

Correspondances

Musée d'Orsay / Art contemporain

George Hendrik Breitner

Christian Jaccard

Gustave Moreau

Konrad Klapheck

Musée d'Orsay

expositions

du 3 juin au 14 septembre 2008

niveau 0, côté Seine, salle 16

niveau 0, côté Seine, salle 23

Sommaire

1	Communiqué de presse	2
2	Press Release	4
3	Clair de Lune de Breitner par Laurence Madeline	6
4	Entretien avec Christian Jaccard par Stéphanie Jamet-Chavigny Extraits du catalogue <i>Jaccard / Breitner</i>	9
5	Orphée de Gustave Moreau par Laurence Madeline	16
6	Entretien avec Konrad Klapheck par Laurence Madeline Extraits du catalogue <i>Klapheck / Moreau</i>	18
7	Les visuels disponibles pour la presse	23
8	Audi : mécène des Correspondances	24

1 Communiqué de presse

Correspondances

3 juin – 14 septembre 2008

Cette exposition bénéficie du soutien de Audi.

Christian Jaccard, *Minuit – Minuit "écart"*, 2008 /
George Hendrik Breitner, *Clair de lune*, 1887-1888
niveau 0, côté Seine, salle 16

Artiste du processus de combustion, Christian Jaccard, né en 1939, trouve son inspiration dans les symptômes, rêves et obsessions de l'environnement quotidien et les différents corps de la nature.

À partir du feu, il dégage deux notions qui se côtoient dans son œuvre : expansion ignigène et évolution du *Concept supranodal* (accumulation de textures noueuses). Outil de pensée, outil de travail, l'ignition révèle les états successifs et fulgurants émanant de l'alchimie des flammes qui libère ses traces pulvérulentes. Celles-ci sont appréhendées comme le médium du dispositif pictural.

Dans cette "Correspondance", Christian Jaccard engage une confrontation avec l'œuvre de G. H. Breitner, *Clair de lune*, dans laquelle il perçoit une affinité avec les phénomènes de combustion propres à sa démarche. Il détecte, dans le clair-obscur de ce tableau, une affinité entre les éléments hétérogènes propres aux phénomènes de combustion et les rythmes et contrastes de l'expression picturale de Breitner.

Qu'elle soit sous-entendue ou allégorique, Jaccard interroge dans cette correspondance l'érosion du temps et des énergies dont les délitements et les scories de l'ignition ne cessent de transformer notre perception. Et cette érosion devient par ailleurs, la source de production d'une réflexion chargée d'allusions ou de métaphores.

Konrad Klapheck, *Les Questions du Sphinx*, 1984 /
Gustave Moreau, *La jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*, 1865
niveau 0, côté Seine, salle 23

En 1957, Konrad Klapheck, né à Düsseldorf en 1935, visite le Musée Gustave Moreau. Il y découvre une peinture fantastique, *La jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*, où le peintre se révèle le précurseur du surréalisme, ainsi que l'image d'une femme sûre d'elle-même, une femme fatale. Konrad Klapheck, enfant unique d'une veuve, y retrouve la figure de la femme dominatrice.

Lorsqu'en 1955, il commence sa série de tableaux sur le thème de la machine qui domine son œuvre, il invente des titres selon le principe des associations d'idées et constate que les machines à écrire reçoivent toujours des titres liés au monde masculin (*Le Surmâle, Le Chef, Le Législateur*) alors qu'il attribue aux machines à coudre des titres se référant au monde de la femme (*La Fiancée mortifiée, La Surfemme, La Maîtresse*). L'image de la femme dominatrice, de la femme fatale, de la femme inconnue, énigmatique réapparaît.

Le titre de la version de la machine à coudre, exposée au musée d'Orsay et peinte en 1984, vient de la mythologie grecque : *Les Questions du Sphinx*. C'est un thème cher à Ingres comme à Moreau. La figure de la grande machine aux pattes métalliques qui guide l'aiguillée rouge s'inspire non seulement d'une machine à coudre véritable, mais aussi de la photographie d'une mante religieuse, l'insecte femelle qui, une fois consommé l'acte sexuel, dévore son partenaire masculin. Avec la *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée* de Gustave Moreau, l'image de la femme fatale trouve son apothéose. La jeune fille contemple avec un regard amoureux la tête du poète mythique à la mort duquel elle n'est peut-être pas étrangère.

La peur éprouvée par l'homme devant la femme a longtemps été une dimension essentielle de l'univers des peintures de Konrad Klapheck. A l'instar de Gustave Moreau cependant, il tente également d'exalter la beauté, la sagesse et la générosité de la femme.

Commissaires : Serge Lemoine, professeur d'histoire de l'art contemporain, université Paris IV - Sorbonne, assisté de Laurence Madeline, conservateur au musée d'Orsay.

Prochaines expositions

Valérie Belin / Edouard Manet

Ellsworth Kelly / Paul Cézanne

du 6 octobre 2008 au 4 janvier 2009

Informations pratiques

- Horaires : tous les jours, sauf le lundi, de 9h30 à 18h, le jeudi jusqu'à 21h45
- Tarification : droit d'entrée au musée : plein tarif : 8 € ;
tarif réduit : 5,5 €
- Accès : entrée par le parvis, 1, rue de la Légion d'Honneur, 75007 Paris
- Publications : *Konrad Klapheck / Gustave Moreau*, format 160x240 mm, broché, 64 pages, édition bilingue anglais, français, coédition Musée d'Orsay/Argol, 15 €
- Publications : *Christian Jaccard / George Hendrik Breitner*, format 160x240 mm, broché, 64 pages, édition bilingue anglais, français, coédition Musée d'Orsay/Argol, 15 €
- Informations : site internet : <http://www.musee-orsay.fr>, tél : 01 40 49 48 00

2 Press Release

Correspondences

3 June – 14 September 2008

This exhibition is supported by Audi.

Christian Jaccard, *Minuit - minuit "écart"* /
George Hendrik Breitner, *Moonlight*, 1887-1889
Level 0, Seine side, room 16

Born in 1939, the artist Christian Jaccard, whose works involve the combustion process, takes his inspiration from symptoms, dreams and obsessions in the daily environment and from different bodies in nature.

Taking fire as his starting point, he brings out two notions which are found side by side in his work: *ignigenous* expansion and the development of the *Supranodal Concept* (an accumulation of knotty textures).

A tool of thought and a tool of work, ignition reveals the successive states coming off the alchemy of flames in a flash, releasing its powdery traces. These are captured as the medium for the pictorial device.

In this "Correspondence", Christian Jaccard draws a comparison with *Moonlight*, by G. H. Breitner, in which he perceives an affinity between this painting and the combustion phenomena in his own work. In the chiaroscuro of this painting, he detects an affinity between the heterogeneous elements specific to the phenomenon of combustion and the rhythms and contrasts of Breitner's pictorial expression. Whether implied or allegorical, Jaccard is examining here the erosion of time and energies which keep altering our perception as they split and leave residues on ignition. Moreover this erosion becomes the source of production of a reflection charged with allusions and metaphors.

Konrad Klapheck, *The Questions of the Sphinx* /
Gustave Moreau, *La jeune fille thrace portant la tête d'Orphée*
[*The Thracian Girl carrying the Head of Orpheus*]
niveau 0, côté Seine, 23 room

Konrad Klapheck, born in Düsseldorf in 1935, visited the Gustave Moreau Museum in 1957. There he discovered a fantasy painting, *The Thracian Girl carrying the Head of Orpheus*, in which Moreau reveals himself as a forerunner of Surrealism, as well as the image of a self-confident woman, a femme fatale. Konrad Klapheck, the only child of a widow, saw this as the figure of a dominating woman.

When he started his series of paintings in 1955 on the theme of machines, a theme which dominates his work, he invented titles according to the principle of associations of ideas and noted that typewriters always had titles linked to masculinity (*The Supermale, The Chief, The Legislator*) whereas sewing machines had titles referring to femininity. (*The Mortified Fiancée, The Superfemale, The Mistress*). The image of the dominating woman, the femme fatale, the unknown, enigmatic woman keeps reappearing.

The title of the sewing machine version, painted in 1984 and currently on show at the Musée d'Orsay, comes from Greek mythology: *Les Questions du Sphinx*. It was a favourite theme of both Ingres and Moreau. The figure of the great machine with metal feet guiding the red thread in the needle takes its inspiration not only from a real sewing machine, but also from a photograph of a praying mantis, the female insect which, once it has mated, devours its male partner.

In Gustave Moreau's *The Thracian Girl carrying the Head of Orpheus*, the image of the femme fatale reaches its apotheosis. The young girl looks lovingly at the head of the mythological poet with whose death she may have been involved.

Man's fear of woman has long been a fundamental element of the world in Konrad Klapheck's paintings. However, like Gustave Moreau, he also attempts to extol her beauty, wisdom and kindness.

General curator: Serge Lemoine, Professor at the Sorbonne, assisted by Laurence Madeline, curator, Musée d'Orsay.

Future Correspondences

Valérie Belin / Edouard Manet

Elsworth Kelly / Paul Cézanne

6 October 2008 – 4 January 2009

Practical information

- Opening hours: 9.30am to 6pm, Thursdays 9.30am to 9.45pm. Closed Mondays
- Ticket prices: Admission charge: €8, Concessions: €5.50
- Access: Entrance by the piazza, 1, rue de la Légion d'Honneur, 75007 Paris
- Publications: *Konrad Klapheck / Gustave Moreau*, 160x240mm, paperback, 64 pages, English and French bilingual edition, joint publication Musée d'Orsay/Argol, €15
- Further information: Internet Site: <http://www.musee-orsay.fr>, tel.: +33 (0)1 40 49 48 00

3 Clair de Lune de Breitner

par Laurence Madeline

"Hier soir, j'ai traîné en compagnie [de Breitner] dans les rues, à la recherche de types qu'il étudiera plus tard à l'atelier, en faisant poser un modèle. J'ai dessiné selon cette méthode une vieille femme que j'avais vue au Geest, dans le voisinage de la maison de fous", écrit Vincent Van Gogh à son frère Theo le 3 mars 1882. Breitner et Van Gogh vivent alors à La Haye et se retrouvent souvent, pour parler métier, pour chercher des motifs. Le motif de la vieille femme qu'ils découvrent ensemble correspond à ce qu'ils veulent l'un et l'autre: peindre le peuple. Breitner écrit à cette époque: "Moi-même je peindrai l'homme de la rue et l'homme dans sa maison, les rues et les maisons qu'il a construites, la vie partout. J'essaierai de devenir le peintre du peuple, en fait je le suis déjà puisque je le veux" Tandis que Van Gogh dit: "... je veux peindre des gens du peuple, pour le peuple...".

L'allusion à l'asile de fous, que l'on doit se garder d'interpréter comme une prémonition, renvoie les deux camarades à leurs démons. Breitner est un grand anxieux, un grand mélancolique, souvent malade, qui s'observe, autant que Van Gogh le fait, dans ses nombreux et spectaculaires autoportraits.

Van Gogh va le voir à l'hôpital, lui apporte des revues, de quoi peindre. Van Gogh a le destin qu'on lui connaît et qui contribue, avec sa peinture prodigieuse et flamboyante, à maintenir Breitner dans l'ombre. Van Gogh est présent dans tous les musées du monde. Les oeuvres de Breitner n'ont que très rarement franchi les frontières des Pays-Bas même si Breitner a entretenu des rapports nourris avec les milieux de l'avant-garde du Cercle des XX à Bruxelles, de la Sécession de Munich et de la Sécession de Berlin. L'acquisition en 1989, par le musée d'Orsay, soucieux de renforcer ses collections de peinture étrangère, de deux tableaux du peintre, dont *Clair de lune*, lui redonne sa place dans les grands courants picturaux internationaux. Il commence à dessiner très jeune d'après des romans de Walter Scott ou de Charles Dickens. L'aventure d'un côté, l'empathie de l'autre: deux sentiments qui animent longuement son œuvre. Le peintre d'histoire Charles Rochussen (1814-1894) encourage Breitner à rejoindre l'Académie de La Haye, où il entre en 1876.

Là, Breitner dessine: "Je n'avance pas assez, je me demande même si je ne rampe pas tant soit peu en avant; il en est ainsi du dessin", confie-t-il à A.P. Van Solk, un négociant qui le soutient. À partir de 1878, il commence à peindre, et, en 1880, il participe à la grande entreprise de l'École de La Haye, le panorama de Willem Mesdag (1831-1915). Il découvre alors la technique de la photographie et les possibilités qu'elle offre à un peintre. Il s'éloigne de la peinture d'histoire de Rochussen pour adopter le naturalisme de Willem Maris (1844-1910). Comme Van Gogh, il lit les romans réalistes et naturalistes de Flaubert, des Goncourt et de Zola. En 1882, Van Gogh s'installe à La Haye et se lie à Breitner, qui a quitté l'Académie.

Chacun rencontre les mêmes difficultés pour peindre. Breitner semble néanmoins s'affermir dans sa voie. Il assure à Van Solk en 1883 : "Enfin je commence à me rendre compte à peu près de ce que je puis et ne puis pas, à me sentir mieux à l'aise dans la vie que je mène. Je commence à remarquer ce qu'il me faut chercher et ne pas chercher, dans l'ensemble, je suis en meilleure santé." Il quitte pourtant La Haye, en 1884, pour se rendre à Paris et s'inscrire à l'atelier de Fernand Cormon. Il veut acquérir le "métier des Français".

Anquetin, Toulouse-Lautrec et Émile Bernard sont parmi ses condisciples, mais il observe surtout les tableaux de Millet et de Corot. Van Gogh s'inscrit chez Cormon à son tour en 1886. Breitner et lui ne se revoient plus, leurs travaux prennent des voies radicalement différentes. Breitner connaît cette année-là un succès éclatant à l'exposition d'Arti et Amicitiae à Amsterdam avec *Les Artilleurs jaunes (dans les dunes)*, que l'État lui achète pour le Rijksmuseum. Tableau brillant, énergique, fougueux, coloré, impressionnant.

Breitner s'installe définitivement à Amsterdam. Il se rapproche des cercles littéraires des *De Nieuwe Gids* et des *Tachtigers*, qui veulent "réveiller la Hollande endormie". Ses oeuvres s'inspirent de la ville, à mi-chemin entre tradition et modernité.

Traditionnels, les ponts, les canaux, les maisons hautes... bien plus modernes les ouvertures sur le port, les passants, les tramways, les chantiers, la facture et les cadrages. Breitner peint en effet avec une technique solide et charpentée, bien plus synthétique qu'analytique. La façon dont il représente Amsterdam rappelle une nouvelle fois certains des propos de Van Gogh lorsqu'il évoque ses anciennes sorties avec son camarade à La Haye: "Si je te dis que nous sortions ensemble, ne crois pas que nous allions à la campagne ; nous nous mettions en quête de figures et de coins pittoresques, dans la ville même. C'est le seul en compagnie duquel j'aie fait des promenades de ce genre, car la plupart trouvent la ville laide et ne prêtent attention à rien. Pourtant la ville offre parfois de beaux spectacles, n'est-ce pas ?"

Mais, contrairement à Van Gogh qui s'éloigne des cités, nouvelles Babylones, Breitner en traque tous les points de vue. C'est avec un carnet de croquis et un appareil photo qu'il arpente Amsterdam. Les nombreux instantanés qu'il fait de sa ville, de ses habitants (hommes, femmes, enfants, chevaux...), alimentent son œuvre, le conduisent à peindre non seulement selon des cadrages originaux, mais également selon de grandes masses simples, nettes, que les forts contrastes de noir et de blanc de ses tirages lui suggèrent. Au lieu de se perdre dans des détails précis et infinis que pourrait lui révéler l'utilisation de la photographie, Breitner confirme ses choix simplificateurs et synthétiques. Choix qui sont également ceux de ce grand photographe. Il représente la ville dans sa permanence architecturale et dans ses grandes métamorphoses. Sans fièvre, sans angoisse, avec le temps qui passe lourdement. Il peint les gens qui déambulent et flânent ; les gens qui travaillent. Il peint les chevaux qui traînent des fiacres ou des charrettes. Des chevaux calmes et laborieux qui ont perdu le dynamisme des tableaux de hussards ou de cavaliers des années 1880. Au début des années 1890, Breitner ajoute à la gamme restreinte de ses motifs des tableaux "japonisants". Des jeunes filles vêtues de kimonos, proches de celles qu'avaient pu réaliser James Whistler puis Alfred Stevens. Ses jeunes filles, mélancoliques, recluses et enveloppées de leurs somptueux habits, entourées de meubles raffinés, ne révèlent aucune mièvrerie.

La touche de Breitner conserve sa force et sa gravité dans ces scènes d'intérieurs qui définissent un univers complémentaire aux scènes extérieures. Au cours de ces mêmes années, Breitner peint quelques nus féminins qui témoignent du même isolement, du même autisme.

Clair de lune constitue donc une particularité dans un univers bien défini entre les murs d'Amsterdam et qui n'évolue que très peu. Pas de maison, pas de bateau, pas d'homme, pas de cheval dans ce tableau: une plaine ouverte, un horizon très bas, des arbres sans feuilles, noirs et presque carbonisés, deux foyers orangés, de gros nuages. Un témoin aurait rapporté, "pour donner une idée de l'inquiétude de Breitner", que, "passant la soirée chez des amis, il lui arrivait quelquefois de se lever brusquement, au milieu d'une conversation, pour dessiner sur son carnet un effet de lune et de nuages aperçu par la fenêtre". La construction du tableau rappelle certaines vues d'Amsterdam dans lesquelles le ciel est en grande partie masqué par les attiques des maisons. Ici, les nuages, compacts et lourds, ont la massivité des immeubles. La campagne possède la plasticité (ce mot qui s'impose ici naturellement) de la ville. Les couleurs dominées par différents gris, quasi métalliques, sont un peu réchauffées par les deux feux. Ce tableau, tout comme les vues citadines de Breitner, témoigne de son audace de coloriste. Enfin, la façon très réservée, très silencieuse, dont Breitner aborde son sujet relève d'un certain symbolisme. Le thème s'inscrit d'ailleurs dans ce courant. Lié au romantisme, et notamment au romantisme allemand, le clair de lune resurgit dans certains tableaux réalistes et naturalistes, comme ceux de Millet, Manet, Vallotton ou Homer. L'approche objective du motif laisse alors filtrer une aura mystérieuse et mystique qui rejoint les recherches symbolistes. Breitner justement, en conservant dans cette œuvre une approche strictement réaliste, verse dans le symbolisme qui baigne ouvertement les nuits d'été de Munch ou de Spilliaert, par exemple.
(...)

4 Entretien avec Christian Jaccard

par Stéphanie Jamet-Chavigny

Texte extrait du catalogue *Jaccard / Breitner*

Stéphanie Jamet-Chavigny – Christian Jaccard, vous avez répondu à l'invitation de Serge Lemoine, alors président du musée d'Orsay – que je remercie ici chaleureusement de notre rencontre –, d'intervenir dans le cadre des "Correspondances" du musée d'Orsay. Pourriez-vous nous parler de votre choix, je serais tentée de dire de l'histoire de ce choix, de sa genèse?

Christian Jaccard – Il est toujours difficile de choisir car il faut se contraindre, renoncer à quelque chose, se priver de certaines options, notamment des œuvres très médiatisées de la collection du musée d'Orsay et déjà sélectionnées par les artistes précédemment invités. Cette question du choix m'a préoccupé. Je me suis trouvé devant une alternative : soit pointer mon regard sur un tableau emblématique, soit repérer une œuvre plutôt ignorée, susceptible d'être en résonance avec ma démarche. Cette relation ambiguë que j'entretiens entre deux notions qui se côtoient et s'associent en alternance dans mon travail : l'expansion "ignigène" d'une part et l'évolution du Concept supranodal (une accumulation de textures nouvelles) d'autre part. Ma préférence fut d'abord d'aller vers deux sculptures d'éphèbes en bronze posées sur deux colonnes situées au milieu de la nef du musée. À partir de ces sculptures d'Alexandre Falguière et d'Hippolyte Moulin – artistes contemporains d'Auguste Rodin –, je souhaitais réaliser une sorte de "remake" (une réplique cavalière) constitué précisément d'accumulations d'entrelacs nouveaux posés eux aussi sur deux colonnes de même taille et en vis-à-vis. Des problèmes de mise en place et de sécurité apparurent immédiatement par rapport à la circulation du public dans cette zone de passage. Perplexe, j'ai donc exprimé à Serge Lemoine et à Olivier Gabet mon désir de trouver un tableau de nuages. On s'est alors orienté vers le *Clair de lune* peint vers 1887-1888 par George Hendrik Breitner, peintre hollandais contemporain de Van Gogh. Je suis tombé en arrêt devant ce tableau de nuages. J'ai compris dans l'instant que j'engagerais un dialogue avec lui qui allait m'éclairer à sa façon.

Stéphanie Jamet-Chavigny – Auriez-vous pu toutefois choisir une photographie de nuages si vous en aviez trouvé une ? D'autant que, comme vous le savez, Breitner a également été photographe.

Christian Jaccard – La collection de photographies du musée reste pour moi à découvrir. Et en fait, le désir de correspondre avec la peinture était essentiel, car mes revendications touchant celle-ci ont toujours été prioritaires. Depuis la genèse de mon travail, la peinture me harcèle, la problématique du tableau m'instruit et me tourmente au point de me demander souvent si mes impertinences dans la pratique picturale apportent de réelles solutions, des réponses.

Stéphanie Jamet-Chavigny – Ce *Clair de lune* de George Hendrik Breitner n'est pas une oeuvre connue du public, contrairement aux correspondances initiées par les artistes invités jusqu'alors. Est-ce que cela a motivé votre décision ? Peut-on parler de parti pris s'inscrivant dans une certaine relecture de l'histoire de l'art ?

Christian Jaccard – En choisissant un tableau entré dans les collections cent ans après sa création, c'était en effet une manière pour moi de réagir et d'engager une réflexion sur l'histoire de l'art. J'ai été motivé d'une part par l'aspect formel de cette peinture et par le caractère subjectif de la représentation d'une réalité fugitive. Et d'autre part ce tableau me laissait présager de futurs mouvements picturaux, par son harmonie et sa facture expressionnistes. Je ne sais plus si Edvard Munch est contemporain de Breitner, mais quand j'ai regardé ce *Clair de lune*, je n'ai pu m'empêcher de penser à l'expression picturale de l'artiste scandinave, assez proche de celle du peintre hollandais.

Stéphanie Jamet-Chavigny – Il l'est en effet.

Christian Jaccard – *Clair de lune* est un instant saisi par le peintre, un passage incertain au sein de la nuit, une phase du cycle nocturne où l'on voit et pressent une partie de la lumière provenant d'une autre source lumineuse – venue indirectement d'ailleurs –, du soleil en l'occurrence, c'est-à-dire d'une énergie alimentée par des flammes, fait auquel je suis attentif. La lune est tout à la fois, occultée et embrassée par les nuages, et ce qui me semble troublant, c'est de percevoir deux formes étranges faisant apparaître des coeurs renversés sous lesquels on suppose une ligne d'horizon ponctuée de deux points rouges. Peut-être des feux... La composition de ce tableau est frappante par la zone lumineuse, éclatante, entre deux masses très sombres représentant les nuages : une conjoncture censée évoluer et qui mime une relation entre corps impalpables créant l'intrigue d'un clair obscur. Ce paysage transcrit la mobilité d'un décor proche d'un théâtre d'ombre et de lumière. La toile peinte, une image fixe, stigmatise un temps virtuel. Ce ne sont donc que des sensations qui créent l'inquiétante étrangeté de la peinture.

Stéphanie Jamet-Chavigny – En prêtant une attention toute particulière, on décèle en effet quelques minces traces rouges ondulantes dans l'opacité de la nuit. Est-ce un détail qui vous a incité à choisir cette oeuvre et surtout à réaliser une combustion, un diptyque ?

Christian Jaccard – L'expression de l'oeuvre se réduit à une composition simple en apparence. Et puis l'on voit ces deux points rouges, sortes de lueurs, des lumières de foyer, comme je viens de le dire, et qui sont symptomatiques de mes préoccupations. S'agissait-il de feux ? Et quel type de feux ? Des feux domestiques avec des flammes ou des éclairages ? Bien qu'attentif à ces éclats, je les ai observés sans trop m'attarder car c'est la tache claire, éblouissante et centrée, qui demeure la zone spectaculaire – je dirais théâtrale – du tableau et presque au point d'hypnotiser. Mon engagement était de confronter à ce "visuel" une combustion. Car j'étais justement devant un phénomène de lumière, de rayonnement, de flamboiement, traduit par l'expression picturale de Breitner. Ces taches de lumière ne sont en fait qu'une transition, un passage bordé d'ombres. Cette idée de passage a participé

à la décision de concevoir une oeuvre en deux parties et placée en vis-à-vis, parce que les notions de temps et d'écart me paraissaient incontournables. Et quand il a fallu titrer mes tableaux, ceux-ci n'ayant pas de relation d'images mais étant une traduction d'un effet de contraste en regard de l'oeuvre de Breitner, je voulais insister sur l'effet de décalage, de déviation, de "dégradation" et d'éloignement en les intitulant respectivement : *Minuit et Minuit "écart"* On constate, dans ces deux tableaux, deux instants d'une même vision à travers la similitude de formes. Cela introduit la notion de suite, de série, dont on pourrait envisager le développement, comme l'a fait, par exemple, Piet Mondrian avec la décomposition d'un pommier. C'est en cela, me semble-t-il, qu'un mode de déconstruction aurait un sens.

Stéphanie Jamet-Chavigny – On connaît à ce sujet l'importance qu'a pu avoir l'usage du feu pour des artistes comme Alberto Burri, Yves Klein ou encore Jannis Kounellis, pour ne citer qu'eux ; en quoi votre démarche se rapproche ou se distingue-t-elle de leur conception d'un art par et avec le feu ?

Christian Jaccard – On évoque souvent la question. Ces artistes entretenaient en effet un rapport très intime avec le feu. La notion d'événement dans leur pratique était essentielle pour Klein et Kounellis. Leur relation avec l'énergie des flammes fut assez brève. Pour Burri, préoccupé du matériau et de la façon dont le feu transforme les subjectiles, ce ne fut pas le cas. Et les trois artistes se sont détournés des flammes prématurément. En ce qui me concerne, je m'approprie les phénomènes de combustion depuis 1970 sur de nombreux supports et dans divers lieux. L'intérêt porté à l'alchimie m'incite à penser que je serais peut-être à la recherche d'une forme de pierre philosophale dans l'art.

Stéphanie Jamet-Chavigny – La performance filmée, ou photographiée parfois, appartient-elle à l'oeuvre elle-même ou, pour le dire autrement, les enregistrements du processus de création et le temps de la consommation doivent-ils être connus, et même vus, avec l'oeuvre réalisée ?

Christian Jaccard – Le feu et l'énergie des flammes créent leur propre performance. Le "pyronaute" que je suis est l'instigateur, le déclencheur provoquant le signal. L'action se programme ensuite d'elle-même parce qu'il y a dans le processus une irréversibilité magique avec ou sans ratages. Quelle que soit la manière dont se comportent le feu et son spectre, c'est toujours manifeste. Je suis capable de produire la mise en oeuvre, mais pas la performance. C'est une manière de vivre la perte des énergies fugaces, des images de l'incandescence immédiate et de la gesticulation impalpable du feu, conscient de la perte de l'instant. La capture d'images photographiques ou en mouvement est le film d'instant fulgurants de la scène incandescente et primitive destinée à disparaître. Les phases éblouissantes et sublimes des ignitions sont le corollaire du film où la pulvérulence colonise le substrat. Quelque chose nous échappe physiquement et l'enregistrement nous le restitue. C'est dorénavant une sauvegarde de la phase active du tableau et de son pedigree. Projection allusive de mon être vis-à-vis de l'être du feu, l'image de la suie est analogue à celle du délitement de mon corps et de sa substance.

Stéphanie Jamet-Chavigny – Vous vous autoqualifiez d' "artiste pyronaute" ; pouvez-vous nous donner la signification de ce mot ?

Christian Jaccard – Aujourd'hui les internautes voyagent, échangent, pratiquent toutes sortes d'activités ; c'est un fait planétaire, et il y a bien longtemps dans la mythologie, les Argonautes partaient en Colchide à la conquête de la Toison d'or. Le "pyronaute", muni de son gel thermique et d'un outillage empirique, déambulant ici ou ailleurs dans un espace, rêve de voyager et de conquérir lui aussi de nouveaux lieux où l'archipel des ombres de suie ferait naître à sa manière une expression picturale. Le "pyronaute", circonspect face aux spectres incandescents et à leurs poussières, est nomade dans certaines circonstances. J'aimerais comme les Argonautes prendre la Toison d'or parce qu'elle est resplendissante comme le feu. Il y a dans la réalisation d'un tableau éphémère une part d'irréalisable proche de l'utopie.

Stéphanie Jamet-Chavigny – Puisque vous évoquez cette notion d'utopie, je voudrais revenir sur certaines influences et, tout d'abord, sur le rôle joué par votre mère qui elle-même a suivi des cours à l'Académie Fernand Léger, et puis celui de Mikhaïl Larionov dont vous avez été l'assistant en 1963 – ainsi que sur sa théorie du Rayonnisme. Vous avez également cité Mondrian tout à l'heure et vous vous référez très souvent aux oeuvres de Kazimir Malevitch. Ce sont selon vous des artistes qui permettent de continuer à penser en terme d'utopie ? Je rappellerai juste que Malevitch a initialement conçu son *Quadrangle noir sur fond blanc* pour le rideau du décor de l'opéra *Victoire sur le soleil* de Matiouchine et Kroutchonykh en 1913, ou que Larionov a réalisé les décors et costumes d'un ballet de Massine sur une musique de Rimski-Korsakov au titre assez proche, *Le Soleil de nuit* ou *Le Soleil de minuit*, en 1915 ; ces deux œuvres m'ont interpellée en regard de votre choix pour le *Clair de lune* de Breitner et du titre que vous avez donné à votre diptyque.

Christian Jaccard – J'ai en effet connu Larionov, et j'ai été quelque temps son assistant, ainsi que Natalia Gontcharova, par l'intermédiaire de ma mère d'origine slave. Amis de Diaghilev, leur atelier se trouvait rue Visconti, près de Saint-Germain-des-Prés, où j'ai eu entre les mains les tableaux rayonnistes. Leur composition et l'invention de leurs traits de couleur restituant singulièrement la lumière m'ont frappé. Soit dit en passant, ma mère a toujours pensé que l'art devait me préoccuper. D'où cette idée qu'elle m'inculqua que l'art, c'est le doute ! Ce fut un enseignement bref durant une période indécise. Plus tard dans les années 1960, j'ai rencontré Pierre Soulages. Quelque temps après, les conversations avec Claude Viallat autour du groupe Supports / Surfaces furent très constructives et déterminantes. Et les parcours de Mondrian et de Malevitch, situés dans leur contexte, me semblent toujours être d'actualité.
(...)

Stéphanie Jamet-Chavigny – Lors de notre première rencontre, vous m'aviez indiqué que la lumière initiale du tableau de Breitner avait été altérée par le vieillissement du vernis. Cette question de l'altération, ou plus exactement de la transformation dans le temps des matériaux, vous préoccupe depuis déjà quelques années. En quoi ?

Christian Jaccard – Le phénomène d'altération apparaît dans la réalisation de travaux d'empreintes lithographiques, puis au festival de Montauban en 1972 où je brûle des sacs en toile de jute au sol. Le fait de collecter des végétaux ou des déchets récupérés dans les caniveaux et d'en prélever les empreintes par des procédés de transfert marque mon attachement aux résidus et transformations organiques. Depuis, l'évolution de ces aspects s'est radicalisée avec les *Anonymes calcinés*, les toiles brûlées puis les tableaux éphémères dans les friches industrielles où l'érosion du temps est devenue une question récurrente

Stéphanie Jamet-Chavigny – Vous aviez également parlé de ce phénomène à propos du *Quadrangle blanc sur fond blanc* (1918) de Malevitch. S'agit-il pour vous d'un moyen de repenser et donc de revisiter l'histoire de l'art ?

Christian Jaccard – Oui, je dirais apprécier ces métamorphoses de la peinture (craquelures, jaunissement, délitement des textures et autres traces ou rides) comme une autre vie, un autre destin de l'œuvre d'art. Et dans l'évolution de la pensée touchant l'histoire de l'art, il y a des pièces à conviction qui permettent de s'interroger. Je pense au nettoyage de la chapelle Sixtine et à son lot de questions, aux six cents ans de la peinture occidentale, où de nombreuses toiles sont brûlées par les vernis, où ailleurs on fait une copie des grottes de Lascaux. L'érosion à tous les niveaux est le signe d'une disparition implacable qui se produit à l'image de celle du temps, et le signifiant des œuvres s'en trouve décalé. Et donc le tableau de Breitner est éclairant – au propre et au figuré – par la masse un peu crémeuse qui à l'origine devait être plus blanche. Notre chance au XXI^e siècle est de bénéficier d'un éventail de matériaux avec leur amélioration chimique. Par ailleurs, cette couche de vernis qui distille son altération discrète m'intéresse puisque mon projet est d'altérer, quelquefois avec véhémence. Les couches de vernis couvrant *Minuit – Minuit "écart"* font écran sur les surfaces sombres et poudreuses. Les écrans et leur phénoménologie m'interpellent car nous vivons aujourd'hui face à de petites fenêtres lumineuses et à travers elles. Indubitablement, la peinture marque de son sceau, de son empreinte. Et j'ai l'impression d'être classique quand je réalise un tableau sur châssis.

Stéphanie Jamet-Chavigny – Classique ?

Christian Jaccard – Parce que c'est un tableau «d'après» accroché dans un musée, en vis-à-vis de l'œuvre choisie pour s'en inspirer au point d'en interpréter la zone centrale sous forme de réplique. La représentation de clair de lune est oubliée pour laisser s'installer un dérapage nocturne et décalé. Car ce tableau est un challenge sans victoire. C'est une nouvelle expérimentation de la combustion, une transition dont les contraintes sont tout autant constructives en regard de travaux récents, voire de tableaux éphémères dans des friches industrielles ou des lieux en voie de réhabilitation.

Stéphanie Jamet-Chavigny – Vous mentionnez ainsi très souvent dans vos écrits le terme de sublimation. Dans quel sens l'employez-vous : chimique ? psychanalytique ? les deux ?

Christian Jaccard – Je souhaitais, dans le catalogue d'une exposition à la galerie Louis Carré, intégrer une nomenclature des termes alchimiques faite par le moine Dom Antoine-Joseph Pernety au XVIII^e siècle, où l'on voyait bien que la quête de la pierre philosophale à travers la transformation des métaux passait par une forme de sublimation, voire d'écriture sublimée. Et dans la nomenclature, il est question du feu et de la manière dont les alchimistes l'instruisent, le développent. J'utilise les termes sublimation, sublimer, car pour arriver à ce stade il convient d'altérer et de transformer la matière. L'alchimie préside à une forme de sublimation, même dialectique ; et à partir de ce postulat, j'ai l'intuition que le monde de la psychanalyse s'est approprié le concept en le transposant au corps humain, à son être, à ses faiblesses: une formule dont le praticien peut entretenir le patient et l'analyser.

Stéphanie Jamet-Chavigny – Quelle place accordez-vous au désir dans votre travail ?

Christian Jaccard – La même place qu'au doute.

Stéphanie Jamet-Chavigny – Pour revenir au titre que vous avez choisi pour ce diptyque, *Minuit – Minuit "écart"*, c'est donc, comme vous l'avez souvent mentionné tout au long de notre entretien, du temps dont il est éminemment question dans l'ensemble de votre travail. D'instantanéité, d'instant éphémères plus précisément : ici / maintenant / autrement ? Faut-il y voir une sorte de paradoxe de l'éphémère dans la durée ? Une manière qui vous est propre de vous inscrire dans le temps mais a contrario ?

Christian Jaccard – En effet, les titres que je choisis font intrinsèquement référence à la notion de temps et au déroulement des différents instants qui en émanent. Le paradoxe – si paradoxe il y a – est dû au médium que j'emploie. Ces deux pans en hommage à Breitner ont un aspect, une permanence dans l'échange; ils impliquent une durée et sont à l'opposé du tableau éphémère réalisé par exemple dans la Friche de La Belle de Mai à Marseille. Une contradiction est revendiquée. Jean Dubuffet disait, dans *L'Homme du commun au travail* : "Le propre de l'artiste, c'est de se contredire." Disons que des formes de paradoxe sont utiles. Elles alimentent le désir autant que le doute.

Stéphanie Jamet-Chavigny – Les expressions "perdre du temps" ou "temps perdu" reviennent aussi régulièrement dans vos textes et entretiens ; vos œuvres seraient-elles un moyen de le retrouver ? Possèdent-elles un statut de trace, de souvenir ? Une forme de mémoire ?

Christian Jaccard – Un moyen de le pointer et le souci de vouloir matérialiser ce phénomène de perte tout en souhaitant l'exorciser. Et mes œuvres, quelles qu'elles soient, sont faites d'empreintes du temps, d'une matérialité partie en fumée qui m'échappe et instaure finalement le doute. La fraction de l'empreinte hors du contact est une part intangible. Mon rapport au temps est assez névrotique, car la pensée pour se nourrir a besoin de névrose, elle est essentielle à notre système biologique victime de la disparition de sa substance. Mon espoir, en regardant les flammes engendrer la poussière, est de percevoir dans la suie l'indicible, l'ineffable. Il s'agit de solliciter dans l'ombre pulvérulente les symptômes d'une mémoire susceptible d'agiter des souvenirs. Sans doute la pensée et l'action d'une nouvelle expérience engagée au musée d'Orsay suscitent-elles l'envie d'adapter une approche dont la confrontation est un des moteurs du dispositif. J'ai dit que le choix d'une œuvre peut être frustrant. Je me suis très largement satisfait des contraintes de la "correspondance", d'autant plus que la rencontre avec l'œuvre de Breitner est une heureuse découverte, une chance. La combustion, aussi empirique soit elle, a bien eu lieu au fil du hasard des vicissitudes, lequel a souvent comblé avec bonheur mes doutes, mes peurs. De son côté, le temps s'est consumé; il a laissé ses traces ombrageuses, il a creusé un écart et continue de creuser inlassablement...

Paris, 10 mars 2008

5 Orphée de Gustave Moreau

par Laurence Madeline

Orphée est présenté au Salon de 1866 accompagné de l'argument suivant : "Une jeune fille recueille pieusement la tête d'Orphée et sa lyre portées sur les eaux de l'Hèbre, aux rivages de la Thrace." Le fait que l'auteur éprouve le besoin d'explicitier son tableau, à un moment où des artistes, tel Manet, se contentent de titres lapidaires (*Olympia, Au bain...*) et ne livrent aucune explication, témoigne de la place que Gustave Moreau occupe dans l'histoire de l'art des années 1860-1880 depuis son premier envoi, *Œdipe et le Sphinx* au Salon de 1864. Celle d'un littérateur qui cisèle ses sujets, "Pour Dieu, que M. Moreau renonce aux logoglyphes et aux mièvreries !". Celle d'un rénovateur de la peinture d'histoire menacée par les assauts des peintres réalistes conduits par Gustave Courbet. Jules Castagnary, défenseur du réalisme, définit ironiquement la mission de Moreau, qui est de "relever l'école classique défaillante, consoler M. Ingres au déclin de sa vie et porter la terreur au cœur du naturalisme...".

Gustave Moreau dispose d'atouts pour assurer cette mission. Sa formation démontre son attachement à l'académisme – il entre à l'École des Beaux-Arts en 1846 –, mais, très admiratif de Delacroix et de Chassériau, modèles qui ne correspondent pas aux attentes des stricts suiveurs du dogme académique, il échoue au Prix de Rome et affirme sa liberté. Un biographe conclut, au sujet de cet échec: "Ce fut tant mieux : car cela sauva son indépendance, cela lui permit de se développer librement". Moreau passe deux ans (octobre 1857–septembre 1859) entre Rome, Florence, Bologne, Milan, Venise, Sienne, Pise, Naples. Partout il dessine et exécute des copies d'après les maîtres anciens. À l'étude de Raphaël et des Antiques, il ajoute celle de Mantegna, de Carpaccio, de Léonard et de Sodoma. Après le succès de son *Œdipe et le Sphinx*, Moreau récidive au Salon avec *Le Jeune Homme et la Mort et Jason*. *Jason* dénote, malgré sa très grande similitude avec les deux précédentes compositions (format, couleurs, dessin, figures dominantes : "L'Œdipe, Le Jason, L'Orphée n'ont pas assez de dissemblance entre eux..." note un critique), une nette évolution de Gustave Moreau. Les détails se multiplient, les recherches iconographiques se font plus présentes et plus savantes. Une nouvelle étape, dans ce processus d'enrichissement et de prolifération iconique et symbolique, est franchie avec *Orphée*. Le sujet, tout d'abord, tiré, comme Jason, des *Métamorphoses* d'Ovide, devient plus complexe. Aux stricts vers du poète, il substitue une autre légende qu'il a lui-même imaginée (Moreau confie : "Je suis obligé de tout inventer, ne voulant sous aucun prétexte me servir de la vieille friperie grecque classique"). Ainsi, tandis que dans les *Métamorphoses* Apollon emporte et la lyre et la tête d'Orphée, c'est, selon Moreau, une jeune Thrace qui les recueille "pieusement". Gustave Moreau a voulu offrir à Orphée, sauvagement dépecé par les Ménades, un "geste tendre". Moreau écrit d'ailleurs dans son Livre de notes (rouge), où sont enregistrées ses idées de compositions : "Une jeune fille trouve, flottant sur l'eau d'un torrent, la tête et la lyre d'Orphée / Elle les recueille pieusement. Geste tendre." La jeune femme est tendre, certes, mais aussi "funeste", comme toutes les femmes de son univers.

Moreau utilise les symboles avec parcimonie : les petites tortues rappellent le mythe de l'invention de la lyre. Mais, dans la figure de la jeune fille et dans le dessin de la lyre, il se livre à une invention qui étonne. La jeune Thrace est "toute couverte de franges, d'arabesques, de broderies compliquées", elle est "chamarrée de colorations éclatantes ainsi qu'un tissu oriental", elle est "d'un luxe stérile, qui amuse le regard et détourne la pensée de la pureté religieuse", elle "est déjà affolante de variété, elle est à elle seule une musique si nuancée".

Moreau crée un type de beauté, un type de femme, qui envoûte et hypnotise. Le luxe que déploie Moreau ne cesse de croître. Il est accentué par l'immobilité de la figure, figée dans le paysage. Celui-ci, précisément, devient aussi important que la figure, changeant, avant que de l'inverser totalement, le rapport que Moreau avait établi dans ses précédentes compositions entre ses héros et la surface du tableau. Si les influences picturales de Moreau sont encore très présentes, celle de Léonard, auquel il emprunte le paysage minéral et brumeux, le léger sfumato qui baigne la scène, ou celle de Mantegna "dans l'amour des choses luxueuses et brillantes", il tend à créer un style unique qui en fait un des maîtres du symbolisme après avoir été le rénovateur potentiel de la peinture d'histoire. On peut également voir, dans ce sujet, dans le trophée mortuaire associant la tête de l'*Esclave mourant* de Michel-Ange et une lyre, une allusion au thème de Salomé qui emporte dans un plat le chef du prophète Jean-Baptiste décapité.
(...)

6 Entretien avec Konrad Klapheck

par Laurence Madeline

Extraits du catalogue *Klapheck / Moreau*

Laurence Madeline – Quel rapport entretenez vous avec les musées ?

Konrad Klapheck – J'aimerais beaucoup pouvoir, comme l'a fait Picasso, ou comme l'a rapporté Pierre Schneider dans *Les Dialogues du Louvre*, visiter le musée en commentant les œuvres : il y a tant de choses à dire. Je suis un grand visiteur de musées. Le Louvre exerce sur moi un attrait extraordinaire. Lorsque j'arrive devant *La Victoire de Samothrace*, j'anticipe la joie que je vais éprouver devant les œuvres. J'aime aussi le musée d'Orsay. *Le Cirque* de Seurat, les études pour *les Poseuses*, j'aime les impressionnistes et surtout Renoir. J'aime la couleur de Renoir. J'aime ses nus, sa façon de peindre la beauté de la femme, la femme allaitant son enfant, les plaisirs simples de la vie. Plaisirs que l'on peut retrouver chez Picasso. J'aime aussi la peinture d'histoire, David, Ingres. Mais pour moi, la forme a tellement d'importance que le contenu historique importe moins. *Le Radeau de la Méduse* de Géricault est une peinture d'histoire, mais c'est avant tout un grand tableau. Si on connaît l'histoire de la frégate *la Méduse*, le tableau n'en devient que plus intéressant, mais si on ignore cette histoire, il reste une grande peinture. Je me crois un homme très ouvert, capable d'aimer des choses très différentes, comme en peinture: Renoir et Mondrian ou Ingres et Morandi. Je suis contre les définitions trop dogmatiques. Dans les années 1950, les élèves de l'Académie détestaient toutes les peintures littéraires. À mes yeux, par exemple, Böcklin est un très bon coloriste, même s'il peint des Centaures, Ulysse et Calypso, ses tableaux sont magnifiques. D'ailleurs De Chirico s'est épris de Böcklin et a fait de la peinture littéraire. Cela me touche beaucoup.

Laurence Madeline – Vous avez choisi, dans les collections du musée d'Orsay, un tableau de Gustave Moreau. Qu'est-ce qui vous rapproche de cet artiste ?

Konrad Klapheck – Je pense que Gustave Moreau et moi avons été élevés dans des univers assez semblables. Il est né dans une famille de la grande bourgeoisie où la culture était très présente, moi aussi. Je vivais dans ce qu'on appelle *Bildungsbürgertum*, j'appartenais à la "classe bourgeoise cultivée".

Laurence Madeline – Vous avez relevé que l'on reprochait à Gustave Moreau d'être "trop littéraire" alors que vous-même aspiriez à "être le plus littéraire possible"...

Konrad Klapheck – Lorsque j'étais jeune, j'étais un grand lecteur : l'Odyssee, Racine, Corneille... Après le bac, je ne savais que choisir. J'aurais aimé écrire l'épopée du xx^e siècle. Je n'en n'avais pas les moyens. En revanche, j'avais un certain talent pour le dessin. J'ai choisi le dessin. Mais j'aime toujours écrire. J'écris sur mes expériences en peinture et sur d'autres artistes.

Laurence Madeline – Peut-on dire que c'est dans les titres de vos tableaux que se réfugie la littérature ?

Konrad Klapheck – Sans doute. Le titre de ma première machine à écrire était *Machine à écrire*. Était-ce un bon titre ? N'importe quel idiot pouvait voir qu'il s'agissait d'une machine à écrire. Un an après, j'ai peint une machine à coudre et un titre m'accompagnait, une association d'idée : *La Fiancée mortifiée*. C'était un titre autobiographique. Je m'étais séparé d'une jeune fille, ma future femme, et je souffrais de cette séparation. Un peu de cette douleur est entré dans le tableau.

Laurence Madeline – Vous voulez être écrivain et vous peignez une machine à écrire avec une page blanche.

Konrad Klapheck – Oui, mais ce n'était pas mon objectif de raconter quelque chose comme cela. J'étais jeune, je n'avais pas d'expérience. Au lieu de peindre une nature morte ainsi que le demandait mon professeur à l'école des Beaux-Arts, j'ai choisi cette machine à écrire. Parce qu'elle était belle et intéressante. C'était une sorte de provocation, tous les autres élèves peignaient des natures mortes. À ma grande surprise, le professeur fut très satisfait du tableau. Il pensait que j'avais trouvé un élément très personnel. Qu'il fallait le garder. C'est venu comme ça. Auparavant, mes tentatives avaient été vers un peu d'abstraction tachiste, un peu de dripping. Il s'agissait d'imitation habile mais ce n'était pas moi.
(...)

Laurence Madeline – Vous collectionnez vous-même des dessins...

Konrad Klapheck – Oui, c'est un lien de plus avec Gustave Moreau. En visitant la rétrospective Degas au Grand Palais en 1988, j'ai vu un dessin de Degas très intéressant : une académie d'homme exécutée à Rome, sans doute à la villa Médicis, où il y avait des séances de pose hebdomadaires. Degas y séjournait en même temps que Moreau, dont il était alors très proche. Et au musée Gustave-Moreau, j'ai trouvé le même dessin de nu, du même modèle, réalisé par Moreau au cours de la même séance. Le dessin de Degas a peu de rapports avec celui de Moreau. Gustave Moreau transforme le modèle en éphèbe grec, en berger, mythologique et un peu romantique. Degas, lui, le dessine en jeune prolétarien, un garçon de la rue qui gagne de l'argent en posant. Il le dessine avec une objectivité quasi cruelle. J'ai réussi à acheter le dessin de Degas. Le dessin est une chose très personnelle, je le vois comme un passage du journal intime d'un grand écrivain. J'aimerais avoir des notes personnelles de Goethe ou de Heine, par exemple.

Laurence Madeline – En dialogue avec *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée* de Gustave Moreau, vous avez décidé de présenter au musée d'Orsay un tableau et aussi le dessin préparatoire de ce tableau. Quel est le rôle du dessin préparatoire pour vous.

Konrad Klapheck – J'ai expliqué, dans un article assez long, l'importance de mes dessins. Pour moi, il y a plusieurs sortes de dessins : le croquis, l'esquisse, le dessin préparatoire. Après quelques esquisses, je fais des dessins préparatoires. Le dessin préparatoire a le même format que le tableau. Si le format ne me convient pas, il faut changer le dessin préparatoire. Le tableau est l'objectif. Le dessin préparatoire est un produit de passage. Je conserve le dessin, mais pas toujours.

Parfois le dessin n'est qu'une préparation, d'autres fois il possède une valeur indépendante. Au début, je jetais les dessins. Puis je les ai gardés. Dans les premières années, je dessinais directement sur la toile et le dessin était alors recouvert par les couleurs. Ensuite, j'ai dessiné au fusain sur du papier. Un confrère m'a dit un jour qu'il trouvait le dessin plus frais que la perfection de la peinture finale. Il y avait, selon lui, de la vie dans le dessin. Cela m'a vexé. Il m'a dit : "Ne te vexe pas, fais ton dessin sur une feuille ou sur une toile, transfère-le sur une toile et comme cela tu auras les deux, le dessin et le tableau." Et, en plaisantant, il a ajouté: "Tu pourras vendre les deux !"

(...)

Laurence Madeline – Vous peignez comme un ingénieur, mais les machines que vous représentez pourraient-elles fonctionner ?

Konrad Klapheck – Non. Mes machines ne fonctionnent pas. Je viole toutes les règles techniques. Il ne faut pas que cela puisse fonctionner. Cela doit seulement fonctionner du point de vue esthétique.

Laurence Madeline – Alberto Giacometti avait visité le Salon de l'automobile pour vérifier si les voitures pouvaient être des sculptures.

Konrad Klapheck – Il peut y avoir de la beauté dans une voiture, des éléments esthétiques, mais c'est autre chose. Je prends les éléments techniques comme point de départ. Je prends une machine comme Cézanne prenait des pommes. C'est la qualité du tableau qui est décisive. Pas celle de l'objet. Je préfère des objets banals aux objets d'art.

Laurence Madeline – Et la machine à coudre, l'avez-vous choisie à cause de Lautréamont, de *L'Énigme d'Isidore Ducasse* ?

Konrad Klapheck – J'ignorais le texte de Lautréamont. Je l'ai découvert à ce moment-là. Ce n'est pas moi qui choisis les objets. C'est eux qui me choisissent. C'est la voix de l'objet qui dit : "Peins-moi." J'écoute, j'entends cette voix qui me dit : "Je peux être un bon sujet." Je vois cela comme dans les relations amoureuses : est-ce l'homme qui choisit la femme ? la femme qui choisit l'homme ? ou les deux en même temps ? L'objet me choisit mais je réfléchis à cet objet. Je me méfie de lui. Il me séduit à cause de sa beauté. Mais je ne sais pourquoi cet objet me fascine que lorsque le travail est terminé. L'objet ne dit pas quelle histoire sera racontée. J'ai expliqué mon rapport aux machines et aux objets dans deux textes. Et puis dans la phrase de Lautréamont, il y a une notion essentielle: la rencontre troublante entre deux objets : la machine à coudre et le parapluie. Il n'y a pas de rencontre hétéroclite dans mon travail. Il n'y a qu'un seul objet. Une machine à coudre exprime tellement de sentiments qu'il n'est pas nécessaire d'y adjoindre un autre objet.

Laurence Madeline – Les surréalistes ont révélé la charge érotique et perverse... des objets.

Konrad Klapheck – Oui, je sais, et j'ai aussi, bien sûr, lu les livres importants de Freud. Mais je suis un peintre, et lorsque je commence un tableau, c'est pour faire un beau tableau. C'est seulement à la fin que je constate que l'objet a raconté une histoire. J'ignore ce qu'est la perversion. *Anomalies et perversions sexuelles* de Magnus Hirschfeld est une lecture qui m'a amusé, mais cela ne m'intéresse pas beaucoup. Je ne me considère ni pervers ni anormal. Je regarde le monde en cherchant des sujets à ma peinture. Il y a peut-être parfois, dans une des quarante-trois versions des machines à coudre, un élément sadique. Mais je ne suis pas sadique. Je suis un apôtre de la tendresse. Mes tableaux peuvent être ressentis comme agressifs. Mais je préfère un téléphone à un fusil. Je préfère une machine à écrire à une arme véritable. Je préfère éviter le symbolisme facile. Même le mot symbole me déplaît. Magritte détestait le mot symbole. Il aimait mieux la poésie de rencontres inattendues plutôt qu'un symbolisme facile. Dans mes toiles, un robinet ou une douche ont été longtemps plus intéressants pour moi qu'un saxophone ou une trompette. Dans une de mes douches, intitulée *Chanson d'amour*, il y avait un joueur de saxophone caché. Aujourd'hui, pour ne pas me répéter, j'essaie de peindre le joueur de saxophone lui-même.

Laurence Madeline – Comment êtes-vous passé à la figure humaine ?

Konrad Klapheck – C'était en 1997. Je réalisais le premier tableau d'une nouvelle série : une cuisine avec quatre cuisinières nues. J'avais tout simplement envie de peindre d'après une vieille photo. Je me disais que ce serait un vrai plaisir de prendre cette photo comme point de départ. J'en ai parlé à ma compagne, Wanda, qui m'a dit : "Pourquoi pas ? Quel âge as-tu ? Presque soixante-dix ans. C'est peut-être ta dernière chance." Je prenais un nouveau risque mais j'avais aussi le droit au plaisir. Et ce premier tableau a été à l'origine de toute une série avec la cuisine et des variations avec la salle de bains : un espace toujours peuplé de figures humaines. Mais quel que soit le tableau, qu'il s'agisse des machines à coudre ou des nus, la figure humaine est toujours centrale dans mes tableaux. La machine à coudre sert aussi à raconter quelque chose sur l'âme de la femme. La machine sert à embellir la femme, elle permet de réaliser des robes et des costumes pour cacher la nudité. C'est un objet féminin. La machine à écrire, pour moi, se rapporte aux romans, à la vie professionnelle, administrative, politique, financière. C'est un objet masculin. Pour moi les objets sont sexués. Je distingue le monde masculin des machines à écrire du monde féminin des machines à coudre. Mais il y a quelques exceptions, il y a quelques machines à écrire de sexe féminin ! J'ai toujours été attiré par les femmes fortes sur le plan intellectuel. Ma mère était écrivain, c'était une femme sûre d'elle-même. Mon épouse avait une forte personnalité. Ma fille sait ce qu'elle attend de la vie.

Laurence Madeline – Comment expliquez-vous la parenté qui se crée entre une de vos machines et un tableau ancien. Entre *La Vierge au diadème* de Raphaël et une perforeuse, *La Supermère* ?

Konrad Klapheck – L'image s'installe dans ma tête pendant que je peins. Je vois aussi des parallèles entre le sphinx de Moreau, celui d'Ingres, le sphinx de Gizeh et les machines à coudre. Ce ne sont pas pour moi des énigmes mais des questions.

Laurence Madeline – A priori, vos tableaux sont d'une telle perfection dans leur construction qu'ils semblent impersonnels. Pourtant, quand vous parlez de vos machines ou de vos objets, cela devient très personnel.

Konrad Klapheck – Je ne peux pas expliquer ce contraste. Je peux vous raconter une anecdote: j'avais passé plusieurs jours en compagnie de deux femmes israéliennes. L'une était d'une famille qui avait vécu en Palestine depuis des générations, c'était la mère d'un de mes étudiants, familière de ma peinture, qu'elle appréciait. L'autre, très marquée par la Shoah, qui ignorait mes tableaux, en a été très choquée : "Je ne comprends pas qu'un garçon aussi gentil et doux que vous puisse peindre d'aussi terribles tableaux", m'a-t-elle dit. Elle interprétait tout comme une expression de la barbarie nazie. Effectivement, il y a dans mes peintures des éléments cruels et parfois des échos du bellicisme allemand du passé. Mais j'essaie de décrire la vie dans toute sa multiplicité et dans toute sa diversité. Avec les hommes, les femmes, les enfants. On peut trouver amour et tendresse. Et on ne peut pas oublier l'humour. On a dit que la peinture d'Ingres était froide. Pour moi, c'est le contraire: c'est comme un feu caché sous une couche de glace. Cela me frappe et c'est ce que moi aussi je tente, j'essaie de cacher les passions, les sentiments très vifs, sous une couche de glace. À ce propos, j'ai écrit : "J'essaie de donner à mes tableaux une surface lisse pour qu'ils aient l'air de ne pas avoir été faits par la main de l'homme. C'est pour donner plus de durée à mes passions que je les recouvre d'une couche de glace."

Laurence Madeline – Gustave Moreau ne voulait voir dans sa peinture que sa peinture. Il disait : "Il n'y a pas à chercher trente-six mille choses là-dedans. Je cherche une délicieuse tache de couleur faisant un joli effet et puis c'est tout."

Konrad Klapheck – On ne peut pas entrer dans la peinture de Gustave Moreau si on se pose trop de questions sur sa personnalité. La grande qualité de sa peinture et la belle intensité de l'atmosphère suffisent. Il est vrai que l'on peut analyser un tableau de Moreau sous différents angles. Dans sa représentation d'Hercule, par exemple, qui en une seule nuit avait réussi à procréer cinquante fils avec les cinquante filles de Thespius... On peut affirmer que Moreau dans son tableau a voulu montrer la supervirilité d'Hercule. On peut aussi voir l'angoisse du héros devant les cinquante jeunes filles qu'il devait satisfaire. C'est ce qui me plaît. Il y a plusieurs réponses à un seul tableau, de multiples explications possibles. C'est le cas dans la peinture de Moreau comme dans la mienne, et c'est exactement ce qui nous assure, à nous artistes, la longévité de nos œuvres.

Düsseldorf, 2 avril 2008

7 Les visuels disponibles pour la presse

Attention, avant toute reproduction d'un visuel portant le copyright ADAGP, merci de prendre impérativement contact avec :

• Patricia Louot / ADAGP / tel : 01 43 59 09 38
fax : 01 45 63 44 89 / email : patricia.louot@adagp.fr

1. **Gustave Moreau** (1826-1898)

La jeune fille thrace portant la tête d'Orphée dit aussi *Orphée*, 1865

Huile sur bois, 154 x 99,5

Paris, Musée d'Orsay

© Paris, musée d'Orsay / Patrice Schmidt

2. **Konrad Klapheck** (né en 1935 à Düsseldorf, Allemagne où il vit et travaille)

Les Questions du Sphinx (Die Fragen der Sphinx), 1984

Huile sur toile, 121,5x 114

Fonds national d'Art contemporain, dépôt au Musée d'arts de Grenoble

© Photographie, musée de Grenoble

© **ADAGP, Paris 2008**

3. **George Hendrik Breitner** (1857-1923)

Clair de Lune, entre 1887 et 1889

Huile sur toile, 0,71x1,01

Paris, musée d'Orsay

© Paris, musée d'Orsay / Patrice Schmidt

4. et 5. **Christian Jaccard** (né à Fontenay-sous-Bois en 1939 ; vit et travaille à Paris)

Minuit – Minuit "écart", diptyque, 2008

Combustion gel thermique sur medium, 204 x 279 cm chaque partie

© Paris, musée d'Orsay / Patrice Schmidt

© **ADAGP, Paris 2008**

8 Audi: Mécène des Correspondances

Audi : explorateur culturel

Fidèle à sa volonté de soutenir la création contemporaine, Audi France devient en 2008 mécène du programme "Correspondances" du Musée d'Orsay. L'occasion d'inviter ses clients à découvrir de nouveaux univers artistiques, l'opportunité également de rappeler qu'une des ambitions de la marque est de "véhiculer de l'intelligence".

Correspondances naturelles

S'enrichir du passé pour mieux explorer le futur, remettre en cause les attendus et les idées reçues, relier les extrêmes... Toujours en mouvement, la philosophie défendue par Audi ne pouvait qu'entrer en résonance avec le programme "Correspondances" du Musée d'Orsay, dont l'objectif est d'éclairer l'histoire de l'art sous un jour nouveau et de faire naître un regard neuf chez le spectateur. "Ce partenariat avec un des plus beaux musées du monde nous donne également la chance d'inviter nos clients à s'enrichir de nouveaux univers artistiques", insiste Gregory Delépine, responsable Partenariats & Metrotainment Audi France.

Accompagner l'avant-garde

Bâtir de l'inédit, imaginer l'avant-garde : cette nécessité, matière première de l'artiste, c'est aussi celle qui anime Audi dans la conception de ses modèles et a fondé sa réputation de constructeur "à part". C'est elle également qui a conduit Audi France, en 2006, à s'associer au Palais de Tokyo pour deux belles saisons d'un mécénat riche en créations.

Soutenir les jeunes talents

Même esprit d'acuité avec les *Audi talents awards*. Nés du désir d'Audi France de soutenir l'émergence de nouveaux talents dans les domaines de l'art contemporain, de l'innovation sportive, du design industriel et de la musique, ils ont distingué en 2007 leurs premiers lauréats, remarquables dans leurs parcours artistiques comme dans leur propos. L'appel à candidature de l'édition 2008 est lancé au printemps.

Eclairer l'avenir

Intrinsèquement pionnière et perfectionniste, soucieuse de défricher de nouvelles voies technologiques et esthétiques, Audi a toujours attaché la plus grande importance au "processus de création". Persuadée que les artistes contemporains éclairent l'avenir de nos sociétés de leur faisceau visionnaire, la marque est fière aujourd'hui de leur réaffirmer son soutien à travers le mécénat du programme "Correspondances" du Musée d'Orsay.

Musée d'Orsay 62, rue de Lille 75343 Paris cedex 07
presse@musee-orsay.fr

Service communication et mécénat

– Responsable du secteur presse :

Amélie Hardivillier : tél. 01 40 49 48 56

– Attaché de presse / Expositions :

Christine Cuny : tél. 01 40 49 49 96