



JACQUES
GRINBERG



MAO
TO LAÏ



MARYAN
P. BURSTEIN

Créée en 2019 sur le principe de l'itinérance et des partenariats à géométrie variable, la galerie Kaléidoscope a pour double objectif d'accompagner des créateurs « d'aujourd'hui » et de remettre en lumière des artistes ayant marqué la seconde moitié du XXe siècle.

Découvertes et rencontres font partie des maîtres mots du projet.
Prendre le temps. Donner à des œuvres et à des artistes l'occasion de faire leur chemin dans les imaginaires. Entrer en résonance avec l'actualité la plus brûlante tout en faisant vivre l'idée d'entrelacement temporel entre « l'actuel » et « l'originaire ».
Garder l'art et les choses de l'esprit au cœur des discussions.
Telle est la proposition.

JACQUES
GRINBERG

MAO
TO LAÏ

MARYAN
P. BURSTEIN

TROIS PERSONNAGES

TROIS VISIONS

« Nous devons regarder le monde, même si c'est une épreuve très pénible », tels sont les mots de MARYAN lors d'une interview en 1974 (cf. page 85). C'est bien à un temps de regard lent et posé que nous invite cette exposition à travers la vision de trois artistes : JACQUES (Djeki Grinberg) ; MAO (Mao To Lai) ; MARYAN (Pinchas Burstein).

EXILS ET VITALITÉ

Trois visions très personnelles qui tendent à aller au plus profond des choses en observant l'homme au scalpel. Celle de Jacques Grinberg embrasse la condition humaine dans toutes ses facettes. Celles de MARYAN et de MAO, sans aucunement se réduire à une dimension autobiographique, émanent d'un vécu tragique et douloureux, entre horreur des camps de concentration pour le premier, et oppression du régime colonial pour le second.

Trois visions contrastées, dans lesquelles percent l'humour, l'amour de la vie, le courage de peindre, l'énergie des couleurs et des lignes.

Car si ces trois artistes sont bien blessés par l'expérience d'exils contraints, ils ont aussi affirmé - comme leurs aînés¹ - une volonté de trouver dans le déplacement les conditions d'un renouvellement artistique et d'une vitalité de l'esprit.

FAIRE FACE ET DÉNONCER

Pour faire face aux réalités de leur temps, « ne pas détourner les yeux de l'horreur »², et dégager une forte puissance de communication, la figuration - et particulièrement la figure humaine - s'est imposée à eux de façon impérative. Le lien établi entre déshumanisation et « défiguration » devait être remis en cause, dans la peinture, par la peinture.

Ainsi, de même que certains artistes abstraits ont retrouvé au fil des années 1930, dans leur retour à

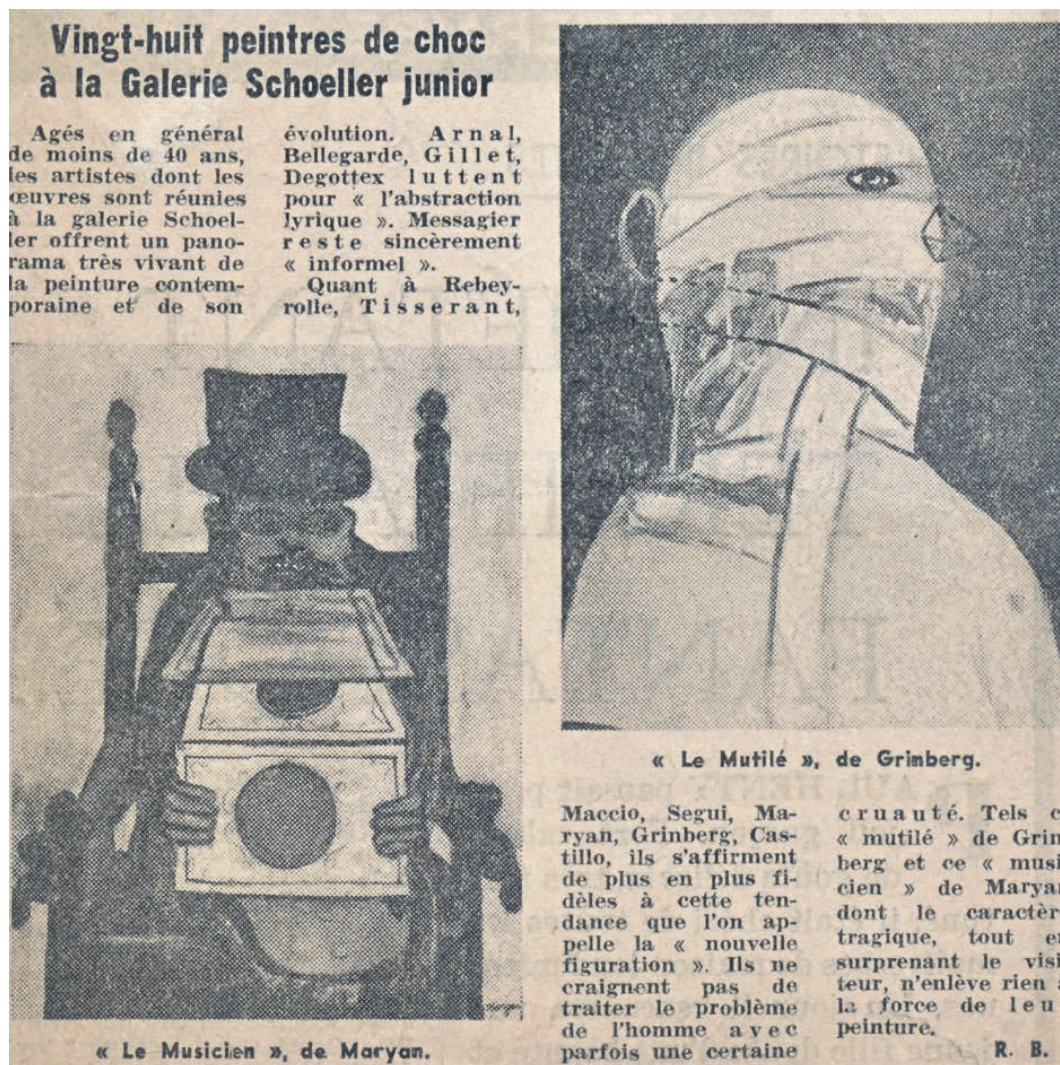
la figuration, une plus grande liberté formelle pour représenter « le temps menaçant »³ qu'ils vivaient ; une génération de peintres a émergé au tournant des années 1960, animée du désir urgent de renouer avec l'humain, sans crainte de se confronter directement à la violence afin de mieux la comprendre.

En cela, ces artistes vivant en France dressent une passerelle vers « l'expressionnisme engagé, à contre-courant »⁴ d'artistes américains tels que Nancy Spero ou Léon Golub.

Cette évolution autant dans la forme que dans l'intention, dénommée Nouvelle figuration, traverse toute la décennie pour se diluer dans les désillusions de l'après 1968.

MARYAN en a été l'un des précurseurs, tout en exprimant sa méfiance envers le politique. JACQUES l'une des forces actives, avec une rare puissance de feu. MAO un contributeur plus discret.

Composées de tendances hétéroclites et d'artistes peu enclins à former un groupe, écrire des manifestes, s'emparer de l'organisation des salons qui animent alors la scène parisienne, la Nouvelle figuration ne rencontrera pas le succès. Elle ne se fera finalement connaître que sous le nom de Figuration narrative, un mouvement plus proche de l'esthétique et de la philosophie pop, dont MARYAN, JACQUES et MAO étaient éloignés. Avec d'autres artistes singuliers de l'époque, ils ont écrit une page importante de l'histoire de l'art, sans jamais être reconnus à la hauteur de leur contribution.



Article du Paris-Presse-l'Intransigeant (daté du 9 janvier 1965) à propos de l'exposition 28 Peintres d'Aujourd'hui (Galerie André Schoeller, Paris).

1 EXIL. Réminiscences et nouveaux mondes. Exposition au musée national Fernand Léger, au musée national Marc Chagall et au musée national Pablo Picasso, 2012.

2 Laurence Bertrand Dorléac, « Tourmant », dans *Les désastres de la guerre 1800-2014*, Somogy, 2014.

3 *Années 30 en Europe. Le temps menaçant, 1929-1939*. Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris musées, Flammarion, 1997.

4 Pauline Chevalier, « Portrait de Nancy Spero », *Critique d'art*, n°37, printemps 2011.

TROIS « PERSONNAGES », TROIS « PRÉNOMS »

Pour autant, ils ont continué à peindre.

MARYAN est parti aux Etats-Unis dès 1962 et y a trouvé de nouveaux moyens pour travailler et exposer jusqu'à son décès soudain en 1977.

JACQUES a commencé à explorer à partir de 1967 de nouvelles orientations. Il a ensuite poursuivi ses recherches picturales en renouvelant constamment ses idées durant plus de quarante-cinq ans.

MAO a quitté Paris au milieu des années 1970 pour s'installer dans le sud de la France. Il a puisé dans la peinture à l'encre de chine, qu'il avait apprise au Vietnam, la capacité de traduire à la fois ses angoisses et son besoin de contemplation. Ils ont douté. Ils ont déchiré et brûlé des œuvres. Mais, dotés d'une grande énergie, ils ont travaillé sans compromission et avec courage.

Avec leurs caractères bien trempés, leurs visages marquants, leurs forces de vie, tous trois ont impressionné ceux qui les rencontraient ; devenant, dans les mémoires, des « personnages ».

Ils sont néanmoins restés des hommes simples, aimant rire et faire rire, appréciant la compagnie des enfants et souhaitant être proches des gens. Leurs signatures résument, à elles seules, cet état d'esprit. A l'instar d'un Van Gogh optant pour « VINCENT », ils ont « ébranlé les conventions »⁵ en choisissant la modestie du prénom. En somme, une sorte d'autoportrait.

LE DESSIN DANS TOUTE SA FORCE

Ces trois artistes ont également en commun un goût prononcé pour le dessin qu'ils maîtrisent de façon parfaite et qui constitue une part considérable de leur travail. Le dessin pour lui-même, en tant qu'œuvre aboutie, et non esquisse ou travail préparatoire.

Le dessin dans ce qu'il offre en termes de spontanéité - contrairement à la peinture à l'huile qui nécessite du temps - à des artistes chez qui les idées et les sensations affluent très vite. Le dessin sur grand format de papier. Le dessin sous diverses formes : au pinceau avec encre ou peinture à l'eau (gouache, aquarelle), au fusain, au pastel. Le dessin exécuté en quelques minutes et cependant fruit d'un long travail préalable de réflexion et de vision.

Le dessin - aussi - comme exercice imposé par le manque d'espace pour travailler, tout particulièrement chez Jacques Grinberg.

Dans tous les cas, le dessin comme mode d'expression primordial que l'histoire de l'art de la seconde moitié du XX^e siècle commence enfin à reconsidérer⁶.



Portrait de Mao par Jacques Grinberg vers 1962.

UNE EXPOSITION POUR OUVRIR DES PERSPECTIVES

Certes ce projet d'exposition trouve son origine dans les relations artistiques et amicales existant entre ces trois artistes. JACQUES et MAO, d'une part, ont vécu une forte amitié, dans les années 1960-1970 en lien avec d'autres artistes (tels que Fernand Teyssier, Corneille etc.), puis de nouveau dans les années 1990. JACQUES et MARYAN, d'autre part, se côtoient au début des années 1960, notamment en Belgique dans le cadre d'expositions communes, puis de nouveau au début des années 1970 fréquentant les mêmes lieux et les mêmes amis, tels que Josef Mundy, lors des séjours de MARYAN à Paris. Mais leur affinité est surtout artistique. Lorsque que JACQUES arrive à Paris en 1962, il découvre l'œuvre de son aîné et l'admire. De son côté, MARYAN apprécie le travail du jeune talent à sa juste valeur, n'hésitant pas dix ans plus tard à lui apporter son aide en le mettant en lien avec des collectionneurs. Cette proximité picturale ne durera que quelques années (1963-1966). JACQUES suivra ensuite d'autres chemins. Mais une telle exposition a surtout pour objectif de rendre justice aux artistes inclassables, néanmoins majeurs, que sont Jacques Grinberg et MARYAN. Dans la période actuelle de redécouverte des années 1960-1970, tous deux bénéficient d'un regain d'intérêt de la part des musées et des collectionneurs. Il faut à présent aller plus loin pour offrir au public une vraie connaissance de ces œuvres fascinantes.

En présentant à leur côté Mao To Lai, artiste d'origine vietnamienne, d'une grande originalité dans sa façon de faire dialoguer, par la peinture, l'Asie et l'Occident, l'ambition est d'établir un rapprochement inattendu et fertile.

Les sélections proposées ne peuvent restituer toute la richesse et toute la variété de l'œuvre de ces artistes que seules des expositions muséales pourraient embrasser. De telles initiatives montreraient que, loin d'être figée, l'histoire de l'art peut encore être complétée, puisque par-delà les grands noms et les grands mouvements déjà bien identifiés, il subsiste des artistes qui n'ont pas été vus, des œuvres qui n'ont pas été considérées.

Puisse la galerie Kaléidoscope, avec cette exposition et les suivantes, contribuer à élargir le regard en donnant à quelques-unes de ces œuvres l'occasion de faire leur chemin dans les imaginaires.

Les personnes plus réticentes aux longs discours et à la dissection de la peinture y trouveront aussi leur compte. Comme l'écrit JACQUES dans l'un de ses recueils d'aphorismes : « A l'entrée de cette exposition vous avez à votre disposition des chiens d'aveugle. Prière de laisser les salles propres »⁷.

Marie Deniau

⁵ Pascale Ancel, « La signature d'artiste : une forme d'autoportrait », dans Francesca Caruana (dir.), *Écritures et inscriptions de l'œuvre d'art*, L'Harmattan, 2014.

⁶ Hugo Daniel, *Les Voies du dessin : statut et redéfinitions du dessin dans les avant-gardes occidentales des années 1950-1960*, thèse de doctorat en histoire de l'art, sous la direction de Philippe Dagen, Université Paris 1, 2015.

⁷ Jacques Grinberg, *Les méchantes // Les naïfs*, 2004.



JACQUES
GRINBERG



JACQUES GRINBERG

Jacques Grinberg (1941-2011) est l'auteur d'une œuvre considérable réalisée sur plus de cinquante ans de travail ininterrompu. Sa capacité à entrelacer les contraires - figuration/abstraction, simplicité/complexité, populaire/savant, présent/passé, matière/esprit, homme/animal - lui a permis de produire une peinture tout à fait captivante. Il a eu l'art de s'accrocher à la sensibilité des gens, de saisir leur curiosité, et de les amener - en dépassant leur crainte de ne pas savoir et leur timidité - à regarder derrière les masques, remplissant ainsi l'une de ses ambitions : « Un des rôles de la peinture est d'intéresser l'homme à la vie »¹.

Djeki Grinberg est né en 1941 à Sofia en Bulgarie. En 1954, sa famille doit émigrer en Israël. Il étudie très jeune à l'Avni Art Institute de Tel Aviv et commence à exposer sous le nom de Yaakov Grinberg. Arrivé à Paris en 1962, il se fait rapidement remarquer et entre à la galerie Schoeller Jr. en 1964. Il signe désormais ses toiles JACQUES.

LA PEINTURE POUR PROTESTER

Face à la domination de l'art abstrait en France comme en Israël, JACQUES ressent rapidement le besoin de libérer son geste et ses formes pour pouvoir exprimer son engagement politique. Attiré par les expressionnistes, admirateur de Picasso, il découvre à Paris l'œuvre de Maryan, de Saura, et aussi de De Kooning². Peu à peu, il fait surgir de la matière des figures de plus en plus nettes, de plus en plus fortes pour atteindre en 1964-1965 un langage particulièrement virulent et saisissant (pages 17 à 19). Curés, rabbins, flics, militaires, fascistes, nationalistes, bourgeois, chanteurs yé-yé sont

clairement visés. La critique le considère comme une « force active »³ de la Nouvelle figuration. Sa grande toile taguée d'un immense « Viet Cong Vaincra » et présentée au Salon de Mai de 1965 impressionne. Mais dès l'année suivante, même si l'oppression, l'enfermement, l'aliénation, la blessure restent ses sujets majeurs, le jeune peintre, d'une grande énergie intellectuelle, commence déjà à faire évoluer ses motifs et ses thèmes et crée des tableaux fleurant avec le surréalisme : *Homme sortant d'une boîte d'allumettes*, *Le béliet sur la colline*, *Animal qui sent la rose*.

REGARDER LA FACE CACHÉE DE LA LUNE

Le début des années 1970 marque un tournant dans son parcours et dans son travail. L'échec de Mai 1968 et les doutes qui s'en suivent ; la fermeture de la galerie Schoeller et le choix de repartir en Israël (durant quelques mois) pour tenter, en vain, d'y trouver sa place ; les réticences face à l'institutionnalisation de l'art et un rapport compliqué au marché sont accompagnés de profondes interrogations tant

sur les origines de sa propre peinture, que sur les racines et l'essence de la peinture en général. Il lit, beaucoup. Il déchire ses toiles, souvent. Il repousse les propositions des galeries, sans ménagement. Par ce travail en profondeur, Jacques Grinberg mène un combat de peintre contre ce qu'il appelle « censure » c'est-à-dire toutes formes d'œillères et de ligatures qui rétrécissent le regard, estropient la pensée, entravent l'imagination, garrottent les mots. En plus du politique, il s'intéresse désormais

à la condition humaine dans toutes ses dimensions (mystique, historique, biologique, psychologique, ...). Dans sa peinture, il opère une libre synthèse entre des ressources plurielles - poésie et Lumières françaises ; mystique juive ; formes mexicaines ; pensée et pratique picturale taoïstes ; force et mélancolie slaves ; simplicité et liberté des arts d'Afrique ; symboliques anciennes (point, croix, triangle, tourbillon, main, œil, cornes, mâchoire, cheval, chouette, poisson) - faisant vivre l'idée « d'entrelacement temporel



Double page du catalogue de l'exposition *Jacques Grinberg 1963-1973* à l'abbaye Saint-Pierre de Gand en 1973. *Femelle* et *Progéniture*, encres du triptyque « Recherche biologique ».

1 Entretien de Jacques Grinberg avec Arnon Jaffé, 1973.

2 Jacques Grinberg découvrira l'œuvre de Francis Bacon et des Cobra un peu plus tard.

3 Cf. articles de Jean-Jacques Lévêque dans la revue *Arts* en 1964 à propos du Salon de Mai et du Salon Grands et Jeunes d'Aujourd'hui.

entre l'originale et l'actuel »⁴. En cela, son œuvre comme ses propos d'artistes (cf. entretien p.13) participent d'une recherche propre aux années 1970 de « transformation des formes à partir d'une récupération du passé et en ouvrant sur de nouveaux horizons »⁵ en résistance à la « société du spectacle » et à « l'évidente dégradation de l'être en avoir »⁶.

UN ŒIL ENTRAÎNÉ

Au cours des années 1980-1995, JACQUES s'éloigne nettement de l'expressionnisme pour aller vers des formes plus géométriques et peindre de façon plus structurée, tout en menant un important travail sur les couleurs (pp. 35 à 37).

Durant cette période et jusqu'à son décès en 2011, il vit à l'écart des milieux de l'art. Ce qui offre à ce « migrant dans l'âme »⁷ une certaine liberté, et le protège des atteintes à la simplicité à laquelle il tient, tant dans sa relation aux autres que dans sa peinture.

Le prix à payer est très lourd : pendant plus de 25 ans pas d'atelier et peu d'expositions. Cela ne l'empêche pas de travailler encore et encore : « Le peintre doit exercer son œil comme un sportif ses muscles. Il doit mieux voir que les autres, tel un chat qui voit dans le noir. L'œil du peintre doit voir la direction de chaque poil de son pinceau »⁸.

PEINDRE LA LUMIÈRE EN NOIR

Atteignant ainsi une pleine possession de ses moyens et un geste des plus naturels, JACQUES peut se consacrer entièrement à ses peintures à l'encre de chine sur papier. D'abord avec encore d'intenses éclats de couleur (de 1994 à 2001, ci-contre et p.39). Puis en se concentrant sur les noirs et les blancs (de 2002 à 2011, pp.40



Sans titre, 1994, gouache et encre de chine sur papier, 65 x 50 cm.

et 41, puis 44 à 47) La lumière se reflète de l'intérieur même du dessin. Les lignes se font alternativement robustes, gracieuses, élancées, joyeuses, timides. Les « vides », eux, donnent aux formes leur usage⁹.

On songe à « l'art du trait » des vieux peintres chinois, et aussi, bien sûr à Matisse. Mais si « la plupart des artistes qui se réclament de Matisse ont interprété et assimilé son œuvre de manière abstraite »¹⁰, Grinberg, lui, s'est attaché à toujours rendre identifiables ses sujets, tout en laissant au regard la possibilité de se détacher de l'objet, d'effectuer, librement, un pas de côté.

Pour JACQUES, chaque toile, chaque dessin, devait être une nouvelle chose, une nouvelle idée. « Le devoir d'un artiste est de vous tenir en haleine »¹¹ peut-on lire dans l'un de ses recueils d'aphorismes. En retour, il attend de nous quelques efforts : « Ma peinture demande un interlocuteur capable de rire et pleurer, donner et recevoir, qui sache sentir, qui soit à l'écoute de la nature », et d'ajouter : « J'espère qu'il y a des spectateurs qui cherchent les tourbillons de cette force inconnue qu'est la peinture »¹².

M. D.

EXPOSITIONS

Dans les années 1960, Jacques Grinberg bénéficie d'expositions personnelles à la galerie Kaleidoskoop de Gand (Belgique) et à la galerie André Schoeller Jr. à Paris. Il participe aussi aux salons qui rythment alors la scène parisienne, ainsi qu'à une diversité d'expositions collectives dans des galeries en France, en Europe et à New York.

En 1973, son travail à l'encre de chine est montré à l'abbaye Saint-Pierre de Gand, tandis que ses lithographies (*Sept possibilités en 10 manières*) sont exposées à la galerie de France.

Au cours des décennies 1980-1990, il expose à plusieurs reprises en Israël (galerie Dvir, galerie 27) et Cérès Franco lui organise quatre expositions à Paris dans sa galerie l'Œil de Bœuf. Après avoir monté en 2002 *Véhément, mélancolique*, la dernière exposition personnelle du vivant de l'artiste, Dominique Polad-Hardouin inclut Jacques Grinberg en 2008, dans son exposition *Nouvelle figuration : Acte III*.

Après son décès, une rétrospective se tient à la Cité Internationale des Arts et des expositions personnelles commencent à se tenir dans les musées (Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Musée d'Art de Ein Harod en Israël). Plusieurs galeries montrent ponctuellement ses œuvres (galerie Le Minotaure et galerie Alain Le Gaillard, galerie Françoise Livinec). Le musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et le Centre Pompidou acquièrent des œuvres importantes (achat et donation).

4 Rémi Labrusse, « Préhistoire : une poétique de l'indistinction », dans *Préhistoire/Modernité, Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, hiver 2013/2014

5 Julia Kristeva, débat public à propos de « L'année 1977 » au Centre Pompidou à l'occasion des 50 ans du Centre.

6 Guy Debord, *La Société du spectacle*, Editions Gallimard, 1992.

7 Galia Bar Or, « The only place where I don't feel foreign is my studio », catalogue de l'exposition *Jacques Grinberg, Paintings*, Musée d'art de Ein Harod, Israël, 2015.

8 Entretien de Jacques Grinberg avec Arnon Jaffé, 1973.

9 Voir le chapitre 11 de *La Voie et sa vertu* (Dao de jing) de Lao-tzeu.

C'est le vide du moyeu qui permet d'utiliser la roue, c'est le vide de la cruche qui fait son usage, c'est le vide de la porte et des fenêtres qui permet d'habiter la chambre.

10 Emilie Ovaere-Corthay, « De son temps », in *Les dessins au pinceau de Matisse*, catalogue de l'exposition au Musée Matisse du Cateau-Cambresis, Hazan, 2011.

11 Jacques Grinberg, *Proximité/Approximatif*, 2007.

12 Entretien de Jacques Grinberg avec Arnon Jaffé, 1973.

Extraits d'un entretien entre Jacques Grinberg et Arnon Jaffé daté de 1973

Est-ce que la peinture locale existe encore de nos jours ?

(...) Je suis convaincu qu'un peintre de nos jours aurait une certaine affinité au niveau sensoriel avec un peintre qui a vécu il y a six mille ans ou avec n'importe quel peintre qui a vécu avant lui. Je ne pense pas que la peinture locale puisse exister. La peinture est sans doute internationale et l'artiste est universel et unique, il n'est pas tributaire de l'immédiat de la civilisation.

Il t'arrive de détruire les toiles que tu as faites. (...) La raison en serait-elle l'imperfection ?

L'imperfection, de la matière, non de l'idée. Une idée que je réussis à exprimer dans la matière, je laisse. Lorsque je ne réussis pas, je déchire la toile, (...) et je suis très exigeant avec moi-même dans ce domaine. Je ne souhaite pas que l'effort physique que j'investis dans la toile se voie. Quitte à ce que cela donne l'impression d'être simpliste.

“
Moi, je vois les choses
avant de les penser.
Ce n'est pas une compréhension,
mais une vision.”

Ta peinture a-t-elle un côté philosophique ?

Non, non, je ne pense pas qu'un tel côté existe dans ma peinture. La philosophie c'est penser les choses, autrement dit arriver à la compréhension des choses à travers le parler, le discours. Moi, je vois les choses avant de les penser. Ce n'est pas une compréhension, mais une vision. (...)

On peut dire que le talent existe mais que le changement n'est qu'une question de temps (...).

(...) S'il y a de l'intelligence, autrement dit des mémoires non censurées par la société immédiate, ce talent devient création. Or le talent ne suffit pas pour faire de la peinture. C'est la condition sine qua non pour peindre, mais ce n'est pas le talent qui fait la création (...). La création, ce sont les mémoires

débarrassées de toute censure, qui deviennent des mémoires effectives et actives de la vie environnante à la fois actuelle et celle qui nous entourait il y a 5 000 ou 10 000 ans ou un million d'années. (...) Un enfant par exemple qui a cinq ans et qui est déjà un futur peintre sans qu'il le sache, mais dont la sensibilité le montre ; si on le censure avec la pensée qu'il est un peintre israélien, français ou portugais, sa pensée est déjà censurée par rapport à d'autres lieux et d'autres cultures, d'autres civilisations, d'autres pays. Sa pensée est déjà réduite et limitée dès son adolescence. C'est terrible de faire de la peinture quelque chose de national. (...) L'État prend l'art et s'en amuse, le déviant de son véritable objectif qui est universel et non pas nationaliste. Il s'agit d'une quête de la vérité qui est une vérité en Israël comme en France, comme aux États-Unis et qui a été sentie par l'homme d'aujourd'hui comme elle a été sentie il y a 5 000 ans, certes avec des différences, mais le noyau reste le même.

Qu'attends-tu de celui qui regarde tes toiles ?

(...) J'attends juste une compréhension de sa part, ce qu'on appelle un échange ; même en n'étant pas près de la personne j'espère lui être utile, lui donner à comprendre certaines choses, et peut-être comprendre ce qu'il a compris dans la toile, sa vision. Ma peinture laisse beaucoup de liberté sensorielle pour créer des liens énergiques (...) entre le spectateur et la toile et qui seront différents de moi.

Traduit de l'hébreu vers le français en 2019 par Livia Parnes, cet entretien de plusieurs dizaines de pages n'a pas encore été publié.



Jacques Grinberg, Grand mutilé, 1964, huile sur toile, 195 x 130 cm.



Jacques Grinberg, Militaire, diptyque, n°1
1964, huile sur toile, 130 x 97 cm.



Jacques Grinberg, Militaire, diptyque, n°2,
1964, huile sur toile, 130 x 97 cm.



Jacques Grinberg, Grâce naturelle,
1971, encre de chine sur papier, 65 x 50 cm.



Jacques Grinberg, sans titre,
1972, encre de chine sur papier, 65 x 50 cm.



Jacques Grinberg, *Le changement en petit prophète*,
1972, lithographie, 65 x 50 cm,
recueil « Sept possibilités en dix manières », Atelier Clot/Galerie de France.



Jacques Grinberg, *Poséidon*,
1974, encre de chine et gouache sur papier, 96 x 70 cm.



Jacques Grinberg, Le crâne qui fume, 1985, huile sur toile, 97 x 130 cm.



Jacques Grinberg, Cheval céramique,
1983, huile sur toile, 130 x 97 cm.



Jacques Grinberg, Guerre du Liban,
c.1982, gouache sur papier, 76 x 56 cm.



Jacques Grinberg, sans titre (série Fasciste - Tête de rat),
c.1985, gouache sur papier, 76 x 56 cm.



Jacques Grinberg, Rimbaud,
c.1986, gouache sur papier, 76 x 56 cm.



Jacques Grinberg, Chat,
c.1981, gouache sur papier, 56 x 76 cm.



Jacques Grinberg, Main (ou L'interdit),
c.1990-1995, huile sur toile, 130 x 97 cm.



Jacques Grinberg, Victime,
c.1986-1990, gouache sur papier, 76 x 56 cm.



Jacques Grinberg, Barabbas,
c.1990-1995, huile sur toile, 146 x 114 cm.



Jacques Grinberg, Tourterneau,
1996, gouache et encre de chine sur papier, 65 x 50 cm.



Jacques Grinberg, sans titre,
c.1998, gouache et encre de chine sur papier, 65 x 50 cm.



Jacques Grinberg, Tête de cheval,
2008, encre de chine et gouache sur papier, 76 x 56 cm.



Jacques Grinberg, Coq qui apporte nouvelles,
2004, encre de chine et gouache sur papier, 50 x 65 cm.



Jacques Grinberg, Musicien,
2006, huile sur toile, 130 x 97 cm.



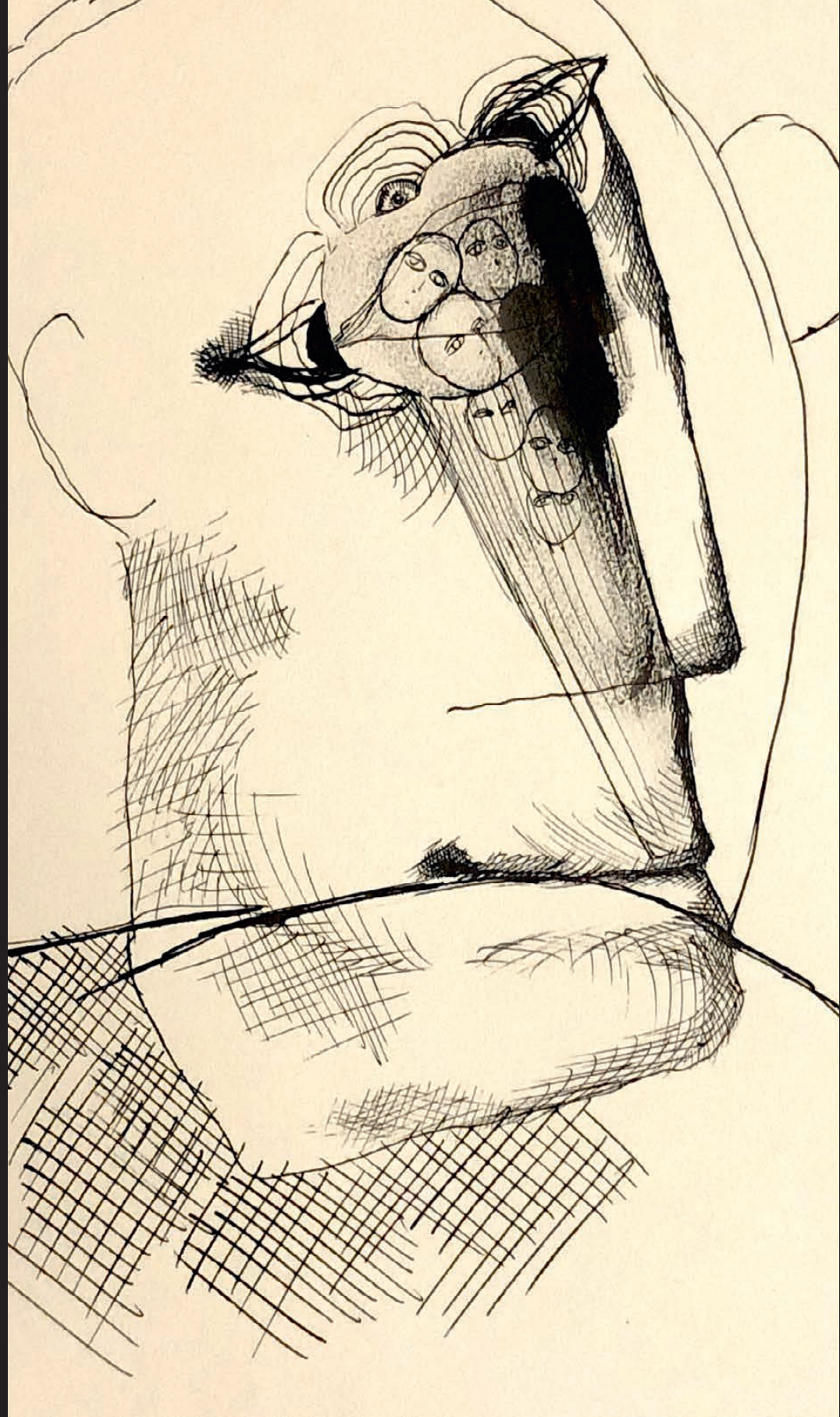
Jacques Grinberg, sans titre,
c.2006-2007, encre de chine et gouache sur papier, 76 x 56 cm.



Jacques Grinberg, sans titre,
c.2007-2010, encre de chine et gouache sur papier, 76 x 56 cm.



Jacques Grinberg, sans titre (ou Autoportrait à la Rembrandt),
2009, encre de chine sur papier, 76 x 56 cm.



MAO
TO LAÏ

Anonyme - 1972



MAO TO LAÏ

Pétrie autant de douleur que d'émerveillement, l'œuvre de Mao To Lai (1937 ?-2001) garde encore une partie de ses mystères.

DU VIETNAM À LA FRANCE

La vie même de l'artiste demeure quelque peu méconnue. Né au Vietnam à une date incertaine (1937 ?), sous le nom de Max Tolai, il travaille très jeune, probablement comme docker, et apprend la technique du dessin à l'encre de chine dans un atelier de fabrication d'ombrelles.

Enfant, il est devenu sourd, touché par la violente déflagration d'une bombe. Mais d'autres versions racontent qu'il a été atteint d'une grave infection mal soignée durant son enfance, ou bien sur le bateau durant son périple vers la France.

Arrivé à Paris vers 18 ans à la fin des années 1950, il se met très vite à la peinture à l'huile, s'essayant à des paysages de rue et de verdure. Il signe alors Tolet, du nom qui lui est attribué, sans doute, par l'administration française.

Durant les années 1960, pour subvenir à ses besoins, il travaille aux Halles de Paris, tout en nouant des amitiés déterminantes avec d'autres artistes (Jacques Grinberg, Fernand Teyssier, Pierre Golendorf, Corneille, Alecio de Andrade, Roland Topor, Josef Mundy etc.). Cherchant longuement sa voie, et signant désormais MAO, il réalise quelques toiles évocatrices voire provocatrices (pp. 55 à 57). Les affinités avec Bacon sont manifestes. Le *Tou-tou* échevelé, inconfortablement réfugié sur un fauteuil, fait également songer à Jasper Johns, et ses « drapeaux »¹.

En 1968, il suit brièvement des cours à l'Ecole des Beaux-Arts et rejoint en mai l'Atelier populaire, pour en être, semble-t-il, un contributeur très actif.

PEINTURE POLITIQUE, PEINTURE INTIMISTE

Au tournant des années 1970, c'est avec l'encre de chine et la peinture à l'eau qu'il trouvera véritablement son propre langage, avec un style parfois proche de la bande dessinée.

Il se lance avec férocité dans la satire d'événements politiques qui le révoltent. Avec sa série des « Procès de Burgos », derniers procès du franquisme, (p. 62), le thème du prisonnier - aussi bien homme qu'animal - et le motif du fil barbelé deviennent central et récurrent.

Il crée par ailleurs des atmosphères ambigües et presque surréalistes (pp. 60, 61 et 63), pour dresser des portraits énigmatiques ou dépeindre des situations intimes qui l'insupportent (série « Chroniques maritales »). Tandis que des poissons translucides traversent les pièces, les personnages sont englués dans des situations compliquées et des poses inconfortables souvent érotico-cruelles : mis en boîte, tenus en laisse, en équilibre sur un cheval de bois, coincés dans un sexe...

Des occasions se présentent alors de montrer son travail à Oslo (Norvège) et en Allemagne (Darmstadt), puis son amie Cérès Franco l'expose à plusieurs reprises dans sa galerie l'Œil de Bœuf à Paris, à la galerie Ivan Spence à Ibiza en Espagne (où les autorités censurent et ferment l'exposition), et à la Petite Galerie de Rio de Janeiro (Brésil).

Tandis que le *Herald Tribune* s'étonne de sa « signature » : « Yes, Mao is really his name and he lived out his childhood in Vietnam »² (!), dans *Le Monde*,

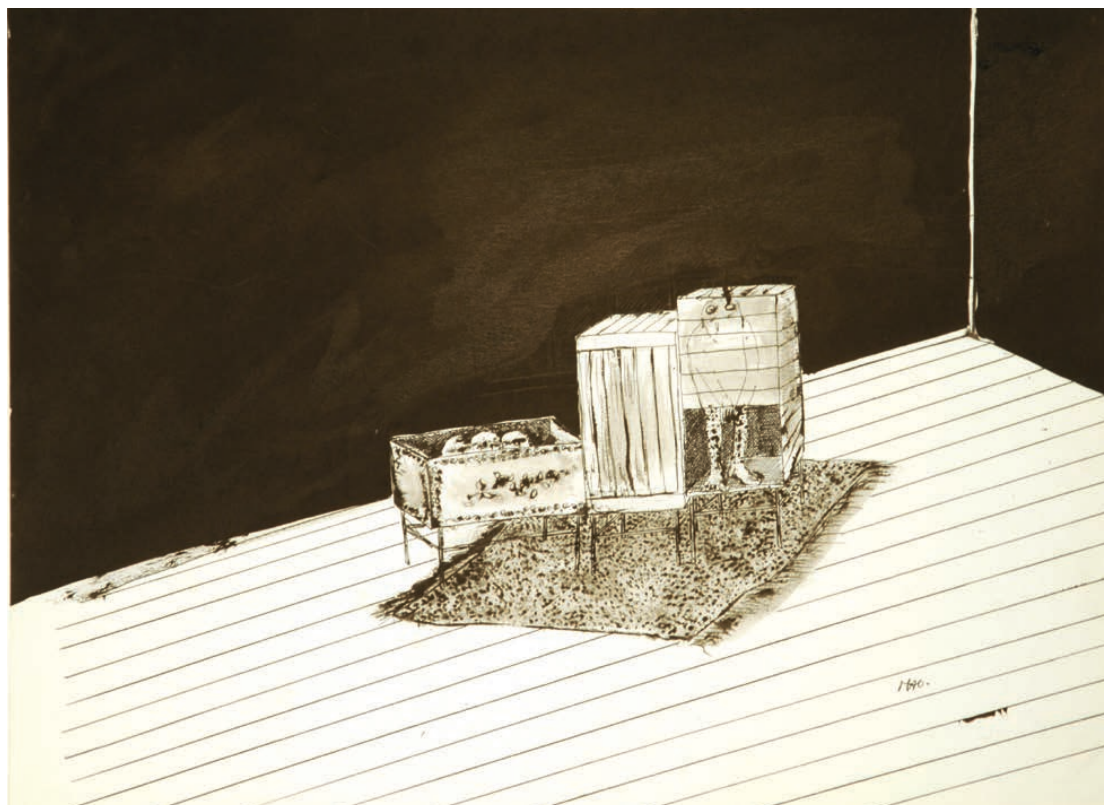
Geneviève Breerette note « ses noirs profonds et aux justes valeurs ». Et le poète Andre Laude, préfaçant l'une de ces expositions en 1976 voit dans Mao « l'angoissé, l'adolescent bombardé là-bas dans les rizières, qui libère ses fantasmes, la terreur et l'horreur, déroule une sorte de litanie de l'absurde, peuple ses toiles et ses dessins de voyeurs-voyants pétrifiés sur place ».

Au milieu des années 1970, Mao To Laï quitte Paris. Il passe par la Savoie et s'installe définitivement dans le Sud-Est de la France.

MÉMOIRE D'IMAGES

Il amorce quelques années plus tard deux longues séries d'œuvres sur papier, reliées toutes deux sous l'étrange et mélancolique formule « Mémoire d'images ».

Dans la première, intitulée « Otage », des êtres fantomatiques, bâillonnés, enfermés dans des « Camps » ou des « Cachots » (comme l'indiquent certains des titres), semblent soumis à un lent processus d'effacement, de morcellement, d'anéantissement. « Les épaules des personnages peints par MAO sont corrodées par les rouleaux du temps », écrit alors son ami Jacques Grinberg (p. 54). A ce risque de désintégration s'opposent pourtant les palpitations d'une vie autant intense que fragile, contraste suggéré par le pastel, parfois éclatant, parfois pâle et évanescent.



Sans titre, c.1970-1973, encre de chine sur papier, 40 x 55 cm.

1 MAO n'a pas laissé d'archives, mais dans son atelier a été retrouvé un exemplaire du *Jardin des Arts* daté de mars 1965, ouvert au niveau d'un article de Michel Ragon portant sur l'art américain et illustré par l'un des « drapeaux » américains de Jasper Johns.

2 « Oui, Mao est vraiment son nom et il a vécu son enfance au Vietnam ». Tr.d.r.



Mémoire d'image - Cadarache - Bientôt le soir, c.1985-1995, encre de chine et pastel sur papier marouflé sur bois, 80 x 120 cm.

Dans la deuxième série, « Cadarache » (du nom du centre de recherche nucléaire, voisin du bourg de Riez où MAO vit), l'usage particulièrement maîtrisé de l'encre de chine sur papier grand format - du lavis grisé et inerte aux mouvements de brosse amples et énergiques - permet au peintre d'instiller l'ambivalence. Tout emplies de tristesse et d'inquiétude, ces œuvres font aussi la part belle aux forces du vivant - vents, nuages, orages, lumières - et à la capacité du peintre de s'émerveiller, encore, devant un petit bosquet d'arbres, un champ d'amandiers, un soleil couchant.

Durant ces années 1980-1990, les possibilités d'exposer se font très rares, et MAO est entravé par son travail alimentaire exténuant, dans le bâtiment. Dans quelques lettres envoyées à Jacques Grinberg, il fait part de ses « doutes », de son « isolement artistique », de sa difficulté à vivre « l'exil en province » et témoigne d'angoisses terribles dont il doit se soigner. Ne supportant plus le silence qui l'entoure, il se prend à rêver « d'entendre le chant des oiseaux ». Il décède en 2001 à Riez. « Il est seul MAO, mais il remplit l'espace ; comme un dragon asphyxié par les pesticides », témoignait quelques années plus tôt Jacques Grinberg.

EXPOSITIONS

En 1969-1970, Mao To Laï expose à la galerie Claude Levin (avec Jacques Grinberg, Fernand Teyssier et Quilici), ainsi que dans des « clubs » culturels en Allemagne et en Norvège. Puis, dans les années 1970, la galerie L'Œil de Bœuf, tout juste ouverte par Cérès Franco, lui organise plusieurs expositions personnelles et collectives à Paris, en Espagne et au Brésil, aux côtés d'artistes tels que Corneille, Michel Macréau, Yvon Taillandier, Hugh Weiss... Dans les années 1980-1990, des expositions personnelles se tiennent à la Closerie des Lilas à Paris, à la MJC de Carcassonne (*Mémoire d'images*), et au siège social du *Midi Libre* à Narbonne (*Déchets publics*, exposition avec des toiles des années 1960-70, censurées alors par la préfecture, comme elles l'avaient été en 1973). Dans les années 2000, après son décès, ses œuvres sont présentées par la galerie Polad-Hardouin (Paris) ainsi que dans les expositions de la collection Cérès Franco récemment devenue musée (Montolieu).

M. D.

Texte de Jacques Grinberg sur Mao To Lai daté de 1998

Dans le brouillard lourd qui entoure chaque éclat de verre jeté par la mer et travaillé par ses vagues, on retrouve l'essence de la tristesse de la non-différenciation des sons entourée par la vision des éclats de verre coloré entourés par le travail de fluctuation de l'essence de la nature de Mao To Lai.

Cette fluidité est l'essence de l'eau mélangée à l'encre qui donne une vision ronde et morbide. Les épaules des personnages peints par Mao sont corrodées par les rouleaux du temps. Elles sont rondes, travaillées par la vague de la sensibilité humaine de Mao ; elles sont sensibles et non abstraites : il n'y a pas de graisse dessus.

Cet éloignement mélancolique, je crois, moi Jacques, est devenu un éloignement par rapport à la sensibilité de son peuple d'Extrême-Orient, et c'est la réponse de la tristesse que l'on retrouve dans ses visions par rapport aux différentes sensibilités extrêmes orientales, japonaises ou chinoises.

Il y a un engouement de la forme parfaite du Tao et du Zen, deux entités tout à fait différentes, qu'il marie à la sauce occidentale. Sa croyance de faire un nouvel art extrême oriental n'est peut-être pas erroné par rapport au mouvement matériel, social et de progrès qui s'est installé dans ce pays ; ce qui ne veut pas dire que cet art ne touche pas l'extrémité de la sensibilité visionnaire d'un peintre, qui a appris, mais qui est tout à fait authentique comme une volière dans le ciel.

Mao est un peintre professionnel qui ne peut pas se permettre le défaut d'un naïf ou l'excentricité d'un brut. Cette pellicule fine de matière grise sur le papier est une vision – je n'en suis pas sûr – d'yeux en larmes.

“
Le langage de la vision
devient aussi important
que celui
de l'entendement.”

Mao est révolté comme un tubercule de mandragore avec l'émerveillement des feuilles qui poussent. Il est émerveillé, mais il faut peindre bien, et ça s'arrête, et on est malade. La musique n'est pas là, le monde du silence ; la moindre sensation visuelle coupée devient une torture, alors s'installe le signe et ce peut être parfait et on fait 1, 2, 3... les larmes sont toujours là ; les larmes, pellicules grises et transparentes se dessinent et se voient pétées par le temps et Il apparaît.

La fuite en avant de Mao par l'impossibilité de s'exprimer autrement que par la bande dessinée s'est arrêtée net en voyant la possibilité de s'exprimer la lumière, comme des vitraux de matière plastique travaillée par un fou. Rien ne laisse la possibilité de vide ; tout est rempli par besoin d'affection.

Le souvenir de la lumière de Georges de la Tour, qui lui a apporté un petit pécule, s'est transformé en une lumière intérieure. Il voulait paraître et sa peinture est tout à fait le contraire ; un dandy ne pourrait jamais s'habiller comme la peinture de Mao. Le blanc éclatant est une rareté et les vieilles photos de famille jaunies par le temps ne sont pas son souvenir.

Il est seul Mao, mais il remplit l'espace ; comme un dragon asphyxié par les pesticides ; il exulte ; et de ses yeux sort l'exactitude de la création embryonnaire d'un monde dans lequel le langage de la vision devient aussi important que celui de l'entendement.



Mao To Lai, Homme poisson,
c.1968-1969, huile sur toile, 92 x 74 cm.



Mao To Laï, Nuit d'amour,
c.1968-1969, huile sur toile, 130 x 97 cm.



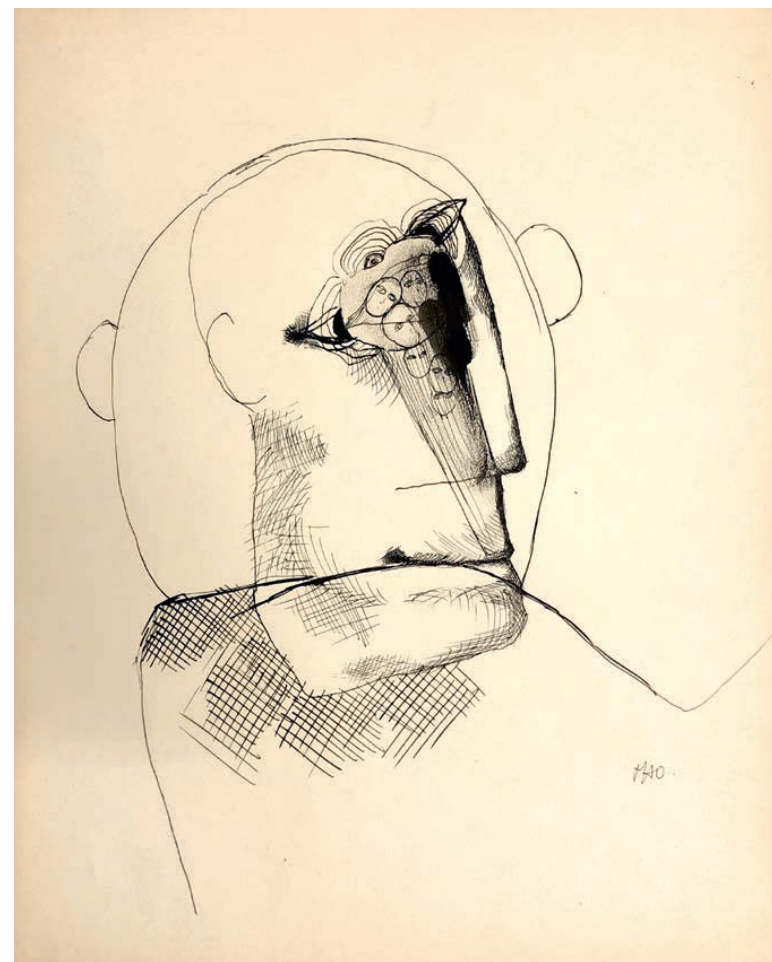
Mao To Laï, Tou-tou,
c.1968-1969, huile sur toile, 146 x 114 cm.



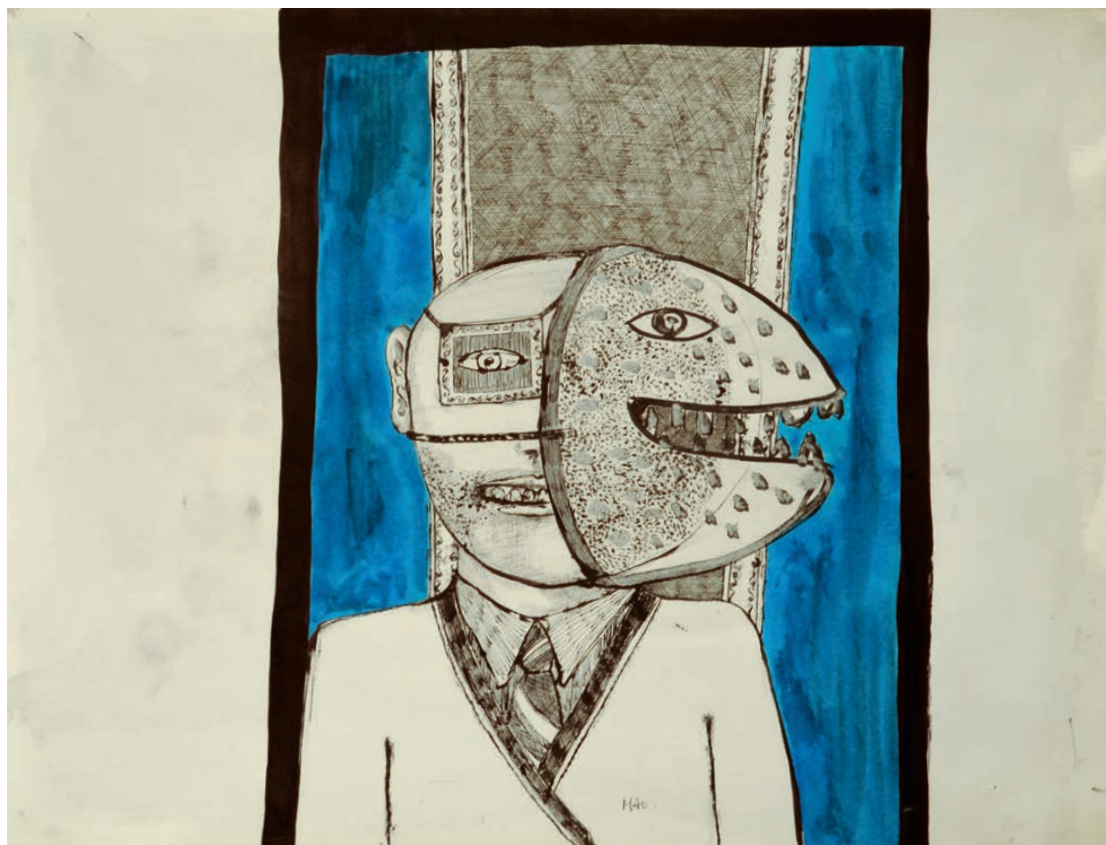
Mao To Laï, sans titre,
c.1965-1970, encre de chine sur papier, 40 x 32 cm.



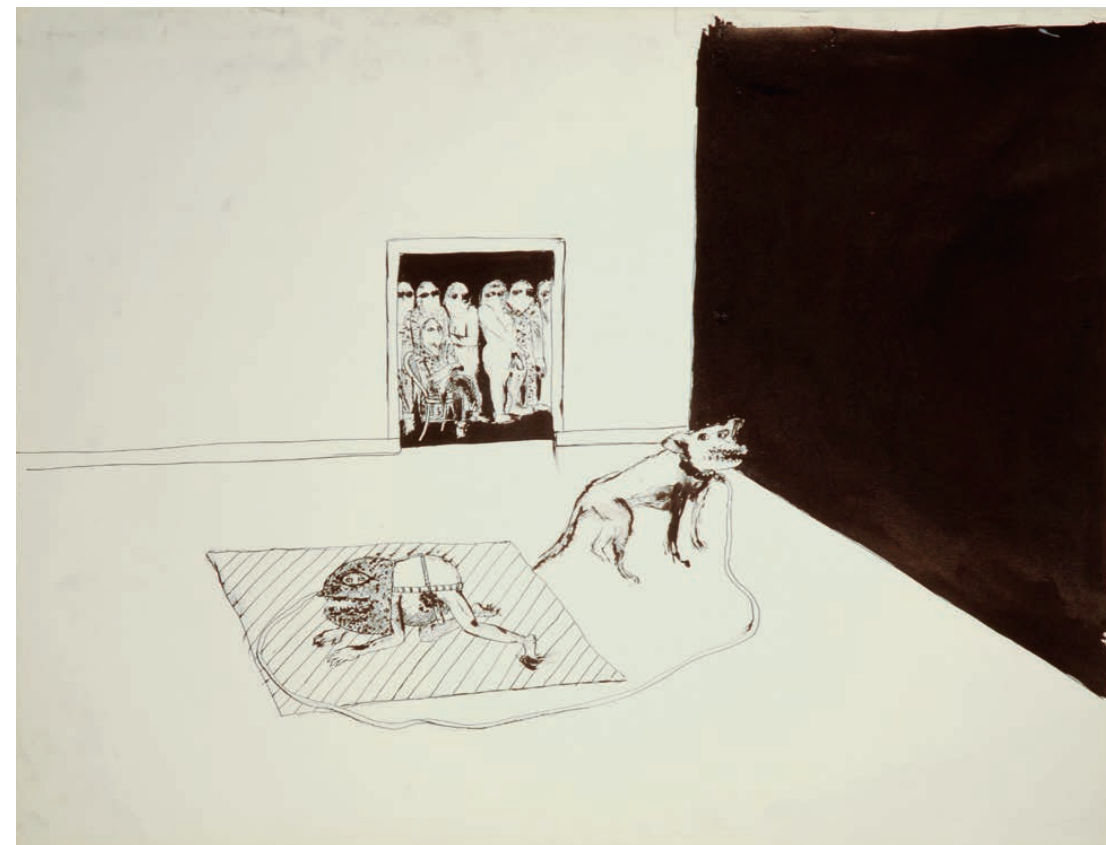
Mao To Laï, Réunion de famille,
c.1965-1970, encre de chine sur papier, 40 x 32 cm.



Mao To Laï, Portrait de veuf,
c.1965-1970, encre de chine sur papier, 40 x 32 cm.



Mao To Laï, Procès de Burgos - Juge,
c.1970-1973, encre sur papier, 50 x 65 cm.



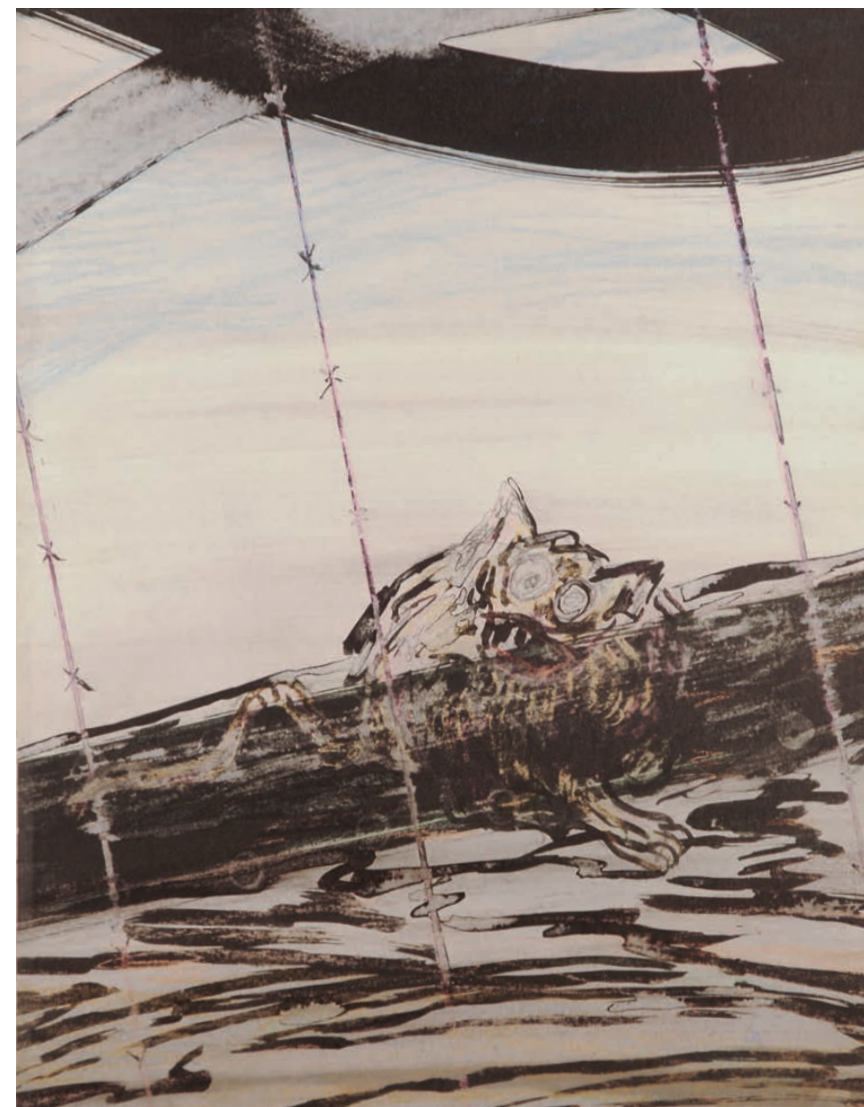
Mao To Laï, sans titre,
c.1970-1973, encre de chine sur papier, 50 x 65 cm.



Mao To Lai, Mémoire d'images - Otage,
c.1985-1995, encre de chine et pastel sur papier marouflé sur bois, 65 x 50 cm.



Mao To Laï, Mémoire d'images - Otage 3
c.1985-1995, encre de chine et pastel sur papier marouflé sur bois, 50 x 65 cm.



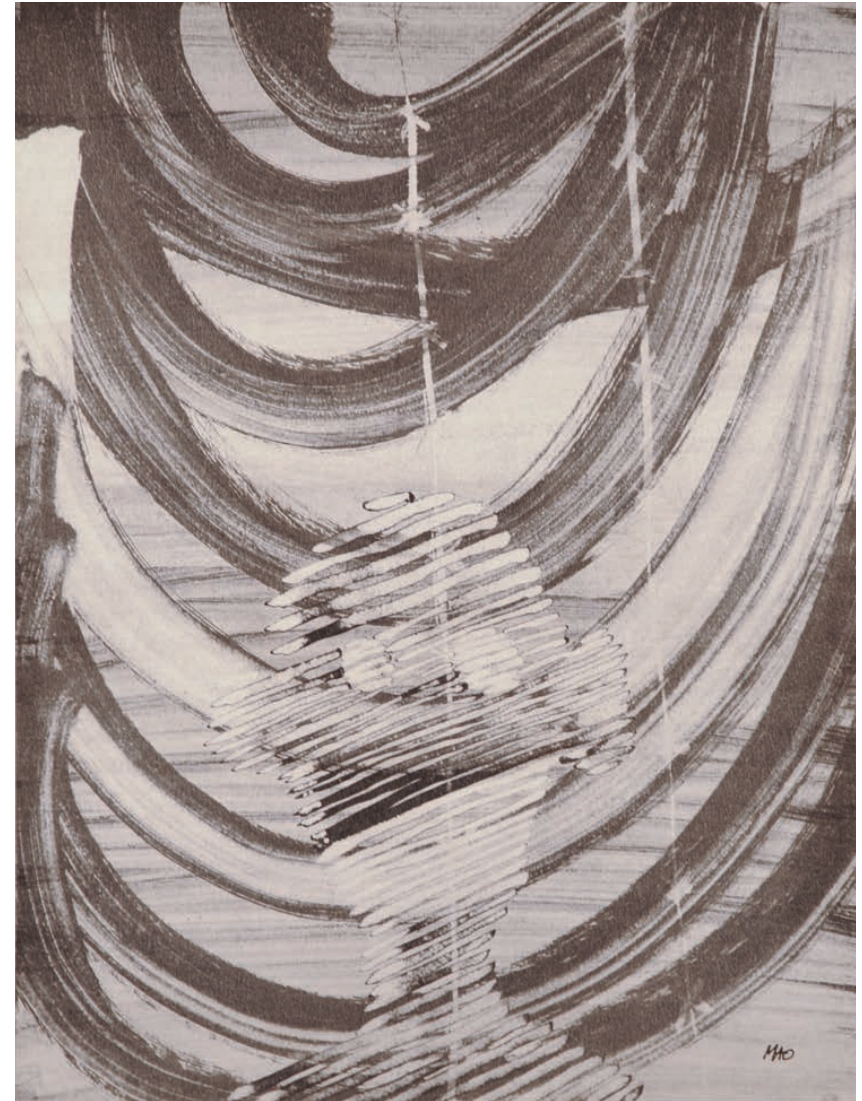
Mao To Laï, sans titre,
c.1985-1995, encre de chine et pastel sur papier marouflé sur bois, 64 x 50 cm.



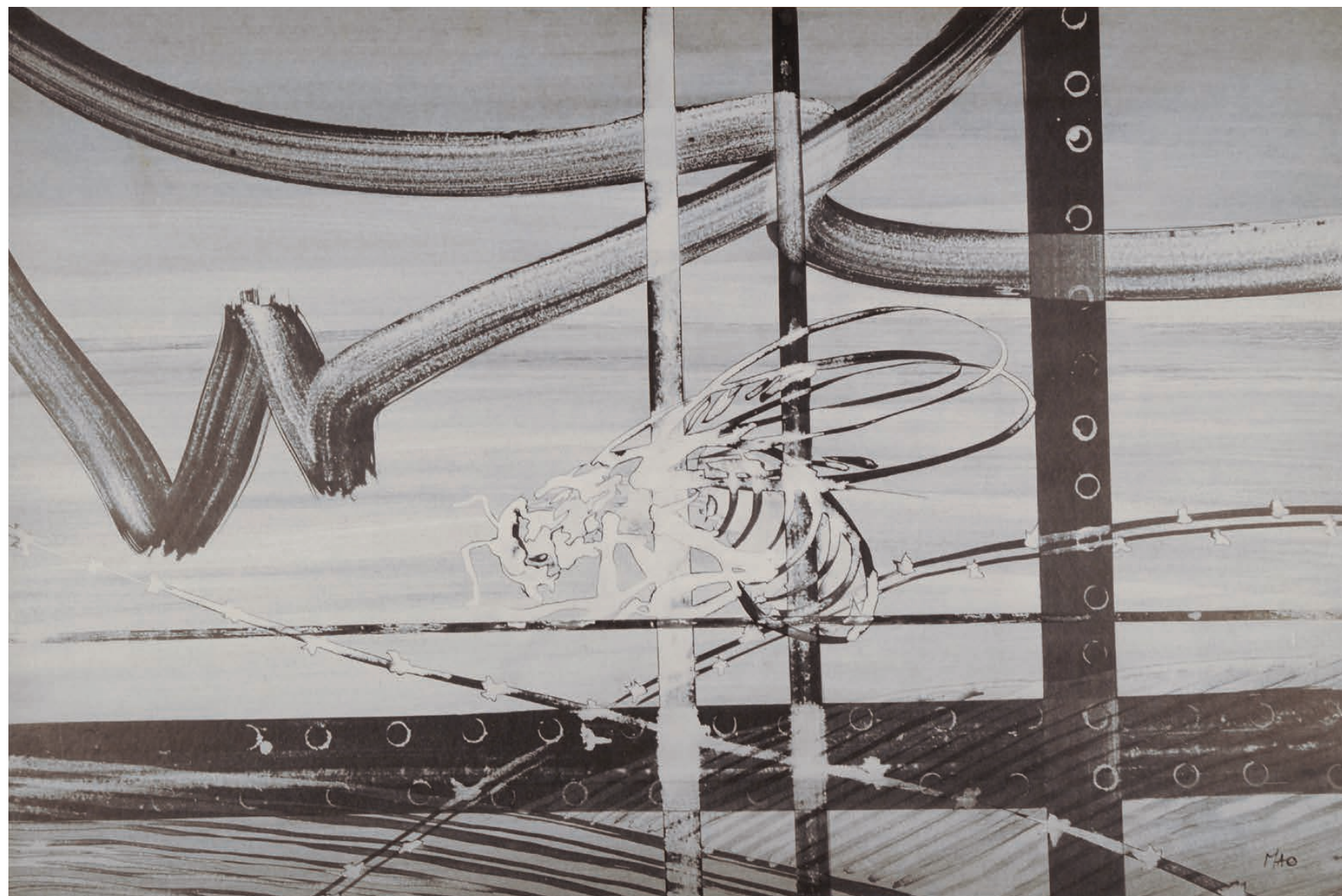
Mao To Laï, sans titre,
c.1985-1995, encre de chine et pastel sur papier marouflé sur bois, 69 x 71 cm.



Mao To Laï, Otages - Camp 5,
c.1985-1995, encre de chine et pastel sur papier marouflé sur bois, 65 x 50 cm.



Mao To Lai, Mémoire d'images - Otages - Histoire de Pierre,
c.1985-1995, encre de chine et pastel sur papier, 65 x 50 cm.



Mao To Laï, Mémoire d'images - Cadarache - Reine irradiée,
c.1985-1995, encre de chine et pastel sur papier marouflé sur bois, 80 x 120 cm.



Mao To Laï, Mémoire d'images - Cadarache - Un coin de bois à l'ouest,
c.1985-1995, encre de chine sur papier marouflé sur bois, 80 x 120 cm.



Mao To Laï, sans titre,
c.1985-1995, encre de chine et pastel sur papier marouflé sur bois, 120 x 80 cm.



MARYAN
P. BURSTEIN

Bernard Gotfryd - 1963



MARYAN

Artiste majeur de la deuxième moitié du XX^e siècle, MARYAN (1927-1977) a développé une œuvre marquée au fer des événements historiques et qui laisse rarement indifférent. Son travail composé de peintures sur toile, ainsi que de très nombreux dessins et d'un remarquable œuvre lithographique, se distingue par un puissant contraste entre d'une part une vision impitoyable du monde, une représentation brutale de la souffrance attachée aux différentes formes d'oppression qui broient les individus, et d'autre part l'irréductible énergie, la vitalité, et même la drôlerie avec lesquelles elles sont traduites en peinture.

Né en 1927 à Novy-Sacz en Pologne sous le nom de Pinchas Burstein, MARYAN a vécu durant toute son adolescence les atrocités de différents ghettos, camps de travail et camps de concentration. Il en sort à 18 ans amputé d'une jambe, sans famille et sans ressources.

LA PEINTURE À CORPS PERDU

Placé dans un camp de réfugié en Allemagne, il songe d'abord à rester dans ce pays pour étudier les arts, mais il part finalement en Palestine sur le conseil d'un responsable de l'Agence juive. Arrivé sur place, considéré comme infirme, il se retrouve dans un établissement pour migrants âgés. A force de courage et de persévérance, il parvient néanmoins à intégrer l'École des Arts Bezalel. Il se jette à corps perdu dans la peinture et commence à se faire connaître.

En 1950, il s'installe à Paris, change de nom et passe trois ans à l'école des Beaux-Arts. Tout en présentant une forte dimension judaïque dans les sujets et les symboles, sa peinture s'enrichit du contact avec la scène parisienne.

D'abord admirateur de Rouault et de Soutine, il s'intéresse très vite à un grand nombre d'artistes et de courants, y compris les arts populaires, celui des enfants et des fous. « Tout ce qui m'entoure m'influence¹ », dira-t-il plus tard. Ce qui explique l'étonnante diversité de son travail d'alors. Pourtant, une double ligne conductrice s'affirme déjà : l'attachement à une figuration renouvelée et non sophistiquée ; la recherche d'un expressionnisme capable de transcrire autant ses propres tourments que les courants souterrains du comportement humain.

Cette orientation demandait une certaine dose d'audace et d'esprit d'insoumission, la vie picturale en France se trouvant alors sous la domination des tenants de l'abstraction, et l'expressionnisme étant devenu passablement obsolète. Cette détermination fait de lui l'un des précurseurs de la Nouvelle figuration. A compter de la fin des années 1950, il est représenté sur la durée par plusieurs galeries et participe à de très nombreuses expositions, en France, en Europe, aux États-Unis, aux côtés d'artistes de premier plan.

En 1962, l'impossibilité d'obtenir la nationalité française, le soutien du mécène américain Herman



Spertus, son contrat avec la galerie Allan Frumkin, son amitié avec des artistes américains (Irving Petlin, June Leaf), son sentiment d'étouffer à Paris, son désir de voir et de chercher de nouvelles choses le décident à partir vivre à New York. Il continuera cependant à revenir régulièrement à Paris.

ENTRE BURLESQUE ET VÉHÉMENTE

Dans sa peinture, MARYAN avance, étape par étape, en s'autorisant de plus en plus de liberté.

Après une période peuplée de figures archaïques, totémiques (p.87, 1956), et de bustes de « chevaliers », il adjoint à la face humaine des corps entiers qu'il met en scène de façon burlesque. Assis sur de petits chariots, juchés sur des patins à roulettes, affublés de drôles de chapeaux, équipés de mains démesurées et rigides (p.89, 1960), ses personnages ne manquent pas de faire songer à Chaplin avec lequel MARYAN partage un goût pour la candeur de l'enfance, le cirque, les clowns, les automates et le plaisir de faire rire.

Mais autant que l'envie de sourire, c'est de la compassion qui transpire, ainsi qu'une étrange

sensation de complicité et d'équivoque. Une forme de violence s'installe en effet et ne fait que se renforcer dans les toiles suivantes (p.93, 1965). Les « personnages »², épouvantails aussi touchants que repoussants, mis en boîte dans un espace confiné (celui de la caisse, celui de la toile), enfermés dans leur solitude, sont pris au piège, condamnés à l'immobilité et à l'instabilité, sans possibilité de soulagement ou de secours. De même que le « théâtre de l'absurde » né de l'après-guerre, la peinture de MARYAN montre des existences dénuées de sens et de raison dans un monde fou, brutal et imprédictible.



1 Conversation avec Josef Mundy en 1974. Références complètes page 85.

2 La plupart des tableaux n'ont pas de titre, sauf parfois celui de « Personnage ».

« JE NE PEINS PAS POUR MOI »³

Au tournant des années 1967-1970, cette violence picturale atteint son acmé et se poursuit jusqu'au décès soudain de l'artiste en 1977⁴.

Aux Etats-Unis, MARYAN s'imprègne de nouvelles expressions artistiques et se frotte à une société dans laquelle le consumérisme, la culture de masse, le kitch sont en plein essor.

Dans un premier temps, son vocabulaire devient plus exubérant et plus écœurant, au risque de l'indigestion. Les corps se font aussi roses, gonflés et mous que des tresses de chamallow (pp. 94 à 99, 1967 à 1970). Tout devient « huge », « énorme » : les sexes, les membres-boyaux, les bouches. Ça dégouline. Ça déborde. Les corps sont lourds. Les êtres sont informes, tels des golems désarticulés.

Puis, le peintre se lâche complètement et compose des scènes d'une crudité et d'une impudeur que peu d'artistes avaient produites jusqu'alors. Il arrache les masques et va puiser dans les zones obscures du psychisme et de l'histoire des hommes pour jeter à la face de notre indifférence des images sans concession (pp. 100 à 111, 1971 à 1975). Il est question de cécité : excepté ceux emplis de larmes, les regards sont tous occultés. Il est question d'aliénation, symbolisée par les corps et les faces garrottés, bâillonnés, ligotés, entravés, encagoulés. Il est question de rapport à l'autorité avec ces figures et ces coiffes qui la personnifient (Napoléons, hommes d'église, juges, militaires). Il est question aussi, parfois, en creux, de mauvaise conscience et de culpabilité... y compris celles des « survivants ». Chez MARYAN, tout cela n'est pas construction intellectuelle. La guerre, les camps, l'horreur, il les a vécus, et il les revit sans cesse. Comme le Joseph K. du *Procès* de Franz Kafka (qui l'a beaucoup inspiré⁵), il les a vécus sans comprendre la violence qui s'abattait sur lui et sur tout son monde. En tant qu'artiste, « il s'y replonge pour les regarder de l'intérieur »⁶ et tenter de traduire l'indicible, de capter la force du cauchemar et de la rendre visible.

Mais contrairement à ce qu'il avait tenté tout jeune vers 1949 en peignant des portraits de déportés, il ne représente ni les camps, ni les suppliciés, ni les morts. Ses personnages ne subissent ni torture, ni supplice. Ici se trouve sa proximité avec Bacon qui voulait peindre le cri plutôt que l'horreur. « A la violence du représenté, du spectacle, s'oppose la violence de la sensation (le contraire du sensationnel) », produite par la « puissance de la peinture »⁷.



Illustrations : reproductions de pages d'un carnet de dessins réalisés en 1961 par MARYAN

UNE AMBIVALENCE DÉROUTANTE

S'appuyant, désormais, sur une pleine possession de ses moyens, avec profusion des lignes, débauche de couleurs (devenues stridentes par l'usage de l'acrylique), gestes précis et réfléchis, sans pitié, mais sans haine, MARYAN va plus loin.

Tellement loin qu'il en devient dérangeant. Car la violence qu'il convoque - en tant que témoin des différentes époques qu'il traverse - est intemporelle et partout répandue : « depuis mon enfance, raconte-t-il, je suis sans attaches, plongé dans un univers de haine et de violence ; j'essaie d'expliquer le monde tel que je le vois. Je ne crois pas que mon internement dans des camps de concentration rende ma peinture meilleure ou plus cruelle ».

D'où le titre *Ecce Homo* - Voici l'Homme - qu'il emploie tant pour son effroyable film de 1973, que pour ses carnets de dessins autobiographiques de la même époque.

D'où aussi son attrait pour les figures ambivalentes, telles que le taureau et le matador, l'un et l'autre autant victimes que bourreaux.

D'où ce carnaval permanent dans sa peinture : sourires idiots et airs benêts, régression crétine, costumes et maquillage, logique des choses renversée, ordre hiérarchique inversé.

Trouver dans cette dialectique un peu de vérité, telle a été peut-être l'ambition. MARYAN qualifiait lui-même sa peinture de « peinture-vérité »... sans en dire plus. Il se retrouvait bien, disait-il, dans l'histoire du chien Balak. Ce chien qui poursuit la vérité en errant dans les rues de Jérusalem et en songeant que : « Tout être qui sait la vérité n'a rien à craindre dans le monde. Mais la vérité est lourde et ceux qui la portent sont rares »⁸. MARYAN confirme cette vision en ces mots : « Tout le poids de ce fardeau transparaît dans mes tableaux »⁹.

EXPOSITIONS

De son vivant, MARYAN a bénéficié de nombreuses expositions personnelles dans des galeries européennes et américaines : galerie de France, galerie Claude Bernard, galerie Nova Spectra, galerie Allan Frumkin, galerie Benador... Il a également participé à une variété d'expositions collectives dans les musées : MoMA, Guggenheim Museum, San Francisco Museum, Carnegie Museum, Whitney Museum, Indianapolis Museum, Stedelijk Van Abbemuseum, Ghent Museum, Musée Rath, Musées des Beaux-Arts de Nantes, de Rennes et de Tourcoing, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris... Son œuvre fait partie d'importantes collections publiques en Europe, aux Etats-Unis et en Israël.

Depuis une dizaine d'années, une diversité d'initiatives visant à faire reconnaître l'importance de sa peinture et à la montrer au grand public ont été menées, donnant lieu à des expositions majeures au Spertus Museum de Chicago et au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme de Paris.

3 Conversation avec Josef Mundy, op.cit.

4 Maryan est enterré au cimetière du Montparnasse à Paris.

5 Dès 1953, Maryan publie aux éditions Caractères un recueil de lithographies *Illustrations pour « Le Procès » de Franz Kafka*.

6 Jo Verbrugghen, « Maryan, le témoin silencieux », *Cyanuur*, n° 12, Gand, v.1962.

7 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éditions du Seuil, 2002.

8 Samuel Joseph Agnon, *Le chien Balak. Hier et avant-hier*. Albin Michel, 1996.

9 Conversation avec Josef Mundy, op.cit.

M. D.

Extrait d'une interview de Maryan par Josef Mundy datée de 1974

Si je comprends bien, ce que vous avez traversé est exprimé dans vos tableaux ?

Depuis mon enfance, je suis sans attaches, plongé dans un univers de haine et de violence ; j'essaie d'expliquer le monde tel que je le vois. Je ne crois pas que mon internement dans des camps de concentration rende ma peinture meilleure ou plus cruelle. La peinture est une affaire d'esprit et de ventre. Quand je peins, je réfléchis longuement à la façon dont je vais transmettre mon message aux autres. Je ne peins pas pour moi. S'il n'y avait personne pour regarder mes tableaux, je ne peindrais pas et je ne vivrais pas. Un peintre a besoin de gens qui regardent ce qu'il fait et qui l'aiment.

Aujourd'hui, vous êtes considéré comme l'un des fondateurs de la Nouvelle Figuration Comment ce thème est-il apparu dans votre œuvre ?

Je cherchais à faire quelque chose. Des figures. Je voulais qu'elles soient plus distinctes. Alors j'ai peint l'arrière-plan en noir, pour qu'on comprenne mieux. Au début, les gens ont ri, ils trouvaient l'arrière-plan graphique, mais après, Bacon lui aussi s'y est mis.

Que pensez-vous de l'expressionnisme ?

Ça ne m'enthousiasme pas. Les Allemands ne m'intéressent pas. Mais j'ai adoré George Grosz et surtout le très grand Soutine. C'est un génie. Comme Goya. Personne n'a réussi à peindre comme Soutine.

Au cours de sa vie, Picasso a changé plusieurs fois de style en peinture. Qu'en pensez-vous ?

Je ne suis influencé ni par son style, ni par sa vie. En revanche, je suis très marqué par Chaïm Soutine et - cela vous paraîtra peut-être étrange - j'ai aussi beaucoup appris de Fernand Léger. J'ai lu un petit livre de lui, rassemblant des choses qu'il a dites à la Sorbonne. Tout ce qui m'entoure m'influence. J'ai réalisé beaucoup d'œuvres dans lesquelles je représente des figures qui

ressemblent à des personnages du Vatican. Pour moi, ces personnages symbolisent l'autorité. Et j'ai peur de l'autorité, parce que, moi aussi, je veux commander - comme un enfant. Nous voilà de retour à mon côté autobiographique.

En effet, l'homme du Vatican que je dessine, c'est un portrait de moi-même. On a dit que je peins des uniformes et des gens qui crient parce que j'étais en camp de concentration, et que ce sont des nazis. Je ne sais pas. Quand je suis arrivé à Paris, je me sentais extrêmement proche de Kafka. D'abord en termes de judéité - Kafka était un écrivain juif, très juif. Et puis j'avais l'impression que c'était ma vie qu'il racontait - or il a écrit ses œuvres bien avant les nazis. Kafka était mon premier écrivain. J'ai fait un nombre considérable de dessins inspirés de ses histoires.

Comment voyez-vous votre avenir en tant qu'artiste ?

Très difficile, et j'ai très peur. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, quand nous sommes sortis des camps de concentration, nous étions persuadés que la mort avait disparu et que nous vivrions éternellement; quand vous avez traversé ce que nous avons traversé et que vous avez survécu, vous ne pouvez pas imaginer que vous allez un jour mourir. Mais les années passent et soudain vous comprenez que la mort existe toujours, et même si je n'ai pas plus de 80 ans comme Chagall, j'ai peur de la mort. Vous prenez de l'âge et vous découvrez un autre monde. Nous devons regarder ce monde, même si c'est une épreuve très pénible. Tout le poids de ce fardeau transparaît dans mes tableaux.

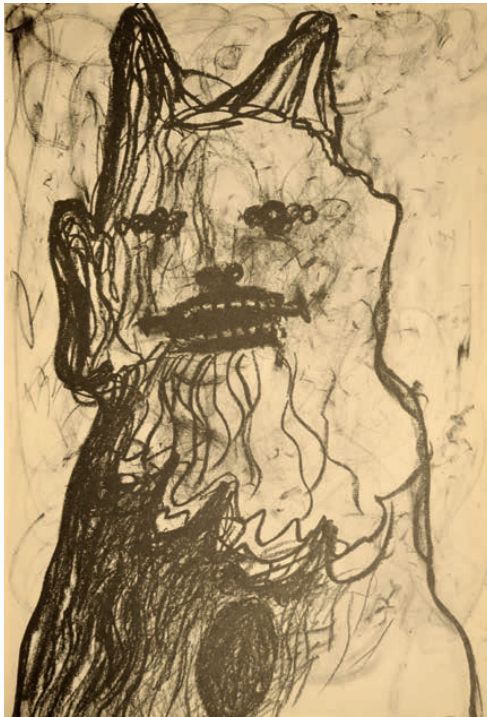
Joseph Mundy «Maryan, conversation à La Coupole », entretien publié dans *Painting and Sculpture Art Review*, no 16, 1977 ; puis reproduit dans *Maryan, 1927-1977, Retrospective Exhibition* (cat. exp., University of Haifa Art Gallery, et Tel Aviv Museum, 1979) et dans *Maryan - La Ménagerie Humaine* (cat.exp. Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme, Flammarion, Paris, 2013).



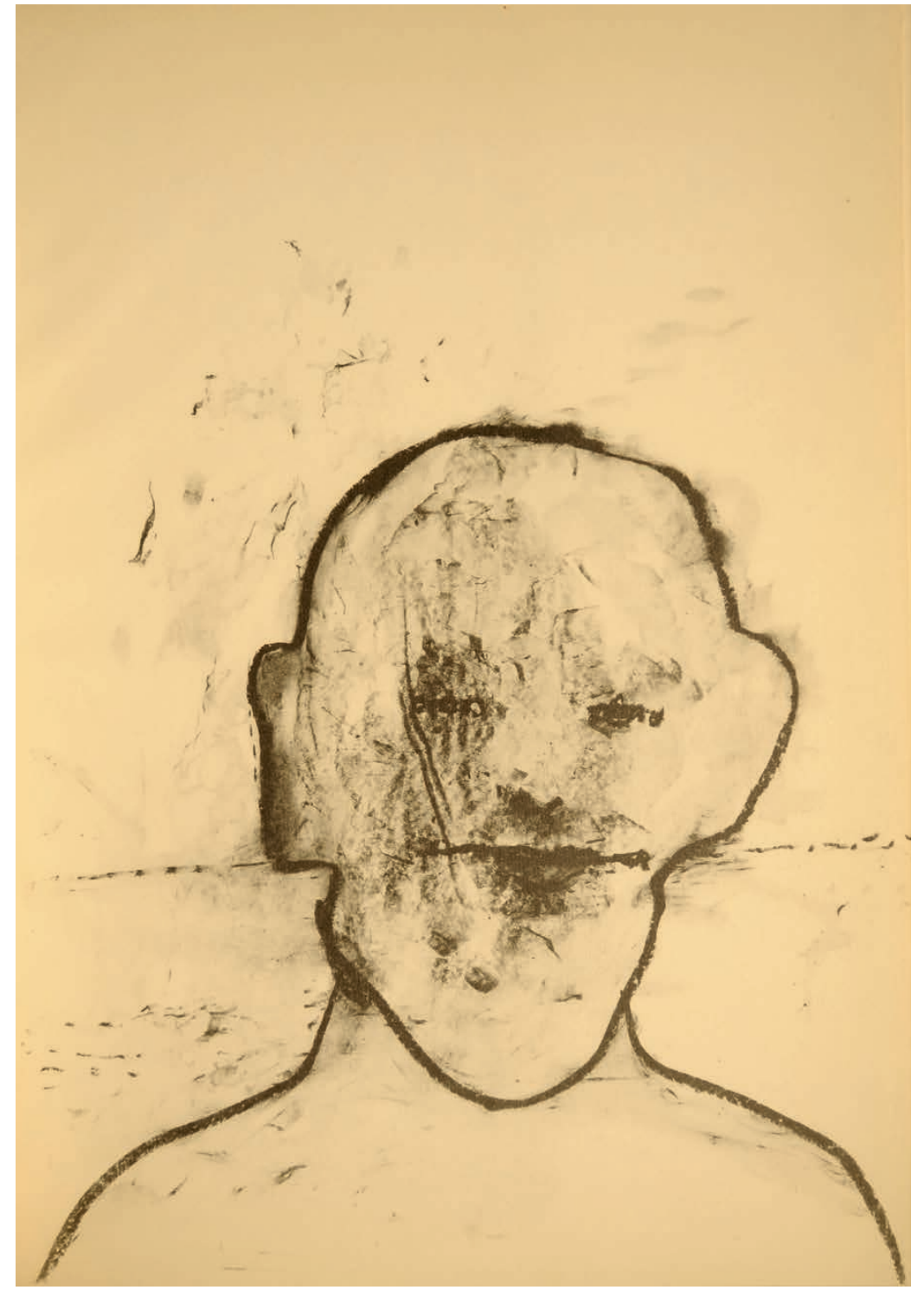
Maryan, sans titre,
1956, gouache sur papier, 64 x 49 cm.



Maryan, sans titre,
1960, huile sur toile, 81 x 65 cm.



Maryan, La Ménagerie Humaine,
reproductions de 40 dessins originaux par l'Atelier Jacomet pour les éditions Tisné,
1961, 44,6 x 32 cm, Ep.2,4 cm.



Maryan, La Ménagerie Humaine,
reproductions de 40 dessins originaux par l'Atelier Jacomet pour les éditions Tisné,
1961, 44,6 x 32 cm, Ep.2,4 cm.



Maryan, Personnage,
1965, huile sur toile, 127 x 127 cm.



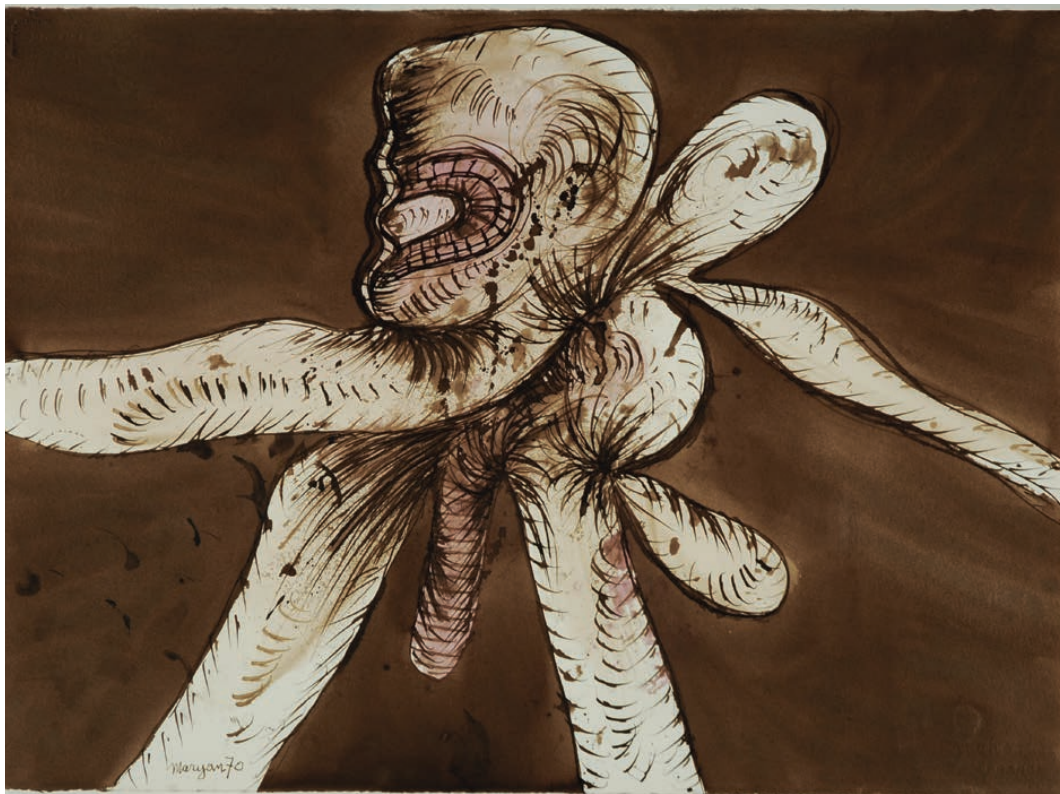
Maryan, sans titre,
1967, encre et aquarelle sur papier, 56 x 77 cm.



Maryan, sans titre,
1967, encre et aquarelle sur papier, 56 x 77 cm.



Maryan, sans titre,
1970, encre et aquarelle sur papier, 61 x 46 cm.



Maryan, sans titre,
1970, encre et aquarelle sur papier, 56 x 77 cm.



Maryan, sans titre,
1970, gouache sur papier, 31 x 23 cm.



Maryan, sans titre,
1971, acrylique sur papier marouflé sur toile, 56 x 76 cm.



Maryan, sans titre,
1971, acrylique sur papier marouflé sur toile, 56 x 76 cm.



Maryan, sans titre,
1971, acrylique sur papier marouflé sur toile, 56 x 76 cm.



Maryan, sans titre,
1973, acrylique sur toile, 92 x 73 cm.



Maryan, sans titre,
1973, lithographie sur papier, 70 x 50 cm.



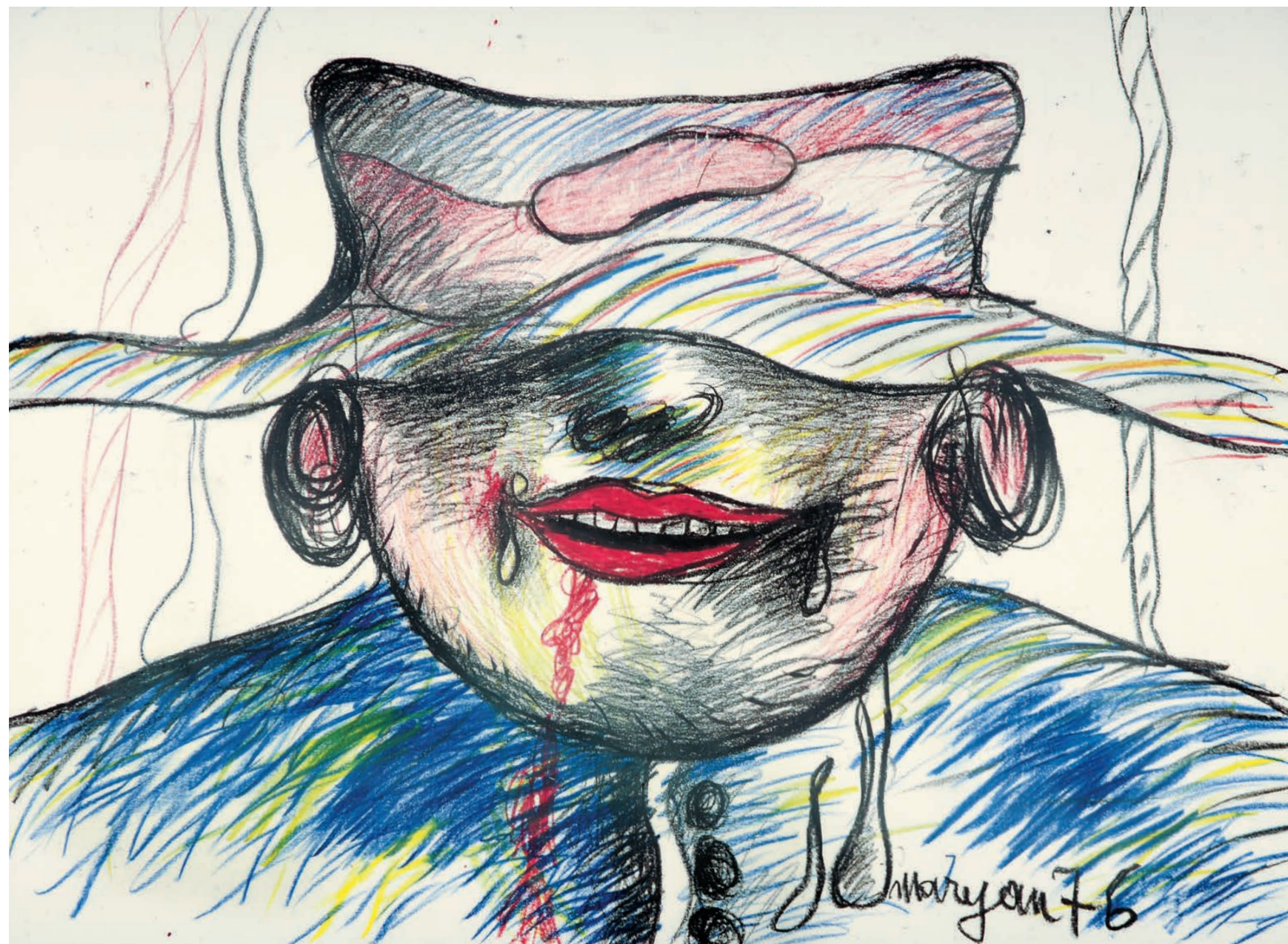
Maryan, sans titre,
1973, lithographie sur papier, 70 x 50 cm.



Maryan, sans titre,
1973, lithographie sur papier, 70 x 50 cm.



Maryan, sans titre,
1975, acrylique sur toile, 102 x 76 cm.



Maryan, sans titre,
1976, crayon de couleur sur papier, 58 x 73 cm.

Exposition organisée par la galerie Kaléidoscope
au 24Beaubourg du 9 au 19 octobre 2019.

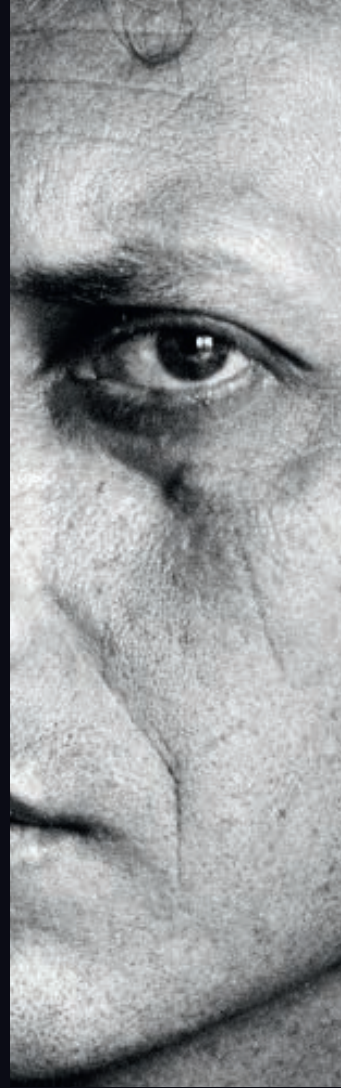
La galerie Kaléidoscope tient à remercier toutes les personnes
ayant contribué à l'organisation de cette exposition
ainsi qu'à la réalisation du catalogue :
Hervé Aaron, Nicole Bardet, Cérés Franco,
Ilya Grinberg, Rama Grinberg, Shai Grinberg, Sylla Grinberg,
Nathalie Hazan-Brunet, Arnon Jaffé, Justine Leonard,
Claudine Mongay, Jeanne Mongay, Jan Nieuwenhuizen Segaar, Livia Parnes,
Dominique Polad-Hardouin, Mijo Roussel, Alexandre Saudinos, Anaïs Schwinn,
Caroline Simonds, Bruno Verbrugghen, Caroline Vossen.
Les collectionneurs qui ont souhaité rester anonymes
ainsi que la galerie Claude Bernard.

Crédits photos :
Bernard Godfryd, GCB / Jean-Louis Losi, Ilya Grinberg,
Sylla Grinberg, Arnaud Legrain, Stan Wiezniack.

Création graphique :
Bruno Cariou

Achevé d'imprimer en France par Chirat en janvier 2020.
Dépôt légal février 2020.

Galerie Kaléidoscope
www.galeriekaleidoscope.com



ISBN : 978-2-9571133-0-9



20,00 €



Galerie
Kaléidoscope