree of unpredictability, without resorting to automatist tricks, letting bits of paper or string fall to the floor or paint drip from a can or brush.

As in a weather system, a small change in one corner of a painting would eventually have drastic consequences for the whole composition. The order is there amid apparent randomness - and it is precisely this discovery of order hidden within randomness that marks chaos - but it is difficult to find. One might sense it intuitively, but to supply a verifiable account is much harder. It seems impossible, for instance, to imagine a formal analysis capable of offering an account of what a change, in Jaffe's New York inspired painting *Downtown*, to the squeezed blue rectangle in the lower righthand corner would do to the rest of the painting. Were it to vanish or change color or turn sideways, we might be able to begin describing what effect this change had on the immediate area, but the impact would not stop there. The effects would radiate out, incalculably. Chaos-sensitive weather forecasters discover that "for small pieces of weather... any prediction deteriorates rapidly. Errors and uncertainties multiply, cascading upward through a chain of turbulent features, from dust devils and squalls up to continent-size eddies that only satellites can see." This is why in Jaffe's work there is very little room for error; the slightest shift anywhere could result in a radically different painting. So she has to work very slowly, making countless minute changes.

Another of the central problems in chaos science is the question of turbulence. Long a thorn in the side of theoretical physics, it has also been troublesome to more practical scientists. Luckily, quoting from Gleick again, "a smooth-flowing fluid does not act as though it has a nearly infinite number of independent molecules, each capable of independent motion instead bits of fluid that start nearby tend to remain nearby, like horses in harness. Engineers have workable techniques for calculating flow, as long as it remains calm. They use a body of knowledge dating back to the nineteenth century." Looking back at an earlier generation of abstract painters, whether Mondrian - who Meyer Schapiro reminds us in "Mondrian: Order and Randomness in Abstract Painting" owed a significant compositional debt to nineteenth century painters such as Monet and Pissarro - or Pollock, both of whose painting, however different, relied on regularity, on parts acting in tandem, we can see how much more truly turbulent Jaffe's work appears to be. "What is turbulence?" Gleick asks. "It is a mess of disorder at all scales, small eddies within large ones... When the flow is smooth, or laminar, small disturbances die out. But past the onset of turbulence, disturbances grow catastrophically... The channel below a rock in a stream becomes a whirling vortex that grows, splits off and spins downstream. A plume of cigarette smoke rises smoothly from an ashtray, accelerating until it passes a critical velocity and splinters into wild eddies."

We have as yet no computer, not even a Cray supercomputer, capable of explaining the onset of turbulence, but chaos science, the discovery of phenomena such as strange attractors, are bringing us closer. They are also bringing the concerns of art and science closer. To some this is a thing of tremendous excitement, while others on both sides of the great divide are made nervous. Chaos has a similar effect. One of the reviewers of Jaffe's last show in New York found that "her forms are a little too random to feel inevitable". The voice speaking here is a relative of Le Corbusier and Ozenfant laying down the law in 1920: "The highest delectation of the human mind is the perception of order, and the greatest human satisfaction is the feeling of collaboration or participation in this order". The notion of inevitability presupposes an idea of order that misses this truth: randomness is itself inevitable and it is only within the inevitability of randomness that real order will be found, rather than imposed.

For some time after Shirley Jaffe had dispensed with the obvious trappings of geometric abstraction, had opened her canvases up to a distinctive brand of vibrant irregularity, there remained traces of the grid of strict geometric abstraction. The distribution of forms retained a memory of the absent grid. Today that absence is no longer even a memory; shuffled, juggled, twisted, pulled, bent, rolled, shaken, burned away by white light, the same light that pulls our eye deeper into chaos's shifting identity, its unexpected center.

Meyer Raphaël Rubinstein



Pistils, gouache ou fusain

de Frédérique Lucien chez Jean Fournier - 44, rue Quincampoix
Nuit Paris-Beaubourg, 29 novembre et jusqu'au 19 décembre 1990

Serge Fauchier

Vernissage samedi 2 février 1991

*Neuf peintures 180 x 160 cm et quelques autres 100 x 90 cm de 1990
chez Jean Fournier 44 rue Quincampoix 75004 Paris
2 février 28 février 1.42 77 32 31 F. 1.48 87 34 65*

1973
Galerie du Fleuve Bordeaux

1976
ADDA Marseille

1977
Galerie A16 Perpignan

1984
CDACC Musée Puig Perpignan

1984
Galerie Zographia Bordeaux

1985
Institut français Barcelone

1988
Galerie Jacques Girard Toulouse

1988
Prieuré de Serrabone Pyrénées-Orientales

1990
Galerie Esca Milhaud Nîmes

1974
Four painters Pierre Matisse Gallery New York

1976
Galerie Jean Fournier Paris

1978
Impact III Musée d'art et d'industrie Saint-Étienne

1980
Six peintres français aujourd'hui Neue Galerie Aix-la-Chapelle

1982
Fragments/figures CAPC Entrepôt Lainé Bordeaux

1986
Peintres à suivre Exposition itinérante Eighty magazine

1987
Petit Salon Galerie Jean Fournier FIAC

1988
Galerie Regards Paris



Sam Francis



1. 1988/89. Sans titre. 365,5 × 490 cm. Acrylique sur toile.
2. 1948/49. Sans titre. 97 × 65 cm. Huile sur toile.
3. 1969. Sans titre. 274 × 152 cm. Acrylique sur toile.
4. 1960. Blue Figure. 231 × 200 cm. Huile sur toile.

Photographies Jacqueline Hyde

apf

une exposition pour nos anniversaires

Jean Fournier

vernissage samedi 16 mars

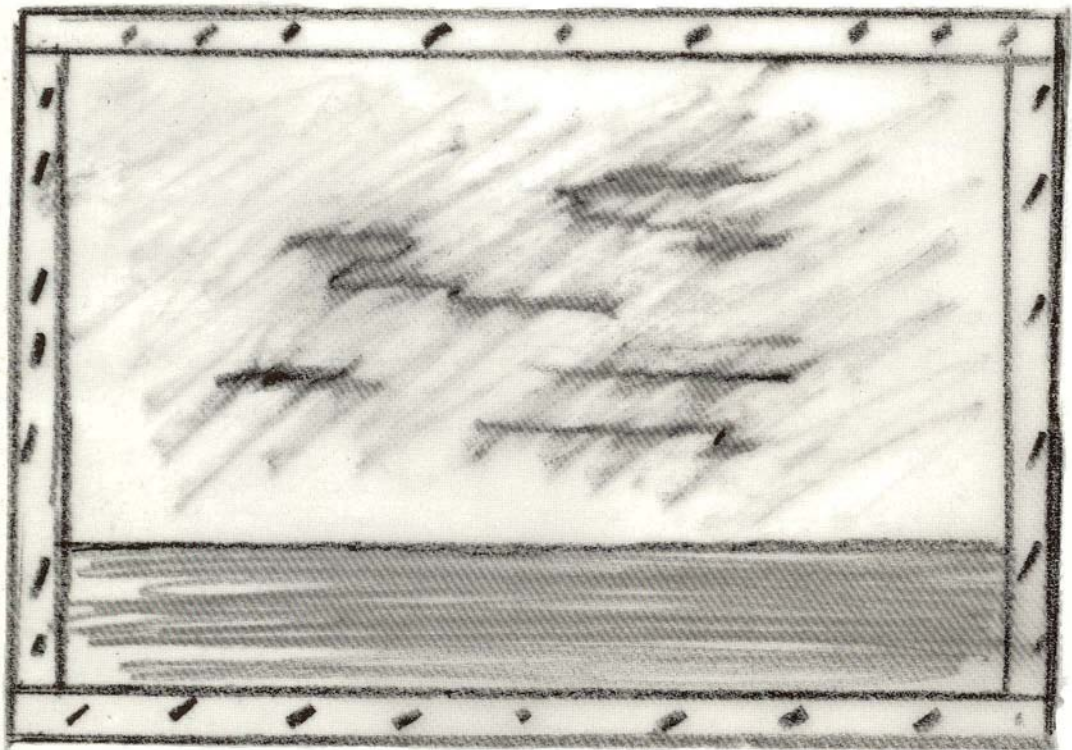
44, rue Quincampoix Paris 4

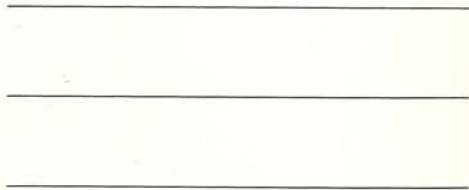
16 3 • 26 4 91

1 42 77 32 31
F. 1 48 87 34 65









Buraglio P. 1991 *Crayon* 10,5 x 15 cm
1989 *Peinture* 10,5 x 15 cm

Pierre Buraglio

Figure & Paysage

Vernissage samedi 1^{er} juin

1.6 - 6.7 1991

Galerie Jean Fournier 44 rue Quincampoix 75004 Paris

1. 42 77 32 31 . F. 1. 48 87 34 65

La peau et les eaux

Quand Buraglio m'a montré son Narcisse d'après le Caravaggio, il a laissé entendre qu'il l'exposerait sans doute tel quel, à même le mur. "Ainsi ça fera plus pauvre." Il a dit : pauvre ; j'ai entendu : peau. Je tenais mon titre. La peau et les os.

Car au début c'est ainsi que je voyais les choses. Il y avait une peinture, avec toutes ses couleurs, ses contrastes ; il n'y a plus qu'un déchet, un corps équarri, laminé... dépeint. Une pelure. Les "dessins d'après" sont des peaux de fauves terrassés ; des peaux de monstres tués. Tondus. Des pelisses lisses : sans poils, sans plis. Des trophées de chasseur. Ah les beaux tableaux... De chasse !

Manque de peau, il avait dit pauvre. Mais pourquoi faire pauvre ? Il avait l'air d'y tenir. Pauvre comme quoi ? comme Job ? La peinture comme tas de fumier. Le dessin comme ascèse mystique. Le "dessin d'après" comme pénitence ; exercice janséniste ; faire-part de deuil. Pas juste. Pas juste car ces dessins ne sont pas tristes. Ils le seraient peut-être, couchés au fusain, sur du papier. Mais il y a cette eau des calques qui les baigne de lumière, de joie. Ces teintes claires aussi, qui affleurent ça et là, non comme les vestiges de pigments autrefois denses, mais comme les prémisses d'une remontée chromatique, d'un devenir-couleur imminent.

Il ne faudrait peut-être pas se tromper de sens. Pourquoi ces dessins de Buraglio devraient-ils davantage être lus en regard de leurs modèles plutôt qu'appréhendés en sym-

biose avec ses autres travaux ? Quand Buraglio convoque dans son atelier, comme modèle, un Poussin, un Rubens, un Cézanne, un Munch, il n'est pas dans la disposition d'un Picasso se rendant au Louvre pour croquer un Velasquez ou un Delacroix. Il ne traque pas le mystère de ces peintres, il cherche à s'avouer, peut-être même à savourer, le secret de ses propres compositions. Si peau il y a, c'est finalement la sienne, qu'il accroche au mur. La peau et les os de ses propres travaux. A titre de mue. Les "dessins d'après" de Buraglio sont d'abord des dessins... d'après Buraglio. Ses "paysages" de zinc, de verre, de bois récupérés, si un double de Buraglio, mettons un PB, s'amuse à les relever selon la technique du "dessin d'après", qu'est-ce qu'ils avoueraient ? Exactement ça : Manet, Munch, Degas, Rubens, della Robia, le Greco, le Caravage, Seurat. Lignes, couleurs, masses, mouvements, symétries, contrastes, rythmes, harmonies : ils parlent la même langue, disent le même métier, la même exaltation du travail bien fait.

Le bonheur revient lentement.

Le malheur, lui, avait été soudain. Ready made ! L'art est à bout. Tabou ? On arrête tout, tout le monde descend. Tout le monde descend ? Vous n'avez rien compris : au contraire, en voiture tout le monde ! Vous pouvez emporter ce qui vous plaît. Duchamp, c'est Noé à la fin de l'Art, notre déluge.

Buraglio œuvre après le déluge. Il débarque en pleine décrue. Comme d'autres, il commence par ramasser ce qui flotte à sa portée, des paquets de cigarettes, des pages d'agenda usagés, des bouts de portes, de fenêtres, des cartes postales, des plaques de métro, des vitres cassées, etc. Il les agrafe, les découpe, les colle, les caviarde, les copie, les marie,

etc. Souvenirs ? Souvenirs. L'art se perpétue en cherchant à se faire oublier. Il ne faut plus dire tableau, préconisait Duchamp, mais "retard". Buraglio, non plus, ne dit plus tableau mais "assemblage", "montage", "agrafage", "masquage", etc. Ses "retards" ? Non.

Les "retards" de Buraglio ce sont ses "dessins d'après". Voyons ça. Avec ce petit mot incongru, qui claque comme un pétard, Marcel Duchamp, génial, désignait à la peinture, d'un seul et même "pan !" l'origine de la catastrophe et les moyens de s'en sortir. Le temps, voilà ce dont l'art doit prendre de la graine, s'il ne veut pas périr. La catastrophe s'appelle cinéma. C'est avec le cinéma que le déluge commence. Le mal vient de lui, mais, démontre Duchamp, le remède aussi. L'art doit se pratiquer désormais avec le temps pour matériau premier. Après les objets "ready made", exécution instantanée qui crée une sculpture aussi vite qu'une caméra une image, Duchamp élabore des "retards en verre", montage (ou mariage, puisqu'il s'agit de "La mariée...") entre deux plaques de verre de dessins de machines dites célibataires (broyeurs, roues, axes, poulies) dont le mouvement déclaré perpétuel expose, d'une face à l'autre, le simultanément d'une représentation concordant, dans le temps, avec ce qu'elle représente ; simultanément dans lequel nous pouvons voir aujourd'hui, admirable intuition, celui-là même qui constitue ce que nous nommons : la télévision.

Pierre Buraglio emploie souvent du verre dans ses tableaux. Dans ses dessins, il remplace le verre par de l'eau, je veux dire par des calques. Les calques sont des nappes de lumière liquide qui télévisent les peintres d'antan. Cézanne, Poussin, le Tintoret, Manet, Breughel, le Caravage, Munch, Rubens, Raphaël, Ingres, Degas, Seurat, le Greco, della

Robia... ils reviennent tous ensemble, ils reviennent en même temps, ils appartiennent au même temps. Le temps des tableaux de Pierre Buraglio. Et ce qui les simultanément, les rend pareillement transparents ? C'est un geste que Buraglio compare à du décapant. "C'est comme peindre avec du décapant." Drôle de décapant, qui décape le temps, abolit les barrières, rend tous les temps présents. Quelle est sa formule ? De quoi se compose-t-il ? Il consiste à traiter tout tableau déjà comme un "retard". A mettre à jour l'action primordiale du temps dans les œuvres produites avant le temps du Temps. Cette crucifixion, ce cri, ce portrait, ce baigneur, ce rocher, ce roi, ce Narcisse ? Des "retards" anticipés. D'ailleurs, en voici la preuve. Et Buraglio, à coup de calques, superpose, démonte, isole, grossit, comprime, masque, amplifie, déboîte, désosse, rature, souligne, redresse, dévie, exhausse toutes sortes d'effets de simultanément. Entre les lignes, les masses, les couleurs, les contrastes, les harmonies, les rythmes, il crée, par sa façon de les filmer avec son crayon caméra, maint duplex. Duplex, triplex, multiplex : le B. A. BA de la télé. Opération dont le saint esprit est la parole qui l'accompagne nécessairement. Le discours qui se dit au même instant en chacune d'elles et qui affiche partout, à mille signes, le même horaire.

Donc dessiner d'après... c'est remettre, dans un tableau, les pendules à l'heure... de la voix. Tiens, comme c'est curieux, justement voici une pendule. Et de Cézanne, en plus, comme par hasard. Et voici, aussi, comme c'est étrange, "la voix". Munch. Et un peu plus loin une bouche, un bec si vous préférez. Seurat. Buraglio débusque les bouches. Dessiner, pour lui, c'est dé-boucher. Il débouche la bouche d'ombre de Seurat pour en faire une bouche claire, grande ouverte.

Il fait sauter la bouche de "la Voix" de Munch mais c'est pour transformer tout le visage en bouche et, par là, tout le visage en porte-voix. La femme peinte par Ingres devant une fenêtre subit le même sort : sa bouche s'agrandit à la dimension du visage ; son visage se fait fenêtre. Trois jeunes filles sur un pont. Que regardent-elles ? Une bouche se reflète dans l'eau. Coup double. Une fenêtre chez Degas se bouche pour mieux se faire bouche. Dans la chambre d'un malade attendant la mort, des parents éplorés se recueillent autour de ce que n'a pas encore englouti la grande bouche qui est devenu le dos du fauteuil et ils en deviennent tous bouche bée : tous se creusent comme une gueule qui s'ouvre. Gueule ouverte, la mort d'après... Cézanne, bouche d'ombre, inversion du bec de Seurat. Bouche édentée, la maîtresse de Beaudelaire d'après... Manet, n'est pas muette, loin de là : la ligne de son fauteuil, redécoupant la crête de la Sainte Victoire, autre motif de prédilection des dessins d'après... de Buraglio, assigne par ricochet à la montagne de Cézanne le rôle évident de siège de la parole. Le Roi Midas, qui a le pouvoir de transformer en or tout ce qu'il touche, donc aussi tout ce qu'il mange, s'étire longuement comme une bouche vaine, avide, vouée à se désavouer. La pendule de Cézanne bée et toute la composition est suspendue à ce trou infime par où ont disparu d'abord les aiguilles du temps. Narcisse s'admire d'avoir une si belle gueule, vous m'en direz tant. Ce mec, tu crois qu'il m'entend ? Parle à son cul, sa tête est malade. Ce gros genou, là, c'est quoi ? Vous voulez que je vous fasse un dessin ?

Buraglio est une sorte de Midas : tout ce qu'il rature, raie, strie, il le (fait) bouche. La moindre rayure opère des lèvres. Les bouches contaminent les corps. Les corps ouverts ne s'ouvrent que pour parler. Enveloppes vides, ils signent leur appartenance à la parole

qui les peint, qui les discourt. Des croix transparentes dématérialisent les corps, à moins que ce ne soit le contraire. Et les crucifixions deviennent diaphanes pour laisser entendre les sept paroles du Christ suspendu. Et l'autre, là, le chef des apôtres, l'homonyme à l'envers, tête en bas, s'il redresse la tête, c'est pour dire quoi ? Dire qui. Tu es pierre, Pierre ? Je suis bouche ! Et sur cette bouche, je fonderai mon éclipse.

"Soleil couchant... bande de terre... grand ciel... De façon très charnelle, j'utilise des planches "vieux-vert" arrachées aux hangars de mon grand-père" m'écrit P.B., le 28.03.1991, pendant que je compose ce texte à propos de ses "dessins d'après..." et de ses "paysages". Pierre Buraglio, artiste peintre, travaillant après le déluge Duchamp (comme on dit la tornade Rosa ou le typhon Séavy), fils d'architecte, petit-fils de maçon, compose donc des tableaux avec sa généalogie. Il crée des paysages en architecturant des matériaux (bois, verre, métaux) qu'il extirpe de son grand-père. Littéralement.




Il faut savoir que P.B. travaille au rez-de-chaussée d'une maison, avec jardin, construite par son grand-père, où ensuite le fils de celui-ci, donc le père de Pierre, habita, se maria, engendra, travailla, et où Pierre à son tour naquit, vécut, engendra, travailla, travaille encore, même s'il n'y habite plus, ayant déménagé il y a peu. Son atelier est un héritage. C'est avec les branches ("vieux-vert") de son arbre généalogique qu'ils maçonnent ses tableaux.

Mais cet arbre, comme il se doit, dissimule une forêt. Une autre généalogie. Le Greco, Raphaël, Matisse, Rubens, le Caravage, Seurat, Ingres, Breughel, etc. Soit la peinture dans sa totalité retrouvée. Les dessins d'après... trahissent une nécessité biologique. "Le décapant,

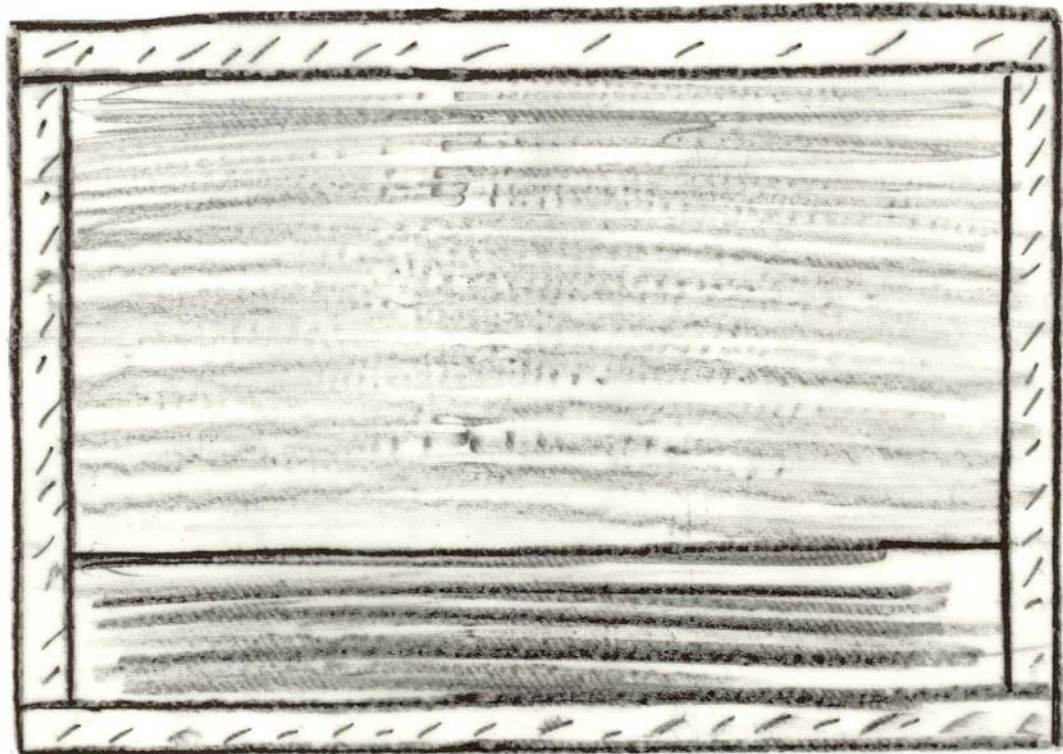
dit encore Buraglio, c'est blanc, c'est comme un liquide séminal." L'ensemencement passe par la parole⁽¹⁾. Les dessins d'après... hurlent des sexes qui parlent. Qui parlent des "corps" que la peinture engendre. Les jeunes filles penchées sur l'eau regardent béer le sexe d'où elles sont sorties : un tas de traits, de traits dégueulés. Par une haute bouche, une Voix. Les "paysages" de Buraglio revendiquent ici, dans leurs dessins d'après... (car n'oublions pas d'après quels motifs ces dessins s'élaborent), oui, revendiquent d'être pris pour des corps. Ce sont des corps, pas des décors. Des courtisanes, des christes, des martyrs, des apôtres, des mendiants, des cavaliers, des chevaux, des anges, des bourreaux, etc. qui reviennent par le dessin, dans le dessin, tel qu'on avait l'impression presque de les palper dans la peinture d'avant le déluge, mais qui ont appris depuis à s'incarner autrement, à se dire autrement, non moins "charnellement". Des corps qui s'éclipsent. Mais dire qu'ils s'éclipsent dans des "paysages" ce n'est point dire qu'ils n'y sont pas ou qu'ils y sont "pour rien", faut-il le répéter ? C'est dire qu'un autre corps se superpose à eux, un corps qui s'étonne de leur être à la fois si proche et si étranger. L'éclipse des corps accomplit l'éclipse des pères. L'enfant prodigue est revenu. Pauvre. Pair. Il n'a que sa peau à lui. Mais c'est la sienne. "C'est dangereux, le décapant", ajoute-t-il en riant. Et en se tâtant les os.

Jean-Paul FARGIER

(1) Il faut voir Buraglio parler, au Louvre, devant un tableau de Giotto, un bas-relief égyptien, un Kouros ou le portrait de François I^{er} par le Titien, comme j'ai eu la chance de le voir, à l'occasion d'un portrait filmé que j'ai fait de lui (à l'initiative de Dominique Païni), pour comprendre que ses dessins d'après... sont des discours en acte, de même que ses discours sont des dessins dans l'espace.



Buraglio P. 1991 *Crayon* 10 x 14 cm
1989 *Peinture* 10,5 x 15 cm



J'ai dans la mémoire tant de grandes peintures
de petit format

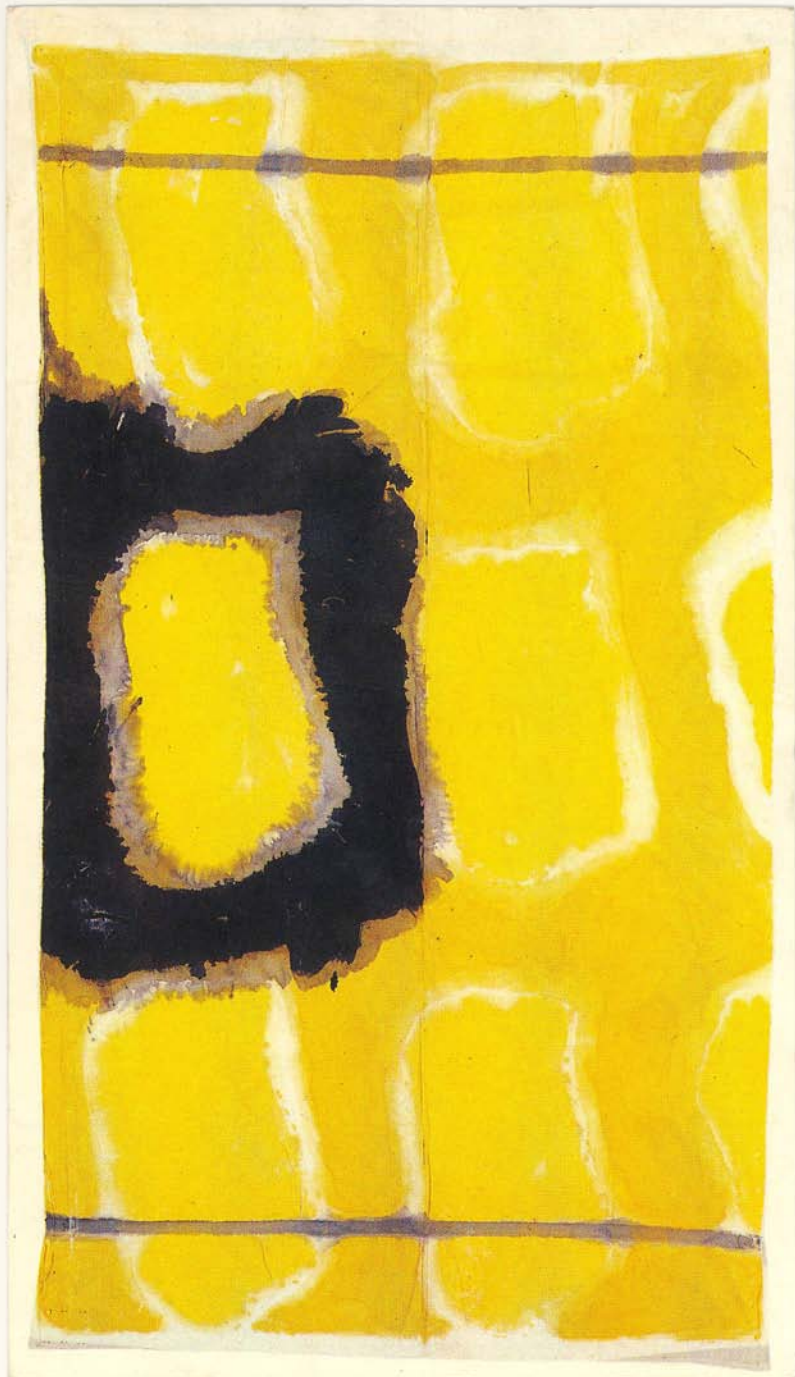
I have in mind many small paintings
that are so great

Galerie Jean Fournier 44 rue Quincampoix 75004 Paris

1. 42 77 32 31 . F. 1. 48 87 34 65

JAMES BISHOP	7 octobre 1927	Neosho, U.S.A.
STÉPHANE BORDARIER	25 avril 1953	Beaucaire, France
PIERRE BURAGLIO	4 mars 1939	Charenton, France
SERGE FAUCHIER	1 février 1952	Saint Avit Senieur, France
SAM FRANCIS	25 juin 1923	San Mateo, U.S.A.
HWANG HO SUP	1 mars 1955	Tae Gu, Corée du Sud
SHIRLEY JAFFE	2 octobre 1923	New Jersey, U.S.A.
FRÉDÉRIQUE LUCIEN	28 septembre 1960	Briançon, France
JOAN MITCHELL	12 février 1925	Chicago, U.S.A.
BERNARD PIFFARETTI	16 janvier 1955	Saint-Etienne, France
ANTONIO SEMERARO	12 novembre 1947	Tarente, Italie
CLAUDE VIALLAT	18 mai 1936	Nîmes, France

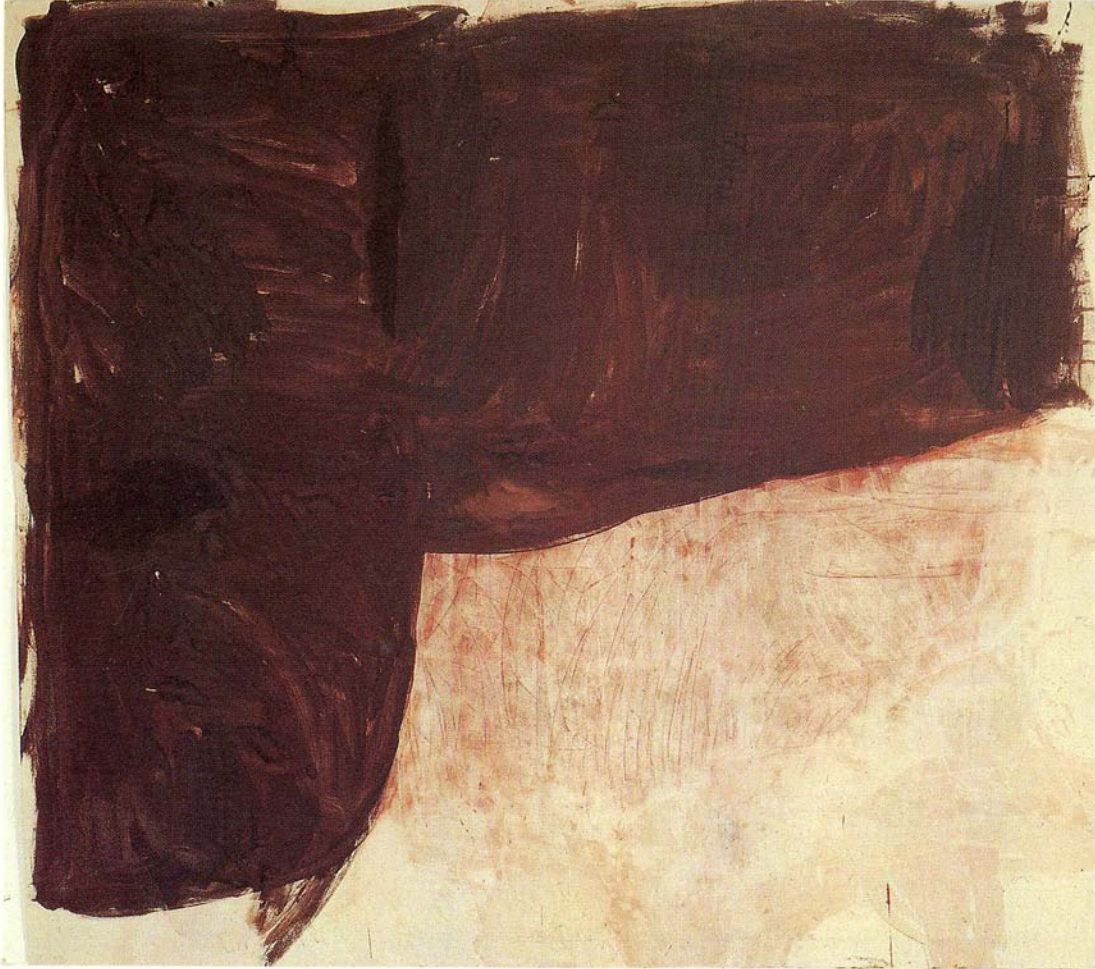
Art 22'91
Basel 12.-17. 6. 1991



Ouverture de l'exposition jeudi 26 septembre fin d'après-midi

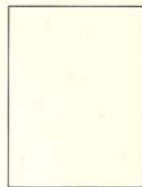
Claude Viallat

Galerie Jean Fournier 44 rue Quincampoix Paris 4
26 IX · 26 X 1991 · Mardi samedi · 1. 42 77 32 31



16 XI . 14 XII 1991

B
O
R
D
A
R
I
E
R



Vernissage samedi
16 novembre 1991

Galerie Jean Fournier
44 rue Quincampoix 75004 Paris

HWANG HO SUP

Vernissage samedi 11 janvier

11.I . 4.II 92

Galerie Jean Fournier 44 rue Quincampoix 75004 Paris

GALERIE WON

SÉOUL, AVRIL 1992

GALERIE HYUN DAI

peu trop grand. La couleur excède la forme dans le blanc vide et profond. Si j'y étais je suivrais les couleurs qui fuient de tous côtés. Le peintre tient cet acte qui l'élève devant nous : vouloir, frontalité. Vouloir peindre comme vouloir peint. C'est ce qui se dit ici d'un caractère qui nous échappe et gagne les deux horizons (orient et occident).

Sur le mur, dans un coin de l'atelier, il y a un petit paysage parisien. Si je lève les yeux je vois la cime des arbres du parc de Nogent (rouge et or), et devant moi ces deux grands cercles jaunes et verts. Hwang Hosup est né à Tae Gu (Corée du Sud). Je ne connais pas la Corée, mais Hwang Hosup lui connaît la France : les deux horizons ici sur la toile dans le cercle ouvert. Certains artistes vont travailler en Asie. Hwang Hosup vient travailler en France. Les uns et les autres se croisent en un cercle ouvert : expérience concrète de l'espace vide et des méridiens magnétiques - peinture, plan passant par l'axe d'une surface en révolution... midi/minuit, jour et nuit ensemble dans le geste chromatique et dans la couleur gestuelle. Expérience concrète des méridiens, grands cercles qui traversent les deux pôles et divisent le globe terrestre. Jeunesse, genèse, les toiles de Hwang Hosup nous disent que pour celui qui tient les deux pôles, la peinture ne fait jamais que commencer.

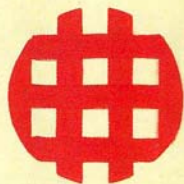
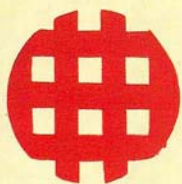


Marcelin Pleynet

Près de Paris

Hwang Hosup travaille près de Paris. En automne les bois sont rouge et or. De son atelier il ne voit que la cime des arbres. Ses toiles sont plus grandes que lui. Il avance aveuglément avec les bras. Chercher la lumière blanche avec les doigts. Il n'y a pas d'autre motif. Le peintre pousse la couleur qui lui manque. Il se souvient. Geste de la mémoire : une arche, le cercle. Le cercle qui l'encercle deux fois. Vue rouge et or, la geste et le geste hors du cercle : l'autre peinture. Qui a peint ? Qui peint ? La peinture peint. Elle charge son corps. Elle cherche sa forme.

Hwang Hosup dans son atelier. Il déplace ses toiles, toujours un peu plus grandes que lui. Elles sont à ma juste mesure, déclare-t-il. Le corps peint toujours un peu plus grand. Dans sa geste le corps peint, son savoir, toujours un peu plus grand. Son savoir a des couleurs fondamentales (le bleu, le jaune, le rouge) comme l'histoire de la peinture. Ça me peint, semble dire Hwang Hosup qui dispose de l'expérience proche et lointaine du savoir, et qui fait vite. Chaque toile au présent : la peinture coule. Avec l'arche, le cercle, l'encerclement et l'ouverture, le peintre au centre s'ouvre à la couleur fluide : univers en expansion, insaisissable, toujours un



Bernard Piffaretti

vernissage samedi 14 mars

Bernard Piffaretti 1991 Sans titre 182 x 138 cm acrylique sur toile . Photo J. Hyde

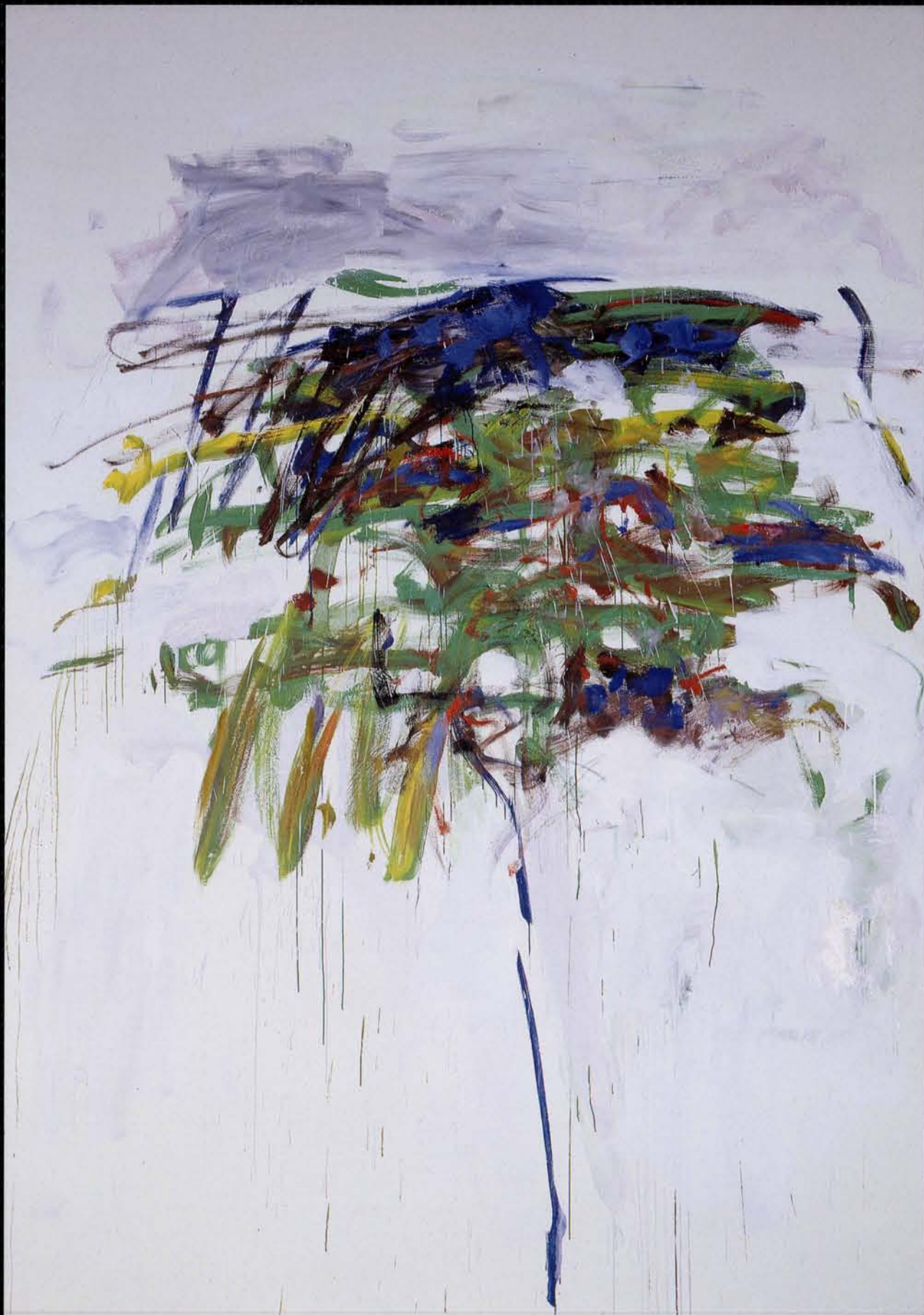
Galerie Jean Fournier 44 rue Quincampoix 75004 Paris

du 14 mars au 20 avril 1992

1. 42 77 32 31

JOAN
MITCHELL

VERNISSAGE LE MERCREDI 3 JUIN



Peinture 1992 huile sur toile 280 x 200 cm Peinture 1992 huile sur toile Ø 150 cm A l'atelier Avril 1992
Photos Jacqueline Hyde



GALERIE FOURNIER 44 RUE QUINCAMPOIX 75004 PARIS T. 42 77 32 31
JUSQU'AU 14 JUILLET 1992

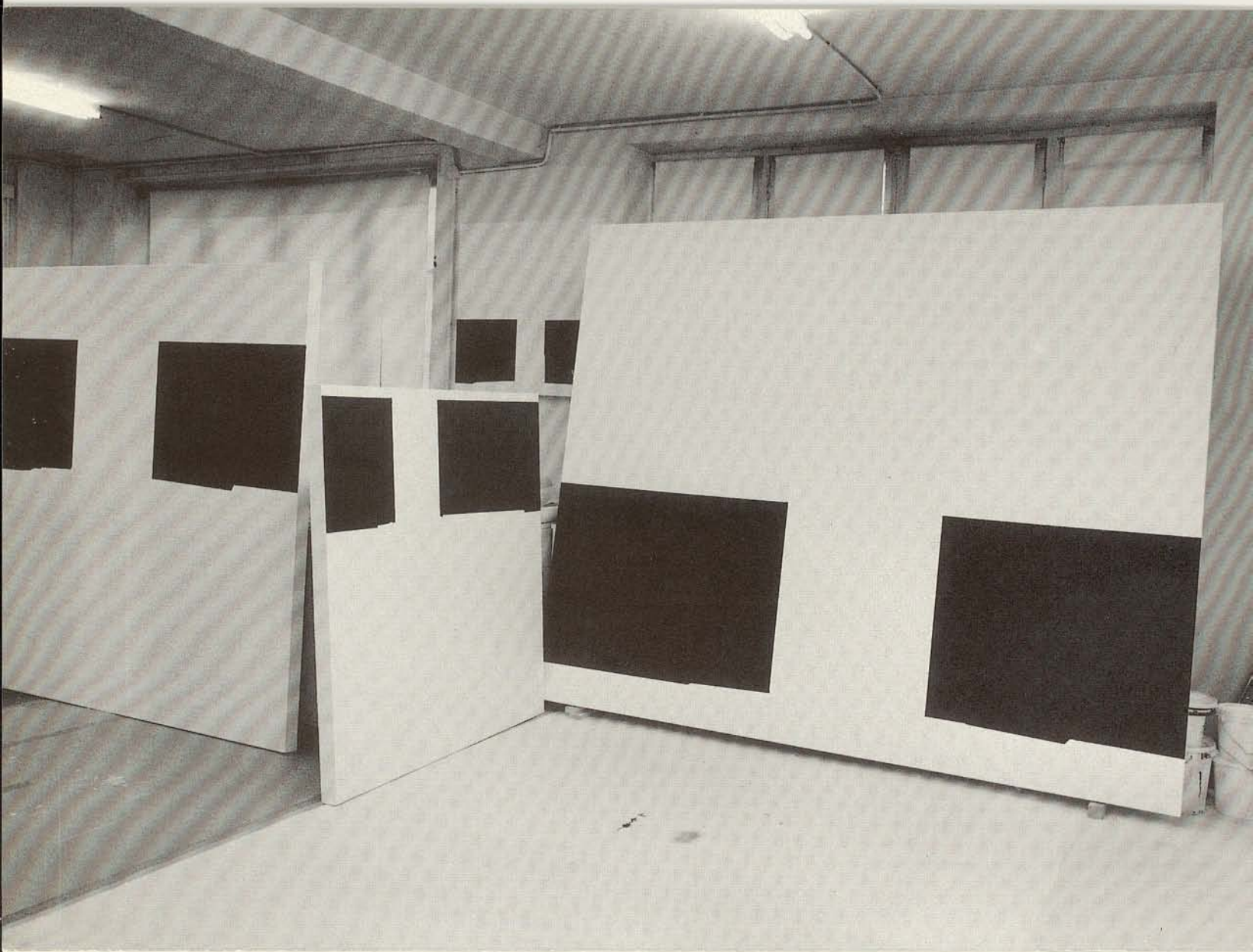
La peinture de Joan Mitchell a ses thèmes et ses rythmes, des rythmes qui oscillent entre le remplissement tendu de la surface et son allégement. Mouvements alternatifs de concentration et d'expansion.

Dans ses derniers tableaux, elle a choisi la légèreté en laissant une grande partie de la surface libre. Il y a d'abord le blanc de la toile apprêtée. Il a reçu, sur la partie centrale, un voile de couleur lilas, très présent et très léger, qui fait comme un halo de brume teinté de rose. Sur ce fond à peine visible viennent les couleurs fortes, verts, bleus, jaunes avec quelques marques de rouge. La disposition des gestes est concentrée : on a affaire à une sorte de corolle de couleurs, en traits serrés. Quand on connaît la magnifique série de pastels que Joan Mitchell a réalisée durant l'année 1991 avant qu'ils soient exposés au Whitney Museum à New York en mars dernier, on ne peut pas ne pas voir comment ce travail si neuf et si fort anticipait les peintures d'aujourd'hui en donnant une configuration inédite aux gestes du peintre, en suggérant des entrelacs de traits exubérants et des images à la fois rêveuses et fiévreuses.

Les thèmes, eux, ne changent pas. Il est temps de le dire : Joan Mitchell n'est pas un peintre abstrait si on entend par abstraction un travail des formes et des couleurs pour elles-mêmes, ou un effort de réduction à l'essentiel de ces mêmes formes et couleurs tirées de la réalité. Elle n'est pas non plus un peintre de paysages – même si le paysage la hante et la traverse parce qu'il est son territoire. Son rapport à la peinture et aux choses est plus complexe et plus anxieux. Si le visuel prédomine dans une peinture qui est avant tout affaire de sensation, il concentre d'autres émotions que celles de la vue. La peinture doit fournir un analogue d'un mélange presque inanalysable de sensations et d'émotions, de bouffées de sentiments. Dans ces sensations et ces sentiments, il entre des couleurs mais aussi des odeurs, des impressions physiques, des sentiments pour les êtres et les choses. D'une manière qui n'a rien de « sentimental », Joan Mitchell nomme cette complexité le *feeling* ou sentiment. Il s'agit en fait d'un sens ou d'un sentir intense de l'existence, d'une réceptivité et même d'une vulnérabilité aux choses et aux êtres qui mobilise toutes les capacités de la sensibilité, toutes les capacités de vibration de l'être.

Pour ceux qui connaissent le travail passé de Joan Mitchell, il y a eu dans sa peinture, au fil des années, une évolution considérable et une radicalisation. Sa maîtrise des moyens picturaux de l'expressionnisme abstrait a été grandissante et de plus en plus virtuose : gestes, juxtaposition des marques de couleurs, jeu avec les réserves de la toile et les accidents du travail ont été mis en action avec de plus en plus de légèreté et d'élégance, comme s'ils tombaient juste d'eux-mêmes. Mais ce qui frappe plus encore, c'est la force du lyrisme dans l'économie des moyens. Joan Mitchell semble avoir simplifié son expression tout en la rendant plus intense et plus sensible. Dans ses derniers tableaux, il ne semble subsister que l'essentiel : un bouquet de couleurs et de sensations, des accords de musique, un sentiment fugitif d'exultation ou un voile gris et rose de pluie et de chagrin.

via del tagliare



ANTONIO SEMERARO

VERNISSAGE JEUDI 22 AVRIL

22.4 22.5.1993

CLAUDE VIALLAT

68 . 93

VERNISSAGE LE JEUDI 3 JUIN

3 VI . 5 VII 93

GALERIE JEAN FOURNIER
44 R. QUINCAMPOIX PARIS 4



LA PEINTURE DANS TOUS LES SENS



1993 . 405 x 105 cm . Bâche, peinture acrylique

Sur cette surface plate, grenue, de tissage, la couleur glisse fluide et s'étale, flaque légère qui pénètre la trame, dessin de son propre étalement.

Puis l'eau s'évapore et la pellicule se fige, regard tourné vers l'intérieur de l'œil là où la raison se fonde.

Le geste a seulement déterminé la trace qui s'est d'elle-même arrêtée.

Entre elle et l'autre toute une mesure.

Libre arpentage de surface que le regard constitue et que la mémoire et l'imagination argumentent.

Je vous trouverai de l'autre côté, raisonnant votre propre histoire et la fabrication même de ce qui vous est restitué, sans mots, sans code, à la limite matérielle de cette page.

Claude VIALLAT (1)

C'est en peignant que se découvre le peintre, la peinture le fait autant qu'il l'a fait. Dans ses hasards, ses lapsus, ses méprises (ce que les autres méprisent), elle va provoquer chez lui des événements qui l'affectent, précipiter des rapports encore impensés qui se forment, se formulent et participent à son cheminement.

Si l'esprit, l'intelligence du peintre, anticipe l'œuvre, la matière (support, geste, couleur) intervient pour résister mais aussi révéler dans l'après coup, une intelligence du "faire" qui échappe. C'est dans cet entre-deux que s'origine l'énigme de la création, une démarche à l'envers (allant vers) (2), puisque le peintre part d'un point à venir de la découverte pour y intégrer les étapes de son cheminement, sa tentative d'aboutir. Une démarche qui va donc d'un avenir à un présent et où s'élabore de manière inversée la temporalité.



1991 . 138 x 186 cm . Bâche, peinture acrylique

(qui a déjà transformé nos émotions en pierre) et être face à celle-là, non pas médusé mais en "perte de connaissance" prêt à retrouver ces éléments premiers que sont l'étonnement et la surprise. Car la peinture qui se fait, celle qui n'est pas encore sacralisée par le miroir d'une culture est moins faite pour être vue ou admirée que pour ouvrir les yeux sur un visible toujours autre qu'il nous apparaît.

La position de Claude Viallat est exemplaire en ce qu'elle privilégie le geste, la matière, le support (éléments de dualité et d'altérité) pour ouvrir la peinture à un maximum de découvertes.

Le support c'est la rencontre, ce n'est pas sur une page blanche que s'inscrit l'œuvre de Viallat, mais sur une trame déjà écrite qu'il aura à réutiliser, à détourner pour se la réapproprier. Palimpseste où plusieurs écrits se conjuguent et ont à se comprendre.

Peinture dans tous les sens, dans tous les sens du terme, nous allons tenter de l'aborder autrement, suivant les conseils que Rimbaud donnait à sa mère : lire ses poèmes "littéralement et dans tous les sens".

Cet aspect magique et énigmatique de la peinture peut alors rebondir chez celui qui regarde, à condition qu'il puisse tuer Méduse (qui a déjà transformé nos

C'est parce que passionné de poésie que Viallat entre à l'École des Beaux Arts, cette passion pourrait l'aider à devenir architecte (celui qui par excellence travaille la matière et y soumet sa pensée), il sera inscrit en attente dans l'atelier de peinture. Une attente qu'il doit mettre à profit pour interroger sa vie et apprendre à dessiner. C'est en fait la peinture qui l'interroge, qu'il interroge.



1989 . 182 x 161 cm . Triptyque Bâche, peinture acrylique

Son cycle d'études terminé, alors que ses relations sont plus étroites avec Henriette, sa future femme, Viallat part accomplir son service militaire en Algérie. Dans Constantine en guerre, le voilà dans la police militaire chargé de désarmer ceux qui au bordel viennent "tirer des coups". Vulgarité des signifiants, inconsistance du monde, absurde des situations, dans ce non-lieu où la vie et l'amour sont remplacés par la mort et le sexe, il fait l'expérience de la solitude. Jeté en pâture à lui même, il comble le temps du non-sens par la peinture. Il peint avec frénésie, avidité, sur des planchettes de bois qu'il ramasse, en les brûlant à l'essence il produit le noir, la flamme dessine une forme, les couleurs sont celles que l'on peut trouver dans un camp militaire, couleurs de guerre, peu importe le matériau, l'important est de peindre : quelques paysages, des christes et surtout des femmes qui s'étalent sur leur support dans toute la sensualité de la peinture devenue la Femme.

"Dans tout homme qui porte l'absence de l'autre, du féminin se déclare. Cet homme qui attend et qui souffre est miraculeusement féminisé."





1980 . 150 x 130 cm .
Carton, peinture acrylique

*Un homme n'est pas féminisé
parce qu'il est inverti mais parce
qu'il est amoureux... mythe ou
utopie, l'origine appartient, l'ave-
nir appartiendra aux sujets en qui
il y a du féminin*

Roland BARTHES (3)

Ces peintures qui témoignent
de l'écrasement du désir sur le
besoin sont autant de lettres
d'amour qu'il envoie à Henriette
qui les classe, les range... cachées au plus profond de leurs sou-
venirs comme de leur angoisse, elles sont à la source de leur his-
toire, de la peinture que nous connaissons, peut être du secret
et du destin de leur vie.

*Comment autrement te dire mon amour
Que dans le peu que je peux faire ?
Comment autrement te dire mon ignorance
à n'être que ce que je produis,
qui n'a d'autre justification ?
Peut-être est-ce vide ou plénitude,
espace intérieur que tu remplis,
ou creux d'impuissance ?
Je te sais là dans la forme qui m'habite
et ne veux d'autres désirs.*

Claude VIALLAT (4)
Pour Henriette.

Plus tard, quand le besoin subsistera comme besoin de
peindre, le secret prendra la forme du hasard, "forme mère"



1986 . 270 x 130 cm .
Rideau coton, peinture acrylique sur vliseline

comme l'a qualifié Bernard Ceysson, donnée par accident, ni
géométrique, ni organique qui va se répéter, signifiant sans
signifié dans l'œuvre de Viallat.

La répétition est une façon d'empêcher le regard, le sens, de
se fixer et donc de provoquer l'errance.

Intégrée à la peinture, cette forme va très vite devenir arti-
fice : le pochoir, pas plus ruse que bricolage, il est technique
artistique (l'éthymologie d'artifice), une manière de peindre
qui libère la peinture en donnant toute sa place aux hasards. Ce
que l'érotisme est à l'amour, qui permet de dépasser interdits et
dégoûts pour réactiver les sens, sublimer les corps, là aussi dans
la répétition.



1978 . 162 x 76 cm . Bâche, peinture acrylique, bois flotté

voluptueusement ou grossièrement sur le support, devenir vio-
lence quand ce dernier lui résiste.

Les toiles de Viallat sont une succession de coups, coup
d'œil, coup de foudre, coup de gueule et parfois il est vrai,
mauvais coup... c'est aussi ça la rencontre amoureuse.

L'important, que l'amour soit platonique, sensuel, violent,
c'est l'accord, l'a corps. Cézanne n'interrompait son travail que
quand le tableau en cours arrivait à un équilibre de force entre
les parties peintes et non peintes, ainsi même inachevée, la toile
constituait un tout, un accord... cette petite musique qu'évo-
quait Céline comme étant l'essence de son art. C'est cet accord
que Viallat recherche en le démultipliant, véritable art du
contrepoint entre le peint et le non peint, la forme et la contre-
forme, la peinture et son support, support d'une histoire qui a
à s'intégrer à une autre histoire pour renaître.

"Quand je peins un parasol, je peins un parasol" aime à dire
Viallat, se jouant des signifiants qui font de la peinture elle-
même son objet et son sujet, son mystère, non-sens ou s'origine

Dominique
Bozo parlait de
débauche "dans
cette peinture où
nous sommes tou-
jours entre le
sublime et la vul-
garité" (5) pein-
ture de la sensu-
alité, peinture
sensualité, elle
peut se faire
silence pour res-
pecter le grain
ou le froissé d'un
drap, s'étendre

la sensualité, énigme que le
peintre n'a pas à résoudre
mais à interroger sans fin.

L'œuvre de Viallat n'est
que le terrain de cette
énigme sur lequel il va
croître et où se rejoignent
le mystère de la peinture et
le mystère de sa vie.

- (1) Claude Viallat - Catalogue
MNAM 1982 - page 131.
- (2) Dominique Gauthier - Catalogue
Credac 1993 - page 34.
- (3) Roland Barthes - "Fragments d'un
discours amoureux" Editions du
Seuil - page 20.
- (4) Claude Viallat - Catalogue
MNAM 1982 - page 16.
- (5) Dominique Bozo - Catalogue
MNAM 1982 - page 5.



1967 . 388 x 215 cm . Toile, colorant

CLAUDE VIALLAT 68 . 93

Galerie Jean Fournier . 44 rue quincampoix . Paris 4
Téléphone (1) 42 77 32 31 . Télécopie (1) 48 87 34 65

3 VI . 5 VII 1993

1972 . 600 x 100 cm . Toile, colorants . recto (couverture) . verso (dos couverture)

Photo. Hyde, Trawinski et Losy - Imp. Les Presses Artistiques - Paris



TABLEAUX RÉCENTS

Vernissage
samedi 11 septembre

11 IX . 13 X 1993

Galerie Jean Fournier
44 rue Quincampoix . Paris 4
1. 42 77 32 31 F 1. 48 87 34 65

S
H
I
R
L
E
Y
J
A
F
F
E

POUR SALUER SHIRLEY JAFFE

YVES MICHAUD

L'éventail des couleurs de ses tableaux est resté le même. Et ces couleurs sont plus que jamais les siennes. Les jaunes ne sont pas trop acidulés, les roses ne sont ni tendres ni mièvres ni décoratifs, les violets sont stridents mais pas trop, les terres de Sienne ne sont pas ter-



reux, les verts ne viennent surtout pas du paysage, les bleus ne sont ni célestes ni sainte-vierge, les noirs sont simplement noirs. A entreprendre de nommer ces couleurs, même avec ce que cela a de subjectif, on se rend compte qu'il faut plutôt les dé-nommer, en retrans-



cher la connotation symbolique ou expressive, qu'il faut chaque fois en soustraire les lieux communs picturaux.

En peinture comme ailleurs, Shirley Jaffe énonce sa position d'une manière critique et négative, par un mouvement de recul, en prenant de la distance. Ce refus de la facilité est une des raisons pour lesquelles cette peinture aujourd'hui nous retient si fort : elle ne cède jamais au cliché. Elle ne cherche pas non plus à se singulariser par des trouvailles. Il faut beaucoup de temps et d'obstination pour affirmer ainsi sa différence sans rupture ni coup de théâtre.

Les formats ont peu changé. Pour son œuvre peint, Shirley Jaffe a trouvé son échelle : des formats plus grands que des 120 F déjà grands, ou bien de petits tableaux. Les grands formats ne sont pas d'une taille démesurée mais ils sont imposants, ils ont une monumentalité sans emphase. Les petits formats accomplissent, eux, le miracle d'être à peu près sans échelle. Ils ne sont ni grands ni petits. Tout juste sont-ils un peu plus denses d'événements visuels.

La richesse en formes et en couleurs exige à l'évidence du peintre un travail long et continu, qui ne



peut pas être de l'ordre de la performance ou de la virtuosité mais seulement le fait d'une présence soutenue et attentive. Aucun tableau de Shirley Jaffe ne peut avoir été fait vite mais aucun, non plus, n'est alourdi de patience et d'endurance. Les valeurs nobles de la peinture des années 60-70, les pesantes valeurs de l'œuvre d'art révélatrice de l'Être, à la manière de Heidegger ou de Char, n'ont pas ici de pertinence : aucun drame existentiel ou métaphysique, qu'il se joue de manière paroxystique ou différée, n'a ici sa place. Toutes ces peintures ont demandé de l'attention et du soin, *quelque chose comme un travail de précision*, mais il serait déplacé et incongru de parler de virtuosité. La peinture, au mépris toujours des valeurs reçues, ne relève pas de l'habileté.

Les formes maintenant. En ce domaine Shirley Jaffe continue inlassablement d'inventer. Son vocabulaire de formes n'a cessé de se développer et de proliférer et on

ne peut plus faire référence de manière convenue (comme j'ai pu le faire moi-même autrefois) aux papiers découpés de Matisse ou à Stuart Davis. C'est devenu trop compliqué et trop foisonnant. Pour s'y retrouver, il faudrait procéder à un inventaire par types de vocabulaire. Si l'on parlait de végétation, il y aurait des palmes, des fèves, des troncs, des trèfles, des lianes. Si l'on parlait d'objets quotidiens, il y aurait des cadrans de téléphone, des cheminées d'usine, des passages pour piétons, des flèches directionnelles, des circuits de refroidissement et des sabliers. Si l'on parlait d'histoire de la peinture, il y aurait des fragments d'escargot, des découpes de chasuble, des fragments de chapelle et des plantes exotiques venues du jardin du



Douanier Rousseau. A travers cet inventaire à la Foucault qu'un esprit plus inventif compléterait du point de vue du plombier, du cartographe ou je ne sais comment encore, on devine une ouverture de plus en plus grande aux formes les plus étranges, y compris quand elles sont maladroites ou grinçantes. Il y

a chez Shirley Jaffe une invention formelle continue. Cette invention formelle n'est pas



au service de la composition. C'est aussi évident à l'œil que surprenant.

Toutes ses peintures sont à la fois très méditées et pas composées.

Dans la tradition occidentale, l'idée de composition a pour ancrage et justification celle d'un récit.

C'est de là que nous vient le concept de peinture d'histoire, une peinture narrative composant les éléments et acteurs d'une scène : au bout du compte, la peinture veut dire quelque chose. Ce qui signifie qu'elle raconte et représente ce quelque chose. Dans le domaine de la peinture abstraite, la composition garde cette signification, même par analogie. Les formes sont disposées et équilibrées de manière à créer un état de choses pictural qui lui même énonce quelque chose sur le monde, à moins que ce ne soit sur l'intériorité et le monde spirituel. Malévitch a composé ses compositions suprématistes et Kandinsky fut un très bon compositeur aussi. Leur peinture veut dire quelque chose.

Les peintures de Shirley Jaffe ne veulent, elles, rien dire et pas plus exprimer quoi que ce soit de l'ordre du langage. Il ne viendrait à l'idée de personne d'y déchiffrer un sens – ce qui doit en gêner plus d'un. Ces peintures sont aussi superbement muettes que pleinement

visuelles parce que, précisément, elles ne sont pas composées.

La stratégie de Shirley Jaffe est de combiner tellement d'éléments qu'ils ne puissent être articulés, équilibrés, mis en relation spatiale comme s'ils étaient les uns à côté des autres. J'ai parlé, il y a quelques années, de la manière dont le peintre peint ses tableaux, comment elle jette d'abord des idées de forme sur sa toile, comment elle les essaie et les déplace, y compris à l'aide de caches de cellophane promenés sur la surface, comment ensuite elle monte les formes en reprenant leur couleur (et parfois en la changeant) et en passant le blanc qui durcit les contours et accuse les contrastes. Avec un peu d'attention, on voit assez bien comment elle s'y prend, au moins dans la dernière partie de son travail : elle prend les formes, elle les solidifie en quelque sorte dans le blanc qui, presque toujours, est passé à l'étape finale pour lier et



durcir les formes et leurs couleurs. Il y a là comme un ciment terminal qui n'est pas dessous comme un fond mais plutôt comme une forme supplémentaire une nouvelle découpe entre celles des formes colorées.

Telles sont les raisons visibles pour lesquelles les toiles de Shirley Jaffe



sont toujours, d'une manière ou d'une autre, en déséquilibre et en dissonance. Les formes s'enchevêtrent, se recouvrent. Leurs registres d'origine se combattent comme si plusieurs histoires étaient venues se superposer. Si l'on prend un tableau comme *Cow Boys and Lassos* de 1993, on voit bien la confusion qui opère de manière constructive. Le géométrique, le

végétal, les signes calligraphiés se compénètrent ou se superposent. Le fouillis est réel en même temps que recherché, voulu, assumé. Il se donne comme un ordre aussi solide que réversible, un ordre de complication visuelle et de liberté d'invention.

C'est cette complication à la fois stable et instable qui rend la peinture de Shirley Jaffe aujourd'hui si marquante et si importante.

Shirley Jaffe veut tenir ensemble imagination décorative et fantaisie visuelle. L'imagination décorative se donne libre cours dans la gratuité des gouaches qui préparent les grands tableaux, ou dans la merveilleuse série de livres *Poste restante* où l'artiste joue avec jubilation de son répertoire de formes, de signes et de couleurs qui paraît inépuisable. La fantaisie visuelle des peintures *doit* être d'un autre ordre : elle ne peut compter sur le prétexte de la décoration et ne doit pas se laisser piéger par les stéréotypes formels, il faut que le peintre



parvienne à un équilibre entre la gratuité du tableau et son sérieux d'objet pictural. Elle doit marcher sur la voie étroite entre effet plaisant et énoncé formel (ce que les artistes américains appellent un *statement*). Ce choix est difficile et, avec son constant éveil critique, Shirley Jaffe se demande sans cesse si elle est assez audacieuse, assez ouverte aux remises en cause formelles. Elle a choisi en fait de peindre des tableaux qui sont de purs effets visuels sans être des effets décoratifs. En cela, elle est fidèle à une des dernières dimensions essentielles de la peinture moderne, lorsqu'elle n'a plus de fonction ni symbolique ni expressive.

Il n'est pas étonnant que la peinture de Shirley Jaffe, avec son hédonisme visuel tellement janséniste (et cette expression n'est pas du tout paradoxale), retienne aujourd'hui autant l'attention des jeunes peintres qui veulent faire une peinture dont l'effet de délectation visuel soit produit sans effet déco-



ratif, sans énoncé formel déclamatoire et sans jeu dérisoire sur les ironies de l'histoire, les jeunes peintres qui prennent au sérieux l'objet pictural sans pouvoir prendre au sérieux les manifestes formels de leurs aînés ou les retournements dérisoires de ceux qui sont à peine leurs aînés.

Pour autant qu'elle ait encore droit à l'existence et que les peintres ne veuillent pas retourner aux "histoires" du passé, la peinture doit continuer à rechercher la pure délectation visuelle en produisant un enchantement à la fois de la vue et de la pensée, sans effet décoratif et sans énoncé d'intention. La fantaisie visuelle des peintures de Shirley Jaffe atteint exactement ce miracle d'équilibre fragile entre la sensualité de la vision et la rigueur d'une pensée sans image. C'est exactement ce qu'il faut saluer.

Y. M.



Liste des tableaux exposés

page 1	La boule bleue	1992-93	137 x 240 cm	Huile sur toile
2	A yellow moon	1992	130 x 97 cm	Huile sur toile
3	Stripes	1993	210 x 160 cm	Huile sur toile
5	Salem orange	1993	140 x 110 cm	Huile sur toile
6	The green arrow	1991	210 x 160 cm	Huile sur toile
9a	Egg Nog	1991-92	210 x 160 cm	Huile sur toile
9b	Cowboys and lassos	1993	210 x 160 cm	Huile sur toile
10	Valence	1993	130 x 195 cm	Huile sur toile
12	Left and right	1993	27 x 22 cm	Huile sur toile
13	The blue arch	1993	140 x 110 cm	Huile sur toile
15	Arabesque in pale blue	1992	130 x 97 cm	Huile sur toile
16	Sans titre	1993	27 x 22 cm	Huile sur toile



11 IX . 13 X 93

Galerie Jean Fournier
44 rue Quincampoix . Paris 4

Téléphone 1. 42 77 32 31 Télécopie 1. 48 87 34 65

Photo. Piotr Trawinski - Imp. Les Presses Artistiques - Paris

DIX

AVENTURES

A VIVRE

DIX AVENTURES A VIVRE

YVES DELOULE

1944

Assemblage 148 x 115

Assemblage 148 x 31

Assemblage 48 x 85

DOMINIQUE LIQUOIS

1957

Huile sur toile 195 x 130

Huile sur toile 195 x 114

Huile sur toile 81 x 65

FRÉDÉRIQUE LUCIEN

1960

Fusain papier fabriano 120 x 261

Fusain papier fabriano 120 x 174

JEAN FRANÇOIS MAURIGE

1954

Acrylique et huile sur toile 151 x 137

Acrylique et huile sur toile 151 x 137

Acrylique et huile sur toile 151 x 137

GALERIE JEAN FOURNIER

Vernissage vendredi 15 octobre

44 rue Quincampoix Paris 4

15.X . 10.XI . 93

BERNARD PIFFARETTI

1955

Acrylique sur toile 240 x 185

Acrylique sur toile 240 x 185

Acrylique sur toile 181 x 222

PHILIPPE RICHARD

1962

Acrylique sur toile 240 x 180

Acrylique sur toile 160 x 120

Acrylique sur toile 150 x 100

MICHAËLE ANDREA SCHATT

1958

Technique mixte sur toile 200 x 200

Technique mixte sur toile 200 x 200

Technique mixte sur toile 30 x 60

PETER SORIANO

1959

Sculpture

Résine polyester 10 x 85 x 86

Résine polyester 37 x 98 x 76

Résine polyester 33 x 86 x 96

ISABELLE VIALLAT

1965

Acrylique sur toile 40 x 40

Acrylique sur toile 40 x 40

Acrylique sur toile 40 x 40

RUFUS F. ZOGBAUM

1948

Huile sur masonite 35 x 56

Huile sur masonite 35 x 28

Huile sur masonite 26 x 20

*avec
d'après
autour
et*

PIERRE BURAGLIO

VERNISSAGE SAMEDI 20 NOVEMBRE

20 XI . 24 XII 93

GALERIE JEAN FOURNIER 44 RUE QUINCAMPOIX PARIS 4

UN CABINET BLEU POUR SAM FRANCIS

VERNISSAGE

SAMEDI 22 JANVIER

CHEZ JEAN FOURNIER 44 RUE QUINCAMPOIX PARIS

DU 22 JANVIER AU 26 FEVRIER 1994

Galerie Jean Fournier

44, rue Quincampoix Paris 4

42 77 32 31

Vers Arcueil, l'atelier de Sam Francis en 1960

Actuellement nous présentons une dizaine
d'oeuvres de cette époque, sur papier

Jusqu'au 4 mars 1994

comme si bernard piffaretti
exposait chez jean fournier

5 III 9 IV 94

galerie jean fournier
44 rue quincampoix paris 4
tél 42 77 32 31

Vert printemps

5 mai 1994

Ute	Aschbacher
Detlef	Baltrock
Stéphane	Bordarier
Marian	Breedveld
Serge	Fauchier
Frédérique	Lucien
Bernard	Piffaretti
Philippe	Richard
Claude	Viallat

GALERIE JEAN FOURNIER
44, RUE QUINCAMPOIX 75004 PARIS

Vert printemps

5 mai 1994

Ute	Aschbacher
Detlef	Baltrock
Stéphane	Bordarier
Marian	Breedveld
Serge	Faechier
Frédérique	Lucien
Bernard	Piffanetti
Philippe	Richard
Claude	Viallat

GALERIE JEAN FOURNIER
44, RUE QUINCAMPOIX 75004 PARIS



Daco Verlag

Stuttgart

publie en juin une édition de luxe très documentée
comprenant 150 reproductions des Monotypes de
Sam Francis



Jean Fournier présentera le 2 juin 1994
vingt des Monotypes reproduits

Vernissage jeudi 2 juin
2 VI – 23 VI 1994

Galerie Jean Fournier 44 rue Quincampoix 75004 Paris T. 42 77 32 31

Joan Mitchell

pastels

Vernissage chez Jean Fournier le mercredi 9 novembre 44 rue Quincampoix Paris 4. T 1. 42 77 32 31
Exposition 9 novembre 20 décembre 1994

SERGE FAUCHIER

VERNISSAGE VENDREDI 20 JANVIER

~~19~~ I . 22 II 1995

JEAN FOURNIER

44 RUE QUINCAMPOIX PARIS 4^e

James Bishop • Stéphane Bordarier • Pierre Buraglio • Jean Degottex • Yves Deloule • Serge Fauchier • Sam Francis • Al Held • Shirley Jaffe • Alix Le Méléder • Frédérique Lucien
Jean-François Maurige • Joan Mitchell • Bernard Piffaretti • Philippe Richard • Antonio Semeraro • Kimber Smith • George Sugarman • Agnès Thurnauer • Claude Viallat

Papel papel

Galerie Jean Fournier 44 rue Quincampoix Paris 4

Vernissage samedi 11 mars

11 mars - 15 avril 95

STEPHANE BORDARIER

VERNISSAGE LE JEUDI 11 MAI

11 MAI - 10 JUIN 1995

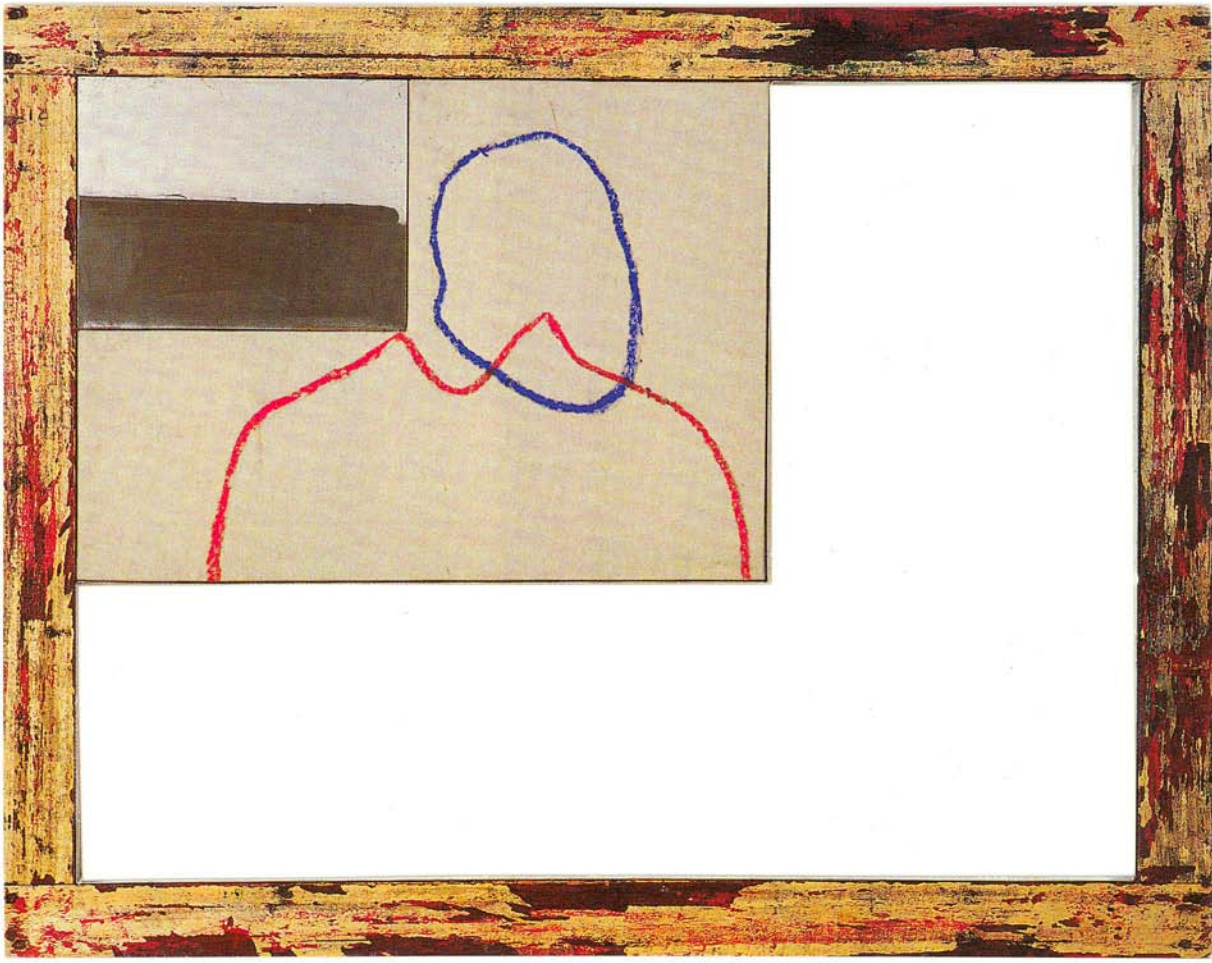
Fournier 44 rue Quincampoix Paris

42 77 32 31

Galerie Jean Fournier
44 rue Quincampoix Paris 4
1. 42 77 32 31

...dites donc, à quelle date elle est morte, la peinture ?

16 juin - 26 juillet 1995



PIERRE BURAGLIO

9
S
e
p
t
e
m
b
r
e

10
O
c
t
o
b
r
e

95

V
e
r
n
i
s
s
a
g
e

s
a
m
e
d
i

9

Jean Fournier 44 rue Quincampoix Paris 4

Shirley Jaffe

F.I.A.C. 1995 Stand C 26
Galerie Fournier, Paris

Shirley Jaffe

F.I.A.C. 1995 Stand C 26
Galerie Fournier, Paris

CLAUDE VIALLAT

AGENCE
AGENT IMMOBILIER
FNAIM

PINQUIN
Des projets à trier
A se faire trier
à employer
prêt à...
ssi: de
haut...

AGENCE
AGENT IMMOBILIER
FNAIM

GRAND P...
4.69.49.30

3, rue ...
BEAUMONT...

AGENCE
AGENT IMMOBILIER
FNAIM

INFORMATIONS
GRAND P...
PROFESSIONNEL
ETTI
ERSON

Comme dore
4, rue ...
L'ISLE ADAM ... 9.56.60

50715
Visage
Épilation ... U.V. A.
OUVERT UNDI
9, rue de ... SENLE
34.69.02.84. L'ISLE

MAISONS DE L'OISE
CONSTRUCTEUR
NISSAN
ANS
0.000km
CONCILE
MACHINES
page moq...
les Bons
E-AD
4.69.01.05

AGENCE
AGENT IMMOBILIER
FNAIM

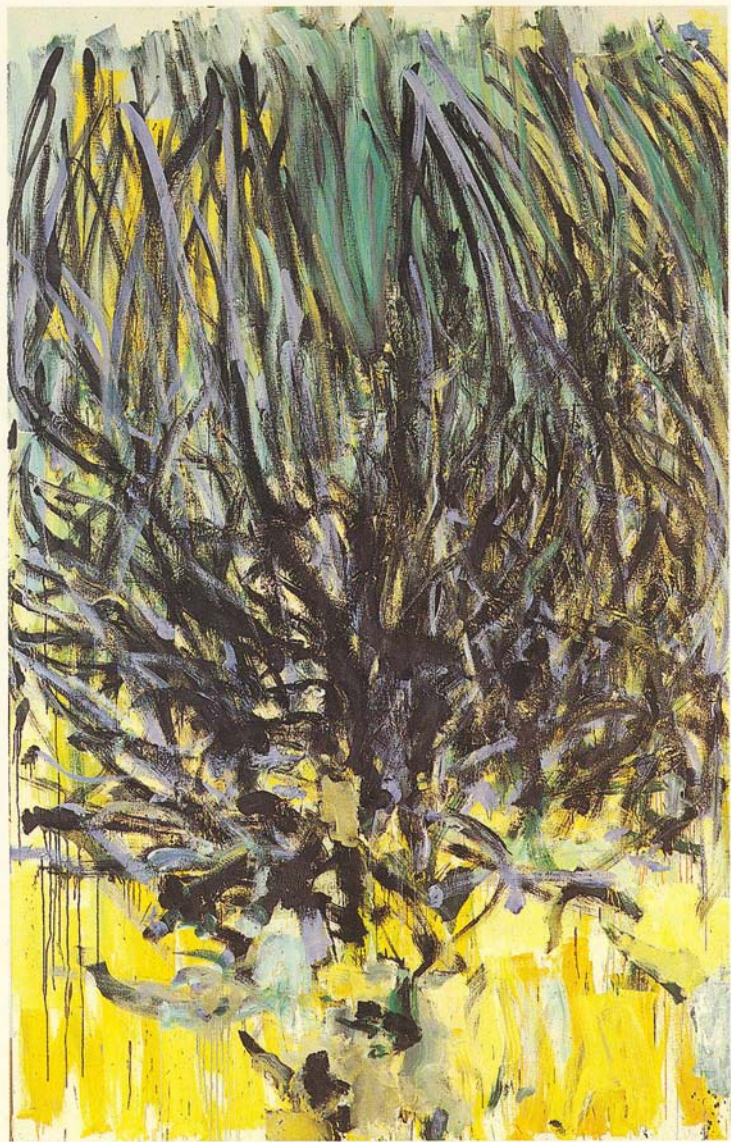
LA REONSE A VOS BESOINS!

PARCINE
M...
6 bis ... du G
Quartier de Ne
L'ISLE-AD
porter
minin
Lingerie
Colla
Bijou
fantaisie
69.5

VERNISSAGE SAMEDI 14 OCTOBRE

Jean Fournier 44 rue Quincampoix Paris 4
42 77 32 31

14 X . 14 XI 1995



JOAN MITCHELL

Tilleuls 1978

Vernissage samedi 25 novembre

25. XI. 1995 . 25. I. 1996

Jean Fournier 44 rue Quincampoix Paris 4^e

T. 42 77 32 31 . F. 48 87 34 65

SERGE FAUCHIER

VERNISSAGE VENDREDI 20 JANVIER

~~19~~ I . 22 II 1995

JEAN FOURNIER

44 RUE QUINCAMPOIX PARIS 4^e

James Bishop • Stéphane Bordarier • Pierre Buraglio • Jean Degottex • Yves Deloule • Serge Fauchier • Sam Francis • Al Held • Shirley Jaffe • Alix Le Méléder • Frédérique Lucien
Jean-François Maurige • Joan Mitchell • Bernard Piffaretti • Philippe Richard • Antonio Semeraro • Kimber Smith • George Sugarman • Agnès Thurnauer • Claude Viallat

Papel papel

Galerie Jean Fournier 44 rue Quincampoix Paris 4

Vernissage samedi 11 mars

11 mars - 15 avril 95

STEPHANE BORDARIER

VERNISSAGE LE JEUDI 11 MAI

11 MAI - 10 JUIN 1995

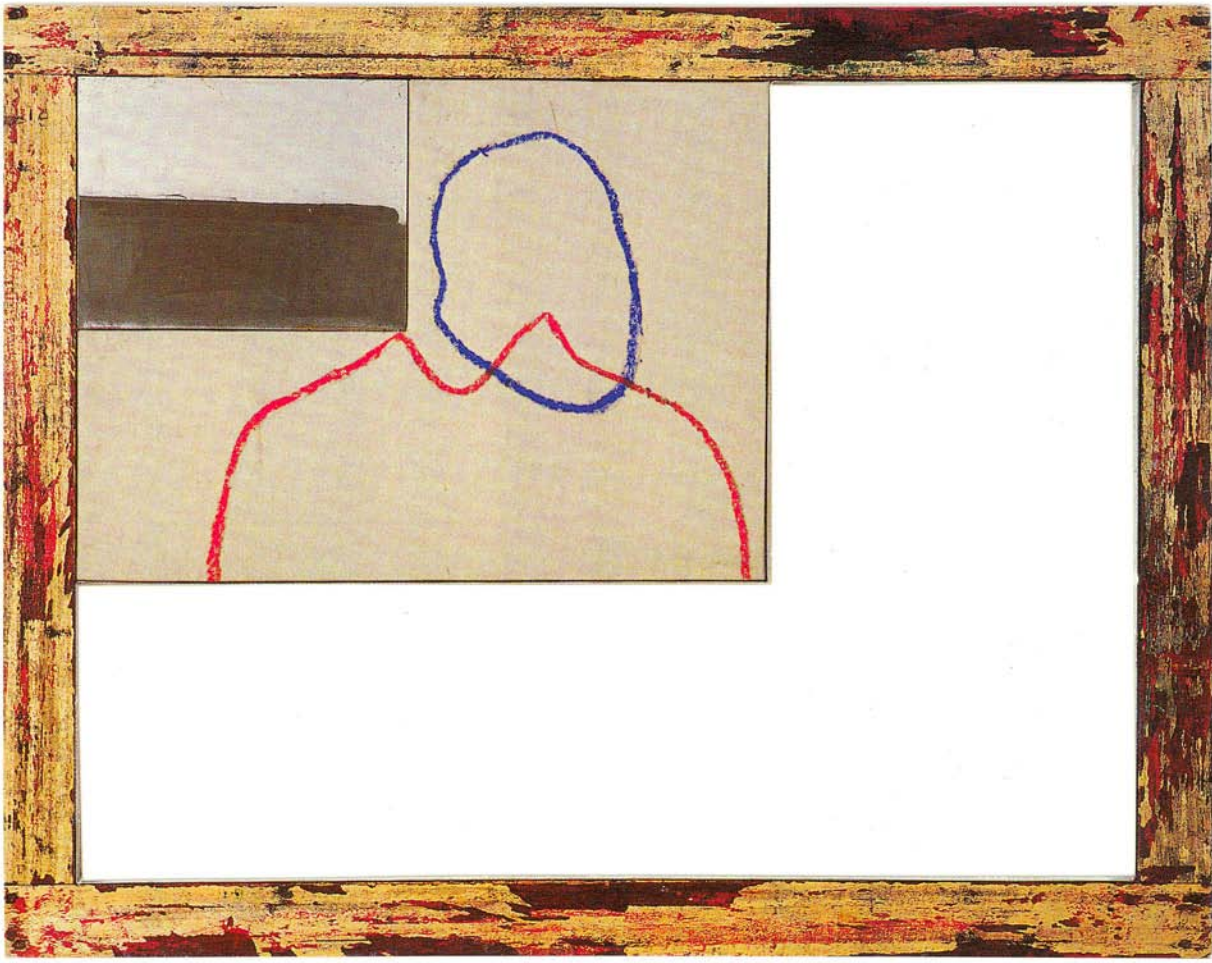
Fournier 44 rue Quincampoix Paris

42 77 32 31

Galerie Jean Fournier
44 rue Quincampoix Paris 4
1. 42 77 32 31

...dites donc, à quelle date elle est morte, la peinture ?

16 juin - 26 juillet 1995



PIERRE BURAGLIO

9
S
e
p
t
e
m
b
r
e

10
O
c
t
o
b
r
e

95

V
e
r
n
i
s
s
a
g
e

s
a
m
e
d
i

9

Jean Fournier 44 rue Quincampoix Paris 4

Shirley Jaffe

F.I.A.C. 1995 Stand C 26
Galerie Fournier, Paris

Shirley Jaffe

F.I.A.C. 1995 Stand C 26
Galerie Fournier, Paris

CLAUDE VIALLAT

AGENCE
AGENT
IMMOBILIER
FNAIM

PINQUIN
Des projets à trier
A se faire trier
à employer
prêt à...
ssi: de
haut...

AGENCE
IMMOBILIERE
STANISLAS
 Grand P...
 E...
 4. 69. 49. 30

3. rue...
BEAUMONT

AGENCE
AGENT
IMMOBILIER
FNAIM

INFORMATION
GRAND
PROFESSIONNEL
AGENTI
PERSON

Commodore
 4, rue...
L'ISLE ADAM 9. 56. 60

507 15
Visage
 Épilation... U.V. A.
OUVERT
LE JOUR
 9, rue de...
 34.69.02.84. L'ISLE

MAISONS DE L'OISEL
 CONSTRUCTEUR
NISSAN
ANS
 0.000km

CONCILE
 MACHINES
 page moq...
 Les Bons...
L'ISLE-ADAM
 4.69.01.05

AGENCE
AGENT
IMMOBILIER
FNAIM

LA RECHERCHE A NOS BESOINS!

PARCINE
 M...
 6 bis...
 Quartier de Ne...
L'ISLE-ADAM

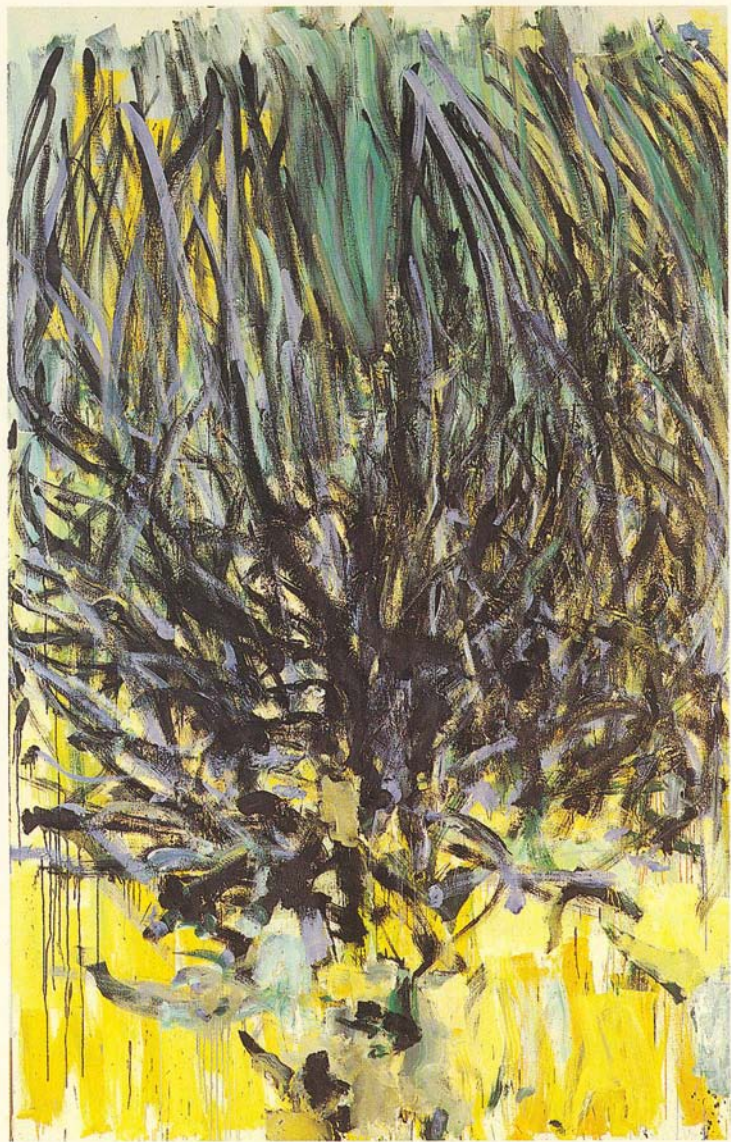
Lingerie
Colla
Bijou
fantaisie

69.5

VERNISSAGE SAMEDI 14 OCTOBRE

Jean Fournier 44 rue Quincampoix Paris 4
42 77 32 31

14 X . 14 XI 1995



JOAN MITCHELL

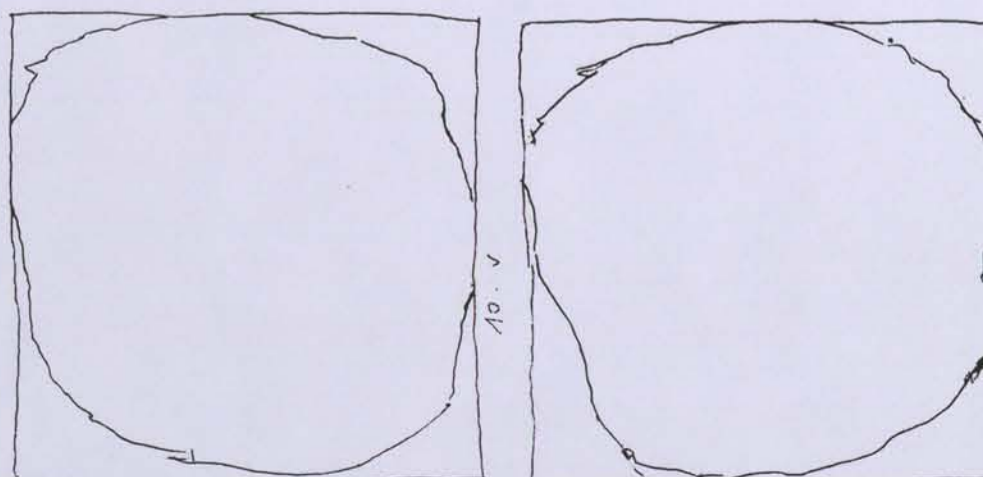
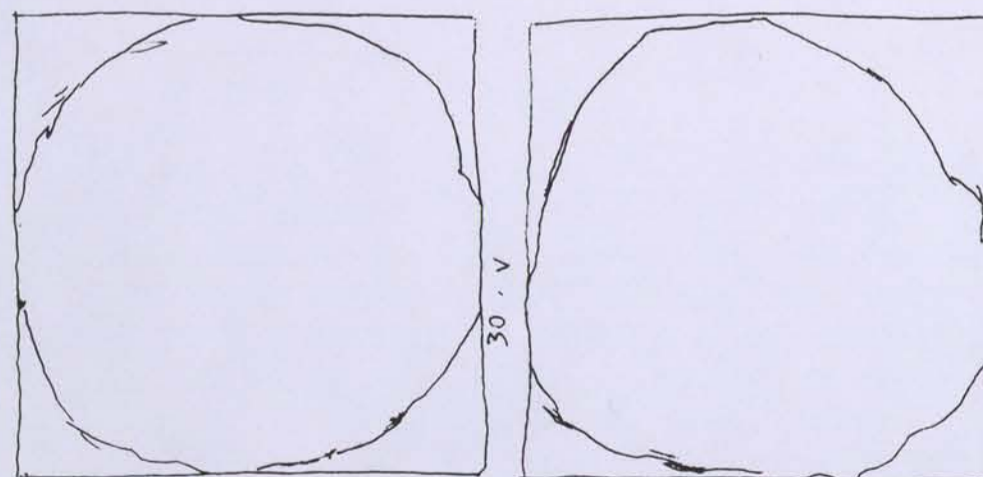
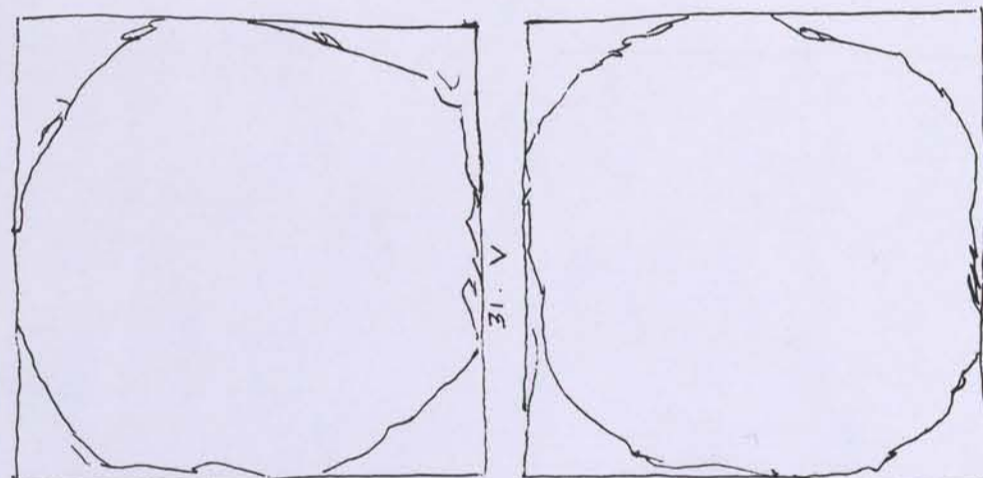
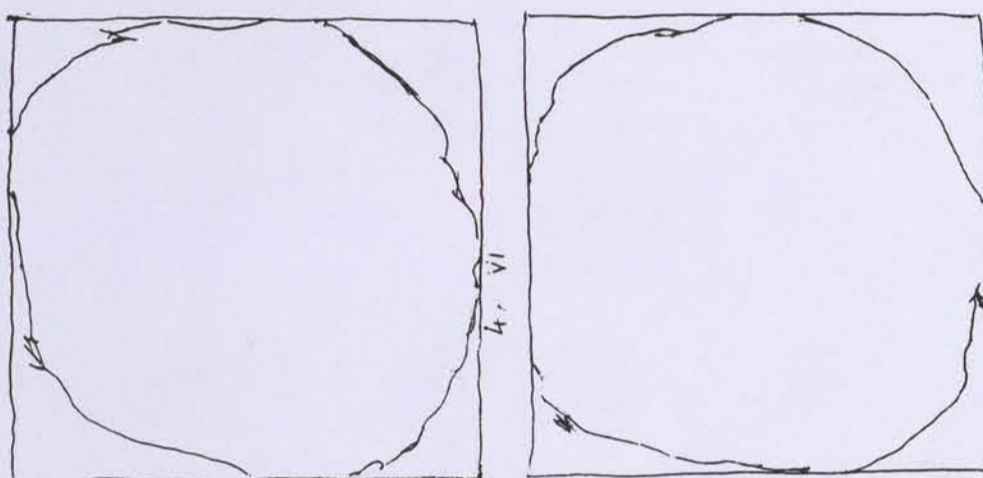
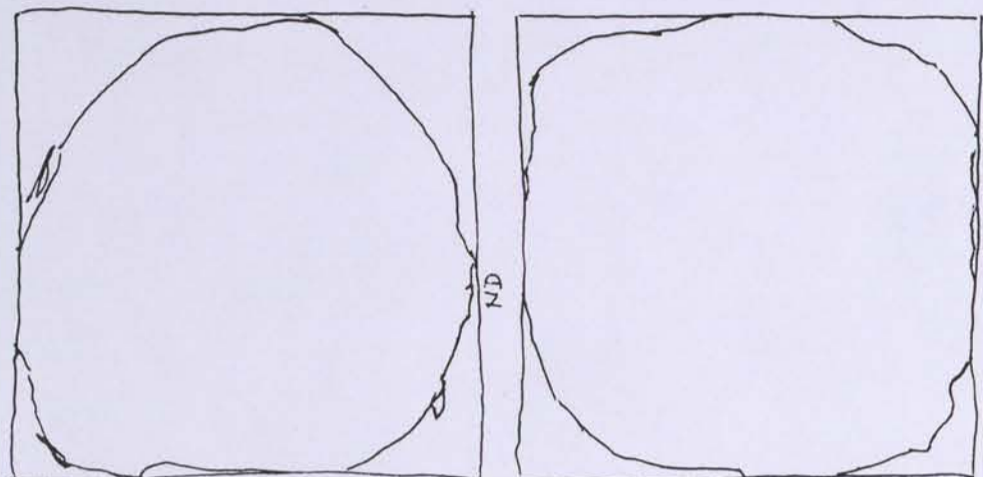
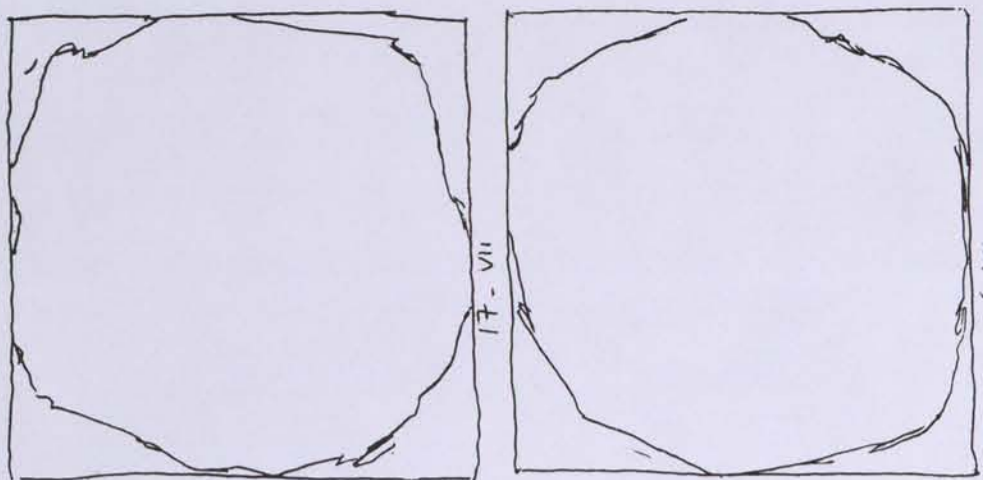
Tilleuls 1978

Vernissage samedi 25 novembre

25. XI. 1995 . 25. I. 1996

Jean Fournier 44 rue Quincampoix Paris 4^e

T. 42 77 32 31 . F. 48 87 34 65



VIOLET DE MARS
Par leur technique, les peintures Violet de Mars s'apparentent à la fresque. Une couche de pigment posée sur une préparation à la colle va être fixée par la prise de cette colle. De même, dans la fresque, le pigment est fixé au mur par la prise de la chaux sur laquelle il a été appliqué. La prise de la colle me laisse peu de temps pour travailler. La transformation du ton de la surface, qui pâlit – un effet non seulement optique, mais tactile et sensuel – annonce ce début du séchage. Je suis « chassé » de la toile par la prise, c'est elle qui détermine l'achèvement du tableau. Le travail consiste, dans le temps ainsi imparti par une contrainte technique, à fabriquer la couleur sur la toile. C'est la fabrique de la couleur qui modifie le dessin intérieur et celui des limites de la forme. Fabriquer la couleur se fait sans aucune idée de composition ou volonté expressive; la peinture occupe la surface pour manifester la couleur.

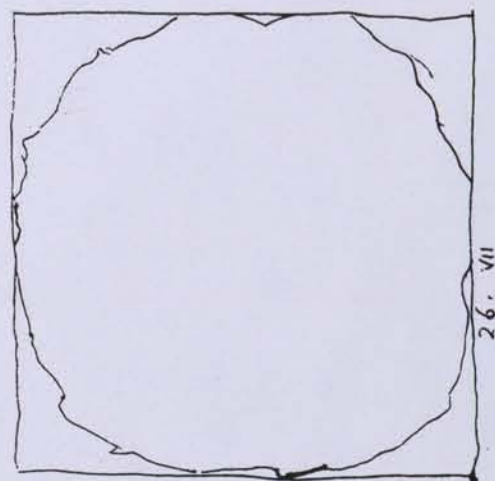
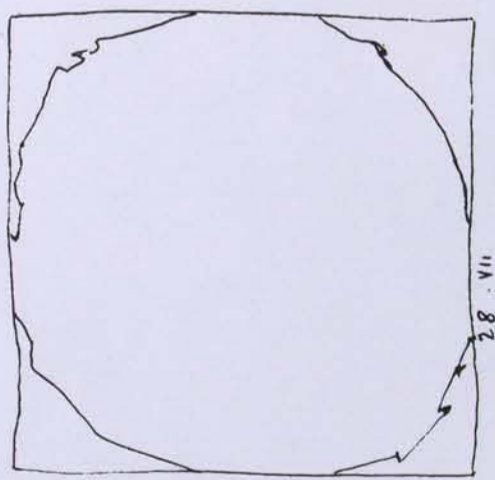
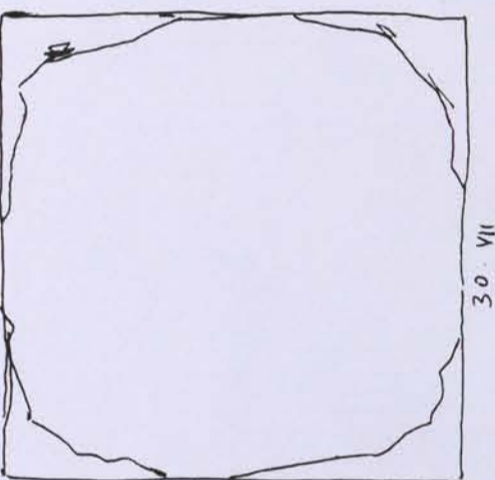
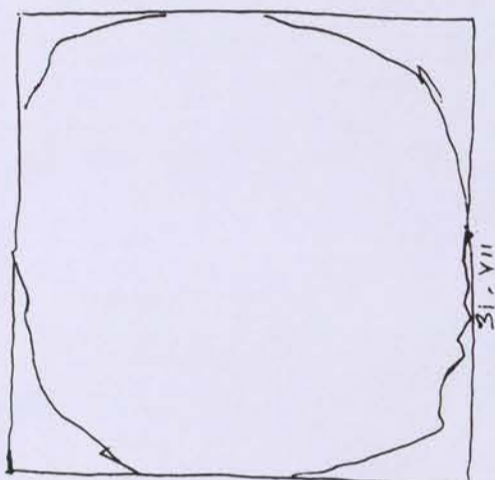
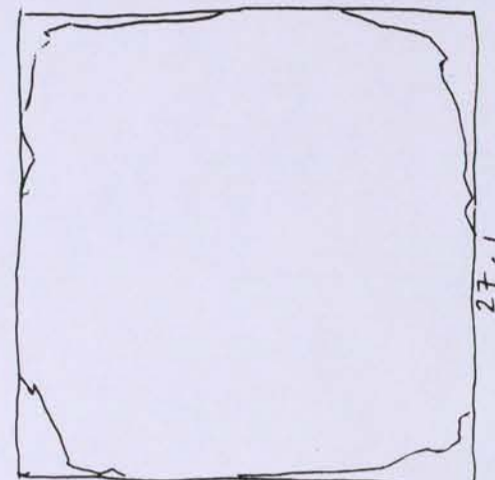
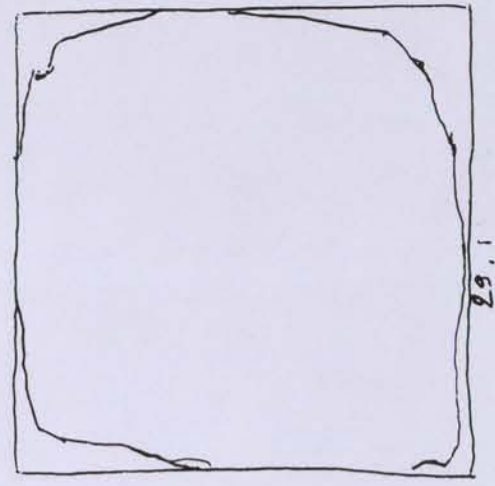
Au cours de ce travail avec le Violet de Mars je suis passé de la fabrication de formes s'appuyant sur les bords du tableau à une expansion de la couleur au terme de laquelle l'existence d'une forme est un résultat *secondaire*. La découpe de la forme devient dans ces peintures une limite aléatoire, évitant le recouvrement total de la surface par la couleur, le *all-over* (qui engagerait la peinture dans un autre espace, physique et mental). L'essentiel tient alors uniquement à la qualité particulière de la couche picturale. Ni imprégnation de la toile, ni film sur la surface, la couleur est un feuilletage de couches plaquées, collées au support, ramenées par la prise à un plan unique. Dans ses diverses parties, colorées ou non, le tableau présente une surface uniformément sèche, continue et sans épaisseur; il n'en montre pas moins la succession des passages de couleur. La qualité particulière de la forme peinte est créée par sa profondeur, par l'espace compressé des couches colorées.

L'utilisation exclusive d'un pigment Violet de Mars ne témoigne pas d'un choix symbolique ou expressif. J'ai vu, en Ombrie, des champs de tournesols mûrs. Peu avant la tombée du jour, le brun-gris des fleurs devient violet ou plutôt d'une indicible couleur qui tend vers le violet en même temps que vers le gris et le brun. Le violet est renforcé par le jaune pâle des plantes. Lorsque l'on commence à s'habituer à la lumière, à sa subtilité, en s'efforçant de discerner la couleur, la nuit tombe, et avec elle arrive l'impossibilité de voir. Il faut comprendre ceci sans romantisme, comme une expérience physique de la couleur. Le Violet de Mars de mes peintures ne vient pas de cette sensation lumineuse, il y mène.

La surface des peintures est sèche, poudreuse, profonde et « plaquée » par l'effet de prise. La couleur est changeante à la lumière; et préparée différemment d'un tableau à l'autre.

Ces caractères *superficiels*, non reproductibles, sont essentiels à mon travail.

STÉPHANE BORDARIER



L'Harmattan

Collection « Esthétiques »

Raphaël Rubinstein

« Peintures Croisées »

L'auteur serait heureux
de saluer ses amis au
vernissage de l'exposi-

tion de Shirley Jaffe le
jeudi 12 juin 1997 chez
Jean Fournier 44 rue
Quincampoix Paris 4.
T. 01 42 77 32 31

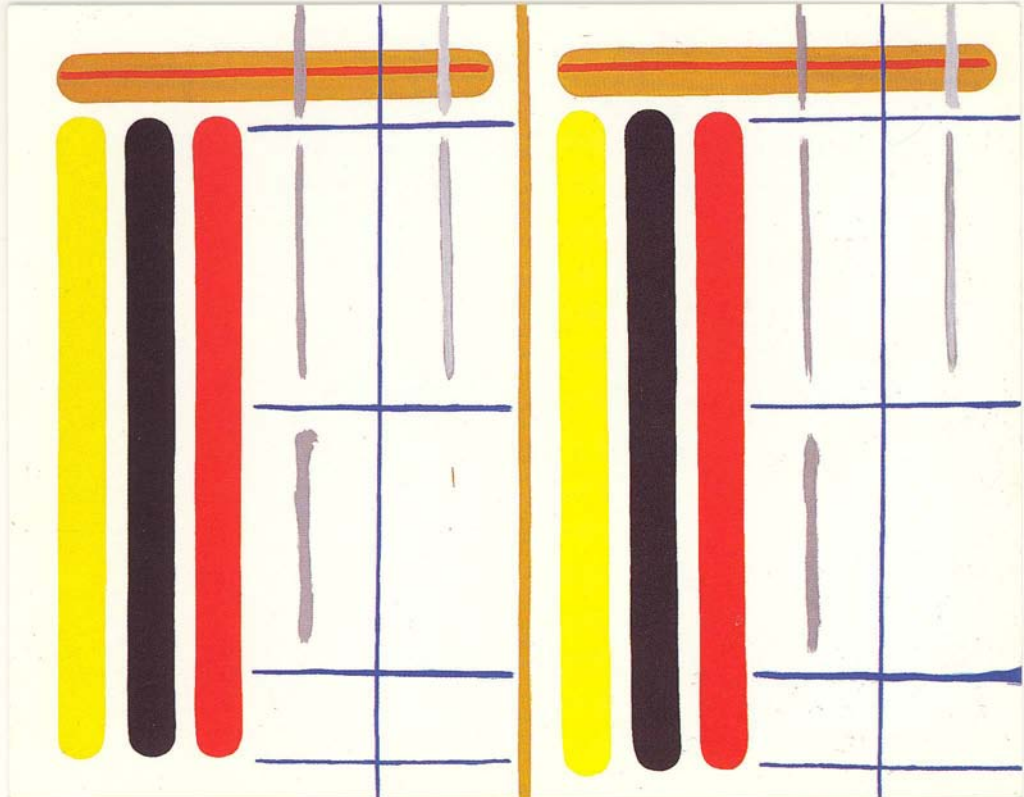
Alix Le Méléder

Approche de la couleur

Didier Demozay

Jean Fournier 44 rue Quincampoix Paris 4

le 12 juin 1997



PAS LA-BAS
ICI (MAINTENANT)

stand D 49

FIAC 1998
du 7 au 12 octobre

BERNARD PIFFARETTI

Jean Fournier

sans titre 1997
200 x 250 cm
acrylique sur toile

Bernard Piffaretti — Principales expositions personnelles :
1983, 87, 88, 90, 92, 94, 96, 98, Galerie Jean Fournier, Paris.
1983, La Grande Serre, Rouen. 1985, Musée Sainte-Croix,
Poitiers. 1985, 88, 93, 97, Galerie Beaumont, Luxembourg.
1987, Galerie EK'Ymose, Bordeaux. 1990, Institut Français
d'Innsbruck. Institut Français de Cologne. 1991, « Tableaux
1982-1990 », Villa Arson, Nice. Städtische Galerie
Göppingen. Hôtel des Arts-Rue Berryer, Paris. Musée des
Beaux-Arts, Nantes. Galerie Gokelaere et Janssen, Bruxelles.
1992, Galerie Iris Bruckgraber, Cologne. 1993, Château de
Chareil, Chareil-Cintrat. Centre d'Art de Flaine. 1994, Institut
Français de Salonique. 1998, La Box, Bourges. Atelier Can-
toisel/Art Contemporain, Joigny. Frac Bourgogne. FIAC 98



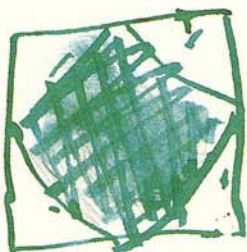
1989



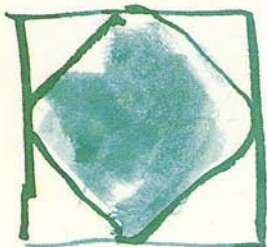
1990



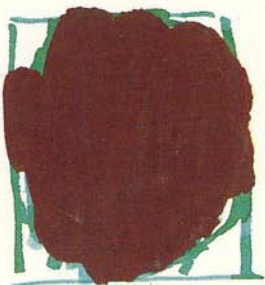
1990-91



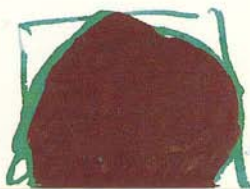
1991



1991

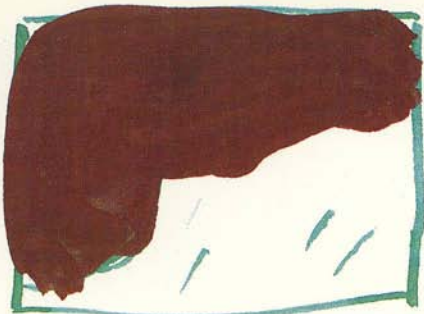


1992

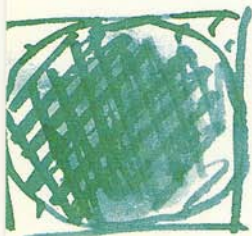




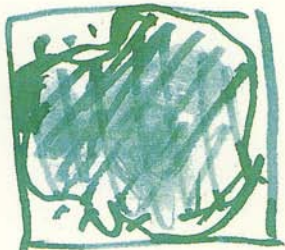
1990-91



90-91



1991



1992



1992

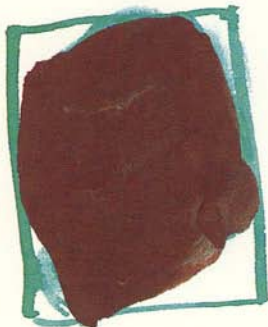




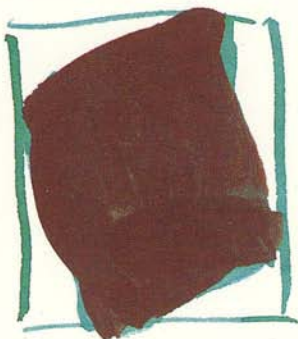
1992



1993



1995



1995



1996



1996



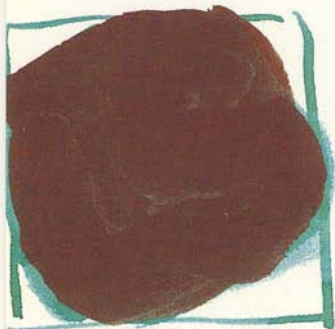
1997-98



1993



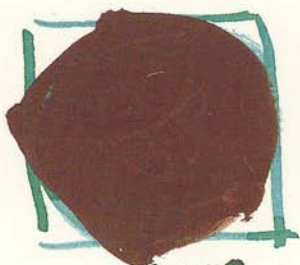
1993-94



1995



1995



1996



1997

STÉPHANE BORDARIER

tableaux 87 98

jeudi 24 septembre . jeudi 15 octobre

Jean Fournier 22 rue du Bac Paris 7

01 42 97 44 00 / 01 42 97 46 00

ACCROCHAGE 9

ouverture

jeudi 9 septembre 1999

BORDARIER

PIFFARETTI

SEMERARO

Galerie Jean Fournier
22, rue du Bac Paris 7^{ème}

STAND B36

JAMES BISHOP

SAM FRANCIS

SHIRLEY JAFFE

JOAN MITCHELL

JEAN-PAUL RIOPELLE

GALERIE JEAN FOURNIER
22, RUE DU BAC PARIS 7^{ème}

FIAC 1999

14 - 20 septembre

JEAN-PAUL RIOPELLE

CATALOGUE RAISONNÉ
DE L'ŒUVRE PEINT

TOME I. 1939 - 1953

Editions du Hibou - Montréal

Présentation de l'ouvrage
STAND B 36

SAM FRANCIS . EDGES . VERNISSAGE MARDI 16 MARS 1999 . 12 3 - 30 4 99

22 RUE DU BAC PARIS 7 . T 01 42 97 44 00 / 01 42 97 46 00 . JEAN FOURNIER

1962 . EDGES

EDGES . 1970



TAGLIARE

RITAGLIARE

PORRE

LEVARE

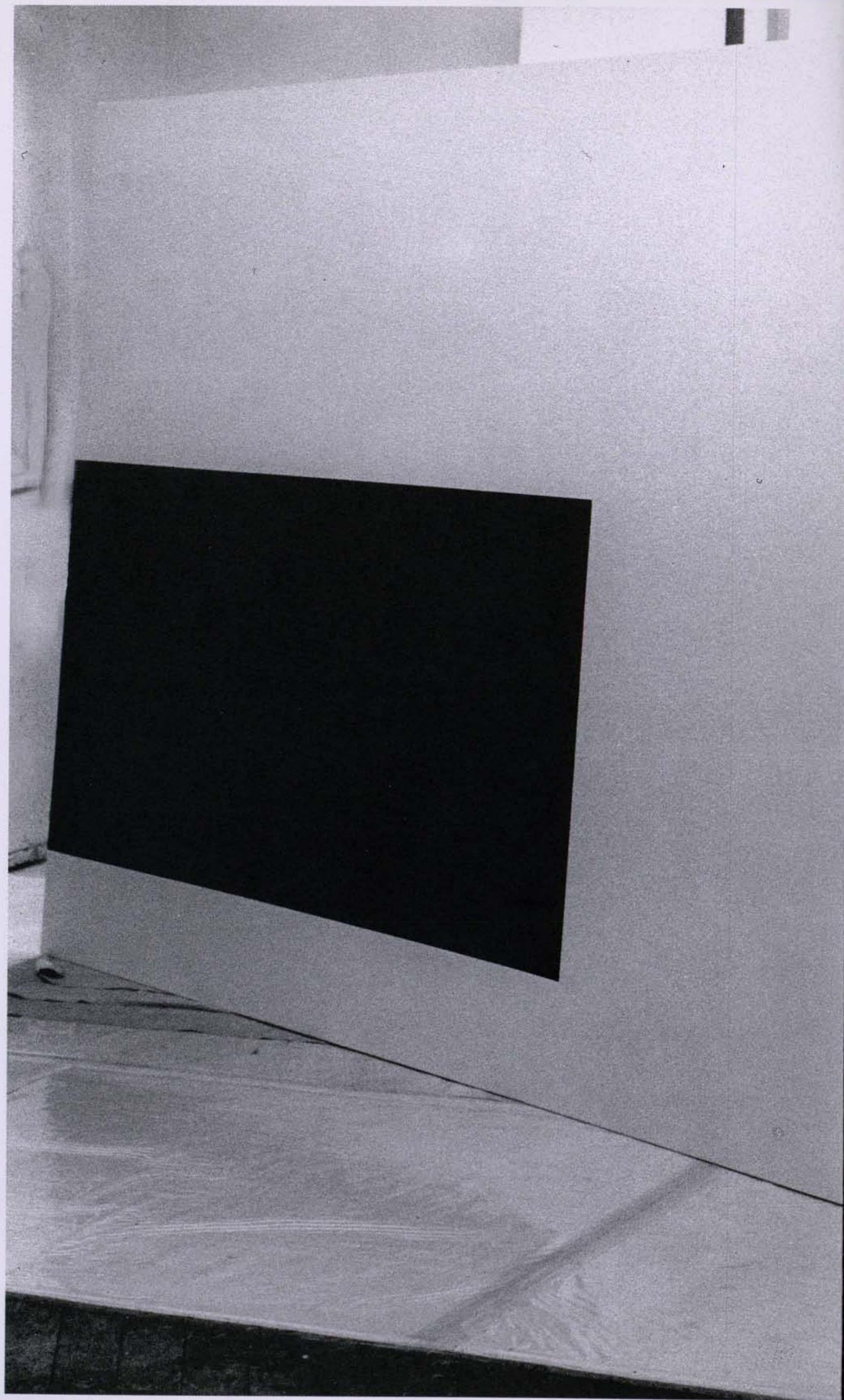
ESAGERARE

LASCIARE

ANTONIO SEMERARO

VERNISSAGE JEUDI 6 MAI 1999 . 75 - 16 6 99

GALERIE JEAN FOURNIER 22 RUE DU BAC PARIS 7 . T 01 42 97 44 00 / 01 42 97 46 00



Irons-nous à Vanves

ou à Meudon

saluer Jean-Paul ?

... Riopelle et ses amis

Serge Charchoune

Sans titre, Huile sur toile.

Roseline Granet

Fauteuil, homme assis, 1965. H. 35 cm, bronze.

Fauteuil, 1965. H. 36 cm, bronze.

Fauteuil dans le jardin, 1965. H. 34 cm, bronze.

Fauteuil, 1965. H. 35 cm, bronze.

Sam Szafran

Lillette. Dessin, demi-feuille.

Jean-Paul Riopelle

Portrait. Dessin, demi-feuille.

Jean-Paul Riopelle

Retour, 1961. H. 29 cm, bronze.

Le pas du diable, 1961. H. 32 cm, bronze.

Saint-Féréol, 1961. H. 24 cm, bronze.

Windmill, 1961. H. 32 cm, bronze.

Don Quichotte, 1964. H. 80 cm, bronze.

Hibou, 1965. H. 32 cm, terre cuite.

Jean-Paul Riopelle

Sans titre, 1949/50. 65 x 100 cm, huile sur toile

Fantasmagorie, 1950/52. 90 x 116 cm, huile sur toile

Sans titre, 1953. 106 x 75 cm, aquarelle et encre sur papier

Après la nuit, 1954. 130 x 195 cm, huile sur toile

Sans titre, 1955. 65 x 54 cm, huile sur toile

Sans titre, 1957. 104 x 142 cm, peinture sur papier

Sans titre, 1958. 58 x 79 cm, peinture sur papier

Sans titre, 1964. 270 x 140 cm, huile sur toile

Sans titre, 1964. 60 x 81 cm, huile sur toile

Sans titre, 1964. 45 x 67 cm, mixed média sur papier

Sans titre, 1964. 137 x 389 cm, mixed média sur papier

Déjeuner sur l'herbe, 1964. 103 x 162 cm, huile sur toile

Sans titre, 1966. Tondo 100 cm, huile sur toile

Sans titre, 1968. 116 x 81 cm, huile sur toile

Bush, 1974. 146 x 404 cm, quadriptyque, huile sur toile

Vernissage 6.XII.99

Exposition

Galerie Jean Fournier 22, rue du Bac Paris 7

de 15 heures à 20 h 30

6.XII.99 - 15.I.2000

t. 01 42 97 44 00 f. 01 42 97 46 00

