

JEAN-CHARLES

BLAIS

GÉRARD

GAROUSTE

p e i n t u r e s e t d e s s i n s



JEAN-CHARLES BLAIS
GÉRARD GAROUSTE
peintures et dessins

29 mars — 18 mai 1986
Musée d'art contemporain
de Montréal

Jean-Charles Blais / Gérard Garouste
peintures et dessins

Une exposition organisée
par le Musée d'art contemporain de Montréal
Conservateur: Gilles Godmer

Prêteurs:

Jean-Charles Blais, Paris
Castelli Graphics, New York
Léo Castelli Gallery, New York
Galerie Liliane et Michel Durand-Dessert, Paris
Galerie Yvon Lambert, Paris

Photographies:

Dorothy Zeidman, New York, pages 12 à 18, 24, 28, 29
Zindman/Fremont, New York, pages 25, 26
Adam Rzepka, Paris, pages 27, 30

Concepteur graphique: Lumbago

Dactylographie: Carole Paul

Typographie: In-Cinq Communications

Impression: Boulanger Inc.

Le Musée d'art contemporain de Montréal est
subventionné par le Ministère des Affaires
culturelles du Québec et bénéficie de la
participation financière des Musées nationaux
du Canada.

©Musée d'art contemporain de Montréal, 1986
Dépôt légal: Bibliothèque nationale du Québec
1er trimestre 1986
ISBN 2-551-06623-9

SOMMAIRE

4 AVANT-PROPOS

Marcel Brisebois

5 PRÉSENTATION

Gilles Godmer

6 TÊTE-BÊCHE

Johanne Lamoureux

10 JEAN-CHARLES BLAIS

19 LISTE DES OEUVRES

20 NOTES BIOGRAPHIQUES

21 BIBLIOGRAPHIE

22 GÉRARD GAROUSTE

31 LISTE DES OEUVRES

32 NOTES BIOGRAPHIQUES

33 BIBLIOGRAPHIE

34 REMERCIEMENTS

AVANT-PROPOS

Le Musée d'art contemporain de Montréal a reçu comme mandat du législateur d'assurer au Québec une présence de l'art contemporain international. Au cours des dernières années, des pays comme l'Allemagne, les États-Unis et l'Italie ont ainsi été reçus au Musée. L'exposition d'un certain nombre d'oeuvres de deux artistes français, Jean-Charles Blais et Gérard Garouste, s'inscrit dans ce mouvement.

Je ne doute pas que ceux qui interrogent les articulations du langage plastique établies par ces deux artistes seront heureux d'être confrontés à des travaux que la plupart d'entre nous ne connaissons qu'indirectement.

Madame Johanne Lamoureux, critique et historienne d'art, a consenti à nous livrer les réflexions que lui inspirent l'oeuvre de ces deux artistes ainsi que le rapprochement de leur production. C'est à Monsieur Gilles Godmer, conservateur au Musée, qu'a incombé la responsabilité d'organiser cette exposition dans des délais très courts. Je leur exprime les remerciements du personnel du Musée ainsi que ceux des membres du Conseil d'administration.

Il convient également de souligner la collaboration efficace des galeries et des collectionneurs qui permettent ainsi au public de prendre contact avec des éléments représentatifs d'une recherche esthétique sans doute inachevée, mais qu'à New York comme à Munich et à Montréal on suit avec le plus grand intérêt.

Le directeur,
Marcel Brisebois

PRÉSENTATION

Les noms de Jean-Charles Blais et Gérard Garouste font partie de l'histoire récente de l'art en France. Leur apparition coïncide en fait avec l'avènement des années 80. Au même moment, associés au groupe de la *Figuration libre*, émergeaient les Di Rosa, Combas, Blanchard, Boisrond et autres. Si bien que dans cette foulée, un peu trop rapidement peut-être, Blais et Garouste, par la force des choses, ont pu être associés à cette nouvelle « école » picturale avec laquelle tout compte fait ils n'ont, l'un comme l'autre, que bien peu à voir.

Car force est de reconnaître à chacun la nature bien particulière de son travail. Celui-ci, à part le fait qu'il évolue dans le champ de la figuration, se développe dans des registres très différents de ceux qu'on attribue généralement à la *Figuration libre*, davantage associés peut-être à un certain lyrisme débridé, voire même loufoque, où ne sont certes pas exclues parfois provocation et insolence. D'autre part, même si le caractère hautement personnel de leur recherche ne peut être contesté, chacune n'est en rien non plus réductible à l'autre. Si l'oeuvre des deux artistes, quoique différemment, fait intervenir entre autres la mémoire, la culture ou le mythe, les mécanismes de son élaboration chez chacun, les moyens, de même que les préoccupations fondamentales qu'elle met en cause divergent passablement. Il ne s'agit donc pas dans la présente exposition de rapprocher nécessairement le travail de l'un avec celui de l'autre. À travers un corpus d'oeuvres, constitué de peintures et de dessins, qu'il nous a été possible de rassembler, notre but est plutôt de rendre compte simultanément de la production de ces deux artistes parmi les plus importants à s'être manifestés en France récemment, et pour lesquels l'intérêt qui va croissant, déborde maintenant très largement les frontières de leur pays.

La jeune peinture française n'a peut-être pas bénéficié à Montréal de l'intérêt qu'internationalement on lui porte depuis quelques années. La présente exposition tente à sa manière de remédier à cela. Puisse-t-elle de surcroît faire en sorte de stimuler notre curiosité pour l'ensemble de cette peinture dont certaines des directions sont ici désignées à travers Blais et Garouste.

Gilles Godmer
Conservateur

TÊTE-BÊCHE

Blais/Garouste. Garouste/Blais. Ils ont ici ce qu'on pourrait appeler une liaison de circonstance. En l'occurrence, la circonstance est muséologique. Il est devenu de plus en plus courant, dit-on, de grouper par deux les exposants. On aurait pu penser qu'il s'agissait là d'un chiffre inconfortable, n'offrant ni le privilège de l'exposition solo ni l'alibi du groupe ou du thème. Mais la vertu du deux réside précisément dans cet inconfort et dans ce qui le motive: c'est en quelque sorte un chiffre qui «ne fait pas le poids». Qu'on ne sursaute pas encore. . . J'entends par là un nombre par lequel on ne peut pas faire assumer aux oeuvres une représentativité transparente, «naturelle», allant de soi. Il manifeste toujours avec obstination une espèce de libre arbitre muséologique. Ce n'est pas dire pour autant que toute pertinence est évacuée mais elle n'apparaît pas entièrement pré-déterminée, un peu comme s'il revenait, avec plus d'évidence, au parcours de l'exposition aussi bien qu'à sa préparation, de la construire. Paradoxalement, l'acte muséologique n'est peut-être jamais plus sensible et manifeste que dans une telle exposition à deux têtes parce que s'y marque, en creux ou en relief, une articulation incontournable.

Dans le cas qui nous concerne ici, le deux désamorce d'emblée l'idée qu'il puisse s'agir d'une exposition à bannière nationale. Blais et Garouste sont français certes, mais personne ne croira qu'ils font à tous les deux la peinture française (à cause de ou malgré leur renommée new-yorkaise et internationale), ni qu'ils peuvent à tous les deux en offrir une sélection suffisante pour jouer le jeu d'une telle représentativité. D'une part, leurs pratiques picturales sont trop «incompatibles» pour résumer une tendance: par contre, du fait même de cet écart, il sera peut-être tentant de lire dans cette exposition une déchirante polarisation de la peinture française (ou même contemporaine *at large*). Or quand bien même, la peinture, française ou non, se développerait aujourd'hui en vertu d'une telle polarité (ce qui constitue à mon avis un schéma simpliste, inexact et surtout stérile), il n'y aurait guère d'intérêt à réduire ce que deux artistes exposent ici à une confrontation de cet ordre parce que cette confrontation ne satisferait pas notre soif d'une pluralité d'exemples: elle ne contenterait que notre problématique soif d'exemplaire.

Mais pourquoi toutes ces précautions méthodologiques? C'est que cette mise en garde, l'espace

d'exposition a des moyens de la négocier et de la faire entendre. Il suffit de ne pas mélanger les joueurs par exemple. En exposant Garouste dans une salle et Blais dans une autre, le rapprochement se donne aussitôt sous le mode d'une co-habitation réservée, à distance. Mais l'espace du catalogue est autre. Blais et Garouste y sont peut-être plus étroitement exposés ensemble parce qu'ils sont alors offerts à lire ensemble. Le catalogue court par conséquent le risque de ramener le «deux» dans le champ de la représentativité et de faire apparaître ce rapprochement sinon comme inévitable, du moins comme trop révélateur, sur-significatif. Lecteur, lectrice, tu l'auras compris, la difficulté de l'exposition bicéphale, sur le terrain de son catalogue, c'est qu'elle renvoie aussi, avec une évidence brutale, le spécialiste-historien de l'art à ses propres automatismes devant le double écran, la projection comparée: elle fait rappliquer sa compulsive marieuse ou chicanière à distinguer ou à rapprocher tout A de tout B, en fonction de divers *scenari* qui vont du flirt banal à la conjugalité orthodoxe en passant par la liaison orageuse.

Puisque c'est bien là néanmoins une des dimensions d'une telle exposition, voire un de ses défis, comment alors lire Blais avec Garouste et Garouste avec Blais sans les prendre dans une histoire vraie ou dans une histoire autre (par exemple la description de leur place dans une toponymie de la peinture française ou internationale)? Comment parler ponctuellement de ce rapprochement sans en éviter l'arbitraire par deux textes étanches, imperméables, et sans non plus le domestiquer par un long texte fluide et monolithique qui fabriquerait, au bout du compte, cette naturalité rassurante que la figure du deux avait justement contrecarré jusque-là? Les solutions ne manquent pas.

On aurait pu dans un premier temps paraître voir l'un *par* l'autre, puis celui-ci par celui-là: ensuite, pour se faire pardonner ces libertés prises, on aurait feint un moment d'oublier la salle voisine, histoire d'étudier «le sort des têtes» chez Blais *ou* «la fonction du genre» chez Garouste. Qui sait? Peut-être même aurait-on succombé ici et là au discours des similitudes et contrastes dénoncé plus haut, en ajoutant quelques remarques sur le dessin, l'échelle monumentale ou l'instabilité des figures à la fois chez Garouste *et* chez Blais. De toutes ces pistes, de tous ces fragments livrés en vrac, les visiteurs/lecteurs auraient dû assumer la construction et, souhaitons-le, la reconnaître comme telle: en cela le projet était séduisant. Mais on aurait du même coup montré que, finalement, non seulement ces oeuvres tolèrent bien ce rapprochement (ce qui

n'étonnera à vrai dire personne) mais encore qu'elles fournissent «*de l'intérieur*» les arguments aptes à le conduire, à orchestrer cette chorégraphie d'écartés et d'attouchements. Je ne le souhaitais pas. J'ai pourtant tenté l'expérience. En voici un exemple :

«*On aura bientôt saisi que, pour une période donnée, Blais et Garouste travaillent à partir de lexiques réduits qu'on a vite recensés, presque malgré soi. Pour Blais: un arbre (ou une branche feuillue), une hache ou un marteau, des fumées (de nuage, d'usine ou de cigarette), des maisons, un bonhomme (les gros souliers du bonhomme). Et Garouste: une théorie de personnages (l'indien, le classique, le pendu, le commandeur) et d'objets (le miroir, le vase, le divan), encore que rien ne suggère qu'il faille de la sorte séparer les premiers des seconds. La relative clôture de ces vocabulaires est accentuée par l'homogénéité entre les oeuvres retenues au M.A.C.: (Blais ne dessine plus tout à fait comme vous le verrez ici, Garouste a d'autres audaces de couleurs.) Le recensement de ces lexiques sabote très certainement la possibilité d'une narration linéaire car, à se répéter de la sorte, les éléments iconographiques perdent leur crédibilité narrative et ne renvoient plus qu'à l'événement» de leur réapparition. Pourtant cette perte s'articule différemment dans chacun des cas qui nous concerne.*

Blais neutralise le récit de toutes parts: rien de plus qu'une action, une phrase, un bout d'action ou d'accablement n'est donné, et encore l'est-ce généralement de façon à évacuer toute contamination psychologique: notez le traitement des visages, contourné à titre de lieu privilégié d'un investissement de ce type. Même dans les oeuvres où, par une mise en page quasi «cinématographique» (gros plan, hors champ), l'action se poursuit «au-delà», nous ne sommes pas invités à la suivre: la fragmentation du support, ses franges endolories interdisent, freinent toute élaboration ou élucubration ultérieure et périphérique. L'image se présente, partielle ou non, comme un bloc compact, fermé, monolithique et terriblement laconique, comme les personnages qui s'y trouvent, et dont on n'imagine pas qu'ils pourraient entreprendre de nous causer.

Les oeuvres de Garouste insistent plus sur une disposition des éléments récurrents, et de là sur la constante reformulation de leurs rapports. Peu importe le genre (nu, mythologie, nature morte), un paysage se trame à partir d'un étalement d'îlots unifiés par une facture orangée. Exposé parmi ses collatéraux, chaque tableau, en son «sombre dessein», nous happe dans une fiction lacunaire où les divers éléments du lexique participent à une mou-

vance narrative. *On peut soupçonner par moments l'antériorité d'un système codé, symbolique, qui aurait déjà géré le sens du sujet mais cela même n'est jamais, en tant que précisément toute clé nous est refusée, qu'une machine à exciter l'indécidabilité du sujet, et la force du sujet comme effet de cet indécidable.»*

Vous voyez. On pourrait continuer à l'avenant. Clore ici le chapitre de la narration et passer à une question plus ou moins contiguë. L'impression qui s'en dégagerait, c'est bien qu'après tout, les oeuvres de Garouste et de Blais présentent *en elles-mêmes* le matériel, le support, de leur comparaison (et de ce fait, par une argumentation à rebours, la justifie, la légitime). Exit l'arbitraire muséologique. On pourrait néanmoins, sans ancrer ce rapprochement de la sorte, mesurer Garouste et Blais contre un étalon fourni, non plus immédiatement par leur pratique même, mais plutôt par un tiers: la critique par exemple. On aurait alors la surprise de constater qu'ils ont bénéficié d'une même métaphorisation, peut-être plus motivée par un engouement terminologique que par une investigation de leurs oeuvres respectives. On parle à leur sujet d'archéologie. On n'en parle d'ailleurs pas qu'à leur sujet: l'archéologie semble avoir remplacé aujourd'hui les heurs et malheurs de la métaphore théâtrale, particulièrement courtisée aux beaux jours de la sémiologie. Que vise à cerner cette métaphore? Ce n'est pas du tout clair: ça n'est jamais trop précisé. Seulement on devine bien que ça n'implique pas une même définition de l'archéologie, selon que le support de la métaphore soit Blais ou Garouste, et que même, le plus souvent, ça repose sur une absence de définition d'une archéologie et de ce que l'on attend de sa projection en outil critique.

Invoquée à propos de Blais, l'archéologie renvoie à une matériologie du support, à la stratification des affiches que Blais décolle, arrache pour en peindre l'envers. Ce geste fabrique du fragment, un support fragmentaire: il produit une forme irrégulière, aux bords déchiquetés, fragiles, friables, une forme dont les dimensions peuvent toutefois différer le moment où nous la saisissons comme fragment. Question d'échelle. Les gros fragments se laissent moins aisément déchiffrer comme tels, car on a d'abord l'impression que le morcèlement est un effet de notre perception débordée avant que de pouvoir découvrir le support lui-même comme morceau. Fragments et strates: la figure est bien tentante. Le support, cette chair de vestiges publicitaires, supporte chez Blais l'éventuelle pertinence d'une convocation de l'archéologie. Mais cette lecture occulte, dans un premier temps, l'enchaînement

des déterminismes qui règlent les procédures du travail de Blais (et se substituent en quelque sorte, par invention de contraintes, à une souveraineté d'auteur). La «shape» du support est le fruit d'un hasard d'arrachage. Elle détermine ensuite certaines qualités de l'image: par exemple, la fragmentation de l'action ou son orientation, une figuration brutale, stylistiquement grossière. Ce support est inconfortable aussi. On dirait un livre géant dont les pages gondolées et collées rappelleraient incessamment une inondation ou un sinistre dont elles auraient réchappé de justesse (et que peut-être même elles illustreraient. . .). Cette surface, qui n'a ni la peau lisse des toiles montées ni la souplesse de plis de celles qui ne le sont pas, s'offre comme une croûte accidentée, durcie mais encore périssable, et surtout, une fois encore, déterminante: sa géographie entraîne le dessin, le soumet à certains plis, certains vallons que la couleur comblera dans un dernier temps, cédant à son tour à la logique des contraintes et plus spécifiquement à celles posées par l'étape précédente.

Cet enchaînement de procédures, à partir de vestiges urbains, a quelque chose de fort peu archéologique, au sens que cette discipline a connu comme «modèle» des sciences humaines à l'ère du structuralisme: il n'offre aucun *décrochement*, bien au contraire. L'image, bien que redoublant certains aspects du support et leur faisant écho, télescope, toutes sources et toutes étapes confondues, les déterminismes d'exécution en un produit, nous l'avons vu, monolithique et sans faille. Même lorsque le support donné est scindé d'une large brèche (*Idee en l'air*), celle-ci est rattrapée par l'image et figure d'entrée de jeu, à même l'écorce du support, l'effet anticipé de la rencontre entre l'arbre et l'outil. En ses premiers tableaux, Blais aménageait parfois, en creusant son support, de petits hublots où, sur les couches inférieures, on pouvait voir de petites têtes. Mais les tableaux de cette exposition présentent peu de ces excavations et privilégient le *retournement* de la couche supérieure déchirée. Ce repliement fait apparaître, sous forme d'étoilement parfois, le recto de l'affiche: il produit un événement de matière apparenté au retournement recto/verso à l'origine de l'appropriation du support. Ce volte-face, les bonshommes du tableau, toujours très en accord, se l'appropriant à leur tour, en nous tournant le dos, comme les affiches. Par là, ces tableaux opèrent à un registre plus près du signe (qu'on pense à l'image de la feuille évoquée par de Saussure pour expliquer la relation signifiant/signifié) que du texte, de la complexité stratifiée du texte.

La couleur possède dans certains tableaux de Garouste une fonction mnémotechnique: elle exerce un art de la mémoire mais qui n'a pas, du seul fait de ce rapport au passé, une valeur archéologique. Cet usage de la couleur qu'il convient d'explicitier, plusieurs titres le signalent: *Le commandeur et la maison rose*, *Portrait à la veste verte* qu'on pourra voir dans l'exposition, mais aussi, ailleurs, *Le nu rouge*, *La nature morte au vase bleu*. Étrange relation parfois de la couleur à l'objet qu'elle désigne et au titre qui la souligne: ainsi le nu rouge n'est pas rouge, il est détaché contre un drap rouge. Ce rouge, comme dans bien d'autres tableaux de Garouste — dont certains où le titre oublie de marquer la résistance d'une couleur — ce rouge est la seule couleur du tableau. Elle vient crever l'homogénéité de tableaux monochromes construits en valeurs dans une pâte tourmentée. D'un strict point de vue compositionnel, la couleur déséquilibre alors l'architecture du tableau.

Mais ce déséquilibre ne «ruine» rien: il reprend à sa charge l'organisation. Ces couleurs-objets opèrent un travail d'architecture, plus précisément un travail de lieu, de lieu de mémoire, au sens de ces *loci* dont parle Frances Yates dans son beau livre sur *L'art de la mémoire*.¹ Cette conjugaison d'une couleur et d'un objet aide à fixer notre mémoire et lui offre une balise. On pourra même suggérer, dans un clin d'oeil au peintre, qu'il existe un Garouste imaginaire, un anti-Garouste pourtant, dont le paysage combinerait la série complète de ces objets-couleurs jamais réunis. En ce tableau, dans l'esprit du spectateur, la veste verte côtoie le vase bleu et la maison rose. On aurait ainsi une énumération des «lieux» à travers lesquels il nous est rendu plus facile de distinguer ce Garouste-ci de ce Garouste-là. Car c'est bien là une part de l'enjeu. Mais une part seulement.

Cette mémoire artificielle, que pratiquaient les rhéteurs antiques en plaçant mentalement un signe dans un lieu, était fondée sur l'existence d'une référence et d'un ordre. Les signes, logés à travers une grille architecturale, chiffraient, tour à tour, un morceau de ce qu'on savait devoir retrouver (un vers, un argument) rapidement et dans le bon ordre: leur distribution s'établissait donc en fonction d'une série fixe de lieux architecturaux. Or, la maison rose ne chiffre *a priori* rien d'extérieur au tableau et semble de ce fait pouvoir faire l'économie d'une ordonnance pré-déterminée. Mais elle n'est pas pour autant un pur effet de peinture, un «rose»; c'est une maison-rose. En la rupture qu'elle impose au tissu tabulaire, elle chiffre l'ordre même du tableau. . . et de cette rupture. Elle en est le *locus*, ce par quoi

le tableau est retenu, *et du même coup*, ce par quoi s'indique et se combat une propension de l'oeuvre, ailleurs qu'en ce noeud de couleur, à se rendre «immémorable».

La couleur agit comme l'excès d'un présent énonciatif, présent d'un dispositif mnémonique réchappant la prégnance du tableau, lequel commenterait, en son reste, un temps autre, l'autre du temps marqué en sa distance par le faire même: figuration déréalisée, quasi-fantômatique, assombrie comme si l'ombre d'une patine était dans la pâte même où les figures s'enlisent sans toujours parvenir à se détacher du fond. La couleur participe à cet écart en le soulignant.

Si on a pu évoquer à propos de ces tableaux le projet utopique d'un tableau originel en sa banalité fondamentale,² c'est, il me semble, à la lumière, de cet écart reconnu qu'il importe de le penser, en tant que ces oeuvres sont déchirées d'une diachronie ouverte et tiraillée entre l'*anonymat* de la grande manière et la violence de sa virtuosité. Il faut spécifier surtout le statut de cette «origine», présentée ici à travers le relais du souvenir qui la reconstruit et sans qu'il y ait recouvrance (d'une origine enfouie depuis toujours sous la ligne de visibilité). L'origine est d'emblée composée, constituée, articulée par un bagage de matériaux iconographico-stylistiques qui l'enrôle, comme modèle, sous l'empire de la copie, des conventions, du «normé», aussi irrepérable que puisse être le contenu citationnel dont on la devine agitée. L'originel est une citation où s'abîme d'emblée l'original(ité) et où l'autorité d'un destinataire (premier) est mise en échec. L'intérêt que portent ces oeuvres à une *arché* (comme principe et comme source) tient tout entier dans le déchirement qu'inaugure la reconnaissance de son impossibilité théorique et réelle.

On aurait peut-être là un effet équivalent, mais par une stratégie roulant en sens inverse, à celui que provoque l'enchaînement de déterminismes dans les procédures d'exécution chez Blais: un assujettissement du sujet-peintre.

Johanne Lamoureux

NOTES

1. Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.
2. Catherine Strasser, «L'inqualifiable» in *Gérard Garouste*, Paris, Jacques Damase éd., 1984, p. 25.

JEAN-CHARLES
BLAIS





Blonde et légère, 1983
peinture glycérophtalique et techniques mixtes sur affiches arrachées
291,5 cm × 243 cm



Fernand et Léger, 1983
peinture glycérophtalique et techniques mixtes sur affiches arrachées
283,5 cm × 238 cm



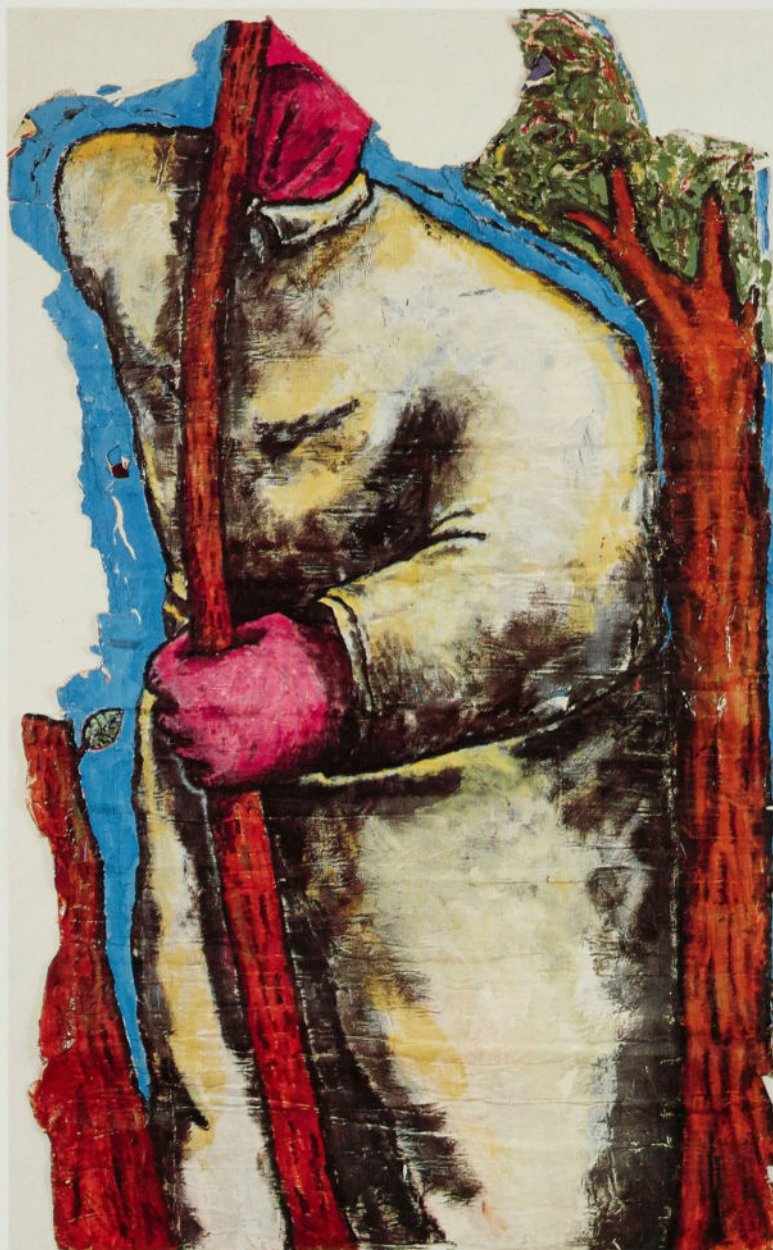
Pour oublier, 1983-84
peinture glycérophthalique et techniques mixtes sur affiches arrachées
238 cm × 600,5 cm



Idée en l'air, 1984
peinture glycérophtalique et techniques mixtes sur affiches arrachées
316,5 cm × 410,5 cm



Pas très sûr, 1984
peinture glycérophtalique et techniques mixtes sur affiches arrachées
301,5 cm × 152 cm



Caché (dans les bois), 1984
peinture glycérophtalique et techniques mixtes sur affiches arrachées
289 cm × 175 cm



À pied plus vite, 1984
peinture glycérophtalique et techniques mixtes sur affiches arrachées
263,5 cm × 278,5 cm

LISTE DES OEUVRES

Blonde et légère, 1983
peinture glycéróphthalique et
techniques mixtes sur affiches arrachées
291,5 cm × 243 cm
Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York

Fernand et Léger, 1983
peinture glycéróphthalique et
techniques mixtes sur affiches arrachées
283,5 cm × 238 cm
Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York

Pour oublier, 1983-84
peinture glycéróphthalique et
techniques mixtes sur affiches arrachées
238 cm × 600,5 cm
Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York

Idée en l'air, 1984
peinture glycéróphthalique et
techniques mixtes sur affiches arrachées
316,5 cm × 410,5 cm
Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York

Pas très sûr, 1984
peinture glycéróphthalique et
techniques mixtes sur affiches arrachées
301,5 cm × 152 cm
Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York

Caché (dans les bois), 1984
peinture glycéróphthalique et
techniques mixtes sur affiches arrachées
289 cm × 175 cm
Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York

À pied plus vite, 1984
peinture glycéróphthalique et
techniques mixtes sur affiches arrachées
263,5 cm × 278,5 cm
Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York

Sans titre, 1984
gouache sur papier
51 cm × 113,5 cm
Courtoisie de Castelli Graphics, New York

Sans titre, 1984
gouache sur papier et collage
104 cm × 85,5 cm
Courtoisie de Castelli Graphics, New York

Méchant?, 1984
techniques mixtes sur papier
39 cm × 29,5 cm
Courtoisie de Castelli Graphics, New York

Une idée sombre, 1984
techniques mixtes sur papier
33 cm × 29,5 cm
Courtoisie de Castelli Graphics, New York

Café tabac, 1984
techniques mixtes sur papier
30 cm × 29,5 cm
Courtoisie de Castelli Graphics, New York

Plus vite, 1984
techniques mixtes sur papier
50,5 cm × 29,5 cm
Courtoisie de Castelli Graphics, New York

Planté solide, 1984
techniques mixtes sur papier
40,5 cm × 30 cm
Courtoisie de Castelli Graphics, New York

Pour la fin, 1984
techniques mixtes sur papier
38 cm × 34 cm
Courtoisie de Castelli Graphics, New York

Sans titre, 1985
peinture acrylique sur affiches arrachées
170 cm × 320 cm
Collection de l'artiste

Sans titre, 1985
peinture acrylique sur affiches arrachées
250 cm × 140 cm
Courtoisie de la galerie Yvon Lambert
Paris

NOTES BIOGRAPHIQUES

Né à Nantes en 1956
Vit et travaille à Paris

Principales expositions personnelles

- 1982 *Jean-Charles Blais*, capc, Musée d'art contemporain, Bordeaux
Galerie Yvon Lambert, Paris
Galerie Baronian-Lambert, Gand
Galerie Ugo Ferranti, Rome
- 1983 Galerie Buchmann, St-Gallen (Suisse)
Galerie Catherine Issert, St-Paul-de-Vence
Jean-Charles Blais — Lavori su carta, galerie Ugo Ferranti, Rome
Jean-Charles Blais — dessins, Fondation du Château de Jau, Perpignan
- 1984 Galerie Buchmann, Bâle
Jean-Charles Blais — drawings, Castelli Graphics, New York
Jean-Charles Blais — paintings, galerie Léo Castelli, New York
Jean-Charles Blais — Peintures récentes, Halle du Sud, Genève
Jean-Charles Blais — Dessins, Musée d'Art et d'Histoire, Fribourg
Jean-Charles Blais — Tout l'atelier de mars à octobre 1984, capc, Musée d'art contemporain, Bordeaux
- 1985 Kunsthalle, Bâle
Galerie Yvon Lambert, Paris
Galerie Barbara Farber, Amsterdam
Kunsthalle, Düsseldorf
- 1986 Galerie Harald Behm, Hambourg
Kestner-Gesellschaft, Hanovre

Principales expositions collectives

- 1981 *Sans titre ou les figures du vide*, 23 rue Nantaise, Rennes
Bernard Lamarche-Vadel présente: Finir en beauté, 39 rue Fondary, Paris
- 1982 *En garde!*, Mairie, Rennes
L'air du temps. Figuration libre en France, galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice, Nice
Blais, Boisrond, Blanchard, Combas, Di Rosa, Maurige, Viollet, galerie Catherine Issert, Saint-Paul-de-Vence
Blais, Ferrat, Ferrari, Tosani présentés par

Jean de Loisy, R.C. des Fossés, Saint-Étienne

Yvon Lambert présente 24 artistes de sa galerie, Chez Jeanne Laffitte, Marseille
Mouvances — huit artistes pour le Japon, galerie Trans/form, Paris

XI^e Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris
75 artistes. . . à la carte, Avant-Première, Paris

Blais, Blanchard, Combas, galerie Karen & Jean Bernier, Athènes

1983 *Biennale Nationale d'Art Contemporain*, Tours

Neue Malerei aus Frankreich — Figuration Libre. *Blais, Blanchard, Boisrond, Combas, Di Rosa*, galerie Heinz Holtman, Cologne

Perspective 83 — Art 14'83, Salon international d'Art, Bâle

La danse à Aix — Dans la rue: 7 plasticiens, 3 chorégraphes, Place de l'Hôtel de Ville, Aix-en-Provence

La nouvelle peinture en France et ailleurs, Musée de Bourbon-Lancy, Bourbon-Lancy
Trans Figuration, ARCA, Marseille
Nocturne, galerie Siegel, New York
Trigon '83 — Biennale de Graz, Neue Galerie, Graz (Autriche)

Galerie Yvon Lambert, Paris
Images de la France — Bilder aus Frankreich, galerie Krinzinger, Innsbruck
New French Painting, Riverside Studios et galerie Gimpel Sons, Londres
Images de la France — Bilder aus Frankreich, Krankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg, Francfort

1984 *Images de la France — Bilder aus Frankreich*, galeries Nächst St. Stephan et Grita Insam, Vienne

L'art à l'oeuvre, École régionale des Beaux-Arts d'Angers, Hôtel d'Ollone, Angers
France: une nouvelle génération, Hôtel de Ville, Paris

New French Painting, Museum of Modern Art, Oxford

The European Attack, galerie Barbara Farber, Amsterdam

French Spirit Today, University of South California, Fisher Art Gallery, Los Angeles
Individualités, Galleria d'Arte Moderna, Rome

Rite Rêve Rock, Musée cantonal des Beaux-

- Arts, Lausanne
An International Survey of recent Painting and Sculpture, Museum of Modern Art, New York
New French Painting, John Hansard Gallery, University of Southampton, Southampton
Robert Fraser presents Paris / New York, Robert Fraser Gallery, Londres
Sur invitation, Musée des Arts Décoratifs, Paris
Biennale de Venise — Aperto 84, Magazzini del Sale, Venise
French Spirit Today, Museum of Contemporary Art, La Jolla
New French Painting, Fruitmarket Gallery, Edimbourg
- 1985 Castelli Graphics, New York
Nouvelle Biennale de Paris, Paris
 Galerie Buchmann, Bâle
 Galerie Exit, Helsinki
12 artistes français dans l'espace, The Seibu Museum of Art, Tokyo et Ohara Museum of Art, Kurachiki
 Fondation Walter Hill, Séoul
Colour since Matisse, Royal Scottish Academy, Edimbourg
 Musée des Beaux-Arts, Nantes
 Palais des Beaux-Arts, Bruxelles
Aimer les musées, capc, Musée d'art contemporain, Bordeaux
- Paris révèle une nouvelle vague», *Connaissance des Arts*, no 368, Paris, octobre
- 1983 Paolo Balmas, «Jean-Charles Blais», *Flash Art*, no 111, Milan, mars
 Xavier Girard, «La peinture en fuite», *Art Press*, no 70, Paris, mai
 «Blais comme il lui plaît», *Connaissance des Arts*, no 377-378, Paris, juillet-août
 Geneviève Bréerette, «Jean-Charles Blais», *Le Monde*, Paris, 24 novembre
 Jean de Loisy, «Primo Piano — Jean-Charles Blais», *Flash Art*, no 117, Milan, décembre-janvier 1984
- 1984 Catherine Millet, «France: une nouvelle génération», catalogue, Hôtel de Ville, Paris
 Jean-Louis Froment et Catherine Strasser, «*French Spirit Today*», catalogue. Fisher Art Gallery, Los Angeles
Jean-Charles Blais, catalogue. Capc, Musée d'art contemporain de Bordeaux. Textes de Jean-Louis Froment, Catherine Francblin, biographie de Sylvie Couderc
Jean-Charles Blais, Bâle, Édition Galerie Buchmann. Texte de Xavier Girard: «Le «métro émotif» de Jean-Charles Blais» et Roger Marcel Nayou: «En vitesse!»
 André Morain, «Paris Mise en scène», *Art Journal*, no 2, avril-mai
 James Collins, «The Rise of Europe», *Flash Art*, no 117, avril-mai
- 1985 Philippe Piguet, «Blais à l'affiche», *Arte Factum*, no 11, Belgique, novembre-janvier 1986
Nouvelles Biennale de Paris, catalogue, Paris, Electa Moniteur
Pierre Antonucci, Jean-Charles Blais, Loïc Le Groumellec, catalogue. Texte de Xavier Girard, Galerie Exit, Helsinki

BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

- 1981 Bernard Lamarche-Vadel, «Finir en beauté», *Artistes*, Paris, octobre-novembre
- 1982 Xavier Girard, «Dossier 30 Jeunes artistes Français — Jean-Charles Blais», *Art Press*, no 58, Paris, avril
 Jean-Marc Poinot, «New Painting in France», *Flash Art*, no 108, Milan, été
 Catherine Francblin, «Free French», *Art in America*, New York, septembre
 Georges Boudaille, «La 12e Biennale de

GÉRARD
GAROUSTE

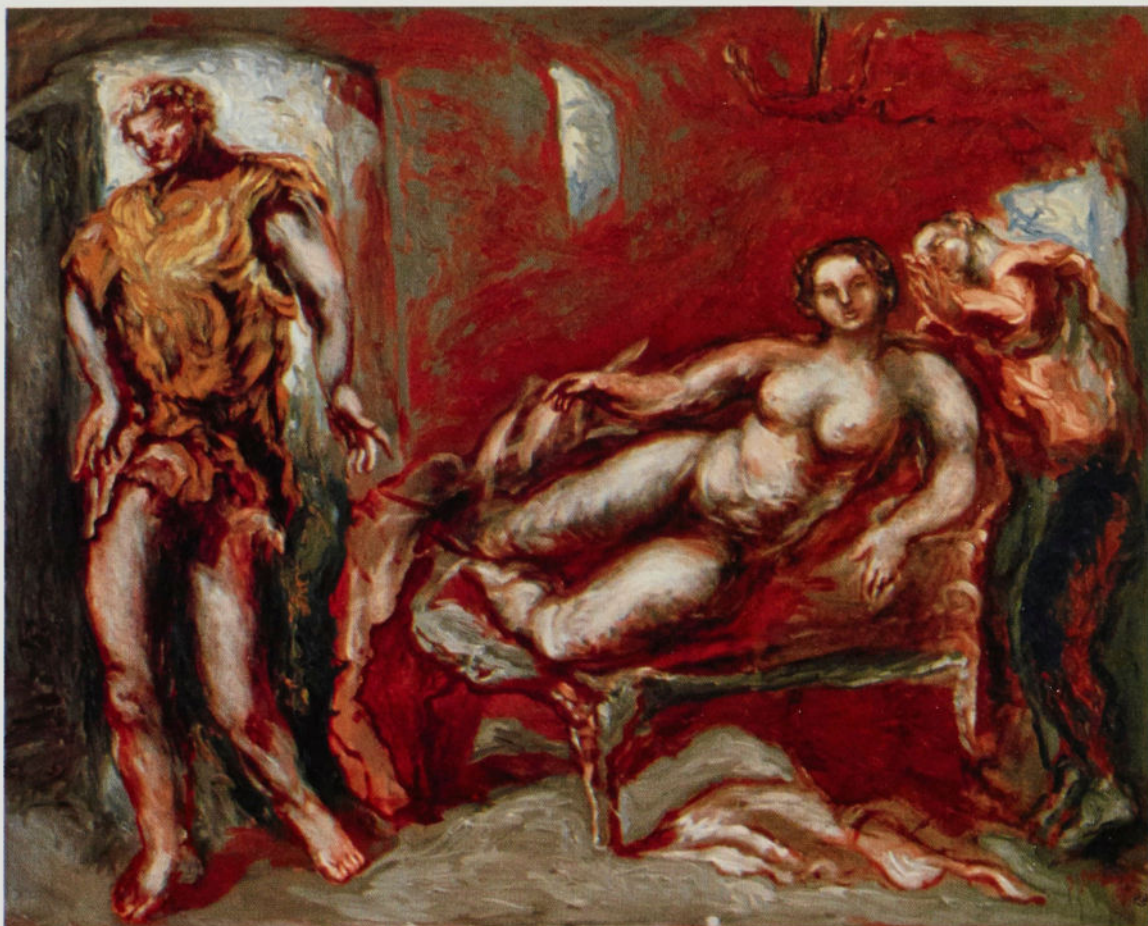




Les Incendiaires, 1808
huile sur toile
249,5 cm × 294,5 cm



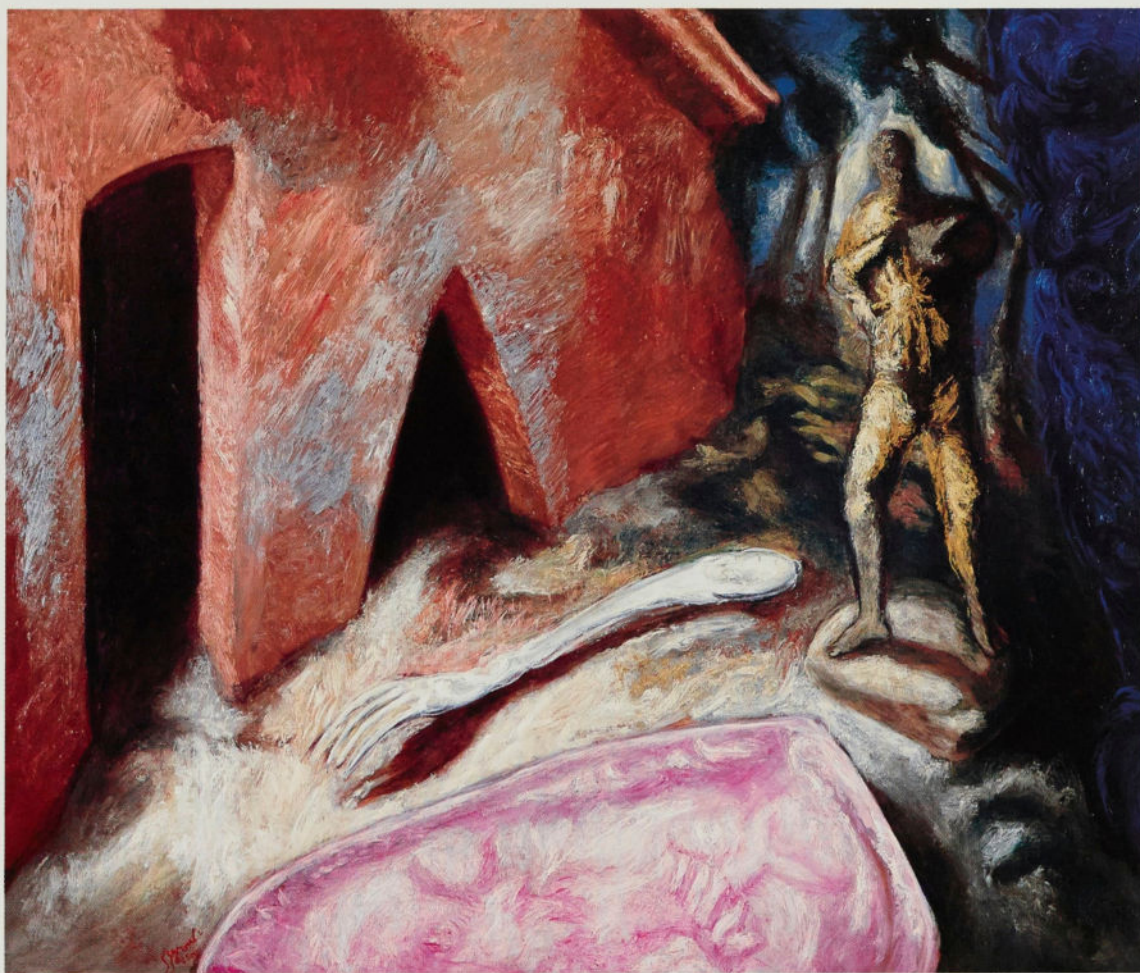
Le classique, le miroir et le chien, 1982
huile sur toile
129,5 cm × 161,5 cm



Le complice, 1982
huile sur toile
129,5 cm × 161,5 cm



Portrait à la veste verte, 1984
huile sur toile
230 cm × 200 cm



Le commandeur et la maison rose, 1985
huile sur toile
249 cm × 293,5 cm



Le commandeur renversé, 1985
huile sur toile
249 cm × 294 cm



Sans titre, 1985
pastel
78,5 cm × 58 cm

LISTE DES OEUVRES

- Les Incendiaires*, 1982
 huile sur toile
 249,5 cm × 294,5 cm
 Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York
- Le classique, le miroir et le chien*, 1982
 huile sur toile
 129,5 cm × 161,5 cm
 Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York
- Le complice*, 1982
 huile sur toile
 129,5 cm × 161,5 cm
 Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York
- Scène romaine*, 1982
 mine de plomb sur papier
 121,5 cm × 142 cm
 Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York
- Scène d'intérieur*, 1982
 mine de plomb sur papier
 121,5 cm × 142 cm
 Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York
- Les lutteurs*, 1982
 mine de plomb sur papier
 121,5 cm × 142,5 cm
 Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York
- Scène de famille*, 1982
 mine de plomb sur papier
 279,5 cm × 369 cm
 Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York
- Étude pour Orthros et Orion*, 1982
 pastel et crayon conté sur papier
 295 cm × 404 cm
 Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York
- Portrait à la veste verte*, 1984
 huile sur toile
 230 cm × 200 cm
 Courtoisie de la galerie Liliane et Michel
 Durand-Dessert, Paris
- Le commandeur et la maison rose*, 1985
 huile sur toile
 249 cm × 293,5 cm
 Courtoisie de Léo Castelli Gallery, New York
- Le commandeur renversé*, 1985
 huile sur toile
 249 cm × 294 cm
 Collection privée, Rome

NOTES BIOGRAPHIQUES

Né à Paris en 1946

Vit et travaille à Marcilly-sur-Eure

Principales expositions personnelles et autres réalisations

- 1969 *Dessins Monumentaux*, galerie Zunini, Paris
- 1977 Création d'un spectacle *Le Classique et l'Indien*, dans le cadre du Festival Trans-Théâtres, Théâtre Le Palace, Paris
- 1979 *Comédie Policière*, galerie Travers, Paris
La Règle du «Je», galerie Enzo Cannaviello, Milan
Décors pour *Jacky Parady* de Jean-Michel Ribes, Théâtre de la Ville, Paris
- 1979-1982 Scénographie du Théâtre Le Palace, Paris
- 1980 *Cerbère et le Masque*, galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris
La Règle du «Je», Vereniging voor het Museum van Hedendaagse Kunst, Gand
Décor et fresque du *Privilège*, Paris
- 1981 *Gérard Garouste. Études 1974-1981*, Palazzo Ducezio, Noto, Italie
- 1982 *Dall'Enigma del Canis Major*, Museo Civico d'Arte Contemporanea Gibellina, Italie
Canis Major. L'Indien héroïque ou idiot, galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris
- 1983 Léo Castelli Gallery et Sperone-Westwater Gallery, New York
Peintures sur plafond au Palais de l'Élysée, Paris
- 1984 Galerie Hans Strelow, Düsseldorf
Galerie Cleto Polcina, Rome (en collaboration avec Gian Enzo Sperone)
La cinquième saison, Musée de Bourbon-Lancy
Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris
- 1985 Léo Castelli Gallery, New York

Principales expositions collectives

- 1980 *Nuova Immagine*, Palazzo della Triennale, Milan

Après le Classicisme, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

XIe Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris. Exposition également présentée à la galerie des Ponchettes/galerie de la Marine, Nice (1981); Galeria Nazionale de Arte Moderna, Lisbonne (1981); Sara Hilden Art Museum, Tampere (1981)

Made in France, ELAC, Lyon

- 1981 *Enciclopedia-II Magico Primario in Europa*, Galleria Civica, Modène
Aljofre Barroco, Musée des Beaux-Arts, Noto, Italie

- 1982 *Generazioni a confronto*, Institut d'Histoire de l'Art de l'Université de Rome, Rome
Statements I, Holly Solomon Gallery, New York

In Situ, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Mythe, drame, tragédie, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne

Aperto 82, Biennale de Venise, Venise
Zeitgeist, Martin-Gropius Bau, Berlin

- 1983 *Biennale Nationale d'Art Contemporain*, Tours

Sainte Thérèse d'Avila dans l'Art contemporain, Musée du Luxembourg, Paris

Transfiguration, ARCA, Marseille
New French Painting, Riverside Studios et Gimpel Fils, Londres

- 1984 *Références*, Palais des Beaux-Arts, Charleroi

Il Riso dell'universo, Galeria Carini, Pise

New French Painting, Museum of Modern Art, Oxford et John Hansard Gallery, University of Southampton et Fruitmarket Gallery, Edimbourg

Arte Allo Specchio, 41e Biennale de Venise, Venise

Alibis, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

Rosc 1984, Dublin

Biennale de la petite sculpture, Budapest
Galerie Tanit, Munich

Metaphore and/or Symbol, National Museum of Modern Art, Tokyo

- 1985 John Hansard Gallery, University of Southampton, Southampton

Nouvelle Biennale de Paris, Paris

Anni ottanta, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologne

Le dessin dans la ville, ARCA, Marseille

- 1986 *Pictura loquens*, Villa Arson, Nice
 Hayward Gallery, Londres
Biennale de Sydney, Sydney (Australie)
Biennale de Venise, Venise
Luxe, calme et volupté, Vancouver Art Gallery, Vancouver

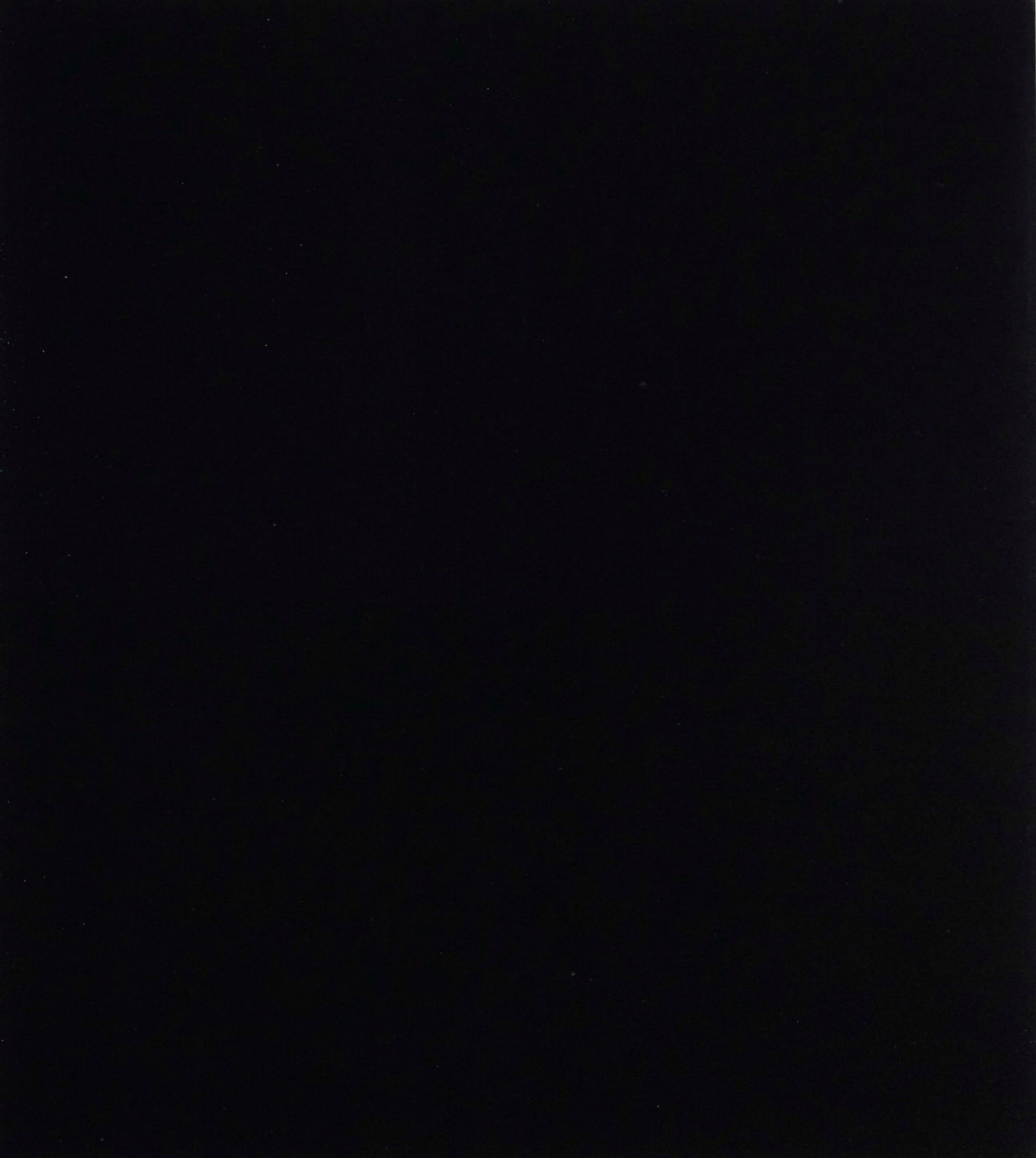
BIBLIOGRAPHIE CHOISIE

- 1979 Bernard Blistène, «Gérard Garouste» — Comédie Policière, *Cimaise*, no 141, Paris
- 1980 Frédéric Edelmann: «Nuits Parisiennes — stuc», *Le Monde*, Paris, 21 octobre
 Bernard Blistène: «Gérard Garouste» — entretien avec Bernard Blistène, *Artistes*, no 6, Paris, octobre-novembre
 Giovanni Joppolo: «Situations italiennes — le Contexte italien», *Opus international*, no 78, Paris, automne
 Bernard Blistène: «Gérard Garouste à la galerie Durand-Dessert», *Art Press*, no 43, Paris, décembre
 Bernard Blistène: «Gérard Garouste à la galerie Durand-Dessert», *Flash Art*, no 100, Milan, novembre
- 1981 Catherine Strasser: «Éloge du déplacement», *Artistes*, no 9-10, Paris, octobre-novembre
 Claude Bouyeure: «Gérard Garouste — le Classique», *Opus International*, no 84, Paris, printemps
 Otto Hahn: «Made in France», *Connaissance des Arts*, no 360, Paris, février
 Achille Bonito Oliva: «La Transavanguardia Internationale», *Transavantgarde internationale*, Ed. Giancarlo Politi, Milan
- 1983 Bernard Blistène: «Gérard Garouste, Paintings and drawings, february 1983», catalogue. Leo Castelli Gallery et Sperone-Westwater Gallery, New York
 Susan A. Harris, «Gérard Garouste», *Arts Magazine*, vol. 57, no 8, New York, avril
- Gérard-Georges Lemaire: «Gérard Garouste, les perspectives inversées de la mémoire», *Opus International*, no 87, Paris, hiver
 Didier Semin, «Sculptures de peintres», *Art Press*, no 68, Paris, mars
 Lisa Leibmann: «Gérard Garouste», *Artforum*, New York, mai
- 1984 Bernard Blistène: «Entretien avec Gérard Garouste», *Flash Art*, Paris, hiver 1983-83
 Gérard-Georges Lemaire, *La cinquième saison de G.G.*, catalogue. Musée de Bourbon-Lancy
 Catherine Strasser, «L'art est un raccourci qui détourne le discours», *Art Press*, no 86, Paris, novembre
 Gérard-Georges Lemaire, Catherine Strasser, Bernard Blistène, *Gérard Garouste — Le Classique et l'Indien*, Paris, Jacques Damase, éditeur
- 1985 *Nouvelle Biennale de Paris*, catalogue. Paris, Electa Moniteur. Texte de Gérard-Georges Lemaire.

REMERCIEMENTS

C'est grâce à l'étroite et aimable coopération que nous ont fournie collectionneurs et galeries que cette exposition a pu être rendue possible. En conséquence, nous remercions ces collectionneurs — qui ont voulu garder ici l'anonymat — pour nous avoir si généreusement consenti le prêt d'une oeuvre, ainsi que les galeries Léo Castelli et Castelli Graphics de New York, Liliane et Michel Durand-Dessert et Yvon Lambert de Paris, pour cette collaboration sans faille et pour toute la disponibilité dont ils ont fait preuve dans la préparation de cette exposition. Notre reconnaissance s'adresse ainsi plus particulièrement à monsieur Léo Castelli, à mesdames Toiny Castelli et Marie Caporaso, à monsieur Michel Durand-Dessert ainsi qu'à madame Patricia Cartier-Mignon. Nos remerciements vont également à Johanne Lamoureux pour sa contribution éclairante et essentielle dans ce catalogue, de même qu'à tous ceux et celles qui ont été associés à ce projet. Notre gratitude va enfin à Jean-Charles Blais et Gérard Garouste pour avoir si amicalement accepté d'honorer de leur présence l'inauguration de cette exposition.

G.G.





MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

