

GARACHE
PEINTURES

GARACHE

Georges Duby

Garache a placé devant lui un objet, le corps dévêtu d'une femme. Il l'a longuement observé. Il ne le quitte pas des yeux.

Il prend maintenant en mains les instruments de son travail et se met à répandre une couleur sur une toile rectangulaire, un rouge. Des rouges. A coups très sûrs, il renforce ici ce ton, il l'allège là, il le réchauffe ou bien l'éteint, revenant sans cesse, précis, insistant, circonspect, et peu à peu, sur le rectangle de la toile, des formes prennent corps, irisées.

Elles sont à la fois très proches et foncièrement différentes de ces autres formes, celles-ci charnelles, palpables, les formes de l'objet que *Garache* a disposé sous son regard et qui, passionnément scrutées, entretiennent en lui l'impérieux, l'irrépressible désir de peindre. Ainsi fait-il jour après jour son métier.

Le singulier est d'abord qu'il le fasse superbement, avec tant d'aisance souveraine, de maîtrise. Mais c'est aussi qu'il n'ait cessé depuis des années de reprendre ce même objet. Que celui-ci reste pour lui toujours source jaillissante d'un émoi, d'une ardeur, d'une exultation qui le forcent à chercher inlassablement, douloureusement parfois, à longueur d'un temps qui ne compte pas, comment dominer enfin les rouges, les rendre encore plus délectables, pulpeux, nécessaires, sans se satisfaire jamais, et c'est pourquoi il revient constamment, aux aguets, devant le corps féminin dévêtu dont il varie les dispositions, les allures, le volant tendu dans l'élan d'une fuite, d'une lutte,

d'une étreinte, ou bien enveloppé dans son déferlement comme l'est une vague, souplement abandonné, glissant, ainsi qu'une coulée d'eau vive, ou bien encore (et cette posture-ci, comme la demi-présence sur le visage entr'aperçu d'un regard qui n'est plus enfoui sous la retombée de la chevelure, s'impose dans les peintures les plus récentes) hiératique, apaisé, apaisant comme un fruit mûr, dans l'immobilité, l'inébranlable majesté des déesses mères.

Le singulier est que *Garache* n'ait pas choisi d'autre motif, la *Sainte Victoire* par exemple, comme *Cézanne* qui se servait de cette montagne exactement comme lui se sert de ce corps, accroupi, étendu, dressé. Non pas pour le « représenter », mais tout simplement pour peindre, pour la joie de peindre. Ou qu'il ne se soit pas passé d'un « motif » tel *Uccello*, lequel ne demandait pas, que l'on sache, aux cavaliers des Batailles de prendre devant lui la pose.

Vient un moment où *Garache* interrompt son ouvrage.

Ce n'est pas qu'il juge la tâche accomplie. Sur la même toile, à propos de ce même corps de femme, le travail pourrait se poursuivre sans fin. Il a seulement décidé d'arrêter en ce point la recherche. De la reprendre sur d'autres bases. Aussitôt l'objet de l'étude qu'il abandonne – mieux vaudrait parler de sujet, puisque cet objet il se l'est assujetti, puisqu'il en a nourri le feu qui le dévore – cet objet, exploité à fond, pillé,

finalement détruit par ce feu dévorant, ne compte plus. Il disparaît. Il fait place à un objet nouveau auquel il a servi, j'ose le dire, de prétexte, et qui est bien autre chose que son reflet, son image. Je parle de l'œuvre peinte. Cette peinture que son auteur adosse aux murs de l'atelier et se résout à donner à voir aux visiteurs.

Dès lors une nouvelle relation s'inaugure. Homologue de la précédente, de cet affrontement qui vient de s'achever entre le peintre et le modèle, et dont le résultat est la peinture. Homologue et cependant parfaitement distincte. L'échange en effet s'établit désormais entre l'œuvre peinte et l'amateur qui porte le regard sur elle (non pas sur l'objet primordial, sur ce corps de femme qui ne fut jamais, je l'ai dit, que prétexte et qui n'existe plus). Ce qui l'émeut n'est pas le nu qu'il n'a jamais vu, ce sont les modulations, les évanescences, les accents de ce rouge qu'il voit, ce sont les passages, c'est la violence, la tendresse de cette touche. L'émoi, l'ardeur, l'exultation que la contemplation de l'œuvre suscite en lui sont évidemment tout autres que celles dont le peintre était saisi lorsque, ses puissances de création stimulées par les formes vivantes placées devant ses yeux, il posait son pinceau sur la toile. Elles ne leur sont, elles ne peuvent leur être semblables. Une émotion en tout cas indicible. J'entends que les mots n'ont pas le pouvoir de transmettre. Si des mots viennent aux lèvres de celui qui regarde, ils ne sont rien d'autre que la traduction de son propre trouble. L'évocation d'analogies, d'équivalences, de correspondances, de tel ou tel souvenir, celle d'une œuvre d'art jadis aimée, celle d'un chant, d'un poème dont la vue de ces

couleurs et de ces formes assemblées provoque, sans raison apparente, la remontée. De même que le corps féminin a servi de prétexte à sa création, l'œuvre peinte est elle-même prétexte à ces effusions personnelles que sont tous les commentaires dont elle peut faire l'objet.

La peinture de *Garache* me donne de la Joie. Que dire de plus ?
Devant la belle peinture, il suffit de jouir d'elle, silencieusement.

Georges Duby,
in *Garache*, catalogue d'exposition, Musée d'Orange, 1992















NOTES POUR GARACHE

John E. Jackson

Une fille, devant soi, nue ou pas. On peut la voir. On peut la désirer. Ce que l'on ne voit pas, c'est comment elle se rapporte à soi-même. *Garache*, lui, peint ce rapport. Peut-être, ne sait-elle même pas qu'elle se rapporte à soi. Peut-être l'intimité véritable a-t-elle cette qualité ingénue. Parfois le corps se rêve plus qu'il ne parle : quelle langue, d'ailleurs, les seins parleraient-ils, ou la hanche ?

Lovée, lovée dans le rapport à soi qui, brusquement, se détend, comme une liane : la couleur.

Il y a un moment, au réveil, où le regard émerge du sommeil comme Eve se sépare de la côte d'Adam. Etre peintre procède de cette brume inaugurale. Certains choisiront ensuite de représenter les espèces du Jardin, ou le ciel, ou même tel ton de vert ou d'orange de tel arbre. *Garache*, lui, s'en tient à cet éveil. Aussi bien, regarder un de ses tableaux entraîne-t-il moins à se situer dans l'espace qu'à entrer dans un certain temps.

L'être que le tableau accueille ne se donne qu'à ceux qui lui font don, réciproquement, de patience. Une femme de *Garache* n'est jamais tout entière à la surface du tableau. Elle n'y vient que lorsque la lumière l'appelle. Elle change avec cette lumière qui change en l'appelant. Ce qui, en termes techniques, se nomme glacis se comprend mieux en termes de rythmes. La femme a son rythme. Le rythme de son rapport à soi, le rythme du don qu'elle choisit de faire d'elle-même. Ainsi devient-elle musique.

Comme l'eau, la couleur n'est-elle que par sa profondeur. La couleur chez *Garache* est souvent à l'image du rêve : syntaxe, épaisseur, flux, énigme. Rien n'est plus précis que le rêve, rien n'est plus insaisissable. Cette insaisissable précision, c'est aussi celle de la présence.

Pendant très longtemps, les femmes de *Garache* ont dérobé leur regard. Peut-être le peintre voulait-il à la fois préserver leur profondeur d'intimité et faire refluer celle-ci sur la seule dimension à laquelle il avait affaire en tant que peintre : la nudité de leur corps. Le regard est ce qui troue le corps, il est aussi ce qui, parfois, le masque.

Puis, lentement, elles ont commencé à se tourner. Désormais, elles nous regardent. Elles n'ont rien perdu de leur mystère. Simplement : leur regard s'est fait plus dense, comme le carbone ou l'oxyde de chrome, émeraude, diamant.

L'hiver, en montagne, lorsque la neige s'ajoute à la neige, il s'installe au soir un silence qui interdit toute hâte. Les bruits se détachent, isolés, chacun inconfondable. Les femmes de *Garache* semblent faites d'une telle neige.

On peut nommer leur temps une patience, on peut le nommer de l'amour.

John E. Jackson,

in *Garache face au modèle*, ouvrage collectif, La Dogana, Genève, 2006













CLAUDE GARACHE (biographie sélective)

Naissance à Paris en 1929

De 1949 à 1959, premiers travaux de sculpture et de peinture, ainsi que voyages et séjours à l'étranger : Europe, Etats-Unis, Moyen-Orient.

Depuis lors, vit et travaille à Paris.

A exposé régulièrement à la Galerie *Maeght*, (Paris, Zürich, Barcelone) puis à la Galerie *Lelong* (Paris, Zürich, New York) ainsi que dans beaucoup de villes d'Europe, des Etats-Unis et du Japon.

Son œuvre est représentée dans nombre de collections privées et publiques parmi lesquelles :

- Centre Pompidou, Paris
- The Museum of Modern Art, New York City
- Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.
- Fonds national d'art contemporain, Paris
- Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence
- Musée Cantini, Marseille

- Musée Jenisch, Vevey
- Davidson Art Center, Middeltown, Connecticut
- Bibliothèque nationale de France, Paris
- Bibliothèque nationale Suisse, Berne
- Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris
- Madison Art Center, Madison, Wisconsin
- Art Museum, Cincinnati
- Elvehjem Museum of Art, Madison, Wisconsin
- Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam

A consulter :

Jean Starobinski, *Claude Garache*, Flammarion, 1988

Yves Bonnefoy, *Dans la couleur de Garache*, catalogue d'exposition "Garache", Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, 1974

Peinture, Poésie : Vertige, Paix, DLM 213, Maeght, 1975

Le Nuage rouge, Mercure de France, Paris, 1977

Jacques Dupin, *Garache, Dessins*, Conférence-Adam Biro, Paris, 1999

Ouvrage collectif, *Garache face au modèle*, La Dogana, Genève, 2006

Marie du Bouchet, Alain Madeleine-Perdrillat et Florian Rodari, *Claude Garache, Entre-tiens*, Hazan, Paris 2010

Hôtel-Rivet est une publication
de l'École Supérieure des Beaux-Arts de Nîmes.

Directeur de la collection :

Dominique Gutherz

Hôtel-Rivet
10 Grand'Rue
30033 Nîmes
04 66 76 70 22
ecole.beauxarts@ville-nimes.fr



N°d'Éditeur : 26
Dépôt légal à parution
ISBN : 978-2-914215-25-8

Achevé d'imprimer en avril 2010
J.F - Impression / 04 67 27 34 11
Conception et réalisation :
Nigo / ESBAN

Publié avec le soutien de la D.R.A.C. Languedoc - Roussillon.

The first part of the paper discusses the general approach to the problem of the origin of life. It is argued that the most plausible hypothesis is that life arose from non-living matter through a series of chemical reactions. This process is known as abiogenesis. The second part of the paper discusses the evidence for abiogenesis. This includes the discovery of fossilized microorganisms in ancient rocks, the discovery of simple organic molecules in meteorites, and the discovery of simple organic molecules in interstellar space. The third part of the paper discusses the implications of the evidence for abiogenesis. It is argued that the discovery of simple organic molecules in interstellar space suggests that the building blocks of life are widespread in the universe. This suggests that life may be common in the universe.

The first part of the paper discusses the general approach to the problem of the origin of life. It is argued that the most plausible hypothesis is that life arose from non-living matter through a series of chemical reactions. This process is known as abiogenesis. The second part of the paper discusses the evidence for abiogenesis. This includes the discovery of fossilized microorganisms in ancient rocks, the discovery of simple organic molecules in meteorites, and the discovery of simple organic molecules in interstellar space. The third part of the paper discusses the implications of the evidence for abiogenesis. It is argued that the discovery of simple organic molecules in interstellar space suggests that the building blocks of life are widespread in the universe. This suggests that life may be common in the universe.

The first part of the paper discusses the general approach to the problem of the origin of life. It is argued that the most plausible hypothesis is that life arose from non-living matter through a series of chemical reactions. This process is known as abiogenesis. The second part of the paper discusses the evidence for abiogenesis. This includes the discovery of fossilized microorganisms in ancient rocks, the discovery of simple organic molecules in meteorites, and the discovery of simple organic molecules in interstellar space. The third part of the paper discusses the implications of the evidence for abiogenesis. It is argued that the discovery of simple organic molecules in interstellar space suggests that the building blocks of life are widespread in the universe. This suggests that life may be common in the universe.