

Bernard Blatter & Farhad Ostovani

Ce que dit le silence

Préface de Pierre-Alain Tâche

L'Atelier contemporain
François-Marie Deyrolle éditeur

SOMMAIRE

PIERRE-ALAIN TÂCHE	
Une plénitude partagée	9
FARHAD OSTOVANI	
Rencontre avec Bernard Blatter	17
BERNARD BLATTER	
D'une montagne à l'autre	49
À propos des <i>Horizons</i>	55
Discours à la galerie Lambert-Rouland	63
Aria et Ronde des feuilles	71
Vie de Bernard Blatter	83
Ouvrages dédiés à Bernard Blatter	87
Légendes des œuvres reproduites	89

« Tout peut devenir occasion pour une conscience en verve capable de féconder le hasard ». Dix ans après la disparition de Bernard Blatter, cette affirmation de Jankélévitch s'est imposée à l'instant d'évoquer les circonstances qui l'ont mis en présence de l'œuvre de Farhad Ostovani. Il est directeur du Musée Jenisch, à Vevey, lorsque le hasard (c'est lui-même qui nous le dit!) lui fournit une « occasion » qu'il saura saisir, un soir pluvieux d'octobre 1994, à Paris, où le peintre d'origine iranienne expose ses *Montagnes* à la Galerie de l'Échaudé. Elles vont, littéralement, le happer au passage, alors même qu'il ignore tout de leur auteur. Il entre donc, les interroge longuement, s'attarde même en tentant de s'informer auprès du galeriste. L'arrivée inopinée de l'artiste permettra de nouer la gerbe d'une rencontre qui, comme on s'en avisera sans peine, va s'avérer féconde à plus d'un titre.

Mais que sait-on de ce qui provoque la captation du regard et, bientôt, une fascination qui peut paraître irraisonnée? La qualité des œuvres exposées est bien sûr en cause. Encore faut-il qu'elles trouvent un terreau favorable à leur réception. En l'espèce, on ne saurait négliger que Bernard Blatter a obtenu un diplôme de l'École des Beaux-arts de Lausanne, dans le courant des années cinquante, avant de remettre sa vocation artistique en question. On devrait cependant attacher une importance tout aussi grande à une autre circonstance, tant sa probabilité était faible, soit au fait que le visiteur n'était pas sans avoir lu les poètes et les philosophes persans. Ce qui lui a permis de relier spontanément leur enseignement à la démarche du peintre, qui lui est ainsi

apparue révélatrice d'une spiritualité à laquelle il se trouvait être lui-même très attentif. Qui plus est, cette mise en relation l'a conduit à se dégager du singulier de chaque représentation pour considérer un ensemble de tableaux. Or, cette extension concertée de l'attention donne un autre sens à l'approche et nous ouvre, par ricochet, à une plus juste compréhension de l'œuvre. Bernard Blatter fait ainsi admirablement saisir, grâce à elle, que le peintre nous invite, au sein de chaque suite qu'il réalise, à une «pérégrination qui outrepassa de beaucoup les limites de chacun de [s]es éléments et, par là même, les libère de leur finitude». Et que s'engage ainsi une aventure de l'esprit.

Intégrer cette dimension à notre perception de l'œuvre, c'est réinscrire Farhad Ostovani dans le contexte d'une enfance, puis d'une adolescence heureuses en Iran; c'est prendre en compte des maisons, des oliveraies, des plantations de thé, le jasmin, le magnolia, le cyprès et les rosiers du jardin familial; c'est reconstituer ainsi le décor paradisiaque d'une solide éducation nourrie par la lecture des «divâns de Saadi, Hafez et Mowlana» (que son père admirait), mais par celle aussi de Rûmi, de Sohrawardi, d'Attar, puis des «œuvres classiques de la littérature occidentale, Victor Hugo, Dumas, et beaucoup de Russes»; c'est retenir l'attrait des films venus tout droit d'Hollywood et, plus encore, l'influence exercée par des tableaux (que nous jugerions sans doute affligés) tapissant les murs d'une boutique où s'est aiguisé un désir de peindre qui a conduit l'enfant de douze ans à suivre des cours de dessin – tableaux qu'il croit, aujourd'hui encore, pouvoir aimer «avec tous leurs défauts, leur banalité et leur mélancolie»!

Un livre émouvant, *Le Jardin d'Alioff*, paru l'an dernier à L'Atelier contemporain, explore, en cercles successifs, ce passé riche de souvenirs, d'expériences comme aussi de figures aimées aujourd'hui disparues, d'odeurs, de saveurs et de couleurs à jamais évanouies. Travailler à la recension scrupuleuse de la

perte fut pour le peintre une façon de gérer la blessure d'un double exil, celui de l'enfance et celui d'un pays qu'il n'a pas retrouvé lors du séjour qu'il y fit «dix-sept ans après la révolution». Il en vint ainsi à conduire «une sorte de réflexion sur le changement, sur le changement de toute chose et de tout être». Et Bernard Blatter constatera qu'«au fil des ans, le regard grave, presque nostalgique d'Ostovani s'est mué en une vision qui, en renouant avec les mythes fondateurs de l'ancien Iran, parvient à dépasser les troubles de l'âme d'ici-bas pour nous reconduire au monde de l'esprit». Il distingue alors dans les œuvres une «admirable plénitude méditative», enrichie par un «sens de la précarité», qui déborde toute référence et qu'il perçoit aussi bien dans la série des *Grammont* que dans celles des *Horizons* hollandais ou des *Variations Goldberg*.

La rencontre, ainsi, déboucha sur une longue et solide amitié. Bernard Blatter invite Ostovani au musée et le met en relation avec la galerie Arts et Lettres (toujours à Vevey), qui l'exposera à plusieurs reprises. Il évoque des «cheminements [qui] ne cessent de se croiser et de se recroiser avec, en partage, la quête d'une même lumière». Et c'est là peut-être qu'il faut chercher ce qui fit, au-delà de l'admiration qu'il portait à l'œuvre, la valeur inestimable d'un échange qu'il concevait en humaniste soucieux de tout de qui touche à la création. On sait, au demeurant, que les arts qu'il aimait requéraient de lui un engagement qu'il ne leur aura jamais refusé. Il affirmait volontiers: «Je suis ce que l'art m'a fait». En retour, il ne compta jamais ses forces et ses propres ressources au service de la peinture, de la musique ou de la poésie; ce qu'il faisait avec élégance, mais aussi avec exigence, efficacité et distinction. Il savait s'effacer devant les créateurs qu'il admirait, porté (comme il l'écrivait dans un hommage posthume à Michel Rossier) par la conviction que «l'art, lorsqu'il est authentique et parvient à son sommet, peut nous reconduire au plus profond de nous-mêmes». Il leur était reconnaissant de permettre ce retour – et cela

vaut assurément en ce qui concerne Ostovani – non sans faire bénéficier l’accompagnement qu’il leur réservait d’une finesse d’analyse et d’une sensibilité qui irradie ce qu’il lui est arrivé d’écrire au sujet de leurs travaux. Sa démarche, alors, était elle aussi empreinte de cette « humilité incroyable face au travail, face au dialogue avec le monde » qu’il attribue, à juste titre, à son ami peintre.

Une confiance réciproque jamais prise en défaut, mais aussi des valeurs et des idéaux largement partagés, ont permis, au gré d’expériences intérieures d’une grande intensité, un enrichissement qui se devait d’étendre le champ de l’échange et d’en renforcer les effets. C’est ainsi que Bernard Blatter a incité Farhad Ostovani à entrer en contact avec Yves Bonnefoy – ce qu’il finit par oser faire ! Seize livres d’artiste naîtront de leur collaboration. Ils permettent de vérifier le bien-fondé de cette initiative et la juste perception qui l’aura dictée.

Il n’est peut-être pas illégitime, alors, de se souvenir d’une étude publiée dans *L’Improbable*, où le poète s’attache à décrire le mouvement qui conduit à l’apparition de la peinture du Quattrocento, puis l’évolution de cette dernière. Il y montre qu’à partir de Giotto, qui a rendu le temps « visible », deux partis vont se former. Les uns s’attacheront à sauver « l’intemporel », alors que « d’autres peintres, pour le meilleur et pour le pire, choisiront d’aimer le temps ». Une particularité de l’œuvre d’Ostovani, telle que Bernard Blatter nous aide à la percevoir, pourrait bien être de nous offrir un « espace de méditation » qui intègre l’une et l’autre dimension. Le peintre ne se détourne pas du temps « visible ». C’est pour lui une réalité à laquelle il se confronte – et qu’il questionne. Mais, par la manière qu’il a « de contempler[,] qui constitue une forme d’ascension spirituelle », il se produit bientôt, au sein d’une même série, comme un basculement des représentations dans l’intemporel où elles gagnent une « dimension crépusculaire ». On peut alors dire de l’œuvre entière que « ce qui nous la révèle tient aussi bien du stable que du fugace, de ce qui est attesté que de ce qui se dissout, de l’apparent que du

caché ». Mais, dans le même temps, l’idée nous vient qu’il en émane une forme d’unité rétablie dans l’orbe d’un héritage culturel demeuré vivant au-delà de la perte, dont elle ne cesse pourtant pas de témoigner.

La qualité d’un partage ne se mesure pas uniquement à l’aune du dialogue qu’il instaure et reconduit en chaque occasion nouvelle. Elle implique aussi la capacité de dépasser le langage, quand les mots deviennent inutiles ou, tout simplement, inaptes à cerner un indicible qui semble pouvoir être compris sans eux. On ne prendra guère de risque en affirmant que l’échange entretenu par les deux hommes fut exempt de tout bavardage. Et qu’au-delà des propos qui l’auront affermi, il se sera nourri de l’écoute des grandes œuvres musicales (et, plus particulièrement, de celles de Bach) et, dans un registre plus intime, de silence. Pour ne pas sous-estimer la part qu’il convient d’accorder à ce dernier, on se souviendra que l’une des expositions très remarquées organisée par Bernard Blatter au Musée Jenisch était intitulée *Les peintres du silence* ; mais aussi que Farhad Ostovani écrit : « Nous savions l’un et l’autre ce qu’est le silence, nous savions sa richesse et apprécions sa valeur en musique, parfois aussi dans la conversation. »

Me revient ici à l’esprit un poème des *Planches courbes* où Yves Bonnefoy affirme ou, plutôt, rappelle que « Le silence / Est un seuil ». Et, de fait, en certaines circonstances, le silence se présente à nous comme le lieu d’une ouverture à ce qui nous dépasse, comme l’invitation à nous porter au-devant d’un absolu qui ne cessera pas de nous requérir parce que nous avons renoncé à le parer de mots. Il arrive alors qu’il marque d’un sceau éclatant l’intensité et la justesse d’une relation. Celle qui se dessine au fil des pages de ce livre ne devrait pas laisser le lecteur indifférent. Car elle vient à preuve du dépassement de soi que la création artistique peut produire chez un peintre, mais aussi chez qui a su accueillir son œuvre sans faillir.

PIERRE-ALAIN TÂCHE



C'est en 1994, lors d'un séjour à Paris, que je découvris par hasard l'œuvre de Farhad Ostovani. Guignant au travers de la vitrine d'une galerie de la rue de l'Échaudé, j'aperçus, accrochée aux murs, une série de petites montagnes qui semblaient me faire signe. J'entrai donc et, découvrant ces merveilles, j'eus l'intuition que leur auteur ne pouvait qu'être proche des *isràquiùn*⁹, que l'étrange nostalgie qui émanait de ces œuvres était parente de celles de Rûmî, de Sohrawardi ou d'Attar.

M'enquérant auprès du galeriste des origines de ce peintre, dont j'entendais le nom pour la première fois, j'appris qu'il était d'origine iranienne. Or, voici que peu après entre l'artiste et qu'au fil de la conversation qui s'engage, se tisse une relation d'autant plus profonde qu'il s'avérera par la suite que mes pressentiments étaient fondés, que nous partagions des admirations communes et que la musique des mêmes vers berçaient nos mélancolies. De cette rencontre naquit une amitié si profonde que, depuis lors, nos cheminements ne cessent de se croiser et de se recroiser avec, en partage, la quête d'une même lumière.

1 / Adeptes d'une démarche dans laquelle philosophie et mystique se conjuguent en une quête de la lumière (orientale), lumière annonciatrice de l'épiphanie primordiale de l'être.

Mais que sont ces montagnes d'Ostovani? Et comment se fait-il qu'elles parviennent à dévoiler si pudiquement, à révéler avec tant de force et de présence la part la plus secrète de leur auteur?

Pour souligner leurs particularités, il me paraît opportun de dire d'abord ce qu'elles ne sont pas. Rien chez elles qui ressemble aux découpes fantastiques qu'inventa l'école du Nord, rien non plus qui évoquerait la vision idéalisée des romantiques ou les souveraines grandeurs hodlériennes. Non, les montagnes de Farhad ne sont ni héroïques, ni vertigineuses, elles ne résonnent pas plus du fracas des avalanches que du ricanement de quelque esprit démoniaque qui hanterait leurs grottes ou certaines failles rocheuses. Rien non plus chez elles qui inviterait un alpiniste, en quête d'orgueilleux exploits, à vouloir les vaincre ou à franchir leurs vertigineux escarpements. Non, elles ne sont rien de tout cela, et même en différent absolument.

La montagne d'Ostovani s'impose à nous comme un espace de méditation. Le plus souvent, le peintre nous place face à elle, qui emplit l'essentiel de la composition. Peu, pas de premier plan ou, si c'est le cas, celui-ci, désertique, n'est qu'un lieu d'errance balayé par le vent des sables qui, sans cesse, remodèle un paysage toujours semblable, jamais le même.

Cette montagne est la plupart du temps perçue en ces moments incertains où l'aube annonce l'aurore. Instants recueillis, durant lesquels le temps semble suspendu, les êtres retenir leur souffle, moments durant lesquels, comme au premier jour, les prémices de la lumière dévoilent une réalité qui n'a pas encore été nommée, réalité qui, imperceptiblement, émerge de sa non-existence pour se mettre à vivre. Mais en ce point du jour, les timides



halos de cette lumière orientale ne font qu'effleurer les réalités objectives d'un monde que nous allons devoir nous efforcer de déchiffrer et, de ce fait, préservent les insondables mystères de l'infini, ainsi que la profondeur des accords qui nous unissent à lui. Ainsi, la montagne d'Ostovani demeure le lieu d'une rencontre empreinte de gravité, celui d'un face-à-face avec une présence énigmatique.

Devant ces petits dessins si simples, faits d'un peu de crayon, de fusain, parfois frottés de pastel, j'observe que dans la plupart des cas, la forme de la montagne s'inscrit à contre-jour, que sa surface est animée de quelques traits fugaces et décidés qui précisent les contours de ses flancs ou modulent les volumes d'un épaulement. Je remarque aussi que ces indications allusives ne font qu'effleurer la surface des choses. La masse primordiale de la montagne qui se dresse n'est exprimée que par des nuances de valeurs évoquant les lueurs mystérieuses qu'elle recèle, la rendant de ce fait encore plus énigmatique, enténébrée; et, comme contrastant avec elle, des horizons aux tonalités claires, rosées parfois, qui la surmontent, invitent nos regards à s'élever afin de parcourir les espaces libérés qu'ils nous proposent.

Pour mettre pleinement en valeur la portée de ces œuvres, il me paraît indispensable de souligner que ces montagnes aux formats identiques font partie d'un ensemble, ce qui permet de les accoler ou de les superposer. De leurs mises en regard naissent des rapports qui rompent leur esseulement et, par ce continuum sériel, nous invitent à une pérégrination qui outrepassa de beaucoup les limites de chacun de ces éléments et, par là même, les libèrent de leur finitude.

Mais le mouvement dans lequel le passage de l'une à l'autre de ces peintures nous entraîne ne doit pas se réduire à une fuite en avant, à une agréable distraction. Bien au contraire, il nous faut considérer chacune d'entre elles comme l'une des stations d'un pèlerinage intérieur qui propose une rencontre nous permettant d'approfondir notre méditation avant d'arriver à l'étape suivante. Le but ultime de cette circonvolution demeurant le regardant lui-même ou, pour mieux dire, au travers de son regard devenu désormais contemplatif, la libération de sa propre lumière restée recluse dans les enténébrements de l'aube.

On observera que cette approche permet de dépasser ce qu'un simple mouvement circulaire nous donnerait à voir, car chacune des étapes que représente l'une de ces œuvres contribue à approfondir la connaissance d'un ensemble dont la signification et la portée dépassent de loin ce que serait la simple addition des éléments qui le constituent.

*

Au fil des ans, le regard grave, presque nostalgique d'Ostovani, s'est mué en une vision qui, en renouant avec les mythes fondateurs de l'ancien Iran, parvient à dépasser les troubles de l'âme d'ici-bas pour nous reconduire au monde de l'esprit. Ainsi en est-il d'une très grande toile récente dont le sujet n'est autre que le Grammont, sommet que j'aperçois chaque jour de ma fenêtre et que je croyais connaître jusqu'ici. Or, voici qu'en le peignant, Farhad en a fait une montagne sacrée, j'entends par là le lieu d'une révélation ou, plus exactement, celui où, au travers d'une conversion intérieure, l'être s'en retourne vers Celui qui l'a originé, en répondant à l'appel de ces hauteurs dans lesquelles les neiges éternelles semblent se faire annonciatrice des dévoilements de Sa lumière.

Avec ces immenses surfaces de gris bleuté dont les couches successives dissimulent les aspérités trop concrètes des flancs de la montagne, le peintre nous fait errer dans un espace qui, insensiblement, entraîne notre regard à s'élever vers ces blancheurs embrumées qui couronnent sa cime. La lecture qui nous est ainsi proposée requiert une contemplation patiente dans laquelle toute certitude est abolie. Et, par cela même, cette peinture pacifiante et pacifiée nous invite à partager une sérénité empreinte de gravité qui doit tout à la majesté des accords qui s'en dégagent...

En regardant attentivement cette œuvre, on perçoit que ce qui nous la révèle tient aussi bien du stable que du fugace, de ce qui est attesté que de ce qui se dissout, de l'apparent que du caché, et l'on éprouve que c'est de ces ambivalences que découle ce sentiment d'immanence qui nous attire irrésistiblement en elle.

BERNARD BLATTER

Première publication dans Farhad Ostovani, éd. William Blake & Co., Bordeaux, 2004. Le texte fut initialement écrit pour le catalogue Ostovani, paru en anglais à l'occasion de l'exposition du même nom à la Maison Rembrandt d'Amsterdam, en 2003.

À PROPOS DES *HORIZONS*

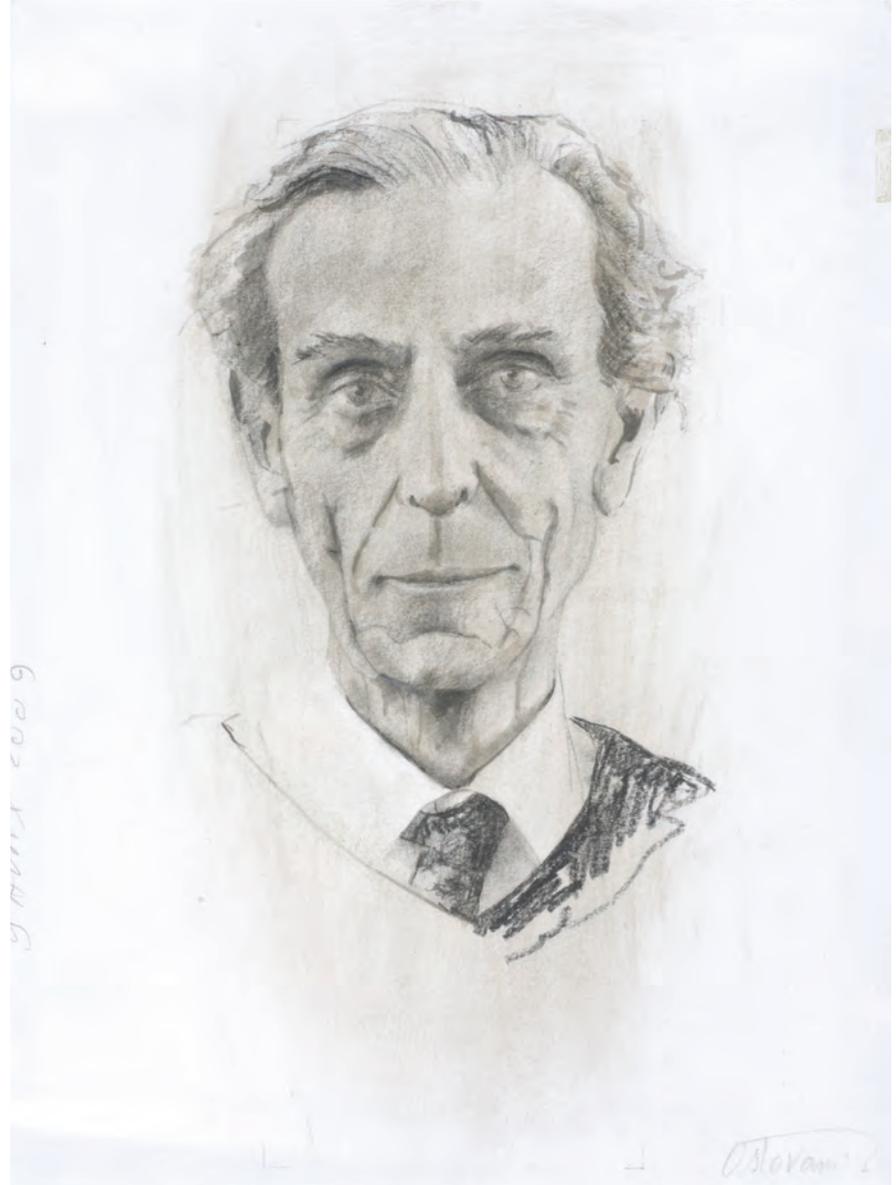
Lors de la préparation de son exposition au Musée de la maison Rembrandt d'Amsterdam, en 2002, l'on fit découvrir à Farhad Ostovani les paysages du Waterland; ceux-là même qui, il y a plus de trois cent cinquante ans, avaient inspiré Rembrandt.

Ces espaces, aux confins desquels la lumière et l'air saturé d'eau en suspension invitent le regard à se fondre dans l'horizon, lui inspirèrent, à son tour, une série de pastels admirables qui me paraissent ouvrir un nouveau chapitre dans sa réflexion. En effet, et ceci contrairement à la série des *Horizons* des années 1992-1996, où Farhad laissait prédominer la pénombre, et dans laquelle la nette délimitation des plans s'inscrivait le plus souvent dans un carré, ses paysages du Waterland se dilatent, s'élargissent dans l'étendue d'un champ de vision entièrement dominé par les horizontales.

Il me semble que, dans un même élan, son œil aussi bien que sa main sont portés par la subtilité des lumières d'un paysage qui ne cesse de se révéler et de se soustraire; que, entraîné dans les méandres des infimes plissements du terrain, son regard soit appelé vers ces horizons maritimes qui laissent entrevoir au loin quelques édifices ou boqueteaux et, par-delà encore, l'omniprésence de l'eau.

Complètement absorbé par ces espaces qu'il effleure de la pointe de son regard, tandis que la craie effleure la surface du papier, la main de Farhad ne





6000 1111 9

Ostovani

« JE SUIS CE QUE L'ART M'A FAIT »

Vie de Bernard Blatter

Bernard Blatter naît à Montreux en 1939. Son père, Hans Blatter, est originaire de Suisse alémanique ; sa mère, Aimé Blatter, née Jaillet, de Vallorbe, est imprégnée de la langue et de la culture françaises.

Dès 1956, il s'inscrit à l'École des Beaux-Arts de Lausanne. Il en ressort diplômé des sections Peinture et Arts graphiques.

Ayant remis en question sa vocation d'artiste, il s'inscrit à l'école Nissim de Camondo de Paris, puis s'établit en tant qu'architecte d'intérieur à son retour en Suisse, en 1965. En parallèle, il commence à enseigner l'histoire des civilisations et la décoration à l'Institut international de Glion.

En 1966, il épouse Ulrike Daelen, qu'il a rencontrée chez la tante de celle-ci, Elisabeth Furtwängler, collectionneuse, veuve du chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler et amie intime du couple Kokoschka.

C'est en 1982 qu'il est nommé directeur du musée Jenisch de Vevey, où il a déjà organisé deux expositions : *Le Peintre et le livre au XX^e siècle* et *Les Peintres du silence* (avec des œuvres de Bissier, Morandi, Ben Nicholson, Rothko, Tobey et Italo Valenti).

Il consacre notamment des expositions à Zoran Mušič (1986 et 2003), Pierre Lecuire (1990), Raoul Ubac (1992), Antonio Saura (1998), Miklos Bokor (1998),

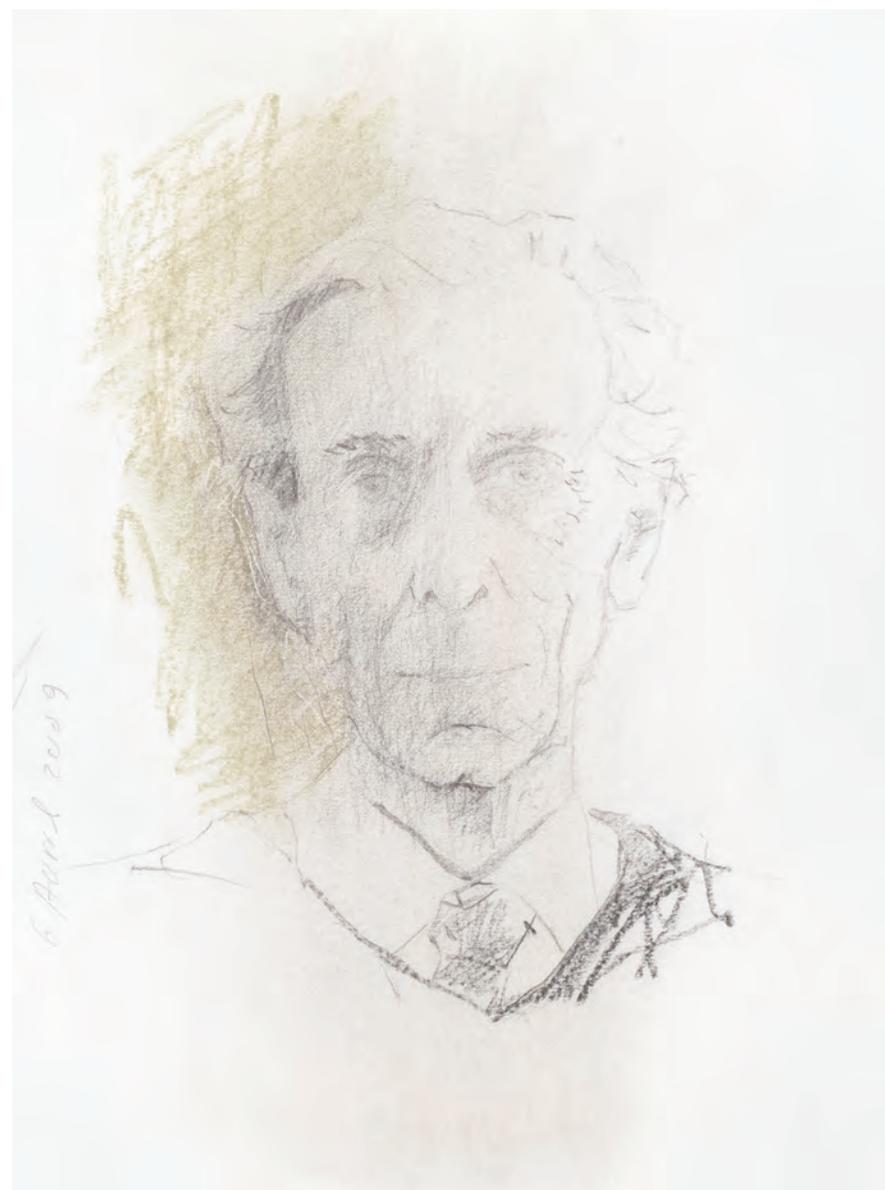
Pierre Alechinsky (2000), Alexandre Hollan (2001), Giorgio Morandi (2001) et Balthus (2002), ainsi qu'à des peintres suisses aussi différents que, entre autres, Gérard de Palézieux (1989), Jean Lecoultre (1994), Cuno Amiet (1995), André Evrard (1999), Manuel Müller (2001) ou Susanne Auber (2002) – sans oublier, par ailleurs, Farhad Ostovani.

Les années de sa direction voient également la création de la Fondation des amis du musée Jenisch, en 1985, puis, en 1988, de la Fondation à la mémoire d'Oskar Kokoschka, d'abord dirigée par Olda Kokoschka, veuve de l'artiste, et hébergée par le musée – Bernard Blatter en prend la tête en 2003. En 1989, c'est au tour du Cabinet cantonal des estampes de s'installer dans les locaux du musée Jenisch.

En 2004, Bernard Blatter quitte la direction du musée. Son départ est marqué par la publication d'un texte d'Yves Bonnefoy, *D'inoubliables années. Reconnaissance à Bernard Blatter*, illustré de lithographies originales d'Olivier Estoppey, Alexandre Hollan, Farhad Ostovani et Gérard de Palézieux.

Il continue à exercer des responsabilités dans diverses fondations culturelles de la région lémanique et reste président de l'Association Arts et Lettres, dont il avait d'abord dirigé la section Expositions. Il reste également actif en tant que conférencier.

Bernard Blatter s'est éteint en 2009.



OUVRAGES DÉDIÉS À BERNARD BLATTER

Yves Bonnefoy, *D'inoubliables années. Reconnaissance à Bernard Blatter*, lithographies originales d'Olivier Estoppey, Alexandre Hollan, Farhad Ostovani et Gérard de Palézieux (Éditions Fanny et Fondation pour les Arts et les Lettres, Vevey, 2004).

Bernard Blatter, directeur du Musée Jenisch de 1982 à 2004 : le 23 août 2005 à Montreux (DVD) (Plans fixes, Lausanne, 2005).

Ueli Stoll et Italo Valenti, *Bernard Blatter ou l'amitié éclairée* (Genoud, Lausanne, 2010).

Ulrike Blatter et Farhad Ostovani, *Au plus clair de la nuit*, précédé de *Dictées de l'insomnie* (Pagine d'Arte, Ticino / Genoud, Lausanne, 2010).

LÉGENDES DES ŒUVRES REPRODUITES

- 15 / *La Branche*, 1996, lithographie, 26 × 22 cm.
- 37 / (les quatre œuvres) *Lilium, lilium*, 2000, crayon sur papier, 18,2 × 15,5 cm.
- 43 / (en haut) *La Grappe*, 1998, aquarelle et pastel sur papier, 16 × 16 cm.
- 43 / (en bas) *La Grappe*, 2000, huile sur bois, 27,7 × 27,7 cm.
- 45 / *La Grappe*, 2000, aquarelle sur carton, 21 × 19 cm.
- 47 / *La Grappe*, 1998, huile sur bois, 20 × 9 cm.
- 51 / *Dorland Mountain*, 1996, pastel sur papier, 19 × 19 cm.
- 57 / (en haut) : *Arbre*, 2015, aquarelle et pastel sur papier, 12 × 60 cm.
- 57 / (en bas) : *Horizon*, 2016, techniques mixtes sur carton, 9 × 48,5 cm.
- 59 / *Horizon*, 1992, pastel gras sur carton, 17 × 17 cm.
- 61 / (les deux œuvres) *Plat pays*, 2002, pastel sur papier, 6,7 × 26,2 cm.
- 64 / *Grammont*, 2012, techniques mixtes sur carton, 23 × 91 cm.
- 65 / *Grammont*, 2012, techniques mixtes sur carton, 23 × 91 cm.
- 67 / *Grammont*, 2003, aquarelle et pastel sur carton, 28,3 × 25,7 cm.
- 69 / *Variation sur le sommet du Grammont*, 2003, aquarelle et pastel sur papier, 24 × 23,5 cm.
- 72 / *Variation Goldberg n° 4*, 1999, aquarelle et encre sur papier Népal marouflé sur toile, 30 × 150 cm.
- 73 / *Variation Goldberg n° 10*, 1999, aquarelle et encre sur papier Népal marouflé sur toile, 30 × 150 cm.
- 75 / (les deux œuvres) *Études pour les Variations Goldberg*, 1996-1997, aquarelle sur papier, 10,5 × 32 cm.

77 / *Fragments des Variation Goldberg*, 2004, aquarelle sur papier Népal, (1): 20 × 20 cm, (2): 10,5 × 20 cm, (3): 8,5 × 20 cm, (4): 9 × 20 cm.

81 / *Bernard, portrait I*, 2009, crayon sur papier, 31,5 × 23,5 cm.

85 / *Bernard, portrait II*, 2009, crayon sur papier, 31,5 × 23,5 cm.

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR — COLLECTION « & »

John & Yves Berger, *À ton tour*

Traduction de Katya Berger Andreadakis

George Besson & Henri Matisse, *De face, de profil, de dos*

Édition établie et présentée par Chantal Duverget

Yves Bonnefoy & Gérard Titus-Carmel, *Chemins ouvrant*

Préface de Marik Froidefond

Leonardo Cremonini & Régis Debray, *L'Hypothèse du désir*

Photographies de Corinne Mercadier — Biographie par Jacques Brosse

Jean Dubuffet & Marcel Moreau, *De l'Art Brut aux Beaux-Arts convulsifs*

Préface de Nathalie Jungerman

Jean Dubuffet & Valère Novarina, *Personne n'est à l'intérieur de rien*

Préface de Pierre Vilar

Conception graphique : Juliette Roussel

Chargé d'édition : Régis Quatresous

Photogravure : Guy Léopold

Impression : Jelgavas Tipografija

L'Atelier contemporain remercie tout particulièrement Ulrike Blatter.

*Ouvrage publié avec le soutien des Affaires culturelles de l'État de Vaud
et de la Direction de la Culture de la Ville de Vevey.*

© L'Atelier contemporain, avril 2019 / ISBN 979-10-92444-88-9

www.editionsateliercontemporain.net