

J A C Q U E S
MARTINEZ



PEINTURES SCULPTURES
1 9 7 0 - 1 9 9 0



CHATEAU DE JAU
CASES DE PENE 66600



LES TONNELLES DE MANHATTAN

15 juillet 1972, 15 h 32, le quartier résidentiel de Pruitt-Igoe est détruit à la dynamite. Construit en 1951, selon les idées les plus avancées du CIAM (l'organisation internationale des architectes modernes, créée par Le Corbusier en juin 1928 au château de La Sarraz) et primé par la plus haute instance de l'architecture des États-Unis, le complexe idéal du fonctionnalisme s'envolait en fumée, l'homme moderne pour lequel il avait été conçu ne s'étant pas trouvé au rendez-vous. Fâcheux contretemps. Au même moment, à Nice (Alpes-Maritimes), non loin de la Promenade des Anglais, un peintre que les circonstances de la vie ont fait naître à El-Biar (Algérie) en 1944, exposait pour la première fois des œuvres qui se voulaient modernes et qui ne l'étaient déjà que trop.

Les événements particuliers de l'art contemporain en France avaient fait de lui un ami des Nouveaux Réalistes et le contemporain de peintres comme Louis Cane, Marc Devade, et Daniel Dezeuze pour qui la peinture devait être rattachée à une Théorie d'ensemble, constamment mobilisable après relecture de Marx, Freud et Saussure, mais aussi d'un certain formalisme américain qu'on découvrait alors. Or, par un de ces très légers retards qui jalonnent la vie des hommes pressés, Jacques Martinez commence à exposer quand s'achève *Douze ans d'art contemporain en France* confusément réunis cette année-là au Grand Palais.

Comment se rendre de la modernité de Mondrian ou de Malevitch, de la modernité du Bauhaus ou de l'École de New York à celle de 1972 quand son parcours à tout le moins se perd ? Quelle est la modernité d'une époque qui décide en même temps, parmi 181 projets, pour la construction du Centre Pompidou, celui de Piano et Rogers et fait rentrer en scène le *style colonnade* de Ricardo Bofill ? Comment vivre si près et si loin d'Ahmedabad ou de Poissy quand on rêve d'une cité projetée par Piero della Francesca dans laquelle une jeune femme (maigre), appelée Soledad (comme dans le livre de G. Jackson) habiterait un vieil hôtel construit par Mallet-Stevens, au n° 7 du boulevard Mondrian ? Comment imaginer le Singer Building et Barnett Newman, la maison Plainex et Pollock, Oak Street et Agnès Martin soudain pulvérisés sous prétexte que l'homme moderne serait pris de vertige ? Autant mesurer l'architecture rationaliste à l'aune de l'esthétique pavillonnaire des habitants de Pessac ; s'obstiner à ne pas voir dans la terrasse de Bestegui une de ces folies au nom desquelles les contempteurs du mouvement moderne jugent Le Corbusier, ou bien encore dans la plus abstraite des peintures ne pas remarquer, subliminale, une vierge à l'enfant, souvenir d'une après-midi à Sienna.

Mais reprenons. 1972 : première exposition. Pliages et dépliages, peint et non peint : Marcelin Pleynet vient de publier « L'enseignement de la peinture » où il est dit en toutes lettres : *L'enseignement de la peinture c'est tout d'abord ce que la peinture enseigne* et où se retrouvent les noms de Mondrian, Kandinsky et Klee aux côtés de

ceux de Pollock, Rothko, Newman, Noland et Kelly en passant par Matisse et les cubistes pour que soit entendu, après une décennie où il ne faisait pas bon interroger l'histoire de la peinture, que l'art moderne, loin d'être un projet achevé, ne fait que commencer.

Sans doute ne prêta-t-il guère attention cette année-là à la rétrospective Van Gogh à l'Orangerie. Il faut dire que Van Gogh avait commencé à l'ennuyer en même temps que les films d'Alain Resnais. Bien des années plus tard, il s'arrêtera pourtant devant l'un de ses tableaux et sera ému par un gris assourdi, un jaune légèrement acide, deux courbes à l'horizon et un mauvais rectangle au centre du tableau.

Un jour, devant un tableau de Cucchi qu'il trouvera beau, il se souviendra d'avoir détesté cette peinture. En ce temps-là on construisait au milieu du Bois de Boulogne un musée des Arts et Traditions populaires, mais peut-être ne le sut-il pas. Il y avait une chose pourtant dont il était sûr : jamais l'archéologie néo-rustique de quelques-uns de ses contemporains ne retiendrait son attention. La peinture resterait toujours, à ses yeux, dégagée de tout archaïsme, aussi loin qu'il est possible de se tenir de la graisse et du charbon de Beuys que du retour aux vendanges des peintres du Midi.

S'il est une origine à la peinture, c'est certainement à la peinture elle-même, comme on disait, qu'il serait tenté de le demander. Il se souvient qu'un jour de 1966, sur un carnet à dessin, il a dessiné une manière de carré magique, moitié hiéroglyphe oriental, moitié châssis, en manière de prolégomène. Jamais il ne s'éloignera de ce cadre, dût-il le casser en morceaux, comme le substitut du fameux compotier, l'outrepasser ou surenchérir sur lui. L'abolition de la distinction entre art et artisanat que relèvera Jean Clair à propos des peintres de sa génération le laisserait tout aussi indifférent, avant qu'elle ne lui inspire une de ses brèves colères, un soir, en rentrant par la Corniche Fleurie.

L'origine ne serait jamais l'un de ses motifs (il défiera un jour de trouver El-Biar sur la carte), préférant à tous les lents retours de la terre l'incessant Paris-New York, Paris-Venise, Paris-Florence, Paris-Nice, sans parler du Paris-Nice-Grasse qui constitue peut-être sa seule *localité*. Aussi se rangerait-il plutôt, incidemment, du côté de ces guerriers que décrit Georges Duby que des paysans, même s'il lui plaît souvent d'inverser les termes du jeu. Et puis Orange mécanique, *l'histoire d'un jeune homme qui s'intéresse principalement au viol, à l'ultra-violence et à Beethoven*, ne fait pas partie de ses *standards*, contrairement au Charme discret de la bourgeoisie, peut-être.

Très tôt, ce qu'il affirmera à la fois contre les partisans du matériologisme et contre les appariteurs du Dernier tableau, c'est une peinture qui tend à redoubler sa propre présence formelle à l'aide d'une architecture interne toujours, croirait-on, en excès par rapport aux matériaux qui la constituent. La grille moderniste des toiles de 1973-1974 est à la fois la démonstration de ce que les formalistes appelaient l'espace du tableau et les mailles entre lesquelles les gestes du peintre viendront à se glisser. L'inscription du dessin dans la toile s'y effectue non pas seulement par la pression de la main contre le châssis, actualisant une sorte de transparence du tableau avec son support, mais par un marquage implicite aux intersections de traverses dont on dirait que le peintre a augmenté le nombre pour le seul plaisir d'en multiplier les effets. Une sorte de double fond — géométrique et gestuel — organise un tableau qui ne cesse ainsi de balancer entre ces deux pôles pour mieux les consolider mutuellement.

Dans son « Petit manifeste pour une architecture équivoque », Robert Venturi a répondu à la fameuse devise de Mies Van der Rohe : *Less is more!* par la formule contraire : *More is not less!* que son traducteur propose de comprendre comme : *Ce n'est pas diminuer l'architecture que d'y ajouter quelque chose!*

La méthode théorique sur laquelle s'est appuyé jusqu'ici Martinez pour affirmer la présence du tableau malgré des ressemblances superficielles avec l'Art minimal ouvre en fait le champ à une peinture fondée sur la complexité et la contradiction, une peinture dans laquelle ce qui est ajouté témoigne à la fois pour l'ordre et l'exubérance, le baroque et le classicisme, le moins et le plus. Nul doute alors que les discours tenus sur la couleur aux environs de Peinture Cahiers Théoriques et notamment par Marcelin Pleynet dans son Système de Matisse l'incitèrent à voir en elle un des termes agissants de la contradiction, cependant que le recours à la tradition de l'abstraction américaine déguisait l'espèce d'égarement théorique auquel peu à peu la question introduisait.

Roland Barthes venait de publier *Le plaisir du Texte*. *Les espaces de la jouissance* s'étaient faits soudain plus nombreux. La psychanalyse était remise en cause. On avait le feu aux joues. Même la politique était devenue *libidinale*. Dans cette drôle de dérive à retardement, cinq ans après mai 68, on voyait surgir çà et là de curieuses Équivoques, telles ces peintres pompiers que le musée des Arts Décoratifs réhabilitait sans la moindre équivoque. Quelques années après, lors d'une visite de la collection de Menil au Grand Palais, la présence côte à côte de Magritte et de Twombly le mettrait d'aussi mauvaise humeur que le voisinage de Bouguereau et de Monet de l'autre côté de la rue.

Un paradigme était en train de se perdre : l'art moderne. Il expose à cette date des toiles à propos desquelles il confie à Catherine Millet : *Dès mon exposition de 1974 — et vous vous souvenez de ce qu'était la mode générale à cette époque-là — j'ai eu à cœur d'utiliser des rouges, des jaunes, des couleurs assez violentes, en même temps que de dépasser les aplats assez irréguliers de ce type de peinture par la présence de gestes sur la toile assez évidents et par une cassure dans ce carré que je prenais alors sous forme de division du carré lui-même.*

Une grille étant donnée, la couleur et le geste réconcilient l'abstraction géométrique du style international et un intérêt plus pragmatique pour les intensités de la couleur. Pour Martinez, l'équilibre trouvé est toujours, peu ou prou, architectural, mais il abonde en ambiguïtés qui font de bien des tableaux à la fois une forme et un fond, une toile abstraite et un objet à caractère sculptural.

La Chine est paisible, écrit en même temps Roland Barthes, à la suite d'un voyage de l'équipe de Tel quel, *les calligraphies de Mao reproduites à toutes les échelles signent l'espace chinois d'un grand jeté lyrique, élégant, berbeux...* Ces derniers mots me font penser aux toiles que peint alors Martinez, aussi loin du maoïsme réel que l'était on s'en doute R.B. La structure de la toile s'est déployée latéralement comme dans un grand volume de papier qui aurait été mis à plat pour former une manière de patron. Il est clair que le hors cadre, comme dans les gouaches découpées de Matisse agit à l'intérieur du tableau en même temps qu'il envahit le mur. Les grandes plages au tracé herbeux qui le strient de part en part infléchissent sa géométrie, l'atténuent, croirait-on, imprimant à son tracé régulateur les mille tracés promeneurs de la main. Peut-être lit-il les « Cahiers du cinéma » qui dénoncent cet été-là dans un numéro spécial la fausse archéologie de l'histoire, ce phénomène dit de la mode rétro : fétichisme des effets de vieux (vêtements et décors) et dérision de l'histoire. Peut-être s'inquiète-t-il aussi de voir triompher jusque dans la peinture le style Lacombe Lucien que les années 80 ne manqueront pas d'exalter.

Peindre comme au revers d'une Maestà siennoise un tableau abstrait balayé par les signes qui changent d'échelle tout le temps ; construire une Palà moderne où l'histoire de la peinture serait assumée et célébrée dans ses raisons et déraisons ; peindre l'irrationalité apparente de son dessin, justifiant celle-ci par la rationalité qui en résulterait au niveau de l'ensemble et qui contiendrait assez de bons et de mauvais tracés, de bons et de mauvais espaces, de couleurs franchement kitsch et de glacis délicats, de matériaux franchement luxueux et de fragments brutalistes pour qu'on ne puisse en fin de compte en arrêter le programme : telle serait l'utopie rêvée.

Bien de ces toiles me font penser aux Hautes Formes de Christian de Portzamparc du côté de Tolbiac (Paris) et à leurs décrochements paradoxaux autour d'un grand axe vertical. Le plan elliptique de certaines d'entre elles coïncide avec une massivité plus grande, d'autres, apparemment plus centrées, multiplient les divisions latérales. Les coins arrondis de l'une recourent les nervures qui quadrillent toute sa surface, elle-même divisée par des loges qui suggèrent une croix. Il y a loin entre toute cette architecture continûment traversée comme une place de Florence et les nouveaux territoires subjectifs qui font leur apparition en France, entés sur la ruine, l'atelier ou le huis-clos d'un appartement que présente Jean Clair dans le cadre du Festival d'automne. Le vœu de tels espaces est de ne jamais être considérés *pour mémoire*, mais de faire affleurer dans l'instantanéité d'un geste, délimité par une architecture, un espace et un temps à fonctions multiples dictés par leurs seules tensions.

Le mode de structuration géométrique de la plupart des tableaux reproduits dans le présent Itinéraire repose sur l'interaction excessive de chacun de ces termes. Chaque peinture est à la fois complète et renvoie à une totalité impossible, tel un objet qu'on aurait détaché d'une architecture plus vaste et qui ne cesserait d'y rappeler. Il n'est pas un de ces fragments qu'on ne pourrait dire entier et manquant au tableau achevé qu'il met en perspective. Comme pour pallier cette parcellisation, chacun d'entre eux multiplie les éléments à double fonction. Ainsi de ces cadres, dont le rôle est ici à la fois structurant et décoratif. Pas une œuvre qui ne théâtralise de la sorte sa physicalité et qui tout en même temps ne se retranche derrière le jeu d'une organisation purement formelle; pas un tableau qui ne soit à la fois par trop peint et dépeint, construit et déconstruit, par trop centré et décentré, etc.

Difficile de décider s'il s'agit de pans de sculptures, de tableaux ou de monuments projetés, de stèles à ossature auxquelles auraient été adjointes des sections de peinture, ou bien encore des peintures étrangement dressées comme des arceaux d'architecture. Semblable ambiguïté m'évoque aujourd'hui les objets dans lesquels Walter Benjamin reprérait précisément la modernité, comme ces Passages parisiens en qui il voyait *des édifices et des galeries qui n'ont pas d'extérieur*, objets où la construction joue le rôle de l'inconscient. Aussi serais-je tenté de verser la valorisation inconsciente de la couleur à la mode dans les années 70 au profit de cette topique constructive d'un *objet impossible*.

Les tableaux de Martinez me font songer à l'histoire de ce bateau des Argonautes qui adoptait la forme que lui dictaient les vents et les récifs et qui parfois se mettait à ressembler à une lame étincelante, ou bien encore à cette autre embarcation dont la boussole ne s'orientait que vers sa propre masse, composée d'un excès de métal et qui tournait indéfiniment sur elle-même au milieu des glaces.

Les trajectoires elliptiques de nombre de ses œuvres gagneraient en souplesse au moment même où leur règle géométrique afficherait un surcroît de rectangularité. Et rarement leur compacité serait aussi grande que lorsque l'écheveau des lignes qui le traverse retomberait en gerbe de tiges d'acier. Tout se passe comme si le développement hors des cadres du tableau se traduisait aussitôt par un renforcement de son organisation interne, la fracture du carré par sa consolidation en chacun de ses fragments épars, la levée de l'unité de la surface par l'insistance avec laquelle chaque parcelle a été peinte, patinée et vernie. Pas d'abstraction qui ne soit en même temps cultivée avec l'exubérance figurative d'un titre, de purisme géométrique qui ne se donne comme équivalent au plus extravagant des bouquets, de feuilles métalliques qui ne se doublent d'un nu disparaissant.

Structurellement comme visuellement, chaque œuvre est à la fois une armature autonome et le fragment recomposé d'une architecture absente. Les éléments conventionnels du tableau y possèdent toujours la double signification d'un ornement (quelquefois d'une faveur) et d'un plan hiérarchisé. De l'une à l'autre,

Martinez multiplie ce que les architectes nomment les effets de surcontiguïté. Il s'agit là toujours d'éléments secondaires qui ont pris une forme amphatique et qui viennent tel un cadre mouluré ou une plaque de métal, surabonder à l'endroit où la construction du tableau est la plus fragile. Les cadres dorés se justifient dans les peintures récentes en tant que lumières, lignes abstraites de surcontiguïté et souvenir d'un code perspectif issu de la Renaissance. Éléments conventionnels, ils confortent la citation des plis d'un drapé de la même façon que le châssis métallique autour d'un voile de sérigraphie parachève la présence du tableau dans le tableau. Nombreuses aussi sont les contradictions juxtaposées tels ces cadres de tableaux utilisés pour illustrer le rapport qui lie la photographie et la peinture et ces cadres sérigraphiques, en partie peints, qui rejettent la reproduction dans les limbes de la soie. L'or viendra se déposer au cœur d'un dispositif où les figures sembleront les plus évanescences; l'organisation géométrique de la surface relayant l'apparition disparaissante des méandres de l'ombre et de la lumière. Ou le geste lui-même, intempestif, outrageusement lyrique, se glissera indifféremment dans le négatif de la soie et la rutilance d'une feuille d'acier. L'ordre exagérément pur des formes géométriques d'hier d'où découlait l'unité exagérée de maints tableaux est ici entièrement maintenu. Les formes exagérément foisonnantes d'un feuillage ou d'un drapé impliquent à travers les fenêtres capricieuses de ces quasi-retables, un ordre matériel rigoureusement équilibré.

Aussi dirait-on qu'aucun dépassement (de l'abstraction ou de la figuration, du tableau ou de la sculpture) n'est ici postulé, mais que le principal travail du peintre consiste à déclarer avec force l'ensemble des contradictions juxtaposées dont la peinture se compose. Ainsi verra-t-on affirmés en même temps l'extrême finition de ses parties et l'inachèvement abrupt de certains de ses matériaux, l'apparition sur le devant de la scène de l'une de ses figures et son éloignement dans l'architecture compliquée d'une prédelle. Tout au long de cette oscillation où l'hybride ne le cède qu'à la pureté des moyens, le peintre a multiplié les petites connexions brillantes, déployé les manques et les redondances, couplé les visions inédites et les éblouissements rétrospectifs.

Son refus du retour aux vieilleries poétiques, queues de siècle du post-modernisme, ne l'empêcheront jamais de juxtaposer drapés et murs-rideaux, or et sérigraphie, cadres dorés et grilles d'acier ou de citer pêle-mêle Libérale Da Verona et Kopro, Le bienheureux Ranieri délivrant les pauvres de la maison de Florence et Fargo-Moorehead Cultural Bridge. Et si les œuvres récentes sont un hommage à la peinture-sculpture, il conviendrait de leur associer dans un même champ le Canto XXXI de Rauschenberg illustrant l'Enfer de Dante et le Jubilee de Johns, les dépliements régulateurs de Dorothea Rockburne et le Mirror Stratum de Robert Smithson, ou bien encore telle Source d'Anthony Caro avec le café Aubette de Théo van Doesburg, un jour où la lumière de New York, ressemblerait à Magenta, Black, Green on Orange de Rothko qu'il préférerait alors, avec On a clear day à tous les Onements.

Voilà bien des raisons pour que sa sculpture ne soit pas tout à fait de la sculpture et presque des tableaux, mais aussi pour que ses peintures demeurent des morceaux d'architecture qu'un peintre aurait assemblés en sculpteur et dont les titres seraient ceux d'un écrivain. Voilà quelques raisons pour qu'elles ne ressemblent pas tout à fait à des sculptures de peintre mais aux dessins qu'on fait, comme ça, avec un feutre ou des morceaux de marbre et de métal. Dans la plupart de ses constructions, les cadres de la peinture prennent la forme d'une échelle et deviennent les cages transparentes dans lesquelles les matériaux viendront se déposer. Aux surcontiguïtés de la peinture répondent alors les espacements nombreux comme si la pleine disposition de l'espace environnant n'exigeait plus d'en redoubler les articulations, comme s'il suffisait de dresser ces abris aériens pour qu'ils trouvent là leur exacte envergure et leur juste épaisseur. Ainsi seraient retrouvés les paysages verticaux de la mythologie moderne et les claies de l'enfance, le Seagram Building et les tonnelles du Midi. Et quelque chose aussi de la libre existence du peintre.

Xavier Girard.

MANHATTAN ARBOURS

On July 15th 1972 at 3.32 p.m. the Pruitt-Igoe residential estate was dynamited. It was built in 1951 following the latest tendencies of the C.I.A.M. (International organization of Modern Architects created by Le Corbusier at the Château de La Sarraz in June 1928) and received an award from the highest architectural authority in the United States; the ideal functional complex was about to go up in smoke; modern man, for whom it was designed, was not satisfied. Unfortunate contretemps. At the same moment in Nice (Alpes-Maritimes department), not far from the Promenade des Anglais, a painter who, by a quirk of fate, was born in El-Biar (Algeria) in 1944, was exhibiting his works for the first time – these works were supposed to be modern, and in fact were even too modern.

The peculiar events of contemporary art in France had made him a friend of the New Realists and contemporary with painters such as Louis Cane, Marc Devade and Daniel Dezeuze, for whom painting should be grouped with an *Entire theory*; constantly mobilizable, after having re-read Marx, Freud and Saussure, but corresponding also to a certain American formalism, which was then just coming to light.

And yet, thanks to one of those very slight delays that mark the lives of men in a hurry, Jacques Martinez began to exhibit his works just as *Twelve years of Contemporary Art in France* was drawing to a close, and they found themselves confusedly reunited that year at the Grand Palais.

How can one evolve from the modernity of Mondrian or Malevich, Bauhaus or the New York School, towards that of 1972 when the way is so confused?

What sort of modernity can decide simultaneously between 181 projects, the construction of the Pompidou Centre, that of Piano and Rogers and bring Ricardo Bofill's *colonnade style* to the fore?

How can one live so near and yet so far from Ahmedabad or Poissy when one dreams of a city planned by Pierro della Francesca in which a (thin) young woman named Soledad (as in the book by G. Jackson) lives in an old hotel built by Mallet-Stevens at N° 7 Boulevard Mondrian? How can one imagine that the Singer Building and Barnett Newman, the Plainex and Pollock house, Oak Street and Agnes Martin were pulverised on the pretext that modern man would suddenly have a giddy turn?

One might just as well judge rationalist architecture by the homestead aesthetics of inhabitants of Pessac; to persist in not understanding that the "Terrace de Bestegui" is not just one of those follies on behalf of which those who scorn the modern movement judge Le Corbusier, or yet again in the most abstract painting do not notice, subliminal the Virgin with her child, in reminder of an afternoon in Sienna.

But let us resume. 1972: the first exhibition. Folds and unfolds, painted and unpainted: Marcelin Pleynet had just published "Teaching painting" where he states: *Firstly, teaching painting is what painting teaches* and in which names such as Mondrian, Kandinsky and Klee are mentioned alongside those of Pollock, Rothko, Newman, Noland and Kelly, or even Matisse and the cubists so that everyone understands, following a decade during which asking about the history of art was not polite, that modern art, far from being a completed project, was only just beginning.

He probably did not pay any attention whatsoever to the Van Gogh retrospective that was held that year at the Orangerie. One must admit that Van Gogh had begun to bore him about the same time as Alain Resnais' films. Many years later, he did stop in front of one of his paintings and was quite moved by a dull grey, a slightly acid yellow, two curves on the horizon and a bad rectangle in the centre of the canvas.

One day, whilst standing before one of Cucchi's paintings he found handsome, he remembered that he detested that painting. At that time, the Museum of Art and Popular Traditions was being built in the middle of the Bois de Boulogne, but perhaps he didn't know about that. But there was one thing he was sure of: the neo-country-style archaeology of some of his contemporaries would retain his attention. To his mind, painting would always remain devoid of any archaism, as long as it is possible to separate grease and coal from Beuys from painters from the South of France returning to their grape-picking.

If painting has an origin, it is certainly painting itself he would be inclined to ask to situate it, as one could say. He remembers a day in 1966 when he drew up a magic square in a drawing book, a cross between an Oriental hieroglyph and a frame, serving as a preface. He would never leave this frame, even if he had to break it in two, like the famous fruit-bowl's substitute, go beyond it or overbid it. The abolition of the distinction between art and craft, brought up by Jean Clair regarding painters from his generation, left him just as indifferent until it inspired one of his brief bursts of anger one evening as he journeyed home along the Corniche Fleurie.

His origins were never to be an incentive for him (he once defied people to find El-Biar on the map), and left aside all the *slow retreats* from the earth in favour of the incessant Paris-New York, Paris-Venice, Paris-Florence, Paris-Nice, not to mention Paris-Nice-Grasse which perhaps formed his only localness. And so incidentally, he found himself siding more with warriors as described by Georges Duby than with peasants, even if he often took great pleasure in reserving the rules of the game. And then came "A Clockwork Orange", *the story of a young man whose main centre of interest was rape, ultra-violence and Beethoven* which was not part of his *standards*, perhaps contrary to the Discreet Charm of the Bourgeoisie.

Very early, he started his position against both believers in materiologism and the mace-bearers in the Last painting which tends to emphasize its own formal presence with the help of internal architecture that one always considers excessive compared to the materials it comprises. The modernist tendency of the 1973-1974 paintings is both the demonstration of what formalists called the space of the painting and the loops in between which the painter's gestures will manage to slip. The inscription of the drawing onto the canvas is carried out not only by means of the pressure of the hand against the frame, representing a sort of understanding between the painting and its base, but also by implicit markings at the intersections of cross-members so that it looks as if the painter has increased their number just for the pleasure of multiplying the effects. A sort of false bottom — both geometric and gestual — organizes the paintings which then never stops swinging between its two extremities to mutually consolidate them even further.

In his "Short Manifesto for Equivocal Architecture", Robert Venturi replied to Mies Van der Rohe's famous motto: *Less is more!* by the opposite: *More is not less!* which his translator understood to mean *It is not so much reducing architecture as adding to it!*

La méthode théorique sur laquelle s'est appuyé jusqu'ici Martinez pour affirmer la présence du tableau malgré des ressemblances superficielles avec l'Art minimal ouvre en fait le champ à une peinture fondée sur la complexité et la contradiction, une peinture dans laquelle ce qui est ajouté témoigne à la fois pour l'ordre et l'exubérance, le baroque et le classicisme, le moins et le plus. Nul doute alors que les discours tenus sur la couleur aux environs de Peinture Cahiers Théoriques et notamment par Marcelin Pleynet dans son Système de Matisse l'incitèrent à voir en elle un des termes agissants de la contradiction, cependant que le recours à la tradition de l'abstraction américaine déguisait l'espèce d'égarement théorique auquel peu à peu la question introduisait.

Roland Barthes venait de publier *Le plaisir du Texte*. *Les espaces de la jouissance* s'étaient faits soudain plus nombreux. La psychanalyse était remise en cause. On avait le feu aux joues. Même la politique était devenue *libidinale*. Dans cette drôle de dérive à retardement, cinq ans après mai 68, on voyait surgir çà et là de curieuses Équivoques, telles ces peintres pompiers que le musée des Arts Décoratifs réhabilitait sans la moindre équivoque. Quelques années après, lors d'une visite de la collection de Menil au Grand Palais, la présence côte à côte de Magritte et de Twombly le mettrait d'aussi mauvaise humeur que le voisinage de Bouguereau et de Monet de l'autre côté de la rue.

Un paradigme était en train de se perdre : l'art moderne. Il expose à cette date des toiles à propos desquelles il confie à Catherine Millet : *Dès mon exposition de 1974 — et vous vous souvenez de ce qu'était la mode générale à cette époque-là — j'ai eu à cœur d'utiliser des rouges, des jaunes, des couleurs assez violentes, en même temps que de dépasser les aplats assez irréguliers de ce type de peinture par la présence de gestes sur la toile assez évidents et par une cassure dans ce carré que je prenais alors sous forme de division du carré lui-même.*

Une grille étant donnée, la couleur et le geste réconcilient l'abstraction géométrique du style international et un intérêt plus pragmatique pour les intensités de la couleur. Pour Martinez, l'équilibre trouvé est toujours, peu ou prou, architectural, mais il abonde en ambiguïtés qui font de bien des tableaux à la fois une forme et un fond, une toile abstraite et un objet à caractère sculptural.

La Chine est paisible, écrit en même temps Roland Barthes, à la suite d'un voyage de l'équipe de Tel quel, *les calligraphies de Mao reproduites à toutes les échelles signent l'espace chinois d'un grand jeté lyrique, élégant, herbeux...* Ces derniers mots me font penser aux toiles que peint alors Martinez, aussi loin du maoïsme réel que l'était on s'en doute R.B. La structure de la toile s'est déployée latéralement comme dans un grand volume de papier qui aurait été mis à plat pour former une manière de patron. Il est clair que le hors cadre, comme dans les gouaches découpées de Matisse agit à l'intérieur du tableau en même temps qu'il envahit le mur. Les grandes plages au tracé herbeux qui le strient de part en part infléchissent sa géométrie, l'atténuent, croirait-on, imprimant à son tracé régulateur les mille tracés promeneurs de la main. Peut-être lit-il les « Cahiers du cinéma » qui dénoncent cet été-là dans un numéro spécial la fausse archéologie de l'histoire, ce phénomène dit de la mode rétro : fétichisme des effets de vieux (vêtements et décors) et dérision de l'histoire. Peut-être s'inquiète-t-il aussi de voir triompher jusque dans la peinture le style Lacombe Lucien que les années 80 ne manqueront pas d'exalter.

Peindre comme au revers d'une Maestà siennoise un tableau abstrait balayé par les signes qui changent d'échelle tout le temps; construire une Palà moderne où l'histoire de la peinture serait assumée et célébrée dans ses raisons et déraisons; peindre l'irrationalité apparente de son dessin, justifiant celle-ci par la rationalité qui en résulterait au niveau de l'ensemble et qui contiendrait assez de bons et de mauvais tracés, de bons et de mauvais espaces, de couleurs franchement kitsch et de glacis délicats, de matériaux franchement luxueux et de fragments brutalistes pour qu'on ne puisse en fin de compte en arrêter le programme : telle serait l'utopie rêvée.

The elliptical section of some of them coincides with greater massivity, others, apparently more centred, multiply lateral divisions. The rounded corners on one intersect the ridges that cross its surface, and this too is divided by boxes to suggest a cross. There is a huge gulf between this architecture continually being crossed, like a square in Florence, and the new subjective territories that are appearing in France, modelled on the ruin, the workshop or the closed space of an apartment presented by Jean Clair in connection with the Autumn Festival. Such surfaces form a vow never to be considered *for their memory*, but to be levelled in the instantaneousness of a movement, outlined by architecture in the space and for a time with multiple functions dictated by their own tensions.

The method of geometric structuration for most of the paintings reproduced in this Itinerary rests on the excessive interaction of each of these terms. Each painting is at the same time a complete entity, and a reference to an impossible whole, like an object that has been detached from a more vast piece of architecture and that will always be a reminder of it. Not a single one of these fragments could be considered as a whole and missing from the completed painting it puts into perspective.

As if to counter this portioning, each of them multiplies dual function elements. It is thus with the frames, whose role is both structuring and decorative. No work does not similarly dramatize its physicality at the same time as it hides behind the scope of purely formal organisation, not a single painting is anything but too painted and unpainted, built and unbuilt, too centred and decentred, etc. It is difficult to see if it is sections of sculptures, paintings or planned monuments, stone frames to which sections of painting have been added, or even strangely standing paintings like arcs of architecture. There is the same feeling of ambiguity in objects by Walter Benjamin, in which he marked modernity, like the "Parisian Passages" in which he imagined *edifices and galleries with no exterior, objects where construction plays the part of the sub-conscious...* and so I am tempted to add to the sub-conscious benefit of colour that was in fashion in the 1970s to that of the constructive topic of an *impossible object*.

Martinez' paintings remind me of the story of the "Argonauts" boat that took on the form made necessary by wind and reefs, and which sometimes looked like a shining blade, or sometimes like another boat whose compass only pointed towards its own mass, made of an excess of metal, and which turned around itself endlessly in the middle of the icy seas.

The elliptical trajectories of a number of his works gained flexibility once their geometric rule showed an increase in rectangularity. And their compactness was rarely as great as when the skein of lines that crossed them fell into a crown of steel stems. Everything happened as if the development beyond the frame of the painting was represented by a reinforcement of its internal organization, the square's fracture by its consolidation in each of the scattered fragments; the raising of the uniformity of the surface by the insistence with which each section was painted, patinated and varnished. There is no abstraction that is not at the same time cultivated with the figurative exuberance of a title, no geometric purism that is not compared with the most extravagant bouquet, metallic leaves next to a disappearing nude.

Both structurally and visually, each work is both an autonomous framework and the re-composed fragment of an absent piece of architecture; the conventional elements in the painting always possess the dual meaning of an ornament (and sometimes of a favour) and of a hierarchised plane. From one to the next, Martinez multiplied what architects call the effects of supercontiguity.

Only secondary elements are involved, as they have taken on an emphatic form and appear, like a moulded frame or a plaque of metal, to be in excess just at the point where the painting is most fragile.

Golden frames are justified in recent paintings because they are a form of lightness, abstract lines of supercontiguity and a reminder of a code of perspectives issued from the Renaissance. They are conventional elements and emphasize the use of folds in the same way as the metallic frame round a silk-screen rinse completes the presence of the painting in the painting. There are also a good many *juxtaposed contradictions* like the frames used to illustrate the relationship that links photography to painting and these silk-screen printing frames, partially painted, that deny reproduction of silk leaves.

Gold was deposited in the heart of a work where faces seemed to be most glighting; the geometric organization of the surface relaying the disappearing apparition of the meanders of light and shadow. Or the movement itself, thoughtless, outrageously lyrical, will slip indifferently into the transparency of silk and the shininess of a sheet of steel. The exaggeratedly pure orderliness of yesterday's geometrical forms, which resulted in the exaggerated unity of many paintings, is maintained here. The exaggeratedly cluttered forms of leaves or drapery suggest through the temperamental windows of these virtual altars, severely balanced material orderliness.

And so one could say that no overshooting (of abstraction or figuration, of the painting or the sculpture) is claimed here, but that the painter's main job is to strongly *reveal* the whole entity of juxtaposed contradictions that compose painting. And so one can see at the same time the perfect finishing touches put to some parts and the abrupt incompleteness of some of its materials, the appearance at the front of the stage of one of his faces at the same time it recedes into the distance of the complicated architecture of an altar. Throughout the oscillation where the hybrid is only equalled by the purity of means, the painter has multiplied brilliant tiny connections, unfolded lackings and redundancies, coupled unseen visions and retrospective dazzling.

His refusal to go back to *poetical worn-out ideas* and various other *tail-ends* of post-modernism never prevented him from juxtaposing draperies and curtain walls, gold and silk-screen printing, golden frames and steel grilles or from quoting pell-mell Liberale Da Verona and Kobro, the joyous Ranieri saving the poor folk in Florence and Fargo-Moorhead Cultural Bridge. And is his recent works are a homage to sculpture/painting, we should also include "Canto XXXI" by Rauschenberg illustrating "Dante's Hell" and John's "Jubilee", Dorothea Rockburne's regulating unfolding and Robert Smithson's "Mirror Stratum", or even like Anthony Caro's "Source" and Theo van Doesburg's "Café Aubette", a day when the light in New York will look like Rothko's "Magenta, Black, Green on Orange" that he then preferred, with "On a clear day", to all "Onements".

There are a good number of reasons why his sculpture is not quite sculpture and nearly paintings, but also for his paintings to remain pieces of architecture that a painter assembled like a sculptor and whose titles were those of a writer. Here are a few of the reasons why they don't look very like painter's sculptures, but more like drawings people do, with a felt pen or bits of marble and metal.

In most of these constructions, the paintings' frames are in the form of a ruler and become transparent cages in which materials will be placed. And then the paintings' supercontiguities are balanced by many spaces as if the full availability of the surrounding space did not make it necessary to multiply the joints, as if it was enough to erect these air shelters to enable them to find their true width and the correct thickness.

And so the vertical landscapes of modern mythology and childhood fences, the Seagram Building and harbours in the South of France. And something from the artist's free existence.



I T I N É R A I R E

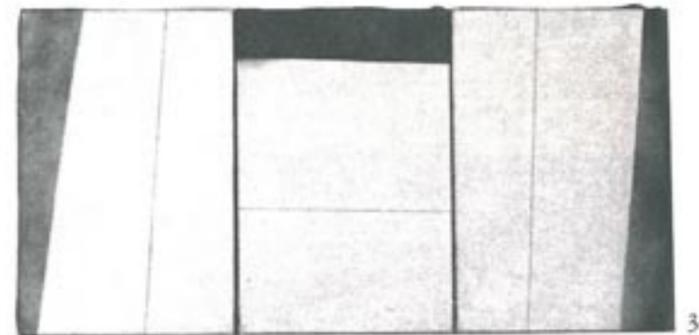
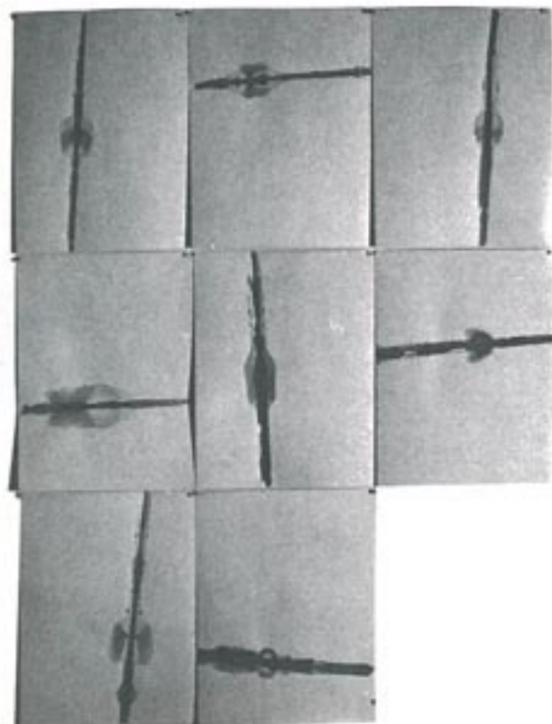
Il est une phrase de Mahler que j'ai vainement cherchée dans mon désordre. Cette phrase dit à peu près : ce qui compte dans une œuvre, c'est précisément ce qu'il y a entre les œuvres. La phrase est certainement plus élégante, mais l'idée est bien celle-là. Il apparaît très vite que toute œuvre est à la fois travail et production. L'un et l'autre sont, ou doivent être dépendants, les croire de même nature serait une erreur.

On aura compris que par production se définissent les œuvres, leur réalité physique, leur quantité. Le travail recouvrant cet entre-temps, ce moment fragile, sans réalité où les choses se jouent, se risquent et s'avancent. Voici donc X peintures-sculptures parmi lesquelles seront choisies celles qui sont présentées dans la partie Itinéraire de l'exposition. 1970-1990 : une vingtaine d'œuvres retenues par hasard mais aussi par exemple comme des points sur une carte qui fixent le chemin en laissant tout deviner du dessin des méandres de la route.

1. Encre sur papier, 21×27 cm, 1963.



2. Aquarelle sur papier, 180×165 cm, 1970.



3. Sans titre, acrylique, 75×40 cm, 1971.

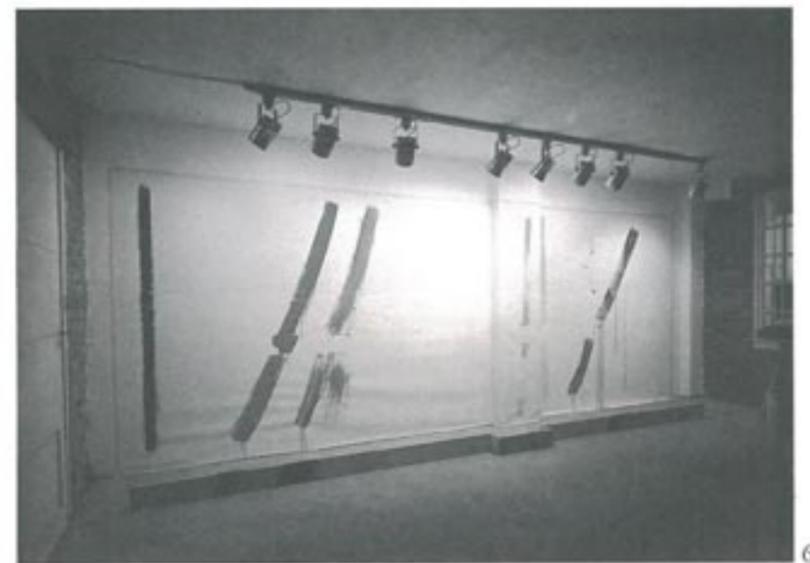
4. Sans titre, acrylique sur toile de lin, 190×190 cm, 1974.



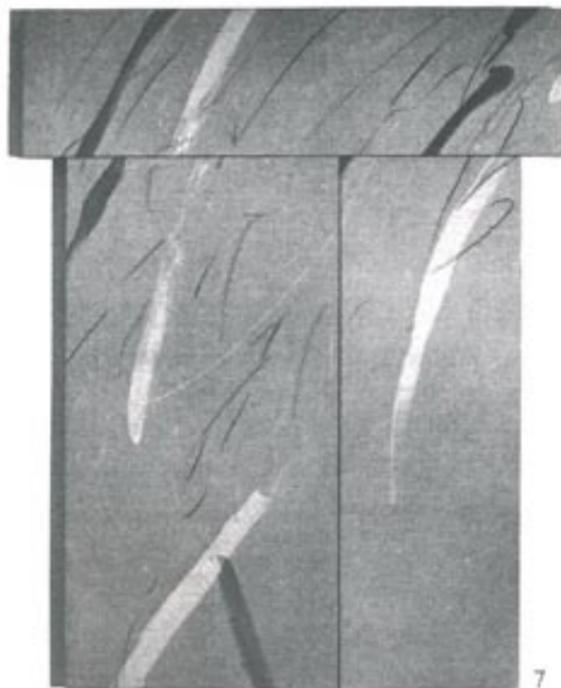
5. Peinture acrylique sur toile, 190×180 cm, 1974.
Coll. M. et M^{me} Vallois.



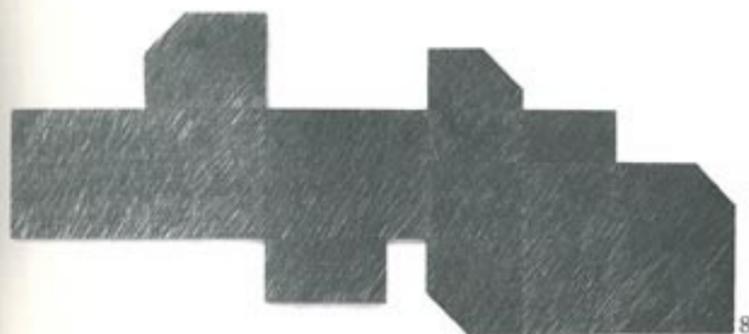
6. « Peinture hors peinture », acrylique sur toile et bois, 600×210 cm, 1975. Galerie Françoise Palluel.



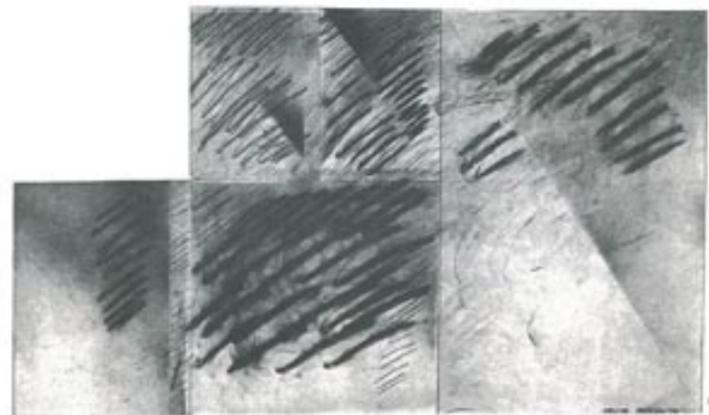
7. Acrylique et crayon gras sur toile, 80 × 120 cm, 1976.



8. Papier gras sur toile de lin, 480 × 220 cm, 1977.



9. Pastel sur papier, 80 × 120 cm, 1978.



10. 7.44. Gesso, acrylique, vernis sur toile, 150 × 190 cm, 1982.



11. «Clorinda Birthday Place», acrylique sur toile, 132 × 327 cm, 1982. Coll. Frac, Languedoc-Roussillon.



12. «Dunque la Sarabanda», huile et acrylique sur toile, 81 × 221 cm, 1982. Coll. Annicka Barbarigos.



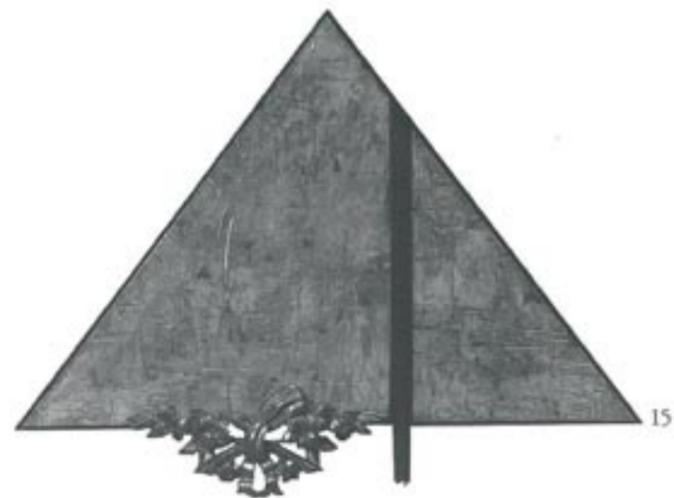
13. « Sculpture », acier, 100 × 120 cm, 1982.
Coll. M. Jean-Paul Ledeur.



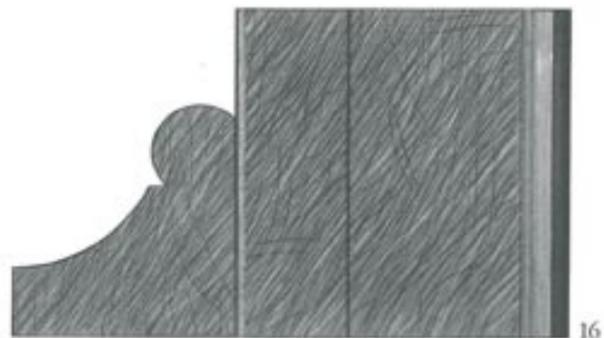
14. « Spanish Pyramid », Sculpture huile et acrylique
sur toile, 77 × 87 cm, 1983.
Coll. M. et M^{me} Gilles Fuchs, Paris.



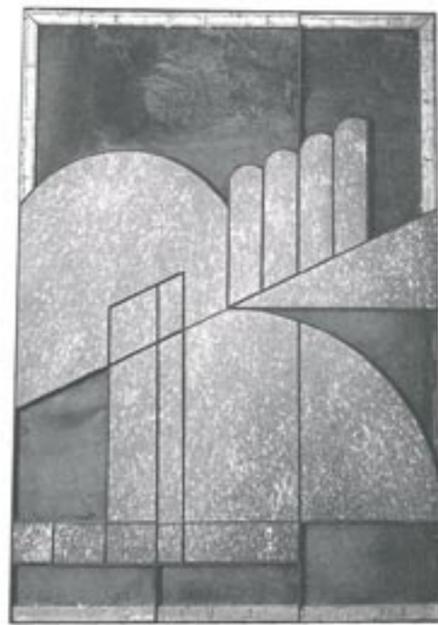
15. « San Giacomo », acrylique sur toile, acier, bois doré
XVIII s., 120 × 70 cm, 1983.



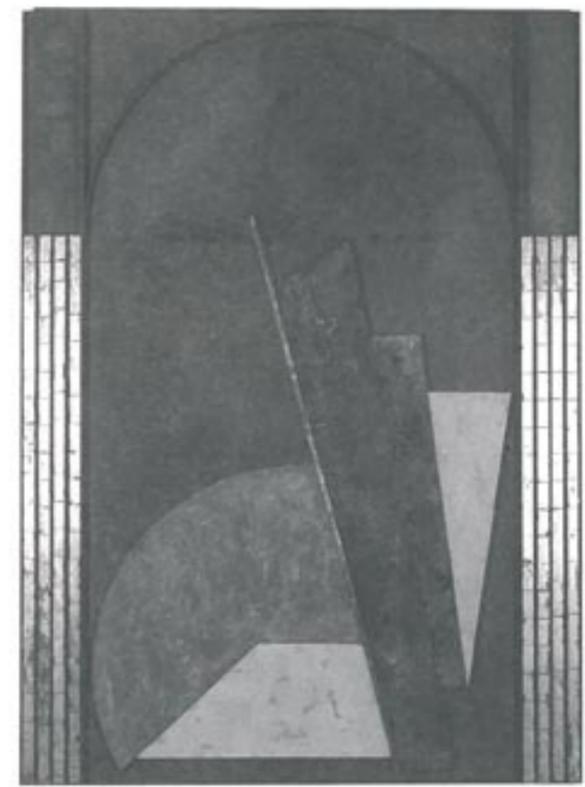
16. « Salute n° 0 », technique mixte, 120 × 200 cm, 1984.
Coll. M. et M^{me} Dominique Burgère.



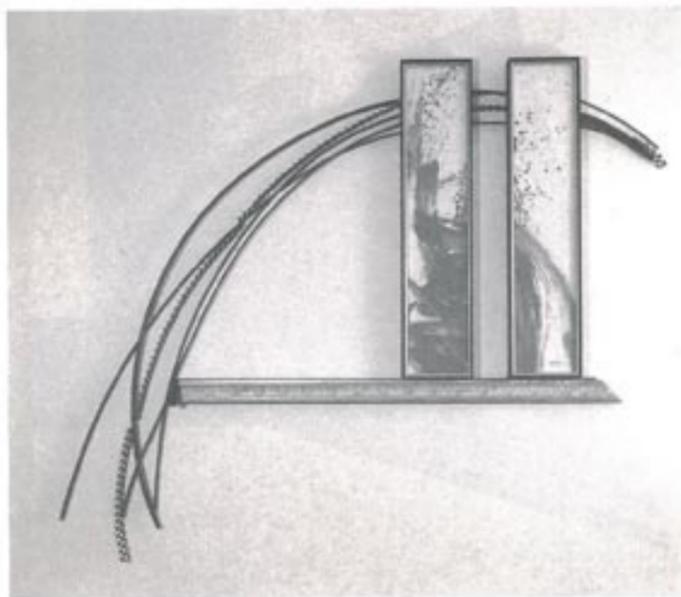
17. « Simatora II », acrylique, vernis, acier, feuille d'or,
216 × 150 cm, 1984. Coll. M. William Chelly.



18. « Merenda virgin boogie », acrylique sur toile, acier,
bois doré, 170 × 220 cm, 1984.
Coll. musée Ville de Nice.

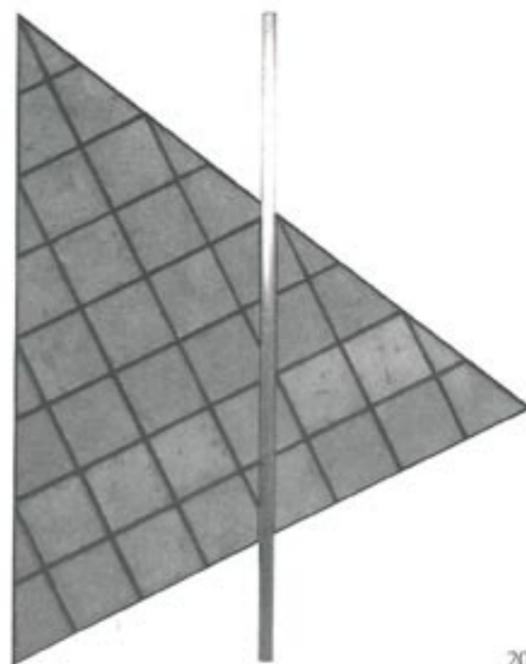


19. Acier, acrylique, papier, bois doré, 210 × 160 cm, New York, 1985. Collection privée.



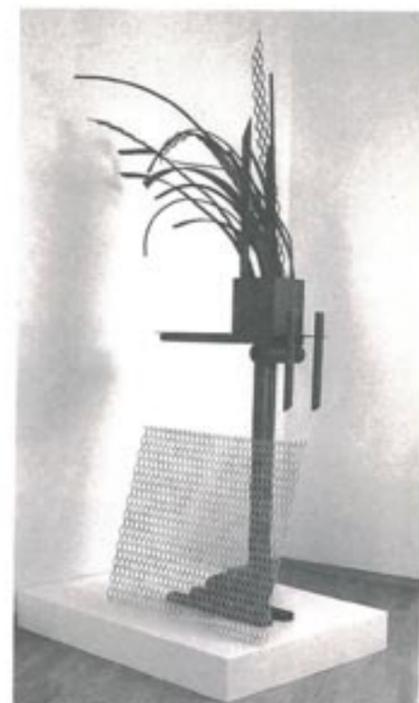
19

20. «L'Impacultura di Agnetta», technique mixte, 179 × 144 cm, 1985. Coll. M. et M^{me} Duclos. Nice.



20

21. «Traviza», acier rouillé, 224 × 29 × 67 cm, 1985.



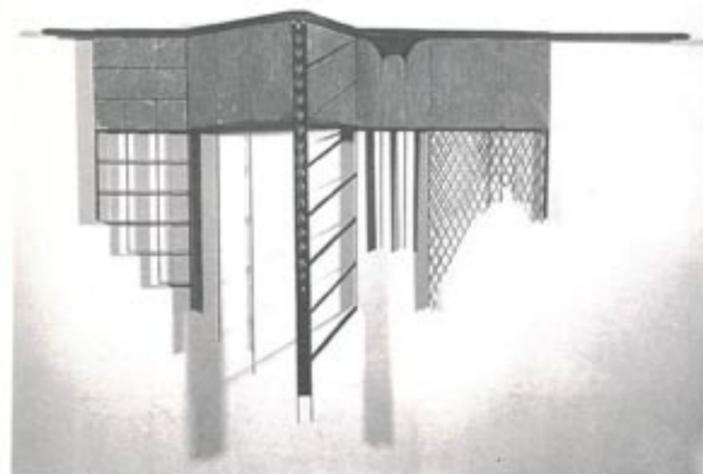
21

22. Acrylique sur lin, bois doré, 80 × 120 cm, 1985. Coll. CGIP. Paris.



22

23. «Columbus shadow», acrylique sur bois, acier, bois doré XVIII^e s., 1987. Coll. M. et M^{me} Angellos Camillos. USA.



23

24. «What about seaside?», technique mixte, 100 × 200 cm, 1988. Coll. Frac. Paris.



24

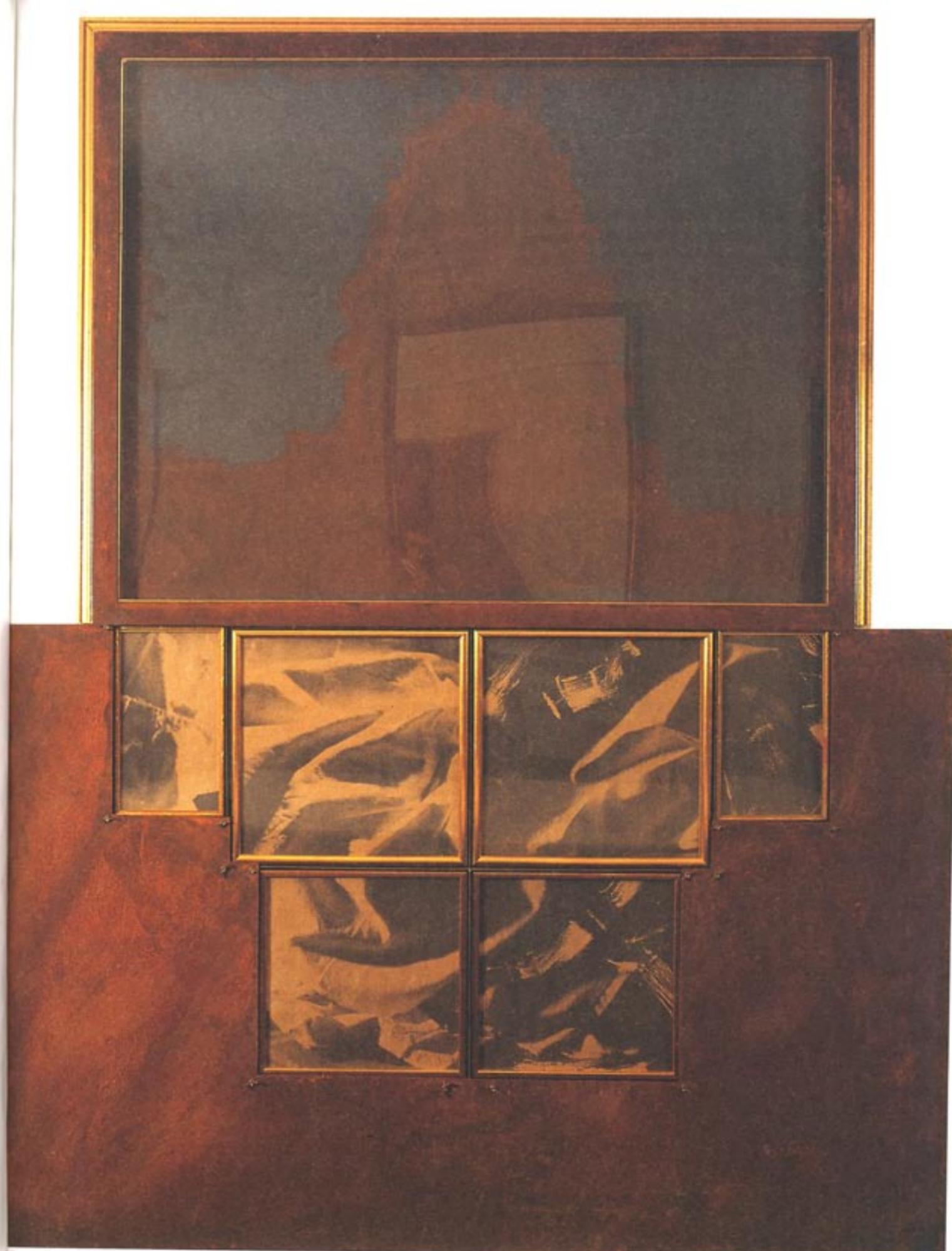


P E I N T U R E S

DONNA E EL PANNEGGIO

Technique mixte, 180×252 cm, 1988, Paris. Coll. Arielle Dombasle.

C'était il y a plus de deux ans. La beauté d'un paysage, d'une maison dans le paysage, d'une femme qui marche dans les oliviers. Reprendre les choses à leur début: un nu, un compotier, un paysage. Des formes sans autre logique que leur propre dessin. Et si les temps nous amenaient pour un temps à faire de la peinture en essayant après tout de répondre à la question: qu'est-ce que la peinture?



BONNELLO JASPER FLOWERS
Technique mixte, 180 × 252 cm, 1990.

Nature morte encore. Console dix-huitième en bois doré, ramures rondes d'eucalyptus; odeur des frésias, blanc des roses, vase d'argent, personnage à l'œuf d'autruche sur fond de Jasper Johns. L'écran de soie caché par la peinture qui devient peinture.



SARTO-SARTO
Technique mixte, 180 × 252 cm, 1990.

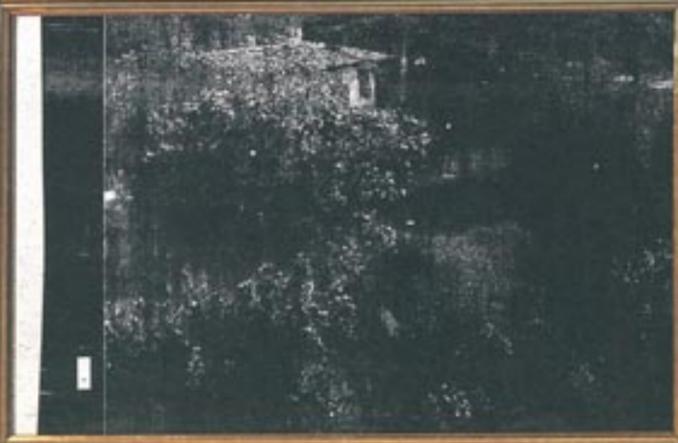
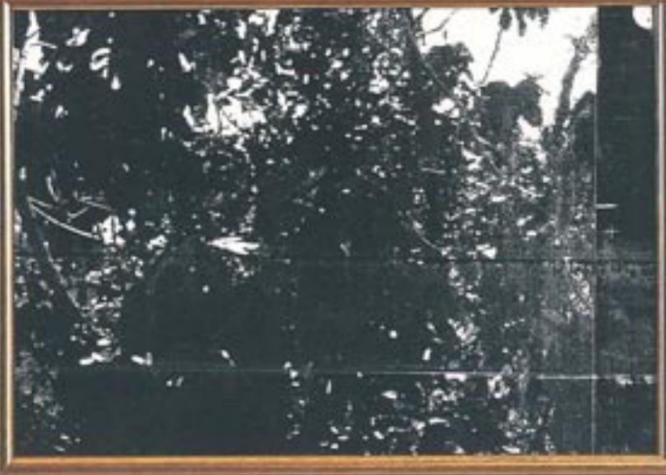
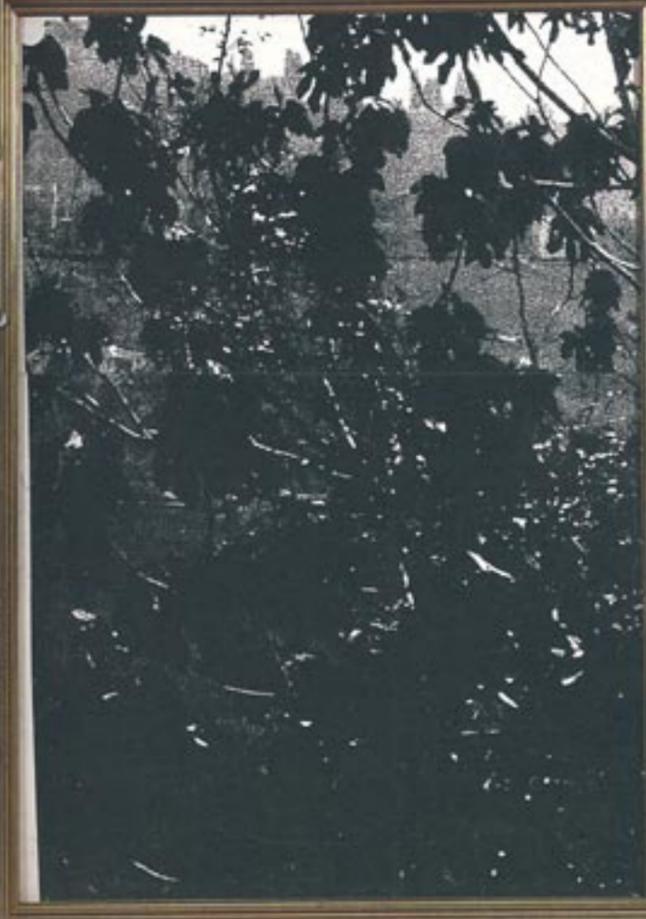
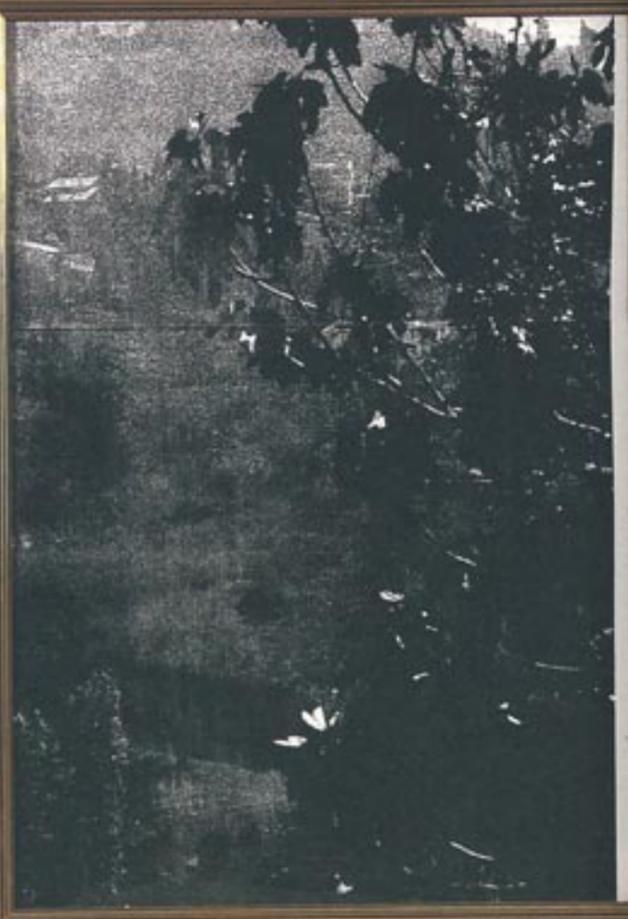
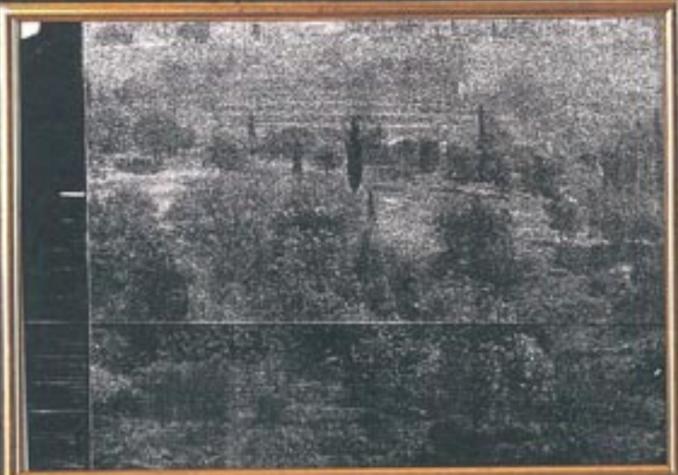
Le nu, le compotier, le paysage et le drapé. Comme une fleur. As a target. L'envers pour l'endroit. Sarto-Sarto.



LA MARIÉE RHABILÉE REMONTANT L'ESCALIER
Technique mixte, 170 × 196 cm, 1990, Nice. Collection privée.

Il était temps.





LETTRE DE CUBA À UNE FEMME QUI M'A TROMPÉ
Technique mixte, 201 × 201 cm, 1990.

Une chambre à Paris rue Visconti en 1966, un livre de Cesare Zavattini, une photo du Che sur le mur de la chambre, un dessin de Mondrian en 1968, l'or d'une pridelle en Avignon, un dos souvenir, des journées perdues, une odeur de pluie dans les arbres de Saint-François. Et puis et encore et naturellement un cercle, un carré, un triangle, un rectangle, sans oublier la mémoire d'un violoncelle dans une maison vide.





LE FIGUIER DE SAINT-PAUL

Technique mixte, 170 × 254 cm, 1990, Paris. Galerie Georges-Philippe Vallois.

Le soleil, l'odeur chaude du figuier, le calme du motif, Saint-Paul à l'horizon, les plans qui se continuent. L'espace qui se lit. Aller sur le motif.

BARCELONA, GRANDE TOILE ABSTRAITE

Technique mixte, 213 × 323 cm, 1990.

Nude. Still life. Landscape et Abstract Painting. Et comment, de la même manière comme un jeu à jouer en plus, avec la même soie, la même encre, la même logique. Tout aussi construit, équilibré, le geste retenu, les verticales choisies et les points qui partagent.

Au début, il y a des dessins, plus exactement de l'encre de Chine rouge rouille et un large pinceau de soie souple sur du papier chiffon. Deux verticales généralement reliées entre elles par des lignes plus courtes. Le pinceau étant tenu perpendiculairement au papier dans des gestes lents à l'allure inégale. Le résultat s'étale sur le sol de l'atelier. Quand il n'y a plus aucune place de libre, je m'arrête. Lignes verticales, courtes horizontales : des échelles, peut-être. Alors le fer et le marbre ont remplacé l'encre et le papier.

Après le marbre est venu le béton mais aussi la vitre, le laiton et le cuivre qui est différent, mais aussi des objets de hasard, terre cuite, ronds de bois, métal déjà préfabriqué, rameaux de bois sec. Un jour, longtemps après les premiers dessins, sept sculptures furent terminées et un photographe vint les photographier. Après son départ, je restais seul avec les épreuves polaroid. Je reconnus à peine les échelles, mais je devinais dans chacune quelque chose comme une prison.

NITE N DAY. 174×46×24 cm, 1990.



LA PRISONNIÈRE. 205 x 69 x 26 cm, 1990.



TERRACOTTA MORBIDE. 180 × 48 × 170 cm, 1990.



DÉSIR GENRE FIGURE. 170 × 120 × 30 cm, 1990.



LA PRISONNIÈRE. 205 × 69 × 26 cm, 1990.



LA PRISONNIÈRE. 205 × 69 × 26 cm, 1990.



B I O G R A P H I E

Jacques Martinez, né en 1944 à El Biar (Algérie)

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
1984 : Galerie d'Art Contemporain des musées de Nice
1985 : Forum Gallery, Monte-Carlo
1986 : Galerie Daniel Templon, Paris
1987 : Nouveau Musée, Bruxelles
1988 : Galerie Sollertis, Toulouse
Galerie Kouros, New York
1989 : Galerie Varouxaki, Paris
Galerie Sollertis, Toulouse

EXPOSITIONS DE GROUPE

- 1972 : « École de Nice », Galerie Ferrero, Nice
1974 : « L'Art au Présent », Musée Galleria, 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 (République Fédérale d'Allemagne)
« Trois peintres français », Galerie Kriwin,
Bruxelles
« Barré, Cane, Martinez, Moralès, Wery »,
Galerie Peccolo, Cologne (Allemagne Féd.)
« 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
1978 : « Dix ans d'art en France », Festival
d'Automne; Biennale de Paris;
Biennale de gravure, Tokyo (Japon)
1982 : Salon de Montrouge, Paris
1983 : « Carré, Cercle, Triangle », Hôtel d'Escoville,
Caen
1984 : « Carte Blanche à Daniel Templon »,
Centre Culturel Le Parvis, Tarbes
Salon de Montrouge, Paris
1985 : Salon de Montrouge, Paris
1986 : Salon de Montrouge, Paris
1987 : « Qu'est-ce que la peinture moderne? »,
Galerie Éric Franck, Genève (Suisse)
« Made in France, 1966-1986 », Château de Jau
1988 : Chicago Art Fair, Galerie Kouros
Dessins contemporains, Galerie Kouros,
New York (USA)
1989 : « Le Fer », Galerie JGM, Paris
« Le Relief », Abbaye de Beaulieu, France
1990 : « L'Art contemporain en France », Toulouse,
Musée du Luxembourg, Paris

La Fondation Château de Jau
remercie pour leur aimable collaboration

M^{me} Annicka Barbarigos
M. et M^{me} Dominique Burgère
M. et M^{me} Angelo Camillos
CGIP Paris
M. William Chelly
M^{me} Arielle Dombasles
M. et M^{me} Duclos
M. Serge Fauchier
Frac Languedoc-Roussillon
Frac Paris
M. et M^{me} Gilles Fuchs
M. Jacques Gallet
M. Jean-Paul Ledeur
M. Émile Ossona
Galerie Françoise Palluel
M. Georges-Philippe Vallois
M. et M^{me} Robert Vallois
Ville de Nice



CHATEAU DE JAU
CASES DE PENE 66600



CHATEAU DE JAU
CASES DE PENE 66600