



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



I  
AM  
NOT  
YOUR  
ARTIST

Page 2. Action autoportrait(s) : mise en condition/contraction/rejet, 11 janvier 1973

grande émission de  
duplex de New York et Paris,  
pour laquelle il m'invite avec  
gèle toute la nuit à peindre  
pour passer à la télé même  
s furieux et jaloux.

u ventre et ne cherche pas  
coup de plaisir à le caresser.  
antalons ne me vont plus.  
er que je m'habille à la fripe  
s sont vendus au poids.

IMPORTANCE POUR  
PLUS EN PLUS MON  
DES ETHNIES. LES  
NENT L'IMPRESSION  
GRENOUILLES  
UR RESSEMBLER

le toujours de m'arrêter mais « Projets », il y a une énorme envie de grandir. Si on la feuillette « un film sur la gêne, une expo qui passerait uniquement à porno, une exposition de

je suis un artiste qui ait réussi,  
i pas « réussi » selon le critère  
se l'image de mon propre  
ris trop au sérieux.  
ose une exposition à la GAC.  
un nouveau travail, une rétro-  
opte enfin pour le fourre-tout,  
ut remplir car j'ai en même temps

Sa production des années 1924-1929 montre ouvertement avec l'art traditionnel. Il s'agit de la gravure. Son langage est brutal, archaïque, primitive. Il cherche ainsi à exprimer les émotions. Le regard qu'il porte sur lui-même est tout à fait proche du groupe expressionniste allemand. Au même moment, il sait conserver une intensité intérieure, lyrique même. Il dessine des situations mais pacifiques, comme réchauffées par l'humour.

En 1930, Beni vient à Paris pour trois ans d'école de sa ville natale russe. Dès son arrivée, il sent les influences du passé. Un impénitent désir de faire amende honorable l'habite. Il ne veut pas perdre. Il aborde les principales expériences que la capitale des arts depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle a fait naître : combien il cherche alors à équilibrer. Tout à tour, il élimine toute sensibilité au détail de la forme, comme les cubistes à plat, et la lumière ne définit pas les contours ; mais les théoriques du Cubisme de façon expérimentale ne les retiennent pas. Puis, dans le sillage des théories du dynamisme et la vitesse ; mais, pas pour s'échapper à une vision statique. Dans l'essai sur le constructivisme des peintres russes, la nature de ses formes, ce n'est pas tout. De celle-ci, il garde l'idée que la réalité n'est pas dans l'objet. Elle lui sait à se libérer de l'obsession de l'identité.

Qu'est ce que l'essentiel pour Benn ? La peinture. Le peintre tente une première synthèse devant rentrer en Union Soviétique, il choisit de ne quitter plus. Cette année-là, il établit une forme propre au Cubisme, et la nécessité de la Futurisme, suivant en cela Marcel Duchamp pour autant au mouvement Dada qu'il compose ses compositions sur papier journal. A vrai

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

026

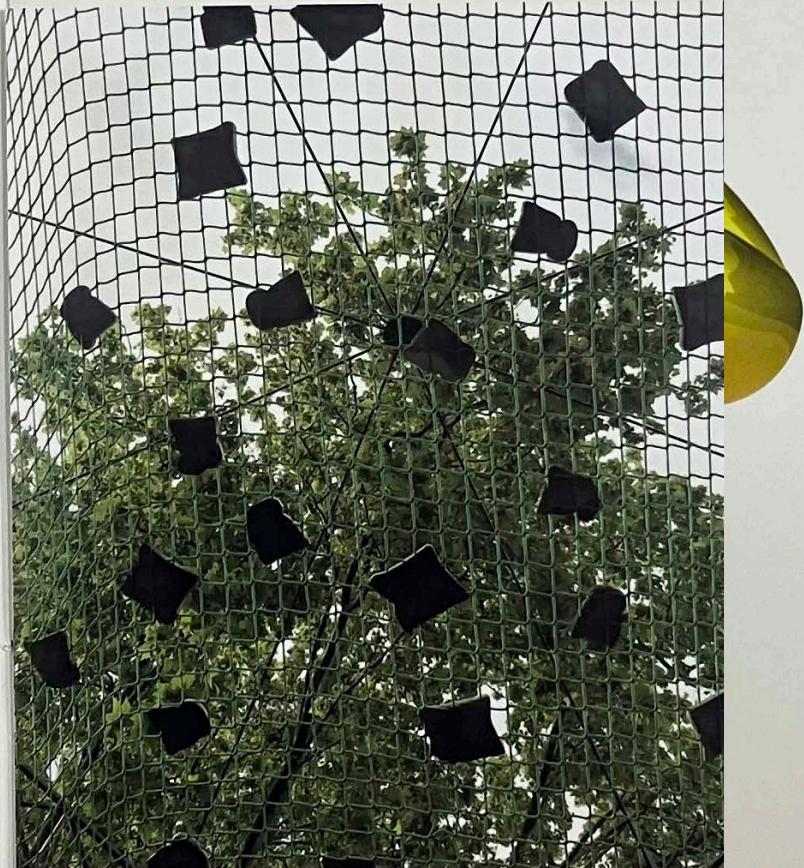
1987

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.

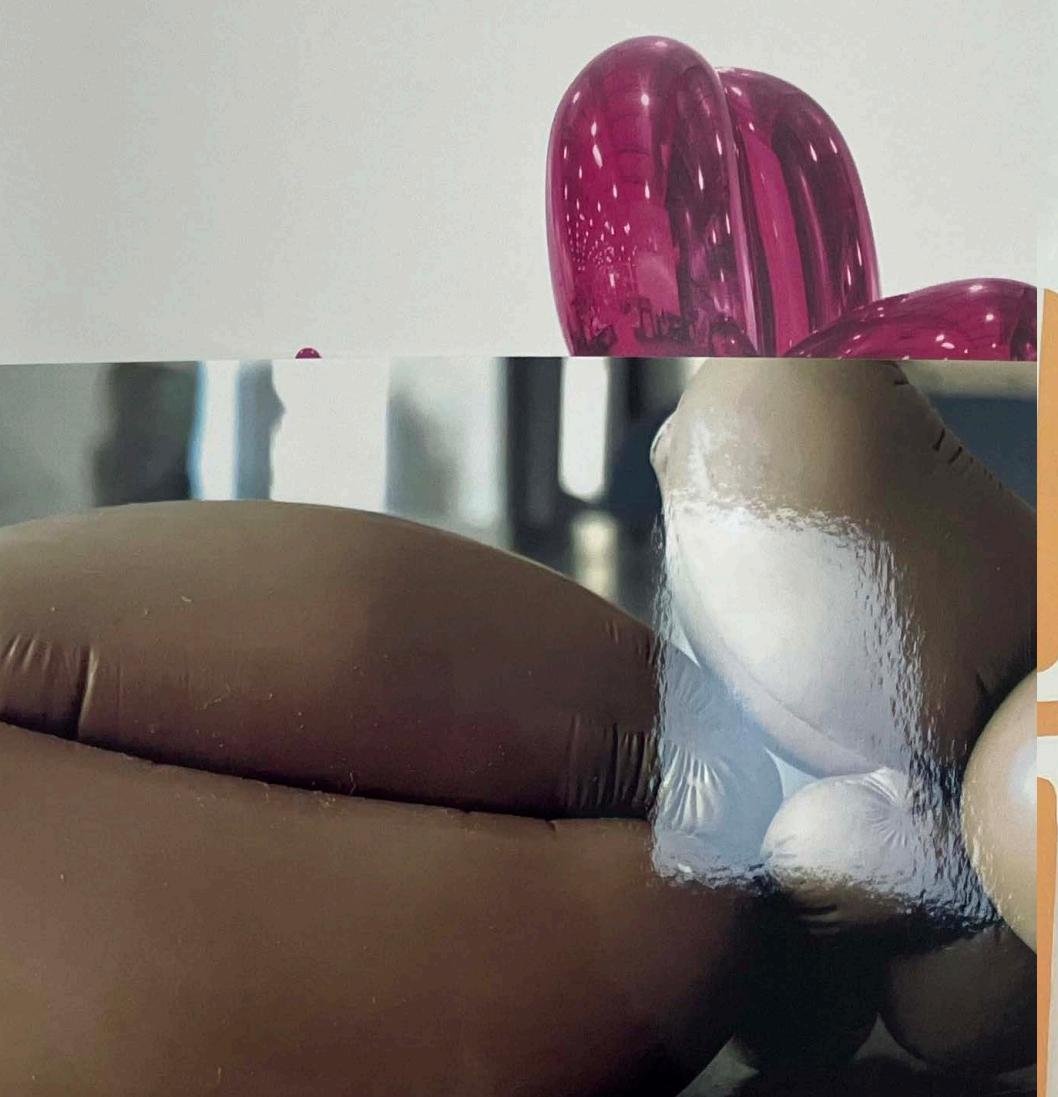
Le vernissage au vernissage sous une chaleur épouvantable. Je me peu de fois d'un matériau ordinaire pour composer son œuvre. A part de 1933-1934, Benn élabora son propre style. Il fait le point sur tout les influences reçues. Peut-être le Surréalisme, qui ne semble pas l'avoir tenté, l'a-t-il fait réagir ? Benn pouvait admettre le rejet de toute vision traditionnelle des choses, mais il ne pouvait faire siennes où l'organise des la volonté de s'appuyer sur les théories de Freud pour révéler le monde. Je réalise six 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 a 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. Ainsi, le Biec et Annie sur 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 est ma meilleure maîtrise retrouvé dans les compositions où la perspective est volontairement ignorée. De Watteau, pour se limiter à un second exemple, il tire l'art d'influences stériles consommé des effets lumineux qui lui permet de faire ressortir tout ce que peuvent suggérer les gestes et les expressions. Benn ne dessine pas, il évoque une réalité spirituelle. Il ne s'évade pas du réel pour plonger 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 désenrobe 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, en 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 la clé 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 déçue 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 clé de son œuvre et son originalité. Jean Cocteau l'avait noté en 1962 : "Je suis toujours étonné, lorsque, sur la grande vague mystérieuse qui emporte la peinture vers je ne sais quel destin, je vois flotter cette aigle 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."



Filé élastique • s.d.  
720 x 400 cm



# DES PEINTURES SUR TISSU RAYÉ O UTIL VISUEL

épasser  
elles. Je  
s de son  
le toute  
œuvres  
uctions  
issance  
l'œuvre  
ur dési-  
ut inté-

ourt en  
se sont  
tu. » Je

21. AUTOPIRAT *Kunsthistorisches Museum*, Vienne
22. ARISTOTE CONTEMPLANT UN BUSTE D'HOMÈRE *Musée du Louvre*, Paris
23. BETHSABÈE *Musée du Louvre*, Paris
24. FEMME AU BAIN *National Gallery*, Londres
25. JOSEPH ACCUSÉ PAR LA FEMME DE PUTIPHAR *Gemäldegalerie*, Berlin
26. JACOB BÉNISANT LES FILS DE JOSEPH *Gemäldegalerie*, Berlin
27. AUTOPIRAT *Kunsthistorisches Museum*, Vienne
28. DEUX JEUNES NÉGRES *Mauritshuis*, La Haye
29. TITUS LISANT *Kunsthistorisches Museum*, Vienne
30. MOÏSE MONTRANT AU PEUPLE LES TABLES DE LA LOI *Rijksmuseum*, Amsterdam
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 DRAPIERS *Rijksmuseum*, Amsterdam
35. LA CONJURATION DES BATAVES *National Maritime Museum*, Greenwich
36. PORTRAIT ÉQUESTRE *National Gallery*, Londres
37. LES FIANCÉS (LA FIANCÉE JUIVE) *Rijksmuseum*, Amsterdam
38. PORTRAIT D'UNE FAMILLE *Herzog Anton-Ulrich-Museum*, Brême
39. LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE *Musée de l'Ermitage*, Leningrad
40. AUTOPIRAT *Mauritshuis*, La Haye



124

126





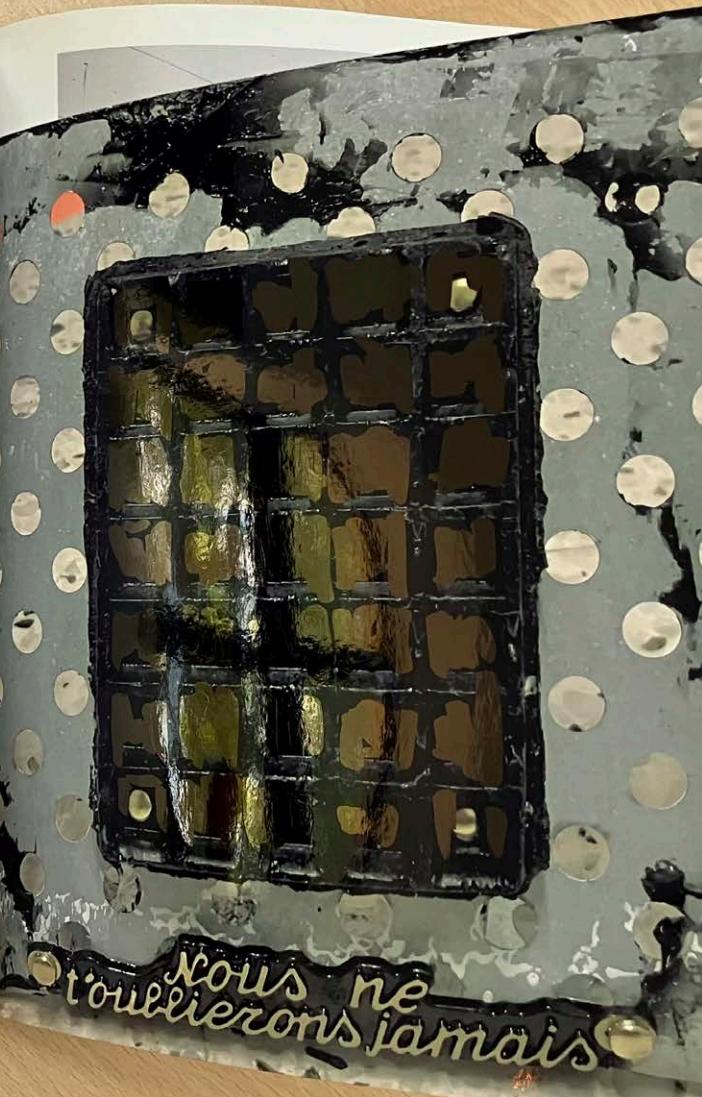
35. *Belle Haleine, Eau de Voilette*, 1921  
Ready-made assisté : flacon de parfum avec étiquette  
dans une boîte ovale, 16,3 × 11,2 cm  
Collection particulière, Paris

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 »)



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

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

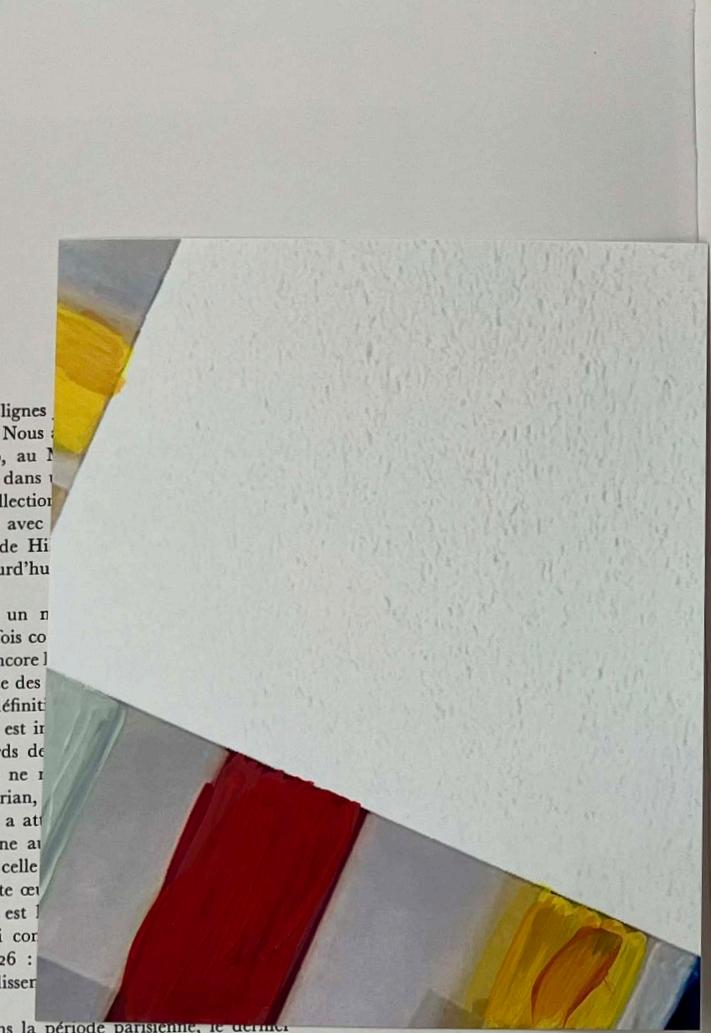




avec lignes  
ent. Nous  
930, au  
lèle dans  
collection  
ng avec  
lle de Hi  
ujourd'hu

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

dans la période parisienne, le dernier  
émentarisme » de Theo van Doesburg.  
*De Stijl*, était mort deux ans plus tôt,  
la justesse fondamentale de l'opposi-

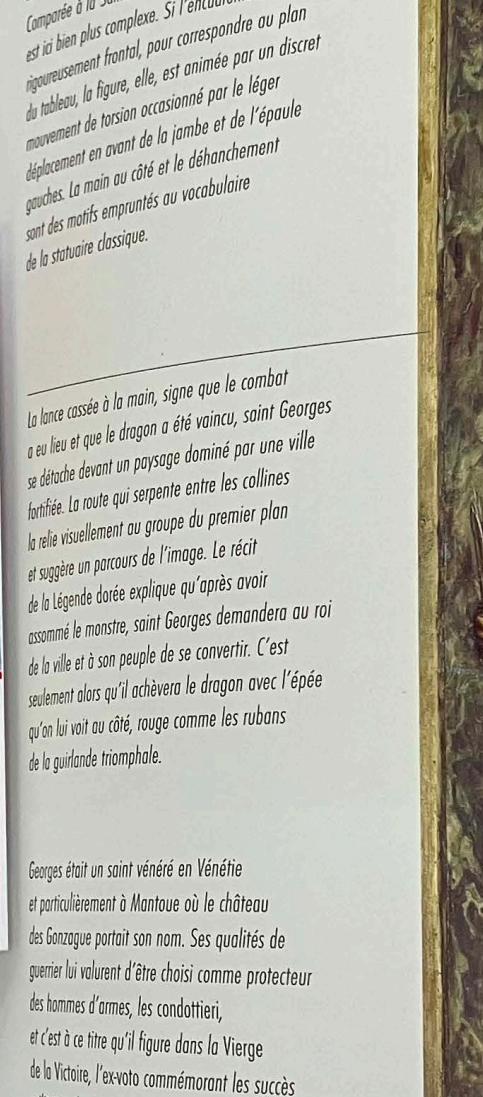
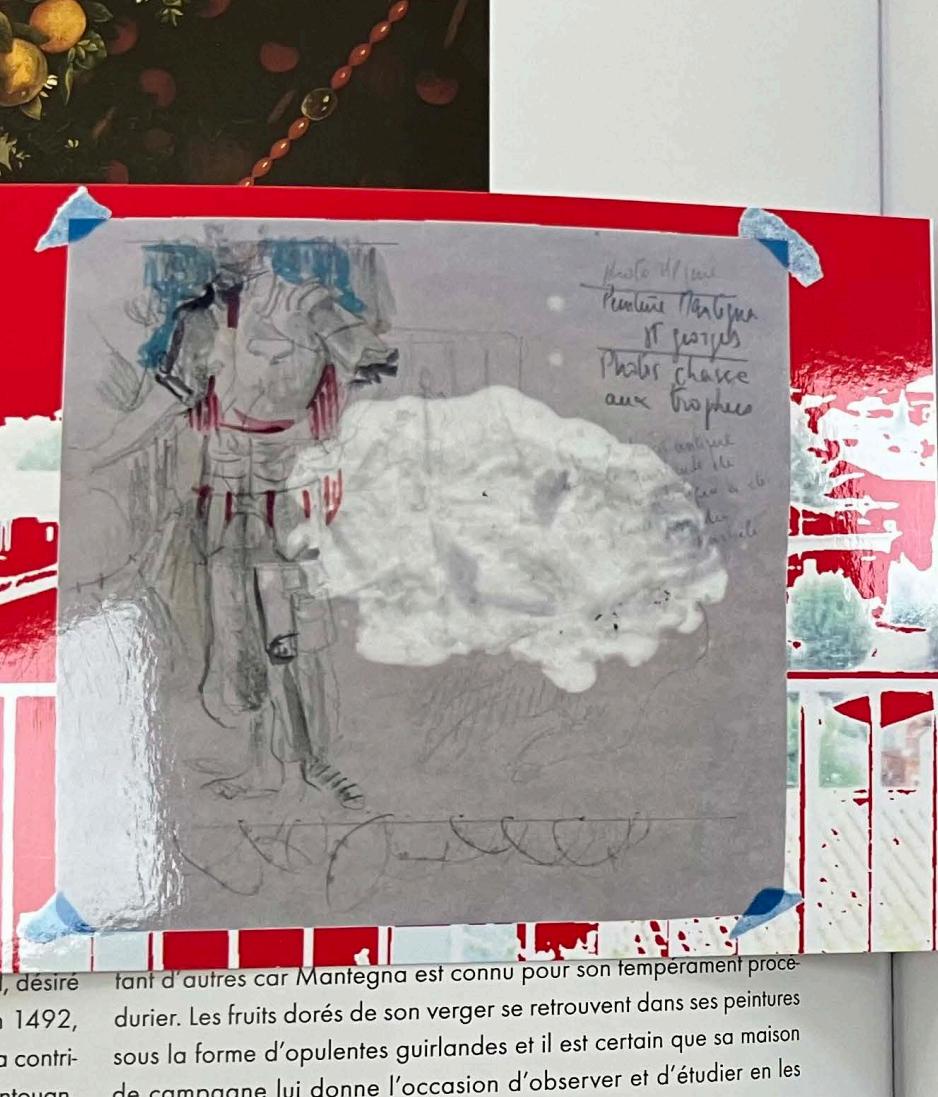
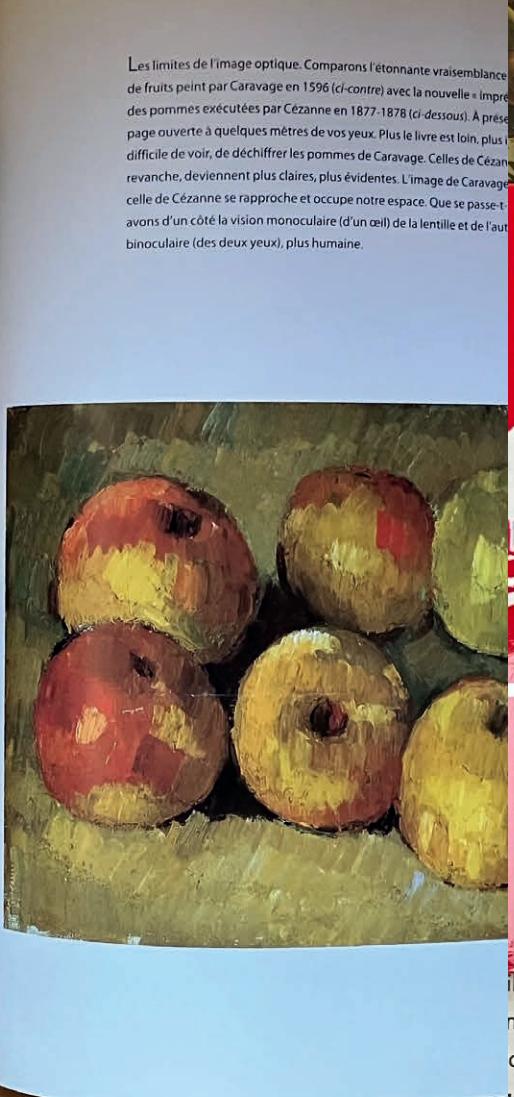
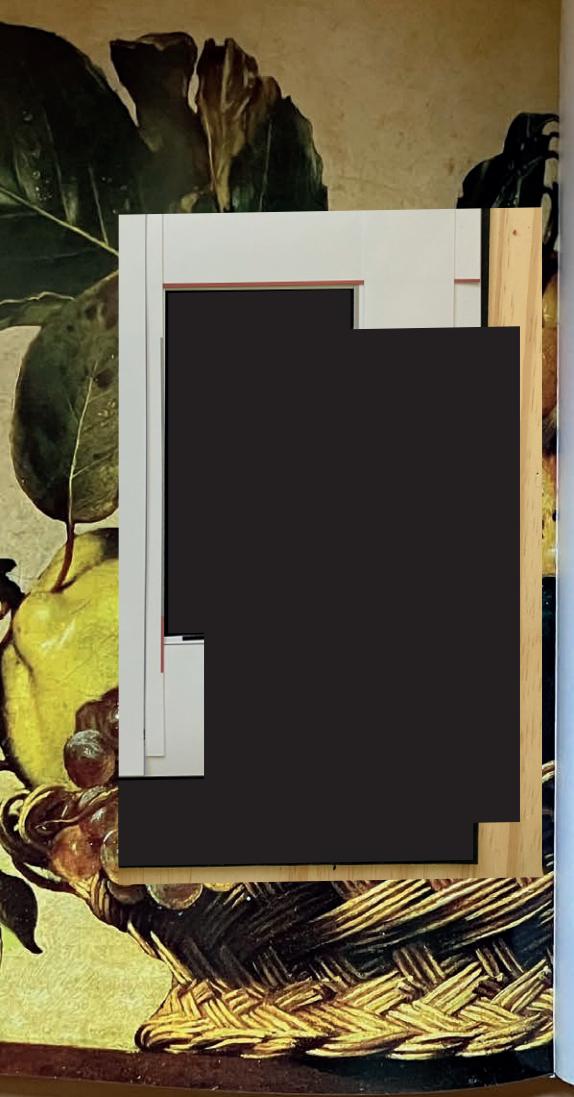




Marcel Duchamp, *La Suspension (bec Auer)*,  
1903-1904, fusain, 22,4 x 17,2 cm.  
Collection particulière © Succession Marcel Duchamp.  
ADAGP, Paris, 2014.

Marcel Duchamp, *Eau et gaz à tous les étages*,  
1958, ready-made imité : lettrage blanc sur  
plaqué émaillé bleu, 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 peint par Caravage en 1596 (ci-contre) avec la nouvelle « impression » des pommes exécutées par Cézanne en 1877-1878 (ci-dessous). A présent, ouverte à quelques mètres de vos yeux. Plus le livre est loin, plus 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 vision monoculaire, l'image optique est ici bien plus complexe. Si l'encadrage frontal, pour correspondre au plan 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.

Il, désire de faire de l'art. En 1492, il a contribué à la construction d'un pont au-dessus d'un ruisseau.

tant d'autres car Mantegna est connu pour son tempérament proclameur. 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

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



which was  
madman.

y us,

h  
the

quotations

Smithson's,  
which he  
every one  
of intellectual  
long to those of  
id outlandish  
ttering 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

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; the reader is referred to the sources cited in the notes.

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 traced there 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

ois Rouan a été pour « la psychanalyse » une école de l'écriture. L'écriture de Rouan a volontiers inversé la dette. Rouan a fait de la matérialité, la métaphore du tressage ertoise de l'histoire de l'art, et surtout l'idée de faire. Il a aucun séminaire, mais a contesté une psychanalyse par les Trente Glorieuses en France, faisant allusion à des travaux ultérieurs à des formes d'érotisme niennes et contemporaines.

Il est structuraliste au début des années 1960; les bandes de toile tissées et peintes. Proche du mouvement Support-Surface, il se transforme à la Villa Médicis, dont le directeur est le peintre Balthus. Les panoramas et les ruines de Rouan sont de nouveaux éléments à prendre en considération pour la *vita contemplativa*: les treillages, les grottes et les ruines, qui remettent en question l'austérité de la grille. En 1972, Rouan découvre Lacan dans un hamac dans l'atelier de Courmes à la Villa Médicis. Il lui montre son dessin « m'a dessiné précautionneusement ses noeuds, es... ». L'achat de dessins dont Rouan ne voulait pas donner lieu à des invitations à se rencontrer dans un restaurant parisien de Lacan. La dette, préservée par de nouvelles acquisitions, est largement dépassée par le potlatch d'invitations au restaurant de Lacan. La dernière rencontre de ce couple se termine main dans la main sur un lit-bateau que Rouan peint.

de Lacan et sa prestation performative ont ratifié ce que Góngora a écrit dans « Góngora de la psychanalyse », tandis que l'algèbre du tableau noir aux noeuds borroméens est le triple R.S.I. (réel, symbolique, imaginaire). La postface (conçue comme une préface) au catalogue retrospective consacrée à Rouan au musée Cantini, à Marseille, en 1978, fut un choc. Lacan y prône la tresse, l'opération de trois, plutôt que l'interprétation des bandes en chaîne, et trouve l'étymologie du mot tresse non pas trois (*tricho*) mais dans *thrix* (cheveux) et *trichæ* (tache) - un rapport, donc, avec le truc (*trick*) ou le tricheur (*trickster*).

an-histoire » qui reste de Rouan a suivi ses années 1980 et 1990, et a été revisité à partir des années 2000. La tresse avec l'obscénité d'une empreinte sexuelle éclaire les photographies sombres et ses films plus récents, pixelisés: le 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  
279 x 160,5 cm





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

Krefeld?

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

respective de votre première de libérer du temps qui période.

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

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

à que, grâce à toutes mes sémiologie, j'ai pu écrire l'originalité de cette période également les mathématiques, les monosémiques. Je mettais astuce avec l'orientation tout ce qui caractérise la

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

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



156

Venet /  
h Obrist



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

**B.V.** Qui, je voyais une ouverture. Mais, comme toujours 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 pour 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 moyens. 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 « Combinations 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.** Ya-t-il quelque chose qu'on ait oublié entre le début des années 1980 et cela ? Avant qu'on arrive à l'Accident...

**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 ?

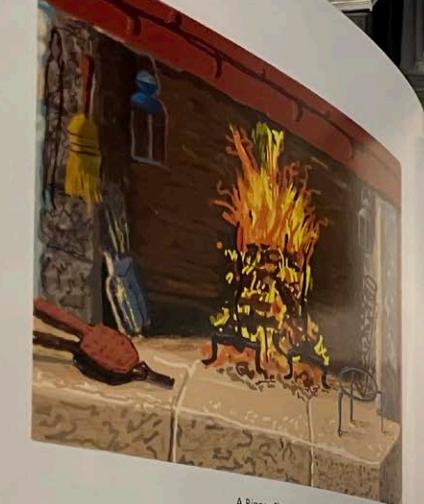
**B.V.** Quand on s'attaque à l'acier, on ne fait plus dans la dentelle (ires). Je pense à Nicolas Poussin qui, montrant un jour une de ses grandes toiles à un amateur, lui dit : « Monsieur, on ne fait pas ça en si flottant ». Plus sérieusement, l'acier devenait le matériau idéal pour réaliser ces sculptures de « Lignes Indéterminées ». Traviller 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.** La place était prise.

**B.V.** Oui, cet aspect biomorphique 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

157

Entretien



A Bigger Fire 2020



No Fire 2020



Glass Vase, Jug and Wheat 2020



qu'il s'agit d'un artiste de rue-vaudou aguerri et d'un peintre d'une précision et d'une puissance qui n'ont rien à envier à Basquiat. C'est 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 école était celle de la peinture à l'huile. L'exposition était très réussie - s'imposant comme un événement marquant durant cette période explosive et paradoxalement qui voyait l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes, Basquiat continuait ses allers-retours entre New York et Los Angeles, logeant à l'Ermite Hotel de Beverly Hills ou dans l'atelier-galerie domicile de Larry Gagosian à Venice Beach.

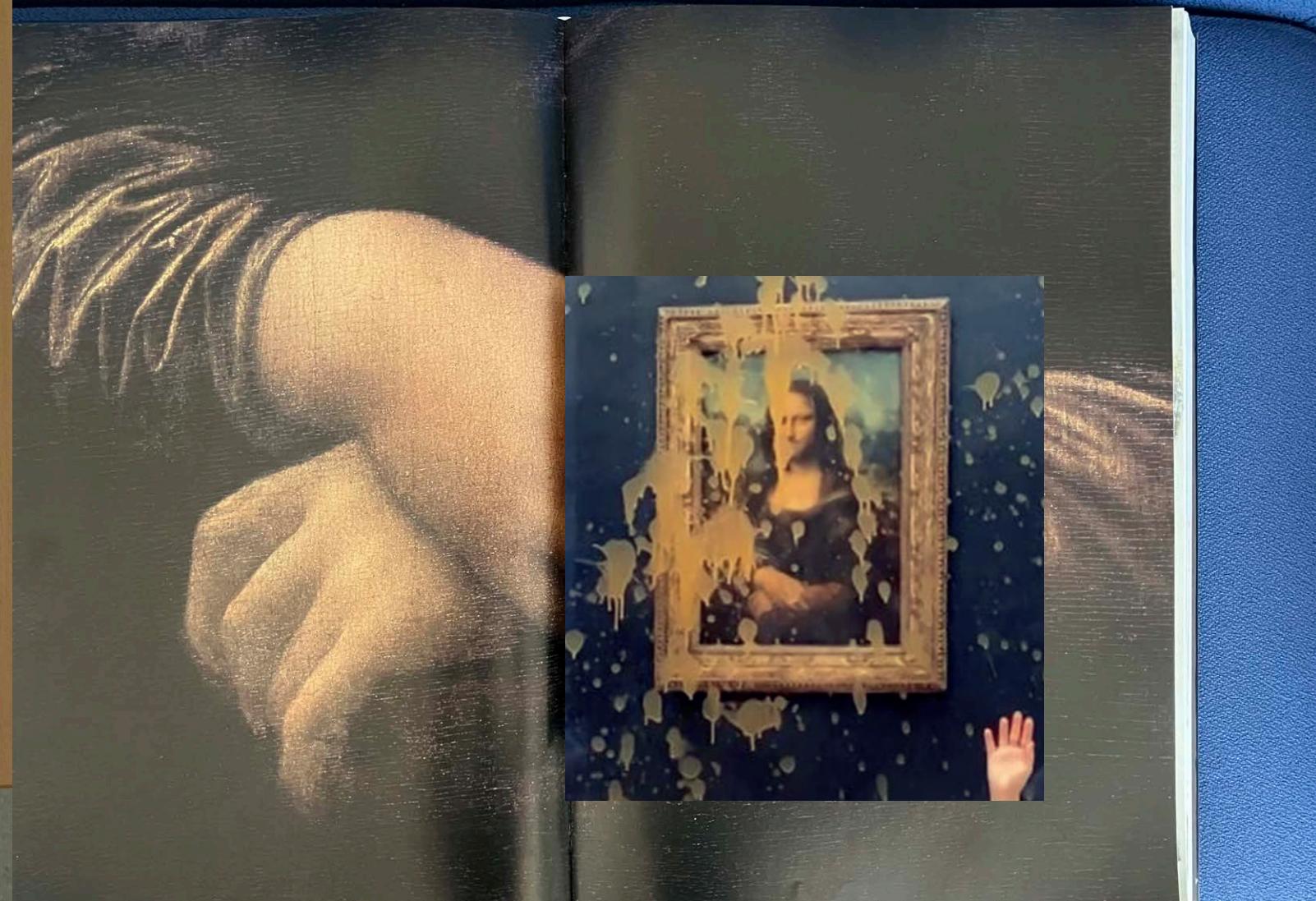
Près d'un an après avoir fait la connaissance de Basquiat à Soho, je lui rendis visite dans son atelier de Venice Beach alors qu'il préparait sa deuxième exposition chez Gagosian.

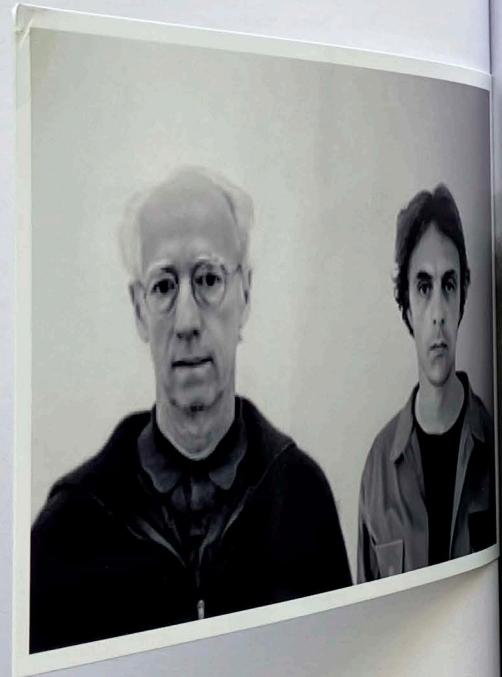
4. Jean-Michel Basquiat photographié par Brian Williams dans son atelier en 1984.

sous-sol, partiellement inoccupé. Il s'agissait à présent d'une « salle d'exposition neuve et magnifique, une architecture élégante en béton, rougie aux lignes nettes, située sur l'une des artères les plus créatives, offrant une vision dynamique de Los Angeles ».

J'étais là en qualité de conservateur du Newport Harbor Art Museum, mais aussi à l'antre qu'ami de Jack Shea, le légendaire collectionneur d'Orange County, qui ayant entendu parler de la précédente exposition de Basquiat à la galerie, m'avait recommandé de venir voir l'exposition. Le temps que j'arrive, l'après-midi était déjà bien avancé et Basquiat était agité, nerveux, ou les deux à la fois. J'ai senti qu'il valait mieux faire l'inventaire des tableaux plutôt que de l'entendre de lui parler de son travail. Après tout, on était au début des années 1980, à Los Angeles, et c'était l'heure de faire la fête. L'énergie dynamique de Basquiat et Madonna caractérisent cette révolution d'origine, à rythme effréné, cérémonie à succès d'aboutissement, entre autres rires utilisés à succès du début des années 1980 : avoir rencontré Basquiat par l'intermédiaire d'autres collectionneurs, d'Andy Warhol à M. Chow. C'était l'heure de faire la fête, de contemporaner le plus respectueux de Los Angeles, de faire la priorité sur les œuvres de Basquiat réalisées à l'atelier, et il s'agissait Hollywood Africa.

Les œuvres, ces nouvelles œuvres, sont également remarquables par la rage qui s'en dégage. Comme le note Fred Hoffman, dans l'essai consacré à l'œuvre à son échange avec Basquiat dans les années 1980 à Los Angeles, l'artiste semble « avoir par son caractère de contact avec la scène artistique locale, si peu connu pour en dénicher les mythes. De fait, les liens de Basquiat avec les autres artistes de Venice et de Los Angeles sont lourds. On le considère alors comme un hors-la-loi venu de la Côte Est détrôné le statut de la côte Ouest. Cela l'a couru et armé simultanément, lui donnant l'occasion de créer une sous-catégorie de l'Instruction





Lille, dans la préface du catalogue.

as du Sud, auxquels la cité de Lille apparaît été épargnée par aucun cataclysme. La pendant près d'un siècle, les conflits religieux, assassins, tout comme les épidémies. Et, des villes aux campagnes, la fête a battue ou sophistiquée, éruptive ou diplomatique «réponse vitale à la noirceur du quotidien». Aubry, Kermesses rurales dépeintes es citadines mises en scène par Rubens ou par Jordaens, «ces scènes animées d'hui en nous nous en nous comme un écho à notre nous retrouver, de rire, de danser et de par- lle.

#### 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 taxinomie bien exotique aux Méridionaux, mais cœur des gens du Nord. Nombre de peintres n sont fait les témoins, évoquant dans leurs hades, repas pantagruélique, commenues hantes; autant de scènes joyeuses et truculentes qu'à la gaieté cachées dans des vêtements de vie», décrit Juliette Singer, direction, dans le catalogue. Mais de rappeler oeuvres, aussi insouciantes qu'ils puissent esque tous connu la famine, la misère ou ces temps troublés, ces fêtes relèvent d'un pire face aux violences et à la morbidité évoquent d'un besoin d'autant plus pressante la vie que celle-ci était souvent courte. XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, l'entité politique des (qui correspond aujourd'hui, plus ou moins) est en perpétuelle redéfinition. Jusqu'au temps des Habsbourg d'Espagne, les 17 protéger alors les Pays-Bas se déchirent, tirailées la réforme protestante au nord et catholique au sud. D'une ampleur et d'une a guerre dite de Quatre-Vingts Ans (1568-1609) par une succession de révoltes, guerres militaires entrecoupées de trêves. fit permanent, ou larvé, de cette guerre e structure les fêtes ainsi que leur évolution dans le catalogue de l'exposition ses deux scientifiques, Sabine van Sprang et Blaise ouissances extrêmement variées, ils pro-

posent une typologie détaillée. La fête a en effet mille visages, des «prestigeuses fêtes» qui saluent les triomphes militaires aux «belles et puissantes kermesses qui percent l'abec du malheur»; des «fêtes de la soldatesque qui occupent le pays et rançonne 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 religieuse, allégorique et mythologique 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

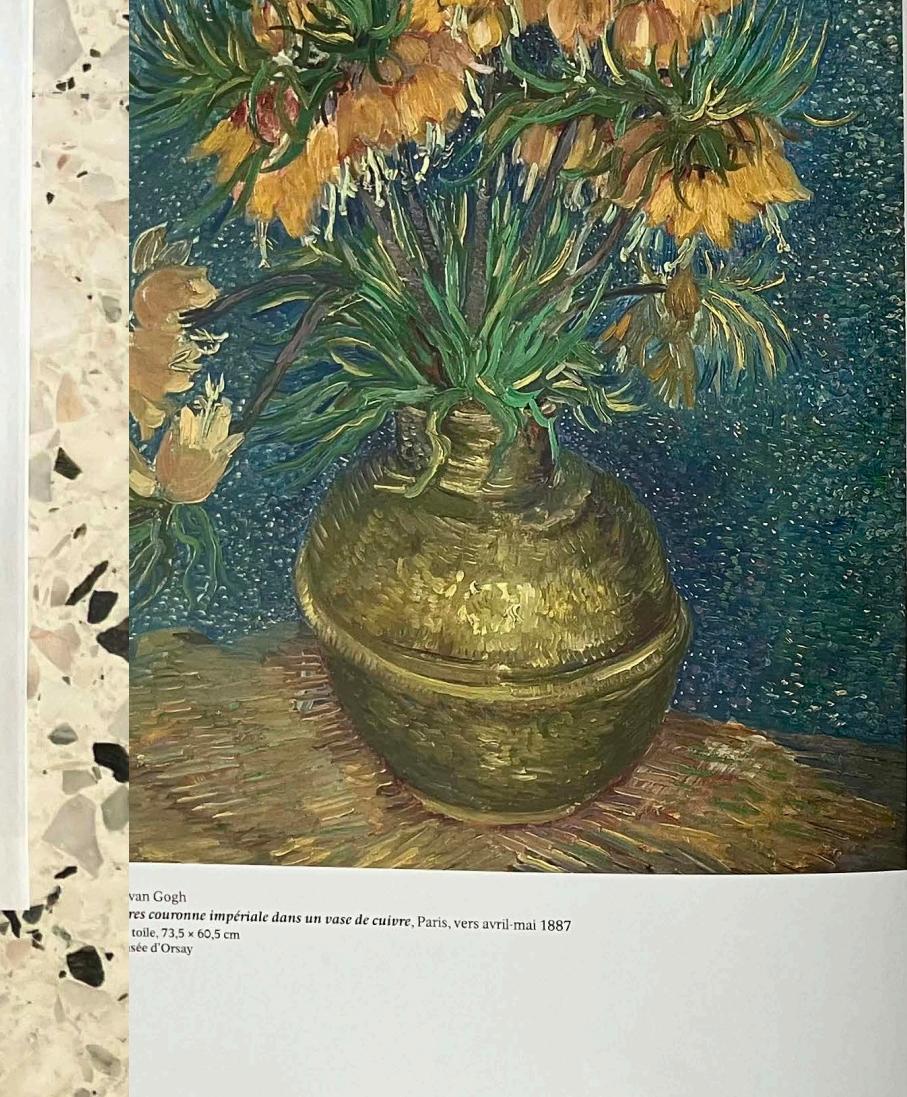
chefs-d'œuvre, se représentant lui-même au premier plan en train de vomir, tandis que la foule célébre ce roi d'un jour.

Vers 1638-1640, huile

sur toile, 156 x 210 cm.



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



van Gogh  
*Les couronnes impériales dans un vase de cuivre*, Paris, vers avril-mai 1887  
toile, 73,5 x 60,5 cm  
musée d'Orsay



125



cat. 31  
*Tir sur Jasper Johns*  
1961  
Peinture, plâtre, bois, métal,  
journaux, verre  
119,5 x 59 x 26 cm  
Stedelijk, Modern Museum,  
inv. MOW/2005/217, donation  
de Pontus Hulten en 2005  
CR 235

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



## 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, GRE PASTÈQUE, c. 1900-1906.

Cézanne, qui p de 1895, lui acc d'œuvres produi voir une autre ca d'Ambroise Voll marchand de tab l'exécution était obtenus. Vollard avait trouvé un gr Quelles que so dernières œuvres culminant » de c auxquels il se co inégalée. Il suffit qui utilisait déjà le La transparence en réserve lui pe 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 d'ordre plus d'importance, du moins si l'on en juge par la quantité des. Comme le fait remarquer Götz Ause, le succès du surprenant élán de la dernière œuvre ; il est possible en effet que pour ce tableau parisien ait poussé le peintre à peindre plus rapidement, et à s'intéresser davantage à ce qu'il se souvenait que trop bien qu'à sa carte. Un carton plein d'aquarelles gisant devant lui peuvent les raisons de cette prolifération. Cézanne résidait dans leur caractère exemplaire, que Cézanne a cherché à atteindre et à transcrire depuis trente ans sont repris dans cette œuvre pour laquelle il a été possible de comparer cette aquarelle avec la Nature. Il a même sucrier parmi les éléments de la composition, le dessin et la couleur, le rôle du médium et l'irradiation obtenue, qui permettent d'obtenir une dilatation de l'opacité et de l'insistance même de l'aquarelle dévoilée par le terme de « modulation », si cher à Cézanne, d'une tonalité à une autre. Ici, le gallant est tenu par juxtaposition de taches aux couleurs, vert d'eau et pourpre. Même procédé. La symbiose entre le dessin et la couleur a des fonctions distinctes. Le motif est rythmique de la couleur qui dessine et qui

