

Du blanc à la couleur

Voilà la seconde fois que je reviens à me pencher sur le papier.

Il y a un an, le hasard d'une exposition «Art textile/Papier/Textielkunst» réunissant six artistes français et belges m'amenait en écrivant une préface, à chercher une ou deux pistes qui établissaient une forme de connivence personnelle avec ce support. Je ne saurais mieux dire qu'en répétant : «Je crois que l'une des caractéristiques qui me touche le plus dans l'art contemporain et qui m'y a fait entrer par une petite porte, c'est le surgissement de la fibre, du fil, du tissu, du cuir, du feutre, du papier au cœur même de la sensibilité artistique. Surgissement par effraction comme matériaux extrapicturaux, matériaux d'assemblage, puis envahissement complet et complet débordement.

L'avoir ressenti, découvert puis vécu a constitué pour moi la fin d'une période glaciaire de l'art — je vais faire bondir —, la fin d'un entre deux, celui de la statuaire grecque, la fin du temps où le bois était le support privilégié de l'icône, la toile tendue le support du maquillage du peintre durcissant peinture et réalité, où la forme ne se concevait que taillée dans le marbre et le bois ou durcie dans le feu. Un art de mémorialiste, une lutte effrénée contre la mobilité, l'éphémère, l'imperceptible changement des heures, la vérité profonde d'un matériau qui est, mais ne mime pas.

Avant l'entre deux était pour moi le temps idéal du soft, des coiffes de plumes des indiens de l'Amazonie, des corbeilles de vannerie moulant la poterie, des coiffures africaines, des tatouages par infiltration sous la peau des Maoris, des poupées préincainques enveloppées avec le corps dans la tombe, de tous les costumes de fête et de ceux des chamans...¹ Depuis ce moment, j'ai continué à considérer le papier avec un autre regard, j'ai traqué sa présence dans les expositions, j'ai demandé à ceux qui ont une connivence avec lui de m'en parler ou de m'écrire.

Comme un peu plus tôt le tissu, le papier a constitué pour moi un appel.

Je situerai donc ce court article dans l'espace même où s'est inscrite cette recherche, entre l'espace où j'ai accumulé des notes et pris conscience de la place privilégiée de ce support blanc dans ma vie de tous les jours et l'espace de l'éblouissement de la peinture-papier des piscines en papier de David Hockney que j'ai découvertes récemment.

LIEU D'ÉCRITURE ET D'IMPRESSION

Je ne peux oublier que depuis quelques années à cause de DRIADI, nous avons manipulé des tonnes de papier imprimé et que ce papier même a été le seul lien entre les lecteurs et nous. Curieux que nous ayons accepté comme un fait acquis cette omniprésence, sans rechercher au delà, sa signification et sa liaison avec le textile.

Anne-Marie Milliot m'a tout à coup ouvert à une des profondeurs de cette «liaison du papier au politique» comme elle dit, en me faisant parvenir cet extrait de Pablo Neruda². Rendu à l'extrême de ses besoins de communication, l'écrivain fait du papier avec son environnement textile pour continuer sa transaction avec le monde.

De la peau textile, à la peau textuelle.

«Le temps passa. Nous étions en train de perdre la guerre. Les poètes accompagnaient le peuple espagnol dans sa lutte... C'est là que fut imprimé de la plus étrange manière mon livre *L'Espagne au cœur*. Je crois que peu de livres dans l'histoire insolite de tant d'entre eux, ont eu une gestation et un destin aussi bizarres. Les soldats du front apprirent à manier les caractères d'imprimerie. Mais alors le papier manqua. Ils découvrirent un vieux moulin et décidèrent d'en fabriquer. Ce fut un beau mélange que celui qui fut préparé sous les bombes, au milieu de la bataille. On jetait de tout dans le moulin, du drapeau pris à l'ennemi à la tunique ensanglantée d'un soldat maure. En dépit de cette insolite matière première et de la totale inexpérience des fabricants, le papier qui en résulta fut un des plus beaux... Mon recueil était à peine imprimé et broché que la défaite républicaine se précipita... L'immense colonne qui cheminait vers l'exil fut bombardée des centaines de fois. Bien des soldats tombèrent et les livres s'éparpillèrent sur la route. D'autres continuèrent la fuite interminable. Au-delà de la frontière, on traita brutalement les réfugiés. On immola dans un brasier les derniers exemplaires de ce livre passionné qui était né et mort en pleine bataille...»

Entre ces soldats qui défient la mort et le livre de Neruda qui est «né et mort en pleine bataille», se développe l'instant de la création. Comment ne pas penser à Vostell qui en 1972 enfouit dans le

béton des exemplaires d'un livre qui raconte d'autres bétonnages réalisés par lui auparavant. «Par une perverse opération, il met au tombeau d'autres objets. La lecture du livre (qui constitue son mode de vie) est interdite par le geste même qui tend à le protéger avec excès. D'ailleurs le livre est-il au cœur du béton ? Nous ne le savons pas. Seul le fossoyeur sait qu'il a mis quelque chose dans la tombe»³

Ce papier relié, massicoté, imprimé qui est enfoui dans la masse fermée de tous les livres serrés sur les rayons des bibliothèques, est la métaphore d'un inlassable travail d'impression qui a suivi un inlassable travail d'écriture, de raturage, de frappe à la machine sur le coin de toutes les tables, à toutes les heures du jour et de la nuit. Un bruit infernal de papier gratté, de cliquetis de machine, de défilement de rotatives.

J'aime à penser à l'itinéraire qui lie cette longue transaction entre l'écrivain et son secret révélé, à son lecteur et son secret caché. Mais il est des lecteurs plus pervers, qui enfouissent leur lecture, pour plus de secret encore, pour éviter que d'autres s'en emparent en totalité ; leur laissant seulement la possibilité de dérober des mots isolés, posant leur intrigante solennité de rébus.

Ainsi Christian Tobas tissant deux mois du journal «Le Monde» en une vaste tapisserie, Marc Van Hoe qui scelle et cèle le journal sur le réseau de ses fils ou Elisabeth Krotoff et Bernard Fabvre entassant des faits divers en un réseau serré qui mûrit lentement au soleil et à la pluie et construisant peu à peu autour d'eux une ville de portes, de murs, d'armoires à secrets, de guérites, de dieux, une ville imaginaire et concrète qui paraît plus durable que la pierre ou le béton (concrete ne veut-il pas dire béton en anglais ?).

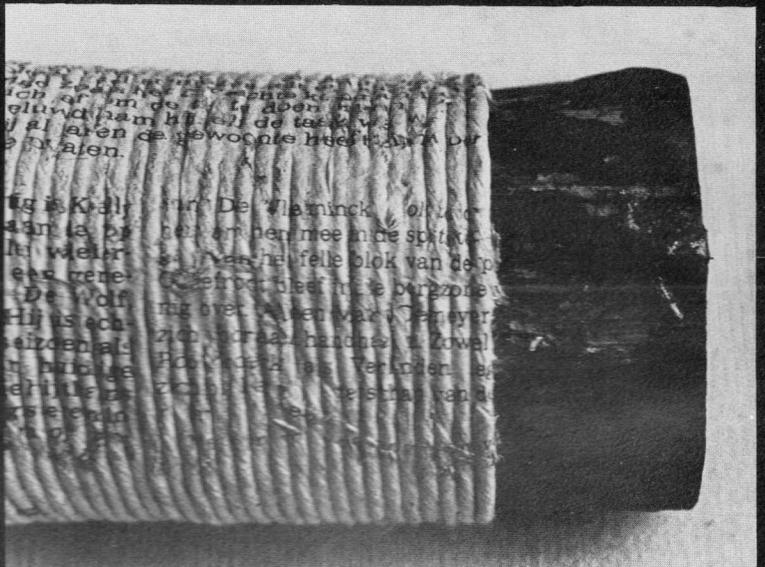
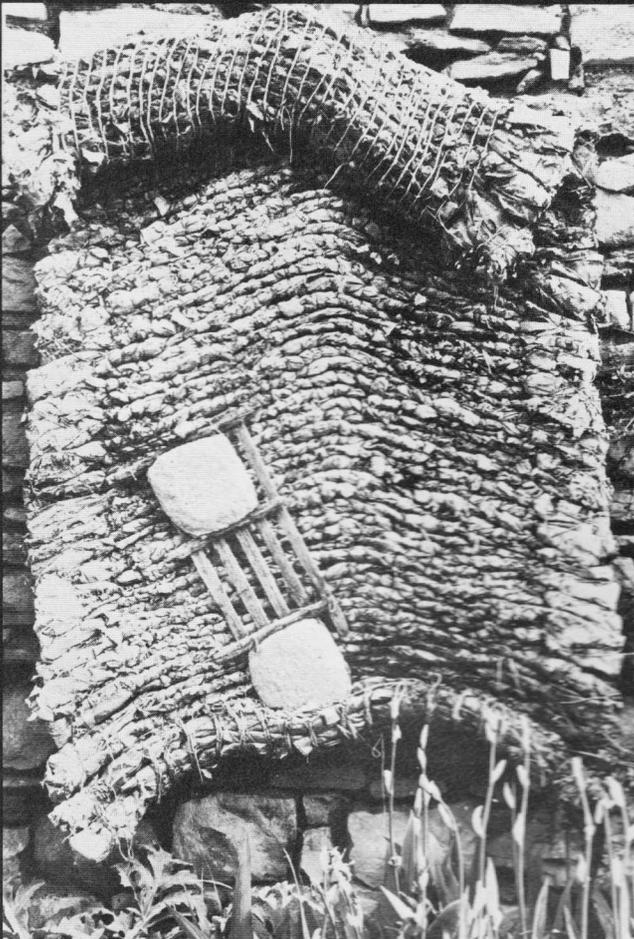
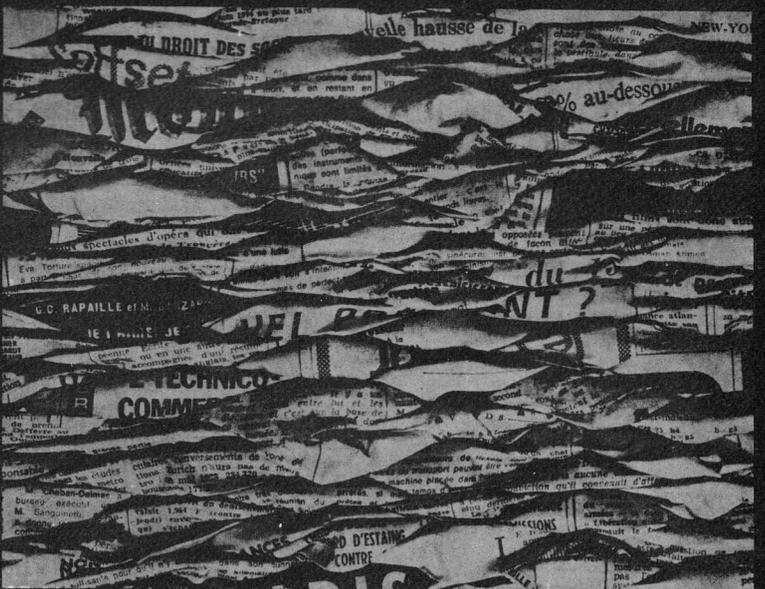
SOUVENIR D'ENFANCE

C'est un curieux sentiment de constater qu'au moment où l'on prétend sortir de la «Galaxie Gutemberg» et où la vidéo fait son entrée en force comme media créatif, le papier imprimé ou écrit continue à accrocher à ce point le regard des créateurs.

Lieu d'impression et d'écriture, nous aimons en effet à le collectionner au delà de sa valeur d'usage, mais nous savons aussi l'évoquer dans le souvenir d'enfance. Les paquets cadeaux avec leurs faveurs de bolduc, laissent à ce point leur souvenir chez Pavlos, qu'il accumule les couches

Colonne gauche : Elisabeth Krotoff et Bernard Fabvre Manuscrit A, Manuscrit B, 100 x 160cm Photo E.K.

Colonne droite : Elisabeth Krotoff et Bernard Fabvre Porte tournante et dieu Photo E. Krotoff. Christian Tobas «Le Monde». Marc Van Hoe Élément d'une série «Éléments of a pile village» bois coton, écrit, papier journal.



de papier d'emballage pour les lire ensuite sur la tranche en un cinématisme étrange où les petits arbres de Noël défilent comme des soldats de plomb. Mais au delà de cette remontée tactile du moment où l'on déchire le papier, où on le froisse pour savoir ce qu'il cache ; c'est une autre qualité de papier qui revient en mémoire. Celle du buvard qui servait encore il y a peu à sécher la page écrite, sans que l'on sache bien si le jeu le plus intéressant ne consistait pas plutôt à tenter de déchiffrer dans le miroir ou par transparence le cryptogramme que l'écriture y avait laissé.

Depuis un an Marie José Pillet tourne autour de ses souvenirs. Elle écrit et boit son écriture de l'appel d'un buvard jaune sur lequel elle décrypte par la broderie les fragments du discours. Elle joue du plaisir de voir l'encre soluble se répandre dans le buvard mouillé. Elle caresse et use ce papier humide, lui donne le toucher du velours. Elle retrouve et nous fait retrouver l'étrange douceur de ces papiers infiniment pressés entre les doigts serrés au fond de la poche dans les moments de trop longue attente. Qui n'a retrouvé au fond d'un cartable cette poussière veloutée, ces fragments incompréhensibles du buvard déchiré ? C'est un jeu du secret, accompli avec ferveur, que Marie-José, dont on connaît la recherche forcenée des sensations de traversée⁴, rejoue pour nous et nous invite à reconnaître. Traversée certes. Le papier appelle comme le tissu à la traversée du miroir. Le message sur l'endroit laissant sa trace sur l'envers. Choisi pour sa banalité, son aspect quotidien, il devient un outil privilégié pour exprimer la traversée des épaisseurs du réel. En raison même de sa structure, il se prête mieux que le tissu à la radiographie de l'invisible.

Je pense à ces rouleaux de papier hygiénique ou ces essuie-mains que Mona Capriel teint dans la masse pour ensuite les dépouiller, couche après couche en faisant saisir dans une lecture instantanée le projet, le sens du travail, la relation à l'objet, l'échange de l'acte créateur. C'est plus qu'une entrée en matière, une véritable entrée dans la matière qu'elle sait également suggérer par le tissage du papier brûlé.

Ellie Vossen a également pratiqué cette teinture, mais en adoptant la rigueur de l'architecte. Des mouchoirs de cellulose, noués en paquets, sont teints à leur base, puis, les paquets sont organisés en carrés qui démontent et remontent les composantes de la mémoire : l'ordre du passage de la couleur, le sens de ce passage, le degré de ce passage. Chaque paquet prend le sens d'un fragment d'une réalité continue qui s'est prise aux pièges tendus.

UNE SECONDE PEAU

Mais pour reprendre à nouveau le texte de l'exposition «Art textile/Papier/Textielkunst», si le papier a fort affaire avec le textile à son origine dans la fibre végétale, dans la transaction qui le fait intervenir comme support de l'écriture ; il appartient également aux espaces transitionnels et «c'est à ce titre qu'il faut comprendre que la sensibilité au fil et au tissu s'accompagne dans les mêmes termes depuis quelques années d'une sensibilité au non tissé, feutre et papier retrouvant les traditions du tapa perdues en Occident. Transitionnel, il l'est par substitution au tissu, en cachant les apparences ou au contraire en gardant leurs empreintes. Il a remplacé la nappe, la serviette, le mouchoir d'étoffe. Il est devenu tapisserie sur le mur, adoptant naturellement les motifs qui étaient auparavant ceux du tissu imprimé. Mais il est, plus encore que le tissu, une seconde peau. Parce que sans croisure, ses fibres ont la souplesse du collagène. Second derme, cette fois sur l'épiderme, déformable par l'eau qui le gonfle, il peut mouler le corps, devenir pellicule d'enregistrement, substitut de la peau des objets, substitut de la peau des murs, substitut de la peau des fruits, substitut de la chair»¹.

Les moulages en papier de riz de Anne et Patrick Poirier basés sur les techniques habituelles de l'empreinte archéologique, ceux de Krasno, ceux de Marie-Thérèse Fayet sur des coquillages et des fossiles, deviennent des objets métaphoriques et veulent signifier la vie prise entre la naissance, le vieillissement progressif, la mort, la reproduction statufiée. Comme Alain Macaire le suggérait à Krasno dans une interview de 1978 : «Ce travail, ce matériau — le papier — c'est en quelque sorte une mémoire de notre histoire... Krasno : Un travail sur l'histoire, mais aussi sur la culture. En effet, même le matériau que j'utilise et que je fabrique complètement, le papier a une mémoire dans le cas de ces moulages et beaucoup plus créatrice que le plâtre qui, en reproduisant simplement, donne une empreinte très plagiaire. Jusqu'à ces dernières années, je me contentais de mouler ce que j'avais à portée de la main : objets, personnes (mes enfants, ma femme, moi-même) au fur et à mesure, ma petite histoire s'est élargie à l'histoire tout court : à Perpignan où j'ai eu accès à des médaillons de Richelieu, de Louis XIV, aux Invalides pour les armures. Je projette même de reconstituer un jour un musée néo-historique de vrais personnages et de vrais événements historiques, culturels, sociaux...»⁵

Absorber complètement le réel, c'est aussi à sa manière ce que pratique Lena Halflants en relevant sur son corps par le papier

mouillé, de minuscules accidents, dont elle souligne ensuite la trace au minimum de l'expressivité. Ou encore avec un envahissement frappant, ce que réalise Bernadette Lambrecht, fascinée par un jardin dont les architectures des feuilles, des légumes, des fruits constituent les rayons alignés d'une vie recommencée à chaque nouvelle saison. Rangées de poireaux, lignes de choux fleurs, champs où les pommes de terre sont sorties des mottes et prêtes à la mise en sac. Les rides, les grains de sable, la texture infiniment variée d'une nature fascinante et menacée, constituent la pratique quotidienne d'une mise en réserve, en attente d'une renaissance future dans un monde qui tiendrait mieux compte des formes multiples de la vie.

CACHER REVELER

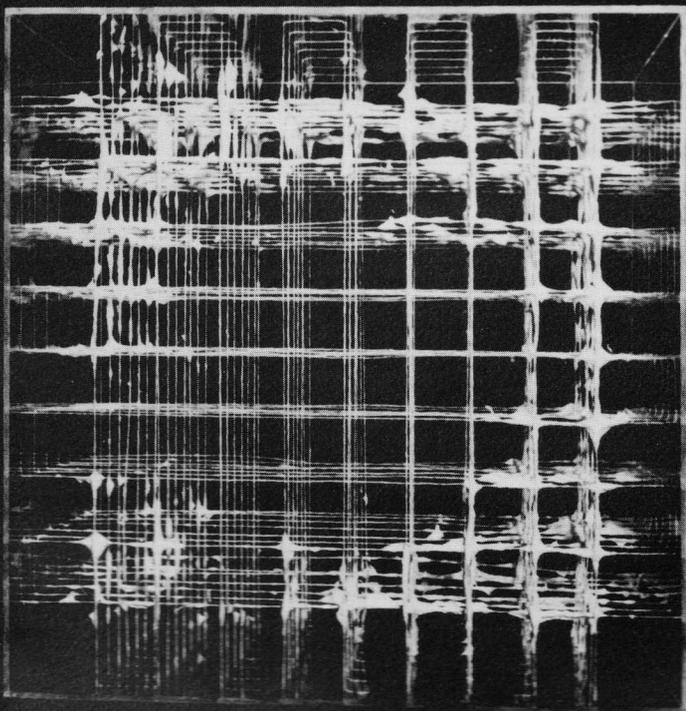
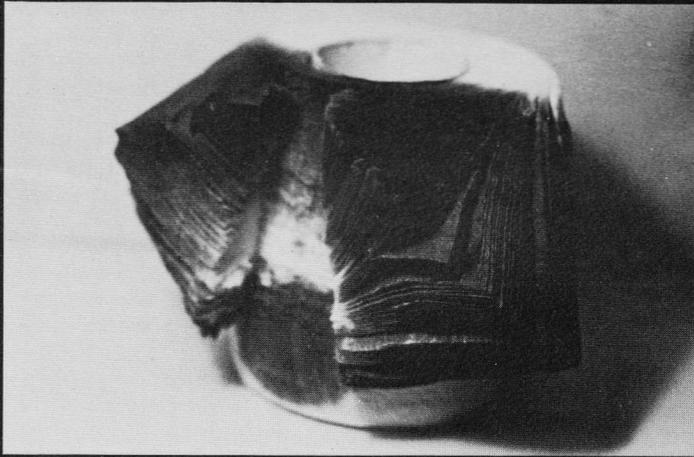
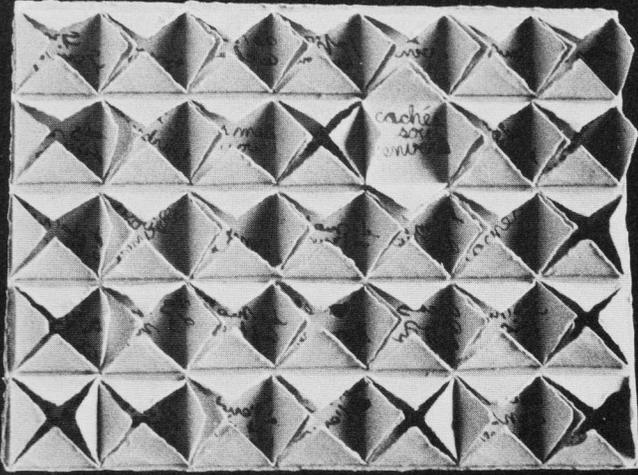
Quittant ses végétaux quotidiens, Bernadette Lambrecht dirige maintenant son attention vers les oiseaux ; non pas les oiseaux du jardin, mais ceux que notre nature horrible engluée dans ses filets de tenderies ou ses filets de mazout.

Cela m'a fait souvenir du rôle joué par les oiseaux dans le travail de l'artiste américain Ben-Haim. Premiers récupérateurs de tous les éléments citadins abandonnés pour la construction de leurs nids, les oiseaux des villes ont en quelque sorte convié Ben-Haim à ramasser des papiers d'emballage et des cordes abandonnées dans la ville. «Suivant une méthode adaptée par lui depuis des années il commença à assembler et à rassembler les feuilles de papier comme pour un collage. Puis il les humidifia pour leur donner la consistance d'une pâte sur laquelle il déposa une corde en lignes approximativement parallèles.

Aux yeux de l'artiste, la corde prit l'aspect d'un squelette végétal, un peu comme la feuille d'un arbre gigantesque. Puis, il fixa la corde à sa table de travail et l'ayant peinte avec un élément adhésif, il combina encore des papiers pour construire un second collage par dessus le premier. Après la période nécessaire de séchage, il détacha la corde de la table et en la prenant à son extrémité, il commença à tirer ; un peu comme on épluche un poisson. Ce que l'artiste avait retiré, c'était la structure. Ce qui restait après que la structure ait disparu, était l'art, car la structure n'était que le moyen de donner forme au matériau... Un tel processus est comparable aux mystères et aux révélations de la megillah, les paroles

Colonne de gauche Marie José Pillet Papier buvard. Mona Capriel rouleau de papier hygiénique teint et incisé. Louise Holeman Pierucci

*Colonne droite : Krasno
Bernadette Lambrecht*



sacrées du rituel juif, où chaque partie du texte révélé dissimule celui qui a déjà été révélé et ainsi de suite...»⁶

Cacher, révéler, donner à voir la trace des opérations qui ont produit l'objet, voilà des traits communs à de nombreuses créations mettant en œuvre le papier.

Si le tissu enferme parfois et dissimule dans un paquet, nul matériau mieux que le papier ne permet de poursuivre un rite secret que chaque artiste codifie à sa façon.

D'abord pâte brassée avec les mains, pâte blanche ou teintée dans la masse des fibres en suspension, la feuille se fixe en écume sur la forme, puis se rigidifie sous la presse qui lui fait exprimer l'eau qu'elle contient.

C'est au créateur à savoir dévier un processus artisanal ou industriel dont toute trace doit normalement disparaître, vers une opération dont la mémoire sera partie prenante de l'œuvre achevée. Au premier temps de ce travail, Louise Holeman Pierucci piège la pâte au réseau de grilles superposées, comme une écume qui paraît figée dans les phases de la construction de ses propres surfaces. Au second temps, des éléments textiles sont enfouis dans le papier. Karen Hagemeister-Winzenz et Beverly Plumers aux USA, Francis Braun, Michèle Favennec en France, exercent leur plaisir à rechercher des accidents. Pour Michèle, c'est l'accident volontaire et révélé d'un fil, d'un fragment de tissu, qui se sont pris au piège et qui, dans la confrontation de leur couleur à celle de la pulpe de coton colorée, font jouer le mystère de la fossilisation et de la momification. Dans le jeu le plus simple, l'opération se joue dans le dédoublement des plans qui se sont mis en place et fait apparaître le papier cachant et dévoilant ses propres épaisseurs, comme une écorce qui se desquame. C'est donc une grande ambiguïté qui traverse tous ces objets confrontant papier et fragments textiles, une ambiguïté somme toute familiale, dont Joanne Mattera, artiste textile et écrivain américain joue avec maîtrise : « Dans la série de huit pièces « Variations en rouge et blanc » réalisée en 1977-1978, j'ai utilisé un cordon de soie blanche teint en rouge sur une partie de sa longueur, les ruptures de coloration dessinant une diagonale parcourant la feuille support d'un angle à l'autre. Dans les premières pièces, ce parcours est direct, mais à partir de la sixième, le cordon se confond en partie avec le papier et acquiert de la force par cette confusion même. Dans la huitième pièce la ligne rouge disparaît elle aussi. Si une ligne est composée d'un nombre infini de points, on peut facilement apprécier la logique des nœuds et des perforations comme parties d'une ligne. J'ai travaillé sur un tel système fragmenté dans les pièces intitulées « Dessins à l'aide de perforations

et de nœuds » et d'autres encore dans lesquelles des nœuds ou de petites longueurs de fibres sortent et parfois retournent dans la surface perforée du papier. Ainsi la corde et le papier sont rendus concrètement à leur ambiguïté réciproque ».⁷

Apparition, disparition. Daniel Dartois aussi travaille sur ce problème en petits formats. Dans un carton fortement ondulé, il fait passer des fils. Parfois, il utilise les canaux comme les lignes parallèles de la chaîne sur laquelle il tisse les fils. Ce n'est qu'ensuite en suivant des lignes d'attaque qui lui sont pour ainsi dire imposées par la structure même du carton, qu'il en dégage les composantes internes. Il en résulte un terrain un peu tourmenté que la lumière rasante aide à lire dans tous les plans de fracture.

MÉMOIRE ET COULEUR

Mais il faut revenir à la couleur. Rien d'étonnant à ce que des peintres qui ont eu à un moment ou un autre une profonde fascination pour la joie de la couleur sur la toile ou le papier, en viennent à vouloir pénétrer le papier comme matériau réactif, passant d'un matériau tracé à un matériau trace. Je dois avouer que je suis tout à fait fasciné par l'évolution tellement rapide de la cohabitation conflictuelle qu'Anne Marie Milliot mène avec le papier depuis trois ans maintenant. Quand je pense à un itinéraire du blanc à la couleur, il est bien entendu que son propre itinéraire vient s'inscrire là, en décalque.

A Lyon, il y a deux ans (et à Lausanne cette année), elle présentait « 100 feuilles de papier armées et assemblées ». Un mur de sept mètres de haut, impressionnant et fragile mais qui m'avait saisi pour des raisons, je dirais ontogéniques. Toujours la mémoire de ce qui fait naître une œuvre.

C'est au moment de la fabrication de ces feuilles dans la presse, que les fils qui vont ensuite les réunir sont inclus. Dans cette presse, c'est donc une mémoire superposée et simultanée qui se met en place durant l'opération : une feuille et ses fils, un feutre, une feuille et ses fils..., mais plus encore, une feuille et ses fils laissant leur trace en creux dans la feuille précédente et la feuille suivante et ceci à chaque niveau. Autrement dit, chaque feuille est objet singulier, mais en même temps mémoire-empreinte de la feuille précédente et mémoire matrice de la feuille suivante et réciproquement. Une fois remises à la verticale et nouées entre elles, vient le déploiement d'une mémoire globale qui se lit dans l'espace et demande une lecture parcourue. Double manipulation de l'espace et du temps ; encore une fois très troublante. C'est cependant depuis lors que le peintre

est revenu en force avec un aveu : « Je peins avec des fils parce que je ne sais pas peindre autrement »

Dans cette mémoire de l'acte, la couleur vient résolument prendre place : « Maintenant, je mets des fils à l'intérieur de la feuille de papier mais avant je les peins et quand la feuille est sèche, je retire le fil et il reste la trace colorée du fil à l'intérieur de la feuille, dedans, pas dessous, ni dessus, dessous il y a l'empreinte en relief du fil à l'intérieur comme s'il y était encore, mais il n'y est plus, et quand on regarde de l'autre côté de la feuille de papier, l'endroit si on veut, il y a trace colorée dans le creux du papier, et les traces de la déchirure que j'ai faite, que le fil a faites quand je l'ai retiré »⁸. Depuis quelques semaines, au fil, a été substitué un tissu peint. Une suite dont le titre est venu immédiatement : « Dans le papier La couleur La toile ».

Au cours des opérations de fabrication du papier, le piège se referme là sur un tissu coloré, son grain, ses teintes vives, son espace irrégulier.

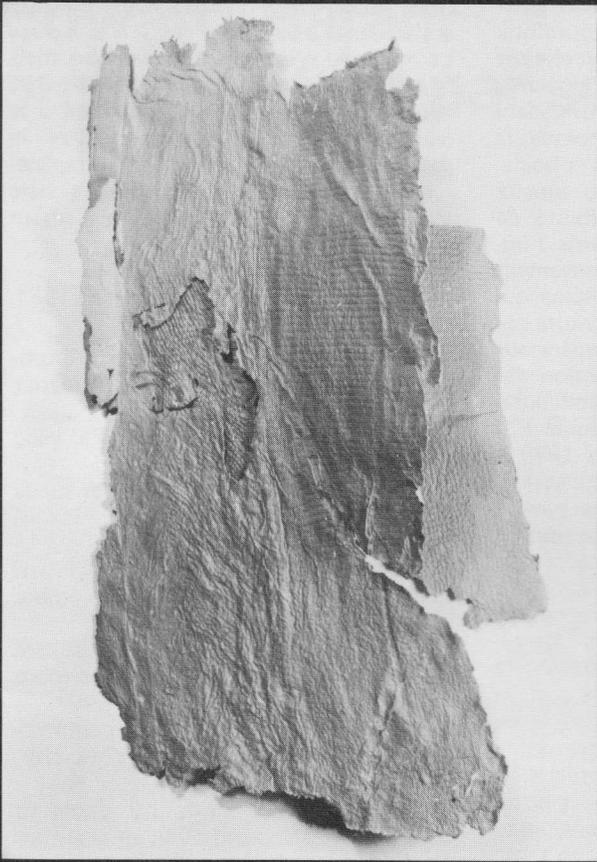
Au moment du dévoilement, le tissu s'est chargé de ses composantes : couleur, texture, brillance et plus encore ; du sentiment troublant de sa présence dans l'absence.

Les objets d'Anne Marie sont donc maintenant tout à la fois trop présents et trop absents. Ils désignent l'opération, rendent nécessaire de la part de l'interlocuteur la recherche de l'acte qui les a mis à jour. Ils sont à eux seuls une histoire, mais le regard exige, comme sur le grand mur de papiers noués, d'embrasser d'un coup l'ensemble des décisions hasardeuses qui se sont produites avant leur naissance.

On se demande toujours s'il n'est pas trop tôt pour parler du travail d'un créateur quand il en avoue lui-même les incertitudes, mais en dehors du fait que les certitudes sont rares et souvent hautaines, j'ai trouvé significatif de souligner, l'intersection du papier et de la couleur, un parcours attirant qui surgit de la mise en œuvre d'une mémoire objective, pour cotoyer aujourd'hui la provocation d'un trouble de mémoire. Je dis bien, ce qui trouble la mémoire rationnelle et non ce qui l'efface.

Colonne gauche : Michelle Favennec Ecorce I 1980 pulpe de coton Photo Hubert Fanthomme. Anne Marie Milliot 100 feuilles de papier armées et assemblées Installation à l'ELAC 1979.

Colonne droite : Joanne Mattera Nine intersections with silk. Soie, coton sur papier 6 x 9 pouces Photo J.M. | Daniel Dartois carton ondulé et fils Photo D.D. | Lena Halfants



MATIERE DE LA COULEUR

On est bien là arrivé à la couleur. Mais pas encore vraiment dans la couleur et je m'étonne de n'avoir encore rien lu de très important dans la presse artistique française à propos de quelques expériences menées aux Etats-Unis, près de New-York autour de la peinture avec le papier-matière-couleur.

Ce ne sont pourtant pas des expériences toutes récentes, même si la plus significative date de deux ans.

Elles sont signalées à propos de Kenneth Noland, d'Ellsworth Kelly et de Frank Stella dans le remarquable ouvrage de Jules Heller et possèdent pour moi une valeur exemplaire dans la mesure où, par exemple, pour les deux premiers de ces créateurs, elles poursuivent un travail qui faisait intervenir la toile comme champ d'expression de la couleur. Les peintres américains du «colorfield» sont partis à la recherche forcenée d'une forme qui ne serait délimitée que par sa propre matière⁹. Ils y sont parvenus par un travail de teinturier sur une toile non préparée et avec une remarquable pureté. Je trouve au moins aussi important que la pulpe de papier colorée ait servi dans les mêmes termes à l'expérimentation de formes non cernées qui résultent d'une pratique dont David Hockney avoue : «Avec cette méthode, il faut se jeter à l'eau du premier coup, impossible de finasser ou raffiner sur le trait / il n'y a pas de traits»¹⁰.

Une pratique qui permet aussi, paradoxalement, à Frank Stella de poursuivre ses «shaped canvas» ou tableaux comme formes, par des papiers modelés en surface par la pâte colorée, transitions là

aussi ontogéniques entre ses toiles antérieures et ses sculptures d'aujourd'hui. Mais de tous ceux qui ont approché ces techniques, c'est au vrai David Hockney qui me paraît avoir abouti à la coïncidence la plus parfaite entre la technique, la matière et le sujet traité : la piscine. «Peindre l'eau avec un matériau aqueux c'était pour Hockney la possibilité de condenser tous ses thèmes favoris : immobiliser en une image fixe le mouvement perpétuel de l'eau dans une piscine qui est le contenant artificiel d'une nature qui s'y réfléchit ; le jeu de la lumière sur l'eau ; l'éparpillement par réfraction des plongeurs sous l'eau. C'est en collaboration avec l'équipe de Tyler Graphic Ltd que Hockney d'août à octobre 1978 a fabriqué ses piscines de papier, qui consistent en vingt neuf tableaux de pâte à papier teintée dans la masse et pressée¹⁰. On ne peut que conseiller de regarder le livre écrit autour de cette série car il est difficile d'évoquer par des mots la correspondance remarquable d'un désir de retrouver la mobilité, la transparence, la vibration colorée, le sentiment de profondeur, la multiplicité des reflets, et la lumineuse transparence d'une pâte qui a été travaillée en masse, à la cuillère, à la brosse à dent ou goutte à goutte, parfois même sous l'influence de la pluie. A un moment où de toute part, on tente de relancer les réalismes, la valeur «unique» du beau métier (de l'art), ce travail qui rejoint dans un esprit contemporain les séries sur la lumière de Monet, est un appel, de l'intérieur de la matière-fibre, à une reconsidération de l'histoire de la peinture et des rapports conflictuels qu'elle a justement entretenus avec ses supports privilégiés, toile, tissu, papier.

Une façon de remettre les conflits art/artisanat à leur juste place.

Le matériau n'est jamais une prison, mais le moyen de faire jouer sa propre liberté, mais il ne s'émancipe vraiment que si le créateur veut bien en reconnaître la nature profonde. Après le tissu-tapisserie et la toile, le papier, comme le signale Van Mulders, est aujourd'hui réellement émancipé.

M. Thomas, mars 1981.

(1) Art textile/Papier/Textielkunst. Exposition Galerie La Main. Bruxelles février 1980.

(2) Pablo Neruda. J'avoue que j'ai vécu p. 163-164.

(3) Gilbert Lascault. Ecrits timides sur le visible. Série «Esthétique» ed. 10/18. 1979.

(4) Conversation avec Marie José Pillet. Chantal Moya DRIADI N° 8, décembre 1978 p. 43-47.

(5) Krasno : une mémoire de vie. Dialogue avec Alain Macaire. Canal 22, novembre 1978 p. 32.

(6) Ben-Haïm's second nature : a commentary. Michael Florescu. New York city, January 1980.

(7) The thread of continuity. Paper as fabric, craft as art, and other ambiguities. Joannes Mattera. Fiberarts, ju-ao 1979, p. 31-34.

(8) Détournements du fil. Catalogue de l'exposition organisée par le Groupe Tapisserie. 1980.

(9) Peinture/Teinture, la mémoire de la toile. M. Thomas. Symposium art textile. Cannes. 1979 (à paraître)

(10) David Hockney, piscines de papier. Herscher Paris 1980.

Kenneth, sur la terrasse, met en place les moules métalliques pour la Piscine à nuage (Piscine de papier 10) avant que la pâte à papier liquide et teintée (dans des seaux repérés par des lettres, à gauche) y soit déversée ou répandue à la cuillère.

