

Ces fruits sont comme des îles errantes, comme de petits îlots exilés, comme des corps célestes prisonniers de résilles labyrinthiques, de décors lactés, de signes mathématiques. Pindare dit de Dionysos qu'il est :

*La lumière pure du sommet de l'été.*

C'est cette lumière que je veux voir ici dans mes dessins et c'est un personnage mythique que je veux voir prendre forme dans le sous-entendu de ces conjonctions ambiguës : Mêtis. Mêtis, la Titanide qui, pour échapper au désir de Zeus, se métamorphose sans cesse, invente des ruses et des pièges qui le trompent. Mêtis a cette forme d'intelligence particulière qui permet de réunir ce qui est contraire, de relier ce qui s'oppose, de réussir la conjonction des choses aussi inconciliables que la vie et la mort : de faire un de deux. A force d'obstination, Zeus finit par la séduire et l'épouser. Lorsqu'il apprend que le garçon qu'il aura d'elle plus tard deviendra plus fort que lui, il avale Mêtis sans savoir qu'elle est déjà enceinte d'Athéna. Pris d'un violent mal de tête, il se met à pousser de tels cris que le firmament en est remué. Hermès accourt et pose son diagnostic. Héphaïstos, le dieu forgeron, apporte son coin et son maillet, fait une brèche dans la voûte crânienne de Zeus d'où jaillit Athéna armée de son javalot ! Depuis Homère pour les grecs, la *mêtis* dérivée de Mêtis est cette forme d'intelligence qui caractérise surtout l'activité de l'artisan et de l'artiste.

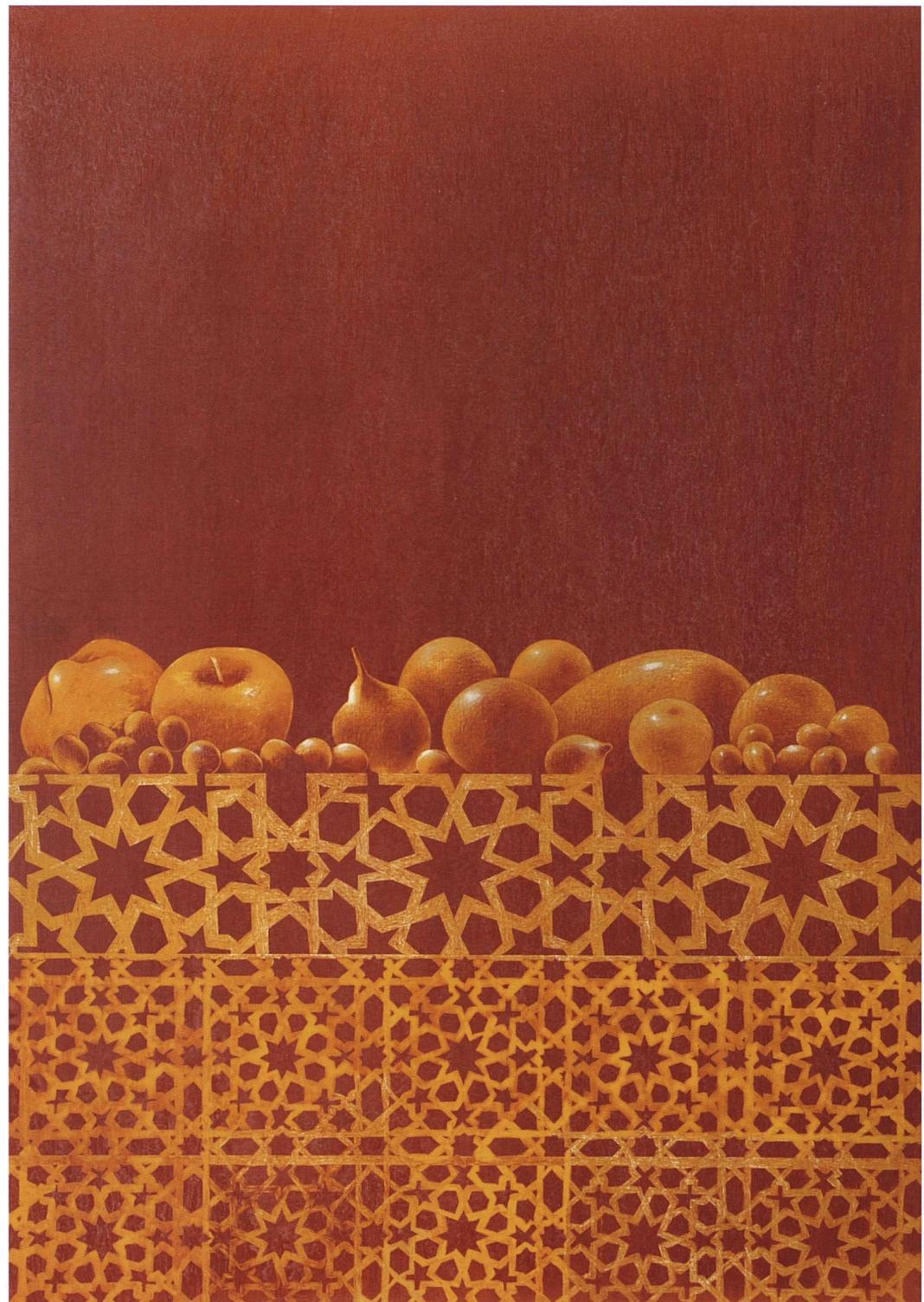
Dédale, le premier artiste, le premier inventeur de l'art est par excellence celui qui possède la *mêtis*. En lui aussi se concentrent les contradictions : il donne la mort autant qu'il donne la vie.

Fils de Mêtion, il est d'Athènes et pourtant il vivra en Crète à cause d'un meurtre. Le meurtre de son neveu Talos, le fils de sa sœur en apprentissage chez lui. La tradition attribue à Talos l'invention du compas, le tour du potier et la roue du tourneur. Lorsque Talos, copiant la mâchoire du serpent, invente la scie, il suscite la jalousie de son maître qui le tue en le précipitant du haut de l'Acropole. Cet épisode annonce celui d'Icare. Le mythe raconte que Dédale est à l'origine de la statue et du jardin animés en même temps que d'œuvres monumentales figées dans l'éternité de notre esprit comme le palais de Cnossos et le Labyrinthe. Avec le trompe-l'œil de la vache creuse qui abrite Pasiphaé, il donne vie au Minotaure, avec le Labyrinthe et le fil d'Ariane, à travers Thésée, il la lui reprend. Il invente le fil sinueux mais aussi le fil à plomb. Avec le fil du coquillage en Sicile, il est impliqué dans la mort de Minos ébouillanté sous sa douche. Il est aussi indirectement impliqué dans la mort de son fils Icare. Des variantes du mythe et certaines œuvres de l'iconographie donnent à penser qu'il y aurait eu infanticide comme avec Talos.

Avec Dédale, là où il y a l'eau : il y a le feu, là où il y a l'air : il y a la terre, et inversement, et ces élémentaires peuvent également se conjuguer dans un ordre tout autre et toujours pour faire apparaître un « événement » défini par ses contraires.

J'ai fait plusieurs peintures relatives à la *mêtis*. Il y en a trois ici : *Mêtis 2*, *Mêtis 3*, *Mêtis 5*. Mais l'esprit de la *mêtis* est aussi chez moi dans les peintures où les éléments « architectoniques » ont moins d'importance et font place à une rêverie inversée par rapport à celle-là.

Icare peut se définir comme le double inversé de son père. Il n'a ni sa prudence, ni son équilibre. Comme Dionysos il encourage à sortir de soi, à prendre des risques, à mettre sa vie en danger : son espace est sans repères trop évidents. C'est ce que j'ai tenté de représenter avec *La leçon*



*Petit moucharabieh*, 1995  
acrylique sur toile, 164 × 114 cm

*d'Icare, La chute d'Icare, Icare, D'Icare.* Icare me touche parce qu'il n'a jamais été *un fils plus fort que son père.*

*La leçon d'Icare* hésite entre ombre et lumière. Les visages sont des masques devant l'invisible. Il y a comme un courant qui traverse la peinture et qui agite les auras frangées des deux personnages occupés à quelque activité incompréhensible. L'image est installée sur un plan oblique, ce plan suggère la suite de l'histoire telle que nous la connaissons.

*La chute d'Icare* représente le motif de la chute en l'occurrence celle de la peinture: le brusque renversement des valeurs, la transformation de la couleur en non-couleur. La chute des couleurs dans le gris autour de ce point fixe qu'est le damier dont la fixité accentue le mouvement de la précipitation.

*Icare*, à mes yeux, est l'équation la plus parfaite de mes représentations du thème. Icare suspendu entre vol et chute, saisi dans la perfection que je lui imagine. Un cercle de plumes (véritables) sur un plan de concrétions aériennes et marines gravé de cercles plus petits entrelacés – les figures du vol – et cette petite plume rose séparée des autres qui suggère l'envol et qui fait vibrer tout l'espace bleuté.

*D'Icare* représente la transformation en oiseau, l'envol et la chute et ce privilège entre les deux, de s'élever vers le soleil et de le contempler un instant face à face. Ceci a pour cadre une muraille presque monochrome de couleurs difficiles à définir qui évoque les mouvements conjugués de l'air et de l'eau.

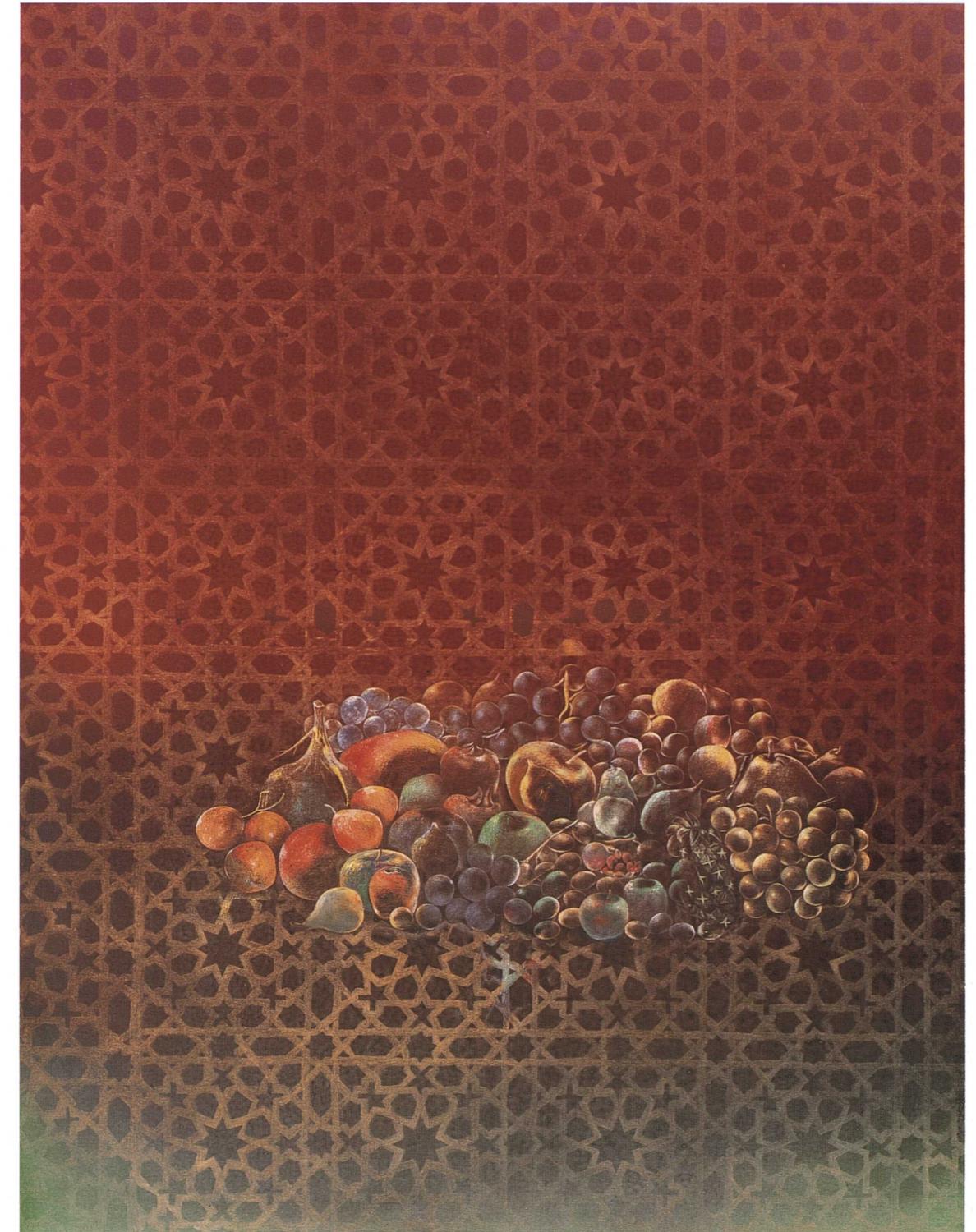
J'aimerais conclure par une observation qui m'est venue en vous écrivant: en regardant de plus près mes peintures pour essayer de comprendre ce qu'elles représentent dans leur continuité accidentée. L'art, pour moi, n'a plus pour but de produire des objets ou des images, mais de proposer des « rapports » au monde, c'est-à-dire, de « penser » des ensembles capables de gérer la contradiction des temps et les contradictions du temps. Le moment était donc venu pour moi de me ressaisir dans un hors cadre spirituel où les notions de culture « obli-gée » et de style monomaniac n'ont exactement plus aucun sens.

Voilà, cher Marc Le Bot, *je suis bien content de vous avoir écrit* comme a su l'écrire Arthur Cravan à l'un de ses amis: Arthur Cravan qui est pour moi, depuis mon adolescence, un provocateur stimulant que je relis chaque fois qu'il y a du découragement dans l'air... Et, à ce propos, les nouvelles du monde ne sont pas réjouissantes et celles de Genève ne sont guère mieux: aussi je m'en vais donc relire quelques lignes d'Arthur Cravan avant de lire celles que vous m'enverrez bientôt qui sont comme les siennes si chaleureuses.

Je vous envoie ma véritable amitié,



Genève, le 21 octobre 1995



*Maucharabieh*, 1994  
acrylique sur toile, 193 x 146 cm

Cher Jean-Claude Prêtre,

Vous parlez de la peinture comme un homme qui peint des images. J'en parle comme quelqu'un qui trouve à faire, devant les tableaux, une expérience dont je dirais qu'elle relève essentiellement de la fascination: d'un regard muet dont surgira, avec un temps de retard, la parole. Cette position qui est la mienne vous intéresse, vous qui êtes peintre, parce que le travail de peinture provoque en vous des réflexions et des rêveries, des mouvements d'attrance et des mouvements d'inquiétude. Les réactions analogues que provoquent vos œuvres chez celui qui s'y arrête, pour peu qu'elles soient formulées, vous intéressent donc comme autant d'interprétations de votre démarche. Elles vous aident certainement à élucider votre propre parcours dans ce qu'il a pour vous, comme pour tout artiste, de surprenant, d'inexplicable à lui-même.

Mais ne soyez pas trop impressionné, même quand vous êtes profondément touché par le regard que «l'autre» a porté sur vos œuvres. Vous dites que je semble *tout savoir* de la peinture; que je semble être un peintre qui aurait décidé d'écrire au lieu de manier le pinceau. Je ne le crois pas. Du peintre à celui qui réagit devant son œuvre, c'est d'un dialogue qu'il s'agit. Ce dialogue ne dira rien d'une «vérité» objective qui serait un «savoir». Ce terme, si on l'emploie ici, risque de prêter à confusion. La pensée artistique, à ce que je crois, ne relève pas d'une connaissance qui découlerait d'une articulation un peu stricte d'une forme de raisonnement. Le dialogue qui se joue entre l'artiste et son «autre», ou plutôt entre l'œuvre et son spectateur, relève de la «conversation» où les pensées se relancent en se mesurant l'une à l'autre. Les mots et les images disent toujours davantage que du «sens». Ils provoquent, ils émeuvent en nous des obsessions imaginaires qu'aucune «explication» n'élucidera jamais. Et la conversation (pour vous et moi notre correspondance) a cette vertu de relancer chacun des partenaires dans cette quête sans fin de ce qui l'obsède: de ce fond obscur en lui qui le fait penser. C'est que l'art ne connaît jamais de «vérité» achevée. Il nous reconduit sans cesse, pour reprendre vos propres termes, à faire et à refaire l'expérience de l'«énigme» que chacun de nous est à lui-même comme il l'est aux autres. S'il y a, dans l'art, une quelconque vérité qui serait universelle, ce serait celle-là: c'est à partir de ce qui nous est énigmatique qu'on pense.

Vous me parlez longuement de Dionysos et d'Icare dont les mythes ne cessent de vous obséder. J'ai lu, à leur sujet, bien des livres et bien des histoires. Ces mythes, pour moi aussi, ont été l'occasion de réflexions et de rêveries. Mais afin de répondre le mieux que je puisse à votre dernière lettre, j'ai d'abord et à nouveau médité vos images. Votre lettre me donne quelques clés que je ne possédais pas et qui me permettent de mieux les interpréter. Ainsi la présence de moucharabiehs dans vos images renvoie aux errances de Dionysos à travers l'Asie.



*Le Mont analogue*, 1995  
acrylique sur toile, 146 × 193 cm

Ainsi l'eau et le feu, l'air et la terre (ce qui dans vos images peut les signifier) renvoient à la *mètis* de Dédale, à ses ruses, à sa capacité de lier ensemble des éléments que rien ne prédestine à être unis ou ajointés.

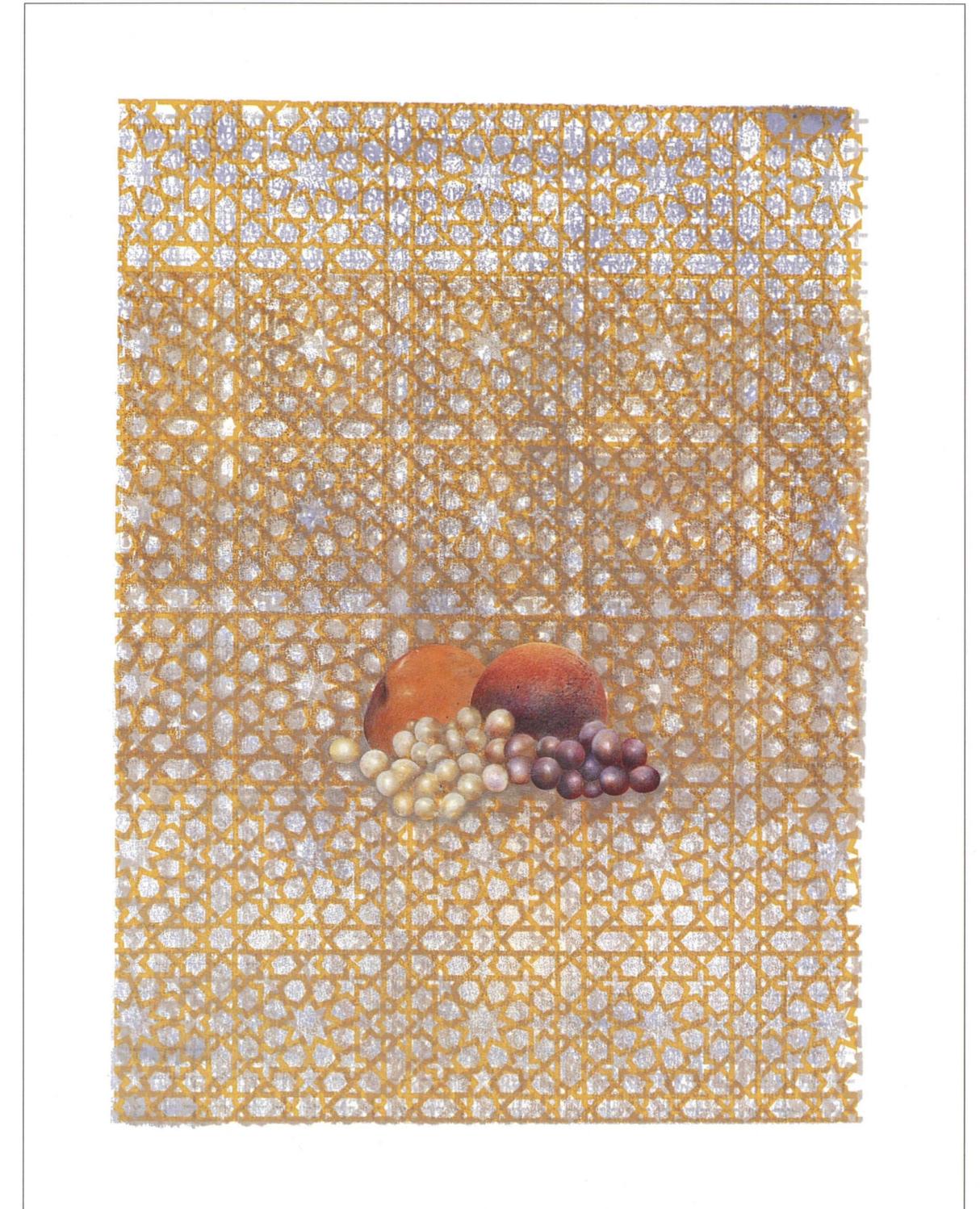
Vous avez raison de vous en expliquer: toute image est porteuse de signes symboliques. Ce qu'on peut nommer un «objet figuratif», par exemple un moucharabieh, devient le symbole d'une activité, de cette errance de Dionysos à travers l'espace, alors même que l'étendue statique d'un tableau ne permet pas, par lui-même de signifier ce déplacement. Ou bien, dans vos images, des densités de matière et des choix de couleurs évoquent ces quatre éléments: l'air, le feu, l'eau, la terre. Et voici qu'en même temps ils deviennent des symboles qui permettent de penser une «idée» très abstraite: ces éléments contraires se trouvent unis, ici, les uns aux autres; leur union permet de penser cette «unité des contraires» dont la conception occupe et anime la pensée grecque depuis Héraclite, comme j'y faisais allusion, je crois, dans ma dernière lettre. Et voici donc qu'aujourd'hui vous ajoutez à cette réflexion. Vous notez que Dionysos est le dieu de l'ivresse et de la démesure et que, cependant, il est aussi le dieu de la mesure puisqu'il connaît le juste mélange de l'eau et du vin.

Mais je ne veux pas perdre de vue votre peinture lorsque je lis, dans votre dernière lettre, combien ces «histoires» occupent votre pensée. Je les ai donc à nouveau méditées. Je me suis longuement arrêté à ce *Repos d'Ariane* que vous avez peint en 1993. Puis je me suis arrêté à votre *Dionysos* de 1992. Ces deux images renvoient directement aux mythes qui vous occupent. Mais surtout elles me *charment*, comme vous espérez que vos images soient capables de charmer ceux qui les voient.

Dans son «repos», Ariane est comme dans l'attente de Dionysos sur l'îlot où Thésée l'a abandonnée. Peu importe que vous ayez peut-être pensé à un tout autre épisode de la vie d'Ariane. Moi, j'ai pensé à celui-là. A cause du contexte de votre œuvre récente, à cause d'une parenté que je crois percevoir entre cette image et celle que vous intitulez *Dionysos*, je me reconnais le droit de décider qu'Ariane, ici, est dans l'attente du dieu qui, demain, va l'épouser.

L'attente est, à mes yeux, une affaire de couleurs. Vos couleurs entraînent mes regards et ils les laissent en attente. Mes yeux ne savent pas ce qu'ils attendent, comme Ariane ne sait pas qu'elle attend la venue d'un dieu. Voici pourquoi j'éprouve ce sentiment à la vue de vos couleurs: elles vont de teintes assombries (les peintres parlent de «valeurs claires ou sombres») jusqu'à des teintes d'une clarté aveuglante. L'attente d'un dieu, chacun de nous sait bien que ça se passe toujours comme ça.

D'ailleurs le mouvement de cette attente est ascendant: il nous guide vers un de ces empyrées qui, dans toutes les cultures, sont la demeure des dieux. Je regarde votre image et mon œil est conduit (je dirais: impérativement; suivant l'«ordre» des couleurs) mon œil est donc conduit des teintes sombres vers les teintes claires. Il va d'un mélange de couleurs terre et violettes, en bas à gauche, vers le jaune-orangé qui occupe le quart supérieur du tableau, en haut à droite. L'avez-vous voulu sciemment? L'avez-vous prémédité? Peu importe. Ou, plutôt, je crois que «ça» vous est venu comme une évidence. L'attente du dieu est un mouvement qui va de bas en haut. Et son mouvement ascendant va de gauche à droite: parce que nous autres, occidentaux, lisons nos écritures selon cet axe-là. Un choix culturel, pour nous immémorial, demeure actif et actuel dans nos pensées, dans notre perception du monde extérieur.



*Distillation d'inconnues*, 1995  
technique mixte sur papier, 160 × 121 cm

Et ce même mouvement nous porte donc vers le haut selon un axe diagonal. Il ne peut en être autrement. Si le mouvement allait de bas en haut verticalement, il n'y aurait ni gauche ni droite qui soient encore parties prenantes dans la démarche.

Ainsi vont les peintures qui me *charment*: le mouvement ascendant y est diagonal, ce qui met en cause mon corps dans son entier, moi, corps humain, je me tiens dressé vers le haut et, cependant, mon corps est gauche et il est droit à la fois, avec ses organes dédoublés, mains, jambes et tous les orifices de ma face.

Je le sais par expérience. Cet ordre donné à l'espace est une affaire ancienne. Dans notre tradition, le « maniérisme » du XVI<sup>e</sup>, le « baroque » du XVII<sup>e</sup> siècle le portent à l'évidence. Ils y insistent: notre corps conjugue le haut-bas avec le gauche-droite et lorsque son esprit s'élève, lorsque sa pensée considère ce qui le dépasse par toutes ses dimensions, qu'on nomme « ça » Dieu ou le Monde, il imagine, non pas qu'il s'élève à la verticale comme une fusée dans l'absence de vent, mais qu'il gravite une montagne.

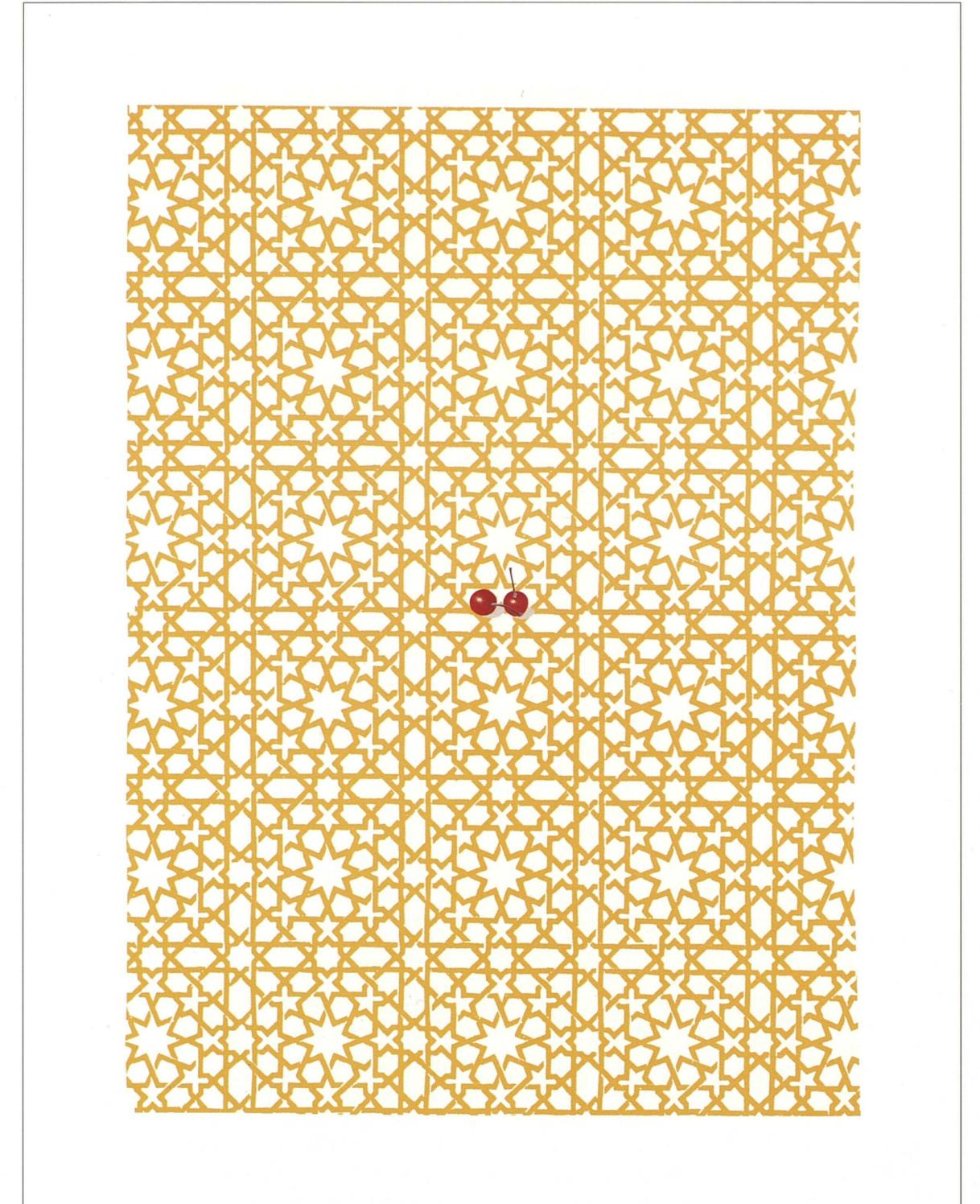
Est-ce pour cette raison qu'Icare vous intrigue? Parce qu'il veut s'élever au plus près du soleil en suivant un mouvement qui peut être celui des oiseaux, non celui des hommes qui ont les pieds sur terre?

Mais je reviens à votre tableau. Du gris au jaune-orangé, on est passé par le rouge. Le sol est grisâtre. Mais les trois personnages féminins sont pris dans la zone rouge intense: celle où les êtres humains vivent intensément ce double désir contraire d'être à la fois de la terre et du ciel. Rouge du bonheur, rouge de la vie dans son incandescence. Le jaune, là-haut, quoique teinté d'orangé, est une couleur que les peintres disent « froide ». Le dieu, s'il est là-haut, on désire l'atteindre mais on craint le froid ou l'inhumanité qu'on trouvera en ce lieu. Pour l'art sensuel du peintre, le lieu de l'humain est le lieu du chaud.

Les yeux sont pris. Une force sans nom (sans autre nom que « gris », « jaune », « rouge », qui sont des noms de pure convention), une force donc agit sur nos regards sans que notre pensée éprouve le besoin que déjà on lui raconte une « histoire ». Ou mieux: votre tableau démontre que ce passage d'une couleur aux autres est ce qui induit notre esprit à faire, de cet espace coloré, le lieu d'une « histoire ».

Voilà du moins ce que je crois. Voici ma profonde croyance dans mon commerce avec les œuvres d'art. La pensée s'enracine dans la sensation (vous reprenez à votre compte cette pensée en commentant, dans votre dernière lettre, ce que je vous disais de ma visite à Paul Cézanne). D'abord la sensation, d'abord le corps percevant des matières, des couleurs et des formes. Et ces matières, couleurs et formes, au premier regard, n'ont encore aucun nom. Nous nommons le Monde (nous commençons, à son sujet, à nous raconter des histoires) parce que notre corps sensuel est sensible à la sensation: « ça » fait parler alors que (parce que) « ça » n'a pas encore de nom.

L'autre phase du travail du peintre commence. Autour de ce noyau de la sensation, autour de ce soleil illuminant, il fait graviter les étoiles et les planètes de ses rêveries, de ses fantasmes, de sa mémoire. Ariane nue et ses deux compagnes peuvent prendre corps désormais dans cette chaleur humaine dont le rouge est ici la couleur symbolique. Et de gauche à droite du tableau, toujours selon le même axe de « lecture », je vois d'abord cette femme debout qui tient sur sa tête une jarre. Puis je vois la femme assise sur le sol. Et je vois enfin Ariane dont le corps épouse un mouvement diagonal, tout en correspondance avec celui qui conduit les teintes du gris au jaune.



*L'éveil de Mêtis, 1995*  
technique mixte sur papier, 160 × 121 cm

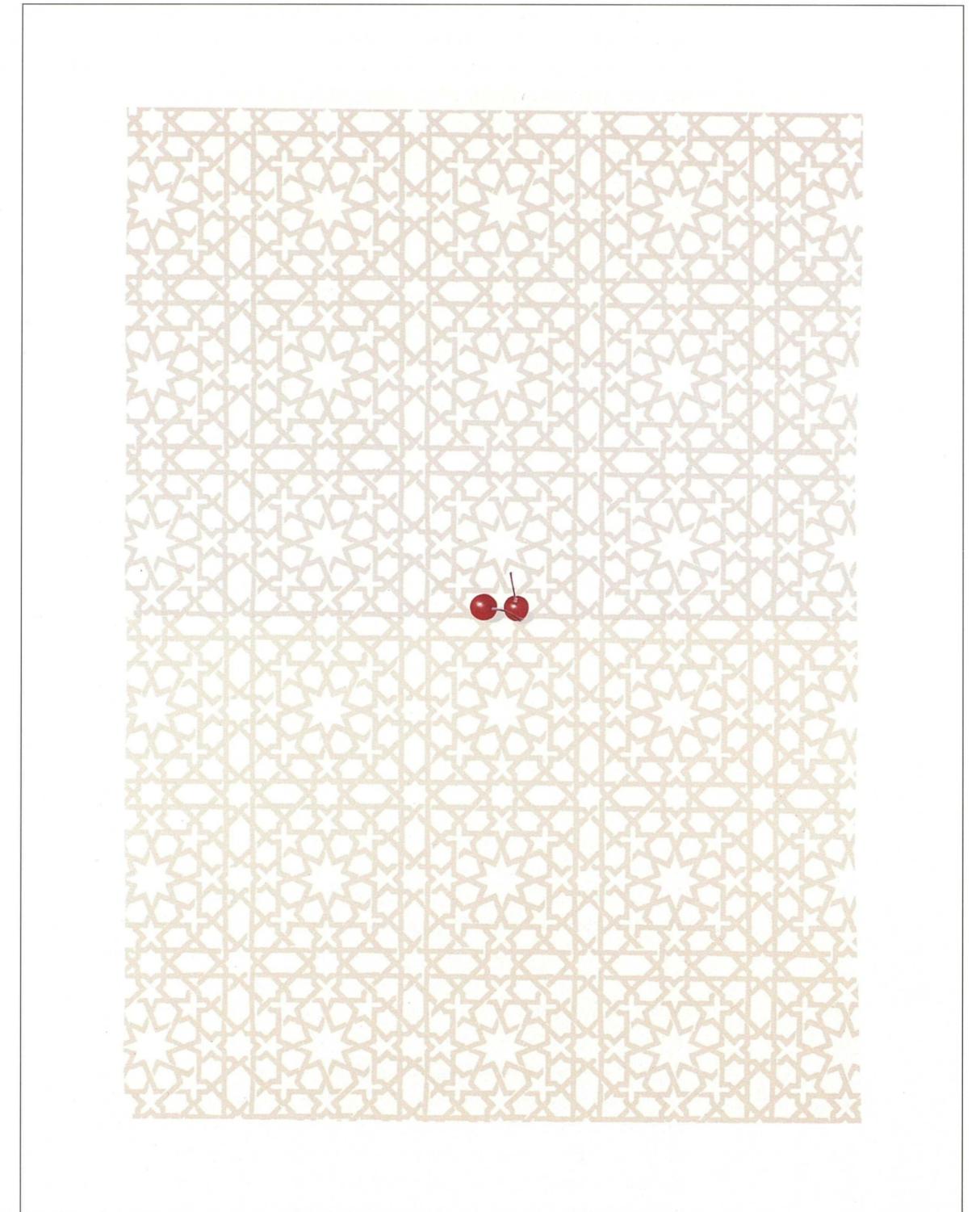
Vous voyez, cher Jean-Claude Prêtre, devant les images peintes, il m'arrive souvent d'oublier ce que raconte l'histoire, ce qu'elle représente. Comme vous, je ne distingue pas, du moins dans les images dont la richesse est assez grande, ce qui relève du « figuratif » et ce qui relève de l'« abstrait », des personnages identifiables et des couleurs « pures ». On pense aussi avec ses yeux, avec les sensations brutes qu'ils reçoivent. Voilà la leçon que je tire de cette sorte d'expérience. Les couleurs du tableau en appellent aux « histoires » que je connais pour avoir fréquenté les livres et, aussi bien, aux histoires que j'imagine de toutes pièces en me rapportant à mon expérience quotidienne. On pense avec son corps. Ceci est bien l'essentiel de ce que nous apprend la pensée artistique, du moins dans les œuvres qui sur nous exercent effectivement un « charme »: une attraction que nous savons mal raisonner.

Le savoir des histoires n'en est pas moins un acteur nécessaire dans ce travail de la pensée. J'imagine Ariane endormie après la fête nocturne au cours de laquelle elle a dansé la « danse de la grue ». Je sais ou crois savoir que Thésée, déjà, est remonté sur son navire et qu'il s'éloigne vers le large en abandonnant celle qui fut son amour. Je sais enfin que, bientôt, Dionysos accostera sur la plage et qu'il consolera l'abandonnée.

Dans mon imagination, Dionysos est un dieu équivoque. Au fond de moi, je ne l'aime pas et, je le sais, ce sentiment ne juge que moi. Je lui sais gré d'avoir « inventé » la vigne comme il est dit qu'on « invente » un trésor. Les terres de vigne et d'olivier sont les terres-mères de notre culture d'Occident. J'observe avec méfiance ses bacchantes, ses bacchantes, leurs fêtes orgiaques et leurs cruautés quand elles déchirent le corps encore vivant de leurs victimes. Je comprends ou je crois comprendre ce qu'ici nous dit la légende de Dionysos: qu'il nous faut regarder en face ce que nos corps ont d'animal et ce que cette animalité détermine dans nos pensées. Il nous faut bien, comme vous-même y insistez dans vos lettres, tenir en mains avec assez de fermeté ces deux extrêmes que sont l'ordre figé et le désordre; il nous faut nous mettre en posture de trouver un juste milieu. N'est-ce pas le fondement de la raison grecque? Ainsi, dites-vous, Dionysos mêlant l'eau et le vin dans la proportion juste.

Ces réflexions me ramènent des souvenirs de lecture en mémoire. Les Grecs assez fortunés allaient se livrer à des orgies dans les bordels de Corinthe et de Naucratis. Athénée, qui vivait dans cette dernière ville, en témoigne: au cours de ces banquets, on buvait du vin pur en mangeant des tétines de truie, l'un et l'autre réputés pour être des mets aphrodisiaques. L'art de mêler l'eau et le vin, en versant l'eau d'abord selon la bonne doctrine, je ne parviens pas à me persuader que c'est vraiment Dionysos qui l'a inventé. D'ailleurs, au fond de la pensée grecque, le principe de la juste mesure est-il bien celui qui domine tout? La *mêtis* dont vous parlez, c'est la ruse, c'est l'art de s'adapter, le sens du concret, la croyance que « penser » n'est pas dissociable de « faire ». Je vois, j'imagine la Grèce un peu autrement. Une fois de plus j'en reviens à Héraclite: la violence, l'être-ensemble des contraires, le dynamisme vital du « penser-faire ».

Pour essayer de justifier un peu mes partis-pris, j'ajoute que Dionysos est, à mes yeux, coupable d'un bien plus grave méfait parce que celui-ci concerne le fondement de la pensée artistique. Dionysos a voulu que son culte s'impose sur toute l'étendue des terres qu'alors on connaissait: depuis la Grèce jusqu'à l'Inde. Il se veut le seul dieu à qui on rende un culte lorsqu'il s'agit, pour les hommes, d'organiser leurs collectivités en un seul bloc d'émotions et de pensées. En cela, Dionysos me paraît être l'anti-poète. Il est l'anti-Orphée que bientôt il fera mettre à mort. Orphée, les principes de vie que promet Orphée sont tout contraires à ceux



*Le sommeil de Mêtis*, 1995  
technique mixte sur papier, 160 × 121 cm

de Dionysos. Déjà il a été chassé d'Égypte par Amon, le pharaon monothéiste, parce que le poète voulait y instituer des cultes multiples. Il fait de même en Grèce. Il y voyage. A chacune de ses étapes, il fait élever un temple à un dieu du lieu. Il refuse le culte unificateur, sinon monothéiste, que Dionysos veut imposer et c'est alors qu'excédé, le dieu du vin et des orgies fait dépecer son corps par les Ménades.

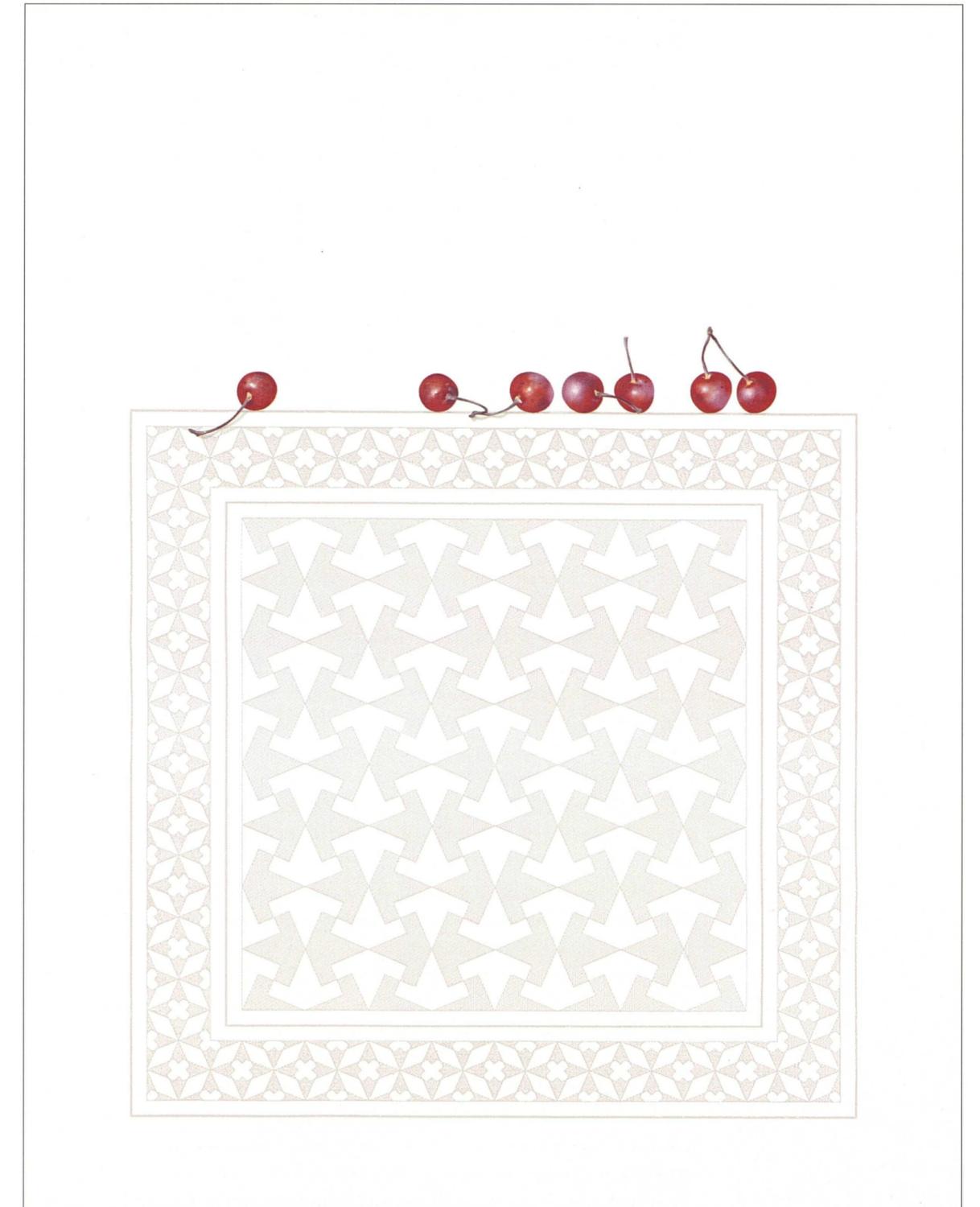
Telle est la pensée artistique, celle d'Orphée: le réel est plusieurs; nul culte ne doit amener à une pensée unique. Notre corps-pensée, multiple lui aussi, doit tâcher à s'ouvrir au Monde dans toutes ses dimensions. Dieux! que j'aimerais avoir la force mentale d'être moi-même un esprit païen!

Vous, les peintres, ou nous qui écrivons, dansons, composons des musiques, jamais nos œuvres ne sont réductibles à une unité de la pensée. Voyez, chez vous, l'histoire de la perspective. Ça ne tient pas debout, cette unification de l'espace par un système de mesure unitaire. La perspective calculable des lignes ne peut, sans artifice, coïncider avec la perception des couleurs. Léonard de Vinci trouve un compromis: le clair-obscur. Mais surgit Caravage que vous aimez tant et dont vous partagez l'attraction qu'exerce sur son esprit Dionysos. Caravage, donc surgit. Il pousse à un tel contraste l'opposition de l'ombre et de la lumière que la perspective n'y résiste pas. A vrai dire, il ne la détruit pas. Il crée, en opposition avec elle, ce que je nommerais un espace duel: il crée une pensée duelle de l'espace sensible en mettant le noir-et-blanc en avant. Nicolas Poussin, comme vous le savez, ne s'y trompe pas quand il dit méchamment de Caravage: *Cet homme-là est venu pour détruire la peinture!*

Et vous? Je vois votre Dionysos de 1992. La totalité de la surface est peinte en couleurs mêlées et avec des effets variés de matière qu'on dirait « informels » si on les isolait. A gauche, des violets. A droite, des couleurs terre. En haut une bande rouge peinte en aplat et où s'étend un défilé de chameaux ou de dromadaires. Puis, dans la zone médiane, un damier à carreaux blancs et noirs; plus loin, des cercles, des rectangles, des volumes cubiques, tracés comme pour suggérer une géométrie possible de l'espace qui, cependant, ne se réalise pas ici. La géométrie et l'informe se mêlent ou s'interpénètrent sans se confondre. Il y a là la violence d'une opposition. Or voici ce que j'imagine: de cette violence, de la rencontre de ces forces contraires qui sont capables d'animer ensemble votre vision, surgit un imprévisible.

L'imprévisible surgissement est celui d'une sorte de fantôme: une femme nue, au visage idéalisé, avec des seins menus et un ventre bombé, et une main qui sort du magma coloré sans doute pour caresser cette nudité. Est-ce la main de Dionysos? Oui, sans doute. Il a vraiment aimé Ariane. Il l'a épousée et il a eu d'elle cinq enfants. Mais, pour moi, ce qui advient là pourrait illustrer bien d'autres mythes que celui de la femme que son amant abandonne à Naxos et que le dieu-Dionysos sauve du désespoir, arrache à ses plaintes, comble d'un nouvel amour. Toutes les histoires d'amour n'ont-elles pas leur lot de larmes et de bonheur? Toutes ne sont-elles pas marquées par une sorte de violence?

C'est cette violence que je remarque ici, mais elle tient essentiellement à l'organisation même de l'image. Toutes choses, dans votre tableau, entretiennent entre elles une tension réciproque: matières informelles et géométrie; aplat et couleurs mélangées; champ-clos de l'échiquier, de l'idée d'une lutte contre un adversaire et l'offrande paisible de la nudité. Et c'est bien de la sorte que l'art rend toujours un culte à des dieux multiples. Le philosophe annonce la mort de Dieu. Peut-être. Mais certainement pas la mort des dieux. L'art en suscite. Il ne cesse



*Equation à 3x2+ une, 1995*  
technique mixte sur papier, 160 x 121 cm

de les susciter et ils nous apparaissent en prenant figures sensibles de fantômes, d'objets de fascination.

Vers le début du dernier été, cher Jean-Claude Prêtre, j'ai lu un livre de Jean-Noël Vuarinet intitulé *Aigle-mère*. Le livre parle de Marie de l'Incarnation, une religieuse mystique du XVII<sup>e</sup> siècle. Le souvenir de cet ouvrage s'est davantage ancré dans ma mémoire après avoir vu, comme je vous l'ai dit dans ma dernière lettre, l'exposition des œuvres de Paul Cézanne au Grand Palais. Entre la pensée mystique et la pensée artistique, je crois voir une passerelle. Cézanne désire des sensations pleines (*quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude*) comme le mystique désire la plénitude de son union avec Dieu. Mais les sensations sont multiples. Et voici qu'en peignant Paul Cézanne laisse entre elles des non-peints, des vides.

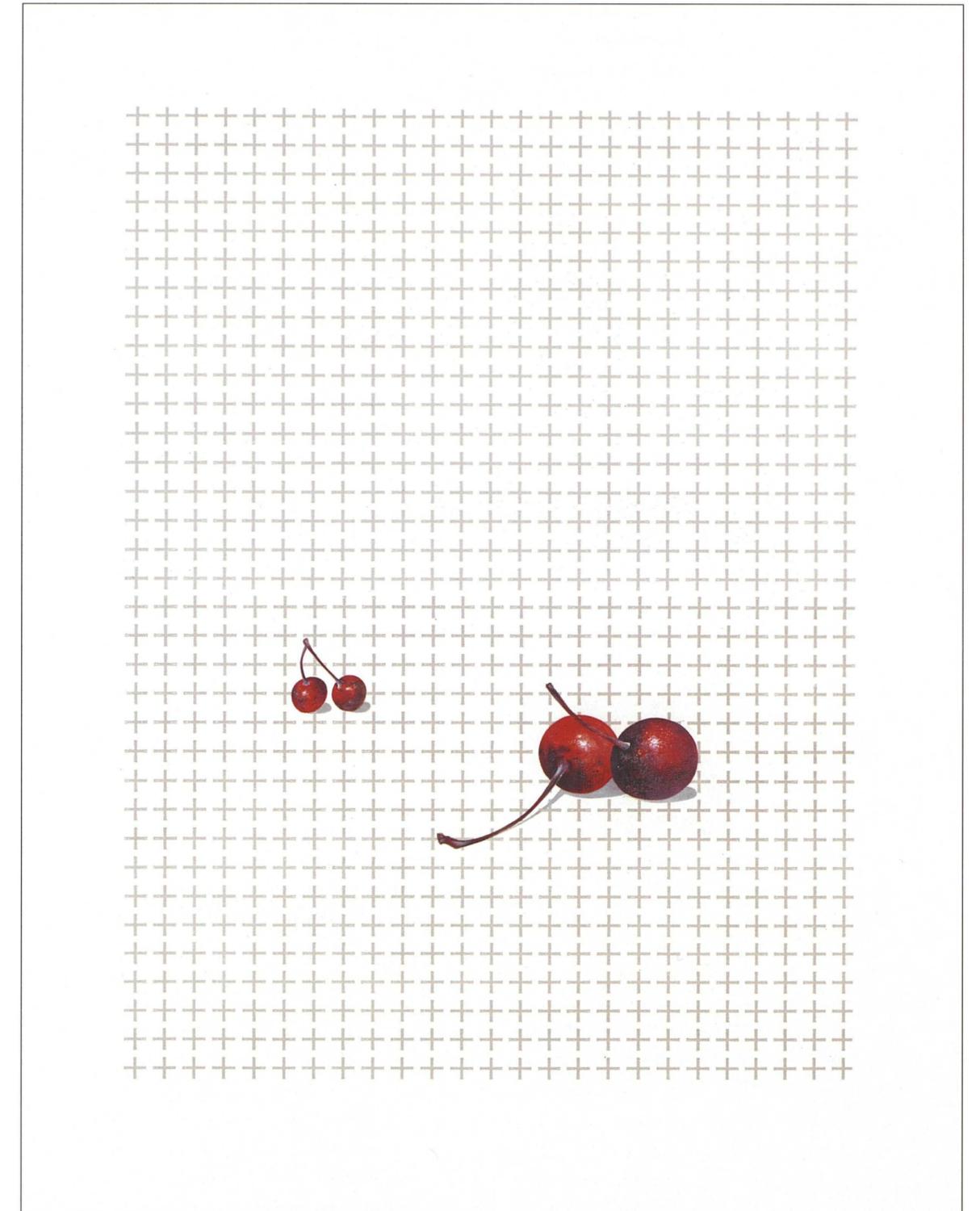
Marie de l'Incarnation, pour sa part, si elle est un esprit mystique, n'en est pas moins ouverte à l'action, comme l'est le peintre qui fait œuvre. Elle fonde des institutions et elle les anime, elle les dirige d'une main ferme. Mais, chemin faisant, surgit l'imprévisible: de ces moments qu'on dit d'« extase », de ce qu'il faut nommer l'expérience du divin. Qu'en dit-elle? Elle parle de ces rencontres avec le divin comme de l'expérience d'un *défini inépuisable*. Ça advient. C'est une plénitude ou un défini. Mais c'est multiple d'une multiplicité inépuisable. Paul Cézanne aurait-il autrement parlé de la *sensation*?

J'espère, vous disais-je tout à l'heure, retrouver pour mon propre compte quelque chose de la pensée païenne. Je crois donc que le mystique et que l'artiste, dans leur pensée, relèvent d'une telle démarche. Je parle, bien sûr, des mystiques qui, comme Jean de la Croix, faisant l'expérience du divin comme celle d'une *nuit obscure*, me semblent proches des penseurs de la théologie négative.

Une tension entre plein et vide, entre nuit et jour est active dans toute peinture. La vôtre oppose des incompatibles qui sont le mesurable (géométrie, damiers, défilé d'animaux) et le démesuré (le mélange des teintes, l'informe des matières, le nu féminin symbole de l'indicible désir). Je me voudrais païen mais pour mieux affirmer que l'art ressortit à une pensée sacrale. On se moque de nos jours de ceux dont on dit qu'ils tâchent de sauver les meubles en tirant l'art du côté du sacré. A cette pauvre chose qu'est devenu l'art, selon certains, on redonnerait un peu de lustre en projetant sur lui la lumière du religieux. Vous-même tomberiez sous le coup de cette accusation, vous qui vous référez à de très anciens mythes, eux-mêmes témoins d'un ordre religieux.

Pour moi, à tort ou à raison, je ne crois pas du tout que la pensée artistique puisse être jamais une sorte de succédané de la religion. Je pense exactement l'inverse: que les religions sont des dérivés de la pensée artistique. Ce qui est à penser d'abord, c'est cette relation sacrale que l'art nous permet d'établir avec le Monde. L'art pense le monde comme une multiplicité d'expériences (de rencontres avec de multiples dieux) dont chacune peut être pour nous une « totalité » si le peintre pousse la couleur à sa richesse et la forme à sa plénitude. Et ces totalités sont donc multiples, elles sont plurielles, on ne les totalisera pas en un Tout absolu. Le sens du sacré est d'abord dans la pensée artistique. Il est ce que les anciens nommaient « admiration »: se tenir devant le monde dans une posture d'émerveillement ainsi que d'inquiétude, parce qu'il nous est donné mais qu'en son fond nous ne le comprenons pas. Le monde demeure toujours, pour nous, cette « énigme » dont vous parlez.

Voilà pourquoi, depuis le paléolithique (30 000 ans selon les dernières découvertes), les



*Fruits à distance*, 1995  
technique mixte sur papier, 160 × 121 cm

peintres n'ont cessé d'entretenir, par leurs images, l'admiration stupéfaite et émerveillée que nous éprouvons devant les spectacles du « monde ». Le visible, pour les peintres, est toujours un « défini inépuisable ».

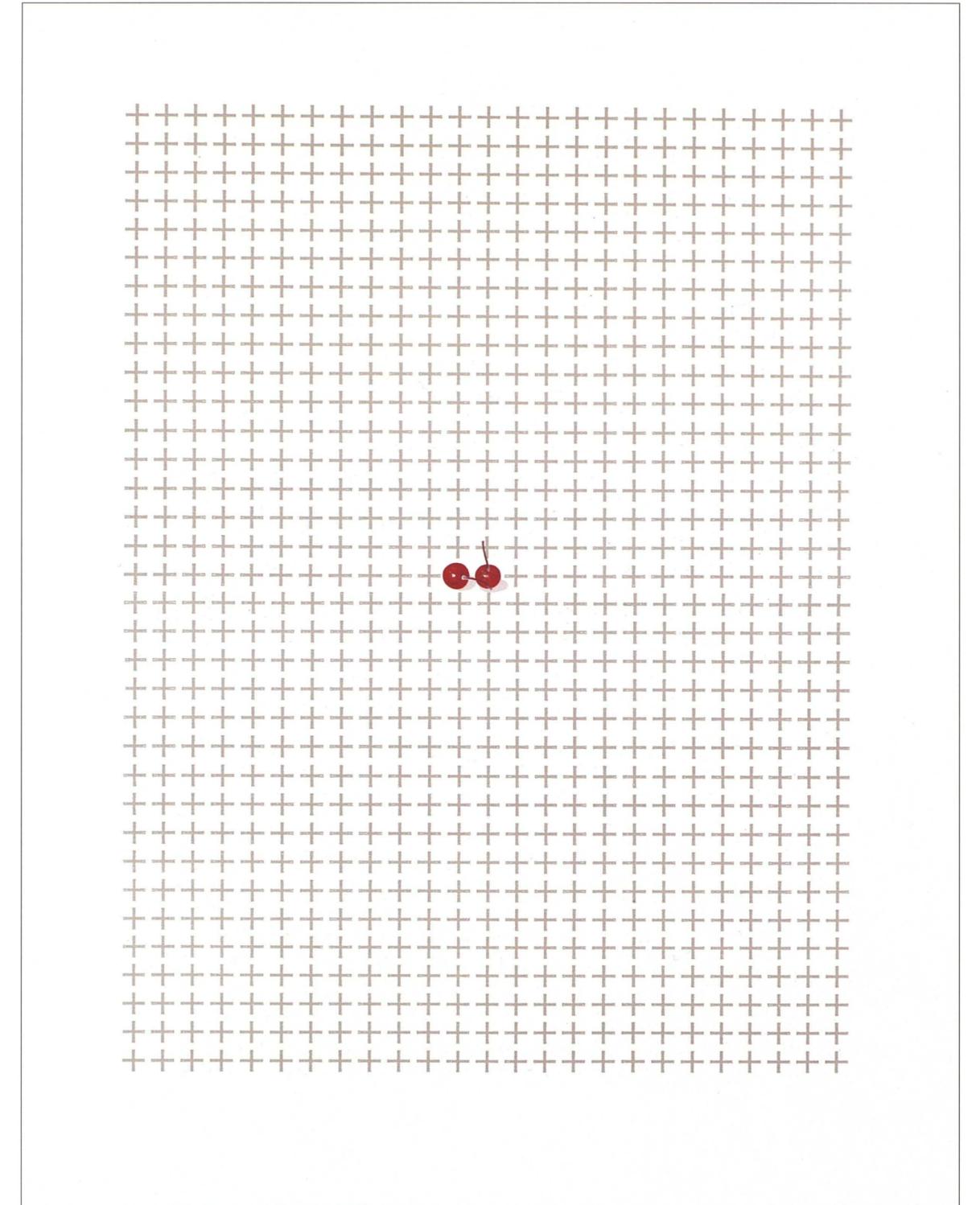
J'aime les œuvres qui, comme la vôtre, exigent de mon regard qu'il se transforme pour passer d'une teinte à l'autre, d'un espace géométrisé à un espace informel ou à un corps désirable. Vous me parlez beaucoup, dans votre dernière lettre, de *métamorphose*. C'est un beau mot. J'ajoute que, par bonheur, l'événement des métamorphoses ne va pas sans heurts. Les contraires coexistent et s'affrontent. Il y a (dans mon œil et dans mon esprit) déflagration.

L'usage que je fais ici de ce dernier terme me permet de vous en dire davantage sur ce que je crois être la relation de l'art avec la pensée du sacré. L'art demeure dans nos sociétés actuelles, du moins à ce que je crois, la dernière de nos activités sacrificielles. Au cours de ces déflagrations que provoque l'affrontement de réalités opposées, quelque chose se trouve mis à mort : le « sens » commun ; les histoires dont le « sens » est clair ; l'orientation bien réglée des regards qui donne un « sens » unitaire au visible. Mais quand le « sens » est sacrifié, qu'est-ce qui reste ? La présence, je crois, de tout présent jusque dans cela qu'elle a toujours d'insensé. Cet effet de présence du présent est cela même que, depuis peu, nous nommons « art ».

Et mon amitié

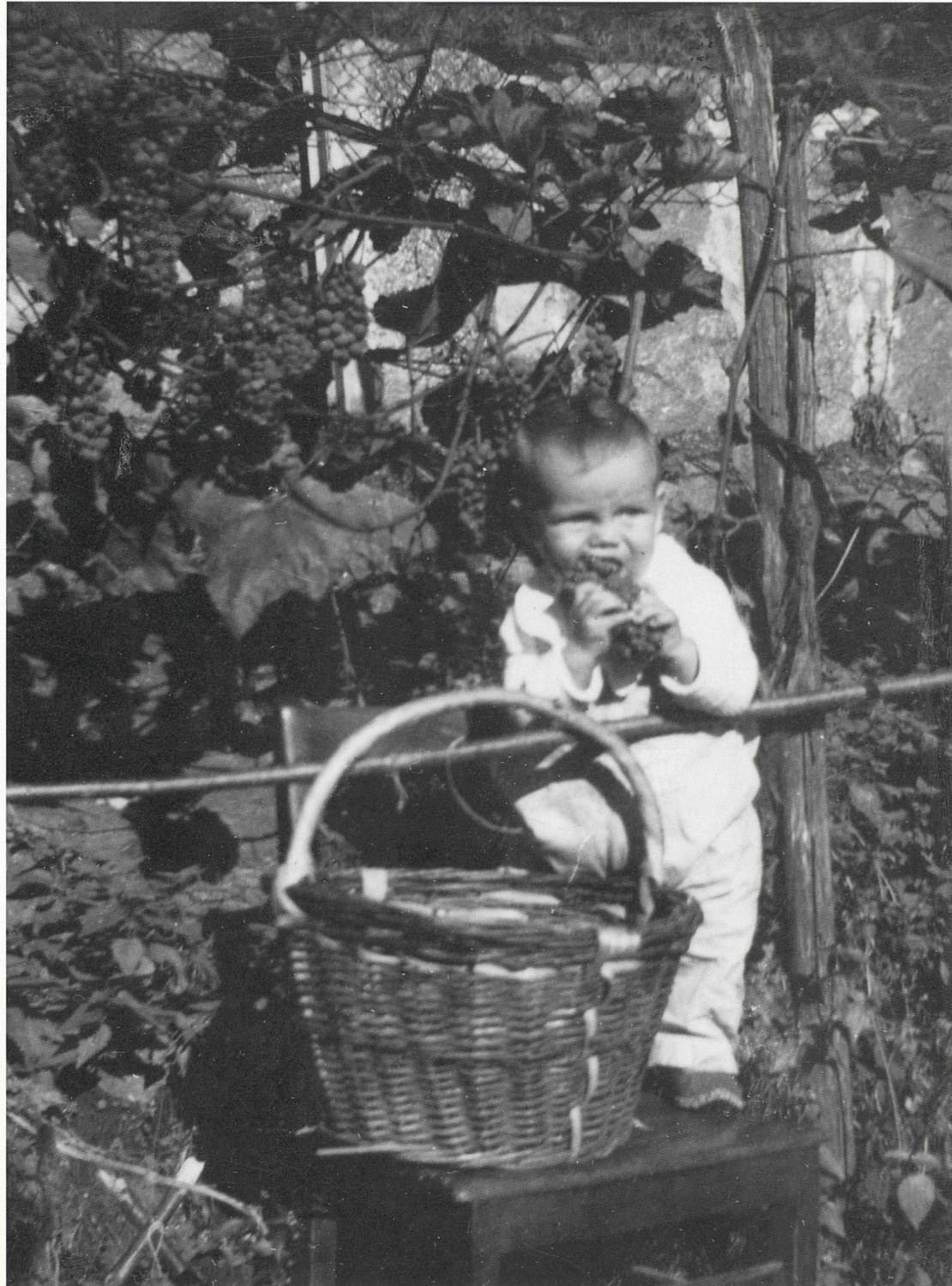
Marie U B N =

Paris, le 30 octobre 1995



## Documentation iconographique

- 13 *Scène du Labyrinthe pour Tintoret*, 1984, acrylique sur toile, 114 × 164 cm  
Collection Jean-Louis Sunier, Genève
- 15 *Thésée et le Minotaure*, 1984, acrylique sur toile, 114 × 164 cm  
Collection Jean-Claude Mocellin, Genève
- 16 *Dionysos*, 1992, acrylique sur toile, 120 × 260 cm  
Collection Marco et Felicitas Halter, Zurich
- 17 *Cnosso 2*, 1993, acrylique sur toile, 114 × 164 cm  
Collection Jean-Louis Sunier, Genève
- 19 *Cnosso 1*, 1993, acrylique sur toile, 114 × 164 cm  
Collection Albert Azoulay, Genève
- 21 *La chute d'Icare*, 1992, acrylique sur toile, 146,5 × 193,5 cm  
Collection Claude Borloz, Coligny
- 22 *A propos d'Hippolyte*, 1992, acrylique sur toile, 210 × 400 cm  
Collection privée, France
- 23 *La leçon d'Icare*, 1992, acrylique sur toile, 180 × 207 cm  
Collection Claude et Marie Cohen, La Petite-Grave
- 25 *Miroir pour Icare*, 1993, acrylique sur bois, 113 × 101 cm  
Collection Alain Choisy, Genève
- 27 *Icare*, 1993, acrylique sur toile, 114 × 164 cm  
Collection André L'Huillier, Genève
- 29 *Icare, père et fils*, 1995, technique mixte sur papier, 160 × 121 cm
- 31 *D'Icare*, 1993, acrylique sur toile, 120 × 260 cm  
Collection Hôpital cantonal universitaire, Genève
- 33 *Entrée du Labyrinthe*, 1992, technique mixte sur papier, 15 × 20 cm  
Collection de l'artiste, Genève
- 35 *«Ariane je suis ton Labyrinthe»*, 1992, technique mixte sur papier, 15 × 19,5 cm  
Collection de l'artiste, Genève
- 37 *La chute d'Icare*, 1992, technique mixte sur papier, 2 × (15 × 20 cm)  
Collection Jacqueline et Philippe Nordmann, Genève
- 38 *Thésée et le Minotaure*, 1992, technique mixte sur papier, 15 × 19,5 cm  
Collection de l'artiste, Genève
- 39 *En vue du Labyrinthe*, 1992, technique mixte sur papier, 11 × (13 × 17 cm)  
Collection de l'artiste, Genève
- 41 *Otage du Labyrinthe*, 1992, technique mixte sur papier, 15 × 19,5 cm  
Collection de l'artiste, Genève
- 43 *Thésée et Ariane dans le Labyrinthe*, 1992, technique mixte sur papier, 13 × 17 cm  
Collection Pascale Seydoux, Genève
- 45 *Ariane abandonnée (d'après Villazquez)*, 1992, technique mixte sur papier, 9 × 9 cm  
Collection Philippe et Manuela Prêtre, Corseaux
- 47 *Ariane à Naxos*, 1991, acrylique sur toile, 146,5 × 193,5 cm  
Collection Alain Balestra, Genève
- 48 *Quatuor pour Ariane (d'après Carpaccio)*, 1994, acrylique sur toile, 150 × 130 cm  
Collection Fasa, Ardon
- 49 *Petit théâtre d'Ariane pour Titien*, 1994, ou *Peintre et modèles*, acrylique sur toile, 146 × 193 cm  
Collection Immeuble 53, avenue Blanc, Genève
- 50 *Le repos d'Ariane*, 1993, acrylique sur bois, 101 × 113 cm  
Collection Willy-André et Mariella Jaques, Lutry
- 51 *Métis 5*, 1994, acrylique sur toile, 193 × 146 cm  
Collection Stéphanie et John Burke-L'Huillier, Genève
- 52 *Métis 3*, 1994, acrylique sur toile, 114 × 164 cm  
Collection Moët et Chandon, Epernay (F)
- 53 *Métis 2*, 1994, acrylique sur toile, 120 × 260 cm  
Collection Fonds cantonal de décoration et d'art visuel, Genève
- 57 *Je préfère les fruits... (d'après Le Caravage)*, 1994, acrylique sur toile, 146 × 193 cm  
Collection Hôpital de la Tour, Meyrin
- 59 *Dionysie*, 1994, acrylique sur toile, 146 × 193 cm  
Collection Immeuble 53, avenue Blanc, Genève
- 61 *Sept cerises sans titre*, 1995, acrylique sur toile, 146 × 193 cm
- 63 *Fruits analogues pour mon ami Pierre Ayot*, mai 1995, acrylique sur toile, 130 × 150 cm  
Collection Alain et Gudrun Conte, Genève
- 65 *Conversation*, 1995, acrylique sur toile, 114 × 164 cm  
Collection Banque Julius Baer, Genève
- 67 *Fruits composés*, 1995, acrylique sur toile, 110 × 180 cm  
Collection Banque Julius Baer, Genève
- 69 *Petite Dionysie*, 1994, acrylique sur toile, 21,5 × 30 cm  
Collection Jacqueline Peier, Chambésy
- 71 *Jeux du solitaire*, 1994, acrylique sur toile, 66 × 156 cm  
Collection Michel et Béatrice Gisiger, Genève
- 73 *Constellation*, 1994, acrylique sur aluminium, 93 × 153 cm
- 75 *Bien loin d'ici*, 1995, ou *«Espèces d'espaces»*, acrylique sur toile, 164 × 114 cm
- 77 *Petit moucharabieh*, 1995, acrylique sur toile, 164 × 114 cm
- 79 *Moucharabieh*, 1994, acrylique sur toile, 193 × 146 cm
- 81 *Le Mont analogue*, 1995, acrylique sur toile, 146 × 193 cm
- 83 *Distillation d'inconnues*, 1995, technique mixte sur papier, 160 × 121 cm
- 85 *L'éveil de Métis*, 1995, technique mixte sur papier, 160 × 121 cm
- 87 *Le sommeil de Métis*, 1995, technique mixte sur papier, 160 × 121 cm
- 89 *Equation à 3x2+ une*, 1995, technique mixte sur papier, 160 × 121 cm
- 91 *Fruits à distance*, 1995, technique mixte sur papier, 160 × 121 cm
- 93 *Une cerise plus une*, 1995, technique mixte sur papier, 160 × 121 cm



## Jean-Claude Prêtre

### *Notes biographiques et expositions sélectionnées*

- 1942 Né le 21 décembre de père jurassien (Boncourt) et de mère tessinoise (Faido)
- 1955 Entre 1955 et 1960 fait de nombreuses copies: indifféremment de maîtres classiques, de peintres modernes et contemporains. Premières expériences personnelles. Parallèlement à la peinture, s'intéresse activement à la photographie et au cinéma super 8
- 1961 Séjour à Londres
- 1962 Séjour à Hambourg
- 1963 Maturité classique à St-Maurice. Est encouragé dans ses premières recherches par les chanoines Norbert Viatte et Henri Salina. Voyage en Espagne. Entreprend des études de médecine qu'il abandonne rapidement pour des études d'art et d'histoire de l'art aux Beaux-Arts et à l'université de Genève
- 1964 Fait l'ascension du Mont-Blanc avec son ami Christian Zaugg. Séjour en Grèce
- 1965 Voyage au Cap Nord (Norvège, Finlande, Suède). Film et reportage photographique avec son ami Jacques Piquerez sur la pêche à la baleine
- 1966 Voyage au Maroc. Travail photographique avec son frère Philippe Prêtre
- 1967 Voyage en Italie
- 1968 Diplôme de l'Ecole normale de dessin, Beaux-Arts, Genève.  
Depuis 1964 jusqu'en 1987, fait chaque année un voyage ou un séjour à l'étranger consacré à la recherche photographique
- 1970 Séjour à Ibiza
- 1973 Voyage au Sahara (Ténéré et fresques du Tassili)
- 1975 Invité par le conseil des Arts du Canada: Centre Graff (Pierre Ayot). Séjour d'étude d'une année à Montréal
- 1976 Voyage de six mois aux Etats-Unis, Mexique, Canada
- 1977 Invité de séjour au Centre international d'expérimentation artistique Marie-Louise Jeanneret, Boissano, Italie. Voyage en Ethiopie. Depuis cette date, enseigne le dessin au Collège Claparède
- 1980 Voyage en Crète
- 1981 Séjour à New York
- 1982 Invité par Polaroid, Cambridge (Etats-Unis), pour effectuer un travail de recherche avec la caméra 50 x 60
- 1986 Invité par le Musée d'art contemporain de Montréal. Séjour au Québec (Lac Noir) chez Pierre Ayot
- 1987 Voyage à Saint-Domingue
- 1989 Membre de l'Institut jurassien des Sciences, des Lettres et des Arts
- 1991 Invité par le Musée d'art moderne, Palais Liechtenstein de Vienne

### *Prix, bourses*

- 1965 Prix du VIII<sup>e</sup> Salon des Jeunes, Athénée, Genève
- 1969 Prix du XI<sup>e</sup> Salon des Jeunes, Athénée, Genève
- 1970 Bourse fédérale, Helmhaus, Zurich
- 1972 Bourse de gravure, Genève

- 1973 Prix du XLVIII<sup>e</sup> concours Calame, Athénée, Genève
- 1974 Bourse fédérale, Palais de Beaulieu, Lausanne  
Prix de la peinture romande 1974, Musée Jénisch, Vevey
- 1975 Bourse libre d'une année du Conseil des arts du Canada
- 1977 Séjour au Centre international d'expérimentation artistique Marie-Louise Jeanneret, Boissano, Italie
- 1982 Bourse de la Fondation Lachat, du canton du Jura, Delémont

### *Expositions personnelles*

- 1993 *D'après Suzanne*, Galerie Andata/Ritorno, Genève
- 1991 *Suzanne*, Musée d'art moderne, Palais Liechtenstein, Vienne
- 1988 *Les Jardins de Suzanne et les anamorphoses*, Galerie Paul Bovée, Delémont
- 1985 *Recent paintings*, Brompton Gallery, Londres
- 1984 *Art 15'84*, Galerie Graff, Montréal (avec Pierre Ayot), Bâle  
*Ariane, Danaé, Suzanne*, Galerie Marie-Louise Jeanneret, Art moderne, Genève
- 1983 *Offenbach Série*, Centre culturel Totentanz, 20<sup>e</sup> anniversaire de Regio Basiliensis, Bâle  
*Offenbach Série*, Art 14'83, Galerie Bettie Thommen, Bâle
- 1981 *Japon 81 Série*, Galerie Graff, Montréal
- 1978 *Polaroid Série*, Palais de l'Athénée, Salle Crosnier, Genève  
*Polaroid Série*, Galerie Bettie Thommen, Bâle
- 1975 Galerie Bettie Thommen, Bâle
- 1974 Galerie des arts décoratifs, Lausanne
- 1973 Galerie Bettie Thommen, Bâle  
Galerie Forum, Porrentruy
- 1972 Musée d'art et d'histoire (avec G. Bregnard), Fribourg  
Galerie contemporaine, Genève
- 1970 *Dix ans de peinture*, Abbaye de Bellelay, Bellelay
- 1966 Hôtel de ville, Delémont
- 1964 Galerie Carrefour des arts, Sion

### *Expositions collectives*

- 1993 FAE Musée d'art contemporain, Pully, Lausanne
- 1992 Art 23'92, Galerie Graff, Montréal, Bâle
- 1991 *Vraiment faux*, Fondation Cartier, Rotonda, Milan  
*Vraiment faux*, Fondation Cartier, Villa Struck, Munich  
Art 22'91, Galerie Graff, Montréal, Bâle
- 1990 Art 21'90 (Galerie Graff, Montréal), Bâle

1989 Art 20'89 (Galerie Graff, Montréal), Bâle  
*Collection jurassienne des Beaux-Arts*, Saint-Ursanne  
*Le mois de la photo* (Galerie Graff, Montréal), Bâle  
*Michel Butor et ses peintres*, The Seibu Museum of Art, Tokyo  
*Cent livres de Michel Butor*, Halle Sud, Genève

1988 Art 19'88 (Galerie Graff, Montréal), Bâle

1987 Art 18'87 (Galerie Graff, Montréal), Bâle

1986 *Des espaces, des artistes*, Musée Rath, Genève  
Art 17'86 (Galerie Graff, Montréal), Bâle  
*Graff 1966-1986*, Musée d'art contemporain, Montréal

1985 2nd International Contemporary Art Fair, Olympia, Brompton Gallery, Londres  
*10 ans d'activité 1974-1984*, Centre international d'expérimentation artistique Marie-Louise Jeanneret, Boissano, Italie  
Art 16'85 (Galerie Graff, Montréal), Bâle  
Biennale der Schweizer Kunst, Kunstmuseum, Olten

1984 International Contemporary Art Fair, Olympia, Brompton Gallery, Londres  
*Prix Boris Onmansky 1984*, Collection André L'Huillier, Palais de l'Athénée, Salle Crosnier, Genève  
*A travers cinq siècles de reliure*, Bibliothèque universitaire, Salle Lullin, Genève  
*Les lauréats de la Fondation Joseph et Nicole Lachat*, Musée jurassien des Beaux-arts, Moutier

1983 *Szene Schweiz*, Galerie Koppelman, Cologne  
*In Grand Perspective*, Photographers Gallery, Londres  
*Polaroid collection*, Nikon Galerie, Zurich

1982 *Art contemporain jurassien*, Musée de Porrentruy  
*Collection passion*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel

1980 Exposition des originaux du livre SX70 Art de Ralph Gibson, Lustrum Press, New York:  
Galerie Polaroid, Paris; Work Gallery, Zurich; Salford University, Angleterre

1979 *Artistes de Genève 1980*, Musée Rath, Genève

1978 *Le dessin en Suisse 1978 – La nouvelle génération*, Musée Rath, Genève

1976 Galerie Graff, Montréal  
2<sup>e</sup> Biennale de l'art suisse, Lausanne

1975 Galerie Graff, Montréal

1974 Galerie im Kornhaus, Baden  
Galerie contemporaine, Genève  
Musée d'art moderne, Paris  
Musée Jénisch, Vevey

1973 1<sup>re</sup> Biennale de l'art suisse, Kunsthau, Zurich  
Palais de l'Athénée, Salle Crosnier, Genève

1965 Palais de l'Athénée, Salle Crosnier, Genève

## Bibliographie

Articles de périodiques et textes de catalogues d'expositions sélectionnés

1972 TERRAPON Michel. *Gérard Bregnard – Jean-Claude Prêtre*, dans : *catalogue Musée d'art et d'histoire*, Fribourg  
KOHLER Arnold. *Gérard Bregnard et Jean-Claude Prêtre ou le regard derrière le miroir*, dans : *Coopération n° 21*, Genève, 18 mai  
KOHLER Arnold. *Quand les peintres traversent les miroirs*, dans : *Tribune de Genève*, 30 mai, p. 41  
*Artistes de Genève*, dans : *catalogue S.P.S.A.S.* Musée Rath, Genève  
EPSTEIN Mady. *Peinture*, dans : *Impact n° 54*, Genève, décembre, p. 46

1973 ETH Thommen : *J.-CL. Prêtre*, dans : *National Zeitung*, Basel, 2 mars, p. 32  
MATHEZ Yves. *Entre fascination et bantises*, dans : *Le Pays*, Porrentruy, 17 avril, p. 5  
*Stadt in der Schweiz*, dans : *catalogue GSMB*A 1<sup>re</sup> Biennale de l'Art suisse, Kunsthau, Zurich, p. 144

1974 LE CLÉZIO J.M.G. (citations). *Vitrines*, dans : *catalogue* Galerie des Arts Décoratifs, Lausanne.  
CRUCHET B.-P. *Jean-Claude Prêtre*, dans : *Coopération n° 22*, Genève, 30 mai  
KOHLER Arnold. *Un prix romand de peinture*, dans : *Coopération n° 40*, Genève, 3 octobre  
KOHLER Arnold. *La peinture romande existe, je l'ai rencontrée*, dans : *Tribune de Genève*, 11 octobre, p. 49  
*Le groupe des Corps-Saints a 30 ans*, dans *catalogue* Musée Rath, Genève  
BORD Dominique. *Le groupe des Corps-Saints au Musée Rath*, dans : *Tribune de Genève*, 11 décembre, p. 33

1976 *Art et Collectivité*, dans : *catalogue* II<sup>e</sup> Biennale de l'Art suisse, Lausanne  
*Aujourd'hui*, dans : *catalogue n° 22*, Alliance culturelle romande, Genève, novembre, p. 30

1978 GOERG Charles. *Polaroid Série*, dans : *catalogue* Palais de l'Athénée, Salle Crosnier, Genève  
PRISCILLE Monique. *Jean-Claude Prêtre, rythmes et espaces disloqués*, dans : *La Suisse*, Genève, 12 décembre, p. 26  
MATHONNET Philippe. *Développement instantané – Jean-Claude Prêtre*, dans : *Journal de Genève*, 22 novembre, p. 15  
GOERG Charles. *Le dessin en Suisse 1978 – La nouvelle génération*, dans : *catalogue* Musée Rath, Genève, pp. 115-116

1979 BAUERMEISTER René. *Polaroid Série*, dans : *Les Services publics*, Lausanne, 8 février, p. 5  
GIBSON Ralph. *SX-70 Art*, dans : Lustrum Press, Inc., New York, p. 107  
LAPAIRE Claude. *Artistes de Genève 1980*, dans : *catalogue* Musée Rath, Genève

1980 GROS Georges. *De l'instantané et de l'art...*, dans : *La Suisse*, Genève, 15 mars, p. 11  
BAUER Joachim. *L'art polaroid international sous forme de livre et d'exposition à la Work Gallery, Zurich*, dans : *Service de presse Polaroid*, Zurich, 20 février, p. 3  
WIRTZ Gérard. *Die Kunst der Polaroid-Photographie*, dans : *Basler Zeitung*, Bâle, 15 mars  
PRÊTRE Jean-Claude. *Japon 80 Série*, dans : *catalogue* Galerie Bettie Thommen, Bâle

1981 *Section de Genève 1981*, dans : *catalogue* S.P.S.A.S., Genève  
1982 HAINARD Jacques. *Collections passion*, dans : *catalogue* Musée d'ethnographie Neuchâtel, p. 256  
MIEVILLE Madeleine. *Rendez-vous avec Jean-Claude Prêtre*, dans : *Bulletin Nestlé*, Vevey, juillet, pp.20-25  
ANKER Valentina. *Bernex à la recherche de son identité et l'école dans l'école en images d'Epinal*, dans : *catalogue*, *La Commune de Bernex*, Genève

1983 VOISARD Alexandre. *La Bourse Lachat au peintre Jean-Claude Prêtre*, dans : *Le Pays*, Porrentruy, 22 janvier, p. 14

FOURNIER Marie-José. *Analyse du tableau de Jean-Claude Prêtre: Les essayages d'hiver (4 novembre 1974)* dans : *Travail d'histoire de l'art*, Université de Genève  
BUTOR Michel. *LES NOURRITURES DE LA LUMIÈRE pour Jean-Claude Prêtre*, dans : *catalogue Offenbach Série*, Galerie Bettie Thommen, Art 14'83, Bâle  
*Espace suisse romande*, *Szene Schweiz*, dans : *catalogue Pro Helvetia* 1983, p. 40

1984 SIGRIST Martin. *Jean-Claude Prêtre*, dans : *Photographie 7/84*  
WIDMER Alphonse. *La Fondation Joseph et Nicole Lachat ou Le don de l'amitié aux artistes jurassiens*, dans : *catalogue* Musée jurassien des beaux-arts, Moutier, octobre 1984, pp. 37-45

1984 BONITO OLIVA Achille. *Atelier de l'histoire*, dans : *catalogue* Galerie Marie-Louise Jeanneret – Art moderne, Genève, décembre 1984, pp. 3-4  
BUTOR Michel. *Trois femmes enlacées pour Jean-Claude Prêtre*, dans : *catalogue* Galerie Marie-Louise Jeanneret – Art moderne, Genève, décembre 1984, pp. 7-9  
LE BOT Marc. *Le visible, par défi*, dans : *catalogue* Galerie Marie-Louise Jeanneret – Art moderne, Genève, décembre 1984, pp. 11-15  
ANKER Valentina. *A Canticle for Leibowitz*, dans : *catalogue* Galerie Marie-Louise Jeanneret – Art moderne, Genève, décembre 1984, pp. 39-46  
LE BOT Marc. *Au centre du centre*, dans : *catalogue* Galerie Marie-Louise Jeanneret – Art moderne, Genève, décembre 1984, pp. 159- 162  
SCHLURICK Bernard. *Emou-voir ou l'in-famille*, dans : *Cavaliers Seuls 5/6*, Université de Genève

1985 GOODING Mel. *J.-C. Prêtre*, dans : *Arts Review*, Londres, 15 mars 1985, p. 129  
*5. Biennale der Schweizer Kunst*, dans : *catalogue* Kunstmuseum, Olten, septembre, p. 106  
CHAPPEX A. *Jean-Claude Prêtre crée l'Art Watch*, dans : *Beaux-Arts Magazine n° 29*, novembre 1985, p. 20  
*Jean-Claude Prêtre, les peintures sur polaroid*, dans : *Verlag Photographie*, Portfolio 4, pp. 17-22

1986 *Des espaces des artistes Genève*, dans : *catalogue* S.P.S.A.S.  
*Deux Suzanne de Jean-Claude Prêtre à la SBS*, dans : *Tribune des Arts*, 12 mars 1986, p. 6  
*Graff 1966-1986*, dans : *catalogue* Musée d'art contemporain, de Montréal, pp. 64-65

1987 *Le monde selon GRAFF 1966-1986*, dans : *catalogue* Editions Graff, pp. 300-301, 424-426, 459, 482, 503-506

1988 *Dix années d'activité de la Commission du Fonds de Décoration et d'Art visuel de l'Etat de Genève*, p. 102.

1989 *La Collection jurassienne des Beaux-Arts 1979-1989*, dans : *catalogue*, p. 50  
*Michel Butor et ses peintres*, dans : *catalogue* Seibu Museum of Art, Tokyo, p. 76

1990 CHRISTE Yves. *Suzanne avant Suzanne*, dans : *Suzanne*, J.-C. Prêtre, Bibliothèque des Arts, Paris 1990, pp. 19-28  
BONITO OLIVA Achille. *Le miroir encyclopédique de la peinture*, dans : *Suzanne*, J.-C. Prêtre, Bibliothèque des Arts, Paris 1990, pp. 158-160  
BUTOR Michel. *Trois femmes enlacées pour Jean-Claude Prêtre*, dans : *Suzanne*, J.-C. Prêtre, Bibliothèque des Arts, Paris 1990, pp. 161-163.  
BUTOR Michel. *L'histoire de Suzanne – Miroir de Suzanne pour Jean-Claude Prêtre*, dans : *Suzanne*, J.-C. Prêtre, Bibliothèque des Arts, Paris 1990, pp. 165-192.  
LE BOT Marc. *De l'huile et des parfums*, dans : *Suzanne*, J.-C. Prêtre, Bibliothèque des Arts, Paris 1990, pp. 195-215  
GROSRICHARD Alain. *Suzanne noir sur blanc, essai de psychanalyse impliquée*, dans :

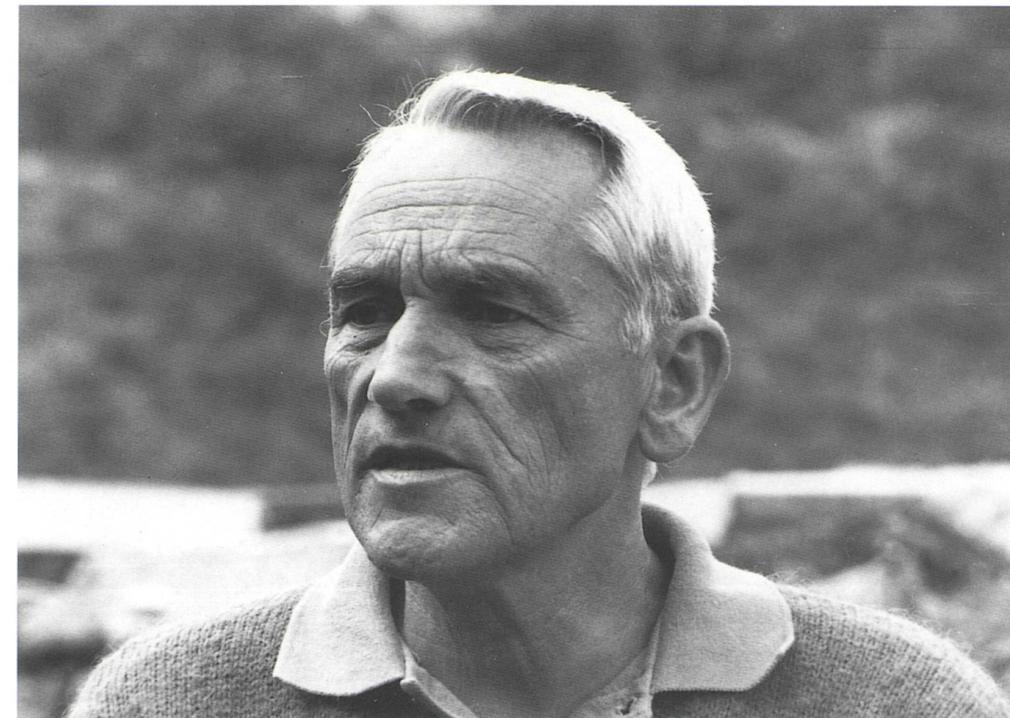
*Suzanne*, Bibliothèque des Arts, Paris, 1990, pp. 237-407

GROSRICHARD Alain. *Histoire d'une femme modèle*, dans: *L'Œil* n° 430, mai 1991, pp. 26-31

- 1991 HEGYI Lóránd. *Vorwort*, dans: *Susanna*, Bibliothèque des Arts, Paris 1991, p. 11  
HEGYI Lóránd. « *Alt* » und « *modern* », *Bemerkungen zu Jean-Claude Prêtres «Susanna»*, dans: *Susanna*, Bibliothèque des Arts, Paris 1991, pp. 163-168  
DELACHAUX P.-A. *L'absinthe – arôme d'apocalypse*, dans: Editions Gilles Attinger, Hauterive 1991, p. 111  
DELACAMPAGNE Christian. *Suzanne surprise*, dans: *L'Ane*, n° 48, oct.-déc. 1991, pp. 24-25

- 1993 BUTOR Michel. *L'effervescence de l'aide*, dans: catalogue Fondation Moët & Chandon suisse pour l'art, Genève 1993, pp. 12-13  
HEGYI Lóránd, BUTOR Michel, BONITO OLIVA Achille, LE BOT Marc, GROSRICHARD Alain, dans: catalogue *Jean-Claude Prêtre, D'après Suzanne*, Galerie Andata/Ritorno, Genève

- 1994 JAUNIN Françoise. *La belle baigneuse mise à nu par ses admirateurs mêmes (Visite à l'atelier de Jean-Claude Prêtre)*, dans: *Voir* N° 103, février 1994, pp. 38-39  
CALLCOTT John A. *A phylosophy of art*, dans: Hors Ligne N° 63, printemps 1994, pp. 43-45  
KRISCHEL Roland. *Jacopo Tintoretto Das Sklavenwunder*, dans: Kunst Stück, Frankfurt am Main 1994, pp. 66-68



## Marc Le Bot

Ecrivain, est aussi l'auteur de plusieurs essais sur l'art récent

### *Principales publications*

*Figures de l'art contemporain*, Paris, UGE, 1976

*Les parenthèses du regard*, Paris, Fayard, 1979

*L'œil du peintre*, Paris, Gallimard, 1982

*Images du corps*, Aix, Présence contemporaine, 1986

*Une blessure aux pieds d'Oedipe*, Paris, Plon, 1989

*Images, magies*, Aix, Présence contemporaine, 1990

*Paul Klee*, Paris, Adrien Maeght, 1992

*Les yeux de mon père*, Paris, POL, 1992

*La partie du soprano solo dans le choeur*, Paris, POL, 1994

*Quel ange n'est terrible?*, Paris, POL, 1995

Le présent catalogue accompagne l'exposition J.-C. Prêtre *Dionysos* à la Galerie Andata/Ritorno,  
37, rue du Stand, CH-1204 Genève – Tél. 022/329 60 69  
du 23 novembre au 23 décembre 1995.

L'édition originale est constituée de 1000 exemplaires dont les 99 premiers, enrichis d'une sérigraphie  
(*Moucharabieh*, 1995, 30,5 × 22 cm, BFK Rives 250 gm<sup>2</sup>, 99 exemplaires) signés, numérotés  
et datés par l'artiste de 1/99 à 99/99, constituent l'édition de tête.

Il a été imprimé, en outre, 150 exemplaires hors commerce accompagnés d'une sérigraphie  
(*Constellation*, 1995, 22,5 × 33 cm, BFK Rives 250 gm<sup>2</sup>, 150 exemplaires) signés, numérotés  
et datés par l'artiste de 1/150 à 150/150 pour la Fondation Moët & Chandon suisse pour l'Art;  
et 100 exemplaires accompagnés d'une sérigraphie  
(«*Espèces d'espaces*», 1995, 30,5 × 20,6 cm, BFK Rives 250 gm<sup>2</sup>, 100 exemplaires) signés, numérotés et datés  
par l'artiste de 1/100 à 100/100 pour Revisuisse, Genève.

Exemplaire N°

Editeur: Galerie Andata/Ritorno, Genève  
ISBN 2-97 000 50-1-8  
Conception: Jean-Claude Prêtre, Genève  
Assistance: Pascale Seydoux, Genève  
Photographies: Philippe Prêtre, Corseaux  
Sérigraphie: Daniel Staudhammer, Bière  
Photolithos: Ast + Jakob AG, Berne  
Reliure: Schumacher SA, Schmitten  
Impression: Imprimerie Genevoise SA, Genève

Achévé d'imprimer le 9 novembre 1995

© Jean-Claude Prêtre, Marc Le Bot, Galerie Andata/Ritorno.  
Tous droits de reproduction, sous n'importe quelle forme, strictement réservés.





