

Pierre Tal Coat

## **L'Immobilité battante**

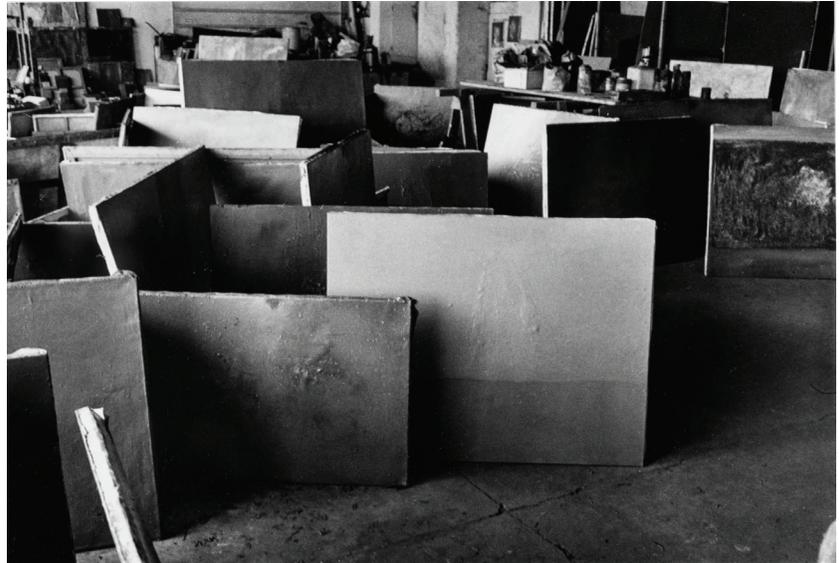
*Entretiens avec*  
Jean-Pascal Léger

*Photographies de*  
Michel Dieuzaide

L'Atelier contemporain, François-Marie Deyrolle éditeur  
Département du Morbihan – Domaine de Kerguéhennec

*Apparition et disparition, de fixité et éclat, de suspension et  
précipitation ainsi que l'épervier, dans l'immobilité battante...*







J'ai connu l'œuvre de Pierre Tal Coat en mars 1976 lors de sa rétrospective au Grand-Palais. J'avais vu, un ou deux ans auparavant, quelques reproductions de ses lavis et dessins dans la revue *L'Éphémère*. Je dois cette découverte au poète André du Bouchet et au peintre Louis Cordesse. André du Bouchet était l'auteur de l'accrochage inhabituel, audacieux, des peintures au Grand-Palais comme du choix des dessins de Tal Coat pour la revue qu'il composait. Louis Cordesse m'avait fait aborder la poésie d'André du Bouchet et sa «typographie de parole», si vivante dans la mise en pages de *L'Éphémère*.

Nous avons beaucoup appris tous deux de cette exposition capitale. Cordesse voyait là, dans les plus récentes œuvres de Tal Coat, une des plus singulières ouvertures (une autre venait de Bram van Velde) pour la peinture de ce temps. Pour ma part aussi, je m'étais senti directement concerné par les toiles «abstraites» plus que par les célèbres *Failles* des années cinquante au point de rêver de connaître Tal Coat personnellement et de lui demander de participer à la revue que j'avais fondée, *Clivages*. Je notais dans mes carnets les titres de ces tableaux d'une géographie inconnue: *Surgissant, Dans l'abrupt rouge, Dans le colza, Points dans le blanc, Cercle d'émergence, Trois points dans l'abrupt...*, *Présence...*

Alain Veinstein m'offrit de réaliser pour France Culture des *Entretiens* avec les peintres, ce que je fis avec Olivier Debré et avec Louis Cordesse. André du Bouchet m'encouragea à aller enregistrer Pierre Tal Coat.

Dès juin 1977 j'ai donc réalisé pour la radio cinq *Grands Entretiens* chez lui, à la Chartreuse de Dormont, avec ce très grand peintre que je connaissais trop peu. Je voudrais pouvoir lui poser aujourd'hui d'autres questions et autrement ! Ma naïveté m'évita au moins de perdre du temps, je voulais faire savoir qu'une œuvre immense était en cours... On n'inaugure qu'une fois sa galerie et, en mai 1981, j'ai inauguré la Galerie Clivages avec Tal Coat. Je n'ai donc plus cessé d'aller le voir : pour publier ses dessins puis exposer ses tableaux. Pour être accueilli par lui et sa fille Pierrette et passer la journée du lundi dans l'atelier si vaste que ma présence ne l'empêchait pas de travailler... Pour déjeuner dehors avec lui dans ces mois bénéfiques de mai et juin aux confins de l'Île-de-France et de la Normandie et l'entendre me parler de la Bretagne, de Bonnard ou de Francis Ponge, puis revenir à l'atelier, regarder les toiles se faire en silence et poursuivre l'entretien.

Car Tal Coat voulait poursuivre ces entretiens. D'autres interlocuteurs, au fil des années, en gardèrent témoignage.

Le peintre solitaire et *conscient de n'avoir presque pas été compris* m'intimidait par sa stature. Il se révélait accueillant. Il dialoguait en fait joyeusement avec ceux qui désiraient approcher sa démarche, au premier rang desquels toujours Henri Maldiney et André du Bouchet, mais aussi ceux, d'une génération nouvelle, qui cherchaient à voir avec lui : des amis, de jeunes peintres, Michel Dieuzaide qui fit dès sa première visite les photos de l'atelier de Pierre Tal Coat, Christine Gérard et Daniel Dobbels dont la présence dans l'atelier suscitait des questions inédites : connaissaient-ils dans leur domaine – l'écriture chorégraphique et la danse – une recherche analogue à cette ouverture qu'il cherchait, à ce basculement hors du tableau pour rejoindre le monde ?

C'étaient de nouveaux entretiens... et ce dernier, je regrette qu'il n'ait pas été enregistré et filmé. Tal Coat était « mu » (on pourrait dire mis en mouvement et changé) par toute présence différente. Il poursuivait son chemin bien sûr, avec une disponibilité forte, conquise, qui lui permettait encore d'introduire l'autre dans son histoire et dans ses questions.

J'ai moi-même provoqué d'autres entretiens à l'occasion cette fois de publications (revue *Fleuve* et catalogue du Musée d'Évreux). En 1977, j'avais enregistré, en plusieurs visites rapprochées, douze heures d'entretiens pour deux heures trente d'émission. J'avais préféré enregistrer beaucoup plus que nécessaire pour effectuer ensuite un montage où l'accompagnement (choisi par Tal Coat) des chants de Pérotin-le-Grand, diffusés un peu trop généreusement par la réalisatrice par mon manque d'expérience de la radio, n'étouffait pas cependant la voix grave et chaude, la densité de paroles que je qualifierais volontiers comme la peinture de Tal Coat : *une répétition en expansion*. En 1982, à Saint-Prex, j'ai adopté une autre méthode qui m'a paru convenir exactement à ce que souhaitait alors Tal Coat : je me suis installé à une table en face de lui et j'ai noté (sans magnétophone) ses réponses. Il cherchait l'expression la plus correcte et la plus simple, il parlait lentement. J'avais l'impression d'écrire sous sa dictée, à la mesure de sa pensée. Dans cette dictée, Tal Coat trouvait son rythme entre le dit et l'écrit.

Je reconnais dans cette différence la justesse du peintre qui, changeant de support, savait tirer profit de chaque matière nouvelle. Sans doute ce débit lent et grave, cette chaleur et lourdeur de la voix, ces silences manqueront au lecteur de ce livre. Ce sont des entretiens et non des écrits de Tal Coat. Ils n'ont pas la même forme parce qu'ils n'ont pas

le même statut. Il faut absolument les distinguer des écrits (par exemple choisis et rassemblés par Françoise Simecek dans *Libre regard*, Éditions Maeght 1991). Je ne publie pas ici un peintre écrivain et ce ne sont pas non plus ses carnets\*.

Ce que les entretiens ont en commun avec les écrits, c'est une volonté de message, de transmission.

Le peintre était à la fois pressé de faire œuvre («il n'y a pas de temps à perdre») et, sans en interrompre le cours, désireux tout de même de rencontrer des interlocuteurs, voire des témoins. Dans la parole émue jusqu'au silence, une vraie rencontre rejoint l'œuvre naturellement. Un étonnement l'accompagne, une exaltation. Dans le dialogue, Pierre Tal Coat atteint vite la concentration qui s'incorpore à l'œuvre comme une ponctuation du rêve qui la porte.

Dois-je préciser davantage le sens de ce petit livre ? Pour moi (mais je suis conscient de la charge sentimentale qui s'y implique), ces entretiens ont souvent une liberté d'allure et une simplicité qui me conduisent plus facilement à la rêverie.

Comme pour la Bretagne légendaire qu'il n'est pas si difficile de retrouver au marcheur, il n'était pas difficile en effet à Tal Coat de m'entraîner (de nous entraîner) vers une méditation physique, une marche spirituelle, si l'on peut dire, où il était de plain pied. Il me demanda

---

\* Je pense aux écrits comme aux autoportraits crayonnés dans des moments difficiles, de veille, de maladie, de solitude. Moments de repli et de plainte. Puis d'échappée et d'envol par la confiance que le peintre trouve en son trait. Le dessin prend le relais du mot. Le visage se fait paroi, abrupt ou aile.

d'enregistrer une émission dehors, comme il le fit plus tard avec Michel Dieuzaide et Alice Petit pour le tournage de leurs films. Il s'allongea dans l'herbe entre la maison et l'atelier pour dire les textes qu'il avait écrits (les *Colzas*). Les techniciens s'inquiétaient. Lui remplaçait sa voix dans le flux du vent, les aboiements d'un chien...

Ainsi était-il accueillant toujours, mais poursuivait-il inlassablement l'entretien, la recherche pour lui-même et je savais toujours, le quittant – il me le faisait savoir – qu'il rejoindrait la liberté sauvage que nous nommons sa peinture.

**Jean-Pascal Léger**

*Je croyais publier ce recueil d'entretiens en 1994. C'est en 2007, aux Éditions Clivages, que je réalisai ce projet, en choisissant d'accompagner les textes de dix-neuf dessins au crayon, tous datés de 1977, année de mes Entretiens avec Pierre Tal Coat.*

*Éditeur, en 1996, des écrits qu'Henri Maldiney a consacrés à Tal Coat (Aux déserts que l'histoire accable) et des Entretiens d'André du Bouchet avec Alain Veinstein (2016), François-Marie Deyrolle me proposa de publier une réédition de L'Immobilité battante et de donner à ce livre une forme nouvelle pour L'Atelier contemporain.*

*Dix dessins au crayon gras, photographiés par Illés Sarkantyú, dans un carnet de janvier-février 1976 au format faux-carré de 25,4 x 21,3 cm, scandent les chapitres. Quinze photos, prises en 1982 par Michel Dieuzaide, ouvrent les entretiens sur le monde du grand atelier de Dormont.*

*Je dédie cette nouvelle édition, comme la première, à Pierrette Tal Coat et à son fils Xavier Demolon.*



*Vos toiles abstraites d'aujourd'hui, Pierre Tal Coat, les peintures que vous avez entreprises depuis peut-être dix ou quinze ans, ne sont pas en rupture, mais en continuité avec celles qui les précèdent.*

Oui, c'est une continuité, certainement.

Je crois qu'elles ont surgi d'un contact plus intime avec le monde, d'un approfondissement, un cheminement dans ce monde. Auparavant était beaucoup plus le monde des idées, un monde clos. On traîne toujours des idées, il faut s'en débarrasser. Elles sont utiles bien sûr mais souvent, en croyant toucher le monde, on ne touche que ses propres idées.

Dès l'origine, l'élément majeur, c'est l'espace – et le fléchissement aussi vers ce qui est une culture de l'art roman, mais dès l'origine il y avait cet appel vers un art « celtique », si je puis dire, de par l'environnement même où j'étais.

Mes dernières toiles éclairent les origines plus que les origines auraient pu aider à éclairer ce que je fais maintenant. Elles m'éclairent moi-même d'ailleurs. Quand je revois des choses anciennes, je me dis : tiens, aussi je passais par là sans en avoir la claire vision. Elles peuvent être abstraites en ce sens qu'elles font appel à du non concret, des notions de vertige, des notions qui ne peuvent pas être objectivées, des choses qu'on sent, le pencher, le vertige...

*Si l'on regarde vos dessins, si l'on regarde l'ensemble de vos dernières toiles, on y lit toujours la même référence, la même attention aux éléments du dehors.*

Oui, absolument. Comment dirais-je? Je suis mu, je suis « activé » par le regard, et j'ai une grande curiosité du regard, enfin par l'ombre et lumière, qu'ils soient sur une faille, qu'ils soient dans l'arbre traversé du ciel, dans la direction d'une branche, dans des graviers épars..., cette relation de l'ombre et lumière. Je crois que c'est ce qui me meut. Je pars toujours de là. C'est un monde – je mettrais le mot entre guillemets – c'est un monde « émotionnel ». C'est une affinité; j'aime la terre, la pierre, mais en réalité je ne nomme pas quand je vois. Ce sont des phénomènes que je perçois. Si je vois un sillon, ce n'est pas tant que le sillon, mais sa direction, son élan vers le ciel, sa qualité d'ombre et de lumière. Ce n'est pas le sillon. Quelquefois je m'interroge, sur un arbre, est-ce un arbre? est-ce un homme? ou une motte? est-ce un lièvre ou une motte? Vous voyez, je ne nomme pas avant que de faire...

***Si on considère les titres de vos toiles, on voit revenir fréquemment les Vols, les Troupeaux, les Silex, les Ronds de sorcières...***

Oui. Toujours il y a mouvance. C'est le mouvement qui déclenche. C'est pour cela que j'aime beaucoup dessiner en voiture, en marchant... Pour cela aussi je parle du contact d'ombre et de lumière qui est la mouvance principale, qui nous porte.

***Je voudrais pourtant vous faire parler de ces objets et pas uniquement de l'ombre et de la lumière, je sais bien que vous ne pouvez pas les dissocier... Mais du fait que vous avez fouillé presque toujours les mêmes thèmes.***

Cela n'a pas de valeur objective pour moi parce que, parlant d'objets, immédiatement je verrais quelque chose de défini, de connu déjà que je

pourrais nommer. Je ne peux pas voir ça comme cela. Parce que si c'était un objet, ce serait un objet retrouvé, connu. Et je me trouverais en face de lui. Ce n'est pas du tout cela. Pour moi, c'est tout à fait nouveau. J'ignore l'identité. Je sais vaguement..., mais je l'écarte complètement, je vois le phénomène.

Je peux être aussi bien attiré par une brouette que par un tracteur ou un appareil moderne, ou n'importe quoi. Je crois que la base du problème n'est pas dans l'identité des choses, pas dans cette identité intellectuelle.

***Ce qui réapparaît fréquemment, ce sont les éléments naturels, de l'air, de l'eau, puis de la terre et de l'air, et maintenant l'ensemble réuni.***

Oui. Certainement comme des peintres ont peint des portraits ou des natures mortes. « Portraits », je pourrais dire aussi des natures mortes, mais vues sous un certain angle. Il y a forcément un nombre limité de thèmes qui nous attachent ou même si l'on aborde un autre thème, schématiquement il se réunira au thème principal. Je veux dire que l'on n'a pas besoin de s'expatrier dans les îles du Pacifique pour faire de la peinture, pas plus que quelqu'un de là-bas n'a besoin de venir vers nous pour faire de la peinture. Il faut se tenir au lieu où l'on est, on n'a pas besoin de courir physiquement après les choses. Delacroix n'avait pas besoin d'aller en Afrique du Nord pour faire de la peinture.

\*

***Quand on visite l'atelier, on voit cette immense baie ouverte sur la campagne en pente et même les troupeaux dans la campagne..., c'est finalement toujours de là que vous partez depuis longtemps.***

Oui, cela tient au fait que j'ai vécu à la campagne, j'ai toujours été attiré au fond par tout ce qui est – j'ai horreur de ce mot «environnement» maintenant – tout ce qui est ma vie, la mer et la campagne, la forêt, les rochers, et aussi les gens bien sûr.

*Dans l'atelier, on se trouve au milieu de toutes les toiles disponibles au regard, on s'y déplace un peu comme dans un labyrinthe, mais un labyrinthe ouvert, où il n'y a rien de caché.*

C'est un paradoxe, je crois que ce qui est caché est toujours aux yeux du monde. Ce qui nous est offert de pleine lumière est toujours plus caché que le mystère. La lumière est plus impénétrable que l'ombre.

*Quand on se promène dans l'atelier (presque comme vous marchez dans la campagne), on est frappé de voir les grandes toiles ou les petits formats et en même temps des boîtes de carton qui sont peintes. Je les avais prises d'abord pour des briques, recouvertes de peinture, sur lesquelles vous faites des «essais», dites-vous, mais qui deviennent des petites peintures; on croit que leur support même est une pierre. On a l'impression, non pas d'une tentative naturaliste, mais de voir ces peintures un peu comme équivalentes des pierres qui sont autour de vous. Les pierres qui vous intéressent sont les pierres qui ont une histoire, celles qui ont tout un passé...*

Oui. Cela m'apparaît absolument comme vivant, à tel point qu'il y a un dialogue. C'est la surface qui révèle le fond. À la surface, il y a le fond. Chaque fois que vous creusez, vous décelez toujours une surface. Or, comme disaient les Grecs, c'est la surface qui dévoile le fond. La surface est le fond. Il n'y a rien en dessous. Tout, tout est donné.

Cela paraît ainsi, à propos de pierres, parce qu'il y a cette impondérable, cette indicible ondulation de la surface que j'ai cherchée longuement, longuement. Or, dans le matériau usuel de la peinture à l'huile, ce sont toujours des couches plates qui s'effondrent. La peinture usuelle ne peut s'exprimer que par des rapports colorés et tenue par des lignes. Il n'y a jamais de fond ni de surface en réalité. Il y a des éléments linéaires et des rapports de dimensions, jamais des rapports d'énergies.

Si vous regardez le seuil de pierre, il y a cette ondulation. C'est parce qu'il y a cette ondulation que ce parallélisme s'établit en vous entre la pierre et cette peinture. La pierre usée du temps, de l'eau...

*La pierre où quelque chose est passé.*

Le pas, l'eau, l'air, tous les éléments corrodants. On dira: «à l'insu du temps», c'est aussi la caresse du temps.

\*

*Que sont, par exemple, ces «ronds de sorcières»? pour parler d'autres éléments que les pierres, du passage sur l'herbe...*

Ce sont des herbes foulées en rond, on ne sait si ce sont des animaux qui les ont foulées. On dit «rondes de sorcières» parce que c'était attaché à la légende des sorcières ou des lutins, des elfes qui venaient danser la nuit. Il y avait les ronds de pierres levées aussi, de toutes petites pierres. Et tous les signes qu'on n'emploie plus, les signes qu'on employait dans les champs, par des morceaux de bois ou par des pierres, des pierres assemblées en rond, en hauteur..., des signes qui n'existent plus pour dire tel ensemencement ou telle défense...

*Je me souviens de certains textes où vous écrivez que la peinture est « labourée », « hersée »...*

Pour moi, c'est un travail « manuel ». Le toucher est très important, le toucher, l'action, l'action passe par les mains. Quand je dessine, je ne pense pas, je dessine. Je m'entraîne de façon que la réaction oculaire, le choc de la lumière et de l'ombre, soit transmise de la façon la plus rapide, qu'il y ait la plus grande agilité du bras, de la main et de tout le corps engagé. Ce n'est pas *cosa mentale*.

*Que sont pour vous ces signes dans vos peintures les plus récentes ?  
D'abord vous n'allez peut-être pas les appeler des « signes »...*

Non, ce ne sont pas des signes. Ce seraient des signes s'il y avait une volonté de les faire tels, pour qu'ils puissent représenter quelque chose. Pas plus que dans la roche, pas plus que dans le tronc du châtaignier qu'il y a là, on ne peut dire que ce soient des signes. J'entends comme signes l'écriture chinoise ou l'écriture occidentale, mais ces signes, ces lettres n'engagent jamais *un espace*. Ce sont des mots qui rentrent et puis on n'en sort plus après ; c'est un définitif auquel il faut essayer d'échapper parce que cela peut fausser beaucoup de choses. Dans un sens cela peut être vrai, mais cela prête à confusion. Peut-on appeler « signe » qui n'a pas de signification immédiate ? ou bien il faut lui trouver une signification, mais cette signification va détruire ce signe immédiatement. Je trouve que le mot est inadéquat.

*Si on regarde l'ensemble de vos toiles, on voit réapparaître un même type de..., justement, comme des éléments familiers.*

Oui.

*Mais vous ne les voyez pas du tout comme... ?*

Non pas du tout. Si un serpent passe dans le sable, je ne dirai pas que c'est un signe. S'il y a une marque d'une chaussure ou d'un pneu, je ne dirai pas que c'est un signe.

*Mais ce que cela devient dans votre peinture ? On retrouve, entre les tableaux, des éléments familiers...*

Oui, oui bien sûr.

*Vous ne les voyez pas non plus comme des séries ?*

Non, non. Plus ça va, automatiquement, plus le clavier se resserre. Et c'est toujours dans la contradiction. Je disais : il n'y a que la surface. Je mets cette surface, mais c'est pour révéler un profond que je pressens. La surface, évidemment je vais la voir. Alors je donne tout mon soin à cette surface. Je ne sais pas comment... Si on savait, si on savait, on ne serait pas là d'abord. C'est l'immense part d'inconnu ! Quand on parle de signe, on entre dans le connu.

*C'est plutôt après coup..., quand on retrouve des affinités, un type de gestes qui reviennent régulièrement.*

Oui, on peut dire « cela est comme », « pourrait être ceci, cela », mais dire « signe représentant », je dis non. Je ne connais pas de signe qui engage un espace. Les signes ne sont pas des signes. La typographie, cela n'engage pas... Voilà toute la différence.

*C'est aussi le fait qu'il n'y a pas de contours.*

Il y a toujours des contours partout. Vous faites ça [*Tal Coat frappe la table*], il y a un contour autour d'un point. Mais cela dépend comment est fait votre point. Il y a beaucoup de gens qui vont s'amuser à mettre un rond autour du point... Voilà toute la différence...

Le point doit surgir...

C'est comme si la tache était faite avant que je ne la fasse, ou la ligne. Je serais plutôt fait par la ligne que moi je ne fais la ligne. Vous voyez cette inversion.

C'est comme quand on rentre dans l'eau, quand on plonge, cette résistance. Vous pénétrez, mais vous êtes rejeté.

*L'eau, vous la traversez.*

Oui. L'air, l'eau. Vous êtes traversé. On pense que le regard va chercher les choses, alors que c'est la lumière qui vient vers vous, c'est le monde qui vient à vous, ce n'est pas vous qui allez au monde. Dans tous les entendements. Et on a tendance à penser que c'est vous qui allez appréhender le monde. Ce n'est pas vous, c'est le monde qui vous appréhende.

Alors il y a plusieurs façons d'être appréhendé par le monde, être ouvert ou être fermé – ou entrouvert.

Et le jour où on a compris que c'est le monde qui nous appréhende et non vous qui l'appréhendez, cela change beaucoup.

\*

Pour moi, le *point* est essentiel. Le point d'action n'est même plus un lieu géographique.

Le point, c'est l'énergie pure, la manifestation de l'énergie. Ce ne sont pas des lieux.

Il y a toujours discontinuité dans le point ou dans la ligne. Partout. D'ailleurs, dans la photographie, on est obligé d'utiliser cette interruption. Il y a blanc/noir – blanc/noir... ou blanc – noir – blanc – noir. Toujours, toujours.

Dans toute ma jeunesse, j'ai toujours été attiré par ce qui apparaît, par le monde « apparitionnel ».

Or qu'est l'apparition encore ? C'est ce qui vient vers vous. Vous n'allez pas vers l'apparition.

Je fais des talus, je fais des champs de colza, je dessine des bois, je dessine beaucoup de choses, je dessine des vaches, des chiens, des portraits... Si dans la peinture j'ai réduit – ces visages se réduiraient d'ailleurs certainement – ils sont issus du point. C'est vu *comme ça* et non pas vu dans un lieu géographique donné.

Je ne me présenterais pas dehors, me disant que je vais aller tranquillement de là à là..., je pourrais le faire, je pourrais dessiner comme ça... Mais, pour moi, le temps que vous voyez n'est pas une somme des choses. Entre ça et ça, quand vous revenez là, ce n'est plus la même chose de par le temps.







## Du même auteur

*Le feu est blanc*, onze collages d'André Marfaing, Clivages, 1987.

*Ràfols-Casamada*, monographie, Polígrafa, 2001.

*Anna Mark, Les lieux et le temps*, galerie Sabine Puget, 2004.

*L'Immobilité battante*, entretiens avec Pierre Tal Coat, Clivages, 2007 ; nouvelle éd., L'Atelier contemporain, 2017.

*Trois variations*, gouaches d'Antoni Ros Blasco, Jean-Pierre Huguet éditeur, 2012.

*Antoni Ros Blasco, Le son infini du noir*, Clivages, 2012.

*Marfaing, La tache de l'ange*, Aktis gallery, 2013.

*Anna Mark, L'intention générale*, Musée d'art et d'histoire, Meudon, 2015.

*Tal Coat, Pierre et front de bois*, monographie, Somogy, 2017.

### Ouvrages collectifs

*Cordesse, gouaches et sculptures 1985-1986*, « Fractions », Les Amis de Louis Cordesse, 1992.

*Cordesse, gravures et livres illustrés*, « Le chemin des livres », Les Amis de Louis Cordesse, 1995.

Cat. exp. *Albert Ràfols-Casamada, Espai i llum*, Espace Écureuil, Toulouse, 2000.

Cat. exp. *Tal Coat*, « Pierre Tal Coat et le paysage » (entretien avec Olivier Marty), C.A.P. Royan, 2002.

Cat. exp. *André du Bouchet, espace du poème espace de la peinture*, Hôtel des Arts, Toulon, 2002 ; repris dans *L'Étrangère, André du Bouchet*, n° 16-17-18, 2007.

Cat. exp. *Lucien Hervé – Anna Mark*, « Le cadrage et la pensée », Hôtel des Arts, Toulon, 2003.

Cat. exp. *Ràfols-Casamada, Painting 1950-2005*, « Bleu profond, Salle Vélasquez », Ministère des Affaires Étrangères, Madrid, 2006.

Cat. exp. *La Couleur de Tal Coat*, Hôtel des Arts, Toulon, 2006.

Cat. exp. *Antoni Ros Blasco*, entretien, C.A.P. Royan, 2009.

Cat. exp. *Tal Coat : De Château Noir à Dormont*, Musée Estrine, Saint-Rémy-de-Provence, 2009.

Cat. exp. *Tal Coat, peintures et dessins 1946-1985*, musée des Beaux-Arts de Mons, Somogy, 2011.

Colloque de Cerisy (dirigé avec Michel Collot), *Présence d'André du Bouchet*, «L'espace du Surcroît», Hermann, 2012.

Cat. exp. *Thibault Hazelzet, photographies et sculptures*, «Ressources de la photographie», C.A.P. Royan, 2015.

Cat. exp. *Anna Mark – Lucien Hervé – Robert Groborne*, «L'ombre du rouge», C.A.P. Royan, 2016.

Cat. exp. *L'Oiseau (Hassan, Maussion, Ros Blasco, Tal Coat, Yamamoto)*, C.A.P. Royan 2016.

Colloque de Cerisy (sous la direction de Chris Younès et Olivier Frérot), *À l'épreuve d'exister avec Henri Maldiney*, «La Triade» et entretien avec Anne de Staël, Hermann, 2016.

Cat. exp. *Guy Le Meaux, Articulation, peintures et dessins 1980-2016*, C.A.P. Royan, 2017.

*La Triade, Correspondance : André du Bouchet – Pierre Tal Coat – Henri Maldiney*, éd. établie par Alix Franceschi et Jean-Pascal Léger, L'Atelier contemporain, 2017.

Colloque de Cerisy, *Tal Coat, Regard sans frontières*, en préparation.

#### **Traductions**

Paul Celan, *À l'ordonnance de la nuit, onze poèmes de Schneepart* (avec Georges Pinault), Le Voleur de Talan, 1985.

*Pour Albert Ràfols-Casamada* (avec Eliseu Trenc), La Rivière échappée/La Canopée, 2009.

#### **Chez le même éditeur**

Pierre Bonnard, *Observations sur la peinture*.

Pierre Bonnard, *Les Exigences de l'émotion*.

Pierre Buraglio, *Notes discontinues*.

Dado, *Peindre debout*.

Sam Francis, *Mon art, mon métier, ma magie...*

Patrice Giorda, *Conversation sacrée*.

Jérémy Liron, *Autoportrait en visiteur*.

Gérard Titus-Carmel, *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots*.

Yves Bonnefoy & Gérard Titus-Carmel, *Chemins ouvrant*.

Leonardo Cremonini & Régis Debray, *L'Hypothèse du désir*.

Jean Dubuffet & Marcel Moreau, *De l'Art Brut aux Beaux-Arts convulsifs*.

Jean Dubuffet & Valère Novarina, *Personne n'est à l'intérieur de rien*.

André du Bouchet & Henri Maldiney & Pierre Tal Coat, *La Triade*.

Jean-Louis Baudry, *L'Enfant aux cerises*.

Maryline Desbiolles, *Écrits pour voir*.

Renaud Ego, *Le Geste du regard*.

Jacques Moulin, *Écrire à vue*.

Nicolas Pesquès, *Sans peinture*.

Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*.

Jean-Claude Schneider, *La Peinture et son Ombre*.

Pierre-Alain Tâche, *Une réponse sans fin tentée*.

Mise en pages : Juliette Roussel.  
Reproductions : Illés Sarkantyu, Klaus Stöber.  
Impression : Jelgavas Tipografija.

*Cet ouvrage est publié avec le concours du  
Département du Morbihan,  
Domaine de Kerguéhenec.*

© L'Atelier contemporain, mai 2017  
ISBN 979-10-92444-56-8  
[www.editionsateliercontemporain.net](http://www.editionsateliercontemporain.net)