



PIERRE BURAGLIO

RECOUVREMENTS, COLLAGES, TRIANGULATIONS

Buraglio commence à faire des Recouvrements en 1964, après un voyage à New York. Ils constituent selon les mots du peintre lui-même, la “phase ultime, (voile posé sur...) d’essais infructueux, d’une impossibilité qu’ils recouvrent en en ménageant, comme une mémoire, la trace”. Il faut, ici comme ailleurs, être toujours très attentif aux mots de l’artiste, pour leur précision, pour les paradoxes qui s’y dévoilent. Recouvrir c’est poser un voile sur une impossibilité. Voile pudique, dirait-on, mais aussi voile violent de l’oblitération, avec –comme une volonté de retenir cette main qui occulte la conservation, visible sous quelque coin du voile laissé ouvert, de traces de l’en-dessous.

Extrait de : Buraglio/Pierre Wat, éditions Flammarion.

Le moyen fait partie de la vérité, aussi bien que le résultat. Il faut que la recherche de la vérité soit elle-même vraie...

Karl Marx.

Peindre pouvait désigner à volonté : j’ai peint une porte, une nature morte, une “composition”. À partir de Pollock s’ajoute un emploi intransitif : je peins. Peindre un tableau – la force de celui qui le produit devient le sens dernier de ce tableau. L’absence de toute représentation devenue implicite dans le projet du peintre – son action, concomitante de la fabrication du tableau apparaît contemporaine de ce qui est présenté, “rendu présent”. Le tableau n’ayant pas été constitué perspectivement dans l’avènement d’un spectacle de formes figuratives ou non : c’est à son événement perpétuel qu’assiste celui qui le regarde. Dès lors qu’il n’est pas figuré (qu’il ne mesure pas une “fiction d’espace”) mais littéral, l’espace du tableau – celui-là compris dans les limites du cadre de la toile à peindre – ne pourra être diffusé ou rendu mobile. Le spectateur ne pourra le transmuier, le démultiplier par l’imagination qui n’est pas sollicitée; s’attarder dans sa lecture. Dialectiquement, s’il s’identifie aux quatre côtés du cadre, il affirmera sa différence avec lui. Pas l’image de quelque chose : une chose. Toute démonstration exclue. Pas de propositions ni d’interpositions. Le tableau détaché des sensations du peintre, distinct de ses idées et opinions, fait pictural, il entre dans le monde pour y accomplir son oeuvre; et laisse le spectateur dans l’alternative de l’accepter sans recourir à des médiations extra-picturales, ou de le refuser. Suspectant le réel, ce peintre se préférerait-il à lui ? Force nous est d’inviter à mieux considérer la relation à la toile définie par Pollock, déterminante d’une nouvelle pratique de peindre résolument distanciée. Impliquant certaines exigences à partir desquelles peut se développer une «nouvelle peinture». S’il avait su reconnaître que peignant il était en train de se faire, il n’avait pas méconnu qu’un tableau, par son travail était en train de se faire. Il faudrait admettre que la “ mise entre parenthèses du monde” n’est pas sa mise à l’abri. Et qu’il n’est pas contradictoire d’affirmer en même temps, d’une part que l’affrontement des moyens propres de la peinture avec la réalité concrète est vain, et d’autre part que la peinture doit être subversive pour être. Sa subversion s’exerçant d’abord à l’égard d’elle-

même: la peinture s'édifie sur ses ruines. Tel est l'engagement de peintre, et la forme de résistance – ici et maintenant – qui ne soit pas, nous semble-t-il, faux semblant.

L'absence de tout spectacle conjuguée avec celle du peintrelui-même (sensibilité retenue, intervention minimale, mécanisée, etc), crée cette situation de silence, inhérente au tableau. Non le théâtre du silence. Nulle approche ne sera possible si l'on ne tient compte de ce fait : que non seulement il n'est pas signifiant mais que signifier serait l'oblitération de sa signification (" Rien dire, parler pour ne rien dire" M. Blanchot).

Le tableau, lieu et moment de cette contradiction : il est événement et histoire. Histoire par la transformation du Support choisi en espace expérimenté. Événement en ceci que cet espace (cette superficie) reste surface et fait écran.

Maintenant le spectateur isolé de la mémoire des choses, dans l'extrême dépendance de sa vision. Ce qui est énoncé dans la toile ne renvoie qu'à soi-même. Entendons que l'inapplication de cette peinture à représenter, à dé-peindre, à être parole permet à la peinture elle-même de prendre en charge toute la réalité de la peinture. Où se fondent les motivations et les sollicitations (déjà picturales) à peindre avec l'accomplissement de l'action du peintre, et le tableau déjà réalisé. Il est vrai que la Peinture (comme la littérature) " la plus dégagée est en même temps la plus engagée, dans la mesure où elle sait que se prétendre libre dans une société qui ne l'est pas c'est accepter le sens mystificateur du mot liberté par lequel cette société dissimule ses prétentions"

(M. Blanchot).

In catalogue du 18e Salon de la Jeune Peinture, Paris 1967.

AGRAFAGES, CAMOUFLAGES

À l'origine, des toiles peintes en 1964-1965, qui, condamnées, furent découpées en triangles irréguliers, ceux-ci systématiquement assemblés (par interpénétration), agrafés comme ça venait..., au sol, le plus généralement en rectangles irréguliers. D'abord montés sur châssis, puis dans la logique même de leur fabrication présentés flottants. Sur les premiers Agrafages, je réintervenais : remplissant ou sertissant les triangles; par la suite, les laissais tels. Toutefois, pour resserrer, densifier l'espace, je colorais quelques triangles qui, réartis en semis, quadrillent la surface; ou alignais verticalement des triangles de ton plus soutenu.

in catalogue Buraglio, Centre Georges Pompidou, 1982.

[...] Une même logique opère dans les Camouflages qui sont conçus entre 1966 et 1968, parallèlement aux agrafages, comme si le travail de biffage, entrepris avec les Recouvrements, devait, de façon plus explicite encore, s'attaquer à cette gigantesque mémoire que constitue l'histoire de L'art, jusqu'à épuisement du sujet. Là où, précédemment, le recouvrement, pour être efficace, devait oblitérer la plus grande part du support. C'est désormais dans la dialectique du montrer et du cacher; en donnant à voir ce qu'il veut recouvrir, qu'il parvient à l'oblitérer.

Extrait de : Buraglio/Pierre Wat, éditions Flammarion.

[...] Concevoir la pratique de peindre comme le champ où peut s'exhiber notre non-liberté. En effet, c'est sur le fond anonyme et contraignant de la peinture, de la façon la moins spontanée, que le peintre développe son discours. Consciemment critique. Travail qui se limite à n'être qu'un écart, permanente référence aux peintures qui le sous-tendent; aux peintres qui depuis Cézanne s'interrogent sur le langage de la peinture; l'épuisent. Il faut admettre cette peinture comme indication. Discours muet, et cependant indicatif. La production de ces surfaces est une critique en acte. La peinture met son objet à l'épreuve, en se mettant à l'épreuve de son objet. Critique et autocritique. Ces surfaces précèdent comme critique réelle, matérielle ce texte (qui toutefois en accélère le processus). Vision d'une illisibilité manifeste, laissée anonyme. Illisibilité lisible comme telle. Cette vision: c'est la saisie immédiate et globale de ces superficies (180 x 200) qui restent surfaces et font écran. C'est un fait que ces surfaces (camouflage et blanc) juxtaposées, pour celui qui les regarde, ne disent rien. C'est un fait que le peintre ne dit quoi que ce soit, mais en le disant, en le répétant-ce qui n'est pas se taire, ce qui n'est pas s'abstenir au contraire. . Se taire; pour faire parler. L'exercice de la peinture prise comme son sujet est le champ dans lequel l'opérateur de ces surfaces agit, consume (a consommé) les ressources dont il dispose. Il est bel et bien bloqué. Doit répéter, paraphraser, citer. Il s'agit de montrer qu'une telle peinture bute sur le mur qu'elle s'est dressée. Il est temps d'arrêter.

in catalogue : Buraglio : 1964-1976, ARC 2, Paris.

ÉCRANS, CADRES, CHÂSSIS

Ces transparences laissées telles ou partiellement occultées, ces espaces délimités libres ou obstrués, parce qu'ils sont accolés ou apposés au mur font écran, et par conséquent sont inopérants comme transparence, espace libre... Celui qui regarde se cassera le nez dessus. Ces écrans qui se doivent "d'offrir à l'oeil la résistance d'une surface" (H.Matisse), s'identifient à leurs constituants matériels. Au premier regard: au châssis, support de tout support, laissé apparent ou voilé, dont ils se dédoublent en tant qu'espace pratiqué. Ils se présentent avec une évidence muette. Sans commentaire. Ils sont là, comme celui qui concentre son attention sur eux, et leur peintre par la concomitance du produit proposé et de l'action fabricatrice. Celui qui regarde butera sur ces choses dont toutes idées et intentions ont été éliminées; qui s'objectivent avec insistance. Devant ces écrans qui sont des béances, le taux de visibilité du spectateur, comme descendu de quelques dixièmes - lui fait voir l'entre-deux blanc entre le lisible noir; le pas dit; pas exprimé/pas exprimable. Je rapporte la parole d'un enfant: " ... mais que faut-il mettre entre le ciel et la mer, demande Philippe perplexe devant le blanc du papier qui ne le satisfait guère... " Par analogie ces transparences encadrées, ces espaces inoccupés prennent forme de fenêtres, de porte-fenêtres, toutes plus ou moins déglinguées, plus ou moins agréées; et renforcent le climat inhérent aux matériaux recourus. D'autres composants que bois et matériaux translucides suggéraient autre chose; et différemment. C'est ça: par raison d'être. Cette sollicitation de la mémoire, fait donc de ces espaces pratiqués un lieu de tensions entre des éclairs de réalité identifiable (fenêtres...) et des morceaux de peinture contemporaine référenciable (Informel, Action-painting, etc.).

Matisse disait à ses élèves " n'ayez pas peur d'être banals" . Banal pour être vrai. " Les moments bizarres, grandioses ou comiques de l'existence ne sont pas seuls à comporter des valeurs élevées. Car le pénible, l'indifférent, l'accessoire renferment les mêmes secrets... " . Ces états, plus que quoi que ce soit d'autre tissent la vie. Pour être vrais, plus que les représenter en les théâtralisant (cf. l'Abstraction lyrique) ils doivent se confondre à l'acte de peindre lui-même. Là, de surcroît. (Manet n'avait pas peignant l'Olympia projet de peindre l'indécence, mais de faire le portrait de Victorine Meurent). Confondu au choix, ou non-choix de matériaux qui feront plus ou moins bon ménage; à des procédés d'exécution élémentaires: couleur et dessins banalisés; coloriage, badigeons (effets qui voisinent l'échantillonneur du marchand, ou les apprêts, le blanchiment du peintre en bâtiment), Quant au dessin, au tracé... imaginez-vous dans l'attente de la voix de l'autre au bout du fil laissant aller votre crayon sur un coin du Bottin. Le recours insistant, persistant, exagéré, à un mode de faire, à une méthode qui transfère dans la pratique de peindre la part la plus profonde de soi, donne la mesure de son adhérence à une certaine manière d'être/façon de peindre. Révélation interactive. Adhérence dont l'effet continu est ressenti par-delà la diversité des cadres stylistiques et techniques. Pour ma part, sur dix ans (avec des interruptions de travail) je peux dégager: 1) Le tableau n'est pas ponctuellement, singulièrement préconçu.

C'est par l'action fabricatrice, l'auto-dynamisme des matériaux bruts ou travaillés, la couleur qu'il se révèle. Le projet dégagé s'inscrit dans un ensemble conceptuel voulu.

2) L'utilisation de déchets « déjà picturaux », de mes propres travaux, ou récupérés. Sorte d'économie du pain perdu; parti-pris de faire avec... A souligner: la peinture est nourricière d'elle-même (cf. les morceaux de toiles peintes, des agrafages, comme les châssis imprégnés de couleur). Deux citations pour conclure: " Combien de choses connaissons-nous, au-delà du faux-savoir sans expérience, deux, trois? L'hygiène consiste en cette seule règle énonçable : s'en tenir le plus possible à ce que l'on connaît - situations, gestes, mots, idées, et ne pas faire semblant. Cela est bien peu, cela est décevant volontairement..(Présentation du-Faust Salpêtrière - par B. Paútrat).”Trois fois rien, c'est déjà quelque chose... (Raymond Devos).

Paru dans N.D.L.R., écriture-peinture n° 2 (novembre 76).

FENÊTRES

Fenêtres ramassées sur les chantiers de démolition; choisies; sélectionnées (limitées à une partie d'elles-mêmes); exposées selon leur état, telles ou ra- grées. Les opérations pratiquées en atelier côtoient les gestes du charpentier; et avec le masticage d'un verre étiré de 2 mm bleu, ceux du peintre-vitrier. Ces équerres seront perçues comme lieu de contradiction. Comme différentes et analogues à la fenêtre. Les détails de l'appareillage de la fenêtre, tels gonds, ferrures, maintiennent la référence, alors qu'avec la coupure et la couleur la relation est suspendue. Choses, elles devraient échapper à toute réifi- cation. Des pitons de longueurs différentes distancent les fenêtres du mur, qui reçoit leur ombre portée plus ou moins épaisse de ce fait, et de l'inclinaison des projecteurs; elles sont présentées comme leur matérialité l'exige - soit l'intérieur, soit l'extérieur (jet d'eau).

Les Fenêtres s'ouvrent sur ces deux versants de la Couleur. Couleur du monde, d'une part: les Battants moutons ou Impostes cintrés, etc., déjà colorés; à accepter sur leur bonne mine. La Couleur individualisée, choisie, d'autre part: le Bleu étiré des feuilles de deux millimètres que le diamant découpe " à vif " ; ou la vitre incolore – incolore que de nom, etc. N'importe quelle couleur; et un certain bleu, un certain vert... Regarder dans L'été ou Ruth et Booz, l'étoffe rouge, les personnages jaunes, etc. Deux citations qui me poursuivent précisément parce que les Fenêtres battent sur le mur. Ce à quoi je n'ai rien à ajouter... De Fernando Pessoa: «Laissez- moi respirer Ouvrez toutes les fenêtres. Ouvrez plus de fenêtres qu'il n'y a de

fenêtres dans le monde». De Groucho Marx (cité de mémoire) : "Il fait trop chaud: cassez un carreau!"»

Thélonius Monk

Notes pour une exposition en 1982, MNAM, Centre Georges Pompidou, in *Écrits*.

[...] J'aime dans Le vitrier qui passe cette notation de Dominique Fourcade « une odeur de transparence» je la lis ainsi, autrement que l'odeur du vernis in- colore: elle est pour moi la quintessence des odeurs du travail, celle réelle du vernis, de la colle, celles oubliées, nostalgiques ou rêvées d'une palette, celles du corps et peut-être du tabac brun sur les papiers des paquets de Gauloises. L'odeur de transparence provoquerait une anamnèse qu'aucun parfum ne procure - comme le parfum très loin est la reviviscence du désir. L'odeur de transparence est au-delà de ce désir, ce qui le comble peut-être. Derrière la vitre il n'y a rien, pas même un visage perdu. L'odeur de transparence, c'est l'odeur bleue d'un oubli blanc. Ce vide plénier où le plaisir semble très loin et où l'on a cessé d'avoir mal. Quand les phrases de Contrebasse Noir se taisent. Que le travail a lieu. L'oeuvre jouerait-elle de l'oubli? Les caviardages qui, sur les agendas de Buraglio, noircissent la mémoire des rendez-vous, en leur conservant leur précision d'heure et de date, semblent le dire. Le noir se- rait la couleur de l'oubli, comme le caviardage est l'étape logique qui contredit organiquement les notations de Contrebasse Noir. Les fondations en quelque sorte du silence à construire. Contrebasse Noir: comme une nuit privée d'obscurité, comme un jour privé de travail. Ponctuer " attente, être attentif. Le noir de la nuit serait précieux comme le vide en "œuvre : le lieu peureusement traqué, où le silence se fait.

[Alain Bonfand, Buraglio, édition La différence, 1989.](#)

ASSEMBLAGE GAULOISES BLEUES

Entretien.

Pierre Buraglio: À l'occasion de mon exposition au Musée d'Art Moderne du Centre Georges Pompidou de 1982 à 1983, exposition où l'on avait présenté trois grandes Gauloises bleues (sur les quatre exposées Galerie Jean Four-nier en 1978, j'ai, dans ce catalogue fait un petit texte à la fois descriptif et opératoire [...] Vous savez, cela s'inscrit dans le mode de sentir les choses de ma génération qui se voulait être le moins lyrique possible. À la fois, je dis comment c'est fait, ce qu'il y a à voir mais aussi je décris le processus de production lui-même [...] Oui a écrit précisément sur les Gauloises... Il n'y a pas eu de texte en particulier. Mais si vous fouillez un peu les auteurs, aussi bien dans ce catalogue du MNAM, Yves Michaud et Alfred Pacquement y font référence et par la suite d'autres auteurs, Ce n'est vraiment pas grand chose et en même temps c'est un moment fort. Je crois que les gens s'en rappellent parce que ce travail n'est pas assimilable au Nouveau Réalisme, C'est un tout autre esprit... Il n'y a aucune intention sociologique. On est ici dans le pur effet de peinture, alors que par ailleurs, comme citoyen, j'ai toujours été très mobilisé, Ce n'est absolument pas un discours sur la consommation. Concept vaseux ! Je continue de le penser: la société de consommation et toutes ces choses- là,.. Non ! Et en même temps vous pouvez - c'est intéressant - le décrypter sous x angles différents. Mon intention était de produire une sorte de poème bleu indépendamment de moi-même. Il n'y a qu'à se baisser pour trouver et ramasser de la Couleur, Cette couleur a un statut particulier dans l'histoire de la peinture occidentale. Ouand j'insiste sur le mot occidental, ça n'est évidemment pas par esprit de supériorité, mais parce que ce sont effectivement mes références. Ce bleu, vous savez bien, il va de Giotto à Hantaï en passant par Matisse. Il n'y avait qu'à se baisser pour ramasser cette couleur qui était dans le monde [...] c'est-à-dire la rue, la chaussée, les bas-côtés de la route, Alors évidemment se posait la question: Ce sont des paquets de Gauloises et ce ne sont pas des paquets d'autres marques. Est-ce subjectif ou objectif? Il me semble qu'il y a une certaine objectivité... Ces paquets de Gauloises ont quelque chose d'assez universel par leurs proportions, leur graphie, leur âge aussi parce que cette graphie remonte loin, juste après la guerre. Il y a quelque chose d'universel qui se confond avec mon vécu et avec la société contemporaine. Juste un exemple récent où je crois retrouver cela avec les portières de 2 CV Citroën. La 2 CV a quelque chose d'universel, qui échappe au design... Avec ce paquet... vous ne pouvez pas faire un assemblage de Palmoro.

DEL: Marlboro?

PB: Marlboro! Intéressant comme effet dyslexique... Donc, c'est une couleur donnée, et qui se confond avec ma vie, parce que j'en fumais, mes parents aussi... .. Il y a une élégance à fumer des Gauloises, une élégance dérisoire. C'est ce qui coûte le moins cher. Hier j'étais à Soisson et autour de Soisson, il y a des usines, etc. J'y ai trouvé une concentration énorme de paquets de Gauloises bleues au sol, et le plus souvent sans filtre. Catastrophique pour la santé... À Neuilly ou dans le 8e arrondissement, je n'en ai jamais vu un seul! Ça aussi, c'est intéressant.

EDL: Oui, mais ici on retombe un peu dans l'aspect sociologique que vous rejetiez tout à l'heure?

PB: Oui, ce n'était pas du tout mon propos à l'époque. Aujourd'hui j'admets aussi cette lecture.

EDL: Et le fait de choisir les Gauloises ! C'est quand même très français la Gauloise, c'est quelque chose d'un peu emblématique de notre culture comme la 2 CV...

PB: Oui, vous n'avez pas tort. Effectivement à l'étranger, j'ai eu quelque fois du succès comme ça, avec mon paquet de Gauloises. Ce bleu est extraordinaire 1 Vous avez raison, il y a cet aspect-là aussi avec la 2 CV... Sans être franchouillard... Difficile à cerner. Enfin retenez que la démarche était vraiment picturale. [...] Alors, vous allez me dire: vous en fumiez vous-même.

Il n'y avait qu'à ouvrir vos paquets et les mettre à plat. Sans cultiver le sale, le microbien. Tout simplement: j'avais pu constater à la campagne ou ailleurs qu'un ., paquet, qui s'était éclairci du fait d'avoir reçu le soleil ou s'était délavé du fait de la pluie, etc. que ces paquets offraient évidemment une variété sans fin de bleus à partir d'un ton de base.

EDL: Justement on s'était demandé si ces variations n'étaient pas dues à des bains différents...

PB: Non! Ils étaient ramassés tels, Je me suis aperçu très tôt que ce bleu était d'une résistance extraordinaire, tenait le coup à la lumière même s'il s'altérait quelque peu et que donc c'était quelque chose que l'on pouvait assembler et montrer au public sans que cela appartienne à l'art éphémère. À la différence des enveloppes administratives à intérieur bleu que j'ai ouvertes et mises à plat. Enveloppes non imprimées mais teintes qui, soumises aux UV, en 15 jours deviennent blanches alors qu'elles sont de bleus infinis. Fort de cette constatation, j'ai travaillé autrement avec ces enveloppes, en lithographie, etc.

EDL: Et vous avez décidé dans vos assemblages de faire alterner paquets sans filtres et paquets avec filtres. Là encore pour les mêmes raisons?

PB: Dans les plus grands assemblages, j'ai fait alterner avec filtres et sans filtres. Pas pour des raisons encore une fois d'étude de la consommation; mais parce qu'ils offraient évidemment une ligne plus ou moins continue du fait de l'usure des paquets, ligne indiquant "à filtres".

Ça n'est pas seulement les assembler mais il y a un choix dans le rapport hauteur sur largeur, d'une proportion qui rejoint le Nombre d'or. À la fois qui se fait oublier, et est tellement dans la culture occidentale... Cette alternance contribue à ce que le regardant perçoive, sente, ressente cet espace plus centripète que centrifuge, n'est ce pas... Cela a ainsi moins tendance à se diffuser mais au contraire à se concentrer.

[...] Pourquoi l'avoir assemblé avec un mauvais scotch au lieu de faire l'effort de prendre du papier gommé et ... C'est étonnant ces actes-là... Quand j'étais à la campagne je n'avais pas grand chose mais il aurait suffi de faire l'effort de prendre du papier et de la colle "Remi"... Pourtant j'avais assez collé d'affiches pendant une partie de ma jeunesse, je savais ce qu'était la bonne colle. C'est étrange.

EDL: Mais c'était une démarche volontaire, spontanée... .

PB: Non! Vous savez bien il y a toute une part d'inconscient dans les actes artistiques. Comme il va arriver à la surface de la toile des signes, ou pourrait arriver, je ne sais pas, la violence, la pornographie, toutes choses qui n'étaient pas dans l'intention de celui qui peignait. Faire très vite, pour voir vite le résultat. Ce n'est pas de la fainéantise ! C'est tellement emmerdant de ramasser... (chaque assemblage doit faire 365 paquets), en même temps c'est humiliant... Les gens vous voient faire et se demandent ce que vous faites. Pourquoi ce scotch?

EDL: À la limite, on peut justifier ça comme sous l'impulsion de l'acte de création PB: Oui, c'est ça. Parce qu'on est dans une posture qui veut échapper à celle du peintre traditionnel. Je veux être un artiste mais pas un peintre. Je me souviens je cachais ce que je faisais à la campagne à la femme avec laquelle je vivais à l'époque. Il arrivait parfois des gens dans son jardin, de tous milieux sociaux, que ce soit un paysan, ou autres... Mais à personne je ne pouvais

montrer cela... activité de malade mental. Alors aujourd'hui, que peut-on dire? Je repense à la phrase de Marx qui a fasciné ma jeunesse et que j'ai mis en exergue de mon premier texte en 1967: "Le moyen fait partie de la vérité aussi bien que le résultat. Il faut que la recherche de la vérité soit elle-même vraie..".

Aujourd'hui, à la fois je continue de penser que le comment on fait les choses n'est pas séparable de son résultat. Ces Gauloises bleues si elles ont un quelconque intérêt c'est... disons parce qu'elles m'échappent, échappent à leur producteur ou créateur, appelez cela comme vous voudrez; elles échappent aux conditions de production. Elles sont là. Elles sont comme une proposition de peinture et par conséquent si cette surface a un quelconque intérêt, fait parler, fait réfléchir, fait ressentir, donne du plaisir sensoriel, etc. Autant de

raisons de la préserver, de la conserver. Cela peut se justifier de rentoiler, comme on peut justifier un certain nombre d'opérations que les artistes n'avaient pas prévu originellement. Contradiction que vous avez mis à jour tout à l'heure entre le mode de production, la posture qui préside à la fabrication, et maintenant l'état actuel et la restauration. Il y a des contradictions - et bien dans ces contradictions je dégage ce qui me semble être le principal, à savoir: c'est un fait pictural, que j'assume, que je reconnais, dans ma petite épopée individuelle comme étant bien. Par conséquent on le protège... On le fait perdurer.

EDL: Que pensez-vous des solutions de restauration qui ont été proposées?

PB: ... La méthode est juste et sympathique. On me fait venir, on discute... je reconnais le savoir technique, l'habileté manuelle, la réflexion. C'est un des aspects de la fonction publique qu'il faut protéger, parce que dans notre société de rentabilité, vous ne trouvez plus cette conjonction de la technique, du manuel et de la réflexion. Les interrogations que vous vous posez sont un peu philosophique, je ne sais pas, mais enfin, vous réfléchissez sur l'être même de ce travail; les restaurateurs s'interrogent et je pense que la façon dont ils s'y prennent et ce qu'ils proposent, est juste.

EDL: Quant à la conservation de ces œuvres, est-ce que vous savez où et comment les autres œuvres de la série sont exposées?

PB: Oui... Il y en a une au Fonds d'Art Contemporain du Val-de-Marne... Le Val-de-Marne, est un des seuls départements à majorité communiste. Les élus essaient de perpétuer ce qui fut la vie artistique et intellectuelle autour d'eux. C'est un des rares départements qui possède un fonds comme celui-ci. Mon assemblage y est très bien conservé. À la Fondation Cartier, même type d'encadrement toujours réalisé par le même encadreur. ... Il y en a un autre chez « M. Cartier », c'est-à-dire M. Perrin. On peut imaginer que ce collectionneur doit bien le conserver. Vous pouvez enquêter...

EDL: Vous l'avez conçu sans cadre... le fait de la mettre dans une boîte, n'est-ce pas lui donner une espèce de rigidité, comme ça, qui n'était pas voulue?

PB: Oui, effectivement. Voilà encore une contradiction que j'ai soulevée souvent ici à l'atelier pour un certain nombre de travaux... À la fois, nous faisons des choses extrêmement légères, fragiles... mais à la différence d'une toile montée sur châssis peinte à l'huile ce qui reste la chose la plus simple à transporter, indépassable dans sa simplicité, alors la vie se complique... Le recours à des matériaux pauvres, fragiles, la volonté de restituer la concomitance de fabrication avec celui qui regarde. tout cela entraîne vers son contraire.

EDL: Dans notre cas, le service de restauration n'a pas trop envie que l'œuvre soit ensuite mise dans une boîte? PB: On peut faire l'hypothèse qu'un Conservateur s'intéresse à moi et ait envie « de sortir » mon travail. Par conséquent, pour qu'il ait envie de l'accrocher, il faut que ça ne lui pose pas trop de problèmes. Évidemment, il ne faut pas le rouler. C'est à eux, restaurateur et conservateur, de faire en sorte que cela puisse se montrer sans être abîmé.

EDL: Il me semble que pour l'instant, ils préféreraient un accrochage intermittent, c'est-à-dire de laisser l'œuvre telle quelle, l'accrocher sur un simple panneau blanc mais ne la présenter que quelques semaines par an.

PB: Oui. Je vous ai dit que les bleus résistent bien à la lumière mais si les gens le tripotent, etc, etc, alors...

Mardi 28 janvier

EDL: J'aimerais que nous revenions à la citation de Marx que vous avez évoquée la dernière fois... « La procédure compte autant que le résultat »... La procédure, c'est aussi le geste.

PB: Oui, c'est ça... Plus exactement le procès de production.

EDL: Alors il y a une contradiction entre cette phrase et le fait qu'en enlevant le scotch pendant la restauration on efface le geste en quelque sorte.

PB: Tout à fait, il y a contradiction. On peut me prendre en contradiction par rapport à quoi? Par rapport aux positions d'un jeune homme à positions radicales, maximalistes, certainement

incontournables pour faire, quelque chose...

EDL: Mais surtout, pour celui qui regarde une oeuvre d'art, le geste peut devenir important et quelque par symbolique et vous ne pensez pas que votre oeuvre va être amputée de quelque chose si on ne laisse pas un peu de ce geste?

PB: Il vous semble qu'elle perd de son intégrité du fait du procédé de restauration qui est envisagé, à savoir qu'il est sur une sorte de mousseline.... C'est ce qui avait été décidé, il me semble...?

EDL: Oui, mais les restaurateurs parlaient aussi de travailler par bandes. Donc, s'ils font des bandes qui quadrillent l'arrière de l'oeuvre, on retrouve alors un peu ce geste. Par contre, s'ils prennent juste un seul morceau de mousseline aux dimensions de l'oeuvre, là le geste est complètement effacé.

PB: Ça c'est sûr que la procédure la plus proche de l'oeuvre, qui serait celle, disons, d'un corps blessé qu'on va « réparer » mais sans faire de chirurgie esthétique, ça serait des bandes toilées, désacidifiées lesquelles reprendraient le même geste que la pose des scotch. Actuellement je réunis des paquets avec des agrafes de bureau.

EDL: Alors il sera encore plus fluide.

PB: Oui, et il sera moins grand et j'ai prévu un cadre de métal... Vous avez raison... il y a toujours à discuter sur la nature d'une restauration pour être au plus près des gestes originaux... Il est vrai que le geste juste est de travailler en bandes... Cela dit, il ne faut pas être buté, ni rien sacralisé! (...)

À la relecture de cet entretien, j'ajouterais simplement ces mots que Charles Mingus (in 'Moins qu'un chien') adressait à un autre musicien (Fats Navarro): Ta trompette n'a jamais raconté de mensonges à ton sujet ».

Extrait de l'entretien avec Pierre Buraglio, réalisé à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, par deux étudiantes de l'École du Louvre (EDL), dans son atelier les 27-28 janvier 1997 à l'occasion de la restauration de l'Assemblage de Gauloises bleues des collections du Musée d'art de Toulon.

[...] Gauloises bleues (1978) de Pierre Buraglio met en évidence une absence de centre, une équivalence des modules de base, un principe de déploiement infini. On peut qualifier les organisations très diverses qui peuvent être réalisées : régulières ou irrégulières, de type centré ou non, groupant des éléments ou les dispersant, etc. Le hasard peut intervenir. On peut se rappeler le principe d'organisation aléatoire que s'était donné Jean Arp pour certains collages : jeter en l'air des morceaux de papier et les coller sur la surface à l'endroit où ils retombent...

Accompagnement des programmes du cycle central 5e/4e

MASQUAGES

Qu'il montre, qu'il cache, qu'il recouvre, qu'il camoufle, un même souci anime l'artiste : faire fond. Commencer par établir un fond, par limiter le champ visuel. comme un rappel à l'ordre matériel des choses : un espace à peindre est d'abord une surface plane, bidimensionnelle, sans perspective ni ligne de fuite. Un fond où l'on bute, et sur lequel, dans un même mouvement, on s'appuie - pour faire quelque chose. Longtemps après les "Camouflages", au début des années 80, ce souci, désormais intégré comme opération de peinture, se manifeste encore, dans les "Masquages". C'est un matériau pauvre, ordinaire, qui donne son nom à cette suite: le ruban de masquage dont les chutes ont été glanées derrière des peintres qui s'en étaient déjà servi. Ces chutes de matériau usagé se présentent comme des boules compactes de couleurs, dans lesquelles il faut tirer des rubans, comme on défait une pelote de laine. «Tel Pénélope (la ruse en moins), je défais pour faire. » La peinture nourrit la peinture, se dévorant et s'engendrant en même temps. Dévoration matérielle, mais aussi spirituelle. Derrière les Masquages, il n'y a pas que les poubelles des peintres et des carrossiers d'automobiles. Il ya aussi l'histoire de la peinture, ancienne ou récente . Et ici, dans le champ de vision le plus immédiat - la Galerie Jean Fournier - il y a les toiles exécutées par Sam Francis entre 1965 et 1969 : les White Ring ou Sail painting. Un espace blanc, encadré par des bandes de couleurs qui courent le long des bords, comme si elles étaient tout à la fois attirées et repoussées par ce centre vide. Les rubans, soit pris au hasard, soit selon parti pris préalablement adopté - monochrome ou bicolore -soit posés sur une feuille de calque, presque le long de ses bords, ménageant ainsi un cadre dans le champ, circonscrivant un vide qui prend désormais valeur de plein. Ce vide / plein, non-peint, est fait d'un calque qui a été préalablement mouillé, et qui, en séchant, s'est rétracté et légèrement opacifié. Ainsi, les rubans encadrent-ils une sorte de blanc, que parfois ils biffent, lorsqu'un ruban supplémentaire, placé entre deux angles, vient scinder la surface deux triangles. Parfois, encore, les Masquages sont dits pleins (ils sont alors sur papier journal ou sur altuglas, lorsque les rubans, au lieu d'indiquer le vide, viennent le remplir, jusqu'à faire écran. Vide ou plein, néanmoins les Masquages, sorte de Fenêtre en calque, bute sur le mur. La transparence n'y est qu'un leurre, ouvrant sur un fond plus opaque encore. Le calque, translucide sinon transparent, est accroché au plus près du mur dont le blanc, par contact, vient envahir l'espace vide et le nourrir de sa matérialité. La transparence comme le titre sont autant de pièges à regardeurs. Les Masquages ne masquent rien, si ce n'est l'artiste lui-même, qui avance masqué derrière la discrétion de ses oeuvres. Les Masquages ne montrent guère plus qu'ils ne cachent: juste un « il y a tenu comme l'épaisseur d'une feuille de calque. Façon de faire un "ne rien dire" une simple indication.

Extrait de : Buraglio/Pierre Wat, éditions Flammarion.

La superposition matérielle d'un cadre, seule ou avec croix intérieure de couleur (d'adhésif ou ruban de masquage) va limiter un champ visuel, tracer une fenêtre sur une fenêtre. Le cadre produit un espace optique et tactile qui va suggérer et démentir l'illusion intérieur-extérieur... le paysage -le front à la vitre. L'œil bute de l'intérieur vers l'extérieur et vice-versa. » L'enjeu est haptique pour que l'œil qui longe, quand il dérape, rencontre alors le vide de façon plus tranchante, comme en chute libre, un peu comme si toutes nos sensations tout à coup se taisaient, comme si notre mémoire faisait défaut. Ce qui constituait le parangon matériellement, sémantiquement, fait alors oeuvre, mais le fait en regard du vide, au milieu du silence. L'aspérité des oeuvres conspire en somme à ce que nous dérapions, dévissions avec une lente violence vers l'abîme supposé. La structure est alors antiquement matière. « Parvenir à la remontée du blanc - vide/plein jusqu'à la couleur qui avance vers notre œil -, premier acte du credo. » La peinture doit combler sans pour autant nier le vide; à la kénose succède, semble-t-il, une frontalité volontaire qui empêche la chute libre tout en nous gardant

le vertige. Il faut imaginer un tour de l'abîme qui ne soit pas un cercle, il n'y a pas je crois de tondo dans l'oeuvre de Pierre Buraglio, le vide ne saurait être enfermé (il est vrai que la forme de l'être nous a toujours semblé être ronde. Ici il semble qu'il ne puisse être encerclé). La perspective par le vide du vide creuse les perspectives réelles de la tabula rasa, en l'invisible élan où l'oeil s'enfonce, le vide de la perspective n'ajoute rien au visible réel dans la mesure où il le met en scène. Le visible s'émancipe de toute vision perspectiviste en se réappropriant son invisible, en se plaçant en quelque façon à sa frontière. Il ne saurait être question alors que l'oeil s'enfonce. Son épuisement sera de tension de résistance, de côtoiement. L'effort semble être alors tout entier pour tenir derrière la vitre, le cadre, la fenêtre, la porte, les portes, la dimension tant redoutée.

Extrait de : Buraglio / Alain Bonfand, éditions la Différence

PAYSAGES, MARINES

L'HORIZON, C'EST LA PEINTURE!

Juillet 1991, exposition "Figure et Paysage", Galerie Jean Fournier. Généralement, deux bandes rectangulaires horizontales qui prennent tout l'espace du tableau, lui-même encadré (le cadre faisant partie du "tableau"). Petits ou moyens formats. Le matériau: divers - toile, châssis, métal, jean, bois... Techniques mixtes. Ensemble bleu (bleu gris, blue jean, bleu marine) : la mer, miroir du ciel - le ciel, "profondeur plate" J. Clay, cité par P.B.). Ou ensemble dont la partie inférieure est une surface verte, et parfois une palette usagée, épaisse et rugueuse: quelque chose du relief de la terre, origine de la couleur (au propre comme au figuré). Une telle division n'est pas sans rappeler celle qu'effectuait Rothko.

Ici une Marine, là un Paysage, retiennent davantage l'attention: la ligne d'horizon, où ciel et mer, terre et ciel se rencontrent, et qui, précisément, divise, équilibre le tableau, y intervient comme un troisième rectangle, parfois plein (une toile, une planche), mais surtout vide; un rectangle vide, qui laisse voir le mur, le mur derrière le tableau, le mur auquel est adossé le tableau. A la division plein/plein se substitue alors la tripartition plein/vide/plein - le vide comme entre-deux, interstice où s'introduit... quoi ? Le mur, qui intervient cette fois au-dedans même du tableau, en devient un élément constitutif... ? L'air, qu'aucun paysage peint ne peut rendre... ? Le tableau n'est plus un faux semblant, un trompe-l'oeil, une fenêtre dans le mur. Non! Le tableau, par cette ligne d'horizon, dans cette ligne d'horizon, est montré en tant que tel. L'horizon, c'est la peinture! L'horizon, littéralement la limite, c'est-à-dire ce à partir de quoi il y a: la peinture est présente, ici, encore, comme la condition de possibilité du tableau, de tous les tableaux ou peintures. C'est par le manque, le vide en lui, que le tableau a lieu. Il y a le ciel et la mer, il y a la terre et le ciel - mais

c'est une peinture: une MARINE, un PAYSAGE !

Marines ou Paysages: Buraglio s'introduit délibérément dans l'un des genres les plus académiques que la tradition ait produit, pour dire que là aussi (là surtout ?) il n'est jamais question que de la peinture, et rendre explicite ce que les peintres du passé voyaient déjà. 15 février 1992, exposition " Buraglio d'après... ", Amiens, Fonds régional

d'Art Contemporain de Picardie.

" Répétition. Cela ne signifie pas la réitération uniforme du toujours identique, mais au contraire: chercher, ramener, engranger, recueillir ce qui, en retrait, s'abrite dans l'ancien." Martin Heidegger, Acheminement vers la parole.

Mai 1992. visite de l'atelier . Au fond, c'est le même souci, la même opération que les Caviardages, les Camouflages, etc. : faire face à la peinture - mais sur un tout autre mode: par le vide au lieu du plein, par la trouée, l'ouverture, au lieu du recouvrement. Un mode plus grave aussi, car il s'introduit dans ces Paysages et ces Marines un dialogue plus direct avec la peinture, la tradition picturale. Comme dans les Dessins d'après..., il y a simplification des signes du dialogue, Buraglio décape encore un peu, ôte les analogies (les "emblèmes", dit G. Lascault) dont pouvaient s'encombrer encore les titres mêmes des séquences précédentes (Fenêtres ou Métro-Della Robbia, par exemple), le silence se fait davantage. Ainsi, quoi de moins analogique, de moins emblématique, que le titre (au singulier) de l'exposition de 1991 chez Jean Fournier, où l'on vit pour la première fois ces Paysages et ces Marines : "Figure et Paysage" ? Parfois, le rectangle (ou le carré) qui "figure" le "paysage" ou la "marine" est déporté dans le coin supérieur le plus souvent gauche du "cadre", du "tableau", tandis que l'espace restant aussi encadré est vide. Cela est fait selon le même plan que deux assemblages "pleins" de 1988, Veduta 1 et Veduta 2, en toile montée et tôle émaillée, un carré de tôle noire, verso des Metro, étant dans un cas enchâssé, dans l'autre vissé sur le coin supérieur gauche de la toile.

La veduta nomme traditionnellement la " reprise" picturale de la fenêtre quand, le système

perspectif maîtrisé, celle-ci cesse d'être la métaphore du tableau pour devenir un simple élément de la représentation, " servant à renforcer la profondeur et le pouvoir d'illusion de la peinture. La séparation entre l'art et le reste se trouve ainsi naturalisée. " Q.C Lebensztejn, "Les textes du peintre", in Mais la veduta est aussi l'un des lieux privilégiés du long questionnement matisseien sur la peinture et son horizon (sa limite), Que l'on regarde, par exemple, La Desserte Rouge, de 1908, ou l'Intérieur au rideau égyptien, de 1948, et la place de la veduta que "cite" Buraglio (*) mais également la Porte- fenêtre à Collioure, de 1914, où d'une part l'illusion est donnée par le volet, suggéré par quelques traits à gauche, la perspective en bas à droite et la balustrade, au centre, à peine visible dans la nuit profonde, et où d'autre part le "représenté", ce sur quoi ouvre la porte-fenêtre-cadre, est uniformément rendu en noir - lumière noire, ou comment atteindre l'équilibre limite entre la peinture et le "représenté" - le reste ou elle-même...

Le rappel emblématique de la veduta par Buraglio ne diminue en rien le silence évoqué plus haut: au contraire, la veduta s'impose comme un élément majeur de la méditation sur la peinture et son rapport au reste ou à elle-même de la Renaissance à Matisse, Elle conjugue planéité, frontalité (Matisse: " il faut avoir le sentiment de la surface.., Regardez Cézanne: pas un point dans ses tableaux qui s'enfonce ou qui faiblisse..") avec représentation, illusion.

Dans ces Paysages et ces Marines il s'agit en effet d'en finir avec l'illusion (frontalité appuyée par le rapport du tableau au mur, par le matériau écran: acier, plexiglas, formica..) et, en même temps, de forcer l'illusion, de la travailler, de l'investir, de l'habiter. De l'occuper, de la maîtriser - de la montrer. Ainsi un Paysage, de 1990, en tôle galvanisée (le ciel - " de l'électricité dans l'air ") en toile de camouflage (donner l'illusion de la terre avec quelque chose fait d'emblée pour illusionner, pour tromper), Ainsi une Marine, de 1992, en vedute, toile peinte en bleu pâle pour la partie supérieure qui figure le ciel, sable et liant vinylique pour la partie inférieure, la ligne d'horizon, papier chiffon collé et peint sur une largeur d'environ un centimètre, étant bleu outremer. Montrer l'illusion et non pas donner l'illusion (ce qui fut le pouvoir et l'adresse d'un art qui, imitant la nature, alla jusqu'à produire les raisins de Zeuxis que même les oiseaux, paraît-il, venaient picorer). En assemblant matériau et couleur pour composer l'illusion, Buraglio montre l'illusion dans sa littéralité. Et en laissant parfois vide le reste de l'encadré, il souligne un peu plus combien la

vedute a pu concentrer ce pouvoir d'illusion. C'est ainsi, au pied de la lettre, que Buraglio interprète la peinture et son histoire. Indice, encore, de cette orientation, la référence ancienne, l'hommage même, à Aillaud ou à Hélios (" J'apprécie le chemin à rebours d'Hélios " , P.B, Écrit entre 1962 et 1990,

ENSBA, 1990, p. 80), Hélios selon lequel la dichotomie entre l'abstrait et le figuratif ne résulterait peut-être que d'un problème de modulation du rapport à l'origine, au commencement (*).

Pour Buraglio, la présence de ces peintres fut comme une stimulation pour se sortir des excès démonstratifs, voire scolaires, de l'abstraction (Support- Surface, par exemple) et "répéter" la question de la peinture, de ce que c'est que peindre. Ici et maintenant répondre de la peinture du passé, voilà qui relève d'une attitude générale, non dénuée de loyauté, à l'égard de la peinture et de son histoire - et où il ne s'agit pas, Buraglio aime à le rappeler (Écrit..., p. 63 et p. 73), d'esthétique mais bel et bien d'éthique.

Dominique Saadjian .

(*) Paysage, de 1991, dont la Veduta reprend celle de l'intérieur au rideau Égyptien Vedute au palmier, à gauche dans l'Intérieur de Matisse, elle passe à droite dans le Paysage de Buraglio. Réflexion ? Reflet ? En tout cas, soucieux de littéralité dont témoigne l'usage du plexiglas qui recouvre la vedute - mais aussi la déborde amplement comme pour mieux signaler l'illusion.

Texte extrait du catalogue Pierre Buraglio

Centre D'arts contemporains, Orléans, 1993

D'APRES... AUTOUR... AVEC...

Mais qu'est-ce qu'il a fait? Qu'est-ce qu'il a voulu faire? Qu'est-ce qu'il a su que ses aînés aient ignoré? Qu'a-t-il su qu'il faisait? Qu'a-t-il fait qui ne l'ait été avant lui?

Vitrier qui passe. «La plupart des modèles appartiennent au monde de la profondeur et de l'ombre.» Vitrier qui passe, Vitrier. Vitrier n'a pas la voix lasse, et ce sont des dessins sans lassitude.

«Combattue la perspective, les ombres.» A «combattue» faut-il un s? Telle que l'opération est menée, non. Au singulier un combat c'est plus fort. Plus vrai plus fidèle, c'est plus formidablement féminin ainsi un combat, plus clair, plus exposé. D'ailleurs, dans ces dessins, c'est un tout, un fait unique qui est renversé et étalé. L'œil du peintre n'a qu'une visée et une seule tâche ici, ce renversement.

Dans la même note, Buraglio ajoute: «L'image est combattue.» Je ne suis pas d'accord. La perspective, les ombres sont combattues, oui, mais pas l'image. Au contraire l'image est mise à jour - dans sa matière et dans sa structure. La matière est de l'air. La structure est à dire.

Ces dessins: pas tant faire vite que voir vite, et d'un coup. Faire vite aussi, quand même. La voix, de Munch, en traduction simultanée cela donne: pas de bouvreuil dans les troènes.

Vitrier qui passe (siffle pour masquer l'intensité de son projet) à notre grande surprise dépose la vitre (la perspective, les ombres) pour nous faire voir l'image (toujours violente même dans Vermeer). Alors c'étaient eux, les anciens, qui nous empêchaient de voir l'image avec leur perspective, leurs ombres? Ce que ça peut être violent, voir!

Léger feutre écarlate de toute surface doublée de blanc cape des spahis ou l'inverse Sur place une odeur de vernis incolore, Revlon pour les ongles. Une odeur de transparence. Un vertige, des répercussions.

Violence de l'image. La jeune fille en bleu de Vermeer aussi violent que La chute de Saint Paul du Caravage. Nous sommes jetés sur le dos et nous conjurons. C'est apparaître qui est suprêmement violent. Écriture qui s'organise en vue de l'apparition - tonnerre blanc renversant.

Pourquoi n'a-t-il pas dessiné un relief de Donatello? Je le lui reprocherai longtemps. Un relief de Donatello un relief de Cézanne. Un Titien tardif, des absences, des présences, des égalités cézanniennes.

Ces dessins: de la peinture essorée à fond.

Du blanc et sa doublure d'écarlate. De blanc est sa doublure écarlate. Cape des spahis Pourrais-je ainsi transcrire Baudelaire, Nerval, Villon? En combattant leurs profondeurs, leurs ombres? Je reste songeur. Je ne sais si la chose est faisable, je ne sais s'il faudrait la faire _ mais je vois bien que la langue est un bloc intraitable, au point que je ne peux espérer réussir une entreprise analogue. Je ne puis même pas envisager de la tenter, tant la langue me domine. Ce qui m'aide à comprendre que Buraglio est ici dans une expérience directe, selon ses propres termes (la «taille directe» de Matisse), une expérience droite dans la matière mentale de la peinture pour s'affranchir de la maîtrise qu'elle a de lui, briser les liens de la langue de son métier et, par delà, toucher au code, atteindre le code même de la peinture. Il est dans une expérience voyante et libératoire. Qu'est-ce qu'un écrivain peut faire, dans ces circonstances, avec ses propres matériaux, est la question de mes années.

Est-ce que c'est au scalpel? Est-ce qu'il touche aux chairs de la peinture? Est-ce une tentative qui a trait à la circulation?

Quand Buraglio parle de la peinture comme «incitation à l'exercice du dessin», il faut bien voir qu'il inverse la démarche classique selon laquelle le dessin est une propédeutique à la peinture. Cela signifie, parmi beaucoup d'autres choses, qu'il travaille sur la peinture comme ses prédécesseurs travaillaient sur la nature, sur le modèle. Ce «d'après peinture» équivaut

désormais au «d'après nature~' des aînés, d'où je tire la conséquence que la peinture est devenue de la nature - nature naturante. C'est un fait moderne. Idéalement, Pierre Buraglio ne devrait pas choisir l'CEuvre d'après laquelle il va dessiner; idéalement, il doit être à même de transcrire en dessin, de la même écriture nUdifiante, toute peinture de l'histoire de la peinture, même la plus 5 informelle, même celle dont la structure est la moins apparente - tout comme un dessinateur peut être incité par quelque sujet que ce soit, pylône de ligne à haute tension, brouillard, pomme, corps humain, arbres et rivière d'un paysage, pendule. D'une même écriture nudifiante. Faire que toute peinture soit nue, volonté souple de la voir telle, et que nous la voyions: Ne pas refuser la nudité de la peinture, ne pas s'en détourner, ne pas reculer devant elle. L:affronter de toutes ses capacités, l'investir (sous la forme qui consiste à la transcrire), et si possible puiser dans la tendresse - notre propre tendresse - pour que tout ceci soit viable. Nature naturée.

«Nous ne devons pas faire des autographes» - se réclamant du mot de Matisse, Buraglio vise un degré d'interprétation aussi neutre que possible. Il n'a pas en tête un degré zéro du dessin, il tente non pas un dessin impersonnel mais une approche uniforme, et un dessin aussi objectif que possible. Que transparisse l'objectivité attirante de l'image: la peinture, c'est de la structure dans de la matière. Étrange d'ailleurs, et en contradiction avec la notion même de dessin mais non avec la procédure qui est ici à l'oeuvre: ces dessins n'ont rien, ou très peu, de graphique, ils traitent du pictural.

Nûment. Voir nu. La voir nue. Voir une pendule nue. Voir nue la pendule peinte. Vitrier qui passe voit nûment. Il n'y a que peinte, puis dépeinte, que la pendule peut être enfin vue nue. Voir toujours plus nûment ce que c'est que le peint dans la pendule peinte, ce que c'est que la peindre, et pour ce faire, dépeindre l'image. Tentative pour isoler la peinture en tant que telle. Autrement dit, dépeindre la peinture, en dessinant?

Ces dessins: ôter les sons de la peinture; réduire la peinture à un jour sans voix; pour voir de quoi c'est fait - et c'est fait d'air. De la peinture mise au niveau d'un grand jour blanc qui ne dit rien (... Et là, il n'y avait pas à se méprendre sur l'injonction, j'ai posé mon violoncelle et j'ai levé les mains..), c'est certainement l'une des choses qui devaient être tentées aujourd'hui. Poitrine du monde. Peinture poitrine qui tient l'air. Du très beau: poitrine plate du monde. Aplatie? Poitrine fabuleusement aplatie du monde?

Quelque chose comme: dépendre le peint de la peinture. La montée au calvaire de Tintoret dépris de la peinture? Ce n'est que pour en voir la trame. De l'air auburn cette fois.

Quelque désir que j'en aie, je dois me garder d'interpréter l'histoire de la peinture comme celle de la respiration d'une surface. Cette notion a été étrangère à nombre de grands peintres, à la plupart d'entre eux même, et elle n'apparaît que par intermittence dans la production. Mais les noms qui affleurent sont des noms de géants: Piero della Francesca respire de bout en bout. Oui, ceux qui ont su que les choses étaient faites d'air sont finalement très peu. Giorgione, ô tissu de pulsations en phase! Titien, les dernières années de Titien sublimement vouées à un long frisson de transparence - frisson qui court à ras du monde, chant unificateur, étalement, murmure. L'écorchement de Marsyas, l'externe est l'interne - CELA EST STRUCTURÉ PAR LA MATIÈRE MÊME, CE GENRE DE PEINTURE EST UN TRAITÉ DE LA MATIÈRE COMME STRUCTURE. Il semble que Tintoret n'accède pas à ce plan, ni Delacroix; ils chauffent trop leurs combinaisons. Tandis que Watteau y campe avec un naturel inouï. Corot aussi est des nôtres, sont puissant voile lumineux trouvé nulle part que dans l'acte de peindre. Avec les Impressionnistes il peut y avoir confusion, parce qu'ils se sont nourris d'air atmosphérique, qui n'a rien à voir avec ce qui nous occupe - cependant la surface des meilleures oeuvres des meilleurs d'entre eux a cette grande qualité abstraite, rideau d'intercadences. Avec Cézanne, relayé par Matisse, avec Cézanne SUR CE PLAN les choses ont été poussées si loin, l'équivalence vide-plein a été posée avec tant d'autorité, fondée avec tant de justesse que l'on eût pu croire la question tranchée pour toujours et que plus rien ne s'enfoncerait jamais. Corten de l'air. Parole aquarellée parole d'une stabilité sans précédent Cézanne art

pariétal. On pouvait croire, après Cézanne et Matisse, que la trame serait désormais le sujet de la peinture, non, l'intermittence a repris son cours et seuls quelques uns depuis ont peint la respiration de la matière, quelques uns seulement ont laissé passer l'air fondamental, Morris Louis, Noland, Frankenthaler - Hantaï ici décisif.

Jockey blessé flaqué d'air.

Cadrer. Sans doute il faut bien cadrer. Il faut avoir le don de poser les choses, c'est un don très original. Et que l'oeil soit à même de renverser d'un coup. Du plein au vide - vide est plein - en établissant l'unité. Que l'obsession de l'un qui est l'obsession suprême réponde à l'exigence suprême qui est l'exigence de l'un. Bec du Hoc vu. Tissu de disparitions.

Dominique Fourcade in catalogue Musée Savoisien Chambéry, 1984.

P.S.: Conviction que le monde est son propre frisson unificateur.

Entretien "In situ" Académie de Nantes.

InSitu : Le dessin d'observation est-il selon vous un apprentissage incontournable ou considérez-vous que cette pratique est aujourd'hui obsolète ?

Pierre Buraglio : Dans l'enseignement primaire et secondaire, le dessin d'observation n'est pas du tout obsolète. Ça me semble aussi indispensable que d'apprendre à lire, à écrire, à compter. Dans les écoles des beaux-arts, cette pratique doit faire partie du travail, même si ça ne rentre pas dans l'économie du travail personnel de certains. En province, ça a tendu à disparaître dans beaucoup d'écoles, mais ça fait partie d'une formation de base : apprendre à regarder, et regarder de façon lourde, longue, s'appesantir.

InSitu : En regardant un de vos dessins exposés ici, vous serait-il possible de nous décrire la démarche, le processus qui intervient dans la production, voire la reproduction d'une image ? Comment travaillez-vous ?

Pierre Buraglio : Cette question est vaste, parce qu'il y a des dessins de différents types. Celui-là est un dessin sur calque au crayon de couleur, les crayons Stabilotone. Ce doit être la troisième ou quatrième étape, calque sur calque, d'un dessin d'après un des petits garçons du Dimanche à La Grande Jatte de Seurat. C'est un dessin fait sur une incitation du poète Dominique Fourcade. En général mes « dessins d'après » ne sont pas des morceaux, se sont des totalités. Ce sont des dessins qui sont laborieux, il y a des étapes préparatoires. Dans certains cas je les garde, dans certains cas je les jette, parfois je les garde pour en faire autre chose. Là, c'est une étape finale, j'ai mis du temps à le mettre au point, et ensuite je l'ai fait en une minute, deux minutes. C'est mal découpé, parce que je le croyais mal parti. Il y a une sorte de violet, un violet rouge dans les ombres, que j'ai recouvert, mais c'est ce jeu là qui fait vibrer et qui est juste.

InSitu : Au départ, vous travaillez d'après l'oeuvre originale ?

Pierre Buraglio : Dans ce cas là – je l'avais vu à Londres, évidemment – je n'ai pas travaillé d'après l'oeuvre originale, mais d'après sa reproduction. A Lyon, il va y avoir une exposition qui s'appelle « avec qui, à partir de qui ». Pour cette exposition, je suis allé à peu près quinze fois dessiner dans le musée, principalement les jours de fermeture.

InSitu : Il y a un rapport d'échelle avec l'original ?

Pierre Buraglio : Je ne m'en soucie pas trop. Le Baigneur n'est pas loin de la grandeur nature d'un enfant. Alors que dans le « d'après Poussin – Orion », l'original est un grand tableau. Je l'ai vu à New York, au Met. Ça m'a fait un choc extraordinaire. Je l'ai revu à l'exposition Poussin, et on en a parlé avec des amis. Il n'y a pas d'effet de hasard, c'est inscrit dans un

ensemble. Ce dessin là (Seurat) peut apparaître comme une étape pour en faire autre chose. On aurait pu imaginer ensuite un calque qui ne retiennent que les lignes de force. Tandis que là (Poussin), c'est un assemblage de morceaux, de scories, de plusieurs dessins. J'ai même pris une latitude par rapport au sujet, parce que Minerve sur ces nuages est répétée deux fois : il me semblait que cela renforçait le côté « obstacle ».

InSitu : Et la découpe de la jambe ?

Pierre Buraglio : On ne peut pas expliquer tout. Mais il m'a semblé qu'elle était plus présente, qu'elle était plus sur le sol, en la découpant.

InSitu : Elle a été découpée a posteriori ?

Pierre Buraglio : Oui. C'est l'étape finale. Dans un certain nombre de dessins on retrouve ce type de travail.

InSitu : L'aspect « planche d'étude » est très fort dans certains travaux. S'agit-il d'une fin en soi ou le dessin est-il préparatoire à une oeuvre en devenir ? Ou alors s'agit-il de recomposer les possibles étapes préalables d'une peinture de Poussin, Cézanne, ... ?

Pierre Buraglio : C'est comme un « dessin d'après », d'après une oeuvre de musée comme celui-là (Seurat et Poussin). Au fond, c'est à peu près la même procédure. Mais dans tout le processus, il a une autre place. Ce que j'appelle planche – et là, je n'ai rien inventé – c'est ce qui réunit des éléments différents. Dans cette exposition, il y a une planche de Tunisie, une de Marseille, et une de l'appartement de ma compagne et la télévision.

Là, on peut dire que ce sont des croquis plus ou moins poussés avec un certain souci de ressemblance. Souci, vraiment, de faire ressemblant, pas de faire du Buraglio, mais de faire ce que je vois.

On est dans le registre du croquis. Plutôt que de jeter si ça n'est pas bon - bien que je le fasse - ou de gommer, "j'en enlève" avec un cutter. Et c'est une opération plutôt positive. Les incisions, c'est pour enlever ce qui est faux, quand je me suis complètement trompé, ou bien ce qui est superfétatoire (ce n'est pas faux mais on peut s'en passer). Il y a un souci d'alléger.

InSitu : Dans certains effets, on a l'impression qu'il y a un jeu spatial, et que ça n'est pas seulement pour enlever.

Pierre Buraglio : Je peux enlever par exemple un morceau parce que ce sera plus juste : ça, c'est un type d'élimination. Ou simplement, on peut enlever les deux-tiers de la feuille de papier pour produire un autre espace.

InSitu : Donc le baigneur ne serait pas pour vous un croquis ? Et pourtant, au premier regard comme ça...

Pierre Buraglio : Oui, sa facture

InSitu : Alors, à quel moment on passe du croquis à quelque chose qui n'est plus un croquis ?

Pierre Buraglio : Je crois qu'on peut vraiment dire que le croquis, c'est le croquis sur nature, pris sur le vif. C'est la définition classique.

InSitu : La prise de notes ?

Pierre Buraglio : Oui, la prise de notes. Là (Seurat), c'est la même facture que le croquis, mais on n'est pas dans la relation avec l'objet ou la figure à dessiner, on est dans une autre situation, un autre type d'aventure : un « dessin d'après » qui peu à peu s'élabore.

InSitu : Les supports, les outils, les matériaux de fabrication génèrent-ils, de par leur qualités et leur utilisation, le dessin ? On parle de geste pictural ; y-a t-il un geste graphique ?

Pierre Buraglio : Les outils, les matériaux et les papiers produisent des effets subséquents.

Ces gros crayons de couleur Stabilotone permettent d'avoir en un seul geste un trait de quelques millimètres. Il est évident que c'est différent de travailler avec des crayons gras. Le trait sera plus large, plus compact.

InSitu : Est-ce qu'on aurait pu imaginer ce même baigneur fait avec un pinceau et de la peinture ? Et à ce moment là, est-ce que ça aurait été encore du dessin ?

Pierre Buraglio : C'est la question de savoir quand le dessin finit et quand la peinture commence ? J'avoue que je ne m'en préoccupe pas trop. Je fonctionne avec des repères qui sont assez simples. Même si les effets produits du fait du changement de support et d'outils sont différents, j'espère qu'il y a quelque chose qui passe, il y a un type de trait, quelque chose qui n'est pas volontariste, mais qui se fait ainsi. Vraiment, les frontières, je laisse ça à d'autres... Mais il y a sûrement un geste graphique.

InSitu : Qui peut être multiple ?

Pierre Buraglio : Oui, il peut être multiple. C'est important de le dire. A vrai dire, il ne faut pas selon moi que la «manière» précède.

Evidemment, chez certains très grands artistes, le premier geste qu'ils font est de mettre leur tampon. Donc on peut défendre cela et son contraire. Mais ma ligne de conduite est celle-là : je préfère qu'on me dise « on ne vous reconnaît pas », que « on vous reconnaît d'emblée ».

InSitu : Dans Le Monde, en octobre 1998, Philippe Dagen vous a consacré un article dans lequel il écrit que vous êtes « celui qui recommence la peinture ». Pourrait-on dire que vous êtes également « celui qui recommence le dessin » ?

Pierre Buraglio : Philippe Dagen suivait mon travail de près, et je partage l'ensemble de ses appréciations sur la production d'art, la scène artistique aujourd'hui, tout son côté très pamphlétaire.

De façon non volontariste, pas décidé, avec moins de programmation que certains de mes condisciples, petit à petit, j'ai eu à nouveau recours aux moyens plus ou moins traditionnels du dessin et de la peinture. Ca s'est fait au point d'être devenu très envahissant ; et la figure est revenue avec ce processus là. Mais ce n'est pas parce que l'on peint qu'on fait des figures. Evidemment, certains n'ont jamais quitté les pinceaux et peignent abstraitement. Dans mon cas, les deux avancées ont été conjointes, à la fois c'était le retour aux crayons, aux pinceaux, et en même temps le retour à la figure, à l'identifiable.

InSitu : Quel rôle, quelle fonction occupe la couleur dans vos dessins ? La couleur est-elle

dessin ?

Pierre Buraglio : Ca aussi, c'est un grand débat. Il y a beaucoup de théoriciens qui se sont penchés là-dessus. « Où commence, où finit le dessin ». Je n'ai vraiment pas de point de vue.

InSitu : Peut être juste une appréciation ?

Pierre Buraglio : Dans toute la série des « dessins d'après » de ce type, qui ont été fait aux crayons de couleur, très souvent, la couleur se voulait assez neutre. Il m'est arrivé aussi de traiter des sujets dramatiques, pathétiques, comme une crucifixion, sans en rajouter par l'effet coloré.

InSitu : C'est le but des ajouts blancs, dans la descente de croix ?

Pierre Buraglio : Dans la Descente de croix d'après Rubens, les ajouts blancs, à la gouache, c'est pour nettoyer. Au fond, ça joue le rôle des découpes. J'ai peut-être été un jour subjugué par certains grands Matisse (Les Arbres), où il avait gouaché. Mais enfin, c'est une constante dans mon travail, avec la rature : montrer l'erreur, faire avec l'erreur.

InSitu : Les hachures ne font-elles pas office de couleur, de remplissage ?

Pierre Buraglio : Non, c'est vraiment du dessin, parce qu'elles indiquent d'abord le plan. Par moment le trait est plus soutenu. On peut dire que l'ombre est portée sur le trait et qu'il y a insistance sur la hachure. Par conséquent, non seulement les plans sont indiqués, mais ça met en place aussi des zones de lumière et des zones d'ombre. Là on est vraiment dans le dessin.

La gouache blanche apporte une petite musicalité, qui est plus de l'ordre de la couleur.

Voyez "Orion", on peut dire que c'est du coloriage d'ordre presque pratique, pour mettre en place. Un petit coup de violet sur Minerve, un petit coup de vert pour Ephaïstos, un petit coup d'ocre jaune sur les spectateurs. C'est nourri de toute l'histoire des Miniatures persanes ou occidentales, en passant par Fouquet jusqu'à Fernand Léger : individualiser la couleur. J'en ai aussi beaucoup fait l'expérience dans des bâtiments publics : je suis persuadé que la couleur peut vraiment être utilisée à dose infinitésimale pour vraiment compter.

D'après le prédelle du retable de Grünewald, atelier de Nicolas de Hagueneau (les apôtres)

1997

diptyque, bois et métal 233 x 89 et encre de chine sur papier d'emballage avec cache en fer 34 x 56 cm

collection M. et Mme NUAUD

InSitu : Pensez-vous réactualiser le débat du dessin contre la couleur ?

Pierre Buraglio : Certes non. C'est un débat très théorique. J'ai beaucoup peint et dessiné d'après Nave Nave Mahana de Gauguin, parce qu'il était au musée de Lyon. Certains insistent sur la couleur, mais la peinture de Gauguin n'est pas plus colorée, même moins colorée que celle de Fouquet. Et puis, dans ce tableau, la couleur est relativement autonome. Il peint les corps des femmes, des petits garçons et les habits, et d'une certaine façon, c'est la couleur locale, sans jeu de mots. Et puis, il y a des sols sûrement beaucoup plus roses que la réalité, et là la couleur se met à fonctionner pour elle-même, mais pas plus que dans les Miniatures.

Dans l'histoire, dès que les hommes se sont manifestés, une part a été donnée à la couleur, disons pour elle-même, pour la faire agir.

Depuis quelques années, dessinant davantage, représentant, ce que je propose au public va sembler plus ressortir de l'ordre du dessin et va apparaître comme un grand gris avec quelques accents, comparativement à deux mètres carrés de gauloises bleues, ou à des fenêtres où je donnais à voir un carré bleu. De ce point de vue là, la couleur est pensée autrement, ou vécue, ressentie autrement.

InSitu : A quel moment sommes-nous dans le dessin ? Si définition il y a, quelle serait selon vous celle du dessin ?

Pierre Buraglio : Le dessin est multiple. Il y a le dessin rapide, le croquis, « sur le vif » comme on dit – toutes ces expressions semblent désuètes mais sont justes. Il y a le dessin d'imagination. Il y a le dessin de longue, lente élaboration. J'ai repris, à côté d'œuvres beaucoup plus libres, quelques fusains très serrés de cinq ou six heures de travail : je n'avais pas fait cela depuis quarante ans. Il est vrai que c'est un autre registre de dessin, celui de se mettre soi-même le plus possible en retrait et de se donner le temps d'observer.

Il n'y a pas UN dessin. Avec tout l'apport du moderne, nous avons une preuve manifeste que quelques traits sur une feuille de papier peuvent faire dessin. Voyez Joan Miro.

Donc le dessin échappe à une définition. Mais on peut par différentes approches lui trouver un certain statut.

InSitu : Quel est le statut de l'écrit dans votre œuvre, lorsqu'il est rendu illisible dans les agendas biffés ? S'agit-il simplement d'un support rythmique à un dessin non figuratif ?

Pierre Buraglio : Dans les agendas biffés, ce que j'ai appelé les « caviardages », je ne sais pas si ça fait dessin ou si ça fait peinture, mais finalement il y a un fait plastique fort issu de tout ce que l'on a vu, tout ce que nous a donné le siècle. Mais ce qui les caractérise, les légitime, c'est qu'il n'y a pas d'intention. Dans les « dessins d'après » (Seurat, Poussin), il y a beaucoup d'aventure et une part, j'espère, qui m'échappe. Mais dans les « caviardages » ça m'échappe sans m'échapper. Je barre, mais je n'ai pas le projet de faire une page, alors que là, j'ai quand même le projet de dessiner d'après Poussin.

InSitu : Certains ouvrages ont-ils le statut de livres d'artistes tel qu'on l'entend aujourd'hui ?

Pierre Buraglio : Je fais en ce moment une exposition au Musée Zadkine à Paris, qui s'appelle « Prélèvements et prolongements ». Elle rassemble ce que j'ai fait depuis quarante ans avec des écrivains. J'ai produit des livres. On peut dire que ce sont des livres d'artiste en ce sens que même s'ils sont pauvres, ils ressortissent d'une certaine bibliophilie, qu'ils soient très chers à l'Imprimerie Nationale, ou très bon marché dans d'autres cas.

J'ai essayé d'établir une typologie. Il y a ce que j'ai fait avec les mots, ou les mots barrés, les caviardages, les agendas biffés, ou bien certains recueils de mes notes. Mais aussi l'exploitation du jeu sur les mots, et dans d'autres cas, du jeu avec les écrivains. Là, je me donne comme règle le respect du texte - autrement cela ne m'intéresse pas. Essayer de comprendre, de rentrer dedans, et travailler le plus possible en relation avec l'écrivain.

Quand on voit un agenda ouvert d'une année entière – en lithographie, le recto verso – ça produit un très beau graphisme. J'aurais été plus soutenu, j'aurais fait ça pour tous les ans. Quelque chose pour le Palais de Tokyo ! Tout ce qui est de l'ordre de la rature, si elle n'est pas intentionnelle, si elle n'est pas un effet de graphisme, un « à la manière de », ça a une force.

InSitu : En tant qu'enseignant, comment parler de dessin sans tomber dans le piège de l'académisme, comment faire vivre le dessin en tant que discipline artistique alors que l'art actuel est majoritairement montré en termes d'installations et de vidéos ?

Pierre Buraglio : Au lycée et au collège, ils ne baignent pas là-dedans, c'est moins problématique que dans les écoles d'art. Ils ne subissent pas la pression du marché, la pression de certaines revues. C'est à vous de leur montrer. Si vous allez au Musée des Beaux-Arts de Nantes avec eux, vous pouvez montrer à la fois les Cribleuses de blé de Courbet, le Souper d'Emmaüs attribué à Tournier, Madame de Seynone... mais aussi les photos de Jean-Luc Moulène et l'ensemble autour de Tony Grand. On peut montrer aux élèves qu'il y a un Picasso de la fin, qui a une pêche extraordinaire et qui n'est pas déplacé. On peut apprendre aux enfants qu'il est d'une autre facture que le Philippe de Champagne, qu'ici ce ne sont pas les mêmes enjeux, etc. mais on peut leur montrer aussi les passerelles ; que l'un n'est pas exclusif de l'autre.

Avec les amateurs dans les cours du soir il n'y a pas de problèmes. Les professeurs d'arts plastiques ont souvent trop de respect humain, ils se disent : « on ne va pas être dans le coup ».

Dans les écoles d'art de province - c'est terrible - on a toujours peur d'être provincial, et du coup forcément on l'est. Des cours du soir d'adultes, j'ai gardé le meilleur souvenir. Au fond, vous allez me dire : « ils sont ignorants, ils ne sont au courant de rien, il viennent avec la seule idée de pouvoir faire le portrait de leur enfant ou de leur maison de campagne ». Eh bien, il faut justement retrouver cet état-là, cet état de l'amateur ou de l'enfant. Il faut retrouver cet état là sans gêne, sans respect humain, dessiner d'après... On peut aussi dessiner devant la télévision, on peut faire un arrêt sur image. Etre dans cette situation de regarder, d'exercer son regard et que la manière de faire ne l'emporte pas sur cet acte. Il faut considérer que rien n'est plus intéressant que ce que l'on voit. Comme disait Gilles Aillaud : « laissez être les choses telles qu'elles sont ».

Exposition Beaux-Arts de Lyon, 2004

Avec... Pierre Buraglio
Par Christian Briend

L'art contemporain avait déserté le Palais Saint-Pierre depuis le départ du musée d'Art contemporain de Lyon et son installation en bordure du Parc de la Tête d'Or en 1995.

Significativement, le millésime 1984, année de naissance du MAC fait aujourd'hui office de date butoir aux collections du musée des Beaux-Arts, qui est aussi, faut-il le rappeler ?, pour sa section finale, un musée d'art moderne. Dans les locaux laissés vacants par son puîné, le musée des Beaux-Arts, alors en pleine rénovation, n'avait tenté de conserver ni les deux importantes installations de Dan Flavin, ni les peintures de Niele Toroni placées dans l'escalier monumental desservant le Nouveau Saint-Pierre. Des collections du musée d'art contemporain subsistait seule, et de façon proprement souterraine, une sculpture de Claudio Parmeggiani. Enfouie par l'artiste en 1990 dans le jardin du musée, Terra pouvait ainsi apparaître à certains esprits chagrins comme un symbole lourd de sens. Aussi, quant il s'est agi de préparer la commémoration du bicentenaire de

la création du musée des Beaux-Arts, l'appel à un artiste vivant pouvait-il faire figure d'idée neuve. Il fallait pourtant se rendre à l'évidence, le recours à la figure du créateur pour renouveler le regard porté sur des collections muséales est en passe d'apparaître comme un dispositif désormais relativement convenu. Il y a plusieurs années déjà que les musées d'art ancien ou moderne ont lancé de telles invitations. Depuis les Histoires de musée,

présentées par le musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1989, jusqu'au tout récent Dialogue ininterrompu au musée des Beaux-Arts de Nantes en 2001, en passant par les très médiatisés Encounters à la National Gallery de Londres en 2000, c'est le plus souvent à des expositions collectives que donnent lieu ces propositions. Il est moins habituel de demander à un artiste unique de travailler sur l'ensemble d'une collection, et ce pendant une longue durée. C'est le parti qui a été retenu à Lyon, en décidant de s'adresser à l'une des personnalités les plus attachantes de la scène artistique française depuis les années 1970, Pierre Buraglio.

Faut-il justifier ce choix ? Certes l'exposition de Buraglio au Capc de Bordeaux en 1999, en rendant manifeste la qualité des Dessins d'après...et leur importance dans le parcours de l'artiste depuis le début des années 1980 paraissait-elle pouvoir appeler de nouveaux prolongements. Mais c'est aussi la position de Buraglio vis-à-vis de l'art de peindre, dont il interroge la pertinence depuis ses premiers Agrafages autour de 1966, qui rendait prometteuse la confrontation de l'artiste avec les collections d'un musée généraliste comme celui de Lyon. De plus, savions-nous avant même de rencontrer Buraglio, la générosité de son regard, son éclectisme dénué d'a priori, lui permettrait de faire son miel dans les cinq départements du musée, et de répondre ainsi, autant que faire se pourrait, à l'encyclopédisme qui caractérise les collections lyonnaises.

C'est donc une résidence, au sens où l'entendait il y a encore quelques années l'Orchestre national de Lyon conviant un Pascal Dusapin ou un Michael Jarrell à composer pour lui, qui a été proposée à Pierre Buraglio. De fait, durant deux ans, à raison de deux journées par mois, Buraglio s'est donc prêté au jeu de l'appropriation progressive du musée et livré au travail, humble et ambitieux à la fois, à partir d'œuvres élues par lui.

On s'en aperçoit sans peine au vu des œuvres exposées, c'est moins de la copie d'après les maîtres, dont la collection du musée des Beaux-Arts offre d'ailleurs de nombreux et prestigieux exemples (Géricault, Delacroix ou Manet copiant respectivement Raphaël, Titien et Delacroix) que relève la fabrique buraglienne que de leur interprétation, voire de leur recyclage. Certains Dessins d'après... apparaîtront presque littéraux (tels ceux d'après Le Jongleur de Bourges ou d'après un saint Sébastien médiéval), l'artiste semblant à première vue se satisfaire de la posture du copiste.

A y regarder de plus près cependant, on remarque que Buraglio, qui aime à réaliser souvent une seconde version en changeant d'instrument (il fait grand usage du crayon glasochrome rouge ou bleu), vise une sorte de décantation du motif sans revenir toutefois au style quelque peu schématique qui lui a servi dans un passé récent à transcender des compositions célèbres de Poussin, Cézanne ou Seurat. A Lyon en effet, Buraglio renonce au trait épais de crayon de couleur ou de bâton à l'huile, qui lui suffisaient dans leur simplicité pour évoquer une montagne Sainte- Victoire, au profit du fusain et de la gomme, outils à l'évidence plus prospectifs. Traduisant une plus grande intimité avec les originaux, les dessins faits à Lyon sont plus fouillés, plus travaillés, plus picturaux parfois (La Monomane de l'Envie d'après Géricault fait d'ailleurs appel à la gouache). Cela tient sans doute au fait que confronté à une collection unique, forcément limitée, Buraglio a sensiblement accru la liste de ses peintres de prédilections : moins de standards (au sens jazzistique du terme), moins d'œuvres emblématiques d'une certaine modernité, même si le Nave Nave Mahana de Gauguin l'a beaucoup retenu, mais des œuvres parfois plus confidentielles, comme les peintures des Lyonnais Grobon, Ravier ou même Flandrin. Il s'agissait moins pour lui d'évoquer des œuvres immédiatement reconnaissables du musée mondial que de créer véritablement avec...

Au début, l'artiste, comme il l'explique plus loin, eut la tentation d'entrer dans le vif de sa résidence en empruntant le biais d'une thématique dont ne témoignent finalement que peu d'œuvres présentées ici (de superbes études de pieds d'après Rubens ou Gauguin pourtant). Et c'est plus par affinités et par goût pour certaines périodes de l'histoire de l'art

(les XVII^e et XIX^e siècles surtout) que s'est effectué le choix des œuvres, Buraglio privilégiant en général la figure, même si des paysages l'ont aussi retenu, bien plus en tous les cas que la peinture d'histoire (Véronèse fut envisagé in extremis).

Chez Buraglio, le choix des moyens techniques, d'une grande diversité, est toujours significatif. Le montage lui permet ainsi d'insister par la répétition du même sur des effets de cadrages (comme d'après la *Lucrece* de Cagnacci). Le recours à la sérigraphie à propos de Daumier ou de Courbet constitue une allusion subtile au caractère multiple des bronzes des *Parlementaires* ou à la sérialité discutable des *Vagues*. Les *Planches*, composées de feuilles de carnets dessinés par l'artiste à la volée dans les salles ou le jardin du musée après une longue séance assis devant le chevalet, témoignent quant à elles de la réalité de cette résidence tout comme les fusains d'après des sculptures (une nouveauté dans les *Dessins d'après*) qui rendent compte de l'espace concret du musée, compris comme espace de déambulation : tel dessin d'après *La Sauterelle* d'Etienne- Martin inclut ainsi dans sa composition les jambes de la "gardienne" en poste ce jour-là dans la salle des "Lyonnais modernes". Sacrifiant à une tradition ancienne de mise en abyme, Buraglio va même jusqu'à représenter sa propre main dessinant, nous laissant apercevoir le chevalet, la pince, le blanc de la feuille. Ce faisant, il annonce en mineur du thème de l'autoportrait, auquel l'a incité son admiration pour ceux de Vouet ou Stella qui ont donné lieu à un magnifique ensemble de dessins, remarquables par le caractère à la fois enlevé et médité du trait, souligné de vigoureuses hachures.

En parcourant le musée sur les pas de Buraglio, le visiteur de l'exposition, sera ainsi à même de regarder autrement Ravier, Gauguin ou Zurbaran, leurs œuvres étant désormais revêtues grâce à lui d'une aura imprévue. Les œuvres autour... y pourvoiront tout particulièrement par le recours au modèle vivant ou l'hommage à des objets familiers, paires de sandales (lointains cousins des souliers de Vincent), dont Buraglio est désormais copropriétaire avec le saint François de Zurbaran, ou prosaïque torchon dialoguant ironiquement avec une somptueuse draperie de Dürer conservée au Cabinet des Arts graphiques. L'humour en effet n'est pas absent des productions de Buraglio. Ainsi, ce dernier, qui a eu l'occasion de suivre le montage de la rétrospective Sisley, organisée par le musée en 2002, évoque-t-il à merveille la poésie visuelle du peintre anglais à l'aide d'une modeste peinture dénichée aux Puces et découpée par lui selon ses besoins. De même, un assemblage autour de... Georges Michel où se remarque un morceau de toile de camouflage confirme, s'il en était besoin, que Buraglio ne se contente pas de recycler l'histoire de l'art, mais aussi ses propres procédures depuis les années 60 et 70. De cette esthétique du prélèvement participe aussi l'ajourage au cutter signalant l'aspect superfétatoire d'un visage (celui de l'officier de marine de Millet), d'une bouche (une moderne Maraîchère), la mise en valeur d'un élément constitutif (le moulin sous l'orage de Michel) ou d'un point de fixation (les crevés du costume de la Noble Dame saxonne de Cranach l'Ancien). Au vrai, ce qui fonde la réussite de l'exposition tient à un équilibre miraculeux, le musée semblant avoir autant apporté à l'artiste que l'artiste apporte au musée. Si, telle une belle endormie, le musée doit à Buraglio d'avoir superbement montré que ses collections étaient toujours à même d'inspirer un artiste d'aujourd'hui, il apparaît d'ores et déjà que cette résidence lyonnaise n'aura pas été sans incidences sur le parcours de Buraglio. Outre les évolutions nouvelles des *Dessins d'après*, le retour au modèle vivant ou la tentation assumée de l'autoportrait, l'aspect le plus spectaculaire de cette exposition découle de la franchise inédite avec laquelle Buraglio a renoué avec une pratique picturale, dont Pierre Wat dans un texte lumineux du catalogue, dégage les enjeux avec une si éclairante acuité. Ces peintures, réalisées dans le secret de l'atelier, loin de leurs modèles, frapperont autant par leurs qualités proprement picturales, que par la nouvelle direction empruntée par Buraglio : à l'heure tardive où s'écrivent ces lignes, Buraglio fait naître de nouvelles peintures qui confirmeront ailleurs une orientation à la fois diserte sur l'actualité du médium et dénuée de toute nostalgie.

ÉCRITS DE BURAGLIO 1966-1988 (choix)

Ma fille, alors âgée de quatre ans, m'interrogeait, dans son parler : « Elle fait, Claude? », disait-elle. Cette enfant cherchait (c'est ainsi que je me l'explique) à se représenter ce qu'elle aurait pu faire, ou dire, quels étaient ses comportements. comme ses paroles, qui avaient pu nous faire sourire. Pas à s'expliquer. non : à se représenter. Ainsi n'en serait-il pas de la pratique du peintre... La rédaction de notes - comme activité réflexive permet de faire retour sur ce qui a été produit, pour le voir. tel en miroir ; donc autrement ; différemment. Voir, lire pour en parler. Faire parler. Ce qui se donne à lire: la succession contrariée (séquences contradictoires) des travaux qui ont dévoilé à mesure qu'ils ont été produits leur pensée productrice; et se proposent à la lecture réactive ment. Ce qui se donne à lire: une pratique répétitive. qui du fait de ce retour réflexif deviendra plus appréhensible sans toutefois perdre son épaisseur. En effet, le texte verbal cataloguera les matériaux recourus ; décrira les gestes; donnera la mesure du temps réellement employé à etc., mais sans entamer le texte pictural.

(Des mots, nous ne faisons pas un usage innocent... Nous sommes englués.)
Queyrac. 1978 .

Concevoir la pratique de peindre comme le champ où peut s'exhiber notre non-liberté. En effet. c'est sur le fond anonyme et contraignant de la peinture, de la façon la moins spontanée que le peintre développe son discours. Consciemment critique. Travail qui se limite à n'être qu'un écart, permanente référence aux peintures qui le sous-tendent; aux peintres qui depuis Cézanne s'interrogent sur le langage de la peinture; l'épuisent. Il faut admettre cette peinture comme indication. Discours muet. et cependant indicatif.

La production de ces surfaces est une critique en acte. La peinture met son objet à l'épreuve, en se mettant à l'épreuve de son objet.

Critique et autocritique. Ces surfaces précèdent comme critique réelle. matérielle, ce texte (qui toutefois en accélère le processus).

Vision d'une illisibilité manifeste, laissée anonyme. Illisibilité lisible comme telle. Cette vision: c'est la saisie immédiate et globale de ces superficies (180 x 200) qui restent surfaces et font écran. Sur lequel le spectateur bute. Mais il n'est pas laissé devant un tableau abstrait, c'est-à-dire comme fixé sur un fond de tasse de café turc, à divaguer.

C'est un fait que ces surfaces (camouflage et blanc) juxtaposées, pour celui qui les regarde, ne disent rien. C'est un fait que le peintre ne dit quoi que ce soit, mais en le disant, en le répétant - ce qui n'est pas se taire, ce qui n'est pas s'abstenir - au contraire. Se taire; pour faire parler. .

Que font-elles voir, percevoir, sentir, ces surfaces ? Une présence matérielle qui manifeste une absence, rendue sans symbolisme par la seule présence de ces surfaces.

L'absence de toute représentation, démonstration, conjuguée à celle du peintre, constitue une situation de silence inhérente à ces surfaces. Dès lors qu'elles sont produites, vecteur de silence. A la relation : l'artiste et son oeuvre, une telle pratique substitue le produit et son peintre - celui-ci restant second en regard de ce qu'il a fabriqué. Ces surfaces font référence. Leur économie renvoie à des peintures qui systématisent un certain développement de la peinture moderne. Ces surfaces reproduisent ce développement dans l'expérience de ses limites. Limites déjà indiquées par Cézanne, puis le cubisme analytique, atteintes par Mondrian et Pollock.

Dans les séries de toiles qu'ils ont respectivement peintes dans des périodes déterminées, nous déchiffrons la problématique suivante : la relation forme/fond autrement dit du support (de la toile) et de ce qui sera peint dessus.

La soumission à cette réalité anonyme et contraignante, à ce fond de peinture auquel le peintre se lie délibérément, permet de ne pas peindre comme on veut à l'heure où l'on proclame que le peintre est enfin libre.

L'exercice de la peinture prise comme son sujet est le champ dans lequel l'opérateur de ces surfaces agit, consume (a consommé) les ressources dont il dispose. Il est bel et bien bloqué.

Doit répéter, paraphraser, citer. Il s'agit de montrer qu'une telle peinture bute sur le mur qu'elle s'est dressé. Il est temps d'arrêter.

Notes qui devaient accompagner un « Mondrian camouflé » (cf. p. 37) pour dossier 68. Ce texte, finalement, ne devait pas être publié.

Le dogme est moins utile que la bouse de vache.
(Attribué à Mao Tse-toung)

Je réponds d'une manière moins en lacis qu'il ne pourrait paraître.

1- Après une visite au Louvre... Je peux constater par l'observation et J'analyse serrée ce qui fonde la grande peinture. Celle-ci m'émeut; je l'aime comme le paradis perdu. Pourquoi ne pas renouer avec la Tradition en transposant, en adaptant aux données de notre temps, en renouvelant... Décidément non. Il faut se prémunir du constat qui installe dans de fausses certitudes... Nier pour affirmer. Mettre en pratique la négation comme acte positif. De façon concrète par le refus; des refus (et des choix par voie de conséquence). Refus en regard de la pratique de peindre, comme du vécu – selon cette morale: faire face, ne pas contourner. Bien qu'il faille aujourd'hui accepter/refuser ce qu'il fallait refuser/ accepter hier, refus (et choix) renvoient à cette attitude.

Ne pas recourir aux moyens éprouvés qu'offre la Tradition, c'est affirmer, de fait, une nouvelle relation par les matériaux et les outils à la peinture; une nouvelle façon d'opérer par les gestes, la nature du plan de travail. Plus Cézanne affirmait qu'il voulait faire de « l'impressionnisme un art durable comme celui des musées », plus il le questionnait – le remettait en question. Les refus déplacent l'art du terrain où la culture l'enclôt et oblige à la définition de nouveaux critères pour le reconnaître et l'appréhender; et le monde lui-même.

Dès lors qu'un artiste produit comme le Présent lui impose, et par urgence intérieure, le Nouveau, il se protégera des exigences de « nouveautés » auxquelles le marché de l'art veut l'assujettir... Les chiens aboient, la caravane passe...

Comment, sous le regard du musée, ne pas se libérer de certains excès modernistes dont nous souffrons – sinon par l'excès même Persévérer. Exagérer. Jamais décret ni mode ne feront que ce qui se peint, s'écrit, se compose sera « classique », « beau », etc. nous ne pouvons, contraints, que produire des objets critiques desquels a priori, nous ignorons tout sauf ce qu'ils ne doivent pas être.

2- Parce que non productiviste parce que résistante à tout pouvoir l'activité artistique a une situation périlleuse menacée par l'utilitarisme de classe. Or l'art est indispensable précisément quand il ne doit servir à quoi que ce soit, à qui que ce soit parce qu'il agit hors de

toute causalité, produit à la forme intransitive, au mode indicatif, au temps présent, l'artiste est responsable totalement de ses actes. Ni la nécessité ni l'utilité ne les justifient; ne les excuseront. Ils témoignent pour eux-mêmes. Témoins à charge!

3. Le métier de peindre s'exerce et s'accomplit au jour le jour (à jour faillant), à découvert, non à l'abri d'une pensée totalisante (la Science, une gnose). Le rapport à la connaissance est nécessairement fragmentaire, empirique, quelques pans de savoir, quelques expériences systématisées.

«Il Y a beau temps que je rêve d'une sorte de vade-mecum qui, en un volume réduit, contiendrait le bagage d'objets et de connaissances d'une stricte utilité pour la pratique comme pour la théorie de la vie» M. Leiris (Biffures).

Réponse à une enquête sur la Théorie dans l'art contemporain.
in Documents sur. n) 6-7-8, septembre 1980.

NOTES SUR LES MASQUAGES POUR UNE EXPOSITION GALERIE JEAN FOURNIER, FÉVRIER 1980

Première série commencée en 1975 ; continue; continuée... Chutes de ruban de masquage (masking-tapes) glanées derrière un peintre après qu'il en eut fait un premier usage pour être réutilisées. Ces rubans se présentent sous forme

de boules compactes et colorées; à dominante rouge, gris, multicolore... A mesure qu'ils sont séparés les uns des autres, ils sont posés le long de l'arête d'une feuille de papier calque. Ils suivent le périmètre: encadrent un Blanc, qu'ils ont circonscrit. Parfois, des rubans placés sur ou entre ceux d'angle dessinent des triangles scalènes qui surindiquent les angles droits. La feuille de papier calque a été préalablement mouillée à grand jet. Elle s'est resserrée, densifiée, cette rétraction fait paraître (apparaître) le vide comme plein. La maintenance de ces rubans colorés est assurée par des agrafes. A l'origine une opération rapide, voire brutale, et concomitante de celui qui regarde. Ils sont posés soit comme ça vient, soit légèrement déplacés, soit après qu'un parti monochrome ou bicolore eut été adopté: ce n'est pas systématique. [...]

50 Masquages. La même chose, mais différemment. [...] La peinture nourricière de la peinture, mise en abîme de la peinture, phagocytose; ce travail évoquerait-il, comme le voit ma compagne, une gribiche - toujours est-il que telle Pénélope (la ruse en moins), je défais pour faire. Je produis en utilisant le revers des choses un Revers. Il me souvient d'un manteau, cousu, brodé, orné de matériaux hétéroclites, réalisé par une vieille dame: sorte de traîne royale longue de 5 à 6 mètres, vue à la Salpêtrière en 1965.

Les Masquages sont placés entre deux feuilles de plastique. Le juste vu comprend un léger vide, sorte de marie-louise irrégulière entre le cadre et le motif. Il y a une perte de la tactilité et de l'éclat de certains tons (en revanche, la translucidité est préservée). L'encadrement ne répond pas au seul souci de conserver des matériaux précaires - il explicite la leçon matissienne sur les « 4 côtés ». En effet, les bords de la feuille, doublés de couleur, sont dédoublés par le cadre blanc qui les répète comme cadre intérieur.

Deuxième série commencée en 1978; continue; continuée... Les rubans sont, dans une première phase, collés sur plusieurs épaisseurs de pages du Monde blanc, du rose-orange Marius, etc. Les pages suturées de couleur sont arbitrairement assemblées. Des diagonales de rubans plus larges, en surcharge, surindiquent l'espace occupé. Le collage a produit évidemment un effet de matière qui se conjugue au brouillage coloré. Critique: Les rubans (récupérés dans les poubelles des peintres et des carrossiers d'automobiles) sont alors posés sur une feuille de plastique, recouverte d'une deuxième feuille. [...] Rien de caché.

Comment en serait-il autrement? Rien à cacher. [...] Les rubans sont posés telle une page de bâtons de gauche à droite, de haut en bas. Coïncidence entre le geste et l'effet obtenu. Bien que sélectionnés par couleur (les rouges, les blancs, les multicolores), les rubans gardent leur caractère imprévisible. Je ne les connais pas a priori; ils sont ce qu'ils sont. [...] Ils se proposent à mesure qu'ils sont dépiautés: les pages s'écrivent au temps Présent... Les rubans sont posés en alternance selon des combinaisons éculées... Une ligne oblique chaude - une froide, une ligne claire ... foncée, etc. Ils remplissent la page. Que pourraient-ils faire d'autre? Les hachures forment de petites zones de couleur, les formats se tiennent entre 90 x 65 et 50 x 42. L'effet de brouillage impressionniste sous-jacent (1 cm² du Monet de Giverny démultiplié) harcèle la nomination des couleurs: rouge vermillon, bleu céruléen, etc. La page ne peut être retenue que comme écran. Donc les couleurs contrastées ou voisines sont de même valeur. [...] Parvenir à la remontée du Blanc vide/plein jusqu'à la couleur qui avance vers notre reit. [.HJ

Notes sur les Masquages. pour une exposition galerie Jean Fournier, février 1980.

NOTES APRÈS L'EXPOSITION (MARS 1980)

Il ne se donne point de visible sans retenue. Poussin

Le parti pris pour montrer les calques épinglés sur le mur et encadrés fut celui de la frise. Effet pour un lieu, pour un moment, et exhibé en tant que tel. Nous avons voulu par cet accrochage mettre en vue une procédure; une fabrication en série; une exécution rapide (sous

entendu le retour possible du matériau à «ses» poubelles d'origine). [...] Parce qu'elle est l'Inattendu, parce que toujours renouvelée dans ses rapports et ses contrastes, la Couleur est l'antidote de l'obsession. La peinture naît/n'est que détachée du monde, de soi-même.

[...] Sans doute les gestes radicaux, expéditifs qui décident des Masquages menacent de les éclipser en tant que résultats. Il faudra relever et analyser les effets obtenus. L'utilisation des couleurs - matières des autres (position qui se radicalise avec la récupération des déchets du carrossier, c'est-à-dire un Bleu Renault, un Jaune Peugeot, etc.), produit des effets ipso-facto qui leur sont spécifiques; tandis qu'en tant que couleurs du prisme, elles agissent bien évidemment les unes sur les autres: Les rubans rapprochés, chaque couleur agit de part et d'autre. Le dessin continu est alors d'une lecture dynamique. Au contraire, si des blancs les séparent, les couleurs déclineront davantage leur identité: un certain Bleu, un certain Rouge, le parcours visuel est alors plus distors.[...]

La peinture se manifeste dans et par la tension de l'appel du dedans qui résiste à celui de l'extérieur; et dans la contradiction suivante: entre la perception qu'offre une superficie mesurable à l'œil, portion d'espace arpentable, définie par les distances qui séparent ses extrémités et son prolongement hors limites par la capacité de la Couleur à irradier.

PAR LA FORCE DES FAITS

De très nombreux noms, beaucoup de titres, de manifestations sont cités, évoqués. Ils le sont par la force des faits relatés; et secondairement par souci d'être bref. Je ne prétendrai pas être exhaustif; pas même exact. « ...On a beau dire» (Nathalie Sarraute). L'année où Guy Mollet envoie le contingent en Algérie, notre classe de seconde s'époumone à l'adresse d'un jeune professeur: « ... Dans les Aurès! Dans les Aurès! »

En 1962, j'écouterai avec mes camarades du F. U. A. des Beaux-Arts de Paris les « you-you » de l'Indépendance. Réformé, cette guerre je ne l'ai pas faite tout comme nombre de mes condisciples qui, comme moi, se situaient entre « Paix en Algérie » et « Algérie algérienne » (sans toutefois dépasser le soutien extérieur au F.L.N.). Du cœur; aucune formation théorique. Ce qui va unir quelques-uns d'entre nous, et plus tard nous désunir, n'est-ce pas la religiosité

de l'art ? Nous incarnions le clown de Banville, écoeurés par les épiciers de Baudelaire. Un discours faux va décider de l'orientation de ma jeunesse. « L'Espoir » et « Les Voix du silence », dès l'âge de dix-sept ans, me galvanisent. Pourquoi ne pas le dire: ces livres continuent de m'émouvoir. Préparation à l'École des Beaux-Arts... Balthus, par élimination, se devait d'être le modèle. En fait, inimitable car son métier requiert une discipline qui va a contrario du style relâché de l'école où j'entrais en 1959. Comme tout le monde, je succombe à la tradition « bonnardienne ». Je lis les « Notes d'un peintre », de Bazaine; mais aussi les lettres de Cézanne à Emile Bernard. Logiste du prix de Rome... Le jury s'est ouvert à la peinture contemporaine; Soulages est l'un de ses membres. Avec lui, rencontré dans le cadre des « Procès à... » (à Robbe Griller. etc.) pour Clarté, je vais dialoguer, comme il l'exigera, de peintre à peintre. Ce fut très stimulant, mais sans effets immédiats.

La rupture, mieux le désaiguillage pour quelques-uns d'entre nous, s'opère vers 1964. Parmentier ayant accompli les premiers gestes radicaux. Pour ma part, mon voyage à New York (au Museum of Modern Art et au Village Vanguard) en avait précipité le cours. En 1963, Roger Chastel inaugurait son atelier - «... il s'agira l'Éthique et non d'Esthétique... » : lira-t-il. Mots qui faisaient écho aux (Peintres d'action américains (1) Rosenberg parle de « l'ascèse l'un constant refus ». Parmentier, déjà nommé, qui amène Buren, Kermarec, Ristori, Aksine, Amor, Mahou, Prosi, Bodek, Rouan, Viallat et Bioulès «montés» du Midi et moi-même : fréquenteront l'atelier. Chastel invite certains d'entre nous à « Grands et jeunes d'aujourd'hui » aux « Réalités nouvelles ».

Des dissensions. Salons, biennales, prix obtenus seront sans effet sur la critique et les marchands. (Il en sera autrement vers 1973-1974.)

1. La Tradition du nouveau. Editions de Minuit 1963.

Le marché impose les épigones de M. Duchamp qui font écran à la peinture. La peinture - elle, est reconnue dans cette école de Paris honnie, chez Bram Van Velde, chez Fautrier... Les pliages et les nouages d'Hantaï vont décider d'une nouvelle relation à la toile; faire en sorte sans écolage que se substituent, dans la pratique, à la relation le créateur et son tableaule produit et son producteur. Le travail d'Hantai relaye Pollock ; et éclaire Matisse. L'école de New York dont elle participe voile alors le travail de Matisse. Trois vocables -, tel un mot de passe: refus, silence, et l'adjectif pauvre (quant aux moyens recourus), font que nous nous reconnaissons...

1966.

«Perspectives nouvelles» (Antibes), invité par Jacques Lepage. Galerie Jean Fournier: « Triptyque ». Buren, Meurice, Parmentier, moi-même aux côtés de Tapiès, Hantaï, Riopelle. J'expose deux agrafages.

Des lectures vont créer pour moi les possibilités d'une pratique; vont permettre de conjuguer de façon disjonctive refus et partis pris; de conforter un certain accomplissement de l'acte de peindre. (On admettra qu'il y a différence entre la situation de l'initiateur et celle du scoliaste.) «J'avance masqué. « (Descartes).

Je mentionnerai donc, comme lectures (encore marquées d'un signet) : de Ponge, dans «Méthodes» : une conférence de 1956,» Pratique de la littérature» : une pochade en prose du 13.12.1947.

De Barthes, dans «Le Degré zéro de l'écriture»: «L'Écriture blanche». De Robbe-Grillet: «Une voie pour le roman futur». De Blanchot: «La Littérature et le droit à la mort» ; «L'Inconvenance majeure». De Eco, dans «L'Oeuvre Ouverte»: «L'Informel Comme oeuvre Ouverte». De Leiris: «De la littérature considérée comme la tauromachie». Les spectacles de Beckett montés par Blin, ceux de Brecht par Serreau. Dans la revue Tel quel, d'abord non acceptée parce que trop «littéraire» je vais trouver la première mise en mot - (indirecte), d'une peinture que nous sommes quelques-uns à configurer... De Marcelin Pleynet, Sur Kline et Rothko. De Pleynet

également les trois articles parus dans Les Lettres françaises, en 1967, qui inscrivaient la peinture américaine dans le cours de la peinture moderne. De Ph. Sollers, un article sur J. Bishop. De J.-J. Goux dans Tel quel N° 33 : « L'inscription du travail ». Antérieurement, des préfaces de R. Van Gindertael ; la revue Lettre ouverte (il me souvient d'y avoir lu Borduas) ; les Cahiers du Musée de poche. Par ailleurs Les Lettres nouvelles, que dirige M. Nadeau, dans cette passe en creux de l'histoire, aiguïseront ma sensibilité politique, ma révolte.

Je me réfère, dans ce moment, à « Littérature et Révolution », à Trotsky, pour conforter (justifier devrais-je écrire) mon attitude. Les « Chiens de garde » et « Mythologies » exaspèrent. J'y pratique d'abord un discret entrisme avec la « Salle Verte » (1965), où je présente un recouvrement - vert comme tous les membres du comité et du jury. Depuis 1966, le salon s'est ouvert aux courants antagonistes; à Equipo-Cronica comme au S.M.P.T. qui y fait, sur mon entremise, sa première présentation. Je n'étais pas (ce que j'exprimais à Buren), et ne suis toujours pas, en accord avec les positions que prit le groupe, avec le tract qu'il fit distribuer... « Nous ne sommes pas peintres... » Justement, si! J'exposais quant à moi un agrafage d'imprimés façon « abstraite » et donnais pour le catalogue de ce 17e salon un texte (2) dont j'extrai ces passages: « Peindre pouvait désigner à volonté : j'ai peint une porte, une nature morte, une composition. A partir de Pollock s'ajoute un emploi intransitif : je peins. Peindre un tableau - la force de celui qui le produit devient le sens dernier de ce tableau. L'absence de toute représentation devenue implicite dans le projet du peintre - son action, concomitante de la fabrication du tableau, apparaît contemporaine de ce qui est présenté, rendu présent... Ce qui est énoncé dans la toile ne renvoie qu'à soi-même... Entendons que l'inapplication de cette peinture, à représenter, à dépeindre, à être parole, permet à la peinture elle-même de prendre en charge toute la réalité de la peinture. Où se fondent les motivations et les sollicitations (déjà picturales) à peindre avec l'accomplissement de l'action du peintre, et le tableau déjà réalisé ? Il est vrai que la peinture, comme la littérature « la plus dégagée est en même temps la plus engagée dans la mesure où elle sait que se prétendre libre dans une société qui ne l'est pas, c'est accepter le sens mystificateur du mot liberté par lequel cette société dissimule ses prétentions » (M. Blanchot).

2. Reparu dans le catalogue de l'exposition de l'A.R.C. 2. ainsi que les autres textes cités.

La guerre du Viêt-nam, la Révolution culturelle chinoise vont être les facteurs d'une remobilisation. Le texte marxiste-léniniste... L. Althusser dont la lecture conduit à celle de Mao Sté-toung et Gramsci; les « Cahiers M. L. » du cercle U. E. C. de la rue d'Ulm sont déterminants. Si la littérature doit effectivement mener quelque part, « Les Causeries de Y énan » auront bien rempli leur fonction - j'en fis pour ma part une lecture ad litteram. Salle rouge pour le Viêt-nam. Comme peintre et militant des C.Y.B., je vais contribuer à cerner le propos de cette opération antinomique au « Mur de la Havane », à en exprimer le ton singulier. Chacun des vingt participants va se soumettre à la critique de tous, dont le critère politique (qui se fonde sur les textes des Vietnamiens eux-mêmes) est le critère premier. L. Cane ou G. Schlosser y satisfirent parfaitement. Le militant, progressivement mais inexorablement, impose au peintre le point de vue utilitariste. Le peintre ne s'adaptera pas; il s'effacera en tant que tel sans compromis. Au cours des mois de mai et de juin 1968 à l'atelier d'affiches quai Malaquais, puis replié rue des Saints-Pères, je ne dessinerai pas une seule image, tout en apprenant à faire une sérigraphie.

Comment faire coexister le background intellectuel et sensible que j'ai laissé voir en filigrane; comment se réclamer, et de la conception individualiste, morale, de l'art et de l'idéologie Servir le peuple? Indubitablement, le mécanisme des refus s'amorce de nouveau... refus à J.-P. Pincemin pour l'exposition à l'École spéciale d'architecture (avril 1969). l'avais déjà refusé à Viallat ma participation à « Dossier 1968 » (Nice). Voici quelques lignes du texte

TEXTES SUR BURAGLIO

PIERRE BURAGLIO / texte de Gilles Aillaud

Depuis qu'il a commencé à faire des tableaux, Buraglio a toujours cherché à rendre présentes des opérations en acte. De même que Brecht voulait que les décors d'un spectacle fassent voir la machinerie qui montre au spectateur qu'il est au théâtre, Buraglio montre que les tableaux sont des produits d'un certain travail, le travail de peindre, ou, si l'on veut, d'une certaine pratique, la pratique picturale. Ses tableaux montrent de quoi ils sont faits, comment ils sont faits, et ils le montrent comme pendant le temps de leur fabrication, montrant ainsi la fabrication elle-même. La logique de cette entreprise est aujourd'hui bien connue: contre la vision humaniste qui met en scène dans le cadre de la perspective classique une représentation du monde, la mise en évidence d'une activité opératoire productrice d'un certain objet. Contre l'oeil de l'esprit, la main qui travaille. Contre l'idéalisme rétrograde et réactionnaire, le matérialisme progressiste et révolutionnaire. l'affaire semble claire et cependant, une fois de plus, on enjambe allègrement les difficultés. Dans la mesure où le tableau montre qu'il est un produit, il n'énonce qu'une unique vérité générale: qu'un produit est un produit, un processus un processus. Il n'a pas de visage, il n'est pas différent d'un autre tableau. Il n'a même pas besoin d'exister, et il n'existe pas. Pour avoir un visage qui le distingue de son voisin il doit devenir une individualité, il doit dans un certain sens cesser d'être produit pour devenir chose. Une chose différente d'une autre chose. lorsqu'il devient une chose, en lui s'effacent les traces de l'activité opératoire qui l'a produit. Il est projeté dans la présence, et cette présence lui donne un certain pouvoir. Ce pouvoir est le pouvoir de montrer. Que montre le tableau? Naturellement il montre lui-même. Il s'exhibe. Mais en s'exhibant il fait voir quelque chose. Montrer est toujours transitif. Montrer c'est montrer quelque chose. Se montrer, c'est montrer aussi autre chose que soi-même. Ou, si l'on préfère, se montrer c'est montrer soi-même transitivement, c'est-à-dire comme autre que soi-même. Montrer ou faire voir quelque chose ne veut pas dire représenter quelque chose. Cela veut dire convoquer la réalité objective dans laquelle chaque chose occupe une place et non une autre, une place P non interchangeable mais pas nécessairement déterminée, une place précisément qui serait à déterminer. Convoquer, mettre en question et tenir en suspens sont identiques. Convoquer, c'est-à-dire appeler, court ainsi le risque d'avoir l'air de tenir à l'écart. Convoquer c'est aussi rassembler. On comprend la difficulté: plus les tableaux de Buraglio «s'identifient à leurs constituants matériels, plus leur réalité physique renvoie à la réalité physique du monde extérieur; plus ils sont des écrans sur lesquels «celui qui regarde se cassera le nez dessus», plus ils parlent de l'ouverture; plus ils sont muets, plus ils se réfèrent à la parole; plus leur silence manifeste une «apparente indifférence à l'Histoire», plus ce silence peut être revendiqué comme subversion. En bref, chacun de ces tableaux qui voudrait ne renvoyer qu'à soi-même rassemble le monde. Buraglio le sait très bien et le dit clairement lorsqu'il écrit: (la peinture devrait maintenir le regardant dans une dépendance telle qu'il soit contraint à regarder la peinture pour voir les choses mêmes du monde» . À ce point opposer dire à ne rien dire ne marque pas une différence beaucoup plus profonde ou beaucoup mieux pensée que l'opposition entre «figuration» et «non figuration». Un tableau ne peut pas véritablement dire et en même temps ne peut pas ne rien dire. (Rien !) n'est pas rien. De même l'opposition entre (image d'une chose) et «chose » ne tient pas longtemps. Pas plus qu'un discours, un tableau n'est une chose. Plus un tableau cherche à être discours ou image, c'est-à-dire relation, description, représentation, etc., et non pas chose, plus il bute contre la matérialité de sa propre réalité physique. Plus il cherche à être une chose, plus il se heurte à l'implication, dans cette chose qu'il est, des relations qu'ont les hommes entre eux, les hommes avec les choses, les choses entre elles, etc. Tout tableau est comme enfermé

dans son ouverture même à la réalité objective.

Gilles Aillaud

OBJETS PATHÉTIQUES / Texte de Marc Le Bot

Il existe des objets pathétiques auxquels on ne saurait donner un nom. Peut-être même l'émotion est-elle toujours antérieure à la reconnaissance de ce qui émeut. Si cela est vrai, c'est sans doute la raison de l'étrange attrait que les objets et collages de Buraglio exercent. Cet attrait est ambigu. Ainsi certains de ces objets sont constitués d'éléments qui sont à la fois voisins et opposés. Buraglio ramasse des encadrements de vieilles fenêtres sur des chantiers de démolition. Illes scie, il en garde l'angle droit formé par deux éléments de bois et il y fixe un rectangle de verre bleuté. Le bois de la fenêtre est un débris; le verre est une surface unie et lumineuse. le rugueux s'oppose au lisse, le sale au propre, la matière poreuse à la transparence. Mais les deux éléments, carreau et fenêtre, s'appellent nécessairement. Alors le regard bascule, il est entraîné un peu plus avant que cette opposition des indissociables. Ainsi, du point de vue de la peinture, les débris de bois ramassés sur un terrain vague ne sont pas insignifiants. La fenêtre et son encadrement sont de très anciennes métaphores du tableau et de son cadre. Quant aux rectangles de teinte unie, enserrés dans les barres à angle droit, alignés sur le mur de la galerie, c'est Mondrian et la célèbre photographie de sa chambre à New York. La proximité d'autres objets, sur les murs voisins, entraîne plus loin encore. Ici, ce sont des patchworks d'emballages de Gauloises bleues. Là, ce sont des collages sous plastique d'enveloppes bleues elles aussi, du type de celles qui portent une fenêtre transparente pour que s'y lise l'adresse. Si bien que soudain les obsessions font surface. l'angle droit et les carreaux de couleurs pures, mais aussi les déchets de bois et les papiers chiffonnés, tout cela relève chez Buraglio d'une ascèse des formes et des matières, d'un désir du «presque-rien» et du n'importe quoi. Mais par bonheur, au coeur de la démarche ascétique, surgit l'image obsédante. Comment réprimer le désir de fenêtre ouverte sur une couleur bleu ciel?

Marc Le Bot

LES VRAIS SEMBLANTS DE BURAGLIO / Texte d'Yves Michaud

(comme une manche retournée)

Il n'y a rien de moins grandiloquent que les opérations par lesquelles Pierre Buraglio produit ses peintures - on dit volontairement peintures pour ces objets qui ne sont pas des objets, car toute leur énigme est là. Il s'agit de peu de choses sur des matériaux peu arrogants, qu'il faut beaucoup de minutie et de souci patient pour faire sortir de leur existence anonyme, au fil d'une activité discrète et constante, attentionnée et attentive. Il y a ces boules de ruban adhésif récupérées chez le carrossier qui s'en servait de maskingtape pour délimiter les couleurs. le peintre se borne à les défaire et à en disposer les fragments entre deux feuilles de plastique transparent. Ou bien il a mis de côté paquets de cigarettes, enveloppes d'avis bancaires, emballages divers pour les introduire dans des collages ou en faire des compositions fragiles. Il peut aussi raturer au crayon de couleur, avec persévérance, au jour le jour, des listes de choses à faire, des pages de notes ou d'aide-mémoire, ou des extraits de journaux. Ou encore il a juxtaposé des croquis fugitifs, des extraits de publicités et des papiers hétéroclites qu'une couleur, une découpe, un grain singularisent. Et puis, il y a ces fenêtres ou fragments de fenêtre, repris et retravaillés, peu ou beaucoup, mais toujours discrètement,

peu de choses en somme mais dans la continuité d'une occupation et d'une appropriation où la vie de peintre et la vie tout court s'identifient. Une fabrication se poursuit et, à force de constance, en récupérant et redirigeant les matériaux vers, non pas un autre usage _ il n'y a pas d'usage esthétique - mais vers un autre ordre d'existence, elle change tout. Ce ne sont plus des objets, ce sont des peintures - et pourtant il n'y a rien de peint.

De cette réinflexion des choses, de ce changement de registre et de mode d'existence, l'art contemporain a donné de multiples exemples, et considérables: les papiers collés, les ready-made, les différentes sortes de collages et de montages en peinture ou en sculpture. Les démarches de Buraglio ont leur propre nuance: il a sa manière à lui de dévier. Ses minutieuses et multiples opérations sur les objets excluent d'emblée la référence au ready-made. Ces enveloppes qui, à bien y réfléchir, après coup, après vision, ne sont que des enveloppes, sont d'abord des papiers découpés. De même pour paquets de cigarettes, bandes adhésives, fragments de publicités, petits bois et impostes de fenêtres: toutes ces choses ne sont plus vraiment elles-mêmes. Un fragment de fenêtre ne devient pas peinture à la manière dont Duchamp transformait une roue de bicyclette en sculpture; cette fenêtre est directement, immédiatement, une peinture. Sans démonstration ni analogie, sans opération conceptuelle, Buraglio cherche en fait à mettre devant l'évidence de l'objet, devant la chose même - qui n'est pas une chose. L'évidence de l'objet, la chose-même et pourtant de la peinture-sans qu'à proprement parler il y ait ce qu'on appelle peindre. Le paradoxe est aussi réel que difficile à aborder. Il s'agit en effet toujours de se tenir et de se maintenir en ce point tremblant, hésitant et précaire où l'objet n'est plus lui-même sans que pour autant il acquière la transparence du signe qui se nie lui-même. Gilles Aillaud l'a dit avec bonheur: plus les tableaux de Buraglio «s'identifient à leurs constituants matériels, plus leur réalité physique renvoie à la réalité physique du monde extérieur; plus ils sont des écrans, plus ils parlent de l'ouverture) (1). Entre la matérialité de l'objet et l'imaginaire de la référence, entre la réalité de l'imaginaire et l'immatérialité de l'objet, en un point d'hésitation et de basculement où l'objet n'est plus lui-même et la peinture présente de n'être qu'évoquée: tel est le lieu et aussi bien le non-lieu que Buraglio cherche à occuper. Depuis le début. Il a commencé en effet dans une sorte de volonté de littéralité, de volonté de réduction de la peinture à elle-même, à ce qui est effectivement donné à voir, «pas l'image de quelque chose, une chose», «sans proposition ni interposition», disait-il en 1967. Dans les conditions tant politiques qu'esthétiques de l'époque, un tel projet ne pouvait pas se satisfaire d'un simple passage de la figure à l'abstrait. L'abstraction de l'École de Paris ne manquait en effet ni de propositions ni d'interpositions. 1/ fallait que la peinture devînt vraiment une chose, qu'elle fût réduite à la surface, une surface qui manifesterait sans médiation le peintre et le fait de peindre. Un peintre lui-même oblitéré et neutralisé dans la pratique mécanique d'une peinture décentrée du sujet, «délocalisée» pour reprendre un terme de Simon Hantaï qui dit bien une part importante de sa leçon d'alors comme d'aujourd'hui. Dans les Recouvrements ou les Agrafages (1965-67), avec le badigeonnage de préalables picturaux ou l'assemblage quasiment machinal de morceaux de toiles déjà peints, Buraglio ne cherchait pas à démontrer que la peinture n'est rien d'autre qu'un objet matériel, des constituants, des couleurs, une surface recouverte, des juxtapositions de formes: il voulait plutôt créer «une situation de silence inhérente au tableau», confronter le regard à cet espace sensible de la peinture auquel tient toute l'expérience qui peut en être faite. On ne peut certes prédire les biographies que rétroactivement - ce qui est un des charmes de la prédiction comme du sens de l'histoire —, mais, d'une certaine manière, d'emblée tout était là. Cette situation de silence, silence du recouvrement pictural et du peintre suspendant toute expressivité, ne signifiait nulle recherche d'un degré zéro de la peinture, nulle démonstration de matérialité. Elle tentait plutôt de renvoyer à la caractéristique de la peinture d'être un écran, une opacité, une surface de résistance visuelle qui arrête et immobilise le regard sur elle-même et aussi bien sur ce qu'elle propose en s'interposant. Ni proposition ni interposition, disait-il: parce que le paradoxe de la surface peinte est d'être les deux à la fois, elle-même et ce qu'elle propose,

elle-même et la négation de soi, matérialité et immatérialité. Peut-être n'y a-t-il effectivement que le silence pour être aussi palpable et impalpable. Le tableau me dit soi-même et son évidence irrécusable est en même temps son opacité, son intercalation entre moi et le reste des choses, sa captation aussi violente que calme - tendue - d'attention. Au fond la peinture requiert toute l'attention sur rien. Ce n'est évidemment pas politique. A l'époque ça l'était encore moins. 11 se pourrait bien, comme Lénine, Staline et Jdanov le savaient eux parfaitement, que ce le fut au contraire très radicalement: comme îlot de résistance et écran justement. Tout dépend du sens où va l'histoire... Cet écran de la peinture, il est évidemment dans les Recouvrements par badigeons, et l'on sait que les badigeons servent à faire taire les dissonances et discordances, à neutraliser les disparités et différences à partir desquelles s'instaure un jeu de signes. Il était encore dans les Camouflages de 1968, avec cette réduction supplémentaire que le camouflage venait en quelque sorte camoufler le badigeon lui-même, dissimuler une opacité qui elle-même avait commencé par recouvrir un divers de peinture. Ces pièces, radicales jusqu'au malaise, entreprenaient de montrer un écran et rien d'autre, de rendre visible un lieu où il n'y a rien à voir, pas même les irisations et différences minimales d'un monochrome, mais seulement les puissances du visible. Il s'agissait de donner à voir une absence ou un silence chargé. Paradoxalement, cette fin de non-montrer de la peinture (comme on dit qu'une démarche bute sur une fin de non-recevoir), n'était pas destinée à montrer un

rien. Il s'agissait, en camouflant les effets et jusqu'à ce qui les camoufle, de neutraliser inlassablement l'objet peinture (2). Cette démarche fut une des plus radicales du temps' le camouflage y signifiait la disparition de la disparition, Il n'est guère étonnant qu'à travers ces démarches successives d'occultation, cette froideur de production obstinée à gommer l'expression après avoir gommé les significations, cette volonté presque mortelle de retour à la chose-même et au silence de la peinture, cette mise à nu de l'objet peinture, Buraglio n'ait pu déboucher que sur la mutité pure et simple. À force de vouloir faire taire les signes et le sujet, il ne restait plus qu'à ne plus parler et à ne plus peindre: «Il s'agit de montrer qu'une telle peinture bute sur le mur qu'elle s'est dressée. IL est temps d'arrêter» aurait dû dire un texte de Buraglio préparé pour l'exposition («Dossier 68»). Il refusa même de dire cela. De la figure peinte à son recouvrement, du recouvrement au camouflage, la logique n'avait pas cessé d'être irréprochable, mais c'était celle d'une exténuation et d'une disparition. Buraglio n'a jamais dissimulé qu'il y eut ainsi un trou dans sa vie de peintre, un arrêt. Quel qu'ait pu être le poids des raisons politiques, on voit de toute manière mal comment cette radicale réduction de la peinture à elle-même, qui posait déjà assez de problèmes formels, aurait pu s'articuler à une action historique, sinon comme résistance et retrait, c'est-à-dire au fond refus d'articulation. C'est pourquoi lorsqu'au nom aussi d'une certaine idée de l'urgence politique, il déserta la peinture pour aller «s'établir» dans une imprimerie, il ne faisait que prendre acte de cette absence d'articulation et suspendre des problèmes formels qu'il avait menés à un point quasiment de non-retour (3). Pas tout à fait quand même; c'est bien ce qui lui permit de recommencer. Curieusement, lorsqu'il revint à la peinture, les Châssis de 1974-76 pouvaient sembler prolonger l'ascèse et presque l'exacerber, si l'on ne voyait pas quelle avait été la radicalité des Camouflages antérieurs. A réduire la peinture à sa pure objectivité, Buraglio semblait en venir à la rendre transparente: de l'écran, il passait à son signe métonymique, le châssis; l'objet se dénudait encore un peu plus, jusqu'à ne plus être qu'une structure transparente. Très logiquement - car il n'y a rien de plus logique que les travaux de la quotidienneté -, Buraglio allait du blanc camouflé à du nylon transparent tendu sur châssis et badigeonné, manière de maintenir l'écran en laissant transparaître l'articulation. Pour en venir ensuite à des châssis décorés ou à de doubles châssis accolés et décalés l'un par rapport à l'autre. Dans une atmosphère picturale à l'heure de la déconstruction, il n'était pas aisé de voir qu'il ne s'agissait pas seulement de l'aboutissement d'une réduction, mais qu'un jeu recommençait à être possible. Le fait décisif et lisible en clair était pourtant que l'écran

avait été percé et que, réduite à sa plus simple expression matérielle, la peinture pouvait à nouveau convoquer quelque chose au-delà d'elle et de sa propre objectivité. Ces châssis étaient devenus des fenêtres, l'écran était devenu transparent. C'est pourquoi ces fenêtres n'avaient rien de démonstratif; elles ne venaient pas mettre en évidence, pour le cas où nous n'aurions pas compris, que la toile tendue est la structure de la représentation perspectiviste du monde vu comme à travers une fenêtre - puisqu'une fenêtre est non seulement un autre terme pour châssis, mais signifie aussi le cadre réticulé dont se servaient les peintres et les dessinateurs «pour réduire les figures du grand au petit et du petit au grand». Il ne s'agissait pas d'achever la déconstruction du tableau, elle était déjà allée à son terme avec les Camouflages : c'est plutôt sa construction qui recommençait. L'objet peinture qui avait été impitoyablement réduit à lui-même devait désormais échapper à la réification, jouer de nouveau, convoquer et évoquer le monde et les choses comme peinture. Et ce n'était possible que parce qu'il ne s'était au fond jamais agi de le réifier. Buraglio avait voulu d'abord ramener à l'expérience nue de la peinture, à la violence calme de ce face à face autour de rien. Il lui fallait maintenant déloger le regard de l'objet mais sans qu'il s'échappe complètement. La chose même devait devenir peinture sans abandon de l'immédiateté de l'écran: elle devait devenir tout à la fois matérielle et immatérielle. Cet équilibre paradoxal tient de l'alchimie: comment en quelque sorte être là sans être là, comment exister sans être nulle part ni quelque chose ?

Buraglio a commencé par métonymiser le châssis-fenêtre: pour le déréaliser, mais aussi pour ne plus l'ouvrir sur la seule profondeur. Le châssis ou la fenêtre, vide ou vitrée, restait trop aisément identifiable et trop transparent. À la fois il bloquait trop le regard et le laissait trop passer. Le recours au fragment, à des formes et des tailles diverses entend prévenir une identification qui doit se faire après coup comme dénégarion de l'oeuvre : ce n'était après tout qu'une fenêtre. l'image vient la première mais sa déflation est imminente et pendante. les fragments préviennent plus encore la prégnance d'un espace fermé et centré, fermé sur lui-même et détaché de l'espace d'exposition et du mur d'accrochage. Il faut qu'une fuite soit possible en même temps que l'appréhension d'un espace de référence. longtemps, et pas seulement chez Buraglio, la dénonciation portait sur la contradiction un peu trop simple entre l'espace illusoire de la représentation et celui où se donne la matérialité de l'objet. De plus en plus, il s'agit d'avoir les deux à la fois: l'espace réel de l'imagination et celui tout aussi réel de l'existence de l'objet comme chose parmi les choses. C'est pourquoi ces fenêtres en apparence toutes simples sont aussi travaillées. Elles sont à la fois plus vraies que nature et plus fausses que nature, telles qu'elles n'ont jamais existé en réalité. En elles la peinture est plus vraie que l'objet. Leur vrai-semblance est leur faux-semblant. Restent en équilibre instable la réalité de l'illusion et l'illusion d'un objet réel qui est là sans l'être. Le paradoxe en est presque informulable : le réel est une image - sans faire irrémédiablement défaut. D'où les opérations minutieuses de Buraglio pour en marquer la matérialité partielle et, pour ainsi dire, virtuelle. Les équerres qui ont pu renforcer les battants, ou les traces qui en subsistent après anatomisation, seront soulignées, rehaussées; les gonds restants décapés pour être mieux visibles. Le passage quelquefois d'une couche de peinture blanche vient réunifier le fragment, le refermer sur lui-même en le rendant plus nommable. Mais il rend aussi lisse et neuf un objet trop réel comme reste, rebut, trop prégnant comme chose, pas assez léger. Au fond, toutes les marques de Buraglio ne cessent de défaire ce qu'elles font. Ces retouches et reprises qui rematérialisent l'objet en font aussi quelque chose de travaillé, dont la réalité est devenue un artifice. Surtout, il y a la couleur et le verre. A ses fragments de battants, d'impostes et de petits-bois, à leurs couleurs décrépies, fatiguées, ou à la neutralité du blanc, le peintre ajoute des verres aux découpes et couleurs choisies, presque calculées tant il y a là de précision. Découpes tantôt proportionnées à un dessein de quasi-figuration avec une justesse qui gouverne l'effet esthétique de son exactitude impérative, ou bien plus irrégulières, en arabesques ou éclats. Les couleurs viennent elles aussi du dehors: transparences ou dépolis des vitres ordinaires, bleus, verts ou orangés du verre étiré, ténuité blanche de l'opaline, bleus

(1) Buraglio : Écrans, 1964.1976, catalogue ARC 2. (2) le camouflage chez Buraglio subsiste dans son recours au raturage pour peindre: raturer, dissimuler des significations et en même temps faire marque, juxtaposer des formes et passer des couleurs en suivant les indications d'une composition extrinsèque, étrangère. On peut rêver à cet égard sur le fait que parmi les sens du mot «châssis» l'on touche à la cryptographie et signifie le carton percé d'ouvertures de distance en distance, à travers lesquelles on écrit les mots d'un message secret en intercalant ensuite entre ces mots dispersés qui contiennent le secret des mots insignifiants. Révéraussi sur cet autre fait que parmi les sens du mot «fenêtre» l'un désigne un espace blanc d'un texte, qu'on laisse pour le remplir plus tard. (3) Il faudra un jour envisager comment une génération a pu prendre ses problèmes esthétiques et théoriques pour des problèmes politiques.

Cher Pierre Buraglio / Jean Hélion (Lettre)

Merci de ce nouvel envoi de votre catalogue, cette fois-ci bien reçu. Oui, j'aimerais voir votre atelier et causer plus longuement avec vous de votre entreprise. Commencer la peinture sur une base réelle au lieu de conventionnelle. Il y a d'une part une idée et de l'autre un fait (rapport). Le premier problème est de les faire coïncider, s'identifier. Le second de les faire croître, comme la graine dans son milieu. Pousser. C'est-à-dire jusqu'au fruit suivre le peuple de la vie. C'est à dire, d'oeuvre en oeuvre refaire l'histoire du monde. Finalement c'est ce que l'on a tous envie de faire. On échoue bien entendu. On se coince et peut-être qu'on se met à considérer qu'une étape contient toutes les autres. Vous recommencez, fortement; je crois pourtant reconnaître une phase où je suis bien conscient d'être passé. Du reste dans la plupart de mes tableaux apparaît quelque part un signe de cette phase. Un fragment de cet état initial et à partir de là, un développement de forme en forme, de qualité en qualité jusqu'à l'image complète dans laquelle j'ai pour ma part besoin que se reflète et s'éclaire le monde: celui de tous, le quotidien, le naturel. Est-ce bien là baratin complaisant ? Avez-vous l'impression que je saisis bien votre démarche. Gilles dans son excellente préface la définit d'une façon que je crois comprendre. . L'opposition abstrait/concret dans laquelle on se complait abusivement n'en est pas moins réelle. Toute peinture véritable commence au même point: naissance d'un conflit de formes, de valeurs et de qualités, définis dans un état matériel. Mais l'art abstrait se confinera dans la proximité de ce commencement. L'autre en décollera, ira vers le développement, l'existence et n'y perdra peut-être. L'art habituel, bien évidemment avait perdu ou distendu tous liens avec le premier état de la peinture, sa base, sa réalité. C'est sûr et il est bon de recommencer la manoeuvre à la base, comme je crois que vous le faites. Mais il fut ensuite définir toute l'envergure de la peinture qui est une aventure parallèle à la vie. Selon moi bien entendu. Enfin je joue, depuis 50 ans, à parcourir la distance entre un point et l'infini, entre le jeu de deux lignes qui se croisent, et l'ondulation de la foule autour de l'horizontale d'un étal (marchés) entre «l'idée et les sensations premières», et l'état dernier de la pensée et de l'expérience: le monde quoi. Mais est-ce clairement dit ou me suis-je encore perdu parmi les mots ?

Bonnes amitiés.
Hélion

Dessins d'après / Texte d'Alfred Pacquement

Leur révélation, au moins en ce qui me concerne, remonte à une étrange exposition dans la chapelle de la Salpêtrière, sur le thème insolite du scanner et des crucifixions. Associant les anatomies de Gamelin à des crucifixions modernes, souvent abstraites, Jacques-Louis Binet provoquait des rencontres riches de sens. Buraglio y prenait au pied de la lettre la contradiction apparente entre un thème classique et la peinture contemporaine. Il accrochait côte à côte

des entrecroisements de fenêtres conformes à ses oeuvres du moment, fragments où la découpe du verre insiste comme une ombre portée en répétant la structure cruciforme, ainsi qu'un grand dessin conçu d'après la montée au calvaire du Tintoret. Recours au sujet, écart vis-à-vis de l'abstraction, surprenaient d'autant plus que Buraglio était de ceux qui avaient un temps milité pour une imagerie politique, puis en avait pris courageusement ses distances pour, après une longue interruption, réintroduire la picturalité à partir d'une collecte d'objets trouvés simulant le tableau: châssis, fenêtres... Que quelques années à peine après être revenu à la peinture, il bouscule ainsi l'ordre établi avait de quoi surprendre. Nul n'évoquait à l'époque la résurgence de la figure, qui devait bientôt susciter tant de débats. Et là n'était bien sûr en aucune façon le souci de Buraglio. Son regard se tournait vers la peinture du passé qui avait nourri sa réflexion, autant que les fragments du quotidien remplissaient ses compositions abstraites. Pourquoi les unes auraient-elles renié l'autre alors qu'elles se situaient d'évidence dans une même tradition picturale? Mais en dépit de nombreuses mises en garde, il reste d'usage d'opposer les adeptes d'une représentation à ceux qui proclament l'absence d'image. Les fluctuations des modes récentes (Figuration libre - nouvelle abstraction) conduisent une fois encore à une telle dichotomie. Quelques artistes pourtant osent associer les deux genres, comme autrefois l'on peignait des paysages et/ou des natures mortes. Parfois, ils saisissent avec acuité les interrogations de leur époque. On en voit chez Gerhard Richter le brillant manifeste, annonçant la peinture des années 80 qui cultive le mélange des styles et le mariage des contraires ce que l'on admet au nom d'une démarche conceptuelle est plus difficilement toléré dès lors qu'il s'agit de picturalité au premier degré. Buraglio n'est pourtant pas seul de son espèce. Quelques exemples viennent vite à l'esprit, il y en a sûrement beaucoup d'autres: les dessins qu'exécute depuis toujours Ellsworth Kelly, fleurs et portraits où quelques traits de crayon occupent l'espace de la feuille aussi intensément qu'un champ coloré; les tauromachies de Claude Viallat qui expriment les formes en mouvement et l'adhésion si profonde à une coutume qu'elle déborde sur la pratique de l'art. Mais si là il s'agit de respirations, au côté de l'oeuvre essentielle, Buraglio parvient à intégrer complètement les dessins figuratifs aux autres composantes de son travail: emprunts à la peinture et à son histoire, emprunts à la rue, aux objets trouvés, à un ami peintre dont les chutes ou les fonds de tableaux sont réemployés, la démarche reste la même. On pourrait multiplier les points communs entre les deux genres, tant il est vrai que les Dessins d'après ne sont pas n'importe quels dessins d'après modèle. Leur support, le papier calque, est translucide et cassant, comme le verre. La structure linéaire, aboutissement d'une série de croquis où sont délaissés les effets de profondeur au profit de tracés simplifiés, est schématisée à l'extrême, abstraite en quelque sorte. Ne subsistent de la peinture d'origine que (les traits qui concourent à former l'Image), processus qui n'est pas éloigné de celui consistant à extraire un tableau d'une croisée de fenêtre. Ce mélange des genres, qui se poursuit dans d'autres séries comme les Planches où des croquis d'après nature sont associés à des découpes de couleur, est particulièrement significatif d'une oeuvre qui ne prend pour point de départ ni l'idéologie de système. Peu à peu, Buraglio a osé transgresser quelques tabous modernistes, ce que reflètent les titres des séries récentes: Métro - Della Robbia... Il n'est de forme, si abstraite et dépouillée soit-elle, qui ne prenne son sens que par le regard qu'elle suppose sur l'histoire de la peinture. Pour la série des «Saintes Victoires de Z», il réemploie les chutes d'un travail précédent, de grande ampleur, destiné à l'architecture. Pour une fois, ce sont les propres reliquats des peintures, comme il y a plus de vingt ans avec les Agrafages, qui nourrissent la matière même des assemblages. En répétant inlassablement le contour de la montagne immortalisée par Cézanne, en associant souvent deux formes superposées comme si l'une reflétait l'autre, Buraglio donne une capacité picturale à quelques traits de crayon de couleur qui, en d'autres circonstances, n'auraient pu se suffire à eux-mêmes. Comme quelques plaques d'émail récupérées suffisent à évoquer, presque sans le vouloir, d'autres moments de l'histoire de l'art.

La fusion se fait ainsi, en une sorte d'évidence, entre la figure et son absence, les Saintes Victoires exprimant dans leur schématisation extrême, l'équilibre entre la mémoire d'une forme et sa réinsertion dans un contexte contemporain.
Alfred Pacquement

