

A large red hexagonal graphic is centered on the page. It contains text in black and white.

NOËL DOLLA
LÉGER VENT DE TRAVERS

Exposition
6 mars – 2 août 2009

SOMMAIRE

Présentation de l'exposition p. 4

« Léger vent de travers » par Frank Lamy,
commissaire de l'exposition

Le métier de peindre p. 5

Faire mémoire p. 12

Se moquer p. 28

Les leures de Noël p.35

L'école de Dolla p. 45

Note biographique de l'artiste p. 53

Liens et bibliographie p. 55

NOËL DOLLA

Léger vent de travers

Exposition du 6 mars au 2 août 2009

Depuis plus d'une quarantaine d'années, Noël Dolla se livre à une entreprise picturale des plus singulières qui soit. Son œuvre, tout autant que son enseignement à la villa Arson depuis trente-cinq ans font de lui un des artistes vivants les plus importants de la scène française.

De nombreux exégètes se sont penchés sur son travail et il suffira de se reporter à leurs écrits pour une approche documentée de l'œuvre. Quelques mots pourtant de ce qui me semble essentiel dans le travail de Noël Dolla: Nice, la peinture, les femmes, la pêche, le ménage, le rebond, le masque et le leurre... Mais également la mémoire.

En effet, tout l'œuvre de Dolla est un travail de mémoire, de la mémoire. Une mémoire des gestes et œuvres qui l'ont précédé. Une mémoire de l'atelier, des outils, des savoir-faire et techniques. Et puis une remise en jeu permanente de cette mémoire, un oubli. Une amnésie. Depuis le début, l'œuvre procède par séries, reprises et enchaînements. Elle semble se déployer (écartelée ?) entre deux directions opposées en apparence: une déconstruction radicale de la peinture, de ses concepts, moyens, fins, outils, histoires... et une implication subjective, voire intime et baroque de l'artiste dans son œuvre. Il aime à rappeler qu'il navigue entre Supports-Surfaces et Fluxus... Le peintre (son quotidien, ses voyages, ses rencontres, ses engagements et positions politiques, ses réactions, ses énervements, ses engouements, ses déchirures, ses joies, ses tragédies, ses farces, son histoire) en tant que sujet est là, présent, partout, caché, masqué.

L'exposition que lui a consacrée le Mamco à Genève en 2003, sous le commissariat de Christian Bernard, mettait fort pertinemment en relief la dimension pour le moins rhizomatique de cet œuvre qui se construit par rebonds, retards, reprises. Partant de là, « Léger vent de travers » se centre sur ses récents développements (2002-2009), que viennent éclairer des contrepoints « historiques », des flash-back, dans une perspective rétrospective. Au final, cette exposition réunit une centaine d'œuvres dans une scénographie imaginée pour la salle d'exposition du MAC/VAL, prenant en compte ses spécificités et caractéristiques. Si les œuvres récentes se déploient à la périphérie et sur les deux murs rapportés, trois trébuchets scandent l'espace d'exposition, fonctionnant comme des modules-cerveaux, où se déploient autant de zones de mémoire que l'on pourrait classer comme suit: 1. les développements historiques de l'œuvre; 2. la Peinture, ses enjeux théoriques et conceptuels; 3. la mémoire de l'intime, familiale. Bien entendu, les choses ne sont pas aussi carrées et des frottements, des résurgences, des moments d'affleurement viennent bousculer ce bel ordonnancement, soufflant un léger vent de travers.

Frank Lamy

LE MÉTIER DE PEINDRE

Le métier est souvent associé à des idées de tradition, de savoir-faire appris et transmis. Il est brandi régulièrement comme un argument contre les avant-gardes, contre les nouveaux gestes artistiques liés à l'objet, à l'emprunt, au déplacement. Il l'était autrefois contre la matière visible des impressionnistes, contre le hasard des Surréalistes, contre la déformation graphique... Contre la modernité en un mot. Mais paradoxe, Noël Dolla, revendique son statut de peintre, son métier. Comme Marcel Duchamp revendiquait un statut d'artisan ! C'est l'occasion de voir comment on peut envisager le métier non pas comme des recettes reproductibles mais comme une pratique, une source d'invention et de création.



— Noël Dolla dans son atelier en 1970.

— Noël Dolla, *Les Silences de la fumée*, 1990.

— Noël Dolla dans son atelier en 2000.



Un métier manuel ?

Le rapprochement entre un traité de peinture de la Renaissance et les écrits d'un artiste contemporain peut surprendre. Il permet de souligner que les procédures, les questions de temps et de choix techniques restent tout aussi importantes qu'elles l'étaient il y a 600 ans. Entre les deux pourtant les recherches divergent, le savoir-faire nécessaire à la fabrication du support devient un vocabulaire plastique pour le peintre contemporain.

Une fois que tu as encollé le panneau, prends une toile, c'est-à-dire une vieille toile de lin, fine en fil blanc, sans aucune tache de graisse. Prends ta meilleure colle; coupe ou déchire des bandes de cette toile, grandes et petites, trempe-les dans cette colle; étends-les avec les mains sur la surface plane des panneaux; enlève d'abord les coutures; aplanis-les bien avec les paumes; laisse sécher pendant deux jours. Sache que l'on peut coller et enduire de plâtre (...)

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, (*Traité de la peinture*), vers 1400, Berger-Levrault, Paris, 1991.

Dans la série « Maroufle et sardines » je ne touche plus au tableau avec les mains, j'utilise pour peindre, pour étaler la couleur grasse, onctueuse, mate ou maigre et rêche, un couteau à enduire, une palette d'acier, parfois aussi un grattoir triangulaire (ustensile qui sert habituellement à écailler les vieilles peintures), trois outils qui me permettent de garder une réelle distance face à la peinture et une froideur mécanique dans le rapport que j'entretiens à la surface que je suis en train de recouvrir de pâte épaisse ou de « crème » de peinture. Ces gestes techniques m'éloignent de la sensibilité du bout des doigts et ils me rapprochent d'une abstraction froide, ainsi que des limites que je cherche à atteindre mais que je ne veux pas dépasser.

Noël Dolla, *La parole dite par un œil*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 25.

Marcel Duchamp, artisan-peintre



Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* – ou le Grand Verre (1915-1923)

Parcourant l'art moderne et contemporain à la recherche de l'empreinte, Georges Didi-Huberman revisite Duchamp. Derrière l'inventeur du ready-made et du « rendez-vous d'art », il révèle un artiste capable pour une seule œuvre, le Grand Verre, de déployer un répertoire stupéfiant de techniques traditionnelles ou inventées : feuilles et filets de plomb incrustés dans le verre, aluminium, poussière méticuleusement fixée au vernis, peinture à l'huile. Une suite de « petits problèmes techniques » qui finissent par former une « somme d'expériences ».

« Quelle est la genèse cérébrale du Grand Verre ? » lui demande par exemple Pierre Cabanne. Et il [Marcel Duchamp] répond : « Je ne le sais pas. Ce sont des choses techniques souvent. (...) Il y a très peu d'idées, au fond. Ce sont surtout des petits problèmes techniques avec les éléments que j'emploie ; comme le verre, etc. Tout cela me forçait à élaborer. (...) Vous savez, étant peintre, on est toujours une sorte d'artisan ».

Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Musée national d'art moderne, Paris, 1997, pp.131-136.

Dans les notes du Grand Verre, Marcel Duchamp consigne les multiples procédures qu'il utilise pour la réalisation de cette œuvre qui s'étend de 1915 à 1923.

Pour fabriquer les [pochoirs].

1° Prendre Whatman. Dessiner – Huiler ensuite le verso avec un pinceau et de l'huile de lin. Pour amollir le Whatman. Ne pas hésiter en découpant. Après découpé passer une couche de vernis gomm [e] laq [ue] puis une demi-heure après 2^e couche. – Pour ne pas gondoler, mettre sous presse entre 2 cartons.

2° Prendre cire, la faire fondre sur le papier au moyen d'un fer à repasser légèrement chaud. – Promener le fer pour égaliser et pénétrer la cire. [...] Découpage – sur surface lisse. De préférence dure (verre de 1/1 centim. d'épais.). Canif – grattoir. Nettoyage des pochoirs. Chiffon d'huile, talc ensuite pour éviter taches. Pour empêcher la couleur de déborder du pochoir enduire légèrement le verso du pochoir avec un peu de saindoux.

Emploi du pochoir: on pose le pochoir à l'aide de 4 aiguilles de grosseur moy[enne] dont tête est enfoncée dans un petit manche de bois. Ensuite à l'aide du pochon (brosse dure ou courte), chargé de teinte, on frappe bien proprement sur les parties du pochoir en commençant par les contours pour finir par le milieu afin que la couleur ne déborde pas; enlever le pochoir avec soin.

Marcel Duchamp, *Notes*, Flammarion, Paris 1999, p.80.

Inventer, bricoler, peindre

*Ce qui me fait passer d'un matériau à l'autre, c'est souvent la curiosité, le plaisir de découvrir et d'avoir à chaque fois de nouvelles surprises dans ma pratique.(...)
Le fait de pratiquer avec un matériau puis avec un autre, oblige à inventer, à trouver des solutions, à tester des idées nouvelles.*

—
Vue d'atelier. Travail sur tarlatanes,
Noël Dolla, 1976.

—
Vue d'atelier. Travail sur tarlatanes.

Noël Dolla, Revue en ligne *Art Vif*, n° 8, octobre 2007.



Les moyens du bord

Noël Dolla est un expérimentateur et un inventeur de techniques. À la fin des années 60, il choisit le trempage (de serpillière, de tarlatane), l’empreinte (les points) et le percement. Depuis, de nombreux autres gestes les ont rejoints. Une sélection de ces procédures, de ces « manières de faire », sont mises ici en relation avec les réflexions de Claude Lévi-Strauss sur le bricolage comme manière de fabriquer du sens, de produire de la pensée.

Le bricoleur est apte à exécuter un grand nombre de tâches diversifiées; mais, à la différence de l'ingénieur, il ne subordonne pas chacune d'elles à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet: son univers instrumental est clos, et la règle de son enjeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures.

(...) Mais il y a plus: la poésie du bricolage lui vient aussi, et surtout, de ce qu'il ne se borne pas à accomplir ou exécuter; il raconte (...) le caractère et la vie de son auteur. Sans jamais remplir son projet, le bricoleur y met toujours quelque chose de soi.

Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962.

Manières de faire : panorama non-exhaustif des manières de peindre de et par Noël Dolla

Les Caps

C'est une poche à glace remplie de cire chaude, posée sur ma tête et modelée jusqu'à ce que la cire se fige. Lorsque la cire est dure et froide, j'enlève la gangue en caoutchouc qui l'enserre.

Noël Dolla, *Hot Ice Cap n° 9*, 1994.



Les *Châsses*

La série des *Châsses* est faite avec une technique très ancienne : ces œuvres sont peintes à l'encaustique, c'est-à-dire : cire, résine et pigments, travaillés au fer à chaud.



— Noël Dolla, *Hélène*, série *Jeunes filles aux œillets*, 2007.

Jeunes filles et Jeunes hommes à l'œillet

Dans cette série, chaque œuvre porte un prénom, chaque toile a une couleur de peau différente de toutes les autres, rose pâle ou foncé, noir d'ébène, rosâtre, blanc laiteux, jaune d'ocre verdâtre.

Fait à la 2, 4, 6, 8.

Je place des formes de masquages sur les toiles et je remplis de couleur. Je suis très restreint par cette surface délimitée, mais ça me laisse une totale liberté dans le choix de la couleur, de la matière et dans le geste.

La tarlatane.

La tarlatane tisse tout mon travail parce que c'est presque un matériau parfait. Ce rouleau mesure de 5 cm à 20 cm et parfois j'en ai utilisé de 1m30.

Ces rouleaux de tarlatane, on les tient dans la main, c'est quelque chose que l'on peut transporter facilement, c'est prêt à l'emploi, c'est facile.

Ce matériau qui est du pur coton, traité à l'amidon de riz, présente toutes les qualités de la toile à peindre. Il mesure en général 20 cm de large sur 20 m de long. Cela fait des toiles de 4 m². Avec un maximum d'économie, d'efficacité, je pouvais peindre. C'était aussi une économie matérielle, de gestes, de temps et de place. Je me contentais de tremper un bord, ou les deux bords, puis de dérouler la pièce et l'on voyait, non pas ce que j'avais vu quand je peignais, mais ce qui était à l'intérieur et qu'on ne voit jamais. On voyait l'épaisseur de la peinture.



— Noël Dolla, *Tableaux d'école III*, avril 1997. Exposition « Météo Show », Paris.

Les *Tableaux d'école*

J'ai étiré la bande de tarlatane d'un mur à l'autre et je me suis mis à tisser l'espace avec un dessin qui s'est étendu sur 20 m. C'est une ligne qui se développe dans l'espace et qui, au lieu de rester sur un seul plan, a occupé la troisième dimension.

Maroufle et sardines

Ce sont de simples gestes de peintre et, souvent, de peintre en bâtiment. C'est fait avec des couteaux à enduire, des rouleaux, qui servent à faire des décors, c'est de la peinture technico-mécanique.



— Noël Dolla, *Maroufle et sardines*, huile, tarlatane, bois, 1989.

Les Silences de la fumée.

Le geste se fait sous la toile colorée. Il y a une sorte de promenade, une danse sous la toile qui est placée comme un ciel au-dessus de la tête. À aucun moment, ni la flamme, ni la main ne touchent la toile. Il n'y a que ce dépôt de carbone sur la peinture encore fraîche qui s'incruste comme la chaux colorée dans le mortier.



Tchernobyl

C'est un ensemble de peintures réalisées avec la main droite, alors que je suis gaucher et avec l'œil droit, alors que mon œil directeur est l'œil gauche. En fermant l'œil gauche je perdais la vision perspective et en utilisant la maladresse de ma main droite, je perdais mon savoir académique.



—
Noël Dolla, *Tchernobyl 4*, 1986.

My mother flying

Ce n'est jamais un dessin qui prend la totalité de la surface, comme un tout. Ce sont les moellons abstraits que j'assemble suivant une logique propre à ma pratique de la peinture qui constitue l'œuvre. Je travaille à une construction picturale et c'est l'ensemble des qualités de chaque partie qui fait la totalité de la peinture. Je garde la mémoire de toutes les étapes du tableau en faisant à chaque séance de travail une photo. J'accompagne la façon dont la peinture se construit.

Tous les descriptions sont de Noël Dolla, tirées de l'entretien avec Michèle Bondi, revue en ligne *Art Vif*, n° 8, octobre 2007.

<http://artvifv.free.fr/noel-dolla.html>.

—
Noël Dolla, *My mother flying II*,
étape de travail, 2007.

—
Noël Dolla, *My mother flying II*,
étape de travail, 2007.

—
Noël Dolla, *My mother flying II*,
étape de travail, 2007.



FAIRE MÉMOIRE

Image et mémoire

*My mother, Malik Oussekine, Fumer n'empêche pas de mourir (à Guantanamo), Tchernobyl, Guerni-Gaza, certains titres des œuvres de Noël Dolla font directement référence à une histoire personnelle ou à quelques fragments de la mémoire collective. D'autres titres sont beaucoup plus factuels et correspondent au geste, au procédé mis en œuvre par l'artiste. Néanmoins, derrière cette apparente neutralité empruntée au geste, il existe souvent une « mémoire tacite ». De plus, ce geste, dans l'exercice de sa reproduction, devient une forme de retenue, de maîtrise des affects, nécessaire à la mise en image du récit familial ou de l'actualité politique. Ainsi l'exposition *Léger vent de travers*, qui met en évidence la façon dont les œuvres récentes se nourrissent des pratiques anciennes, pointe les autres strates de la mémoire dans l'œuvre de Dolla : la mémoire intime de l'artiste, la mémoire du monde, la mémoire de son atelier, la mémoire de l'histoire de l'art.*



Noël Dolla, *Chinese Ghost n°3*, 1999

Je cherche aussi sans cesse l'image qui ne soit pas toutes les images, mais déjà une image particulière du monde, une métaphore de la métaphore en quelque sorte. Les tables pour fantômes chinois sont de cette catégorie, ce sont des autels, mais aussi des établis d'atelier d'artiste, où les esprits du 14 juillet viennent bricoler, se restaurer, se nourrir et se reposer.

Noël Dolla, *La Parole dite par un œil, « Entresol ou La nuit des longs lobes »*, éditions L'Harmattan, 1995.

Le 14 juillet en France, c'est la fête de la révolution de 1789, en Chine c'est la fête des fantômes pour tout le temps. Les Chinois et les Chinoises dressent devant chez eux une table sur laquelle ils installent de la nourriture, de l'encens, des verres multicolores, la bouteille de Coca-Cola, le poulet, et tout un bordel de trucs que les fantômes aiment bien.[...] J'ai fait à Kaoshuing un peu avant le 14 juillet 1991 des photos de ces tables d'offrandes pour fantômes.

Noël Dolla, *La Parole dite par un œil, « Chinese Ghost »*, éditions L'Harmattan, 1995.

Les anciennes sociétés s'arrangeaient pour que le souvenir, substitut de la vie, fût éternel et qu'au moins la chose qui disait la Mort fût elle-même immortelle : c'était le Monument. Mais en faisant de la photographie, mortelle, le témoin général et comme naturel de « ce qui a été », la société moderne a renoncé au Monument. Paradoxe : le même siècle a inventé l'Histoire et la Photographie.

Roland Barthes, *La Chambre Claire, Note sur la photographie*, éditions Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, p.99-100 et p.145.

Faire une image pour combattre l'oubli, en faire un monument à la mémoire d'un être disparu, c'est revenir à l'origine de l'image, à sa fonction première, la représentation.

Dans la quête du souvenir qui fait suite à une disparition, quel rôle joue l'image, comment peut-elle se constituer et rester ? Roland Barthes dans *La chambre claire* pense l'image photographique au regard de l'expérience de la mort de sa mère, il évoque dans ce texte une mise en forme de la mémoire qui passe par une objectivation. Lorsque l'image, toujours étrange et étrangère à l'être qui manque, concrétise la distance qu'impose la mort.

Une nécessaire retenue



Noël Dolla, *My mother II*, 2007

Pour réaliser les peintures *My mother* et *My mother II*, Noël Dolla a procédé par superpositions et recouvrements successifs de segments de peinture qui reprennent, comme autant de strates de mémoire, des pratiques anciennes de l'artiste. On retrouve ainsi une ré-interprétation d'entonnoir à fumée et aussi un *Enol A. Bait* « modifié ».

C'est quoi cette figure de mère, C'est quoi ce jeu de miroir ce rapport à dog food et fish food, C'est quoi cette volonté d'écrire le nom de ces énergumènes qui s'agitent pour changer le monde, c'est quoi cette mère Alzheimer...

Noël Dolla, *My mother flying between Dog Food and Fish Food*, texte d'accompagnement des peintures exposées.



Le père, mort très tôt (à la guerre), n'était pris dans aucun discours du souvenir ou du sacrifice. Par le relais maternel, sa mémoire, jamais oppressive, ne faisait qu'effleurer l'enfance, d'une gratification presque silencieuse.



Tout ceci doit être considéré
comme dit par un personnage
de roman.

—
Roland Barthes,
Roland Barthes par Roland Barthes,
éditions du Seuil,
coll. *Écrivains de toujours*, 1975.

Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeai des photos. Je n'espérais pas la « retrouver », je n'attendais rien de « ces photographies d'un être, devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui » (Proust). Je savais bien que, par cette fatalité qui est l'un des traits les plus atroces du deuil, j'aurais beau consulter des images, je ne pourrais jamais plus me rappeler ses traits (les appeler tout entiers à moi). Non, je voulais, selon le vœu de Valéry à la mort de sa mère, « écrire un petit recueil sur elle, pour moi seul » (peut-être l'écrirai-je un jour, afin qu'imprimée, sa mémoire dure au moins le temps de ma propre notoriété). De plus, ces photos, si l'on excepte celle que j'avais publiée, où l'on voit ma mère jeune marcher sur une plage des Landes et où je « retrouvais » sa démarche, sa santé, son rayonnement – mais non son visage, trop lointain –, ces photos que j'avais d'elle, je ne pouvais même pas dire que je les aimais : je ne me mettais pas à les contempler, je ne m'abîmais pas en elles. Je les égrenais, mais aucune ne me paraissait vraiment « bonne » : ni performance photographique, ni résurrection vive du visage aimé. Si je venais un jour à les montrer à des amis, je pouvais douter qu'elles leur parlent. [...]

Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, éditions Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, pp.99–100 et p.145.

En 1975, l'ouvrage *Roland Barthes par Roland Barthes* est publié comme une autobiographie tout à fait inhabituelle. Des photographies personnelles de l'auteur y apparaissent annotées par lui-même de manière froide et distanciée.

Peindre de la main droite (Noël Dolla est gaucher) et l'œil gauche caché. Noël Dolla évoque la nécessité d'une « retenue singulière des affects » pour peindre les malheurs. Il parvient à créer cet écart nécessaire en se mettant en difficulté techniquement par rapport aux gestes habituels de la peinture. Dans un texte à propos de son premier roman *Barrage contre le pacifique* (1950) Marguerite Duras parle, quant à elle, de la « littéralité des faits ».

Lorsque je me suis trouvée devant ma mère, devant le problème qui consistait à faire entrer ma mère dans un livre, je m'y suis reprise à plusieurs fois, et, oui, j'ai cru que j'allais abandonner le livre, et, souvent, la littérature même. Et puis, et puis, oui, c'est à cause d'elle que je me suis mis dans la tête de faire de la littérature, qu'il m'aurait été pénible de faire autrement. Je ne pouvais la résoudre qu'ainsi. C'est à partir de la passion que j'ai éprouvée à tenter de la résoudre que je me suis rabattue sur la littérature. C'est sans doute là ce que j'ai dit de plus vrai sur le goût que j'ai d'en passer par les romans pour m'éclaircir les idées. [...]

La difficulté consistait à faire de cette colère de ma mère contre le gouvernement, qui l'avait roulée, les choses, le monde, nous, ses enfants, une seule colère qui ne rende qu'un seul son. Et que ce son soit reconnu par tout le monde comme le son que rend l'âme – puisque ce mot existe – quand elle a été frappée dans sa faculté essentielle, celle de l'espoir. On m'a beaucoup reproché son comportement avec ses enfants, sa morale de filouterie conditionnée par l'épouvante. Pourtant, je ne pouvais pas, sans mentir d'avantage encore, faire de ma mère une sainte.

Marguerite Duras, *La littéralité des faits*, *France-Observateur*, 8 juin 1958, article paru à l'occasion de la sortie du film de René Clément.

—
Image extraite du film *Barrage contre le pacifique* réalisé en 1958 par René Clément à partir du roman de Marguerite Duras.



Mémoire de l'œuvre

La peinture de Noël Dolla est mémoire amnésique : s'il a besoin d'oublier pour un temps, de mettre en jachère certaines expériences picturales passées, celles-ci finissent toujours par se rappeler à lui, non comme un retour à l'ordre, mais plutôt comme le symptôme d'un terrain toujours en chantier, au terreau riche d'une perpétuelle effervescence. Le volcan est toujours en activité...

Elodie Antoine, *Un abstrait baroque*, dossier de presse exposition Noël Dolla, *Léger vent de travers*, MAC/VAL, 2009.

Au regard des œuvres de Noël Dolla on assiste depuis 40 ans à l'éternel retour de gestes et de motifs. Pour comprendre ce système de reprises qui fait la démonstration de la différence contenue dans la répétition, il est possible de s'appuyer sur trois de ses motifs récurrents : le point, la fumée, la croix.

La force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possibilité de ce qui a été. La répétition restitue la possibilité de ce qui a été, le rend à nouveau possible. C'est là que réside la proximité entre la répétition et la mémoire. Car la mémoire ne peut pas non plus nous rendre tel quel ce qui a été. Ce serait l'enfer. La mémoire restitue au passé sa possibilité.

Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, éditions Desclée de Brouwer, coll. *Arts et esthétique*, p. 91.

Faire le point

Élaboration d'un système

En 1967, Noël Dolla a l'idée de prendre une toile et de réaliser le geste le plus simple sur cette toile : faire un trait. Par agrandissement puis réduction, ce trait est devenu une ligne et enfin un point.

À la suite de ça, j'ai multiplié le point, non pas sur la toile, mais sur des châssis, donc, j'ai fait des triptyques. Là, j'ai réduit la ligne à un seul point. Et lorsque j'ai eu un seul point sur la toile, je me suis dit, maintenant, je vais multiplier le point.

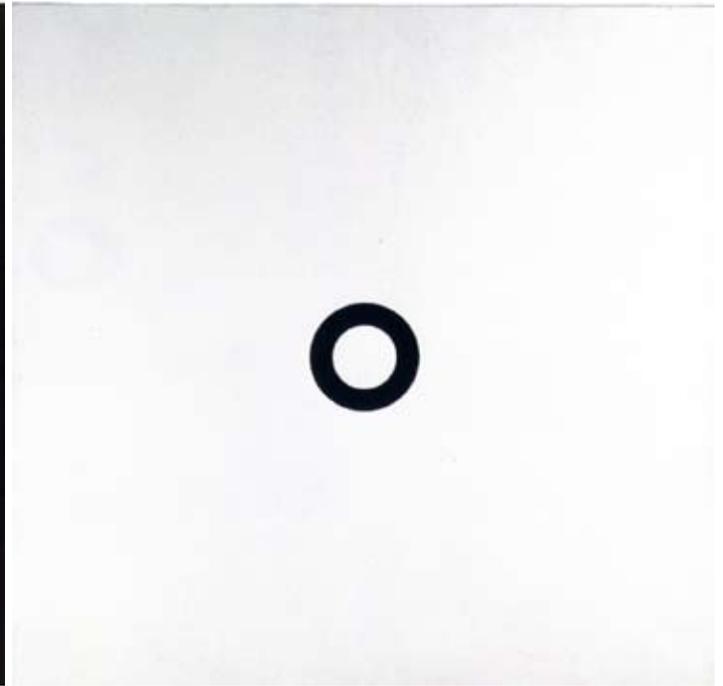
Noël Dolla, interview réalisé en août 2000, in. *Les restructurations spatiales et les tableaux d'école de Noël Dolla*, Mémoire de maîtrise d'art contemporain d'Elodie Antoine, sous la direction de Monsieur Éric de Chassey, 2000

C'est à Vence en 1970, que Noël Dolla présente trois panneaux juxtaposés de même dimensions, de trois couleurs différentes (blanc, bleu, rose), percés d'un trou identique mais en un endroit différent sur chaque surface ; trois œillets en métal figurent les points et empêchent toute possibilité de déchirure. En 2007 et 2008, l'œillet revient, personnalisé et sexué cette fois, avec la série des *Jeunes filles aux œillets*. Il emprisonne à la surface de la toile une *mémoire d'atelier* (un morceau de tissu, de tarlatane, de peinture sèche...) à laquelle l'artiste rapproche la mémoire d'une personne connue, aimée, rencontrée, ces tableaux étant des portraits.

À la fois référent à l'histoire de la peinture moderne et objet trivial, le point de Dolla s'est entre temps baladé sur des toiles libres, draps, torchons, bandes de tarlatanes, montagnes, palissades... Au pinceau ou à la perceuse, Noël Dolla reproduit le point à l'infini jusqu'à ce qu'il devienne la base d'un système.

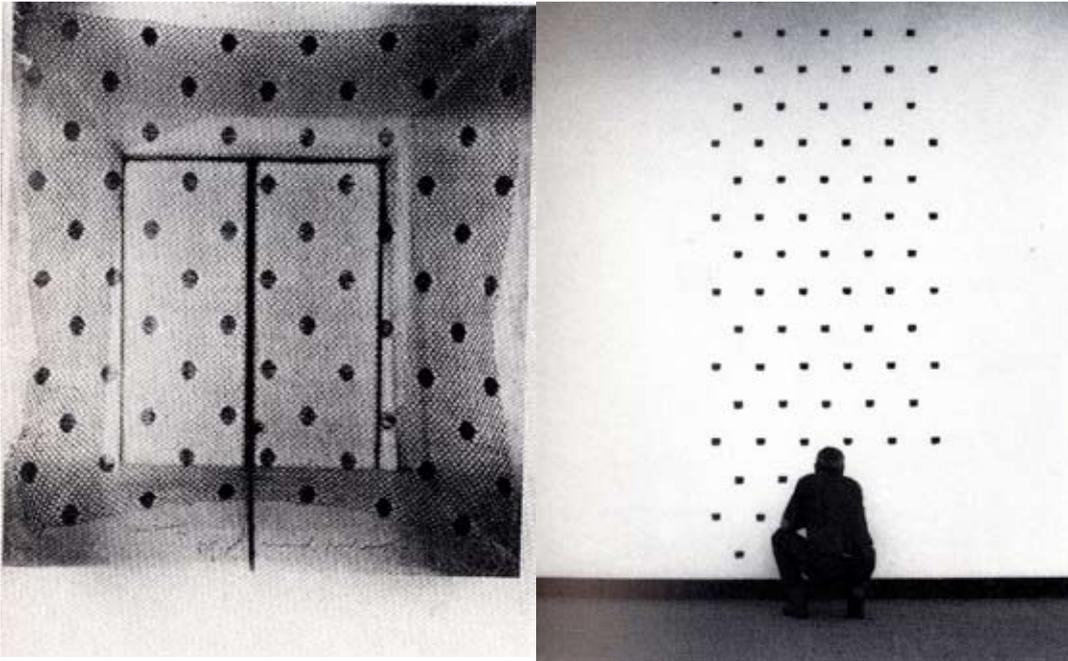
* Buren, Mosset, Parmentier, Toroni

De 1966 à 1972, Olivier Mosset (membre du groupe BMPT*) va peindre quelque deux cents toiles blanches montrant, en leur centre, un cercle noir. Il donne ainsi sa version du degré zéro de la peinture.



Noël Dolla, *Sandy d'Antanimora*,
série des Jeunes filles.

Olivier Mosset, *Untitled*, 1974.



—
Marcel Duchamp,
Piston de courant d'air, 1914.

—
Niele Toroni,
Empreinte du pinceau n°50, 1997
(intervention)

Comment le point est devenu indépendant

Pour remplacer l'objet et aller vers une autonomie des formes dans la peinture, le « point de départ » de Kandinsky, pionnier de l'art abstrait, est justement le point.

[...] le point géométrique est, selon notre conception, l'ultime et unique union du silence et de la parole. C'est pour cela que le point géométrique a trouvé sa forme matérielle en premier lieu dans l'écriture – il appartient au langage et signifie silence.

[...]

En isolant petit à petit le point du cercle restreint de son action habituelle, ses caractéristiques intérieures, muettes jusqu'alors, dégagent une résonance accrue.

[...]

—
Wassily Kandinsky,
Exemples des formes de points.



Le point, arraché ainsi à sa position habituelle, prend maintenant l'élan pour faire le bond d'un monde à l'autre, se libérant de sa soumission et du pratique-utilitaire. Le point commence à vivre comme un être autonome et de sa soumission il évolue vers une nécessité intérieure. C'est là le monde de la peinture.

Dans sa forme réelle le point peut prendre un nombre infini d'apparences : à sa forme circulaire peuvent s'ajouter de petites dentelures, il peut pencher vers d'autres formes géométriques ou même libres. Il peut être pointu et s'approcher du triangle. Par une tendance vers une relative immobilité, il se fait carré. Ses dentelures peuvent être minutieuses ou généreuses et se trouver dans des rapports multiples. Nous ne pouvons définir de limites, le domaine des points est illimité.

[...] il existe une autre force, prenant naissance non pas dans le point mais à l'extérieur.

Cette force se précipite sur le point ancré dans le plan, l'en arrache et le pousse dans une quelconque direction. La tension concentrique du point se trouvant ainsi détruite, le point disparaît et il en résulte un être nouveau, vivant une vie autonome et soumis à d'autres lois. C'est la ligne.

Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan*, 1926

—
Noël Dolla, *Tubes*, 1970-1971,
vue de l'exposition « Non »,
Mamco, Genève, 2003.
Collection Mamco, Genève.



Le point à la conquête de l'espace

Le point chez Noël Dolla n'est pas uniquement marqueur de surfaces, il est également un trou, un viseur, un œilleton, qui s'ouvre sur le paysage pour le révéler avec toute l'efficacité de celui qui ne voit que d'un œil.



Marcel Duchamp, *Étant donné*, 1956. Collection Philadelphia museum of art

Noël Dolla, *Jalousie provisoire n°1*, 2000. Collection MAMCO, Genève.

«*Étant donné*» un trou dans une plaque noire (ou une porte de grange de Provence), on trouve d'un côté Marcel Duchamp et de l'autre la «*camera obscura*» de la Renaissance, de chaque côté le paysage est construit, l'un par la nature et l'autre par l'homme, et décidé de toutes les façons comme ces trous dans ma plaque d'acier. Ce sont des trous de couleurs, des fragments de paysage, des points de vue qui jouent avec le déplacement du regardeur, qui s'il s'éloigne ne voit plus que des couleurs (perte de la focalisation). Comme en physique quantique le trou devient le lieu de l'interférence. La relation entre vibration /onde/ corpuscule nous intéresse au plus haut point: que voient les fantômes eux du côté de la lumière ?

Je me souviens de ma première visite à «*Étant donné*», de mon émotion devant cet œilleton luisant et gras des milliers de visages pressés au fil des années en ce lieu unique pour avoir enfin là sous le nez le sexe impudique de la femme offert à «*l'œil*». Voyage obligatoire pour ne plus voir comme Polyphème que d'un œil le corps du paysage construit, les volumes bruns d'une «*naissance du monde*» remise à plat, tenue au «*doigt et à l'œil*». N'y voir que d'un œil c'est comme dormir que d'un œil, c'est perdre la vue pour le point de vue du tir, c'est comme bander l'arc avant le trait lorsque, un œil fermé, on s'abstrait du but pour faire mouche. N'y voir que d'un œil c'est perdre la pluralité provisoire de la perspective immédiate (mettre en perspective) pour peindre à grands traits, pour montrer le renversement, pour décrire le monde en image (le monde à plat-ventre). Là où la fontaine coule de source, c'est tout à la fois drôle et lumineux.

Noël Dolla, *La Parole dite par un œil*, «*Chinese ghost*», éditions L'Harmattan, 1995.

Il ne s'agit pas pour Noël Dolla, comme pour d'autres, de tenir un « propos » sur la peinture, via la peinture, comme si l'espace pictural était déjà là, donné, et désormais à réfléchir, à analyser, voire à autopsier. La peinture est d'abord pour lui une utopie, le nom magique d'un règne auquel il veut accéder, le nom d'une conquête à faire. C'est à travers l'espace réel qu'il part à la recherche de cet imaginaire, auquel d'autres s'identifient déjà et au centre duquel ils se mettent à travailler. Lui est coupé de son objet. Pour le rejoindre, il commence par enjamber des rivières, franchir des montagnes, couvrir le paysage de milliers de disques blancs : réellement.

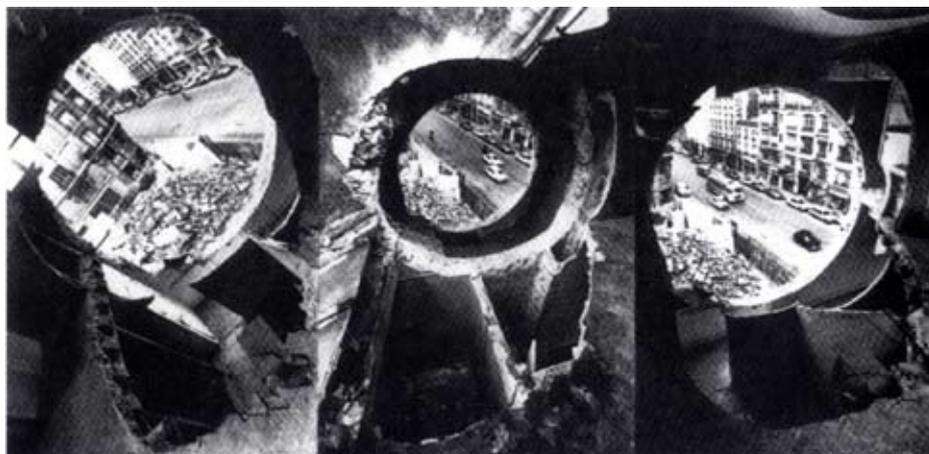
Catherine Perret, *L'abstraction humiliée*, p.39.

On retrouve à travers les *Restructurations spatiales* ce travail autour du motif du point mais cette fois étendu à la nature. Il s'agit de conquérir un nouvel espace, réellement. La surface est à l'échelle du paysage. Rien à vendre, rien d'autre à échanger que des idées et des sensations. Les photographies qui documentent les réalisations *in situ* de Noël Dolla n'ont jamais été exposées et n'ont pas le statut d'œuvre comme beaucoup d'archives d'œuvres du land art.

L'action de Gordon Matta-Clark, réalisée en 1974 a consisté en une coupe faite par l'artiste dans deux maisons mitoyennes du centre Georges Pompidou, projet alors très controversé.

En 1980, Noël Dolla peint trois cercles sur la plage, c'est la *Restructuration spatiale n°5*. Ces points sur la plage de Nice constituent une reprise des disques roses dispersés en 1970 sur la Cime d'Authion.

Gordon Matta-Clark, *État d'art pour locataire*, 27-29 rue de Beaubourg (*Conical Intersect*), 1975.



La fumée

Du point à la fumée en passant par la Havane

Le motif du point, très présent dans les œuvres des années 70, l'est de nouveau lorsque Noël Dolla réalise en 1993 *Petits ronds de la Havane*. À propos de cette œuvre il écrit :



— Noël Dolla, *Petits ronds de fumée de la Havane*, 1993.

— Yves Klein, *La Marque du feu*, 1961.

Le titre métaphorique: « Petits ronds de fumée de la Havane », des Canaries, du Brésil ou d'ailleurs, laisse à penser que l'on peut peindre comme on fait des ronds de fumée assis dans un rocking-chair, savourant par une douce journée sans vent, au bord d'une rivière à truites, un Cohiba, le cigare préféré de Fidel Castro ou encore un subtil Culebras, comme le faisait Jacques Lacan lors des séminaires et conférences qu'il inaugurerait souvent par la phrase: « Rappelez-vous que vous allez tous mourir bientôt. » Les titres évocateurs des meilleurs cigares de la Havane, du Brésil ou des Canaries, choisis dans les plus beaux formats et parmi les plus belles capes de la Vuelta Abajo, inciteront peut-être l'amateur d'art à allumer un Lonsdale de Rafael Gonzales et à passer quelques minutes devant mes petits ronds de fumée de cent vingt-cinq millimètres de diamètre.

Noël Dolla, *La Parole dite par un œil, Petits ronds de fumée de la Havane*, éditions L'Harmattan, 1995.

La fumée, accessoire de la modernité



—
Édouard Manet,
Le Chemin de fer, 1872-1873,
Washington, National Gallery
of Art.

—
William Turner,
Pluie, Vapeur, Vitesse, vers 1848,
Londres, National Gallery.

—
Noël Dolla, *Instantanés
de fumerolles*, 1998.



Dans cet extrait de la Petite histoire de l'infini en peinture, Pierre Schneider fait la relation entre la fumée comme motif et le passage à l'abstraction et à la modernité en peinture.

Cette fumée nous ramène à Manet. Dans Le Chemin de fer (1873), une jeune femme, vue de face, est assise contre une grille, à côté d'une petite fille qui, dos tourné, regarde à travers les barreaux sur lesquels elle a posé ses mains. On ne sait ce qu'elle fixe de la sorte, car un rideau de fumée blanchâtre émise par la locomotive d'un train qui vient à passer au fond d'un canyon urbain où les rails coulent vers la gare Saint-Lazare, flotte à hauteur des façades, en effaçant les trois quarts. [...] La nuée du Chemin de fer n'est pas un rideau qui, disparaissant, laisserait réapparaître, inchangé, le réel: elle est l'état passager des « choses » quand, selon la formule de Malévitch, elles « se sont évanouies comme la fumée... » La fumée du Chemin de fer ne cache rien: elle dévoile le rien. Manet, qui, tout au long de sa carrière, a représenté le naufrage des figures limitées dans le fond illimité, invente ici une autre façon d'exprimer leur anéantissement imminent: par dissipation.

Pierre Schneider, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Éditions Hazan, 2001.

De même qu'il a travaillé sur le vide et sur l'air en cherchant à maîtriser l'espace, sur le vent et l'eau en exposant des peintures aux intempéries, Yves Klein s'intéressa également au feu.

Comme il le confie au critique d'art Pierre Restany dans un entretien, en avril 1961 :

Le feu est bleu, or et rose aussi. Ce sont les trois couleurs de base dans la peinture monochrome, et pour moi, c'est un principe d'explication universel, d'explication du monde.

À l'opposé des recherches spirituelles et métaphysiques de Klein, Noël Dolla poursuit, avec *Les Silences de la fumée* (1988-1999) son travail de marquage de la surface.



La fumée pour se contredire : retours à l'ornement ?

Dans mes peintures Silences de la fumée, j'aime l'image de la fumée noire du flambeau qui monte du sol vers le ciel. J'aime que ce plafond de ciel soit une peinture qui deviendra la part belle d'un pan de mur.

Noël Dolla, *La Parole dite par un œil*, éditions L'Harmattan, 1995.

On retrouve les traces de fumée dans les *Jalousies* peintes en 1992. Ces œuvres associent trois panneaux de bois, la surface picturale de chacun



—
Olivier Kosta-Théfaine, *Sans titre*
(rosaces et ornements), 2007

—
Noël Dolla, *Jalousie n°3*, 1992

étant traitée de manière différente. Le panneau inférieur (rectangulaire), sur lequel reposent une jalousie (fenêtre niçoise) et un carré de fumée, est marqué de points. A travers ces *Jalousies*, Noël Dolla superpose à la rigueur de l'abstraction une peinture sensuelle et ornementale.

Entre vandalisme et art décoratif, Olivier Kosta-Théfaine réalise sur des plafonds des moulures à la flamme de briquet.

À la fin des années quatre-vingt-dix, Les *Silences de la fumée* seront rejoués une nouvelle fois. À la toile se substitue une plaque d'aluminium et à la peinture à l'huile et acrylique, une matière industrielle pour carrosserie. La fumée devient ainsi un des éléments du vocabulaire pictural de Noël Dolla au même titre que la tarlatane et le point.

La Croix

Pour débarrasser l'art de la mimésis et du leurre

En 1915, pour une exposition qu'il intitule lui-même *0.10. La dernière exposition futuriste*, Kasimir Malévitch expose ses premières peintures abstraites, une trentaine d'œuvres dont les premières *Croix noires*. Par cette manifestation, il entend rompre avec les avant-gardes occidentales, faire table rase et retrouver un « zéro des formes ».

Dans cette quête d'absolu et de pureté dans la peinture, le motif de la croix constitue l'un des trois éléments *suprématistes* de base (avec le cercle et le carré), il est une forme pure, sans artifice.

*Le carré n'est pas une forme subconsciente. C'est la création de la raison intuitive.
La face de l'art nouveau!
Le carré est un nouveau-né vivant et majestueux.
Le premier pas de la création pure dans l'art.
[...]
C'est le nouveau réalisme pictural, oui pictural, parce que délivré du réalisme
des montagnes, du ciel, de l'eau...*

Kasimir Malévitch, *Du cubisme au futurisme*, 1915.

Déconstruire pour continuer à peindre

Suite aux expériences de déconstruction de la peinture menées aux côtés des artistes du groupe Supports/Surfaces, le travail sur les croix (1973-1975) donne les moyens à Noël Dolla de réintroduire la couleur dans son travail et de trouver les moyens de reconstruire la peinture. Débarrassées des théories et idéologies modernistes, ces premières croix sont constituées de quatre pièces de tissus peintes, assemblées par des coutures qui dessinent le motif.

Point de croix

Je n'ai jamais dessiné une croix. J'ai construit des croix. Quatre carrés de toile cousus ensemble formaient une Croix. Le dessin de cette croix était le produit d'une volonté froide, celle de continuer à construire ma peinture. La couleur venait se poser et prenait corps en s'appuyant sur les lèvres de la couture. Il n'y avait là aucune imagination, aucun fantasme, juste ma main qui épanchait une teinte sur l'arête naturelle d'une construction, dans le respect des gestes d'une pratique.

[...]

Le geste de peindre était mis à distance des affects par une pratique simple et répétitive, proche de celle du peintre en bâtiment qui décharge sa brosse, croise sa teinte, puis la lisse consciencieusement pour effacer toute trace des cordes (gestes du corps) laissées dans la couleur par les poils de la brosse. La trace du geste du peintre en bâtiment qui recouvre en aplat, un support, pour le rendre « beau et propre » n'apparaît jamais, sauf si l'ouvrage est raté, ou lorsque l'ouvrier peint pour imiter

—
Kasimir Malévitch,
Croix noire, 1923-1929.
Collection Musée Russe,
St Petersburg.

—
Noël Dolla, *Croix*, 1974.



le faux-bois et le faux-marbre d'un décor.

C'était les accidents de la surface qui donnaient à ces recouvrements multiples et uniformes un dessin et une forme, en dehors de toute référence sacrée. Je n'ai jamais ignoré le poids de cette forme née dans mon œuvre de la multiplication à l'infini des points sur la toile (1973) jusqu'à atteindre le monochrome, puis de ma volonté de rassembler ces toiles en une seule, pour faire naître de ces surfaces devenues des monochromes (incontournables dans l'histoire de l'art) le signe provisoire de ma peinture. (Faire le signe de la croix c'est rassembler, dans un même geste, le corps en un point unique, le cœur.) [...]

Le succès du signe de la croix est vite devenu pour moi un instrument de torture, où la tête était la branche courte de la forme, seuls le corps et les membres formaient le grand axe de l'image. J'ai eu la chance et le courage de l'innocence, j'ai fait un pas de côté, j'ai cassé l'image de marque, le signe de reconnaissance. J'ai continué à rebondir joyeusement, seul et sans trop d'argent (1978/1989) mais je suis resté libre de penser et de peindre suivant mon idée, en dehors de la pression économique du marché qui mène souvent à la répétition stérile et au formalisme.

Noël Dolla, *La parole dite par un œil*, « Point de croix », édition L'Harmattan, 1995.

Entre 1973 et 1976, Noël Dolla réalise également une série de photographies de tombes qui donneront lieu au film *Love Song*, qui mêle à ces images de croix d'autres images appartenant à une mémoire plus intime, dont un autoportrait de l'artiste.

Avec la série *Ripolin*, dont chaque pièce est composée de plusieurs éléments, Noël Dolla incorpore différentes strates de la mémoire de sa pratique: le point

Noël Dolla, *Love Song*, 1973-1976, diaporama (extrait).



—
Noël Dolla,
Ripolin Nestlé, 1994.



apparaît sous la forme de boîtes de conserve ou de pots de peinture renversés et la croix, avec *Ripolin Nestlé*, apparaît sous la forme d'un châssis. L'artiste donne à voir la fabrication d'un monochrome en déversant sur une surface cotonneuse un liquide alimentaire également de couleur blanche (du lait concentré Nestlé). La décomposition de ce liquide qui remplace la peinture, sa moisissure, souille le monochrome.

Si la croix est à l'origine du tableau, si la peinture sur panneau de bois se développe au XII^{ème} siècle sur des croix suspendues aux arcs des églises pour ensuite déborder du montant vertical et aboutir à la forme rectangulaire que nous connaissons, alors Noël Dolla montre à travers ces œuvres la colonne vertébrale susceptible de porter n'importe quelle image.

SE MOQUER

(Une histoire partielle de l'humour en art : du calembour à l'idiotie)

J'ai grandi à l'art rue Tondutti de l'escarène près de la boutique de Ben et de tout ce qui s'est passé autour de Fluxus dans les années 60. Je crois que j'ai toujours gardé un petit côté Fluxus quelque part dans ma tête. C'est-à-dire que je n'arrive pas à être véritablement sérieux. Il y a toujours dans mes titres ou dans les œuvres elles-mêmes une sorte d'acidité et de dérision.

Noël Dolla, entretien avec Michèle Bondi, Revue en ligne, *Art vif*, n°8, oct. 2007.



Noël Dolla, *Gant à débarbouiller la peinture, Gant de crin ça craint*, 1995.

Noël Dolla, cultive volontiers le jeu de mots, le geste sacrilège, la parodie, les connotations sexuelles et les propos scatologiques. Toute cette dimension le sépare du formalisme de l'abstraction, en particulier des positions de Supports-Surfaces et le relie à une modernité artistique différente incarnée par Dada et Fluxus. À côté de ces mouvements historiques, il y a des histoires parallèles, souvent un peu cachées : celle du calembour, celle de l'obscénité ou bien encore celle de l'idiotie.

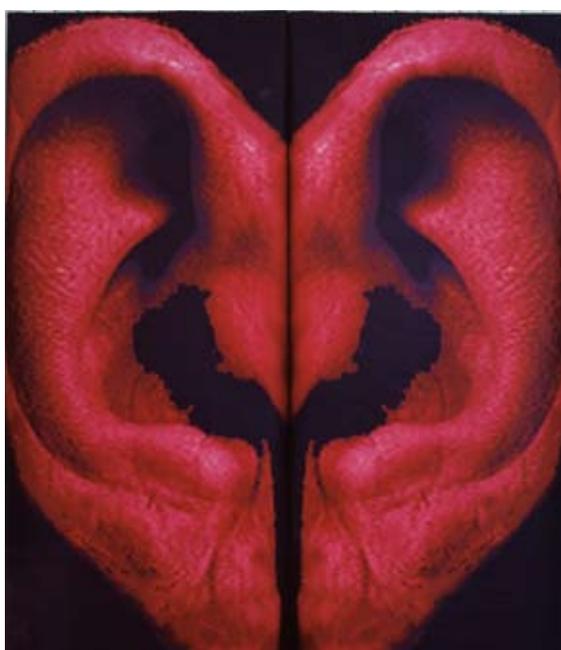
Calembour et peinture



—
Marcel Broodthaers,
Fémur d'homme belge, 1964.

—
Noël Dolla,
La nuit des longs lobes 3, 1999.

La nuit des longs lobes, les *Gâteaux Bobo*, les *Leurres de Noël*... Les titres de Noël Dolla sont souvent des jeux de mots, des double sens, retrouvant en cela une pratique très développée chez Marcel Duchamp, auteur notamment d'un recueil de contrepèteries *Poils et coups de pieds en tous genres* (publié sous le nom de Rose Sélavy). D'après Arnaud Labelle-Rojoux, artiste et auteur de *L'Art parodic'* et de *Leçons de scandale*, le calembour littéraire existe au moins depuis l'Antiquité. On en trouve des exemples anciens en peinture. Tel Jérôme Bosch qui, dans une gravure représentant l'alchimiste dans son atelier, inscrit: « Al Ghemist » (« Tout est raté ») pour *Alchimist*. Mais au fur à mesure de la laïcisation de la peinture, le calembour dépasse le clin d'œil pour initiés. Gilbert Lascault souligne à travers l'exemple d'Ensor, le rapport entre vulgarité et mise en cause de l'ordre établi.



Le renversement des valeurs

Calembours et contrepèteries s'épanouissent idéalement dans l'art parodic'. On l'a vu avec le digne héritier de Bebelius et surtout de Rabelais, Jarry, qui s'en fait d'ailleurs le zélateur conscient « Les paronymes ont un sens mystérieux et clair pour qui sait les lire, et les jeux de mots ne sont pas qu'un jeu. ». Il n'est pas, en cette fin de siècle, le seul pour qui l'à-peu-près et les jeux de mots expriment jusqu'au sublime quelque chose comme une mystique du renversement des valeurs, tantôt sur un mode inquiétant et brutal, tantôt sur celui non terrorisant, quoique pamphlétaire, du rire: Zutistes, Vivants, Fumistes, Hydropathes, Décadents, Hirsutes et surtout Incohérents, en font un usage immodéré. Et compromettant... Volontiers associés à une forme de perversion par dégradation – c'est du reste le terme qu'emploie Freud pour parler de la caricature et de la parodie [...]

Arnaud Labelle-Rojoux, *L'Art parodic'*, Zulma, Paris, 2003, p.40.



James Ensor,
Les Cuisiniers dangereux, 1896.

Hareng saur ou la révolte d'Ensor

Dans *Les Cuisiniers dangereux* (1896), Ensor montre un cuisinier prêt à porter à une table de critiques un plat singulier : un poisson dont la tête est constituée par l'autoportrait du peintre une petite pancarte précise : « Art Ensor ». Notre culture – il faudrait se demander pourquoi – méprise les calembours et parle de mauvais goût, manque de sérieux, sottise. Ils constituent, comme on le répète après Hugo, la fiente de l'esprit et notre culture, contrairement à Jarry, et à Ensor qui la dessine souvent, n'aime pas la merdre.

L'inscription d'un calembour dans un tableau institue d'emblée une rébellion contre la culture traditionnelle. À sa manière, le peintre qu'un roi fit baron en 1929 est un révolté. Certaines de ses colères anticipent celles de Jean Dubuffet : « Je réprouve toute manière, méthode ou modèle, et mesure et demi-mesure enseignement forcé. Toutes les règles, tous les canons de l'art vomissent la mort, tout comme leurs frères à gueule de bronze, [...] Je plains les peintres escarotés. [...] Tapis dans leur gaine de prudence, machines machinales aux reproductions identiques imagination et mains serviles fermées à l'effort. ».

Gilbert Lascault, « Art Ensor, Hareng Saur », *Écrits timides sur le visible*, Éditions du Félin, Paris, 2008.

Affreux, sale et grossier

De la grossièreté comme outil artistique et politique

L'obscénité dans l'art n'a rien à voir avec l'excitation sexuelle comme c'est le cas avec la pornographie. Le but est de secouer, de transmettre un sens de la réalité.

Henry Miller cité par Arnaud Labelle-Rojoux, *Leçons de scandales*, Yellow Now, Paris, 2000.

Invité par le MAC/VAL à écrire un texte sur Noël Dolla dans la collection Fiction, Jean-Pierre Verheggen met en parallèle son rapport à la « belle langue » et le rapport de Noël Dolla à la « belle » peinture. À partir d'un texte de l'artiste, « Peintre comme » (mai 1997) qui tient à la fois du manifeste et du pamphlet, l'écrivain compose *Bras de frères*, où il traduit le propos de l'artiste dans sa langue de poète : étendre la langue, s'affranchir de la police grammaticale, rebondir d'un mot à l'autre... Dans l'extrait suivant, la grossièreté et la violence (symbolique) du langage deviennent explicitement une « arme offensive ».

Ces HOT ICE CAP, calottes de cire brûlante, empreintes à vif sur la peau de mon crâne nu, ces autoportraits en croûtes, ces douloureuses prises de tête, ces fleurs du mal de mes frères, ce sont des peintures.

Cette cabèche surmontée d'une feuille de chou, ce bobècheon de cantatrice chauve, ce caillou bégonia du plafond, ce ciboulot de métronome contraint, cette chéchia de zouave dont on n'arrive pas à se débarrasser - ne serait-ce que pour faire dodo dormir! – cette hure de porc érudit, cette nénette quéquette qui nous ramène toujours à Mathusalem, cette fiole de notre logis, ce trognon de nous – mêmes et de nos frères et sœurs porteurs d'une même calotte à la casse, ce crânouille de Cro-Magnon qui en jette et continue imperturbablement de chier sa diarrhée verbale de synonymes entre sobriquets pour sorbonnards et sirop populo complètement siphon, c'est de la poésie.

— Noël Dolla, *Oiseau sans queue ni tête* (*Oiseau couilles*) 1997. matrice en plomb pour gravures. Créé dans le cadre d'une résidence au CNEAI.



Oui! Monsieur, il est plus que jamais indispensable de savoir d'où l'on parle. Être PEINTRE, c'est pour moi reconnaître mes pères et savoir que je travaille comme eux, tout simplement après eux dans l'histoire.

Oui! Monsieur, il est plus que jamais indispensable d'assumer la langue de quingois de nos ancêtres, de prendre en compte leurs dérives syllabiques, leurs graboudjas glottiques, leurs éructations de grand cacophone chef tout en assurant cette liaison – orageuse! – avec notre modernité techno-technique. Être POÈTE c'est dire: ta ta ta et ta, et tout le reste est littérature.

Oui, Monsieur, ÉCRIRE DANS CET ESPRIT LÀ, c'est écrire avec les mots et la grammaire sodomisée de cette sous-langue (Ah! qu'est-ce que ça me soulage quand vous la désignez avec un tel mépris) cette sous-langue (je m'approprie votre propre appellation) dans laquelle on croit entendre-voir se pointer cette « sous-lange », n'est-ce pas? Cette langue incontinent, qui n'arrive pas à se retenir, cette langue « alèse » pour vieux croûtons d'hospices, cette sous-prose prostatique qui n'en finit pas de vous pisser à la raie, à jets continus!

Jean-Pierre Verheggen, (Les paragraphes en gras sont de Noël Dolla), *Bonjour M.Dolla*, collection Fiction, opus IX, Mac/Val, 2009.

La peinture au linge sale

Il y a dans le déchet, l'ordure, la saleté et l'obscénité une fascination psychique et archaïque que Georges Bataille a souligné dès les années 30. Et il y a en même temps un amour pour la matière, un fétichisme de l'organique et de ses substituts. La peinture est alors à la frontière, à la fois subversion des valeurs et alchimie des matériaux.

Un tableau qui pèle, une matière indifférenciée, tableau en terre et poussière, couvert de moisissures. De 1951 à ses premiers combine paintings, Robert Rauschenberg s'intéresse à l'informe et à l'inarticulé.

De la nourriture projetée sur une taie d'oreiller. Le geste et le titre sont une évocation directe d'Hiroshima et du nom donné à l'avion bombardier: Enola Gay.



—
Noël Dolla, *Enola Gay*, 1993.

—
Robert Rauschenberg, *Dirt Painting (for John Cage)*, 1953.



La peinture Merz ou l'alchimie infinie

Kurt Schwitters est connu pour ses collages de petits débris: papier d'emballage, ticket ramassé en rue, morceau déchiré d'enveloppe. L'un des moteurs de son œuvre est l'accumulation d'éléments hétérogènes et dont la réunion ne tient qu'à l'œil, à l'envie, aux associations de l'artiste.

Les tableaux de peinture Merz sont des œuvres d'art abstraites. Le mot Merz signifie, dans son essence, l'assemblage de tous les matériaux possibles et imaginables à des fins artistiques et, techniquement parlant, une même valorisation, par principe, de chaque matériau. Par conséquent, la peinture Merz ne se sert pas uniquement de la couleur et de la toile, du pinceau et de la palette, mais de tous les matériaux perceptibles à l'œil et de tous les outils nécessaires. Peu importe si les matériaux utilisés ont, oui ou non, déjà été façonnés à quelque fin. Une roue de voiture d'enfant, un sommier métallique, la ficelle et l'ouate sont des éléments qui équivalent à la couleur. L'artiste crée en choisissant, en répartissant et en déformant les matériaux. La déformation des matériaux peut déjà se produire lors de leur répartition sur la surface du tableau, déformation renforcée ensuite par l'acte de dislocation, de pliage, de couverture ou de repeindre. Dans la peinture Merz, un couvercle de caisse, une carte à jouer, une coupure de journal deviennent surface; ficelle, coup de pinceau ou trait de crayon deviennent ligne; un sommier métallique, une nouvelle couche de peinture ou le papier huilé collé deviennent vernis transparent; l'ouate devient moelleux. La peinture Merz vise à l'expression immédiate en abrégant le parcours qui sépare l'intuition de l'acte de visualisation de l'œuvre d'art.

Kurt Schwitters, *Der Sturm*, n° 4, juillet 1919, p. 61.

Fluxus et Fluxidiot



—
Ben Vautier, *Traversée du Vieux Port de Nice*, juillet 1963.
Photographie d'une performance du groupe Fluxus.

—
Noël Dolla, *L'homme qui pissait bleu*.
Photographie, 2008.

—
* Groupe d'artistes américains et européens, né dans les années 1960 autour des figures de George Maciunas, Joseph Beuys, Ben, John Cage, Robert Filiou ou encore Nam June Paik.

L'explosion Fluxus

Fluxus * fait un usage de l'humour dévastateur et provocant, qui fait exploser les limites de la pratique artistique, abolit les frontières entre les arts et refuse la séparation entre l'art et la vie.

À la fin des années cinquante de jeunes artistes, influencés par Dada, par l'enseignement de John Cage et par la philosophie Zen, effectuèrent un minutieux travail de sape des catégories de l'art par un rejet systématique des institutions et de la notion d'œuvre d'art. Le Fluxus Festival de musique nouvelle qui se tient à Wiesbaden en 1962 marque l'apparition du nom et du mouvement. Ces concerts de « musique très nouvelle » proposent une vision radicale de la musique, à la fois parodie du concert classique (en utilisant ses instruments, ses rituels, ses costumes) et approche extrêmement concrète de la façon de produire des sons avec les instruments : on cloue les touches de piano, on fracasse un violon sur un table (ou une table avec un violon rempli de béton). La musique prend alors une forme visuelle, ou apparaît comme un collage d'éléments venus du réel (bruits dans la salle ou du piano qu'on casse à coups de hache, musique inaudible des ailes d'un papillon...)

<http://www.4t.fluxus.net/quid.htm>.

Faire l'idiot

Entre chorégraphie et installation, *Park* invite le public à « visiter » une série de scènes de la vie d'Adina. À travers les pièces d'une maison imaginaire, on découvre une femme, sous la dictature d'appareils domestiques et d'actions apparemment absurdes, métaphores des rituels journaliers.

Une poche à glace remplie de cire chaude, modelée sur la tête jusqu'à ce que la cire se fige puis extraite de sa gangue. Autoportrait, geste thérapeutique et relique, la poche à glace fait de l'artiste un Rembrandt dont le chapeau s'affaisse, un peintre aveugle, un anti-héros.



— Claudia Triozzi, *Park*, 1998.

— Noël Dolla, *Hot Ice Cap*.

On doit à quelques critiques d'art de la fin du XX^e siècle d'avoir mis au jour une manière de penser et de faire de l'art qui s'appelle l'idiotie. De *Bouvard et Pécuchet* à *La conjuration des imbéciles* de W.C.Fields, aux *Idiots* de Lars Von Trier. De Tristan Tzara, proférant des borborygmes sur la scène du Cabaret Voltaire en 1916 à Maurizio Cattelan fuyant une exposition comme un prisonnier grâce à des draps noués. Jean-Yves Jouannais, l'un de ses récents théoriciens, propose une lecture générale de ces attitudes.

Là où l'œuvre sérieuse, pompière, aspirant à intimider, n'existe que dès qu'on la considère, l'œuvre idiote ne vaut que par ce qu'elle déconsidère. Là où la première est dans l'effet, qui veut se faire reconnaître, l'autre ne prend consistance que dans le ricochet, pour mieux s'effacer une fois atteint.

L'idiotie en art s'approcherait assez d'une notion étrangère à notre culture; celle, dans la société traditionnelle 'aré'aré (îles Salomon), du namo, c'est à dire du « tueur », du briseur d'interdits. Un tueur de tabous, au sens où l'emmerdeur décime les conventions, abat les limites.

Jean-Yves Jouannais, *L'idiote, art, vie, politique – méthode*, Beaux Arts magazine livres, Paris, 2003.

LES LEURRES DE NOËL

*Le fin pêcheur et le bon peintre n'ont pas besoin de voir pour savoir
que sous la surface il y a peut-être anguille sous roche.*

Noël Dolla, « 23 heures; La pêche au mullet » in *La parole dite par un œil*, L'Harmattan, Paris, 1995, p.10



Noël Dolla, *Leurre*, 1982,
plume, métal, peinture, coton,
10 x 5 x 2 cm

Noël Dolla, *Leurres de Noël*, 1995,
hameçons, guirlandes, plumes,
(10 x 5 x 2 cm) x 5

Noël Dolla, *Grand Leurre*,
1986-1998, acier, plexiglas,
180 x 240 x 134 cm



En 1972, un nouveau motif apparaît dans le travail de Noël Dolla : le leurre de pêche. Importé comme souvent chez l'artiste d'une discipline extra-artistique, le leurre sera présenté dans différentes configurations plastiques, comme un signe qui permettra d'interroger, une fois de plus, les moyens de la peinture. D'abord petite sculpture autonome fabriquée dans le secret de l'atelier, il sera ensuite mis à plat par le dessin, deviendra monumental, ou sera produit en public lors de performances. Les leurres de pêche sont des dispositifs doubles, ambigus, qui séduisent et trompent (les mouches colorées) pour ferrer (les hameçons). Parfois les deux éléments constitutifs seront dissociés, et c'est l'hameçon seul, objet rapporté, qui ira « contaminer » d'autres supports.

La genèse : les premiers leurres

Les Leurres interviennent pour la première fois en 1972, après l'exposition « Douze ans d'art contemporain en France ». C'est une période que j'ai vécue assez difficilement parce que j'avais participé à cette exposition, seul avec Claude Viallat. Les autres membres de Supports-Surfaces s'étaient désistés. C'était, à mon avis, un événement très important, mais dans le contexte politique de l'époque, nous sommes passés pour des faux frères. Il y a eu pas mal de polémiques très pénibles et je suis resté pratiquement un an sans peindre. C'est là que j'ai commencé à faire ces petits Leurres qui me servaient aussi pour aller à la pêche à la truite. Ensuite, j'ai opéré un glissement, comme avec les Torchons ou les Mouchoirs, et j'en ai fait des œuvres. Les premières pièces ont été mises dans des petites boîtes en plexiglas et montrées en Italie, à Gênes et à Milan.

Noël Dolla, entretien avec Michèle Bondi, revue en ligne *Art Vif*, n° 8, octobre 2007.

Cette fabrication d'économie obsessionnelle, répétitive, dégagee au départ de tout souci esthétique, m'engage malgré moi, il est vrai dans le souci de la couleur, qui bientôt devint l'ancrage de cette pratique. C'est donc si je puis dire par un chemin de traverse que je pus me réapproprier à mon métier de peintre.

Noël Dolla, entretien avec Bernard Lamarche-Vadel, dans *+0*, n° 15, décembre 1976, pp 38-39.

Dolla peintre / Dolla pêcheur

Fragments d'atelier

L'emprunt aux techniques et aux outils du pêcheur n'est pas insignifiant pour Noël Dolla. D'abord parce qu'il est lui-même pêcheur, depuis toujours, qu'il y a été initié par son grand-père maternel, peintre en bâtiment, et que chez Dolla les deux activités, de peintre et de pêcheur, sont aussi importantes, toutes deux ancrées dans son quotidien.

(...) tromper le temps en montant des « flies » pour berner les truites, des « leurres » pour tromper les autres. [...] bricoler des minisculptures sur des hameçons pour l'ablette et le thon, avec les poils des vieilles brosses à plafond, les poils du balai de l'atelier, la bourre noire du chien, de la laine vierge, des laines colorées, de la cire de Carnauba, de la cire vierge d'abeille (la même qu'Ulysse mettait dans ses oreilles pour ne pas céder au chant des sirènes), des allumettes brûlées, des neuves pour le bout rouge, du fil de lin, des poils de foune, de la ficelle de nylon, du fil de cuivre, des tinsels d'argent, de la feuille d'or, de la peinture à l'huile, des morceaux de liège, des cheveux d'homme ou de femme, des plumes de cul de canard, du bitume de judé, du noir de seiche, du charbon de bois, des lamelles de plomb, du vernis à ongles, du papier d'aluminium, des chutes de tarlatane, du fil de soie, des hackles de cou de coq gris chinchilla n° 3, ou bien des quills de paon.

Noël Dolla, « Les petits mensonges emplumés », in *La parole dite par un œil*, L'Harmattan, Paris, 1995, p.73.



—
Quelques mouches de pêche

—
Noël Dolla, *Leurres*, 1972,
plumes, métal, coton, plexiglas,
18 x 12 x 2,5 cm

—
« Pêche à la mouche, prise du
bass », in James Henshall, *Book
of the black bass*, R. Clarke & Co.,
Cincinnati, 1881.



La mise en œuvre d'une « intelligence pratique »

Ensuite parce que ces deux activités feraient appel à une aptitude commune, que les Grecs appelaient la *mêtis*, du nom d'une magicienne, épouse de Zeus, et que l'on traduit habituellement par « ruse » ou « intelligence pratique ».¹

Ce qui fait la différence entre nous les artistes et les autres, c'est-à-dire les critiques, les conservateurs, les directeurs de centre d'art, etc., c'est notre pratique. L'œil et la main se forment uniquement par une pratique simultanée du regard et du faire, la Mêtis, cette forme si particulière de l'intelligence, ne s'acquiert pas seulement devant les images des écrans TV ou bien les pages des livres d'art.

Noël Dolla, « PS: Conseils à un jeune artiste », in *Le trou du Louvre*, livre d'artiste, Jannink, Paris, 1999.

En effet, quand on pêche au leurre, il s'agit, pour piéger le poisson, de le tromper, de le mystifier. Celui qui fabrique les mouches doit connaître le comportement du poisson, s'adapter à lui, pour viser la ressemblance avec ses proies habituelles.² Il utilise à la fois un savoir, une expérience et un savoir-faire.

J'ai sorti de ma boîte une mouche que George Croonenberghs avait montée afin d'imiter l'abeille. Au regard, elle ne ressemblait pas trop à une abeille. Si vous voulez devenir pêcheur à la mouche, n'oubliez pas que le poisson et vous ça fait deux, et n'achetez pas des mouches de drugstore, de ces mouches qui, quand vous les achetez, ressemblent à l'insecte dont elles portent le nom. George avait dans son jardin un grand aquarium. Il le remplissait d'eau, il se glissait dessous et, de cette position, il observait l'insecte qu'il voulait imiter flottant à la surface de l'eau. Vu par en dessous, un insecte a une tout autre allure. J'ai mis sur mon bas-de-ligne l'abeille de George qui ne ressemblait pas à une abeille et, en un rien de temps, j'avais attrapé trois poissons. Ça n'était pas des gros poissons mais ils mesuraient quand même une bonne trentaine de centimètres. Ouf, je sauvais la face.

Norman Maclean, *La rivière du sixième jour*, 1976, Rivages, Paris, 1997, p.107.

—
¹ Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence: la mêtis des Grecs*, Flammarion, Paris, 1974

—
² Pour tout savoir sur la mouche de pêche, voir <http://www.wikimouche.com/index.php/D%C3%A9finition>, ou Didier Ducloux, *Les mouches artificielles, le guide complet*, éditions Artémis, Paris, 1999

Imitation et mystification

Les leurre des premières années, « petits mensonges emplumés », se caractérisent par leur dimension réduite, mais aussi par leur explosion de couleurs. On retrouvera cette dimension décorative, presque bijoutière, avec les *Leurre de Noël* des années 90.

Le philosophe et critique d'art Yves Michaud établit justement un lien, à partir de la conception antique de la peinture en Grèce, entre la peinture, la couleur et la ruse.

Ces remarques nous mènent à un mot-clef, celui de poikilos. Il signifie en effet bigarré, peint de couleurs variées, moucheté, couvert de peinture, brodé, damasquiné, couvert d'arabesques, ciselé, travaillé avec art. Par extension, il veut dire encore compliqué, complexe, rusé, fourbe, trompeur, qui change tout le temps. [...] C'est le mot qui convient par excellence pour la peinture – au point que dans la Grèce antique, les galeries de peinture sont appelées des Poeciles. À Athènes, la poikilé stoa était le portique bariolé, le Poecile. La bigarrure, le tachetage, le divers sont ici essentiels. S'ajoute l'idée d'une habileté à tromper. Habileté animale comme celle du renard qui est dit changeant et rapide (poikilos et aiolos). La peinture à son tour est leurre et déception.

— Noël Dolla, *Véritable faux Bon du Trésor*, 1972-1998.

Yves Michaud « Quelques remarques sur la couleur », in *Depuis Matisse la couleur: une approche de la peinture française au XX^e siècle: une exposition de l'Association Française d'Action Artistique, AFAA, Paris, 1985.*



Avec le *Véritable faux Bon du Trésor*, Noël Dolla souligne malicieusement la proximité entre le faux-monnayeur, l'artiste et le pêcheur : tous des mystificateurs ! Les fausses mouches de pêche, le faux bon du Trésor et la signature de l'artiste, qui avalise l'imposture en tant que « Directeur de la dette publique ».

L'artiste comme « spécialiste » ?

En 2006, Julien Berthier et Simon Boudvin installent en plein Paris un immeuble-leurre. Sur un mur aveugle sont collés, en une demi-heure, une fausse façade, une vraie sonnette, une boîte aux lettres, un numéro de rue (le 1bis), et une plaque à l'enseigne de « J.B. & S.B. SPÉCIALISTES ». Quelques mois plus tard, le piège s'est refermé, la greffe a pris : les postiers distribuent les lettres que les artistes se sont adressés et les services municipaux nettoient les tags couvrant la porte.



—
Simon Boudvin & Julien Berthier,
Les Spécialistes, 2006, œuvre in situ
(rue Chapon, Paris).

*Se découpant sur champ d'azur
La ferme était fausse bien sûr,
Et le chaume servant de toit
Synthétique comme il se doit.
[...]*

*Faux Aubusson, fausses armures,
Faux tableaux de maîtres au mur,
Fausses perles et faux bijoux,
Faux grains de beauté sur les joues,
Faux ongles au bout des menottes,
Piano jouant des fausses notes
Avec des touches ne devant
Pas leur ivoire aux éléphants.*

Georges Brassens, *Histoire de faussaire*, 1976.

Des raisins de Zeuxis aux mouches de Dolla

Le leurre : un emblème de la peinture ?

Depuis ses premières œuvres, Noël Dolla met en exergue les buts et les moyens de la peinture. Le leurre de pêche, dont l'impératif premier est la ressemblance et le « levier » l'artifice, le factice, sera une autre façon d'interroger l'histoire de la représentation.

Depuis Platon (voir *La République*, livre X) et Aristote (voir *La Poétique*), et ce jusqu'à l'avènement de la modernité, la fonction principale assignée aux arts visuels est l'imitation du réel sensible. Dans l'Antiquité, le terme de *mimésis* recouvre en effet à la fois la représentation et l'imitation. L'art se doit d'être le plus fidèle possible à la nature, et la ressemblance sera le critère de jugement d'une bonne représentation.

Ce dernier [Parrhasius], dit-on, offrit le combat à Zeuxis. Celui-ci apporta des raisins peints avec tant de vérité, que des oiseaux vinrent les becqueter; l'autre apporta un rideau si naturellement représenté, que Zeuxis, tout fier de la sentence des oiseaux, demanda qu'on tirât enfin le rideau, pour faire voir le tableau. Alors, reconnaissant son illusion, il s'avoua vaincu avec une franchise modeste, attendu que lui n'avait trompé que des oiseaux, mais que Parrhasius avait trompé un artiste, qui était Zeuxis. On dit encore que Zeuxis peignit plus tard un enfant qui portait des raisins: un oiseau étant venu les becqueter, il se fâcha avec la même ingénuité contre son ouvrage, et dit: « J'ai mieux peint les raisins que l'enfant; car si j'eusse aussi bien réussi pour celui-ci, l'oiseau aurait dû avoir peur. ».

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § XXXVI (traduction d'Émile Littré, 1850).

Dans l'anecdote rapportée par Pline, qui met en scène deux peintres fameux, la peinture est ce qui trompe, confond le jugement, mais aussi ce qui séduit, attire, suscite la gourmandise!

Par la suite, de nombreux peintres vont exercer leur virtuosité d'imitation au service de l'illusion picturale (ou, à l'inverse, de sa dénonciation!). En témoignent la formule du « rebord de fenêtre », ou la représentation d'insectes, adoptée par les Primitifs Flamands, qui crée une continuité factice entre l'espace représenté et celui du spectateur. Autrement dit, entre la profondeur (fictive) et la surface (le donné fondamental du tableau).

Ces mouches d'origine flamande sont aussi de l'ordre du trompe-l'œil. Permettez-moi un souvenir. J'ai fait personnellement l'expérience de l'efficacité de ces mouches trompe-l'œil quand, entrant dans une salle du Metropolitan Museum, j'ai cru, de loin, qu'une grosse mouche était posée sur une petite Vierge à l'enfant de Crivelli. Je me souviens même avoir été scandalisé qu'il pût y avoir des mouches dans un musée, surtout américain. C'est seulement en m'approchant pour chasser l'insecte que je me suis rendu compte de mon erreur, avec le bonheur de celui qui a été joué par un prestidigitateur. Je me suis senti un peu bête: j'aurais dû me rappeler que Crivelli aimait bien peindre des mouches sur ses tableaux.

Daniel Arasse, « Le regard de l'escargot », *On n'y voit rien; Descriptions*, Denoël, Paris, 2000, p.47.



Petrus Christus,
Portrait d'un chartreux, 1446.
Metropolitan Museum
of Art, New York.



Carlo Crivelli, *La Vierge et l'enfant*,
vers 1480. Metropolitan Museum
of Art, New York.



— Noël Dolla, *Colonne aux hameçons*, 1989, hameçons, cire, bois, plomb.

— Noël Dolla, *Gâteau Bobo*, 1997, hameçons, cire, pigments.

— Noël Dolla, *Gâteau Bobo*, 1997, hameçons, cire, pigments.



Anguille sous roche ?

Dans le travail de Noël Dolla, ce sont parfois les titres qui agissent comme des écrans. L'énoncé peut être trompeur. C'est le cas de la série *Tchernobyl* (1986), ces « peintures de borgne manchot » : si le titre renvoie à la mémoire collective, à la littéralité de la catastrophe, la mise en œuvre, quant à elle, est une réaction à un événement traumatique personnel, et c'est la pratique qui en déterminera le véritable contenu.

Rapporté au parcours de l'artiste, à son refus de se cantonner à la répétition de gestes « efficaces », comme ce fut le cas des *Croix* et des *Fumées*, le leurre serait même davantage : un signe pour mettre en garde le spectateur et le peintre contre la séduction facile des formules déjà abouties, de mettre à distance les lectures formalistes. Le leurre comme un rappel de la cohérence de l'entreprise : peindre pour déconstruire la peinture.

L'hameçon pour « perturber l'insouciance de l'esprit et de l'œil »³

Si le leurre est ce motif qui condense l'ambiguïté de la peinture et permet de déjouer les apparences, l'hameçon seul est tout à fait univoque : il ferre, attrape, blesse. Associé à d'autres supports, intégré à des sculptures, il ira pourtant mettre en doute notre premier regard : le ver est dans le fruit...

Une colonne cornière, comme l'élévation d'une ligne dans l'espace, comme le degré minimum de la sculpture, ou l'essence de l'architecture, voit sa surface perturbée et sa pureté subvertie par d'impressionnants hameçons, qui deviennent des ornements.

Du côté ménager, d'appétissants gâteaux aux formes enfantines et aux couleurs acidulées suscitent la gourmandise du spectateur. Ils sont aussi réflexion sur le volume, le dessin et l'empreinte. En y regardant de plus près, des hameçons amalgamés à la cire transforment la douceur en piège et le spectateur en proie.



Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée*, 1912. Musée Picasso, Paris.

« Je vous ai dit qu'un tableau ne devrait pas être un trompe-l'œil, mais un trompe-l'esprit. »⁴

Déjà avec les papiers collés, chez Braque et Picasso, l'objet rapporté intégré à la composition minait de l'intérieur l'autonomie de la peinture. La présentation se substituait pour partie à la représentation et la suggestion illusionniste de la profondeur devenait caduque. En 1912, pour figurer une chaise de café, Picasso utilise une toile cirée « motif chaise cannée », opérant une mise en abyme de la représentation.

Le groupe E.L.A.N. : un autoportrait schizophrène

En 1989 s'ouvre à la Fondation Cartier l'exposition « Noël Dolla, Carte blanche au groupe E.L.A.N. (Allen Dool, Aldo Öllen, Della Nolo, O. Del Llano, Li-Pafoal, Lona-Odell) ».

Formé de six peintres et sculpteurs de nationalités diverses, aux « pratiques formellement hétérogènes », le groupe exposera aussi l'année suivante à la Villa Arson (Nice). Il revendique son engagement dans la voie de l'abstraction et sa pratique expérimentale.

*Le but du groupe E.L.A.N. est de créer et de promouvoir un art abstrait véritablement en rupture avec tout l'art de la médiatisation/consommation.*⁵

Le manifeste comporte une courte biographie de chacun de ses acteurs, à chacun desquels est attribuée la paternité de plusieurs « ensembles », dans lesquels on reconnaît plusieurs des séries de Noël Dolla !

³ Noël Dolla, « Les Trois du Cap » in *La parole dite par un œil*, L'Harmattan, Paris, 1995, p. 32

⁴ Pablo Picasso, in Françoise Gilot et Carlton Lake, *Vivre avec Picasso*, Paris, Calmann-Lévy, 1965, p. 293

⁵ In *Ensemble des œuvres du groupe E.L.A.N.*, catalogue d'exposition, Galerie de la Villa Arson, Nice, 1990

L'œuvre étant irréductible à des formes ou à un style, étant à l'opposé de « l'image de marque », elle est aussi plus difficilement identifiable et assimilable par le marché ! Et c'est justement après dix années sans visibilité institutionnelle (ce qu'il appelle « la vie de fantôme »), que Dolla constitue ce groupe d'*alter ego* fictifs.

E.L.A.N. est donc ce qui permet, par l'humour, et le temps de l'exposition, de « faire entendre la diversité des pratiques ». Mais la mise à distance de la signature et la prolifération des identités-écran permettent aussi d'ironiser sur la tendance de l'institution et du marché à vouloir identifier un créateur, le réduire à des objets, et figer le travail.

Michel Journiac, *24 heures de la vie d'une femme ordinaire*, couverture de l'ouvrage, 1974, Ed. Arthur Hubschmid.

Michel Journiac, *24 heures de la vie d'une femme ordinaire*, *Réalité: le raccord* (extrait), 1974.



Hétéronymes, pseudonymes et anagrammes

Le même texte, signé « pour E.L.A.N. » par le chroniqueur du groupe, Li-Pafoal, rend hommage à l'écrivain Fernando Pessoa, qui s'était inventé de nombreux « hétéronymes », avatars littéraires auteurs d'œuvres parallèles, dotés de biographies, et même de physionomies distinctes.

Ce que je suis essentiellement - sous les masques involontaires du poète, du raisonneur et de Dieu sait quoi encore - c'est un dramaturge. Le phénomène de dépersonnalisation instinctive, dont je vous parlais dans ma lettre précédente pour expliquer l'existence des hétéronymes, me conduit tout naturellement à cette définition. Cela étant, je ne change pas, je VOYAGE. (Une erreur de frappe m'a fait taper ce mot en majuscules, sans que je l'aie cherché. Mais c'est très bien ainsi, et je ne corrige pas.) Je change peu à peu de personnalité, et progressivement (ici on peut parler d'évolution), j'enrichis ma capacité à créer des personnalités nouvelles, des façons neuves de feindre que je comprends le monde ou, plutôt, de feindre qu'on peut le comprendre. Voilà pourquoi j'ai comparé cette marche en moi-même, non pas à une évolution, mais à un voyage: je ne suis pas monté d'un étage à un autre; je suis allé, en rase campagne, d'un endroit à un autre.

Fernando Pessoa, « Lettres à Casais Monteiro », *Je ne suis personne. Une anthologie*, Christian Bourgois, Paris, 1994, p.269.

L'anagramme fait partie de la famille des pseudonymes, noms cryptés qui ont pour première utilité de dissimuler, en cas de danger, dans un contexte parfois de censure, l'identité d'un auteur. L'anagramme est pourtant un subterfuge plus proche du jeu, car plus « transparent » que d'autres masques :

En 1532, François Rabelais publie son premier livre, *Pantagruel*, sous le pseudonyme d'Alcofribas Nasier. Parmi des dizaines de pseudonymes, dont plusieurs anagrammes, Boris Vian signe Vernon Sullivan le roman *J'irai cracher sur vos tombes* (1946) et Bison Ravi le poème *Référendum en forme de ballade* (mars 1944).

En 1920, Marcel Duchamp, voulant « changer d'identité », invente le personnage de Rose Sélavy (prononcer « Eros c'est la vie »), qui signera plusieurs ready-made et un recueil de jeux de mots poétiques.⁶

Si Marcel Duchamp questionnait l'objet d'art et son propre corps, Michel Journiac va plus loin en étendant la réflexion critique à la place de l'humain dans la société en regard des conditionnements qu'elle lui impose. Avec *24 heures de la vie d'une femme ordinaire*, où l'artiste se fait femme pour une journée, le travestissement devient, par le déplacement et l'ambivalence, le moyen pour Journiac de souligner gestes et attitudes conformes, stéréotypés, qui découlent des conventions sociales d'une société comme la nôtre.

6 Sur la genèse du personnage: voir Marcel Duchamp, *Duchamp du signe: écrits*, Flammarion, Paris, 1976. Voir les œuvres: <http://www.zumbazone.com/duchamp/rose.html>

L'ÉCOLE DE DOLLA

Professeur depuis 1974 à la Villa Arson, Noël Dolla développe dans son travail de peintre, une grande liberté et une grande inventivité par rapport aux formats et aux pratiques. Véritable passeur d'une attitude et d'une approche expérimentale plutôt que de formes et de styles définis, il semble transmettre avant tout une invention à la fois nourrie et libérée des héritages.

À l'opposé d'un mode d'emploi pour devenir artiste, Noël Dolla dans *Le Trou du Louvre*, texte édité en 1999, lance quelques conseils sous forme d'un appel à l'indépendance et à l'ouverture sur le monde. On peut imaginer ce texte comme un condensé de sa posture d'enseignant.

P.S. : Conseils à un jeune artiste

Si tu veux survivre dans l'art tu dois rester dans le troupeau et de préférence en tête de façon à ne pas te faire brouter les balloches par derrière. (...)

Mon atelier est ouvert sur la rue, mon chien est sur le trottoir, il ne garde pas l'entrée. Les amis passent et chaque jour je laisse voir ce que je fais. Ils peuvent me regarder au travail comme on regarde le menuisier, le boucher, le boulanger. Il n'y a là rien de différent entre le peintre qui fait son œuvre, le boulanger le pain, le maçon un mur. Ce qui se passe dans ma tête reste invisible de toute façon et je n'ai pas honte de mes mains pas plus que du métier que j'exerce. S'il y a des secrets, ils sont sous mon crâne et dans mon cœur.

Jeunes peintres, ne vous conduisez pas comme des coupables ou des espions à toujours vouloir dissimuler vos activités. La peinture est un noble métier et si erreur il y a, ce n'est dû qu'à la difficulté de l'entreprise. Le regard des autres sur votre œuvre au moment où la chose est en train de se faire ne peut être que bon pour vous. Si celui qui regarde vous vole ou critique sans raison, il en sera le premier puni, puisqu'il perdra votre amitié et sa capacité à inventer. (...)

Noël Dolla, *Le Trou du Louvre*, éditions Jannink, Paris, 1999 (extraits).

Depuis les années 60, Noël Dolla est toujours resté dans une démarche de remise en jeu de sa propre pratique. L'enseignement et donc la fréquentation d'artistes en formation n'y seraient pas étrangers.

Quand je vois de nouveaux étudiants en 4^e ou 5^e année, j'ai l'impression de rencontrer des martiens et je me dis toujours qu'il faut que j'apprenne le martien. C'est vrai que j'ai eu la chance de rencontrer pas mal d'étudiants à la fois très formidable et très tordus. Si j'ai pu m'apercevoir avant beaucoup d'autres qu'ils étaient formidables bien qu'ils soient très tordus, c'est parce que j'ai essayé d'apprendre le martien.

Extrait de l'interview filmée de Noël Dolla réalisée à l'occasion de l'exposition *Léger vent de travers*, au MAC/VAL, le 4 février 2009.

Les élèves de Dolla, quelques propositions de filiations :

Philippe Mayaux

Par une dédicace dans un catalogue, Philippe Mayaux pose le lien fort qui l'unit à Noël Dolla.

En premier lieu, je remercie mon frère d'huile (mon papa disent certains, vu que je suis né en vérité en 1987 dans ses bras) Nono (dit Noël Dolla).

En effet, même si formellement, le travail de Philippe Mayaux est éloigné de celui de Noël Dolla, on retrouve des points communs dans l'esprit, ainsi que dans l'amour des jeux de mots et d'images, des jeux de sens avec la peinture.

Mayaux est un peintre. Heu, non, je crois que c'est un artisan. C'est un poète. En fait non surtout pas. Oui mais il réalise des peintures. Vraiment ? Mais également des objets. Oui mais avec une logique de peintre.

Entretien avec Marc-Olivier Walher, extraits de *Philippe Mayaux*, catalogue monographique, Édition Semiose, Paris, 2006.



—
Noël Dolla, *Boîte à Mayaux*,
1992, Collection de l'artiste.

En peignant un paysage sur la tranche d'un des rouleaux de cette boîte, Philippe Mayaux fait un clin d'œil teinté d'amicale contradiction au travail sur l'espace « dans l'esprit de l'abstraction » réalisé par Noël Dolla avec la série des *Tarlatanes*.

Nelly Huot-Marchand et Sylvain Courbois : Qu'enseignait précisément Dolla ?

Philippe Mayaux : Dans le département art, la peinture, mais je dirai qu'il enseignait tout. Il inventait une pédagogie en fonction des êtres. Je le considère comme un ami très proche, quelqu'un de ma famille. C'est lui qui m'a donné l'image de l'artiste que j'ai aujourd'hui : une personne imparfaite et libre. Noël disait : « Si les bourgeois avaient eu Van Gogh à leur table, ils l'auraient viré comme un malpropre ! ». Pourtant, ils en font aujourd'hui la figure même de l'artiste. (...) Je dis toujours aux étudiants qu'il faut s'inventer. Pour ma part, je me considère comme un autodidacte, parce que j'ai l'impression d'avoir inventé ma peinture tout seul. J'ai eu la chance d'être dans un « bon bouillon » mais je me suis développé tout seul, et je pense que tous les artistes font ça. (...) J'étais un surréaliste attardé, je baignais dans le non-sens et le rêve, plutôt à l'inverse de ce que l'on nous montrait à l'école, où l'art était plus situationniste, plus engagé dans le réel. D'ailleurs, je pense que je serais devenu un peintre d'art brut si Noël et les autres ne m'avaient pas montré la réalité du moment. J'ai donc réorienté mon surréalisme vers une culture plus contemporaine. Je me suis aussi tourné vers la science, pour voir si le raisonnement chaotique que je menais était justifié et trouvait un écho dans la recherche. Je me suis aperçu que oui, alors j'ai continué. (...)

J'ai effectué quelques travaux avec Noël Dolla, dont celui exposé à Tourcoing pour Amicalement vôtre : L'Anus du monde, une fresque commune au milieu de laquelle on pouvait voir un petit miroir au fond d'un trou reflétant l'œil qui le regarde. Il s'agit ici d'un raccourci, celui qui va de l'œil à l'idée du globe oculaire comme monde total. Ma toute première collaboration avec Noël était plus discrète. Il avait réalisé une boîte contenant des ronds de tarlatane et j'ai peint un petit paysage sur un des rouleaux. Le paysage s'apparente à l'horizon, c'est un morceau de la ligne. Il y avait donc cet écho dans la figure. Noël dit qu'un point est une ligne que l'on voit de face. (...) En ce qui concerne les travaux avec Philippe Ramette, je crois que nous nous rejoignons parfois au carrefour de l'érotisme de certains de nos travaux. Nous appelons cette collaboration Espaces d'amour.

Extrait du catalogue *Amicalement vôtre*, exposition du Musée des Beaux Arts de Tourcoing, 2004.



Pascal Pinaud, 1994, vue de l'installation réalisée dans le cadre de l'exposition *Le Trophée d'Auguste*, La Turbie.

Noël Dolla, *Étendoir aux serpillières*, 2005, Cour de la maison de Launay, exposition *Art ménager, ménagez l'art*, Bourgoin Jallieu.

Pascal Pinaud et Dominique Figarella

Parmi les élèves de Noël Dolla, on peut inscrire deux peintres dans une filiation forte avec les préoccupations libératoires de leur ancien professeur. Une fraternité se crée par des pratiques picturales très expérimentales ou encore un esprit frondeur face à la toile. À la suite et en parallèle de Noël Dolla (ces deux peintres ayant été ses assistants à un moment de leur carrière), Pascal Pinaud et Dominique Figarella explorent une peinture ouverte, multiple, au champ élargi.

Pascal Pinaud

Par l'utilisation de techniques industrielles et autres savoir-faire artisanaux détournés, Pascal Pinaud fait prendre un grand bol d'air à la peinture dans l'optique de mettre en question à la fois la signature, le geste du peintre, l'idée de maîtrise technique de l'artiste, le tableau en tant qu'icône, etc.

[Pascal Pinaud] déterritorialise ainsi l'histoire de la peinture en affirmant la permanence, la pérennité du format tableau avec d'autres moyens, d'autres outils que ceux d'un peintre. Ainsi la série Test'art, qui consiste en des photographies, toutes du même format en un seul exemplaire, de tests de couleurs dits test'art pratiqués par les carrossiers. Agrandie, la photographie de ces traces de pigments fait tableau, Comme toujours, il s'agit de travailler la question de la picturalité, de la faire varier, sans suivre les trajets balisés de la pratique picturale mais en restant le plus souvent fidèle au format tableau.

Extraits de *Picture puzzle* de Thierry Davila, catalogue d'exposition *Pascal Pinaud: en vert et contre tout*, 2003-2005, Musée d'art moderne, Saint-Étienne métropole, 2005.

Pascal Pinaud, *Test'art n°17*
(02A09), 2002, photographie
contrecollée sur papier,
aluminium, vernis automobile,
acier galvanisé.
Collection du MAC/VAL.

Pascal Pinaud, *Test'art n°18*
(02A10), 2002, photographie
contrecollée sur papier,
aluminium, vernis automobile,
acier galvanisé.
Collection du MAC/VAL.





—
Dominique Figarella, *Fait à juste titre*, 1996, chewing-gum sur bois, Fonds national d'art contemporain.

Dominique Figarella

Expérimentant une peinture à la fois savante et ludique, Dominique Figarella se tourne parfois pour peindre vers des matériaux inattendus ou encore des procédés testant les limites du tableaux. Une façon de garder la peinture toujours fraîche ?

Lorsque je commence un tableau et qu'à chaque fois je regarde cette simple surface, je la retrouve toujours pareille : décevante, concrète, réelle. C'est toujours la même planche de bois standard sur laquelle je finis par faire quelque chose à force de la regarder. Parfois, je pose un truc en plein milieu. Une sorte de boule de bourre, un paquet ou un ballot de rembourrage quelconque que je place au cœur du tableau, pour que la question de ce qu'il y a à voir – c'est quoi ? – soit brutalement réglé par cet amas de rien placé au centre du terrain visuel, immanquable, comme le nez au milieu de la figure. Choisir les quatre coins d'un parallélogramme usé par l'histoire de la peinture abstraite – faire des tableaux abstraits aujourd'hui, c'est s'astreindre volontairement à un dogme absurde au milieu d'un réseau infini de possibilités technologiques et théoriques. À chaque fois que je commence à peindre, je pense à la richesse vertigineuse des moyens dont je me prive. Mes tableaux ne parlent de rien. Je les crois abstraits parce que les peindre consiste à soutenir ce rien, et rien de plus. Ce que j'aime de cette idée dans l'abstraction, c'est précisément cet incessant questionnement de la négativité.

Dominique Figarella, décembre 1999.

Mathieu Mercier, Natacha Lesueur...

Au delà de la peinture, on peut jeter des passerelles entre l'œuvre de Noël Dolla et les façons très variées (photographie, sculpture, installation, etc.) de Mathieu Mercier ou encore de Natacha Lesueur. Ils partagent en effet, au delà des catégories, une attention à la pratique et au processus de création.

Mathieu Mercier

Dans l'esprit du bricoleur expérimentateur, Mathieu Mercier rejoint une forme de réinvention du réel décalée et poétique.



—
Mathieu Mercier, *Multiprise*, 1999, matériaux acryliques, enduit, prises femelles, câble d'alimentation électrique.

Philippe Mayaux :

Je vais poser une question qui va résonner avec celle de Mathieu, car je pense qu'avec Mathieu, vous avez un peu la même pratique. Au fond, il y a une forte connotation politique dans sa pratique et dans la tienne. Cette connotation, elle vient d'une culture matérialiste dialectique, vous n'avez pas perdu ce rapport à l'objet, ce rapport au réel. Ce qui est intéressant dans ce rapport, c'est qu'il crée un rapport intrinsèque. Ce matérialisme, il annonce à chaque fois un fondement, chez chacun de vous deux, je trouve qu'à chaque fois le travail d'avant annonce tout de suite le travail qui va arriver après par une expérimentation matérialiste des choses. Moi je serais plus un métaphysicien que vous par exemple. Vous, vous avez besoin – et ce n'est ni une valeur, ni un reproche, au contraire ce sont les deux pans de l'art – de ce rapport à ce matérialisme, c'est-à-dire que c'est la matière qui vous fait avancer. Je pense que j'y échappe parce que je ne la comprends pas moi la matière, elle ne me parle pas.

[...]

Chez vous deux, il y a ce rapport à des choses qui sont au-delà de l'art. Toi, Mathieu, avec ton éponge qui filtre l'eau, qui va purifier cet espace, c'est pas des méthodes de l'art, c'est quelque chose qui vient s'ajouter comme une virgule, une parenthèse dans une pratique, éclairant le reste. Il y a cette chose que j'admire, c'est cette espèce de dialectique avec la matière. Chez toi aussi, Noël, quand tu fais tes Sardines, tu vas travailler, et tout ça annonce des choses. C'est-à-dire que c'est toujours la peinture qui te fait avancer, mais la matière peinture. Pas l'intention de peindre, c'est la peinture même qui te fait avancer. C'est une chose qui a un peu disparu dans la pratique, comme le disait tout à l'heure Mathieu, on oublie que tout ce qui compte au fond, c'est la pratique, peu importe le résultat. Il y a chez vous encore ce travail politique, parce qu'au fond, c'est là où s'engage le politique chez toi, tu es un peintre abstrait et tu vas faire passer des messages à travers la matière, c'est elle qui va être en dialectique avec le regardeur.

—
Natacha Lesueur, *Sans titre*, 1998,
photographie. Série des *Aspics*.

—
Noël Dolla, *Gâteaux Bobo*, 1997,
cire, pigments hameçons. Vue
de l'exposition *Non* au Mamco,
Genève, 2003. Photographie Ilmari
Kalkkinen, Courtesy Mamco,
Genève.

Extrait de l'entretien de Noël Dolla, Philippe Mayaux et Mathieu Mercier réalisé à l'occasion de l'exposition de Noël Dolla *Léger vent de travers* au MAC/VAL, publié en intégralité dans le catalogue de l'exposition.





— Noël Dolla, *S/S* (détail), 1994, vidéo, 5'43".

— Noël Dolla, *Suzanna d'Ananalawa*, série des *Jeunes filles aux œillets*, 2008.

— Tatiana Trouvé, *Maquette du B.A.I.*, Collection du MAC/VAL.

Natacha Lesueur

On retrouve chez Natacha Lesueur l'utilisation détournée, poétique et pragmatique d'éléments du quotidien, voire même du domaine ménager. Un parallèle en forme de véritable cuisine de l'art !

Dans cette vidéo, le modèle arrache des étiquettes marquées *S/S* (pour Supports-Surfaces ?) qui lui collent à la peau. La participation de Natacha Lesueur à cette vidéo témoigne qu'au-delà d'un simple rapport de maître à élève, la reconnaissance va parfois jusqu'à la collaboration.

... et Cie

Tatiana Trouvé

Véritable mise en scène de l'activité et du processus de création, le *Bureau des Activités Implicites*, œuvre *in progress* pendant les premières années d'activité de Tatiana Trouvé, peut se lire comme un portrait de l'artiste en travailleur. Ainsi on trouve chez celle-ci, comme chez Noël Dolla, l'utilisation d'éléments personnels de manière distanciée et allusive, en forme d'objectivation autobiographique, avec en arrière-plan, une volonté d'offrir au regardeur une visibilité de la production à l'œuvre.





Jean-Luc Verna

La reprise de modèles du passé peut se faire sous forme d'une joyeuse irrévérence. Jean-Luc Verna joue avec des chefs d'œuvres de l'histoire de l'art en réalisant une série de 50 poses utiles pour le dessin (travail entrepris à partir de 1999).

—
Jean-Luc Verna, *Degas, ballerine de quatorze ans, Debbie Harry (Blondie) live à Paris 1999*, à partir de 1999.

—
Philippe Ramette, *Objet à voir le monde en détail*, 1990-2004. Collection du MAC/VAL.

—
Philippe Ramette, *Espace à vis-à-vis*, 1997. Collection du MAC/VAL.



Philippe Ramette

En posant le rapport de l'œuvre à la réalité de manière très problématique pour le regardeur, Philippe Ramette, fabrique des œuvres « à réflexion » puissamment énigmatique qui pose question à la représentation, sans passer par la case abstraction!

Ghada Amer

Broderie, couture et autres ouvrages de dame sont une manière de toucher à l'intime : sortez vos mouchoirs !



—
Ghada Amer, *Conseils de beauté*, 1993.

NOTE BIOGRAPHIQUE DE L'ARTISTE

5 Mai 1945, papa a 16 ans, maman aussi. Trois frères suivront :
Claude 1947, Patrick 1957, Serge 1960.

Le père de ma mère *Homère* est peintre, (fresque, faux bois, faux marbre.)
Pépé est modeste, il peint des marines et des roses pour son plaisir.
Il va souvent à la pêche au mullet.
Pépé disparaît à l'aube le matin de Noël 1966.

Ce jour-là, j'ai fait vœux de peindre et de pêcher tous les 25 décembre
de ma vie.

Dis Grand père, ça sert à quoi tous ces Dieux ?

*À rien mon enfant, ou plutôt si, à faire trembler et rêver les pauvres et à enrichir plus
encore ceux qui déjà sont très riches et qui veulent prendre ou garder le pouvoir.*

Dis Grand père, il était grand comment le plus gros poisson que tu as pris à la ligne ?

Dis Grand père, le peintre en bâtiment est-il vraiment le roi du monochrome ?

*Papa boit du pastis, (beaucoup) Il est imprimeur et parfois il bricole seul, la nuit à
la maison, dans le secret de son petit atelier.*

Disparitions: Pépé 1966, 1976 Mémé, 1980 Papa, 1991 Patrick, 1997 Serge,
2007 Maman.

1969-2003

Trois mariages Michèle, Elisabeth, Sandra.

1964

Étudiant à Nice je rencontre C. Viallat.

1966

Je suis mis à la porte de l'école.

1967

Le 14 décembre première œuvre *Étendoir*, au *Hall des Remises en Question*. (Chez Ben à Nice).

1968

Je participe à la création du groupe Supports/Surfaces.

1970

Amitié avec R. Flexner.

1972

12 ans d'art contemporain en France 72/72.

Rencontre et amitié avec Bernard Lamarche-Vadel.

Premiers *Leurres* et images de *Love Song* (1972/1976).

1973

J'obtiens mon DNSEP.

1974

J'enseigne à la Villa Arson à Nice.

1986

Durant leurs deux mois de détention pour usage de drogue mes frères Patrick et Serge contractent le Sida.

Je peins la Série *Tchernobyl*. (Peintures de borgne manchot).

Je rencontre Christian Bernard, Jean Marc Réol, Joseph Mouton et Catherine Perret.

1995

Série des *Véritable faux Bons du Trésor*.

Lorand Hegy organise *L'abstraction humiliée*, ma première rétrospective au Salmund Ludwig à Wien (Autriche).

Parution de *La parole dite par un œil*, Ed, L'Harmattan.

1999

Xavier Girard me propose une rétrospective au MAMAC à Nice.

Naissance de mon fils Loupio.

2000

Premier voyage en Afrique.

2003

Christian Bernard réalise et installe ma rétrospective *NON 1967-2001* au MAMCO à Genève.

2005

J'entreprends l'ensemble *Fait à la 2, 4, 6, 8*, je peins *Distraire la mort*.

2009

MAC/VAL.

LIENS ET BIBLIOGRAPHIE

Daniel Arasse, *On n'y voit rien; Descriptions*, Denoël, Paris, 2000.

Marie-Ange Brayer, « Du sujet aux identités nominales: enquête sur le propre des noms », in *Exposé, revue d'esthétique et d'art contemporain* n.1, 1994, Orléans, Zyx, pp 4-35.

Noël Dolla, *Le trou du Louvre*, livre d'artiste, Jannink, Paris, 1999.

Noël Dolla, *La parole dite par un œil*, L'Harmattan, Paris, 1995.

Didier Ducloux, *Les mouches artificielles, le guide complet*, éditions Artémis, Paris, 1999.

Maurice Laugaa, *La pensée du pseudonyme*, Paris, P.U.F., collection Écriture, 1986.

Norman Maclean, *La rivière du sixième jour*, 1976, Rivages, Paris, 1997.

Fernando Pessoa, *Je ne suis personne. Une anthologie*, Christian Bourgois, Paris, 1994.

Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, traduction d'Émile Littré, J.-J. Dubochet, Paris, 1850.

Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes: récits grecs des origines*, Paris, Seuil, 1999.

Tout est dada, revue *Dada*, éditeur vertigo, Paris.

L'idiotie, revue *Dada*, éditeur vertigo, Paris.

Revue en ligne *Art Vif*, n° 8, octobre 2007 ; http://artviftv.free.fr/noel_dolla.swf.

Hors-limite, l'art et la vie, MNAM Paris. L'histoire de Fluxus raconté par les acteurs eux-mêmes et mis en rapport avec les autres performances et happenings des années 50 aux années 90.

Catalogue *Michel Journiac: exposition, Strasbourg, Musée d'Art Moderne et Contemporain, 19 février – 9 mai 2004*, édition des Musées de la ville de Strasbourg, Strasbourg, 2004.

When Humour Becomes Painful, catalogue de l'exposition, Migros Museum, Zurich, 2005.

Interview de Jean-Jacques Lebel, *Art et contestation, Fluxus-happening-lettrisme-non art*, éditeur Imago, vidéo, 2008. J.-J. Lebel retrace la filiation entre les dadaïstes et les premiers happenings des années 50. Disponible au centre de Documentation du MAC/VAL.