

Pierre Buraglio

Notes discontinues

Écrits 2005-2017

Avec des textes retrouvés,
moins ceux momentanément égarés

Préface de Pierre Wat

L'ATELIER CONTEMPORAIN
François-Marie Deyrolle éditeur

Sommaire

9	<i>Accompagner</i> , préface de Pierre Wat
21	J'ai du bon tabac
39	Figurer (entretien avec Pierre Wat)
55	Le Pêcheur à la ligne
82	Fax d'humeur
84	Épilogue
86	La contredanse, c'est en sabots qu'elle se danse. Le menuet, non.
88	C'est alors que...
92	En TGV
94	7, rue du Cherche-Midi
96	La Guerre intime, les deux Émile et Rosa
109	En joue
117	Discours de réception de la Légion d'Honneur
123	Notes discontinues
130	Le temps des collections
140	<i>So long</i> Éric
142	S.H. Monk
145	Iris-Rodin
149	Kenneth Yeung, un vagabondage mental
151	«Faire avec» la peinture
155	Être graveur aujourd'hui (entretien avec Sébastien Gokalp)
165	Mémoires
169	Note autour/de/sur la sculpture, le volume
177	Entretien avec Amélie Adamo
189	À Édouard Pignon
191	À Pierre Wat

Accompagner

*« J'ai pensé que ce n'est pas ce que vous attendez de moi
qui fais profession de choses muettes... »*

Nicolas Poussin à M. de Noyers

« Méfiez vous du style artiste. »

M. Billot, professeur de Lettres,
classe de Seconde, Lycée Louis-le-Grand, 1956

Lire le crayon à la main

Son père, à son retour de captivité, en 1945, lui disait: « Il faut lire ». Quant à M. Billot, son professeur de Lettres en classe de seconde, il déclarait, à propos des classiques: « Cela devrait être lu... ». Ainsi Pierre Buraglio est-il devenu lecteur: non pas sur un mode passif, obéissant à ces injonctions, mais lecteur actif, le crayon à la main, retournant, par cette action même, la contrainte en un jeu fructueux.

Buraglio écrit, en premier lieu, parce qu'il est un lecteur agissant, ayant fait de la lecture une activité au sens plein de ce terme, quelque chose qui engage le corps aussi bien que l'esprit. Car lire, dans ce cas, s'incarne en une série d'opérations nécessitant la participation de la main: souligner, recopier, annoter. Avant même de produire son propre texte, Buraglio, en peintre qu'il est dans chacun de ses actes, s'insinue physiquement dans la page tel un support qu'il lui faut marquer de traces afin d'y trouver sa place, et de pouvoir en faire quelque chose.

Souligner, recopier, annoter: on entend, dans l'ordre même de ces opérations, la façon, progressive, de prélever ce qui, dans le texte, lui semble être là pour lui afin, *in fine*, de formuler sur un mode lapidaire – l'annotation – ce que la lecture engendre en lui.

Citations et annotations sont, de fait, le matériau même avec lequel Buraglio fabrique ses textes, qui sont, à cet égard, le produit de sa lecture. Ce qu'on lira dans le présent recueil

ne cesse de témoigner de cette façon de pratiquer la lecture comme mise en œuvre. Ainsi, parmi tant d'exemples, le texte sur Chardin est-il nourri de très nombreuses citations qui sont le fruit d'un double travail de relevé et de réemploi aboutissant à ce que nous lisons. Le stade le plus ultime de cette manière d'opérer se trouvant dans l'essai sur Nicolas Poussin où Buraglio, revendiquant cette pratique comme un faire – «Je recopie ce que j'ai lu...» – livre, sans autre intervention de sa part que le choix et l'assemblage, un florilège de citations de Poussin.

Une telle pratique, outre ce qu'elle dit de l'imprégnation encore vive de l'éducation classique reçue par Buraglio dans ces années lycéennes qui reviennent souvent dans sa conversation, pose la question de l'usage de ce qui est d'abord une forme de collecte. Car ici, c'est un peintre qui lit, qui glane et qui réagit à ce qu'il trouve par le commentaire. Autrement dit quelqu'un qui lit non pas parce qu'il faut lire, mais bien parce que la lecture, comme d'autres activités humaines qui lui sont données de pratiquer, peut servir. Je veux dire par là que si la lecture mène à la fabrication du texte, ce dernier n'est pas le but ultime, mais une étape vers la peinture.

Ainsi, Buraglio se munit-il de mots pour étayer son travail de dessin et de peinture. Manière, on le voit notamment dans ses notes sur *L'Origine du monde* de Courbet, d'alimenter son regard avec celui de quelques-uns de ceux qui, avant lui, ont tenté de regarder cette œuvre aveuglante. Manière, aussi, de chercher le mot juste: celui qui, parce qu'il lui permettra de nommer avec précision ce qu'il voit, ou ce qu'il fait, générera déplacement et travail, qui sont les véritables horizons de tout ce qu'il poursuit.

Pierre Buraglio est un homme de la nuance, quelqu'un pour qui travailler d'après se distingue de travailler selon, ou bien encore autour, ou avec... Ce goût de la justesse, c'est-à-dire de l'écoute des écarts entre des attitudes voisines, qui se manifeste dans les titres qu'il donne à certains ensembles parmi ses travaux, éclaire son travail régulier avec des écrivains – Marcel Cohen, Hubert Lucot, Dominique Fourcade... –, mais aussi sa pratique de l'entretien qui est un exercice de formulation, ainsi que la composition de textes signés de son nom. En 1976, Gilles Aillaud, dans un catalogue de l'ARC, écrivait: «Pierre Buraglio rend visible des opérations en acte». Cela passe aussi par les mots.

User du temps

L'écriture comme activité se déploie dans le temps, dont elle est, de façon discontinue, à la fois l'usage et le fruit. En tant que pratique occupant régulièrement de la durée, elle participe à la division et à l'usage du temps selon Buraglio. On ne peut, à ce sujet, qu'être frappé par le rapport dialectique entre les agendas caviardés par l'artiste et ses prises régulières de notes qui deviendront peut-être la matière première de textes à venir. D'un côté Buraglio, depuis des années, biffe régulièrement dans ses agendas les mots qu'il y a inscrits, tel des mémorandums, une fois que ceux-ci désignent non plus une chose à faire mais une chose faite. Ce caviardage devenant alors une façon de transformer l'écriture oblitérée – refoulée – en œuvre visuelle. De l'autre, il construit, par fragments épars, un journal de ses idées et remarques qui, par sa structure même, fonctionne comme mémoire ouverte du temps. Lorsque il bâtit explicitement certains passages de son texte sur Poussin à la manière d'un journal, scandé par des dates, ou bien encore quand il précise que c'est à l'été 1999 qu'il a réuni ses notes éparses sur Chardin, Buraglio pointe que le sujet même de l'écriture est l'usage qu'il fait du temps.

On en revient, là encore, à la relation fondamentale entre écriture et lecture. Les notes sont, comme la lecture dont elles procèdent, une forme d'exercice de la pensée et du corps destiné à faire un emploi fructueux du quotidien. «Le fait d'être contraint à utiliser les autobus et le métro dès l'adolescence me fait lire, affirme-t-il. Il en ira ainsi toute ma vie. Le choix d'avoir recours aux transports en commun [...] me permet la lecture et la relecture; de m'absenter du monde pour mieux l'appréhender par la littérature et l'histoire». C'est décidément la question du «que faire?», et plus encore du «que faire du temps?» qui le gouverne. Question qui vaut tant pour l'écriture comme pratique que pour ce que celle-ci fait remonter à la surface de la feuille. Car, de même qu'un memento caviardé est à la fois une surface maculée, où se déploie le potentiel plastique de la biffure, et une image hantée par le souvenir de ce qu'elle enfouit, les *notes discontinues* sont, dans leur dispersion même, le lieu où ne cesse d'affleurer le rapport à l'histoire. Qu'est-ce que *La Guerre intime*, si ce n'est une lente remontée, dans la matière ouverte et fragmentée d'un texte, d'une mémoire hantée par la guerre? Même camouflée, ou éparpillée, l'histoire finit toujours par refaire surface.

To look hard

L'écriture est une pratique indissociable du travail d'après... en ce qu'elle est de façon primordiale travail analytique du regard. Dans la quasi-totalité des textes de Buraglio, il s'agit d'abord d'écrire sur l'œuvre d'un autre, pratique d'extraction consistant à aller de la chose vue au mot pour la dire, qui nécessite une capacité analytique non moins puissante que celle qui conduit l'artiste à dessiner d'après des peintures anciennes. Le passage de la couleur peinte au trait dessiné, lorsque Buraglio travaille, mettons, d'après Cézanne ou Matisse, n'est pas moins un changement de médium que lorsqu'il écrit sur la peinture. Et ce changement procède d'une même démarche, où la synthèse (en un trait comme en une note) n'est possible que parce qu'elle germe au sein d'une analyse à la fois empirique et raisonnée de l'œuvre source.

Écrire c'est voir plus. *To look hard*. La synthèse qu'imposent traits et mots est un bon remède contre les tentations de l'épanchement, et une voie vers la lucidité. Buraglio a commencé la pratique des dessins d'après... lorsqu'il était professeur à l'École des Beaux-Arts de Valence, comme un exercice pour apprendre aux étudiants à regarder vraiment les œuvres conservées au musée. Exercice qu'il pratiqua d'abord avec ses élèves, pour finir par se l'approprier telle une pratique à part entière. On entend, dans les notes sur les tableaux du Musée des Beaux-Arts de Rouen comme dans celles sur Chardin, ce que cette modalité d'écriture doit à ce qui fut l'une de ses motivations premières: la nécessité de verbaliser, pour d'autres, ce que serait une méthode dépourvue d'esprit de système. Le trajet linéaire qu'impose l'écriture (décrire et/ou analyser d'abord tel aspect du tableau, puis tel autre, en un parcours) vaut comme viatique pour qui cherche à ordonner chronologiquement les différentes étapes du voir. De fait, Buraglio part toujours de l'œuvre dans sa matérialité afin d'en isoler tel ou tel élément qui fera surgir l'analyse: souligner, recopier, annoter, la logique à l'œuvre est la même. Pour lui, il n'y a décidément de vrai regard qu'actif, armé de ce crayon avec lequel on peut écrire et dessiner. C'est cela que mettent au jour ses écrits: que la confrontation aux œuvres exige un exercice conjoint du regard et de la pensée. Et ici c'est bien le et qui compte comme affirmation du lien indéfectible de l'un et de l'autre. On comprend dès lors qu'il pratique l'écriture conjointement à la peinture et au dessin, tant ces médias participent, en même temps, au même projet de vision. De façon frappante, lorsque Buraglio se livre, face à Poussin, à ce travail de l'*ekphrasis*, cette description analytique des œuvres, il se

met, littéralement, à voir ce qu'il n'avait pas perçu en dessinant. À propos de Céladion, ce personnage juché sur les épaules d'Orion dans l'*Orion aveugle* de Poussin, il note ainsi: «En effet dans un de mes *Dessins d'après*... je m'obstinais à lui planter des ailes.» Regarder, noter, dessiner, écrire, regarder encore... la boucle est sans fin, mais à chaque tour plus lucide.

À propos de la période de 1969 à 1974, où, afin de se consacrer à une activité politique militante, Buraglio avait arrêté de peindre, Simon Hantaï lui avait déclaré: «Pierre, ne faisant pas la peinture, vous l'avez faite». En écrivant aussi.

Notes éparses réunies

Notes: ce terme revient sans cesse dans les écrits de Pierre Buraglio, désignant avec justesse l'élément central de sa syntaxe. Parce qu'il pointe le caractère réactif de son écriture, naissant souvent comme une prise de notes sur, entre mémorisation et réaction. Mais aussi parce que ce mot, écrit au pluriel, dit bien la nature de ce matériau qui, telle une collecte de fragments, conserve même quand on l'assemble une trace de son hétérogénéité originelle. Ainsi le texte dédié au regard sur l'*Orion aveugle* de Poussin est-il structuré en «première note», «deuxième note», etc. Celui sur Chardin a comme sous-titre «notes éparses sur Chardin réunies l'été 1999», ce qui, sous la forme d'un oxymore, manifeste bien cette tension entre faire et défaire dont l'ouvrage résulte. Quant au texte sur Delacroix, il s'intitule *Notes discontinues* ce qui pourrait, dans le fond, être le titre de l'ensemble de ses travaux écrits.

Cette méfiance à l'égard de la continuité, vis-à-vis de laquelle la forme note fonctionne comme une sorte de rempart, fait irrésistiblement écho à la posture quasi inaugurale de Buraglio peintre. En 1966, avec les *Agrafages*, c'est en effet déjà cette attitude qui est à l'œuvre, consistant, contre la clôture totalisante du tableau de chevalet, à ne concevoir de faire de la peinture que par un jeu d'assemblage et d'agrafage de chutes de toiles peintes condamnées, découpées en triangles irréguliers. De même que l'agrafage permet à la peinture de s'édifier sur les ruines du tableau, la note, même unie à d'autres, permet à l'écriture d'avoir lieu sans céder à la tentation du texte ni de se penser écrivain. Buraglio n'a pas cherché, en peinture, à saper les postures d'autorité, pour les réembrasser à l'écrit. Il importe donc de regarder les écrits de Buraglio non seulement afin de les lire, mais aussi en étant attentif à la façon dont ils occupent – ou non – la page. Car ici, le blanc,

J'ai du bon tabac

NOTES ÉPARSES SUR CHARDIN RÉUNIES L'ÉTÉ 1999

à ma grand-mère

Autoportrait à l'abat-jour

(1775, pastel, 46 x 38 cm, Cabinet des dessins du Louvre)

Chardin a soixante-seize ans : plus qu'un vieillard pour l'époque. Il meurt en 1779. Il souffre de la maladie de la pierre (des calculs dans la vessie et dans les reins). « Mes infirmités m'ont empêché de continuer la peinture à l'huile » dit-il (où ai-je lu cela, dans un catalogue peut-être?). Il fera avec son corps, avec ses atteintes inexorables, comme Matisse, souffrant de polyarthrite et de colopathie. Sénescence et dégénérescence visuelles le font peindre au pastel maigre, le matériau de ses contemporains, Quentin de la Tour ou Perronneau, peintres que j'ai beaucoup vus, sans toutefois regarder et comprendre ces sourires ostensibles qu'arborent leurs figures... Chardin par Maurice Quentin de la Tour dans sa soixante-et-unième année, sourit comme les autres portraiturés... Le sourire voltairien (sic). Pourquoi le pastel? Parce que les particules de couleur des bâtons de craie se percevaient plus facilement. Je n'ai pas l'expérience: cela viendra, ma vue baisse depuis 1978.

Pastel: Degas et Manet feront des pastels à la fin de leur vie. Héliou, aussi: portrait de l'artiste en vieil homme avec le même type de visière. L'abat-jour... Élève de l'atelier M. Brianchon j'avais lu alors dans les traités d'André Lhote sa recommandation du port d'une visière pour mieux délimiter les plans. De même Yves Hersant à la Grande Chaumière nous faisait plisser les yeux pour voir en myope (comme Bonnard, donc) et ainsi mieux estimer les valeurs. Bonnard qui a su transformer son handicap en atout. Son joker: le contre-jour.

Cézanne dans une lettre à Émile Bernard, à propos de Chardin, datée du 27 juin 1904: «Armé d'une paire de bésicles, d'une visière faisant auvent, c'est un roublard ce peintre...»

L'abat-jour. Je recopie de Jacques Derrida (Catalogue «*Mémoires d'aveugle*», Musée du Louvre): «... dit bien l'abat-jour puisqu'il plonge ou protège les yeux du peintre dans l'ombre (...) Mais de surcroît, tout aussi jalousement il abrite et montre à la fois les mêmes yeux derrière des lunettes dont les montants sont visibles. Le peintre semble poser de face. Il vous fait face. Il vous fait face inactif et immobile.»

Autoportrait aux bésicles (1775)

Autoportrait au chevalet (1779)

Sur les deux tableaux, Chardin se montre au travail et dans l'un d'eux avec insistance: *Autoportrait au chevalet*. Il tient son crayon verticalement qu'il portera sans doute à bout de bras, dessinant à vue pour estimer les grandeurs, les comparer et les reporter. Nous ne sommes pas dans le chic. À la différence des œuvres sur papier qui composent la galerie (et certaines excellentes comme l'étude de Quentin de la Tour pour son *Autoportrait*), l'image ici (figure, corps, chevalet) occupe 60% de la surface du support. Et la partie laissée vide s'interpénètre comme une pièce de puzzle dans la partie à remplir. Pas de fond. Les ombres sont très colorées. Valentin, un étudiant très bon en super 8 qui m'accompagne, remarque que dans les deux autoportraits le peintre se regarde, nous regarde par dessus ses bésicles (c'est un myope). L'unique qui s'adresse à nous, c'est lui.

Nous nous interrogeons devant le pastel de 1775: amorce-t-il un sourire? La technique du hachurage-zébrage-chauds-froids-chauds... est à rapprocher des zébrures de corps de femme au tub sur lesquels Degas s'acharnait.

J'insiste sur

L'Autoportrait dit de Chardin au chevalet

(1779, 40 x 32,5 cm, Cabinet des dessins du Louvre)



Il mourra le 6 décembre 1779.

Marcel Proust: «...au-dessus, l'énorme lorgnon descend jusqu'au nez qu'il pince de ces deux disques de verre tout neufs, tout en haut des yeux éteints, les prunelles sont remontées, l'air d'avoir beaucoup lu, beaucoup raillé, beaucoup aimé, et de dire avec un ton fanfaron et attendri: "hé bien oui, je suis vieux!". (Cf. «J'ai soixante-douze ans fichez moi la paix» Matisse, *Écrits et propos*, Herman éditeur.)

Ici et maintenant: J.-B. S. C. qui n'est pas négligé mais simplement à son aise pour

travailler de ses mains. Ce n'est pas Léautaud ou autres douteux.

Construction: la tête, ce sont deux ovoïdes qui s'interpénètrent. Celle-ci, chaussée des bésicles (je vois l'acteur jouant Spinoza, dans la pièce de Gilles Aillaud *Vermeer et Spinoza*, polissant les verres de vue)... Engagée dans le cou ceint d'un masulipatan... Le crâne encapuchonné d'un bonnet de nuit noué par un ruban.

Mains traitées à larges plans: cézaniennes. Source de lumière: elle vient de la droite.

One more again Proust...: «On s'étonne en regardant comme le plissement de la bouche est exactement commandé par l'ouverture de l'œil à laquelle obéit aussi le froncement du nez...»; plus loin: «...combien d'entre nous sont ainsi restés incertains sur le sens et sur l'intention de certaines paroles de vieillards, et surtout certains regards d'yeux de vieillards, certain frémissement du nez, certain plissement de la bouche!.. Nous

avons peur devant eux comme devant des fous...» Et ce passage qui s'applique à l'ensemble de l'œuvre, natures mortes, scènes de genre, portraits: «Vous avez vu les objets et fruits vivants comme des personnes, et la figure des personnes, d'une peau, d'un duvet, d'une couleur curieuse à considérer comme les fruits.»

Une élève, R. Berger, de mon atelier aux Beaux-Arts de Paris s'était représentée derrière Chardin, la main gauche posée sur son épaule, tandis que l'œil du peintre inquiet la regardait de coin. Il y a en effet lieu de s'inquiéter...

Jacques Derrida dans le texte précité à propos de *l'Autoportrait aux bésicles* (lunettes sans montant, bésicles de travail peut-être) pose cette intéressante question: «...est-il en train de s'affairer autour de l'autoportrait, ou d'autre chose, d'un autre modèle. On ne saurait décider.» Est-il lui-même un de ces «dessinateurs» comme le dessinateur d'après *Mercur* de Pigalle (son collègue à l'Académie, formidable sculpteur du monument au Maréchal de Saxe). Les bésicles...: «Ils distraient autant qu'ils concentrent. Le visage ne s'y montre pas nu, surtout pas, ce qui, bien entendu démasque la nudité même. C'est ce qui s'appelle se montrer nu...» (J. Derrida).

«Jamais Chardin ne poussera plus loin la recherche et la conciliation de la ressemblance et de la stylisation que dans ses derniers autoportraits au pastel...» (P. Rosenberg, catalogue de l'exposition Chardin, Grand Palais, 1979) Avec ses autoportraits et les portraits de madame Chardin, on est assuré de la ressemblance. La vérité au tournant.

De la crédibilité des autoportraits et des portraits des proches... Annibale Carracci chaussé d'un pince-nez... Le crayon de P. P. Pasolini avec ses grosses lunettes – par lui même – vu à l'exposition *Anima volto* au Palazzo Reale à Milan avec Dominique le 31/12/98... Aussi les fusains d'Antonin Artaud (Pierre Loeb, lui même)... Les crayons et aquarelles (plus de quatre cents) par Hodler de sa femme Valentine: malade, agonisante, et morte... Le masque mortuaire que j'ai tenté de faire de mon père en 1988, ou bien Claude faisant la sieste. Pierre Bonnard dans sa salle de bain.

De Madame Chardin, née Marguerite Pouget
(1775, 46 x 38,5 cm, Cabinet des dessins du Louvre)

Elle a soixante-huit ans (son foulard ne la rajeunit pas). Pierre Wat, historien d'art, m'avait envoyé en 1993 un passage des Goncourt. Ils ont trouvé en effet les mots pour rendre compte des opérations matérielles, restituer la relation outil/main/matériau/support, ainsi que le va-et-vient entre l'œuvre se faisant et le modèle, le référent.

Clifford Brown joue *Tenderly*.

La Pourvoyeuse
(1738, 47 x 38 cm, Musée du Louvre)

À l'endroit d'une de nos camarades de la classe préparatoire (à l'École des Beaux-Arts de Paris, fin des années cinquante), vêtue autant qu'il m'en souvienne d'une jupe de tweed gris et d'un chandail de laine – une fille un peu sèche, un peu rugueuse: «C'est un Chardin...» avait dit Denise (sublime, morte dans un accident de voiture). Parole bien sentie. Cette élève, en effet était de la «même laine» (Claudel), au delà des différences vestimentaires, que ces femmes qui vaquent à leurs occupations domestiques – sûres de leur utilité comme *La Pourvoyeuse* ou *La Blanchisseuse*.

Proche, en particulier de cette figure qui se confond à son espace dans la souillarde, à gauche de la fontaine de cuivre. Objet récurrent/récuré, avec son «robinet de potin» (catalogue 1979, déjà cité). Littré: *Potin*, mélange de cuivre rouge et de quelques parties de cuivre jaune.

J'avais visité cette exposition en compagnie de Dominique Fourcade; et nos préférences allaient aux mêmes tableaux.

En cadeau, à Noël 1956, je recevais de mon père *Les Voix du silence* d'André Malraux. Dans cet ouvrage est reproduit le détail de la figure familière et magistrale – à la Piero della Francesca, comme inscrite

Fax d'humeur

MAISONS-ALFORT LE: 22 JANVIER 2004

Chère galerie,

Produire des œuvres dites d'art, soit des marchandises, relève d'une activité fétichiste vouée à la consommation, je participe donc au mouvement généralisé, mondialisé, consumériste, que j'abhorre.

Je persiste à me manifester dans une société injuste, cynique, intolérante et obscène. Et qui plus est, je signe (sacralisation de la signature).

Dois-je me faire soigner? Ne serais-je «bonça» pour parodier Samuel Beckett ou Joseph Conrad?

Nonobstant ce qui vient d'être dit et sans m'en faire accroire, je pourrais dire après Maurice Merleau-Ponty ou Gilles Aillaud que c'est bien le souci du monde qui est en jeu ici dans la Peinture (les apparences étant trompeuses...). Elle tisse les liens qui nous rattachent au monde.

Merci de m'exposer, ainsi de me permettre de gagner ma vie (ou selon la tradition libertaire de la perdre à vouloir la gagner).

Un fax, disons un fax d'humeur, adressé à la galerie Marwan Hoss, à mesdames Brigitte Berna, Nicole Genlet-Morel et Françoise Umbrach-Vascone (je me suis souvenu pour l'adresse «Chère galerie» de Chaval s'adressant à la caisse de Sécurité sociale: «Chère caisse»...).



C'est alors que...

1998 Notes de travail

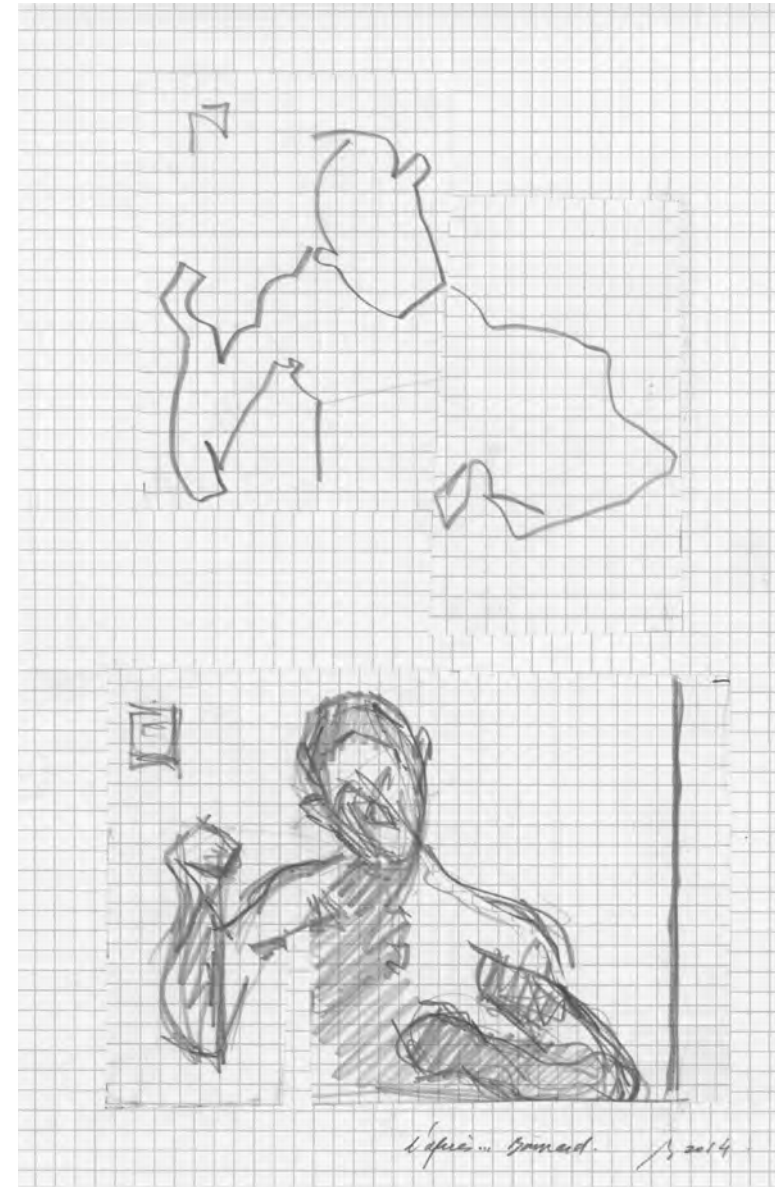
Dessin d'après... le retable fermé d'Issenheim de Grünewald, la prédelle, la déploration du Christ. Séquence gauche: paysage du nord, (tombeau ouvert) la couronne d'épines, Marie-Madeleine. Séquence droite: la mère, le Christ, Saint Jean, suite du paysage. Le corps du Christ: tavelé comme les malades de l'hospice. *Dessin d'après...* la partie supérieure, isolée, du Christ au Mont des oliviers de Gaspard Isenmann. Le bois seul de la Croix, et les deux larrons abandonnés. Tragédie selon les trois règles: un lieu, une action en vingt-quatre heures. Le paysage s'entrouvre sur la scène du Golgotha (effet de rotondité), la scène à l'échelle de la terre. *Dessin d'après...* le retable du maître rhénan. Une Pietà. Relation établie entre la main de la mère qui soutient son fils et celle du «déposé» qui s'abandonne. Confiance. *Dessin d'après...* la main gauche du crucifié (le retable fermé). Glissement sémantique... bout de bois torsadé – colonne torve aux outrages, cordes entrelacées.

2000 En manière d'au revoir

Un apophtegme de L.-F. Céline: «On est jamais assez plat.» Bach à l'orgue admiré par un élève, répond: «Il s'agit de frapper les notes juste au bon moment.» Robert Bresson dans *Notes sur le cinématographe*.

2003 La Musette – Ébauches

C'est au détour de... Relevé d'identité du disparate sur faits patents! Titre retenu pour l'exposition: *Avec qui... À partir de qui...* Soit autrement énoncée la déclinaison d'après... autour... selon... avec... allusion faite à... *la Tradition, la référence, les référents en question*. «Suivre les maîtres! Mais pourquoi les suivre. Ils ne sont les maîtres que parce qu'ils n'ont suivi personne.» Réponse de Paul Gauguin à une interview



dans *L'Écho de Paris* en 1895. Comme le plus souvent enfermé dans sa logique: il lui faut prouver qu'il est cohérent en ayant rompu les amarres, pratique la dénégation (en fait il se nourrissait des Frises du Parthénon et de Puvis de Chavannes dont il avait punaisé les reproductions dans sa case). *A contrario* Delacroix affirmait dans son *Journal...* (lu en 1985 – à relire) qu'un petit apport à la Tradition justifie l'entreprise d'une vie. *Improvisation... Arraché de l'imprévu en cours...* Le meilleur encouragement qui m'ait été apporté fut celui de Dominique Bozo en 1984: «Jamais se laisser enfermer dans un système.»

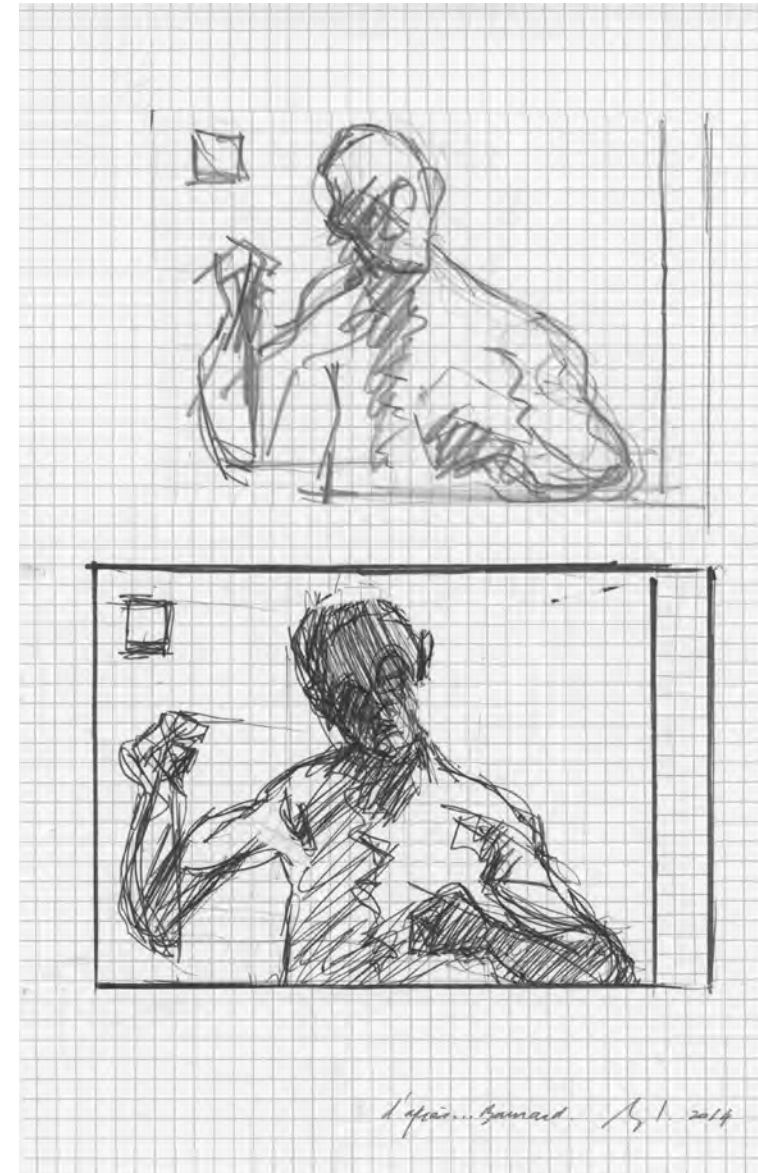
2003 *La Musette – Ébauches*

Du réemploi... Petites peintures achetées au « Marché aux puces » (Montreuil, ou Porte de Saint-Ouen...) au « décrochez-moi ça » (pas chez les antiquaires) ou bien trouvées et proposées par ma fille. Laissez pour compte – mais pas pour solde de tout compte: part de culpabilité à les utiliser... En effet, quel usage en ferai-je? Je dois rendre des comptes à ces anonymes, à ces signatures biffées. Je finirai peut-être moi-même aux Puces. À ma décharge: je juxtapose, j'apparie dans des *Assemblages* mes propres peintures et des fragments de ces « réemplois ». Récupérer serait impropre? C'est le fait des prédateurs, graphistes, publicitaires, politiciens, etc. Fragmenter, donc cadrer/recadrer, découper – agents de ma méthode. Part due au cinéma, au montage, aux photographes recadreur. Configuration/reconfiguration. Révélation.

Ces deux citations de Roger Vailland:

«...je me mets au travail et je vous aime.» (*Écrits intimes, lettre à Elisabeth Nadi.*)

«Je ne suis pas découragé, je suis tout court.» (*Lettre à sa mère, 1926.*)



S.H. Monk

*Je ne vais pas tirer de conclusion,
je n'ai pas la tête à cela.*

Isaac Babel

22, rue du Bac, 1966: premier volet de «Triptyque» (resté sans suite), sont exposés trois de mes *Agrafages*. De toute évidence, ceux-ci doivent à Hantaï, tant par la posture que dans la procédure.

Simon Hantaï est présent, mais ce n'est qu'en 1980, lors de mon exposition «Masquages» (rue Quincampoix) que Jean Fournier nous présentera l'un à l'autre. Je n'ai pas oublié la longue conversation – ce fut la première avec

Simon, ponctuée d'arrêts (de son fait) pour mieux, avec serrement de bras, appuyer son dire, tandis que nous remontions la rue Saint-Jacques, vers le métro du Luxembourg.

... Posture... procédure... dans les années 1960, occasion me fut offerte d'écrire ceci: Hantaï fait intervenir entre son affect et la toile peinte, une opération mécanique qui l'en distancie. Et, citant Marx à ce propos – le processus de production est aussi important que le résultat lui-même. Son travail inverse la relation de peintre et son œuvre – ainsi: le produit et son producteur, son opérateur. (J'avais l'assentiment du peintre; et le sus plus tard.)



Pour des raisons politiques (que j'assume pleinement) j'avais mis ma pratique de peintre de 1969 à 1974 entre parenthèses. En bref: je ne pouvais concilier adhésion et adhérence. Un jour que nous en parlions, Hantaï m'a dit: «Pierre ne faisant pas la peinture, vous l'avez faite...» J'ai interprété en connivence ses paroles ainsi: vous avez fait de la peinture en restant vous-même (?). Pour paraphraser Beckett: vous n'étiez bon-ka-ça... Je les ai reçues comme un soulagement et un encouragement.

Rue Georges Braque, Hantaï me donne ses restes, scories de matière travaillée. «C'est pour vous...». Fumier magnifique pour nourrir mon jardin. C'était un gros ballot de papier fort ayant servi à isoler du sol les métrages de toile fine, lourd au point de me faire dégringoler de mon vélo-solex sur lequel il l'avait arrimé. Aussi un gros sac de chutes de toile, etc. Prémonition d'un développement à venir (il y en eut un).

Offre généreuse tout autant que délibérée (ou non), volonté d'étendre de la part du peintre aîné son magister, d'exercer un certain contrôle... Quelle que puisse être l'interprétation de ce geste, je retiens qu'il me rendit heureux parce qu'il allait me faire travailler.

Gardées en mémoire, ces deux expressions récurrentes chez Hantaï: «C'est blague...» À propos de qui? De quoi? Eh bien de tout ce qui n'était pas «nous». Cette vision exclusive, voire fondamentaliste, il la partageait avec Parmentier.

«Vous voyez bien...» disait-il dans la semi-obscurité. J'écoutais, certes, mais sûrement pas vu/entendu. Lui – Jean Fournier sourd à la fin de sa vie – devait entendre/voir.

En 1981 à Maisons-Alfort en voisins occasionnels, Hantaï et moi nous nous rendons visite. D'abord dans le garage désaffecté, son atelier (où il pleut) que nous balayons de conserve. Puis dans le mien, trois cents mètres plus loin, devant quelques tentatives d'après Cézanne (leitmotiv de promenade à Meun). Hantaï dit (et non pas me dit): «Pourquoi pas faire son propre portrait... comme ça vient... comme on peut...». Cette fin d'après-midi là,

j'ai ressenti chez lui comme l'expression d'un doute fondamental. Ce qui eut pour effet de renforcer le mien, et de me faire sortir peu à peu du cadre dans lequel s'était inscrite ma jeunesse de peintre.

3 juillet 2012

Contribution au catalogue Simon Hantaï (sous la direction de Dominique Fourcade, Isabelle Monod-Fontaine, Alfred Pacquement), Centre Pompidou, 2013.

Face. « Je suis toute décousue ». *La mécanique des femmes* – Louis Calaferte

L'ouverture rose du lambris de *La Pendule noire* – Cézanne... lance comme un dard l'extrémité de sa carapace.

L'échancrure dans la robe de la *Madonna del parto* – Piero della Francesca signale que Marie accouchera. (...) la braguette du *blue jeans* relie le périnée au nombril. *Le noyau de toutes choses* – Hubert Lucot.

La partie – la fente, dit le tout.

Dos. Iris, fichée de deux fers horizontaux qui la suspendent en l'air, saisie comme dans une scène de martyr baroque sur une grande verticale coudée.

L'ORIGINE DU MONDE – Courbet.

Un tumulus broussailleux... (Prêté à Victor Hugo: « Madame, montrez moi votre forêt » ...)

Le traitement de la toison pubienne ressortit du Paysage. C'est un territoire moussu, humide. Ne renvoie pas à Baudelaire « (...) le charme inattendu d'un bijou rose et noir ».

NB. Le fait plastique: la montée vertigineuse, le faux raccourci des cuisses tronquées jusqu'aux seins sidère, met face à une abstraction, alors que...

La méthode de ces dessins, dits *Rafistolages*, s'appuie sur celle de Rodin... « En ne quittant pas des yeux le modèle, et en abandonnant entièrement le papier (...) » R.M. Rilke.

Puis je ravaude, rapièce, rafistole, quoi.

Bien rares sont ceux qui se risquent à fixer longtemps ce sexe brun et rose, délicatement ourlé qui se découvre entre deux cuisses pleines, mont



de Vénus à la croisée des falaises où court un fin duvet brun, sexe de femme où la femme est abolie. Courbet n'a pas peint le sexe d'une femme aimée, d'une femme dont le désir vibrerait encore. Il a peint le sexe d'une femme, le Sexe de la Femme, ce que l'on a pu appeler après lui l'« Origine du monde ». (Dominique de Font-Réaulx, « Les Bouches d'ombre », in *L'art du nu au XIX^e siècle*, BNF/Hazan, 1997.)

[Pudeur, ou couardise me font renoncer à mettre au net (et à publier, surtout) des paroles, des réactions, de brefs dialogues érotiques (souvent drôles) entendus vécus qui assaillent, au soir de ma vie, ma mémoire. Non seulement les retenues énoncées plus haut me font surseoir à ce projet, mais encore la difficulté à rédiger. Faut-il l'écrire. Cet exercice bannirait le salace, le graveleux... Non l'enjeu est plus élevé.

À voix basse plus qu'à tue-tête...]



Ces lignes condensées accompagnes des Dessins d'après... Autour... de Rodin et de Courbet.

Ceux-ci figurent dans le catalogue L'invention de l'œuvre Rodin et les Ambassadeurs du Musée Rodin, où je fus l'invité d'Aline Magnien, conservateur en chef du patrimoine, en 2011, à dessiner à l'Hôtel de Biron ainsi qu'à Meudon et dans le catalogue du musée d'Ornans Cet absolu objet de désirs. Autour de l'Origine du monde, Isolde Pludermacher, conservateur au musée d'Orsay ayant retenu quelques dessins (Rafistolages).

(Par la suite ces lignes (très documentées) furent augmentées en direction de la dénomination du sexe féminin. Celles-ci sont égarées jusqu'à ce jour. Dommage).



Kenneth yeung, un vagabondage mental

Il y a une trentaine d'années, je fais la connaissance de Kenneth Yeung, mais ne découvre son travail d'artiste que beaucoup plus tard. Et pourquoi donc? Et bien parce que les marchands, les artistes et autres personnes qu'il côtoyait n'ont pas eu la curiosité « d'y aller voir », et l'extrême réserve de l'homme a favorisé cette indifférence. C'est bien dommage. *Forza del destino!*

Robert Motherwell, en 1953, dans une préface à Joseph Cornell, avec lequel K.Y., me semble-t-il entretient d'indubitables affinités, écrivait: « (...) le travail de Joseph Cornell est une merveille de détermination et de méthode, et lui-même est une sorte d'Edgar Allan Poe (...) ». Le rapprochement ne me semble pas outré, et pourrait s'appliquer à l'œuvre de mon ami. En effet, ses collages/assemblages, ses dessins donnent à percevoir, voir et sentir comme s'il s'agissait d'un mécanisme d'horlogerie à la Poe... la cruauté en moins.

R.M. également renvoie au poète William Carlos Williams. Cette passerelle qu'il établit avec la poésie (non feinte) ne me semble pas incongrue ici, à propos de K.Y. « Tout matériau est valable pour la poésie » W.C.W.

Il serait réducteur de cataloguer hâtivement les collages de K.Y. comme post-surréalistes. En fait ils se soustraient à tout classement sommaire. Ils sont aussi du côté de Kurt Schwitters, parangon d'un art de faire du bricolage dans la meilleure acception du terme, comme ils peuvent par instants nous conduire vers la « Metafisica ». Ils sont singuliers.

Leurs caractéristiques: ... Le climat qui s'en dégage est plutôt mélancolique (et là, il faudrait céder la place à des approches biographique et analytique, ce qui n'est pas de mon ressort). Silencieux. Ils court-circuitent le signifié. Leur fabrication est d'une extrême minutie (c'est un chinois...) tant par le découpage et collage de leurs composants que dans l'exercice de la construction des cadres et des maries-louises plus ou

Illustrations

p. 23: P.B.: *D'Après L' «Autoportrait aux bésicles» de Chardin*, crayon et collage sur papier, 1995 /
p. 41: P.B.: *Dominique et d'après Degas*, crayon, page de carnet, 1982 / p. 48: P.B.: *D'après Philippe de
Champaigne*, page de carnet, mine de plomb, 1996 / p. 49: P.B.: *Autour de Philippe de Champaigne*,
encre de Chine, découpage et collage, 2001 / p. 57: P.B.: *D'après «Le Massacre des innocents» de
Nicolas Poussin*, crayon et gouache sur papier, 1991 / p. 83: P.B.: [s.t.], gouache sur papier, 2001 /
p. 85: P.B.: *Gustave Flaubert: «Nos études nous le permettent»*, dessin sur papier, 2002 – *Emmanuel
Bove*, lithographie, 2002 / pp. 89-91: P.B.: *D'après Pierre Bonnard, «Le Boxeur»*, crayon et crayon
à bille sur papier, 2014 / p. 92: Collectif BGB: *Cadavre exquis*, technique mixte, 2011 / p. 95: P.B.
dans son atelier, photographie de Jean-Pierre Guérin, 1974 / p. 98: P.B.: *Rosa und Jules*, collage de
lithographies, 2011 / p. 101: P.B.: *Cat. I*, crayon et gouache sur papier calque, 2011 / p. 103: P.B.: *Tanck*,
crayon sur papier, 2011 / p. 107: Claude Buraglio: *Godillots*, papier mâché, 2014 / p. 110: Edward
Baran: *25 commandements noirs*, papier journal, tarlatane, fil acrylique, 1979, Musées d'Angers /
p. 118: photographie de Jean-Pierre Guérin, 1956-1957 / p. 121: photographie de Ianna Andreadis,
2011 (sur le chevalet: *portrait d'Hélène Buraglio* par Francis Harburger) / p. 124: P.B.: *D'après «La
Descente de croix» d'Eugène Delacroix*, fusain et pastel sur papier, 2012 / p. 127: P.B.: *D'après «La
Descente de croix» d'Eugène Delacroix*, fusain et pastel sur papier, 2012 / p. 129: P.B.: *Nom de peintre:
le nom*, tirage numérique sur papier agrafé, Studio Bordas, 2012 / p. 140: photographie d'Éric Seydoux
par Anne-Marie Seydoux, 2001 / p. 142: Rachel Romero: *Thelonious Monk*, linoleum, 1982 / p. 146:
P.B.: *D'après «Iris» d'Auguste Rodin*, crayon sur papier, 2013 / p. 147: P.B.: *D'après «L'Origine du monde»
de Gustave Courbet*, crayon sur papier, 2013-2014 / p. 148: P.B.: *D'après «L'Origine du monde» de
Gustave Courbet*, crayon sur papier, 2013-2014 / p. 150: Kenneth Yeung: [s.t.], collage, 2012 / p. 153:
P.B.: *Anonyme*, peinture sur contreplaqué, 2006-2009 / p. 159: P.B.: *Station debout*, linogravure, 2017 /
p. 168: P.B.: *Dominique*, crayon sur papier, 2000 / p. 171: P.B.: *D'après «Balzac» d'Auguste Rodin*,
crayon sur papier, 2011 / p. 189: P.B.: *Con La tomba del tuffatore, le plongeur, Paestum*, à Édouard Pignon,
technique mixte, 2016 / p. 193: P.B.: [s.t.], crayon sur papier, 2012.

Conception graphique: *Juliette Roussel*

Collaborations éditoriales: *Dominique Aris, Lucie Barthod*

Imprimeur: *Jelgavas Tipografija*

Éditeur: © *L'Atelier contemporain*, 2017

Isbn 979-10-92444-43-8

www.editionsateliercontemporain.net

Ouvrage publié avec le concours de la
Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) du Grand Est.

À l'occasion de la parution de *Notes discontinues*, Pierre Buraglio a créé
Station debout, une linogravure (d'après un « Baigneur » de Cézanne),
imprimée par Claude Buraglio sur des planches de papier de paquet de Gauloises bleues.

(L'Œuvre est ici reproduite page 159.)

Le tirage est limité à 15 exemplaires, numérotés et signés.