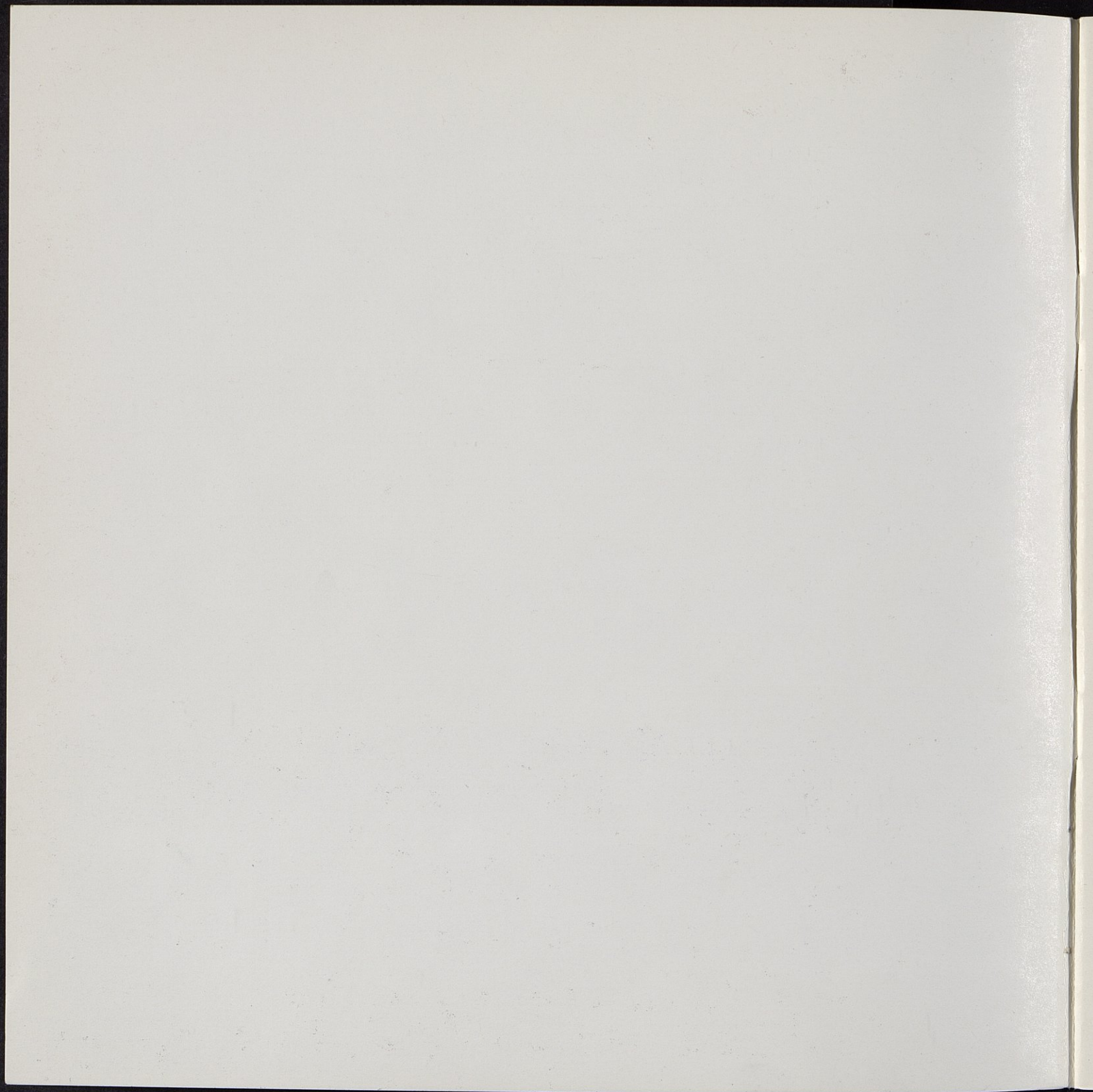


J.C. NIGNES



J. C. VIGNES
MAISON
DE LA CULTURE
GRENOBLE
3 MAI/15 JUIN 75

JEAN-CLAUDE VIGNES OU L'EVIDENCE STATIQUE

*"Ce que nous appelons rentrée en soi est en vérité une sortie, une reprise de contact avec la forme primitive".
(Novalis)*

Né en 1924, à Reims, sous le signe des Gémeaux, Jean-Claude Vignes fut fasciné dès l'enfance par le Quattrocento et notamment par Boticelli, qu'il découvrit à l'occasion d'une exposition sur l'Art Italien, au Petit Palais, à Paris.

Cette propension fut si vive qu'elle devint dès lors, chez lui, une seconde nature, portant inéluctablement ses pas vers l'Italie, dont il n'a cessé, au cours des années d'inventorier les trésors, tant architecturaux que picturaux, aussi naturellement qu'on peut éprouver le besoin de respirer !

Au sein de ce milieu symbiotique, ses identifications électives fluctueront parallèlement à son évolution pour se fixer irrémédiablement, par translation, des visages de Boticelli vers ceux de Piero della Francesca, dont l'émergence architectonique s'érigera peu à peu en dominante. Avec la simplicité tranquille et souriante qui masque chez lui une angoisse acérée, Jean-Claude Vignes définit sa vision propre, par analogie, lorsqu'il analyse les raisons de son attachement obsessionnel pour l'immobilité de ces mystérieux visages, miroirs de son inconscient : "Lumière, espace, simplicité, perfection formelle, Francesca représente à mes yeux l'absolu de la peinture. Plus que chez Boticelli, où l'on sent plus le "portrait" et dont l'oeuvre est moins imaginaire, chez Francesca, c'est un espace idéal qui est inventé. Ces visages qui sont toujours les mêmes visages, aussi définis, aussi précis, ce n'est plus du réalisme. Cela relève du fantôme".

Cet espace inventé, c'est-à-dire, étymologiquement, découvert après recherche, Jean-Claude Vignes le trouve, comme Francesca, à travers le portrait, derrière l'un des donnés à voir le plus courant de son époque : L'OBJET. A la frontière du visible et de l'invisible, l'objet n'est pour lui qu'un médiateur, le "support" par le truchement duquel il explicite et scelle à la fois, dans le même geste, l'Inconnu vers lequel il tend.

"La forme qui me séduit particulièrement dans la peinture, précise-t-il, c'est cette espèce d' "évidence statique", à travers laquelle un artiste peut dire tant de choses, ce qui n'a rien à voir avec une recherche expressionniste ou même formelle".

Sous cet éclairage, longtemps obscur pour ceux qui ont suivi avec attention son périple et ont pu être tentés d'abord de le croire limité à une perfection formelle, avant d'être ensuite déroutés par l'explosion brutale d'une crudité expressionniste, la démarche de Jean-Claude Vignes s'articule avec netteté, au for même de sa discontinuité extérieure !

En effet, si l'on mesure que l'évidence statique, qu'il affirme être le primat de sa recherche, est essentiellement fondée sur l'occultation des apparences premières - lesquelles recèlent dans la manière dont elles sont dites la vérité informulée de l'Être - on perçoit que le processus de son langage a toujours été et est encore l'ambiguïté. Dans la phase initiale de son oeuvre, cette ambiguïté était si cachée qu'elle était invisible. Avec l'introduction d'objets de plus en plus violents quant à leur signification première, elle est devenue paroxystiquement visible, pour s'apaiser ensuite dans la réconciliation des contraires ; en tendant vers le vide, l'objet s'annulant sur lui-même, dissous dans sa texture.

C'est une question de degré d'écart entre le support choisi et la chose dite !

Tel un phasme qui prend la couleur des feuilles sur lesquelles il est tenu de vivre afin de n'être pas vu, la distance qui séparait son conscient de son inconscient était tout d'abord si imperceptible que seules parvenaient les vibrations sourdes d'un appel étouffé. Mais sous la violence d'un choc, qui ne s'est entendu crier, avant d'avoir conscience qu'il criait ?

Chair déchirée si longtemps tue, ce cri qui surgissait de la nuit de l'avant-naître, sans même lui appartenir en propre, J.C. Vignes ne pouvait l'émettre que conjoint à la clameur de l'Universel. Il est issu d'un matin d'Août 1968, à Prague où ce dernier résidait, avec l'entrée des chars russes dans la ville endormie.

Un retour en arrière est ici nécessaire pour cerner les voies empruntées par l'artiste pour conférer à l'objet, d'une manière aussi fondamentalement originale, le rôle double qu'il lui assigne, celui de signifiant et celui de signifié, l'objet étant à la fois support et à la fois matière picturale au même titre que la couleur.

Jean-Claude Vignes entre premier à l'École des Arts Décoratifs. Mais c'est chez Lesbouny, au cours du soir de la Ville de Paris, à Montparnasse, qu'avec Ipousteguy pour condisciple, il "apprend à construire un dessin et à voir la continuité des lignes dans l'unité". Il s'adonne ensuite plusieurs années à la gravure, eau forte et burin, dont les premiers rudiments lui sont enseignés par un ami, Jean Deville, peintre-graveur, à Charleville. Vers 1947, Bellmer lui fait colorier à la main, une à une, d'après original, les illustrations photographiques en noir et blanc de son livre édité par Zerbib, "La Poupée". Vers 1949, il se lie d'amitié avec le peintre américain, Kelly, qui lui fait découvrir Pollock et Mondrian, mais le frappe surtout par la rigueur de sa démarche empreinte d'une nécessité absolue. Il prend ainsi conscience de sa tendance à l'éparpillement. En effet, à cette époque, il subit encore sa nature de gémeau au niveau de tropismes divers, tels son amour du cinéma, du théâtre, et sa passion pour la danse et la musique.

Apparent, ce dilettantisme, dont il ne peut encore mesurer les apports quant à sa conception de l'espace, l'amènera à exécuter des décors de ballet pour Janine Charrat, puis pour Peter Van Dyck, en liaison structurelle avec leur chorégraphie, vers 1951. Un peu plus tard, il construira avec la même rigueur fonctionnelle les décors d'une pièce de théâtre d'O' Neil, structure d'espace ajustée avec une exactitude mathématique à la mise en scène de Jean-Louis Richard, en 1960. Il exécutera de même en 1968 les décors du film tourné par ce dernier à Prague pour Jeanne Moreau. Ces épigones eurent en outre des incidences subtiles quant au contenu de l'organisation de l'espace : J.C. Vignes fut en effet toujours fasciné par le dur travail de la Danseuse comme par celui de la Comédienne astreintes à des contraintes rigoureuses, lesquelles oblitéraient l'aspect charnel de la Femme en l'étirant vers

celui de la sublimation. Regardée à la loupe du quotidien, sous l'angle professionnel du geste, de l'intonation, de l'attitude, du jeu musculaire - bras, jambes ou cou -, on peut concevoir que la figure féminine se réifiait à ses yeux, à l'instar des photographies des poupées de Bellmer, colorées à la main, dont il dit : "Technique et vision étaient dans mon oeil à ce moment là et ont certainement indirectement déclenché ma fascination ultérieure pour les poupées".

De 1951 datent ses nombreux séjours à Rome et en Italie, échelonnés dans le temps. Les toiles d'alors sont des recherches d'espace et de lumière liées à une sorte d'impressionnisme optique, dans lesquelles sont incluses les structures des ruines romaines, du Mont Palatin et de rochers. Organique, seule la couleur *rose*, signe de ses préoccupations voilées à l'extrême, constitue la première trace de son périplo pictural.

A partir de 1960 jusqu'à vers 1963, s'ouvre une ère de "dessins à la plume, composites et anthropomorphes, dans lesquelles l'organicité antérieure des paysages romains, encore indécélable à l'oeil nu, se transmue en une carte du tendre sexologique voilée, où sont lisibles les symboles formels ultérieurs du *cercle*, trou ou protubérance. Beaucoup plus libres et révélateurs, quant à l'expression du contenu, ces dessins correspondent à une crise de conscience très aigue ainsi qu'à la découverte du peintre américain Tobey. La liberté d'écriture de ce dernier inclina J.C. Vignes "à se laisser aller à un inconscient graphique et à une libération formelle". Moins évolutives, les toiles de cette époque correspondent cependant à la même recherche, en affirmant la couleur plus que la forme, rose organique significatif.

A partir de 1963, se produit une accélération du développement de son processus de création : du fait du hasard, J.C. Vignes emploie un autre matériau que celui dont il a l'habitude. Le décalage que crée ce changement de support modifie la forme extérieure de son langage pictural en accroissant l'écart qui sépare celui-ci de celle-là. Séjournant à Cannes et ne sachant pas encore que sa venue est définitive, il est sans matériel de peinture. Au gré de ses randonnées sur la grève, il ramasse des bois roulés par la mer ainsi que des galets dont il fait des montages. Puis il collecte les épaves de l'été, résidus fragmentaires de vacanciers : porte-manteaux, pièces de monnaie, râpes, lambeaux de tissus, boutons. Ces traces de l'homme,

minces débris qui jalonnent l'espace, réveillent soudain en lui les remous d'un volcan intérieur. Projetées sous les glacis d'une peinture classique, leurs empreintes se trouvent pétrifiées dans la toile. A la couleur, J.C. Vignes ajoute ainsi deux nouveaux éléments signifiants : la matière et la forme. Matière modifiée dans sa texture même par la forme imposée de l'extérieur par une force étrangère et inconnue, émergeant de l'inconscient ! Réalisées à Cannes de 1963 à 1967, ces "Empreintes" sont exposées à Paris en 1967, préfacées par Rezvani à la Galerie "Le Mur ouvert".

A partir de 1969, sous l'emprise du choc reçu à Prague, ce flux s'intensifie, comme la marée montante, avec une force génésique insoupçonnée : "Après Prague, j'ai commencé à sortir mes tripes", explique-t-il calmement. La nécessité d'utiliser un matériau plus brutal se fait sentir. Du négatif de l'encreux, il passe au positif de la saillie et se met à incorporer dans la toile les épaves ramassées, intensifiant progressivement l'importance de leur volume dans une progression haletante, allant en s'exacerbant ! L'ère capitale de son oeuvre s'ouvre alors. Son langage s'affirme dans toute son originalité, structuré à partir de L'OBJET, sans pour autant renoncer à la peinture classique. Il le dit lui-même d'ailleurs très clairement : "Je prends des objets comme je prendrais du rose, du vert ou du rouge. C'est une couleur, une matière de plus". Au travers de cette nouvelle sémiologie, il oppose, dans l'unité d'un mouvement constamment réversible, vibrant sur lui-même pour s'annuler dans *L'Evidence statique* qu'il poursuit, les relations duelles Espace-Temps, empruntées sans doute à son amour de la danse. Mais, cette fois, les structures qu'il organise le sont à l'intention de sa propre chorégraphie ! Et le ballet se passe au niveau du signifiant et du signifié.

Pour ce faire, il n'utilise jamais l'objet à l'état brut : "Je ne me sers pas de l'objet en tant que tel. Plus que de lui donner une signification, je cherche à lui conférer le plus d'ambiguïté possible et à essayer de voir toutes les significations qu'il peut avoir, autres que son aspect le plus évident !".

L'objet n'est donc à ses yeux qu'un *support* structurel, réservoir infini de potentialités. Ce support est à la fois sujet et objet, tel les modèles qui prêtèrent autrefois la réalité concrète et prégnante de leurs visages aux peintres du Quattrocento pour la dissoudre dans la vision universelle qu'ils surent en donner.

C'est pourquoi il peint l'objet. En le peignant, il le *recouvre*. Il détourne ainsi son impact initial, l'infléchit, le module, et n'en garde que des valeurs indicatives, altérées ou renforcées au gré de sa recherche. Parfois, ce geste d'oblitération est doublé : Ainsi, au lieu de le peindre, il lui arrive de recouvrir l'objet d'un linge - effaçant la forme de l'objet - puis de peindre le linge pour en altérer la matière sous la couleur.

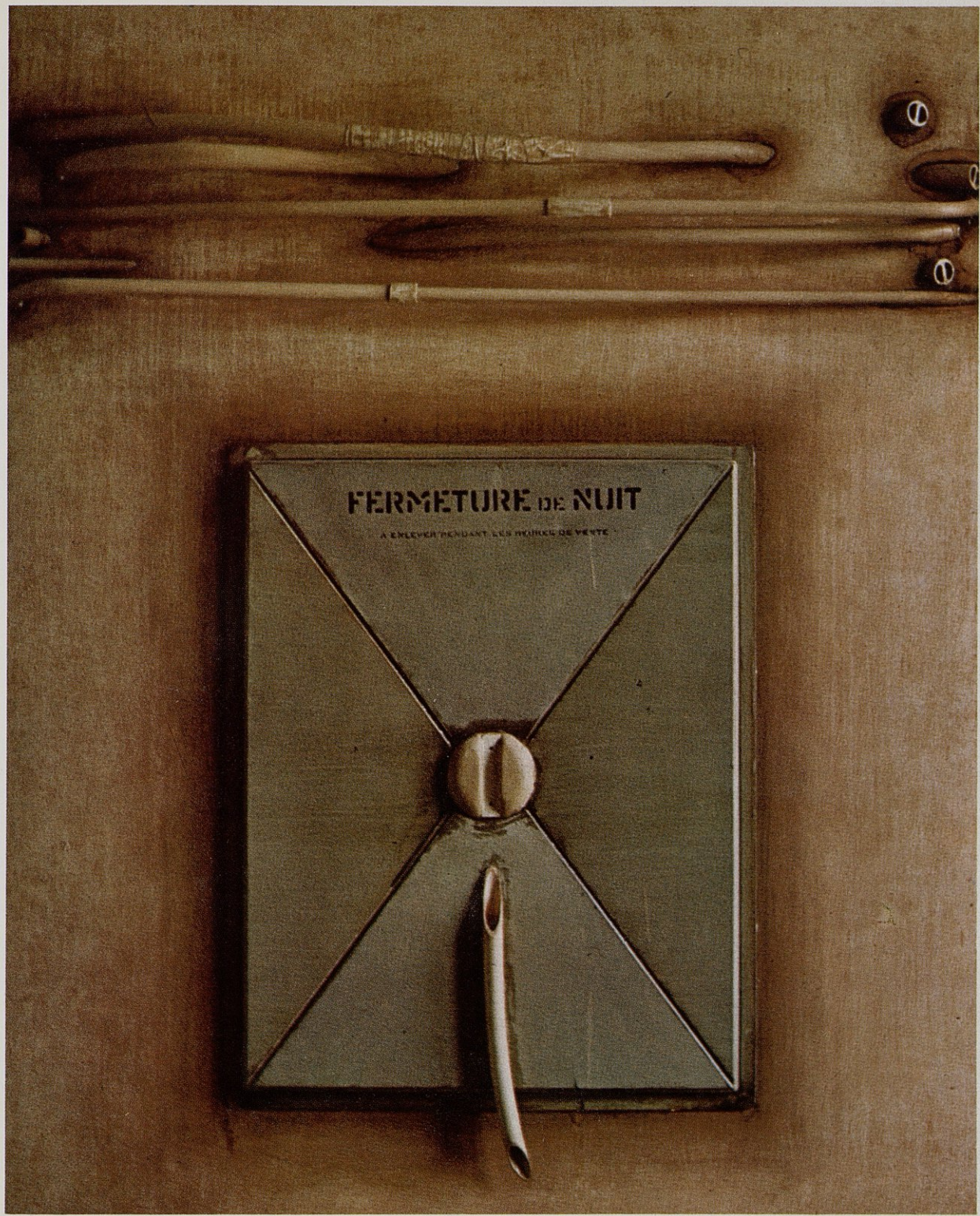
Ce faisant, il obéit à la dialectique complexe de la confiance ou de l'aveu, caractérisés par le détour. Car, d'une main, il établit le pouvoir signifiant de l'objet par le choix qu'il en fait. De l'autre, il en occulte la lecture en effaçant une signification pour une autre. Par déviation ou permutation, il multiplie à souhait l'ambiguïté des correspondances. Dans ce processus de création, non seulement il fait interférer le Temps dont il se sert pour différer l'instinct de dire, mais aussi l'Espace par une mise en situation de l'objet dans ses inter-relations, soit avec d'autres objets, soit au sein même de son entité, en en dénaturant la forme par des trous, froissements ou déchirures.

Au fil de ce langage sémantique instauré depuis 1969, J.C. Vignes déroule à nos yeux les méandres d'une véritable catharsis.

Arraché aux limbes placentaires de la matrice originelle, le thème de la rupture du cordon ombilical domine la scène d'une manière violemment expressionniste. Ce sont les "Bébés". Il est contrebalancé par le thème positif des "Tuyaux", au travers desquels se rétablit une mystérieuse et difficile respiration. Puis on assiste de 1972 à 1974 à un déplacement du langage, correspondant à une maturation. Moins exacerbé, le cri se fait plus grave, annonçant une phase d'acceptation. Les objets choisis se raréfient et totalisent l'espace. De leurs abysses surgit, d'une seule venue, mutilé, déchiré, axial par sa symétrie : L'Homme ! C'est la période des "Nus Roses".

Enfin, dans les dessins de 1974-1975, dénommés "Les Enveloppes", encore plus simplifiée la dénaturation de l'objet est plus claire. Faites d'un frottage dont le sens est détourné par un pur dessin classique, ces oeuvres offrent les mêmes significations de façon plus accentuée et plus anthropomorphique. Mais leur évidence devient telle que J.C. Vignes l'universalise dans l'épure d'une géométrie qui arrête le cri au seuil du Vide, dans la tension immobile du visible conjoint à l'invisible.

Monique Faux



FERMETURE DE NUIT

A ÉLEVER PENDANT LES HEURES DE VEILLE





CONVERSATION AVEC RENE DROUIN

René Drouin : "Dans une préface que Rezvani a écrite pour vous, il y parle d'empreintes. Est-ce qu'il y a un rapport entre les empreintes et vos récents pliages ?

Jean-Claude Vignes : "Oui, les pliages ne sont plus des empreintes mais un peu comme les négatifs de ces empreintes et, comment dire, comme l'enveloppe de ce qui est derrière, c'est ce qui est derrière qui compte.

R.D. : "Depuis le début de votre oeuvre la matière joue un rôle important. Les objets sont intervenus, mais il semble que vous les traitiez, non pas pour eux-mêmes..."

J.C. V. : "Pour moi l'objet, c'est comme une sorte d'alphabet, comme des couleurs, comme un langage de base.

R.D. : "Regardons par exemple ce grand tableau bleu, avec, en bas, une sandale fixée sur la toile, et qui a subi un traitement catégorique pour s'incorporer au tableau.

J.C. V. : "Je ne me sers pas de l'objet en tant que tel. Plus qu'à lui donner une seule signification, plus qu'à accentuer sa signification la plus apparente, j'essaie de lui donner une ambiguïté, de faire apparaître ses autres significations possibles, autres que ses aspects les plus évidents.

R.D. : "Cela retrouve une définition de l'art : "L'oeuvre d'art n'a pas pour objet de reproduire fidèlement la réalité, mais de dégager de celle-ci, parmi les infinités de possibles qu'elle contient, l'image que l'artiste a le pouvoir de mettre au jour".

J.C. V. : "Si l'on peint ou si l'on crée quoique ce soit, c'est pour dire ce qu'on ne peut pas dire autrement, c'est une tentative d'accomplissement, d'épanouissement.

R.D. : "C'est aussi, consciemment ou non, l'espoir d'une communication, un don offert à tous les autres. Mais la rencontre n'est pas facile, le spectateur doit apprendre à voir, comme il apprend tout le reste, par la pratique. "Ce ne sont pas les hommes qui sont imperméables à l'art, c'est l'art qui n'est pas mis matériellement à leur portée". C'est un président de la République qui a dit cela un jour.

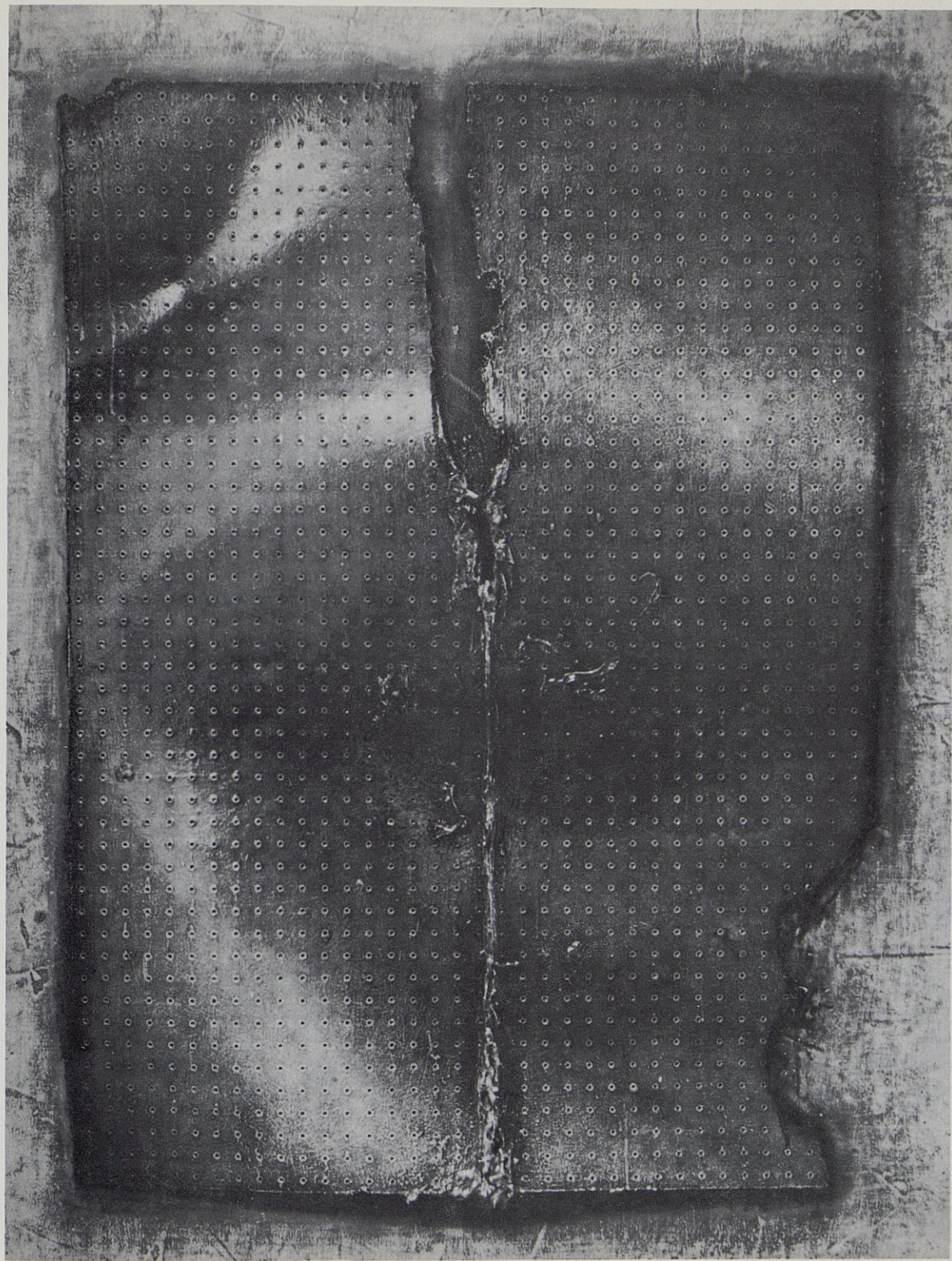
J.C. V. : "C'est bien là l'avantage énorme de montrer des choses dans les Maisons de la Culture, dans les M.J.C., parce qu'on y approche un public merveilleux, car souvent sans préjugés, sans ce qu'on appelle la "culture", qui peut être un mur.

R.D. : "Au fur et à mesure de notre entretien, je me rends compte que votre dernière période représente l'aboutissement d'une longue recherche. Il y a tout ensemble un grand dépouillement et un enrichissement de la matière même.

J.C. V. : "Il y a aussi la volupté du dessin, que j'avais oublié et que j'ai retrouvé avec délice. Le retour au dessin a commencé pour moi avec les longues soirées d'hiver en province. Je me suis amusé à frotter des bouts de papier, des déchets, vous savez, comme on frotte les pièces de cent sous quand on est gosse. J'avais ressenti ce besoin de dessin, de précision, depuis quelque temps, et finalement c'est très utile en tant que discipline, après avoir si longtemps travaillé sur les objets, avec la matière et le volume.

R.D. : "A chaque exposition c'est le peintre lui-même qui en est le premier spectateur. Est-ce que vous sentez aujourd'hui que vous allez continuer dans ce sens, ou bien pensez-vous à un autre chemin ?

J.C. V. : "C'est difficile à dire. Je crois que je continuerai dans la même direction. Ce qui m'intéresse et m'intrigue c'est de voir tout cela accroché ensemble. Ce n'est qu'en voyant l'ensemble qu'on peut soi-même essayer de comprendre sa propre évolution".



Des cris, des rires dans l'air chaud, des ballons multicolores, du sable qui gicle, des cerfs-volants en plastique au milieu des palmiers, des hors-bord, des voitures par milliers, des lunettes noires, parfois un sourire, des transistors, des glacières portatives, des bouteilles de soda, des poulets aux hormones, des avions traînant des banderolles publicitaires, hélicoptères, bulldozers, marteaux-piqueurs, porte-avions, sous-marins, marins américains, beatniks en Tee-shirts, à droite l'Esterel, à gauche le cap d'Antibes, devant les îles et au milieu, faisant un grand creux jaune : la plage.

En été un asile de fous.

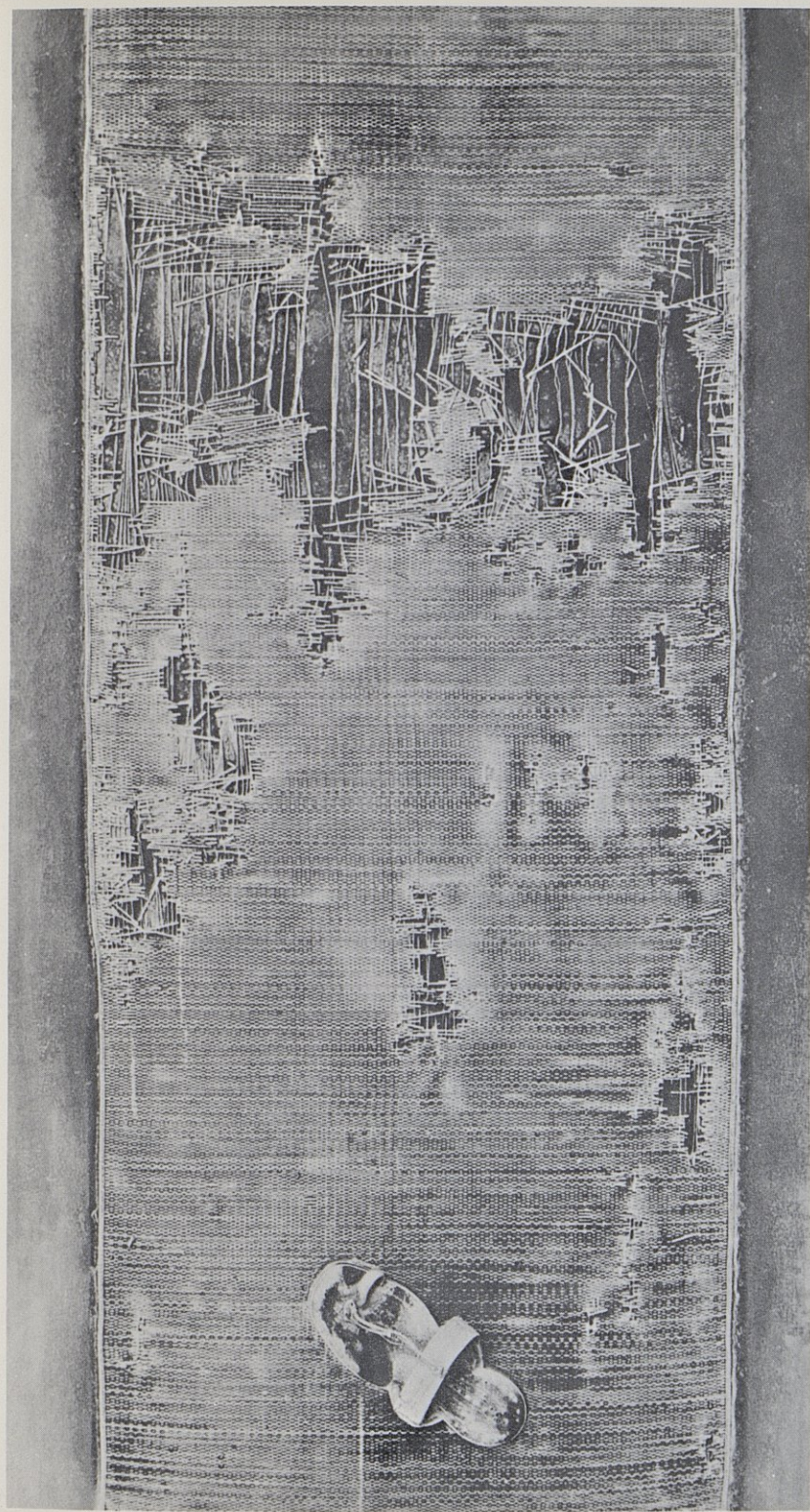
En hiver le paradis des somnambules.

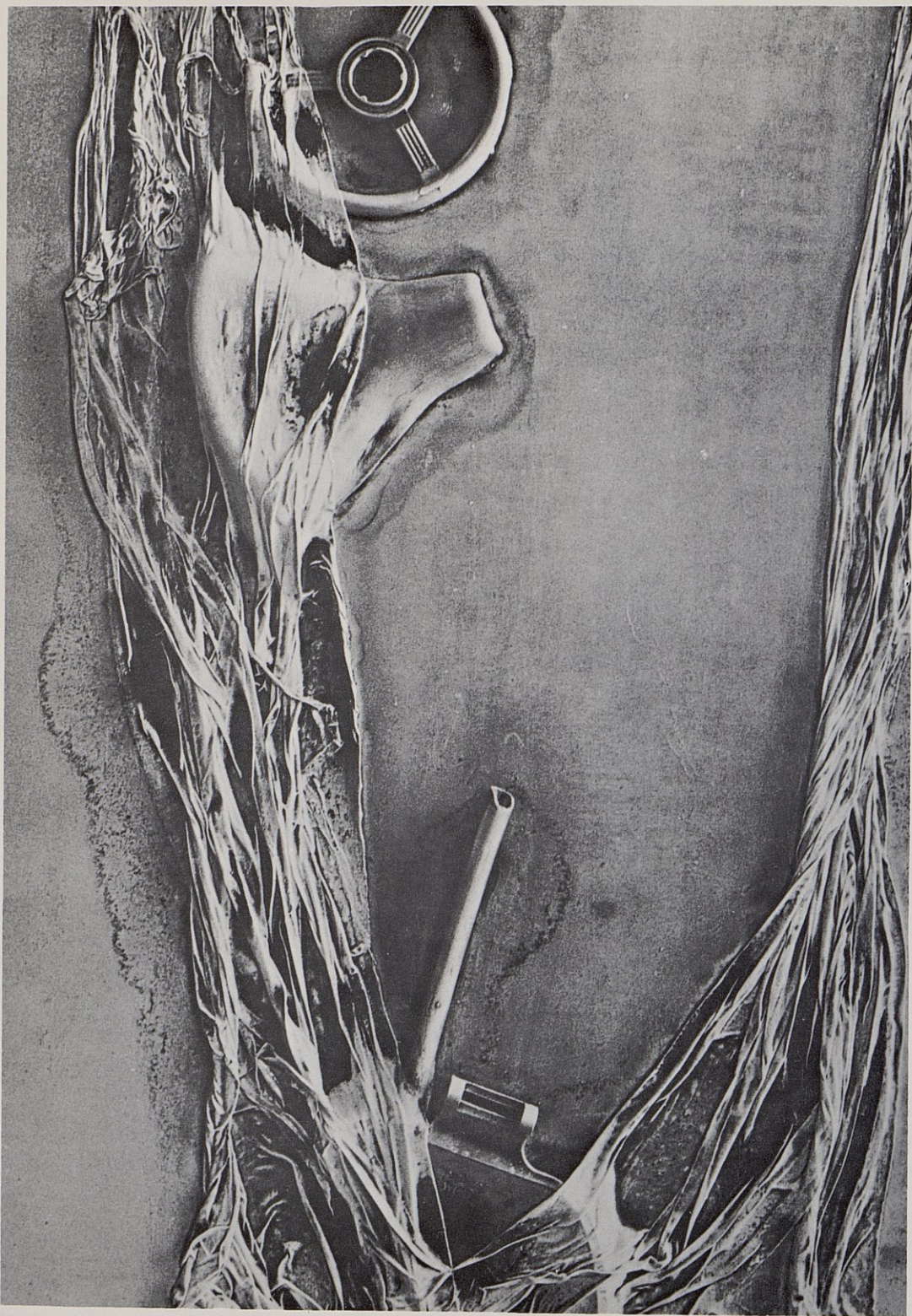
Ceci pour dire que les toiles de Jean-Claude Vignes sont réalistes : la plage des dingues une demi-heure après le départ des dingues, les restes du festin de cannibales découvert au petit matin par l'infortuné Robinson.

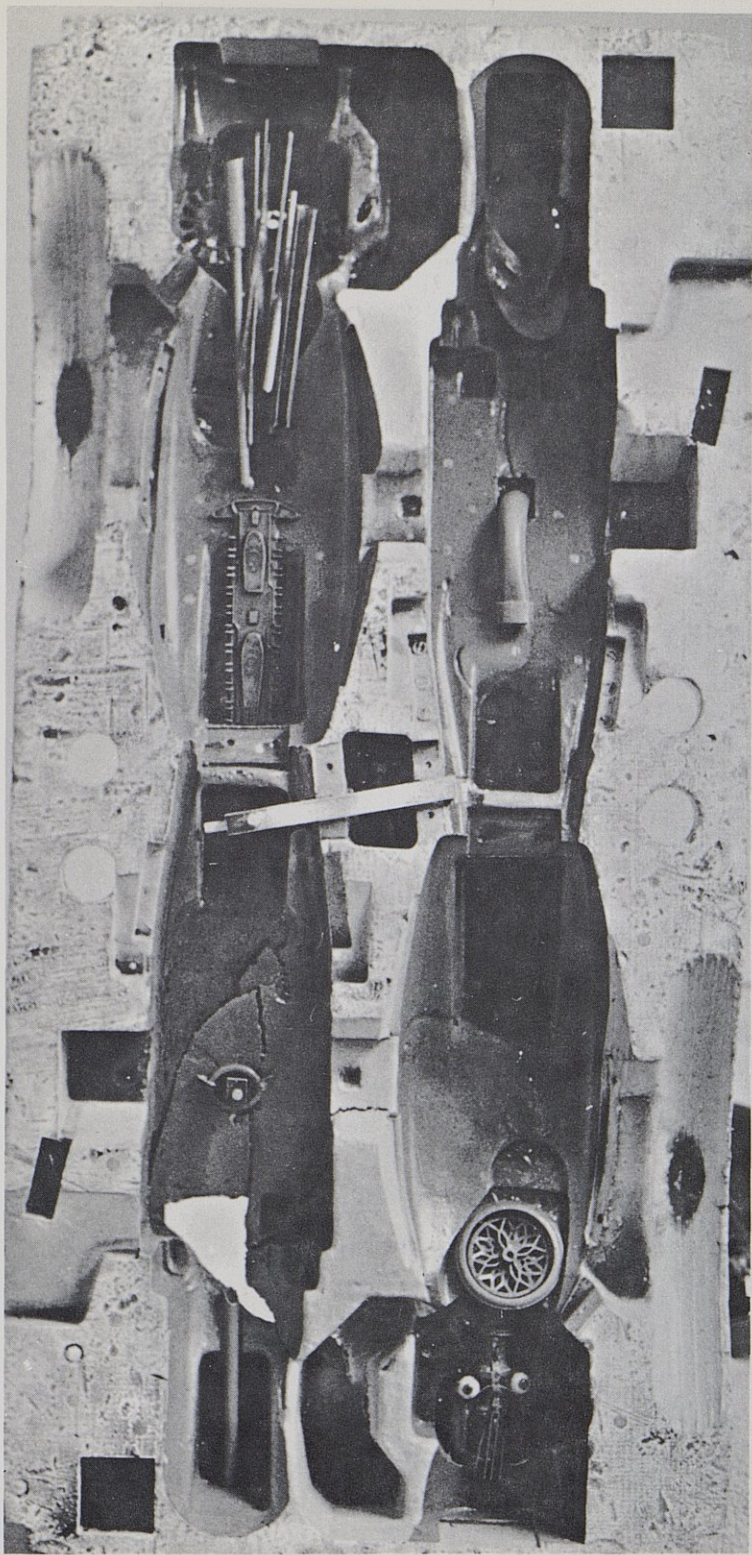
Empreintes de pieds, fourchettes, porte-manteaux, râpes de mouligrater, tibias à demi-rongés, creux d'un coude appuyé, d'une colonne vertébrale, d'une hanche : légères dépressions dans le sédiment à la merci de la première vague. On pourrait deviner aux traces laissées, aux positions des mains, des pieds, ce que se sont dit tous ces gens depuis longtemps repartis. Entre deux tempêtes les plages se couvrent ainsi de ces involontaires inscriptions.

Jean-Claude Vignes a cristallisé tous ces émouvants détails dans une lave glacée. Jusqu'à la moindre pièce de monnaie, il n'a rien oublié. Il a pris l'empreinte de tous les objets, tous les petits gadgets si chers à ces fantômes. Etalés, écrasés par le poids de l'univers, enfoncés dans une boue de fin du monde, ces résidus pétrifiés donnent le sentiment qu'enfin la grande catastrophe a eu lieu.

REZVANI

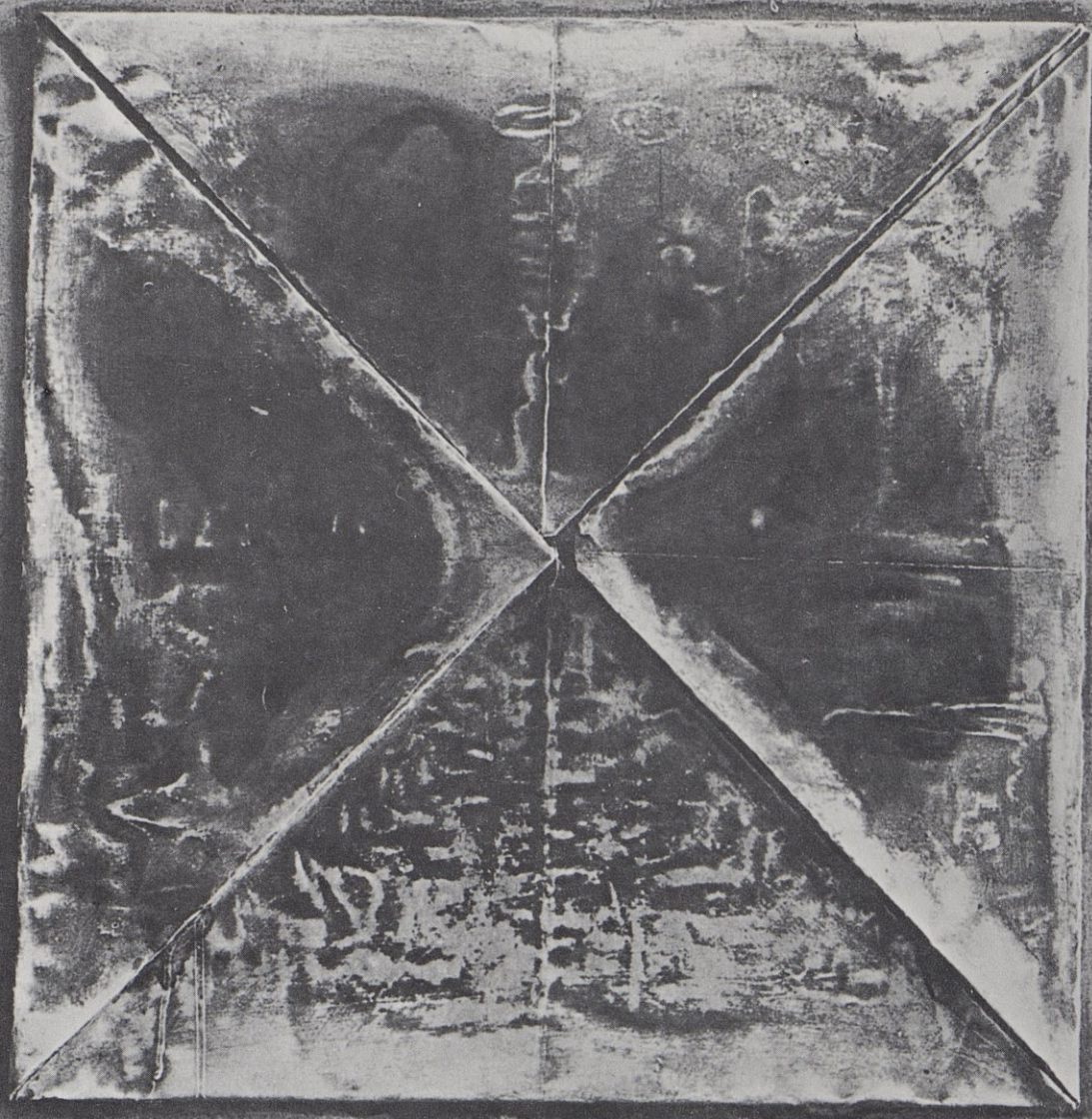


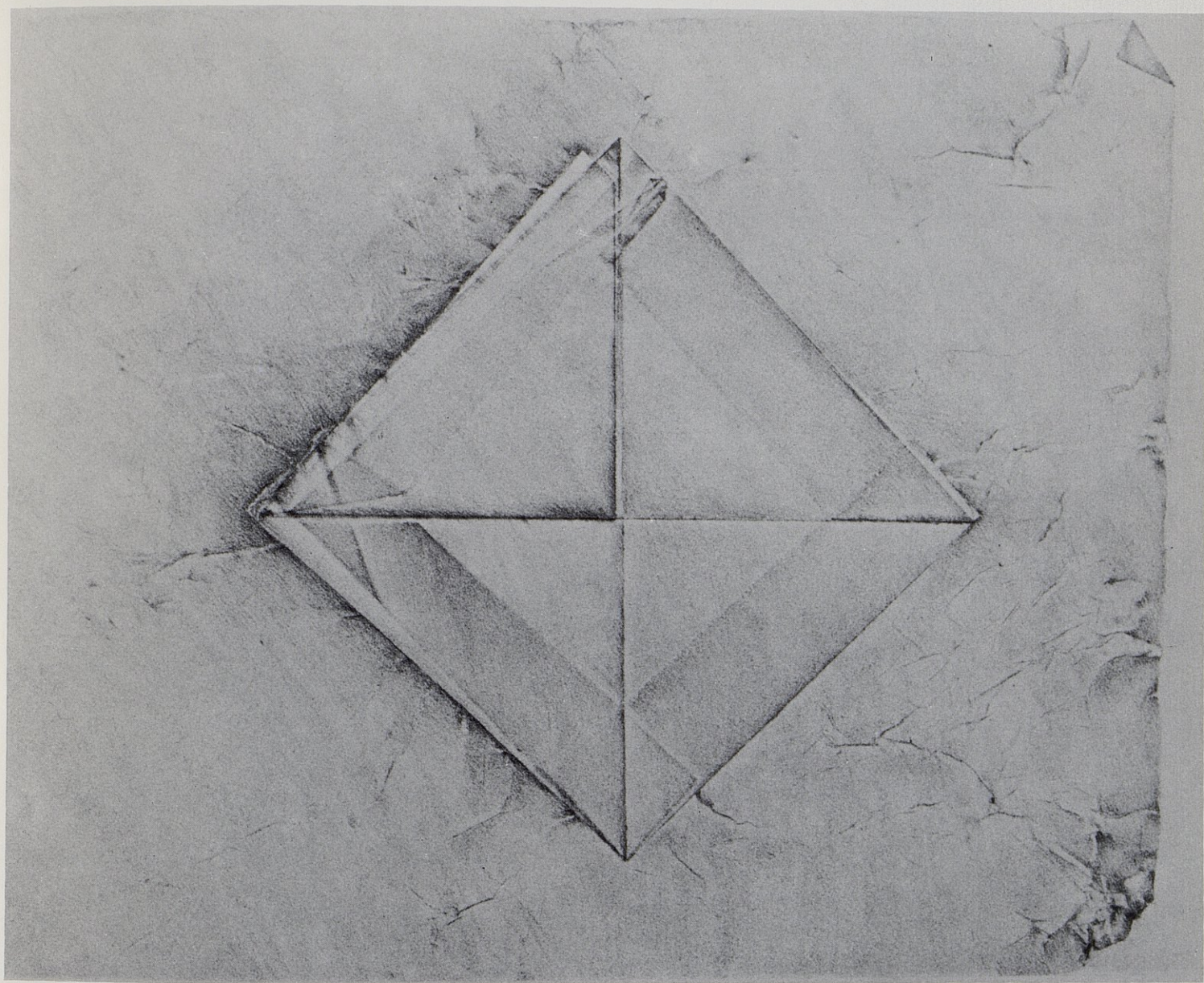


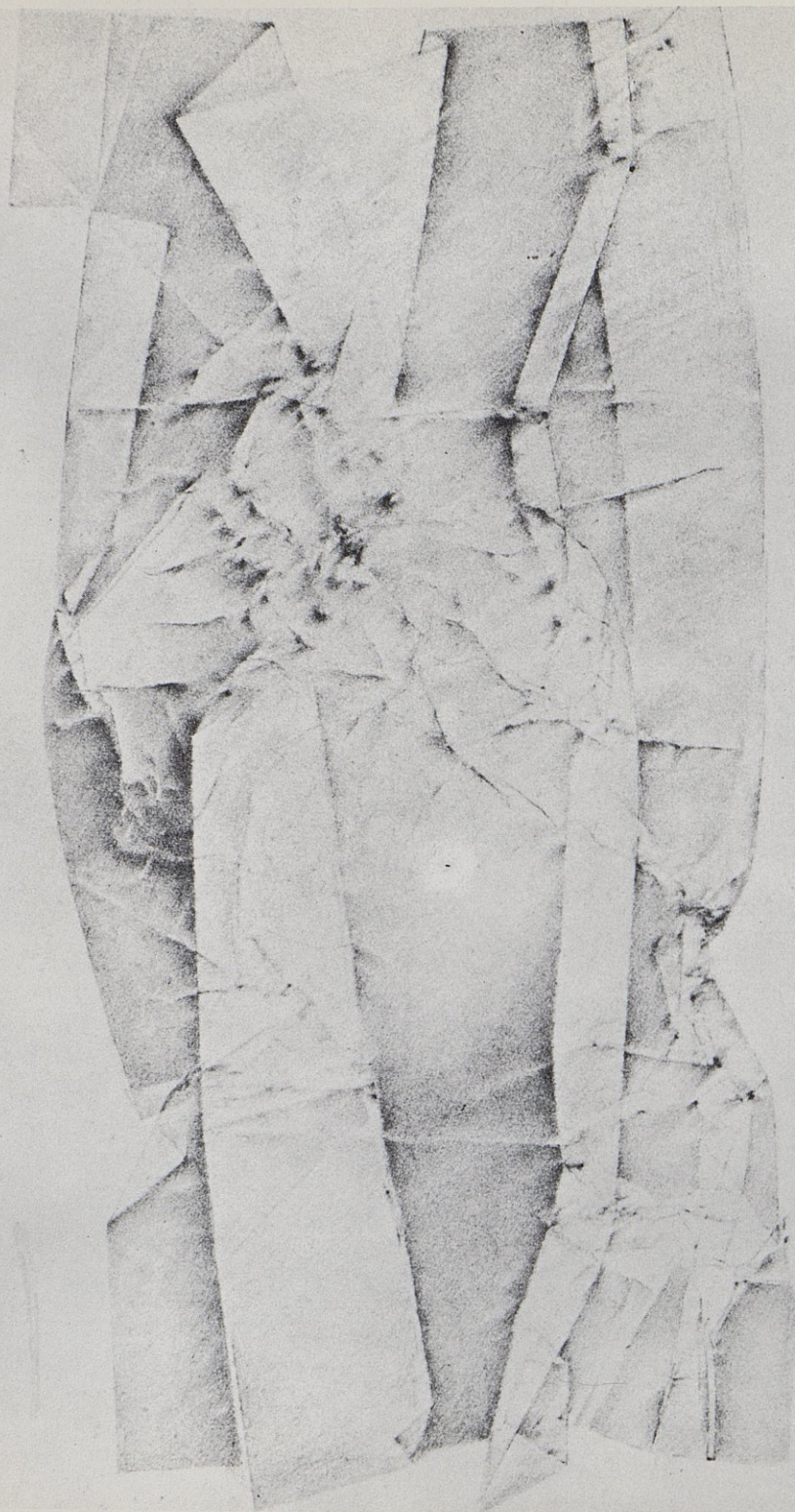


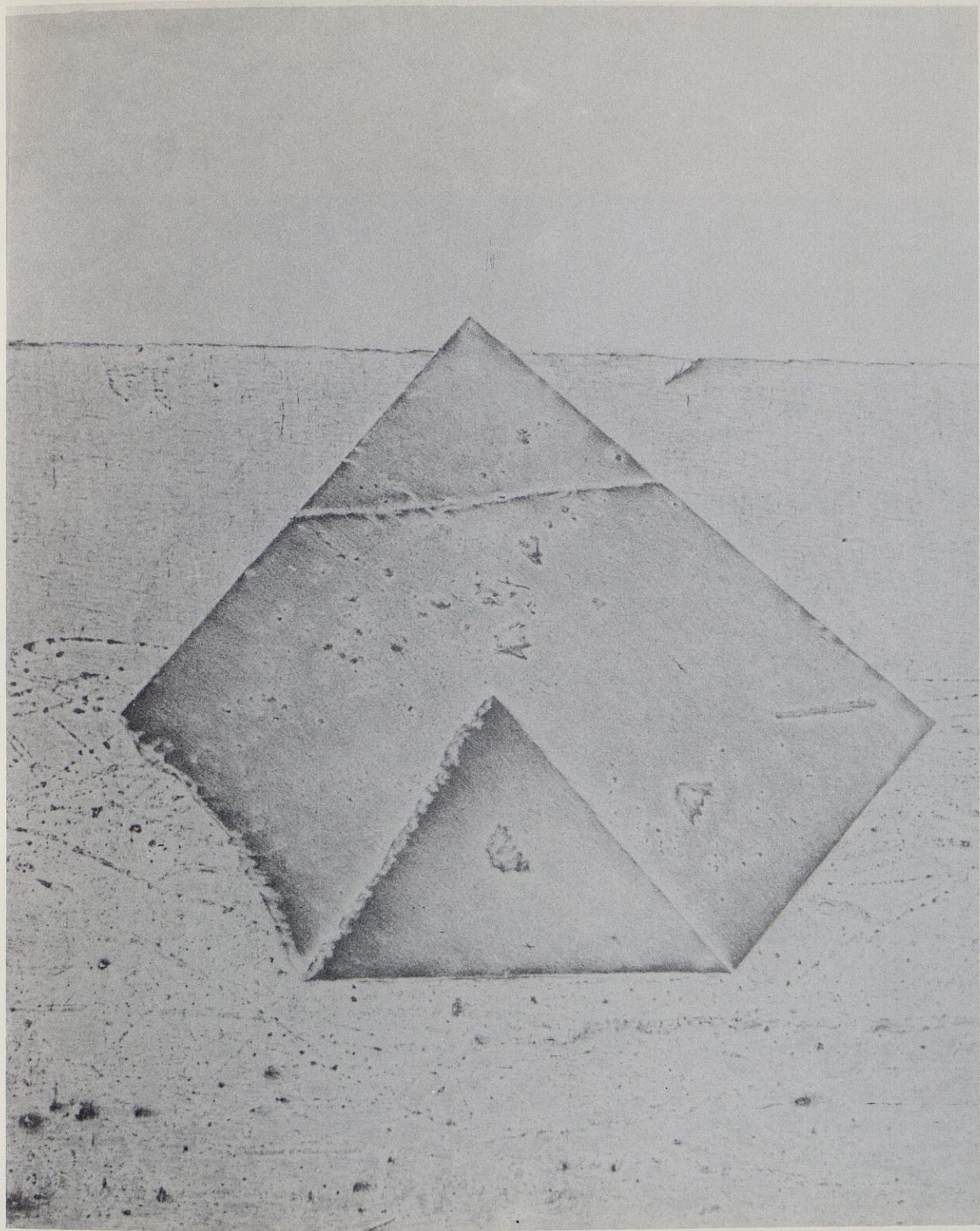


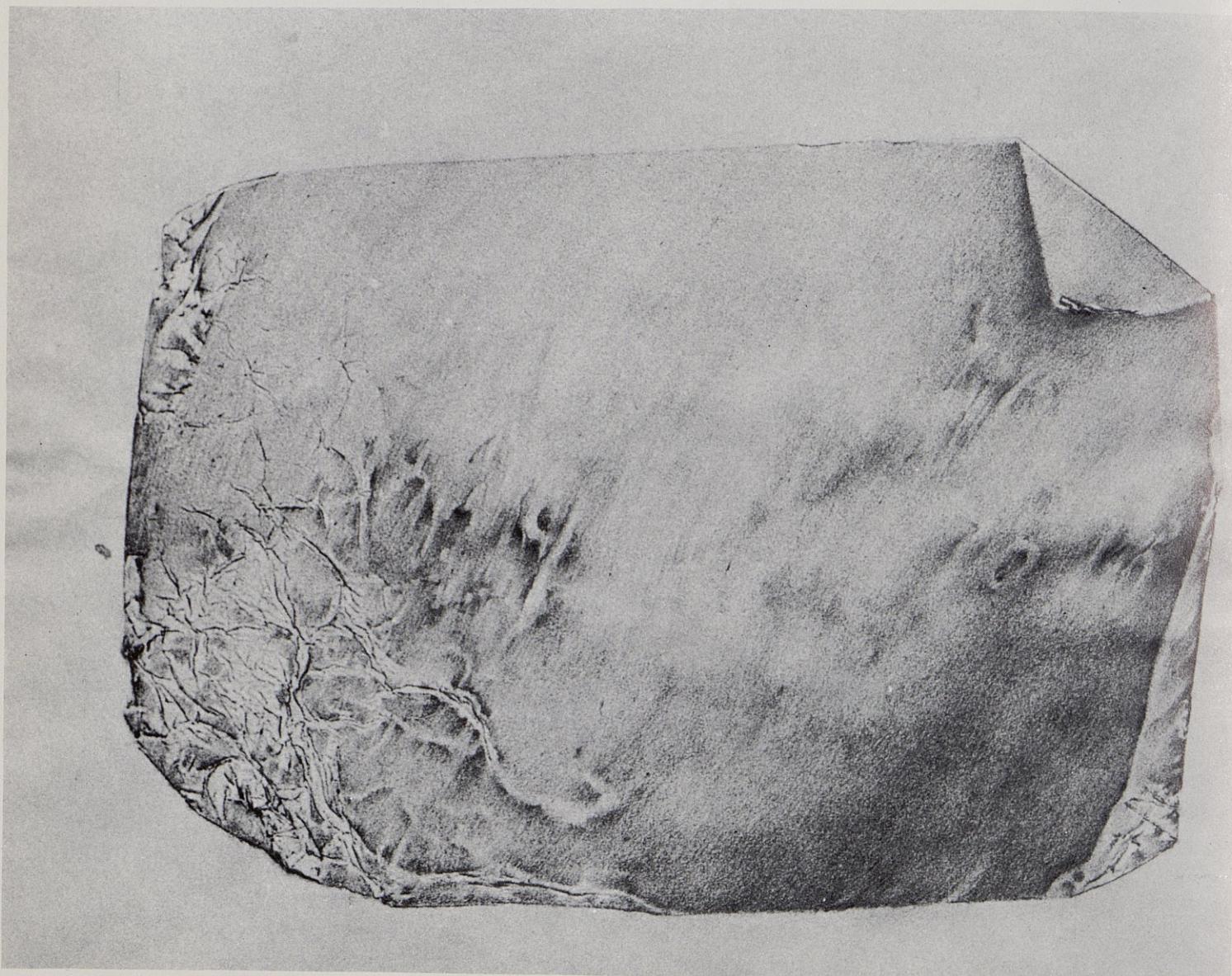


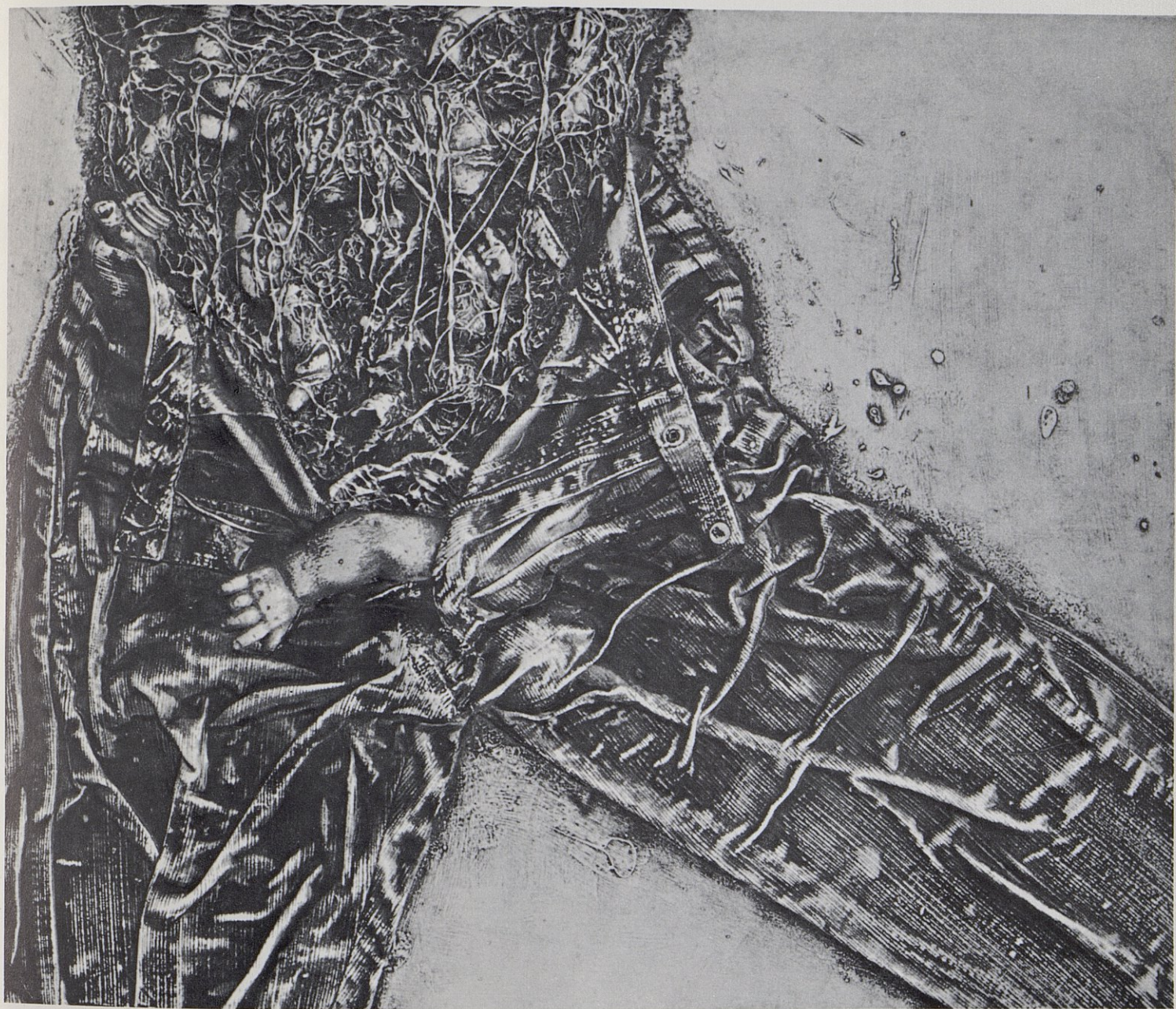


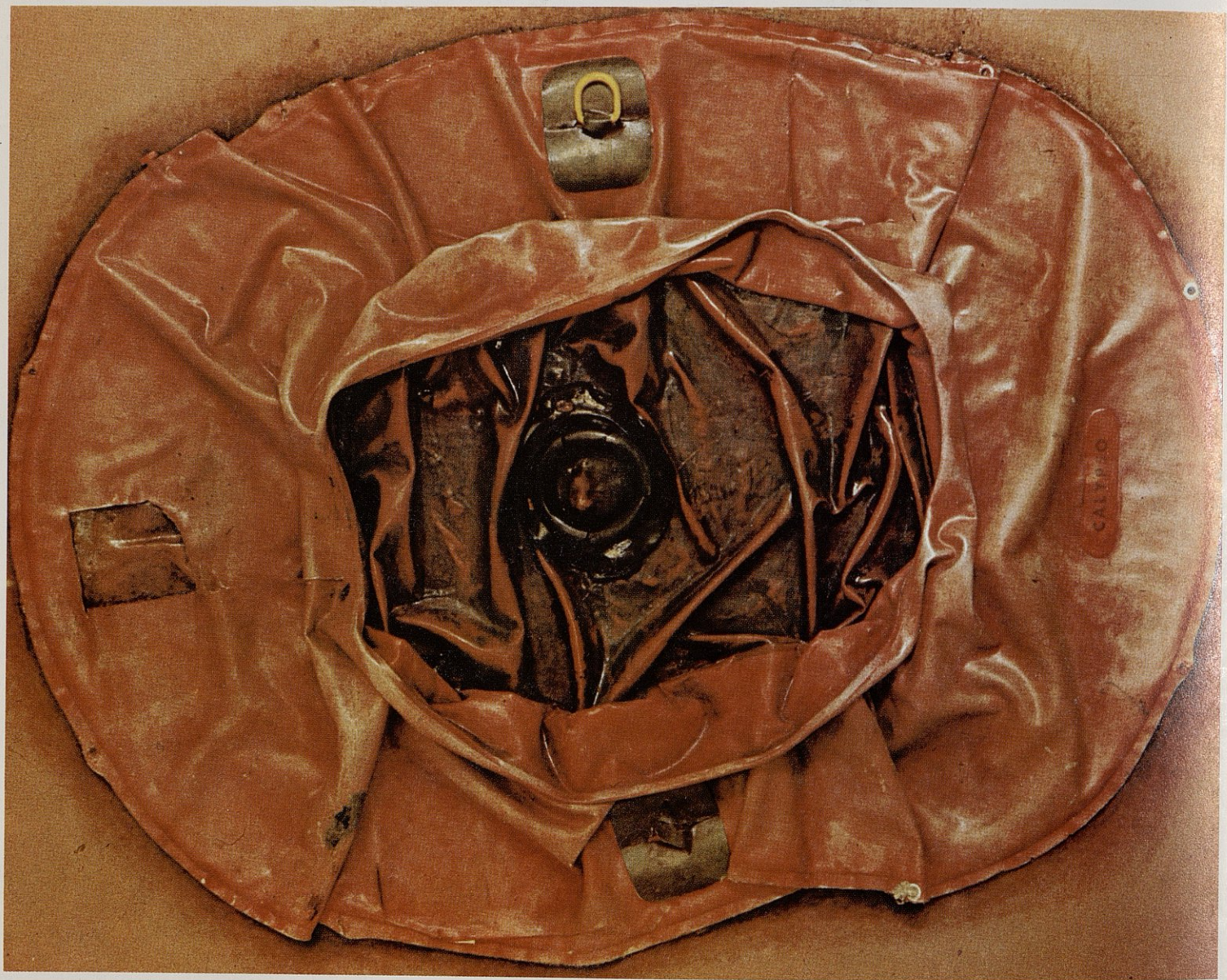












LES DERNIERS GRANDS ROSES DE JEAN-CLAUDE VIGNES

Immobiles, à la frange du mouvement, les toiles de Jean-Claude Vignes traduisent l'émergence irrémédiable de ce moment-charnière, où un glissement, un bâillement, une contraction sur l'Inconnu va se produire. Irruption de l'Invisible, de l'Indicible, de la Poésie.

Un carré s'entrouvre ou se referme, un tube érecte, une porte flotte, la grande page rose se boursouffle, un drap blanc moiré de terre sombre se déchire, une outre respire, balbutie, le cercle entraîne l'espace dans son nombril spirale... et ce dans le plus grand silence et la fixité.

Le tableau est mouvement suspendu, la matière un devenir fixé dans sa fulgurance.

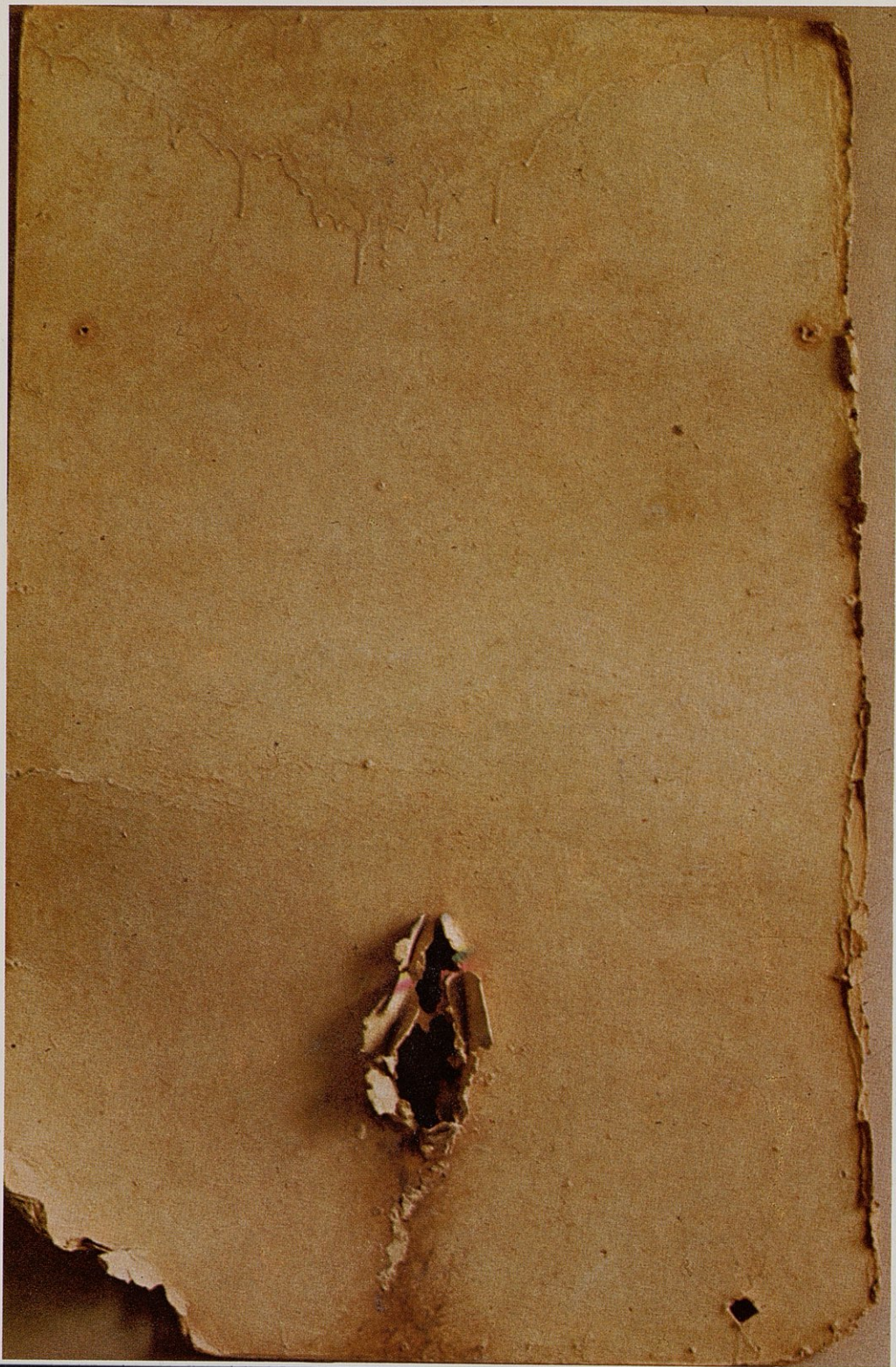
STOP : l'ascétisme pastel de ces tableaux cache des plaintes noires, sourdes, leur équilibre, des vertiges glacés.

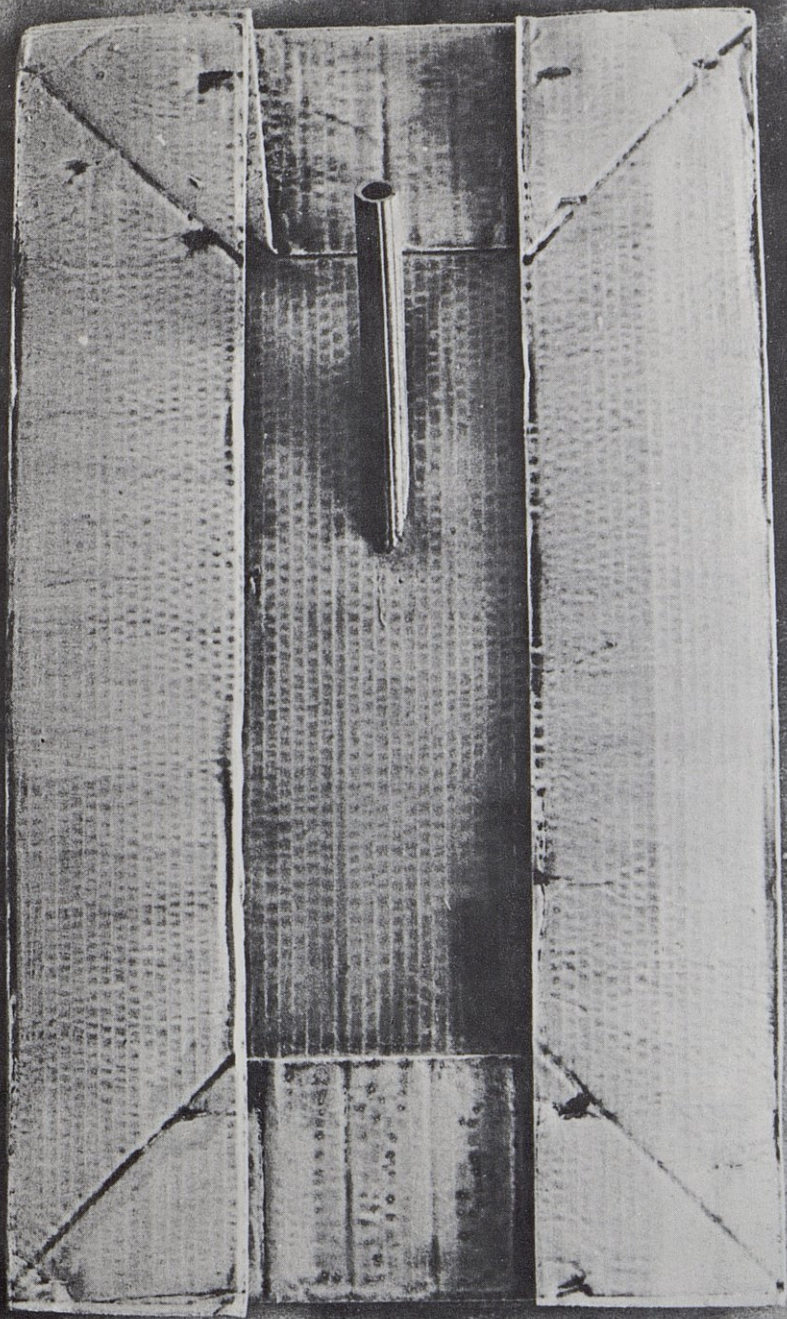
Instant fragile et plein qui précède l'éclatement. Moment serein annonçant le tumulte, la rupture. Un monde va plier, basculer, s'offrir. Comme s'offre à notre regard cette matière qui devient air, mer, mur, espace que nos sentiments chargent de temps. Magiques et minces pellicules de peinture, images de ce recueillement avant le Vide, avant le Cri. Certitude panique, muette.

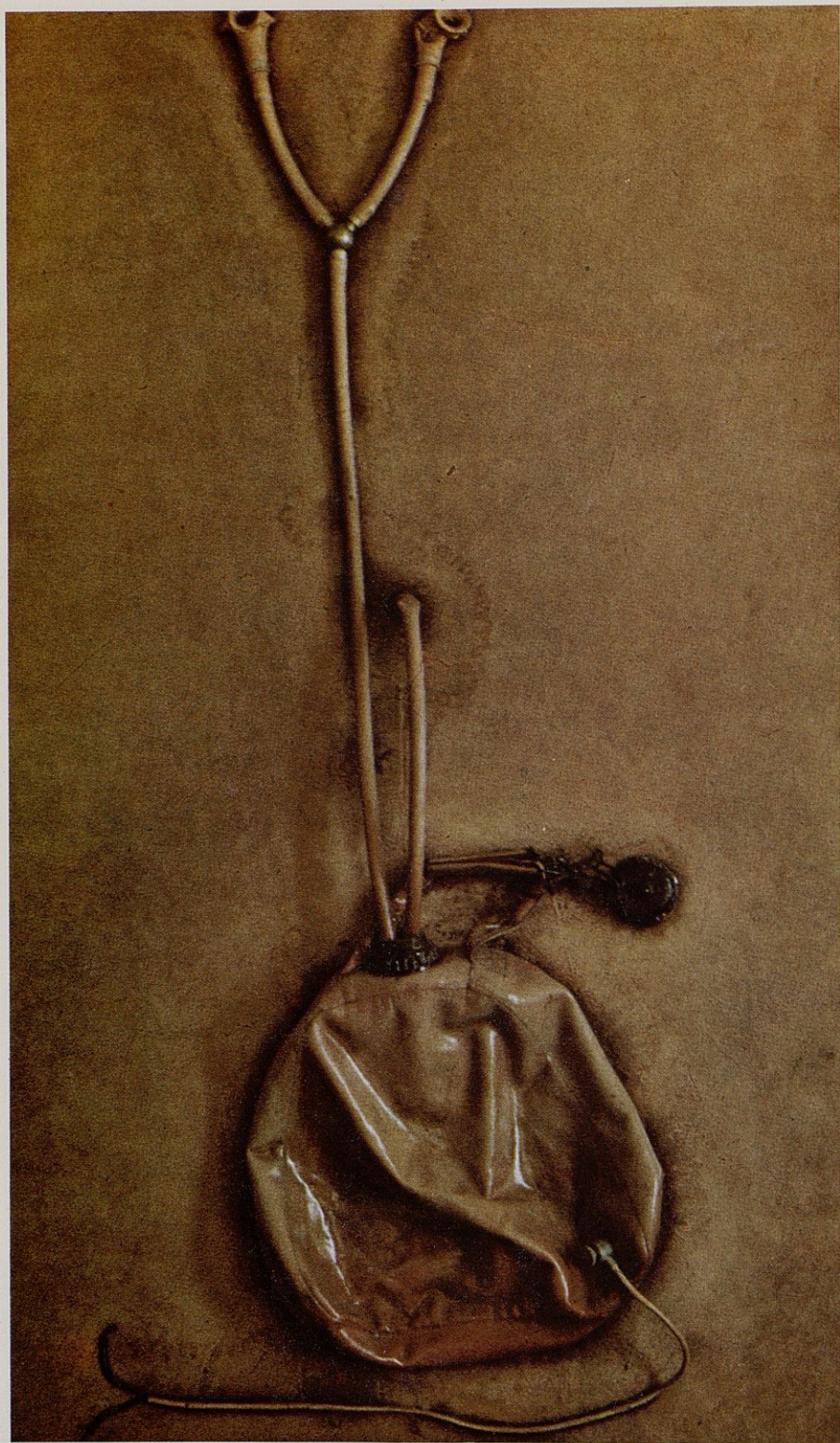
Au-delà, c'est le Vierge, l'Envers, un Mur, c'est tout... le Monde, c'est trop. Miroirs : entre le Vide et le Cri, les toiles de Jean-Claude Vignes nous écartèlent...

De grands cataclysmes tranquilles, à l'envers.

ANDRE MENGUY







Jean-Claude VIGNES

Né à Reims en 1924

Etudes classiques et banales (2 bacs)

Passage aux Arts Décoratifs

Cours du soir de la Ville de Paris à Montparnasse

Etudes de gravure - taille-douce

Approche du monde du spectacle

2 décors pour Janine Charrat

- Décors de films

- Maquettes de livres, de disques, dessins de tissu

A toujours peint

Quitte Paris en 1963

Habite Cannes

EXPOSITIONS :

GROUPES : Jeune Gravure Contemporaine - 1952

Surrealismo ancora e sempre - exposition itinérante faite par Patrick Waldberg en Italie - 1973-1974

Théâtre de Nice avec Franta et Eppelé - Janvier 1975

Juillet-Août 1975 : Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon

PERSONNELLES : Le Mur ouvert - Paris - Janvier 1967

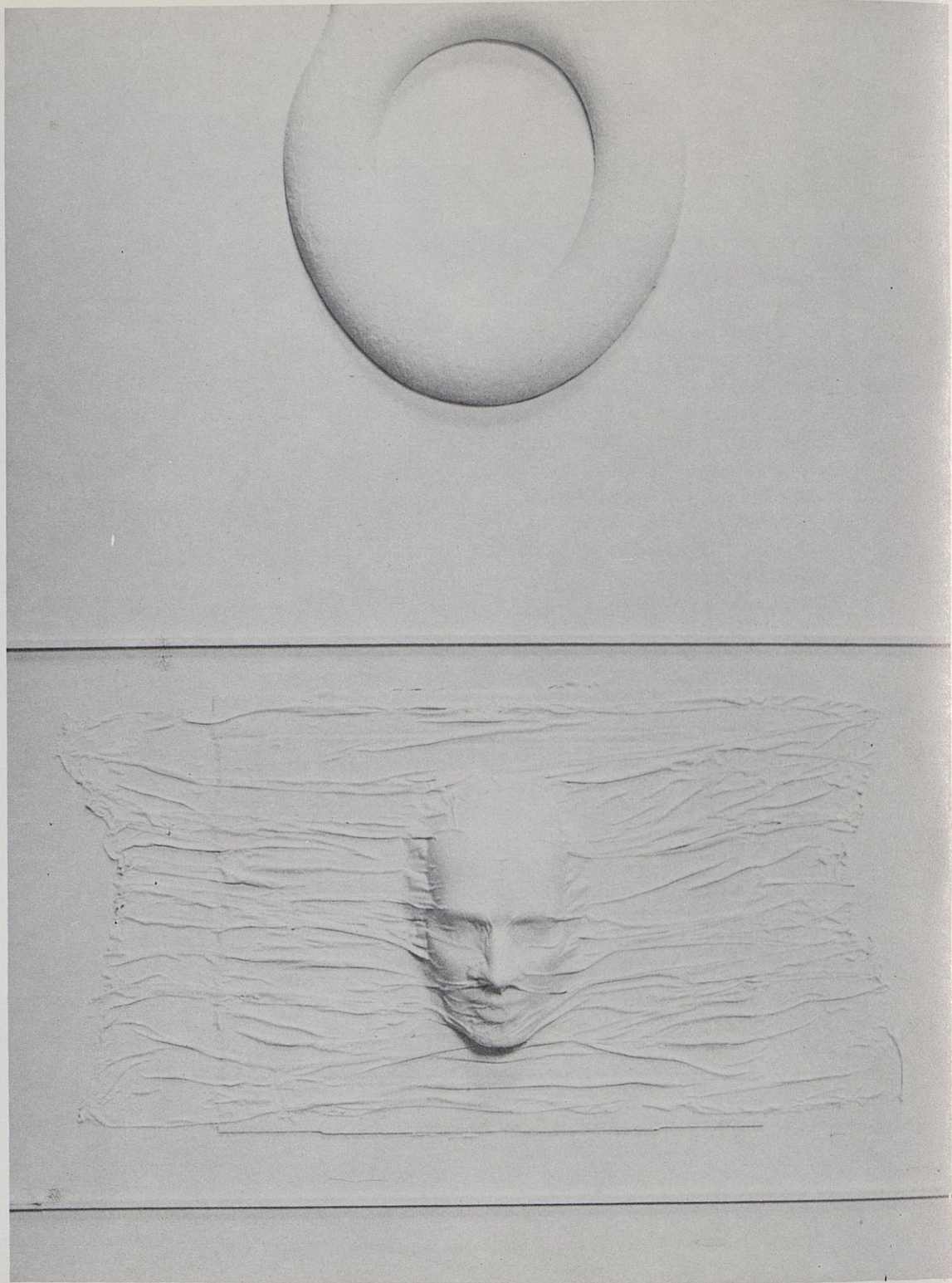
Institut Français - Festival d'Edimbourg 1972

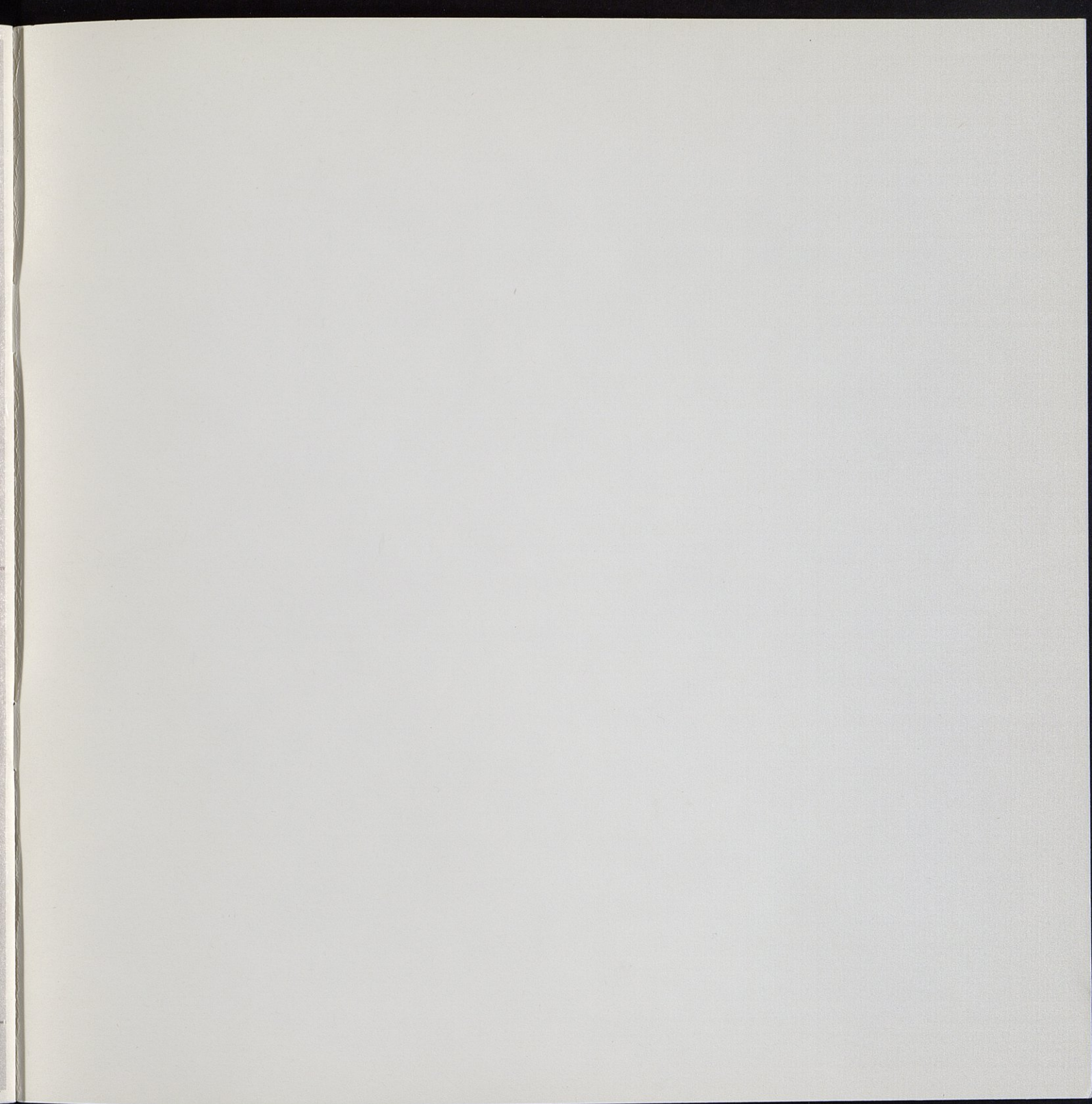
M.J.C. Grasse - 1973

M.J.C. Vallauris - 1974

Octobre 1975 : dessins - Galerie Le Dessin - Paris

1976 : Maison de la Culture de Saint-Etienne







IMPRIMERIE DE LA MAISON DE LA CULTURE / GRENOBLE