



l'ombre des jeunes filles en fleurs - 1980 photo Jacqueline Hyde

# christian Zeimert

fêlures peintes  
peintures feintes

maison  
de la culture  
grenoble  
8 janvier -  
15 février  
1981

Ouverture le 8 janvier  
à 18 h.  
en présence de l'auteur

## HISTOIRE DE DISCUTER UN PEU

C'est toujours la même chose, par où commencer ?  
Comment ? Par le commencement !  
Ça commence dans la tête de l'auteur ;  
Ça commence dès l'entrée de l'exposition ;  
Ça commence dans la tête de chacun des visiteurs ;  
Ça commence avant hier, hier, aujourd'hui, dans l'histoire ;  
Et ça n'en finit pas.

### Le stade de la glace !

Rompre la glace, c'est au figuré, briser le mutisme ; donner la parole ou la prendre, rendre apparent le courant de la conversation.

Cette image est claire qui justement visualise l'opération : dissoudre ce qui voilait, à l'opacifier, le cours de l'eau. Nul doute qu'elle continuait de couler, cette eau, mais tout se passe comme si on ne la voit plus, oubliée, renvoyée à la mémoire d'un concept. La glace permet un tour d'illusion qui se joue de l'évidence, au point de la brouiller, de la désavouer comme aveuglante et aveuglée. L'entretien du langage avec les arts visuels revêt toute l'ambiguïté de ce jeu. Il accorde le sens des mots au contenu visuel de l'idée, sachant que la réalité dont il est question y est soustraite. (Dans tout cela, une certitude, la nécessité du miroir, que l'humanité n'a pas manqué de fabriquer en son temps !). Le miroir encadre l'image de la réalité à la confondre avec la réalité !

L'image est mimétique, tout comme le commentaire de l'image. Le choix des mots, la composition des phrases, miment à singer (1) ce que proposent et suggèrent le choix des formes et des couleurs, la composition plastique. Le mot cherche à coller au plus près du motif peint, le suit des yeux, le contourne, le décrit, cherche à l'analyser en une sorte d'équivalent. Mais c'est oublier la séparation irréductible (2) entre deux types de comportements complexes et particuliers, le langage et ses modalités, les arts plastiques et leurs techniques.

l'expo-journal n° 10

Maison de la Culture de Grenoble  
Directeur : Bernard Gilman  
Arts Plastiques : Yann Pavie,  
Alain Hecquard, Madeleine Baudin.  
Imprimerie Maison de la Culture /  
Grenoble. 1980.

Le fameux tableau de Magritte (3) montrant la représentation peinte d'une pipe au-dessus de l'inscription «ceci n'est pas une pipe», indique une faille dans le terrain lisse et plat de la représentation. Il choque les conventions du mot et la définition de l'image, les retourne l'un à l'autre, et se demande qui trahit quoi ? Reste indemne et intact, quelque part, le provocant objet, résidu de la controverse, dont tout bon collectionneur de pipes dira que leur variété correspond à la diversité des personnes et au nombre des fumeurs.

Simplement, il n'est pas absurde, je dirais, il est raisonnable, d'écrire que tout commence par des mots, que tout finit par des mots ; qu'en dernier ressort, le mot a toujours raison. Si l'opération picturale se pratique hors langage, son résultat, appelé oeuvre voire chef-d'oeuvre, se livre non seulement au sens strict de la vision, mais aussi se donne à voir avec l'expérience du discours. Ce discours commence avec le titre qu'en fournit le plus souvent l'auteur. L'oeuvre plastique entre dans le musée imaginaire poussée par le mot, enveloppée d'une gangue littéraire d'ordre historique, critique, documentaire... A la limite, le discours tenu sur l'oeuvre d'art est la condition de son admission, sanctionne son intégration, garantit sa compréhension. Ou tout comme !

Le mot cherche à arraisonner l'émotion de la forme, lui trouve une logique, décèle une cohérence. Le mot est fait pour rassurer. Parce que la pensée, la perception, ne réduisent pas leurs capacités d'expression au seul langage des mots, même si elles s'y résolvent.

Le mot a ce privilège de régler les processus de communications sociales ; mais ce pouvoir omniprésent n'a pas encore aliéné toutes les autres formes de recherches d'expressions et de sensations que l'homme s'est octroyé vis à vis de l'espace social, politique et urbain. Même si ces dimensions autres de l'homme où il puise les ressources et l'énergie de sa vitalité, on dirait de sa liberté, parce que difficilement contrôlables donc suspectes - sont marginalisées, éclatées et dispersées, contenues dans les ghettos des classes sociales et entretenues dans leurs conflits.

A tel point que les arts plastiques découpent l'inventaire de ses images, ses techniques, ses recherches... selon les clivages sociaux, et, se répartissent en fonction des comportements de classe, intégrés dans une hiérarchie. Dire que l'Art majuscule est l'apanage du pouvoir économique et social que l'on a appelé Bourgeoisie, n'est donc pas une surprise. Mais il serait simpliste d'ignorer que les rapports de forces politiques transforment la configuration des catégories sociales. Ces rapports aménagent des voies de passage. L'homme doit y passer avec la volonté de connaissance de ses possibilités et de ses moyens d'expression. Et à mesure que des chemins s'établissent, se pose avec toujours plus d'acuité la question de l'art et de son «parler». (Les qualificatifs de pédagogique et, pire, de didactique semblent honteux à ce sujet). Aussi bien, dans la situation actuelle d'information inter-classes et hors-classes (sensées s'adresser à tous), s'esquissent les réflexions d'une théorie sur ce qui serait «l'autonomie du processus esthétique» (4). A supposer une telle autonomie, elle serait justement à chercher dans ce qui fonde le noyau initial de l'action picturale, peut-être dans ce résidu - peinture - que ne peut atteindre le mot.

Si l'activité picturale échappe, dans son exécution, à la parole, au pouvoir des mots (bien que de nombreuses recherches plastiques aient tenté de s'appropriier les mots, ou se soient laissées tenter par le langage (5), la manipulation des formes et des couleurs éprouve les codes du langage, défie leurs conventions, anesthésie leurs définitions.

Je soupçonne le rituel du vernissage d'une exposition, tel qu'il se pratiquait au XIXème siècle, d'être cette soirée mythique où voulaient s'abolir toutes les contradictions de l'oeuvre d'art à son commentaire. Le peintre vernissait l'image de son tableau à la vue du public invité particulièrement à cette réception. Ce vernis sanctionnait définitivement la séparation entre l'opération spécifique de la peinture, la création (l'affaire du peintre) et le résultat visiblement achevé du tableau, vu comme une production (l'affaire du marchand) (6). Ce rituel symbolisait, en le perpétuant, le principe économique de la loi de l'offre et de la demande. Les invités communiaient dans l'amour de l'art en présence de l'Artiste célébrant (ou parodiant ses propres gestes).

Le vernis faisait office de miroir. Il réunit acteur et spectateurs à la représentation d'une image (d'une oeuvre) tout en occultant le principe de réalité qui la sous-tend, le travail qui la produit.

Mais comment rompre la glace ?

En 1883, la Galerie Vivienne avait organisé une «Exposition des arts incohérents». Alphonse Allais y avait envoyé une oeuvre : une feuille de bristol toute blanche, immaculée, avec pour titre «Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige» (7).

Sujet de composition : Quelles réflexions vous suggère cette insertion d'Alphonse Allais ; en quoi réside l'incohérence, appréciez ?.

Mais venons-en, quand même, aux - bonnes - oeuvres du Réaliste Peintre Zeimert !

#### PETITE BIOGRAPHIE SOUS FORME DE LA PRÉSENTE EXPOSITION :

1965.

Ascension, 120 x 60, coll. part. Bordeaux.  
Projection de points sur les I, 92 x 65, coll. de l'auteur.

1966.

L'âge mur, 110 x 240, coll. part. Bordeaux.  
Les Marches Funèbres de Zeimert, 116 x 89, coll. de l'auteur.

1968.

Le Général Melinet, 116 x 74, coll. part. Paris.  
Week-end, 150 x 75, coll. de l'auteur.

1969.

Rustica, 116 x 84, coll. part. Paris.  
Greffe de paysage, 162 x 97, Gal. Jean Briance, Paris.

1970.

Le Commissariat des Bons Enfants, 130 x 97, coll. part. Paris.  
Arrestation du Portrait Robot, 116 x 90, coll. part. Paris.  
Sortie de Bain Tragique, 116 x 89, coll. part. Paris.  
La Prise du Mamelon, 86 x 135, coll. part. Grenoble.

1972.

Bien dégagé dans le cou, 89 x 116, coll. part. Paris.  
Vélodrame, 100 x 81, coll. part. Paris.  
Mélodrame, 100 x 81, coll. part. Paris.  
Le Chercheur, 73 x 100, coll. M. et Mme Rodgers, Paris.  
La Chercheuse, 73 x 100, coll. part. Paris.

1973.

Le Cosy Corner, 97 x 130, coll. Mme Lamande, Paris.  
Concours de suicides, 100 x 70, coll. Jacques Kerchache, Paris.  
Poupée Porno II, 130 x 89, coll. part. Bordeaux.  
L'Opération du Saint-Esprit, Sérigraphie. 65 x 50, coll. Maison de la Culture, Grenoble.

1974.

Mourons pour les Petits Oiseaux, 146 x 114, coll. part. Bordeaux.  
Les Marches Militaires, lithographie, 100 x 73, coll. de l'auteur.

1975.

Nature Morte aux Pommes de Sezanne, 129 x 162, Fonds National d'Art Contemporain, en dépôt au Musée de Grenoble.  
Thière de Chardin, fusain, 100 x 73, coll. de l'auteur.  
Matisse, fusain 100 x 73, coll. de l'auteur.  
Le Curé qui se croit drôle, fusain, 100 x 73, coll. de l'auteur.  
Signe Particulier : Néant, sérigraphie, 65 x 50, coll. de l'auteur.

## Un peintre de l'image.

Christian Zeimert est de ces peintres qui, dans les années 65, ont cru puissamment à l'image. Ils ont cru immensément à son éloquence. En commun, ils ont partagé l'enthousiasme délibéré et volontaire de réconcilier les Beaux-Arts avec la vie. Pas la Vie, comme ça, suivant les grands thèmes de l'humanité, plus la Vie selon les beaux livres philosophiques ou métaphysiques de l'Homme ; mais bien cette vie menée au jour le jour en prise sur l'actualité, en proie avec ses luttes ; cette vie des faits divers, des faits politiques, des faits sociaux ou s'investissent la générosité des idées, leurs déceptions aussi. En somme, la vie des media contemporains.

1976.

La Dame à la Lucarne, 150 x 150, coll. M. et Mme Pallez, Paris.

Les Alignements de Cornac, 75 x 100, Gal. Jean Briance, Paris.

Autoportrait à la Carotte, 100 x 81, coll. part. Bordeaux.

Latour prenant sa vessie pour une lanterne 130 x 89, coll. Jean L'anselme, Savigny sur Orge.

1977.

Concours de circonstances, 100 x 81, Gal. Mathias Fels, Paris.

Ordre Chromo-Logique : J. Callot, 100 x 73, coll. de l'auteur.

Les Frères Lenain Peignant le repas des Paysans, 150 x 51, coll. Gal. Jean Briance, Paris.

1978.

La Bataille de la Somme, 100 x 73, coll. de l'auteur.

Femme faisant son crochet, 100 x 81, coll. de l'auteur.

Plaisir de Veuve, 100 x 81, coll. de l'auteur.

Ascension de la Pentecôte, 118 x 67, Gal. Jean Briance, Paris.

Jean Anouilh, 85 x 73,5, Gal. Jean Briance, Paris.

Ordre Chromo-Logique : J.F. Millet, 81 x 100, Gal. Jean Briance, Paris.

Panique, lithographie, 76 x 57, coll. de l'auteur.

Léonard de Vinci, lithographie, 76 x 57, coll. de l'auteur.

Browner, lithographie, 76 x 57, coll. de l'auteur.

Cormon, lithographie, 76 x 57, coll. de l'auteur.

Drolling, lithographie, 76 x 57, coll. de l'auteur.

François Boucher, 100 x 57, coll. de l'auteur.

Le Toupilleur, 97 x 67, coll. part. Paris.

1979.

Trois Patère, Un Navet, 102 x 195, coll. de l'auteur.

Le Tronc des Saints, 116 x 97, coll. part. Bordeaux.

L'Observatoire du Pic A Midi, 116 x 90, coll. de l'auteur.

1980.

L'Ombre des Jeunes filles en fleurs, 102 x 105, coll. part. Bordeaux.

Terre d'ombres, 81 x 65, coll. de l'auteur.

N.B. Sauf précisions contraires, les oeuvres présentées sont des peintures à l'huile sur toile.

P.S. Au moins deux toiles sont hélas absentes de cette présentation : «Les marches militaires» de 1967 et «Le Monument aux Ivres-Morts» de 1968. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'en manque pas d'autres, et non des moindres.

Dépoussiérer les Beaux-Arts et sa mythologie encombrée de plâtres, des modèles nus, féminins surtout, de tout un académisme qui se nourrissait de natures mortes. Il y a 15 ans. Autrement plus grave et conséquent étaient l'uniformisation et la banalisation de l'imagerie que véhiculaient les media ; et ceci doublé du constat que la préoccupation des arts plastiques était étrangère à ce qui se passait sur ce terrain-là, du quotidien. L'art de la peinture vivait sans doute sur une autre planète, pensant encore être «témoin de son temps», alors que depuis longtemps, à quelques rares exceptions, elle occupait une place dépossédée de l'imaginaire et de la vision sociale. De ce point de vue, l'invention et la primauté de la «pensée» picturale se situaient du côté de l'affiche, de la publicité, pour ne pas dire de la photographie.

Des prises de consciences d'abord individuelles et peu à peu collectives des artistes allaient ouvrir l'espace de l'art aux questions du Monde (8). Ces artistes (9) allaient s'approprier avec boulimie, les fameuses «images de masse», les interpréter, les malaxer en retournements critiques, en investissant, avec elles, le milieu clos des musées, des galeries, semant le doute et la perturbation sur le champ des valeurs bourgeoises de la tradition culturelle. De 1964 (10) aux environs de 1975, des séries de manifestation et d'expositions, à rythme rapide, se ressentaient tel des coups de boutoir dans le sens de la communication, de la relation de l'art à la société, de la relation de l'art au public.

Outre les thèmes d'expositions cités en références, il faut noter le mouvement des «Nouveaux Réalistes» (11) avec le nom du critique Pierre Restany, les activités des peintres - à partir du Salon de la Jeune Peinture avec le nom du critique Michel Troche, les mouvements de la «Figuration Narrative», de la «peinture politique» avec le nom du critique Gérard Gassiot-Talabot (12), sans oublier les puissantes expositions monographiques organisées en suites de Confrontations par Pierre Gaudibert, dans les salles de la section A.R.C. (Animation, Recherche, Confrontation) du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (13) et la situation de Mai 68 avec les événements des «ateliers populaires» des Beaux-Arts.

A ces quelques points de repères nullement exhaustifs, il faudrait encore ajouter les recherches menées aux Etats-Unis et en Europe, à commencer par le Pop'art et l'hyperréalisme pour ensuite en arriver à des figurations analytiques ou critiques de personnalités telles que Kermarrec, Malcom Morley ou bien Gerhard Richter, Jean-Pierre Le Boul'ch ou bien Ernest Pignon-Ernest.

L'histoire des avatars de l'image dans la peinture des années 1960-1970 reste à écrire, dans le démêlé de ses représentations avec le contexte social, idéologique, politique, économique et culturel de ces 20 dernières années. Il faut reconnaître que si un des enjeux communs à ces artistes était d'investir le milieu de l'art avec des images critiques de la Réalité, tout se passe comme si, 15 ans après, la plupart des artistes n'avait pu dépasser les limites de leurs enjeux et s'était fait prendre aux pièges des règles de l'art, dans le monde des arts ou tous avaient réussi à s'introduire.

### Fêlures peintes, peintures feintes.

En voilà bien de la subtilité ?

Quel individu rêverait d'être ce personnage tout à la fois egocentrique, révolté et provocateur, mais combien intégré ? Ce serait faire du paradoxe une manière de vivre, de penser ; prôner avec sagacité les censures et se déclarer être et avoir été un homme libre !

Hum, modestie oblige, difficile de répondre ! Mais ce que je sais, c'est que la censure existe, je l'ai vu peinte hâtivement par Christian Zeimert ; que le paradoxe aussi n'est pas vain, puisque cette censure ratée était sensée barrer les trois points cardinaux d'un nu féminin dans la pose classique de l'odalisque. Et ce dont encore je suis sûr, c'est que cette dame à demi-dévêtue appelée «Liberté guidant le peuple», eh bien jamais Christian Zeimert ne l'a peinte et ne pourrait la peindre.

Car le répertoire, que Christian Zeimert s'est confectionné depuis 1965, ne comprend pas (ou n'admet pas) la création d'images normatives, celles qui abolissent à les confondre, les contradictions, celles qui légalisent les contradictions dans leurs confusions.

## NOTES

1. Je pense aux toiles du peintre Alexandre-Gabriel Decamps (1803 - 1860). Cf. le tableau du Louvre «Le singe peintre» de 1845, dans le catalogue de l'exposition «Équivoques» - Peintures françaises du XIX<sup>e</sup> siècle», Musée des Arts Décoratifs, Paris, du 9 mars au 14 mai 1973.
2. «Les mots et les choses», Michel Foucault, Ed. Gallimard, Paris 1966.
3. René Magritte (1898 - 1967). - «La trahison des images», 1929, huile sur toile, 62,2 x 81, Los Angeles County Museum of Art.
4. «L'autonomie du processus esthétique», Alain Badiou, Cahiers Marxistes Léninistes, n°12, 13, Juillet-Octobre 1966.  
«L'aliénation artistique», Mario Pernola, Ed. 10/18 n° 1165, Paris 1977.
5. «Les mots dans la peinture» Michel Butor, Ed. Skira, 1969.  
«Textes sur l'art conceptuel», Catherine Millet, Ed. Daniel Templon, Paris 1972.
6. «Le marché de la peinture en France», Raymonde Moulin, Ed. de Minuit, Paris 1967.
7. Exposition «Équivoques» - Peintures française du XIX<sup>e</sup> siècle», Musée des Arts Décoratifs, Paris 1973.
8. Exposition «Le Monde en question», Section A.R.C. du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1967. Textes de P. Gaudibert, de G. Gassiot-Talabot, de Max Clarac-Sérou.
9. Entre autres, Aillaud, Arroyo, Recalcati, Rancillac, Télémaque, Monory, Cremonini, Parré, Erro...
10. Exposition «Mythologies Quotidiennes», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, organisée par Marie-Claude Dane, François Mathey, François Wehrin, Peter Foldes, Rancillac, Télémaque, préfacée par Gérard Gassiot-Talabot.  
  
«Depuis 45, l'art de notre temps», Ed. Weber, Bruxelles 1970.  
Année du «scandale» de la Biennale de Venise autour de l'oeuvre de Robert Rauschenberg et de la section américaine.
11. «Les nouveaux réalistes» Pierre Restany, Ed. Planète, Paris 1968.  
  
«Pop Art», Lucy R. Lippard, Ed. Fernand Hazan, Paris, 1969.
12. Article de G. Gassiot-Talabot «Mythologies quotidiennes», Figuration narrative», peinture politique «in «Depuis 45».
13. «Action culturelle, intégration et/ou subversion», Pierre Gaudibert, 3<sup>e</sup>ème édition, Casterman, Paris 1977.
14. «Peinture et politique», Patrick d'Elme, Ed. Mame, Paris 1974.
15. «Zeimert, peintre calembourgeois», Gérard Gassiot-Talabot, Ed. Hachette, Paris 1973.

Décidément, on n'y verra pas d'images photogéniques, dont on puisse dire qu'elles arrangent plutôt bien la réalité. C'est que la réalité qui intéresse Zeimert n'est déjà pas constituée au départ des choses réelles a priori mises en scène par la société et préconçues sur le registre du visible et de son discours. La réalité n'est pas un modèle d'interprétation ; La réalité devient un motif, un ensemble de motifs de discussion, une histoire créée de toutes pièces. C'est-à-dire la fiction qu'invente Zeimert met en pièces la réalité où se mêlent instinctivement des morceaux de nature et des éléments d'artifice, de culture. La part faite à la nature, la part faite à la culture, sont d'abord isolées et questionnées dans leur propre système de référence : ce qui revient au savoir livresque, ce qui passe par la stimulation des sens, ce qui traverse l'expérience des comportements, ce qui comble le bazar imaginaire de la vie à la petite semaine. Et puis chaque idée s'achemine drainant avec elle sa mythologie, sa mémoire, sa vision des événements. Et, tout ça, se compose, s'ajoute, se colle en un tableau qui combine la différence des formes et des idées, en gardant précisément les aspects principaux de leur intégrité.

L'attention mutuelle de l'idée et de la forme confère au tableau un attrait de lisibilité forte et particulière, que chacune des propositions ne pouvait atteindre isolément. Là, ce n'était qu'un bon jeu de mot, ici, ce n'était qu'un bon mot peint, réussi au pied de la lettre, ou encore un joli gag visuel. Le sens univoque et affirmatif de l'idéologie, les grossières oppositions dualistes de la normalité sont engloutis dans cette lame de fond qui entraîne ensemble la définition légitime des mots et la représentation réaliste des figures.

La plénitude finale de l'image agit dans les limites du tableau, en fixant les formes et les idées en tensions dans un champ d'attraction ou de répulsion mutuelles : le jeu des mots et des images s'active en associations ; soit le vocabulaire se brise sur la figuration réaliste de son contenu, soit la configuration du dessin dresse son trait sur le bon sens du langage et l'entaille.

L'intensité maximum des significations se choisit sur le seuil de leurs fêlures, à l'ultime instant où les mots et les choses vont succomber sous le poids de leur affront et vont tomber dans la faille de leur irréductible heurt.

Dans l'excellente monographie, «Zeimert, peintre calembourgeois» (15), Gérard Gassiot Talabot cache difficilement l'irrésistible fascination que procurent les tableaux en ce qu'ils sont en porte à faux constant ; en ce que les manipulations qu'opère Zeimert ouvrent le registre des formes classiques et le registre des mots communs au fantastique.

Bref, en un mot comm-en-çant, leur séduction allèche à la manière de cette pâtisserie du mille feuilles : (La stratégie du mille feuilles, ça fait bestial) prenez ce gâteau à pleine dents, et vous verrez que sous la pression de la mâchoire, les feuilles glissent dans tous les sens, la crème déborde plein les doigts, plein la bouche, le sucre constelle la face gourmande du gourmand. La correction en prend un coup, mais c'est tellement bon !

Ah ! j'oubliais, on aura deviné sans peine l'esprit mal tourné que Zeimert s'évertue à développer au cours de ses tableaux, on aura assimilé sans peine ses références aux institutions, à la famille, à la patrie, aux ordres quels qu'ils soient, même religieux, aux services obligatoires, même militaire, ou bien de type pour-boire.

Avec l'esprit de synthèse éblouissante qu'on lui connaît, désormais Zeimert a su éterniser ces deux derniers services en un tableau évidemment immortel : «Le monument aux ivres morts» de 1968. Rongeant sa carotte, le peintre à l'ouvrage doit songer souvent à cette invincible contradiction : l'homme meurt, et l'arme reste. L'art me ment. L'armée n'a rien.

Yann Pavie

Nos remerciements s'adressent à Christian Zeimert et à tous les prêteurs qui ont bien voulu se séparer de ses «Bonnes Oeuvres». Nous n'oublions pas non plus le Centre d'Action Culturel de Mâcon, qui a contribué à propager «Le Prix de l'Humour Noir 79».