

RE DU XXe s.

TOIRE

PEINTURE DU XXe s.

PEINTURE DU XVIIe ET XVIIIe s.

PEINTURE DU XXe s.

PEINTURE DU XIXe s.

RÉMY BOSQUÈRE



Rémy Bosquère insère des papiers au cœur des catalogues d'exposition, dans les rayonnages des bibliothèques d'institutions publiques afin de présenter et de léguer une collection pirate.

L'artiste se joue de l'écart entre la réalité d'une œuvre et sa représentation dans les produits dérivés de l'art mis en scène par ces institutions : catalogues, revues, cartes postales, cartels et autres tentatives de descriptions... Ces propagandes — à la neutralité revendiquée mais jamais atteinte — sont passées au gril critique par le biais d'une réappropriation sauvage de leurs motifs.

Une déposition remplace alors l'exposition.

Les œuvres de la série *Lost in edition* sont la conséquence d'une posture. Celle d'un artiste chercheur qui écume les livres pour travailler. Celle d'un artiste qui se perd dans les ouvrages d'art, au milieu du foisonnement des références à l'Histoire, aux histoires de l'art. Celle d'un artiste qui ne cesse d'inventer des formes d'hommage aux artistes qui l'ont influencé. Des formes de dommages aussi.

Marion Guilmot

JA'VI  
NOT  
YOUR  
ARTIST



ON IMPORTANCE POUR  
DE PLUS EN PLUS MON  
DES ETHNIES. LES  
ONNENT L'IMPRESSION  
S GRENOUILLES  
OUR RESSEMBLER

Je parle toujours de m'arrêter mais  
ce « Projets », il y a une énorme  
ceuse de grandir. Si on la feuillette  
ce » un film sur la gêne, une  
radio qui passerait uniquement  
ivre porno, une exposition de

Je sois un artiste qui ait réussi,  
n'ai pas « réussi » selon le critère  
asse l'image de mon propre  
e pris trop au sérieux.  
opose une exposition à la GAC.  
tre un nouveau travail, une rétro-  
. J'opte enfin pour le fourre-tout,  
tout remplir car j'ai en même temps

Benn. Action autoportrait(s) : mise en condition/contraction/rejet, 11 janvier 1972

Ben  
Vautier

B E N N  
(1905 - 1969)

L'œuvre de Benn peut paraître insolite, tant  
il est déconcertante. Elle reste en dehors des é  
à la mode. Elle est à la fois classique et  
de Balthus.

La production des années 1924-1929 montre  
un intérêt ouvert avec l'art traditionnel. Il s'agit  
par la gravure. Son langage est brutal, ag  
primitive. Il cherche ainsi à exprimer les t  
Le regard qu'il porte sur lui-même est tout a  
alors proche du groupe expressionniste al  
is, au même moment, il sait conserver une in  
intérieure, lyrique même, il dessine des sill  
mais paisibles, comme réchauffées par l'e

En 1930, Benn vient à Paris pour trois ans d'é  
de sa ville natale russe. Dès son arrivée, il  
influences du passé. Un impérieux désir de fa  
sions antérieures l'habite. Il ne veut pas perdre  
32, il aborde les principales expériences que  
la capitale des arts depuis le début du XX  
l'art nègre montre combien il cherche alors à  
bibles. Tour à tour, il élimine toute sensibilité  
vision globale de la forme, comme les cubiste  
à-plat et la lumière ne définit pas les contours  
les théoriques du Cubisme de façon expérim  
ne les retient pas. Puis, dans le sillage des  
mer le dynamisme et la vitesse ; mais, pas  
à échapper à une vision statique. Dans l'  
ensible au constructivisme des peintres russ  
la nature de ses formes, ce n'est pas  
De celle-ci, il garde l'idée que la réalité  
r. Elle lui sert à se libérer de l'obsession d  
sentiel.

Qu'est-ce que l'essentiel pour Benn ? La pe  
à dire. Le peintre tente une première synth  
devait rentrer en Union Soviétique, il choisit  
ne quitte plus. Cette année-là, il établit un  
la forme propre au Cubisme, et la nécessité d  
le Futurisme, suivant en cela Marcel Duch  
la pour autant au mouvement Dada qu'il conn  
ses compositions sur papier journal. A vrai c



Exposition au Musée d'Erlangen. Je n'arrive pas à décider si Fischer, le Conservateur, aime ou pas mon travail. Le catalogue traîne.

1987

Exposition personnelle au Musée de Céret. C'est ma première grande exposition dans laquelle le catalogue et l'exposition tournent autour du thème de la défense des minorités et de l'identité.

peu de fois d'un matériau ordinaire pour composer son œuvre. A partir de 1933-1934, Benn élabore son propre style. Il fait le point sur toutes les influences reçues. Peut-être le Surréalisme, qui ne semble pas l'avoir tenté, l'a-t-il fait réagir ? Benn pouvait admettre le rejet d'une toute vision traditionnelle des choses, mais il ne pouvait faire sien la volonté de s'appuyer sur les théories de Freud pour révéler le monde de l'inconscient par l'entremise de l'art. Certes dans l'art, le visible sert à traduire l'invisible. Benn peint pour rappeler que tout homme est une histoire sacrée, et non pour faire l'éloge des ténèbres qui précèdent la pensée. Désormais et jusqu'à la fin de sa vie, il affirme son attachement à une image puissante et immédiatement identifiable. Mais, jamais, il s'enferme dans une position conservatrice. La peinture c'est la vie, et ma vie c'est la peinture."

Il parfait régulièrement son patient apprentissage des maîtres anciens. L'esprit des fresques de Piero della Francesca se retrouve dans les compositions où la perspective est volontairement ignorée. De Watteau, pour se limiter à un second exemple, il tire l'art consommé des effets lumineux qui lui permet de faire ressortir tout ce que peuvent suggérer les gestes et les expressions. Benn ne se contente pas, il évoque une réalité spirituelle. Il ne s'évade pas du monde pour autant pour fuir vers des lieux imaginaires. Déjà, dans le portrait de femme de 1928, on sent le peintre attentif à fixer l'expression du regard. Si ses silhouettes sont stylisées, c'est parce qu'il désencombre son regard de tout ce qui n'est pas l'essentiel, pour le poser sur l'être spirituel. Il voyage à l'intérieur des terres de l'âme, on intime de Dieu qu'il n'a jamais cessé d'être depuis son enfance. C'est ce qui faisait dire à André Chamson : "Benn a dans la main le don d'éternité."

Pendant la deuxième guerre mondiale, alors que plane sur lui la menace nazie de par son origine, la certitude transmise par ses parents s'impose aussi brutalement que s'il s'agissait d'une conversion. Elle devient vie en lui. Son père avait mis à sa portée les récits de la Bible. Dès 1941, le texte resurgit à son esprit sous l'aspect d'images. Jusqu'à la fin de sa vie, la transposition visuelle de la Bible accapare la pensée de Benn. En hommage posthume à sa famille décimée dans les camps de concentration, il ne cesse de chanter les louanges de Dieu. Sa foi en Dieu est une foi en l'homme. Derrière l'aspect matériel des choses et des êtres, il fait apparaître la sensibilité et le besoin de spiritualité de notre temps. Le sens de l'éternité constitue la clef de son œuvre et son originalité. Jean Cocteau l'avait noté en 1952 : "Je suis toujours étonné, lorsque, sur la grande vague mystérieuse qui emporte la peinture vers je ne sais quel destin, je vois flotter cette algue rare, un peintre, fidèle à son style et qui ne cherche pas à "se rajeunir". C'est pourquoi je salue Benn, immobile et sage, à l'épicentre d'un cyclone de formes et de couleurs."



Filet élastique • 5.d.  
720 x 400 cm





# DES PEINTURES SUR TISSU RAYÉ OUTIL VISUEL



épasse  
elles. Je  
de son  
le toute  
œuvres  
uctions  
issance  
l'œuvre  
ur dési-  
nt inté-

ourt en  
se sont  
tu. » Je



21. AUTOportrait *Kunsthistorisches Museum,*
22. ARISTOTE CONTEMPLANT UN BUSTE D'HOMÈRE
23. BETHSABÉE *Musée du Louvre, Paris*
24. FEMME AU BAIN *National Gallery, Londres*
25. JOSEPH ACCUSÉ PAR LA FEMME DE PUTIPHAR
26. JACOB BÉNISSANT LES FILS DE JOSEPH *Gemäldegalerie, Berlin*
27. AUTOportrait *Kunsthistorisches Museum,*
28. DEUX JEUNES NÈGRES *Mauritshuis, La Haye*
29. TITUS LISANT *Kunsthistorisches Museum, Vienne*
30. MOÏSE MONTRANT AU PEUPLE LES TABLES DE LA LOI
31. LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE *Rijksmuseum, Amsterdam*
32. LE COMBAT DE JACOB AVEC L'ANGE *Staatliche Museen, Berlin*
33. LA CIRCONCISION *National Gallery Of Art, Washington*
34. LES SYNDICS DES DRAPERS *Rijksmuseum, Amsterdam*
35. LA CONJURATION DES BATAVES *National Museum, Amsterdam*
36. PORTRAIT ÉQUESTRE *National Gallery, Londres*
37. LES FIANCÉS (LA FIANCÉE JUIVE) *Rijksmuseum, Amsterdam*
38. PORTRAIT D'UNE FAMILLE *Herzog Anton-Ulrich-Museum, Hanovre*
39. LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGE *Musée de l'Ermitage, Leningrad*
40. AUTOportrait *Mauritshuis, La Haye*



124

126



## À LIRE ET À V

Gerhard Richter - Panorama  
catalogue sous la direction de Camille Morineau pour l'édition  
éditions du Centre Pompidou, 304 p., 300 ill. couleurs, 44,90 €

Gerhard Richter - Painting, film de Corinna Belz, 2011, 1h 37,  
voir au MK2 Beaubourg et à l'auditorium du Louvre, sortie le 11 juin

Gerhard Richter - Dessins et travaux sur papier » du 7 juin au  
musée du Louvre, 75001 Paris - 01 40 20 50 50 - www.louvre.fr

Gerhard Richter » jusqu'au 16 juin au Beirut Art Center - Jisr  
Nahr, Building 13 - Street 97 Zone 66 Adieh - Beyrouth - 1  
1 397 018 <http://beirutartcenter.org>

BIEN que le  
des œuvres  
sont tombé  
historique  
l'artiste et se  
par la situa  
régnaient da  
de sa famille  
En 1609,  
États-Géné  
tice avec l

**GERHARD RICHTER - PANORAMA**  
6 juin au 24 septembre  
Centre Pompidou, 75003 Paris  
44 78 12 33 - [www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)



RAÏE G. GONZALEZ  
Italy, 1988, huile sur toile, 103 x 73 cm.  
Collection Centre Pompidou, Paris



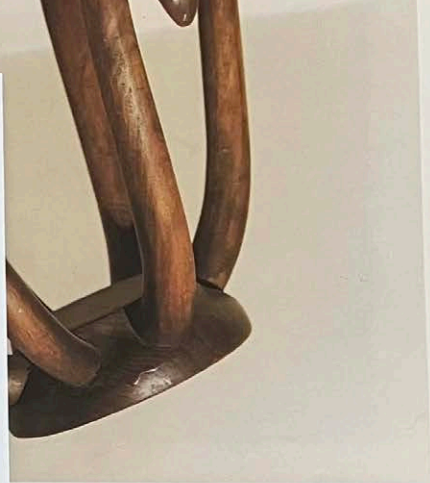
Ce hors-série est une publication de  
**BEAUX-ARTS ÉDITIONS**  
3, rue de la Vierge  
92130 Issy-les-Moulineaux  
Tél. 01 41 08 38 00  
Fax 01 41 08 38 42  
[www.beauxartseditions.com](http://www.beauxartseditions.com)  
BCS Paris 0 455 355 998

**DIRECTEUR DE LA PUBLICATION**  
Thierry Taffinger  
**ÉDITEUR**  
Claude Pommeroy  
**DIRECTRICE DES PARTENARIATS**  
Marion de Fieux  
**DIRECTEUR ARTISTIQUE**  
Bernard Baud  
**CHIEF DE PRODUIT**  
Charlotte Ullmann  
**RESPONSABLE ADMINISTRATION**  
DES VENTES





s dans la pierre des temples  
ritiquité — à une reproduction  
foconde, pour la publier dans



35. *Belle Haleine, Eau de Voilette*, 1921  
Ready-made assisté : flacon de parfum avec étiquette  
dans une boîte ovale, 16,3×11,2 cm  
Collection particulière, Paris

Duchamp apparaît sur l'étiquette de *Belle Haleine, Eau  
de Voilette*, travesti pour la première fois en Rose Sélavy  
(prénom et nom formés à partir de « Eros, c'est la vie »)



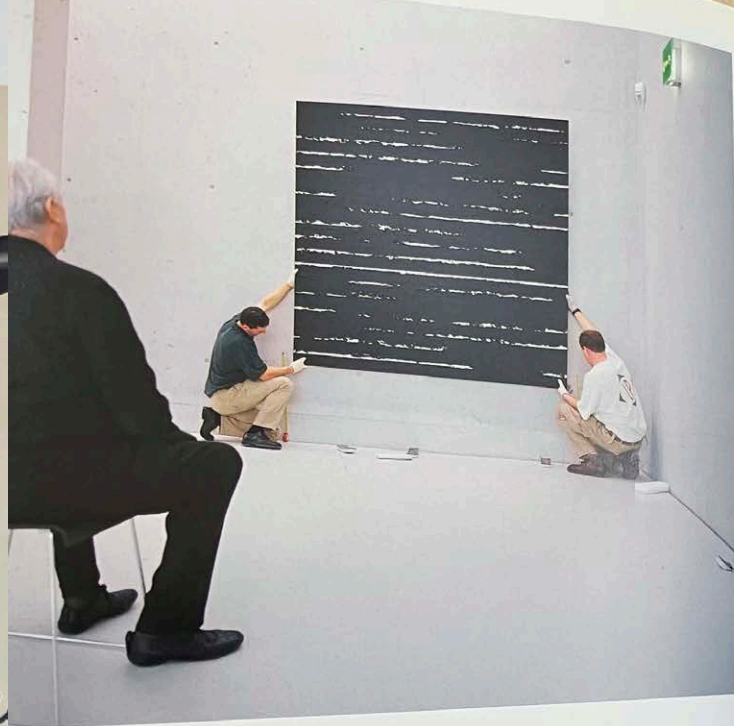


CECI N'EST PAS UNE APPLIQUE

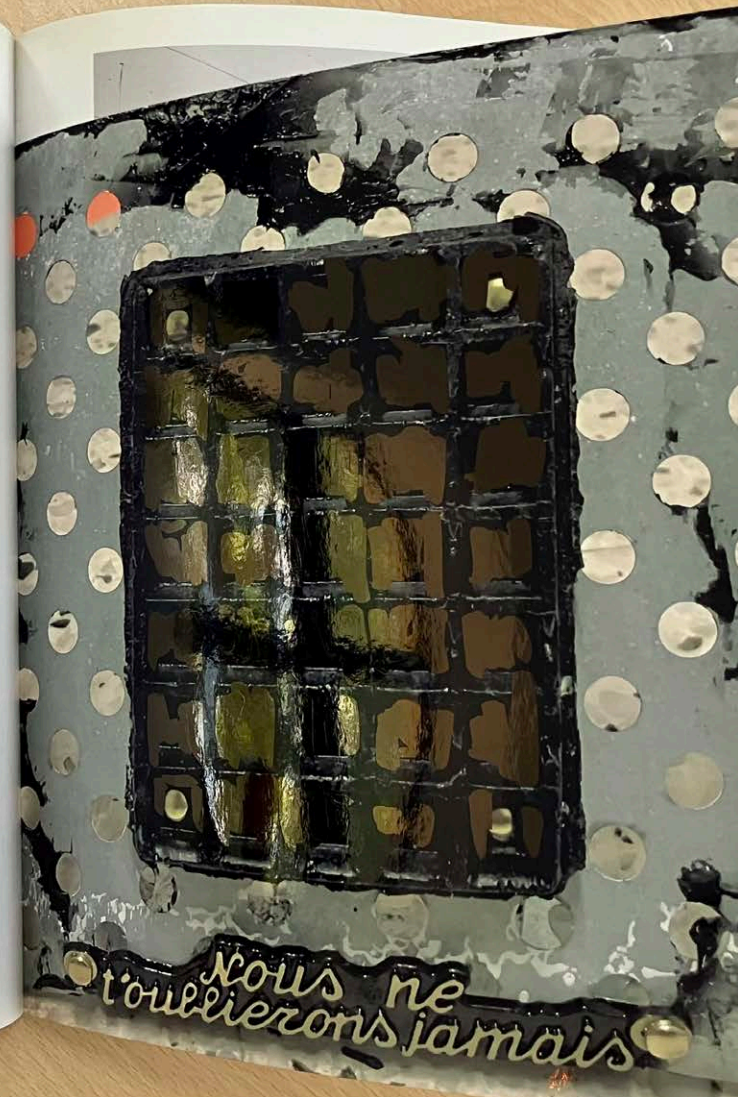


*Ceci n'est pas une pipe*

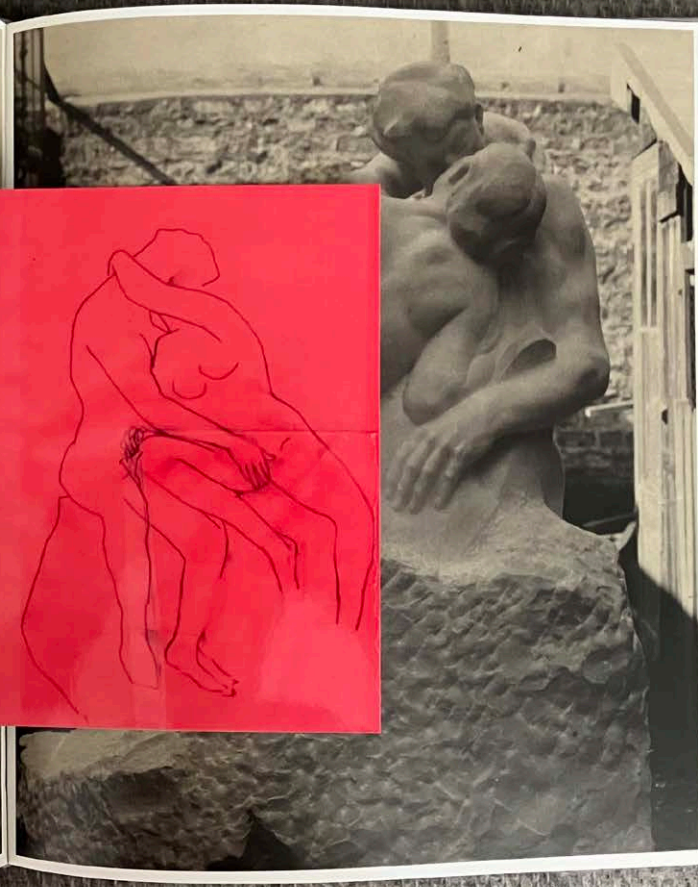
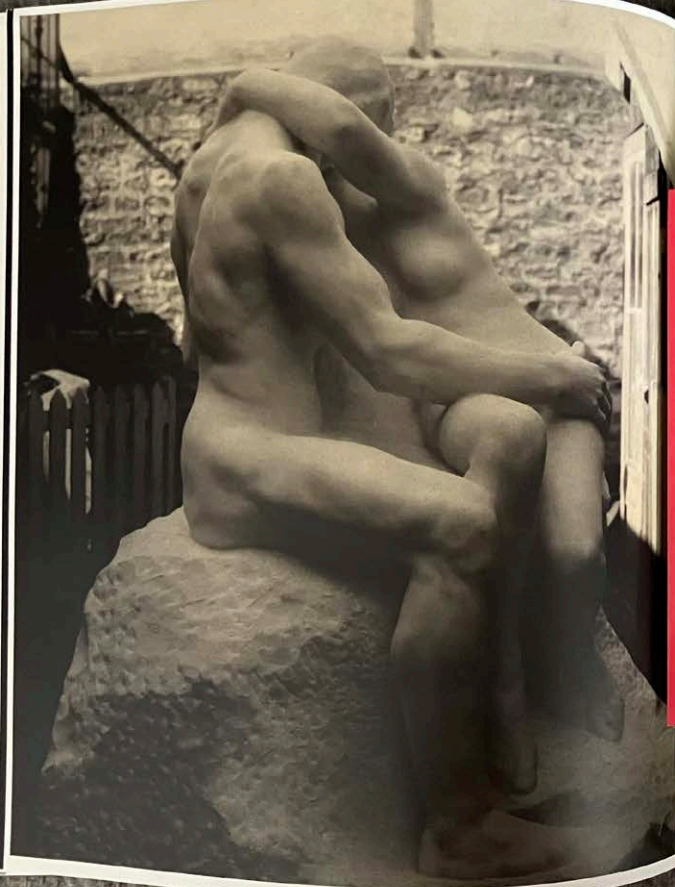
*La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe), 1929*  
Huile sur toile, 60,33 × 81,12 × 2,54 cm  
Los Angeles County Museum of Art. Purchased with funds  
from the William E. Preston Harrison Collection



discussions l'idée m'est venue d'accrocher cette toile (qui est la dernière de la donation) dans  
le escalier. L'effet de surprise, la lumière me paraissaient intéressants.  
à enthousiaste et valida cette hypothèse....







vec lignes  
nt. Nous  
930, au M  
èle dans  
collection  
nge avec  
lle de Hi  
ujourd'hu

nte un n  
la fois co  
ir encore l  
ance des  
nt définit  
qui est in  
bords de  
oile ne r  
ondrian,  
aft, a at  
ucune au  
que celle  
cette œ  
30, est l  
qui cor  
1926 :  
es disser

dans la période parisienne, le dernier  
« élementarisme » de Theo van Doesburg.

*De Stijl*, était mort deux ans plus tôt,  
la question fondamentale de l'opposi-





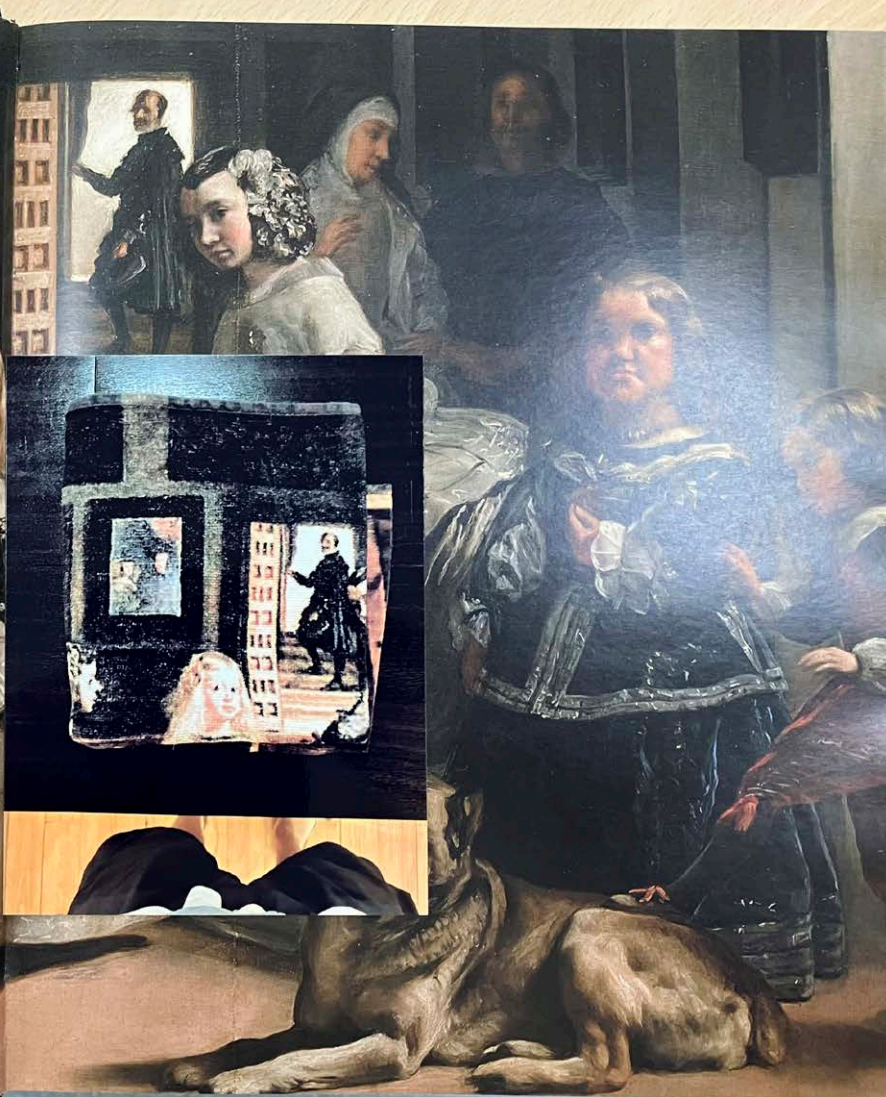
Marcel Duchamp, *La Suspension (bec Auer)*,  
1903-1904, fusain, 22,4 x 17,2 cm.  
Collection particulière © Succession Marcel Duchamp.  
ADAGP, Paris, 2014.



Marcel Duchamp, *Eau et gaz à tous les étages*,  
1958, ready-made, imité : lettrage blanc sur  
plaque émaillée bleue, réplique des plaques  
figurant sur les immeubles parisiens et rouennais  
du début du siècle, 15 x 20 cm © Succession Marcel  
Duchamp, ADAGP, Paris, 2014.

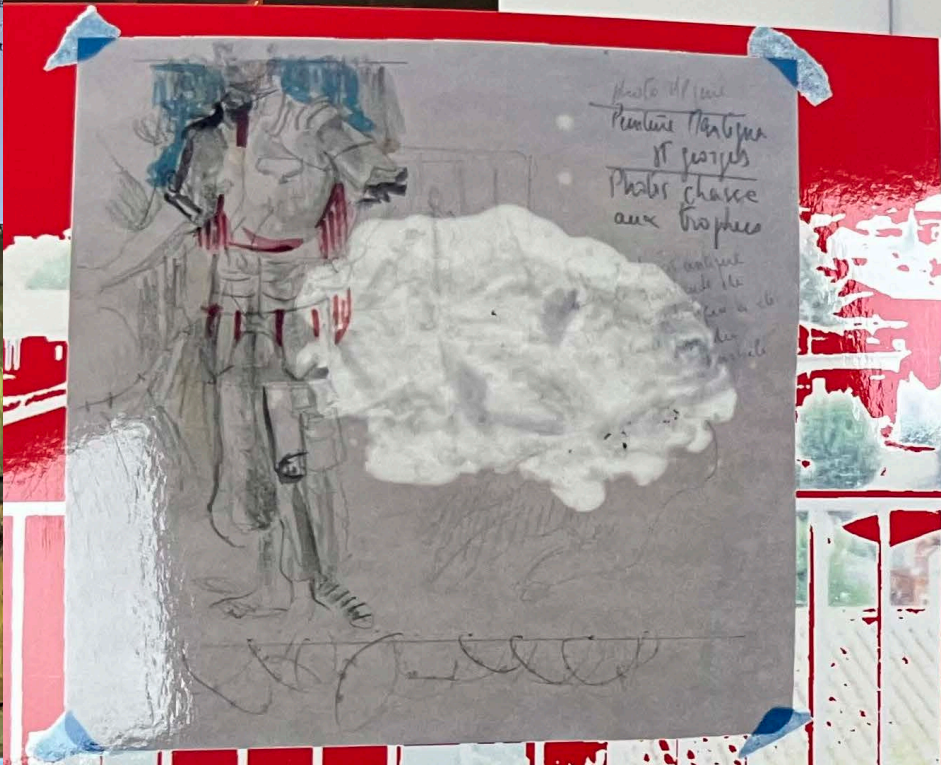








Les limites de l'image optique. Comparons l'étonnante vraisemblance de fruits peints par Caravage en 1596 (ci-contre) avec la nouvelle « Impression » des pommes exécutées par Cézanne en 1877-1878 (ci-dessous). À première vue, à quelques mètres de vos yeux, plus le livre est loin, plus il est difficile de voir, de déchiffrer les pommes de Caravage. Celles de Cézanne, au contraire, deviennent plus claires, plus évidentes. L'image de Caravage, celle de Cézanne se rapproche et occupe notre espace. Que se passe-t-il ? Nous avons d'un côté la vision monoculaire (d'un œil) de la lentille et de l'autre, la vision binoculaire (des deux yeux), plus humaine.



Comparée à la sculpture, l'architecture est ici bien plus complexe. Si l'encadrement du tableau, la figure, elle, est animée par un discret mouvement de torsion occasionné par le léger déplacement en avant de la jambe et de l'épaule gauches. La main au côté et le déhanchement sont des motifs empruntés au vocabulaire de la statuaire classique.

La lance cassée à la main, signe que le combat a eu lieu et que le dragon a été vaincu, saint Georges se détache devant un paysage dominé par une ville fortifiée. La route qui serpente entre les collines la relie visuellement au groupe du premier plan et suggère un parcours de l'image. Le récit de la Légende dorée explique qu'après avoir assommé le monstre, saint Georges demandera au roi de la ville et à son peuple de se convertir. C'est seulement alors qu'il achèvera le dragon avec l'épée qu'on lui voit au côté, rouge comme les rubans de la guirlande triomphale.

Georges était un saint vénéré en Vénétie et particulièrement à Mantoue où le château des Gonzague portait son nom. Ses qualités de guerrier lui valurent d'être choisi comme protecteur des hommes d'armes, les condottieri, et c'est à ce titre qu'il figure dans la Vierge de la Victoire, l'ex-voto commémorant les succès

il, désirant d'autres car Mantegna est connu pour son tempérament procédurier. Les fruits dorés de son verger se retrouvent dans ses peintures sous la forme d'opulentes guirlandes et il est certain que sa maison de campagne lui donne l'occasion d'observer et d'étudier en les





which was  
madman.

y us,  
h  
the

d

rotations  
Smithson's,  
which he  
ery one  
of intellectual  
ng to those of  
d outlandish  
tering a spiral  
nth-century

entence out  
ait drawing of  
han a simple  
his subject's  
anged much."<sup>3</sup>  
unge back into  
citations:

Opposite:  
Aerial view of *Spiral Jetty* (1970),  
Great Salt Lake, Utah, August 2003  
Mud, precipitated salt crystals, rocks, and water  
Coil: 1,500 ft. long and 15 ft. wide  
Collection Dia Art Foundation  
Photograph by David Maisel, *Terminal Mirage*  
#251–5, 2003

the text see Flaubert, *La première et la deuxième tentation de saint Antoine 1849 et 1856* (Paris: Club de l'Honnête Homme, 1973), 127; and W. B. Yeats, *A Vision* (London: Macmillan, 1962), 70.

2. The last of these reads: "He had just been treading the 'Shepherds Labyrinth,' a complicated spiral maze traced deep upon the turf, and was boasting of his skill, how

Spencers of Althorp: See John Nassau Simpkinson, *The Washingtons: A Tale of a Country Parish in the 17th Century Based on Authentic Documents* (London: Longman, Green, Longman, and Roberts, 1860), 115.

3. RSNHP, 3834. Its source is Eugène Jolas, "My Friend James Joyce," *Partisan Review* 8, no. 2 (March–April 1941): 82–93. The entire entry reads: "Sometimes [Joyce] would tell

donnelle, Lacan a volontiers inversé la dette. Rouan son maître la matérialité, la métaphore du tressage ertoire de l'histoire de l'art, et surtout l'idée du faire. i aucun séminaire, mais a contesté une psychanalyse ar les Trente Glorieuses en France, falsant allusion s travaux ultérieurs à des formes d'érotisme niennes et contemporaines. est structuraliste au début des années 1960 ; ges de papier tissé migrent vers des bandes de toile tissées et peintes. Proche du mouvement Support- il se transforme à la Villa Médicis, dont le directeur le peintre Balthus. Les panoramas et les ruines de rent de nouveaux éléments à prendre en considération e *vita contemplativa* : les treillages, les grottes et les es, qui remettent en question l'austérité de la grille. 2, Rouan découvre Lacan dans un hamac dans l'atelier te Courmes à la Villa Médicis. Il lui montre son acan « m'a dessiné précautionneusement ses nœuds, es... ». L'achat de dessins dont Rouan ne voulait pas e donne lieu à des invitations à se rencontrer dans t parlisien de Lacan. La dette, préservée par de nouvelles ons, est largement dépassée par le potlatch d'invitations restaurant de Lacan. La dernière rencontre de ce couple rti se termine main dans la main sur un lit-bateau n» peint.

de Lacan et sa prestation performative ont ratifié en tant que « Góngora de la psychanalyse », tandis ait de l'algèbre du tableau noir aux nœuds borroméens tant le triple R.S.I. (réel, symbolique, imaginaire). sa postface (conçue comme une préface) au catalogue ospective consacrée à Rouan au musée Cantini, a, en 1978, fut un choc. Lacan y prône la tresse, l'opération ns, plutôt que l'interpénétration des bandes en chaîne ne, et trouve l'étymologie du mot tresse non rois (*tricha*) mais dans *thrix* (cheveux) et *trichae* (lage) – un rapport, donc, avec le truc (*trick*) eur (*trickster*).

an-histoire» qui reste de Rouan a suivi ses années 1980 ernes» et a été revisitée à partir des années 2000. tressé avec l'obscénité d'une empreinte sexuelle éclaire raphies sombres et ses films plus récents, pixelisés : u sexe féminin l'emporte toujours sur la grille. de ce qu'il appelle une pollution de psychanalystes, en scène et réanime perpétuellement un dialogue même s'il est aujourd'hui posthume.



François Rouan, *Sans titre*, 1966  
Gouache et aquarelle sur papier de soie  
160,5 cm



1. Robert Smithson and Nancy Holt Papers, 1905–1987 (hereafter RSNHP), Archives of American Art, Smithsonian Institution (hereafter AAA), microfilm reel 3834. Smithson himself provided no precise citations to the sources of these passages. The citations here are offered as an aid to readers interested in the precise context of his quoted material;



assée de Krefeld, qui était  
m'invitait à son tour.  
gens achètent en fonction  
ne du succès d'un artiste.

Krefeld?

er! Le légendaire docteur  
si l'on peut dire, de mon  
participais à des expositions  
cun marchand ne

rospective de votre première  
de libérer du temps qui  
période.

ème période» celle de l'arrêt,  
t-là que tout a pu être analysé,  
nt me remettre en question.

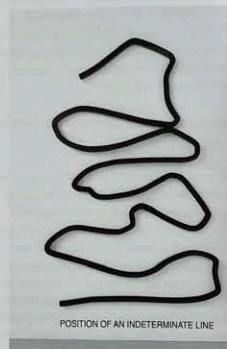
dernière question sur  
t-il eu, pendant cette période,  
une analyse qui vous tienne  
ur?

là que, grâce à toutes mes  
sémilogie, j'ai pu écrire  
l'originalité de cette période  
lement les mathématiques,  
es monosémiques. Je mettais  
astait avec l'orientation  
tout ce qui caractérise la  
al.

d vous faites des lignes  
bes (« Arcs ») et des lignes  
us décidez alors d'ajouter  
ligne, la ligne indéterminée.  
Imagine, et d'abord  
nifiée, car l'abstraction  
de faire des « Goudrons »  
ous en êtes libéré.  
ous vous libérez aussi  
ant vers la 3D.

grands moments de  
est à l'automne 1979 que  
vaillais principalement

à des propositions formelles pour vous.  
mes « Arcs » et mes « Angles », comment les positionner  
sur le mur de manière originale, j'ai eu l'idée de réaliser  
un relief différent qui serait libéré des contraintes de  
la géométrie, donc une ligne libre et sinueuse. Je l'ai appelée  
Ligne Indéterminée car elle n'était pas déterminée mathéma-  
tiquement, tandis que les lignes précédentes étaient  
toujours accompagnées de leur mesure en degrés et donc,  
bien sûr, déterminées mathématiquement.



Position d'une Ligne Indéterminée, 1979,  
graphite sur bois, 231\*166\*4cm, collection  
Venet Foundation

J'ai douté dans un premier temps de la suite  
dans laquelle ce travail allait me conduire, mais je n'ai  
rien à perdre ni de compte à rendre à personne, et j'ai  
poursuivi ce travail comme une nouvelle proposition  
formelle. La première était très contrôlée, hésitante, l  
suivantes plus dynamiques. Elles me permettaient dav  
de variations. Cette série de reliefs s'est terminée en 1  
lorsque j'ai pensé que je pouvais faire se superposer plu  
fois la ligne en faisant des formes ovales imparfaites.  
J'ai senti à ce moment-là qu'il serait possible de me lib  
du mur et de m'installer complètement dans l'espace,  
excité par l'idée d'expérimenter autre chose, je suis allé  
dans les boutiques de Canal Street où, avant moi, Arn  
et Tinguely allaient trouver leur matériel pour confec  
leurs œuvres, et j'ai acheté cinq tiges d'aluminium  
suffisamment flexibles pour les tordre en forme spir



Les trois premières maquettes de Lignes Indéterminées, 1983,  
aluminium, hauteur: env. 10cm

Je les ai posées sur une table et elles tenaient toutes seules,  
de manière un peu bancal. Et c'est cet aspect-là qui m'a  
le plus satisfait, car il leur donnait une certaine dynamique  
dans le mouvement. C'était la solution pour m'engager  
dans la sculpture.

H.U.O. Et donc vous abandonnez le bois. Cette arrivée  
à l'acier m'intéresse. Qu'est-ce que ce matériau  
signifie pour vous?

B.V. Quand on s'attaque à l'acier, on ne fait pas dans  
la dentelle (rires). Je pense à Nicolas Poussin qui, montrant  
un jour une de ses grandes toiles à un amateur, lui dit:  
« Monsieur, on ne fait pas ça en sifflant! » Plus sérieuse-  
ment, l'acier devenait le matériau idéal pour réaliser  
ces sculptures de « Lignes Indéterminées ». Travailler  
en utilisant des barres d'acier (on appelle cela des « billettes »  
dans le métier, elles sont pleines et ont une section carrée  
de 11 cm), c'est se lancer dans une nouvelle aventure,  
une épreuve difficile. Mais c'est grâce à l'acier que j'ai pu  
donner une certaine puissance à ces œuvres.

H.U.O. Une fois l'acier trouvé, est-ce que vous étiez conscient  
que cela allait devenir une très grande série?

B.V. Oui, il se passait une ouverture. Mais, comme toujou  
il faut expérimenter. Il faut s'y mettre, il faut produire  
une œuvre.

H.U.O. Combien de temps pensiez-vous expérimenter?  
Est-ce que vous vous êtes de nouveau dit: « C'est pou  
trois ou cinq ans »?

B.V. On n'en sait rien au départ, on se lance, on doit  
d'abord mettre une technique au point, car on ne tord  
pas des barres pareilles en acier sans s'en donner les moyen  
Et puis, comme je vous l'ai dit, on expérimente, on rate,  
on s'aperçoit que les problèmes de proportions restent  
à améliorer. La technique que j'emploie n'a jamais été utilisée  
nous l'avons improvisée de manière empirique avec les  
ingénieurs. Je suis toujours dans l'improvisation, d'abord des  
lignes simples, puis multiples, qui ajoutent de la complexité  
et de la puissance. Il y a la série des « Combinaisons aléatoires  
de Lignes Indéterminées » qui vient enrichir toutes ces  
variations. Il faut élargir et souvent accepter les imprévus,  
les imperfections, comme des sources de nouvelles  
directions possibles.

H.U.O. Et l'œuvre Effondrement, c'était en quelle année?

B.V. C'est beaucoup plus tardif, c'est grâce aux « Arcs »  
que j'en ai développé le principe.

H.U.O. Y a-t-il quelque chose qu'on ait oublié entre le début  
des années 1980 et cela? Avant qu'on arrive  
à l'Accident...

B.V. Oui, il se passe beaucoup de choses. Par exemple,  
je me souviens de ce jour, tandis que je découpais des « Arcs »  
- nous sommes là en 1979 - une grande chute de contreplaqué  
se retrouvait abandonnée sur le sol de mon atelier. Je l'ai  
regardée attentivement et je me suis aperçu qu'à la suite  
de toutes ces coupures, un peu dans tous les sens, cette chute  
aurait très bien pu être considérée comme une surface  
indéterminée. Je l'ai mise de côté, je l'ai toujours d'ailleurs,  
mais je n'en étais pas totalement convaincu, car elle me faisait  
penser à certains bois découpés de Jean Arp.

H.U.O. La place était prise.

B.V. Oui, cet aspect biomorphe d'une grande  
partie de son œuvre était déjà passé par là. J'ai abandonné  
cette direction potentielle jusqu'au jour où, bien plus tard,  
vers 1995, j'ai trouvé la solution pour réaliser des



A Bigger Fire 2020



No Fire 2020



Glass Vase, Jug  
and Wheat 2020





FILMS D'HORREUR OU CONTES DE FÉES ?



deux, ils sont pris en gros plan, seuls ou à plusieurs. Leur couleur chair sale des joints est adossée une palme à gauche et ce petit hébreu des horreurs. L'impalpable étranger, carcéral dans un sens renoué par les surréalistes, s'érige en grotesque maché. C'est un jeu de massacre que Cindy Sherman complète d'ailleurs de son produit cinématographique en réalisant *Afterglow*. La fin nous en reste les yeux en effet comme par une journalière, qui compose avec les lambeaux de corps de ses victimes un grand tableau de chair fraîche.

#### Injurier la Beauté

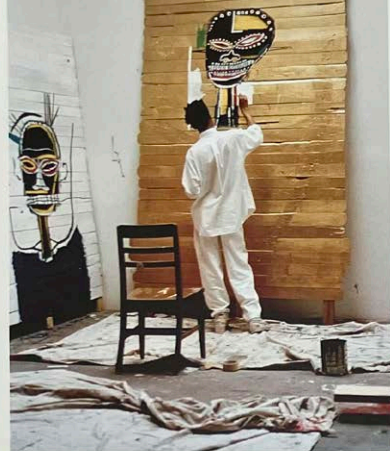
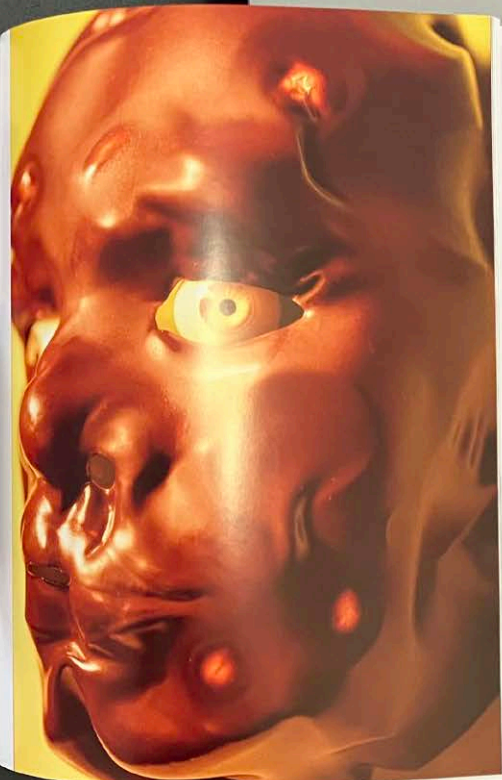
Enfin, au début des années 2000, l'artiste a laissé penser qu'elle allait redonner le sourire à ses spectateurs en endossant le costume barbare du clown, avec la pose enfante de Mimi, les sourcils ébouriffés et un nez rouge. Pas de doute, c'est la femme tête de clown de cirque dont les enfants attendent impatiemment le retour et les facies. Mais,



à nouveau, il y a un truc qui cloche. La tension ne peut qu'être adossée par la stérilité de l'arrière-plan : les couleurs tapageuses psychédéliques (surdéterminées en folles roses ou bien délavées le donne au premier d'un rayonnement aveuglant et glacé). De ces choses aux traits mûres épuisant d'être, qui perdent au mieux les épaules, le corps d'un même écheu, est un sourire large et trop figé pour ne pas sembler aisé et moqueur. Leurs yeux se plaquent dans du spectateur avec une indolence passagère comme pour répondre avec trop d'empressement à son attente. Sherrie Levine traite ici ce que le public attend d'un artiste qui divertisse, lui faire passer du bon temps, valait en donner pour son argent en exhibant les choses à sa manière, extravagante, et gosse, sans de la société du spectacle à l'industrie du divertissement qui entretient tous sentiments et naïvetés qui lui inspirent.

Artiste, Sherrie Levine aime à se montrer d'un clown, mais d'un clown triste ou bien ennuyé qui, à force de rire à pleines dents, sentir à deux doigts de vomir presque tout cru. Dans ces fresques photographiques, elle fraie ainsi volontiers avec le mauvais goût et le fait avec des accents rappelant ceux d'Arthur Rimbaud qui, dans *Une saison en enfer*, écrit : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux... » Et j'ai trouvé amère. Et je l'ai injuriée. » Mais de rien, avec le savoir et sans jamais meure obsédée, Sherrie Levine nous a injurié la Beauté.

Dans les séries « Sex Pictures » et « Surrealist Pictures », Sherrie Levine explore les thèmes de la sexualité et de la violence. Les œuvres sont souvent réalisées en collaboration avec des artistes masculins et féministes, et elles sont souvent présentées dans des contextes d'art contemporain.



qu'il s'agit d'un artiste de rue-vaudou aguerri et d'un peintre d'une précision étonnante. Basquiat était peut-être ce génie-savant qui peignait des toiles de maîtres anciens influencées par les abstractions en noir et blanc à fines rayures de Frank Stella, mais son éclectisme était celle de la rue plutôt que Princeton. L'exposition était très réussie - s'imposait comme un événement marquant durant cette période explosive et protéiforme qui voyait l'émergence d'une nouvelle figuration. L'année suivante, Basquiat continua ses allers-retours entre New York et Los Angeles, logeant à l'Ermitage Hotel de Beverly Hills ou dans l'atelier-galerie-domicile de Larry Gagosian à Venice Beach.

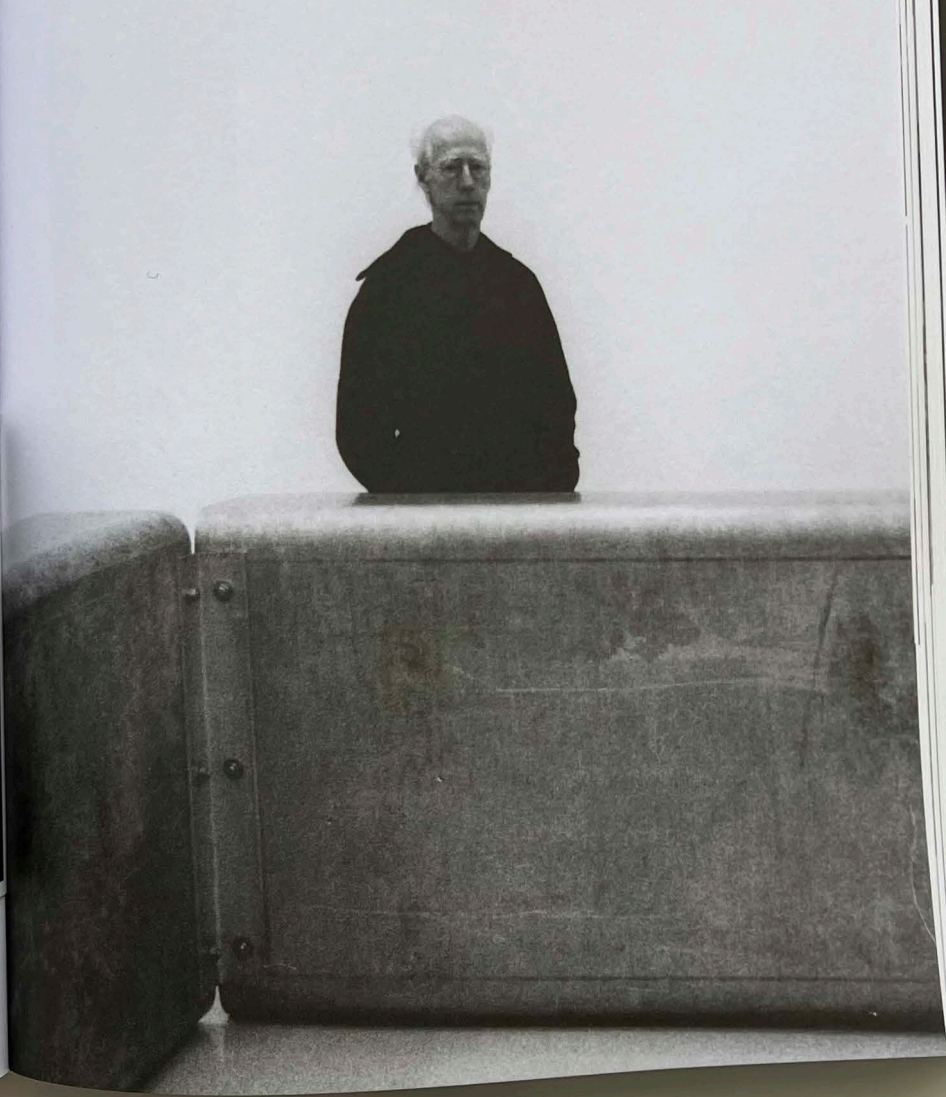
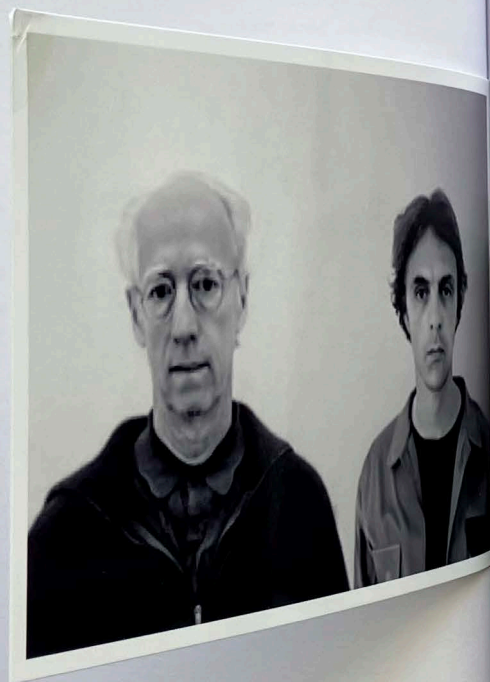
Près d'un an après avoir fait la connaissance de Basquiat à SoHo, je lui rendis visite dans son atelier de Venice Beach alors qu'il préparait sa deuxième exposition chez Gagosian.

Venice était alors le seul quartier de Los Angeles où se côtoyaient les artistes et les décideurs des industries créatives et du divertissement. Charles « Chuck » Arnoldi, Billy Al Bengston, Sam Francis, Robert Graham, Ed Moses et Ed Ruscha étaient voisins, tout comme la galerie L.A. Luvver, le West Beach Café, la maison de production et le restaurant-bar de Tony Bill. Gagosian avait lui-même organisé la visite : j'avais quitté en voiture le Newport Harbor Art Museum dans l'après-midi. En arrivant, j'avais immédiatement noté les similitudes avec l'agencement de l'atelier de Basquiat à SoHo : les lucarnes avaient été obturées et il y avait une table au centre de la pièce, un chariot à roulettes qui contenait des peintures, apparemment une douzaine de toiles, un sac de couchage et une boombox. Mais, tandis que l'atelier de SoHo avait été installé dans une réserve en









Lille, dans la préface du catalogue. Mas du Sud, auxquels la cité de Lille apparait été épargnés par aucun cataclysme. La e pendant près d'un siècle, les conflits religieux, tout comme les épidémies. Et t, des villes aux campagnes, la fête a battu née ou sophistiquée, éruptive ou diplomatique «réponse vitale à la noirceur du quotidien Aubry. Kermesses rurales dépeintes es citadines mises en scène par Rubens ou és par Jordaens, «ces scènes animées ir d'hui en nous comme un écho à notre nous retrouver, de rire, de danser et de parler.

# qui «ont presque tous ère»

dans le détail, l'effervescente réalité de ces de ces fêtes des princes, parades de géants le musée dresse une passionnante taxinora bien exotique aux Méridionaux, mais leur des gens du Nord. Nombre de peintres n sont fait les témoins, évoquant dans leurs hades, repas pantagruéliques, cornemuses nantes: autant de scènes joyeuses et trucus ça et là de gaillardises cachées dans des ants de vie», décrit Juliette Singer, direction, dans le catalogue. Mais de rappeler oeurs, aussi insouciant qu'ils puissent esque tous connus la famine, la misère ou ces temps troublés, ces fêtes relèvent d'un ire face aux violences et à la morbidité émoignent d'un besoin d'autant plus pres la vie que celle-ci était souvent courte.» XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, l'entité politique des is (qui correspond aujourd'hui, plus ou x) est en perpétuelle redéfinition. Jusqueon des Habsbourg d'Espagne, les 17 ont alors les Pays-Bas se déchirent, tiraillées la réforme protestante au nord et catho-espagnol au sud. D'une ampleur et d'une a guerre dite de Quatre-Vingts Ans (1568-1648) par une succession de révoltes, guerres mes militaires entrecoupées de trêves. lit permanent, ou larvé, de cette guerre e structure les fêtes ainsi que leur évolu- dans le catalogue de l'exposition ses deux entifiques, Sabine van Sprang et Blaise ouissances extrêmement variées, ils pro-

posent une typologie détaillée. La fête a en effet mille visages, des «prestigieuses fêtes» qui saluent les triomphes militaires aux «belles et puissantes kermesses qui percent l'abcès du malheur»; des «fêtes de la soldatesque qui occupent le pays et rançonnent les paysans» aux cérémonies marquant le retour à la vie lorsqu'un traité de paix est signé. Sous l'œil des jésuites alors tout-puissants, sacré et profane s'y entremêlent, les imageries religieuses, allégoriques et mythologiques naviguant d'un registre à l'autre. Les fêtes princières sont, de loin, les plus grandioses et solennelles. Dans cette Europe troublée, toute cérémonie revêt en Flandres une véritable dimension politique. Les

chefs-d'œuvre, se représentant lui-même au premier plan en train de vomir, tandis que la foule cède à ce roi d'un jour. Vers 1638-1640, huile sur toile, 156 x 210 cm.

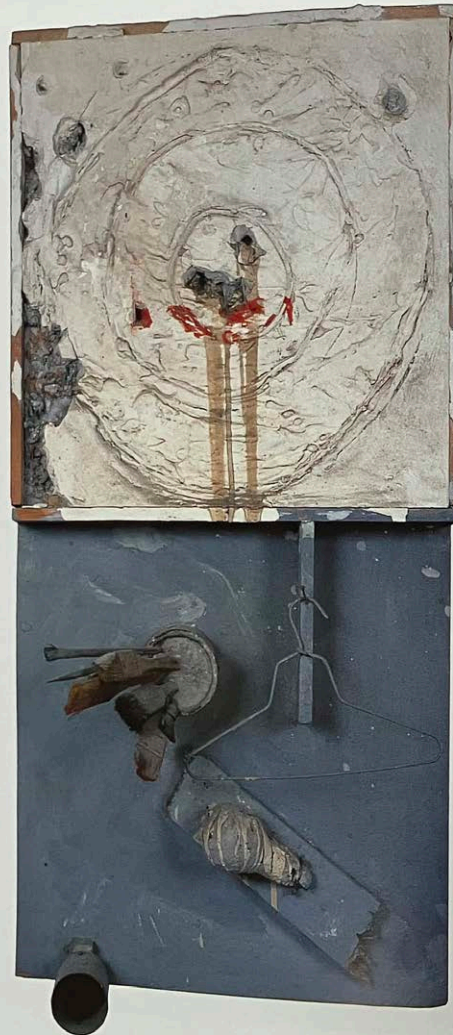


le mars 1549 le prince Philippe d'Espagne. Il vient son père, Charles Quint, afin d'être présenté n successeur dans les Dix-Sept Provinces. Gentilpagnol, Juan Cristóbal Calvete de Estrella raconte e détails la réception, dans les rues ornées de arcs de verdure et de branchages, avec diverses mboliques». Une fois le prince retiré dans ses ents, la population prolonge la fête jusque tard it autour de feux de joie, avant d'assister au matin, tambours et des fifres, à un combat d'échasseurs, e géants» à «l'adresse et subtilité inouïe» qui «fit rire tous les spectateurs».





van Gogh  
*res couronne impériale dans un vase de cuivre*, Paris, vers avril-mai 1887  
 toile, 73,5 x 60,5 cm  
 sée d'Orsay



**Cat. 31**  
*Tir* de Jasper Johns  
 1961  
 Peinture, plâtre, bois, métal,  
 journaux, verre  
 119,5 x 59 x 26 cm  
 Stockholm, Moderna Museet,  
 inv. MOM/2005/217, donatio  
 de Pontus Hultén en 2005  
 CR. 235

**Cat. 32**  
*Tir sur tige - Second Shooting Session*  
 1961  
 Sacs plastique remplis  
 de peinture et fixés avec  
 du plastique sur tige métalliq  
 montée sur socle  
 55 x 30 x 13 cm  
 Hanovre, Sprengel Museum,  
 inv. SH 69, donation de l'artist  
 en 2000  
 CR. 169



PAS DE CARTIER

Calibre : 4,5 mm



Tirage du : 15/10/2020

Signature : R. Bosquet

## Liste des œuvres déposées

Maurizio Cattelan : *Dimanche sans fin*, 2025 (p. 180, 181).

Ben : *Tout est art ?*, 2017 (p. 30, 31).

Claude Viallat : *Un bel été*, 2006 (p. 74, 75).

Jeff Koons : *La retrospective*, 2014 (p. 87, 88).

Daniel Buren, 2002 (p. 32, 33).

Rembrandt, 1989 (p. 6, 7).

Gerhard Richter au centre Pompidou, 2012 (p. 58).

Daniel Dezeuze : *À portée de main*, 2008 (p. 12, 13).

Duchamp : 1887-1968, 1995 (p. 298, 299).

Magritte : *La trahison des images*, 2016 (p. 70, 71).

Pierre Soulages au musée Fabre, 2007 (p. 104, 105).

Auguste Rodin, 2011 (p. 110, 111).

Piet Mondrian, 1992 (p. 34, 35).

Marcel Duchamp : *L'indigène*, 2014 (p. 48, 49).

Leigh Bowery, 2025 (p. 122, 123).

Velazquez au Grand Palais, 2015 (p. 12, 13).

David Hockney : *Savoirs secrets*, 2001 (p. 188, 189).

*L'atelier de Mantegna*, 2008 (p. 36, 37).

Robert Smithson, 2004 (p. 32, 33).

Lacan : *L'exposition*, 2024 (p. 236, 237).

Bernar Venet : *Rétrospective*, 2019 (p. 156, 157).

David Hockney : *Images*, 2024 (p. 462, 463).

Cindy Sherman : *Une retrospective*, 2021 (p. 50, 51).

Jean-Michel Basquiat : *fondation Louis-Vuitton*, 2018 (p. 42, 43).

Leonard de Vinci : *Tout l'œuvre peint et graphique*, 2003 (p. 154, 155).

Robert Morris : *The Perceiving Body*, 2020 (p. 98, 99).

*Beaux Arts Magazine*, mars 2025 (p. 50, 51).

Artaud : *Van Gogh le suicidé de la société*, 2014 (p. 124, 125).

Niki de Saint Phalle, 2014 (p. 120, 121).

Paul Cézanne, 1991 (p. 138-139).

48. NATURE MORTE, GREY  
PASTÈQUE, c. 1900-1906.

Cézanne, qui p  
de 1895, lui acco  
d'œuvres produit  
voir une autre cau  
d'Ambroise Vollar  
marchand de tab  
l'exécution était  
obtenus. Vollard  
avait trouvé un gr

Quelles que so  
dernières œuvres  
culminant » de c  
auxquels il se co  
inégale. Il suffit  
qui utilisait déjà le

La transparenc  
en réserve lui per  
précédent. La tra  
chromatique. Ce  
désigne le passage  
du melon est ob  
différentes : bleu  
jaune et du rouge  
leur attribuer de  
développement ry

\* Adriani, 1981, p.



NADES, CARAFE, SUCRIER, BOUTEILLE,

pratique depuis longtemps la technique de l'aquarelle, semble, à partir  
order plus d'importance, du moins si l'on en juge par la quantité  
es. Comme le fait remarquer Götz /  
se du surprenant élan de la dernière c  
ard ; il est possible en effet que pour  
deux parisien ait poussé le peintre  
plus rapide, et à s'intéresser davant  
ne se souvenait que trop bien qu'à sa  
os carton plein d'aquarelles gisant né  
oient les raisons de cette proliférat  
réside dans leur caractère exempl  
e que Cézanne a cherché à atteindre  
nsacre depuis trente ans sont repris  
de comparer cette aquarelle avec la N  
e même sucrier parmi les éléments de  
du médium et l'irradiation obtenue  
mettent d'obtenir une dilatation des  
nsaprence même de l'aquarelle dévo  
terme de « modulation », si cher à Cé  
d'une tonalité à une autre. Ici, le gall  
tenu par juxtaposition de taches au  
vert d'eau et pourpre. Même procé  
La symbiose entre le dessin et la coul  
fonctions distinctes. Le motif est  
rthmique de la couleur qui dessine et q

