

CÉCILE BART
CLAIRE CHESNIER
RICHARD CONTE
NOËL DOLLA
AGNÈS FOIRET
MARIE-HÉLÈNE GUELTON
JEAN LE GAC
MIGUEL-ANGEL MOLINA
SANDRINE MORSILLO
ANTOINE PERROT
PASCAL PINAUD
CHRISTOPHE VIART

C'est à Jean Dubuffet que nous devons en partie ce titre, extrait de *Prospectus aux amateurs de tout genre* : « peindre n'est pas teindre ». Si l'on se réfère précisément aux définitions des termes « peindre » et « teindre » il faut alors différencier les actions qui s'y rapportent. Peindre serait travailler la matière picturale, manier des outils pour étaler la pâte sur un support tandis que teindre serait changer la couleur d'un support par trempage, imprégnation, diffusion. Mais il suffit qu'une négation soit posée pour qu'aussitôt résonne son contraire. Alors vraiment, *peindre n'est-ce pas teindre ?* L'histoire de la peinture nous prouve bien que ces deux opérations peuvent fusionner pour relancer son questionnement. Et c'est dans les propos d'Esclarmonde Monteil, conservatrice du musée, expliquant le procédé de la Toile de Jouy que nous avons trouvé cette idée d'exposition : « il ne s'agit pas [...] d'appliquer une couleur sur un support [mais d'utiliser] des colorants solubles dans l'eau [même si certaines] couleurs, en général de petits détails, sont appliquées au pinceau ». Ici donc les œuvres, installées dans ce musée de la Toile de Jouy, questionnent la peinture en l'ouvrant à la teinture, en jouent pour l'activer sur un mode élargi.

10,00€

ISBN : 978-2-9547481-4-6



Photo de couverture Richard Conte, *Pommes libertines en vrac*, Potager du roi, Versailles, 2004 (prise de vue: Cécil Mathieu)

PEINDRE N'EST [-CE] PAS TEINDRE ?

Musée de la Toile de Jouy
Jouy-en-Josas

CREATIONS
& PATRIMOINES

PEINDRE N'EST [-CE] PAS TEINDRE ? - MUSÉE DE LA TOILE DE JOUY - JOUY-EN-JOSAS

CREATIONS & PATRIMOINES

5

PEINDRE N'EST [-CE] PAS TEINDRE ?

Musée de la Toile de Jouy
Jouy-en-Josas

DU 2 FÉVRIER AU 29 JUILLET 2016

CÉCILE BART
CLAIRE CHESNIER
RICHARD CONTE
NOËL DOLLA
AGNÈS FOIRET
MARIE-HÉLÈNE GUELTON
JEAN LE GAC
MIGUEL-ANGEL MOLINA
SANDRINE MORSILLO
ANTOINE PERROT
PASCAL PINAUD
CHRISTOPHE VIART



SOMMAIRE

Introduction	
Sandrine Morsillo	5
<i>Peindre n'est [-ce] pas teindre? une traversée</i>	
L'exposition	
Cécile Bart	11
<i>Gamme</i>	
Claire Chesnier	15
<i>Une profondeur légère de couleurs et de temps</i>	
Richard Conte	19
<i>Dans le plus simple appareil</i>	
Noël Dolla	23
<i>Faire, défaire et refaire: un procédé entre teinture et peinture</i>	
Agnès Foiret	27
<i>Face et dos confondus</i>	
Marie-Hélène Guelton	31
<i>Teinture sans peinture</i>	
Jean Le Gac	35
<i>Peintures et tissus... objets de caresse</i>	
Miguel-Angel Molina	39
<i>Plataforma</i>	
Sandrine Morsillo	43
<i>La peinture à cœur</i>	
Antoine Perrot	47
<i>Elles n'en ont aucunement besoin</i>	
Pascal Pinaud	51
<i>Aller dans le décor</i>	
Christophe Viart	55
<i>Reproduction interdite</i>	
Le site	
Esclarmonde Monteil	
<i>Petite histoire de la toile de Jouy</i>	61
Les artistes	71
La collection <i>Créations & Patrimoines</i>	77
Crédits et Remerciements	79

PEINDRE N'EST [-CE] PAS TEINDRE ? une traversée

C'est à Jean Dubuffet que nous devons en partie ce titre, extrait de *Prospectus aux amateurs de tout genre*¹: « peindre n'est pas teindre ». Si l'on se réfère précisément aux définitions des termes « peindre » et « teindre » il faut alors différencier les actions qui s'y rapportent. Peindre serait travailler la matière picturale, manier des outils pour étaler la pâte sur un support tandis que teindre, serait changer la couleur d'un support par trempage, imprégnation, diffusion. Mais il suffit qu'une négation soit posée pour qu'aussitôt résonne son contraire. Alors vraiment, peindre n'est-ce pas teindre? L'histoire de la peinture prouve cependant que les deux opérations peuvent fusionner pour relancer son questionnement.

Et c'est dans les propos d'**Esclarmonde Monteil**, conservatrice du musée, expliquant le procédé de la Toile de Jouy que nous avons trouvé l'idée d'une exposition de créations contemporaines: « il ne s'agit pas [...] d'appliquer une couleur sur un support [mais d'utiliser] des colorants solubles dans l'eau [même si certaines] couleurs, en général de petits détails, sont appliquées au pinceau ». Ici les œuvres exposées conjuguent les opérations « peindre et teindre », les retournent, en jouent pour mieux les activer dans une alternance féconde.

Ainsi, la teinture sur tissu de **Marie-Hélène Guelton** a-t-elle à voir avec la peinture. En effet, elle ouvre à des jeux de matières entre transparence et opacité et révèle le graphisme à travers des effets de plissés. En écho, à ce que dit **Jean Le Gac** de ses œuvres « peintures et tissus échangent leurs propriétés [en se muant] en objets de caresse ». Aussi, la surface de certains tableaux, entre teinture et peinture, se joue-t-elle de notre perception en ouvrant un espace traversant où transparence, opacité et tactilité rivalisent.

Par ailleurs, la peinture, comme la teinture, peut nous plonger au cœur des profondeurs de la couleur. Ainsi, la distinction bachelardienne entre couleur et teinture est-elle brouillée, la couleur comme « séduction de la surface » et la teinture comme « vérité des profondeurs »² se retrouvent parfois inversées. La peinture pourvue d'une force colorante devient action des profondeurs tandis que le pigment teint est présent en surface.

C'est qu'ici les médiums se donnent à voir dans leurs matérialités. L'encre de **Claire Chesnier** s'étale dans une intrication de transparences dans l'épaisseur du papier, entre recouvrement et délaïement, conjoignant en écho l'action du peindre et du teindre. **Miguel-Angel Molina** laisse sa peinture s'écouler en flaques, ici elle est plaquée au sol par une empreinte, nous interrogeant sur sa façon de rendre autonome la couleur qui est alors en prise directe avec l'espace réel, non loin de celle d'**Agnès Foiret**. Elle, préfère l'absorption au recouvrement pour montrer que face et dos se confondent, déroulant dans l'espace, de grands supports-papiers imprégnés d'huile comme une teinture olfactive dénudée de tout pigment.

À l'opposé, regardons la monochromie. N'est-ce pas la teinture que suggère le monochrome tant la couleur par l'unicité de sa présence semble gagner le cœur du support? Moi-même, dans mon insistance à peindre en recouvrant uniformément la toile, n'est-ce pas une façon de donner l'illusion d'une couleur qui pénétrerait en profondeur? Et lorsque **Christophe Viart** convoque des monochromes célèbres à travers leur reproduction sous forme de cartes postales, ne fait-il pas valoir la seule couleur détachée de toute implication physique? L'effet produit joue là encore davantage sur l'imprégnation du papier que sur celui de la couche de couleur étalée. Ainsi, l'oscillation du peindre-teindre résiste-t-il à la surface et en deçà.

Alors cette peinture monochrome, dans la profondeur de sa matière colorée, ne questionne-t-elle pas à la fois ce qui l'entoure mais également ce qu'elle traverse? N'y a-t-il pas, à partir de là, une perspective d'expansion hors du tableau comme dans les *Peintures/écrans* de **Cécile Bart**? La transformation de la peinture, qui de surface opaque de peau devient filtre de couleur, est installée dans l'environnement comme une machine à modifier le paysage. La toile colorée cadrée transforme le devant en dedans, abolit l'espace pour nous plonger dans un lieu de la couleur et l'absence de limite. Ainsi, le peindre/teindre ouvre-t-il à la question du lieu et de son exposition. En effet, dès lors que la peinture se fond en teinture, qu'elle joue avec le dessus-dessous, elle ouvre au « comment exposer? ». Pour **Noël Dolla**, le geste de peindre se transforme en geste de teindre dans le manifeste d'un flottement de toiles suspendues à des cordes dans l'espace. Il montre ici des teintures sur des serpillères accrochées à un étendoir. Parfois, la teinture apparaît sur des tissus légers, à la limite du visible, alors même que l'installation de ces tissus semble illimitée dans l'espace. On peut alors le constater, dès lors qu'il y a une traversée du support, c'est bien le rapport, là encore, aux « limites » qui résonne. La peinture est envisagée hors des frontières du tableau. Et hors de ce cadre, la peinture ne se limite plus au médium peinture.

Cette abolition des frontières du tableau renvoie à l'ouverture de l'acte de peindre vers une « peinture élargie ». C'est-à-dire un passage entre le tableau peint et des matériaux colorés assemblés pour parvenir à un dispositif qui réagit dans l'espace. C'est ce que démontre **Antoine Perrot** en utilisant les objets comme couleurs pour nous rappeler que « les couleurs habillent nos habitudes [et] nous enveloppent »,

ce qui provoque un changement de paradigme pictural. Ni tout à fait peinture, ni vraiment teinture, ne s'agit-il pas alors, comme les peintures de **Pascal Pinaud** le montrent, « de faire de la peinture sans peinture »? De faire aussi de la peinture avec des matériaux différents car finalement, comme il le précise, « seul compte le rapport humain ».

Tournons-nous alors vers le vivant végétal des pommes et aubergines de **Richard Conte** qui ne sont ni peintes, ni teintées puisque l'artiste utilise le plus simple appareil de l'histoire humaine pour les colorer : l'empreinte du soleil.

Sandrine Morsillo,

Artiste et commissaire de l'exposition,
Institut ACTE - UMR- SORBONNE - CNRS



1-Jean Dubuffet, *Prospectus et tous écrits suivants*, tome 1 : *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris Gallimard, (1967), 1986, p. 71.

2-Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries au repos*, Paris, Corti, 1948, p. 33.



L'EXPOSITION



CÉCILE BART

Gamme

Entretien avec [Martine Royer Valentin](#)¹, janvier 2016.

Comment avez-vous fait votre choix pour cette exposition ?

Gamme est composé d'une vingtaine d'échantillons étalés sur un grand support. Les notions de tableau ou d'écran y sont absentes au profit de celles de couleurs et de peinture. Les échantillons sont des carrés de Tergal « Plein Jour » peints, de 90 x 90 cm. J'en ai exposé de semblables pour la première fois en 2001 au salon *Première Vision* qui présente les dernières tendances textiles à destination surtout des créateurs de mode et de prêt-à-porter. J'ai ensuite conçu des plateaux métalliques allongés glissés sous une maquette pour y présenter la « gamme » utilisée. J'ai appelé l'ensemble un *Model/Gamme* – en jouant sur le mot « game », « jeu » en anglais.

Quelle particularité pour cette pièce choisie dans la série des *Gammes* ?

Ici, je ne présente pas la maquette, et le support, sans elle, devient pleinement un présentoir. Les échantillons sont alignés et décalés de telle façon que l'on puisse voir leurs couleurs différentes. L'ensemble fonctionne comme une sorte de sculpture, plate et colorée, autour de laquelle on peut tourner. Cette collection demeure cependant la mémoire d'installations passées.

Le titre *Peindre n'est [-ce] pas teindre ? a-t-il une importance pour vous ?*

Je peins avec une large brosse trempée dans une peinture assez liquide que j'essuie ensuite avec un chiffon avant qu'elle ne sèche. La toile imprégnée est colorée également devant et derrière. Peindre ainsi équivaut presque à teindre, induisant que peinture, tissu et couleur ne font qu'un. Le tissu conserve sa transparence initiale et l'envers du tableau peut être montré aussi bien que son endroit. Le mur n'est plus nécessaire au tableau qui peut occuper n'importe quelle position dans l'espace, y compris devant des fenêtres. Peindre de cette façon est une composante essentielle dans la conception de mes *peintures/écrans* depuis 1986, qui ont délaissé le mur comme place privilégiée.

Comment appréhendez-vous la couleur dans votre travail ?

C'est essentiellement un élément relationnel. Chaque gamme définit un groupe qui dialogue avec un autre. C'est ce qui fait l'identité des *peintures/écrans*, ce qui

Gamme

25 échantillons de tissu peint 90 x 90 cm chacun, support 295 x 100 x 22 cm, 2016.

les individualise en même temps qu'elle les fait appartenir à une famille. Entre chaque couleur s'instaurent des liens d'opposition ou de rapprochement, avec des passages en douceur ou des heurts. Dans chaque gamme, les couleurs se définissent par leur apport lumineux; ombres ou lumières, elles scandent et rythment l'exposition dans son ensemble comme dans une sorte de chorégraphie à la Jacques Demy.

Situez-vous votre travail du côté de la « peinture élargie » ?

Plutôt qu'élargie, on pourrait dire éclatée, dans toute l'architecture, du sol au plafond en passant par les murs et les fenêtres. Mais une seule *peinture/écran* est déjà « élargie » puisque l'on peut voir derrière, une vision qui change et augmente selon l'endroit où l'on regarde. C'est une peinture qui a lieu.

Est-ce de la teinture ?

Aucune teinture ne peut avoir l'intensité colorée obtenue grâce à mon procédé. Mes essais avec des teinturiers ont été décevants. La pleine densité du Tergal « Plein Jour », peint à ma manière et mieux perçue en vision latérale, n'est pas celle d'un tissu teint.

Est-ce de la peinture ?

La peinture demeure une des composantes essentielles des *peintures/écrans* ne serait-ce que par leur nom même. Elle peut prendre toute la place ou s'effacer devant d'autres composantes comme l'architecture ou le cinéma (dans mes œuvres avec projections). Mais elle reste présente, tant dans les réminiscences qu'elle convoque que matériellement sur la toile: pixellisation des mailles bouchées par de la peinture ayant séché trop vite, marbrures dues aux traces d'essuyage au chiffon...

L'écran fait-il écran ? à quoi ? pour voiler, révéler, transformer la vision, démontrer ?

L'écran cache et révèle à la fois. Cet élément dynamique, selon son emplacement mais, surtout selon la position du visiteur, peut masquer ou donner à voir. Il transforme sensiblement la vision en convoquant la notion de filtre ou de test de profondeur de champ. Je n'entends rien démontrer mais interroger la nature des choses vues, leurs distances respectives. Les objets, les éléments architecturaux prennent un relief particulier, une présence plus aigüe par moments, qui, l'instant d'après, s'évanouit. Ces allers et retours obligent le visiteur à ajuster son regard par une mise au point sur des plans différents avec une adaptation sans cesse reconduite au rythme de sa déambulation. Tout ne se révèle pas dans l'instant mais prend du temps.

1 Martine Royer-Valentin est doctorante en Arts Plastiques à l'université Paris 1. Elle est artiste et enseignante, elle a créé des programmes innovateurs d'action éducative en faisant entrer l'art contemporain dans les sites historiques.



Gamme

25 échantillons de tissu peint 90 x 90 cm chacun, support 295 x 100 x 22 cm, 2016.



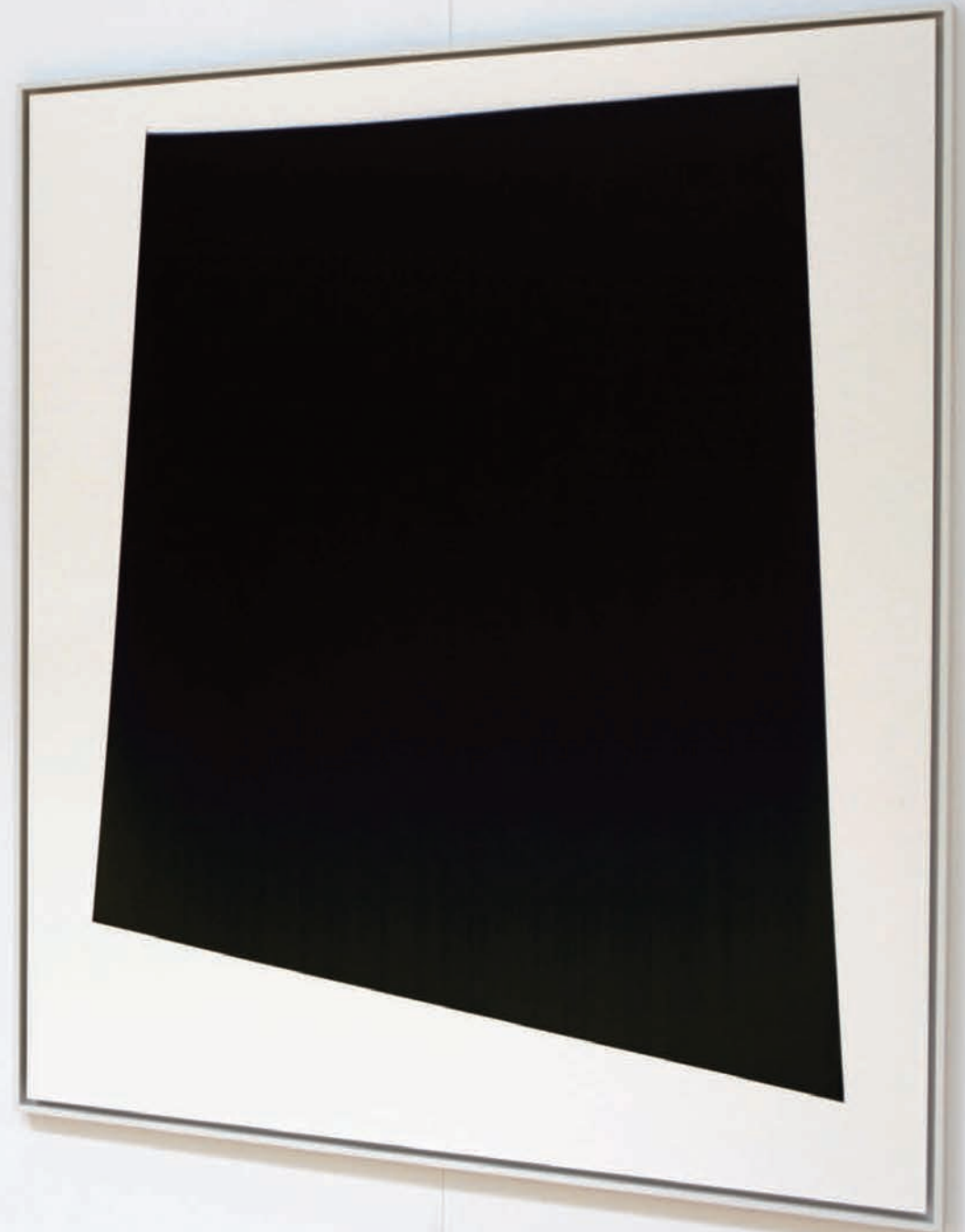
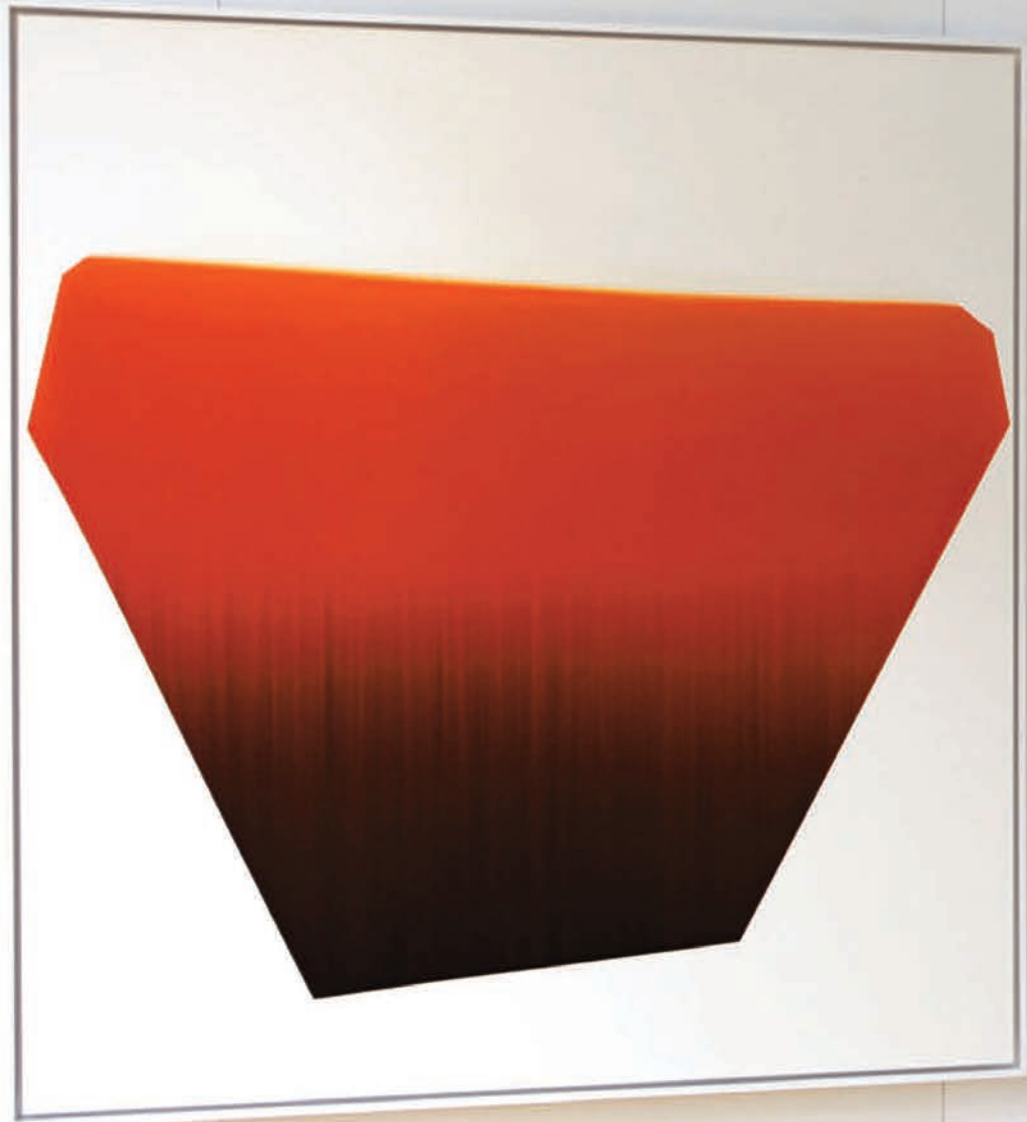
Suspens at Geneva

MAMCO, Genève, 2012.

CLAIRE CHESNIER

Une profondeur légère de couleurs et de temps

Étrangeté de cette matière qu'est l'encre. Elle ne se donne à voir pleinement ni dans le recouvrement opaque, ni dans le délaïement, transparent. Parce qu'elle est de nature excentrique, elle s'éloigne du centre et poursuit sa course, jamais deux fois la même. On ne peut l'aborder que par ses limites. Et de limites - corps déliquescents et vite évaporés - elle n'en a guère si ce n'est celles créées pour elle - découpe de la forme. Elle ne demeure pas longtemps liquide et inonde pourtant toute la page. Elle lave, détrempe, comme le disent les technicités qui lui sont voisines - lavis, détrempe. Comme des vagues de ciel, les luisances vite passent et sèchent. Le papier boit, s'imbibe et se gorge, alourdissant son corps du poids de l'eau, d'une masse de noir, d'une densité de couleurs. Corps sombre à mesure que se déposent les voiles d'ombre, mais en quelque sorte limpide, telles que les éclaircies de l'eau portent, tirent au clair la fibre brumeuse. L'encre décille un horizon de clarté par sa fluidité même et son impermanence. Peut-être même pourrait-on dire, son tempérament, tant sa course lui appartient et tant la main qui tente sa maîtrise est vaine. Une lumière aperçue *in extremis*, au bord littéralement et à la limite de son évanouissement. Quelque chose comme la clarté conjugquée de l'encre et du papier, la transparence du lavis et le satiné de la page affirmant leurs corps coïncidents pour signifier la surface tout en laissant entrevoir les passages successifs dans l'amuissement du geste. Stratification de couleurs et de temps sont ainsi perceptibles comme échos lointains d'une lumière antérieure. Puis ôter les bandes de masquage et voir la couleur pour la première fois, surgissant, compagne du blanc, aussi coupante que du verre, sertie dans la luminosité qui lui vient d'en-dessous. Vite, saisir cela! Le temps d'y retourner, elle est passée déjà. Encre labiles, couleurs changées. Une clarté rutilante sous une nuit de vitrail. Car l'encre se dépose mince, comme des lames de verre sédimentées ou plutôt incorporées à la surface du blanc. Un blanc qui devient vertige, sans attache, qui n'est plus support, qui est lumière, dans son épaisseur, sans opacité. Cela se passe comme une levée du jour, par le point de bascule entre l'aube et le crépuscule, entre l'enténébrement d'un bleu de Prusse et le cristal d'un jaune de cadmium. C'est aussi dur que du verre et aussi diaphane que de l'air. Son épaisseur n'est pas faite de recouvrement. C'est une épaisseur d'eau coulée au papier. Une profondeur légère de couleurs et de temps.



CCLXXXVI
encre sur papier, 144 x 132 cm, 2014, collection de l'artiste.



RICHARD CONTE

Dans le plus simple appareil



La morsure du soleil sur la peau des hommes est la première forme de *photographie* (écriture de lumière). Certains fruits peuvent se colorer grâce au soleil, notamment les pommes, dont plusieurs variétés rougissent jusqu'au carmin. Si la honte, le plaisir ou la colère font rougir les humains, les pommes n'ont besoin pour ça que de lumière naturelle.

Lorsque je suis allé pour la première fois au Potager du roi, à Versailles, en 2004, il y avait une exposition internationale de pommes marquées, dont le procédé est bien connu depuis le XVIII^e siècle : à l'aide d'un pochoir en papier collé sur la pomme encore blanche et ensachée sur l'arbre, on peut obtenir le motif que l'on souhaite. Je demandais alors à l'ami qui m'avait invité à visiter l'exposition, si quelqu'un avait déjà pensé à des représentations sexuelles pour ce fruit à l'origine, selon la Genèse de la conscience du bien et du mal (*malum* : pomme) et donc de notre liberté.

- Non, pas à ma connaissance, me répondit-il, mais si ça te chante...

Ainsi sont nées *Les Pommes libertines*, fruits d'une coopération active qui a duré plusieurs années avec les jardiniers du Potager. Elles furent « marquées » à l'aide de délicats pochoirs représentant des scènes galantes, tirées de gravures érotiques des années 1780.

Il faut préciser qu'après la cueillette, parce que fixés avec de la gélatine alimentaire, les pochoirs en papier (noir ou rouge) restent collés à la peau de la pomme. Pour les en détacher, il faut tremper les fruits dans une eau tiède et frotter doucement avec les doigts ou la paume de la main, pour enlever ce qui a l'aspect d'une fine dentelle. Cette nécessité du bain - qui rappelle celui du *révélateur* photographique

- a été l'épicentre d'une action réalisée en 2006 dans la grotte artificielle de Balbi, haut lieu des rencontres licencieuses entre la comtesse éponyme et le futur roi Louis XVIII de 1784 à 1786. Le samedi 7 octobre 2006 eut donc lieu une « cérémonie d'art » célébrant la fin de la cueillette des pommes libertines.

Puisque nous étions sous le signe d'Éros, autant par le lieu que par l'imaginaire des pommes, l'idée de placer une femme nue au centre de la cérémonie s'imposait. Elle incarnerait à la fois le modèle vivant de la peinture et de la photographie, mais aussi la présence vaporeuse de la comtesse, maîtresse sinon prêtresse de ces lieux. Si la grotte enveloppe la fille nue en cheveux rouges, celle-ci prend place dans un baquet recouvert et ourlé de draps blancs et rempli d'eau chauffée à 40°.

Une fois le modèle au bain, l'artiste lui tend la première pomme qu'elle va tremper dans l'eau chaude pour décoller le pochoir et révéler la scène érotique représentée. Celle-ci réserve toujours quelque surprise selon la coloration du fruit, la fantaisie des jardiniers ou les aléas des parasites. Durant deux heures, près de deux cents pochoirs vont ainsi être ôtés comme autant de variations sur les douze motifs reproduits. À la fin, il en restera des dizaines comme les éclats de lingerie fine dans les replis trempés du linge qui tapisse le baquet.

Si *peindre* se définit comme l'onction d'une pâte ductile sur un subjectile qu'elle tend à recouvrir, si *teindre* consiste à tremper un linge dans un bain coloré pour qu'il s'en imprègne, le marquage des fruits n'est alors ni peinture, ni teinture. Gageons qu'il constituerait même, l'origine de ces deux modes d'empreindre. Avant que *Homo sapiens* ne trace des figures dans la grotte Chauvet (-36000), les fruits rougissaient depuis toujours au soleil. Peut-on dire néanmoins que le marquage des fruits participe bien à la fois du peindre et du teindre ? Il y a bien recouvrement de la peau des pommes, mais avec les pochoirs amovibles ; il y a bien aussi trempage, mais dans l'eau tiède, pour révéler des silhouettes faisant l'amour.

La peau restée blanche du fruit sous le pochoir est ainsi « mise à nue » et le vivant végétal n'est ni peint ni teint, il utilise le plus simple appareil de photo de l'histoire humaine : l'empreinte du soleil sur la peau des hommes ou des femmes, qui aiment par ailleurs à se bronzer dans le plus simple appareil.

Sur le même principe - mais cette fois à l'aide de *stickers* -, passant de l'amour à la guerre, occupations qui dépeignent le Versailles de l'Ancien régime, j'ai entrepris le marquage plus expérimental d'aubergines avec des motifs d'armes à feu (2010), puis d'engins de combat, hélicoptères et avions furtifs (2011). Il en résulta des séries de photos et deux films d'animation, pour un ensemble intitulé *La guerre des aubergines* que je montre ici en regard des *Pommes libertines*.

Septembre 2015





NOËL DOLLA

Faire, défaire et refaire : un procédé entre teinture et peinture

Entretien avec **Béatrice Martin**¹

Comment est apparue la teinture, procédé fréquent dans votre travail, depuis les serpillères sur *Étendoirs* des années soixante, jusqu'aux rouleaux de tarlatanes en 2015 ?

Le 14 décembre 1967 j'ai rompu avec la toile et le châssis au sens classique du terme, dans ce geste un peu iconoclaste de briser le châssis pour en garder deux montants, donc un étendoir. La toile étant libérée il est devenu techniquement plus facile de teindre que de peindre. Peindre implique toujours un enduit préalable, une tension, que l'on peigne à la tempera ou que l'on peigne à l'huile. Le fait de se libérer du châssis permet la teinture et interdit l'épaisseur. De la peinture on passe à la teinture parce que l'on a cette possibilité de rouler, de plier, de tremper, et puis de reteinter et à la limite de faire bouillir. On se retrouve du côté du ménager, dans des gestes que faisaient les teinturières ou les femmes à la maison, gestes éliminés par le temps.

Faire bouillir est assez extrême pour le matériau... vous en jetez ?

On en jette. Pendant un temps j'ai utilisé tous mes draps. En 1969, je me suis marié et le trousseau est devenu œuvre d'art. Taies d'oreillers, mouchoirs, serviettes, torchons, tout cela a reçu des traces, des marques, des pois, des gestes très simples, y compris une coloration par teinture. On la fixe aussi à l'eau de mer. Même avec des couleurs de qualité « grand teint », ce n'est pas d'une fixité formidable. Cela n'a pas, dans le temps, la tenue de la peinture à l'huile où le pigment est enrobé par l'huile et les résines, qui reçoivent aussi un vernis protecteur contre les salissures, l'oxydation, etc. Donc toutes ces œuvres teintées sont d'une relative fragilité. À la lumière surtout.

Si les œuvres teintées sont fragiles, comment faites-vous pour celles que vous exposez en extérieur ?

Je considère ces pièces exposées en extérieur comme éphémères. Elles sont

Grand étendoir aux serpillères

51 serpillères colorées par trempage, métal, corde, 220 x 200 x 200, 1967 -1979.



détruites à la fin de l'expérience. Donc je reteins, je rachète des serpillères. Pour une de ces œuvres, achetée par le musée de Strasbourg il y a une quinzaine d'années et longtemps exposée, la couleur est beaucoup passée. Je leur ai proposé, pendant que j'étais encore là, de reteindre la pièce à l'identique, d'après mes notes.

Dans la teinture, comment se joue ce souci de technicité?

Tout d'abord en essayant de fixer la couleur de la meilleure manière, d'avoir les meilleurs colorants possibles, Cela s'apparente beaucoup à la fragilité du dessin. Pour les tarlatanes qui sont là², c'est autre chose, ce ne sont pas des teintures à l'eau, mais des ripolins dilués dans des proportions assez considérables. Ce sont des peintures à l'essence, des laques Ripolin et je procède par trempage comme pour n'importe quel autre tissu.

Pour la couleur et les serpillères du *Grand Étendoir aux serpillères* (1967-1999), peut-on parler d'un rapport avec le monochrome?

Non, il s'agit toujours de marquer, d'une manière simple et presque simpliste, le matériau. Dans les premiers temps, les années soixante, soixante-dix, la couleur n'avait d'importance que comme marquage. Elle n'avait pas une importance esthétique, je m'en foutais complètement. Souvent c'était le produit de ce que je trouvais, de ce qui restait. Par exemple, beaucoup de choses ont été faites avec des restes de couleurs de mes chantiers puisque j'étais peintre en bâtiment. [...] Il y avait une volonté d'amener le spectateur à se déplacer face à des choses qu'il ne pouvait pas comprendre ou ne comprendre que difficilement en faisant un effort, le déplacer par rapport à ses croyances, son savoir de la peinture, de le

mettre dans une position active mentalement. [...] On était quand même un peu en guerre. Politiquement c'était le grand bordel, mais entre un anar, un trotskiste, un anarcho-syndicaliste et un maoïste, c'était chaud.

Il y a une grande différence entre les serpillères et les tarlatanes, les unes plus proches de l'objet, les autres du matériau. La tarlatane serait-elle un peu « chic », un peu noble, par rapport à la serpillère?

La tarlatane sert et a servi à beaucoup de choses, ça va du vêtement à la fissure des murs. Elle a d'abord été pour moi l'un des outils du peintre en bâtiment avec lequel je masquais les fissures des plafonds. Sur les chantiers, la serpillère me servait à nettoyer les lieux à la fin. Une grande partie de mon travail entretient un lien étroit avec le ménager et donc à la vie, la vie du chantier et la vie à la maison. L'une comme l'autre ont été mon lot quotidien pendant de nombreuses années, jusqu'à ce que je devienne professeur à la Villa Arson. La tarlatane, les serpillères, les draps de lit étaient des matériaux pratiques pour un jeune artiste sans trop d'argent, car très peu cher, beaucoup moins cher que la toile de lin. Par ailleurs, et c'est là que réside une grande différence avec mes copains de *Supports/Surfaces*, j'ai toujours pensé que ce n'était pas suffisant d'enlever le châssis, mais qu'il fallait aussi se défaire de cette toile à peindre. Une taie d'oreiller neuve, un mouchoir neuf sont déjà porteurs de quelque chose avant même que l'on intervienne dessus. Cet intérêt pour le ménager renvoie à mon côté Fluxus, car j'ai quand même été assez nourri par Fluxus, notamment à travers Ben. Mon travail est pris entre ces deux pôles, d'un côté l'esprit Fluxus et de l'autre la rigueur conceptuelle ou minimaliste.

Les *Étendoirs* permettent-ils d'exposer dans des lieux moins standards que le musée ou la galerie, avec les murs blancs?

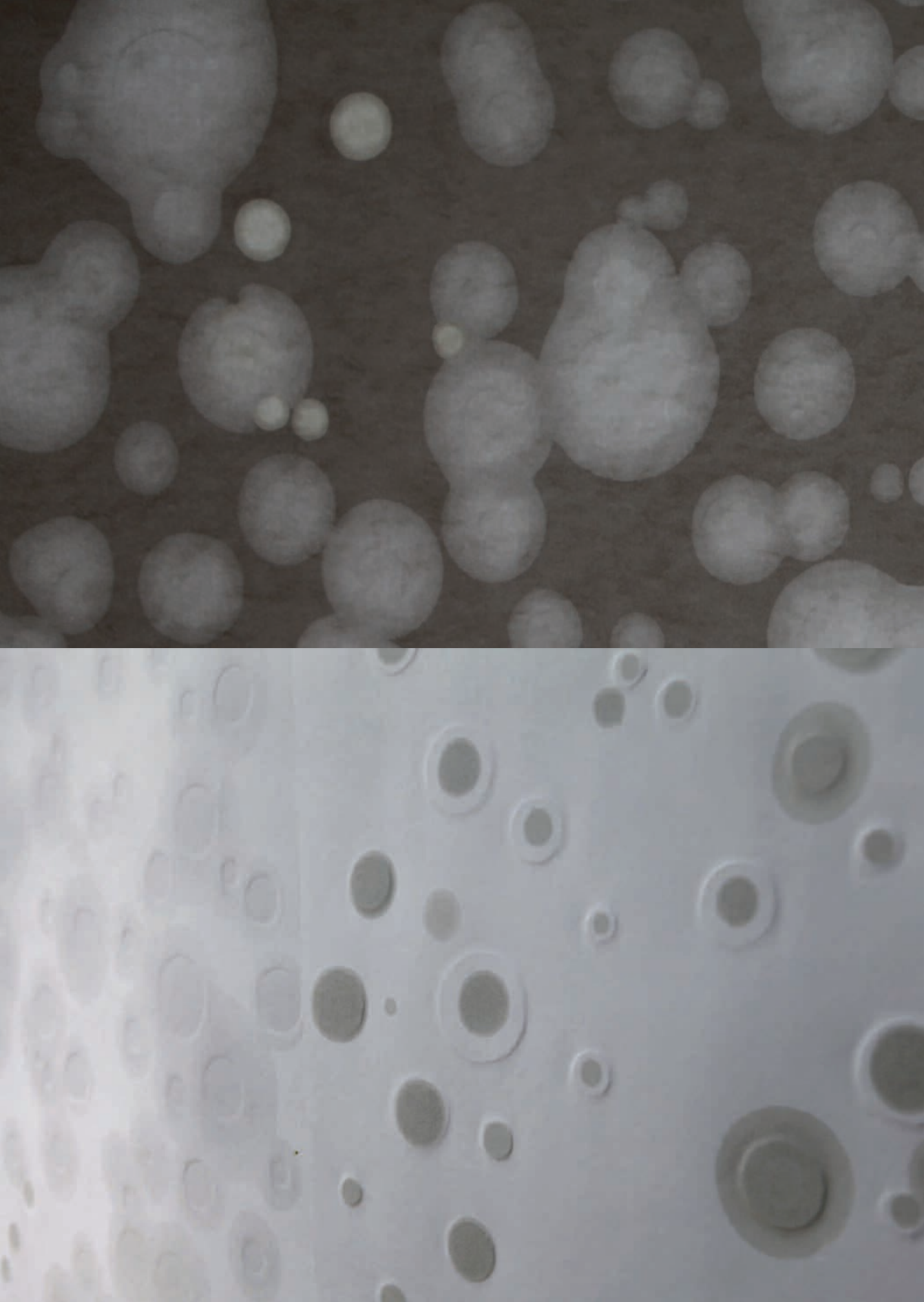
Oui, j'ai d'ailleurs présenté des *Étendoirs* en extérieur: dans le jardin du château de Bionnay en 1996, dans le parc de Vassivière en 1998 ou plus récemment dans les jardins du MacVal (2009) et du Musée Fernand Léger (2011) ou encore dans un patio à la Villa Arson (2013). Mais dans aucun cas, il ne s'est agi d'une transposition d'un lieu à un autre. J'ai dû repenser les *Étendoirs* pour ces nouveaux espaces. À ce titre, ils n'ont rien à voir avec ceux des années 60 et sont presque à la limite de la sculpture. On peut dire que ça ouvre le champ des possibles.

Janvier 2016.

L'entretien complet est à consulter sur le site www.pratiquespicturales.net

¹ Béatrice Martin est plasticienne, elle enseigne à l'Université Paris 8. Elle a créé la *Zone d'Activité Cellulaire* pour 6 artistes qui a été inaugurée à la Conciergerie en mai 2013. Son projet questionne l'atelier, le travail en relation avec le lieu d'exposition. Elle a publié un texte sur Noël Dolla dans *L'école dans l'art*, Paris, L'Harmattan, 2010.

² L'entretien se déroule à la Galerie Bernard Ceysson, pendant l'exposition Noël Dolla, *Plis et Replis* "Silences" (Paris, 22 octobre - 12 décembre 2015). La tarlatane teinte, en bandes ou rouleaux déployés, pliés, suspendus, est très présente dans cette exposition.



AGNÈS FOIRET

Face et dos confondus

Je préfère l'absorption au recouvrement, la migration à l'impression, l'huile plutôt que l'eau, un contact profond plutôt que superficiel, Pour une pratique qui révèle davantage qu'elle ne masque, je choisis un geste d'attaque de la fibre avec l'huile de lin, mordant onctueux.

Entre peindre et teindre, comment affronter la chair du monde et la sienne, propre? Sous le signe de l'empâtement, de la liquidité, de la planche, de la toile, du papier?

Ici, le terrain de jeu de l'huile est défini par quatre pans de papier blanc, tout en longueur. Des cercles y sont embossés comme de petites cuves, histoire de recevoir le fluide incolore et de réaliser son passage en douceur. Le goutte-à-goutte de l'huile de lin au-dessus du papier vise l'endroit pour atteindre l'envers; il ne fait pas couche très longtemps. L'huile s'étend comme un voile puis sa plongée dans l'épaisseur de la fibre est sans frein. Elle traverse le support, engendrant immédiatement la translucidité. Écouler, baigner, engloutir sont des opérations poignantes pour ce qu'elles présagent de menace et d'épreuve car teindre est le règne de l'emprise, de l'instruction d'un procès à la surface.

La fusion du papier et de l'huile donne naissance à des auréoles qui ne sont ni chair, ni peau, d'une compacité fine aux contours flous. Les éclosions lentement dilatées ouvrent à un fond de teinte jaune, couleur de la corruption, qui attire la présence de la chair, saisit la vie qui transpire. Une teinte instable, dont la texture entre le sec et l'humide ne ressemble à rien de connu sinon des peaux de vessie tendues sur des abat-jour. Ainsi matérialisés, les jaunissements ne résistent pas à la lumière, leur valeur dégradée les range dans les bas-fonds de la teinture, aux antipodes de la noblesse des couleurs « grand teint » de la toile de Jouy.

Si teindre donne le change à la surface, est-ce feindre la peinture? Mettre à nu la peinture en récusant sa fonction de revêtement réalise un rêve d'imprégnation lourd de travers. L'en-soi du geste tinctorial réserverait-il une voie d'accès aux fonds de la peinture pour mieux les restituer? Et si le « sans dessus dessous », face et dos confondus, n'était que le rapport de mutualité prendre/rendre, cette énigme de l'altérité qui crée l'un l'autre?



MARIE-HÉLÈNE GUELTON

Teinture sans peinture

Entretien avec [Sandrine Morsillo](#), septembre 2015

Peut-on dans un premier temps revenir sur le processus de teinture? En effet si le graphisme semble simple et la palette réduite, la technique est en revanche complexe.

Je pars d'un matériau déjà tissé et je le teins avec plus ou moins de densité, de transparence. La technique de base consiste à réserver une partie du tissu en forme de poche ou de pli que l'on resserre en l'entourant d'un fil, d'une ligature qui empêche la teinture de pénétrer à cet endroit avant de le tremper dans le colorant. Ce procédé originaire d'Asie est connu depuis au moins le début de notre ère. Il apparaît sur tous les continents.

À l'écoute de la matière, de cette soie par exemple, j'explore différents enroulements et /ou plissages du tissu sur lui-même, dictés par la trame plus ou moins irrégulière, je ligature et teins. Cette technique d'enroulement inspirée de l'*arashi shibori* (procédé japonais) est revisitée en utilisant des supports divers ce qui donne une plus grande liberté d'expression. Souvent, l'emplacement des plis et ligatures avant teinture est choisi selon des rythmes comme s'il s'agissait de rythmes de pédalage pendant le tissage. Le graphisme naît de l'enroulement du tissu à plat ou plié sur des tubes lisses, crénelés ou ajourés... et de l'empreinte du fil, qui transforme la matière initiale. Je pense donc graphisme et rythme, partition musicale, j'en suis arrivée là après une expérience du tissage...

De loin, ces textures ressemblent à de la peinture, fais-tu toi-même des rapprochements avec la peinture lors du mélange des couleurs?

Les tons sont basiques, des couleurs chimiques mais évoquent les teintures naturelles à partir d'un seul colorant: le dégradé est uniquement le résultat du procédé de teinture. Ma palette est minimale, je pense à la peinture mais aussi à une technique de révélation comme la photo argentique. Une fois le tissu trempé et séché, il est libéré de la ligature et le graphisme apparaît: il y a révélation.

Certains tissus sont traités en relief ce qui produit des effets de formes plissées, froissées enroulées, d'autres sont plus à plat, y a-t-il une proximité avec le *matérialisme*, la *texturologie*, procédés chers à Dubuffet?

La matière est le point de départ de mon travail: coton, soie, fibre d'ananas (piña)

Diptyque

Triangle, panneau textile, soie teinte à réserve, technique personnelle dérivée de l'Arashi shibori, 200 x 100 cm, 2001.

Plumes, panneau textile, soie teinte à réserve, technique personnelle dérivée de l'Arashi shibori, 195 x 100 cm, 2002.

et fibre de bananier des Philippines (abaca), plus rarement la laine ou le lin... Chacune dans sa spécificité dicte ma manière de la transformer : certaines vont se coudre, d'autres se plisser ou s'enrouler plus facilement, je regarde le tomber du tissu... petit à petit cela se complexifie, seule la couleur reste minimale. Il y a des parties cachées, d'autres révélées, je joue avec l'endroit et l'envers... Pour obtenir ces effets de matière, j'ai développé deux types de techniques: celle de l'enroulement décrite précédemment ou celle de la couture à la main ou à la machine, procédé inspiré des tissus teints à réserve en Afrique subsaharienne par exemple. Chaque manipulation est délicate et précise: la teinture ne doit pas passer en dessous du fil, de la partie protégée. Il y a une question de serrage, de dosage. C'est le propre de la teinture à réserve.

La technique de la teinture c'est aussi l'aléatoire par l'imprégnation, qu'en est-il alors de l'aléatoire dans le traitement des dégradés? des compositions?

Il y a bien sûr un hasard maîtrisé, toujours une part d'aléatoire que je laisse venir mais le travail préparatoire est rigoureux... Je dois tout prévoir avant le bain, la dimension du tissu à enrouler ou à coudre, l'agencement éventuel de plusieurs tissus lorsque je travaille par modules. La composition avec ses aléas vient ensuite car la teinture révèle toujours des surprises!

La teinture c'est le « passage à travers » donc à une traversée presque, un passage de la couleur et de la lumière. En joues-tu dans tes compositions et comment?

Je joue sur des parties plus ou moins révélées, l'endroit et l'envers, la teinture ne va pas pénétrer partout. La technique produit un jeu de volumes, en révèle le graphisme à travers les plis, la soie garde davantage la mémoire du relief que le coton ou la laine. À partir du tissu, j'essaie d'en révéler la trame intérieure...

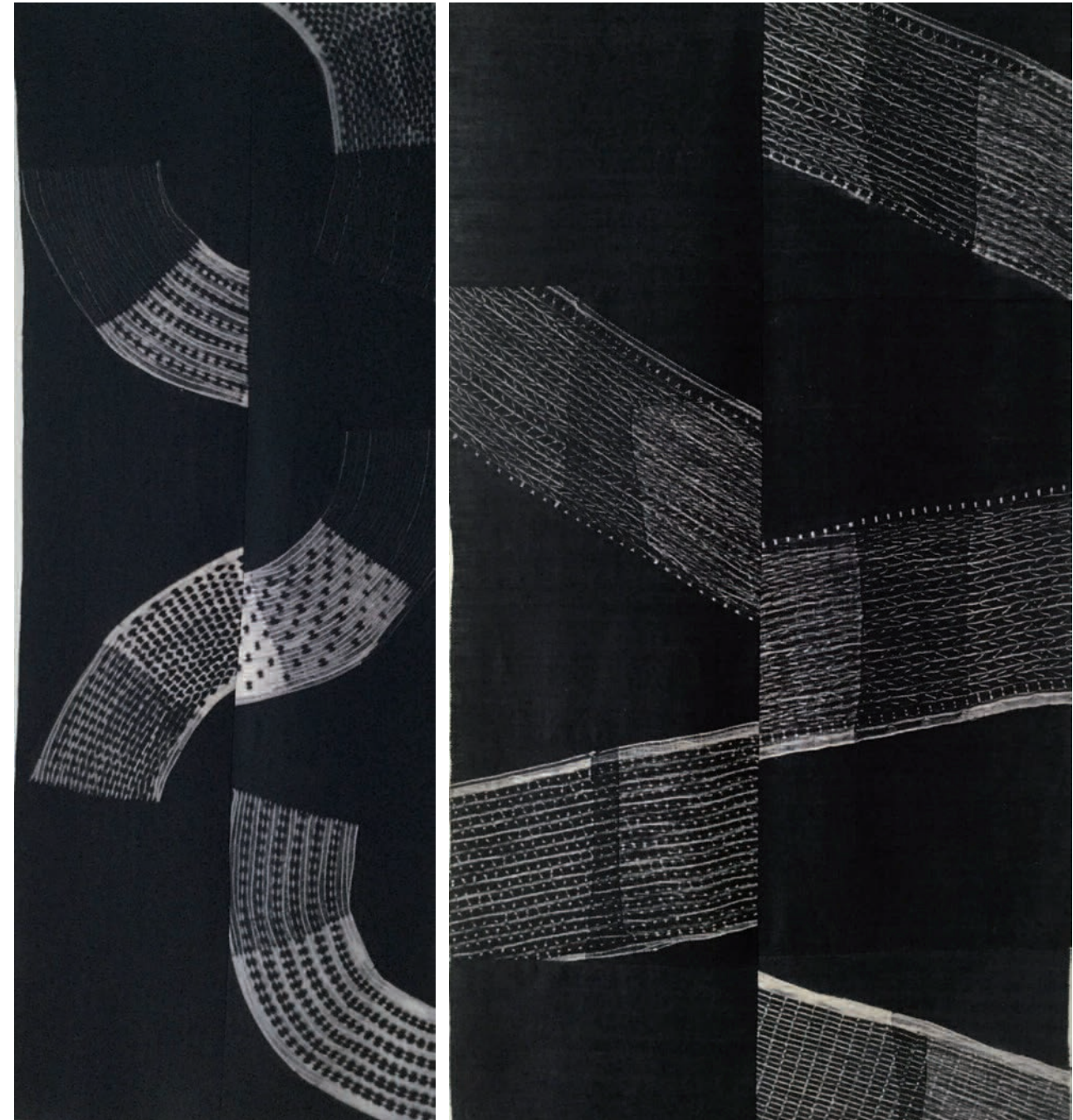
Pour revenir sur la transparence, cela dépend de la texture de l'étoffe plus ou moins fine, serrée ou aérée. Dans le cas d'un tissu léger en soie et fibre d'ananas, je vais superposer certaines parties pour créer un graphisme et un effet supplémentaires.

Qu'appelles-tu une trame intérieure?

L'armure de base d'un tissu est l'entrecroisement d'un fil de chaîne et d'un fil de trame. C'est cet entrecroisement plus ou moins serré plus ou moins visible que j'appelle la trame intérieure... j'ai envie de la suivre, d'aller à travers! C'est un travail obsessionnel!

Et l'exposition comment intervient-elle? l'exposition modifie-t-elle les effets produits?

Dans la réalisation, si je commence à superposer deux matières, je pense à présenter le panneau décalé du mur pour que la lumière passe à travers. Si la matière est très opaque je la montre différemment. Certains panneaux forment des séries ou se répondent: ils sont alors présentés en regard. D'autres textiles sont confectionnés en kimono, forme sobre et épurée exposée comme une œuvre graphique.



Diptyque

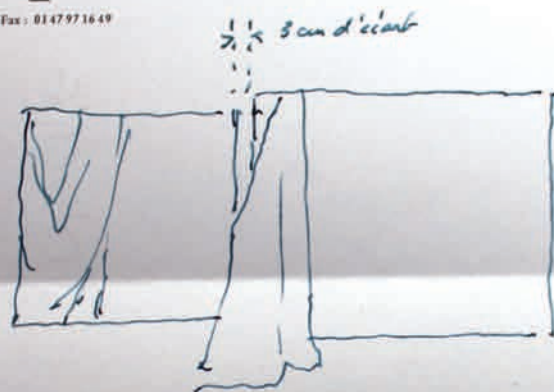
Tourbillons, panneau textile, laine teinte à réserve, technique personnelle dérivée de l'Arashi shibori, 141 x 56 cm, 2016.

Herringbone, panneau textile, soie teinte à réserve, technique personnelle dérivée de l'Arashi shibori, 171 x 66 cm, 2016.

JEAN LE GAC

Peintures et tissus...
objets de caresse

Jean LE GAC
67, Avenue Gambetta
75020 PARIS
TEL / Fax : 0147971649



Chère Sandrine Morville,
pour l'accrochage je précise que les 2 œuvres
sont présentées serrées, ~~la~~ la toubie du tissu
faisant raccord
Vous remerciant et bonnes fêtes

JeanleGac

... retrouver les choses d'en bas, un art à portée de
la main, en un mot une résonance avec ce qui n'est plus nommé à force
de le voir, une friche folle de sensations de faibles intensités.

Mes Odalisques se présentent dans de naïfs petits théâtres qui en-
trouvent leurs rideaux sur leurs nudités,

, bien sûr ou peut-être, mais surtout échangent leurs pro-
priétés de tissus véritables et de peinture, se muent en objets de caresse,
encore tout ^{à moi} plaisir éprouvé ^{chez} un soyeux de Lyon à manipuler échan-
tillons et métrages si divers, le teint et le peint de mon envie
et sont palpables.

23 sept 2015

Chère Sandrine excusez ce brouillon. Je n'avais
pas l'œil pour évaluer 500 signes, d'où les
points de suspension au début du texte.

Plutôt que reprendre en résumé de résumés de
biographies, vous me feriez plaisir en mettant-

Jean le Gac : prochaine exposition parisienne
à la galerie graville gallery, à partir du
23 avril 2016

JeanleGac



MIGUEL-ANGEL MOLINA

Plataforma

L'expérience est le nom que nous donnons à nos erreurs.

Oscar Wilde

Mes premiers souvenirs de peinture sont liés à l'extrême fluidité des aquarelles. Très jeune, je faisais des paysages et travaillais à l'horizontale avec beaucoup d'eau et une éponge, pour tenter de reproduire les ciels de *La Mancha*. Le papier était aussi trempé d'eau. C'était un plaisir de voir l'aquarelle se répandre tous azimuts et teinter la cellulose. Je me souviens de la façon dont on gérait l'intensité de la couleur, en inclinant la surface du papier, tout en faisant des nuages, en gommant la couleur encore fraîche avec un pinceau sec, qui absorbait, par capillarité, la couleur fluide.

Mon expérience du monde prend corps dans un réseau complexe de connexions, associant souvenirs et sensations présentes. Ma peinture repose sur une conception de l'espace vécu, tangible. Dès lors, penser au sol, à l'horizontalité, c'est réactiver cette mémoire corporelle indissociable de ma faculté de saisir, construire une forme, habiter l'espace.

Évoquer le sol, c'est également convoquer mes origines et mes racines, associant, à la fois, la surface de la terre, le pavement mais aussi la base, la plante du pied, la construction ou la maison.

Le sol, cette même surface sur laquelle on marche, est concrètement le lieu de l'existence, de *l'estar*, ici et maintenant. J'ai découvert le sol en tant que support relativement tard, suite à des échecs sur des tableaux qui dégoulaient un peu partout dans l'atelier, formant des flaques. Cette vision échouée de la peinture, qui fut au départ l'image même de mes ratages, devint soudain par un miracle de sérendipité, une réponse juste à mon égard. Depuis, la question de l'existence de la peinture, en dehors du tableau, rejoint celle du sol comme support et celle du motif ou de l'apparition de l'image.

Le plan horizontal du sol était déjà depuis longtemps un lieu commun pour les peintres. Dans les années 70, le mot *Flatbed*, qui veut dire littéralement « lit à plat » et que l'on pourrait traduire comme « plate-forme », devient l'expression avec laquelle Leo Steinberg définit les nouveaux rapports à la peinture. Dans *Other Criteria*, lorsqu'il utilisait ce mot, il signifiait l'horizontalité du plan pictural « couché » sur lequel des choses, des empreintes, des objets allaient constituer les nouveaux tableaux.

Plataforma

Acrylique sur film autocollant et bois contreplaqué avec diable aluminium, 170 x 120 x 120 cm, 2016.

Le passage du plan horizontal du sol, au plan vertical des murs, appartient à la doxa de la peinture. C'est peut-être la raison pour laquelle j'évolue dans les deux directions: d'un côté, le travail au sol, qui me renvoie aux sensations premières de l'action de peindre, à l'atelier, dans la rue quand je marche; de l'autre, le mur qui incarne le dispositif de l'écran, la frontalité, la planéité, le motif... Je reviens alors vers le tableau comme on revient dans sa ville natale, de temps à autre. Dans un mélange de nostalgie et de retour aux sources. Ces voyages au passé, tel un exercice d'hygiène, me rappellent qui je suis et d'où je viens. Le tableau est inscrit en moi comme un ADN, une couleur de peau ou un accent et il m'est impossible de regarder des flaques de peinture au sol sans penser qu'il existe un tableau qui sèche, quelque part.



Peinture en forme de flaque de peinture,
acrylique sur film autocollant et vitrificateur,
exposition *L'empathie des parties* -
commissaire d'exposition Miquel Mont,
CRAC Sète, 2009.





SANDRINE MORSILLO

La peinture à cœur

Je peins ou plutôt, je mélange des couleurs pour obtenir des monochromes de différentes teintes sur de petites toiles tendues sur châssis. C'est ensuite, pendant l'exposition, que l'ensemble des couleurs déposées prend forme. Les monochromes se modifient selon l'accrochage, la façon dont ils sont positionnés, disposés les uns par rapport aux autres, agencés aussi les uns par-dessus les autres comme dans un tissage ; puis également selon le lieu où ils se trouvent, en écho ou dans l'écart de leurs différences. Tout cela se joue bien sûr, à la croisée de ma double posture d'artiste et de commissaire d'exposition, entre peinture et exposition.

Rouge, c'est bien rouge ; pourtant le rouge n'est pas le même, ni peint de la même façon ici que là. Ici, c'est un rouge garance, déposé bien à plat, la toile est recouverte par un effet de lissage tandis que sur l'autre toile, c'est plutôt un rouge alizarine et des empreintes de pinceau sont repérables. Il arrive aussi que le peint se transforme en teint... L'effet de teinture se matérialise par la toile retournée et peinte au verso comme si la couleur l'avait traversée. Des toiles sont aussi peintes comme trempées dans la peinture ; comme teintées, c'est-à-dire encore, imprégnées, enduites à cœur. Pourtant, la peinture n'est pas teinture, même si elle peut en avoir l'apparence par ce recouvrement total et uniforme de couleur étalée couche après couche. La question est alors de savoir si la peinture s'arrête au bord du tableau et à sa surface ou gagne en profondeurs, au cœur de la couleur.

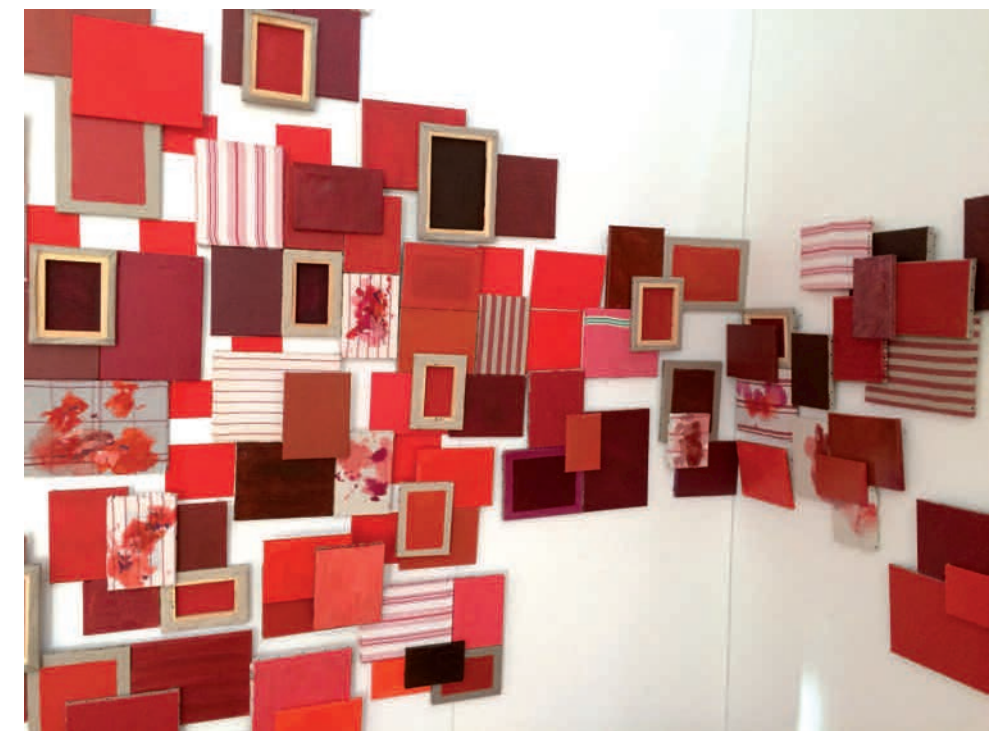
Il faut aussi compter avec l'association picturale d'un matériau teint, association qui s'établit par hasard. Ainsi, arrive-t-il qu'un support soit enchâssé pour ses qualités picturales. C'est le cas de l'utilisation des torchons comme chiffons pour essuyer les pinceaux. La peinture se diffuse au cœur du textile et des couleurs le traversent, des restes de mélanges se composent entre peinture et teinture tout à la fois. Nous sommes là aussi bien dans le champ du pictural que dans l'imprégnation teintée de la toile-torchon qualifiée justement de « grand-teint » pour sa résistance colorée.

Regarder une peinture c'est plonger dedans, en sonder la profondeur pour en découvrir la substance et y retrouver d'autres tableaux. Ainsi par associations visuelles encore, le torchon lui-même finit-il par être regardé comme peinture, ses motifs rappelant alors des peintures abstraites. Une rencontre fortuite avec des



tableaux apparaît d'un coup: les rayures de Buren, celles de Parmentier mais également les compositions de Mondrian, Noland ou Morellet.

Pensons enfin ces « peintures » dans le cadre de l'exposition : le musée de la Toile de Jouy. Une fusion ne peut-elle s'opérer alors entre la toile teinte de colorant et la reprise au pinceau propre à la peinture, entre techniques d'application et usages de couleurs par aplats et trempages?



La couleur à cœur

Accrochage et disposition en angle de 200 toiles monochromes, torchons tendus sur châssis et torchons imprégnés de couleurs, dimensions variables, 2016.



ANTOINE PERROT

Elles n'en ont aucunement besoin

Effectivement, elles n'en ont aucunement besoin de l'artiste, de ses effusions et de ses pulsions, de son narcissisme transféré comme une décalcomanie sur la toile, du beau geste – du moins est-il lui persuadé que sa gesticulation est mesure ou colère, récit élégant ou drame universel – et encore moins du bel ordre dans lequel il faudrait les composer... Elles n'ont pas besoin qu'il les invente, les classe, les triture, les pollue. Elles sont tout simplement déjà toujours là.

Disponibles. À l'état naturel, il y a longtemps, mais nous nous en souvenons peu, quitte à en parer quelques peintures de paysages nostalgiques, à déguiser nos souvenirs d'enfance ou à exalter nos premiers élans amoureux.

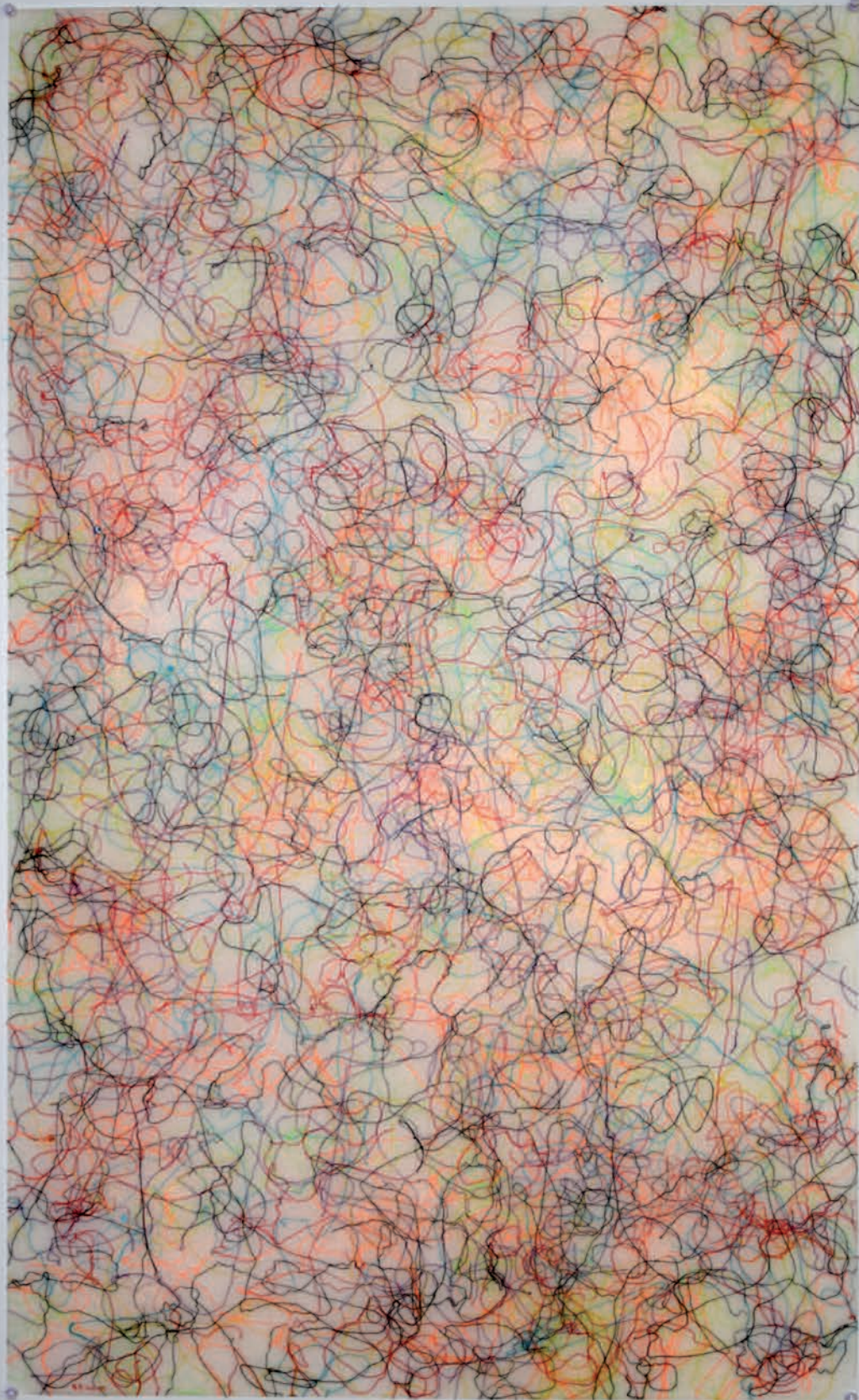
Présentes. Industrialisées et commercialisées, maintenant, mais nous feignons de croire que toutes ces manipulations ne leur ont pas donné des manières d'exister et des usages. Elles forment une fratrie innombrable qui s'éparpille selon les nécessités ou se recompose au besoin dans des chartes pour tout usage et des images de marque. Elles établissent des codes, ici pour nos circulations, là pour séparer et distinguer nos espaces, administration, commerce, hôpitaux... salon, chambre, cuisine... énonçant ainsi des qualités publiques et privées, des activités et des attitudes et segmentant nos vies selon notre âge et notre classe sociale.

Ordinaires. Elles nous accompagnent, nous encadrent même, habillant nos habitudes et nos objets. Elles nous enveloppent et ravivent nos gestes quotidiens par le souvenir des moments passés dont elles sont les balises.

Variées. Elles sonnent différemment les jours, elles s'associent sans se préoccuper ni des convenances, ni des hiérarchies. Chacune en requiert une autre, des autres même, et ne va jamais seule : elles sont polygames et chacune doit sa présence aux autres qui la font apparaître.

Disponibles, présentes, ordinaires, variées, si proches enfin, que nous les oublions, nous les ignorons : elles ne sont plus visibles, elles qui ne sont que visibilités, accordées à nos jours et partagées par tous. Elles qui, malgré leur manifeste présence, pâtissent de leur absence d'exhibition. Ne suffirait-il pas de les interroger : ce qu'elles énoncent, n'est-il pas, en premier, ce que nous avons en commun avec les autres ?

Et l'artiste viendrait du haut de sa singularité les effacer telles quelles sont, les soumettre, les réduire à un « je » qui les délave, nous faire croire – et nous y croyons – que nous avons besoin de ce partage inégalitaire, de cet extraordinaire – extraordinaire vanité, extraordinaire mépris – alors que l'ordinaire nous échappe. Vraiment, en ont-elles besoin, les couleurs ?



Dessin 04.11, Priplak,
fils de coton, paillettes 110 x 60 cm, 2011.



Dessin 02.09, Priplak,
confettis de prospectus, fils de coton, 110 x 60 cm, 2009.

PASCAL PINAUD

Aller dans le décor

Entretien avec [Martine Royer Valentin](#)¹

Vous avez annoncé, dès vos débuts, que la peinture était morte si on ne considérait pas le contexte. Que présentez-vous au musée de la Toile de Jouy?

La série des *trois Toiles de Jouy* prise dans la série des *Tissus d'ameublement*. Chaque tableau est peint sur de la toile de Jouy, rehaussée de trois pièces comme des camés, ovales, en Toile de Jouy également mais d'une tonalité différente. Ces camés sont des superpositions et non des incrustations du même motif imprimé à l'infini par l'industrie textile, comme une tapisserie qui se prolonge. Ce sont donc trois tableaux dans chaque tableau.

Ici, j'interroge les savoir-faire, le textile et ses métiers. Le tissu d'ameublement, avec ses motifs répétés, est autant source d'inspiration que médium même car je les réincorpore à la peinture. Dans une extension d'un motif de tapisserie donné, se réalise un concentré d'ornemental. Le gel médium neutralise les traces du pinceau tout en réactivant les signes sous un voile, visibles mais intouchables. D'une certaine façon, je brûle les savoir-faire et je les pille mais je les questionne tout en conservant l'histoire des lieux et celle des chemins de traverse. C'est l'idée qui m'intéresse en elle-même, même si j'en passe par le faire ou le faire faire. Durant des semaines à peindre les *Toiles de Jouy* avec un pinceau très fin, je travaille comme un copiste et toutes les faiblesses de la main qui exécute sont conservées dans ce qui sera donné à voir. Pour moi, le système d'accrochage relève de l'importance du protocole. Ici le format est défini par le lé de tissu.

Tout comme chez Robert Morris, le temps de la réalisation de l'œuvre participe pleinement de son existence et devient source de création. Quel est votre rapport au temps?

La fabrication d'une œuvre de la série *Toiles de Jouy* peut nécessiter jusqu'à cinq mois. Ce rapport de l'œuvre au temps intègre celui de sa fabrication. Ce temps contenu est une de ses composantes. D'autres pièces, comme *Le Point étiré*, ont demandé aussi des mois de réalisation. Dans le *Silo*, il est question de la production de toute l'année.

Le temps d'observation du regardeur n'est pas moins important. Je lui demande un effort, parfois de quatre à six secondes! Dans les *Toiles de Jouy*, on se trouve, en quelque sorte, face à des truchements, devant un concentré de temps perdu dans

cette fabrication confinant à l'absurdité qui participe de l'œuvre. C'est ainsi que le dispositif devient un manifeste de regard sur la peinture, à la fois déni et incantation.

On retrouve ce rapport au temps dans *L'Arbre à fèves* qui est une sculpture sucée ou plus exactement, qui est constituée de fèves qui, toutes, ont été sucées un jour. C'est un arbre rempli d'ADN. Il est fait de milliers de moments d'humanité, à chaque fois où la langue a rencontré la fève dans la bouche.

Comment ne pas penser alors à *With my tongue in my cheek* de Marcel Duchamp? Vous sentez-vous proche du ready-made « transformé »? Pourtant, ce qui apparaît dans votre travail, c'est non pas l'objet déjà fait, mais l'objet à faire.

Mon travail est conceptuel. Alors que le *ready-made* transforme l'objet usuel en œuvre d'art, je transforme l'idée de l'objet usuel par le travail. Qu'il s'agisse de laque automobile, de néons en feux de gaz de cuisinière, je travaille l'épiderme du matériau. Loin du chevalet, tout matériau usuel ou industriel devient médium. Christian Bernard² a écrit que je faisais toujours le même tableau avec des matériaux différents. Mais, au fond, c'est l'être humain qui m'intéresse, sa proximité, que ce soit mes proches, mes enfants, ma belle-mère ou les divers corps de métiers à qui je délègue parfois le « faire ». Dans tous les cas, c'est à moi que revient le dernier regard sur le travail accompli. Dans mon rapport à la trace de l'humain dans le travail et dans le temps, *On the way*³ est une pièce unique réalisée par le passage des pieds dans deux tonnes quatre cents de grès chamotté et d'émail, tel un chemin de boue où l'on voit le piétinement. On pense aux laboureurs de Millet ou à Giacometti. Le protocole est de marcher ou de courir mais de ne jamais s'immobiliser. Je regarde la réalité.

1 Martine Royer-Valentin est doctorante en Arts Plastiques à l'université Paris 1. Elle est artiste et enseignante, elle a créé des programmes innovateurs d'action éducative en faisant entrer l'art contemporain dans les sites historiques.

2 Christian Bernard a été directeur de la Villa Arson à Nice et a fondé, en 1994, le Mamco, musée d'art contemporain de Genève qu'il a dirigé jusqu'en 2015.

3 *On the way*, grès chamotté et émail, juin-septembre 2013, 715x129x19 cm.



Toiles de Jouy, série de trois pièces :

Sans titre, acrylique sur tissu contrecollé sur bois et vernis, 180 X 120,5 x 11 cm, février-mai 2000.

Sans titre, toile imprimée contrecollée sur bois, cerclage plastiques 222 x 150 X 20,3 cm, janvier-mars 2011.

Sans titre, acrylique, gel médium sur tissus d'ameublement contrecollé sur bois, 120 x 180 x 12,5 cm, mai 2004-juillet 2005.



CHRISTOPHE VIART

Reproduction interdite

« Une ressource avantageuse lorsqu'on a un bon dessein est de le faire dans différents genres, si c'est un fond blanc on le fait en fond sable ou d'autres fonds ouvragés ou enfin en fond de couleurs au contraire si c'est un fond de couleur on le fait en fond blanc ou sablé. Un autre moyen qui m'a toujours bien réussi et lorsque l'on a un dessein bien goûté de le faire en plus petit et en plus grand l'avantage que l'on trouve à cela est qu'on peut l'employer à cette opération des élèves que l'on forme ou bien ceux des dessinateurs qui n'ont pas l'esprit très fécond. Une connaissance utile et qui ne peut s'acquérir que par la pratique est de voir l'effet que fera sur la toile un dessein qui est sur le papier. Les difficultés qui peuvent se présenter dans l'exécution soit par la gravure, l'impression et le pinceau, afin de ne pas se ruiner en faisant des choses qui reviendroient plus cher que l'on ne pourroit les vendre. »

Cité dans Aziza Gril-Mariotte, *Les Toiles de Jouy. Histoire d'un art décoratif, 1760-1821*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Art & Société, 2015, p. 69.

Réalisée à l'occasion de l'exposition *Peindre n'est [-ce] pas teindre?* au musée de la Toile de Jouy, l'œuvre *Reproduction interdite* pourrait avoir été inspirée par les recommandations d'Émile Oberkampf rédigées à l'attention de ses successeurs de la manufacture de Jouy.

Elle est constituée d'une série de cartes postales reproduisant respectivement dix fonds de couleur tirés de l'histoire de la peinture monochrome. Échantillons exemplifiant certaines propriétés de peintures monochromes, ces cartes peuvent aussi bien ne faire référence qu'à elles-mêmes ou à l'usage que l'on réserve habituellement à une carte postale. Pour ce dernier effet, une édition des cartes a été imprimée pour être mise en distribution libre et permettre à l'art de servir de correspondance à l'ère de la reproductibilité technique. L'œuvre joue en ce sens de l'ambiguïté entre le pastiche et la proposition picturale. Comme une peinture non figurative ne dénote rien, sa reproduction dissipe la plus grande partie de ses qualités pour ne faire valoir que sa seule couleur uniforme comme détachée de toute implication physique. Mais si elle peut encore nous interloquer, elle ne saurait cependant interdire d'autres usages démocratiques du regard et de la parole.

Reproduction interdite (kiosque à cartes),
10 cartes postales monochromes, 2016.



Reproduction interdite
Étagère en bois, 10 gravures aquatintes (gravure : Laura Lacagnina), 150 x 105 mm chaque, 2016.



LE SITE

Petite histoire de la Toile de Jouy

Le musée de la Toile de Jouy, créé en 1977 à l'initiative du maire Jacques Toutain, se nommait à l'époque *Musée Oberkampf* et souhaitait perpétuer la mémoire de celui qui, en 1760, avait fondé à Jouy-en-Josas la manufacture d'impression de toiles de coton qui devaient passer à la postérité sous le nom de « Toiles de Jouy ». Le musée d'abord hébergé dans les hauteurs des coteaux de la Bièvre au château de Montebello déménagea au début des années 1990 dans le château de l'Églantine, ancienne propriété du Maréchal Canrobert à la sortie de Jouy en direction de Versailles. Un réaménagement de la maison du XIX^e siècle et la construction d'une extension moderne furent nécessaires pour accueillir le musée et ses collections. Celles-ci sont composées d'un fonds ancien conservé à la mairie depuis la fin du XIX^e siècle et de dons conséquents des descendants d'Oberkampf. Depuis la création du musée les achats et les dons permettent chaque année d'enrichir notre connaissance des produits de la manufacture.

La France avait connu de 1685 à 1759 une période de prohibition totale décrétée par Louvois, ministre de Louis XIV, de ces toiles de cotons aux motifs colorés. On les appelait à l'époque « indiennes » car c'était en Inde que la technique avait été inventée; *les compagnies des Indes* en importaient des quantités croissantes pour satisfaire l'engouement des contemporains. C'était un tissu solide, léger, coloré. Suivant la qualité du coton et des couleurs, les Indiennes étaient plus ou moins riches et donc accessibles à différentes couches de la société. L'Europe ne maîtrisait ni la culture du coton de par son climat, ni son tissage, ni l'art de faire tenir les couleurs sur le tissu faute de plantes et drogues tinctoriales et du savoir-faire millénaire des artisans indiens. L'Europe donc se désespérait de concurrencer un jour ces importations qui causaient un déficit commercial conséquent. C'est pourquoi de nombreux pays choisirent la prohibition sous différentes formes. En France, la prohibition fut totale: interdiction d'importer, de porter et de fabriquer les *Indiennes*. Un choix inutile et coûteux car l'engouement ne se dédit pas et parce que la contrebande augmenta. Les contrées d'Europe qui avaient continué à produire des *Indiennes* réussirent au cours du XVIII^e siècle à améliorer la technique, à atteindre puis à dépasser le niveau des *Indiennes* des Indes.

Oberkampf, d'origine germanique et dont le père avait travaillé dans de nombreuses manufactures avant de fonder la sienne, connaissait toutes les techniques nécessaires à ce métier qu'il avait apprises depuis son enfance. Il avait été formé au dessin, à la gravure, à la fabrication des couleurs. On parlait à l'époque de « manufactures de toiles peintes », de toiles peintes et teintées,



d'impression sur coton. Tous ces termes montrent la variété des procédés et parfois l'incompréhension des processus de fabrication.

Les cotonnades colorées, ou indiennes, relèvent du domaine des arts décoratifs à la charnière de l'art, de l'artisanat et de l'industrie naissante. La technique de fabrication est liée aux beaux-arts par certains aspects de création des motifs alors que par d'autres, elle relève de l'industrie.

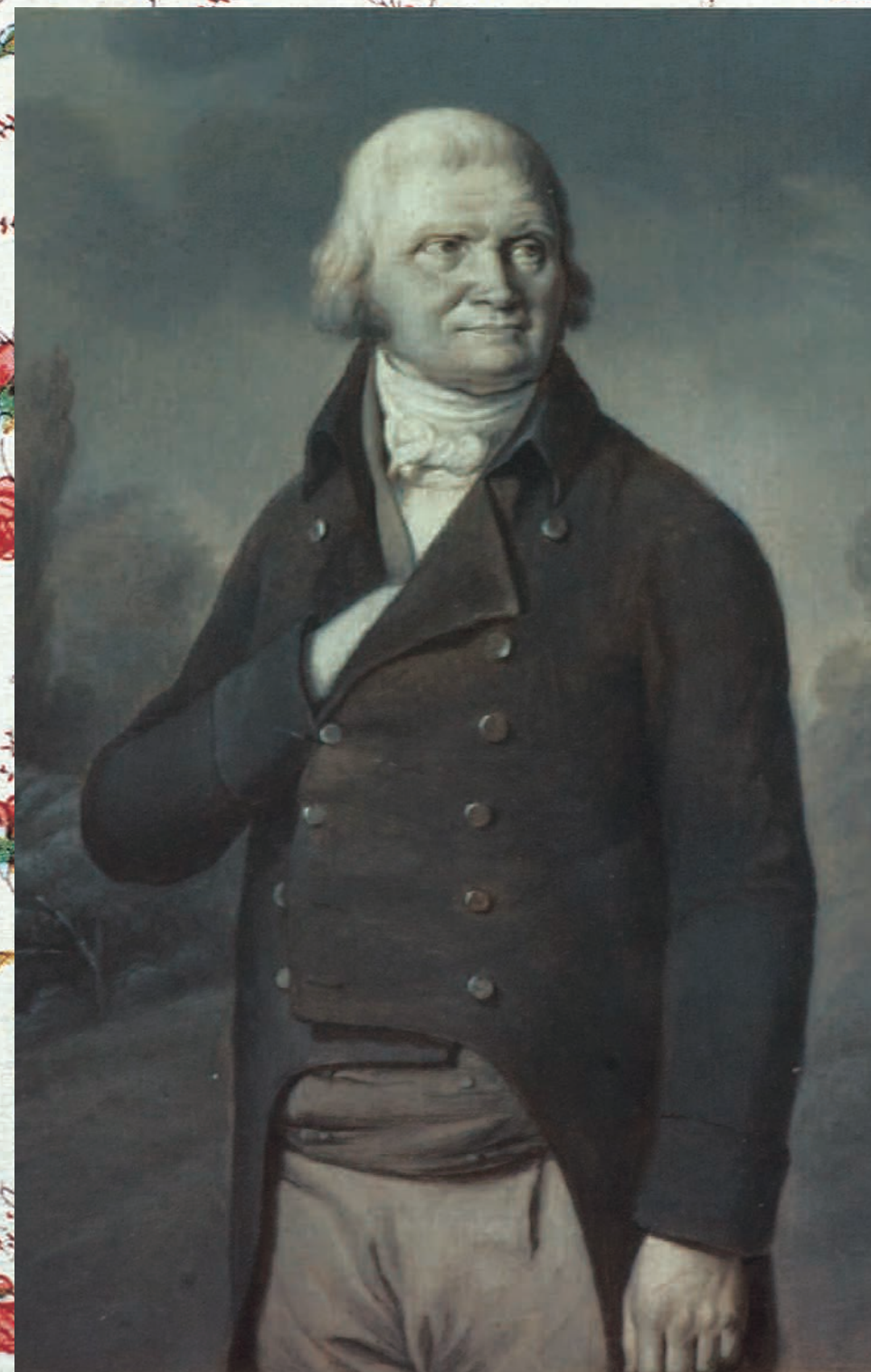
Oberkampf lui-même notait, comme fondement de son activité, le rôle important des dessinateurs.

La première étape était donc d'élaborer un motif qui puisse se répéter le long de la bande de tissu et qui couvre correctement la largeur disponible sans laisser de marges blanches trop importantes sur les bords. Pour certaines toiles, d'où le nom de « toiles peintes », les motifs étaient entièrement réalisés à main levée. Le motif était recopié grâce à des poncifs ou juste copié d'après le dessin sur papier. Cette technique du dessin manuel fut principalement employée en Inde. Certains artistes contemporains continuent aujourd'hui à fabriquer ainsi des *kalamkari* ou le mordant est appliqué avec un stylet ou kalam.

Dans les toiles imprimées, la première technique employée fut celle des « blocs de bois ». Le dessin était divisé en autant de parties que de couleurs finales. Chaque partie du dessin était ensuite gravée en relief sur une planche d'impression, en fait un assemblage de plusieurs planches de bois alternées pour plus de solidité. Le dessinateur devait donc penser son projet pour qu'il soit facilement divisé en planches et que l'impression successive de chaque planche sur la toile soit logique. La première planche était appelée « moule » et définissait en général les contours alors que les suivantes organisaient les « rentrures ». Les petits détails et les corrections étaient toujours « peints » à la main par des « pinceauteuses » en fin de fabrication.

Cette technique plus rapide ne permettait cependant pas d'obtenir des motifs détaillés aux lignes fines. Le graveur était limité par la matière, le bois, et ne pouvait laisser des reliefs sans trop de matière. Les toiles imprimées au bloc de bois se caractérisent ainsi par des zones d'aplats de couleur. Le dessin doit y être pensé en zones colorées plus qu'en lignes.

Une première amélioration technique fut l'emploi de lamelles et de picots métalliques (en général en laiton) insérés dans la planche de bois. On pouvait ainsi obtenir des lignes fines pour les contours, les tiges florales, et des pointillés qui donnaient des fonds dits sablés ou picotés. Les nuages de points pouvaient également être employés par les dessinateurs pour créer des ombres ou figurer un arrière-plan, donnant ainsi un effet de profondeur au dessin imprimé.





Dans une évolution parallèle à celle de l'impression sur papier, l'impression sur toile de coton utilisa ensuite des plaques de cuivre gravées pour reproduire les motifs. Cette invention britannique fut adoptée par Oberkampf à Jouy-en-Josas à partir des années 1770. Cette nouvelle technique permettait d'employer des traits extrêmement fins et des effets de hachures qui rendaient le dessin semblable à une eau-forte ou une estampe. L'autre avantage était de pouvoir imprimer mécaniquement à l'aide d'une presse presque un mètre carré de tissu à chaque application de la plaque de cuivre de grand format. Le dessin devait être gravé à la main sur la plaque, ce qui nécessitait plusieurs mois de travail. La plaque qui s'usait lors de l'impression devait parfois être gravée à nouveau si le motif connaissait un succès commercial prolongé. Les dessins les plus célèbres imprimés à la plaque de cuivre sont ceux qui sont passés à la postérité sous le nom de « Toiles de Jouy » et qu'Oberkampf nomme à l'époque « meubles camaïeux à personnages ». Cette appellation nous induit en erreur car en fait de camaïeu c'est réellement une toile à une seule couleur, l'impression visuelle de camaïeu provenant de la densité plus ou moins grande des hachures et donc d'une intensité plus ou moins forte de la couleur. Le terme « meuble » désigne des toiles imprimées pour l'ameublement seulement : rideaux, tentures murales, revêtement de sièges, parures de lits, etc. Les motifs représentant des personnages n'étaient pas à l'époque utilisés pour y tailler des vêtements. D'autres plaques de cuivre de mêmes dimension et technique étaient employées pour fournir des motifs « pour la robe » (pour les habits), en général à la fin du XVIII^e siècle des motifs de guirlandes florales.

Le cuivre fut ensuite employé sous la forme de plaques de dimensions plus petites, soit un module de un mètre de large environ (adapté à la largeur du lé de toile) par une hauteur de cinquante cm maximum. Ainsi Oberkampf pouvait diminuer de moitié le temps de gravure des plaques et avoir deux dessins au lieu d'un seul pour la même quantité de cuivre. Les plaques d'un mètre de côté parfaitement planes étaient aussi plus difficiles à se procurer que celles du nouveau module. Cependant les dessinateurs durent s'adapter à ces nouvelles dimensions et penser leurs compositions pour une répétition plus rapide des motifs. Dans les toiles à personnages ceci se traduisit par des compositions en vignettes ou médaillons sur des fonds désormais remplis de motifs géométriques (écaillés, cœurs, dents de loups, losanges etc.) qu'on nomme « contre-fonds ».

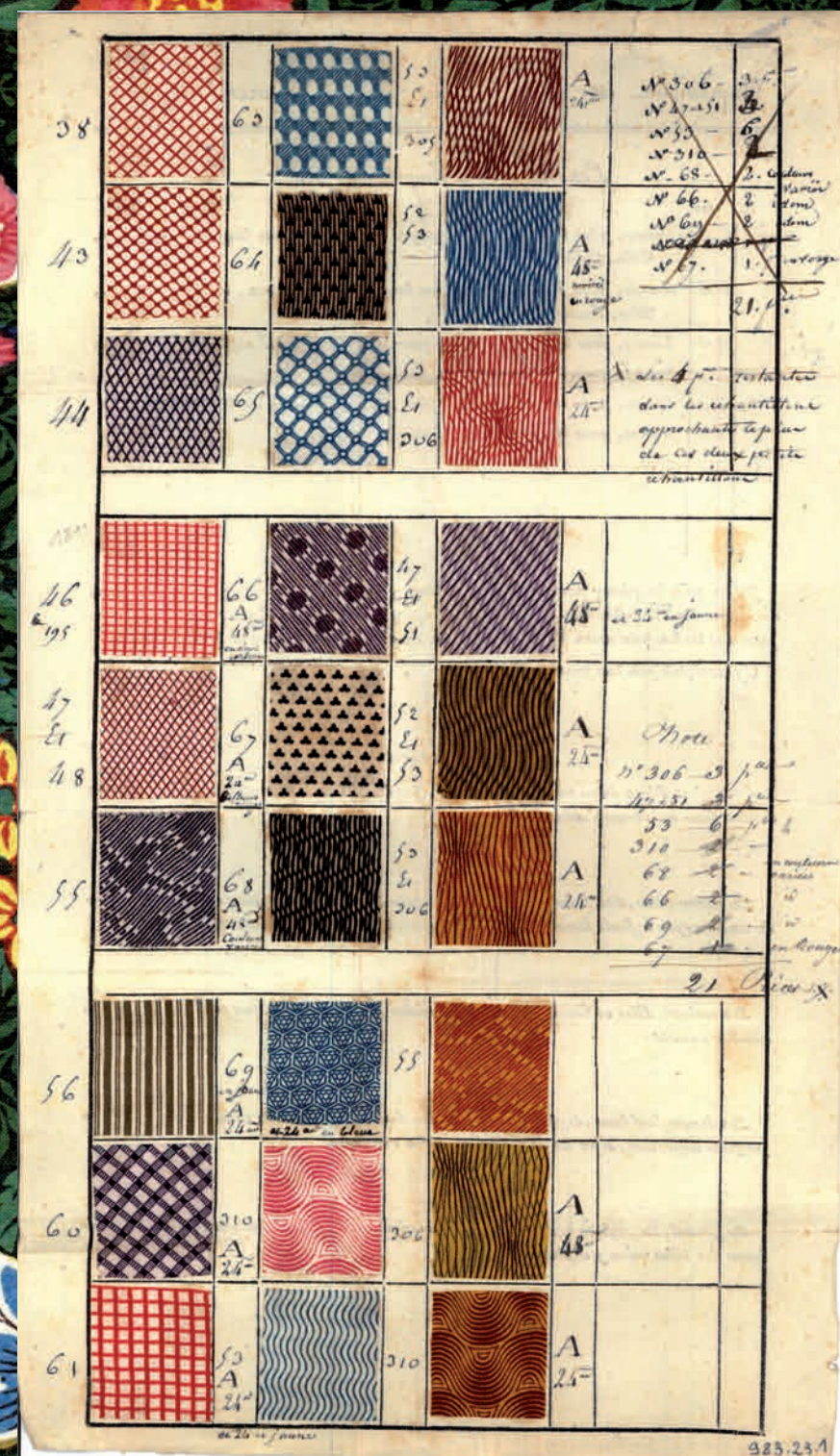
La demande toujours croissante de cotonnades imprimées pour l'habillement, qui ne faiblit d'ailleurs pas pendant la période révolutionnaire, incita les ingénieurs à inventer une nouvelle machine pour imprimer en continu. Ce fut la machine d'impression au cylindre ou rouleau de cuivre adoptée à Jouy à la toute fin du XVIII^e siècle. Cette technique fut encore améliorée par

l'invention d'une machine à graver les cylindres qui mécanisait cette opération longue et délicate. Il était encore difficile de produire des cylindres creux réguliers de grand diamètre. Les cylindres employés par Oberkampf et dont il fit la démonstration à Napoléon étaient des cylindres de faible diamètre qui imprimaient de petits motifs géométriques.

La manufacture Oberkampf, active de 1760 à 1843, produisit pendant cette période plus de 30 000 motifs différents. Les différentes techniques d'impression utilisées donnaient aux dessinateurs une grande liberté d'invention dont ils firent bon usage. Si le terme « Toiles de Jouy » ne nous évoque aujourd'hui que des scènes bucoliques remplies de bergères et de moutons, la réalité de la production est bien autre. Les motifs à personnages ne représentent qu'une infime minorité des dessins mais ce sont ceux qui sont le plus liés au domaine des beaux-arts car ils s'inspirent de sujets en vogue (chinoiseries, arabesques, singeries), de tableaux ou des gravures diffusant des tableaux célèbres (*les quatre éléments* de Louis de Boullogne le Jeune, peintres flamands etc.), des recueils d'ornemanistes, d'architecture (les monuments de Paris) et sont, pour les plus célèbres l'œuvre d'un peintre académicien employé par Oberkampf: Jean-Baptiste Huet.

Les autres motifs, les plus nombreux, sont floraux ou géométriques, inspirés parfois des animaux. On trouve ainsi, dès l'Empire, un motif tacheté « léopard » qu'Oberkampf nomme « tigré » ou un semis de plumes stylisées. L'inventivité des dessinateurs est liée à l'évolution du goût et à une maîtrise technique. La maîtrise technique des coloristes de la manufacture leur donne accès à une large gamme de couleurs bien au-delà des couleurs traditionnellement utilisées en Inde: les violets, rose bonbon, moutarde, kaki et enfin le vert solide « d'une seule application » inventé à Jouy par le neveu d'Oberkampf, Samuel Widmer. Cependant, plus une toile est riche en couleurs, plus elle est chère. Les dessinateurs vont donc être ingénieux pour donner une impression de variété avec une palette réduite. En jouant des superpositions et des transparences sur le blanc de la toile trois couleurs peuvent produire par combinaisons un effet de sept ou huit couleurs.

La technique des couleurs dans l'impression sur coton est très importante pour l'élaboration des dessins. En effet, il ne s'agit pas ici d'appliquer une couleur sur un support comme on le ferait en peinture. On n'utilise pas des pigments mais des teintures, colorants solubles dans l'eau qui doivent se fixer sur la fibre de coton aux endroits voulus sans se diffuser ailleurs. Il faut également que les couleurs obtenues résistent au lavage, à la lumière et présentent un aspect uniforme.



323.231



Or, la plupart des colorants ne se fixent pas seuls sur les fibres, il y a très peu de « couleurs d'application directe ». Ces couleurs, en général des petits détails, sont appliquées au pinceau par des ouvrières spécialisées qu'on nomme « pinceauteuses ».

Pour la plupart des couleurs, à l'époque d'Oberkampf, on doit passer par une immersion complète du tissu dans un bain de teinture. Le problème est alors de fixer la couleur seulement aux endroits désirés. Pour cela on peut :

- soit empêcher la teinture d'atteindre certaines zones, c'est la technique de la réserve. La plus ancienne façon d'obtenir des motifs bleus avec des cuves d'indigo.

- soit favoriser la fixation de la couleur par l'emploi de « mordants », des produits chimiques qui ont un rôle d'adjuvant pour la fixation de la couleur. Les mordants sont des sels métalliques qui se fixent sur la fibre et y attirent/fixent le colorant. Suivant le mordant employé, la couleur finale sera différente; ainsi la garance associée à des mordants variés donne toute la gamme du rose au rouge foncé.

Le rôle du coloriste, qui au cours de la fin du XVIII^e siècle deviendra peu à peu celui du chimiste, est donc fondamental pour obtenir des couleurs vives, bien fixées et qui ne se diffusent pas dans les fibres pas au-delà des motifs.

Si les dessinateurs de la manufacture sont des artistes et parfois même des peintres comme Jean-Baptiste Huet, Jean-Louis de Marne, Horace Vernet, Hippolyte Lebas, ils sont soumis pour leurs projets textiles aux contraintes de la technique. Oberkampf leur remémore souvent la nécessaire adaptation du dessin à la gravure des outils d'impression et aux opérations de teinture. Ils doivent aussi prendre en compte l'usage final du produit, pour y couper des habits ou pour l'ameublement.

Aujourd'hui les motifs inventés à Jouy restent des sources d'inspirations pour de nombreux créateurs dans la mode ou la décoration d'intérieur. Les codes en sont détournés et réinterprétés. Les motifs géométriques et floraux le sont tout autant que ceux que nous nommons *Toiles de Jouy* même si leur origine est plus souvent ignorée.

Esclarmonde Monteil,

Conservatrice du Musée et co-Commissaire de l'exposition

LES ARTISTES

Cécile Bart

réalise des *peintures/écrans*, des *peintures/collages*, des *tableaux* et des *échantillons* selon une technique, mise au point en 1986, qui peut se rapprocher en partie de la teinture. La peinture, réalisée sur des voiles de Tergal « Plein Jour », conserve la semi-transparence de son support grâce à un essuyage succédant systématiquement à son application, ce qui redébouche la trame obstruée par l'enduit. Plus d'une quarantaine d'expositions personnelles dans des lieux institutionnels, musées et galeries, en France et en Europe jalonnent son parcours. Elle vit et travaille à Marsannay-la-Côte en Bourgogne.

Expositions récentes : galerie Valentin, à Paris; Les Capucins, à Embrun; Interface, à Dijon.

www.cecilebart.com

Claire Chesnier

est diplômée de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et prépare un doctorat à l'Université Paris I Panthéon- Sorbonne en Arts et Sciences de l'Art. Ses œuvres ont été présentées lors de plusieurs expositions personnelles et collectives et font partie de collections privées et publiques: Galerie du jour agnès b. à Paris, Galerie Max Hetzler à Paris, MACVAL, à Vitry-sur-Seine, FRAC Auvergne, LAM musée d'art moderne et d'art contemporain à Villeneuve d'Ascq, Espace de l'Art Concret au Château de Mouans etc.

www.clairechesnier.com

Richard Conte

artiste plasticien, alterne et enchaîne peintures, actions, vidéos et photographies. Par exemple, après avoir « joué » deux coupes du monde de football « en peinture » (1998 et 2002), il a exposé ses 64 tableaux-matches au Musée de Busan (Corée); Sa performance *Bille en tête* avec les joueurs de boules au Festival Chalon dans la rue, en 2004 a donné lieu à une exposition au Musée Niepce de Chalon-sur-Saône. De 2005 à 2008, il a élaboré des fruits et légumes marqués, avec les jardiniers du potager du roi à Versailles (<http://bioart.richardconte.fr>). Depuis 2011, Il crée avec des équipes de cinéastes des bandes-annonces pour des films qui n'existeront jamais (<http://trailers.richardconte.fr>). À ses travaux artistiques sont associées des activités d'enseignement et de recherche. Professeur des universités à Paris 1 en Arts et Sciences de l'art, il est directeur de l'UMR ACTE (Art, création, théorie, esthétique) Sorbonne / CNRS.

Noël Dolla

Benjamin du groupe Supports/Surfaces, Noël Dolla participe, au tournant des années soixante, à l'opération de déconstruction de la peinture qui conduit les artistes à une tabula rasa dans la continuité des avant-gardes. Rompant avec la forme traditionnelle du tableau, ses œuvres sont alors constituées de matériaux aussi prosaïques que des draps de lit, des torchons, des mouchoirs ou même des serpillières. Depuis 1967, Noël Dolla peint dans « l'esprit de l'abstraction », c'est-à-dire qu'il n'a jamais cessé de s'interroger sur « comment peindre ». Publication récente: Noël Dolla, *Entrée libre mais Non obligatoire*, Léa Gauthier, Blackjack éditions et la Villa Arson, 2015; <http://noeldolla.fr/wordpress/index.php/bio/>.

Agnès Foiret

est maître de conférences en arts plastiques et enseigne à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne depuis 2008: <http://www.institut-acte.cnrs.fr/art-sciences/membre/agnes/> Elle écrit et publie des textes sur l'art contemporain depuis 1987 et assure le commissariat d'expositions depuis 2009. Elle s'engage dans une pratique artistique à partir de 1996 et expose de préférence dans des lieux patrimoniaux. Expositions récentes: *L'entre-deux*, avec Catherine Viollet, Carte blanche à Bernard Point, *H du Siège*, Valenciennes, 25 septembre – 27 novembre 2010; *Figures du sommeil*, 24 mars-06 mai 2012, Galerie municipale Jean Collet, Vitry-sur-Seine; *Retenir le jour – Fiat Lux, Deux lieux – un site*, Site abbatial de Saint-Maurice, Conservatoire du littoral du Finistère, Clohars-Carnoët, 20 juin-24 juin 2012, 20 juin-31 juillet 2012; *Demeures, histoire et mémoire*, La Conciergerie, à Paris, 15-28 mai 2013.

Marie-Hélène Guelton

vit et travaille en région parisienne. Elle a développé ses recherches personnelles empiriques de la teinture à réserve par ligature, technique originaire d'Asie. Au début des années 1980, après des études d'art et d'ethnologie de l'art, elle est passée d'une pratique du tissage à celle de la teinture, révélant ainsi le cœur même de la matière. Depuis 1982, ses œuvres sont régulièrement exposées et ont rejoint de nombreuses collections parmi lesquelles l'Art Institute de Chicago, la collection Jack Lenor Larsen, Long Island, le MAK de Vienne et le musée des Tissus de Lyon. En tant que membre du International Shibori Network, participe aux expositions et symposium (Hangzhou 2014, Hongkong 2011, Paris 2008, Tokyo 2005, Harrogate 2002, Santiago de Chile 1999, Ahmedabad 1997...). En 2008 elle reçoit le prix de distinction « Pour l'Intelligence de la main », Fondation Bettencourt - Schueller, Paris. www.shibori-textiles.com

Jean Le Gac

Sa prochaine exposition parisienne aura lieu à la Granville Gallery à partir du 23 avril 2016.

Miguel-Angel Molina – MAM

est diplômé de l'École des Beaux -Arts de Madrid (1987). Arrivé à Paris en 1989, il est résident à la Cité des Arts de Paris de 1990 à 1992. Il est Docteur de l'Université de Rennes 2 avec une thèse intitulée *Photographier la peinture*. Actuellement il est professeur de peinture à l'École Supérieure d'art et design le Havre - Rouen – ESADhAR. Dernières expositions. *Real State*, Ventana Gallery, à Brooklyn; *L'effet MacGuffin*, Les Salaisons, à Romainville. *La chaleur de l'usure*, De Markten, à Bruxelles; *Bar Humo*, Trastero 109, à Palma de Mallorca. MAM est représenté en France par la galerie UNA www.galerieuna.com et en Espagne par la galerie Trinta www.trinta.net. MAM. <http://www.miguel-angel-molina.com/>

Sandrine Morsillo

est maître de conférences en Arts Plastiques à l'université Paris 1. Elle dirige, à l'UMR ACTE-CNRS, la collection *Créations & Patrimoines*, livres-catalogues qui présentent des créations contemporaines dans différents lieux du patrimoine. Artiste et commissaire d'exposition, elle développe, depuis les années 2000, une peinture « élargie » dans des musées d'histoire ou de société (musée de l'Éducation, musée d'Histoire de Brunoy, La Conciergerie). Sa dernière exposition personnelle, *Format/Paysage: marcher dans la peinture*, s'est déployée au milieu de la collection du musée des Peintres de Barbizon - Auberge Ganne en 2012 et son dernier livre s'intitule: *L'exposition à l'œuvre dans la peinture même – Peintures d'exposition*, Paris, L'Harmattan, 2016.

www.institut-acte.cnrs.fr/fiction-interaction/équipe/sandrinemorsillo

Pascal Pinaud

est artiste et enseignant à la villa Arson. Il vit et travaille à Nice. Il cultive un champ élargi de la peinture. Depuis 25 ans, il l'étend à la sculpture, à la photographie et à l'installation en passant par le recours à une grande variété de matériaux et de savoir-faire empruntés à la sphère domestique, artisanale ou industrielle. Son oeuvre extrêmement variée fait l'objet de très nombreuses expositions depuis 1991, en France, en Europe et en Amérique du Sud, ainsi que de plusieurs ouvrages, monographies et catalogues dont: Éric de Chassey, *Pascal Pinaud, transpainting*, Genève, MAMCO, 2003. Thomas Golsenne, *Pascal Pinaud, serial painter*, Genève, MAMCO, 2014. www.pascalpinaud.org

LA COLLECTION CRÉATIONS & PATRIMOINES

Antoine Perrot

vit et travaille à Paris. Il est représenté par la galerie Lahumière (Paris) et la galerie Réjane Louin (Locquirec). www.antoineperrot.net

Christophe VIART

vit à Nantes. Il enseigne à l'Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne et à l'école des Beaux-Arts de Rennes. Plusieurs expositions personnelles et collectives lui ont donné l'occasion de présenter son travail ces dernières années: *Sortir du livre* (Saint-Ouen, Mains d'œuvres, 2015), *Atmosphère de transformation* (Paris, Espace JFP, 2014), *Toujours la même histoire* (Paris, Galerie Jean Brolly, 2013), *7/7/7* (Loctudy, Château de Kerpaul, 2013), *Grands formats* (Nantes, L'atelier, 2012). Il mène différents projets croisant destin personnel et histoires des civilisations comme son travail consacré à Moby Dick d'Hermann Melville avec l'édition de livres d'artiste: *Têtes ou queues* et *La Gamme* (Incertain sens, 2005) et sous la forme de conférences. Depuis 2008, il est associé au projet collectif *Suspended Spaces* portant sur la question de la création en situation de décentration territoriale.

Ouvrages parus dans la collection

Créations & Patrimoines

www.creations-patrimoines.fr



Créations & Patrimoines n°1

L'ŒIL DE L'HISTOIRE

la Conciergerie

(janvier 2013)

Suite à l'exposition *Demeure(s), histoire et mémoire* à la Conciergerie en mai 2013, nous nous proposons de faire retour sur les créations en partant des écrits des artistes participants. Ces écrits relatifs à l'élaboration de leurs œuvres, de la conception jusqu'à la présentation dans ce lieu historique constituent un outil d'analyse des postures artistiques adoptées et sont une incitation à habiter les œuvres. Ils explicitent comment l'œuvre entre en rapport, en contact, avec les « fantômes du passé ». Au-delà de la création sur place ou de l'adaptation des œuvres au lieu, si cette exposition ne renouvelle pas le genre de l'exposition d'œuvres *in situ*, elle est une lecture de l'histoire du lieu. Il s'agit alors de voir comment un monument historique reçoit la création contemporaine et, en retour, comment la création regarde l'histoire et laisse transparaître les traces laissées par celle-ci. Comment l'œuvre engage-t-elle alors notre regard dans ce lieu ? Qu'apporte l'œuvre aux événements passés ? Et comment l'œuvre se constitue-t-elle « contre » ce patrimoine historique, c'est-à-dire en étant à la fois si différente et si proche ?



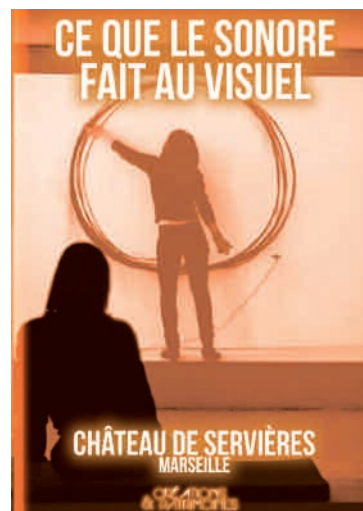
Créations & Patrimoines n°2

ICI & LÀ

Domaine du Saulchoir - Étiolles

(janvier 2013)

Dix artistes ont investi le Domaine du Saulchoir, un ancien couvent à Étiolles, à l'occasion du déménagement du centre de formation des maîtres en juin 2013. Si la meilleure approche pour voir les œuvres est bien le déplacement, dans ce vaste espace à l'architecture composite, ce sont également les œuvres qui prennent ici en charge ce mouvement de déplacement. En effet, loin de se fondre dans le site, elles pointent ses caractéristiques par contrastes et renversements de situation. Chaque œuvre offre une nouvelle approche du lieu : fiction, présentation de collection, accrochages en cours, dispositif de réflexion, traces de déambulation. Le déplacement est alors à l'œuvre, *ici & là*.



Créations & Patrimoines n°3
CE QUE LE SONORE FAIT AU VISUEL
 Château de Servières - Marseille
 (juillet 2014)

« Si tu veux dessiner, ferme les yeux et chante ! ».
 Ce conseil poétique donné par Picasso, dit d'emblée ce que le sonore peut faire au visuel quand il en embrasse le projet. Mais ce sont les yeux grands ouverts que beaucoup d'artistes écoutent la radio dans leur atelier, d'autres travaillent en silence ! Qui saurait dire l'incidence de ce fait apparemment anodin, sur la formalisation des œuvres ? Au-delà de cette situation somme toute traditionnelle, il y a de nos jours, une prise de conscience poétique des effets que les dispositifs sonores produisent dans le visible et quelles sortes de plasticités, ils sont susceptibles de provoquer. Nombre de créations, par le truchement d'objets ou de constructions, avec ou sans les moyens de la photo ou de la vidéo, de l'acoustique ou de l'électronique, ont parfois le sonore pour source. Certaines performances dont le corps est toujours le centre, prennent forme par l'expression de la voix ou dans des battements du cœur. D'autres écoutent la rumeur des villes, le crissement des arbres, le bourdonnement des abeilles... Le paradigme ici ouvert est infini mais rigoureux : car ce qui importe, c'est la trajectoire créatrice du sonore vers le visuel et non l'inverse. Le son, pour une fois, sera donc ici premier.



Créations & Patrimoines n°4
HOSPITALITÉS
 Site Abbatial de saint-Maurice
 Clohars-Carnoët
 (juin 2015)

Le projet d'exposition relie la production artistique à l'idée de préservation d'un environnement naturel et d'une biodiversité dans lesquels l'homme responsable trouve sa juste place. Il mobilise les artistes, les créateurs, implique divers partenaires autour de propositions touchant la représentation du « bien vivre ensemble » dans des espaces partagés par l'homme, les règnes animal et végétal. Ce bien commun qui engage notre présent ainsi que notre avenir est suprême. Le projet affirme le principe d'hospitalité et de préservation de la nature, au travers d'une trilogie Œuvre/Site/Paysage. Quelles attitudes les artistes développent-ils face au défi que représentent les enjeux du développement durable, des sanctuaires naturels établis par l'homme, tels le site abbatial de Saint-Maurice ? Avec ce projet, ils sont invités à produire de libres figures de l'hospitalité, à éco-concevoir des œuvres, tout autant que des postes d'observation, autant d'invitations à poser un autre regard sur leur environnement.

Création graphique et maquette :
 Alice deLaChapelle

Photographies des œuvres :
 Cécile Bart, Claire Chesnier, Richard Conte, Philippe Girard, Cécil Mathieu, Miguel-Angel Molina, Esclarmonde Monteil, Sandrine Morsillo, Lina Paz.

Commissariat de l'exposition
Peindre n'est [-ce] pas teindre ?
 Sandrine Morsillo et Esclarmonde Monteil

Coordination, communication :
 Esclarmonde Monteil, conservatrice du Musée

Directrice de la collection
Créations & Patrimoines :
 Sandrine Morsillo

Directeur de l'Institut ACTE
 (Arts Créations Théories Esthétiques)
 Unité Mixte de Recherche
 Sorbonne-CNRS :
 Richard Conte

Remerciements :
 La marie de Jouy-en-Josas : son maire M. Jacques Bellier, Mme Frédérique Kibler, adjointe au maire en charge du musée, les services techniques, administratifs et la communication, l'association des Amis du musée de la Toile de Jouy, l'équipe du musée, les prêteurs (galeristes et artistes).

**Ce catalogue bénéficie du soutien de la commission
 Recherche du Conseil académique
 de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne**

UMR ACTE- 47 rue des bergers, 75015 Paris
Achévé d'imprimé en mars 2016
sur les presses de LABALLERY - Allée Louis Blériot, 58500 Clamecy

ISBN : 978-2-9547481-4-6
Prix : 10 €

