Les écrits et entretiens de Guermaz

Guermaz aimait écrire.

Il dit avoir beaucoup appris de ses années de rédacteur à ''Oran républicain'' : « Nous avions une grande salle de rédaction pour travailler tous ensemble et il fallait que chacun puisse écrire sur tous les sujets, ce fut d'ailleurs une excellente formation ».

Guermaz aimait expliquer son métier de peintre et parler des peintres qu'il admirait.

Il aimait faire part de sa démarche spirituelle mais aussi, parce que pour lui cela en faisait partie, dire son amour de la musique, du cirque, du spectacle de la rue...

Merci à tous ceux qui nous feraient connaître d'autres écrits de Guermaz !

Rencontres et entretiens

(Ces trois entretiens sont également accessibles depuis le menu ***écrits sur Guermaz***.)

Christophe Chelten, Guermaz, *poète de l'abstrait*

Irmelin Hossmann, *dans l'atelier de Guermaz…*

Donato Rodoni, entretien avec Guermaz : *Peindre, c'est un métier…*

Articles et autres écrits

Sur la manière d'envisager la fonction de professeur de dessin aux Beaux-arts

Le peintre Nicolas Rin

Louis Nallard, maitre des équivalences plastiques

Avant-première Georges Rouault

Pleins feux sur Georges Rouault

A l'Opéra municipal, une ciboulette terne, une conchita superbe

de papa Pipo à l'abbé de Fatto

Quatre poèmes

En bas de chaque page :

un CLIC 0 pour revenir en haut de page

un CLIC 📖 pour revenir au sommaire

Christophe Chelten, Guermaz, poète de l'abstrait, entretien avec Guermaz, Photos de Pierre-André Bo[?]
Source : coupure de presse non datée, [passages manquants ?], reproduction d'œuvres de la période oranaise

Christophe Chelten,

Guermaz, poète de l'abstrait

Sur les murs d'un atelier clair la lente évolution de Guermaz :

Réaliste, il peignit des natures mortes aux couleurs vives

Il s'adonna ensuite aux grandes surfaces vibrantes de l'impressionnisme

pour atteindre une composition plus étudiée à mi-chemin du figuratif et de l'abstrait

Teint d'ivoire, yeux de jais, la mèche rebelle, Abdelkader Guermaz n'est' visible que la nuit. Le jour, il dort et fait provision d'énergie. Il se lève au coucher du soleil, peint et écrit, se couche avec l'aube.

Ce comportement inhabituel le ferait classer dans la catégorie des-êtres chimériques, si nous ne savions déjà que ce peintre est un véritable journaliste et que les obligations de son métier, comme les exigences de l'inspiration, lui commandent d'être l'homme nocturne par excellence!

Tout nerfs et sensibilité, Guermaz semble vivre dans un perpétuel chassé-croisé d'idées et d'impressions, dans une fièvre d'outre-songe qui le fait ressembler à un poète surréaliste. Poète, il l'est, certes, mais de l'abstraction et de la couleur.

« L'objet ne m'intéresse pas tel qu'il est. Je le désintègre pour ne m'intéresser qu'au rythme et à la recherche des nuances » me confia-t-il. En quête d'un style de plus en plus dépouillé, la palette de Guermaz est assourdie, beige ou grise à dominantes claires ou toniques. Cela donne des toiles un peu neutres, mais « qui chantent » selon la belle expression de l'artiste.

Dans les toiles de Guermaz, il y a toujours une zone qui met en valeur le reste. « Pas de déballage gratuit, insiste-t-il, que la toile, par sa matière et sa couleur révèle une émotion ». Je lui dis « ce que je remarque chez vous, c'est l'absence totale de perspectives ». A quoi il me fut répondu : « dites plutôt aucune supercherie de perspectives. C'est à la couleur de produire une impression de distance ». Guermaz admire Braque et Brianchon. Comme eux, il a le sens de la mesure et de l'élégance calculée. « Dès qu'un ton hurle, me dit-il, je l'amortis ». Guermaz parle à merveille de son métier, avec une aisance rare chez un peintre. Il s'interdit de formuler de longues théories. Il évalue seulement des difficultés. La toile devient concrète à mesure qu'il l'évoque.

Notre entretien se prolonge à la terrasse d'un café, sous la lumière artificielle du néon. Mon interlocuteur revient sur ce qui lui tient à cœur en enrichissant le sujet. L'objet à peindre (ou à ne pas peindre) est au centre de ses préoccupations : « Voyez l'objet tel que le peint n'importe quel bon élève de dessin. Il a une structure exacte mais étriquée. C'est un objet pauvre », conclut-il, « Cet objet ne s'enrichira que par une modification essentielle que l'artiste lui imposera : une courbe, une proportion, un angle ».

Peut-être Guermaz serait-il d'accord avec moi, si je définissais simplement son esthétique par la formule : donner le maximum d'émotion avec le minimum de moyens.

Christophe Chelten

Irmelin Hossmann, entretien avec Guermaz
Source : coupure de presse, [passages manquants ?], [revue africaine ?], non daté [1966 ?], reproduction d'œuvres de la période 1965-1968

Irmelin Hossmann

entretien avec Guermaz

Il faut grimper des escaliers et encore des escaliers pour arriver à l'atelier parisien où Guermaz travaille pendant une grande partie de l'année. Mais après avoir soufflé un peu, vous êtes largement récompensé de l'effort : du haut d'une petite terrasse vous dominez la Seine, et le Pont Neuf, ruban blanc sur lequel évoluent des petits personnages noirs tels qu'on les voit sur les gravures françaises du XVII^{e} siècle. Sous un ciel d'hiver s'étend, à perte de vue, une véritable symphonie en gris dans des centaines de nuances différentes, du gris foncé de l'eau jusqu'au gris transparent des toits qui s'estompent à l'horizon et le gris blanc des belles maisons de la place Dauphine, figures de proue de l'Ile de la Cité.

Quand on se retourne pour rentrer dans le petit atelier clair et gai, ce sont encore des gris délicats et nuancés que l'on voit sur les toiles qui sèchent, appuyées contre les murs et la cheminée.

Guermaz est en peine de montrer d'autres toiles que celles qui ne sont pas tout à fait prêtes, car elles ne séjournent jamais longtemps chez lui.

Je vois qu'avant d'attaquer vos toiles vous préparez très soigneusement le fond ?

Oui. Commençons par parler métier Déjà quand j'étais élève à l'Ecole des Beaux-arts, j'étais intrigué par la façon dont les anciens préparaient leur support. Par esprit de curiosité, j'ai donc cherché dans les bibliothèques et c'était souvent moi, pendant les cours, qui expliquais la technique des supports selon tel ou tel maitre.

Prenons maintenant les toiles que vous voyez. En ce moment, mon idée est de rendre un mur, le mur tel qu'il est, tel qu'on le voit, mais auquel personne ne prête attention. Pendant longtemps je n'ai pas osé peindre un mur Quand je me mettais devant la toile, elle m'effrayait. Comment faire ce mur, le faire entrer dans ce rectangle blanc, rendre sa consistance, sa matière ? Ceci implique la connaissance du matériau dont est fait ce mur, d'une part, et de la structure de ce matériau d'autre part. Préparer une toile en fonction de ce que l'on a à dire, voilà le métier. Aujourd'hui, quand je vois un mur, j'ai déjà l'idée mur, je le traduis en peinture avec tous ses rythmes.

Je suppose qu'en raison de toutes ces préparations de la toile, vous savez par avance ce qu'elle va devenir ?

Bien sûr, c'est comme si je faisais une maison d'après un plan.

Il ne vous arrive jamais de travailler comme ces peintres qui commencent par faire, par exemple, un trait rouge dans un coin, puis ce trait rouge appelle un point bleu dans autre coin, etc.

Vous parlez là du peintre classique qui achète sa toile de lin, la pose sur un chevalet et l'ébauche au fur et à mesure de son inspiration.

Moi c'est le contraire. Quand je commence une toile je sais déjà ce qu'elle deviendra. Si elle doit être rouge, j'élimine toutes les autres couleurs de la palette. Puisque je veux faire une toile rouge, je reste autant que possible dans le rouge, je n'emploie pas du noir ou du blanc, car si j'en mettais la toile ne répondrait plus à ce que j'avais envisagé au départ. Peut-être mettrai-je du violet d'abord mais ce sera pour mieux faire vibrer la couleur. A la fin elle sera rouge.

Votre idéal serait-il de faire une toile rouge sur rouge ou blanc sur blanc ?

Exactement. La toile blanche, c'est l'idéal, un idéal toujours accompagné du danger de l'incompréhension. Cette toile blanche à laquelle je tends depuis ma jeunesse, c'est une toile striée, travaillée, tout ce que vous voulez, mais surtout pas de point rouge pour « balancer », ça c'est gratuit.

Regardez Van Gogh. Il était fou; c'est-à-dire il était un grand sage, il faut lire ses lettres à son frère pour s'en convaincre. Eh bien, dans une toile de Van Gogh il y a des rapports extraordinaires à l'intérieur d'une seule couleur. Tout est jaune: le chapeau de paille, le soleil, la chambre. Dans la fameuse *Chambre jaune*, il n'y a qu'une taie qui soit rouge, tout le reste est jaune et ça tient. Van Gogh voyait par la couleur.

Comme en musique et en littérature, en peinture aussi il faut revenir à l'unité.

Est-ce que vous travaillez toujours au même rythme ?

Je suis tout à fait irrégulier. Souvent, je travaille beaucoup mais je n'arrive à rien. Je descends, je me promène pendant toute la journée et en rentrant cela démarre. Alors, je finis une toile en une heure, car je l'avais déjà préparée en me promenant. J'ai fait quarante toiles en deux mois, des toiles achevées.

Autrement dit, si l'on vous demande de peindre quarante toiles en deux mois vous êtes sûr d'avance de les faire ? Peut-on être sûr ainsi de son inspiration ?

Oui, je ferais les quarante toiles. Je ne suis pas sûr de l'inspiration, mais je suis sûr de mon métier.

Vous êtes capable de faire une toile avec du métier seulement ?

Non, il faut une idée. Mais l'idée, je peux la ramasser n'importe où. Mes idées je les prends dans la nature, dans les objets environnants, et surtout dans la musique, Debussy en particulier. Ensuite le métier intervient comme pour le musicien : il a trouvé une idée et il sait profiter du choc qu'elle produit sur son imagination.

Y a-t-il aussi des idées comme cela à la base de vos toiles blanches comme celles qui ont été acquises par plusieurs musées ?

Oui. Il-me suffisait d'aller quelque part, je voyais une fenêtre blanche avec un rideau blanc, je prenais l'âme de cette chose là et je la transposais en peinture.

Pouvez-vous nous parler un peu de votre vie ?

J'ai manifesté de très bonne heure des goûts artistiques : quand j'avais huit ans, je charbonnais déjà les murs et j'étais premier en dessin à l'école.

Arrivé à l'école secondaire, je me suis inscrit au cours du soir d'une école de dessin.

En 1938 je suis entré aux Beaux-arts d'Oran et j'ai été nommé professeur en 1942. J'ai d'abord accepté ce poste, c'était avant les vacances, mais à la réflexion je ne l'ai pas pris à la rentrée. Je n'avais pas envie de me retrouver dans une ambiance scolaire et je ne me sentais aucun don de pédagogue. Et puis pour être professeur il fallait être plus ou moins « académique », alors que j'étais déjà pour la ville, un peintre révolutionnaire.

Quelle était votre tendance à l'époque ?

Etant venu en vacances à Paris j'avais vu ce que les peintres y faisaient et je me suis dégagé de ce que j'avais appris à l'école pour me manifester auprès de mes amis Parisiens.

Que faisiez-vous donc après avoir quitté les Beaux-arts ?

De 1942 à 1960 j'ai vécu en Algérie, comme peintre indépendant. Je participais aux Salons et j'envoyais également des toiles à l'étranger. J'ai exposé, entre autres, à la Biennale de Menton en 1951, avec mon ami Cavaillès et d'autres peintres de la Réalité Poétique.

Qu'est-ce que la « Réalité Poétique » ?

C'est un groupe de peintres - Brianchon, Planson, Cavaillès, etc. - dont la peinture est assez près de la réalité ce qui n'empêche pas chacun de ces peintres d'employer des moyens qui lui sont propres. Pour moi cela est dépassé.

Pouviez-vous, à cette époque, vivre entièrement de votre peinture ?

Nous faisions un peu de tout, même de la décoration de patronage et de kermesse ! Mais ce n'était pas payant. Il me fallait gagner ma vie tout en continuant de peindre et je suis donc entré dans un quotidien où je travaillais la nuit. J'y suis resté 9 ans.

Vous écriviez dans quelle rubrique, art, littérature, politique ?

Tout. Nous avions une grande salle de rédaction pour travailler tous ensemble et il fallait que chacun puisse écrire sur tous les sujets, ce fut d'ailleurs une excellente formation.

Est-ce que vous aimez écrire ?

Beaucoup. En dehors du journalisme je faisais de la poésie, entre autre avec mon ami Vicente, un Français d'origine espagnole qui a publié de nombreuses plaquettes. Nous fréquentions tous deux Galliero chez qui nous rencontrions beaucoup de peintres et d'écrivains, et, parmi eux, Albert Camus. C'était à l'époque de la sortie de « La Peste ».

Vous aimez aussi la musique n'est-ce pas ?

Oui. J'ai d'ailleurs fait du piano. Déjà tout gosse, je ne pouvais pas voir un piano sans me précipiter dessus. Le directeur de la Fanfare qui se produisait le dimanche s'était aperçu que je savais bien le solfège et sans me faire payer de cotisation, il m'autorisait à venir dans la journée jouer du piano tant que je voulais. J'ai pu ainsi, pendant cinq ans, jouer plusieurs heures par jour.

Y-a-t-il d'autres artistes dans votre famille ?

Non, je suis le seul qui ait refusé de faire une « carrière », je tenais à rester moi-même et donc à ne rien sacrifier aux seules choses qui me plaisaient vraiment, c'est-à-dire la littérature, la peinture et la musique. De même que je n'ai pas voulu me marier non plus. J'ai choisi librement la vie de bohème.

Depuis quand vivez-vous à Paris ? Avec quels peintres êtes-vous lié ici ?

Je vis à Paris depuis 1960, mais je n'y suis pas venu par esprit de facilité ou pour avoir des contacts intéressants. Au contraire je me suis davantage refermé sur moi-même. Je vois des amis, bien sûr, des peintres de mon pays comme J.-J Morvan, Nallard ou Pelayo, mais je ne crois pas qu'ils pourront m'apporter des éléments nouveaux. Je les vois en qualité d'amis, j'apprécie leurs recherches, leur talent mais la plupart du temps, nous ne discutons pas peinture. Je ne cherche pas à exposer non plus, je préfère que l'on vienne me trouver plutôt que de m'imposer.

En ce qui concerne l'évolution de votre peinture, vous êtes vous penché sur votre tradition picturale ?

Non, je suis davantage de formation occidentale. Aux Beaux-Arts j'ai été obligé de faire du nu, de l'Antique, des natures mortes. Mais j'ai été influencé surtout par l'apport européen : Cézanne, Bonnard, Rouault, Matisse, Braque et certains expressionnistes allemands. Je ne m'attachais pas tellement à la couleur mais je cherchais des rapports de subtilité. Les couleurs stridentes m'effrayaient un tableau comme *le Radeau de la Méduse* par exemple ne me parlait pas, c'était pour moi une grosse machine historique, alors qu'un petit Braque me livrait un message.

Depuis quand êtes-vous abstrait ?

Sept ans. A ce moment-là, j'ai fait une grande fresque qui rappelle un peu Manessier qu'en dépit de mon admiration je trouve aujourd'hui dépassé. Des peintres comme Manessier, Vieira da Silva, Soulages sont des gens très bien, mais on ne les voit plus d'un œil neuf, ils sont devenus familiers maintenant.

Mes maquettes ayant été acceptées, je suis venu à Paris d'où l'évolution qui m'a fait aboutir à ces toiles grises que je produis maintenant.

Et comment s'est effectué chez vous le passage du figuratif à l'abstrait ?

Chaque toile que je peins est différente de la première qui lui aura servi de tremplin. Je prends les éléments qui me paraissent intéressants dans la première, je les travaille et les trouve tout à fait transposés dans la seconde. Cette seconde ouvre la voie pour la troisième, et ainsi de suite. Cette évolution est naturelle. Je me suis libéré peu à peu des formules apprises aux Beaux-arts, et je suis devenu progressivement abstrait, avec toute une période intermédiaire mi-figurative, mi-abstraite. Il ne faut jamais se laisser ankyloser et il est normal que j'aie aujourd'hui une autre vision des choses qu'il y a vingt ou vingt-cinq ans. Ma recherche n'est pas terminée et je ne sais même pas où elle m'entraînera.

Donnez-vous des titres à vos toiles ?

On donne souvent un titre à une toile abstraite pour orienter le spectateur, lui indiquer s'il la voit à l'endroit ou à l'envers. Bien souvent ce titre est erroné parce qu'il ne répond pas à ce que le peintre veut. Si la toile revêt un caractère de rêverie, la rêverie n'est pas communiquée par le titre. La rêverie ne peut pas être étriquée dans une formule. Au contraire, à partir du moment où l'on enferme la toile dans un vocabulaire déterminé, on étrangle le rêve.

Or, le rêve est quelque chose qui s'épanouit. C'est un peu comme certaines poésies de Baudelaire ou d'Eluard qui n'ont pas de ponctuation. Ce n'est pas une faute, car le poème naît du commencement à la fin. C'est un poème qui est présenté comme un bouquet de fleurs.

Prenez le cas des partitions de musique qui sont classées, étiquetées (j'en reviens toujours à la musique ce qui est malheureux pour moi, je serai malheureux toute ma vie d'être partagé ainsi entre la musique et la peinture), croyez-vous que Debussy, pour ne prendre que cet exemple, avait le temps de donner des noms à ses morceaux ? Il se contentait d'un titre correspondant à peu près à sa vision intérieure, comme *l'Eglise engloutie*. L'élément musical se situe le plus souvent en dehors de toute description impressionniste comme *Reflets dans l'eau*, *Feu d'artifice*, etc.

Il serait, je crois, plus logique de laisser le public voir ce qu'il a envie de voir. L'œuvre est telle quelle, elle ne bouge pas : au spectateur, au visiteur, de lui donner le titre qu'il voudra. A mes toiles figuratives je donnais souvent des noms tels que *La Plage* ou *Fenêtre Ouverte*, ou les *Barreaux blancs*, mais en réalité je me moquais royalement des barreaux blancs, je cherchais l'harmonie dans ma toile et c'était le rectangle entre les barreaux qui comptait pour moi.

Irmelin Hossmann

Donato Rodoni entretien vidéo avec Guermaz Paris, 1992
extrait de la transcription dactylographiée
Source : © Donato Rodoni

Donato Rodoni

Entretien avec Guermaz
Peindre, c'est un métier

Pouvez-vous expliquer comment on commence un tableau ?

En principe, lorsqu'on prend une toile la première des choses à observer, et attentivement du reste, et comme une espèce de prière et beaucoup de ferveur, de regarder déjà la qualité de la toile; la fibre de la toile compte beaucoup. Donc c'est selon la caractéristique de la toile, elle peut être fine, elle peut être d'un gros grain, c'est donc au peintre de voir selon la matière, selon, je dirais même, la densité de la toile, en donner l'harmonie nécessaire et convenable. Autrement dit, chercher la texture suivant la texture de la toile, et selon les fibres. De cela il y a aussi ce qu'on appelle les réactions chimiques, les émanations sulfureuses de l'air, à savoir que dans les aspérités de la toile il se peut qu'il y ait des dépôts de gaz qui nous échappent complètement et qui peuvent à la longue détériorer une toile. Devant ce travail donc la première des choses à voir est de se consacrer, de se concentrer sur la teneur de la fibre de la toile, voir comment qu'elle est confectionnée. De même que pour un sculpteur il regarde aussi la fibre du bois, et ceci est très important. Ceci est très important parce que c'est le mariage en quelque sorte sacré du pigment avec le matériau qui peut être aussi bien la toile que le bois. Ça c'est déjà la sûreté de base.

Une fois qu'on a assis cette structure en quelque sorte, de même qu'il y a les fondations pour une maison, les fondations c'est quelque chose d'important, de même pour une toile il faut préparer la base, des bases solides, et pour cela il faudrait une certaine compréhension, je dirais même une certaine culture quant à la chimie, voir même l'alchimie de la couleur. La couleur c'est justement la fascination, et dans la couleur il faudrait qu'on puisse travailler comme dans un prisme. Il ne s'agit pas d'étaler de la couleur sur une palette et de juxtaposer les tons, et de voir aussi que dans la juxtaposition même, dans la complémentarité souvent, il faut voir une réaction chimique qui peut à la longue se produire. Alors il y a inévitablement des réactions et c'est le contrôle du peintre qui est à la fois artisan et alchimiste et qui est en même temps créateur. Et la création comporte donc ces états de conscience je dirais pour que la toile aboutisse au rayonnement, à une plénitude.

Il y a donc une relation entre le peintre et la peinture. Mais cette relation est tellement étroite que nous sommes en quelque sorte liés. Il y a une œuvre, une œuvre qui restitue et le créateur et la création elle-même. Je suis le tableau et le tableau c'est mon rayonnement. C'est assez complexe, c'est simple en quelque sorte, mais s'il y a ce mariage spirituel qui émane de l'esprit, puisque la relation s'étend de la matière à l'esprit et de l'esprit à la matière. A ce moment là on peut atteindre progressivement à une œuvre mâle, virile, enchanteresse je dirais, puisque l'art c'est après tout l'envoûtement, la fascination, mais cette fascination n'est pas uniquement extérieure à cela.

Ça c'est le côté métier qui est nécessaire,-mais le fondement est intérieur. Et arriver à un bon résultat qu'on souhaiterait toujours, i1 n'y a donc ni extérieur ni intérieur. Il y a une œuvre, une œuvre qui nous concilie tous puisque l'œuvre, aussi bien pour celui qui la façonne, qui la crée, que celui qui regarde c'est une seule entité. Et nous sommes donc les participants, je dirais même des cohéritiers et de co-créateurs. Voilà ! En gros.

Vous pouvez nous parler un peu de la composition du tableau ?

En ce qui concerne la composition la chose est fondamentale parce que un tableau se compose, n'est-ce pas ? Et quand on dit tableau il y a une surface à remplir et cette surface nécessite donc tout un calcul, et je dirais même un calcul quasi mathématique, puisqu'il faut chercher des rapports de ligne,

des rapports de courbe et de forme. Ces formes aussi appellent des plans, n'est-ce pas. Des plans et des lignes maîtresses qui s'enchevêtrent entre elles-mêmes et qui leur donne une signification de ce qu'est un tableau, autrement dit un tableau composé. !

De même qu'on compose un décor, de même qu'il y a la composition musicale, où on se sert d'élément musicaux et c'est la manière de les repartir qui donne avec plus ou moins de bonheur une harmonie centralisée ou générale qui touche, qui touche peu ou qui touche beaucoup....

Question qui est importante dans le tableau et c'est toujours elle qui prime... il ne s'agit pas de peindre, de prendre le pinceau et de peindre, mais il s'agit énormément d'une réflexion d'une pondération et puis d'une concentration constante, ce qui permet de voir le dessin d'un tableau. Dans ce sens on entendra par dessin la structure harmonieuse de ce qu'on doit faire, et ce qu'on doit faire doit répondre à un critère qui est quand même des plus beaux, puisqu'il s'agit de l'art. Et dès lors on doit faire attention aux maladresses du style qui souvent sont présentes. Un peintre, généralement dit, barbouille péjorativement, mais on peut peindre un tableau, mais le structurer non pas d'une manière rigide, mais en ayant le sentiment qu'on fait une œuvre d'art, autrement dit que le sentiment prime la forme elle même. La forme elle-même est structurée comme un architecte prépare le plan d'une maison mais néanmoins il y a la décoration qui habille en quelque sorte cette structure géométrisante etc.

La forme elle-même est structurée comme un architecte prépare le plan d'une maison mais néanmoins il y a la décoration qui habille en quelque sorte cette structure géométrisante etc.

Alors c'est avec beaucoup de souci avec beaucoup d'exaltation, et lorsqu'on parvient à un résultat si petit soit-il, et bien nous nous sentons satisfaits.

Pourquoi? Parce que s'il y a symphonie ou s'il y a harmonisation des tons et des valeurs, le tableau tient. Or on a vu beaucoup d'œuvre d'art de toutes les époques qui tiennent moins ou qui tiennent peu.

Donc le souci de la perfection prime et le rôle du peintre ... car après tout le peintre tend pour faire une œuvre maîtresse autant que possible, c'est ce qu'on appelle le maître d'œuvre, n'est-ce pas ? On se soucie de manière à ce que cette perfection arrive à son point culminant.

On fait ce qu'on peut mais il se peut qu'il y ait deux ou trois harmonies concordantes, qu'il y ait une petite symphonie dans l'ensemble, et voilà que le tableau s'épanouit, et voilà qu'il y a un sorte de ferveur, une sorte de plénitude qui unit et le créateur et l'œuvre elle même.

Voilà pour la composition, qui reste au demeurant la chose essentielle. Composer.

De même qu'on compose une œuvre, une partition musicale, de même on construit un temple ou une maison.

Pouvez-vous nous expliquer la composition de ce tableau ?

Oui, alors, comme vous avez posé la question qui est très adroite, très habile, parce que chaque tableau, répond à une considération qui lui est propre. Lorsqu'on peint une toile on peut dire que on se consacre à cette unique toile parce que il y a la recherche de la composition dans tel ou tel tableau, mais dès lors qu'on a un tableau sous la main, tout autre esprit est concentré sur l'œuvre, et dans ce rectangle que vous voyez ici il faudrait d'abord voir la composition maîtresse, de quoi s'agit-il, les lignes maîtresses qui fondent la musicalité du tableau et ensuite orchestrer comme un morceau de musique dans un piano, orchestrer les plans et les valeurs. Alors on commence par échantillonner d'abord les valeurs, les tons en superposant des tons froids et des tons chauds. Et progressivement au fur et à mesure de l'élaboration qui demande beaucoup d'attention, on cherche des espèces d'équilibres harmonieux, des harmonies, des accords et ne pas heurter le panorama général de la toile. Il faudrait que la toile reste comme un poème, comme une partition de musique très sereine, mais néanmoins il faut quand même l'articuler avec des contrepoints, comme dans la musique, il y a des contrepoints, mais ces contrepoints même varient selon la densité de la toile, selon le format. Une toile ramassée comme celle là, les pigments sont beaucoup plus vaporeux, mais les signes sont beaucoup plus

ponctuels, de manière à donner un ton à la toile et tout ce dessin, cette structure de couleur doit jouer en fonction de la lumière. Tel ton chaud rappelle un ton froid, mais il y a les intermédiaires qui jouent, et les intermédiaires dans le ton ça peut être un blanc neigeux ou un blanc légèrement teinté qui unit ça à ça. Mais pendant que je cherche le ton chaud et le ton froid, je cherche aussi les courbes et les lignes que je peux situer de sorte les plans. Quelquefois il y a des [?]... qui sont droits. ::

Mais pour la première étape qui est très importante il s'agit d'échafauder, d'architecturer la toile. Généralement ce sont des lignes droites. Et au fur et à mesure que le tableau avance en valeur et en orchestration, on cherche quelques courbes maîtresses, très peu, pour rendre le rythme vertical de l'œuvre. Mais d'abord il faut ce qu'on appelle construire De même quand on construit une maison ou un temple il y a les fondations et il faut que ça tienne solide. Alors c'est l'angle droit et dans cette angle droit, dans cette position armature profonde puisqu'elle va souterraine on crée des petites lignes courbes par-ci par-là, et ça crée des accords, mais il ne faut pas en mettre beaucoup. Si on tient à une architecture pure il faut rester droit. Quelques courbes sont nécessaires et suggérées pour rompre le rythme de la verticalité. ... il faudrait donc un alliage, un mariage de la verticalité et de l'horizontalité.

Et tout le travail préalable et important consiste à structurer une toile, de même qu'on construit une maison. Il faut d'abord voir le sol, la qualité du sol, la qualité de la couleur et du matériau, et à ce moment on échafaude tout doucement, tout doucement. Et comme nous sommes dans l'atmosphère du leurre, il y a toujours des tons chaud qui vibrent et des tons froids, qui apaisent, qui tempèrent en quelque sorte les tons chauds. Et les tons chauds ravivent aussi les tons froids. Et tout ceci se donne avec plus ou moins de bonheur on peut atteindre ou ne pas atteindre. Alors l'effort du peintre c'est d'essayer d'arriver à cette chose là. Comme en musique d'ailleurs. De même en poésie, moins il y a de mots, plus le poème est fort On a vu Paul Eluard avec trois ou quatre lignes donner une intensité foudroyante, avec trois mots usuel de tous les jours. Tandis qu'on peut écrire des chapitres et des chapitres mais qui sont creux. Alors la fonction du tableau c'est justement de donner à voir avec beaucoup d'enthousiasme, beaucoup d'harmonie mais avec très peu d'éléments plastiques. Et c'est sur quoi tend tout peintre.

Le peintre n'est jamais satisfait parce que même s'il a trouvé quelque chose il veut toujours aller de l'avant. Mais quand il cesse, il cesse, mais au fond de lui même il voudrait toujours aller de l'avant. Mais souvent il se casse la figure. Alors il faut savoir s'arrêter à temps. Et lorsqu'il y a un échec on laisse la toile et on en reprend une autre. On est plus ou moins heureux d'avoir fait une toile et dans la toile qui suit nous essayerons de ramasser en quelque sorte les qualités de la dernière et en rajouter dans la seconde, qui n'est plus une seconde parce qu'elle sera une troisième et une quatrième. C'est donc une élévation en hauteur et nous retrouvons cette architecture, c'est à dire la verticalité Et l'horizontalité est nécessaire. Dans une maison il y a des fenêtres, il y a le parterre, il faut donc l'alliage des deux plans ponctués de courbes, symboliques bien sûr. Il ne s'agit pas de faire des cerceaux, mais d'asseoir cette composition. Comme un compotier ... dans un compotier dedans il y a des fruits, il y a des oranges et tout, mais s'il y a une banane qui sort, bon ... un compotier ça peut être un vase tout droit. Il faudrait donc chercher l'harmonie entre le contenant et le contenu. Une chose importante aussi à dire en passant très brièvement: lorsqu'un peintre, un créateur peint, il fait un avec son tableau, il n'est pas là pour dire "je suis le peintre et je peins un tableau". Matériellement parlant on peut dire qu'il est le tableau, puisqu'il y a un chevalet devant moi, mais dans l'intimité intérieure on peut aller plus loin ... et là je marque un silence, il n'y a plus personne. Alors qu'au fond. Eh ben il y a l'art, il y a l'envoûtement, il y a la fascination, il y a le rêve, il y a le mystère ... et que voulez-vous de plus? Et tout le monde entend un sentiment à cette chose là. Pourquoi? Parce qu'il est inné. C'est une qualité que nous avons en nous. Elle est divine. Et comme elle est divine elle est simple. C'est nous qui sommes encombrés.

Voilà pour l'essentiel.

Et un peintre ne dira jamais j'ai fini ma toile. Pourquoi? Parce qu'on peut dire qu'il n'a même pas commencé. Il travaille. A Jésus on disait "Où est-il?" Eh bé, il travaille avec son père. C'est à dire il est

à l'œuvre. Est-ce qu'il y a un moment dans la journée où on ne fait pas de gestes. Dès que vous êtes réveillé vous faites des gestes, quoi que vous fassiez. La peinture c'est pareil. On a vu des peintres se lever à deux heures du matin et regarder si un ton va ou ne va pas. Rouault se levait à deux ou trois heures du matin pour regarder si le jaune était à sa place ou pas. C'est comme ça. Un peintre n'est jamais satisfait parce qu'il est satisfait on peut dire. Mais c'est une satisfaction intérieure Je ne vais pas dire : ‘'j'ai réussi, voilà une œuvre d'art". Et en définitive le créateur s'il pouvait garder sa toile en lui-même comme un talisman, il la garderait, n'ayant pas honte de le dire, mais il faut aussi qu'il travaille, qu'il gagne sa vie, et puis l'essentiel était pour lui c'est que tout le monde participe, tout le monde collabore, aussi bien le collectionneur que le créateur, il font un seul ménage et tout le monde sourit d'enthousiasme, parce que l'œuvre d'art n'est pas attribuée à l'un ou à l'autre. Elle est collective, elle répond au besoin. C'est pour ça que dans les musées on fait des chaînes et tout pour regarder l'art. Puisque l'art c'est la plénitude, c'est la nature, mais aussi c'est notre physionomie intérieure qu'on a tendance à trop oublier. Voilà pour l'œuvre d'art, quelle qu'elle soit d'ailleurs. Ça peut être un poème, ça peut être une partition de violon, ça peut être une fresque ou une peinture, une architecture. Le résultat c'est un devenir constant, n'est-ce pas. On n'a jamais fini de faire une œuvre d'art. On travaille dessus. C'est le cas des musiciens. Si on demande à Jean-Sébastien Bach qui prend toujours le motif et on croirait qu'il le répète, et pourtant tout ça c'est archivé et à le moindre détail et moindre note ... qui donne une certaine coloration. Alors que dans le rythme général quand on voit les quatre sonates de Beethoven par exemple, on retrouve toujours ce rythme et cependant lorsqu'on les déchiffre avec le sentiment du cœur on trouve que c'est de la créativité, et cette créativité comme elle est intense elle touche tout le monde. Après vous passez devant une maison, on joue du Beethoven, et ben, vous subissez le Beethoven, c'est à dire vous avez votre relation d'une rapsodie hongroise ou d'une pathétique ou d'un clair de lune de Beethoven, parce que nous faisons corps avec. Nous avons l'oreille externe et l'oreille interne. L'oreille interne se concilie avec ce qu'on appelle l'œil interne, ... seule liaison avec la verticale. L'oreille se trouve à la thyroïde et entre l'appareil thyroïde et la thyroïde le troisième œil se trouve au milieu du front, entre les deux racines du nez. Il y a un mariage, et ce mariage c'est le cas de Beethoven qui est devenu sourd, mais extérieurement. Mais à l'intérieur c'était la limpidité même. D'où le mécontentement, il voulait aller pousser la chose plus loin. C'est toujours une élévation vers des états de conscience. Dans tous les niveaux on cherche toujours les vrais états de conscience et plus haut. Pourquoi plus haut? Parce que c'est le sommet. Pourquoi le sommet? Parce que c'est le divin. Vous revenez à votre origine, c'est tout. On était tombé. C'est ce qu'on appelle la chute. Si j'ai chuté, puisque j'étais au troisième étage j'ai chuté, après je prends la corde ou l'échelle et je monte. C'est difficile. Le peintre aussi. On a vu des gens racler leur toile ou ne pas être satisfait et la déchirer, la détériorer.

Mais d'une manière artisanale un peintre élabore sa toile dès le départ. Il faut donc un travail d'élaboration. De même pour dessiner il faut savoir, connaître l'anatomie, plus ou moins. Et puis chercher la structure nécessaire d'une figure, ou d'un rocher ou d'un arc en ciel. On peut dire dans ce sens là qu'il y a le portrait du paysage. Il faut savoir faire un arbre, savoir de quoi est fait un peuplier, un rosier, et faire l'anatomie. Eh ben, même une tache elle a sa physionomie et elle a sa couleur et on dirait même sa philosophie, sa psychologie. C'est une même chose. Pourquoi? Parce qu'elle irradie. Quand vous avez un brillant ici ou une bague elle irradie. Elle touche le soleil, elle nous touche et la couleur, etc. Tout ça fait un tout. Nous sommes donc participants et co-créateurs et cohéritiers. Nous bénéficions en quelque sorte de cette chose qui est gratuite et qui est solennelle. Elle est gratuite parce qu'elle est inestimable. On ne peut pas la payer. Alors elle est gratuite. Le soleil, les étoiles c'est gratuit **parce qu'on ne peut pas les payer. Voilà !**

Encore un dernier mot sur la peinture abstraite. Vous faites de la peinture abstraite, mais on peut quand même dans vos tableaux reconnaître des paysages et du figuratif. Quel rapport entre l'abstrait et le figuratif ?

Ce rapport est toujours le fondement de la relation. Il faut dire un mot sur le sujet-objet, qui crée la dualité. Il n'y a ni sujet ni objet. Alors vous dites abstrait. Cela implique aussi un côté concret. Donc,

avec les concepts nous auront d'une part le côté abstrait et le côté concret, c'est-à-dire la non figuration, l'informel avec la figuration. Mais précisément, et la question est bien posée, il y a un jeu entre ce qu'on appelle la forme et l'informel. Comme tout est forme, comme tout est geste cosmique, nous nous donnons par la ligne, par la courbe, par une valeur colorée ou non un aspect d'une chose. On chosifie en quelque sorte les éléments. Une table on dit que c'est une table. On met un rectangle. On dit que c'est une table. On crée un concept. Alors, pour être bref, peinture abstraite, peinture concrète, c'est la relation, c'est le jeu des substances, des textures qui jouent. Et à ce moment là on peut voir un tableau où on ne déchiffre rien, on ne voit rien, et curieusement dans un petit coin on va voir une petite table, ou une montagne. Et bien voilà qui donne du souffle au tableau entier. Mais si j'enlève ce petit arbre minuscule, on dirait que c'est abstrait. Mais en réalité cette appellation n'est qu'un concept, et tout concept, à savoir leur...mais il n'est pas important. Ce qui compte c'est ''Est-ce que le tableau respire, est-ce qu'il y a émanation spirituelle ?"

S'il y a une déficience quelconque c'est un peu comme une fausse note chez un pianiste. On rectifie la chose. Et c'est le cas de toute méditation, de toute création artistique

Le rapport abstrait/concret il sera toujours ce comme aujourd'hui on dit soyez juste, soyez charitable. Mais si je suis charitable et je manque d'amour ça ne sert à rien. Ça serait donner des miettes aux hommes. Regardez les miracles. Il faut donc parler d'équité, c'est-à-dire faire au mieux ce qu'il y a, mais qui correspond à cet amour universel qui repose sur la sagesse. Et la sagesse doit se cristalliser, se concrétiser dans la vie quotidienne. Savoir sourire à quelqu'un ça va planter un clou, se contenter de peu... maintenant s'il y a la richesse vous la distribuez. Regardez quand il y a du soleil on se met à l'ombre, on dit c'est trop chaud, quand il y a un pont on se met au soleil, on prend même des bains de soleil.

.

Guermaz - candidature de Guermaz à la fonction de professeur de dessin aux Beaux-arts d'Oran Source : copie de deux pages dactylographiées, signées GA. Guermaz, non datées, [octobre 1960 ?]

Guermaz

Rapport sur la manière d'envisager la fonction de professeur

Les changements intervenus dans la composition des jurys, l'entrée de Maitres modernes dans le corps professoral autrefois réservé aux seuls ‘’Académistes" bref, une conception nouvelle de la fonction d'enseignement à l'Ecole Nationale des Beaux-arts de PARIS (jusqu'où l'on voudrait pousser les meilleurs sujets) sont autant de faits propres à donner un encouragement, si l'on peut dire officiel, à enseigner avec hardiesse, ou mieux en conformité avec notre Siècle; de même que dans l'Enseignement primaire et secondaire, on a bouleversé "la méthode" en fonction des dernières données de la Psychologie moderne,

Qu'est-ce à dire ? Que le jeune professeur doive prendre-parti dans une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes, pour les Uns contre les Autres ? Ou bien plus sagement dispenser à ses élèves la grâce de tous les comprendre. Cette dernière proposition serait la nôtre à condition de lui donner une juste mesure.

En effet, notre position serait celle d'un professeur d'Art en même temps que d'un psychologue vis-à-vis de jeunes gens à qui la vie quotidienne, plus particulièrement à cette époque, a imposé une certaine image de "la forme Picasso" ainsi que nous l'entendons dire maintes fois d'un immeuble moderne, d'un ustensile stylisé, ou bien encore et le plus souvent d'une décoration fantaisiste bariolée et de mauvais goût. A ces jeunes élèves, il nous faudra donner le vrai goût de l'épure : l'enseignement-de l'Antique, les exercices "d'Académie" éveilleront en eux le sens de l'harmonie et de la mesure presque mathématique au sens où le corps humain (la Statue) sera la première structure dont ils étudieront la complexité et la perfection! Volume et donc lumière,-Plasticité mais aussi spiritualité; et sur ce dernier point l'explication esthétique les références à l'histoire des civilisations grecque et gréco-romaine,-et plus près de nous, à la Renaissance, viendront compléter les cours d'anatomie par trop scolaires.

Mais pour y parvenir, il nous faudra avant tout et essentiellement développer en eux la sûreté du dessin, le besoin d'une économie de moyens par rapport à ce que l'œil aperçoit de multiple, ou pour mieux dire en termes consacrés : le "métier".

Pour nous résumer, il sera de notre devoir de former un humaniste, un artiste sensible en même temps qu'un "Artisan". Et à ce sujet, il convient de rappeler que le croquis exercera l'étudiant à exprimer sa première sensation, le dessin d'imitation, à étudier volume et lumière donc à spiritualiser, la gravure à condenser, enfin à préparer à "former" en "couleurs", à être peintre.

Que sera, de ce fait, l'enseignement que nous pourrons donner des Modernes puisqu'il ne s'agit plus haut que d'étude de l'Antique et des civilisations anciennes?

Il est vrai que nous devons y jouer un rôle modeste, volontairement prudent car plus que jamais la vie moderne et ses moyens de publicité attisent naturellement et très tôt la curiosité d'un jeune écolier mis en .contact brutal avec son époque (expositions artistiques fréquentes, exposés cinématographiques ou télévisés, relations de la Presse sur les ventes publiques ou sur la cote exorbitante de tel ou tel artiste vivant. Notre rôle sera celui d'un de nos professeurs qui, je m'en souviens, alors que notre formation classique était déjà bien avancée, nous mit en présence de reproductions de VAN GOGH et de MATISSE pour nous démontrer que ce qui était éternel dans l'art ancien se retrouvait dans les œuvres modernes.

Et de la sorte, nos élèves ayant tout compris ou appris du "métier", tout retenu de l'histoire et des différentes expressions artistiques, seront à la sortie de l'Ecole, des artistes en pleine possession de leurs moyens et prêts à devenir enfin personnels.

Avant de terminer, un mot sur la méthode pédagogique: des élèves peu doués, c'est souvent la majorité, nous nous emploierons à faire des amateurs éclairés; aux plus doués, nous prodiguerons remarques et conseils mais à chacun dans le sens de sa personnalité afin de ne pas produire, comme jadis dans les ateliers, plusieurs artistes (véritables jumeaux) dessinant et peignant les mêmes sujets, les mêmes personnages de la même façon.

C'est croyons-nous le but de toute pédagogie.

Abdelkader Guermaz

Guermaz – le peintre Nicolas Rin
Source : coupure de presse *Oran Républicain* avec copie d'une photo, signé Guermaz.
Vraisemblablement Printemps1961, Galerie *Colline*, Oran

Guermaz

Le peintre Nicolas Rin

L'Art à notre connaissance, doit être partie inhérente de l'artiste; ce dernier évoluant avec le temps qu'il subit inévitablement, ne peut donc renier l'élan de création. Aussi, ce que l'on nomme communément tradition, ne peut être compatible avec expression, force créatrice sans limites. Comment dès lors, dans le grand périple qu'accomplit chaque jour l'homme à la recherche de son idéal (conforme à ses goûts), se laisse ankyloser dans ladite tradition, celle-ci n'étant d'ailleurs que l'équivalence stérile du confortable... conformisme.

Sans aucun doute vous est-il arrivé de demander à quelque peintre averti s'il existe réellement une peinture classique ou moderne ; il vous aura assurément répondu: de la bonne ou de la mauvaise... une œuvre de Vélasquez ou de Raphaël fut très actuelle à l'époque; pour nous, elle est classique. De ce fait, un peintre contemporain deviendra classique pour les années à venir. Braque n'est-il pas déjà classé, c'est-à-dire classique ?

Ainsi donc, comme la fleur au faîte de sa tige, l'expression éclôt, native d'elle-même, et forme le « message ». Si nous acceptons la définition de l'art comme étant justement l'expression, l'état d'âme de la vérité dans des formes sensibles, et si nous considérons la vérité comme l'interprétation de l'humaine expérience, il est évident qu'une œuvre d'art est essentiellement communicative.

Voilà que le mot est lâché là où précisément se situe le chemin sur lequel le peintre Rin s'est lancé pour nous illustrer sa démarche. Ce jeune créateur au tempérament vigoureux ne veut appréhender que ce qui est valable ; cela s'entend de la plastique pure. Nulle concession à l'artifice ou au conventionnel. - Avec ordre et ténacité, il poursuit un travail lent; ses toiles suggèrent plus qu'elles ne décrivent ; le sujet qui est presque inexistant et souvent informel, est substitué à l'orchestration sonore, musclée, savamment décantée sous son apparente promptitude.

C'est une caractéristique de Rin, qu'aucune de ses toiles, fût-elle de petit format, n'est « petite ». Témoins les séries sur le thème « Soleil » qui sont d'exquises partitions de musique, toutes rayonnantes avec leurs harmoniques bleues, rouges, jaunes, vertes... Le peintre aime la grandeur et la profusion qui ne se nomment' jamais stridence. Captivante, la peinture de Rin est élaborée en fonction du thème choisi, soit par sa forme, soit par son écriture, sans renoncer au rythme. Une barque, une bribe de ciel ne sont que des prétextes à composition. Dématérialisé, le sujet est transposé en couleur-lumière - et toute supercherie de perspective linéaire est volontairement bannie. Ses aquarelles sont autant de notes subtiles et denses, lestement enlevées. L'on peut - à dire vrai - concevoir les travaux de Rin non dans leurs proportions mais plutôt dans leurs dimensions essentiellement plastiques. Son actuelle exposition à la difficile-Galerie Colline, nous révèle cette unité permanente dont la structure ferme et éloquente nous séduit.

Lors de ma visite dans son atelier de la place Protin, où il faut courber le dos pour y accéder, je fus littéralement envahi par le nombre étonnant de tableaux en préparation ou achevés. En effet. Rin produit beaucoup. Au milieu de rouleaux entassés, déroulés pêle-mêle, les pots de peinture sont disséminés comme autant d'obstacles pour le visiteur ; la couleur s'étale sur la palette, qui n'est autre que, le mur de l'atelier ; il arrive souvent que le peintre mélange ses couleurs à même le sol...

Comment procède-t-il ? Sa création échappe à l'analyse ; il n'est pas question de tenter une entreprise impossible à priori. Mais on peut néanmoins essayer d'en suivre les étapes aux secrètes et subtiles métamorphoses. Chaque toile subit une préparation initiale, un « dessous » répondant à l'intention de la recherche : Une peinture apprêtée de rouge devient en cours d'exécution, blanche ou

verte ou bleue et inversement. Là encore réside le secret de Rin. Son périple est long : Rin, peintre doué ne fait que magnifier ses dons. Il se renouvelle peu à peu, progressivement, approfondissant le monde très particulier qui est le sien. La matière joue également un rôle important dans sa peinture.

Il se joue de surcroît des difficultés quant à la trituration des textures. Déjà couronné de nombreux prix, son périple est suffisamment étendu : Paris-Vichy. Lyon, Vence, Milan, Alger, Oran.

Son œuvre féconde et mâle retient l'attention des collectionneurs les plus difficiles, et est largement saluée par la critique parisienne.

Rin, en plein épanouissement, poursuit foncièrement sa tâche. Servi par un tempérament impulsif et un talent incontestable, il marche sur le chemin de la consécration, et son œuvre, pleinement, se justifie.

GUERMAZ

Guermaz – le peintre Nallard
Source : coupure de presse *Oran républicain* les arts à Paris, exposition Nallard chez Jeanne Bucher, Paris, 1961

Guermaz

Louis Nallard, maître des équivalences plastiques

Sans vouloir m'acharner à déclencher le déclic saugrenu si souvent mis en marche quant a l'exégèse de l'art actuel ou à en démêler quelque embryon analytique du rouage - fut-il le plus brouillé -. Je voudrais néanmoins n'en déceler qu'un fil.

S'il est vrai que, compte tenu de la marche inéluctable du temps, l'art doit avant tout et par nécessité logique, répondre aux exigences de notre temps, alors la langue aura désappris les mots. Immanquablement, nous subissons ces exigences qui s'imposent à nous; car, qu'on le veuille ou non, nul ne pourra prétendre agir ou penser comme aux temps des alexandrins, de Watteau ou de Massenet. Le moment parait propice où il cessera d'être possible de maintenir des équivoques, des idées fausses ou contradictoires.

Car en fait ce qui, auparavant avait nom tradition, c'est progressivement substitué par celui de création. Certes, les arts de quelque nature qu'ils soient, nécessitent naturellement pour se justifier quant à leur essence, à leur devenir même, un langage. Il s'agit donc d'une réalité proprement spécifique qui n'a aucun rapport avec la réalité-réelle. Une œuvre d'art, une mosaïque, voire un poème, pour être palpables, tactiles, si l'on ose dire, doivent assurément être forgés selon une directive, une manière de conception sinon un moyen d'expression.

Eu un mot, chacun de ces arts doit avoir un sens, une porter métaphysique ou sensorielle et, qui ne se justifie qu'en fonction du tempérament, c'est-à-dire de l'inclinaison naturelle de chaque artiste par ce que émanant du créateur libéré ainsi de toute contrainte, sans d'autre geste que celui de sa liberté conceptionnelle et subjective. I1 résulte donc que s'opère une intime affinité, un magnétisme physique entre créateur et objet créé. Pour atteindre ce but, cette perception fondamentale des choses, l'artiste doit être possesseur d'un vocabulaire personnel. Et puisqu'il s'agit aujourd'hui d'illustrer mon propos par un peintre - ce qui, d'ailleurs, pourrait l'être aussi pour un poète - mon choix est fait, Ma prédilection s'est penchés sur l'un parmi les plus authentiques artistes que Paris et l'étranger aient définitivement consacré ; celui qui, perpétuellement nous édifie de, son merveilleux message. Il se nomme Louis Nallard

Né à Alger en 1918, muni d'une formation universitaire secondaire, Nallard, abandonna aussitôt l'école malgré ses brillantes études dans sa ville natale, études qui, sans conteste, eussent pu contrecarrer sa vocation. Car n'oublions pas que « Louis » est né peintre comme un naît chanteur ; et il n'est ni puéril ni extravagant de s'en convaincre, non sans une joie profonde que dés l'année 1945 notre peintre se manifesta pour la première fois, en exposant ses travaux déjà non-figuratifs. Ceux-ci obtinrent les plus vifs encouragements. Ces succès lui permirent, par la suite, de s'établir à Paris, ceci depuis 1947. Voilà pour l'identité et le recul.

un « abstrait » par excellence

Depuis lors, Nallard, avec ses quatorze années de présence dans la grande capitale, ne cesse de se justifier, en battant tous les suffrages, avec ses amis peintres ou écrivains, recevant aussi bien du public que de- la critique, leur légitime et réconfortante approbation. Cela à plus d'un titre : Nallard est et demeure avant tout le peintre abstrait par excellence. Est-ce à dire que son art s'accommode uniquement de formes géométriques ? Que non pas. Son concept est pur, intentionnelle sa démarche. Si le sujet est volontairement banni, la Structure en est le principal objet. Et comme tous les termes génériques, celui d'art abstrait embrasse toutes sortes de techniques, l'une se rattachant a la forme, l'autre a la couleur, l'élément négatif s'oppose inévitablement à la figuration dite classique.

Aussi, aux envois lyriques d'un Hugo ou même d'un Saint John Perse, ne sommes-nous pas plus près de la poésie toute simple mais - ô combien mordante -- de René Char ou Francis Ponge ?. Éluard avec son écriture automatique n'a-t.-il pas rompu le fil de l'histoire des légendes surannées ? Objet-poésie jailli comme un bouquet, l'art de Nallard n'est élaboré qu'en fonction d'impératifs purement picturaux.

Avec probité et une virile assurance garantes d'un beau métier, il recrée sans cesse en se forgeant un langage n'appartenant qu'à lui, une expression qui se refuse à toute gratuité ou convention extérieure.

Pour lui, le besoin de se manifester répond à servir l'art dans toute sa vérité, synonyme de pureté. Vouloir établir un processus. Impossible. Essayons tout au moins de pénétrer dans son secret. Nallard, maître des équivalences plastiques, ai-je dit plus haut. Oui. Comment procède-t-il, là réside son énigme. Si toutefois, l'on tentait d'appréhender le fil conducteur des découvertes de ce grand styliste de l'informel, on serait systématiquement envoûté par l'orchestration sonore de ses toiles qui suggèrent plus qu'elles ne disent.

C'est une manière du peintre qu'aucune de ses créations, ne se refuse à la contemplation. Son intention, son dessein résident dans la mesure pondérée grâce à laquelle, le tableau atteint son équilibre, sa plénitude avec cette recherche de la forme décantée absolument remarquable. Lignes courbes, morceaux de droites, contacts, le tout modulé avec une rare aisance

Ce grand garçon blond, à la corpulente forte est plutôt avare de mots; la rhétorique le suffoque, fin et racé, étonnant de simplicité, ses propos sont brefs; cependant sa persuasion touche juste et frappe dur.

Nallard comme la plupart de ses contemporains, n'aime ni le grandiose ni le fantasque; ses œuvres aux gestes ordonnés, sont à l'image de sa personne. Des formes nobles, véritables arabesques musicales créant le rythme. Tout est construit dans une prestigieuse harmonie d'ocre, de vert amande, de gris éteints, de blanc et de brun, Les masses s'agencent d'elles-mêmes toutes empreintes de la magie intentionnelle et fluide des plans de lumière. Car, sachons-le bien, Nallard ne se contente guère d'une couleur réussie ou d'une heureuse métamorphose; il n'est jamais à l'affût de préciosité ou d'épithètes rares. Son désir vise précisément à n'atteindre que la perfection plastique qui n'a aucun rapport avec certaines démarches stériles et minces. L'artiste écarte foncièrement toute inconnue possible en élaborant des formes ayant une signification, le plus souvent sévères dans la conception, Cette rigueur dans la composition, (voilà le mot-clé de Nallard) se nomme écriture, Une écriture au filigrane pur qui se délie en méandres d'une indicible beauté- Quelle résonance, quel souffle bienfaisant se dégage de ses œuvres atteignant la sereine ordonnance

une savante maturité

Ecliptique et savoureux, l'art de Nallard suscite un intérêt captivant et communicatif parce que issu d'une lente et savante maturité d'un homme qui ne cède jamais à la concession, se jouant également de toute difficulté. Mais dirons-nous, l'activité ne s'affirme pas uniquement par son prodigieux talent de créateur de formes et de beautés : il est lui aussi friand de matière. Tantôt légère, tantôt dense ou bien étalée en partie inhérente à la couleur, répartie judicieusement en- certains points élus, exigés par la composition.

Chaque trouvaille, chaque détail ne sont suggérés que dans la mesure où ils concourent à enrichir l'unité de la surface. Parfois le peintre néglige délibérément une note jugée secondaire pour en renforcer une autre, amortir un ton pour insulter à l'œuvre toute sa cohérence plastique, d'où son charme captivant et sa parfaite unité

Je le rencontrais au début de cet été, juste à la veille de son départ et c'est entre deux vernissages (Chastel suivi de Bouqueton), que je pus revoir, à ma grande satisfaction, ce gaillard retenu par ses amis qui sont nombreux, dont ils ne peuvent s'en séparer qu'avec peine. En effet. Nallard voyage

beaucoup, et pas seul car il a une compagne, peintre aussi et de grand talent ; elle s'appelle Maria Manton, et n'est autre que sa ravissante épouse.

L'un et l'autre sont habitués aux voyages, fussent-ils les plus éloignés. Après leurs régulières expositions à Paris, les voilà partis tour à tour vers l'Amérique, l'Allemagne, la Suisse, l'Italie, la Belgique, l'Espagne, la Yougoslavie.

Mais moi, qui, à mon grand regret n'étais pas du voyage, je me dirigeais tout simplement vers la *Galerie Jeanne Bucher*. Cette « maison » aujourd'hui devenue célèbre abrite justement et en exclusivité les travaux de mon ami Nallard. Là, à mon aise, à côté des Bissière, Reichel, Moser et autres artistes de réputation mondiale, je contemplais, pour la joie du cœur et de la –rétine, le généreux et souverain message, riche d'intentions, à hauteur de l'œuvre qui s'y identifie pleinement

Guermaz.

Guermaz - Avant-première exposition *Georges Rouault Première période 1903-1920* au Centre Georges Pompidou 18 mars 1992 - 4 mai 1992
Source : manuscrit sur feuille format A3 sans alinéas ni paragraphes, signé Guermaz 92

Guermaz

Avant-première Georges Rouault

Renoncer aux paradoxes est une manière de les apprivoiser. Par-delà les rites, les manifestes, enviable est la quête si toutefois elle consent à garder son vêtement d'humilité. Une tranche de vie tissée d'un âpre vertige : 1903-1920. Puis, l'on s'interroge quant à la commodité du langage. Evènement capital en guise de festival ; un signe rédempteur : Georges Rouault. Ici, les réflexions débordent du cadre ; et la véracité du culte s'impose comme les « Petits Riens » de Mozart. En dépit de nos mémoires vétustes, nous pressentons l'élan de gloire du grand maître qui, depuis longtemps déjà, a atteint sa branche d'immortalité. Ce mardi du Couronnement sera donc fêté solennellement au Centre Georges Pompidou en présence de deux personnalités de prestige : le Ministre de la Culture, Jack Lang et le Président dudit Centre Dominique Bozo. La charmante invitation nous autorise à remercier et féliciter la grande famille Nouaille-Rouault.

Sur la même lancée, hâtons-nous de louanger également le Directeur de la Galerie Yoshii qui a présenté tout récemment – et avec quel luxe de raffinement – le célèbre Miserere en édition petit format où le grand public a redécouvert la maîtrise du peintre-graveur, savamment ancrée sur d'inviolables fondements. Une métaphore à marquer d'un trait de sel, sans altérations de dièses ou de bémols, pourrait se résumer ainsi : Rouault-Vitraux, Rouault-Vitraux ; car ici la lumière fuse de toutes parts. Au clavier, un arpège fascinant, une cérémonie drapée de délices ! Sobre et lumineuse, la chapelle en l'honneur de Rouault est dressée, qu'il s'agisse du village de Kiyharu ou de la Fondation Yoshii. Une nouvelle terre sous de nouveaux cieux, admirons les soleils de Rouault, et voici que notre peintre s'impose en héros vainqueur. A l'heure de la vidéo et du patin à roulettes, à l'heure des rues piétonnes - qui sont devenues de véritables parkings – et l'écologie en voiture, Georges Rouault, tout au long de sa prodigieuse carrière, s'est parfois insurgé contre les conventions stérilisantes et les arguties fardées. Cela nous paraît légitime même lorsqu'il lui arrive de hausser le ton, du reste, tout empreint d'une profonde sincérité. Rouault bouscule ; mais c'est pour mieux régénérer nos cellules amorphes…

A cet égard, rien ne pourrait être plus édifiant que la fameuse correspondance échangée entre Rouault et Suarès. Hautement instructives, deux manifestations marquantes au creuset de l'Art : Rétrospective au Musée d'Art Moderne suivie de l'habit cérémoniel de la Donation. La fille du peintre a-t-elle effleuré l'armoire pieusement gardée ; et voici que surgit la floraison d'éminents critiques. Beau critère...rien que des compliments. Vouloir déceler quelque embryon des états d'âme de l'illustre créateur n'est pas chose mince. L'éblouissement entre deux rives : *Sainte-Face* au Musée du Vatican, *De Profundis* au Musée Pompidou. Et l'on ne saurait se surprendre qu'on trouve Rouault si rigoriste, si exigeant.

Prélude en marge du vernissage ; Rouault et sa fulgurante magie ; l'œil qui scrute sans défaillance ; là encore, le recueillement forge ses assises sur la trame docile de l'Histoire. Accords de tons aux vibrantes sonorités, contemplons avec ferveur ce mariage sacramentel couleur-matière en leur vivifiante communion. Dans le dédale des éclairements et des chantiers qui n'en finissant pas, à coup sûr, mes vœux sont exaucés. Rouault doit pouvoir bénéficier de deux ou trois salles au Louvre, de préférence côté Cour Carrée, de plus une fastueuse réception qui se déroulerait sur le tapis rouge de l'Elysée, me remplirait de joie ! Il est, sans aucun doute, grand temps de l'enregistrer ; ceci afin de céder la parole à notre souriant et dévoué Ministre.

Guermaz 92

Guermaz – Pleins feux sur Georges Rouault
Source : Source : manuscrit sur feuille format A3 sans alinéas ni paragraphes, non signé, non daté, vraisemblablement écrit à l'occasion de Exposition *Georges Rouault Première période 1903-1920*, 18 mars 1992- 4 mai 1992 au Centre Georges Pompidou

Guermaz

Pleins feux sur Georges Rouault

En amont du firmament, le mythe ; entre ciel et terre, la chute lovée sous sa cendre couvrante. Envol glorieux aux arborescences vierges, il n'est de louable vertu que celle qui engendre ses antécédents. On se forge un nom. Grain tout formé dans l'épi. Et sur le clair sillage d'un éclair, Georges Rouault, chantre bienheureux entre deux ailes d'ange, réapparait en habit de fête... Deux niveaux en marge du poème audio-visuel qu'embrasse la lumière des projecteurs. Nous sommes au Centre Pompidou dans la fièvre du débat : premières projections de films aujourd'hui même ; à qui le Coriolan dans la maison de Tullius ? A qui le Christ et ses Disciples ? Mon beau patrimoine, tu es un trésor caché !... A nous d'y accéder tout chargés de concepts, à nous, le singulier constat. Si évocateurs en leur secrète beauté ; tant d'ouvrages qu'on scrute du regard...Que n'a-t-on pas écrit sur la gloire opérante du grand maître. On s'y perd. Cependant, sans mettre trop l'accent sur l'abondante littérature qui ne cesse de l'assiéger, il est intéressant de relever certains points demeurés encore obscurs ; ceux-ci pouvant à leur nous aider – paradoxalement - à y voir clair. Pour une large part, l'exégèse fut-ce la plus sourcilleuse, y trouverait son compte...Mais de grâce, Georges Rouault a-t-il un seul instant, quitté son axe à jamais scellé au roc de sa puissance ? De la genèse aux prémisses déjà fécondes jusqu'au dernières ouvres de la maturité, y-a-t-il eu une quelconque coupure ? Transition dirions-nous, mais cela ne nous rassure guère ; tant il est vrai que tout discernement doit s'accommoder d'une percée à vif ; du vécu de l'expérience. Or Georges Rouault ne s'est-il pas éprouvé lui-même face à sa propre vie intérieure ? Pour l'auteur du Miserere, il n'ya ni avant ni après...une seule brassée résolument unifiée en dehors de l'espace-temps. Un seul élan visant l'essentialité. Irréversible. Le fruit étant dans la graine, et la graine dans le fruit ; c'est assez dire que la dualité n'est qu'apparente.

Ce brave médecin que j'ai connu lors de mon hospitalisation, me disait un jour : on vous a soigné, mais vous nous avez guéri...pour nous, vous êtes, cliniquement un homme mort; mais à force de nous parler de Rouault, on vous accorde un sursis. Et d'ajouter : sachez que la vie et l'œuvre du célèbre peintre ne sont à vrai dire que les deux aspects complémentaires d'une même Réalité. Elles coïncident en quelque sorte. Cette déclaration - aussi pertinente -je l'avais reçue comme un coup de grâce puisque mon sursis dure encore. En effet, l'Esprit en s'incarnant s'humanise ; et l'humain, en retour, se spiritualise. Il y a donc Relation. Religion en cercle fermé puisque celui qui revient à la Source devient la Source. Du reste, nous ne l'avons jamais quittée puisque nous sommes non-nés. L'Eternité n'a jamais commencé sinon c'est absurde. C'est donc grâce à l'involution de l'Esprit dans l'être humain que ce dernier évolue par étapes successives. Sinon d'où lui vient l'impulsion première ? Grand mystère synonyme d'Amour-Sagesse. J'y souscris. Car, en vivant l'expérience de ces deux polarités masculine et féminine, la Vérité apparaît à notre œil intérieur. D'où le vocable Esprit de Vérité. On peut avancer sans réserve que Rouault, homme authentiquement religieux de par sa vocation christique, dans le sens plein du mot, était doté d'un sixième sens ; voire même d'un septièmemmmmm...infinitum ! C'est ce qui lui permettait – intuitivement – de penser et sentir tout à la fois. Simultanément avec les fibres de son être. Come on le voit, le peintre reprenait ses travaux, il les sublimait, les transcendait jusqu'à toucher du doigt leur tension dévorante. Pour lui, concevoir, c'est créer. Ainsi l'alchimie couleur-matière s'inscrivait d'abord dans ses profondes entrailles avant d'être transposée en surface. Sa magie interne se substituait en image externe, mais restait irrévocablement elle-même. On le vérifiera sans peine : l'interliaison s'opérait principalement à partir du plexus solaire, - corps subtil - , situé dans le ventre jusqu'au cerveau dont le rôle n'est que de refléter – réfléchir – tel un écran, les impressions reçues.

Peintre d'une autre dimension, Rouault était inlassablement préoccupé à décrypter le sens, le trait symbolique au détriment de la narration descriptive, sœur de la forme tangible ; bien que celle-ci fût l'exacte transcription de son intériorité créatrice. Souvenons-nous que c'est une erreur de croire que la pensée émane du cerveau. L'enfantement de toute l'humanité s'effectue en bas, au Centre. Un canal très important : la colonne vertébrale. Combien donc sont justifiés les sarcasmes et autres soubresauts insolites du grand maître à l'égard de ceux qui n'arrivaient pas à le saisir. Certes, il y a aussi ces détracteurs de façade, plutôt enclins à se satisfaire des génies du jour, genre carte postale à la Hollywood-City ! L'incision au feu blanc, la voici : le Juge de Rouault ne juge personne ; le Clown ne joue point au clown ; les Femmes cristallisant la Vérité : Une, non conceptuelle, au-delà même de la non-pensée ; le Christ implique le rachat ; ce qui nécessite la faute ; sinon qu'advient-il des prérogatives de la Rédemption ? Enfin, nous entrons dans la clarté Alors qu'à onze ans, je gardais les moutons, André Malraux, avec une saisissante économie de moyens, l'avait déjà prophétisé : il n'y a ni juges ni clowns ni filles de Rouault hors de ses toiles. Ce ne sont pas des êtres humains ; ce sont des signes d'ordre plastique. Rouault n'est pas un homme « qui voit » ; c'est un homme qui « est ».

Voila ! Mon beau patrimoine, tu es un trésor caché. Beaubourg ; Fribourg ; bientôt au musée du Louvre, tu seras dans ta maison à plusieurs demeures. Les diacres et les vicaires, quittant pour un instant, leurs diocèses, s'en réjouiront. En cette époque de gigantisme florissant avec ou sans pyramide, Georges Rouault haut-juché au fronton de sa gloire ; n'est-ce pas là, un signe révélateur de sa mission alliant ferveur et vertu ? N'est-ce pas un signe révélateur de son accomplissement ?

Guermaz

Guermaz – au cirque
Source : manuscrit sur feuille format A3 sans alinéas ni paragraphes, signé Guermaz, daté 11/12/78, mais vraisemblablement réécrit en 1994 en intégrant des éléments postérieurs à 1993

Guermaz

de papa Pipo à l'abbé de Fatto

Une femme chanta. Dans la louange jubilante de la foi, sans étreintes, quatre mains sur l'ivoire, Schubert tout au long de sa prodigieuse procession. Stances, si richement feutrées, trois intermezzi plus la sonate en fa mineur. On a bu au prestige de Sylvie Mercier à l'heure du Brahms de l'éloquence. T'as dit ceci, t'as dit cela, si ça c'est tassé, assez de ressasser. Nous sommes à la veille des fêtes ; et nous voici rassemblés autour de l'arbre sacré. Grâce aux bonnes volontés le cirque vit. C'est le principal. On a prêché la réconciliation ; et celle-ci a été adoptée dans l'égalité et la compréhension. Qui aurait à s'en plaindre ? Tant d'efforts conjugués de part et d'autre ; un courant de sympathie s'y est forgé. Il fallait restituer à l'enfant sa part d'enfance. Quelle créature réunit en elle toute la diversité de la création pour en faire une image de l'Unité Divine ? Sinon L'homme ? Unité du multiple sitôt le moi apaisé. Le péché aura-t-il troublé ce vaste dessein en voulant arrêter ce qui était l'essor de la Vie ? Toute l'histoire du monde se fond en son originelle destinée.

Recueillis au vol, ces mots lapidaires, magistralement énoncés par M.C., Docteur en musicologie, Paris, Poitiers, Besançon, Marseille...Ecoutons plutôt : l'Ordre ordonne, le Son sonne...les instruments n'étant, en fait, que les paramètres provisoires mais utiles. La personne est un support. Elle ajoute : « on discrimine, on déchiffre, on analyse, on rationalise, alors que notre Esprit est Vacuité, Espace libre, Immaculé, Suprême Plénitude. Il faut « rentrer » dans la partition – sans parties – pour fusionner avec l'ensemble, le portraitiste rentre dans son modèle pour saisir le « caractère ». Beauté, harmonie, charité, nous portons en nous comme autant de facettes issues de la même Réalité. Est-ce un appel aux sources, ce rappel clarifiant ?

En guise de témoignage, rafraichissons-nous la mémoire. Point de mire et de réflexion, le Festival de Monaco aura été beaucoup plus qu'un trait de morale. D'abord le parfum Nina Ricci de la Princesse Grâce a soulevé bien des passions. Dédé qu'a-t-il à dire de Givenchy sinon et éclat de rire d'Elisabeth T. ?Dépêchons-nous ! Le souper est servi par la trépidante Stéphanie en l'absence du Chevalier Hans Vliet. Georges Carl lorgne la jupe plissée de Caroline. CB, le doigt posé sur la jupe-portefeuille de sa ravissante femme s'écrie tout frivole : Chérie, du taffetas et un brillant au doigt... En vison blond, style Sylvia Montfort, Jacqueline Cartier a été fascinée par le côté Renaissance des robes à manches-gigots et des rabats-corolles. Un autre hommage-coffret au parfum discret a été rendu au Ministre Jean-Philippe Lecat sous la forme du foulard mauve tendre de la baronne Judith.

A peine deux minutes de répit accordées à Rainier, le temps de s'enfoncer dans son fauteuil. Il a opté, lui, pour le chignon de Mary et sa couronne star. C'est l'heure des chaleureuses ovations et des martèlements du plancher. La Relève a redressé la poitrine, mis du rouge à lèvres et le sourire à revendre. Les mannequins Fabienne, Laurence et Martine Thesmar ont vivement applaudi le bienheureux Firmin. Avec Maud Lauteur, on a compté mille embrassades. Le mérite a donc comblé le Cirque avec le Grand Prix National attribué au courageux directeur Firmin, héros triomphant de la Porte Champerret. Les Ramos et les Padillas. Comment pouvez-vous imaginer cela ? Sans quiproquo, Pipo et Tino ont applaudi avec Fantasio, Hugo Garrido et les Bizzaros. Quant à la Cariatis, elle a crié...bis ! Bis ! Et bises aux nouveaux chevaliers des Arts et Lettres qui ne cessent de militer en faveur du prestige des chapiteaux. Les voici nos lauréats, franchisant une haie d'honneur formée par Anna Bellissima, Fabiana, Micky, Mireille et Myriam en fins décolletés. Le professeur Chotachen Courtault, le Sergio de Monte Carlo, le secrétaire général Christian Bonnet et le critique de *l'Aurore* : Jacques Richard. Bravo, mes beaux mignons ; ne vous endormez pas ; sur le cirque, on a prévu deux émissions. Zizi vous attend, bien assise sur les genoux de son Petit. Et savez- vous comment la vedette

de la Chauve-souris a-t-elle retrouvé l'usage de ses pointes ? En s'appuyant sur le Music-Hall de Dominique Janvo. Et savez-vous pourquoi l'infatigable présentateur Dominique Sénaté a poussé un cri de joie ? C'est en hommage à son grand et fidèle ami Sergio ! Y aura-t-il du rock n'roll chez le père Guy de Fatto ? On ne sait. En tout cas, Claude Luter sera chevillé à son orchestre de jazz aux bons dires du papa Pipo. Sans aucun doute la danseuse Martine Thesmar s'en donnera à cœur joie sous le regard amusé de la chanoinesse Silvia en robe-cascade Remiremont. Ma biche -l'écuyère de panneau - dansera avec son frère Patrick Grüss. Tandis que Tina et Pipo reprendront le menuet à deux du remarquable Jacques Chazot. Les vêpres seront prononcées par l'acrobate rigoriste Angelo : quant à la famille Grüss, elle se contentera du grand écart des deux nymphes Gipsy et Mary.

Mon tic étant le cirque, tel un enfant sage, je me suis mêlé aux bambins. Le regard écarquillé, j'ai ri ; et puis je me suis dit : zut ! Zut je n'ai encore rien dit. Rires et joyeuses bousculades : une piste centrale démontable assortie de trois ronds restant sur place...voilà l'impressionnant défilé qui arrive. Exubérance des couleurs chatoyantes ou frappées au fer rouge, le cortège fait un tour ; des lamés piqués d'argent saignent sous les feux ardents. Oui, bien sûr, sa majesté Ben Hur, voire les Mille et une Nuits captivent les enfants que nous sommes. J'aurais souhaité plus de crottes et de sciure. Certes, une grande ampleur est déployée concernant l'ambiance générale du spectacle. C'est même prodigieux ; mais pas en regard du numéro seul. Féérie. Orchestration. Beethoven qui puise dans Mozart !...Le petit sac rouge en bandoulière et le chemisier framboise, M.C. s'esclaffe. Ainsi, Karida et sa partenaire - le temps du Mourousi des Tuileries - jouent avec le danger en permanence. Par contre, je n'ai pas vu un seul trapéziste. Toutefois, saluons comme il se doit, avec humilité et impartialité, les vertigineux motards Fassmon's, évoluant à grande vitesse dans la sphère d'acier. A noter aussi, le somptueux divertissement avec l'imposante masse des chevaux tout empanachés de rose, dressés et présentés par le roi Bruno Togné. Tout au fond, à l'extrémité du grand ovale, le tremplin des Elixton's ; très sûr, fidèle réplique des quatre Sylver très applaudis au Cirque d'Hiver. Il y a la tète dans la gueule d'un lion signée Paplo Noël ; Il y a la tête dans la gueule d'un tigre signée Dantès ; il y a le Kobane du léopard. Il y a le tong des bulles de savon et le beau Flavio Togné des beaux éléphants. Voyons les clowns : les Rastelli's; mais aussi, oui, oui Francesco Caroli. Pourquoi, me direz-vous, ma blanche Orchidée Micky a tellement ri devant les chimpanzés des Jubinos ? Parce qu'il est admis qu'au cirque, on rit !...

Rions donc, la main dans la main, pour le triomphe de tous les chapiteaux du monde. Bonner et Barre l'ont proclamé haut. On les salue tout bas

Guermaz

Guermaz - à l'Opéra municipal
Source : coupure de presse *Oran républicain*, non daté, signé A.G

Guermaz

A L'OPERA MUNICIPAL, UNE CIBOULETTE TERNE, UNE CONCHITA SUPERBE

C'est entendu le premier acte de « Ciboulette » est difficile, musicalement. Et le second l'est à peine un peu moins. On l'a dit, écrit, proclamé et répété à satiété.

Aussi faut-il des « premiers rôles » de grande classe pour les défendre.

Faute de quoi, le lyrisme quelque peu païen et la poésie très fleur bleue qui imprégnent le livret rendent ces deux actes ennuyeux.

Tel fut le lot des spectateurs du samedi soir, pourtant toujours prêts à s'amuser, rire et applaudir.

Sans l'enthousiasme confraternel - et, ma foi, touchant - qui fit d'une divette-spectatrice un chef de claque, je crois que pas un applaudissement valable n'eut retenti avant le 3e acte - exception faite pour le tableau vivant du deux.

C'est au 3e acte seulement que Maryse Daubert se haussa au rang de divette... peineta et mantilla aidant. Elle a été vraiment Conchita Ciboulero.

Et la soirée eut été magnifique si la direction, bousculant livret et tradition avait confié la personnification de Ciboulette à... Jacqueline Guy.

René Morel a brillé dans ce rôle d'amoureux niais.

Guy Grinda fut un très honorable Duparquet et Armande Goetz une gente fille de joie en la personne de Zénobie.

Compliments sans réserve à Mme Balazy pour ses deux compositions : Mme Pingret et Mme Mère, dont je ne saurais dire laquelle fut la plus sensationnelle ; à Odette Gaydor (mère Grenu), à Robert Ponty (Olivier Métra), à Pierre Calvez (père Grenu), et même à Robert Dainca - une fois n'est pas coutume -, au chef d'orchestre, Michel Fournier, grâce auquel certain flottement ne dégénéra pas.

Des négligences à l'actif, si l'on peut dire, du metteur en scène, qui alla jusqu'à laisser entrer en scène un officier de hussards sans gants. Je m'abstiens de porter le moindre jugement sur le premier décor.

Tristes roses que celles d'Olivier Métra. Nos ballerines semblaient tristes, déconcertées, perdues sur le plateau. Et même la belle travestie, Jacky Corbelli, pourtant en grande forme, ne parvint pas à coordonner leurs évolutions.

Au total : les ciboulettes se suivent sur notre scène et ne se ressemblent pas. La dernière en date est loin d'être la plus fraîche.

A. G.

Guermaz –quatre poèmes
Source : revue *Simoun* 2e année - nouvelle série N° 10 [1953]

Guermaz

quatre poèmes

SANS DIRE ADIEU...

Sans dire adieu
Tu es partie
Secouant ton ombre
Pour un jour plus clair

Déploie mouette le mouchoir
De nos blancs regrets

J'ai lavé mes yeux
De larmes inutiles
Et l'eau vive de ta présence
Coule encore dans le creux de ma peine

Sur la table de ton front lucide
J'ai planté un couteau généreux
Et mes mains aveugles
Tiennent les tiennes absentes

Amie compagne de raison
Regarde ce que les hommes font et sont
A la hauteur de tes yeux
Sur la distance de tes pas

Amie je suis ton ami
Un ami entier
Pour tes lendemains

J'AI CHERCHÉ CE QUI RESTE

J'ai cherché ce qui reste
De ton corps
Couché sur ma mémoire

Rien que des algues aveugles
Dont le souvenir pourrit
Entre mes doigts

Rien qu'un astre amer
Roulant sur mes yeux

J'ai cherché sur ton visage
Ce qui reste de sable
D'été
De nuits claires
D'étoiles arrachées
Sous les rochers dont le nom seul écorche

J'ai cherché
Ce qui reste de ta voix
Les lèvres scellées
A la limite du silence

LA MORT

J'ai reconnu
Ton bras nu
Tes seins de sel
Et dans tes yeux
La fleur d'un feu

Ton regard m'appelait très loin
Plus loin que l'appel de mon cœur
Emporté
Par delà les villes
Et les frontières absurdes

Je reconnaitrai ta voix
Quand pour toi mon cœur cessera
De battre

LA VOIX LA MÊME VOIX...

La voix la même voix
La même voix par delà les murs
Où s'épuise le silence

Le même chant d'oiseau
Dont les notes s'envolent
Sous l'averse du vent

Pierre sur pierre
Ombre après ombre
Le temple est construit
Mais déjà sa mémoire
S'effrite
Et tombe comme un bruit

Le ciel est à deux pas
Juste où mon doigt
Perce le cri des oiseaux

ABDELKADER GUERMAZ