

# JACQUES MARTINEZ



JACQUES MARTINEZ

1<sup>er</sup> décembre 1984  
27 janvier 1985

Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice

## PRÉFACE

Privilège de Jacques Martinez : une assurance apparemment tranquille, une pérennité, une manière de conjuguer les choses de la vie qui ne change pas. Attentif à tous les mouvements qui ont couru l'histoire de la peinture, ces quinze dernières années, parfois directement impliqué dans les combats d'idées, Jacques Martinez est un homme de notre temps. Il aime la vie et sait se faire aimer d'elle. Il semble même qu'il pourrait s'en désintéresser et qu'elle continuerait à l'aimer. La vie comme une courtisane au grand cœur : c'est un peu la manière dont Martinez sait qu'il peut compter sur elle, lui demandant beaucoup et lui rendant ce qu'il croit juste de lui rendre.

Il y a là une philosophie *naturelle* qui ne fait pas nécessairement un peintre. Pourtant Jacques Martinez est peintre. Il le devient même de plus en plus. La peinture désigne ce qui chez lui ne l'a pas été par la vie et le plaisir de vivre et qui pourrait bien être, à mi-parcours, une question plus péremptoire, posée avec insistance, comme si le peintre prenait décidément les rênes. Pour cela il a peut-être fallu que l'homme se dompte, qu'il renverse la proposition qu'un miroir parfois complaisant lui renvoyait si souvent, bref, qu'il raidisse sa position, qu'il reconnaisse sa solitude et comment toute chose a lieu à partir d'un certain silence.

Les œuvres récentes (elles ont été faites pour la Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice) qui sont aujourd'hui présentées à Nice réintroduisent aussi un enfant du pays, un peu prodigue et dont on s'étonnera peut-être : œuvres à l'apparence polie, parfaite, maîtrisée même ou qui relèvent d'une volonté de la maîtrise. Œuvres aussi qui pourraient correspondre à un futur maintenant proche de la peinture et qu'on se risquera jusqu'à appeler un "art clean". Non pas un art propre, mais un art sûr, déterminé, précis dans sa limite, franc dans ses matériaux : un art d'équations généralisées aux pigments, aux matériaux, aux formes : un art qui se refuse le prétexte de la confession ou de l'effusion ;

le contraire de ce qui se pratique aujourd'hui dans le petit monde de l'art. Le paradoxe (et la poétique) est qu'il est impossible de porter un jugement sur tout ceci. Le travail de Jacques Martinez a un pouvoir d'évidence qui se refuse farouchement à l'épanchement. Dans une certaine verticalité qui ne manque pas d'un certain sentiment d'orgueil, Jacques Martinez redresse la peinture, la reporte là où il juge digne qu'elle soit. On ne le lui reprochera pas dans une époque confuse et souvent prétentieuse.

Claude FOURNET  
Conservateur des Musées classés  
Directeur des Musées de Nice.



"Duque la Sarabanda", 1983, huile et acrylique sur toile, 81 x 221 cm.

## LA MÉMOIRE ARCHITECTONIQUE DE LA PEINTURE

C'est paradoxalement l'abstraction qui a posé à la peinture la question de son appartenance au monde. Si le tableau n'est plus le double du monde, il est donc de ce monde. De témoin plus ou moins distant, le peintre est devenu acteur, préoccupé par la portée de son geste. Où commence l'œuvre et où s'en dessinent les limites ? A partir de quel moment aussi cette œuvre est-elle déclarée achevée, c'est-à-dire suffisamment autonome pour avoir droit, dans la cohue générale, à une identité ? Les grands peintres abstraits américains n'ont cessé de s'interroger sur ce problème de l'achèvement du tableau : Motherwell amorce ainsi un débat au Studio 35 : "La question est "Comment savez-vous qu'une œuvre est finie ?""(1).

On sait quelles furent les réponses données par ces peintres. Ils tournèrent la question des limites spatiales en se laissant tenter par le hors-limite, le grand format qui déborde le champ de vision, la composition ouverte qui suggère son prolongement au-delà du bord de la toile et dont les parallèles de Noland sont exemplaires. A la question de la délimitation dans le temps, ils répliquèrent en mettant en évidence le temps de la création elle-même : ici, l'exemple phare est le dripping qui restitue le mouvement du corps de Pollock lorsqu'il travaillait.

Si je me permets ce petit rappel, c'est parce que je sais à quel point Jacques Martinez est attaché à cette tradition, à une époque où l'on pense au contraire être quitte envers elle. Surtout, à quel point il s'acharne à trouver des réponses formelles originales aux questions qu'elle pose, voire des réponses antinomiques de celles apportées par ses prédécesseurs (tant il est vrai qu'on s'inscrit dans une tradition en affrontant les problèmes qu'elle soulève plus qu'en se conformant à des solutions déjà éprouvées. Par exemple, la qualité d'objet de ses dernières réalisations est tout à fait frappante. De dimensions moyennes, en partie fabriquées dans une matière lourde, l'acier, présentant un léger bas-relief (un "dessin" est obtenu par un ruban d'acier soudé perpendiculairement au fond), ces pièces sont des objets finis, au sens spatial et au sens

temporel, à l'opposé de la peinture-environnement et de la peinture-événement. Elles sont aussi à l'opposé de la série précédente du peintre, ces longues formes qui ressemblaient à des volumes dépliés. Les moulures en bois doré qui les bordent sur certains de leurs côtés sont comme des cadres hypertrophiés qui les maintiennent dans un espace restreint. Pourtant, le sentiment d'ouverture est pleinement ressenti.

Si l'œil, ici, n'est pas défié par l'étendue, il l'est par la disparité des éléments. Les surfaces métalliques, couvertes de leur propre poussière engendrée par la rouille, contrastent avec l'épais vernis qui recouvre les surfaces peintes, et l'aléatoire des coups de brosse ou de crayon avec la géométrie des nervures d'acier aussi bien qu'avec les fioritures de certains cadres. Bien que seuls ces derniers éléments ne soient pas fabriqués par l'artiste, l'ensemble présente un caractère "ready made", comme s'il était fait d'éléments épars, arrachés ici et là, et dont l'artiste chercherait à préserver l'aspect d'origine. Une démarche qui évoque celle de l'architecte Christian de Portzamparc lorsqu'il parle de "morceaux sans qualité, informes, rachetés par des interventions qui donneront parfois plus de vérité au tout..." (2). Face à de telles constructions, si parfaitement stables dans leur réalisation matérielle et si menacée dans l'intégrité de chacune de leurs parties, nous ne pouvons résister au désir de partir à la recherche de l'origine rêvée de ces parties. L'objet fini, curieusement, disperse notre attention.

Si j'ai cité un architecte, c'est bien sûr parce que je sais que Jacques Martinez est ami avec Christian de Portzamparc, qu'il a eu l'occasion de travailler avec lui (3), mais aussi parce que les connotations architecturales si évidentes dans les dernières œuvres sont précisément l'élément dynamique qui diversifie notre mode de perception. Surfaces patinées comme de vieux murs, moulures de plinthes, arêtes et arcades de métal semblent avoir été détachées de quelque architecture. Les cadres brisés deviennent alors des métaphores de la façon dont ces différents composants du tableau renvoient le spectateur à une sensation d'espace architectural. Ainsi le tableau s'ouvre à un espace qui l'excède.

Par divers procédés, Martinez accélère puis fixe le vieillissement de ses matériaux ; le métal rouille, les enduits blancs prennent, sous le vernis à l'ancienne, une couleur d'ambre. Ces teintes, en opposition aux couleurs vives et fraîches qui dominaient ces dernières décennies (comme si la peinture avait alors voulu afficher une éternelle jeunesse) accentuent la qualité de vestige.

Or un vestige est précisément l'élément minimum à partir duquel nous pouvons rebâtir, par l'imagination, l'objet plus vaste auquel il a appartenu ; il est le maillon initial d'une chaîne de reconstitution qui nous fait entrevoir une architecture, une ville, une civilisation peut-être disparue, et qui, par là même, nous permet de nous projeter dans le temps. *Simatora*, avec ses arcades allant s'élargissant et la diagonale qui barre son milieu, est un tableau chiriquien. Son évocation de l'architecture s'accompagne d'un sentiment de précarité. Parce que l'architecture appelle le mouvement, c'est-à-dire une inscription non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps, l'architecture dans la peinture livre cette dernière à ce que d'ordinaire elle nie : le temps. Tandis que les éléments proprement picturaux, dans ces œuvres récentes de Martinez, sont figés sous leur gélatine, ce sont les éléments architecturaux qui s'animent : les armatures triangulaires se déploient comme des éventails, les plinthes où s'appuient ces éventails basculent, faisant pivoter le tableau. Des pans détachés d'une architecture imaginaire s'agglutinent entre eux et traversent notre champ de vision comme des météorites.

Nous l'évoquions tout à l'heure, la question du temps a été abordée par les peintres abstraits principalement dans la restitution du temps d'exécution. Martinez renverse presque le procédé. Son tableau, qui est un objet élaboré par assemblage de toile, de bois et d'acier, et par superposition de couches d'enduit, de couleurs, de vernis, se donne au contraire comme un objet désenfoui, comme si la surface du métal avait été dénudée de ce qui la recouvrait, comme si l'épais vernis avait pour fonction d'arrêter la corrosion des surfaces. En quelque sorte, l'impression visuelle renverse ce qu'a été le geste du peintre et, paradoxalement, le tableau existe d'exposer non ce qui le constitue mais ce qui le menace.

(A propos de l'érosion du *Déluge* de Paolo Uccello, Jean-Louis Schefer écrivait : "ce mur blanc... devenu, par l'effet de ce qui s'y peint, lépreux et qui est soutenu de cette lèpre térébrante.") (4)

Où et quand commence et finit l'œuvre d'art ? Il semble qu'en cherchant à contredire quelques-unes des réponses proposées par la peinture abstraite au cours de ces dernières décennies, Martinez veuille en éviter le positivisme. Car l'espace induit par ses tableaux, et le temps où ils s'inscrivent, sont ceux de la mémoire qui distend les frontières matérielles et remonte volontiers à rebours la chronologie de la création.

CATHERINE MILLET.

(1) in R. Motherwell et Ad Reinhardt, *Modern Artists in America*, New York, 1951.

(2) in *Christian de Portzamparc*, catalogue IFA, Paris, 1984.

(3) Martinez a réalisé une sculpture pour le Conservatoire de Musique, rue de l'Université à Paris, construit par Portzamparc.

(4) in *Le Déluge La Peste*, Paolo Uccello, Paris, 1976.



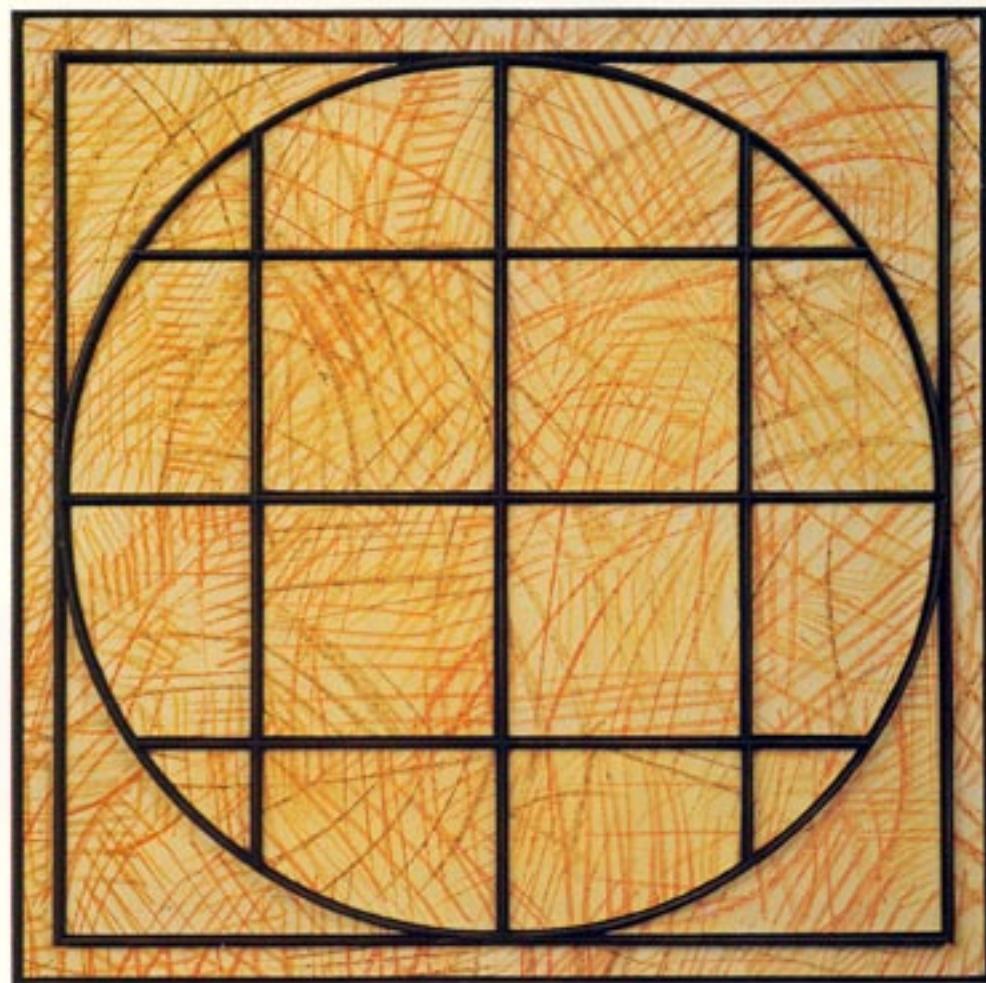
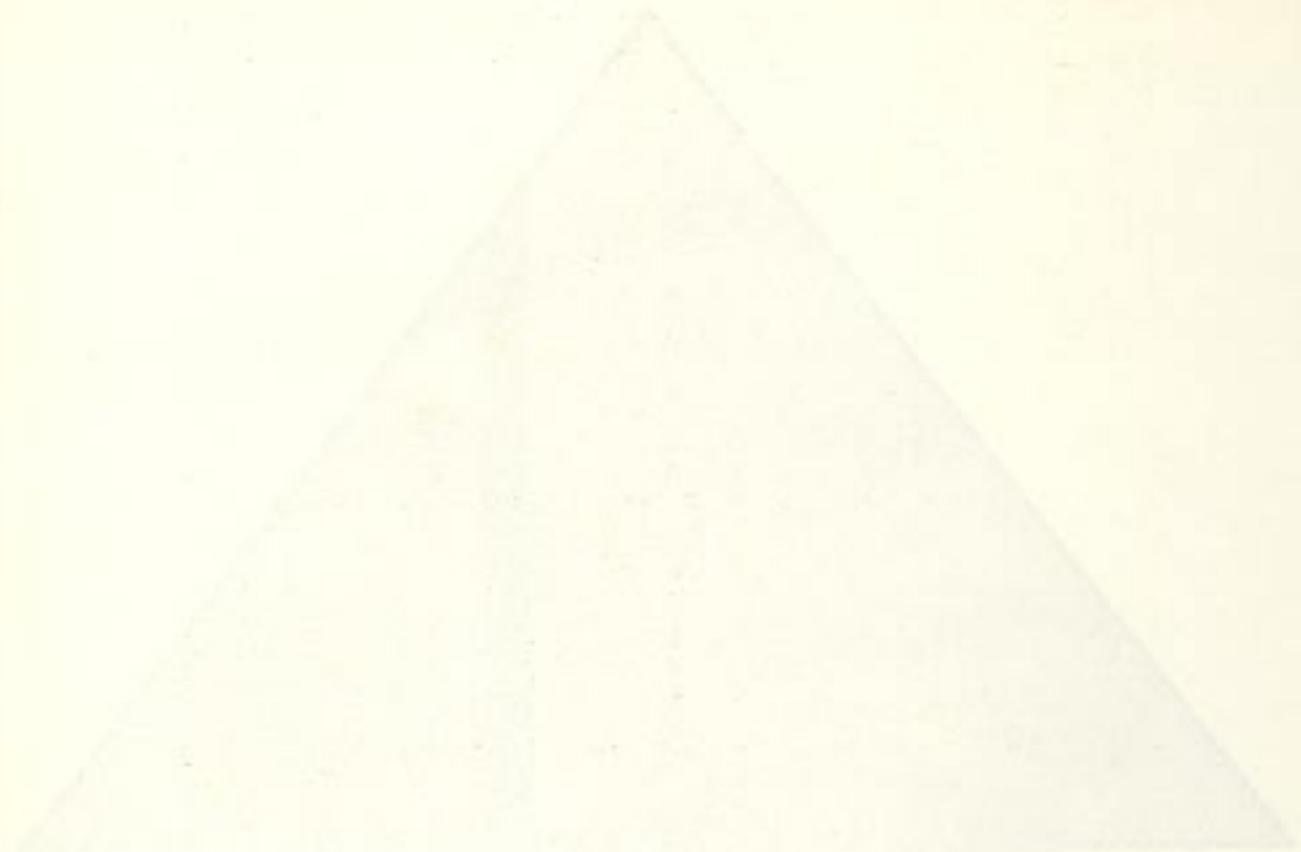
"Clorinda Birthday Place", 1982, acrylique sur toile, 132×327cm.



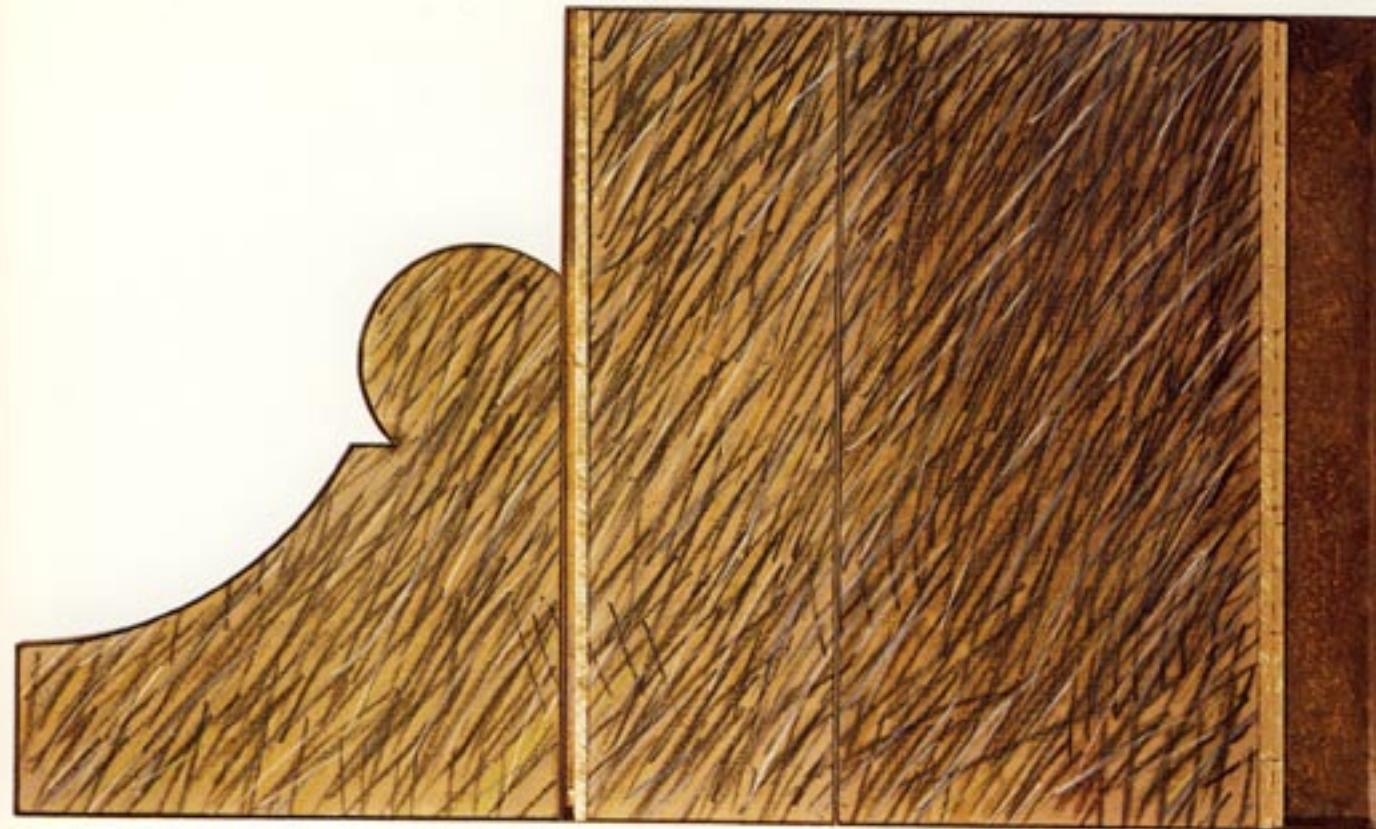
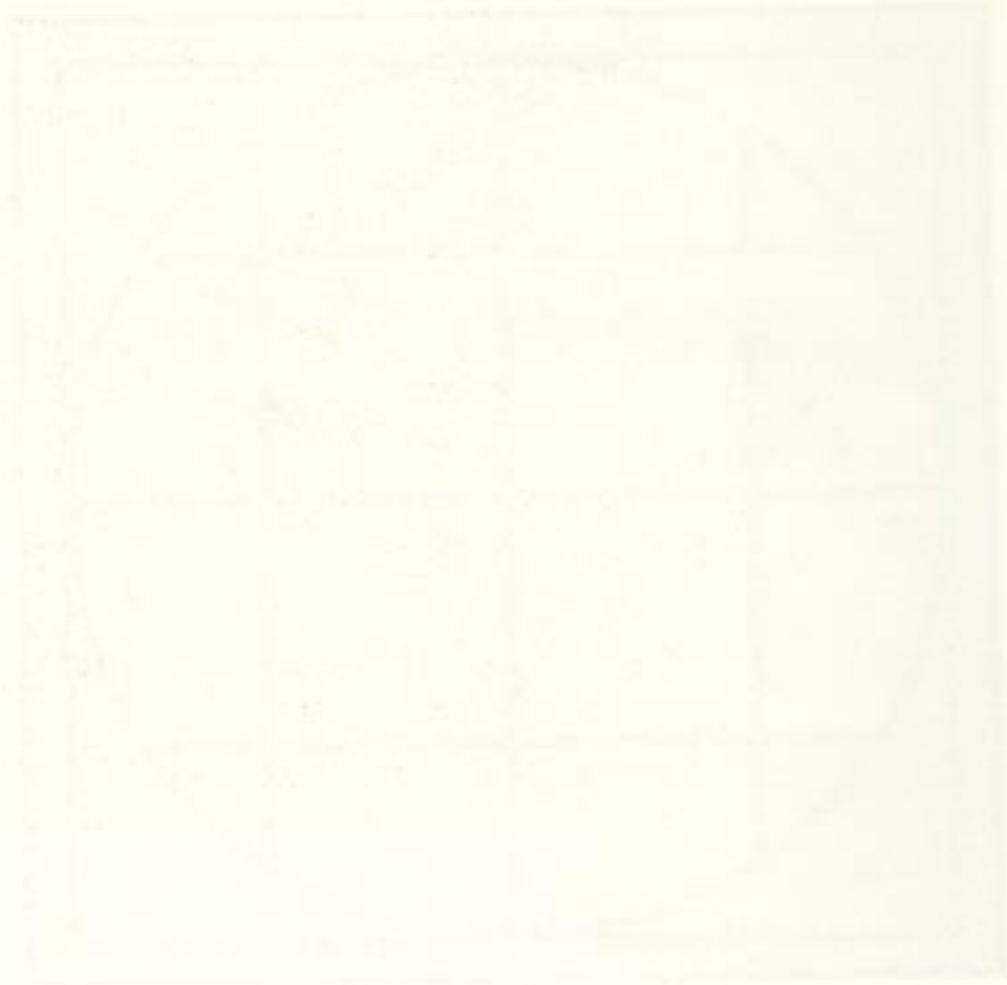
"Spanish Pyramid", 1983, sculpture huile et acrylique sur toile, 77×87 cm.



"San Giacomo", 1983, huile sur toile, vernis, moulure, acier, 80×120 cm.



"La Vierge Rouge", 1984, pastel gras, vernis sur toile, acier, 120×120cm.



"Salute notte", 1984, pastel gras sur toile, vernis, acier, 120×200cm.



"Colour's House", 1984, technique mixte, 120 × 200 cm.



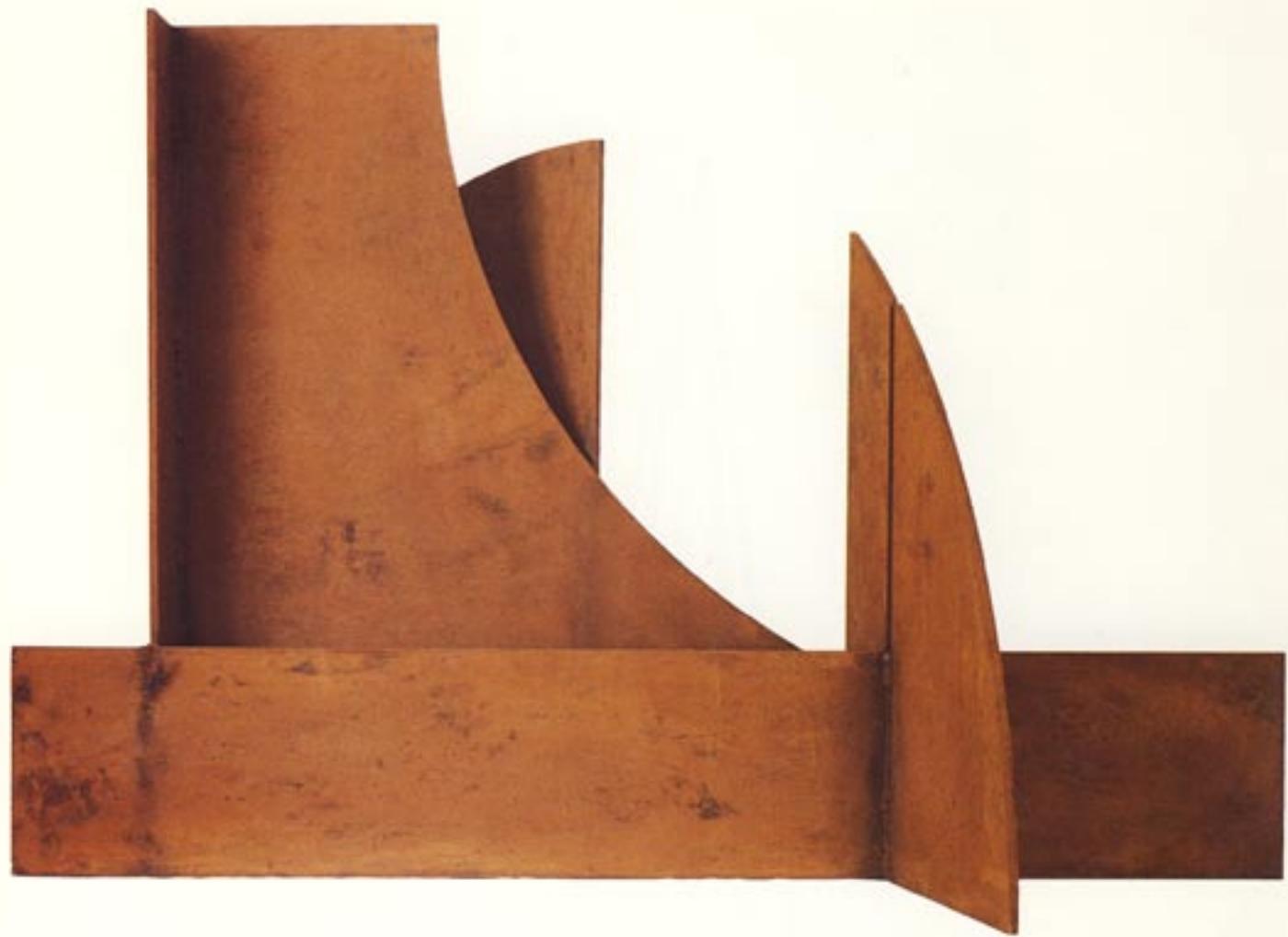
"Simatora", 1984, technique mixte, 177×125 cm.



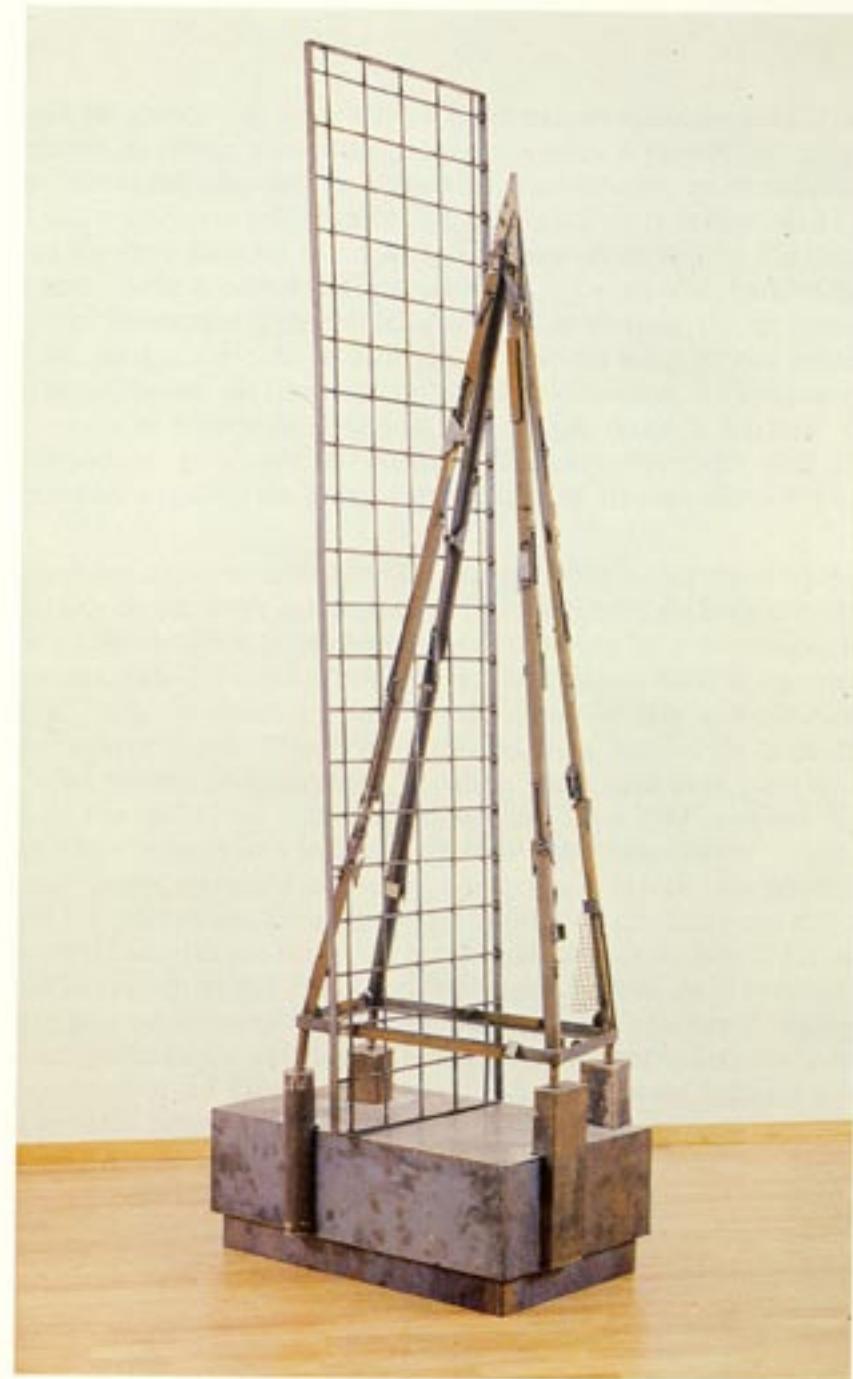
"Sweet Santorin", 1984, huile et vernis sur toile, acier, 74×81 cm.



"Simatora II", 1984, acrylique, vernis, acier, feuille d'or, 216×150 cm.



"Sculpture", 1982, acier, 100×120cm.



"Paillonnila", 1984, sculpture acier, 44×77×220 cm.

C'est un geste. Une courbe. Un large mouvement de bras. Un commencement de cercle, peut-être, mais qui aurait, à mi-course, mystérieusement rebroussé chemin. Et un second mouvement, contemporain, qui aurait identiquement reflué même s'il allait, lui, dans la direction inverse. Celui-ci s'inscrit dans un carré. Celui-là dans un rectangle. Ce rectangle, à son tour, dans le nombre de ce carré. Et il y a les cinq bandes de bois, enfin, qui traversent l'ensemble. Arrêtent le double tracé. Retiennent l'élan des doigts. Sèment le bloc de la toile de leurs arêtes grise, rose, bleue, verte, jaune. Et donnent sa ponctuation, alors, à l'épaisse couche de gris, rare et compacte à la fois, qui nappe toute la surface. Contre toute évidence, ça s'appelle *Clorinda Birthday Place*. Et c'est déjà, au tout premier regard, un assez extraordinaire *travail d'interruption*.

Voyez maintenant ce disque. Ce quadrilatère. Cet autre disque, donc, à l'intérieur de cet autre quadrilatère. Et le parcours du bras, de nouveau, qui les a tous les deux engendrés. Que l'on devine là, tout proche, frémis-sant encore dans les craquelures du vernis. Et dont toute la composition, pourtant, semble littéralement tramée pour arrêter l'impérieux élan. Même logique donc. Même principe. Mêmes bandes de bois, notamment, qui strient verticalement le cadre. mais tout cela poussé, désormais, à l'extrême de son effet... *Cercle et Carré* — c'est le titre, parfaitement homonyme lui aussi, de cette deuxième œuvre — fait mieux qu'interrompre puisqu'il efface la toile. Qu'il raréfie ses objets. Qu'il distend ses intervalles. Et qu'entre les bandes de couleurs bleue, rouge et jaune cette fois, il laisse saillir d'aveuglantes nappes de blanc. Le blanc de l'enduit ? celui du mince émail qui le recouvre ? celui de la toile de lin qui affleure aux interstices ? Ou "le monde blanc de l'absence d'objets" dont parle un prestigieux parrain ? Comme tous les vrais artistes, Martinez fait proprement du blanc avec de la couleur ; du vide avec du plein ; du néant avec de l'être ; et du silence avec l'immense et bavarde profusion de ses signes.

Car que disent ses toiles ? Justement, elles ne disent rien. Elles ne signifient rien. Elles portent, au clos d'elles-mêmes, la loi de leur propre lettre. Et si elles me font, personnellement, autant "d'effet", c'est qu'elles sont une exemplaire performance de ce que peut, quand elle s'exerce, la singularité d'un alphabet. Goût des formes pures... Calcul des nombres premiers de l'étendue... Désintégration méthodique de toutes ses unités reçues... Exploration des mille et une manières qu'a le cercle ou le rectangle d'être rectangle... Et ivresse raisonnée devant l'effrayant abîme de ce que, sans parodie, j'appellerais les espaces finis... Tout est là, manifestement, de ce qui a fait connaître, il y a dix ans, l'un des peintres les plus exigeants de cette génération. Rien ne s'est perdu de cette quête d'une géométrie subjective à laquelle il pourrait bien, avec le temps, finir par associer son nom. Et tout s'y est imperceptiblement déplacé, pourtant, avec l'irruption, dans cet univers réglé, d'une gestualité plus libre, plus spontanée, où me paraît tenir une bonne part de la nouveauté de l'exposition d'aujourd'hui. Martinez, comme Twombly selon Barthes, dit le geste. Le plaisir du geste. Ce que vaut, veut, peut le pur lancer d'un geste. Mais aussi, et dans le même mouvement, ce qui l'inhibe, l'empêche ou le force à se réserver. Le reste du geste ? La peinture probablement...

Je viens de citer Twombly. J'aurais pu citer Mondrian. Malevitch. Les riches heures de Bauhaus. La grande aventure moderniste des années trente. Ou le détail d'un rempart de Jérusalem peint par Carpaccio et que j'ai cru voir surgir tout à coup, sans crier gare, dans l'ombre des ocres de la toile intitulée *Les Courtisanes*... Ces références sont disparates ? Elles le sont comme la mémoire. Comme la libre association. Comme la libre circulation des images dans l'imaginaire d'un créateur. Comme tout cet art moderne, dont De Kooning disait un jour qu'il serait "éclectique" ou ne serait pas. Ou comme cette immanquable qualité qu'ont tous les grands artistes, modernes ou non, d'être de tous les lieux, de tous les temps, de toutes les époques à la fois. J'ajoute qu'un peintre dont on a le sentiment qu'il brûle ainsi ses citations ; qu'il est à soi seul, souverainement, toute une histoire ; qu'il est chez lui parmi les peintres, ceux du

passé comme du présent, davantage que parmi les choses ; qu'il vit ses propres toiles dans la proximité des toiles qui les ont précédées plus que dans celles du visage, du compotier ou des menus objets qu'elles sont censées représenter — j'ajoute que ce peintre, donc, est toujours, qu'on le veuille ou non, et qu'il en ait lui-même ou pas conscience, ce qu'il convient, au sens strict, de baptiser *un peintre abstrait*.

Quel singulier paradoxe que de devoir encore, soixante-douze ans après la fameuse aquarelle de Kandinsky, plaider pour l'art abstrait ! Et pourtant c'est ainsi. C'est de nouveau ainsi. Ça n'a jamais cessé, peut-être, d'être sempiternellement ainsi. Et ce ne sont ni *Les Réalistes* de Beaubourg, ni *La Documenta* de Kassel, ni la dernière *Biennale* de Venise, ni surtout la récente exposition de Berlin, intitulée *L'Esprit du temps* qui me feront changer d'avis... Martinez, lui, et en ce sens au moins, ne participe certainement pas dudit "esprit du temps". Et on le devine à cent lieues de cette tentation néofigurative où sont en train, depuis quelques années, de régresser les avant-gardes. Verrons-nous revenir ces temps de grand malheur où la barbarie en marche brisait l'aventure moderniste ? Fermait l'école du Bauhaus ? Broyait le grand Malevitch ? Et où les peintres eux-mêmes, stupides et hébétés, baissaient doucement la garde, courbaient déjà l'échine, quand ils n'allaient pas au-devant des programmes communs où l'on requérait leur assistance ? Lui, en tout cas, dit non. D'avance non. Définitivement non. Et ce non-là sonne comme un acte, sinon de résistance, du moins déjà d'intransigeance. Qu'on ne compte pas sur l'auteur de *Clorinda Birthday Place* et de *Stambul Sweet Sorrow* pour prendre la moindre part au psychodrame réaliste, socialiste, nationaliste que l'époque, sous nos yeux, propose au jeu de ses artistes...

Entendons-nous. Je ne dis pas qu'il faille opposer absolument peinture abstraite et figurative. Et Martinez lui-même dit quelque part, je crois, qu'il préférera toujours une belle figuration à une abstraction

manquée. Mais je suis profondément convaincu, en même temps, que le grand art commence inévitablement avec la volonté de démystifier, de désacraliser, de désenchanter les prestiges de ce monde. Qu'il suppose toujours, à sa source, un désir acharné de rompre le compromis historique, chaque fois pourtant renoué, entre le créateur et la supposée Nature. Et que, jusque dans les plus somptueuses débauches matérielles, dont il nous offre parfois le spectacle, il y a une haine sourde, sans mots ni merci, contre l'insistance de cette matière qui persiste à le séparer de la forme enfin advenue... Eh bien Jacques Martinez me semble être très précisément dans ce cas. Il m'apparaît comme l'exemple même du peintre dénaturé. J'aime cet acharnement que l'on pressent, sous ses larges coups de spatule, à déserrer les "forêts de symboles" où tant d'autres se sont perdus. J'aime que ses couleurs elles-mêmes, une fois étalées sur la toile, paraissent sorties de son rêve et étrangères, derechef, à je ne sais quelle palette de teintes naturelles. Et j'aurais presque envie, s'il me fallait rassembler d'un mot les cent fleurs dont il nous fait présentement don, d'évoquer "l'absente de tout bouquet" chantée par Mallarmé. Face à ses compositions les plus belles, les plus riches, les plus luxuriantes, les plus magnifiquement colorées ou les plus majestueusement architecturées, on aimerait pouvoir s'écrier : "On croirait une Idée."

Autant dire que je déconseille cette exposition à tous les nostalgiques de l'autre monde. Je veux dire de celui-ci. De ses substances. De ses essences. De ses identités grasses et ruisselantes. Et de ses organismes pleins, bouchés et tout gorgés de sombres humeurs. Arrière les apôtres du retour au concret, à la jouissance des choses mêmes ! Au diable les névrosés de la matrice, qu'obsède la haine du signe, de la forme, de la médiation, de l'abstraction en général ! Ailleurs les croyants impénitents en un inconscient collectif dont nous serions tous, uniment, unanimement, organiquement les fils ! Et tant pis pour les nostalgiques de la communauté bonne, rassemblée sur elle-même, rendue à sa transparence, parce que solidairement entée dans l'assurance de sa terre, de sa race, de sa nation ou de ses corps ! Cette peinture, de fait, n'est pas pour

eux. Elle ne sera jamais pour eux. Ils ne pourront que la haïr et, un jour peut-être, la brûler. Car je crois que l'on n'y entend rien si l'on n'a, une fois au moins, éprouvé le désir de n'être de nulle part. Produit d'aucune souche. Enfant de nulle racine. A distance infinie du monde et de ses plus obscènes adhérences. Et reconduit à cet univers de pures formes où s'allègent, brusquement, toutes les pressions communautaires. Pourquoi ne pas dire que, pour ma part, en face de cette dizaine de toiles enfin débarrassées de ce qu'on a appelé l'interminable poisse du sens, j'ai commencé de *respirer* ?

Oui, je sais... Je sais toute la prudence requise quand on profère des affirmations de cette espèce. Je connais un peu l'histoire, pitoyable comme chacun sait, des rapports entre les artistes et les écrivains qui, avant moi, ont tenté de retrouver pour leur compte la "vérité en peinture". Je connais les réticences de Martinez lui-même, dans les très rares textes qu'il a voulu jusqu'ici rendre publics, à l'égard de "cet esprit littéraire" dont Cézanne disait déjà "qu'il fait si souvent le peintre s'écarter de sa vraie voie"... mais comment faire autrement ? Comment résister au plaisir de s'y risquer ? Comment ne pas saluer, aujourd'hui, l'un des rares artistes que je sente réellement engagé dans le pari de modernité, auquel, de mon côté, je tâche de m'obliger ? Et comment ne pas reconnaître, surtout, l'un des derniers — ou peut-être des premiers — tenants de cette beauté "libre", "errante", "non adhérente", et donc littéralement "sublime", dont parle le philosophe et dont les peintres de ce temps semblent parfois sur le point de laisser s'égarer la voix ? A ceux qui s'étonneraient du style, du ton, de la radicalité même de cette prise de parti, je réponds par avance que ce n'est pas tous les jours que l'on croise le chemin d'un homme dont on se devine, en tous les sens, *contemporain*.

BERNARD-HENRI LÉVY.

JACQUES MARTINEZ

Né en 1944 à El-Biar (Algérie)

Licence de Philosophie

Expositions personnelles :

- 1973 Galerie Ferrero, Nice  
1975 Galerie Daniel Templon, Paris  
"Peinture hors peinture", Galerie Aarp, Paris  
Galerie Le Flux, Perpignan  
Galerie Daniel Templon, Milan  
1976 Galerie Löwenadler, Stockholm  
1977 Galerie Daniel Templon, Paris  
1982 Galerie Daniel Templon, Paris

Expositions de groupe :

- 1972 "Ecole de Nice", Galerie Ferrero, Nice  
1974 "L'Art au présent", Musée Galliera, Paris  
"Peintre français d'aujourd'hui", Galerie d'Art T, Mulhouse  
1975 "Dessin de la nouvelle peinture", Musée Municipal, Saint-Paul-de-Vence  
"Peinture analytique", Galerie La Bertesca, Düsseldorf (R.F.A.)  
"Trois peintres français", Galerie Kriwin, Bruxelles  
"Barré, Cane, Martinez, Morales, Wery", Galerie Peccolle, Cologne  
"Nouvelle peinture française", Galerie Seconda Scala, Rome  
1977 "A propos de Nice", Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, Paris  
Biennale de Paris  
Biennale de Nice  
1978 Dix ans d'Art en France, sélection Marcelin Pleynet, Festival d'Automne, Paris  
Biennale de Gravure, Tokyo  
1982 Salon de Montrouge, Montrouge  
1983 "Carré, cercle, triangle", Hôtel d'Escoville, Caen

Bibliographie :

- Combat, 21 février 1973  
Artitude International n° 3  
Artitude International n° 21/22 (Interview avec Ben)  
Le Monde, 17 février 1975  
Le Quotidien de Paris, 21 avril 1977  
Info-Artitude, avril 1977  
Art Press, mai 1977  
Art International, juillet/août 1977  
L'Humanité, 20 septembre 1977  
Arts Antiques Auctions, décembre 1982  
Le Quotidien de Paris, 9 décembre 1982, par Catherine Francblin  
Décoration International, 9 décembre 1982, par Elisabeth Vedrenne  
Les Nouvelles Littéraires, 9 décembre 1982, par Bernard-Henry Lévy  
Télérama, 15 décembre 1982, par Olivier Cena  
Le Nouvel Observateur, 18 décembre 1982, par France Huser  
L'Express du 24 au 30 décembre 1982, par Otto Hahn  
Art Press, janvier 1983, par Catherine Millet

Ecrits de Jacques Martinez :

- Spirales octobre 1982 : "Pratique picturale et discours littéraire".  
Spirales novembre-décembre 1982 : "La question de l'abstraction".

Catalogue :

- "Jacques Martinez" par Bernard-Henry Lévy et Catherine Millet, 1982,  
Daniel Templon Edition.

Ce catalogue a été réalisé  
à l'occasion de l'exposition "JACQUES MARTINEZ"  
présentée du 1<sup>er</sup> décembre 1984 au 27 janvier 1985  
à la Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice,  
59, quai des Etats-Unis, 06300 Nice.

Commissariat de l'exposition:  
Claude Fournet  
Christian Galzin

Coordination:  
Geneviève Aranzana

Assistance technique:  
Guy Gidoïn

Cette exposition est placée sous le patronage de:  
Monsieur Jacques Médecin,  
Monsieur André Barthé,  
Monsieur Lucien Pampaloni,  
l'Action Culturelle Municipale.

Crédits photographiques:  
André Morain  
le Service photographique de la ville de Nice.

Edition:  
Direction des Musées de Nice

Achévé d'imprimer  
le 21 novembre 1984  
sur les presses de  
l'imprimerie  
"Les Arts Graphiques"  
à Nice  
Photocomposition:  
C.M.N. - Nice

Que soient remerciés le personnel et la direction  
de l'entreprise François Labbé,  
le personnel et la direction de l'atelier Jean-Pierre Soardi,  
Guy Martinez, Lucette Suchet, Caroline Cros, Daniel Taland,  
Daniel Templon et Annika Barbarigos qui, à des titres divers,  
m'ont aidé dans la préparation de cette exposition.

Galerie d'Art Contemporain  
des Musées de Nice