



Mathias Pérez

Mathias Pérez

Éditions Carte Blanche

*Pour Esther Hoffenberg et  
mes deux fils, Louis et Laurent*

*Couverture et IV de couverture,  
huile sur toile de 200 x 200 cm,  
Auvers-s-Oise, mai 2009.*

N° ISBN 2-905045-53-1

© Editions Carte Blanche  
29 rue Gachet  
95430 Auvers-s-Oise  
[www.mathiasperez.com](http://www.mathiasperez.com)

## SOMMAIRE

ÉRIC CLÉMENS	Voici des peintres	5	CHARLES PENNEQUIN	Mathias peint	81
MICHEL BUTOR	Champs d'Activité	10		Bip & Bande Large	84
	Corps à Corps	11		Peint perdu	85
	Une Obsession	12	CÉCILE WAJSBROT	La Poursuite du corps	87
MICHEL BUTOR	La Capitale des cœurs	19	PHILIPPE BOUTIBONNES	Broken Off	89
CHRISTIAN PRIGENT	Corps en Gloire	31	RAYMOND FEDERMAN	Elle	97
	MW	36	CLAUDE MINIÈRE	Lettre à M.P	109
MARC PATAUT	Christian Prigent	48		L'm de Mathias	113
JEAN-PIERRE VERHEGGEN	La Bête à Mathias	61		Les 3 dimensions de l'm	114
	Les mamelons de Mathias	64	FABRICE THUMEREL	Entretiens avec m.p	122
HUBERT LUCOT	À nu sur la crête	68	MARC PATAUT	Jean-Pierre Verheggen	135
	Poèze pour Pérez	69	JEAN-PIERRE VERHEGGEN	Eux et la Beauté	136
JACQUES DEMARCO	le Mur des vanités	71	CHRISTIAN PRIGENT	Une revue de la Vie moderne	138
RÉMI FROGER	La peinture en colère	74	BERNARD NOËL	Lettre à M.P	140
	Échelles	75	BIOGRAPHIE		146
HERVÉ CASTANET	Aveugle	77			
MARC PATAUT	Mathias Pérez	79			
PIERRE LE PILLOUËR	I DIDN'T KNOW IF I SHOULD READ M OR DREAM	80			



Autoportrait de Mathias Pérez avec sa mère Sylvestra dans la maison familiale à Décines, tout près de Meyzieu en 2009.

## VOICI DES PEINTRES

Un peintre, aujourd'hui, qu'est-ce ? Un artiste ? Un performeur ? Un vidéaste ? Un créateur – mais de quoi ? De ready-made, d'objets biotechnologiques, d'art numérique ? Ne doit-il pas se confronter avant tout à la technoscience industrielle et à la télécommunication, jouer de la reproduction et axer son travail sur la transmission ? Il paraît impossible à quiconque de se lancer dans un projet artistique dans l'ignorance de pareilles questions, d'autant qu'elles s'imposent sur les ruines de la « tradition du nouveau », de l'illusion des révolutions enchaînées dans leurs déchainements... Qui se contenterait encore de contester la représentation classique au nom d'une prétendue création moderne sans être conscient de l'inanité des modes, des écoles, des mouvements, des avant-gardes, au bout du compte de la baudruche de l'originalité dégonflée en marchandise ?

Mathias Pérez peint depuis trois décennies, voit des expositions et lit des livres ou des revues, enseigne dans une école d'art : il n'ignore donc rien de cette situation, il ne peut pas ne pas être conscient de ces impasses. Cependant, il fréquente au moins autant des écrivains que des artistes – il dirige même une maison d'édition, « Carte Blanche », où il publie surtout une revue, « *Fusées* – littérature, arts, cinéma, gastronomie, sports »... Et reste que, envers et contre tout, il peint, qu'il n'a cessé de peindre, sur des tableaux cadrés, avec le matériel et les techniques habituels des peintres. Pourquoi cette obstination qu'il est d'ailleurs loin d'être seul à partager ? Sans m'engager plus loin dans la discussion, j'ose avancer cette hypothèse : les surenchères de styles et de techniques ne font que perpétuer les compulsions du modernisme et, si personne ne peut exclure qu'un artiste puisse, au moyen de n'importe quelle technique, *refrayer nos perceptions*, sinon nos significations (au sens actif qui serait mieux écrit « signifiiances » pour indiquer un présent participant au façonnement des signes), les questions mises en jeu dans la peinture restent tendues selon cette même exigence de retracer nos façons de « voir ».

Quelles sont ces questions et bien plus quelles sont les réponses en acte que Mathias Pérez leur a trouvées ? Il est temps de le suivre, de suivre un parcours de peintre marqué par la pluralité de ses approches, car en ce sens, tout peintre devient des peintres, là où se constituent les événements de son expérience.



Ce parcours peut être appréhendé de plusieurs manières. La plus simple suivrait la chronologie des expositions personnelles et de leurs catalogues : une vingtaine, depuis la première, à 24 ans, à Lyon en 1997, jusqu'à nos jours... Mais bien sûr cette suite n'a d'intérêt que marquée par les façons de faire que l'artiste nous a données à voir : autour des années

80, les tableaux dits d'arcs ou d'ogives – un séjour à Cambridge en 1978 lui donne le déclic –, ou d'angles, ou encore de l'initiale **m** de son prénom et **p** de son nom, vastes gestes colorant de 2 mètres sur 2 (et parfois plus, jusqu'à 5 mètres), à l'acrylique et l'huile sur toile, qui prennent forme au point même, un moment, de se faire tache ; ensuite, en 1982 après un séjour à Rome à la villa Médicis où s'accroît sans doute trop le cadrage et la répétition (Claude Viallat n'est pas loin) des ogives, depuis 84-85 et l'illustration de « La mort des héros » de Claude Minière, les dessins et tableaux dits de phallus, de bites et de couilles, nommées aussi des boules, d'yeux, de nez, de flèches, de chiffres ou de dates, labyrinthes ou spirales-escargots enchevêtrés dans des couches de couleurs épaisses et sauvages, huile sur toile, acrylique sur papier le plus souvent de plus d'1 mètre sur 2 ; à partir de 1993 et la (pro)vocation d'un modèle féminin, exploration des corps tronqués de dames, depuis les contours fessiers, dessinés au crayon à même la peau, et les multiples courbes des seins ou des cuisses jusqu'à la fente de l'entre-jambe, découpes « matisiennes » de couleurs, parfois hérissées sur leurs bords de traits tels les poils, le plus souvent tendues vers la monochromie – à l'acrylique, mais sans négliger l'encre de chine diluée –, voire, récemment, tachetées de haut, sans toucher la toile couchée sur le sol, par d'innombrables gouttes à l'impact visé soigneusement qui rappellent les points colorant-dessinant de Philippe Boutibonnes...

Outre qu'une telle chronologie est heureusement inachevée, il va de soi qu'elle ne présente que sommairement une œuvre au travail depuis trois décennies.



Les différents commentaires que le parcours de Pérez a suscités permettent un pas de plus. Ce qui frappe d'emblée, à les lire, c'est l'insistance sur la primitivité, la matérialité, la corporalité : caverneux, brut, nature, animal, vaginal, mammaire, chair, viande ou charogne, coulures, graffiti, vulgaire, obscène, monstre, autant de mots qui soulignent la caractère élémentaire, sinon minimaliste de ses peintures. Avec tout ça au moins, comme l'écrit Jean-Pierre Verheggen, « on est dans le plaisir » !

Datée du 19 mai 1981, une lettre du poète et philosophe Max Loreau relève au mieux ce penchant d'*un peintre du geste colorant* : « je crois avoir commencé à me familiariser avec vos recherches. Je me suis fait au caractère massif, élémentaire des formes, je me suis fait à vos M et vos P autour desquels les couleurs se polarisent et se défont, dans lesquels elles s'agglutinent, s'épaississent par paquets de chair, ailleurs se fluidifient et s'en vont en coulées – comme si les tissus d'un corps se cherchaient dans les initiales. La juxtaposition des dessins et des peintures m'est venue en aide aussi (...) La part laissée au geste propre à chacune des techniques dans le traitement de la couleur : l'affirmation appuyée du crayon sur lequel pèse le bras massé, les distractions et égarements des substances fluides aux gestes

desquelles appartiennent les nécessités de la pesanteur et de la courbure vers le bas. Ce sont bien des corps qui se dressent là. »<sup>1</sup> Ainsi, du tracement gestuel à même la masse matérielle des couleurs apparaît une « armature » (Minière) cursive et lumineuse dont le double jeu d'évidement et de charpement s'adresse aux corps...

Et de fait, c'est une peinture du corps qui se manifeste aussi ou plutôt d'*un peintre de la corporation génitale*. A première vue, Mathias Pérez ne peint que des morceaux de corps et qui plus est de corps réduits à leurs morceaux sexuels. Mais ce choix réel n'est pas un dépôt qui se bornerait au constat de « l'impossibilité de peindre une idée du corps » (Boutibonnes), voire du « vide effervescent », de la « déchirure d'un corps maculé et informe » pareil aux « *Women* » de De Kooning (Christian Prigent). L'idée, a fortiori l'idée du corps, est « inimaginable » quoique « déchirée comme l'anatomie » (Boutibonnes). Autrement dit, l'irreprésentable du corps réduit à sa seule surface visible, fût-elle organique, se trouve forcé picturalement par la découpe d'une idée dont la fragmentation en figures sexuelles engendre littéralement les méandres de son foisonnement, dédale membru. De la chair opaque sublimée par sa monstration sexuée, ce qui renverse la fonction attribuée communément à l'idée, transparait de la sorte la « charnière » (Minière) qui fait corps en travers de la surface...

Non sans un élément essentiel qui révèle dans la tension résolue entre forme et fond la force d'*un peintre de la fente chromatique* – rien moins qu'une renaissance de lumière ! L'opération passe par les corps dessinés – parfois à même la peau d'un modèle nu assis, mais toujours pour en marquer l'écart – et tranchés de femmes. « La femme n'est pas là et ne l'a jamais été : elle est figure archétypale du manque d'avant l'achèvement du corps. » (Boutibonnes). En ce sens, « en deçà » du corps, elle marque sa genèse, mais en peinture elle ne le peut que dans la déhiscence de la pigmentation – qui ne s'identifie pas à l'élégance du dessin. Certes, le tracé au crayon précède le tracement colorant, mais son esquisse découpe et découvre une toile ou un papier pour l'offrir aux recherches par couches d'une composition de couleurs. Voilà pourquoi, les tableaux en question ne figurent pas des corps pleins, mais « le creusement du désir qui défait les corps », « entre la tentation du toucher (réel) et la résistance à ce toucher (l'interdit) » (Prigent). Grâce aux « sutures » entre forme et fond qui ne privilégient ni la ligne ou la couleur ni le devant ou l'arrière, la toile devient un rythme de découpes qui ne permet aucun arrêt sur image, mais dont l'« humour » de « vanités nettoyées de la vanité » (Jacques Demarcq) par la « fiction/défection de la figure » (Prigent) ne peut que nous réjouir à notre tour.



Dernier pas, depuis les propos mêmes de Mathias Pérez... Lesquels délivrent, sinon les opposés, les contrastes qui, de l'exubérance amadouée à la répétition débordante, activent sa peinture : émotion lumineuse (« le bleu de ma nuit noire, que je fais passer dans



les dessous, pour faire apparaître une lumière d'une beauté nouvelle »), polémique affranchie (« les patrons de l'art contemporain – qui n'ont de goût que pour les pompiers du concept – refusent l'espace dont s'épaissit la couleur et lui interdisent donc de respirer en nous »), désinvolture stratégique (« au début c'est plat, faut commencer par se frotter au nul, au vide, et pour cela lutter avec la double banalité du départ à blanc et du geste déjà connu (...) faut pas chercher l'harmonie, elle vient, elle va venir en séchant (...) à la fin tout se réunit comme dans un puzzle, mais au début je ne sais pas où je vais, comme si j'avais perdu tous mes petits... »), maladresse zélée (« en fait, je ne suis pas doué, c'est pourquoi je fais des couches et des couches, ça m'oblige à y aller lentement, et le corps réfléchit dans cette lenteur, trouve le contact, la proportion »), antilogies perpétuées (« je suis un coloriste qui se fout de la couleur ; pas d'effet, je salis les effets ; au premier abord, on ne voit rien (...) j'ai mis du bleu, je l'ai effacé, j'ai mis du rouge, je l'ai effacé, j'ai mis du vert, je l'ai effacé, j'efface, j'efface, rien à cirer de la couleur, elle n'est pas le problème, il n'y a que le désir de faire une chose qu'on n'a encore jamais vue ; j'aspire au léger, je ne suis que matière ; j'aime le gras, le bien nourri et j'aime tout pareillement les belles surfaces fluides ; la couleur, c'est ce qui vient d'en dessous ; le tout dans une odeur de peinture à l'huile »)<sup>2</sup>, affirmations renversées (« faut pas tomber dans le geste, faut toujours rester dans le dessin, pas d'expressionnisme, faut que ça crie contraint et pas n'importe comment... »), sensation subtilisée (« faut que monte tout ce qui est en dessous, que ça monte à travers sans être tout à fait là... faut pas de maniérisme, mais de l'impression, du soufflé dans la vue ») et symbolique sensibilisée (« qu'est-ce que cette langue visuelle qui s'infiltrer en nous par nos yeux et qui, sous notre langue ordinaire, habite notre émotion mieux qu'aucun mot de l'autre ? »)<sup>3</sup>, jusqu'à la récente affirmation du double jeu d'un art du toucher sans y toucher (« hormis le fond et le dessin, pas de toucher de la toile – ce qui l'alourdit –, un goutte à goutte à un mètre du sol qui éclate sur la toile »)...

Ces propos ne sont déconcertants qu'en apparence, leurs antinomies sont soigneusement traitées. Et il porte sur les éléments essentiels de la peinture : de la couleur – sublime (lumière, beauté, espace et respiration) et souterraine (pas belle, épaisse, odorante, narquée, instrumentalisée, effacée, venue d'en dessous, abandonnée, blanche, soufflée) – comme du geste – compulsif (cri, matière, sexe, éclat) et circonspect (contraint, cernant, dessiné, intact) – ! Comment les prendre sinon dans leur alternance rythmée ? Des formations figuratives aux dégagements coulés, des dessins perturbés aux signes libérés, des grands formats matériels aux lavis des petites aquarelles, une alternance au rythme ternaire hante la pratique de Mathias Pérez, entre ordonnance, liquéfaction et tracement...



Il y aura toujours un pas supplémentaire... Je m'attarde sur l' « éclat » des « gouttes », la « langue visuelle » et le « soufflé dans la vue », car ils renversent décidément la première vue de cette œuvre. Rien de moins pâteux, grossier ou rustique que cette étrange *langue de gouttes soufflées à la vue* ! Car ce que retrace pour nous Mathias Pérez sort de ses expériences – de la lumière chaude d'une aquarelle (celle d'un été à Tel Aviv), des gouttes d'huile innombrables du pinceau tenu à distance d'un poignet ferme (afin de ne pas épuiser le tableau), du découpage par un châssis large (qui détache le relief d'une forme), de l'ondulé d'une vague (qui adoucit le corps), du rose et de l'orangé des bords et d'un fond (qui s'affranchit de la figure), des points-lettres séchés longuement (qui empêchent l'encre de chine de trop mouiller le papier, à moins que par hasard ils n'imprègnent de traces noires la feuille du dessous), d'un phallus et des yeux sur un bas-relief, rose encore (qui les rendent aquatiques)... Et de l'après-midi d'automne d'une visite à l'atelier du peintre, je retiens somme toute l'expérience matérielle des dessous qui aura aspiré au léger, aux « belles surfaces fluides », à la « montée ».

« Sur le liquide, remarque l'écrivain Edith Azam après cette même visite, lequel est toujours en mouvement, il fixe une ombre sous laquelle coule toujours le liquide, mouvement encore. » Dans l'eau comme dans l'espace, l'apesanteur devient possible et comme en elle la mobilité immobile – le paradoxe du tableau. Mathias Pérez est parti du matériel-corporel-sexuel, aucun doute là-dessus : pour parvenir, épuration, lévitation, à la découpe de la fente lumineuse, ouverture spatiale et trouée du temps évasées des couleurs...

Cette langue visuelle qui, de la matière des gouttes, *materia guttarum*, façonne un souffle, *spiritus*, est celle d'un peintre de la haute voltige !

ÉRIC CLÉMENS

1. Lettre reproduite dans « Le roman des corps » in *Mathias Pérez*, par Bernard Noël et Christian Prigent, L'Etat des lieux, Musées du Mans /La Différence, 1988, p.65.

2. Mathias Pérez, *Le bleu de ma nuit noire*, Cahiers de la différence-3, Paris, juillet-septembre 1988, p.48.

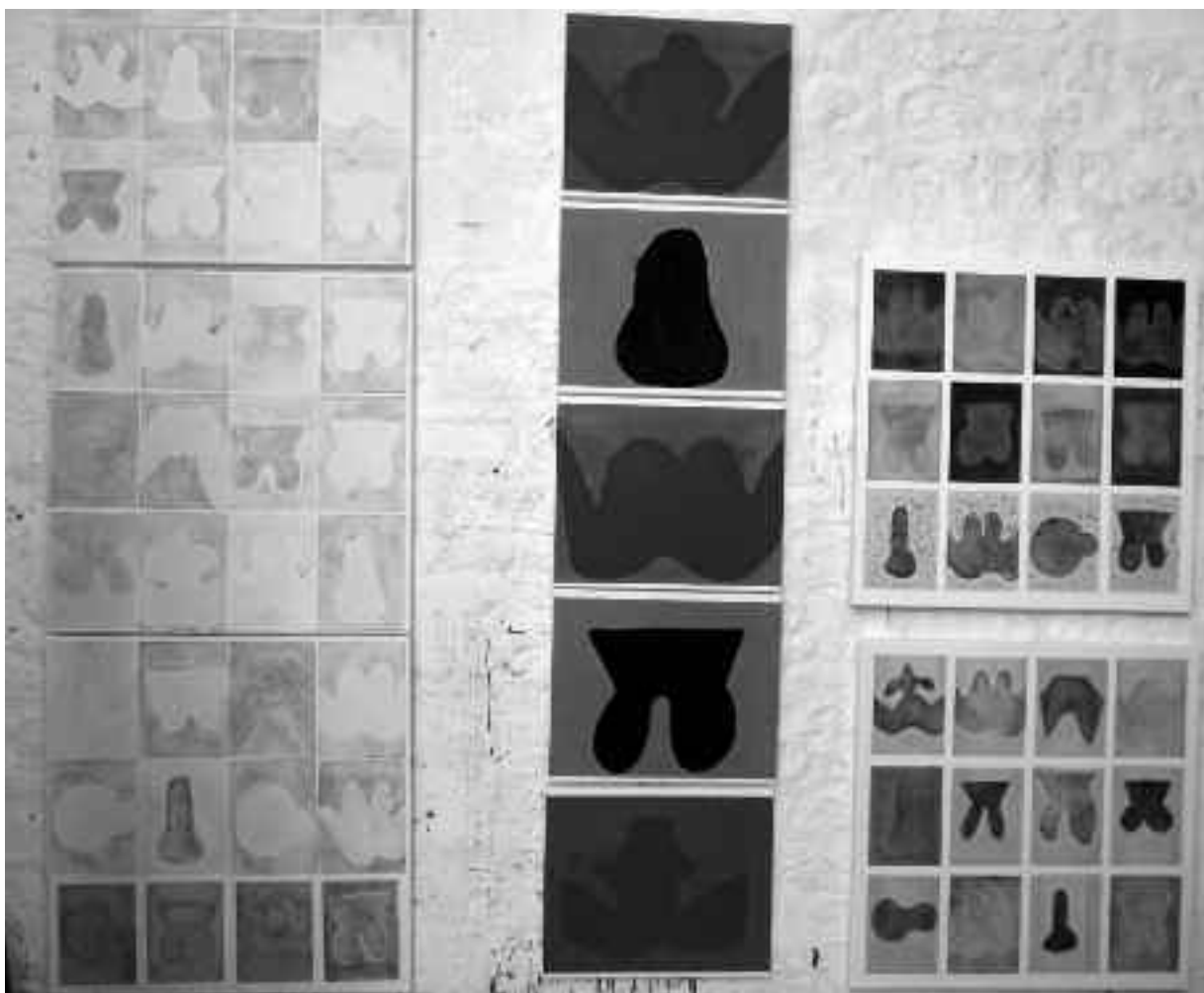
3. Propos recueilli par Bernard Noël dans « Le roman des corps » in *Mathias Pérez*, par Bernard Noël et Christian Prigent, L'Etat des lieux, Musées du Mans /La Différence, 1988.



Trois toiles exposées à la galerie Pataut-Véritable, Paris, octobre 2007.



Acrylique sur papier, 195 x 150 cm, 2007.



Vue d'atelier à Auvers-s-Oise, 2007.



Vue d'atelier à Auvers-s-Oise, 2007.

CORPS À CORPS  
*pour Mathias Pérez*

Nous n'en aurons jamais fini  
de nous émerveiller devant  
le corps de la femme depuis  
douces cavernes prénatales  
jusqu'aux hiéroglyphes des rides  
résumant toute une expérience  
vêtir dévêtir pénétrer  
l'évidemment impénétrable

Changeant les mythes et les poses  
l'accompagnement le climat  
la proximité l'abstraction  
mettant au point des alphabets  
pour nous inventer d'autres langues  
afin de chanter et nous taire  
nous glisser entre les surfaces  
de cette chair philosophale

Quant au corps de l'homme il faudrait  
devenir femme pour pouvoir  
le faire briller s'épanouir  
le radiographier le lancer  
dans l'espace ou dans la peinture  
la contemplation ruisselante  
au-delà du sexe et des anges  
dans la paix dont nous manquons tant

MICHEL BUTOR, *octobre 2003*

## UNE OBSESSION

*pour Mathias Pérez*

Un objet revient toujours  
ou si vous préférez un sujet  
ou mieux encore un projet

C'est la séductrice la tentatrice  
l'initiatrice la médiatrice  
la divinatrice la rénovatrice

L'infirmière l'enchanteresse  
l'ensorceleuse la ménagère  
la compagne la délivrante

Celle d'où l'on vient  
à qui l'on revient  
l'inoubliable

Celle qu'on rencontre  
et que l'on retrouve  
l'insaisissable

Quel que soit son nom  
quel que soit son âge  
l'incontournable

Imprégnant la page  
comme une pluie  
régénératrice

Imprimant des signes  
qui se répandent  
et se répondent

En matières toujours nouvelles  
que mon texte  
vient caresser

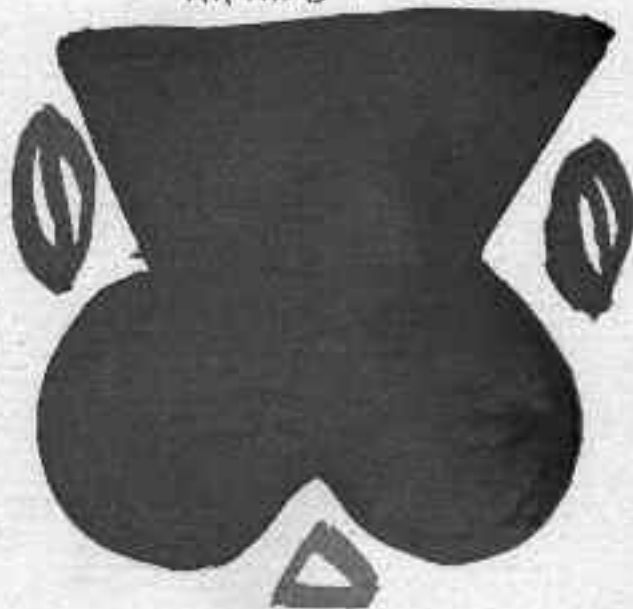
MICHEL BUTOR, *mars 2006*



MICHEL BUTOR

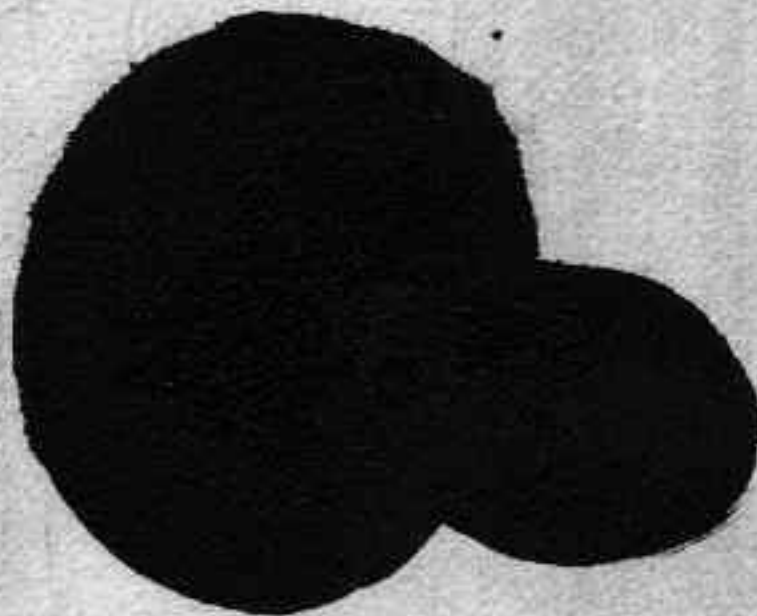
PARADIS PERDU

MATHIAS PÉREZ



MICHEL BUTOR + MATHIAS PEREZ

LES INSTRUMENTS DE LA GÉNÉRATION



CARTE BLANCHE



*Les arrondissements du Tendre de Michel Butor, acrylique sur papier japon, 20 x 17 cm, 2006.*

MICHEL BUTOR

LES ARRONDISSEMENTS

DU TENDRE

OU LA CAPITALE DES CŒURS

MATHIAS PÉREZ

CARTE BLANCHE

On entre par la pente douce  
des souvenirs d'enfance  
ou la finure des coups de foudre  
ou les vestibules  
des rencontres professionnelles  
ou les chicanes  
des arrangements familiaux

Tout cela même  
par les vernissages dans les galeries  
les queues devant les expositions  
les petits concerts  
dans les auditoriums  
les opportunités  
des salles obscures  
les bousculades dans le métro  
les secourus dans les bus  
les bancs pour la remémoration  
des poètes disparus  
les jardins publics  
pour les flâneries silencieuses  
les pavillons  
pour la lecture des romans  
les petits bars  
pour les dégustations exotiques  
jusqu'aux carrefours  
des émotions partagées



Après avoir longuement fréquenté  
les labyrinthes des questions  
les ruelles des déclarations timides  
les avenues des aveux  
ou les cascades des entreprises brusquées  
ou débouche à droite  
sur la rotonde de Monsieur le Maire  
à gauche vers les véhicules  
des aventures multiples



Engagez-vous  
dans les serres des petits soies  
les ateliers et l'imagination  
les marchés aux puces  
des cadeaux inattendus  
et vous parviendrez aux escaliers  
des voos métalliques

mais prenez garde aux impasses des oubliés  
aux coupe-gorges des scènes de ménage  
aux grilles des déceptions  
aux illusions des pharmacies

En dernier recours

depuis la tour de la nostalgie  
vous pourriez choisir les officines

les thérapeutes  
les confessionnaires

les directeurs spirituels  
les terrains de rééducation

sentimentale et sportive



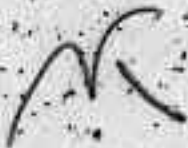
Mais devant les embûches  
de ces programmes  
parvions-nous à éviter  
les quais du désespoir  
les souterrains et l'abandon  
les balcons des suicidés

Pour vous reposer enfin  
sous l'arc de triomphe  
de la longévité amoureux

Cet ouvrage réalisé en 2006  
à Anvers-sur-Oise et Lucinges  
est enregistré dans le catalogue  
de l'Écart sous le numéro

1455

I / II

Michel 

PELETO  
I

## CORPS EN GLOIRE

*Il n'y a pas de belle surface  
sans une profondeur effrayante.*  
Nietzsche

1

Qu'est-ce qu'un tableau sinon un monde ordonné autrement et jeté comme un défi face au chaos du monde réel ? Ce chaos (sensations, douleurs, jouissances, fulgurations et opacités) est pourtant ce qui fait peindre. La peinture est la forme d'un effort pour s'arracher à l'informe qui nécessite qu'elle soit. Elle est la figure d'un défi à l'infigurable.

Ainsi un peintre ne peint-il jamais que la peinture — le point d'origine de la peinture en lui. Le célèbre tableau de Courbet figure, certes, un sexe de femme. Mais il représente bien davantage la fente d'où sort le monde sensuel de la peinture : il peint le désir qui fait que ça peint.

Les formes que forme la peinture sont la trace d'un désir de différence (la ligne d'un dessin) qui garderait en elle le souvenir de l'indifférencié. Elles sont l'effet d'une volonté de mesure qui resterait hantée par le démesuré qui fit que cette volonté apparut.

Quoi de moins différencié, quoi de plus démesuré que l'expérience que nous faisons du corps érotique (celui que nous habitons comme celui que nous désirons) ? Et quoi (donc) de plus constant, dans le monde de la peinture, que l'effort de différenciation et de mesure de la démesure des corps ?

Mathias Pérez relève ce défi. Il nous montre, monstrueusement voluptueux, des morceaux de corps, simplifiés, figés en emblèmes, cernés d'un peu de mémoire tendue. Mais le travail, en eux, de la texture peinte (transparences, épaisissements lissés, coulures insidieuses du medium, superposition des pigments) les assigne à l'inexorable énergie du désir qui fit que ces formes furent à la fois impérieusement engendrées et à la fois savamment discernées du magma de l'oublieuse matière.



Sur ces peintures, il n’y a rien à voir que de très simple : des formes élémentaires, peintes à plat, frontalement posées dans l’espace quadrangulaire. Rien ne distrait le regard de leur puissance d’affirmation. Ces formes sont sexuées. Elles sont féminines : on repère des galbes de seins, des tracés sinueux d’entrejambes. Mais, à ce point de réduction schématique du dessin anatomique, l’évidence biomorphique excède l’assignation générique. C’est qu’on ne peut regarder ces peintures sans que la mémoire cultivée y accroche le souvenir des propositions auxquelles elles font tacitement référence : les silhouettes féminines des *papiers découpés de Matisse*, bien sûr — mais aussi les formes phalliques des *Élégies* de Motherwell ou les modules ambivalents qui ponctuent les grandes toiles de Viallat. Ainsi la féminité explicite des formes ouvre-t-elle à une manière de représentation synthétisée de l’indice sexuel en soi. Comme si le corps mis à nu par le dessin se retrouvait trans- ou poly-sexué de par l’exclusivité célibataire de sa sexualité même.

On peut le comprendre : il aura fallu au peintre peindre à la fois l’objet de son désir (des corps de femmes), le sujet de ce désir (une tension masculine — celle qui commandait naguère les *Ogives* ou les emblèmes phalliques de sa peinture) et, bien davantage encore, l’énigmatique autre objet de ce désir : la peinture elle-même, masculine, féminine, et ni l’un ni l’autre. Voici donc cette altérité subliminale : à la fois rêveusement fluide et violemment calibrée, bordée et débordante, géométrisée et pulsionnellement gesticulée. Formellement ambiguë parce que à la fois source et but du désir qui fit que des formes se formèrent en figures. C’est sans doute d’abord de leur capacité à suggérer l’imminence de cette transaction des marques sexuées dans l’élaboration symbolique que ces images délibérément sommaires tirent leur force d’attraction : alertent et interrogent.

En somme, ce n’est pas si simple. Le complexe, d’ailleurs, affleure, si on y regarde de plus près.

Il s’affiche dans les variantes de la méthode : papiers découpés (ou déchirés) puis collés ; pochoirs ; formes découpées comme un rien (une chose négative) dans le plein de l’image ; ou formes tatouées « sur » la peau du fond ; lavis transparents ou opacités gouachées ; alternance du rapport clair/foncé dans le dispositif forme/fond ; nombreuses variantes colorées. Comme s’il s’agissait de multiplier les modes d’approche, ou les angles d’attaque, face à un motif qui sans cesse se retire, à la mesure même de l’effort technique qu’on fait pour le fixer (pour le styliser).

Complexe aussi le détail de la mise en place. D'abord il y a cette tension entre les formes biomorphiques et l'orthogonalité du format. Le tracé peint *courbe* l'espace. Comme si chaque tableau devait à chaque fois être le ring où s'affrontent la géométrie du code (le cadre, le format, la surface) et une distorsion sinueuse qui la conteste sans pour autant pouvoir exister sans elle. Cette distorsion est comme l'anamorphose d'un Autre, invisible autrement, qui ne saurait se figurer que par cette courbure distordue dans l'ordonnement symbolique des abscisses et des ordonnées.

On voit bien encore que ce qui fait tenir l'image autrement que comme vignette chromo se joue dans les sutures entre forme et fond : les lignes de la découpe, le tremblé du tracé, l'arabesque hésitante, le cerne raturé, le décalé des épaisseurs des formes collées. Tantôt un tremblé vaporeux fait nimbe autour de la sévérité du tracé — et la forme vacille : c'est une montagne chinoise, un lambeau d'estampe Tang. Ou bien une infime tache de lavis pose son ombre là où s'ouvrit un entrejambe ou un embryon de sillon mammaire — et l'espace peint se creuse autour. Au contraire, il se projette vers nous, quand la minuscule entaille, plus claire, d'un emblème vaginal le fend soudainement de son œil ironique.

De même le travail de composition : à côté des tableaux porteurs d'une image unique, voici des images sériellement répétées ; voici encore des bandes de papiers, chacune porteuse d'un motif, alignées verticalement en diptyque ou en triptyque. Chaque tableau est alors un écu *parti*, où l'image devient meuble héraldique et s'abstractise dans la symbolique un dispositif mesuré qui *comprend* sans s'y annuler le démesuré du motif.

#### 4

Au moment de l'esquisse, le tracé fut fait au plus près du corps du modèle, « à le toucher ». Ainsi dessinait Matisse, dans les années 1950. Mais « à le toucher » ne veut pas dire en le touchant. Le plus près impulse l'effort au plus lointain (à l'apathie du style). C'est passé quelque part entre la tentation du toucher (réel) et la résistance à ce toucher (l'interdit), dans une sorte d'asymptote méticuleuse au corps. Cet entre introduit, infime mais implacable, la distance du symbolique : le *relevé*, l'écart qui fait sublimation et convertit en pur amour (en amour sans objet) l'amour de l'objet qui fit peindre. La peinture est la cristallisation de cet amour-là, vide, saturé du vide de l'objet récusé en même temps que désigné.

Au vrai, ce ne sont pas des corps que montrent ces peintures. Mais des morceaux de corps, obstinément acéphales, sans membres. Ce sont des troncs : des figures du tronqué. Des corps

morcelés, résumés à la déclarativité de leurs fragments sexués. Ce que montre alors cette sorte de *leçon d'anatomie* post-matissienne, ce n'est pas tant le corps d'une autre (d'un modèle) que le corps en soi : le corps comme autre, celui du peintre aussi bien. C'est-à-dire l'autre qu'est pour chacun son propre corps : jamais perçu autrement que par fragments, renversé dans l'expérience du miroir, ignorant de son énigmatique envers comme de son épouvantable dedans, la tête toujours perdue dans l'inconscience de soi.

5

Dit autrement : le corps entier (la totalité anatomique) n'est présent qu'en tant qu'absent. Chaque morceau montré est métonymique : il vaut pour tout le corps. Mais il vaut bien davantage encore pour l'absence de ce tout que serait le corps. La peinture ne tient au corps que pour autant qu'elle n'en monte que des bribes démontées, et qu'elle l'évince comme figure entière. Chaque lambeau métonymique joue ce temps d'évincement parce qu'il évoque le retiré de la présence globale. Et il fait sens de ce retirement. Ce retrait emphatique nous dit quelque chose de l'impossibilité de fixer l'énormité du corps dans la pacification des images saisies en miroir. Il nous suggère que la vérité du corps commence précisément là où cesse le pouvoir qu'auraient les images de le représenter entier, apaisé, serti : nommé.

Il nous dit aussi que la puissance du désir cannibalise le corps, le dévore et l'annule. La peinture mange les corps, comme le fait la lumière. C'est son érotisme à elle : destructeur — ainsi dans les *Women* de De Kooning.

Peindre des corps est surtout peindre le creusement du désir qui défait les corps et l'impossibilité de faire que le corps réel (le corps du réel) soit, dans la peinture, autre chose qu'une trace innommable qui ronge toute totalité figurative. Ainsi les corps peints s'oublient-ils, éclatés, décapités, morcelés dans le mouvement de la couleur, tenus cependant au souvenir du modèle (au réel) par le dessin (l'arabesque) qui les noue en figures.

6

Je vois ces éclats de corps flotter en lavis sombres dans l'humidité du fond plus clair : le long des bords de la figure tremble un halo flouté, une auréole de pelage capillarisé. Sensation d'une porosité, ou d'une perméabilité, de la forme au fond, et vice versa. Qu'est-ce que cette profondeur dont la surface palpite ? Sans doute la hantise du qui-ne-peut-se-figurer. Comme si les formes, précisément imprécises, n'apparaissaient que fantômatiquement transpirées, ou expirées, par le fond, soufflées en avant et ruisselantes encore du magma des fonds. Et

chargée alors de la symétrique imminence de leur disparition. Épiphanie et agonie, ensemble. Ce mouvement, spectral : c'est la proposition symbolique de la peinture, comme fiction/défection de la figure. Le réel n'y vient que comme revenant, fiction hantée d'un pouvoir simultané de défection de ce qui, sous sa poussée, se fait (se forme). Le réel dont la peinture traite est souvenir : il est la venue du dessous, le revenu spectral du reste imprenable de la prise en figures.

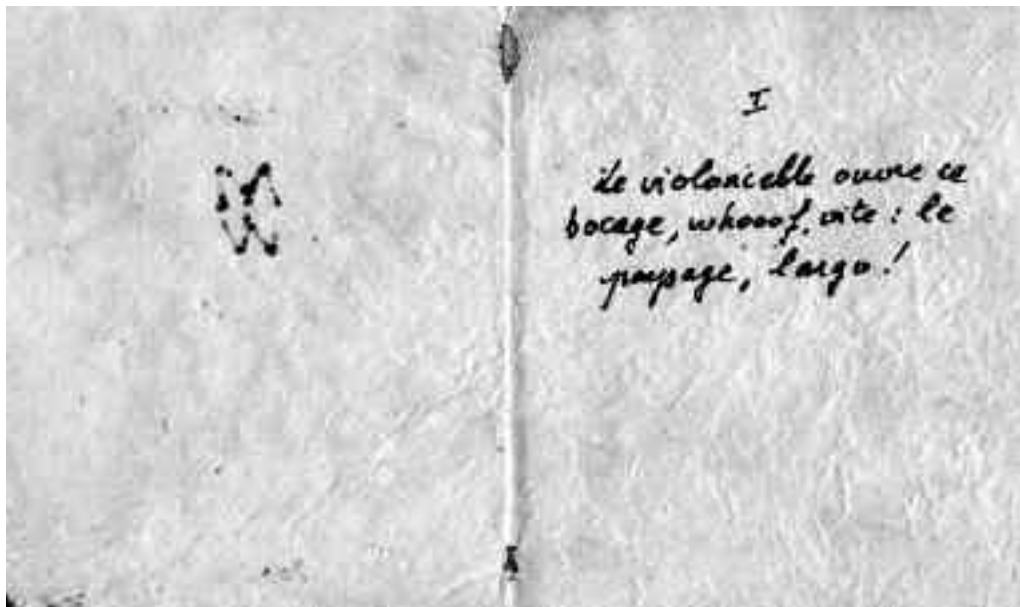
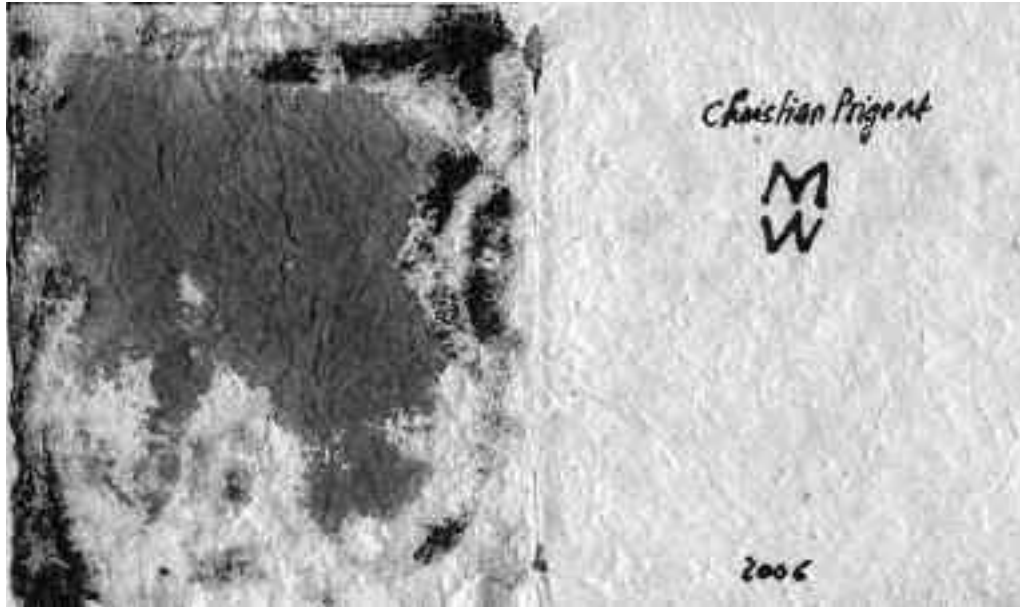
7

La peinture met le corps en Gloire. C'est-à-dire qu'elle le sacre et le massacre. Elle l'expose comme massacre, ou trophée, de sa chasse au réel. En elle, il trône. Mais défait par ce qui, en lui (en son image fixée), fait trace de ce par quoi il échappe à toute définition (à toute finitude des figures et des noms). Ainsi éclipsé et défait, il fulgure : comme impossible. Il appelle, du fond de cette éclipse, l'énergie ambiguë du désir : éros, besoin de toucher, conversion de ce besoin en pulsion scopique, soumission distancée à la sommation de symboliser, sublimation peinte. Sous le double effet, simultané, de l'exigence et de l'interdiction de représenter. C'est de ce mouvement palinodique (offert/refusé, donné/retiré, défini/infini) qu'est saturée l'*aura* de la peinture : son charme sensuel et la violence déceptive de son *noli me tangere*.

Ainsi je touche ce corps, moi qui vois, à ma façon — moi qui identifie ces images comme images de corps. Mais je touche aussi bien son absence : je touche à ce corps en tant qu'intouchable, je touche à l'intouchable. Je touche à la peinture comme mise en touche(s) de l'intouchable. Car, regardant de la peinture, que cherchons-nous à toucher ? Pas l'objet représenté, bien sûr. Pas non plus la matérialité de l'œuvre peinte. Mais la puissance d'une perte paradoxalement exaltante, l'expérience de cette castration qui tranche l'envie de toucher incestueusement, sans médiation, dans la dévotion à la matière stupide : l'interdit même qui instaure la distance optique et symbolique dont toute peinture est, à chaque fois, la manifestation, parfois exemplaire. « Reculez-vous, disait Rembrandt, l'odeur de la peinture n'est pas saine. » Recul, oui — mais pour mieux sauter dans la sensation vive du réel qui reste, littéralement, intact, détourné en creux, négatif et spectral, dans la plénitude des images.

CHRISTIAN PRIGENT, *mai 2006*





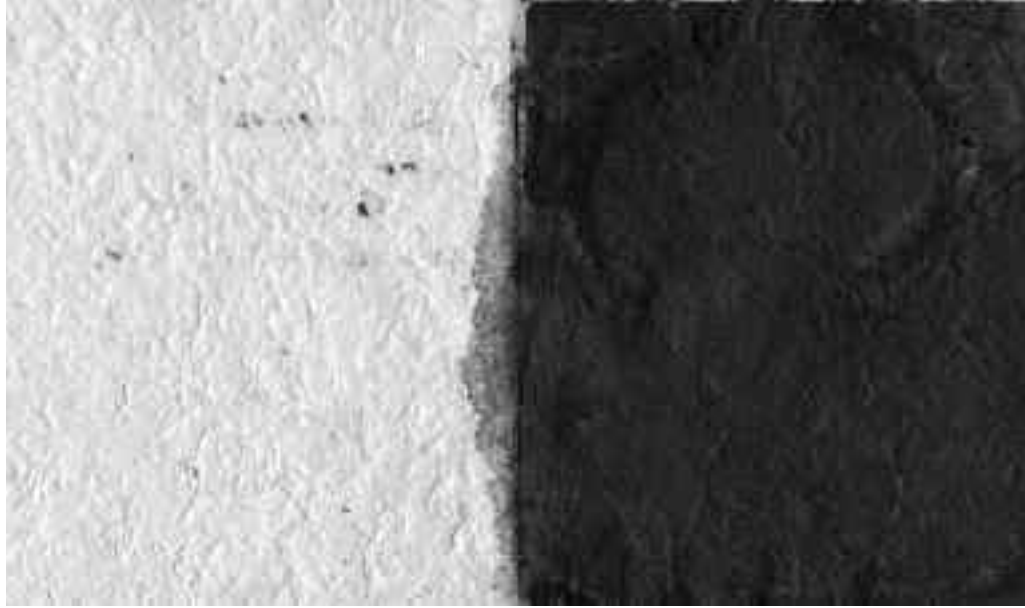






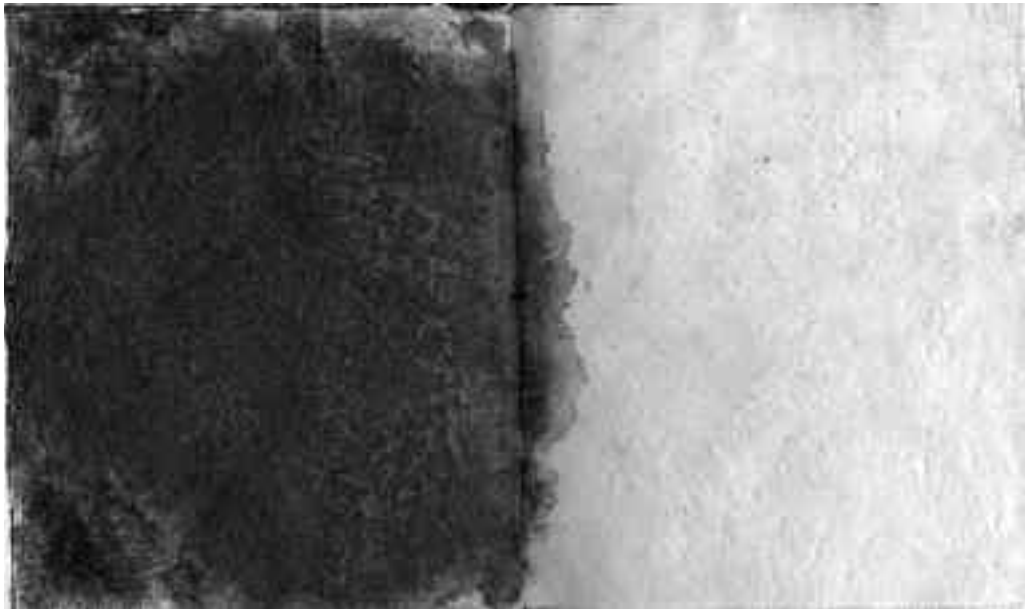






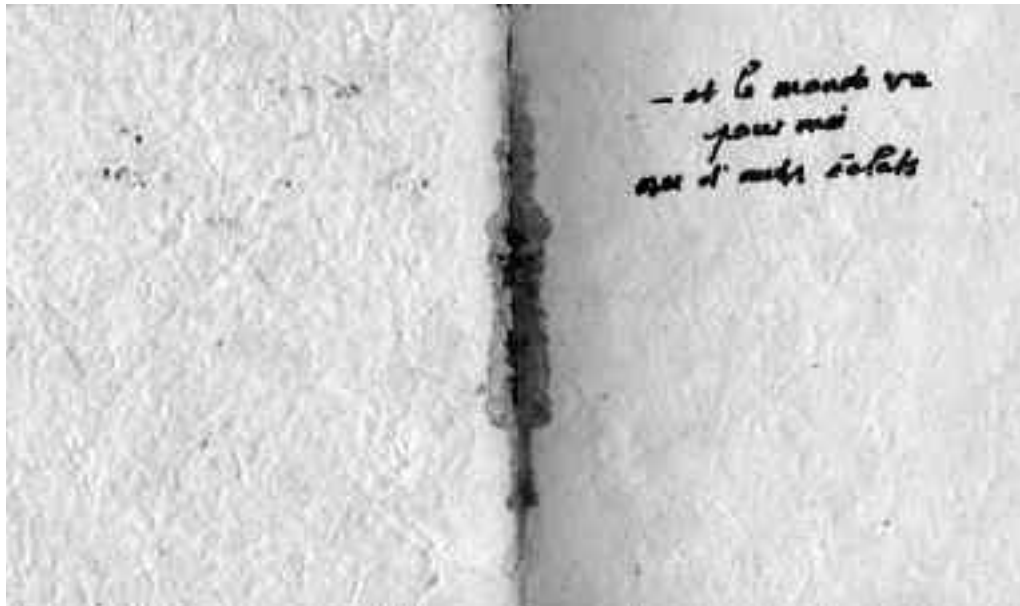
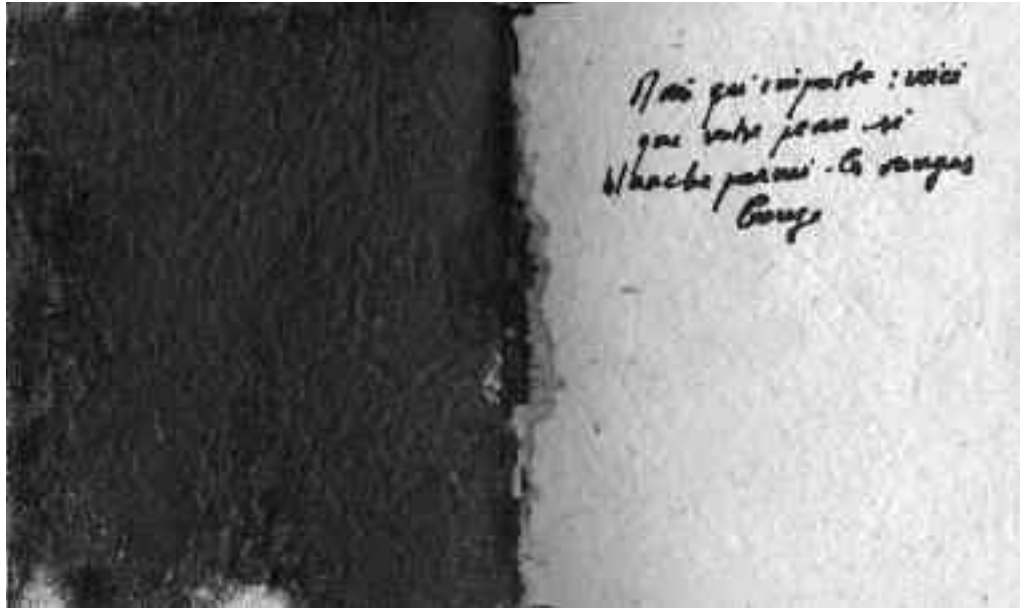
Neige sa nuit. bonheur!  
et que ton cœur  
aide d'elle ouverte  
cœur à cœur à toute part

2  
Car si c'était une aile ce  
serait celle  
poussée d'ocelles  
que  
l'ombre sur ma face  
porte



ou mieux (plus fraîche) que  
la rose  
la fleur  
l'édair traité  
dans le courant de l'été ?

ou mieux (plus fraîche) que  
la rose  
la fleur  
l'édair traité  
dans le courant de l'été ?





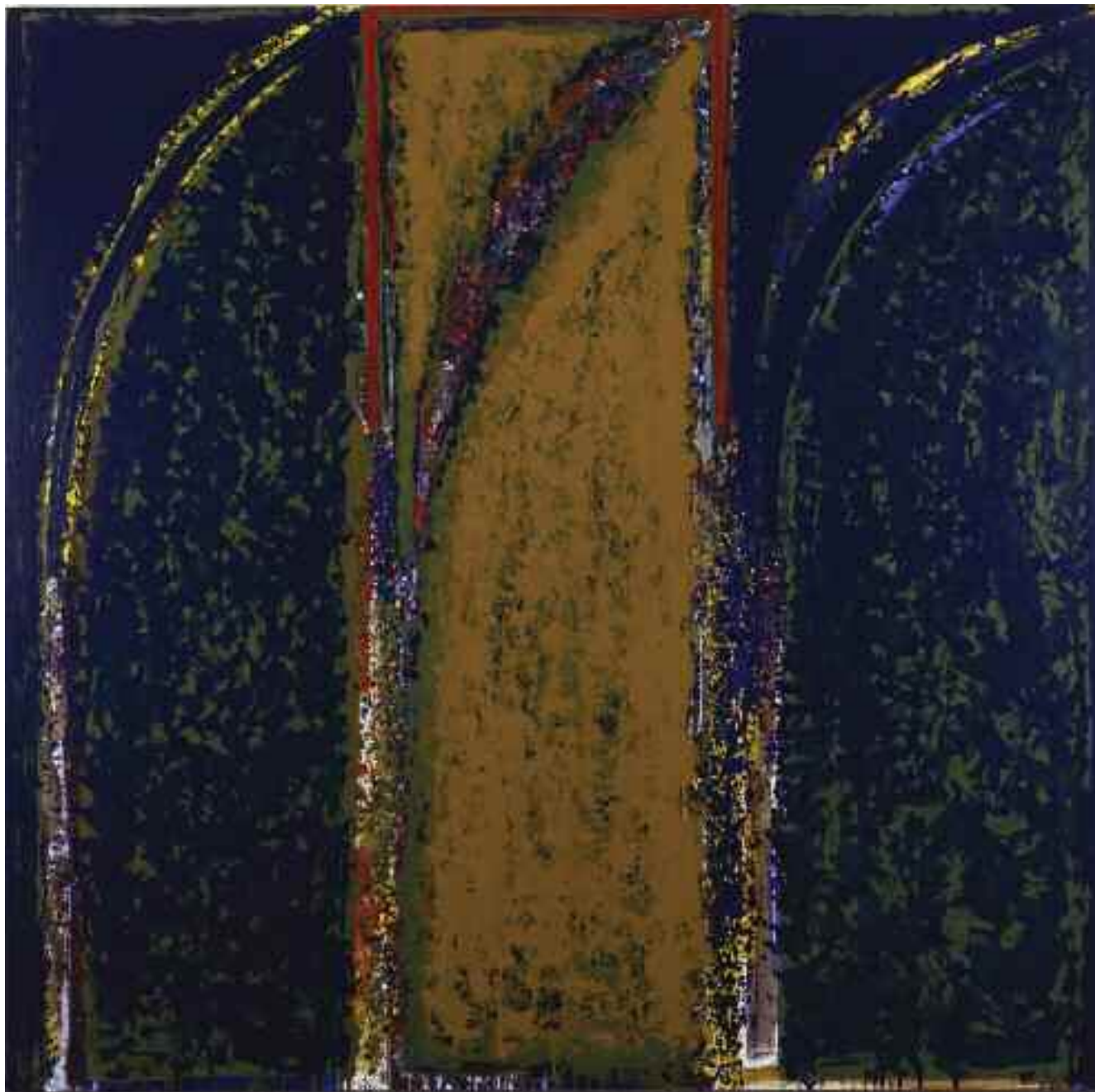




Christian Prigent par Marc Pataut, Auvers-s-Oise, 1994.



Huile sur toile de 180 x 180 cm, Villa Médicis à Rome, 1981.



Huile sur toile de 200 x 200 cm, Villa Médicis à Rome, 1981.



Huile sur toile de 200 x 200 cm, Villa Médicis à Rome, 1981.



Huile sur toile de 150 x 150 cm, Auvers-s-Oise, 1998.



Huile sur toile de 150 x 150 cm, Auvers-s-Oise, 2001.



Huile sur toile de 150 x 150 cm, Auvers-s-Oise, 2001.



Huile sur toile, 200 x 200 cm, Auvers-s-Oise, 1990.





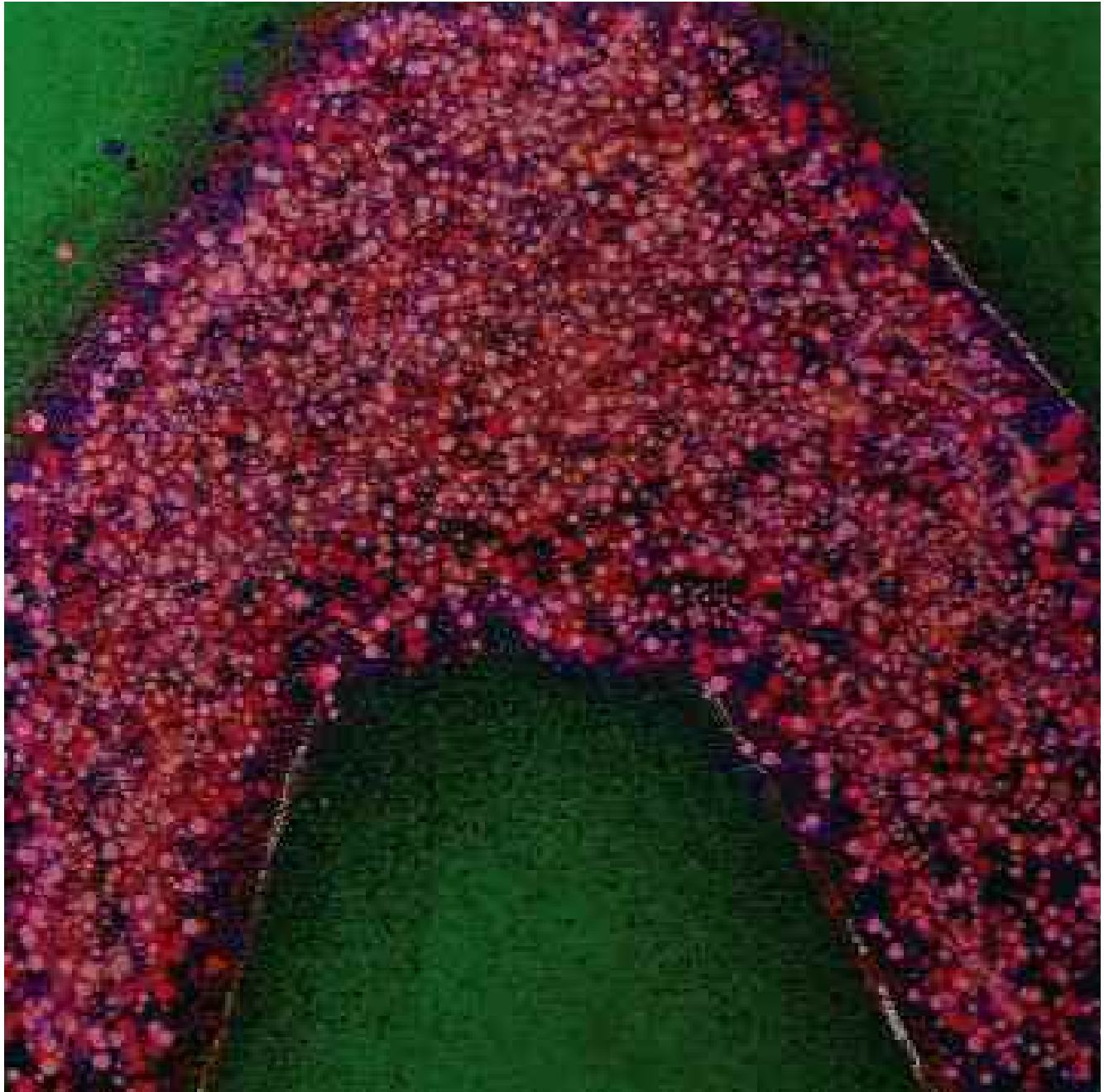
Aquarelle sur papier marouflé sur toile, 100 x 100 cm, Tel-Aviv 2007.



Aquarelle et encre de Chine, 260 x 200 cm, Auvers-s-Oise, 2009.



*En pensant à Philippe Boutibonnes, huile sur toile de 100 x 100 cm, 2008.*



*En pensant à Philippe Boutibonnes*, huile sur toile de 100 x 100 cm, 2008.



Huile sur toile, 200 x 200 cm, Auvers-s-Oise, 2009.

Singulièrement, le premier livre que j'ai publié chez Mathias Pérez s'intitulait *Devoirs de Vacances*, et voilà — ou plutôt, ne voilà-t-il pas ! ironie du sort — que la rentrée scolaire, cette maudite rentrée scolaire, avec ses contraintes administratives et ses impedimenta professoraux, m'empêche, comme je l'aurais souhaité, de venir en parler, ici.

De venir témoigner ! D'avoir toujours eu — et gardé ! — le sentiment que la collection *Carte Blanche* dans laquelle il s'inscrivait, répondait parfaitement au sens même du titre dont elle s'était autorisée. Qu'elle donnait, effectivement, carte blanche : c'est-à-dire, à mes yeux, ce droit de réponse inventif face aux crises éditoriales et autres, et cette liberté polémique dans la modernité.

La modernité *résolument moderne* !

*Devoirs de Vacances* était un petit livre qui essayait de relever de cet esprit. Un petit livre, bref et joyeusement iconoclaste — le contraire absolu d'un pensum ! — traversé, débordé, dans son imprimé par une aquarelle de Mathias lui-même, extraite de sa série des années 83-85, sa série des *ogives*.

Terme que je reprenais à mon compte signifiant, pour tenter d'en épuiser tous les sens possibles en les sursaturant, comme à mon habitude, du plus grand nombre de mes fantasmes. L'ogive, rappelons-le, est tout de même, et avant tout, un arc bandé. On ne peut pas y couper ! Du reste, la correspondance que j'entame, à l'époque, avec Mathias (que j'appelle : Gallimarthias Pérez, selon mon propre galimatias personnel !), la toute première correspondance à propos de *Devoirs de Vacances*, débute par une petite carte postale que je lui adresse, de passage dans la région de Metz, depuis Jouy-aux-Arches.

À cause de ce Jouy, tout à fait Joycien, évidemment, et non de la découverte panoramique d'un quelconque Pont du Gard lorrain ! On l'aura compris !

À regarder de plus près ces aquarelles, je pensais d'ailleurs, moins à une bite de pont ou à une érection de cathédrale (ça s'érige, non ?) qu'au petit sexe, cocasse et déturgescent, de ce merveilleux *Achille* que Cy Towmbly a dessiné, crachouillant, tout robinet ouvert, foute-foute, foute-foute, toute sa colère, haute en couleur, à coups de crayon gras.

Ou d'autres fois, à ces jambages malhabiles — petits ponts vicieux et petites jambes tordues ! — de ce pont aux ânes obligés qu'est notre première écriture scolaire, si éprouvante.

Ou encore, les jours de liberté, aux cintres lourds des gardes-robres obscures dans lesquelles nous nous engouffrons, déguisés, travestis déjà, troublés à jamais ! Plus grands, enfin, aus immensess portes cochères masquant nos premiers jeux interdits d'apprentis sorciers — apprentis docteurs, devenant très vite, cela va de soi, diplômés, lauréats, *Docteurs Clitoris causa* !

Bref ! ce qui me paraissait lumineux — comme si c'était l'enfance de l'art — c'est qu'on ne pouvait « entrer » dans cette peinture qu'en acceptant de regarder, et lire soi-même, le roman (noir, viandeux, excorié, puant et magnifique, infantile et obscène) de notre propre corps, retourné.

Mathias Pérez, lui-même, dans le texte que lui consacre sous ce titre *Le Roman des Corps*, Bernard Noël<sup>1</sup>, n'emploie-t-il pas pour désigner le coup final de son poignet et le point d'orgue de son désir, l'expression : « monter en couille ». Ou, ici et là, « toucher, touiller, frotter, tirer une giclée, couler, tremper, laisser tremper, couvrir ».

C'est beau couvrir ! c'est comme pour les animaux quand ils font leur monte de chaleur, leur rut saccadé. C'est cocher, coïter. C'est comme dans les cabanons gonflés de volailles criardes ou de lapins lascifs. Comme dans *Porches-Porches*, le second livre que j'ai fait, avec plusieurs peintures de Mathias Pérez, et qui n'est pas seulement la matrice primitive de ce qui allait devenir *Pubères, Putains* mais un texte sur ce chef-d'oeuvre de la peinture cochonne qu'est cette *Tempesta* de Giorgione dont parle également Prigent, dans cet autre chef-d'oeuvre de l'écriture cochonne, qu'est son *Commencement*<sup>2</sup>.

Giorgione, le sporcaccione, le gros sale comme je l'écris avec ce côté gros rat reisérien. Traîné dans la boue. Traîné dans la soue. Convoqué pour nous rappeler que si l'écrivain a à écrire l'écriture, le peintre se doit, lui aussi, de peindre la peinture : la peinture sale — autant dire fraîche ! — et l'écriture cochonne !

L'écriture avec un os ou ce bourbon rimbaldien agacé par cent sales mouchérons. La peinture avec un bâton, un aiguillon crotté ou un pique-boeuf ! La peinture plein les guêtres ! Bref, je veux dire, pour faire court, qu'il y a une animalité magnifique dans tout cela : *Animalthias Pérez*, je te salue !

Écrire en effet, — et sans doute, peindre, j'en suis de plus en plus convaincu ! — c'est, comme j'ai tenté de le dire à la fin d'*Artaud Rimbur*<sup>3</sup>, « faire et aligner des bâtons ! C'est en baver des chuintés et en chier des mous ! C'est chier dans ce trou ! C'est devenir soi-même, un bâton ! Etre le bâton cochon de ce corps — mal fait, mal conçu, mal planté et mal baisé — qu'on nous a cochonné ! C'est tenter, jour après jour, d'en esquisser le contour et d'en déboucher le brouillon ! Tenter d'actionner — avec une folle envie concomitante de tout bou-

siller ! — cette saloperie de colonne à pression qui nous sert de prothèses à langues ! C'est tenter de l'amocher ! De l'écrabousiller ou d'en boucher le daleau ! De la bourrer ou mâchurer de mots ! De la barbouiller de bamboula ! De la peinturlurer aux couleurs, très peu françaises, de ce qui en sourd ou s'y tait, dans l'hystérie crispée d'une motilité sans nom !

C'est tâcher des noms là-dessus !

Tâcher de dénouer ce rébus et de désigner cet os,  
par où et par quoi,

— quoi qu'on fasse ! on l'a dans l'os ».

JEAN-PIERRE VERHEGGEN



1. Noël, Bernard, *Mathias Pérez ou le Roman des corps*, in *Mathias Pérez, L'État des lieux*, La Différence, 1988.
2. Prigent, Christian, *Commencement*, P.O.L., 1989.
3. Verheggen, Jean-Pierre, *Artaud Rimbur*, La Différence, 1990.



## LES MAMELONS DE MATHIAS

Soyons clair, c'est de peinture qu'il s'agit ! Rien à voir donc avec *Les Mamelles de Tirésias*, la pièce humoristico-surréaliste d'Apollinaire qui fut créée et représentée dans les années 1917-1918. D'ailleurs, mamelles, mamelles comme ça, c'est assez déplaisant ! Particulièrement dans un titre ! Ça fait, dirait-on, phase finale, pour ne pas dire phase terminale, d'allaitement (ou du moins puits pectoral tari et tout flachouille), voire stalactite pendouillante ! On pense en effet à une stalactite tombant du plafond d'une grotte préhistorique — je sais, je sais, je dis pis que pendre de ce pauvre organe maternel, je le cônifie, je le refroidis, je suis sans doute un mauvais fils, un mal sevré, mais c'est ainsi ! On a même parfois l'impression de lire la fiche technique d'une machine à succion par aspiration qu'on place aux trayons des vaches ! Quoi qu'il en soit, mamelles, je trouve, c'est synonyme de poitrine plate ! Écachée, varlopée, aplanie comme ces poitrines dévouées, caritatives et catholiques le plus souvent ! de ces poitrines rentrées qui ont souvent autant de sein que n'en avait Teilhard de Chardin.

Mais attention toutefois, je ne médis pas pour autant car question générosité, là pardon ! Ça tourne rond ! On ne s'y est du reste pas trompé en symbolisant l'action de ces infirmières du Christ et autres volontaires bénévoles, laïques ou non, par un pélican (et où est-ce qu'il met son bon tabac cet oiseau-là ? eh bien dans le jabot à gonflette qu'il porte au même endroit, pas vrai ?). Ajoutons en outre (c'est le cas de l'écriture) — à leur décharge sinon à leur corps défendant ! — que nous en avons tous connues de sacrement nichonnées, parfois, parmi ces femmes zélées ! Bref, c'est mamelle qui me dérange ! Surtout dans ce cas précis ! Comme ne conviendraient pas non plus les nichons ci-dessus ou toute la clique des doudounes, pare-chocs, etc., ni même tétons, quand bien ce dernier fait-il tétée à profusion, giclette et distribution sans parcimonie !

Non, franchement, pour y arriver et tâcher — enfin ! — de parler de ce que peint aujourd'hui Mathias Pérez (tout en ne faisant pas une fixation par représentation interposée), seul mamelon trouve grâce à mes yeux ! C'est que mamelon, on le sent, c'est pour les mains ! Pour des mains amoureuses, j'entends bien ! Pour les caresses et les premiers appuis ! Pour le début d'ivresse ! pour le tâton manuel — qu'on ait comme pinceau une queue de morue ou un Niele Toroni N° 5 (de Charnel) ! C'est pour le palpage sensuel ! C'est totalement déjà

du côté de l'acte de peindre ! C'est le premier degré du septième ciel qui débute avec la première gâche des matières comme le font dans un bol en caoutchouc les plâtriers quand ils réparent ou bouchent les trous ! C'est la touille fraîche ! C'est mou-mou et ça devient tout de suite mieux-mieux ! C'est pour monter au ciel de la peinture ! Souvenez-vous, Mathias montait en couille autrefois ! C'est sa nouvelle envolée lyrique sur sa montgolfière lyraque ! Ah ! ça craque dans la rondeur fermentante, ça éclate d'abondance, c'est 100 % dans la dépense ! loin des labourages et pâturages à camouflages vieille France ! Loin des kilikilis petits patapons chers au trop prude Monsieur Sully ! C'est au contraire, promenade franche dans le corsage des colorations ! C'est grand air et respiration ! C'est, on l'a dit, voyage en ballon et virelangue à répétition ! C'est Verlaine au litron bombance et Bobby Lapointe à l'alitération qui chante ! C'est miam-miam-elon rétorquerait la régression ! Et pourquoi pas ? Et pourquoi non, puisqu'on est dans le plaisir et que ça fait bon !

JEAN-PIERRE VERHEGGEN, *septembre 2004*



## VICTIME DE SON PÈRE



Sigmund Freud, le père de la psychanalyse moderne, a très probablement été victime dans son enfance des tendances incestueuses de son père, selon une spécialiste néerlandaise des pathologies mentales.

Dans une lettre à son ami Willem Fliess, Freud écrivait en 1897 que son père Jacob avait autrefois abusé sexuellement de plusieurs membres de sa famille. // *est responsable de l'hystérie de mon frère (...) et de celle de certaines de mes sœurs cadettes*, ajoutait-il.

En... En...

d'la Tranchée d'Arnhem,  
deyant Trachée Artère, le Coureur  
au cœur légendaire, l'Empereur  
des fondrières, l'Empereur des orniers,  
l'Empereur des champs d'hommes de  
terre et des sennes et hermines à chicons  
amers, celui qui fait toujours la course  
en tête des mots, comme le Gitan d'Échloo  
ou le Cannibal des Canibéaux! L'Empereur  
des Warbères, l'Empereur des frèchaux!  
Le Roi des Inventeurs de Formule 1  
populaires — enke Plene Renaud  
d'Armentières et le Commisnaire Maigret  
des filatures launières! — Premier

## Autres proverbes belges

Il ne faut jamais jeter le manche  
après avoir cogné sur une femme:  
il faut le remettre dans sa culotte

Les cordonniers belges ne mettent  
même pas de cordon ombilical à  
leurs nouveau-nés!  
(Les cordonniers belges sont vraiment  
mal chaussés!)

Telle père, telle flèche!  
(proverbe suisse)

Heureux au jeu, malheureux au feu!  
(proverbe pompier)

Hubert Lucot

À nu sur la crête



matkias Pérez

## POÈZE POUR PÉREZ

Je m'attacherai    au    GROS MINIMALISME  
de mon gros Mathou

BIEN VISIBLE                    (nulle arcane ?)

De loin toucheraï — comme caméléon lance sa langue —

le lobe d'une oreille O

° le joli nombril

le gentil clitoris<sup>8</sup>    au charme infini  
?

tous pétales dont M.P. agrémente l'espace  
(cf. « un champ de violettes »)

Naguère,

des arches tombaient

et retombaient,

Niagara de pierre,

forêt d'eau.

Dans le bas,

Cadrons

Les Formes et les Directions

DONT L' du Diable :

MaThIaS PéRez PRIMEsauTier  
aime finir en flèche les arcs  
et les PETITS PÉNIS des diabolins  
absents réduits à ce motif.

En clair : Andalou catholique, Mathias passe  
des ogives cathédrales aux enfers  
par le jardin des délices peuplé de nymphes piquantes.

HUBERT LUCOT, *octobre-novembre 2006*

## LE MUR DES VANITÉS

**M**athias Pérez, quand je l'ai rencontré il y a vingt-cinq ans, peignait des ogives. À présent, c'est des culs, des troncs, des nichons. Faut-il chercher un sens à cette évolution ? Y voir, par exemple, une mise à nu grossière du fantasme religieux ? Je ne crois pas. Le trajet d'une œuvre obéit rarement à un dessein.

D'autant, en ce qui concerne Pérez, que les ogives n'avaient pas plus de valeur symbolique que n'en ont aujourd'hui fesses ou mamelles. C'étaient, ce sont de simples divisions de la surface peinte : des formes pour mieux cerner son sujet, la peinture. Certes, les ogives tenaient du vitrail par le flot chromatique qu'elles s'efforçaient de contenir : une sorte de débâcle lumineuse se moquant des chatolements qui chatouillent l'œil. Mon sentiment, à l'époque, était que Pérez dressait un mur au lieu d'ouvrir une fenêtre, s'opposant en cela à la formule de Léonard qui voulait que la peinture fût *parete di vetro*, obstacle transparent, cloison que les yeux et l'esprit traversent.

Un solide mur est ce qui continue à caractériser la peinture de Pérez. Ses tableaux n'offrent pas plus d'issue à l'imagination sensible qu'à l'herméneutique savante. Il faut se les cogner et c'est tout : affronter leur littéralité.

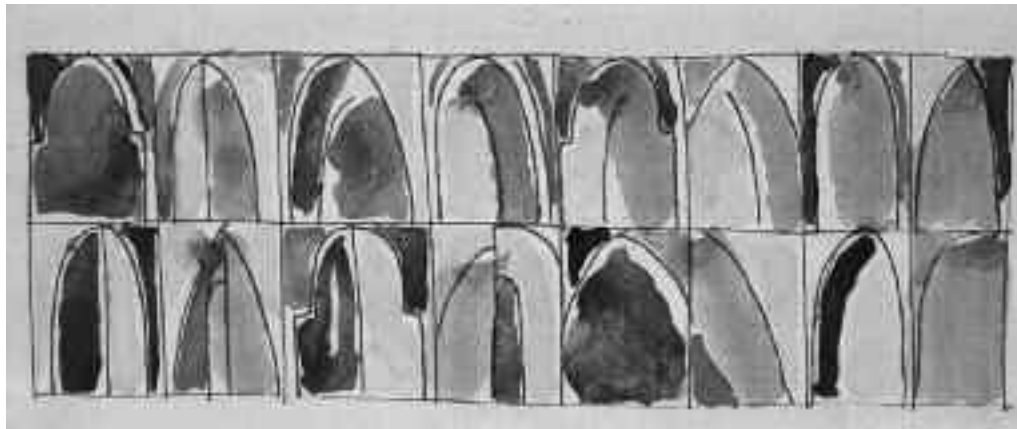
Que les surfaces colorées se soient simplifiées en aplats monochromes juxtaposés pourrait les faire tendre vers l'abstraction décorative. Mais les formes rudement évocatrices qui délimitent ces surfaces contrecarrent toute immersion dans le décor. Le dessin (deux seins ou deux fesses, simplifiés eux aussi) retient l'esprit dans son filet. Si le tableau parle aux yeux, c'est d'abord de sa matière : affirmant qu'il n'est fait que de couleurs, fermement plantées là, et assemblées par deux en général, autour et à l'intérieur d'un quasi-graffiti, sans qu'il n'y ait vraiment de fond et de sujet représenté.

Que des bribes anthropomorphes (des tranches de corps nus sans tête) soient le lit de cet accouplement de couleurs accentue simplement le bas matérialisme, aurait dit Bataille, d'une approche qui de la matière picturale fait son sujet. Rien de charnel dans ces formes esquissées, aucune complaisance érotique — juste un peu d'humour. Les tableaux de Pérez sont des natures mortes abstractisées à l'extrême, des vanités nettoyées de la vanité qu'éprouvait la peinture d'antan à raffiner ses figurations. Ce qui est jeté à la figure, celle du regardeur aussi bien, ce sont les membres épars d'une perte totale d'illusion. Vis-à-vis de l'art ? Peut-être pas tout à fait. Face à l'impossible humanité ? Un peu sans doute.



Toujours est-il que la peinture de Mathias Pérez est dure. Et qu'elle ne fait pas dans le détail (*il particolare*). La tête absente en apparence, jamais représentée la tête, est dans le mur — qui cogne, et les couleurs résonnent.

JACQUES DEMARCO



Aquarelle sur papier, 21 x 10 cm, Cambridge, 1979.

## LA PEINTURE EN COLÈRE

**I**l y a quelque chose de primitif dans les tableaux de Mathias Pérez. Quelque chose de brut. Non pas de naïf, bien au contraire, mais quelque chose qui semble vouloir apparaître dans la peinture sans appareil, sans étiquette, sans convenance.

Quand on regarde une de ses toiles, on se trouve d'abord devant un cul, des seins, mais pas des beaux culs ou des beaux seins, pas des moches non plus d'ailleurs. On voit plutôt une sorte de schéma, une ligne fluctuante, un tracé rapide, une sorte de graffiti. Ou peut-être une de ces formes « magiques » de l'art pariétal ? Formes désignant le désir, un désir archétypal, formes achevées de leur achèvement fondamentalement impossible. Avant, il y avait les phallus, et encore avant les ogives. C'était pareil, et ce n'était pas la même chose. Ces signes sont là comme des totems, qui occupent le centre, l'espace central du tableau, ils définissent le tableau. Ces motifs, sexuels mais en deçà ou au-delà de tout érotisme, sont là pour bloquer le regard. Ils ont l'air de nous interpeller : « vous voulez voir, et bien, en voilà du visible, du m'as-tu bien vu, c'est bien ça que vous vouliez voir ». Totems de la réalité.

Et pourtant, ça se passe ailleurs. C'est derrière ou à côté du contour de la ligne que les choses se passent. Les choses ? La matière, la texture, la couleur. La couleur qui se dresse contre le signe, ou qui essaie de le submerger. C'est là qu'est le tableau. Derrière le signe ostensible. Dans cette matière, cette couleur en évolution, en expansion. Dans cette seule peinture qui va comme s'extrayant d'un « bouillon » primitif.

Dans les toiles ogives, ça déborde de partout, c'est prêt de s'écrouler, de nous tomber dessus. Dans les toiles phallus, ça grouille, ça se rythme en entrelacs, en labyrinthes, ça se déroule autour du totem. Dans les toiles culs ou seins, ça part en plaques, en tectonique de plaques, en claques.

Aller-retour. La ligne donne la forme. Mais chez Mathias Pérez, la ligne est le totem, elle rappelle quelle est notre tribu, notre réalité. Notre impossibilité. C'est la lumière qui met en forme ce qu'on peut voir. La peinture cherche de la forme à mettre. Tout en sachant qu'il y a de l'informe réel. Qu'il y a de l'informe comme il y a de l'indicible.

Mathias Pérez connaît la peinture. Il sait où il est. Mais il ne veut pas s'installer dans un statut qui lui serait fixé. Peintre, peinture.

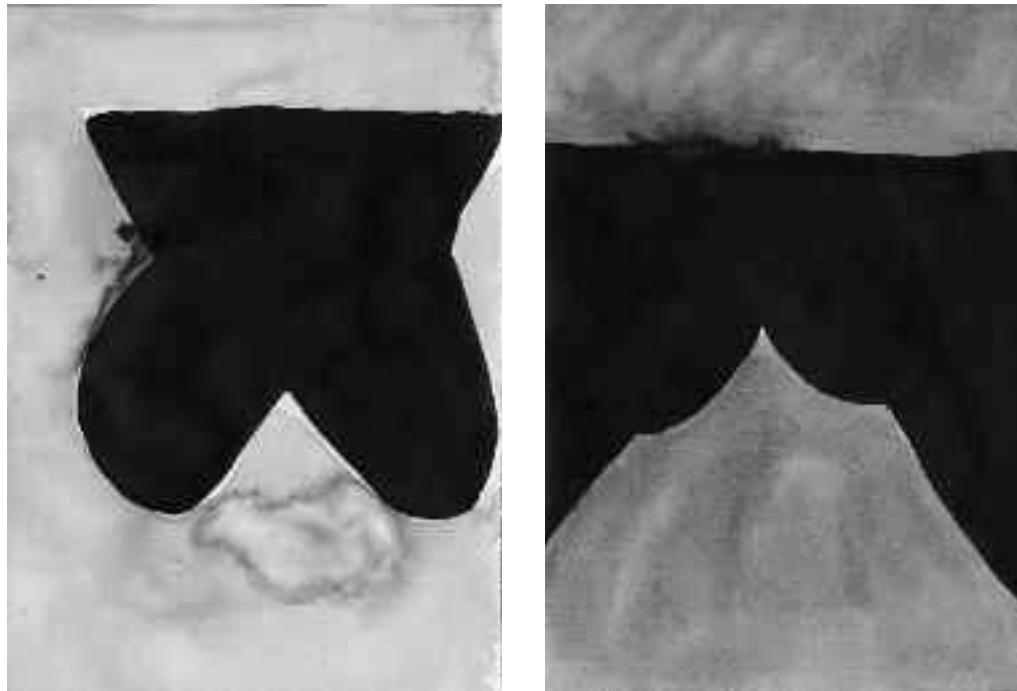
Sortir de l'exhibition, de l'exposition. Sortir des masques, des cadavres et des squelettes.

Se débarrasser de tout ce qu'il y a dans le grenier et dans la cave.

C'est la colère de la peinture qui met le tableau en marche. La colère de la peinture contre la représentation, contre l'image, contre l'impossible. Le sens de la peinture est en couleurs, la colère libère dans la couleur des densités insensées.

Qu'est-ce que c'est qu'une peinture en colère ? Qu'est-ce que ça veut dire, une peinture en colère ? Regardez les tableaux de Mathias Pérez.

RÉMI FROGER

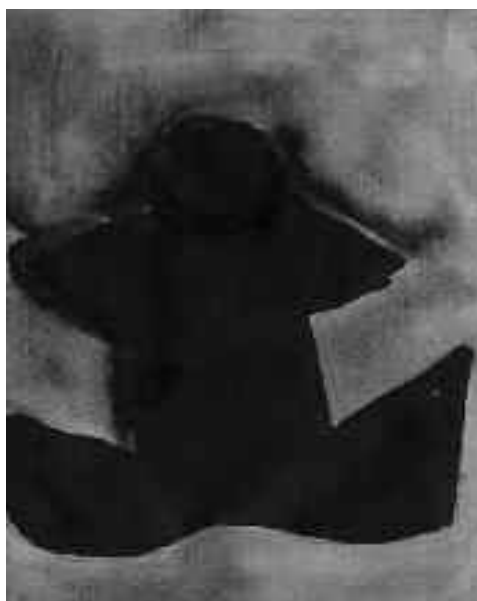


Deux encres de Chine sur papier 16 x 22 cm, 2007.

RÉMI FROGER

***ÉCHELLES***

TARABUSTE  
Éditeur



Quatre encres de Chine sur papier 16 x 22 cm, 2007.

*Ne pas voir*

Je ne peux voir la peinture. Je n'ai jamais pu la voir. Mon œil n'arrive pas à s'y poser. J'ai essayé, dix fois, cent fois — toujours en vain. Mon œil est volatile. Il ne veut pas s'attacher. J'ai utilisé des mots, des concepts, des théories pour ne pas la voir tout en la prenant en compte. Savoir pour ne plus voir la peinture. Décidé, j'ai pourtant pris du temps devant elle. La fatigue très vite a surgi rendant le corps vidé — de l'intérieur. Le corps m'a toujours lâché dans cette rencontre. Je ne peux la voir, elle la peinture, ... *en peinture* comme l'on dit pour pointer un insupportable.

Cette petite expérience — que seul le poète sait dire avec le mot qui convient — est mon lot personnel — l'expérience d'un aveuglement. Cruel ? Oui. Il y a une jolie (non, cet adjectif n'est pas adéquat) phrase de Jean-Jacques Rousseau : « Nous ne voyons ni l'âme d'autrui, parce qu'elle se cache, ni la nôtre, parce que nous n'avons point de miroir intellectuel. Nous sommes en tout point aveugles, mais aveugles-nés<sup>1</sup>. » Oui, je suis aveugle-né pour la peinture. Je n'ai pas de miroir intime pour voir ce que le peintre me montre. J'ai souvent écrit — via Lacan et le statut de l'objet *a* qu'est le regard<sup>3</sup> — sur ce qui fait trou dans les coordonnées du visible, de l'appropriable par les pouvoirs de l'œil. J'ai écrit sur ce qui ne se voit pas et pousse à aller voir, à se planter devant la toile. L'objet-cause n'est pas devant le désir — ce sur quoi le désir porterait ; il est derrière. Lacan — toujours ! — l'a dit mille fois créant une topologie pour le démontrer — cas après cas. J'ai écrit sur ces moments de division où l'unité de celui qui voit vole en éclats sous l'effet d'un regard devenu cause. J'ai cité tant de fois ces mots sus par cœur (ma *doxa*) : « Dans notre rapport aux choses, tel qu'il est constitué par la voie de la vision, et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet, d'étage en étage, pour y être à quelque degré éludé — c'est ça qui s'appelle le regard<sup>4</sup> » ! Cette expérience est mon lot. Jamais je ne pourrai voir la peinture. Oui, je sais (un peu ? beaucoup, plutôt) ce qui se joue dans l'aveuglement. Lacan encore : une jouissance y est engagée où c'est moi qui devient cette image sous le regard de l'Autre. Je ne peux voir la peinture parce qu'elle me regarde en ce point où, renversement dialectique, je deviens peinture, image mutique, débile et vide. J'ai aimé le mythe de Diane et Actéon (passage obligé pour la peinture occidentale) et le sûr commentaire de Pierre Klossowski. Lorsque Diane découvre Actéon, elle l'asperge d'eau le transformant en cerf. Elle lui dit : « *Nunc tibi me posito velamine narres / Si poteris narrare, licet.* » Ces mots « [...] provoquent la divulga-

tion par le langage de ce qui vient de s’accomplir et en même temps démontrent que la métamorphose rend cette divulgation impossible<sup>5</sup> ». Klossowski parle de provocation et d’ironie de la part de la déesse : « provocation : *va donc dire — va décrire la nudité de Diane — va décrire mes appâts — c’est là sans doute ce que tu attends, ce que tes semblables ai-meraient savoir !* L’ironie : *si tu peux, libre à toi*<sup>6</sup>. » Transformé en cerf, sa bouche devenue gueule ne peut plus dire — ses pensées se troublent, un brouillard envahit sa réflexion, les mots se délitent, le silence mutique se répand. Klossowski s’est souvent plu à représenter plastiquement cette scène et même à en réaliser une sculpture<sup>7</sup>.

*Encore*

**E**t les peintures de M. Pérez ? La bienséance voudrait que le mouvement s’inverse : M. Pérez serait une exception. Je ne peux pas voir la peinture sauf celle de M. P. Eh bien, non ! Au contraire. Cette peinture est peut-être celle que je peux le moins voir. Ch. Prigent le dit justement ici même : cette peinture montre « [...] des morceaux de corps, simplifiés, figés en emblèmes [...] ». Dès que j’ai entrevu les toiles, j’ai vu. J’ai pu voir aussi vite parce que justement les formes sont simplifiées. Cette peinture me permet d’accomplir le procès qui fait (faisait) mon monde dans le scopique : se détourner de ce que je vois parce que je ne peux voir — de l’accomplir en une rapidité excessive qui réduit la durée d’une vision à un instant. Tout à la fois, sans chronologie effective, je la vois et je la fuis. La peinture de P. m’assure cette presque superposition d’un temps de voir et d’un temps de fuir. Je vois peu, je fuis longtemps. J’ai l’habitude inverse : je vois, je m’astreins à voir, à m’appesantir sur la toile, à livrer un combat contre la fatigue du corps (mal aux muscles, au dos, aux jambes ; devoir s’asseoir, lire le catalogue ; penser), contre la fuite qui m’attire hors la scène. La fatigue et la fuite ont le dernier mot. J’en sors groggy même si, au-dehors et du dehors, rien (ou si peu) ne se voit. Ici, j’éprouve cette fuite avant le combat, avant la fatigue. Voilà une fuite purifiée, rapide et vive : je ne veux pas voir. Aveugle-né, immédiat et léger.

HERVÉ CASTANET

1. Rousseau J.-J., *Correspondance générale*, tome 3, édition de Théophile Dufour, A. Colin, 1925, p. 354.

2. Par exemple : *Le Regard à la lettre*, Anthropos, 1996, *La Manipulation des images – Pierre Klossowski et la peinture*, La Lettre volée, 2001, *Entre mot et image*, Cécile Default, 2006, *J.-P. Witkin – l’angélique et l’obsène*, Pleins Feux, 2006.

3. Lacan J., *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, (1964), Le Seuil, 1973, p. 65-109.

4. *Ibid.*, p. 70. Voir Castanet H., *La Perversion*, Anthropos, 1999.

5. Klossowski P., *Le Bain de Diane*, (1956), Gallimard, 1980, p. 81.

6. *Ibid.*

7. Voir notre *Pierre Klossowski – la pantomime des esprits*, Cécile Default, 2007, (à paraître).



Mathias Pérez par Marc Pataut, Auvers-s-Oise, 1994.



*à Mathias Pérez*

I DIDN'T KNOW IF I SHOULD  
READ M  
OR  
DREAM

Pierre Le Pillouër  
(extrait de *12 disposable poems*, inédits, à paraître dans *Revers*)

**M**athias peint. c'est son nom. son nom est mon ami. mathias peint son nom mon ami est quelqu'un qui parfois ça pendouille. ça me pend nous dit-il. c'est prenant nous dit-il de dépendre en faisant la moue. mathias peint c'est son nom qui est mon ami est mouleur de remouls mais dit-il ne va pas. dit-il est à dépendre. il n'y a pas de dit-il dans mathias peint fait la moue. car il fait juste la moue dans mathias peint et nous on devine un dit-il dans le fait la moue du mathias peint c'est son nom qui est mon ami rémouleur de mauvaise fois ou d'augure mal placée. alors qu'il n'en est rien. on sait rien de mathias peint juste un nom à rémouler dehors si le cœur vous en dit. et le cœur vous en dit de mathias peint à rémouler dehors c'est le point où on ne va point. le cœur qui vous en dit est le point du peint où mathias peint c'est son nom qui est mon ami a décidé d'aller pendouiller plus ailleurs que dans vous et plus ailleurs que dans mathias peint c'est-à-dire plus centré que jamais sur la question de pendouiller en lui-même comme en vous. et donc vous êtes les dindons de la farce. vous êtes dindons de pas savoir ce qui pendouille vraiment dans le dedans du mathias peignant avec vous. et avec de la moue. car mathias peint avec énormément de la moue, beaucoup de la moue il peint mathias, lui fait souvent la moue dans du peint est mon ami c'est son nom quand il a décidé de peigner la raison connaît pas. c'est comme un ventre la raison de mathias peint et la raison n'ingère plus la raison complètement digérée quand il a décidé d'aller pendouiller à plus d'heure. il n'y a pas d'heure pour l'ami quand mathias peint il n'y a plus de mou qui vaille mais un ventre dur de raison digérée par des tas de cailloux.

mathias peint dont le nom est mon ami a décidé de s'y coller.

il se colle au peint avec le peigne. c'est pour l'arête. il veut peigner et je le plains. mathias plein dans l'arête sa silhouette en lourd coma qui s'assied. sied ça. ouais. mathias ouais, c'est ça, tu pain avec les pierres un coma qui s'assied tout lourd dans ta bouche ? hein ? bouche un coin du coma à plaindre comme un ventre rempli de cailloux et la raison par en dessous. c'est empierré de pire et l'allure comme une alouette en pied de nez ou de poule, on sait pas, ou plutôt si : on sait trop ce que ça dit. alors que personne sait. personne peut savoir que mathias peigne un coma qui s'aère dans la suie ça arrête. la suite. un mathias qui peinturlure à l'étant une pierre toute collée pour nous ventrer la silhouette.

un mathias tout peignant ça sait ça. s'assied ça un mathias tout peignant qui sort tout juste de son peint encore chaud. sied ça, ouais, du mathias encore chaud sorti du tout peint dont le nom est aussi mon ami.

je le suis avec des phrases.

je voudrais que mes phrases fassent sensation. je veux dire je voudrais mes phrases comme un coup de doigts, une avancée un geste une coulée je voudrais mathias peint que mes phrases soient sa danse quand il peint qu'il sache la danse avec moi les mots que je roule dans la main de mathias peint. mes phrases sensationnelles et pas du tout qu'on interprète des corps dans mes phrases. qu'on dise, tiens j'ai reconnu une bite, tiens ! ou un corps, ou encore un corps en bite, tiens ! ma phrase sensationnelle est remplie de mille bites qu'on distingue plus d'où ça va tendre ou débouler, d'où ça peut poindre, et à quel moment ça se viande, et dans quel réel, dans quelle impossibilité encore ça pourrait se viander, ou s'argner, d'où ça va encore s'éructer et finir aussi par s'encrever d'un coup, d'une traite. mes phrases comme un coup d'encrever les mille bites comme des doigts dont la main a été coupée pour plus savoir d'où ça tient qu'on pense mal. mes phrases sensations comme si on n'avait plus la bouche et la main qui signe, signe de croix dans le signifiant qui tient lieu de merde, et que la main du parler remplira des bidons, des bidons de signifiants mal pensés alors qu'il n'y a que de l'air dans les bidons si on pense bien. et ça pense. penser peindre c'est plus proche que main. main et moindre et moignon tandis que penser peindre c'est tout plein, et ça bouche tout, pas besoin ni de la bouche à déboucher ou des mains à dégorger du signifiant plein les doigts et plus respirer cinq minutes.

mathias peint lui sait ça. sait tout ça.

il sait que l'art c'est mieux viser, l'art on vise mieux dans un trou à plus savoir, l'art on vise un peu le peint tout peigné dans la suie ça respire, mathias tout chaud dedans lui s'aère une silhouette en fuite dans la bouche. la bouche pinceau. la bouche qui saute la sotte bouche. la bouche à pieds joints dans le plain pied du peint, la bouche qui baise à qui mieux-mieux toute la sauterie de la vie bouchée, peinsaute de bouche à poil, ou sans aucun poil, à oilpé de son poil. à oilpé dans tout l'huile et la silhouette relou du lourd coma qui sied ça. c'est ça ? ouais ? eh mathias ouais dis salut alors comme ça tu peins perdu dans les corps en chandelle, hein ? et tu dis : que ça pende, ou qu'ça nous prenne aux tripes, et qu'si on veut pas

qu'ça nous prenne où qu'ça veut, dit mathias le peint-peint. mais mathias dit rien de ça, pas de dit dans mathias peint, et c'est tant mieux. tant mieux si peint-peint le mathias ça pense autrement, tant mieux si pendouille dans l'autrement tout pinpin. tant mieux. ou tant pis, fait l'étant à theutheure avec des pierres et que ça vient ventrer nos silhouettes, et c'est tout sale dedans. c'est ça le manger, en salade d'hommes et coupe de femmes, manger de bites ou ravalé de chattes sans poil, bêtisiers de bêtes et bouches vers le bas, et ça tiraille, et ça baffre bas, dit mathias (mais mathias dit pas) dans le bain, tout chaud peignant mathias pense qu'à foutre. mathias pense qu'à coller ou qu'à foutre, qu'il fout colle comme des baffes à l'être, grosses bouffes et baffrées de baffes, comme un manger ravalé la veille et relevé dans l'allée relou avec des sapins. mathias peint en relou dans l'allée avec des sapins où ça peint tout plein, tout plein, tout plein. c'est plein du peindre et ça peint relou son modèle comme plongé dans la flotte. tout au fond d'une grande flotte mathias brevete son relou en modèle. et le modèle à vie brève ça lui ventre un étant. alors que non. ça devrait pas lui ventrer un étant ni avoir des idées en brevet, il n'y a pas d'idées à braver ou de sentiments à chevaucher à l'étant dans mathias peint. il y a mathias peint, point. mathias point c'est : ça frotte. mathias point c'est : ça enduit. mathias point c'est : ça coule. mathias point c'est : ça ondule. mathias point c'est : ça fait boule. ça met en boule tout. puis après mathias point ça écrase, écarte, entasse ou encrasse. mathias point c'est : ça fait pas que peindre et avoir des idées et mettre des mots tout dedans, et farcir de personnages des mots qui ont tout dedans d'un coup des idées, alors que c'est bête comme peint les idées. mathias peint pas d'idées lui, mathias peint fait que ça, fait pas que peint, ou que si, et fait pas copain copain avec que du farci qu'on respire plus un brin, avec les mots en plein et les idées en délié et que ça interprète tout un tas de riens qui pousse et qu'on finit par se retrouver bien loin du pâté de maisons, loin très loin comme paumé dans la cambrousse sans carte ni boussole, maintenant démerdez-vous dit mathias, rentrez à pied du peint ça vous fera du bien, ça vous fera les pattes, dit mathias peint qui dit rien car il n'est que copain qu'avec son peint, point.

CHARLES PENNEQUIN

Charles Pennequin

Bip

&

bande large

Mathias Pérez

## PEINT PERDU

un moment dans la journée pour creuser  
et les morts ressortent par la bouche en un même amour

la pensée meurt au premier alphabet  
le premier faux pas est déjà sa croix  
humaine  
ajourné  
le poème tapisse en clartés vagues  
et illisibles lumières l'endroit où ça chie  
vit se reproduit et se  
quitte dans le meurtre de la pellicule  
dans l'étonnement d'avant la  
vérité  
l'arc en terre  
bandé  
dans sa sottise  
au premier bond absurde  
le savoir dont on n'a pas idée  
ceinture notre souffle  
à l'époumoné nous fait  
la lecture du premier tour  
de sa solitude

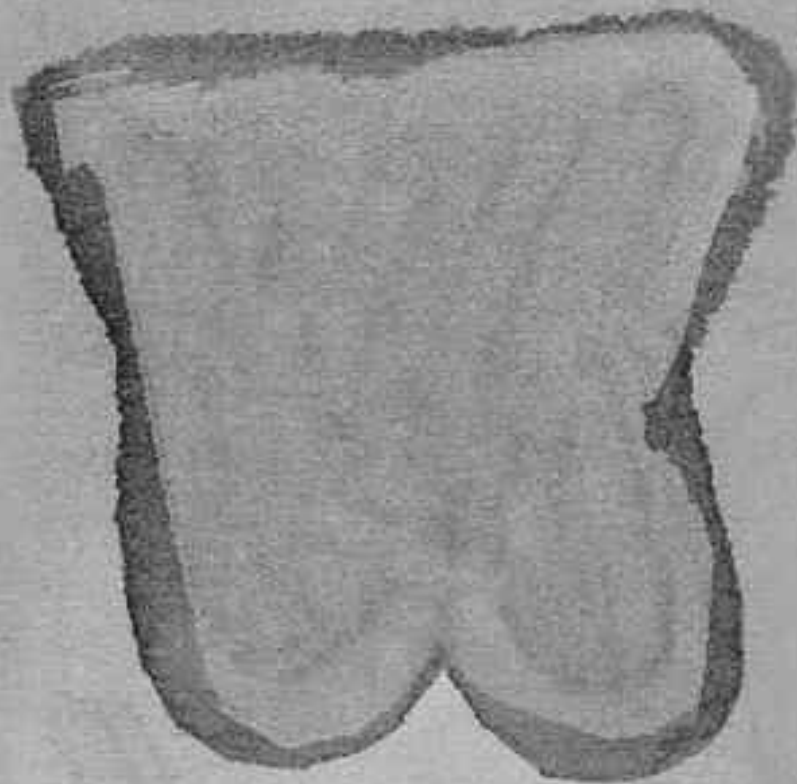
c'est jésus qu'on mêle au christ en disant des ordures !  
comme on dirait remplir les ronds de paresse obstinée, la boue des paroles de l'autre moi  
qui m'écoute en apnée dans le fond de la toile et crache au bassinnet la vérité qu'on a rêvée  
et qui fait son trou à l'existence.

CHARLES PENNEQUIN

Cécile Magnat

flavine

mathias Pérez



Editeur carte blanche

## LA POURSUITE DU CORPS

Les couleurs sont la clé — mais y a-t-il une clé ? Un fond clair, pastel, sur lequel se détache un vert tendre, de l'orangé, une lumière douce comme un soir de printemps lorsque l'hiver enfin passé laisse place aux promesses.

Il y avait le livre d'avant, *Elle est là*, (presque) tout en rose et orange, et de nouveau la voilà, l'Elle de Federman, cette présence tendre et légère, malicieuse mais prégante, insistante — « elle est revenue », « je la croyais perdue à jamais ».

Si Federman joue sur l'absence et la présence en souriant, sur cette alternance qui suppose un retour, le désir — celui de revoir, celui de toucher, pénétrer — et la frustration — car finalement, elle échappe toujours, laissant la possibilité d'un nouveau retour — la peinture de Mathias Pérez décrit l'essence même du retour, la force de l'obsession.

Ici comme ailleurs reviennent les éclats du corps qui se multiplient, se démultiplient, qui se répètent. Des parties du corps — un corps de femme — détachées d'un tout, des gros plans, des formes soustraites, abstraites. Dans les *Figures du discours*, ce traité de rhétorique devenu un classique et composé entre 1821 et 1830, Fontanier définit ainsi la synecdoque, celle qu'il appelle « de la partie ».

« Elle consiste à prendre une partie du tout pour le tout lui-même, qui frappe tellement l'esprit par cette partie, qu'on semble n'y voir pour l'instant qu'elle seule. »

À quoi bon énumérer les parties, les nommer ? La forme est stylisée, géométrisée, va au-delà d'elle-même, la « partie du tout » existe en soi, figurant le corps, tout le corps, en même temps que l'aspiration au corps — le toucher, l'intouchable.

Multipliant la reproduction avec des variations de couleurs et de formes, peignant et repeignant le même — qui, par l'acte de répétition, se métamorphose en un autre — et la figure d'un corps éclaté, démultiplié mais inaccessible — la partie désignant, certes, le tout mais aussi l'impossibilité du tout — Mathias Pérez travaille sans nul doute l'érotisme du désir mais aussi l'absolu de sa découpe sur des ciels clairs, la flottaison du détail sur la couleur — l'île de l'elle, ce que nous contemplons sans pouvoir le posséder.



Il y a ce très beau roman de Thomas Hardy, peu connu et qui pourtant inspira Proust. *La poursuite de la bien-aimée*, qui raconte l'histoire — pour le dire un peu vite — d'un homme qui recherche, non une bien-aimée mais l'essence de la bien-aimée, et qui croit la saisir successivement à travers trois femmes de trois générations différentes, dans la même famille. Ce que peint, ce que dépeint Mathias Pérez, ce n'est pas telle partie du corps ou tel corps, c'est plutôt la poursuite du corps — et l'offrande illusoire qui nous procure, un instant, le repos.

CÉCILE WAJSBROT



**L**e corps est Figure, non structure. Inversement la Figure, étant corps, n'est pas visage et n'a même pas de visage. Elle a une tête parce que la tête est partie intégrante du corps. G. Deleuze, 1981, *Francis Bacon, Logique de la sensation*.

Avant d'être un corps puis une image du corps, la femme est une idée<sup>1</sup>. Antécédente, l'idée ; puis le corps singulier ou anonyme. Imaginez le corps. Imaginée du corps. Le corps attire les mouches et leur puissance : elles le mangent. (Pascal, 1657). Sur le corps se portent la vue, l'opprobre et l'envie. Sur le corps se posent les mains et la bouche.

## I

## Ce que semble être le corps

1. Le corps est une étendue ; tel, il a trois dimensions. Mais : « Perceptible par la vue, nulle autre étendue que la surface » (Berkeley, 1707).
2. Aussi : le corps est visible, plein, tangible et pesant : le poids du corps n'est pas seulement celui de la chair qui le compose. S'y ajoutent l'histoire, les douleurs, les dégoûts, les trahisons, les meurtres.
3. Le corps est opaque en tant qu'il est institué par notre vue en objet matériel.
4. Le corps est un, c'est-à-dire indivisible comme la monade. Il est impénétrable dit Pascal. Il doit demeurer inentamé c'est-à-dire encore indéchiffrable.
5. Mais le corps de chair formé par l'ajustement de membres ou parties, est composé. Organisé et organique, le corps vit ; il est par conséquent mortel. Le corps entier est une multitude.
6. Le corps insécable est troué, naturellement évidé. Le plein même est ouvert ; l'extérieur, l'air le pénètrent et circulent en lui. L'en-soi n'est qu'une peau retournée comme un gant. Les organes internes ou honteux libèrent leur contenu dans l'hors-soi, le dehors.

7. Un corps n'est jamais seul : il est différent et distinct des autres corps dont le monde est comble : cette sommation des corps institue la « plénitude du monde » (Leibniz).

La limite d'un corps s'accorde à la limite du corps voisin et distinct. L'espace indistingué entre deux corps trace aussi, les corps étant ôtés, leur linéament.

Il n'y a pas de vide entre les corps. Cet espace appartient aux corps. Aussi représenter les corps peut revenir à figurer le « vide » qui les sépare et les contient.

8. Le corps indivisible (voir 4), clos sur soi-même, peut néanmoins voir et saisir les autres corps (voir 6). De la vision des corps et de la multitude naît une perception accompagnée de mémoire qui nous représente hors de l'ici et du présent les corps extérieurs. Les corps multiples perçus et le corps unique livré par le reflet spéculaire fondent le sujet qui est un corps.

9. Les corps ne se changent pas de l'un en l'autre : ils n'échangent ni ne perdent rien qui les constitue (voir 4). Aucun corps ne les altère. Ils changent cependant par eux-mêmes et en eux-mêmes de forme et d'aspect : ils se transforment : « Quittant leur masque ou leur guenille ils retournent à un théâtre plus subtil » (Leibniz, 1714).

10. Le corps déjà percé (voir 6) est imprenable : jamais altéré par un autre corps (voir 9), il ne peut qu'être tranché, amputé, mutilé, décapité, dépecé et équarri.

11. Les corps viennent au monde innommés et nus. Les corps nus seront vêtus et dévêtus, enveloppés et dépouillés, couverts et dévoilés, dissimulés et rendus à la vue.

## II

### Ce que les peintres font des corps

12. La femme, mère ou modèle, épouse ou inconnue, est ce corps simple, un et multiple, opaque et visible, inaltérable et mortel (voir 1 à 11). Elle est outre cela, l'en deçà du corps. L'idée qui n'est pas encore l'image, la figure ou la forme et les contours, ne peut être démantelée. Une autre idée la tient à distance mais le corps est sans pouvoir sur elle. Il n'agit et elle ne subit.

13. L'idée est *inimageable*. Pourtant le peintre en voulant représenter la femme n'aura que le corps à se mettre sous la dent. Ce faisant, il se met le doigt dans l'œil. Il fait bien : « Clos

ton œil physique afin de voir d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit. Ensuite fait monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit » proférait C.D. Friedrich, *Papiers posthumes*, 1830. Friedrich peignait la femme de dos à la fenêtre. Vêtue, sans visage mais le regard perdu, posé sur l'Elbe qui avait englouti son jeune frère. Radicalement l'image est historique ; elle est hors et avec le sujet.

14. Dans les dernières pages du *Chef-d'œuvre inconnu* (Balzac, 1831), Porbus et Poussin pénètrent dans l'atelier de Frenhofer qui prétend leur montrer son chef-d'œuvre. Ils s'arrêtent au passage devant une figure de femme de grandeur naturelle, demi nue. Ils l'admirent : « Ce tableau ne vaut rien » dit Frenhofer. Puis devant le prodige annoncé : « ... Vous ne vous attendiez pas à tant de perfection ! Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau ». « Apercevez-vous quelque chose ? » demande Poussin à Porbus. « Non. Et vous ? – Rien ». La femme peinte demeure invisible derrière les couleurs « confusément amassées », derrière « une muraille de peinture ». Et pourtant : « Il y a une femme là-dessous » dira Porbus.

15. Durant la longue histoire de leur pratique les peintres ont élaboré diverses stratégies pour rendre « visible » la femme : ils l'ont peinte « délicatement » « sensuellement » « délicieusement » et toujours de « convenante facture » (Dürer, 1525). Dans ces tableaux il n'y a que la peau. Un épiderme à la sournoise carnation que la femme n'habite pas. La femme n'est pas là-dessous... Comment la dépiauter pour qu'elle soit vraiment là ? Même écorchée –regardez les cires de Fragonard- ce n'est pas d'elle qu'il s'agit : un agrégat de vaisseaux colorés, de nerfs et de tendons bleuis, de muscles aux extrémités nacrés se substitue au corps *vrai* de la femme dont l'idée hante l'homme et le peintre. Alors la peindre nue, résolument nue, dépouillée de tout ornement et artifices, gestes, postures, regard, exhibant crûment ce qui l'ouvre : Courbet l'a fait. Fontana aussi. Le premier peint la vulve et les poils pubiens : ils recèlent un trop plein de réel qui fascine et révulse. Le second lacère la toile. Fendue, elle s'entrouvre sur l'infigurable.

16. La femme peinte est entière dans cette déchirure, cette crevasse suintante qui troue son nom comme une syllabe absente et cette blessure nous meurtrit comme un outrage face au corps que nous ne pourrions jamais clore par le doigt, le sexe, la couleur ou les mots.

17. Une femme nue, allongée sur une table, les jambes relevées cache son sexe avec un linge froissé qui enveloppe aussi l'un de ses bras. A l'autre extrémité de la table un dessi-

nateur, l'œil droit fixé au sommet d'un obélisque, la zieute à travers le portillon –un cadre de bois vertical quadrillé de fils tendus. Devant lui une feuille de papier reproduit exactement la grille. De sa main gauche qui retient le linge dans l'entrejambe, la femme désigne son sexe. Le crayon du dessinateur se pose sur le report du quadrillage à l'endroit précis du sexe non figuré. Précisément, sur ce lieu « dont on puisse dire avec autant de certitude qu'on y a déjà été » (S. Freud, 1900).

D'être trop crue et regardée, d'être voilée même si elle est désignée, l'entaille ne peut se voir. L'idée seule est déchirée comme l'anatomie. (*Artiste dessinant une femme allongée*, A. Dürer, 1525)<sup>2</sup>.

18. Les peintres et m<sup>3</sup> connaissent les propriétés et les attributs des corps (voir 1 à 11) ; ils n'ignorent pas l'impossibilité de peindre une idée du corps et non son leurre ou enveloppe. Ils savent que le trou ou la fente vulvaire, esquissée ou gribouillée, synecdoque de la femme qui s'affiche dans les graffitis obscènes est plus proche de l'image vraie, de la femme que les portraits des corps qui « au demeurant, seront clos » (A. Dürer, 1525). Par ce signe fruste –segment, ovale, ellipse- le bout de chair toujours absent est extirpé du réel. Il accède au symbolique.

### III

#### Ce que peint m p

19. « Nous ne pouvons pas imaginer une couleur sans étendue » (Berkeley, 1707). Les surfaces colorées qui symbolisent les bribes de corps féminin immédiatement identifiables, sont plates, sans relief et sans épaisseur. Planes, elles ne présentent ni modelé ni ombre ni sfumato : elles sont frustes, pauvres. Au premier abord elles ne séduisent pas.

20. Les figures, cernées ou non, sont fermées sur elles-mêmes ; parfois ouvertes sur l'un des côtés de la toile, le bord tranche à vif dans la couleur. Pas d'illustration, pas de narration : d'austères fragments épinglés.

21. Ces silhouettes partielles et frontales ne sont pas entamées par la couleur qui les entoure mais étalées jusqu'à l'opacité saturée et rebutante qui trahit leur présence brutale sur la toile. Dans l'atelier m p lutte moins avec le corps qu'avec les couleurs vives, soutenues et tranchées.

22. Les étendues colorées n'ont jamais l'incarnat d'un pastel, les teintes adoucies d'un make up, le bistre d'une paupière fatiguée. Les couleurs sont crues comme le seraient un graffiti ou les propos d'un ivrogne. Nulle pose, nul sourire, nul regard ne nous sont renvoyés de la toile : m p a dépouillé ces restes de leur tête.

Sans visage, sans singularité aucune, les fragments n'appartiennent à personne. Anonyme est celle qui les délivre. Sans nom et sans attribut, le corps est immuable (voir 5) ; ici il est subsumé parmi ceux de la même espèce, coupé, mis en mille morceaux (voir 10). Les fragments disjoints sont alors étendus chacun dans sa surface propre.

23. Les lambeaux du corps sont évidemment désincarnés, vidés de leurs humeurs. De plus ils sont mis à plat, sans profondeur, minces comme une peau, un épiderme, une membrane ou la taie qui recouvre notre pupille quand nous les scrutons et ne les voyons pas.

24. Le corps coloré n'évide pas le fond comme lui coloré et plat. Corps et fond se déposent concurremment bord à bord et s'inhibent mutuellement : les limites de l'un imposent à l'autre ses limites : le corps exactement enveloppé par le fond enveloppant, rigoureusement ajusté. On reconnaîtra la définition qu'Aristote donne du lieu. Qui est d'abord venu du corps ou du fond ? Qui est le premier posé ? : « D'abord le corps. Non. D'abord le lieu. Non. D'abord les deux » S. Beckett, *Cap au pire*, 1991.

Les pièces de ce puzzle pourtant précisément délimitées ne s'ajustent pas : le corps n'est pas un (voir 4) mais multiple (voir 5). Membraneux, il n'est pas plein (voir 2) mais lisse et humble.

25. Plat signifie à la fois sans relief et sans épaisseur. Même si la couleur est tachée de mouchetures, de macules, de tavelures et de coulures, elle est déposée comme une pellicule ou une croûte. Peints sans modelé et sans modèle (voir 21), les fragments du corps partiel deviennent des taches.

26. En réitérant avec obstination ces fragments lexicaux simples, m p cherche-t-il sous ces minces apparences les proportions idéales et les mesures véritables du corps de la femme que Dürer dans son ouvrage traitant des proportions humaines a mis en chiffres et en fractions ? m p divise le corps. Dürer l'arithmétise. Abandonnerait-il alors un moment l'idée qu'il n'a pas de dimensions pour ne s'en tenir qu'à la chair ?

27. Plats, les fragments comme le sont les corps premiers qui, dans l'évolution, sont identifiés à des étants archaïques : en s'appliquant strictement aux couches orientées des argiles et des vases, les constituants cellulaires primitifs (protolipides, pro-ARN, archéoprotéines) s'organisent en une unité rudimentaire qui se distingue de l'indistingué qui l'entoure, l'encercle. Un soi s'isole, issu de la boue, puis devient indépendant. Il aura une descendance. L'homme sortira de la boue et y laissera l'empreinte de son pas. La femme, elle, ne saura que faire de ce corps démembré.

28. La macula ou tache jaune est cet endroit aveugle de la rétine qui ne reçoit aucune image. m p peint ces corps, consignait les taches en aveugle, ignorant les plis, les rides et les grains de la peau. De jour les yeux fermés comme un lémure il essaie, en tâtonnant, de faire de l'idée une image acceptable mais impossible.

29. Les détails –torsos, organes ou membres- ne sont pas les *appas* du corps comme on l'entendait au XVII<sup>e</sup> siècle –les charmes et les attraites. Ils sont des *appâts* comme le ver vif, la mouche ou la roque : ils attirent pour prendre ou, reconnus, pour provoquer la fuite.

30. Ces déchirures ou lambeaux de couleurs deviennent, dès qu'ils sont perçus, des figures stylisées qui ont valeur de signes. A l'inventaire typologique se substitue un vocabulaire pictographique. Aucune translittération de ces schémas n'est possible. Ils ne transcrivent pas dans une langue orale. Ils ne seront jamais ni parlés ni criés. Aucun idiome, aucun parler n'en tient lieu. Nichon, cul, con ne les disent pas. Ils sont dans le silence et l'imposent à celui qui les zeyute.

31. Les signes dérivés d'une graphie simple parlent la langue muette de m p qui peint à l'aveuglette (voir 28).

L'idée moins que l'image ne parle pas mais elle suscite le désir.

32. On nomme meuble ou ornement, les éléments figurés d'un blason ou d'une armoirie (aigle ou lion, léopard ou tour). Plaque de front, une toile de m p se lit comme un écu : *tétillons de sable en abîme sur fond de gueules.*

33. Aidé par Hermès (la Colonne) qui lui fournit la serpe et la paire de sandales ailées et par Hadès (le Furtif) qui lui donne le casque qui rend invisible, Persée (le Destructeur) tranche

–en ne regardant que son reflet dans le bouclier que lui a remis Athéna (la Reine du ciel)- la tête de la gorgone Méduse (la Rusée). Puis il glisse la tête monstrueuse dans la besace. Athéna dépouillera et écorchera le corps du monstre décapité. Elle tendra sa peau sur son égide. Le bouclier de la déesse protégera celui qui le brandit dans les combats (Euripide, *Ion*). De quel pouvoirs sont investis ces fragments minces comme la peau tendue de l'égide ?

34. Le corps est plein (voir 2) de « choses internes » (Dürer), plein de la chair qui sature et gonfle la peau, du sang qui l'irrigue, des muscles qui le meuvent et des os qu'on ne voit pas ; il est aussi plein de peinture jusqu'aux bords que jamais il ne franchit.

Les couleurs sont ainsi recelées dans le corps –toutes : les plus vives et les plus intenses- sinon le corps serait aveugle ou invisible.

35. Ce qui saute à l'œil c'est que la femme est absente : ni esquissée ni dessinée peinte et pas même cachée par la peinture simplement absente : elle n'est pas là.

Après, le corps est disséminé ; les emblèmes du tronc, répétés sans découragement, récusent la femme. Ces morceaux bas mettent à jour et à nu l'inquiétude, la nôtre, que sue notre corps ici et présent. Quel est ce leurre à vif laissé par l'ablation dans la couleur ?

36. Le corps de chair exhibe dans la honte la nudité de son enveloppe. L'échancrure de la poitrine, la fissure entre les jambes écartées dénie la femme et par conséquent réfutent son absence. Il n'y a rien que de l'indistinguable et rien qui soit passé par l'oubli. Le trop plein de réel qui peut être le vide ou un trou ne peut être assimilé à un amas d'abattis ou à un tas de bidoche : « pas de montagnes de viandes flamandes saupoudrées de vermillon, d'ondées de chevelures rousses et de tapage de couleur » (Dürer, 1521).

La femme n'est pas là et ne l'a jamais été : elle est figure archétypale du manque d'avant l'achèvement du corps.

37. Le corps de femme sans tête, débité et dépiauté, écorché comme la carcasse d'un bœuf, rompu et mis en pièces n'est pas un corps (voir 1 à 11). Ni une femme estropiée, réduite à un torse amputé plus quelques moignons sans rebords ni anses ni hanches.

L'image accède à une étendue rendue à un sens originel, étendue sans relief dans laquelle le sujet, le modèle se dépouille de sa conscience psychosomatique : perçu il ne perçoit pas.



38. Ces fragments ne saignent pas et ne puent pas. L'atelier n'est pas l'étal d'un meurtrier, ni une salle d'autopsie. Le peintre n'est pas un vil équarisseur. m p anatomise le manque. Il découpe dans le vif du sujet de ce qui n'a pas de nom. Il s'approche de l'idée par ces bribes colorées. C'est pourquoi l'atelier est saturé par la couleur, gorgé de toiles peintes qui sentent l'huile fade et l'essence. C'est pourquoi aussi l'atelier est vide, désespérément : pas la moindre goutte de sang ou d'esquille d'os, pas même un linge, un bas laissé dans un coin. Rien comme au premier temps. L'idée moins que l'image ne parle : l'atelier est silencieux.

PHILIPPE BOUTIBONNES, *mai –juin 2007*

1. « A proprement parler, une *idée* est la peinture que fabrique l'imagination : c'est ce qui ressemble et se réfère à l'idée réelle ou (si l'on veut) à la chose », Berkeley, *Notes philosophiques*, Carnet A, 1707.

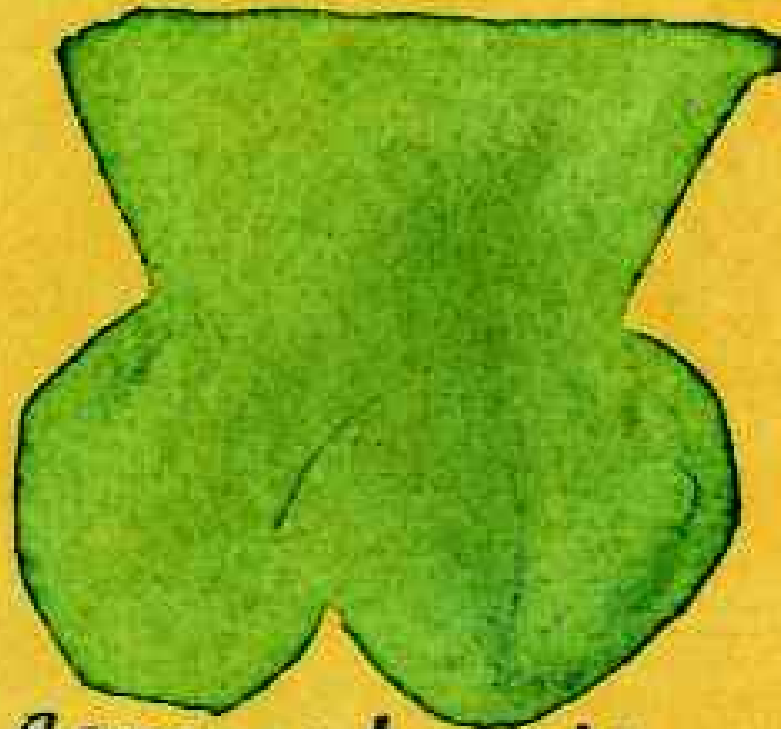
2. *Instructions sur la manière de mesurer avec la règle et le compas*, (1525).

Parmi les gravures accompagnant l'ouvrage, A. Dürer fit figurer trois peintres au travail : Artiste dessinant un homme assis, Artiste dessinant un luth et Artiste dessinant un pot. A la troisième édition (1538) il ajouta une autre gravure sur bois : Artiste dessinant une femme couchée (21,2 x 7,8 cm).

Cet ouvrage traduit en français par Lois Meigret (Paris, 1557) appartient au fond de la bibliothèque municipale de Caen. Quelques années après la première édition des *Instructions pour mesurer*, paraîtront les *Quatre livres traitant des proportions humaines*. Andrä Rösch, Nuremberg, 1528. L'ouvrage contient 133 gravures pleines pages ou dans le texte. La seconde illustration présentée ci-après est l'une de celles-ci.

3. Il y a une trentaine d'années, à Rome puis à son retour en France Mathias Pérez peignait des demi ogives ; il utilisa ensuite les jambages et arcatures de ses initiales minuscules m p. Nous les désignerons ainsi.

Elle ---



Raymond Federman

Elle est là

Elle est là

devant moi

Elle est revenue

Toute nue



Elle est revenue

Je la croyais perdue  
à jamais

Elle est là

encore plus belle

qu'avant

Il va falloir  
que j'apprenne

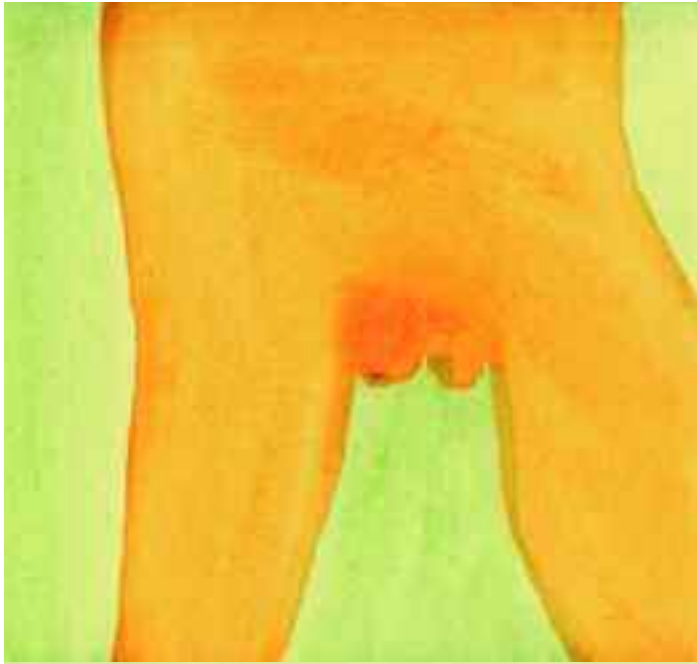
à nouveau  
à la regarder

à contempler

son corps  
ses seins

Ah!

Ses seins



Ah  
tellement de beaux mots  
pour dire  
cette splendide  
partie du corps  
féminin

Craupion  
Fendu  
Gros balton  
Poptin  
Voie anale  
Kaline  
Doudounes

et encore  
bien d'autres

en anglais aussi

Fanny  
Tush  
Rump  
Buns  
Asshole  
Morn  
waste basket

and so many more

ils me semblent  
plus accueillants  
plus volumineux  
qu'avant

mais cette fois-ci

c'est

son

derrière

que je veux

son cul

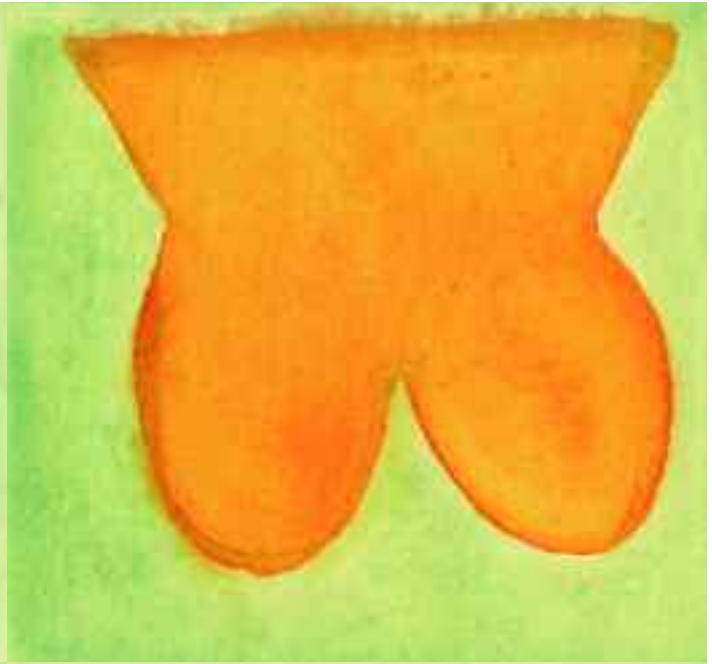
quoi !

admirer

ou tout simplement

Le

Q



elle est là

toute nue

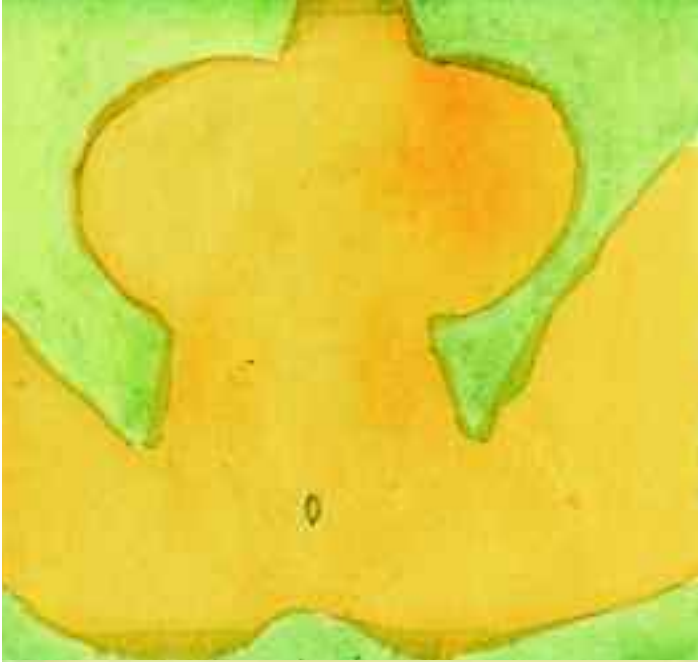
penchée

à

la

fenêtre

qui donne en dehors



se tortillant

un

peu

lentement

gentiment

devant moi

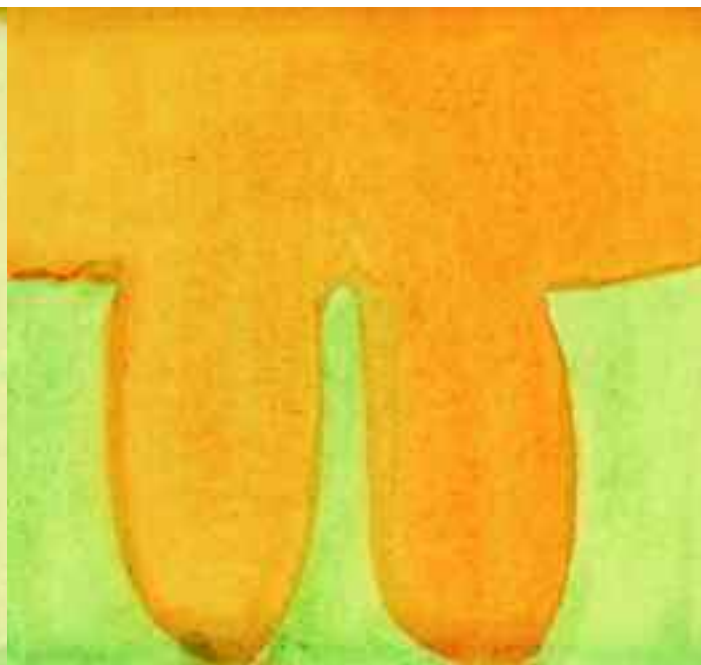
y a-t-il

une façon correcte  
de regarder

le cul d'une femme?



une façon correcte  
d'aborder  
le cul d'une femme?



Elle est là

Elle se retourne  
vers moi

Elle a un beau  
sourire  
sournois

au coin des yeux

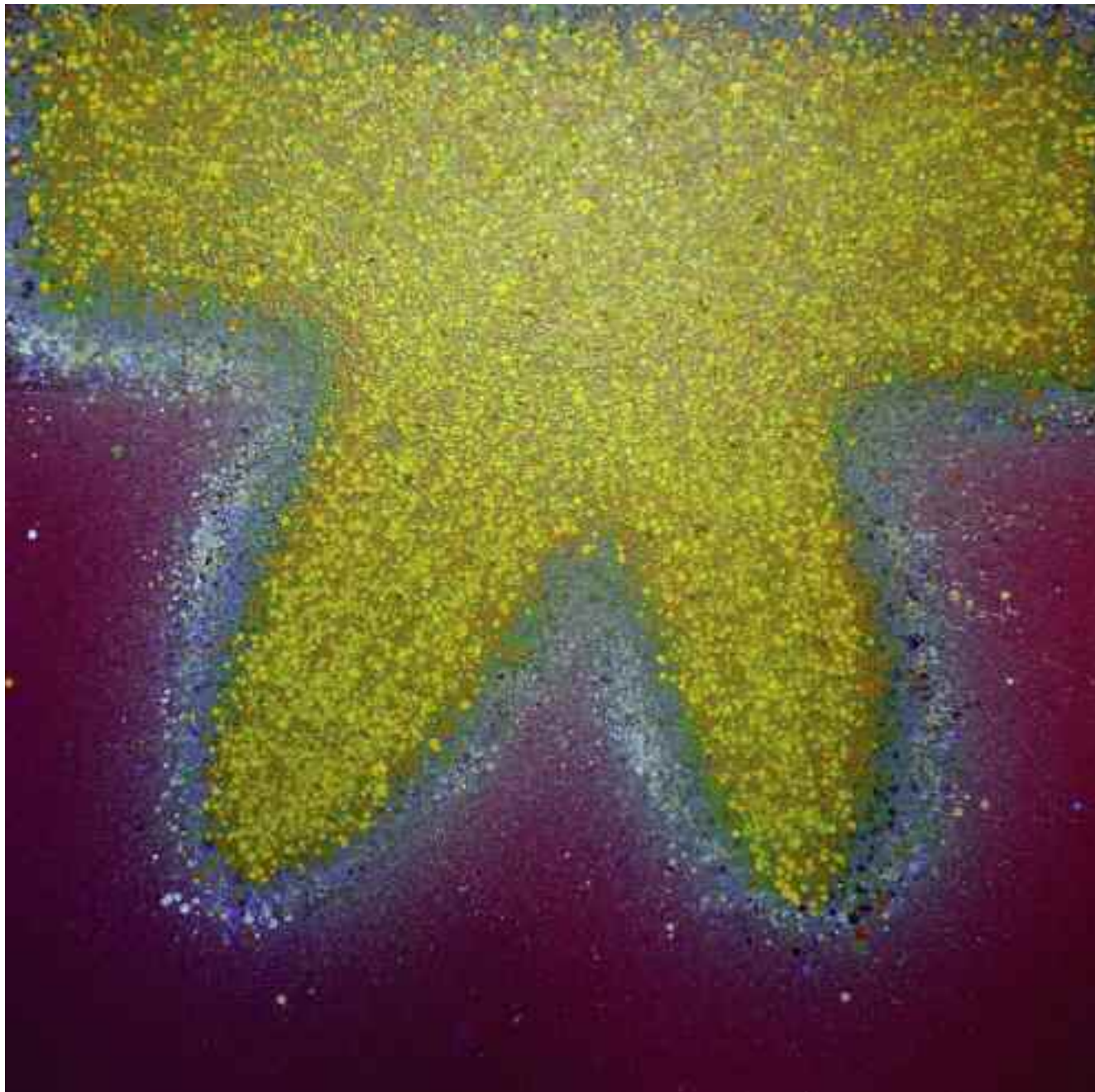
Elle est si  
si belle

Elle me dit  
Oh alors!

Je ferme les  
yeux

~~~~~  
se ferme le lièvre

Août 2005 San Diego  
Roy<sup>d</sup> Felle  
après St. Martin  
Août 2005  
Pérou



*En pensant à Philippe Boutibonnes, huile sur toile, 200 x 200 cm, 2009.*



*En pensant à Philippe Boutibonnes, huile sur toile, 200 x 200 cm, 2009.*



*En pensant à Philippe Boutibonnes, huile sur toile, 200 x 200 cm, 2009.*

Jeudi 4

Cher Matthias,

Oui, je disais "partir à zéro" Sans la mesure où il me semble que tu viens de gagner en légèreté, ... davantage Sans la cosa mentale de la peinture. Que tu as vu un chemin entre les panneaux lisses de la Villa et les épaisseurs de ces dernières années. Que si tu travaille, aujourd'hui l'intérieur c'est, en effet, plus avec le dessin qu'avec les racines de la matière. Et je pense que c'est bon. Tu fais ça sur un chemin médiant : tu ne cherches plus le relief matérialiste / par le dessin tu ne cherches pas non plus les transparences, la profondeur (illusionniste) mais l'occupation dynamique de la surface.

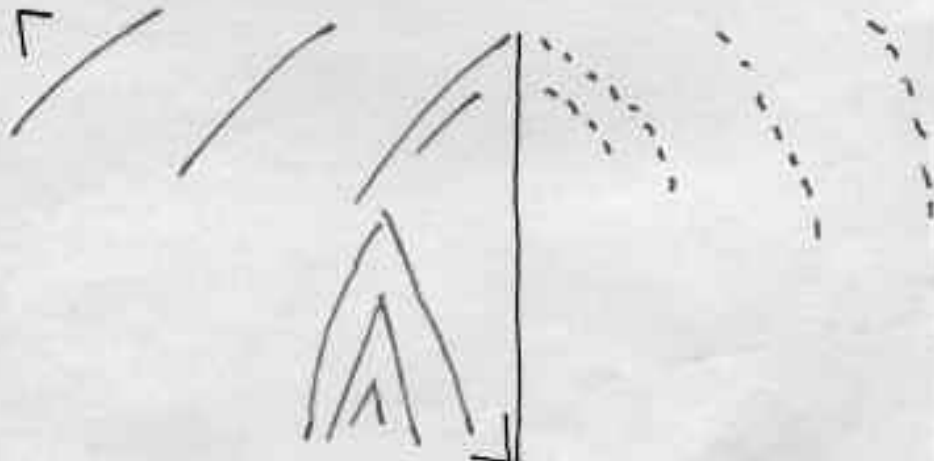
À un tournant, souvent la difficulté  
est de continuer (ta recherche) tout en  
oubliant les restes, les objets des  
réalisations antérieures (tes tableaux  
"amisins"). En quelque sorte, il ne faut pas  
remettre ses pieds dans les mêmes sabots sous  
prétexte qu'on se les a faits.

Vraiment ce que je passais en rapport aussi  
avec ta prochaine rencontre avec Catherine  
Thieck : lui dire peut-être que après  
des expériences, des recherches, des "brouillons",  
tu te sens en mesure et en face de l'œuvre  
et que c'est le moment où, concernant  
la promotion de ton travail, et le  
lancement de ta carrière publique "tout  
est à faire" !

Observation annexe, relative à l'exposition  
de tes tableaux et de ces travaux sur papier:  
ils doivent, à mon avis, toujours avoir  
à leur droite, un espace vide égal  
à la surface de l'œuvre.

(ou, autre solution: les coller, au  
contraire - toujours à droite - à l'angle  
du mur)

Ceci pour le mouvement de  
"départ" qu'effectuent les 3 courbes ("ogives"),  
qui, soit se logeront à l'angle - retour  
du mur réel - coupant, soit "retomberont"  
imaginativement à côté du tableau, sans le vide  
ou l'échec en deux.





A bientôt, chez Stablas.  
Je t'embrasse toutes mes amitiés

Claude

P.S. le catalogue "Carte Blanche" est  
très correct... très honorabile, oui!

## L'M DE MATHIAS

Il pourrait bien y avoir un malentendu à propos de Mathias Pérez.

Cet artiste passe habituellement pour un merveilleux coloriste sans que soit peut-être observé quel *monstre* soulève ses tableaux. Ce qui éblouit d'abord le spectateur, c'est en effet la luxuriance des couleurs, sans délicatesse, jamais traitées comme valeurs mais gardant une forte présence physique, *en matière*, figées comme après une irruption. La matière est à peine « accrochée » à une structure minimale qui se replace obstinément d'œuvre en œuvre, pur motif architecturale, triple ogive à la fois tendue et fluide, sorte de grand *m* tracé d'une écriture quelque peu désinvolte, histoire de prendre la mesure initiale de l'espace. D'où vient alors ce sentiment d'émergence, de force ascendante qui, ces couleurs et coulures qui tombent et ruissellent, les emporte vers l'angle droit supérieur de la *scène* ?... Sous les débordements, les coulées, les lumières fraîches et l'odeur faisandée de chairs pendantes, une forme « bien charpentée » se soulève en tournant.

CLAUDE MINIÈRE, *décembre 1984*

## MATHIAS PÉREZ, ENCORE

Ce qu'il met en lumière, n'est-ce pas l'ombre d'un corps absent ? D'un corps absent présent dans le souvenir et l'attente et qui constitue alors proprement, artistiquement, sa « moitié », comme le peintre s'avance et recule devant son tableau. Pour que le corps se montre, ici, ne faut-il pas que l'artiste résiste à ce qui se donne comme architecture en entier ?

CLAUDE MINIÈRE, *avril 2009*

## LES 3 DIMENSIONS DE L'M

**I**l y a chez mathias pérez un rapport évident à la verticalité mais aussi, et comme en contradiction, quelque chose de cursif. Et enfin le croisement de cette course inscrite dans l'instant et du ruissellement ascendant de la lumière dans le mur évidé forme relief. Le relief de *m*.

C'est peut-être à cet *m* que la couleur est suspendue. Non pas au pied de la lettre mais à ses jambages ; lettre qui fuit, les jambes à son cou! suspendue et à sa voûte, d'où coule la peinture. Ce serait par cette *nerveure* que se marquerait, en même temps que sa subjectivité et sa singularité, la présence du peintre à son acte et à son tableau. Présence d'esprit dans la plus inscrite des fragilités, et s'exposant à l'agrandissement du mur. Sur quoi il s'en trouve éclairé. Sur quoi? Sur ce savoir unique et dérisoire de l'expérience, de la peinture précisément.

L'*m* comme clé-de-voûte, ce qui fait que la matière, l'effervescence des pigments colorés, que ce "morceau de mur" tient, A l'intérieur de ce mur le geste est organisateur, non le cadre ou la distribution des masses ou la déchirure de l'espace blanc mais le mouvement qui, en quelque sorte, met la peinture à sécher. La voûte triple devient du tableau l'abri débordé, transitoire chapiteau à verser au chapitre du nom fondateur et dépassé, et comme l'horizon d'un graffiti en développement. Unique permanence dans la répétition multiple des épiphanies, l'initiale enluminée signe la surabondance des éblouissements.

Les trois jambages du *m* ne font pas que former (une image stable, la voûte architecturale par rapport à laquelle peuvent jouer les "coulées", les empâtements, les développement en écho). Ils sont aussi *geste* qui traverse l'espace, qui se prolonge dans l'espace du vide.

L'*armature* de base est... en haut, qui soutient et entraîne la couleur, qui l'électrise, qui l'aimante : approche. et comme électrise le mur préhistorique, l'*m* de l'antique humain depuis les palpitements de sa torche, cherchant aveuglément le but

fine structure "architectonique" qui enlève la masse. arche, arc, la courbe reprenant son élan, sa tension (tirants et contreforts). et cette première fine structure abstraite——  
——ce filament à quoi incandescente et montante la lumière est suspendue.

En fait : puits de lumière... et puis ruissellement de pluie de la couleur en différentes couleurs de lave grumelleuse grommelante agrume sur l'ouverture de la grotte qui simplement fleurit dans un battement musical triplé

RESTE LE RELIEF, L'ADOUCCISSEMENT, L'ALLEGEMENT FRAIS, continuant de brûler, de plus en plus proche de la distance. celle de l'expérimentation fragmentaire et prolix, méticuleuse et délibérément magnifique.

CLAUDE MINIÈRE



Villa Médicis à Rome en 1981, Photo de Barbara Malter.

Il y a chez Mathias  
Pérez un rapport évident  
à la verticalité mais aussi,  
et comme en contradiction,  
quelque chose de cursif. Et  
enfin le croisement – de cette  
course inscrite dans l'instant  
et du ruissellement ascendant  
de la lumière dans le mur  
évidé – forme relief. Le  
relief du m.

Ce serait par cette nervure  
que se marquerait, en même  
temps que sa subjectivité  
et sa singularité, la  
présence du peintre à son  
acte et à son tableau.  
Présence d'esprit dans la  
plus inscrite des fragilités,  
et s'exposant à  
l'agrandissement du mur.

C'est peut-être à ce m  
que la couleur est suspendue.  
Non pas au pied  
de la lettre mais à ses  
jambages ; lettre qui fuit,  
les jambes à son cou !  
Suspendue et à sa voûte,  
d'où coule la peinture.

Sur quoi il s'en trouve  
éclairé. Sur quoi ? Sur ce  
savoir unique et dérisoire  
de l'expérience, de la  
peinture précisément.

L'm comme clé-de-voûte,  
ce qui fait que la  
matière, l'effervescence  
des pigments colorés,  
que ce "morceau de mur"  
tient. A l'intérieur  
de ce mur le geste est organisateur, non le  
cadre ou la distribution  
des masses ou la déchirure  
de l'espace blanc

mais le mouvement qui,  
en quelque sorte, met la  
peinture à sécher. La voûte  
triple devient du tableau  
l'abri débordé, transitoire  
chapiteau à verser au  
chapitre du nom fondateur  
et dépassé, et comme l'horizon  
d'un graffiti en  
développement.

Unique permanence dans  
la répétition multiple  
des épiphanies, l'initiale  
enluminée signe la surabondance  
des éblouissements.

Les trois jambages du m  
ne font pas que former  
(une image stable, la voûte  
architecturale par rapport  
à laquelle peuvent jouer  
les “coulees”, les empâtements,  
les développements  
en écho). Ils sont aussi  
geste qui traverse dans l’espace  
vide. Qui le fore.

L’armature de base est...  
en haut, qui soutien et  
entraîne la couleur, qui  
l’électrise, qui l’aimante :

approche. Et comme électrise  
le mur préhistorique, l’m  
de l’antique humain depuis  
les palpitements de sa torche  
cherchant aveuglément le but.



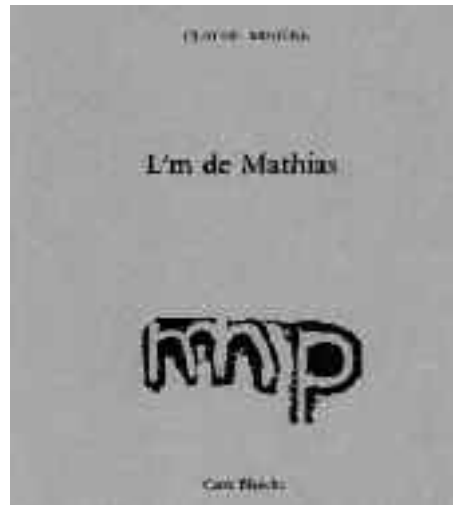
Fine structure “architectonique”  
qui enlève la masse.  
Arche, arc, la courbe reprenant  
son élan, sa tension  
(tirants et contreforts), et  
cette première fine structure  
abstraite – ce filament  
à quoi incandescente et  
montante la lumière est  
suspendue.

En fait : puits de lumière...  
et puis ruissellement de  
pluies de la couleur en  
différentes couleurs de  
lave grumelleuse grommelante  
agrume sur l’ouverture  
de la grotte qui simplement  
fleurit dans un battement  
musical triplé.

RESTE LE RELIEF,  
L’ADOUCCISSEMENT FRAIS,  
continuant de brûler,  
de plus en plus  
proche de la distance : celle  
de l’expérimentation  
fragmentaire et prolix,  
méticuleuse et délibérément  
magnifique.

D'où ce déplacement en  
attente, au croisement,  
pour signifier le travail  
du peintre. Plutôt que  
"clé-de-voûte", voilà... il  
est dans le vocabulaire  
de l'architecture un  
autre nom qui désigne les  
saillies intermédiaire  
dans le cours de la voûte  
ouvrant sur le vide :  
bossages d'attente.  
Mathias Pérez est un bossueur,  
il aime bosser.

CLAUDE MINIÈRE



Ces poèmes ont été publiés au éditions Carte Blanche en décembre 1984.

— Mathias Pérez, après avoir étudié à l'école des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Gustave Singier (peintre de l'École de Paris, aujourd'hui complètement oublié), vous avez acquis une certaine notoriété dans le monde de la peinture. Vous avez été lauréat de la Villa Médicis en 1980 (jury : Jean Leymarie, James Guitet, François Rouan et Jacques Frélot). Vous avez reçu le Prix Fénéon en 1981 (décerné par Dominique Bozo). Et vous avez exposé en France et à l'étranger. Vous avez aussi fréquenté de nombreux écrivains – dont certains vous ont rendu hommage (Claude Minière, Eric Clémens, Cécile Wajsbrot, Jacques Demarcq, Marcelin Pleynet, Hubert Lucot, Bernard Noël, Christian Prigent ou encore Jean-Pierre Verheggen qui salue l'artiste « Animalthias Pérez »). Et vous avez fondé en 1981 votre propre maison d'édition, *Carte Blanche*, qui est, pour le même Jean-Pierre Verheggen, un « droit de réponse inventif face aux crises éditoriales et autres », et un lieu de « liberté polémique dans la modernité ». Après avoir commencé par fabriquer vous-même les livres, vous décidez en 1997, toujours à compte d'éditeur, de lancer la revue *Fusées...* Pourriez-vous retracer la genèse du projet, en précisant notamment les raisons pour lesquelles vous avez choisi ce titre et la façon dont vous envisagiez le positionnement de *Fusées* par rapport aux autres revues ?

— Contrairement à votre formulation je n'ai aucune notoriété dans le monde de l'art, seul mes amis peintres et poètes aiment mes tableaux. Mais aujourd'hui, en 2008, je n'ai toujours pas, à Paris, de galerie qui soit capable de montrer des grands formats et de valoriser mon travail. Je le déplore, mais c'est la réalité. Deux expositions ont néanmoins eu lieu en 2009. Une « personnelle » à Aulnay-sous-Bois au mois d'avril avec la publication d'un petit livre de 12 cartes postales. Et une « de groupe » au CIPM, à Marseille, toujours en avril, autour de l'écrivain Christian Prigent (j'y exposais une toile de 2 m x 2 m, de l'époque où j'ai rencontré ce dernier, en 1981, à Rome, quand nous étions tous les deux pensionnaires à la Villa Médicis).

Du coup il reste un énorme travail à faire pour montrer ce travail, et pour le situer dans une certaine perspective historique. Cette situation est d'une certaine manière paradoxale car

dans le même temps, un travail critique important existe : voir le n°15/16 de la revue *Il PAR-TICOLARE*, dirigée par Hervé Castanet et Françoise Santon (ce dossier est repris dans le présent volume, avec des contributions nouvelles de Philippe Boutibonnes et une préface d'Éric Clémens, sans oublier la post-face de Bernard Noël et la contribution déjà ancienne de Claude Minière).

Et par chance j'ai des collectionneurs qui viennent à l'atelier pour y trouver une forme d'apaisement en achetant des tableaux.

Aujourd'hui je suis plus confiant, grâce à la rencontre récente de Jean-Pierre Bruaire, de la Granville Gallery. En m'organisant une exposition dans sa galerie en mars 2008, il a permis que mes travaux rencontrent ses collectionneurs. Les premiers résultats sont assez positifs.



Granville Gallery, mars 2008.

Il m'a présenté en octobre à SLICK 2008 au « Centquatre », lieu très branché de l'art contemporain (J'y présentais une toile récente de 1 m x 1 m). La rencontre avec ce public de connaisseurs était indispensable pour me faire progresser dans mon travail. Pas seulement pour des raisons économiques mais parce que c'est toujours une chance de pouvoir regarder son travail en dehors de l'atelier.

Finalement cette longue traversée du désert m'a été profitable pour bien mettre au point mon projet et peindre enfin des tableaux qui soient capables d'affirmer mon point de vue sur notre monde.

Aujourd'hui les choses commencent à changer. Il y a désormais un intérêt nouveau pour mes peintures. Du coup, je me sens davantage capable d'affronter le regard des collectionneurs, comme dans les années 1980. Et mon travail remonte doucement à la surface du monde.



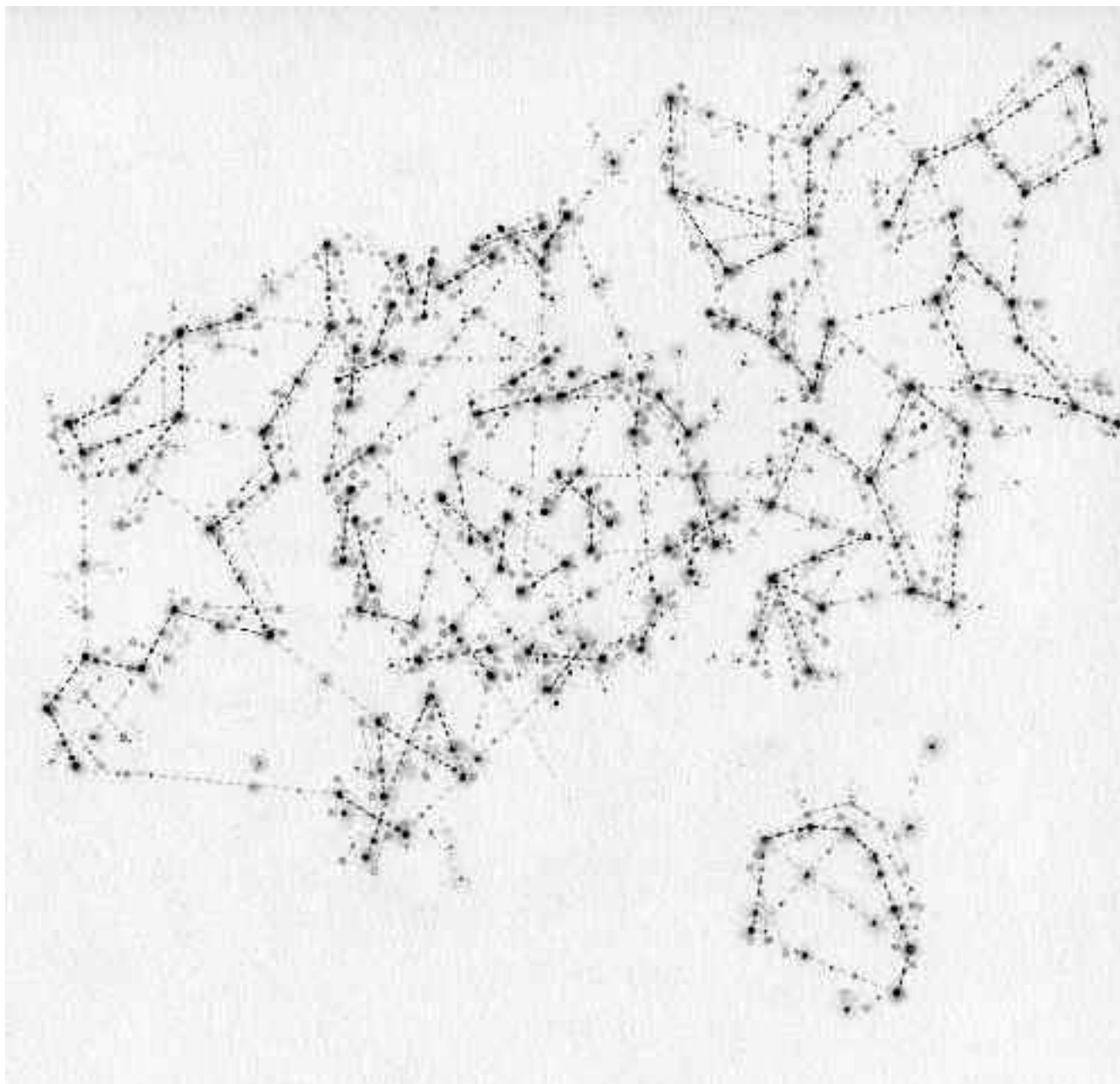
Claude Viallat – Collection : Mathias Pérez, Paris, 2008.

Je peins d'abord dans le silence indispensable de l'atelier, pour faire de la peinture, pour éclaircir mes idées. Tout part d'une sorte d'extase devant le féminin — et je pense forcément au livre de mon ami Jean-Noël Vuarnet, *Extases féminines*, publié dans les années 1980 chez Arthaud.

Ma manière de peindre est assez simple et répétitive. L'important pour moi c'est de ne pas chercher à être original. Il est par contre nécessaire d'avancer une posture, d'avoir une position et de laisser la sensiblerie et l'inspiration à la porte de l'atelier. Mon système m'évite le piège du pathos expressionniste. J'ai toujours devant moi l'exemple de mon ami le peintre Claude Viallat : malgré son « haricot » toujours identique, aucune toile ne ressemble à une autre ; et, malgré le temps qui passe, il n'y a pas une ride à ce travail ; il est vital pour moi de regarder ce travail de près, d'en mesurer toute la présence.

C'est certainement un grand avantage pour moi d'avoir réussi à trouver cette série de formes qui traitent de « l'inhumain » (il n'y a rien d'humain à faire des tableaux !). LA VERTICALITÉ DU CORPS. *Un corps sans poids*, qui « est » en apesanteur... C'est très difficile d'y arriver. Je sais même qu'il sera toujours impossible de résoudre cette contradiction : le corps de chair d'un côté, de l'autre le corps peint. D'où cette obligation vitale de continuer à faire des tableaux. C'est comme *En attendant Godot*, de Samuel Beckett. Il n'y aura jamais aucune certitude. Et il est illusoire de croire pouvoir se reposer sur les bons tableaux déjà faits.

Avec mes nouveaux tableaux « à gouttes » (des gouttes qui, en tombant à la verticale, éclatent en des milliers de plus petites gouttes, éclaboussent toute la surface en se superposant les unes aux autres et représentent une véritable galaxie), mon idée de départ était de rendre hommage au peintre Philippe Boutibonnes. Lui, il refuse ce vilain mot de PEINTRE. Il ne se veut pas peintre du tout. D'ailleurs il n'a pas d'atelier, il fait tout sur la table de sa cuisine. Ce sont souvent des dessins aux crayons de couleurs, ou bien des collages, souvent de petits formats. Mais une fois tous ces petits formats additionnés, cela peut faire plusieurs mètres carrés couverts de petits points, parfois de milliers de petits points. Ce sont des véritables constellations. Boutibonnes ne désire plus rencontrer le public : c'est devenu trop difficile pour lui, l'angoisse de la confrontation lui est trop pénible, ça lui remonte à la figure. Par contre, il est capable de faire ses cent kilomètres de vélo tous les jours au bord de la mer dans les environs de Caen !



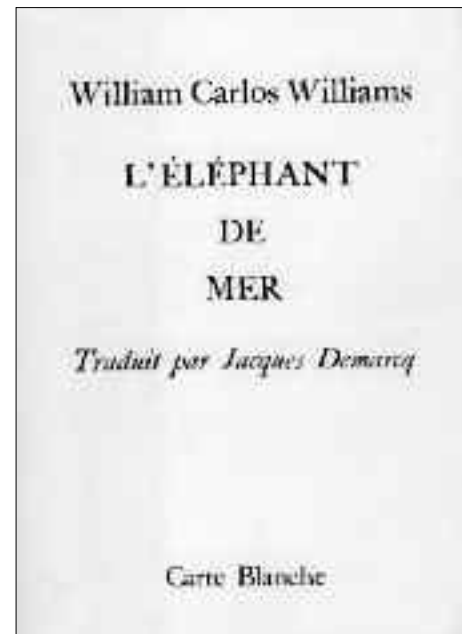
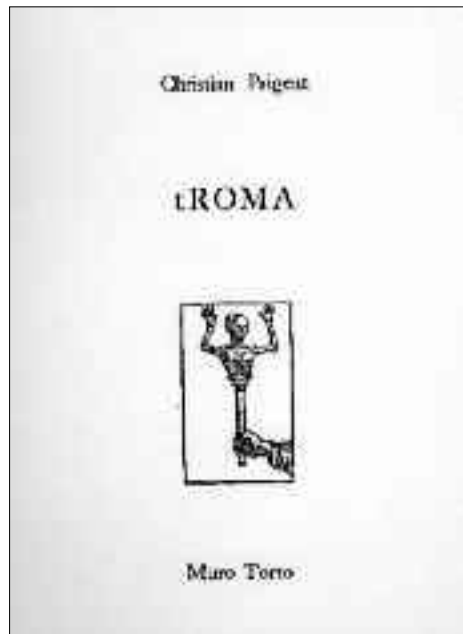
Philippe Boutibonnes : revue *Fusées 12*, pour Alfred Jarry.

Par ailleurs j'aime donner à voir le travail des autres. La revue *Fusées* est pour cela un espace de rencontre important.

L'aventure éditoriale a débuté en 1980, à la Villa Médicis à Rome, où j'ai été pensionnaire-peintre pendant deux ans. Avec moi, il y avait un autre peintre, Antoine Révay, qui peignait des personnages d'après modèle. Sa couleur de l'époque c'était le gris, et par moment ça coulait.

J'ai découvert l'imprimerie, sur le Muro Torto, avec Christian Prigent, qui tournait la manivelle d'un air décidé. Les allers et les retours étaient nombreux et avant chaque passage il fallait encrer les caractères avec un rouleau en caoutchouc. Ce n'était pas facile d'obtenir un encrage régulier, recto et verso. Et il y avait, en plus, la chaleur humide de Rome ! Mais au bout du compte il y avait la magie de voir sortir des pages imprimées à la main sur la presse à épreuves (elle porte bien son nom, celle-là !).

Le recueil de Prigent, *tROMA* a été mon premier livre, c'était en 1981. Je l'ai peint avec une grande jubilation, à l'encre de Chine et à la craie grasse, sur du papier Fabriano, à dix exemplaires. Il est paru dans la collection *Muro Torto* (la totalité de cette collection est désormais visible au Centre International de Poésie à Marseille) — site : [www.cipmarseille.com](http://www.cipmarseille.com)

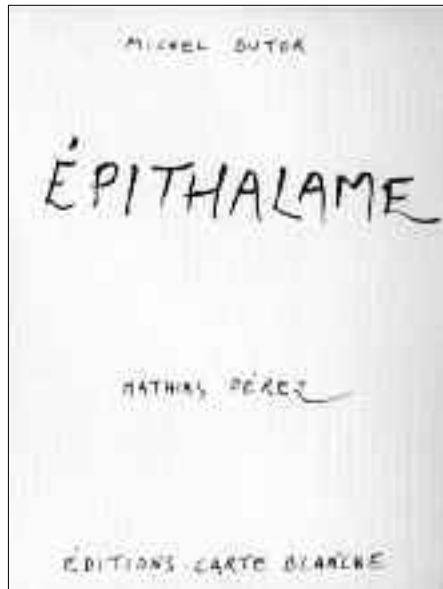




Le premier livre que j'ai imprimé moi-même et composé à la main en 1981 avec l'aide d'un composteur et de Jacques Demarcq, est *L'Éléphant de mer*, de William Carlos Williams. Les dix premiers exemplaires, sur papier Fabriano blanc, sont entièrement peints par Jean-Louis Vila. Le tirage ordinaire était seulement de quarante-cinq exemplaires sur papier bleu. Les éditions Carte Blanche étaient nées, à Rome.

Dès mon retour en France, j'ai acheté une presse Debergny-Peignot de 0,80 cm x 0,60 cm de passage. C'est là que l'aventure des éditions Carte Blanche a pu vraiment commencer. Pendant près de dix ans, j'ai été aidé par Claude Minière, qui était un secrétaire très scrupuleux de l'Association. Ça a démarré par l'impression, en 1982, du coffret *EL TRETZE VENTS* pour le Musée de Céret, avec une préface de Christian Prigent. Le tirage était limité à quatre-vingt-cinq exemplaires. Ce coffret est visible aujourd'hui au Musée de Céret.

Aujourd'hui, il y a environ cinquante titres au catalogue : Claude Minière, Jean-Claude Hauc, Bruno Montels, Marcelin Pleynet, Maurice Roche, Ladislav Kijno, Philippe Boutibonnes, Christophe Tarkos (huit dessins bleu pour accompagner *Bang* de Vincent Tholomé), Christian Prigent, Hubert Lucot, Daniel Dezeuze, Alexandre Bonnier, Jacques



Les deux tout derniers, *Épithalame* de Michel Butor et *Elle est là* de Raymond Federman.

Demarcq, Éric Clémens (*Un coup de défaire : d'égo*, en 1982, avec des dessins de Bernadette Février), Jeanne Gatard (un tout petit livre qui parle des *Anges du vide*) ; et les premiers livres de Charles Pennequin, Emmanuel Tugny, Rémi Froger, Oliviers Devers, Vincent Tholomé...

Je n'imprime plus les livres moi-même. J'ai revendu non sans un certain regret ma presse à épreuves en 1985 (avec les tonnes de caractère en plomb, le composteur, le petit massicot, le marbre, etc). Je publie donc moins de livres. Je les donne à imprimer à Delia Sobrino de RE-BUS. Les livres ne sont plus distribués par UD-Flammarion, car notre diffuseur, Léo Scheer, qui est aussi éditeur, arrête ce travail de soutien des petits éditeurs, et qui n'était pas très rentable pour lui, pour davantage se concentrer sur son propre travail d'édition.

Le comité de rédaction de *Fusées* (Prigent, Demarcq, Thommerel et moi) devra faire ce travail auprès des libraires. Et relancer aussi les abonnements auprès des lecteurs, en élargir le cercle, un par un.

À partir du n°14 de *Fusées*, Philippe Boutibonnes a souhaité que son nom ne figure plus dans le comité de rédaction. Dans le même temps, il est toujours très heureux de monter des projets pour *Fusées*. Mais il désire se sentir libre.



Exposition à L'IMEC à Caen, avec une lecture de Christian Prigent/Vanda Benes, L.L.de Mars et Jacques Demarcq. Présentation du n°12 de la revue *Fusées*, décembre 2007.



## LE LUXE ET LA VIE.

*Longtemps je me plus à répéter : « Les revues littéraires ne doivent pas être luxueuses. Le luxe c'est la littérature, c'est de continuer à écrire dans une société injuste toujours plus stupide. »*

*Je hurle aujourd'hui : « Vive Fusées, revue de luxe ! ».*

*Les petits éditeurs constituent le dernier refuge de la littérature, dont se désintéressent les grands éditeurs depuis plusieurs décennies. Mais leur nombre croissant (des centaines, quand on comptait quelques unités il y a 40 ans) étouffe la littérature, qu'elles devraient protéger. Les rares œuvres de qualité, les rares revues de qualité sont noyées dans une surproduction noirâtre, au sein de laquelle deux courant opposés ont une importance majeure : 1. un néo-dadaïsme narquois prononce la mort de la littérature ; 2. un académisme pseudo-philosophique ou descriptif pourrait nous dégoûter des œuvres du passé qu'il imite grossièrement.*

*Dans cette même période 1980-2000, des personnes en vue affirmaient avec une insistance grandissante que la peinture était morte. Toute installation, le moindre écran de télévision détourné, le plus petit des palais de Tokyo (où des décorateurs du XVI<sup>ème</sup> arrondissement reproduisent les « horreurs » de banlieue) projetaient et ne cessent de projeter à la face du public (applaudissements) une réalité dérisoire, tragique et moralisatrice : « Vous devez accepter un monde de déchets et de destructions, ô cher occident en armes. »*

*L'inflation éditoriale ne comportant aucune revue d'art et de littérature, Fusées a dès lors décidé une opération magique : mourante littérature multipliée par peinture morte crée la vie en annulant luxueusement la noirceur régnante.*

HUBERT LUCOT, *Fusées* n° 6

Vous devez faire l'expérience vous-même de ce luxe, en librairie, dans les bibliothèques, chez vos proches... C'est très rigoureux. La mise en page n'est pas faite par un maquettiste qui prend le pouvoir sur les travaux des artistes — mais par Delia Sobrino, qui soutient la revue par son esprit d'initiative et qui nous alerte sans cesse pour que le travail des artistes soit mis en valeur et rendu plus lisible.

Quant au positionnement de notre revue *Fusées*, disons que nous nous opposons à toutes les revues académiquement sérieuses... Ces *Fusées* ont également été lancées contre les vieilleries poétiques et les académismes d'aujourd'hui. Mais inutile d'insister là-dessus. Tout responsable de revue doit avoir ce sentiment qu'il y a un manque, qu'il y a donc le désir d'arriver à le combler — et qu'il faut se donner les moyens de satisfaire ce désir. C'est cette sensation qui permet d'inventer. La création d'une nouvelle revue est à ce prix. Cette sensation de manque est essentielle et vitale pour tous les véritables artistes.

Chaque numéro de *Fusées* comporte un dossier important sur des poètes qui sont au travail. Dans *Fusées 5* on trouve un dossier Bernard Noël, avec des contributions du photographe Marc Pataut et des peintres Dorny, Walker, Dado, Voss, Lunven, Debré, Deux ; un texte manuscrit de treize pages de Bernard Noël sur Paule Thévenin (ce texte sera repris en livre par Michel Surya dans sa collection *Lignes*). Dans *Fusées 10*, c'est au tour de Charles Pennequin, avec Julien Blaine, Anne-James Chaton, Serge Pey, Huguette Hérin-Travers. Dans *Fusées 7*, Rémi Froger présente des dessins et textes inédits de Ghérasim Luca (venus de la bibliothèque Jacquet Doucet et de sa femme Micheline Catti) ; dans le même numéro, des témoignages de Catherine Millot et de Michel Surya sur Jean-Noël Vuarnet ; sans oublier Maurice Roche (les photos de Marc Pataut reproduites dans ce numéro en témoignent) ni la revue des années 1980, *Tartalacrème*, de Marie-Hélène Dhénin et Alain Frontier... (voir le site : de Tartalacrème).

Dans *Fusées 8* : un dossier important sur la tauromachie (avec les contributions de François Martin/Jean-Luc Nancy, Georges Badin/Michel Butor, Claude Viallat, et Vincent Bioulès qui nous a écrit : *Au temps des Gauloises*) ; le dossier gastronomie (que dirige Camille Lalouelle) porte sur le pâtissier Pierre Hermé (avec Yan Pennor's qui dessine les maquettes des gâteaux). *Fusées 9* : une préface de quatre pages de Bernard Heidsieck ; un dossier important sur Raymond Federman (avec des textes inédits, une longue interview par Henri Raczymow et une lettre de Samuel Beckett) ; un autre dossier sur le sculpteur Alain Kirili et le jazz... ; sans oublier les photos d'Ariane Lopez-Huici et le très beau texte de Cécile Wajsbrot sur la chanteuse Françoise Hardy.

— *Selon vous, quelles ont été les plus grandes difficultés rencontrées : matérielles, institutionnelles... Les conflits internes ?*

— Il n’y a pas de difficulté particulière si l’on a de l’enthousiasme pour le travail des autres, la passion de monter et de suivre des projets, de prendre des initiatives. Y être attentif au millimètre, cela me paraît la seule manière de déplacer des montagnes. Il n’y a pas vraiment de conflits internes. Parfois il y a des désaccords. Mais c’est toujours une tension pour la bonne cause, une relation intense. Il faut se convaincre les uns les autres et parfois savoir résister. Mais, dans le fond, c’est assez facile : nous devons nous entendre tous, être assurés de la pertinence de nos choix. J’ai une véritable responsabilité comme directeur de rédaction de cette revue : donner à tous le pouvoir de s’exprimer et être attentif au bon déroulement de cette dynamique. Il est indispensable que tout le monde soit très favorable au travail collégial. Et il faut faire attention à l’usure, numéro après numéro. C’est l’usure qui nous guette — et c’est cela le principal danger de mort pour la revue, pour toutes les revues. Nous sommes sur la même longueur d’onde, dans une grande confiance. Il n’y a rien à gagner dans cette activité— sinon de l’espace et de l’air, et l’égo de chacun doit rester dans le placard.

— *En quoi votre expérience de peintre a-t-elle été déterminante ? La question sous-jacente est celle-ci : pourriez-vous rendre compte de ce que Philippe Castellin nomme indices matérielles (couverture, format, type de papier et de finition, mise en pages, typographie...) mais aussi de vos choix concernant les nombreuses photographies et reproductions artistiques ?*

— Nous sommes tous sensibles au travail des autres, peintres, poètes, cuisiniers, sportifs et toutes autres formes d’expression qui sont peu visibles dans notre monde. Nous aimons publier ceux qui sortent de l’ordinaire dans tous les domaines. Par exemple, dans le n°13 de *Fusées*, Pascal Legras et de Pascal Casson. Ou le travail de tout jeunes artistes comme Caroline Dietzi et Alba Pistolesi (dont on trouve des dessins dans le n°14 de *Fusées*). Ou celui de David Mikaël Clarke, qui est un formidable vidéaste-musicien. L’avantage d’éditer des livres et aujourd’hui une revue, c’est de faire connaître ces travaux et de s’en nourrir. Voir aussi, dans *Fusées* 13, le dossier Yiddish, avec des peintres comme Vayntroyb, Lissitzky, Esther Karp et les photographies de Laurent Raphaël.

Dans *Fusées* 14, le travail de Pierre Lucerné (son travail textuel et son travail de peintre) mérite qu'on s'y arrête (avec les contributions de ses amis Valère Novarina et Onuma Nemon) ; de même la revue *Lignes* de Michel Surya.

Dans *Fusées* 15 (avril 2009), un dossier sur Jean-Marie Straub ; un autre sur l'équipe première de basket du Mans, avec des photographies de Paul Pouvreau (dossier organisé par Sophie Audureau et par son père Michel Audureau, ancien joueur de l'équipe et aujourd'hui très proche du président du club). Dans un autre cahier c'est le poète Christophe Tarkos avec les contributions de Charles Pennequin, Vincent Tholomé et une : Une série de pâte-mât sur papier blanc à l'oil-barre de Jocelyn Gasnier.

Dans *Fusées* 16, on pourra lire un dossier sur Sarah Kofman (avec des contributions de Jean-Luc Nancy, de Philippe Lacoue-Labarthe, et de Françoise Armengaud, une collègue de la Sorbonne, qui a écrit un très beau texte : « Le rose de Sarah. »). Il sera aussi question des dessins de Sarah Kofman, des portraits avec la bouche ouverte, avec l'air qui devait lui manquer. Rose Mansion « très prometteuse » nous présentera une recette aérospatiale : un gâteau, qui est du coup une véritable oeuvre.

Le plus grand danger pour un peintre est de s'enfermer dans son atelier, d'attendre le marchand qui va le sauver et donc de fermer sa peinture au désir. S'intéresser aux autres oblige à voir le monde avec un point de vue différent. Il est certain par ailleurs que le choix d'artistes comme Viallat, Vila, Pataut, Pouvreau, Poggiani, Dezeuze, Poivret, Boutibonnes, Lunal, etc... n'est pas neutre. Cela correspond à mes choix artistiques.

Pour ce qui est des indices matériels, je dirai que le pari était de créer une revue expérimentale avec des beaux matériaux. Nos couvertures sont très travaillées, le format à l'italienne est des plus singuliers, le papier couché mat est le seul qui supporte la quadrichromie... J'ai aujourd'hui des demandes pour obtenir la collection complète, c'est-à-dire quinze numéros : cela va devenir un objet de collection (surtout les premiers numéros !).

— *N'y a-t-il pas quelque chose de paradoxal à ce qu'une telle « revue de luxe » (cf. H. Lucot, ci-dessus) revendique une absence de sérieux que formule ainsi Jean-Pierre Verbeegen : qu'« une revue d'Art et de littérature (...) s'intéresse au cinéma, au sport et à la gastronomie », tout en donnant « une mauvaise image de notre belle peinture française ou de notre belle photographie français », « cela ne fait pas très sérieux » voir ci-dessous (préface au n°5) ?*



Jean-Pierre Verheggen par Marc Pataut, Auvers-s-Oise, 1994.



## EUX ET LA BEAUTÉ

Extrait

*... Je caricature à peine – j’allais écrire : je cariArthur ! – car enfin une revue d’Art et de Littérature qui s’intéresse au cinéma, au sport et à la gastronomie, ne saurait trouver grâce (c’est le mot approprié) auprès de lecteurs avertis ! Pire : une revue d’Art et de littérature qui s’intéresse au sports violents, à la boxe, y compris à la boxe française et sans doute demain aux arts martiaux et à la savate pratiquée par de mauvais garçons de Marseille, cela ne fait pas très sérieux ! Une revue qui s’intéresse à la cuisine sous Pétain et au Cannibalisme qui dévore ses ennemis ou déguste ses prisonniers entre mil et chichi, vômissements ravalées, peau de banane et placenta, c’est plutôt caca, non ? Qui n’intéresse qu’à ça, finalement : au corps ! Au corps et à la mort, omniprésents !*

*Ab ! on vit une drôle d’EPOque. On s’empiffre ou on se dope, raz le burlingue. On finit dans la pampa. On sacrifie au dieu bondage. On trempe et bâtonne au pot d’couleurs carabouillat. On hausse et tresse le ton. On pose des mines de plomb dans des saucières à huîtres chaudes. On niaise la Famille, poils aux gambilles et particulièrement les mères, poils à leur bande hernière. On secoue l’écrit comme une vieille couille. On bouge les letters aux chipotis. On passe de Céret à Epidaure via Cancale pour se retrouver à Dax avec Lautréamont avant d’échouer aux îles Lucot ou carrément en Égypte au milieu du seizième siècle en train de jouer du violon-viole ou de portraiturer des langoustes carabus quand ce n’est pas des bœufs bubalus. Ceci pour l’exemple. Car il y a pire ! plus obscène ! plus impur et qui abreuve nos sillons. Nos chants. Nos péans. Nos poèmes. Nos chansons et notre belle langue française ! qui donne une mauvaise image de notre belle peinture française ou de notre belle photographie française. Imaginez, dans ce dernier domaine, un type qui s’tire au premier clic et qui vous laisse décider tout seul de votre temps de pose ! C’est emmerdant, non ? D’autres toujours dans le même rayon, qui manifestent une profonde admiration, béate et pèquenote, pour les sites industriels déclassés, pour les autoportraits niguedouilles ou les objets lamentables comme des jambs. D’autres encore qui nous font tout un cinéma pour nous montrer des enfants partout refusés ou un travelos tout à son triomphe saltimbanque, voire de botticelliennes érections printanières. Ce n’est pas tout ! les notes de lecture sont anachroniques, dépassées et usées ( on ne trouve plus en librairie les livres sur lesquels elles portent, c’est malin, hein ?) et les polémiques offusquées d’Œdipe à colonne volent si bas qu’on dirait Samothrace ratant son atterrissage au Louvre.*

JEAN-PIERRE VERHEGGEN, *Fusées* n° 5

— Au-delà des disciplines et des techniques, c'est la question du goût qu'il nous importe de traiter (ni le bon ni le mauvais) : il faut qu'il y ait du *style* ! Je ne suis pas certain que nous donnions une mauvaise image de la peinture ou de la photographie française. Voir la réponse ci-dessus de Jean-Pierre Verheggen — que je partage totalement.

L'activité artistique travaille forcément dans *l'étranger*. C'est d'une autre langue qu'il s'agit, toujours, dans tout travail artistique qui se respecte. Et la France n'a rien à voir là-dedans.

— *Comment interpréter cet aspect pluridimensionnel : est-ce pour offrir un contre-modèle aux magazines attrape-tout ? Et si, comme le dit Ch. Prigent dans le n°4, il s'agit de saisir le spectre de l'époque, ne trouvez-vous pas que ces rubriques inattendues sont un peu légères par rapport à l'objectif affiché ?*



Christian Prigent et Philippe Boutibonnes à Auvers-s-Oise, le 1<sup>er</sup> juin 2008 pour Cerises et peintures, pour une lecture de Christian Prigent/Vanda Benes et Jacques Demarçq.

## UNE REVUE DE LA VIE MODERNE

Extrait

*Sans l'affirmer trop haut (l'époque a enseigné la prudence) Fusées tente de recenser quelque chose du moderne. Quel « moderne » ? Celui, puisque son titre place la revue sous ce patronage, que définissait Baudelaire : ce qui dégage « de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique », ce qui extrait dans « l'habit d'une époque » « la beauté mystérieuse qui y est peut-être contenue ». Soit : « le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable ». Ou encore : au travers du « port », du « regard » du « geste » de l'époque, le « caractère de la beauté présente », « le fantastique réel de la vie ».*

*Discrètement, à l'usage de seulement quelques-uns, les sommaires de Fusées trempent dans l'acide satirique du langage poétique quelques fragments choisis de la vie « extérieure » du siècle : des « gestes » (boxe, cyclisme, gastronomie, architecture...), des « regards » (photo, cinéma, peinture, télévision, corps et visage saisis) et des « ports » (attitudes politiques, pornographiques, spectaculaires, théâtrales...) qui articulent l'informulé de l'actuel et qui fixent en blasons fragmentaires un réel non encore globalement pensé : le corps énigmatique du « moderne ».*

*Le moderne n'est pas l'actualité, c'est-à-dire la glaciation chromo, la surface positivée, le bruitage précipité et distrait, le tableau en trompe l'œil où l'époque se représente à elle-même. Le moderne n'est pas la publicité que l'époque se fait d'elle-même. Le moderne est plutôt le hors champ de ce champ que découpe et aveugle la lumière violente de l'enchaînement médiatique. Le moderne est le défaut de cette représentation, la déformation de cette information, la ralentie de cette précipitation, le retrait dissonnant à ce bruitage, l'ombre à ce tableau modélisé, la malédiction de cette mode bien dite (de cette véridiction fabuleusement mercantile et politiquement corrigée). Le moderne est le spectre (hantise, dissolution, analyse, négatif) du présent comme fuite des significations hors du corps légendé (historisé ou futurisé), des pensées, des images et des langues. Dire le moderne c'est dresser la hantise de ce spectre au creux du dessein de ce qu'il hante : la vie programmée, formatée, comptée, boursicotée, publicitée, plébiscitée, médiatisée, idolâtrée. Ainsi le moderne est ce qui nous revient, n'étant pourtant jamais encore venu, ce qui se passe en re-vue, sans avoir pourtant jamais été vu : l'éternel retour de l'innommable dans l'afflux aliénant du nommé...*

CHRISTIAN PRIGENT, préface de *Fusées* n°4

— Non, la légèreté me semble essentielle aujourd’hui, dans un monde où les livres sont souvent d’une lourdeur à faire frémir, ceux des journalistes, des universitaires (sauf Philippe Beck et Julia Kristeva !)... Et c’est comme cela à chaque rentrée, les libraires croulent, voire s’écroulent devant tout ce gâchis.

Et puis, après le radicalisme des années 60-70, il fallait un peu d’ouverture, de décloisonnement : cela aide à comprendre aussi les œuvres du passé.

— *Incontestablement, la poésie occupe dans Fusées une place prépondérante... Est-ce pour vous le genre majeur ? ou rangez-vous dans une même catégorie « poétique » toute production textuelle, picturale ou photographique manifestant une indéniable originalité créatrice ?*

— Non, la poésie n’occupe pas une place prépondérante. Ce qui domine, c’est la pensée. C’est une revue « pointue », comme disent les libraires... À une époque où l’individualisme triomphe, y compris dans les milieux artistiques, il s’agit à chaque numéro de créer un collectif pour offrir à nos quelques centaines de lecteurs un kaléidoscope ou une polyphonie de vues, d’impressions et de formes relatives à notre monde. L’éphémère est notre lot, notre visée. La fulgurance aussi. Nos *Fusées* doivent traverser les cieux vides de nos vies médiatisées comme autant d’éclairs. Notre combat n’est pas vain, puisque l’aura de *Fusées* ne se réduit pas au nombre d’exemplaires vendus : d’une part, les volumes circulent de main en main, de prêt en prêt ; d’autre part, à côté d’un lectorat attendu (écrivains, artistes, enseignants, étudiants,...), nous avons un public qui varie selon les numéros, en fonction des dossiers. Et puis l’important est que nous puissions défendre une certaine modernité, celle-là même que Christian Prigent a définie dans sa préface au n°4 de *Fusées* et que vous avez analysée dans le n° 34 de *La Revue des revues*.

Cher Mathias,

Ce qu'on appelle une œuvre est en fait un trajet qui avance par étapes à mesure que le temps passe. Dans ton cas, des tableaux jalonnent et constituent ce trajet, qui est le tien mais qui est également celui du regard curieux de suivre ton travail. De ton côté, le trajet continue au rythme de ta vie ; du côté de ton spectateur, c'est une suite d'accélération afin de tout voir pour faire le point de temps à autre sur l'ensemble. Faire et regarder sont par conséquent des activités à deux vitesses, qui ne s'accordent que dans l'instant d'arrêt d'une fixité partagée. J'y pense ici parce que le livre avec reproductions prolonge et développe cette fixité partagée.

Il y a quelques années, j'ai eu la chance, à Saqqarah, en Egypte, de visiter deux tombes récemment découvertes. L'une était celle d'un peintre, et c'était la première fois que l'on ouvrait le tombeau d'un membre de cette profession. L'archéologue m'a expliqué que le mot "peintre" n'existait pas dans l'Egypte ancienne où, pour désigner cet artisan, on utilisait l'expression : "scribe des contours".

cette expression me plaît beaucoup  
et tu comprendras qu'elle ait soudain  
ressurgi devant tes yeux des dernières années.  
Autrefois, les contours étaient inclus dans la  
matière de ta peinture et ils la structu-  
raient de l'intérieur; à présent, ils  
délimitent cette matière et lui donnent une  
forme qui la contient. Dans les deux cas,  
cependant, ce sont moins les contours qui  
importent que leur contenu, car ce contenu  
les fait exister comme lieux d'intensité.

L'attrait immédiat que provoquent  
tes tableaux tient à cette intensité: on peut  
dire qu'elle est produite, par tes couleurs,  
soudes d'abord puis de plus en plus vives;  
par la luminosité qui en émane grâce à  
la vivacité de leurs accords. Mais, disant  
cela, je cours derrière une évidence d'aut  
l'effet sans cesse distance max dire. Je crains  
de ne pas le rattraper davantage en désignant  
ton énergie comme la source principale  
de cet effet: ton énergie mise chaque  
fois en dépôt sur tes toiles sous la forme  
d'une empreinte colorée aux nuances  
variables mais suggestives, toujours,  
d'une présence physique extrêmement  
forte.

Ainsi, tu ne serais pas  
un scribe des contours sauf, dans un  
premier temps, pour donner des nerfs

à ton empreinte et, dans un deuxième temps, pour la doter de limites dans le but de la concentrer, de la condenser. Autrement dit, les contours te serviraient désormais à définir le lieu propice à une précipitation d'énergie toujours mieux ramassée vers son point d'impact. Que ces contours évoquent une forme sexuelle ou sensuelle sur l'écran de la toile permet d'imaginer que, projetés là comme les ombres des organes dont ils sont le paraître, ils en ont été d'autant mieux réceptifs au jet éclatant des couleurs au moyen desquelles tu les as vivifiés. Sans doute la trace d'une forme fait-elle signe en nous à notre faculté de concevoir, donc de représenter, mais l'empreinte que tu déposes là-dessus, nous ramène au corps et au plaisir de le toucher des yeux.

Merci à Toi

Bernard



---

BIOGRAPHIE





Peinture murale à Chatillon-s-Bagneux 1981. (Aujourd'hui ce travail a été détruit)

## EXPOSITIONS PERSONNELLES



Mathias Pérez à la Villa Médicis,  
1981, photo de Willy Ronis.

*Décembre 1980* – Galerie Le Pantographe à Lyon,  
texte de René Deroudille.

*Décembre 1981* – Villa Médicis à Rome, textes  
du catalogue : Christian Prigent et Jacques Demarcq.  
Réalisation d'une peinture murale à Châtillon-sous-  
Bagneux. Peinture démolie en 2008.

*Décembre 1981* – Galerie Regards, sur proposition  
de James Guitet.

*Mars 1981* – Centre Culturel Français à Bari (Italie),  
préface de Jean-Pierre Chauvet.

*Février 1982* – Salle Demangel à Montpellier, avec un  
texte de Jean-Claude Hauc.

*Janvier 1984* – École des Beaux-Arts de Clermont-  
Ferrand, texte d'Alain Robinet.

*Juin 1984* – Galerie Bernard Jordan, Paris.

*Décembre 1986* – Galerie Axe Sud, Toulouse.

*Juin 1988* – Musée du Mans, avec la première publication  
d'une monographie, publié par les éditions de la  
Différence : texte de Bernard Noël et Christian Prigent,  
publication d'une lettre de Max Loreau envoyé au peintre,  
avec les photographies de Jacqueline Hyde.

*Septembre 1994* – Centre d'Art Contemporain  
de Bruxelles, sur l'invitation de Fabienne Dumont,  
texte de Claude Minière.



Carton d'invitation pour l'exposition de la Villa Médicis à Rome  
du 4 au 21 juin 1981. Huile sur toile de 150 x 70 cm.



*Septembre 1995* – Galerie d'Art contemporain d'Auvers-sur-Oise, publication d'un second ouvrage aux éditions de la Différence avec des textes de Marcelin Pleynet, Christian Prigent, Jean-Pierre Verheggen, Emmanuel Tugny, Eric Clémens, Claude Minière, et deux photographies de Willy Ronis et Roger Vulliez.



*Décembre 1996* – Chapelle de l'Hôtel de Ville de Vesoul, en collaboration avec la galerie G., texte de Bernard Noël.

– Galerie G. à Besançon, texte de Charles Pennequin.  
– Centre Culturel de Vaulx-en-Velin, texte de Marcelin Pleynet.

*Décembre 2003* – Centre Noroit à Arras par Philippe Boissard et son Association Tram-Ouest, avec les lectures de Christian Prigent, Charles Pennequin et Fabrice Bothereau.

*Mai 2006* – Galerie L à Bellème, texte de Christian Prigent.



*Septembre 2006* – Chez Gilles Rozier et Anne-Sophie Dreyfus, à Paris, présentation de la revue Fusées 10, avec une lecture de Cécile Wajsbrot.

*Octobre 2007* – Galerie « Pataut Véritable » lecture de Christian Prigent avec Vanda Bénès, Jacques Demarcq avec Valérie Rouzeau, présentation du n°12 de Fusées.

*Mars 2008* – Granville Gallery

*Avril 2009* – « Espace Gainville » Aulnay-sous-Bois, publication d'un catalogue en forme de 12 cartes postales avec un texte de Christian Prigent.

## EXPOSITIONS DE GROUPE



Avec le peintre André Marfaing à  
Soisy-s-Montmorency en 1979.

*Novembre 1980* – Galerie Regards, Paris.

*Février 1982* – Musée Fabre, Montpellier.

*Mai 1982* – Salon de Mai, Paris.

*Juin 1982* – Muro-Torto à Nantes, avec un texte  
de Jean-Pierre Verheggen.

*Décembre 1982* – Muro-Torto à Toulouse Le Mirail,  
avec un texte d'Alain Frontier.

*Février 1983* – Galerie Jacques Damase, Paris.

*Décembre 1983* – Galerie Axe Sud, avec Annette  
Messenger, Toulouse.

– Centre Georges Pompidou, Carrefour des régions.

*Mai 1984* – Galerie J.-J. Donguy, avec la revue TXT, Paris.

*Octobre 1984* – Galerie Le Chanjour, Nice avec  
Muro-Torto de Christian Prigent.

*Novembre 1984* – Inauguration des nouveaux locaux  
de la CFDT, Paris.

– Galerie L'main, Bruxelles.

*Juillet 1985* – Musées du Luxembourg, nouvelles  
acquisitions de FRAC, Paris.

*Octobre 1986* – Invité dans l'atelier de Christian Sorg.  
– Galerie Axe Sud.



Marc Pataut et Alberto Giacometti, musée Matisse du Cateau-Cambrésis (Nord, 59), 2008.



Jean-Noël Vuarnet par Marc Pataut, Paris, 2004.

*Novembre 1999* – Médiathèque Louis Aragon, Le Mans.

*Juin 2000* – Centre d'Art Contemporain de l'Échelle, pour un hommage rendu à Jean-Pierre Verheggen.

*Juillet et août 2003* – Galerie Tom Molenaars à Breda, Hollande.

– Centre Culturel Van Gogh à Zundert, Hollande.

*Mai 2004* – Ils affinent notre optique, autour de Christian Prigent, Centre d'Art et de littérature à l'Échelle, Charleville Mézières. Direction, Philippe Coquelet.

*Novembre 2004* – Ils affinent notre regard, à l'école Régionale des Beaux-Arts de Besançon, avec Claude Viallat, Jean-Louis Vila, Joël Desbouiges, Daniel Dezeuze, Philippe Boutibonnes.

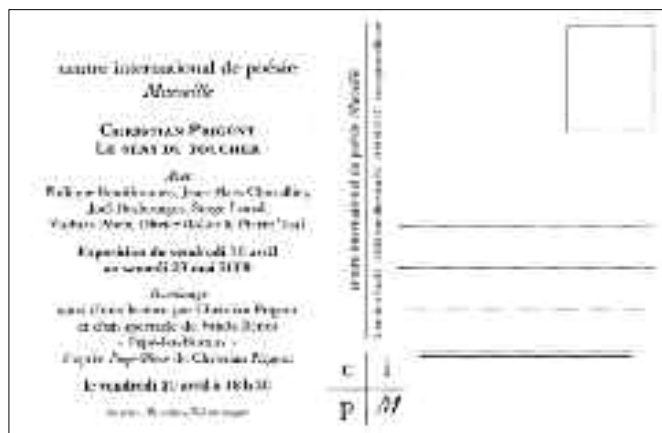
*Novembre 2005* – Musée de Dunkerque, avec Daniel Dezeuze, Jean-Luc Poivret, Brian Mura. Conservateur : Aude Cordonnier. Présentation de la revue Fusées 9, par Philippe Boisnard, avec une lecture de Charles Pennequin.

*Septembre 2006* – Galerie Tampon-Ramier, Paris avec Alain Kirili, Ariane-Lopez-Huici, Jean Zuber, Damiens Cabanes, Philippe Cognée, Pierrette Bloch, Bénédicte Bucher, présentation de la revue Fusée 10.

*Mars 2007* – Le Mans, Théâtre du Radeau de François Tanguy. – Un après-midi autour de Christian Prigent, avec Jean-Marc Chevallier et Philippe Boutibonnes.



Avec Jean-Pierre Verheggen aux café de la Mairie pour une lecture en 2004.



– Médiathèque Louis Aragon du Mans, autour du n°11 de la revue *Fusées*, avec les travaux de Paul Pouvreau, Claude Viallat, Alain Véron, Jean-Luc Poivret, Fabrice Poggiani, Philippe Boutibonnes, Daniel Dezeuze, Marc Pataut, Bernard Noël, Raymond Federman, Michel Butor et Georges Badin.

*Octobre 2008* – Slick au CentQuatre avec la Granville Gallery

*Avril 2009* – CIP Marseille autour de Christian Prigent, avec Serge Lunal, Jean-Marc Chevallier, Philippe Boutibonnes, Pierre Tual, Joël Desbouges.



Raymond Federman Mathias Pérez et Christian Prigent à Paris en mai 2009, pour la présentation du livre de Federman aux éditions Argol, photographie : Florence Trocmé.

## MONOGRAPHIES



Mes deux fils Laurent et Louis, 2007.



Bernard Noël avec Mathias Pérez,  
école des Beaux-Arts du Mans, 1999.

1988 – Mathias Pérez, Bernard Noël et Christian Prigent :  
éditions de la Différence

1995 – Mathias Pérez, Claude Minière, Marcelin Pleynet,  
Eric Clémens, Jean-Pierre Verheggen, Hubert Lucot,  
Emmanuel Tugny, Christian Prigent.

Avec une photo de Willy Ronis, éditions de la Différence

2009 – Mathias Pérez, Préface d'Eric Clémens,  
avec Philippe Boutibonnes, Christian Prigent, Cécile  
Wajsbrot, Claude Minière, Michel Butor, Charles  
Pennequin, Rémi Froger, Bernard Noël, Fabrice Poggiani,  
Jacques Demarcq, Raymond Federman, Paul Pouvreau,  
Marc Pataut, Fabrice Thumerel, Pierre Le Pillouër,  
Daniel Dezeuze, Hubert Lucot, Jean-Pierre Verheggen,  
Hervé Castanet, éditions Carte Blanche

## BIBLIOGRAPHIE

René Derouille, Dernière heure Lyonnaise, octobre 1979.

Elyane Gérôme, Le Progrès de Lyon, 1979.

Jean-Pierre Chauvet, Art-Press, octobre 1979.

Jean-Marie Dunoyer, Le Monde du 28/29 septembre 1980.

Pierre Cabanne, « Deux nouveaux jeunes peintres :  
Bordas et Pérez », Le matin de Paris, 30 septembre 1980.

Raoul-Jean Moulin, « À partir de trois gestes  
interrompus », L'humanité, 21 octobre 1980.

Christian Prigent, « Quand les nazillons s'en prennent  
à la peinture », Les nouvelles littéraires du 23 au  
30 octobre 1980.





Cerises et peintures 2008 avec Christian Prigent et Jacques Demarcq à Auvers-s-Oise en Juin 2008.



Autoportrait, Auvers-s-Oise, 2007.

René Deroudille, Métropoles, Lyon, octobre 1980.  
Bernard Gouttenoire, Hebdo-Lyon, novembre 1980.  
Jacques Demarcq, dossier dans la revue Textuerre, novembre 1980.

Jacques Ledauphin, dossier dans la revue l'Élu d'aujourd'hui, à propos de la peinture murale à Châtillon-sous-Bagneux, décembre 1980.

René Deroudille, Lyon-Matin et le Moniteur judiciaire, 24 novembre 1980.

Jacqueline Rozier, « Mathias Pérez ou le seul plaisir de peindre », Le Progrès de Lyon, décembre 1980.

Jacques Demarcq, Art-Press, janvier 1981.

Christian Prigent et Jacques Demarcq, préface au catalogue de la Villa Médicis à Rome, juin 1981.

Jean-Pierre Chauvet, préface au catalogue du Centre culturel italo/français de Bari, Italie, mars 1981.

Christian Prigent, « Mathias Pérez, de l'art comme arc », Spirales, 1982.

Lise Ott, Journal de Montpellier, mars 1982.

René Deroudille, « Première quinzaine de peinture contemporaine », Lyon-Matin, 30 avril 1982.

Jean-Claude Hauc, « Peinture, encore », revue Pictura n°1, Toulouse, été 1982.

Gonzague Saint Bris, L'Express du 21 au 27 janvier 1983.

Claude Minière, Les trois dimensions de l'M, éditions Carte Blanche.

Michel Maire, Kanal n°4, juillet 1984.

Claude Minière, revue Oracle, n° 8/9 consacré au lyrisme, juillet 1984.

Claude Minière, « L'épaule de Neptune », revue Opus, décembre 1984.

Claude Minière, revue Aborigènes n°3, décembre 1986.

Christian Prigent, « Mathias Pérez, une Charogne », Pictura Magazine n°4, printemps 1987.

Marcelin Pleyenet, « L'Art abstrait », éditions Maeght, 1988.



Esther Hoffenberg devant une photo de Marc Pataut,  
centre Photographique de Douchy-les-Mines, 2008. Photographie de Mathias Pérez.

Hubert Lucot, revue Fusées n°1, « Les contours »,  
octobre 1997.

Raymond Federman, revue Fusées n°10 avec ELLE, 2006.

La Manche-Libre du 15 mars 2008 « Les gouttes de  
Mathias Pérez »

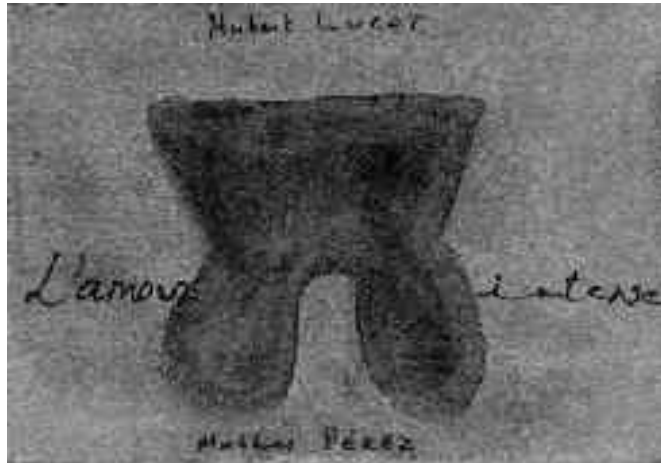
Normandie-Magazine n°220 d'Avril 2008 « Mathias Pérez  
à Granville »

*Les 3 publications récentes, en collaboration  
avec Mathias Pérez, disponibles en librairie :*

Éphitalame, Michel Butor.

Elle est là, Raymond Federman.

L'm de Mathias, Claude Minière.



4 pages du livre, *Ce qui demeure* de Philippe Boutibonnes, 2006.

## LIVRES D'ARTISTES

*Tirage limité, de 2 à 10 exemplaires,  
non disponibles en librairie, entièrement faits à 4 mains.*

*Cécile Wajsbrot*

un coffret de 3 ouvrages : un jour, Il n'y aura, Plus rien.

Le moment du refus

L'Attente

La rue

Jaune la nuit

J'arrive

*Philippe Boutibonnes*

Ce qui nie

Ce qui demeure

Ce qui nomme



*Michel Butor*

un coffret de 3 ouvrages : Les coffres de Venise,  
Les arrondissements du tendre, L'Or de l'hiver.

Alice retrouve Ulysse

Paradis perdus

Pêcheur d'images

La restauration du corps féminin

Épithalame

La Charmeuse de serpent

La conquête de la lumière

Les instruments de la génération, volume 1

Les instruments de la génération, volume 2

Tenir debout

Champs d'activités

Les arrondissements du tendre, volume 2

À fleur de peau



*Charles Pennequin*

Bip & bande large

*Henri Raczymov*

Léonard de Vinci



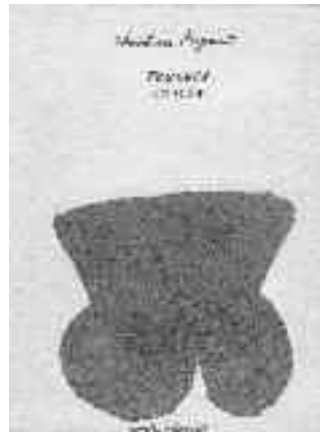
*Christian Prigent*

Je commence

Toucher Couler

Un fleuve

M W



*Rémi Froger*

Échelles

*Hubert Lucot*

Les Lois d'octobres

## REMERCIEMENTS

Françoise Santon et Hervé Castanet pour le dossier Mathias Pérez publier  
dans la revue Il Particolare n°15/16.

Eric Clémens pour la préface, à Philippe Boutibonnes et Bernard Noël  
pour leurs amicales contributions.

Christian Prigent pour ses encouragements, parfois indispensables.

Bibliothèque Départementale de la Sarthe et son responsable : Frédéric Guéguen.

Gallery Granville de Jean-Pierre Bruaire et Catherine Melotte.

Les photographes : Willy Ronis, Paul Pouvreau, Marc Pataut, Olivier Verley  
et Fabrice Poggiani.

Claude Minière pour les textes anciens.

Delia Sobrino et la société RE.BUS pour leur soutien.



Willy Ronis, 1981.

Les 20 premiers exemplaires, numérotés de 1 à 20 comportent une encre de Chine.

Achévé d'imprimer en juillet 2009  
par RE.BUS s.r.l. Italie