

216 *Les constellations fortuites*, 1997
technique mixte sur papier, 23,5 × 30 cm

216 *Pomme et Méandre*, 1997
technique mixte sur cibachrome, 23,5 × 30 cm

217 *Pomme et montagnes postales*, 1997
technique mixte sur radiographie, 21 × 27,5 cm

217 *Pomme et lapins postaux*, 1997
technique mixte sur radiographie, 21 × 27,5 cm

218 *Cnosos*, 1997
sérigraphie, 26 × 37,5 cm, tirage: 101 épreuves

219 *Face à face*, 1997
sérigraphie, 25 × 31 cm, tirage: 69 épreuves

219 *Vis-à-vis*, 1997
sérigraphie, 25 × 35 cm, tirage: 99 épreuves

220 *Du Labyrinthe*, 1997
technique mixte sur cibachrome, 21 × 27,5 cm

220 *Courge du Siam et lapins postaux*, 1997
technique mixte sur radiographie, 21 × 27,5 cm

221 *Labyrinthe rose à la pomme*, 1997
technique mixte sur papier, 17 × 13 cm

221 *Avant l'accomplissement*, 1997
technique mixte sur papier, 12,5 × 17 cm

221 *Labyrinthe incendié*, 1997
technique mixte sur papier, 18 × 28 cm

221 *Nature morte*, 1995
acrylique sur toile, 38 × 46 cm

222 *Otages*, 1997
technique mixte sur papier, 39 × 33,5 cm

222 *Figue postale au labyrinthe*, 1997
technique mixte sur papier, 16,5 × 21 cm

223 *Damier*, 1998
technique mixte sur papier maroufflé sur panneau, 120 × 65 cm

223 *Damier 2*, 1998
technique mixte sur papier maroufflé sur panneau, 120 × 65 cm

224 *Triptyque à la tamarille*, 1997
acrylique sur toile, 3 × (13 × 17 cm)

224 *Labyrinthe complémentaire*, 1997
technique mixte sur papier, diptyque, 2 × (12,5 × 17 cm)

225 *«Se laisser enseigner par les circonstances»*, 1997
acrylique sur toile, polyptyque, 7 × (13 × 17 cm)

226 *D'après Le Caravage 4*, 1997
acrylique sur toile, 55 × 75 cm

227 *«Par où la terre finit»*, 1997
acrylique sur toile, 130 × 150 cm

228 *La Nuit*, 1997
acrylique sur toile, 60 × 320 cm

229 *«Par où la terre finit 2»*, 1997
acrylique sur toile, 130 × 150 cm

230 *«Les temps de genèse sont difficiles»*, 1997
acrylique sur toile, diptyque, 2 × (13 × 17 cm)

231 *Les Présents*, 1998
acrylique sur toile, 60 × 250 cm

232 *Labyrinthe et pomme*, 1997
technique mixte sur papier, polyptyque, 4 × (13,5 × 18 cm)

233 *Corona Borealis*, 1998
acrylique sur toile, 60 × 250 cm

234 *Face à Face*, 1997
acrylique sur toile, triptyque, 3 × (13 × 17 cm)
collection Jean-Paul et Denise Goddard, Genève

234 *Métis avec billes*, 1997
acrylique sur toile, triptyque, 3 × (13 × 17 cm)
collection Jean-Paul et Denise Goddard, Genève

235 *Face*, 1997
acrylique sur toile, 13 × 17 cm, détail

236 *«Le leurre du seuil»*, 1997
acrylique sur toile, 78 × 152 cm
collection Michel et Béatrice Gisiger, Genève

237 *Pomme, noir Eden*, 1998
acrylique sur toile, 146 × 193 cm

238 *Le fil d'Ariane*, 1997
technique mixte sur cibachrome, polyptyque, 7 × (13 × 17 cm)

239 *Un Labyrinthe peut en cacher un autre*, 1997
technique mixte sur cibachrome, polyptyque, 7 × (13 × 17 cm)

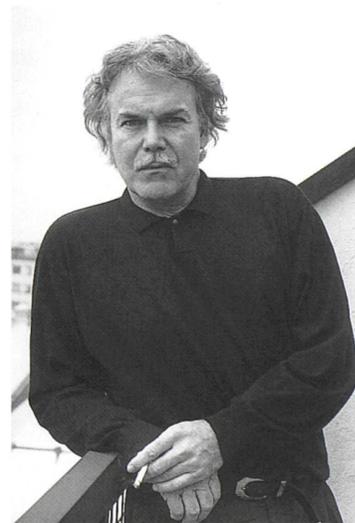
240 *121 Ariane moins une pour Danaé*, 1998
technique mixte sur toile, 250 × 60 cm

241 *Keith Jarret 21 juin*, 1998
technique mixte sur toile, 95 × 115 cm

3. Le fil d'Ariane

«*Non plus la terre, plus la terre.*»

Catherine de Gênes



Jean-Claude Prêtre

Notices 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. Entrepren 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 sur la pêche à la baleine avec son ami Jacques Piquerez
- 1966 Voyage au Maroc. Travail photographique avec son frère Philippe
- 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
Décoration du complexe scolaire et sportif de Bernex-Vailly, Genève
- 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^e Salon des Jeunes, Athénée, Genève
- 1969 Prix du XI^e Salon des Jeunes, Athénée, Genève
- 1970 Bourse fédérale, Helmhaus, Zurich

1972 Bourse de gravure, Genève

1973 Prix du XLVIII^e concours Calame, Athénée, Genève

1974 Bourse fédérale, Palais de Beaulieu, Lausanne
Prix de la peinture romande 1974, Musée Jénisch, Vevey

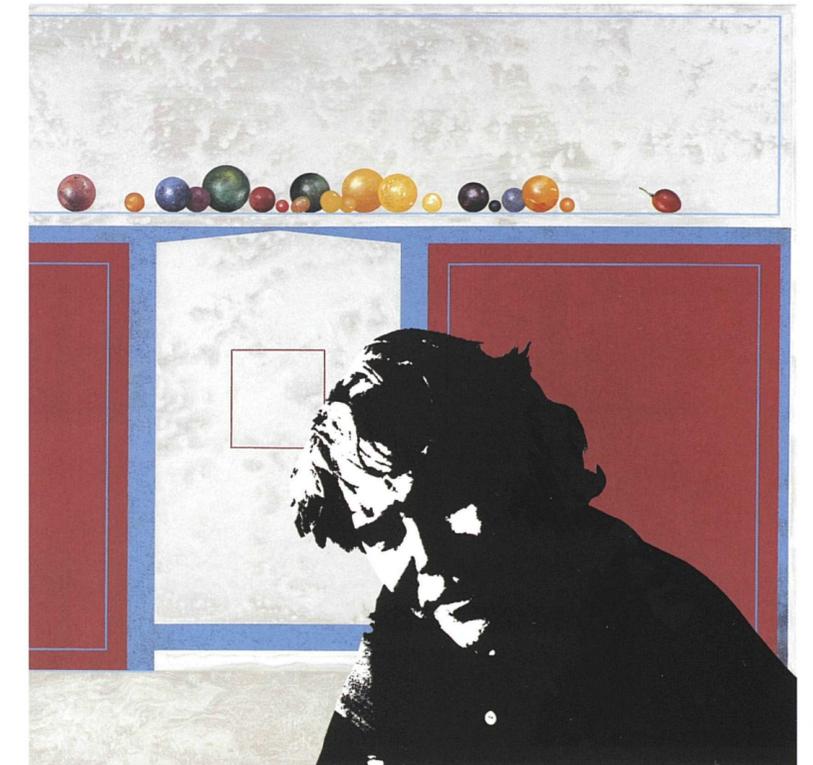
1975 Bourse libre d'une année du Conseil des arts du Canada

1977 Séjour au Centre international d'expérimentation artistique Marie-Louise Jeanneret, Boissano, Italie

1982 Bourse de la Fondation Lachat, du canton du Jura, Delémont

1. Art 16'85 (Galerie Graff, Montréal) avec Madeleine Forcier et Pierre Ayot. 2. Boissano, 1985, avec Pierre Ayot. 3. Idem. 4. Vernissage Marie-Louise Jeanneret, Genève, 1984, avec Gabrielle Jeanneret, Pascale Méla, Michel Butor. Ph. Nicolas Faure. 5. Idem, Achille Bonito Oliva, Marie-Louise Jeanneret, Joseph Farine. Ph. Nicolas Faure. 6. Idem, Marie-Louise Jeanneret, Achille Bonito Oliva, Natacha Knapp. Ph. Nicolas Faure. 7. Vernissage FAE, Musée d'art contemporain, Pully, 1993, avec Hervé Graumann. 8. Vernissage Forum, Meyrin, 1996, avec Nanik de Rougemont et Jim Bissell. 9. Portrait par Jacques Bélat, 1996. 10. Portrait devant *La maison de Salluste pour A.G.*, 1998. Ph. Pascale Seydoux.

10.



1962-1968

Expositions personnelles

1964 Galerie Carrefour des arts, Sion
Peintures automatiques, Galerie Carrefour des Arts, Sion

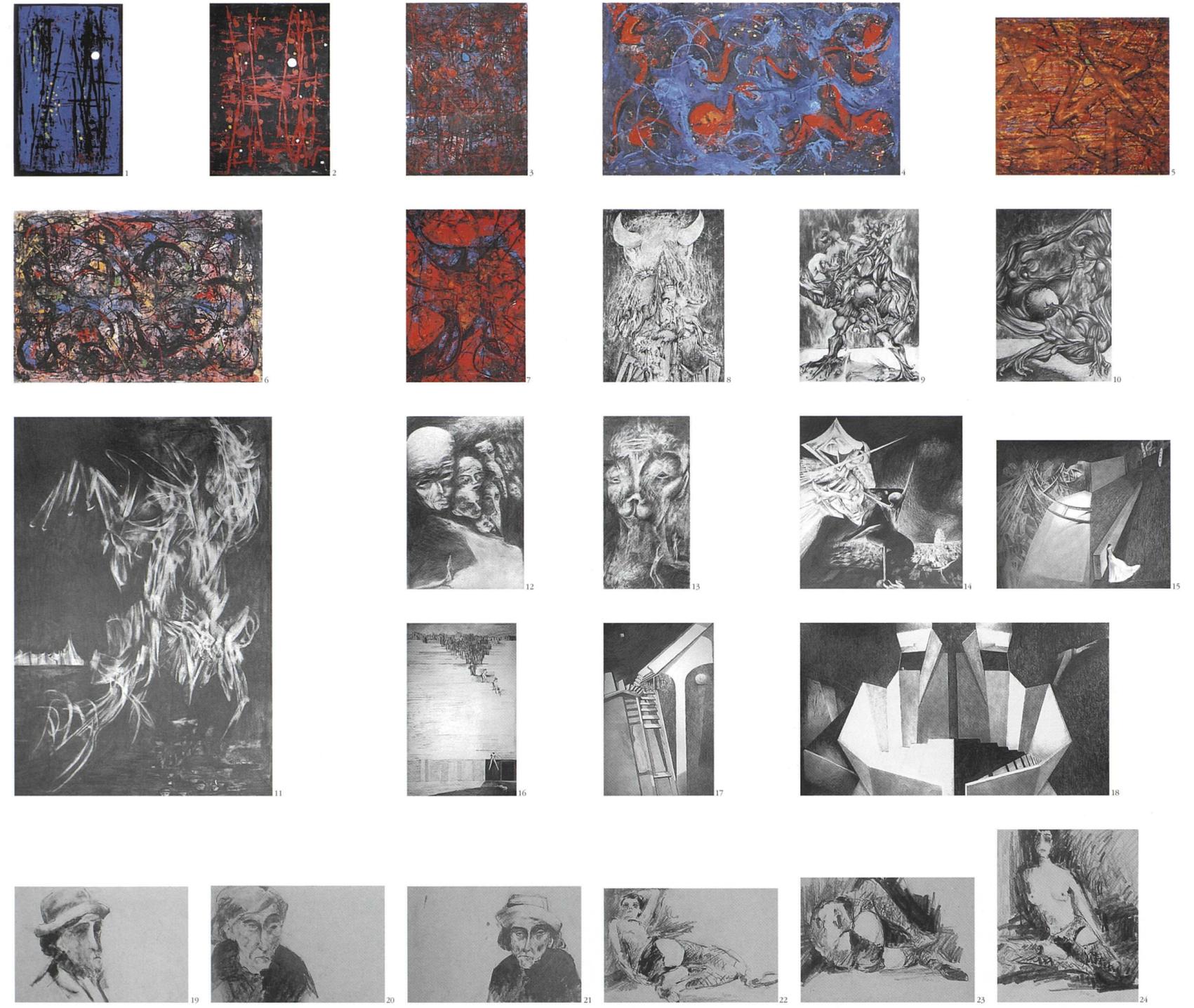
1966 Hôtel de ville, Delémont
La ville, les enfants – Dessins automatiques, Hôtel de Ville, Delémont

1968 Galerie Forum (avec G. Mazliah), Porrentruy

Expositions collectives

1965 Palais de l'Athénée, Salle Crosnier, Genève
 Galerie 5, Genève

1967 Galerie Forum, Porrentruy



1969-1973

Expositions personnelles

- 1970 *Dix ans de peinture*, Abbaye de Bellelay, Bellelay
 1972 Musée d'art et d'histoire (avec G. Bregnard), Fribourg
Peintures oniriques, Galerie contemporaine, Genève
 1973 Galerie Bettie Thommen, Bâle
 Galerie Forum, Porrentruy

Expositions collectives

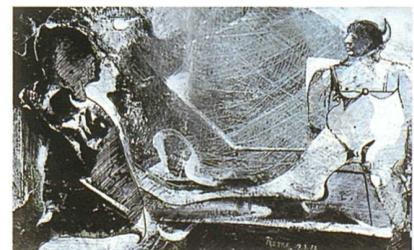
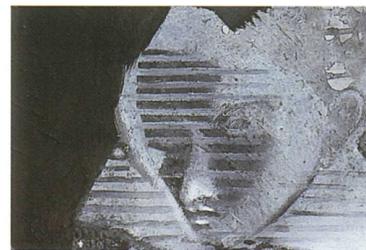
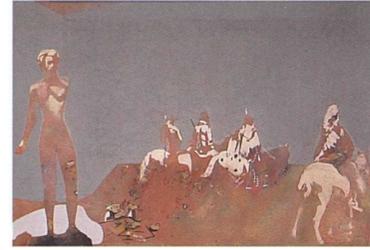
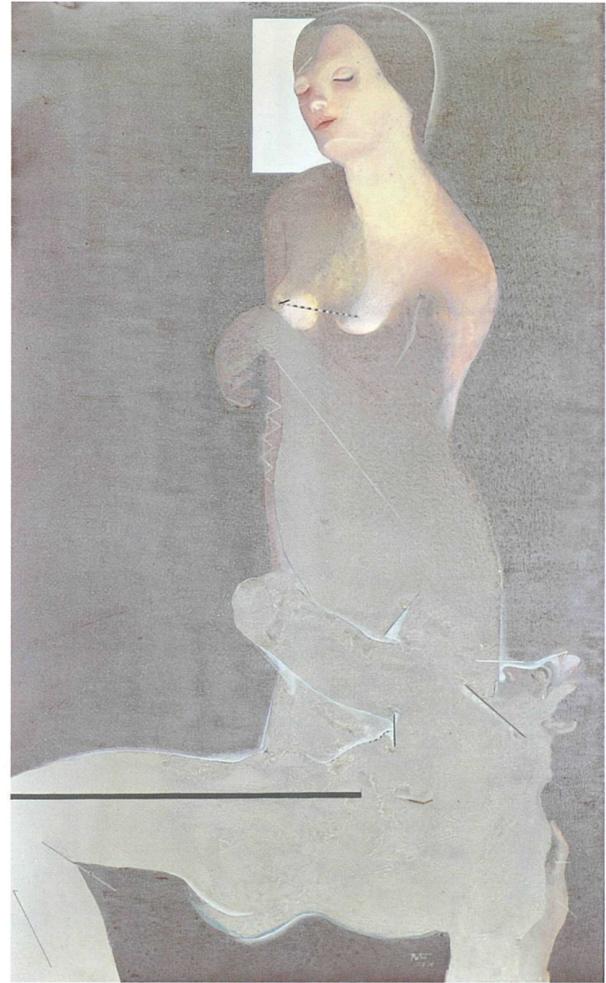
- 1969 Prix du XI^e Salon des Jeunes, Athénée, Genève
 1970 Bourse fédérale, Helmhaus, Zurich
 Galerie Forum, Porrentruy
 1971 *Panorama de la peinture romande*, Château de Champittet, Yverdon
 Galerie contemporaine, Genève
 1972 *La Blessure*, Musée Rath, Genève
 1973 I^{re} Biennale de l'art suisse, Kunsthaus, Zurich
 Palais de l'Athénée, Salle Crosnier, Genève
 Prix du XLVIII^e concours Calame, Palais de l'Athénée, Genève
 IV^e Biennale internationale, Madrid, Espagne

Curieux jusqu'à demander au hasard du geste automatique le soin de forger le déclic libérateur, Prêtre ne refuse aucune expérience, fût-elle d'essence magique. Certains tableaux sont l'équilibre mesuré, la plupart retiennent une incantation, une fascination à portée de muscles, qui ne nous demandent qu'un instant de renoncement avant la communication.

Il est donc tout naturel que le peintre accorde à la peau de ses œuvres, au grain de la matière, une importance vitale: *la texture d'un tableau atteint directement le système nerveux*, a dit Francis Bacon, car la ligne épurée est raison, la configuration charnelle d'un tableau est confiance osirienne. Prêtre n'hésite pas à enrober ses œuvres d'empâtement et de jus glacés et liquoreux: l'enivrement qu'il nous propose a le charme de la fleur vénéneuse splendide et envoûtante.

MICHEL TERRAPON, *Gérard Bregnard – Jean-Claude Prêtre*, dans catalogue Musée d'art et d'histoire, Fribourg, 1972





1973-1977

Expositions personnelles

1974 *Vitrines*, Galerie des arts décoratifs, Lausanne

1975 Galerie Bettie Thommen, Bâle
Mandalas, Galerie Bettie Thommen, Bâle

1977 *Nadir Série – Mimi-Montréal*, Galerie 293, Bernex

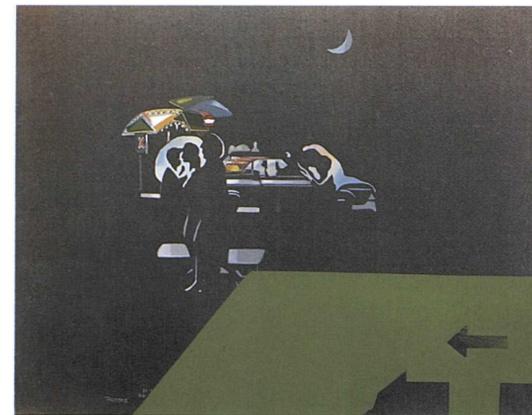
Expositions collectives

1974 Galerie im Kornhaus, Baden
Galerie contemporaine, Genève
Musée d'art moderne, Paris
Musée Jénisch, Vevey
Bourse fédérale, Palais de Beaulieu, Lausanne
Prix de la peinture romande 1974, Musée Jénisch, Vevey
Musée des arts décoratifs, Lausanne
Le Groupe des Corps-Saints à 30 ans, Musée Rath, Genève

1975 Galerie Graff, Montréal

1976 Galerie Graff, Montréal
2^e Biennale de l'art suisse, Lausanne
Alliance culturelle romande, Fribourg et Lausanne

1977 Galerie Bettie Thommen, Bâle



66



68



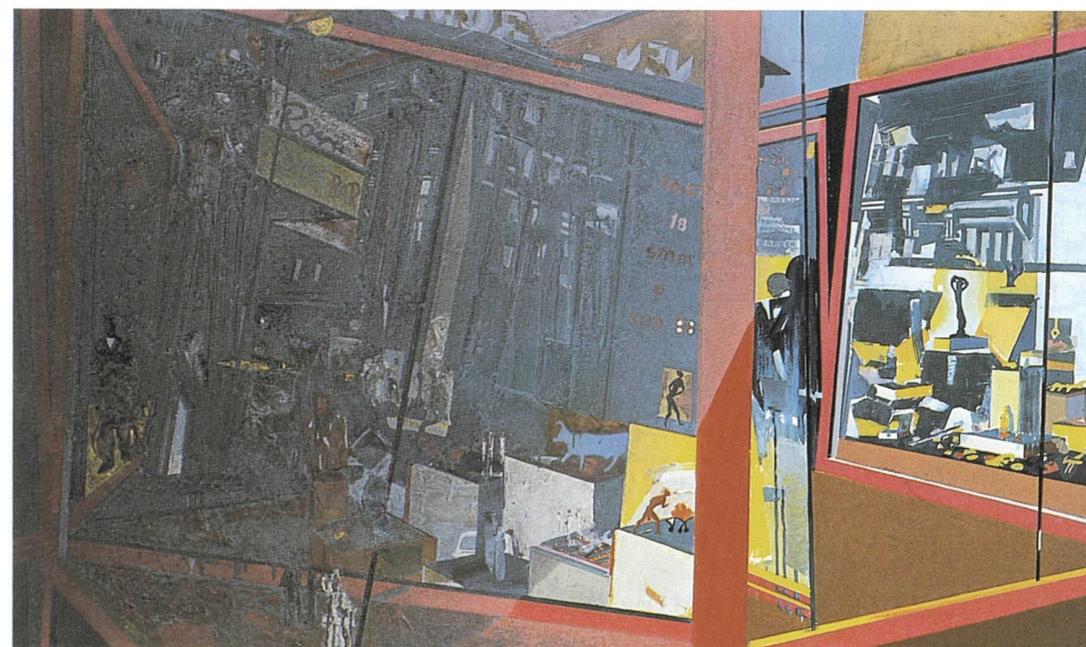
67



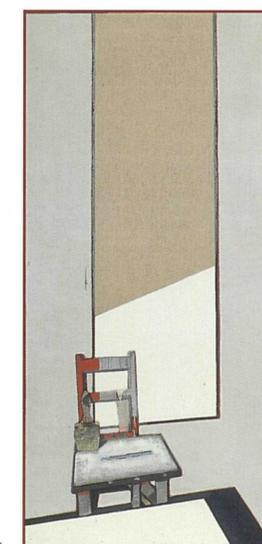
69



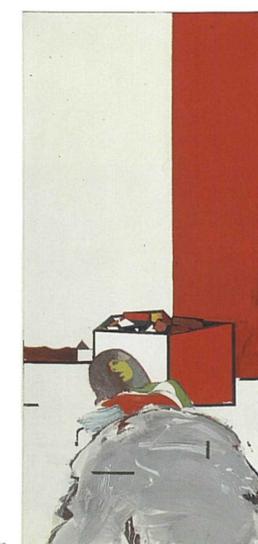
70



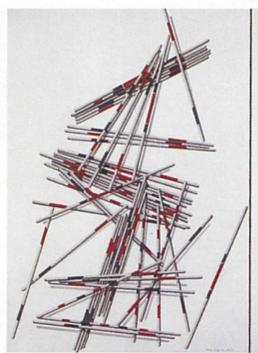
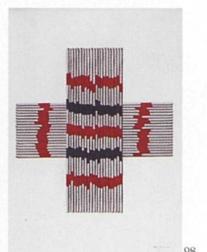
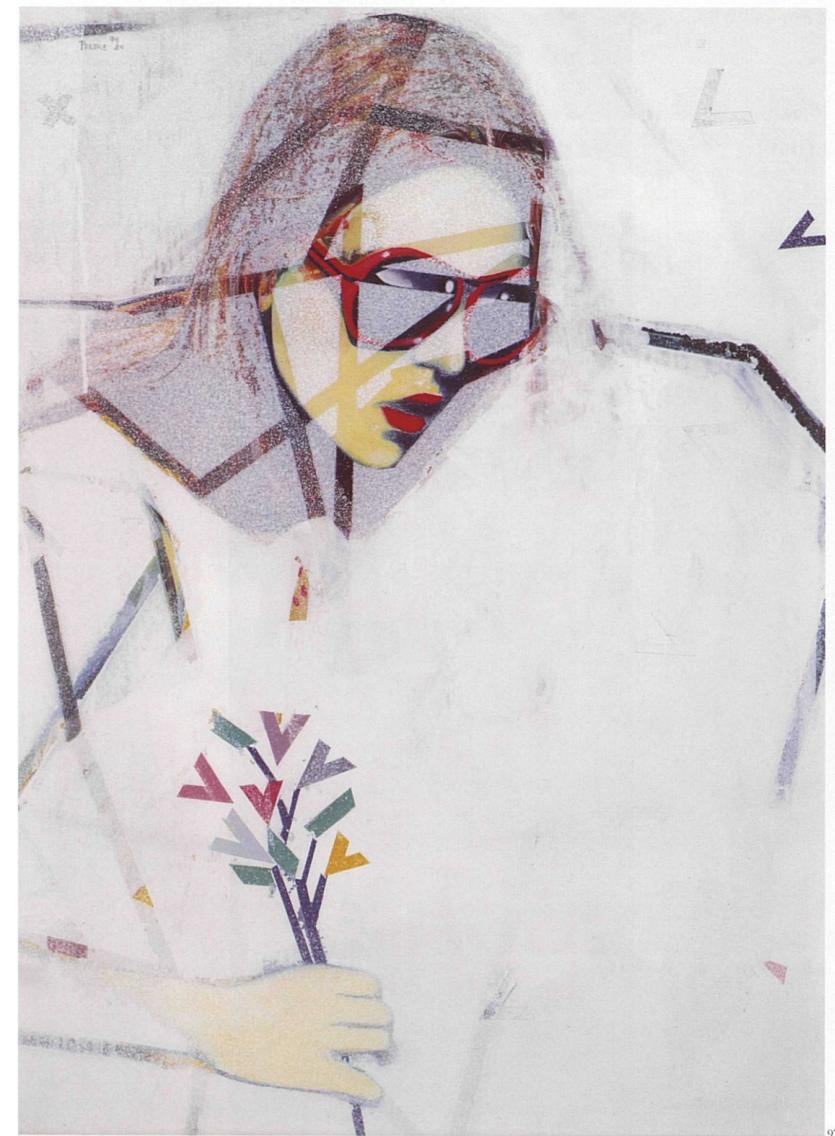
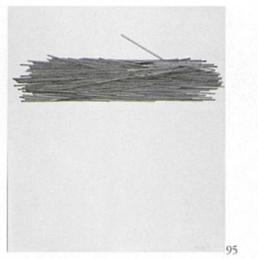
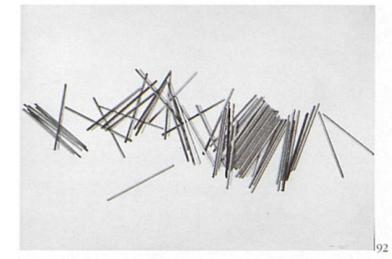
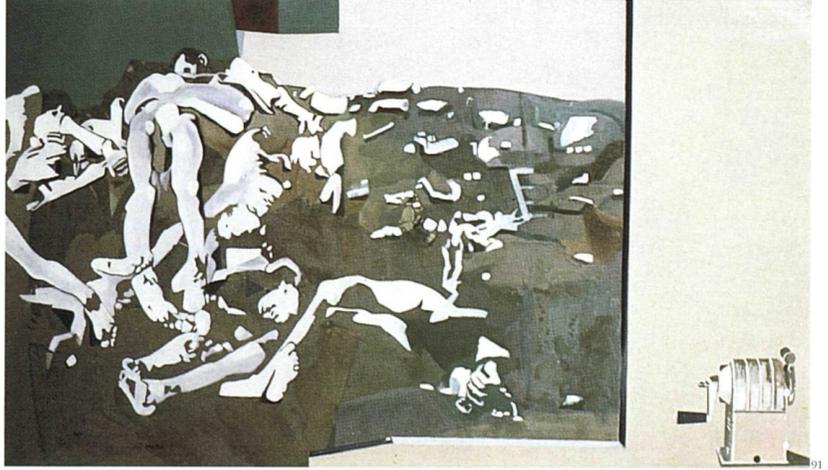
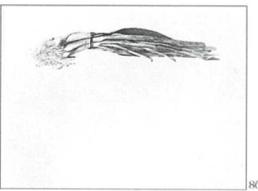
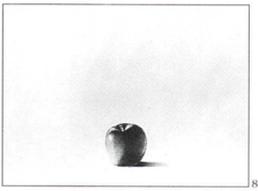
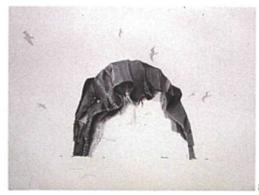
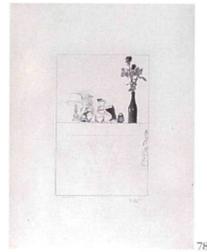
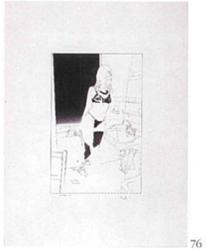
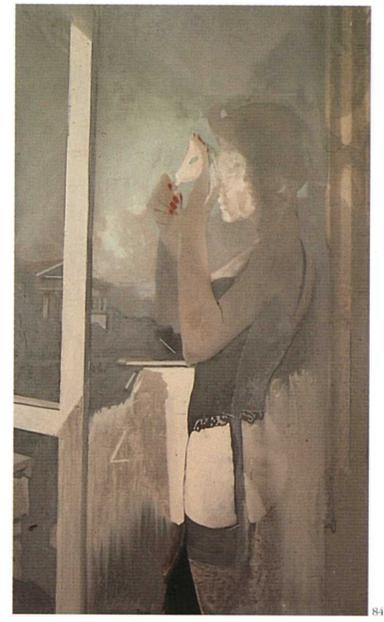
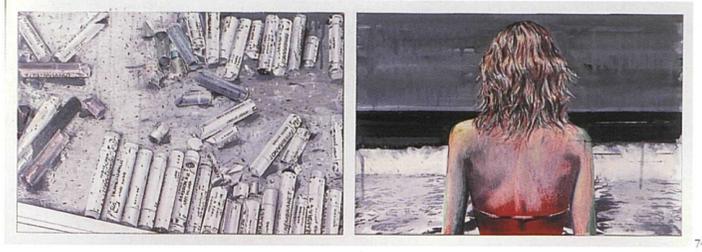
71



72

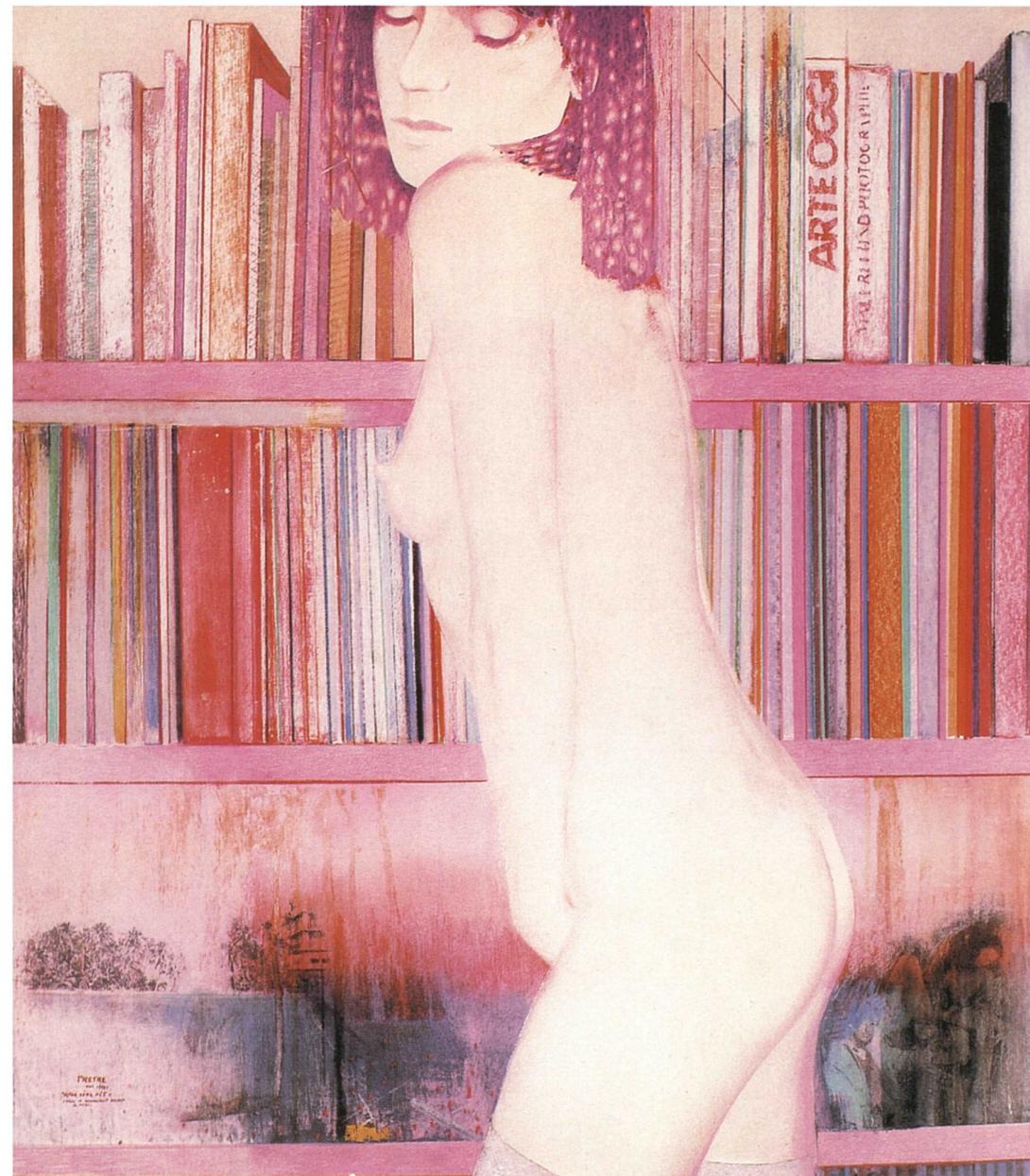


73





105



106

1978-1980

Expositions personnelles

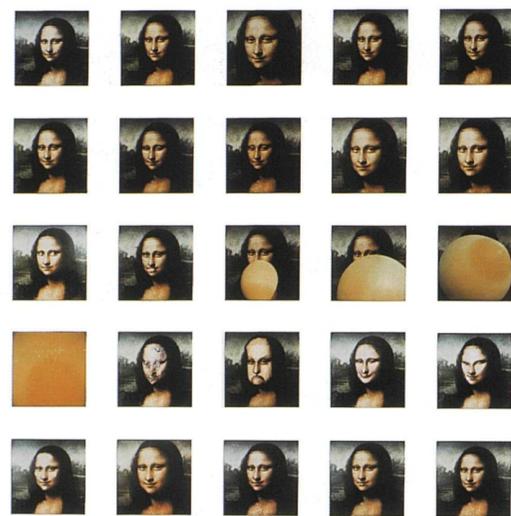
1978 *Polaroid Série*, Palais de l'Athénée, Salle Crosnier, Genève
Polaroid Série, Galerie Bettie Thommen, Bâle

Expositions collectives

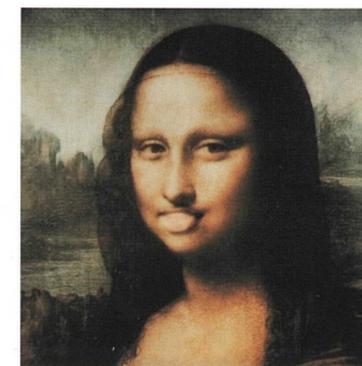
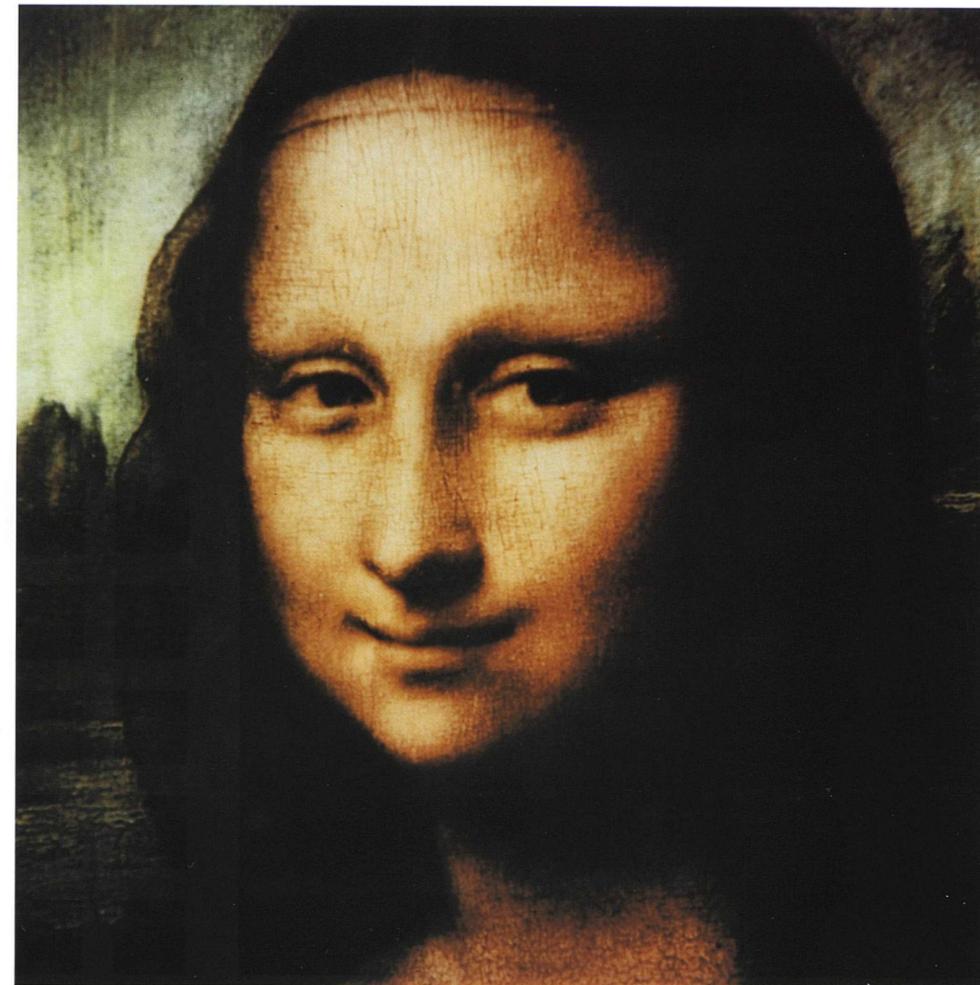
1978 *Le dessin en Suisse 1978 – La nouvelle génération*, Musée Rath, Genève

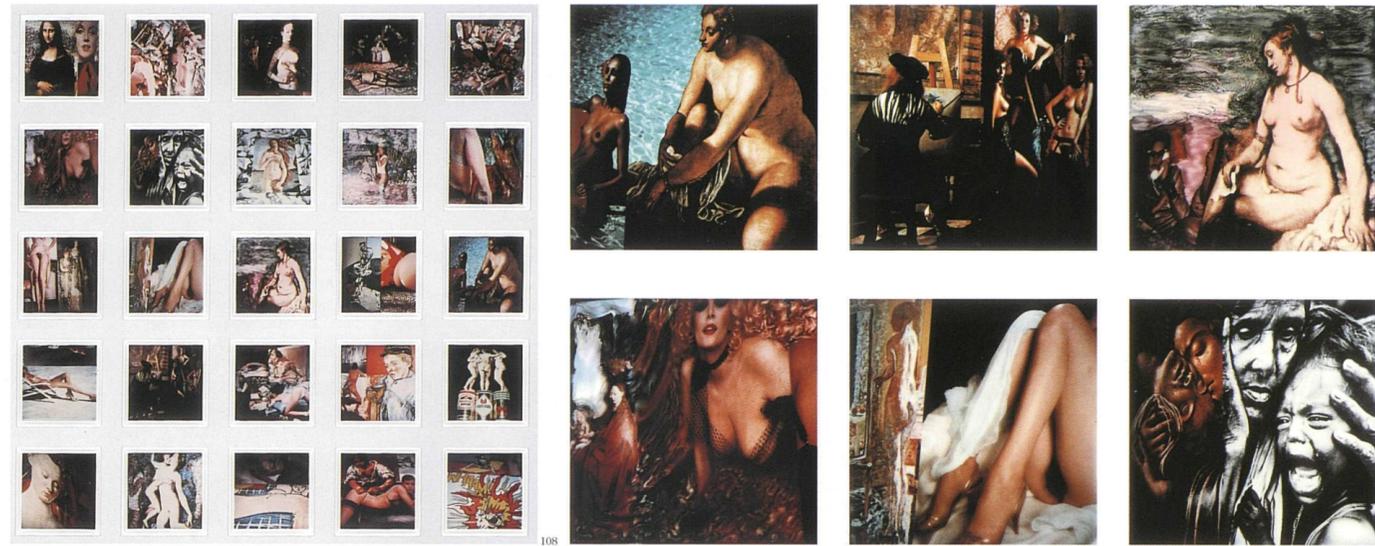
1979 *Artistes de Genève 1980*, Musée Rath, Genève

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

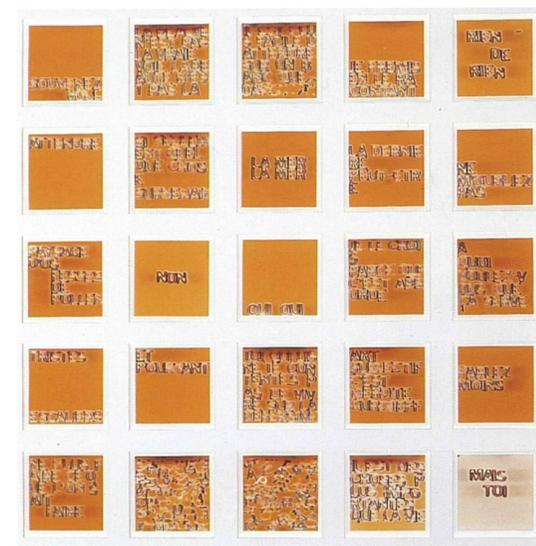


107

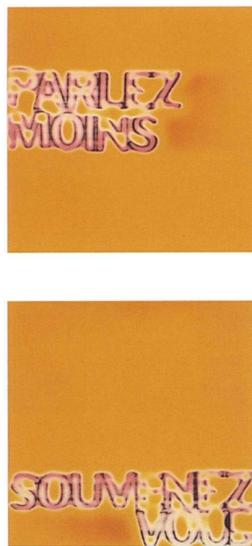




108



109



110



Grâce à une technique qui lui a ouvert un champ d'investigation nouveau, où la vitesse d'exécution, obligée, entraîne avec elle la pensée qui doit alors s'appuyer sur une intuition immédiate, Jean-Claude Prêtre tire d'une image naissante une image corrigée. Toute forme est ainsi le résultat d'une métamorphose accélérée organiquement vécue, ou d'un « collage » d'éléments hétéroclites paradoxalement fondus sans solution de continuité. Ne nous trompons pas, ce jeu, bien qu'il s'appuie sur l'art du photographe, est encore celui du peintre, d'un peintre lyrique qui manie forme, texture et couleur comme un magicien.

Cette *Polaroid Série* propose cinq thèmes: l'interpénétration du temps passé et présent, la genèse du corps humain, sa vie et sa disparition dans le cosmos, la recherche d'une identité, la fusion de l'élément féminin dans la Nature à travers l'eau, les avatars de la mémoire culturelle.

Chacun de ces thèmes est traité, au plan plastique, d'une manière différente, selon ce qu'il signifie. Quand l'artiste se met en scène, il ne craint pas la violence. Le trait, expressionniste, est accusé par de somptueuses couleurs rutilantes, en particulier le rouge et le vert, symboles de l'angoisse. Tandis que par opposition, quand il représente une figure féminine, son dessin adouci cerne une forme fluide et sensuelle aux tons transparents et chauds.

Ce sont cinq chemins différents, contrastés, qui pourtant mènent vers un même lieu, dramatiquement, poétiquement. Là où l'homme, l'artiste, dans sa quête incessante, trouve un état de choses premier et indicible.

CHARLES GOERG, *Prêtre Polaroid Série*, dans catalogue Athénée, Salle Crosnier, Genève, 1978



111

112



113



114



Expositions personnelles

1980 *Japon 80 Série*, Galerie Bettie Thommen, Bâle

1981 *Japon 81 Série*, Galerie Graff, Montréal

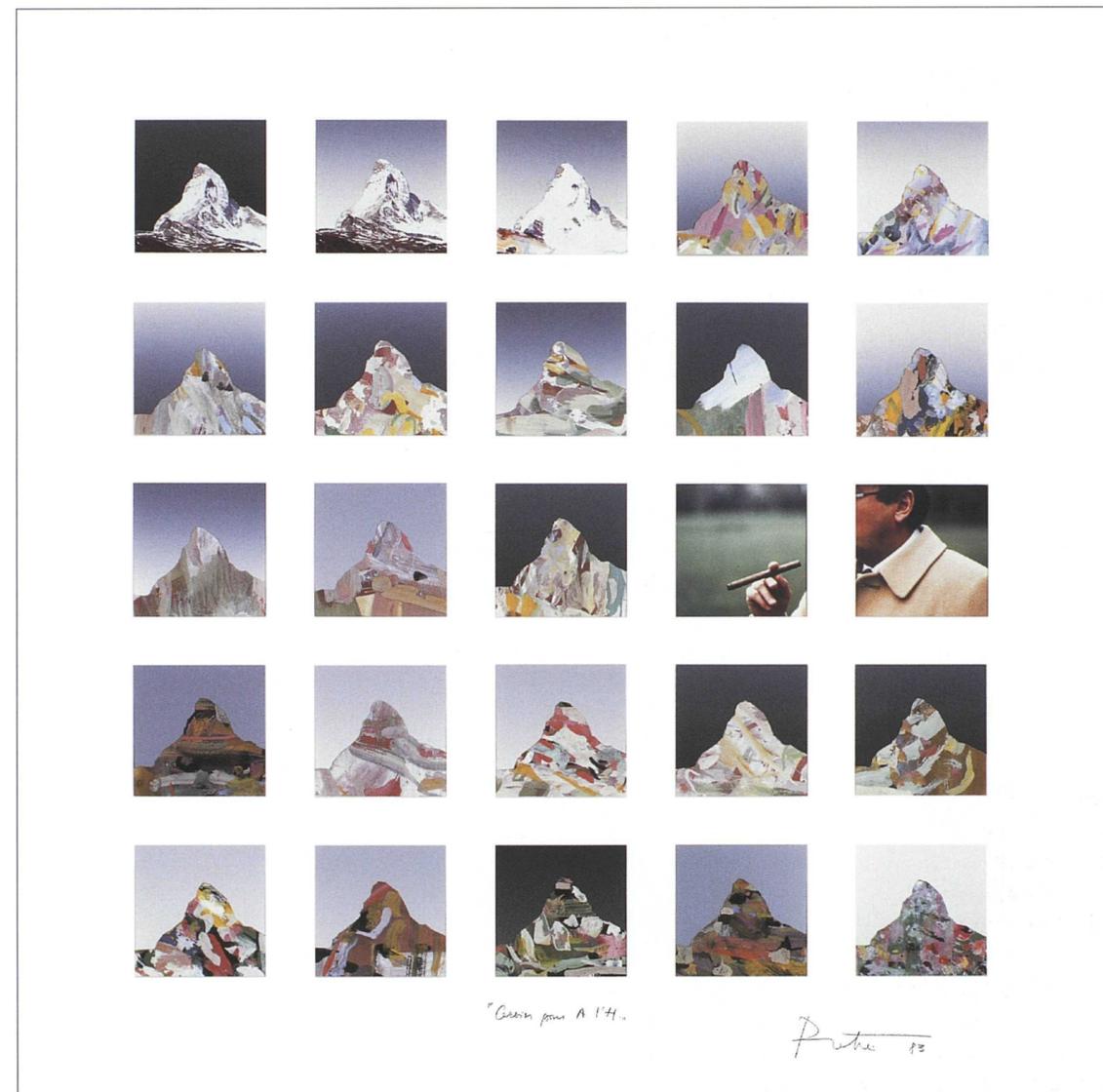
1983 *Offenbach Série*, Centre culturel Totentanz, 20^e anniversaire de Regio Basiliensis, Bâle
Offenbach Série, Art 14'83, Galerie Bettie Thommen, Bâle

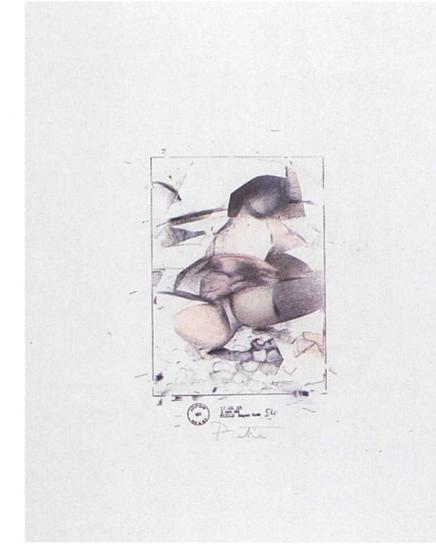
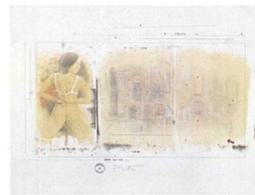
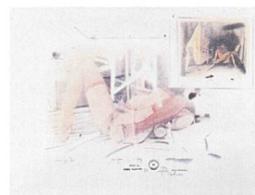
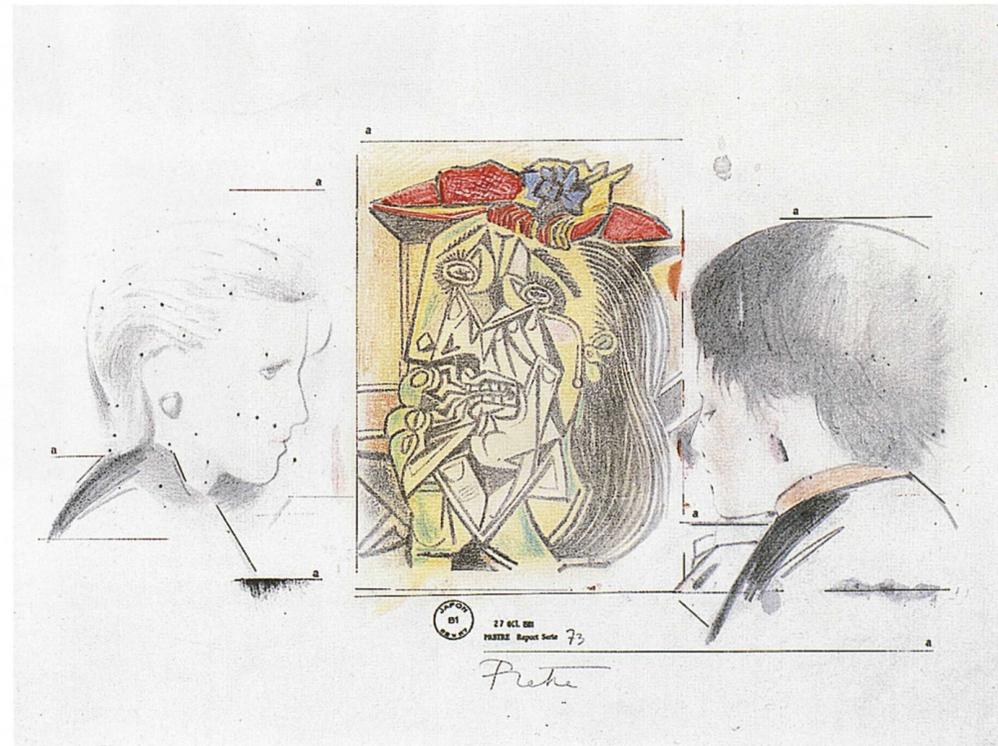
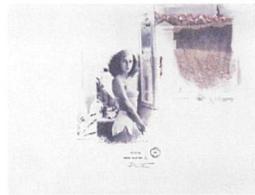
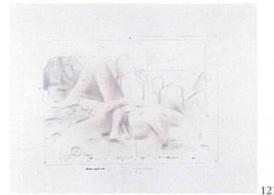
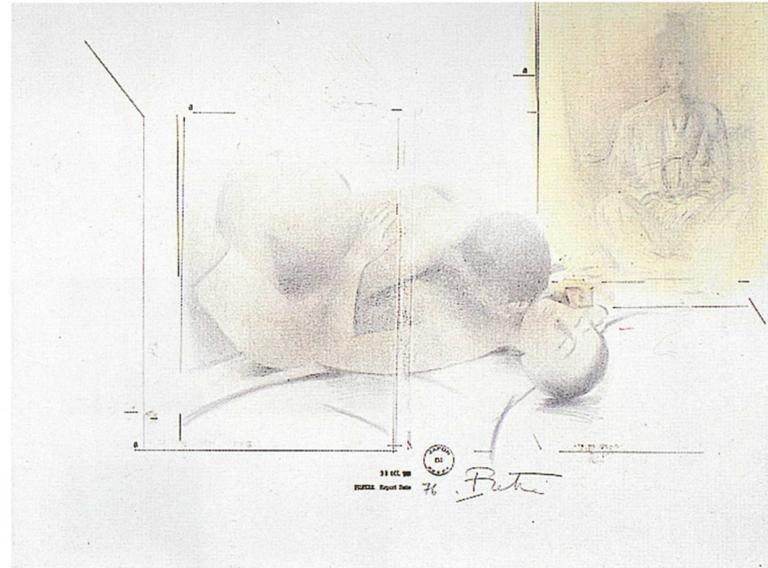
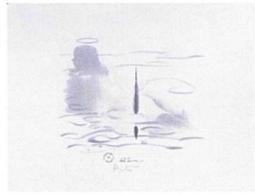
Expositions collectives

1981 Galerie Bettie Thommen, Bâle
Musée d'art et d'histoire de Fribourg, Fribourg

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

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





Les nourritures de la lumière

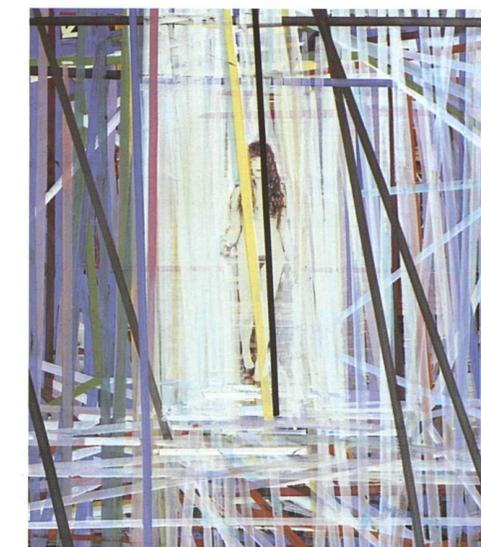
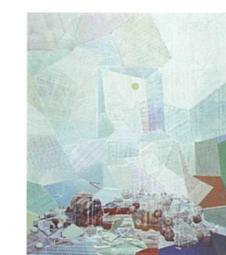
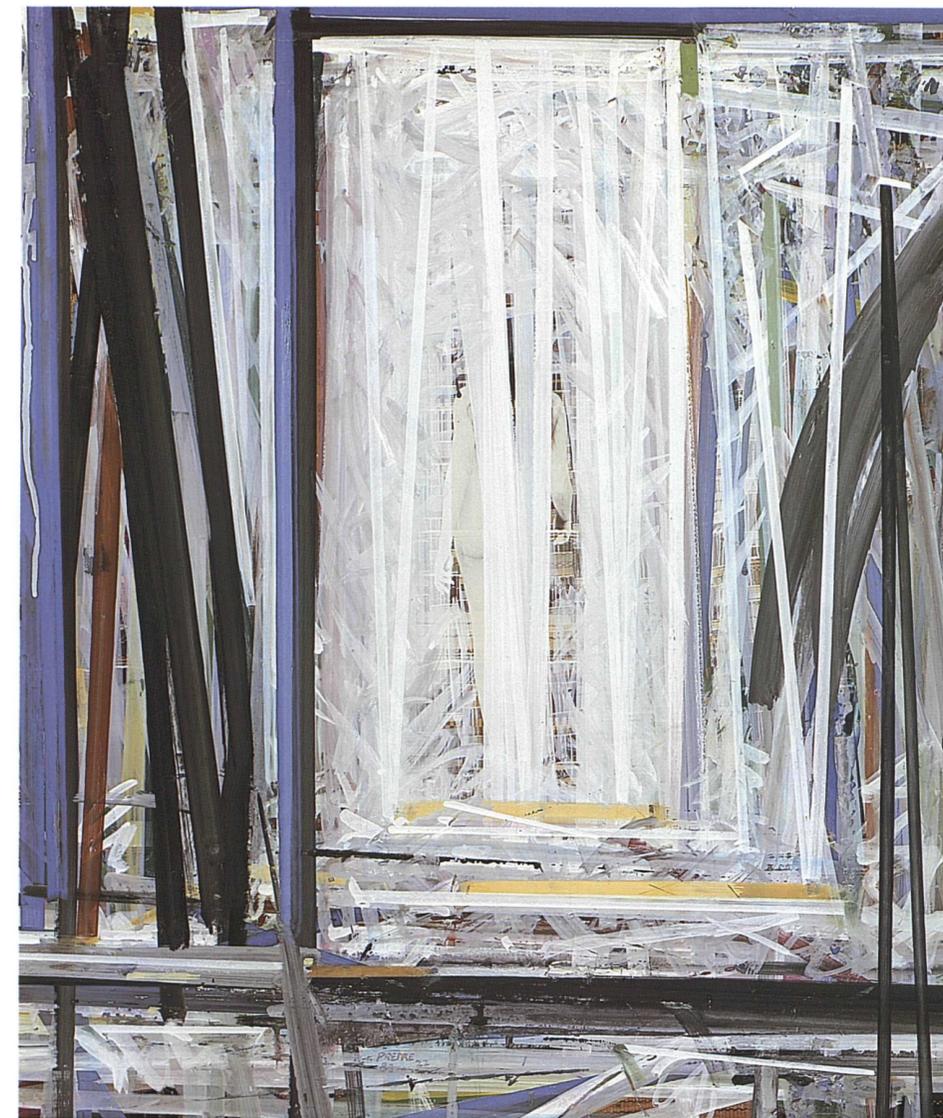
pour Jean-Claude Prêtre

L'absente monte, coule, s'étend parmi les points de la fumée sur les tomates,
coule sur les traces, les horizons, les damiers de la pluie, sur les organes la désirée,
sur les horizons des plaines, toitures, façades et marchés l'espérée
s'étire,
sur les cases, les chaises l'invisible sibylle attendue brille, sur les plantations,
les treilles l'oraculaire se précise, s'enfonce et s'imprime dans les rainures de la façade,
la saluée s'enfonce dans les replis, les tourbillons, les flocons de la nuit des graines,
s'insinue dans les trous de la chambre aux tempêtes à l'intérieur du verger des frontières la furtive,
sur les gifles de l'orage, parmi les violets, verts et tintements la lointaine souffle,
sur le verger des saphirs la devinée bruit, tourne, multiplie ses pétales,
ses résonances, l'entraînerque tourne parmi les ombelles, corymbes et boucles du pré,
l'empêchée multiplie les moirures des colonnades et vitraux dans l'atelier aux projecteurs,
cerne les éclats des vitraux sur les citrons, pigments et œufs la paralysée,
sur les triangles dans l'atelier aux émaux la noire neuve naissante sonne,
sur la neige des œufs la neuve fourmille de jambages, virgules et stries,
sur les grouillements la naissante s'envole avec les paraphe du printemps à travers les grilles du village,
métamorphosée laboure les lames de la grille avec les rayures du soleil des jouets,
bâtissant des polygones de villages au soleil l'annonciatrice instructrice exploratrice,
dans les spirales de la galerie aux jouets l'institutrice nage, respire, vocalise,
sur la piscine de l'hiver dans la rotonde aux brumes de signes l'initiatrice respire des bagues
aux signes des oiseaux de la lune, l'amoureuse messagère vocalise parmi les cercles des moissons,

la messagère, l'introductrice délicate saute, plonge entre les points de la rotonde aux ramages,
fouille, écoute, guette les pyramides d'odeurs dans les palaces de la lune, l'introductrice,
odeurs, saveurs, caresses de la roseraie, de la palmeraie, parmi les rubans la délicieuse écoute
dans la pépinière les germinations, les oscillations des chiffres, la savante discrète épie les arômes
des évolutions, gourmande secrète inspiratrice glisse, veille sur les frissons des espaliers,
distillatrice brasse, distribue, soigne les suites de valse dans l'étude aux nombres,
déploie les pavanes, croisements, ébullitions de l'automne au corridor des vapeurs la remémorée,
aux rencontres des escaliers donnant sur les pressoirs et laboratoires avec leurs athanors et livres, la passagère approche
de la cuve aux textes, l'énigmatique distante accueillante combine et démarre ses effervescences
dans ses verreries, la charmeuse ralentit, s'arrête, s'assied sur les filets et les drapés des étalages,
sensible s'émerveille devant les tapisseries, marqueteries et lustres du vestibule et de la passerelle aux tiroirs,
se prélassa dans les cubes de la verandah, du vestiaire et de la terrasse aux cascades et miroirs, tranquille
dans les alcôves du boudoir aux reflets, trophées et bouquets, curieuse narquoise regarde
à l'intérieur des pavillons à nonchalances, moqueuse interroge, interprète les mouvements dans les allées,
dans les fontaines, voluptueuse tresse des guirlandes parmi les rumeurs et les stèles du jardin d'été,
traduit les transpirations des murailles, les discours des ombres et des crânes,
gardienne des dalles de la réserve aux fantômes, la lumineuse, la frontalière, la nourricière disparaît et revient nous prendre.

mai 1983

MICHEL BUTOR, *Offenbach Série*, dans catalogue Galerie Bettie Thommen, Bâle (Art 14'83), 1983



Au centre du centre

Les peintures de Jean-Claude Prêtre naissent d'un trouble de la vue. Elles naissent d'une confusion, peut-être d'un chaos. Elles affrontent une confusion réelle dans les temps et dans les espaces qui, désormais, nous sont donnés à vivre. Le temps, l'espace, ni l'un ni l'autre n'est plus un, l'un et l'autre est devenu multiple. Tels sont l'espace, le temps de la modernité. La modernité donne ensemble des espaces et des temps qui sont comme formés, chacun, d'innombrables fibres. Les fibres font des faisceaux tantôt noués, tantôt brouillés: ça diverge puis ça se rejoint, ça se recroise. La modernité serait ça. La peinture pense le visible mais le visible en chacune de ses fibres, n'est pas le même. Le visible, aujourd'hui, appelle la peinture à affronter le trouble. Quelle est cette visibilité troublée?

techniques d'images

Au centre (est-ce bien le centre?) des images de Jean-Claude Prêtre, figurent des fragments de photographies. Autour de ce centre ou non-centre, un pullulement d'impulsions colorées. Une grande opposition prend forme. L'opposition est générale: elle informe l'ensemble des tableaux. Et lorsque Jean-Claude Prêtre prend comme support une photographie dite « polaroid » (dès 1978 et, récemment, travaux avec la caméra polaroid de grand format, 50 x 60 cm), il brouille les entours de l'image, il les couvre de réseaux colorés où les images des objets et des corps s'enfoncent, où corps et objets semblent se perdre. Mais parfois ils semblent en surgir.

L'opposition est générale: la visibilité identifiable comme corps ou comme objet s'oppose à un visible éparpillé. Or, comment ne pas y penser? L'image identifiable n'est pas quelconque, elle est l'image d'une photographie, elle est une image mécanique, elle est un stéréotype et se trouve prise dans un éparpillement coloré du visible. La modernité serait cela: elle serait cette opposition entre le stéréotype et l'informe. Ou bien l'opposition n'existe pas. Elle est une alternance, peut-être une complicité.

Je ne suis pas innocent des techniques dont je suis la proie. Mes techniques de fabrication du visible (celles qui s'emparent de moi malgré moi) font pulluler des visibilités autour de moi. La photographie la plus immédiate (le rectangle plastifié du polaroid sort de la boîte immédiatement et, cette surface grisâtre, vous la voyez, là sous vos yeux, virer à la couleur), cette photographie immédiate est une sorte de symbole de l'innombrable multiplicité des visibles qu'on nous fabrique. Ces visibles nous sont donnés par nos appareillages optiques. Parfois images identifiables, parfois simples signaux de couleur.

mais le centre?

Mais au centre? qui, quoi, occupe le centre du pullulement des impulsions visuelles dans les tableaux de Jean-Claude Prêtre? l'image d'une femme nue?

d'une chaise de jardin? d'une nature morte de fruits, de légumes et d'œufs? le centre est-il un lieu central, un repère fixe dans le désordre bigarré?

Peut-être n'est-il qu'une sorte d'image fantasmagorique, surgie, comme il advient dans les rêves, d'un autre trouble perceptif, d'une autre multiplicité de sensations visuelles mal distinctes. Car l'art de peindre est aussi cela: le peintre fait surgir, des touches colorées qui s'entrecroisent sur son tableau dans un désordre superficiel, l'image qui fixe sa rêverie et fixera la mienne. Si bien que le tableau me mène du non-voir au voir, du chaos coloré toujours mouvant à l'image fixe, du regard qui se perd au repère de l'inquiétude d'un éblouissement presque informe à l'assurance que l'image de ce nu, de ces fruits, symbolise pour moi l'image de tout désir.

Alors l'image, au centre, n'est pas le centre. Elle est, dans le pullulement visuel, comme une apparition. Du centre rayonne un ordre: ici, le centre n'est pas celui d'un ordre rayonnant mais le fantôme visuel qui naît en un point quelconque du désordre.

la claire vue et le brouillard

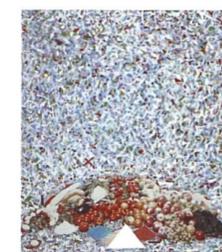
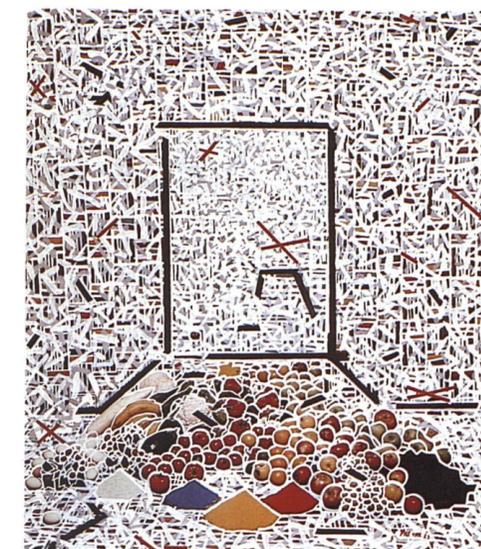
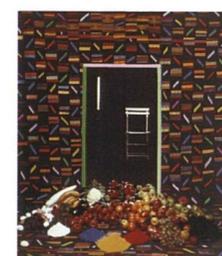
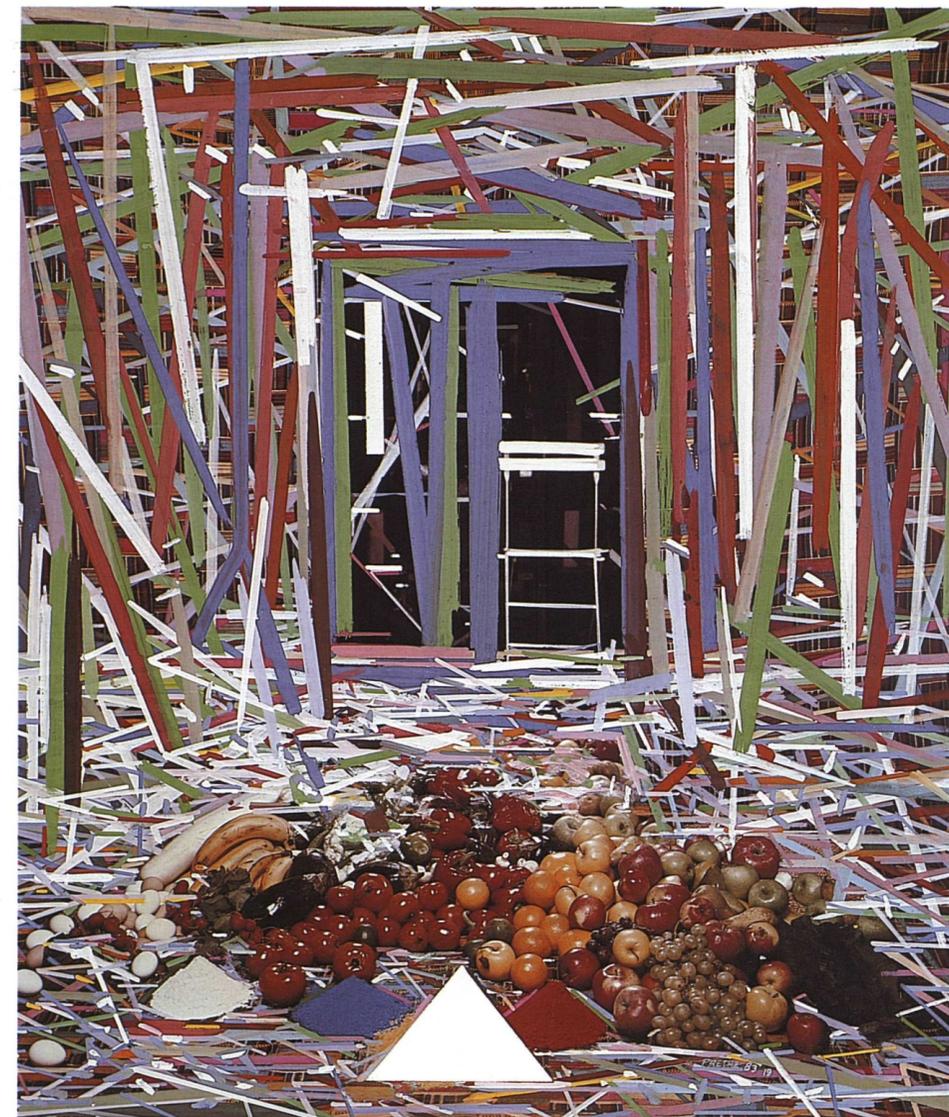
La peinture de Jean-Claude Prêtre est contraire aux hiérarchies. Elle donne ensemble la claire vue et le brouillard des yeux. Dans le brouillard, quelque chose se cherche qui ne serait pas un ordre fixe du visible. Quelque chose s'y cherche qui ne serait surtout pas la fixité de cette loi – la loi la plus commune des images – celle de l'image photographique.

Non. Se chercherait là une pulsation. Se chercherait (je crois) cette pulsation qui fait le corps tout vif – avec son rythme de sang qui bat dans ses veines – se lier pulsionnellement au visible. L'image de peinture nie la fixité que donnent les images photographiques. Elle nie, elle dénie le pouvoir et la loi de pensée qui s'imposent aux yeux quand ils sont subjugués par la force d'insinuation des images sérielles.

le rythme, le corps

Les techniques modernes de l'image font éclater l'espace et la durée qui étaient ceux traditionnels de la peinture. Elles brisent la séparation entre dedans et dehors. Elles brouillent les limites entre centre et périphérie, entre présent, passé, futur.

La peinture de Jean-Claude Prêtre ne veut pas conserver les positions de l'ancienne peinture. Elle ne désire pas maintenir l'ordre traditionnel. La peinture de Jean-Claude Prêtre, par l'usage qu'elle fait de la photographie quand elle s'oppose et se mêle aux taches de couleur, affronte la modernité du visible. Elle maintient que l'art y demeure ce qu'il fut toujours: dans l'ordre imaginaire de la modernité où cherche à s'imposer la loi commune du voir photographique et des multiplicités colorées, l'art maintient le vif du vécu dans sa réalité irrépressible.



Quand mes yeux, n'identifiant plus rien dans le flux infini des images communes, quand mes yeux, saisis de vertige, ne reçoivent plus ce visible multiple que comme une multiplicité insensée, la peinture calme mon regard, elle l'apaise.

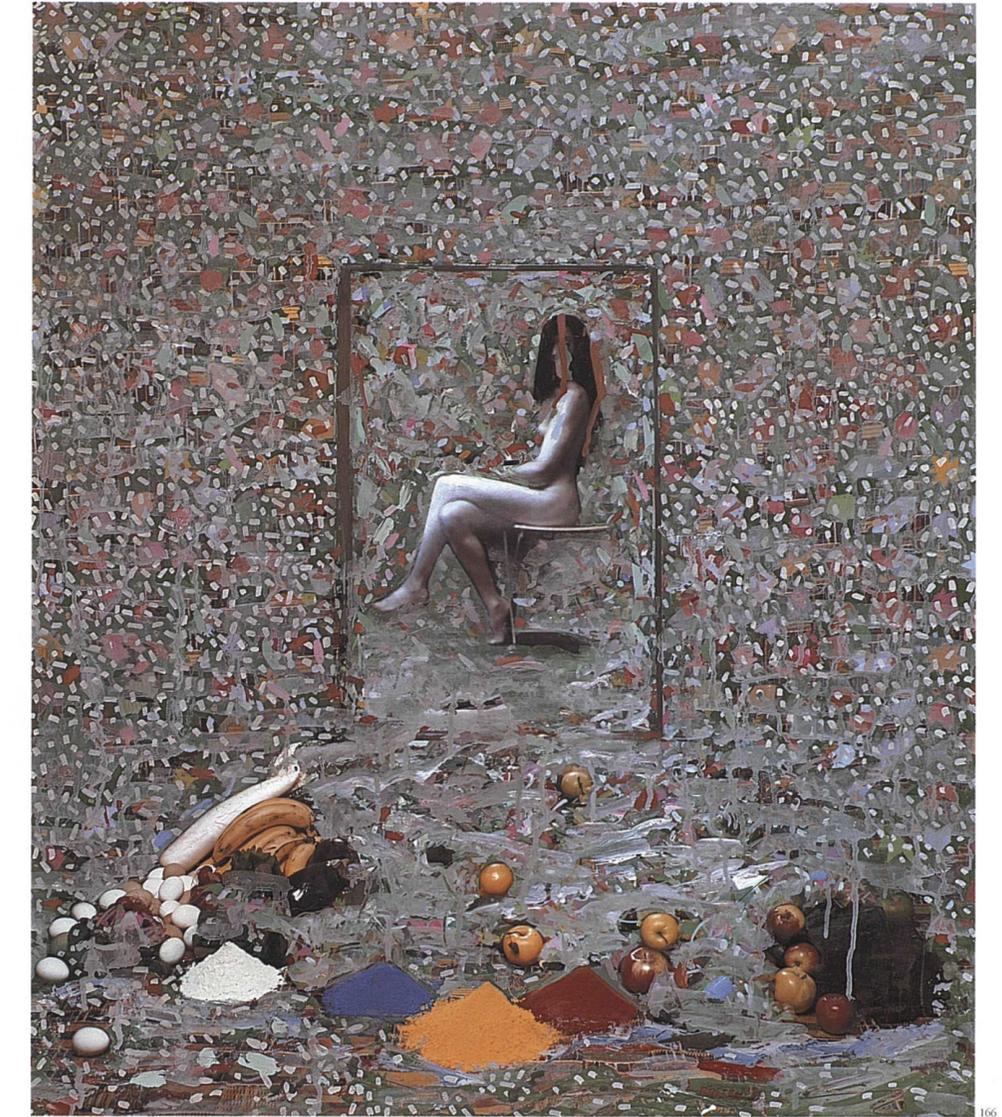
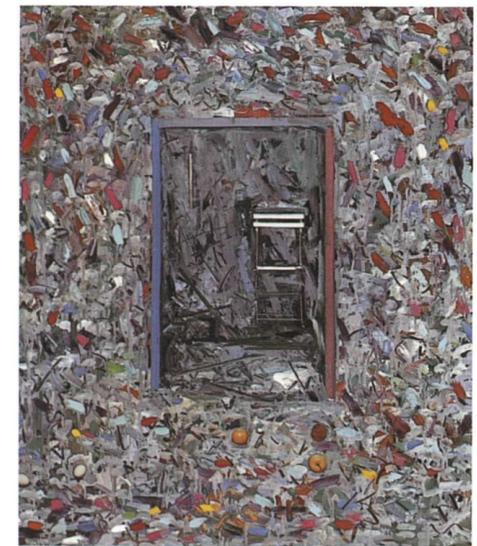
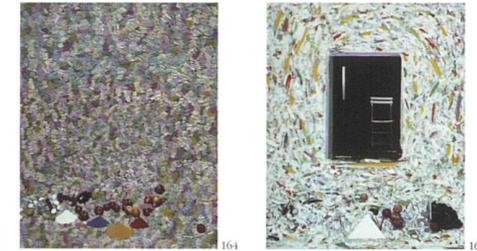
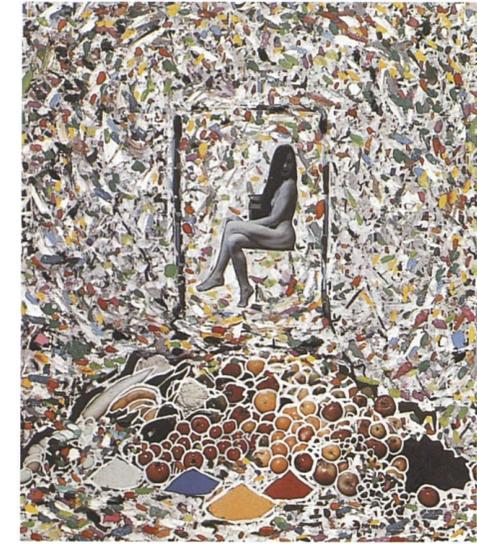
Au désordre visuel de l'afflux des impulsions sensibles qui sont reçues par le regard, Jean-Claude Prêtre d'abord impose un ordre formel. Je vois ici une sorte de patchwork: comme des fragments cousus ensemble de tissus bariolés. Un tissage aurait imposé à l'ensemble ses tracés linéaires. Ailleurs, sur la surface d'autres tableaux, le patchwork reste visible mais il est à demi enfoui sous un brouillard coloré: des tracés s'éparpillent, parfois c'est une dominance des lignes droites ou des lignes en zig-zag, parfois ce sont des taches de couleur.

Cette peinture apprivoise le visible. Elle lui propose une ordonnance mal certaine qui la rende accessible aux yeux. Il advient même (rarement) qu'elle crée des plages, des presque-aplats de teintes. Le regard s'y repose. Mais le plus souvent, non. Elle suit le cours énergétique du visible où, seulement, elle introduit un rythme. Elle rythme un chaos qui, sans elle, menacerait d'aveuglement. Elle alterne les teintes. Elle alterne les clairs et les sombres. Elle alterne des tracés linéaires là où des tourbillons voudraient stupéfier la vue.

Non, ceci n'est pas la fixité d'un ordre contre un désordre. Oui, c'est un rythme qui est une pulsation tantôt lente, tantôt rapide. Le rythme est la répétition, non du même, mais du semblable. Il est le bercement des yeux par l'alternance de ses temps forts, de ses temps faibles. Le rythme, n'étant ni l'ordre ni le désordre, est le corps même.

Il est le corps dans sa respiration et dans les coups de boutoir du sang et de la fièvre, dans sa veille et dans son sommeil, dans son aguet tendu vers l'extérieur et son repli sur soi.

MARCLE LE BOT, *Jean-Claude Prêtre*, dans catalogue Marie-Louise Jeanneret, Genève, 1984



Expositions personnelles

- 1984 *Art 15'84*, Galerie Graff, Montréal (avec Pierre Ayot), Bâle
Ariane, Danaë, Suzanne, Galerie Marie-Louise Jeanneret, Art moderne, Genève
- 1985 *Recent paintings*, Brompton Gallery, Londres
- 1988 *Les Jardins de Suzanne et les anamorphoses*, Galerie Paul Bovée, Delémont
- 1991 *Suzanne*, Musée d'art moderne, Palais Liechtenstein, Vienne

Expositions collectives

- 1984 International Contemporary Art Fair, Olympia, Brompton Gallery, Londres
Prix Boris Oumansky 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
Die Kunst des Augenblicks, Galerie Walcheturm, Zurich
- 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
- 1986 *Des espaces, des artistes*, Musée Rath, Genève
Art 17'86 (Galerie Graff, Montréal), Bâle
Graff 1966-1986, Musée d'art contemporain, Montréal
- 1987 *Art 18'87* (Galerie Graff, Montréal), Bâle
- 1988 *Art 19'88* (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
- 1990 *Art 21'90* (Galerie Graff, Montréal), Bâle
- 1991 *Vraiment faux*, Fondation Cartier, Rotonda, Milan
Vraiment faux, Fondation Cartier, Villa Stuck, Munich
Art 22'91, Galerie Graff, Montréal, Bâle



Vues de l'exposition J.-C. Prêtre, *Suzanne*, Musée d'art moderne, Palais Liechtenstein, Vienne 1991

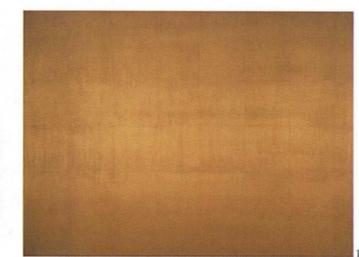
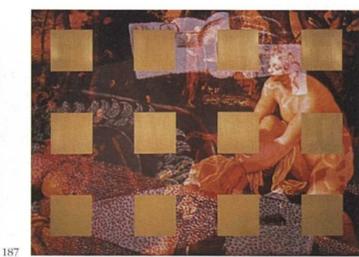
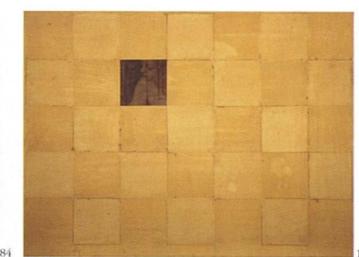
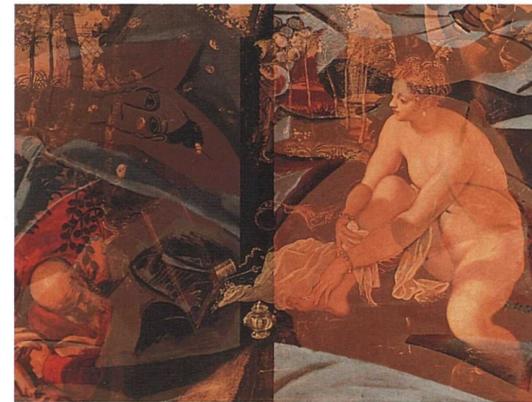
Depuis son apparition, l'art moderne aspire tout autant à l'innovation (le renouvellement du langage des formes et des stratégies de structures signifiantes) qu'à la réinterprétation de la tradition (la « grande histoire collective de la communauté culturelle européenne »).

En présentant les variations de Jean-Claude Prêtre, le Musée d'art moderne de Vienne désire mettre un accent particulier sur cet aspect de l'art du XX^e siècle. La référence initiale de ce cycle d'images est l'œuvre célèbre, énigmatique et d'une beauté insaisissable du Tintoret : *Suzanne et les vieillards*. Cette exposition à Vienne est d'autant plus actuelle que c'est ici, au Kunsthistorisches Museum, que se trouve le tableau du Tintoret.

Depuis environ une décennie, le peintre suisse Jean-Claude Prêtre se consacre à l'exploration du tableau du Tintoret. Son cycle d'images se compose de 121 variations, dont le catalogue *Suzanne* est la 121^e.

Dans cette dernière œuvre, textes et images sont aussi interdépendants que le sont le modèle de référence et les variations qui s'en inspirent.

Les auteurs du catalogue abordent le thème sous différents aspects. L'histoire de l'Ancien Testament et son iconographie (dont le peintre Jean-Claude Prêtre présente également un résumé) sont



le sujet principal de la première partie: *Histoire d'une femme modèle*. Dans la deuxième partie: *Aujourd'hui Babylone*, les différents auteurs prennent l'actualisation du mythe pour objet et réfléchissent à l'importance historique et poétique de cet « ancien thème ».

C'est à vrai dire la question-clé que se pose Jean-Claude Prêtre: à quel point ce mythe est-il enraciné dans notre conscience culturelle et dans quelle mesure les grandes histoires des temps passés peuvent-elles encore offrir, aujourd'hui, des perspectives et des stratégies actuelles? C'est dans l'histoire de l'art que le peintre Jean-Claude Prêtre cherche réponse sous une forme visible à ces questions.

Cette exposition au Musée d'art moderne permet une coopération inédite entre les musées fédéraux. A l'exposition et au catalogue ont contribué aussi bien des artistes que des scientifiques, des écrivains que des hommes politiques.

Ma reconnaissance va à tous ceux qui ont collaboré au projet *Suzanne*. Notre but, en fin de compte, n'est autre que de permettre de prendre conscience de « réserves » culturelles actuelles et actualisables.

LÓRÁND HEGYI, J.-C. Prêtre, *Suzanne*, dans préface du catalogue Musée d'art moderne - Palais Liechtenstein, Vienne, 1991. Ed. La Bibliothèque des Arts, Paris, 1991.

Manet démontre que la « modernité », au moment même où elle apparaît, n'est pas simplement une « innovation », mais également la réinterprétation des anciens. Reconsidéré, « l'art muséal » peut permettre l'apothéose du présent. Les modèles Giorgione - Titien - Vélasquez - Goya - Ingres - l'*Olympia* de Manet, la composition du *Déjeuner sur l'herbe* citant Raphaël, *Le concert champêtre* de Giorgione-Titien et la paraphrase du *Balcon* de Goya sont autant de sources d'expression de cette réactualisation.

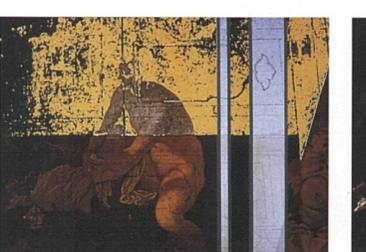
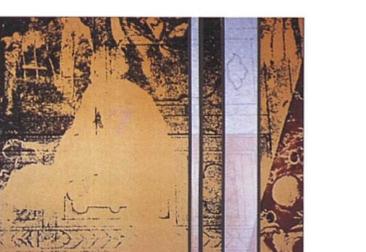
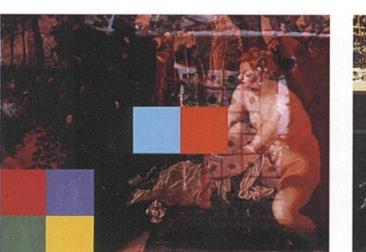
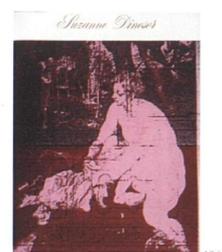
La modernité n'est pas simplement la découverte du présent, mais aussi le dévoilement du présent tel qu'il se manifeste dans le passé.

Le cycle *Suzanne* de Jean-Claude Prêtre est fondé sur la perpétuation de cette « tradition moderne ». Pour Jean-Claude Prêtre le tableau d'une beauté saisissante, d'une richesse insondablement énigmatique du Tintoret n'est pas uniquement une perle d'« art de musée », mais également une « réserve » de métaphores culturelles et historiques d'une richesse infinie. L'entreprise de Prêtre, évidemment, est de prime abord vouée à l'échec: sans doute ne peut-on jamais dévoiler la véritable œuvre d'art dans toute sa profondeur. Prêtre, cependant, ne fait pas qu'étudier l'œuvre de Tintoret – qu'il reconstruit dans tous ses tableaux – mais il propose une interprétation des interprétations, une paraphrase des paraphrases et citations. Lorsqu'il place le nu d'une beauté inoubliable, d'une incon-

cevable tendre fraîcheur - la sœur de la *Vénus endormie* de Giorgione de la *Vénus d'Urbin*, de la *Vénus et la musique* et de la *Vénus et Cupidon* de Titien de la *Vénus au miroir* de Vélasquez de la *Maja nue* de Goya de *La grande Odalisque* d'Ingres - dans un contexte pictural toujours renouvelé et le confronte avec des parties de tableaux d'autres époques, il crée, au moyen de l'art, une nouvelle histoire de l'art personnelle et monographique. Au moyen de l'art, il fait naître un contexte d'histoire de l'art. L'œuvre même thématise les possibilités d'interprétation de l'œuvre. Toutefois, en cernant l'énigme du Tintoret et en éclairant l'ensemble des questions que pose la figuration artistique de l'histoire biblique, il crée finalement un mythe personnel. Et cette création d'un mythe devient le sujet principal de la peinture de Prêtre.

En même temps, ce type de mythe ne peut naître que dans la peinture et que dans cette peinture: la création du mythe dépendant ici de la création du tableau même. Le mythe se forme au cours de la création du tableau - en tant que sujet du tableau. Ce mythe n'existe pas au-delà de la réalité de ces tableaux. Le mythe à une personne de Jean-Claude Prêtre est peut-être aussi le mythe de la peinture même. Que propose l'image? L'image dispose-t-elle d'une créativité magique? L'image peut-elle créer le mythe de l'image, le rayonnement de l'image tangible, le rayonnement de la réalité tangible? L'expérience de Prêtre est l'expérience de la peinture même. Et aucune métaphore n'était plus appropriée à cette entreprise que l'un des sujets dominants de la peinture (de la peinture européenne): le nu féminin. Comme l'écrit Baudelaire: *L'être qui est, pour la plupart des hommes, la source des plus vives, et même, disons-le à la honte des voluptés philosophiques, des plus durables jouissances; l'être vers qui ou au profit de qui tendent tous leurs efforts; cet être terrible et incommunicable comme Dieu; ... pour qui, mais surtout par qui les artistes et les poètes composent leurs plus délicats bijoux: la femme.*

LÓRÁND HEGYI, J.-C. Prêtre, *Suzanne*, dans catalogue (extrait), Musée d'art moderne - Palais Liechtenstein, Vienne, 1991.



Prêtre utilise la peinture comme un instrument capable de mesurer et de construire un langage qui voit les formes de l'intérieur dans le sens où il trouve des relations cachées mais abordables à l'état palpable et objectif de l'image. Pour cela, il n'existe pas de séparation entre la nature et l'artifice, entre le paysage naturel et le paysage construit, tout ceci est passible d'être cité dans l'ordre de l'œuvre. Dans ce cas, citer ne signifie pas reproduire servilement un ordre préexistant, mais utiliser la mémoire comme force pour extraire et en même temps niveler (utilizzare la memoria come forma estraente e nello stesso tempo livellatrice).

De cette façon, ordre mécanique et ordre naturel sont interchangeables du moment que ce qui compte c'est la capacité transfigurante de l'artiste assumant l'attention particulière de celui qui veut extraire un fragment du panorama environnant de la mémoire culturelle qu'il conjuguera par la suite dans son œuvre au moyen d'une analyse systémique très évidente. L'art devient le dispositif qui travaille sur une sollicitation particulière de l'attention (*un particolare tiro dell'attenzione*), capable d'illuminer un point de départ à partir duquel vont se mouvoir successivement ses propres trames.

Les trames linguistiques de Prêtre utilisent l'arme de la rigueur formelle qui se meut avec désinvolture au milieu d'éléments abstraits et de simples repères figuratifs, avec un regard qui sait utiliser les fragments comme des occasions de flottement sur lesquels se fixe l'attention de l'artiste. L'artiste est justement celui qui a la force d'extraire et puis de restituer au fragment la dignité d'un ordre formel, qui sait utiliser en même temps le sens proliférant de la nature et aussi le rythme de la machine.

La mémoire ne fonctionne pas en termes de régression culturelle, mais elle a la force d'aller de l'avant grâce à l'élasticité d'une méthode capable d'assumer des mouvements divers. Celui *andante* du paysage et celui rythmé de la pure construction, mais les deux ensemble concourent à fonder un langage qui a la force de s'abstraire de toute référence concrète du moment que rien n'existe hors de la réalité de l'art (in quanta niente esiste fuori dalla concretezza dell'arte).

Traduit de l'italien par Brunella Colombelli

ACHILLE BONITO OLIVA, J.-C. Prêtre, *Ariane, Danaé, Suzanne*, dans catalogue Galerie Marie-Louise Jeanneret, Genève, 1984.

Il ne s'agit pas d'une simple opération de citation, mais bien plutôt d'un duel de la peinture avec la peinture, d'un artiste avec un autre artiste et de l'œuvre avec l'œuvre. Cette dernière, la *Suzanne* « viennoise » du Tintoret, vit dans la gloire de sa propre exemplarité. La nouvelle, celle de Prêtre, vit au jour le jour le

labeur du moment présent, témoignant, à travers la diversité même des variations, du sens de la relativité de la peinture.

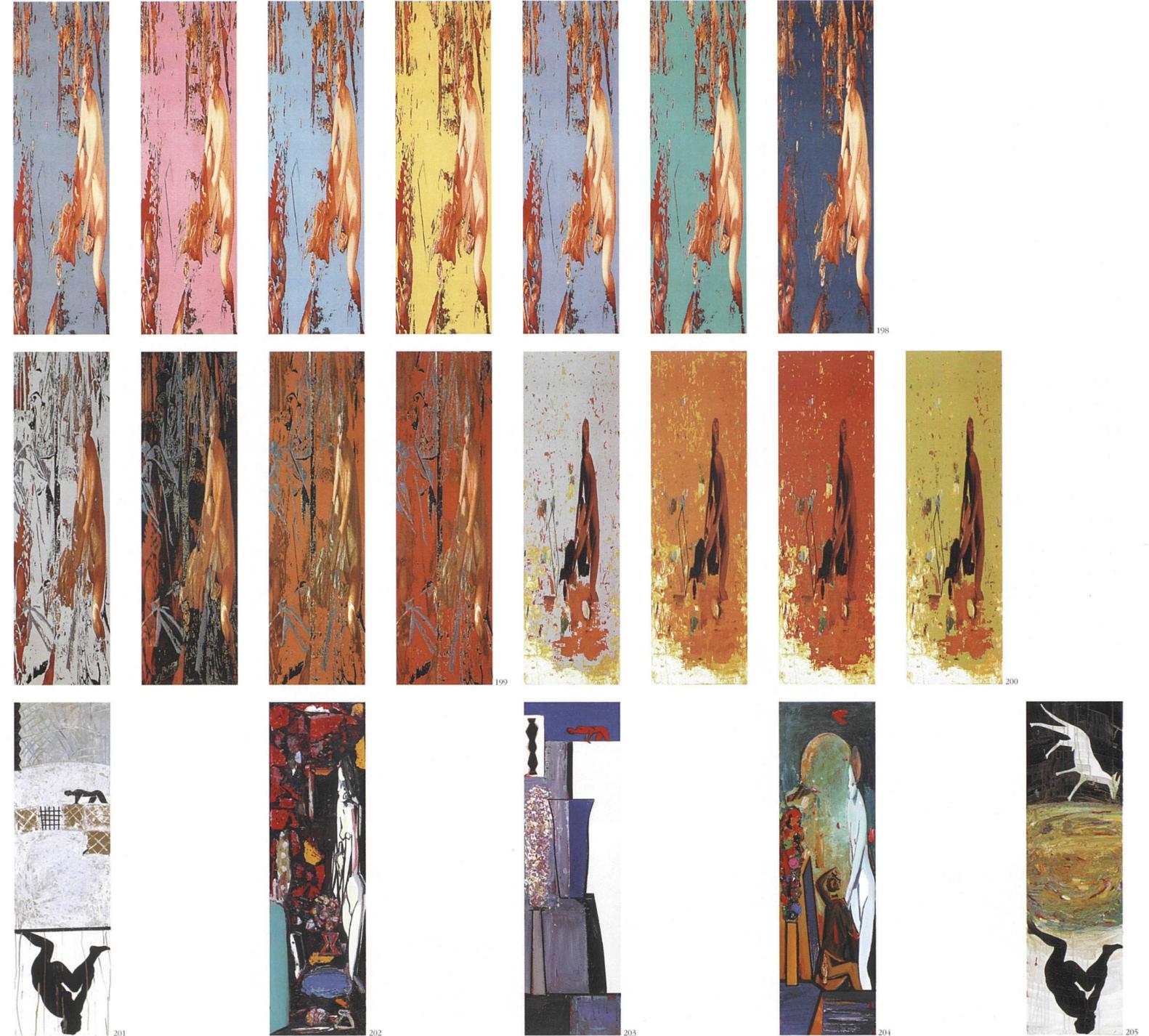
(...) Face à face résolu, actif, rigoureux et fécond. Prêtre, en effet, affronte l'œuvre historique comme source d'inspiration et non comme thème. Il la propose à son inspiration comme une matrice de haute qualité. Mais, au lieu de s'y soumettre, il y répond avec les mêmes instruments. Alors la contemplation devient action, l'émerveillement pour la beauté du chef-d'œuvre déclenche un processus dynamique de formulation personnelle.

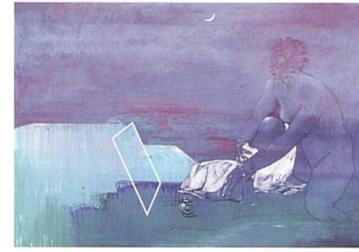
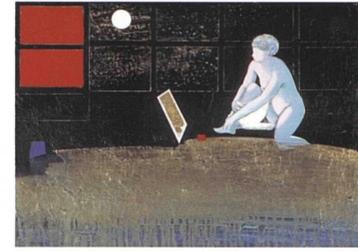
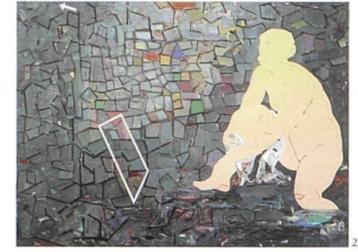
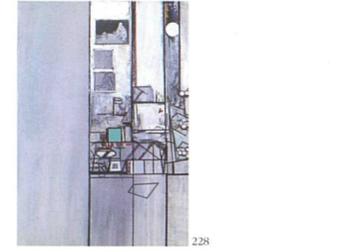
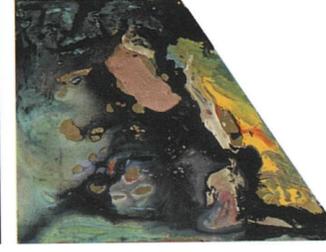
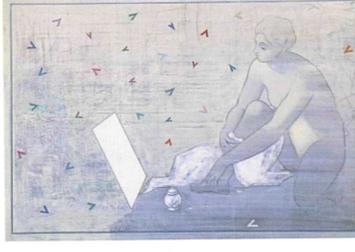
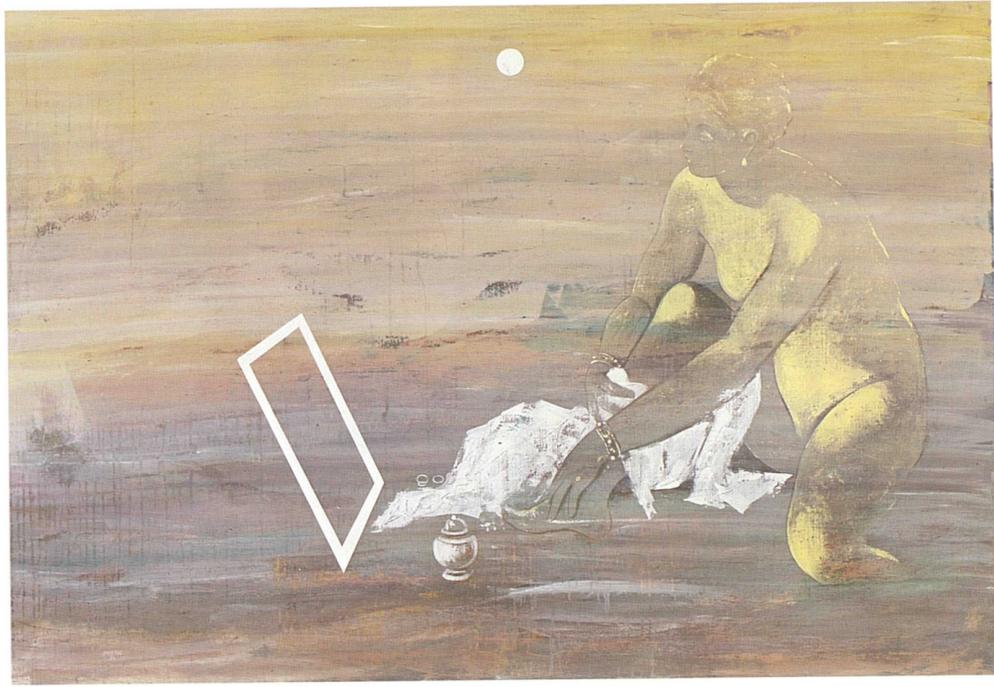
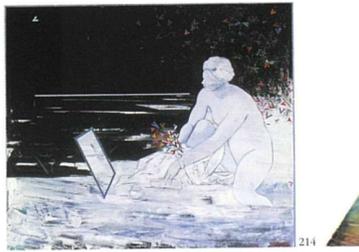
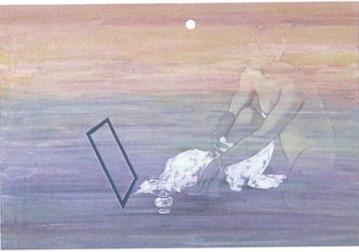
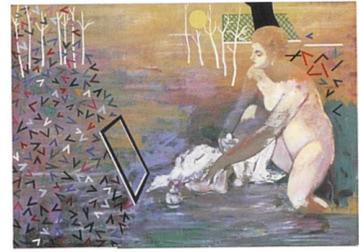
(...) En définitive, Prêtre représente la profondeur d'un *miroir encyclopédique*, à l'origine, en mesure seulement de refléter l'espace qui l'entoure, aujourd'hui, pour en faire jaillir le temps de la peinture, l'histoire des formes qui se sont succédé: un miroir cinétique, qui emporte la peinture du passé vers le présent et inversement. Suzanne devient alors l'emblème d'un regard actif qui suscite l'émotion, mais aussi l'érotisme de la création: unique possibilité de résister à la beauté sans être paralysé devant elle. Combat dans l'espace contre le temps: cette peinture indique le chemin à parcourir pour faire front à l'image de l'art à travers tout le labeur d'un processus créatif qui abolit la distance de l'histoire et la transforme en l'incessante représentation d'un présent éternel.

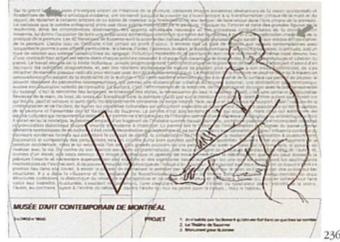
ACHILLE BONITO OLIVA, J.-C. Prêtre, *Suzanne*, dans catalogue Musée d'art moderne, Palais Liechtenstein, Vienne, 1991. Ed. La Bibliothèque des Arts, Paris, 1990.

Prêtre se tourne aussi vers le Tintoret, impatient réalisateur des ardentes visions de son imagination, séduit par la sensibilité spatiale, le goût du raccourci et de la perspective qui ont permis à l'artiste vénitien de réaliser son style narratif violent et vivant. Jean-Claude Prêtre reprend la richesse des situations formelles et la disposition théâtrale des figures du *Miracle de l'esclave* en les réduisant à une structure de lignes et d'intersections. Chez le Tintoret les zones de couleurs, qui sont marquées par des contrastes, selon la tradition maniériste, fragmentent l'espace: par des associations d'idées picturales, Prêtre transpose la structure compositionnelle de l'œuvre de l'Accademia en un labyrinthe de la *Série Ariane*. Prêtre et Tintoret ont la même rapidité, la même violence et une grande curiosité pour les iconographies non traditionnelles. Remarquons aussi le signe que Prêtre fait au Tintoret par delà l'espace des siècles. Alors qu'il anéantit les masses des personnages du *Miracle de l'esclave* en un ensemble de lignes, il conserve en revanche le portrait de l'Arétin. On sait que, si Vasari n'appréciait pas le rapide et capricieux Vénitien¹, l'Arétin, homme à l'intelligence subtile, en fit souvent la louange.

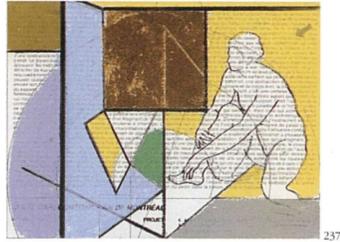
Avec *Suzanne* d'après le Tintoret, c'est un autre espace que Prêtre explore. Le cadre du miroir ne réfléchit rien, il est transparent: la nature, zone d'ombre du







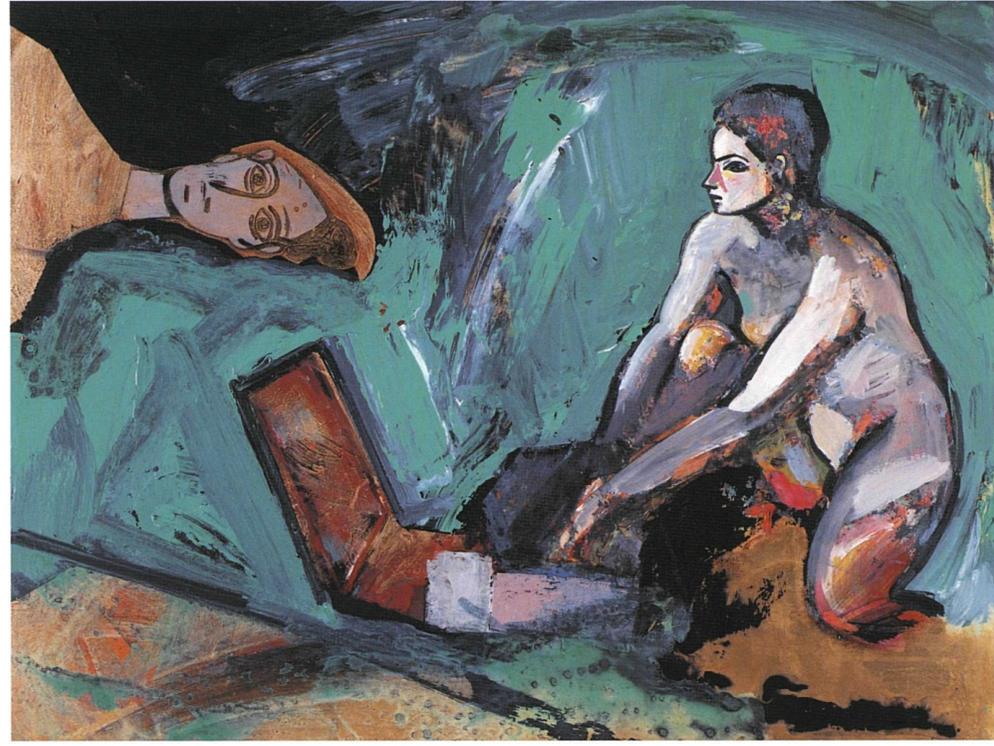
236



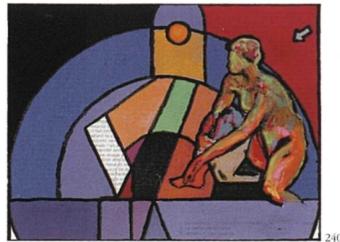
237



238



239



240



241



242



243



244



245



246



247



248



249



250



251



252



253



254



255



256



257



258



259



260



261



262



263



264



265



266



267

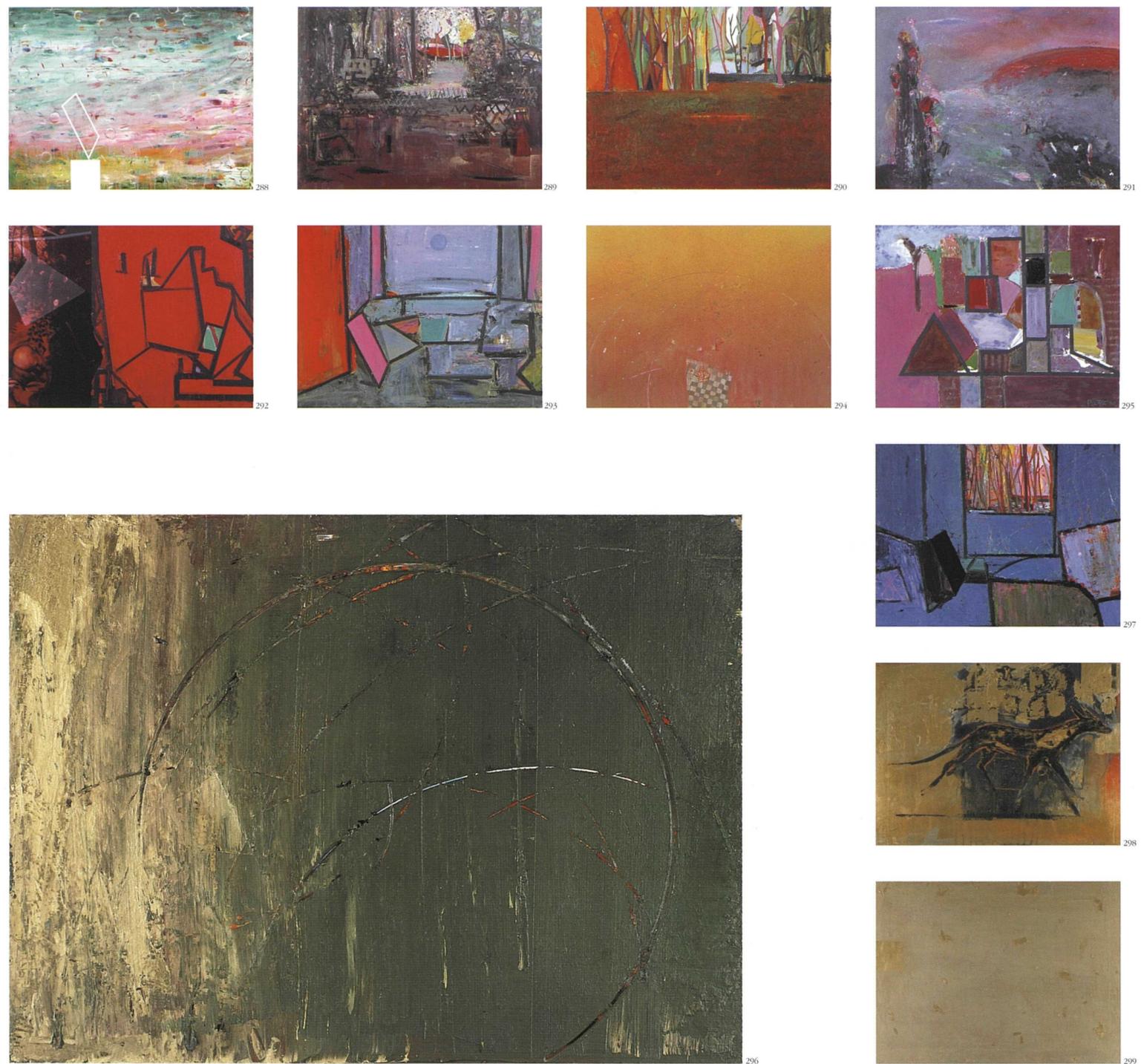


tableau vénitien, a disparu, les vieillards aussi. Le peintre voit le corps de Suzanne sans l'intermédiaire du regard des vieillards, qui est lié au temps. Celui qui regarde doit en faire autant, voyeur sans passer par le regard d'autrui. Peut-être est-ce là un des aboutissements de cette course à travers les cultures : atteindre directement le corps là où ombre et lumière se rejoignent.

Mais l'espace le plus fascinant n'est-il pas celui qui mesure la distance entre les styles et qui se manifeste par les affinités que Jean- Claude Prêtre ressent avec des peintres si divers ? Il s'agit surtout de visionnaires du savoir, du début et de la fin de la Renaissance. Paolo Uccello et Tintoret : c'est le chemin entre Florence et Venise, l'itinéraire entre le Quattrocento qui chavire de lucidité et la fin du Cinquecento qui finit par s'éteindre dans un trop-plein de lumière.

Peignant un monde déchiré et éclaté, celui de la Renaissance ou celui du vingtième siècle, estompant le passé par la nouveauté de sa forme, Jean-Claude Prêtre a le courage de chercher un sens à travers la maîtrise de la matérialité de la peinture. Appuyée sur les grands mythes de l'antiquité qui réveillent de profonds échos cachés au fond de notre inconscient, sa peinture est riche de signification. Mais l'étude des maîtres du passé, qui ont dépeint ces mythes, lui a aussi rappelé que la peinture est avant tout un espace rempli de couleurs qui lui donnent son individualité. La citation ne mène donc pas à l'autoréflexion où bute une grande partie de l'art contemporain. Il ne refuse cependant pas la modernité ni les dédales que découvre la pensée en abyme – ses constantes références au procédé pictural en sont la preuve – mais il cherche ce qu'il y a de plus riche dans l'histoire de l'art. En fait, au lieu de vouloir définir l'art par neutralisations successives, il vise au contraire à la complexité la plus grande possible. La complexité et la croissance ne sont-ils pas les éléments qui caractérisent l'évolution ?

¹«...stravagante, capriccioso, presto e risoluto e il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura, come si può vedere in tutte le sue opere e ne'componimenti delle storie, fantastiche e faste da lui diversamente e fuori dell'uso de gl'altri pittori; anzi ha superata la stravaganza, con le nuove e capricciose invenzioni e strani ghiribizzi del suo intelletto che ha lavorato a cave e senza disegno, quasi mostrando che quest'arte è una baia.» (Giorgio Vasari: *Le vite de'piu eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1550/1568).

VALENTINA ANKER, *A Canticle for Leibowitz*, dans catalogue *Ariane, Danaé, Suzanne* (extrait), Galerie Marie-Louise Jeanneret, Genève, 1984.

Accomplir Suzanne

«L'acte de Prêtre, c'est d'oser porter la main sur le miroir. Pour le vider. Ce faisant, il libère le ressort tendu par Tintoret dans ce prodigieux piège à regards qu'est son tableau. Et du coup...

Je dirai seulement que tout le dispositif savamment construit par Tintoret s'ébranle et s'anime. Les plans verticaux, horizontaux, obliques – surfaces transparentes, opaques, ajourées, miroitantes –, qui en constituaient les pièces maîtresses, glissent, coulissent, se rabattent, se projettent l'un sur l'autre. La

perspective se déprave. Des révolutions s'opèrent, autour du pivot du flacon à parfum, qui joue le rôle de lanterne magique : d'autres jardins s'imaginent, irrigués d'autres eaux reflétant d'autres cieux, plantés d'autres essences, aux odeurs plus suaves, ou plus violentes. Suzanne ne continue pas moins de s'y baigner...

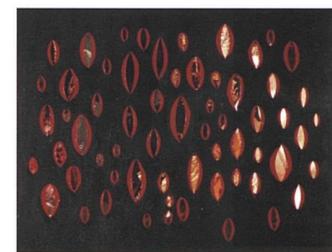
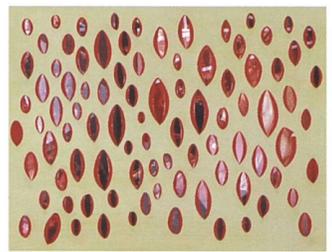
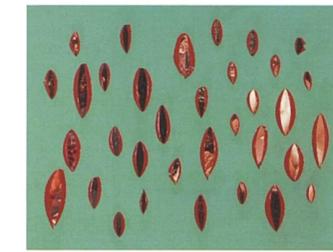
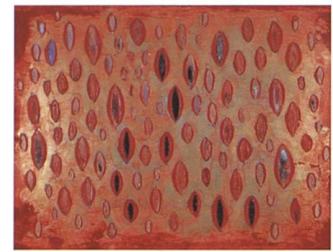
L'arrière-fond peut venir au premier plan, ses croisillons se resserrer, revêtir la structure d'yeux de mouches vus dans un microscope. Le panneau de la haie se referme, piqué d'étranges fleurs avec un trou à la place du cœur. Je sais que Suzanne est là, quelque part, devant son miroir...

Elle disparaît sous des épanchements d'acrylique ? C'est pour réapparaître éclaboussée de toutes les couleurs du prisme. Qu'elle se découpe à l'abri de persiennes, de paravents, de jalousies ; qu'elle se tamise sous des gazes, des nappes de dentelles, qu'elle se dérobe sous les plis de tentures de damas ou des rideaux de plumes de paon, qu'elle se montre à demi couverte de damiers d'or ou d'ébène froissés, qu'elle se métamorphose ou qu'elle s'anamorphose, en long, en large ou qu'au travers de petits trous elle s'exhibe par petits bouts, qu'elle se mondrianise, se baconise, qu'elle s'arnégise, se japanise, se kandinskise, qu'elle se matisse, se manetise, se picasse ou s'altère à la Klee... Devant son miroir, Suzanne est là quelque part.

Toujours la même, toujours une autre. Successivement, ou en même temps. Triptyque. Polyptyque. *Panoptique* : car même le spectacle promis par Titien au roi d'Espagne se réalise, quoique nous ne soyons invités à y assister qu'en qualité de premier valet de chambre, du dehors, l'œil collé à quelque boutonnière heureusement ménagée dans le matériau constituant les parois d'une volière cosmique, à l'intérieur de laquelle Suzanne, brillant comme mille soleils en image, devient une constellation de mirages, – que dis-je ? un univers infini dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Accomplissement hyperbolique, à côté d'autres, diversement paraboliques. Mais, depuis le temps qu'on en parle, et qu'on la peint, Suzanne n'est-elle pas devenue matière inépuisable à paraboles autant qu'à hyperboles ? L'a-t-on jamais mieux fait paraître unique qu'en l'altérant à toutes sortes de sources, en la plongeant dans toutes sortes de bains, comme le fait J.-C. Prêtre ?

Ce sont ces altérations qui se projettent et se peignent, 121 fois, dans les cadres de ces 121 *Suzanne*. Mais, quelle que soit la liberté d'invention dont chacune de ces créations témoigne, Suzanne s'oublie, se réinvente, se recherche, se retrouve, chez Prêtre (à mes yeux en tous cas) selon un processus dont le principe était déjà inscrit, et comme prescrit, dans la construction du tableau de Tintoret. Apparemment docile à tous les caprices, assujettie aux quatre volontés de son nouveau maître, qui semble disposer sur elle d'un pouvoir aussi absolu que celui que Sade prête aux quatre scélérats de ses *120 Journées*, elle est, en fait, 121 fois maîtresse du jeu qu'il joue avec elle en peinture.

Il le sait bien. Aussi le titre du numéro 22 mériterait-il de figurer en exergue de toute la série : *Je n'oublie pas facilement qu'elle me fait faire tout ce que bon lui semble.*



Expositions personnelles

1993 *D'après Suzanne*, Galerie Andata/Ritorno, Genève1995 *Dionysos*, Galerie Andata/Ritorno, Genève1996 *Du verger d'Ariane / Peinture*, Forum, Meyrin (Genève)

Expositions collectives

1992 Art 23'92, Galerie Graff, Montréal, Bâle

1993 FAE Musée d'art contemporain, Pully, Lausanne

1997 *Les douze lauréats 1978-1995 de la Fondation Joseph et Nicole Lachat*, Musée jurassien des Arts, Moutier
 Maison des Arts de Bédarieux, France
Les douze lauréats de la Fondation Joseph et Nicole Lachat et Peintures du Fonds Régional d'Art Contemporain d'Île-de-France, CRAC, Altkirch, Alsace
Au Cervin qui fume - Deux collections d'André L'Huillier, Forum Meyrin (Genève)
20 ans d'artistes à la Salle Cronier, Société des Arts, Palais de l'Athénée, Genève
Thèmes et Variations, Galerie Graff, Montréal

Elle. Qui, elle?

Celle – dans le temps, dans des temps très anciens – dont une histoire juive, racontée par un grec, ou grecque, racontée par un juif, nous apprend qu'elle fit perdre la tête à untel ou tel autre, au point qu'il se crut tout permis (y compris de se conduire comme un enfant) oubliant que ce qui lui semblait bon n'était pas bien selon la Loi, que c'était même le pire crime?

Ou celle – une certaine Idée de la Peinture – qui fit faire à Tintoret, peignant *Suzanne* en 1557, ce qui lui semblait bon: la représenter en miroir se représentant à elle-même devant un miroir, et s'y voyant si idéalement, si mystérieusement belle – d'une Beauté si absolue que nul, ni dans, ni hors du tableau, ne pût s'estimer digne d'en approcher, ni d'en jouir autrement qu'à travers l'ombre d'un reflet à peine entraperçu, par une fente, sur un écran, derrière une barrière?

Ou bien l'une et l'Autre à la fois: celle qui, pour avoir été vue une fois, ne se laisse pas facilement oublier, et qui, de la première jusqu'à la dernière seconde, vous fera faire tout ce que bon lui semble pour qu'on n'oublie pas qu'elle est et reste la Première, l'Originale, la Seule?

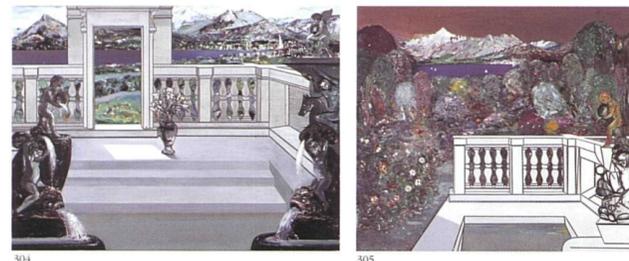
Je n'oublie pas. Vous aurez beau faire et beau dire, *je n'oublie pas*. Tel est le thème, posé d'abord dans le *Livre de Daniel*, et qui s'énonce en duo, par la bouche de Suzanne et de son Juge souverain.

Ce duo, Tintoret le reprend, pour le placer au centre d'un concert tacite, composant un septuor (car le spectateur aussi bien que les termes sont inclus dans la partition) que semble diriger l'oiseau. Mais si tout y résonne du même écho – *je n'oublie pas* – la polyphonie qui en résulte n'aboutit pas à cet accord parfait qui ne laisserait rien à désirer. Tintoret ne «sauve pas les dissonances», pour employer le langage des musiciens de l'époque. Sa *Suzanne* s'achève interminablement sur un désaccord *parfait*, avec un point d'interrogation en guise de point d'orgue. *Pourquoi divisons-nous le monde?* demandait Cézanne, grand admirateur du Maître Vénitien.

Je n'oublie pas revient, chez J.-C. Prêtre. Sept fois, dans ses premières *Suzanne*, le thème réapparaît, rappelant sept fois qu'il s'oublie, s'affaiblissant, s'éloignant, s'effaçant, *comme à la limite de la mer un visage de sable*. A la septième, un écran blanc, sans image. J'oublie tout? Je repars à zéro? Rien n'est plus là où je m'imaginai voir quelque chose. Je sais bien. Mais quand même. Je n'oublie pas. Pas possible. J'ai beau tenter de lui faire faire tout ce que bon me semble, je n'oublie pas qu'elle me fait faire tout ce que bon lui semble. Que mon désir, c'est le désir de l'Autre. Que ce qui cause mon désir, c'est de me faire l'objet du sien. J'ai beau jeter sur elle un voile d'oubli, elle est là, toujours, présente sous le voile. J'ai beau recouvrir ce voile de peinture, je la redécouvre en peinture. Mais la redécouvrant en peinture, je redécouvre la peinture. *Il faut céder aux vœux des mortes couronnées...*

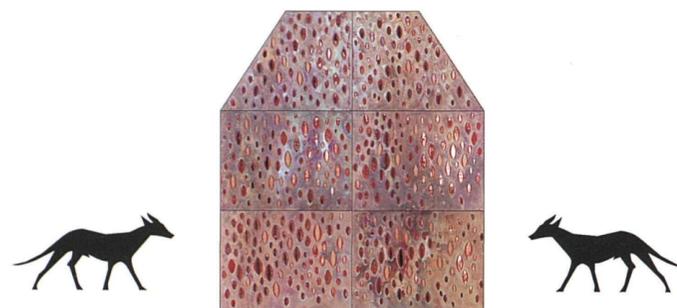
Je n'oublie pas: thème, suivi de variations dont le *pas facilement* donnerait le principe. Altérations à la clé, ce thème sera varié autant de fois qu'il le faut pour conjurer l'oubli tout en différant le rappel. Autant de façons de rechercher la Première dans la série de ses secondes, de retrouver l'Unique à travers ses doublures, de rejoindre la source en gardant ses distances. Autant de fugues. Autant de parties jouées par l'un avec l'Autre, ou par l'autre avec l'Une. Autant de manières de faire *un*, mais *deux* quand même, quoique *un* pourtant, à la fin.»

ALAIN GROSRICHARD, *Suzanne noir sur blanc*, *Essai de psychanalyse impliquée*, extrait du catalogue J.-C. Prêtre *Suzanne*, Musée d'art moderne, Palais Liechtenstein, Vienne, 1991, Ed. La Bibliothèque des Arts, Paris, 1990.

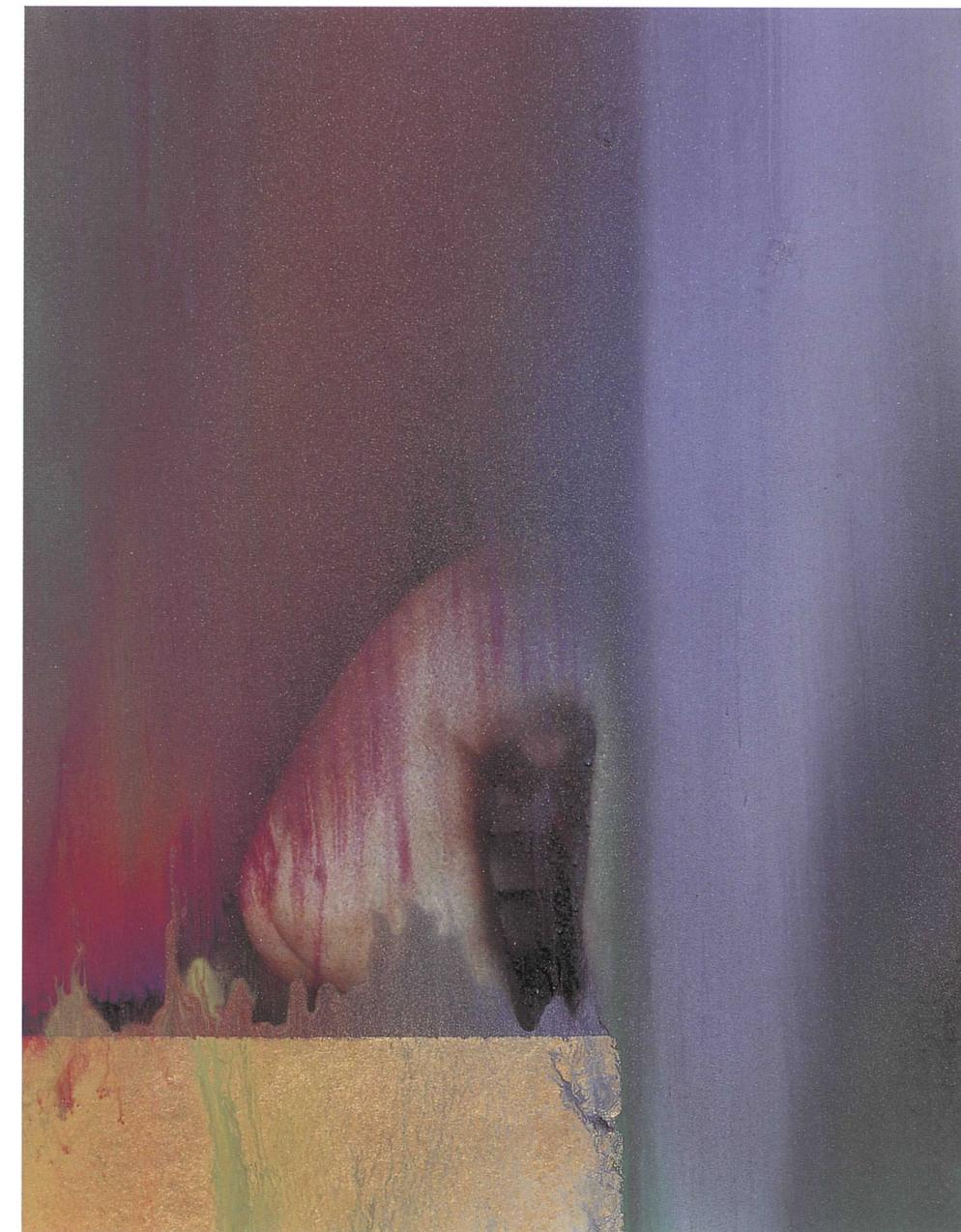


304

305



306



307



308



311



319



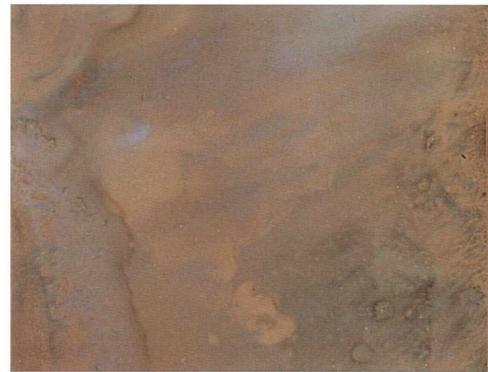
320



309



310



312



321



322



313



314



323



324



315



316



317



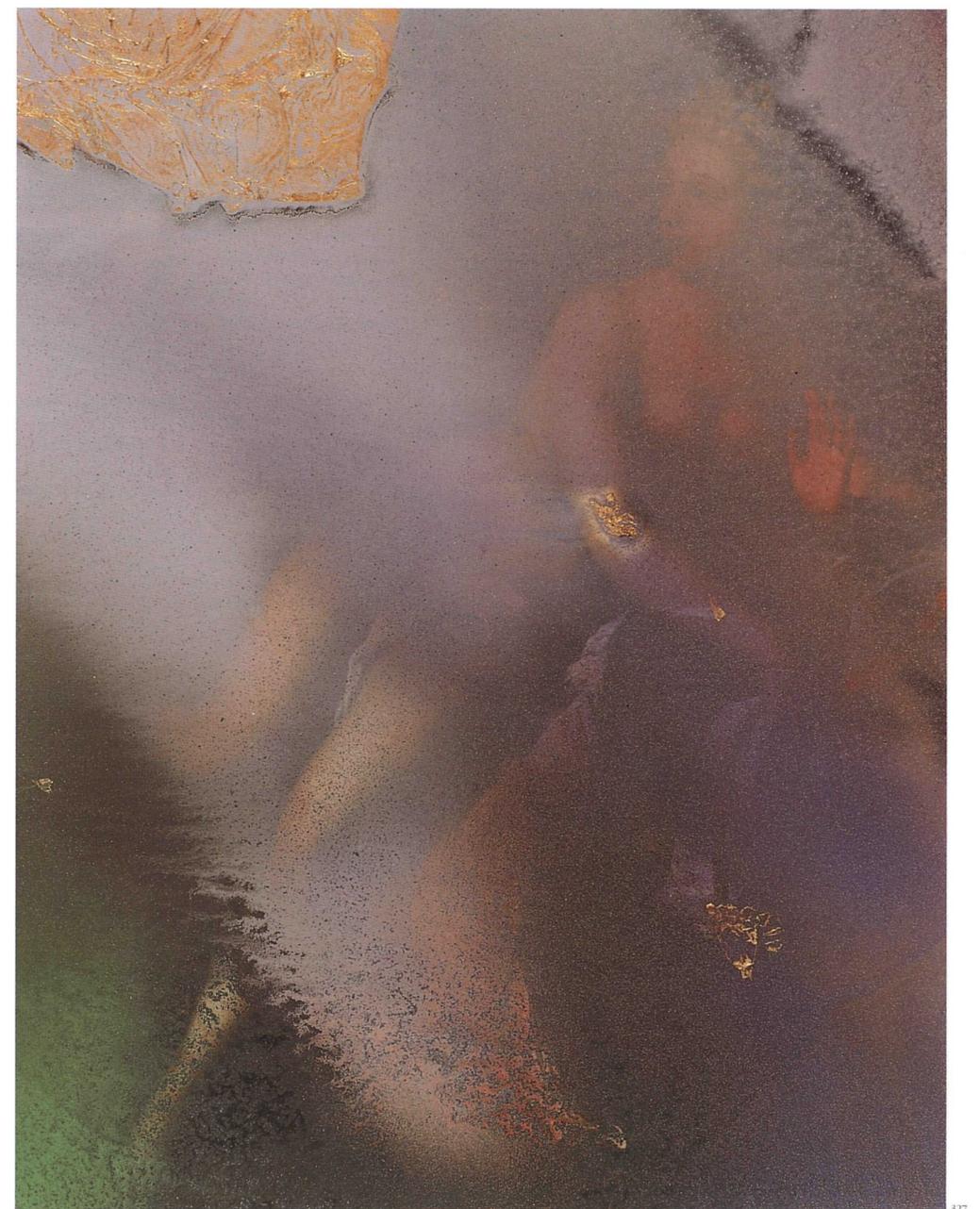
318



325



326



327