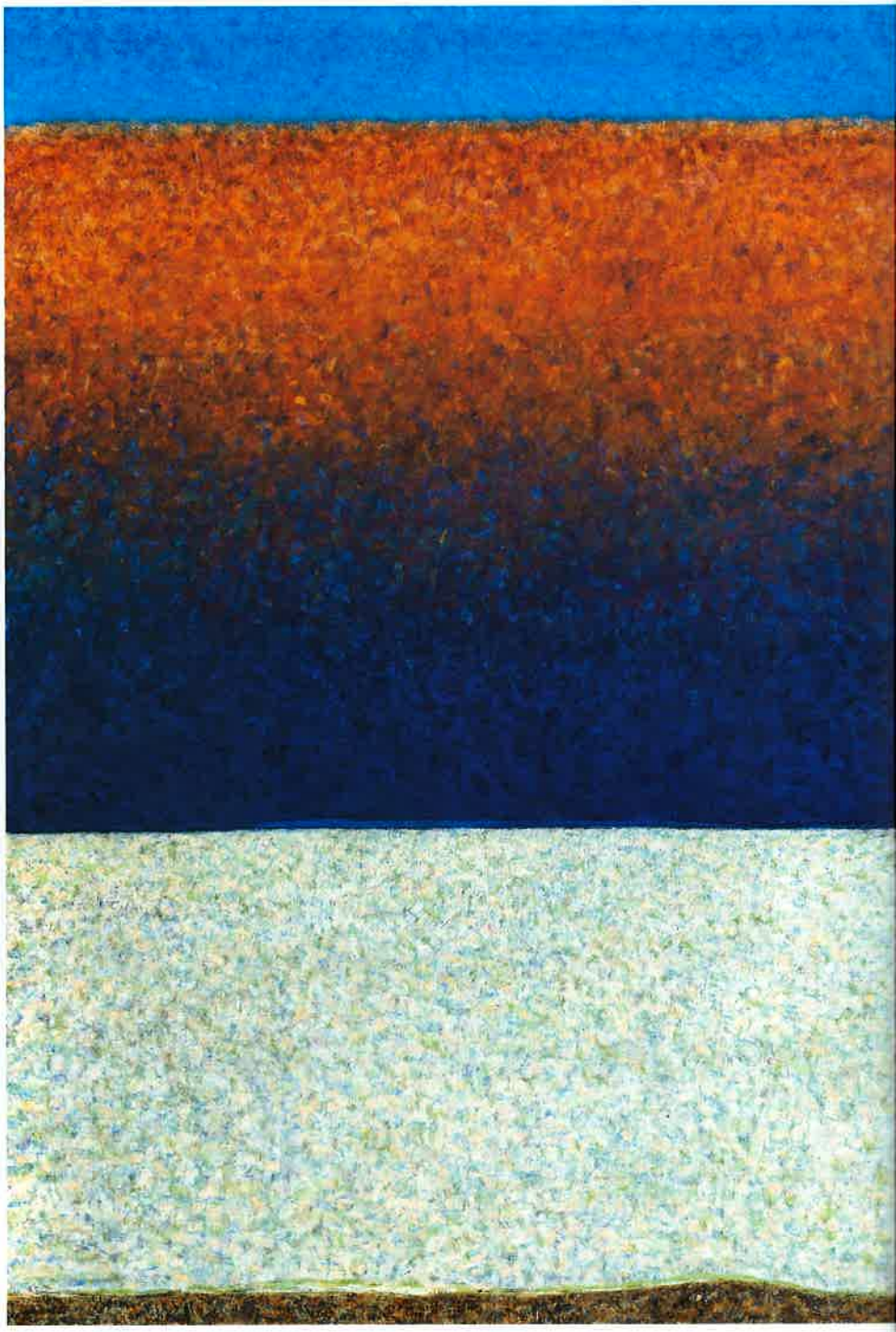
VINCENT BIOULÈS
la peinture dans la peau

interview par Romain Mathieu

Cette importante rétrospective de Vincent Bioulès au musée Fabre de Montpellier, qui déborde dans la ville, va permettre enfin la reconnaissance d'une œuvre picturale d'une exceptionnelle qualité et l'une des plus originales de son temps. À voir du 15 juin au 6 octobre 2019.

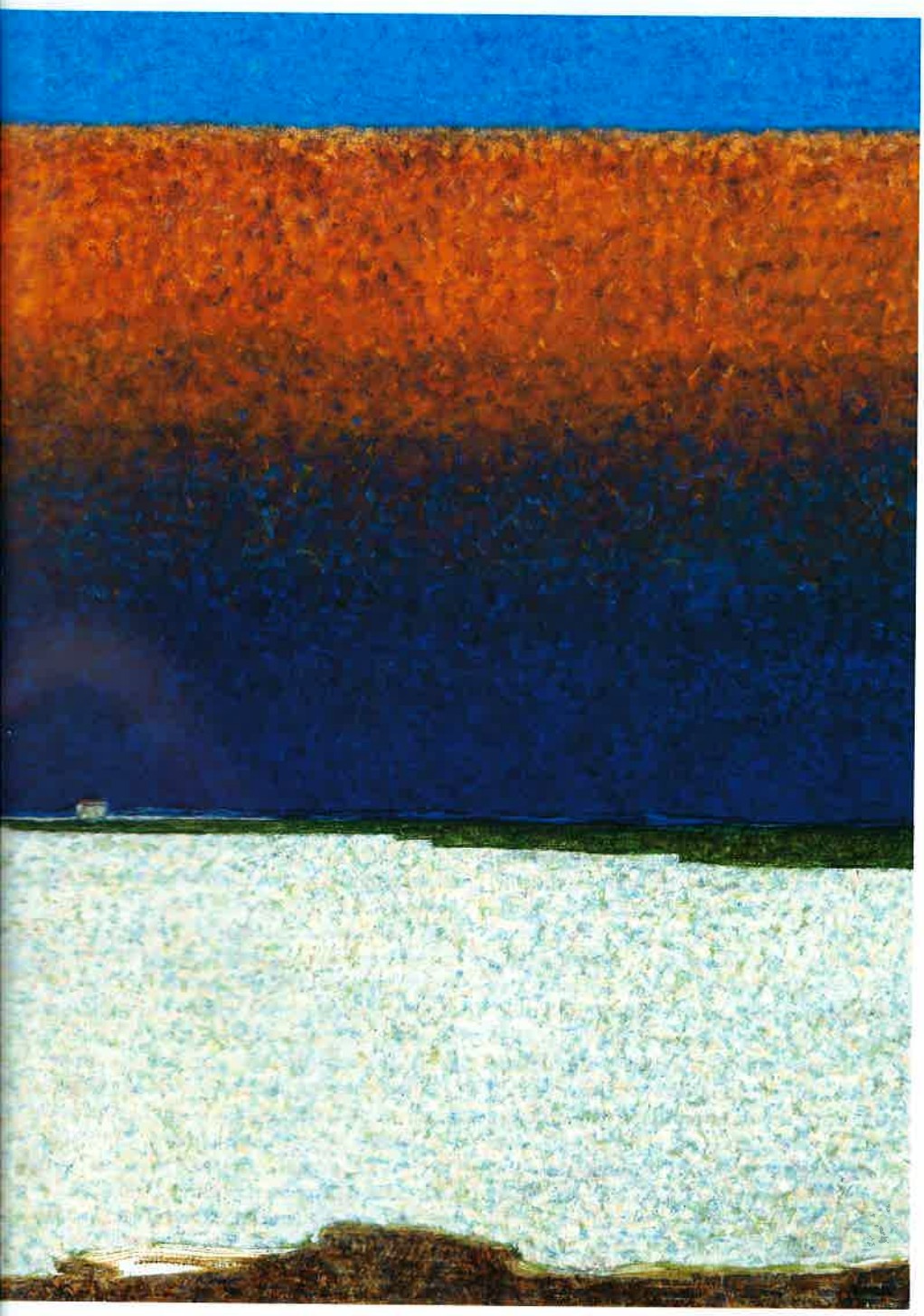


■ **Vous êtes l'un des membres de la dernière avant-garde française, comment regardez-vous cela aujourd'hui ?** Lorsque je faisais partie de Support-Surface, je n'avais pas du tout le sentiment d'appartenir à un groupe d'avant-garde. Ce groupe était né à la faveur de circonstances multiples, d'affinités et de camaraderies, précédé par des petits groupes en province, comme ABC Productions à Montpellier. On a fait tout cela dans un esprit post-soixante-huit, avec une grande liberté et une grande joie. Il y avait une sensibilité qui était celle de notre génération et à laquelle j'ai adhéré. J'avais également le sentiment d'avoir pris la peinture là où elle en était en 1958, du moins celle que je connaissais, lorsque j'ai commencé à travailler, puis j'ai découvert d'autres choses, la peinture américaine en particulier. Support-Surface a été nommée « avant-garde » parce qu'on a ensuite théorisé ses productions, on a voulu leur donner une dimension politique et stratégique (1), mais lorsque j'ai vu votre exposition à Nîmes (2), j'ai été frappé par l'aspect français, distinct de l'art américain, et le bon goût de l'ensemble.

Il y avait néanmoins une aspiration à la radicalité qui a marqué l'évolution de votre travail. Cela s'est traduit par une tension entre la figuration, que vous continuiez de pratiquer « sous le manteau », et une réduction de la peinture à des surfaces de couleurs pures comme manifestation de cette radicalité. Aujourd'hui, comment percevez-vous ces tableaux ? Je les ai revus pour l'exposition et je crois qu'il s'en dégage une vraie force plastique. En radicalisant mon propos, j'ai appris un certain nombre de choses : donner une force visuelle convaincante à ce que je faisais, développer une force plastique que j'avais découverte chez les primitifs. Je n'aurais pas pu faire cela si je n'avais pas aimé Fra Angelico et Piero della Francesca.

J'ai adopté les idées de mes camarades, mais la sensibilité m'était propre. Il y a la sensibilité générationnelle et la sensibilité individuelle. Je n'ai cessé ensuite de mettre l'accent sur la couleur. Elle a toujours été un élément primordial, ainsi que l'organisation de la surface. Le bleu de cobalt, que j'ai utilisé pour peindre le quadriptyque du musée des Sables d'Olonne (3), est quand même une référence à une expérience méridionale.

« L'étang de l'or », 2015, Huile sur toile, 130 x 195 cm (Collection particulière ; Ph. P. Schwartz), *Oil on canvas*



En 1972, vous quittez le groupe. Vous allez faire se rejoindre peintures figuratives et œuvres exposées. La transition a été longue, car j'ai continué à faire de la peinture abstraite jusqu'en 1975-76. Il y a eu des tableaux à bandes qui étaient très lourds, chargés en matière, où je disais que la couleur ruait dans les brancards. Il y avait des cadres précis, obtenus avec des scotchs, mais je n'avais plus de préoccupations théoriques. Il s'agissait de faire surgir quelque chose de la peinture, avec une méthode de travail, tout en donnant libre cours à mon goût de la couleur, de la matière et de l'invention. Dans une exposition à la galerie Françoise Palluel, en 1975, j'ai montré à la fois des tableaux abstraits et figuratifs. À partir de ce moment, une véritable rupture s'est produite avec mes camarades ; elle a été définitive à partir des *Places d'Aix* montrées à la galerie Daniel Templon en 1977. J'ai ensuite été exclu pendant vingt ans, je n'ai eu aucun contact avec ce qu'on appelle le « monde de l'art » durant ces années. En contrepartie, cette exclusion m'a donné la possibilité de faire des quantités de choses que je n'aurais pas faites si j'avais été tenu en laisse. Quand on regarde le parcours de nombreuses personnes qui ont été exposées à Beaubourg, on s'aperçoit que cela ne dure pas toujours longtemps. Les Français sont très conformistes. Ces choses sont inenvisageables dans les pays anglo-saxons. David Hockney, Lucian Freud n'ont pas d'équivalents en France parce que l'avant-garde française reste finalement très policée. Rien n'est mieux fait qu'un tableau de Pierre Soulages, c'est impeccable. On ne peut pas dire cela d'un tableau de Lucian Freud, de David Hockney ou de Francis Bacon.

Néanmoins, au sujet de cette exclusion du monde de l'art, on pourrait aussi dire que l'exposition des *Places d'Aix* ne fait qu'anticiper un retour général de la figuration dans les années 1980. Oui, mais je n'ai pas fait cela pour être l'un des promoteurs du retour de la figure et j'ai été étonné de voir qu'une réponse à Support-Surface a été la figuration libre. J'ai fait de la peinture figurative parce que j'en avais besoin et pas du tout à des fins stratégiques.

SALUT FRATERNEL

Dès la seconde moitié des années 1970, vous explorez différents genres. Le paysage occupe une place prépondérante, mais vous faites également des portraits, des nus. Par goût, j'aime la nature et j'ai toujours aimé le paysage. D'autre part, j'ai découvert la peinture à travers les tableaux. Quand j'étais enfant, je ne faisais pas de dessins d'enfant, mais des dessins maladroits d'adulte parce que j'ai été initié au regard sur la nature par les tableaux que je voyais chez mes parents et mes grands-parents. Ensuite, aborder les grands genres de la peinture – le nu, le portrait, la mythologie, les scènes religieuses – me paraissait tout à fait normal. J'ai écrit sur le mur de l'atelier une phrase d'Eugène Delacroix que j'aime beaucoup, mais qu'il est difficile de s'appliquer à soi-même : « Ce qui fait les hommes de génie ne sont point les idées nouvelles, mais le fait que ce qui a été dit ne l'a pas été assez. » C'est cela qui m'a toujours intéressé dans la vie et je considère l'histoire de l'art comme un très grand paysage dans lequel je peux puiser tout ce que je veux. Ainsi, je me promène en voiture, avec un très grand pano-

ramique qui se déploie et tout cela m'appartient. C'est mon motif et j'en fais ce que je veux. On a pu parler de l'art de la citation, moi je parlerais du salut fraternel, de la sympathie. Je crois aussi beaucoup à l'attention flottante qui est celle du psychanalyste. On découvre ainsi beaucoup de choses et on les fait siennes.

Il y a, dans vos tableaux réalisés à l'atelier – différemment des œuvres réalisées sur le motif –, une extériorité par rapport au motif. On n'est pas dans une fusion avec le paysage, ce qui a pu notamment se traduire par le motif de la fenêtre. Il y a aussi l'expérience de la peinture abstraite qui n'a pas été négative pour moi, seulement insuffisante. La peinture abstraite a été nécessaire et les tableaux récents de *l'Étang de l'Or* sont des tableaux quasiment abstraits, sans l'aspect religieux de Mark Rothko.

DE PLEIN FOUET

Ce sentiment de distance se retrouve également dans la série des *Nues*, comme dans les paysages. Cela est dû au fait que j'étais confronté au modèle, à la difficulté de la ressemblance et que je ne devais pas tomber dans l'expression d'une sensualité conventionnelle. L'érotisme de convention, des magazines et des publicités ne m'intéresse pas du tout. J'ai essayé de dessiner de la manière la plus objective possible, sans aucun souci d'expression personnelle. La série des *Nues* s'est mise en place. J'ai choisi un fauteuil, un fond divisé en deux parties et j'ai travaillé dans une gamme de tons très réduite. J'ai voulu mettre mon savoir au point mort. Pour les portraits, j'ai fait beaucoup d'études, il ne fallait pas tricher.

Vous décrivez la construction du tableau comme le passage de la fidélité au monde à la fidélité à soi-même. Cette construction est aussi le passage dans le langage de la peinture. Il ne s'agit pas simplement de retranscrire ce que l'on voit ou ce que l'on ressent, mais de le retranscrire en peinture. Dans une syntaxe très spécifique.

Dans vos textes, on voit ainsi apparaître la notion de style, terme très opposé au vocabulaire de l'époque Support-Surface. Le style est le fait que tous les éléments du tableau concourent à l'expression d'un sentiment unique. Dans *la Source* d'Ingres ou dans le *Portrait de Vallier* de Cézanne, tout se condense dans une seule perception, sans hésitation.

Je pense que, pour vous, il y a une vérité de la peinture et de sa relation à son sujet, vérité qui est toujours prise en défaut. C'est pour cela, comme vous le souligniez, qu'il faut toujours recommencer, redire. Dans le texte du catalogue, je vous oppose à David Hockney sur ce point. Cette relation de vérité de la peinture par rapport à son motif et, en même temps, la construction du tableau par le langage de la peinture sont une dimension essentielle de votre travail. Il s'agit d'une position singulière aujourd'hui, mais c'est aussi ce qui rend vos tableaux si étranges, me semble-t-il. Il faut ajouter qu'au fil des années, ce langage se modifie, votre style évolue. S'agissant des vues de Marseille, il y a une grande différence entre les tableaux exécutés en 1995 et ceux que vous avez exposés à la galerie Béa-Ba l'année dernière (4). Vous avez dit vous sentir de plus en plus libre. Comment maintenir ce dynamisme [l'artiste montre une petite peinture du Pic Saint-Loup faite sur le motif] sur un grand tableau ? Cela me préoccupe actuellement. Après l'exposition de Marseille, j'ai réalisé trois très grands tableaux à l'exécution très large, très épanouie, très détendue. Je pense que cela caractérise aussi les vieux peintres : soit ils se recroquevillent, soit ils en profitent parce qu'ils savent qu'ils n'en ont pas pour très longtemps !

La texture de votre peinture est aussi singulière. La texture de la peinture, c'est la signature, là où la main s'inscrit. Bien que j'aie pu faire des tableaux très différents les uns des autres, allant dans des directions contradictoires, ma main est une chose dont je ne peux pas faire l'économie. Quand on peint, on peint sans regarder. Je ne dis pas qu'on peint en étant aveugle, on contrôle bien sûr avec les yeux, mais, quand ça marche, tout le corps le ressent. La main sait très bien si ça marche ou pas. C'est cette inscription du corps dans la matière de la peinture qui authentifie ce que l'on fait. Dans le vocabulaire érotique, quand un homme ou une femme dit de son partenaire qu'il « l'a dans la peau », c'est global, c'est une odeur, c'est un toucher, c'est une

gestique. Il y a quelque chose de cet ordre très physique dans la peinture.

LA RÉALITÉ DU LANGAGE

Il vous est arrivé de parler de l'enfance, de la manière dont l'enfant agit dans la peinture. Au sujet des tableaux réalisés à l'abbaye de Maguelone, vous avez évoqué l'enfant qui s'abrite derrière le motif. À l'abbaye de Maguelone, j'ai retrouvé des émotions qui dataient de mon enfance. Lorsqu'un enfant découvre le monde, il se heurte de plein fouet au nouveau. Si, en étant vieux, on peut refaire cette expérience par rapport au réel, c'est formidable.

Il s'agit toujours de redécouvrir le monde dans votre peinture. Oui. À peine un tableau est-il terminé, réussi, qu'il disparaît, il faut le refaire, continuer, ce n'est jamais acquis. On a le sentiment d'avoir acquis quelque chose, mais c'est faux, cela nous a été prêté et repris. La seule chose qui soit vraiment étonnante, c'est le réel, ce à quoi on est confronté tous les jours. Le réel est le seul mystère. Je suis l'homme le moins surréaliste qu'on puisse trouver ! Comme le remarque saint Augustin au sujet du temps, tout le monde croit que le réel est là, sans problème, et puis, tout à coup, quand on se heurte à un mur, à une banlieue, à une gare… on est dans quelque chose de totalement extraordinaire. Flaubert écrit que dès qu'on regarde quelque chose plus de cinq minutes, cela devient passionnant, et c'est vrai (5). Peindre, c'est permettre au réel de devenir la réalité, la réalité du langage. Il y a le réel massif, mystérieux, impénétrable, aveuglant, et il y a la réalité du langage qui fait qu'on entre en contact avec ce monde qui nous aveuglait. Par exemple, je pars en voiture dans la campagne pour dessiner, tout à coup j'aperçois un truc qui me plaît, je m'installe et je commence à dessiner. À partir de ce moment-là, je ne vois plus rien, c'est-à-dire que ce que j'avais vu brièvement, cet éblouissement disparaît pour m'abandonner devant une sorte d'incompréhension massive de ce que j'ai sous les yeux et que je ne vais pouvoir voir à nouveau qu'en le dessinant, en me l'appropriant par le dessin. C'est la figure syntaxique du dessin qui va devenir la réalité.

Voir à nouveau ou voir autre chose ?
D'abord voir à nouveau ! ■

Romain Mathieu est historien de l'art. Il enseigne à l'école des beaux-arts de Saint-Étienne.

Ci-dessus/*above:* « Julie III ». Février-septembre 1989. Huile sur toile. 162 x 130 cm. (Collection S. Giudicelli ; Ph. P. Schwartz). *Oil on canvas*
Page de gauche/*page left:* « Fenêtre à la mappemonde ». 1979-80. Huile sur toile. 162 x 130 cm. (Coll. F. et P. Dainat ; Ph. P. Schwartz). *Oil on canvas*

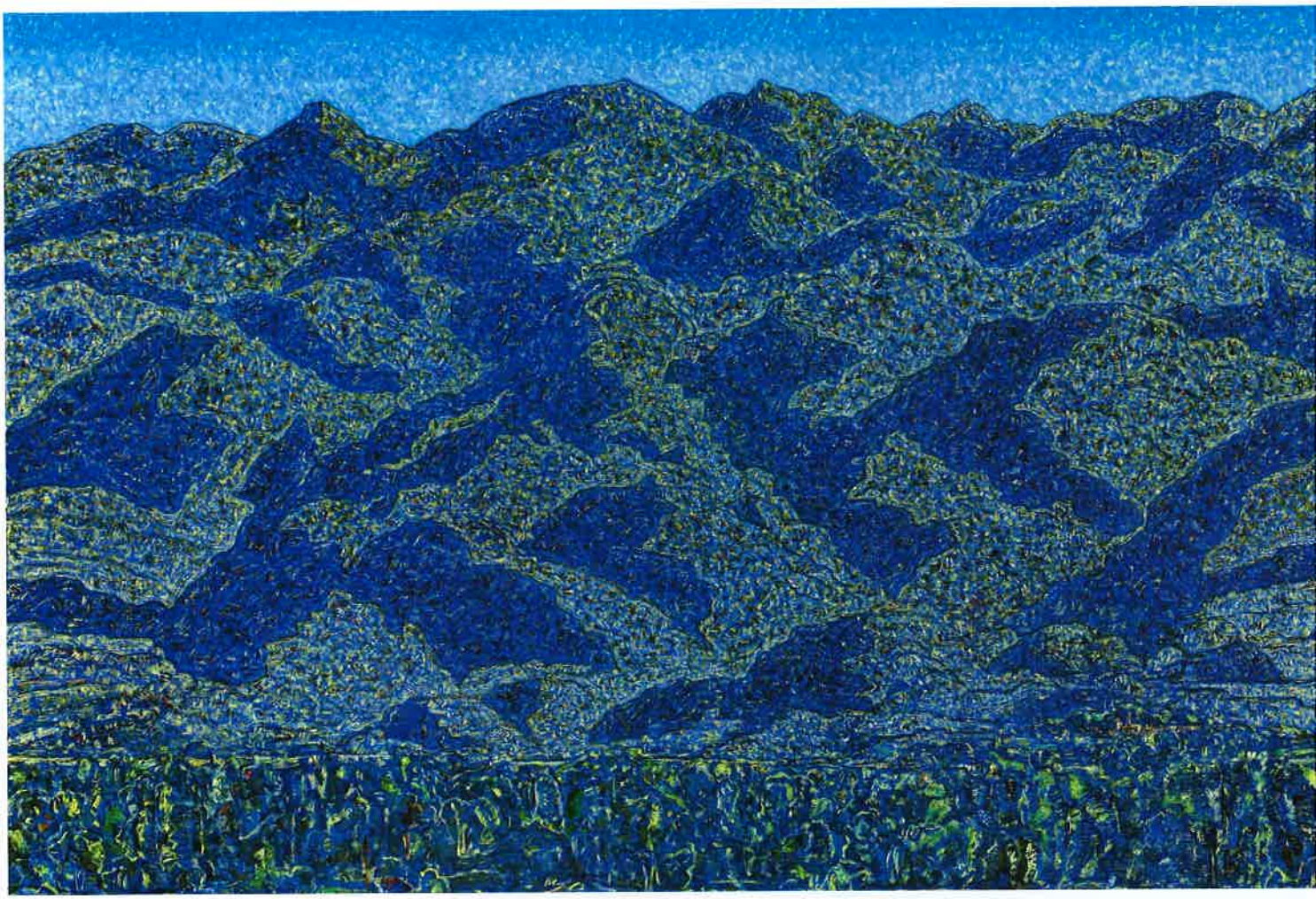
(1) Voir le volume des Grands entretiens d'artpress consacré à Support-Surface (n°40).
(2) *Supports/Surfaces : les origines 1966-1970*, Carré d'Art-musée d'art contemporain, Nîmes, 13 octobre- 31 décembre 2017. Le commissaire en était Romain Mathieu.
(3) Sans titre, 1970, acrylique/toile. 4 toiles. 195 x 130 cm, musée de l'abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne.
(4) Voir le compte rendu de cette exposition par Bernard Muntaner sur artpress.com
(5) « Pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps », lettre à Alfred Le Poittevin, Croisset, septembre 1845.

Autour de l'exposition

Quatre grands portraits en pied peints par Vincent Bioulès sont également exposés à l'Hôtel de Cabrières-Sabatier d'Espeyran (Musée des arts décoratifs), tandis que le MO.CO organise une nouvelle édition de 100 artistes dans la ville, manifestation à laquelle avait pris part Vincent Bioulès en 1970. Au sein de ses collections, le musée rend hommage à Support-Surface et à ABC Productions, mouvements dont le peintre fut un membre très actif. Catalogue avec des textes de M. Hillaire, S. Colodiet, P. Wat, R. Mathieu, F. Hudowicz. À signaler également la parution de *Vincent Bioulès - Journal (1972-2018)*, Méridianes Éditions.

Vincent Bioulès

Né en/*born* 1938 à/*in* Montpellier
Vit et travaille à/*lives in* Montpellier
Expositions récentes/*Recent shows:*
2010 Galerie Ceysson, Paris
2012 Galerie Hélène Trintignan, Montpellier
2014 David et Vincent Bioulès, Château de Jau, Cases de Penes ; Musée des beaux-arts, Caen
2016 *La lumière et le motif*, galerie La Forest Divonne, Bruxelles
2017 *Supports/Surfaces : les origines 1966-1970*, Carré d'art, Nîmes
2018 *Marseille, à nouveau*, galerie Béa-Ba, Marseille ; *Au dedans/Au dehors*, Galerie La Forest Divonne, Paris
2019 Musée Fabre, Montpellier, 15 juin - 6 octobre



Painting Under Your Skin

This major Vincent Bioulès retrospective at the Musée Fabre in Montpellier, which overflows into the city, will finally allow the recognition of a pictorial work of exceptional quality, one of the most original of its time. To be seen from June 15 to October 6.

You're one of the members of the last French avant-garde. How do you see this today? When I was part of Support-Surface, I didn't feel as though I belonged to an avant-garde group at all. This group was born thanks to multiple circumstances, affinities and friendships, preceded by small groups in the provinces, such as ABC Productions in Montpellier. We did all this in a post-'68 spirit, with great freedom and great joy. There was a sensibility that was our generation's and to which I subscribed. I also had the feeling of having taken up painting where it stood in 1958, at least the painting I was aware of, when I started to work. Then I discovered other things, American painting in particular. Support-Surface was termed "avant-garde" because its production was later theorized, there was a desire to give it a political and strategic dimension (1), but when I saw your exhibition in Nîmes (2), I was struck by the French aspect, distinct from American art, and the tastefulness of it all.

A WORLD OF CIVILISED ART

Nevertheless, there was an aspiration for radicalism that marked the evolution of your work. This resulted in a tension between figuration, which you continued to practice "under the table", and a reduction of painting to surfaces of pure colours as a manifestation of this radicality. Today, how do you perceive these paintings? I looked at them again for the exhibition and I think there's a real plastic force. By radicalizing my statements, I learned a certain number of things: to give a convincing visual force to what I was doing, to develop a plastic force that I had discovered among the primitives. I couldn't have achieved that if I hadn't liked Fra Angelico and Piero della Francesca. I adopted the ideas of my friends, but the sensibility was my own. There's generational sensibility and individual sensibility. I never stopped focusing on colour. It's always been an essential element, as well as the organization of the surface. Cobalt blue, which I used to paint the quadriptych of the Sables d'Olonne museum (3), is also a reference to a southern French experience.

In 1972 you left the group. You were going to return to figurative painting and exhibited works. The transition was long, as I continued to do abstract painting until 1975-76. There were paintings with stripes that were very heavy, loaded with matter, where I said that the colour lashed out. There were precise frames, obtained with adhesive tape, but I had no more theoretical preoccupations. It was about making something burst out from the painting, with a method of work, while giving free rein to my taste for colour, material and invention. In an exhibition at the gallery Françoise Palluel in 1975 I showed both abstract and figurative paintings. From that moment a real split occurred with my friends; it was definitive from the *Places d'Aix* [Series of paintings depictingsquares in the town of Aix-en-Provence] shown at the Daniel Templon Gallery in 1977. I was then excluded for twenty years. I had no contact with what's called the "art world" during those years. On

« La Tourette ». Février 1994-janvier 1995. Huile sur toile. 130 x 162 cm. (Coll. Musée Fabre, Montpellier ; Ph. Christian Palen). *Oil on canvas*
« Paysage des Albères ». 2005-2006. Huile sur toile. 200 x 300 cm. (Musée Fabre, Montpellier © Musée Fabre, Montpellier Méditerranée Métropole, Ph. Frédéric Jaulmes). *Oil on canvas*

the other hand, this exclusion gave me the opportunity to do many things that I wouldn't have done if I'd been on a leash. When we look at the many people who've been exhibited at the Pompidou Centre, we realize that it doesn't always last long. The French are very conformist. These things are unthinkable in Anglo-Saxon countries. David Hockney, Lucian Freud have no counterparts in France because the French avant-garde is ultimately very civilized. Nothing beats a Pierre Soulages painting, it's impeccable. This can't be said of a painting by Lucian Freud, David Hockney or Francis Bacon.

Still, regarding this exclusion from the art world, one could also say that the exhibition of Places d'Aix only anticipated a return to figuration in the 1980s. Yes, but I didn't do it to be one of the promoters of the return of the figure and I was astonished to see that a response to Support-Surface was free figuration. I did figurative painting because I needed it and not at all for strategic purposes.

NO CHEATING

From the second half of the 1970s you explored different genres. Landscape has occupied a preponderant place, but you've also painted portraits, nudes. By taste I love nature and I've always loved landscape. On the other hand, I discovered painting through paintings. When I was a kid, I didn't do childish drawings, but clumsy adult drawings because I was introduced to the view of nature through the paintings I saw at my parents' and grandparents'. After that, to approach the great genres of painting – the nude, the portrait, mythology, religious scenes – seemed to me quite normal. I wrote on the wall of the studio a sentence of Eugène Delacroix that I'm very fond of, but that's difficult to apply to oneself: "What makes men of genius are not new ideas, but the fact that what has been said has not been said enough." This is what has always interested me in life and I consider art history as a very large landscape in which I can draw whatever I want. So I drive around a great big panorama and it's all mine. That's my suject matter, my motif and I do what I like with it. We could speak of the art of quotation, I'd speak more of fraternal greeting, sympathy. I also believe a lot in the floating attention of the psychoanalyst. We discover so many things through this and we make them our own.

There is in your studio paintings, unlike in your works painted *en plein air*, an exteriority, a distance regarding the subject matter. We aren't in a fusion with the landscape, which could be reflected in particular by the motif of the window. There's also the experience of abstract painting that wasn't negative for me, but insufficient. Abstract painting was necessary and the recent paintings of the *Étang de l'Or* (*Gold Pond*) are almost abstract paintings, without the religious side of Mark Rothko.

This feeling of distance is also reflected in the series of Nudes, as in the landscapes. This is due to the fact that I was confronted with the model, with the difficulty of resemblance and that I didn't want to fall into a conventional expression of sensuality. The eroticism of conventions, magazines and advertisements doesn't interest me at all. I've tried to draw in the most objective way pos-

« Vincent Bioulès, Du réel à la réalité ». Film réalisé par Olivier Guérin et Guy Lochard. 2019. 52 mn. (Mille et une productions)

sible, without any concern for personal expression. The Nudes series was installed. I chose an armchair, a background divided into two parts and I worked in a very reduced range of tones. I wanted to put my knowledge on hold. For portraits, I did a lot of studies. There would be no cheating.

START AGAIN, REPEAT

You describe the construction of the painting as the passage from fidelity to the world to fidelity to oneself. This construction is also the passage into the language of painting. It's not simply about transcribing what you see or feel, but about transcribing it into painting. In a very specific syntax.

In your texts, one therefore sees the appearance of the notion of style, a term very contrary to the vocabulary of the Support-Surface era. Style is the fact that all elements of the painting contribute to the expression of a unique feeling. In *La Source* by Ingres or in Cézanne's *Portrait de Vallier* everything is condensed into a single perception, without hesitation.

There also follows from this a relationship to representation and the image. I think that for you there's a truth about painting and its relation to truth, a truth that's always flawed. This is why, as you point out, you must always start again, repeat. In the text I wrote for the catalogue, I place you in opposition to David Hockney on this point. This truthful relation of painting to its subject and, at the same time, the construction of the painting in the language of painting form an essential dimension of your work. This is a singular position today, but it's also what makes your paintings so strange, it seems to me. It must be added that over the years, this language changes, your style evolves. Regarding the views of Marseille, there's a big difference between the paintings produced in 1995 and those you exhibited at Galérie Béa-Ba last year. You said you feel more and more free. How to maintain this dynamism [the artist shows a small painting of the Pic Saint-Loup painted *en plein air*] on a large painting? This preoccupies me right now. After the exhibition in Marseille I produced three very large paintings with very large, very open, very relaxed execution. I think it also characterizes old painters: either they curl up or they make the best of it all because they know they don't have a very long time left!

THE REALITY OF LANGUAGE

The texture of your painting is also singular. The texture of the painting is the signature where the hand inscribes itself. Although I've been able to paint pictures that are very different from one another, going in contradictory directions, my hand's something I can't do without. When we paint, we paint without looking. I'm not saying we paint blind-folded; we control of course, with our eyes, but when it's working, the whole body feels it. The hand knows very well whether it's working or not. It's this inscription of the body in the matter of painting that authenticates what we do. In erotic vocabulary, when a man or a woman says of his partner that he has them "under their skin", it's global, it's a smell, it's a touch, it's a gesture. There's something of this very physical order in painting.

You've talked about childhood, how the child acts in painting. On the subject of the pictures painted at Maguelone Abbey, you mentioned the child hiding behind the subject matter. At Maguelone Abbey I found emotions that dated back to my childhood. There's something completely new. When a child discovers the world, he runs into the new. If, being old, we can have this experience in relation to the real, it's wonderful.

Your paintings are always about rediscovering the world. Yes. As soon as any painting is finished, accomplished, it disappears, it must be redone, continued, it's never acquired, won over. We have the feeling of having acquired something, but it's false, it's been lent to us and taken away again. The only thing that's really amazing is the real, what we face every day. The real is the only mystery. I'm the least surrealist man you could find! As St. Augustin remarks on the subject of time, everyone believes that the real is there, no problem, and then, suddenly, when we come up against a wall, a suburb, a station ... we find ourselves in something absolutely extraordinary. Flaubert writes that as soon as you look at something more than five minutes, it becomes exciting and that's true. To paint is to allow the real to become reality, the reality of language. There's the real, massive, mysterious, impenetrable, blinding, and there's the reality of language that makes us come into contact with this world that blinded us. For example, I drive to the countryside to draw, suddenly I see something that I like a lot, I brake, I settle down and I start drawing. From then on, I don't see anything, that's to say that what I'd seen briefly, that bedazzlement, disappears completely, to abandon me with a kind of massive incomprehension of what I have in front of me and that I'll be able to see again only by drawing it, by appropriating it by the drawing. It's the syntactic figure of the drawing that'll become the reality. To see afresh or to see something else? First see afresh !

Translation: Chloé Baker

Romain Mathieu is an art historian. He teaches at the School of Fine Arts in Saint Étienne.

(1) See the *artpress* volume of long interviews devoted to Support-Surface (n ° 40).
(2) Supports / Surfaces: Les Origines 1966-1970, Carré d'Art – musée d'art contemporain, Nîmes, 13 october – 31 décembre 2017. Le curator was Romain Mathieu.
(3) Untitled, 1970, acrylic on canvas, 4 canvases, museum of the Sainte-Croix abbey, Les Sables d'Olonne.

Around the exhibition

Four large full-length portraits painted by Vincent Bioulès are also on display at the Hôtel de Cabrières-Sabatier d'Espeyran (Museum of Decorative Arts) while the MO.CO is organizing another exhibition of 100 artists in the city, an event that Vincent Bioulès participated in in 1970. Within the museum's collections the museum also pays tribute to Support-Surface and ABC Productions, movements in which the painter was a very active member.
Catalogue with texts by M. Hillaire, S. Colodiet, P. Wat, R. Mathieu, F. Hudowicz.