

## TRANSCRIPTION DE LA CASSETTE D'UN DEBAT A MOLY-SABATA

24 juin 1990

Ce débat d'environ 25 minutes se déroule le 24 juin 1990 à Moly-Sabata avec Paul Régny qui est venu présenter quelques peintures à des personnes qui s'initient à la peinture selon les principes d'Albert Gleizes, peut-être sous la direction de Jean-François Ferraton (à un moment du débat cela semble évoqué et il est présent au débat) ou d'Henri Demontrond (qui a organisé des stages à cette époque) et avec Henri Giriat qui anime ce débat.

J' (Marc Régny) ai essayé de retranscrire le mieux possible mais parfois une ou deux choses m'ont échappé.

Henri Giriat : Paul Régny est un ami de longue date, et qui a travaillé avec Gleizes, et qui avait mis à votre intention un certain nombre d'œuvres réalisées au cours de sa carrière et il est plus qualifié que moi pour en parler

-- Paul Régny : pas du tout au contraire

-- H.G. : et vous lui poserez des questions... Si vous voulez ce qui me paraît intéressant, personnellement, j'avais pas prévu ce qui allait se passer, mais ce qui me paraît intéressant c'est de montrer comment, à partir de Gleizes, la syntaxe, pour employer le mot de Chevalier ... (?), se décroïssonne pour laisser un témoignage tout à fait personnel s'exprimer à travers l'œuvre. Vous travaillez d'une manière certainement difficile, tâtonnante du début de mise en place d'apprentissage du plan, mais si vous persévérez, si vous continuez, vous vous apercevrez que ces éléments, ces compositions qui vous sont devant vous, ne sont pas devant vous, elles sont en vous, elles naissent de vous, cette structure que propose Gleizes et qu'il a découverte à partir de son expérience de peintre, cette structure humaine c'est nous-mêmes, si bien qu'au bout d'un certain temps on oublie la loi. Je me rappelle avoir dit à Gleizes dans des moments d'opposition, car il faut toujours s'opposer à ses maîtres, faut se battre avec ses maîtres, la lutte de Jacob et de l'Ange, vous voyez le modèle, il faut se battre, je lui disais « monsieur Gleizes, vous peignez les lois de la peinture, on ne peint pas les lois de la peinture » et il me répondait « ça viendra bien sûr, les lois sont internes, on les extériorise d'abord et elles deviennent internes ... » .

Alors ici, je reviens à Régny, vous pouvez suivre ce cheminement depuis les œuvres, Paul, celle-ci c'est sans doute la plus ancienne

-- P.R. : 49, je crois

-- H.G. : 49, celle qui serait la plus orthodoxe, elle est belle, mais méfions-nous de l'orthodoxie, c'est un piège, jusqu'à ces deux dernières toiles, celle-ci que je crois tu appelles ...? qui est la dernière ; voyez les deux extrémités de ce cheminement avec toutes sortes d'étapes intermédiaires, certaines d'apparence (plus murales?), celle-ci avec cette

liberté et cette simplicité, cette densité aussi de la matière qui n'empêche pas la transparence, celle-ci toute transparente ; voyez, ce que Gleizes, comment dirais-je, Gleizes s'est trompé si tout le monde fait la même chose. Gleizes a eu raison tout autant que Léonard de Vinci dans une autre époque, si vous voulez, si à partir de cette découverte, de cette redécouverte de la peinture, si à partir de là tout le monde peut s'exprimer. Vous parlez tous la même langue, nous utilisons tous les mêmes règles de la grammaire mais aucun de nous ne s'exprime de la même façon, nous apportons notre cachet, nous apportons notre, autrement dit c'est là que commence l'incarnation, c'est quand, à partir de ces règles, de cette grammaire, à partir de là la poésie commence ; et dans la mesure où nous exprimons quelque chose, nous donnons un témoignage qui est absolument unique

Ce qui fait que si l'on regarde un groupe de peintres qui ont travaillé dans ce sillage de Gleizes, très vite ils se distingueront ; peut-être que là, si vous voyez, Gloria, j'aurais hésité un instant

-- P.R. : non non

– H.G. : un peu, ah pas toi, mais moi, extérieurement j'aurais dit ben tiens, peut-être Gloria, peut-être...mais très rapidement c'est tout à fait autre chose, il y a une sensibilité propre qui est évidemment celle de Régny

– P.R. : c'est, disons c'est les rapports de couleurs tout de suite, même si la forme était la même, les rapports de couleurs sont différents, c'est

-- H.G. : là par exemple

-- P.R. : c'est là où commence la peinture ; et tu disais que sur les mêmes structures, en partant des mêmes règles, on était chacun différent et on s'enrichit du peu de nos différences les uns les autres, si on répétait, disons, le côté extérieur de Gleizes, ça n'aurait aucun intérêt -- oui oui oui -- seulement comme il le disait, j'ai débroussaillé un chemin, à vous de continuer, et ça c'est bien vrai.

-- X : une réflexion dans le même ordre d'idée, tout à l'heure tu disais qu'on pourrait hésiter à certaines périodes entre un Gloria et un Régny, en ce moment il y a cette exposition à Bâle, qui précisément, qui étaient réunis, c'est les Américains qui ont fait ça, dans cet esprit-là ils ont pris la même année de Picasso et de Braque ; tous ceux qui l'ont vu disent que c'est impossible de voir une différence, ils sont tous incapables de dire lequel est le Braque et lequel est le Picasso, c'est donc cette période, et cette période un peu casuistique, quoi, qui était, alors là on le voit pour Gleizes (Braque ?) et Picasso, mais la même chose, un Juan Gris de cette époque-là, ou même un Gleizes, je pense, pourrait donner la confusion toute cette période qu'on appelait la période grise, chacun faisait la même orchestration de ces syntaxes ; et alors justement on a vu combien si un Braque, lui est resté à peu près toute sa vie dans ses conjugaisons, Picasso bien ailleurs, chacun est parti de son côté, Delaunay du sien, Metzinger du sien, on ne peut pas les prendre l'un pour l'autre, mais il y a eu cette période quand même

-- H.G. : On ne peut pas parler de dispersion mais de, de personnalisation

-- P.R. : Quelqu'un qui a été très intéressant c'est Delaunay, quand même, on pourrait dire de la même famille que Gleizes, mais avec un tempérament tout à fait différent bien sûr, les couleurs chantent différemment, la symphonique (?) un peu différente, avec les qualités et les

défauts que ça peut avoir évidemment, c'est peut-être moins fermé, d'un autre côté il y a une ouverture alors chez Delaunay, qui est différente elle est plus par l'extérieur peut-être alors qu'on retrouve l'ouverture par l'intérieur chez Gleizes.

-- H.G. : c'est ça ; ce qui serait intéressant si vous en êtes d'accord c'est que vous posiez des questions à Régny, que vous fassiez part de vos réactions, c'est lui qui peut le mieux parler de son œuvre, de ce qu'il a fait

– oh pas forcément

-- ? : Je pense que c'est sans commentaires

-- P.R. : C'est toujours pareil, tout ce qu'on peut dire c'est en dehors de la peinture, seulement ces choses en dehors de la peinture peuvent quand même amener à la compréhension, c'est très difficile

-- ? : C'est-à-dire nous avons moins de mots

– P.R. : voilà, c'est pourquoi il faut l'exprimer, c'est les questions, les questions sont toujours plus enrichissantes que les réponses

-- H.G. : Il y a des questions qui se posent, entre, ce côté c'est un plan, alors on peut le poser, on dirait (art et vie ?), mais est-ce qu'on peut dire, est-ce qu'on peut parler d'art mural par exemple à propos de cette toile ; à propos de celle-ci par exemple, qu'est-ce que c'est que la profondeur dans la peinture, qu'est-ce que c'est, nous ne voyons plus de profondeur perspective mais est-ce qu'il n'existe pas un arrière-plan ?

--P.R. : Il y en a toujours un ; on fait croiser deux droites, il y en a toujours une qui passe devant l'autre...non ? Je fais croiser deux droites, il y en a toujours une qui passe devant l'autre

-- H.G. : On te dira, mais laquelle qui passe devant l'autre

-- ? : Je pense que cette réflexion que tu viens de faire est très éclairante pour tous ceux qui ont participé à cet exercice que Ferraton mène avec vous, cette formule ça doit te plaire Ferraton, c'est une des grandes difficultés de ce matin

--P.R. : Si on ne veut pas qu'elle passe devant l'autre il faut laisser un point, il faut laisser quatre droites qui partent d'un point

-- Ferraton ? : Seulement on s'est aperçu d'une des difficultés quand on a posé des surfaces en cherchant des harmonies simplement statiques, on s'est aperçu qu'on pouvait faire passer des plans les uns devant les autres mais effectivement on détruisait le plan...

--P.R. L'histoire n'est pas de ne pas avoir une profondeur, c'est de pas avoir une perspective avec un point de fuite, c'est ça qui fixe l'œil, qui rend l'œil immobile, c'est ça, disons, ce qui bloque le regard, alors que Gleizes justement nous a appris à remettre notre œil en mouvement ; moi je crois que, c'est pas le seul, je crois que c'est un grand apport de Gleizes, c'est d'avoir fait prendre conscience aux gens qu'ils ne regardent pas avec un œil fixe, je ne regarde pas cette pièce avec un œil fixe, tout de suite mon regard va à droite et gauche

-- il voyage

-- P.R. et on le voit très bien quand on fait vraiment une perspective disons comme un architecte, j'ai eu à en faire, travaillant dans un cabinet d'architecte, finalement on est obligé de truquer, truquer la vraie perspective qui serait mathématique, et on sait très bien que Le Tintoret, des gens comme ça, les Noces de Cana, les choses comme ça, ils ont truqué leur perspective, parce que c'était, la perspective de la Renaissance avec le point de fuite tenait pas le coup ; ou alors il faut prendre un tout petit champ ; alors avec la photo on prend des grand-angles ; c'est déformé, hein, il semble pas que c'est déformé, mais dans le fond, les proportions, voilà, il s'incline.

-- ? (femme) Il semble qu'il y a une chose qui est très intéressante dans votre création, c'est qu'il y a vraiment une prise de possession de l'étendue et que vous avez dépassé les limites du plan pour accéder à une, à un espace infini.

-- P.R. : C'est-à-dire que, je le disais tout à l'heure à Henri, je veux que les choses soient ouvertes, surtout pas que les choses soient fermées, que ce soit dans la vie, et en particulier dans ma peinture puisque ma peinture est le reflet de ma vie, alors il faut que ça soit ouvert ; il arrive parfois, il est évident que cette ouverture peut amener à une sorte d'atomisation, de diffusion, je pense à des toiles comme celle qui est là-bas, où évidemment on sent plus vraiment des plans, mais pour moi c'est quand même une recherche, à ce moment-là, de couleurs et, ce qu'il y a, c'est que, que ce soit avec des plans, que ce soit avec des choses diffuses, une des choses principales c'est le dessin. Corot disait, le dessin d'abord, les valeurs ensuite, la couleur en troisième lieu ; et on s'aperçoit en travaillant qu'évidemment le dessin compte beaucoup, le dessin même d'une chose absolument, que les gens appelleraient informel, mais il faut l'arrêter, vous voyez ce que je veux dire, il faut qu'à un endroit, donc il y a toujours un endroit où on a une surface claire sur une surface sombre même si, ce clair, s'il y a peu de différence entre ce clair et ce sombre, et c'est là souvent, enfin, pour moi, une des choses difficiles hein, et puis il faut se dire que toutes les fois que l'on peint une toile, toutes les fois c'est la première fois que l'on peint, il y a pas de, comment dirais-je, il y a peut-être un acquis, mais on le sens pas soi-même et toutes les fois on recommence une nouvelle aventure ; c'est ce qui est passionnant, parce que si c'est pour refaire, par exemple cette chose là, que j'aime bien, je l'ai faite il y a 20 ans certainement, je me dis toujours que la peindrai, en grand, puis je la peins pas, parce que pour moi, la peindre ça va être un travail scolaire hein, la copier, alors ça m'intéresse dans le fond pas, pas tellement, peut-être que je le ferai quand même mais certainement, je modifierai, parce que je pourrai pas avoir....(oui c'est un courant d'air...)

-- H.G. Ce qui me frappe aussi c'est la nécessité de relier, je t'interromps peut-être

-- non non

-- de relier les éléments à un plan général ; c'est ce qui fait la différence entre cette peinture qui peut être appelée peinture objective ... (?) et ce qu'on appelle la peinture abstraite ; je prends cet exemple, voyez-vous ce carré, dans un certain sens il s'individualise par rapport au ton vous voyez, mais il est supporté par un plan ; dès l'instant où vous avez ceci, dès l'instant où vous avez cela, ce carré n'est plus comme une chose qui s'isole, il est relié et par conséquent il s'anime, il devient, il prend un caractère organique ; si vous supprimez ce plan, le carré n'est plus qu'un élément j'allais dire décoratif, c'est toute la différence qu'il y a vraiment entre ce qu'on appelle la peinture abstraite et puis la peinture objective ; je prends

cet exemple parce qu'il est parlant ici, il est évident, il sera beaucoup moins évident dans une toile comme celle-ci, dans une aquarelle comme celle-ci, mais il n'empêche que derrière tout cela, malgré tout, si vous y regardez bien il y a ce soutien comme la ... sous la (trappe ? attrape ?) et là-dessus la (trappe ? attrape ?) crée son animation qui finalement nous conduit vers le rythme

-- P.R. oui, mais tu permets, justement c'est là dans le fond où on peut faire ça si on a fait ça, c'est ce que me disait Dubois un jour devant une exposition d'un autre peintre, ah ben je lui disais si vous critiquez ça alors que pensez-vous de ma peinture, là il m'a répondu ah c'est pas pareil, on sent que vous, vous avez travaillé les structures avant

-- H.G. ah c'est ça ; parce que, voyez, Gleizes a parlé des plans, vous travaillez sur les plans, mais dès 1930, dans le gros livre de La Forme et l'Histoire, il parle de l'importance des directions, il n'y a pas que les plans, il y a les directions et il arrive un moment où les deux sont tellement intériorisés que ce ne sont plus que les directions qui comptent; c'est ce qu'il disait à propos de ses dernières peintures et il avait plaisir dans un des derniers textes qu'il a écrit il citait Bossuet, il aurait pu citer St Denys l'Aréopagite [Pseudo-Denys l'Aréopagite] disant que le monde tout entier est construit selon trois directions, la direction droite, cette verticale qui nous maintient debout sans laquelle nous n'aurions pas l'idée-même du haut et du bas, de la pesanteur et également de la droite et de la gauche, nous oriente dans l'espace, et la direction oblique, c'est St Denys qui parle tout aussi bien que Bossuet, la direction oblique qui nous indique l'acheminement, un déplacement, un déséquilibre et un déséquilibre qu'il faut retrouver ; vous sentez bien que la direction statique, la direction droite sont profondément statique, la direction oblique est déjà dynamique, et finalement la direction circulaire qui réunit tout cela et qui permet de trouver la totalité ; c'est très curieux en lisant St Denys l'Aréopagite et Bossuet de retrouver Gleizes ... seulement bien entendu c'est pas formel ; quand nous marchons, le moindre pas que nous faisons, nous partons d'un point d'équilibre, quand nous marchons nous nous déséquilibrons puis nous retrouvons cet équilibre et le rythme résulte de cette prise de conscience de l'équilibre et du déséquilibre constamment; et vous allez voir que, quand vous allez peindre et peut-être ça peut aller très vite, ce sont les directions qui vous conduiront. Je sais que personnellement, mais je ne suis pas peintre, je suis incapable de faire un plan comme ça, je peux plus, alors je fous n'importe quoi

-- P.R. non, c'est pas vrai

-- H.G. et puis ça s'organise après mais je sens que cette organisation elle est implicite...

-- P.R. Mais, puisque nous avons une japonaise, il est probable qu'elle ne me contredira pas, quand je dirai que l'ikebana, il y a la verticale des fleurs, l'horizontale qui est la terre, la verticale qui est la montée vers le transcendant et l'homme qui est l'oblique hein, c'est bien ça ?

-- X (japonaise) : Oui ; mais c'est le volume.

-- P.R. : voilà, mais qui est exprimé aussi par ces trois directions

-- oui, voilà

--P.R. : qui deviennent évidemment un bouquet de fleurs merveilleux

-- mais ... sur le papier c'est encore plus difficile

--P.R. : sur le papier ? eh bien oui bien sûr parce qu'il est plus facile de tenir des éléments qui sont là j'allais dire en chair et en os que de les créer soi-même, mais

-- X (voix de femme) : Je pensais aussi quand j'avais fait une ouverture sur la droite, là, des lignes qui partaient vers du vide et moi je pensais ikebana effectivement, on fait trois lignes puis on laisse une ouverture sur le côté, alors on m'a demandé de tout remplir parce que j'étais pas équilibrée, ce devrait être là

-- P.R. : C'est-à-dire qu'il faut arriver à un déséquilibre supérieur, (rires), tout est là ; c'est ce qui est le plus difficile, parce si on fait que de l'équilibre, l'équilibre c'est la mort (un peu de brouhaha autour de l'équilibre c'est la mort).

-- H.G. : Vous voyez bien que par nos propos, finalement, nous rejoignons les plus grands problèmes qui puissent être dans l'existence, nous faisons du symbolisme sans le savoir et surtout faut pas le savoir qu'on fait du symbolisme, qu'est-ce que je veux dire par là, c'est toutes les, une peinture comme celle que nous cherchons, comme celles que nous a montrées Gleizes, c'est une façon d'image du monde, à la fois close et ouverte, une sorte de symbole du monde si vous voulez, ça c'est ce qui fait que l'art il est toujours cosmologique, c'est-à-dire qu'il est l'expression de l'ordre de l'univers, mais d'un ordre vivant, comme la musique d'ailleurs, comme la musique, c'est une perpétuelle mobilité, c'est le problème des rapports entre l'espace dans lequel nous trouvons et puis ce temps, ce temps ultérieur qui fait dérouler notre destin depuis la naissance jusqu'à la mort, au moins une mort qui soit autant que possible accomplissante, l'alpha et l'oméga ; c'est ce qui fait que cet art est très profondément universel, qui, au-delà de l'usage profane, rejoint sous des formes très variées et le Japon, je suis heureux de l'entendre, le zen, et puis aussi la métaphysique chrétienne, la métaphysique hébraïque ou les arts de l'islam, et pourtant si nous avons un tableau japonais, un dessin japonais, une peinture japonaise, il ne faut pas la confondre avec par exemple une peinture de Tavant, une fresque de Tavant, la fresque de ? et pourtant c'est, cela est différent, il y a toujours cette visée universelle, qui fait d'ailleurs que toute religion va vers l'universel ; alors pour moi, mon problème, eh ben non je m'arrête

-- non continue, continue

-- non je sais plus, le grand problème c'est justement de lier l'expression individuelle et puis le sens de l'universel ; on m'a fait souvent cette objection, mais oui mais vous voulez cette impersonnalisation, et c'est vrai que dans le milieu de Gleizes on a vu exagérément insister sur le côté impersonnel de l'expression, faut se dépersonnaliser, et plus je vais en âge plus c'est faux, et si je veux parler comme Gleizes

-- P.R. : De toute façon c'était une illusion

-- Comment ?

-- De toute façon c'était une illusion

-- H.G. : c'était une illusion, on ne nous demande pas de nous dépersonnaliser, rien à faire

-- P.R. : peut-être de se désindividualiser mais pour passer à une personnalité profonde ; ce qui se passe c'est qu'il est évident que comme on ne peut pas tout mettre dans une seule peinture, on est toujours, je dirais, déçu par ce que l'on fait ce qui nous permet d'en faire une autre, (rires), et voilà ; autrement si on mettait tout dans la, on se viderait complètement et on fermerait sa boîte de peinture ; je dis, si on arrivait à mettre dans une peinture tout ce que l'on pense et ce que l'on dit on aurait plus qu'à fermer sa boîte de peinture

-- il faut qu'on les laisse travailler

-- ? (homme) l'apologue chinois, c'est la peinture c'est un doigt qui montre hein.

-- P.R. : oui mais il ne faut pas regarder le doigt, il faut regarder la lune, voilà

-- H.G. Alors je lis(?) celle-ci parce que c'est une des dernières et personnellement je l'aime beaucoup par sa simplicité

-- P.R. elle est venue après l'autre, l'autre elle est vibrante, elle a des subtilités de couleurs, des différences, alors justement, j'ai dit là celle d'après, il y a pas d'erreur, ça là, c'est trop bavard, alors je vais parler plus simplement, sinon je retournais à... (?)

-- H.G. Et là je le fais remarquer on sent bien le plan, et là c'est une cadence... et le total c'est le rythme ; alors plus je vais en vieillissant moins je pourrais définir ce que c'est que le rythme

-- P.R. : n'importe comment, le rythme il n'est pas sur la toile, la toile doit nous conduire au rythme, mais le rythme il est en nous, par l'œil qui est entraîné

Brouhaha, il faut les laisser travailler...on peut aller voir c'est pas défendu... coupure