

**remorqueur éd.**



**bernard villers**

**remorqueur éd.**

PAGE 9

*Du livre comme idée*

*Bernard Villers et Jose Luis Borges*

par Anne Mœglin-Delcroix

PAGE 21

*Fixer/Volatiliser*

par Didier Mathieu

PAGE 69

Catalogue

Notices rédigées par Maxime Longrée

PAGE 92

Biographie, bibliographie

PAGE 98

Table des illustrations

PAGE 101

Colophon

**remorqueur éd.**

centre des livres d'artistes / pays-paysage



## DU LIVRE COMME IDÉE

BERNARD VILLERS ET JORGE LUIS BORGES

Nombre de livres de Bernard Villers privilégient dans le livre non le véhicule d'informations mais le support à travailler pour ses possibilités singulières d'expression. Cette recherche formelle fait l'unité en profondeur de sa production depuis 1976 et définit son originalité dans le domaine du livre d'artiste. Quand on ouvre ses livres, on y trouve généralement des formes géométriques pures et des couleurs en aplat, imprimées sur des papiers choisis avec soin, souvent très fins, mais rarement des mots, à moins qu'ils concernent un aspect du livre ou la règle de sa construction. Le peintre qu'est Bernard Villers aborde, en effet, le livre d'un point de vue concret, pratique, physique : le livre comme matériau, avec ses qualités particulières (le papier, sa texture, son opacité et sa transparence, sa surface et sa profondeur, sa stratification, ses formats) et ses propriétés spécifiques (le pli, le recto et le verso, les symétries internes, l'organisation en séquence). Le contenu est le livre lui-même, quoiqu'en un sens non conceptuel mais sensible : Bernard Villers explore les possibilités du livre un peu à la manière dont un peintre abstrait explore les possibilités de la peinture en peignant. Ces dernières années, toutefois, sont parus deux ouvrages dans lesquels l'interrogation sur la nature matérielle du livre fait place à une approche plus conceptuelle : en 1998, *Un livre réversible* et, en 2003, *Un livre concevable*. Pour la première fois en près de trente ans et quelque cinquante publications, le mot «livre» figure dans leur titre.

Si, en hommage aux paradoxes visuels mis en évidence par le livre réversible du savant autrichien Ernst Mach, *Un livre réversible* joue sur les deux registres à la fois, du formel et du conceptuel, *Un livre concevable* prend plus nettement le parti de la réflexion sur le livre. La forme n'en est pas pour autant anodine : ce livre de format inhabituel, deux fois plus haut que large, ne s'ouvre pas comme un livre ordinaire, mais se déplie en une grande planche carrée. La planche, on le sait, est la forme première du livre chez l'imprimeur, quand elle n'a pas encore été pliée et massicotée pour constituer un des cahiers qui, reliés, feront le volume. Dans plusieurs de ses publications antérieures et de diverses façons, Bernard Villers a mis en évidence cet aspect originaire du livre et en a exploité les paradoxes formels (l'ordre au niveau des pages est désordre au niveau de la planche, le continu sur la planche est discontinu dans le livre, l'envers de l'un est l'endroit de l'autre, etc.). Ici, le pliage en trois de la planche forme un livre de seize pages, la première et la dernière faisant couverture, aux deux plats parfaitement symétriques, avec, des deux côtés, la mention du titre, comme si on pouvait commencer le livre par la fin aussi bien que par le début. N'était que la pagination en rouge, de 1 à 16, dans un corps anormalement grand, impose fortement un sens à la lecture. À première vue cependant, il n'y a rien à lire dans ce livre qui ne s'ouvre complètement que sur la double page centrale, blanche, à l'exception de la pagination, d'autant plus visible, on y reviendra. Dans ce livre discrètement traversé de contradictions, il ne s'agit pas cette fois de renvoyer le lecteur à l'origine technique du livre et aux paradoxes visuels du pliage, mais à son

origine conceptuelle et à des paradoxes plus théoriques, voire métaphysiques, ainsi qu'on va le voir. La question n'y est pas celle de la nature de l'objet-livre (qu'est-ce qu'un livre ?), mais celle de la légitimité de son existence (quel livre peut exister ?). En effet, ce que le livre une fois déplié révèle, c'est, imprimée en très gros corps sur toute la surface de la planche, une citation empruntée à *La Bibliothèque de Babel* de Borges. On lit ceci : «Je le répète : il suffit qu'un livre soit concevable pour qu'il existe. Ce qui est impossible est seul exclu. Par exemple : aucun livre n'est aussi une échelle, bien que sans doute il y ait des livres qui discutent, qui nient et qui démontrent cette possibilité, et d'autres dont la structure a quelque rapport avec celle d'une échelle.»

De prime abord, *Un livre concevable* se présente comme l'exemple le plus simple de ce dont le texte qu'il contient donne la règle. Mais cette simplicité n'est qu'apparente car le lecteur est simultanément confronté à une certaine idée du livre et à un livre réel. En effet, d'un côté, ce livre se borne à énoncer la condition qui le rend possible, sans rien y ajouter : il semble n'offrir au lecteur qu'une déclaration de principe sur le livre, qu'il illustre minimalement de façon parfaitement tautologique, l'exemple se confondant avec la règle. D'un autre côté, cette règle est mise en œuvre dans un ouvrage concret que le lecteur tient en main, avec couverture, mention d'auteur, titre, pagination, éditeur, date et lieu de publication, ce qu'on trouve dans tous les livres. Ce n'est donc pas exactement de tautologie qu'il s'agit, mais plus précisément de mise en abyme, procédé artistique qui consiste à inclure dans une œuvre une description d'elle-même en modèle réduit qui la réfléchit et, ce faisant, en

donne le sens. Borges, on le sait, est un virtuose de ce procédé et sa bibliothèque de Babel en propose un exemple vertigineusement complexe. *Un livre concevable* a ceci de particulier, cependant, qu'il se réduit à la forme pure de sa mise en abyme : on l'a dit, il n'existe qu'en explicitant ce qui lui permet d'exister et son contenu se résume au développement de cette condition. Il tient donc bien en même temps de la tautologie, celle qu'on peut trouver dans les premiers livres de Sol LeWitt, notamment, qui sont le développement de leur règle de construction, c'est-à-dire l'explicitation de leur titre.

On pourrait en rester là, à l'exercice de style poussé jusqu'à l'absurde, bien dans le ton de la nouvelle de Borges, n'était l'étrangeté de ce livre qui relève à la fois de la platitude tautologique et du double fond de la mise en abyme. Ce livre à deux faces, qui dissimule sa clef dans ses plis comme quelque savoir ésotérique, invite à une seconde lecture. À l'instar du texte de Borges, il ouvre sur de troublantes profondeurs.

Pour cela, relisons la citation : «Il suffit qu'un livre soit concevable pour qu'il existe. Ce qui est impossible est seul exclu.» Affirmation à première vue strictement logique, fondée sur le principe de contradiction, selon lequel est concevable ce qui est non-contradictoire; affirmation en vérité métaphysique, en raison de la conséquence établie entre la possibilité logique (le non-contradictoire, le concevable) et l'existence : dire que l'impossible ne peut exister est vrai par définition; dire que tout ce qui est possible est réel, constitue en revanche une prise de position métaphysique beaucoup plus audacieuse et qui a été matière à débat dans la philosophie classique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, bien

connue de Borges, ainsi qu'on peut s'en apercevoir dans plusieurs citations sans guillemets de *La Bibliothèque de Babel*. Cela revient, en effet, à soutenir que ce qui existe a non seulement un fondement rationnel (ce qui, déjà, ne va pas de soi), mais qu'il s'y ramène tout entier, c'est-à-dire qu'il n'a pas besoin de la décision d'une volonté créatrice (celle de Dieu dans la métaphysique, et sinon, celle de l'auteur ou de l'artiste) pour passer de la possibilité à l'être. Autrement dit, le concevable est seule mesure de l'existence. Il n'y a pas de différence entre la pensée et le réel : tout ce qui est logiquement possible est ontologiquement nécessaire. Ce qu'on peut encore résumer ainsi : l'idée est condition, suffisante, de l'existence. «Il suffit qu'un livre soit concevable pour qu'il existe.» Il existe par la force seule de sa possibilité, et non par la décision de son auteur qui n'en est que l'instrument. Donc tous les livres concevables existent. C'est bien ce qu'écrit le narrateur de la bibliothèque de Babel : «La bibliothèque comporte toutes les structures verbales, toutes les variations que permettent les vingt-cinq symboles orthographiques», y compris la description que lui-même est en train de faire de la bibliothèque, et, ajoute-t-il, sa réfutation, bien qu'elle soit évidemment contradictoire avec cette description. Or, cette conception d'une bibliothèque totale, contenant tous les livres possibles, sans aucun dehors, est évoquée dans la seconde partie de la citation.

Le lecteur n'a pas le temps, en effet, de s'étonner d'un logicisme aussi radical. Car l'exemple qui suit l'énoncé de la règle, au lieu de l'illustrer, va introduire une exception, et celle-ci, loin de la confirmer, va au contraire la rendre inutile en étendant son

applicabilité au-delà de la condition restrictive qu'elle énonce. «Par exemple : aucun livre n'est aussi une échelle», hypothèse aussi incongrue qu'absurde dont on admet aisément l'impossibilité (même si Babel est une tour qui monte jusqu'au ciel, même si une bibliothèque infinie ne doit pas manquer d'escabeaux, même si tout livre est une sorte d'échelle mentale permettant d'accéder à l'intelligence des choses et même si cette bibliothèque intégrale contient les catalogues d'exposition de Bernard Villers, lequel a peint des échelles). Et pourtant la suite dit, en substance, qu'à la réflexion, puisque la bibliothèque de Babel comporte tous les livres possibles, il doit bien y en avoir qui démontrent la possibilité pour un livre d'être aussi une échelle ou même qui ont quelque parenté de structure avec elle. Puisque énoncer l'hypothèse d'un livre échelle, c'est par là même le rendre concevable et, en vertu de la règle, pouvoir conclure à son existence, la clause restrictive à l'application de la règle (l'impossible) est du même coup rendue caduque. Paradoxe d'une règle qui valide une hypothèse qui l'invalide en retour.

Cela signifie que, dans la bibliothèque du moins (restriction de pure forme car on sait que, pour Borges, elle est l'univers), le possible déborde en fait toute limite imposée par la logique et inclut l'impossible. Soutenir que tout livre existe à partir du moment où il est concevable, ce n'est pas, comme on a pu le croire dans un premier temps, en appeler aux critères rationnels de la pensée logique, mais aux possibilités infinies qu'ont les lettres de se combiner, y compris pour former des livres incompréhensibles. C'est aussi bien, puisque la bibliothèque est l'univers, évoquer l'imagination créatrice des savants, des

philosophes et des artistes, qui n'est jamais que l'actualisation des possibilités illimitées de cette combinatoire, quand, confrontés à l'énigme insondable du monde, ils redistribuent sans fin les signes de ce texte indéchiffrable et ajoutent les livres aux livres pour tenter de donner du sens à ce qui n'en a pas, de rendre pensable l'impensable et possible l'impossible. À cet égard, ce n'est pas un hasard si Borges, dans sa nouvelle, reprend implicitement au savant du xv<sup>e</sup> siècle Nicolas de Cuse sa définition paradoxale de l'univers infini («une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part»), pour la paraphraser en décrivant sa bibliothèque aux modules hexagonaux comme «une sphère dont le centre véritable est un hexagone quelconque et dont la circonférence est inaccessible.»

Dans cette bibliothèque, *Un livre concevable* a par avance sa place. Mais, d'après ce qui précède, il faut peut-être mettre l'accent sur «un» au moins autant que sur «concevable». Car, parmi tous les livres possibles (et, on l'a vu, impossibles) qu'elle contient, il incarne l'une de ces possibilités. Faut-il alors, comme Borges ou le narrateur en fait l'hypothèse pour son propre texte, voir en lui une répétition inutile puisqu'il est déjà inclus dans la bibliothèque des livres possibles, sa réalisation n'étant rien de plus que la reproduction tautologique de son concept? Ne peut-on plutôt voir en lui un livre qui, par la mise en abyme évoquée plus haut, en énonçant la condition d'existence de tout livre, est au contraire la justification *a priori* de tous les livres, écrits ou non écrits, passés ou à venir, lus et non lus?

En ce cas, malgré sa faible épaisseur et la modestie de son titre, *Un livre concevable* pourrait non sans raison prétendre incarner

le livre total évoqué par Borges, «la clef et le résumé parfait de *tous les autres*», sorte de catalogue universel condensé, dont l'existence est nécessairement impliquée dans celle d'une bibliothèque qui comporte tous les livres : «Il est certain que dans quelque étagère de l'univers, ce livre total doit exister». Or, c'est précisément cette phrase qui, dans le texte de Borges, appelle en note la citation que Bernard Villers a imprimée entre les plis de son livre comme son secret.

Peut-on encore aller plus loin dans les paradoxes du livre (selon Borges ou selon Bernard Villers, on ne sait plus)? Sans doute, car, si ce livre total est bien le livre de tous les livres, il contient la bibliothèque tout entière, voire, si l'on suit Borges jusqu'au bout, l'univers. De fait, les derniers mots de la nouvelle formulent, en note encore, une dernière hypothèse qui inverse l'hypothèse générale d'une bibliothèque contenant tous les livres en l'hypothèse d'*un seul volume* contenant la totalité du savoir. Pour imaginer ce livre, le narrateur s'appuie sur la fiction théorique forgée par Cavalieri, précurseur de Leibniz dans l'invention du calcul infinitésimal : «Il suffirait en dernier ressort d'*un seul volume*, de format ordinaire, imprimé en corps neuf ou en corps dix, et comprenant un nombre infini de feuilles infiniment minces. (Cavalieri, au commencement du XVII<sup>e</sup> siècle, voyait dans tout corps solide la superposition d'un nombre infini de plans.) Le maniement de ce soyeux vademecum ne serait pas aisé; chaque feuille apparente se dédoublerait en d'autres; l'inconcevable page centrale n'aurait pas d'envers.»

De cette ultime hypothèse, qui, en appendice de la conclusion, renverse d'un coup et non sans perversité toute la subtile

construction du récit, ne peut-on supposer que le livre de Bernard Villers est une version possible? Certes, il n'est pas imprimé en corps neuf ou dix (on le regrette pour la cohérence de l'analyse!), mais la fiction de feuillets infiniment minces, invisibles dans l'épaisseur visible du papier, peut évoquer de nombreux livres de Bernard Villers, en papier pelure. Et puis, ce livre qui contient en puissance la bibliothèque infinie, a bien, comme celui qu'imagine Borges, une bizarre double page centrale : vierge, mais paginée en grands chiffres rouges, en puissance elle aussi.

Ainsi, par un jeu de renvois en miroir d'esprit borgésien, dont le point de départ finit par se perdre, *Un livre concevable* se fait l'interprète de *La Bibliothèque de Babel* en donnant à l'hypothèse de Borges forme de livre (dans le sens où un musicien donne réalité sonore à une partition ou un acteur donne corps visible à un texte). Réciproquement, *La Bibliothèque de Babel* est l'interprète (au sens cette fois herméneutique) d'*Un livre concevable* et permet de le lire dans toutes ses dimensions. Bonheur de l'emprunt quand il est éclairant autant qu'éclairé.

Mais, comme chez Borges, le jeu cache sans doute chez Bernard Villers une interrogation plus grave, sur la prolifération des livres, qu'ils soient ou non d'artistes, tous possibles et concevables puisque réels, mais dont la possibilité même laisse parfois perplexe. L'époque nous donne quantité d'exemples de ces objets de papier, faits à partir des signes de l'alphabet, disposés sur les étagères des librairies, mais dont on n'est pas sûr qu'ils soient vraiment des livres. A-t-on remarqué que *La bibliothèque de Babel* de Borges ne décrit pas autre chose que le monde combinatoire

imaginé par Leibniz (jusque dans certaines expressions latines du narrateur, cruciales chez le philosophe), mais sans la Providence qui y préside ? Chez Leibniz, l'entendement de Dieu voit tous les possibles, qui en tant que tels tendent tous à l'existence, mais sa volonté éclairée choisit de n'actualiser que ceux qui, ensemble, composeront le meilleur des mondes possibles. Dans la bibliothèque de Babel qu'est devenu le monde en expansion continue des livres, dépourvue d'un grand bibliothécaire inspiré par le principe du meilleur, tous les livres possibles semblent pouvoir exister, sans discrimination, et même sans papier. C'est pourquoi l'affolante bibliothèque de Babel donne la nostalgie des petites bibliothèques, finies, sélectives, électives, où beaucoup de livres sont inconcevables, ce qu'était, à n'en pas douter, celle dont Leibniz lui-même fut le bibliothécaire à Wolfenbüttel.

ANNE MÆGLIN-DELCROIX

Juillet 2003

es qui discu

ui démontr

é, et d'autr

a quelque

e d'une éch



Bernard Villers parle de son travail, un peu. Lors de notre rencontre en février dernier, il m'a baladé dans Bruxelles. Je me souviens d'un immeuble. En façade, l'enseigne de grandes dimensions d'une fabrique : «Perle 28». Un rectangle de carreaux de céramique bleue bordé de carreaux blancs. Caractères construits du mot «Perle» en blanc sur le fond bleu, le chiffre 28 inscrit en blanc dans le rouge profond d'un cercle ourlé de blanc. Le matin il me montrait des œuvres dans l'atelier. Par ricochet, j'ai beaucoup appris lors de cet après-midi de déambulation complice (l'architecture, la couleur, les façades, l'agencement des briques des maisons, les enseignes, la typographie. Comme des bribes de littérature policière, une suite d'indices).

De son travail je connaissais les livres dont il est l'auteur, le plus souvent l'imprimeur et d'ordinaire l'éditeur. Dans un court texte intitulé «La feuille, le mur» il explique, de manière un peu abrupte, la continuité qui existe entre ses peintures et ses livres : «Au mur : le simultané. Dans le livre : le successif. [...] Autre temps, autre espace. Moi le même.»

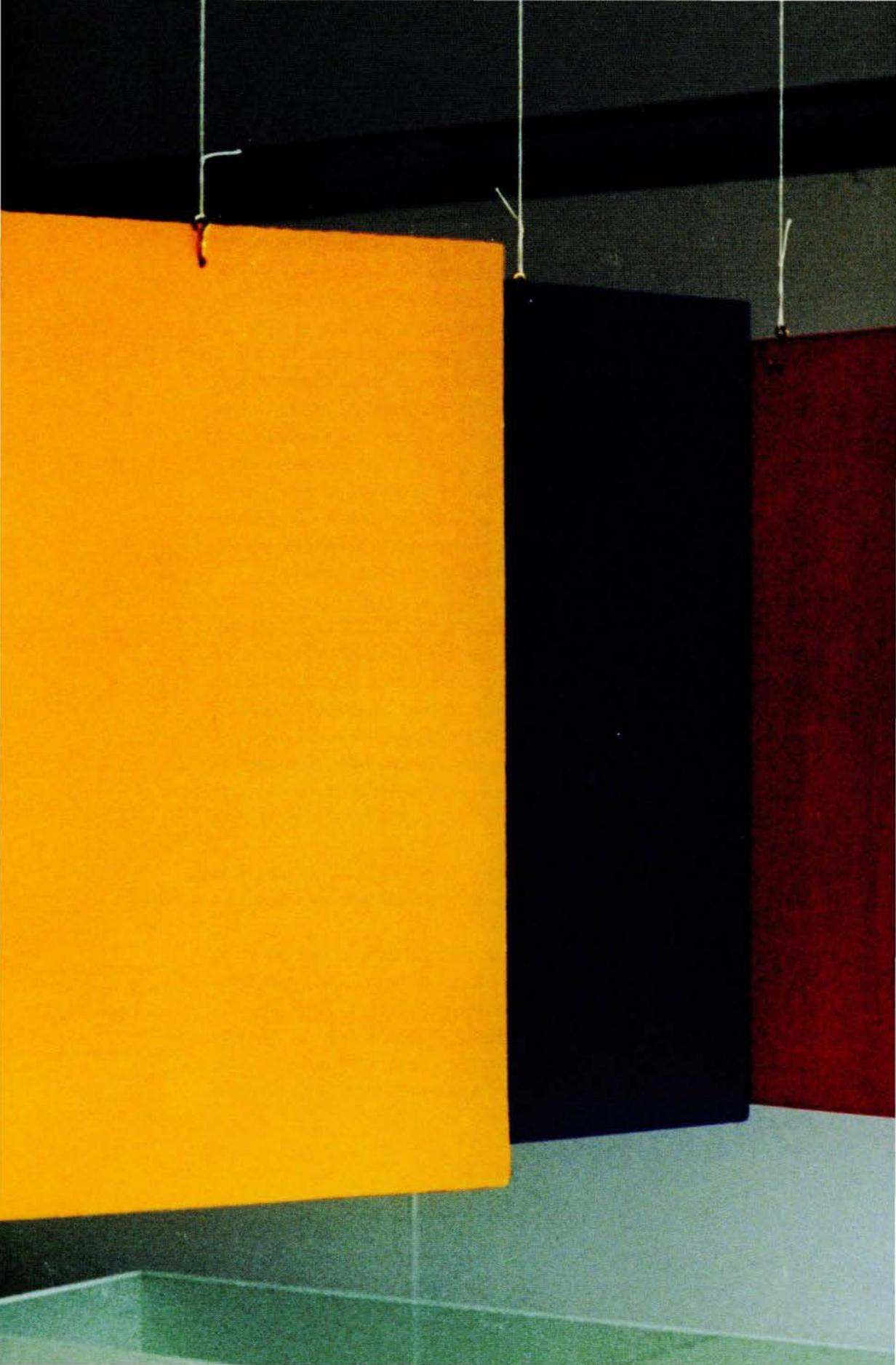
La flagrante osmose entre livres et peintures tient à la fluidité des liens que noue Bernard Villers. Liens formels et poétiques. Traits d'union entre les peintures ou les installations et les livres (entre la toile *Réversible bleu* et le livre *Un livre réversible*, entre la série murale *Filigranes* et le livre *En filigrane*,...). Résonance d'un livre à un autre (du livre *Phoebus* au livre *Simultané, successif* les halos se répondent ou s'éclipsent, c'est selon. De l'antépénultième page du livre *Mikado*, sur laquelle apparaît imprimé le mot «odakim» au mot «avoneg» de la citation de Leonardo Sciascia dans le livre *En filigrane*,). Livres et œuvres *tiennent ensemble*.

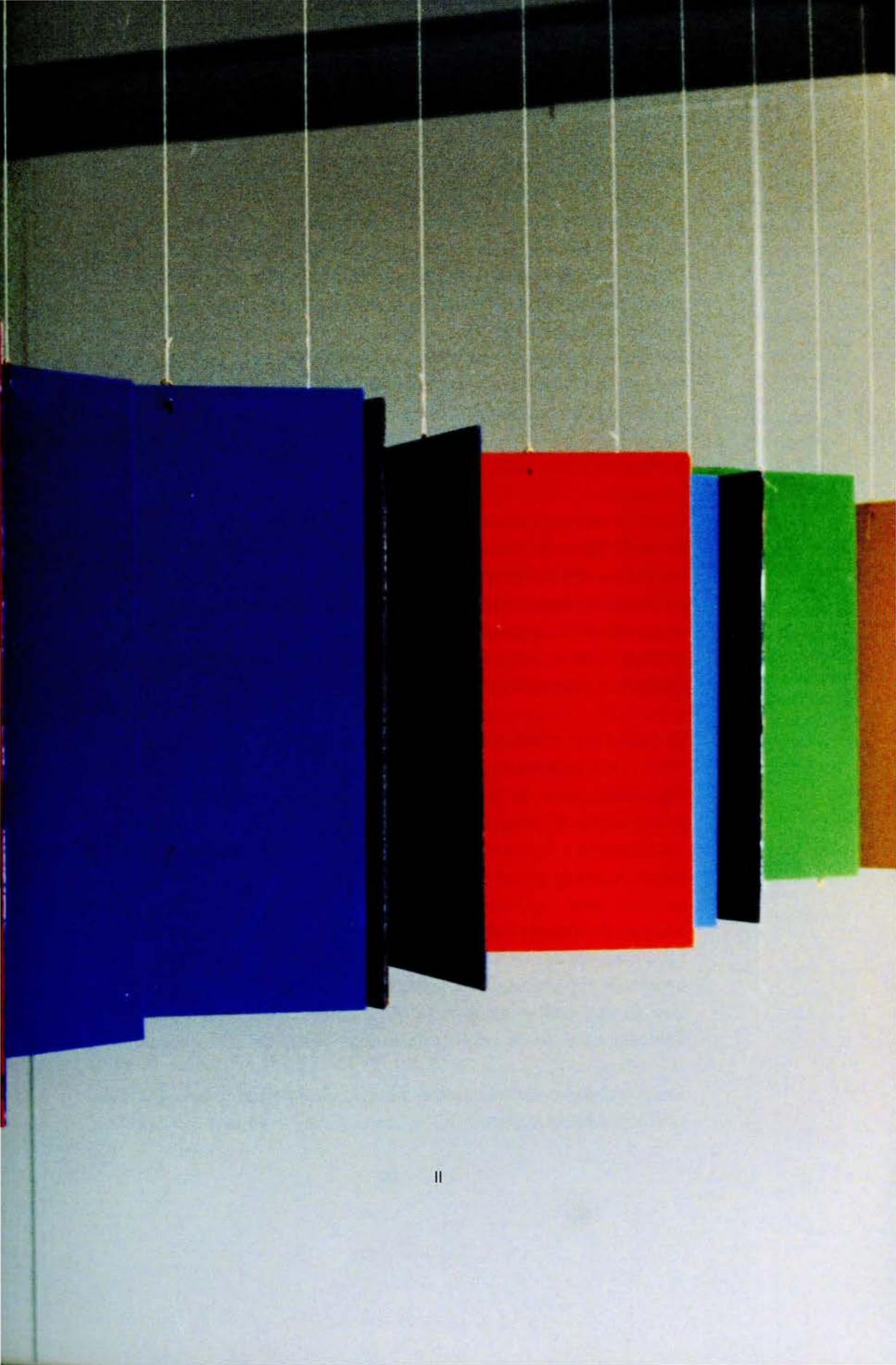
Il y a là rupture avec la tradition du livre de peintre et du livre illustré, tradition dans laquelle, généralement, l'œuvre murale préexiste, elle est adaptée au format du livre, à la forme «livre».

Les livres du peintre Bernard Villers seraient (hypothèse) des temps de réflexion. Des chemins de traverse. Des points de repère. Les amers d'une histoire intime, obsédante et toujours renouvelée.

Dans une installation réalisée en 1999, *22 couleurs pour 11 ardoises suspendues*, les ardoises peintes\* au recto et au verso sont suspendues côte à côte et pivotent sur leur axe. Leur mouvement suggère la pliure, le retournement et le déploiement.

\*  
On peut imaginer l'enthousiasme de Bernard Villers à peindre ces ardoises. L'ardoise, pierre feuilletée d'un gris noir ou bleuâtre facile à diviser en feuillets minces. Strates.





\*  
Projet pour  
le Musée de la gravure  
et de l'image imprimée,  
La Louvière, 2000.

\*\*  
On peut rapprocher  
ce «presque carré»  
de certaines peintures  
ou dessins de Kasimir  
Malevitch.

\*\*\*  
Aux antipodes du fragile  
«quasi» des œuvres de  
Bernard Villers,  
François Morellet  
répond à cette question  
radicalement par son  
livre *a badly bound book*  
(the eschenau summer  
press 19), publié par  
herman de vries en 1982.

Bernard Villers décrit ainsi l'installation «L'envers vaut l'endroit» : «Une série de panneaux peints au recto et au verso de couleurs différentes [...] Suivant la manière dont ils sont pliés, la position du regardeur, les couleurs se découvrent successivement ou simultanément [...] On peut penser aux feuillets d'un livre mais les dimensions des supports et le traitement très pictural des surfaces nous indique qu'il s'agit de peintures dans un espace réel, concret, architectural.»\*

Les articulations entre livres et œuvres sont sans ambiguïté, les associations jamais de terme à terme. Les peintures sont des peintures et les livres, des livres.

#### PRESQUE

Un mot serait emblématique de l'œuvre de Bernard Villers : *presque* (par défaut ou par excès comme on dit en mathématiques). Publié en 1979, le livre *Pente douce* est presque titré au cordeau. Les pages sont traversées par une ligne presque horizontale imprimée en bleu. La finesse du papier laisse voir, d'une page à l'autre, les légères différences d'inclinaison de cette ligne. Un horizon vacillant. Dans la succession des pages et dans la profondeur de leur superposition, ce trait bleu apparaît régulièrement à l'*horizon*, au loin, au lointain.

Bernard Villers explique : «Il y a toujours (presque) un «presque», un quasi. Ainsi c'est presque carré\*\*, presque droit, presque plat, presque uni. Déstabiliser ce qui paraissait stable, incliner l'horizontale, mobiliser le fixe, mettre un plan de guingois. [...] Ainsi ces ardoises vacillantes, cherchant un point d'équilibre sans tout à fait le trouver. Je n'ai pas le culte du guingois. Et pour qu'il y ait du guingois il faut aussi de l'orthogonal.»

Les fonds des cageots de l'installation «23 cageots : brie de Meaux» sont disposés rigoureusement au mur suivant une horizontale et une verticale. Par-dessous les cageots, leurs couvercles, posés avec liberté, dérèglent l'angle droit. Quoi de plus orthogonal, dans sa construction, qu'un cahier d'imprimerie ? Comment, dans un livre instiller un peu de ce guingois?\*\*\*

On pourrait parler ici d'heureuse alchimie et d'un principe alchimique : fixer le volatile, volatiliser le fixe.

## ORIENTATION

Le livre *Mallarmé 1897-1979* est fait d'une feuille de format A4 pliée et agrafée formant un cahier non coupé de seize pages. Ce livre clos s'ouvre et commence en son milieu par les premiers mots d'une phrase de Mallarmé : *Or – Le pliage est*. De part et d'autre de cette double page, *avant et après*, le découpage du texte ne correspond plus à l'organisation d'un cahier d'imprimerie (par exemple, la page 9 fait face à la page 12). La phrase ne peut être lue, telle qu'elle a été écrite, qu'une fois l'agrafe enlevée et la feuille dépliée. Cette phrase, logée à l'intérieur du livre, relie l'intitulé de la première page «Mallarmé 1897» à celui de la dernière «Bernard Villers 1979».

Une grande part de l'activité de Bernard Villers est un travail d'orientation. Le vertical rencontre l'horizontal et le haut, le bas. Directions, croisements\*, intersections.

L'organisation des pages des livres *Carbones. Vingt ans après (78)*. *Vingt ans avant (98)*, *Spirale in seize*, *Figure-paysage-marine* et *3/8* est une partition de l'espace. Des règles\*\* semblent gouverner l'arrangement des formes et des couleurs. Rarement cachées (l'épaisseur du papier du livre *Simultané, successif* dissimule le principe de distribution des dessins dans la page), ces règles se font jour dans la translucidité des papiers. Quelquefois, elles sont données par Bernard Villers : le schéma des pliages des pages du livre *Lectures* figure en quatrième page de couverture ; la partition de la couverture du livre *3/8* annonce le découpage des surfaces colorées des pages intérieures.

Les demies droites (ces lignes entre deux amers) du livre *Pente douce* partagent les pages en un au-dessus et un au-dessous et relient deux points fictifs et extrêmes : levant et ponant\*\*\*.

Lors des accrochages Bernard Villers procède à une partition du lieu d'exposition. Sorties de l'atelier, les œuvres prennent leur sens. Dans ses livres, il n'y a pas de marges ; juste de l'espace. Qui dit partition dit nombre, rapport de dimensions.

## BASCULEMENT

Pour ce qui est de ses peintures, Bernard Villers aime répéter que «l'envers vaut l'endroit». Pour ce qui est de ses livres, on peut nuancer le propos. Il est

\*  
Croiser c'est aussi rencontrer. La finesse des papiers qu'utilise Bernard Villers, autorise ces rencontres qui naissent dans l'entassement des pages.

\*\*  
Une part d'aléatoire peut venir perturber la cohérence de la construction des œuvres et des livres.  
(Un courant d'air peut animer les ardoises.  
Le lecteur à qui – même si on le souhaite très fort – on ne peut imposer un sens de lecture)  
L'aléatoire peut aussi se révéler nécessaire à la cohérence d'une œuvre ou d'un livre  
(*Made in Belgium*).

\*\*\*  
Voir la notice de Maxime Longrée à propos du livre *D'où*.

\*  
Bernard Villers in  
revue «Lectures» n° 92,  
septembre-octobre 1996.

\*\*  
Comme en cascade  
et souterrainement, par  
son format qui rappelle,  
par son ampleur un peu  
celui d'un journal,  
et par son titre qui  
implicitement  
(explicitement? on ne  
sait plus trop) contient le  
mot «pli» ce livre fait  
écho à un autre,  
*Mallarmé 1897-1979* – et  
à sa source, le texte de  
Mallarmé «Le livre,  
instrument spirituel» :  
«Oui, sans le repliement  
du papier et les dessous  
qu'il installe, l'ombre  
éparse en noirs  
caractères, ne  
présenterait une raison  
de se répandre comme  
un bris de mystère,  
à la surface, dans  
l'écartement levé par  
un doigt.»

\*\*\*  
Dans son principe, le  
livre devient comme un  
autoportrait

vrai que dans leurs pages intérieures «On est tout le temps à se demander si on est au recto ou au verso des choses, où va commencer l'histoire colorée». Mais – comme tous les livres, de prime abord – ils se saisissent fermés; volumes que l'on peut retourner (et souvent l'auteur nous y incite) avant de les feuilleter. L'endroit vaut alors presque l'envers.

Dans plusieurs livres, de minimes changements de mise en page différencient la première page et la quatrième page de couverture qui au premier coup d'œil paraissent semblables. Le titre du livre *La nuit tombe. 1978/1950. à NP* se change en *Nightfall. 1950/1978. à MD* en quatrième de couverture et de la 1 à la 4 de couverture du même livre, le nom des deux auteurs Bernard Villers et David Goodis est inversé. On retrouve de semblables déplacements en couverture du livre *Carbones. Vingt ans après (78). Vingt ans avant (98)*. Dans ces déplacements s'insinue l'idée du passage (aller-retour). Et le passage peut être un saut. Saut de l'intitulé «Mallarmé 1897» en première page du livre *Mallarmé 1897-1979* à l'intitulé de la dernière «Bernard Villers 1979».

Les mentions d'auteur, de titre et d'éditeur de *Pli age*, – livre d'un assez grand format\*\*, rare dans les publications de Bernard Villers – sont réparties à cheval sur les pages 4 et 1 de couverture. Ainsi le titre *Pli age*, scindé en deux se révèle en retournant le livre. Aller voir derrière. Les deux syllabes du titre deviennent vocables. Le pli de la couverture se fait charnière et cassure. Il fractionne également le nom d'éditeur «remorqueur» en deux parties qui par homophonie renvoient à deux mots de la langue française. Cette couverture, comme celle du livre *El le* en deviendrait presque une double page centrale (un envers «inconcevable»?).

À l'intérieur du livre, la photographie (un portrait\*\*\* de l'artiste par le photographe Daniel Locus) lisible dans son entier sur la feuille imprimée avant le pliage, se retrouve morcellée page à page. Accidentellement, certains fragments de l'image apparaissent le bas en haut.

De l'avvers au revers de la couverture des *Cahiers japonais*, les renversements sont des jeux typographiques : anagrammes, palindromes, lettres en miroir, faux-miroirs. «Ode» répond à «Edo», «Bleu» à «Blue», les lettres de *Tokyo/Kyoto* font la culbute. Pour un autre livre le titre *Mikado* devient «odakim» en quatrième de couverture. Nous reviendrons sur la présence des signes de l'alphabet dans les livres de Bernard Villers.

Bouleversements de recto à verso, de plié à déplié (*Mallarmé 1897-1979*), de couverture à couverture. De la première page à la dernière, le lecteur et la chose lue, vue, n'est plus le, la même. Quelque chose a eu lieu, précisément. Livres de décalages, de gauchissements.

La partition, par pliage, des pages intérieures de *Lectures* conduit le lecteur à tourner le livre. Imprimées tête-bêche, les pages 1 et 4 de couverture de *Phœbus* indiquent – non que le livre peut se lire dans *n'importe quel sens* – mais que sa lecture peut être recommencée. D'orient à occident. (Et pour qu'il y ait basculement, il faut aussi de l'orientation).

CHOIX\*

Au regard de ses livres, Bernard Villers a fait des choix stricts (échantillonner, vérifier) pour composer, combiner un alphabet, un vocabulaire: utilisation de la sérigraphie, sélection de papiers, formats décidés. Ce condensé de moyens amène à une singulière acuité.

Le choix peut être décision ou élection. Souvent, les supports des peintures sont des objets choisis-trouvés. Objet banals, presque triviaux: des cageots\*\*, des palettes, des boîtes de fromage, des moules pour la robinetterie... Les papiers des livres *Phœbus* et *Carbones. Vingt ans après (78). Vingt ans avant (98)* proviennent de stocks d'usines. Objets délaissés, sans plus d'utilité.

Les objets trouvés sont des objets rencontrés. Feuilles d'eucalyptus qui serviront au livre *Mikado*. Feuilles de différentes essences d'arbres que l'on retrouvera imprimées dans la suite de sérigraphies uniques *Grandeur nature*. Cette forme de choix peut être à l'origine d'une œuvre (*Dix-neuf Bois trouvés*) ou d'un livre (*Carbones. Vingt ans après (78). Vingt ans avant (98)*) en est le plus bel exemple).

Pour Bernard Villers, choisir n'est pas faire acte d'autorité. C'est être enclin, avoir un penchant (encore incliner).

PROCÉDÉ / PROCESSUS

Le livre *Trace* est fait d'une bande de papier pelure pliée en quatre, en accordéon. En la dépliant on voit une série de traits verticaux, diversement

\*  
*Le choix.  
Toutes les couleurs  
sont belles.  
Toutes les formes  
sont bonnes.  
Tous les supports  
conviennent.  
Reste à décider du  
format.  
Bernard Villers in  
Bernard Villers.  
Un peu, beaucoup...,  
Het Apollohuis,  
Eindhoven, 1992.*

\*\*  
Concernant ces fragiles carcasses, on lira ou relira – Bernard Villers m'y a invité – le texte de Francis Ponge dans *Le parti pris des choses*.

\*  
Dans la construction de ses livres – et de certaines œuvres sur papier comme la suite *Grandeur nature* – Bernard Villers est attentif à une sorte «d'économie de moyens». La même forme imprimante peut servir à l'impression du recto et du verso de la feuille de papier. Le retournement de la feuille de papier au moment de l'impression (un simple geste) participe alors du processus d'accomplissement de l'œuvre.

espacés les un des autres, imprimés en noir. Deux à deux, l'un au recto et le deuxième, déjà moins sombre, au verso. En la repliant on voit, dans un effet de disparition du noir intense au gris très pâle – presque absent – les huit larges traits verticaux rigoureusement alignés les uns à côté des autres.

Conjuguer. La conjonction du pli, du papier, de l'impression, fait le livre. Rien à soustraire, rien à ajouter. Comme si un casse-tête n'était fait que de clefs. Concevoir un livre (y-compris dans sa réalisation technique) c'est organiser le disparate, l'épars. Va-et-vient entre le construit et le déconstruit. Réorganiser pour mener à l'indissociable.

Sous l'apparence trompeuse du procédé, est à l'œuvre dans ce livre – comme dans de nombreux autres dont Bernard Villers est l'auteur – un processus; ensemble de phénomènes conçu comme actif et organisé dans le temps. Une «poïèsis»; images et langage rythmique.

Le ressort (au sens mécanique) malin, l'astuce, le mécanisme des livres de Bernard Villers est un langage. Il pourrait, aux yeux d'un lecteur peu attentif, vite se gripper. Il n'en est rien. Efficaces mécanismes comme pièges sans cesse, inlassablement remontés.

#### COÏNCIDENCE

\*\*  
Toujours, pour le peintre, appeler la couleur. En écho à cette mélancolie on peut penser au beau titre d'une des compositions de Miles Davis : *Kind of Blue*. Penser aussi à ce drôle de bleu que prend le ciel, à la pas tout à fait nuit, dans les villes au-dessus des maisons, au début du mois de mars, quand on regarde par la fenêtre.

Coïncidence: événements qui arrivent ensemble par hasard, correspondance, rencontre, simultanéité, concours (de circonstances). *Coïncider: arriver, se produire en même temps, du latin médiéval coincidere tomber ensemble.*

#### QUELQUES SIGNES DE L'ALPHABET

Dans la marge extérieure de chaque page de droite du catalogue «M wie Maler / B wie Bücher», publié à l'occasion d'une exposition de l'artiste au Neues Museum Weserberg à Brême en 1992, figure une lettre. Assemblées elles forment le mot «Melancholia»: humeur noire.”

On trouve presque toujours dans les livres de Bernard Villers – et quelquefois dans ses peintures ou ses installations, des signes de l'alphabet, en plus ou moins grande quantité, et dans un certain ordre assemblés. Ce peut être une

phrase (extraite d'une correspondance de Micheline Créteur pour *Un peu/Beaucoup*) ou une courte citation (de Henri Matisse pour *Traverse*, de Stéphane Mallarmé pour *Mallarmé 1897-1979* de Robert Musil pour *D'où*, de Leonardo Sciascia pour *En filigranes*,...) ou un extrait de roman (de David Goodis pour *La nuit tombe*) ou encore de courts poèmes pour la suite des cinq *Cahiers japonais*. Ce peut être un mot tenant lieu de titre.

(Les livres *Rouge ou bleu* et «*T*» (*The*) sont entièrement typographiques. Il peut même arriver, de manière incongrue, que dans un aplat de couleur surgisse le filigrane de la marque du papier).

Ces mots, ces phrases agissent comme des déclencheurs (dans le langage technique, déclencher revient à manœuvrer un dispositif qui permet le libre mouvement de deux pièces liées). Généralement situés en début du livre, ces mots, ces citations, ouvrent, déterminent, annoncent, modifient, orientent, ou parfois, simplement renseignent («quelques mots semblant apporter quelque clé» écrit Bernard Villers à propos de l'installation «After image»).

Reproduit en première page du livre *La nuit tombe*, l'extrait du roman de David Goodis est ponctué, rythmé par des noms de couleurs: *voiture bleu pâle/le noir du revolver/le tapis orange*... Dans les pages qui suivent, de larges traits verticaux reprennent la succession des couleurs énoncées dans le texte\*. Une première fois dans l'ordre chronologique du récit et immédiatement après en sens inverse, un «flash-back». On ne sait plus si les quelques phrases du roman ont suscité les images ou le contraire. Le récit coloré est doublement déroulé. Dans ce livre tout est reliure, lien, passage. De l'horizontalité typographique des lignes de Goodis à la verticalité des traits de Villers. D'une page au souvenir de celles qui précèdent.

Le mot «avoneg» de la citation de Leonardo Sciascia traverse en quelque sorte les pages de *En filigranes*.

Pour deux livres *D'où*, et *Un peu/Beaucoup*, publiés l'un à la suite de l'autre, Bernard Villers préfère l'emploi d'un papier opaque et rigide. Dans l'un et l'autre, il dissémine au fil des pages la citation de Robert Musil et la phrase de Micheline Créteur. Les mots et les dessins tiennent ensemble. Ceux de Musil à une bande bleue, ceux de Créteur à un tracé noir.

\*  
Ces mots ou associations de mots : «after image», «simultané», «successif», «hola, halo!», «rétinien, rétinienne!», ne sont pas des titres donnés. Leur présence est nécessaire au tout qu'est l'installation. Pareillement, le mot utilisé pour titrer les livres – par sa forte présence typographique – est un des constituants du tout qu'est le livre.

\*\*  
Il se pourrait qu'un enchaînement d'idées, d'événements ou d'incidents préside au commencement d'un livre, d'une peinture ou d'une installation. Implicitement, Bernard Villers titre cette série de couleurs «Série noire»; la typographie de la couverture de *La nuit tombe* rappelle celle de la collection Série noire. Les dimensions des surfaces peintes en noir (nero di pesca, noir de Mars, Rebenschwarz, Lampenschwarz...) de l'installation «Série noire» sont celles des couvertures de la Série noire.

La typographie est avant tout affaire d'espaces. Les signes de l'alphabet rencontrent les signes de ponctuation. Le point rythme l'enchaînement des trois mots «bleu», «ou» et «rouge» dans le livre *Rouge ou bleu*. De temps en temps dans les titres qu'il donne à ses livres, Bernard Villers use de ces signes qui marquent une rupture ou une liaison (la virgule, la barre d'espacement...). Raccourcis, unions silencieuses, éviter le bavardage.

Certains titres sont suivis d'une virgule : «En filigranes,», «Pli age,». «D'où,», imprimé en couverture est à la fois le titre du livre et le premier mot de la citation de Robert Musil (*D'où, il s'ensuit...*). Dès la couverture on serait au-dedans du livre. *Presque* au-dedans.

#### LECTURES

De double page en double page de *Colorage*. Bernard Villers associe le nom d'une couleur à un dessin imprimé dans cette couleur. Sur l'une d'elles est imprimé en page de gauche le mot «outré» suivi d'un trait de couleur outremer. Le trait est appuyé au pli. Appuyé au pli, en page de droite, un autre trait pareil suivi du mot «mer». En page de gauche le trait vaut pour «mer» et en page de droite pour «outré». Quatre lectures possibles et croisées surgissent par addition ou soustraction de ces quatre signes. Et aussi, jeu sur l'homophonie; trait d'union entre la couleur et l'au-delà des mers. Dans ces croisements, quel fragment est le plus bleu? La couleur imprimée ou le mot qui la nomme?

Et dans l'installation «L'ombre des couleurs»\*, en regardant attentivement, le presque noir de l'ombre portée sur le mur ne dit-il pas plus la couleur que le mot peint sur la vitre sensé la désigner?

Dans l'écho de l'ombre portée, le mur ne devient-il pas en quelque sorte une page d'après?

Le mode de lecture des livres de Bernard Villers est pluriel. Cette pluralité est évidente avec le livre *Lectures* moins manifestement perceptible dans d'autres; sous-jacente. Bernard Villers instaure entre les mots et les images des rapports de contaminations réciproques; une ténue continuité. Conjuguer.

D'autres croisements encore, dans le livre *Stilleven* où les mots de l'expression «nature morte» sont liés à ceux de sa traduction du néerlandais «vie tranquille». Ludiquement et avec jubilation Bernard Villers donne des titres à ses livres, à ses installations, à ses expositions. Ainsi, succinctement, il nous donne à

\*  
«Pas de matière colorée.  
La couleur n'est pas là.  
L'ombre des couleurs :  
des mots peints sur une  
vitre. Par exemple  
"rouge de Chine" peint  
de cette couleur sur une  
vitre et se projetant en  
noir sur un mur.  
Présence de l'ombre.  
Présence du mot qui,  
pour paraphraser  
Roland Barthes, est la  
promesse d'une  
couleur.»  
Bernard Villers à  
propos de «L'ombre des  
couleurs».

entendre son entendement du monde (ou ce que tout le monde pourrait entendre, sans nécessairement s'y attarder). Les mots «halo, hola!» imprimés dans le livre *Simultané, successif* sont comme une injonction. Dans les titres donnés (trouvés), se bousculent et se superposent les acceptations savantes, communes ou populaires des mots. Par jeu Bernard Villers donne à saisir la stratification du langage. L'expression «couleur locale» donnée en titre à son exposition au Centre Nicolas de Staël en 1992 est synonyme de pittoresque, plus savamment elle désigne la couleur propre à chaque objet indépendamment de la couleur générale du tableau, de la distribution des lumières et des ombres (Cf. Le Robert, dictionnaire de la langue française). Le titre *Traverse* rappelle le chemin raccourci, et le titre du livre *Traversable*, publié juste après, oblige, un peu, à se remémorer *De l'autre côté du miroir* de Lewis Carroll. Les couleurs du livre *Made in Belgium*, sont celles que l'on hisse (lors de la performance durant laquelle s'est fait le livre, elles étaient plutôt en berne !). Le titre de l'installation *4 palettes, Pallets* en dit long. Le jeu comme un apprentissage.

\*  
Bernard Villers aime associer, accoler, prendre des raccourcis; en 1991 pour le catalogue d'une exposition au Japon il écrit cette biographie: *1939 la guerre, 1949 la forêt, 1959 la poésie, 1969 la politique, 1979 la transparence, 1989 la peinture.* (Texte cité par Bregtje van der Haak dans le catalogue «Bernard Villers. Un peu, beaucoup...», Het Apollohuis, Eindhoven, 1992.)

#### DONNER A VOIR

Dans le langage courant, un blanc peut-être un défaut de mémoire, une absence. Pour le typographe, un blanc est *une* espace.

Le blanc diffus des papiers qu'exploite Bernard Villers rend manifeste la densité des aplats de couleur pure. Dans la série de peintures *Bris de mots*, en effaçant à la peinture blanche certaines lettres de l'appellation «Brie de Meaux», il découvre d'autres mots. Le blanc n'est pas opaque. Parfois, Bernard Villers peint au blanc d'Espagne. Autant d'écrans diaphanes qui masquent à peine et dans le même temps, par-dessus tout, révèlent.

Un filigrane résulte d'une différence d'épaisseur produite dans la pâte à papier par un entrelacs de fils de métal. Dans le blanc du papier, le dessin du filigrane apparaît alors d'un blanc plus lumineux. Dans *En filigrane*, Bernard Villers imprime le dessin du filigrane de divers papiers. Imprimés, les filigranes ne sont plus au-dedans du papier mais en-dessus. La surface de la page ne contient plus un filigrane, elle devient filigrane. L'envers, mais aussi l'inverse.

\*\*  
Dans le dictionnaire, le mot «traversable» est juste avant le mot «traverse». Au-dessus.

\*\*\*  
Sur une vitre ou au mur, la trace laissée par le blanc d'Espagne, le noir de fumée ou les pigments en poudre n'est que provisoire.

Ou encore faire venir à la surface des choses un peu de leur profondeur. Volonté de donner à voir, à palper, à toucher du regard.

Dans les pages de *Ode/Edo*, sont imprimées, dans la première moitié du livre, des feuilles de peuplier ; dans la deuxième moitié, des feuilles de ginkgobiloba. Apparaît une fois, imprimé en noir, le dessin des nervures de chaque feuille (vide). Est imprimé en rouge, plusieurs fois le limbe (plein) des deux feuilles. Les légers papiers que Bernard Villers utilise ne sont pas transparents. Le transparent laisse voir le plein, le translucide montre le vide. Ces papiers translucides troublent et font du recto-verso de la feuille une unité, un tout. La transparence est leste, facile – sauf quand elle devient source de réflexion. Source de réflexion dans les installations «Les nuages, les images», «Tout bien réfléchi» et dans la très récente «Tain, teint!». Et Bernard Villers d'écrire : «Le verre : la transparence mais aussi la réflexion. Ainsi, présent l'environnement, miré le spectateur. Longtemps, le sous-verre m'a semblé un pis-aller, sinon une erreur de parcours, il peut cependant révéler ses arrières.»

\*

En page de gauche,  
cette suite :

bla  
ble  
bli  
blo  
bleu  
bla  
ble  
bli  
blo  
bleu  
bla  
ble  
bli  
blo  
blau,  
bla  
ble  
bli  
blo  
blauw

Sur la page opposée  
autant de traits  
imprimés en bleu.

#### GRAVITÉ

À propos du livre *Simultané, successif* et de l'installation «After image», Bernard Villers écrit : «Sur les pages blanches du livre, sans nécessité apparente, des disques de couleur, des anneaux et des points noirs. Sur les murs blancs du lieu, des cônes peints, des pastilles noires et quelques mots semblant apporter quelque clé : halo et hola, simultané, successif, rétinien, rétinienne, after image. Si l'on regarde vivement pendant quinze à vingt secondes un des disques colorés, apparaît soudain un halo ou encore une tâche de la complémentaire du disque de couleur. Voilà, me dira-t-on, des phénomènes bien connus, forts communs ! Certes ! M'en étonnant toujours, je voulais voir, en faisant ce livre et l'installation «After image», si mon étonnement, voire mon émerveillement, pouvaient être partagés.»

Dans l'installation «Billard indien», l'émerveillement est provoqué par la trace laissée par le passage d'une bille d'acier dans l'épaisseur d'une couche de pigment en poudre. Souvent il naît de *bris de mots*, dans un babil ou un balbutiement. On le retrouve dans ce jaune nuage du livre *Colorage* et dans le murmure des mots des dernières pages du même livre.

Nombre d'œuvres – livres ou peintures – de Bernard Villers jouent du point d'équilibre, de la tension entre deux éléments. Cet émerveillement – presque cet enchantement dont il est question pourrait bien être leur centre de gravité.

Enfant je passais mes vacances d'été à la campagne dans une maison de famille. J'ai quatorze ans et mon père hérite de cette maison. Assez surpris je découvre dans ce lieu rural ce qu'il faut bien appeler une bibliothèque : une trentaine de livres ayant appartenu à mon arrière grand-père – agriculteur, lecteur. Ainsi, après lui je peux lire, avec délectation, les Arsène Lupin, Fantômas, «Les Mystères de Paris», dans leur, sans doute, première édition. Impeccable dessin des couvertures et pages intérieures mal imprimées sur du papier de piètre qualité. Dans un de ces volumes, l'impression est vraiment calamiteuse : régulièrement des pages imprimées en noir alternent avec d'autres imprimées en gris pâle à peine visible, lisible. Je ne connais, à l'époque, rien à la fabrication d'un livre, à la magie du recto/verso de la feuille d'impression qui pliée devient un cahier de 8, 16 ou 32 pages. Mais je sais qu'avec ce livre-là – dans ma lecture tout à coup ralentie (non à cause du sens du texte devenu plus ardu à comprendre) – quelque chose s'est passé. Ces moments de lecture pourraient bien avoir déclenché mon attirance pour un certain genre de livres. Cela est bien anecdotique. On peut ne pas s'y arrêter.

En première page de couverture de *Bleu/Blue*, livre appartenant à la série des cinq *Cahiers japonais*, le titre apparaît deux fois imprimé en rouge : une fois en écriture kanji et en-dessous (comme un écho ou une traduction) en écriture syllabique. L'organisation de la quatrième page de couverture est la même, sauf le mot «blue» substitué au mot «bleu» et placé au-dessus de l'idéogramme. Ce passage de la première à la quatrième de couverture, récurrent dans le travail de Bernard Villers, acquiert dans ces *Cahiers japonais* une singulière justesse. Le renversement du sens de lecture est suggéré : lien de civilisation à civilisation. Connivence. Pas de japonisme.

Les pages intérieures, imprimées en bleu, décomposent et composent le tracé de l'idéogramme. Chaque trait est isolé sur une page, seule l'addition des signes (et des pages) fait sens. Ainsi, à la lecture, retrouver un cheminement, le geste et le temps du tracé.

Bernard Villers parle dans un entretien de «cette notion de temps qui n'est pas du tout une chose qu'on aborde en peinture», de «ce déroulement, ce

\*  
Entretien paru dans la  
revue «Lectures» n° 92,  
septembre-octobre 1996.

\*\*  
Le «mikado» rappelle  
un jeu plus ancien, le jeu  
de jonchets. Joncher :  
couvrir le sol de joncs,  
de débris végétaux.

déploiement» et il ajoute, «il y a une troisième dimension dans le livre alors que pour moi la peinture est une chose très plate».\*

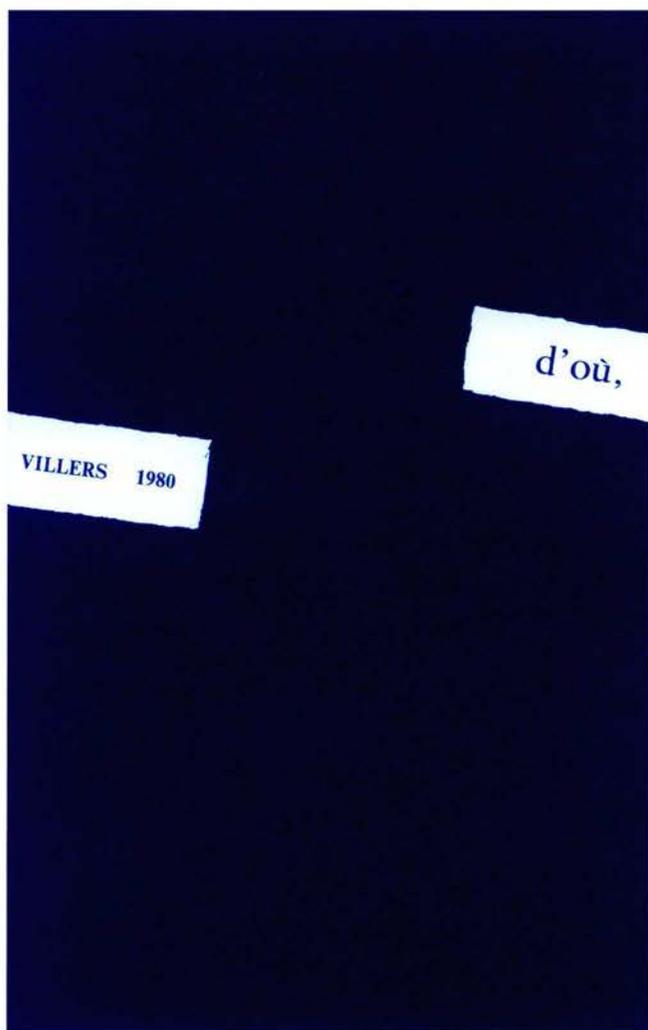
Tout livre provoque notre capacité à appréhender un temps et un espace, tout livre nous plonge dans une durée. La brièveté des livres de Bernard Villers, leur concision, est leur juste temps. Brièveté et immédiateté : pris sur le fait. L'épaisseur du temps se réfugie là dans une troublante minceur. Et la légèreté de ces livres est leur juste poids.

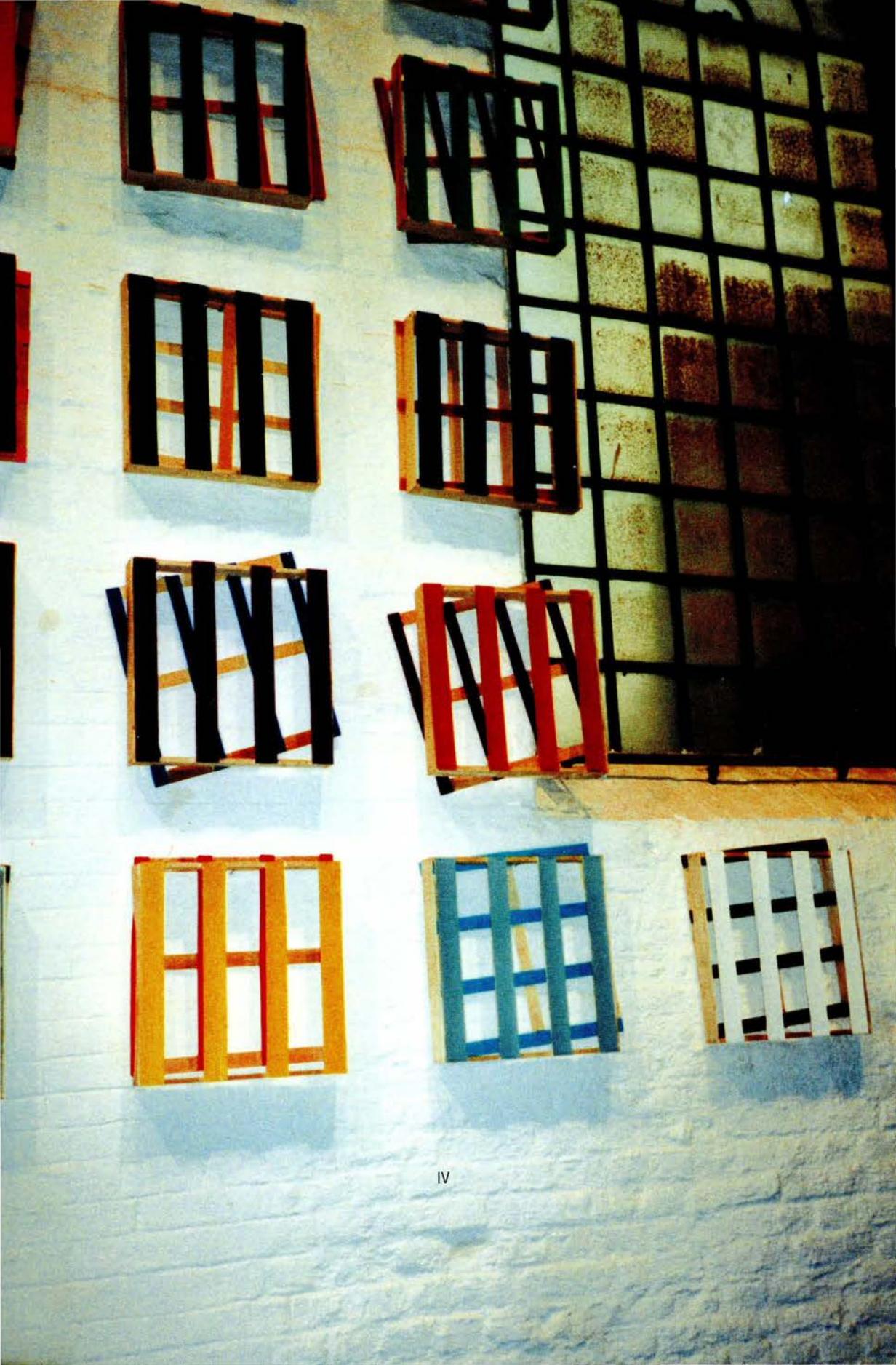
Sur chaque page du livre *Mikado* est imprimée en jaune, rouge, bleu ou noir une feuille d'eucalyptus\*\*. La translucidité du papier airmail et l'empilement des pages évoquent l'enchevêtrement des piques du jeu de mikado. Soulever les pages, enlever les piques : même mouvement (il doit être précis, ne pas faire trembler les piques, ne pas tourner deux feuilles à la fois!).

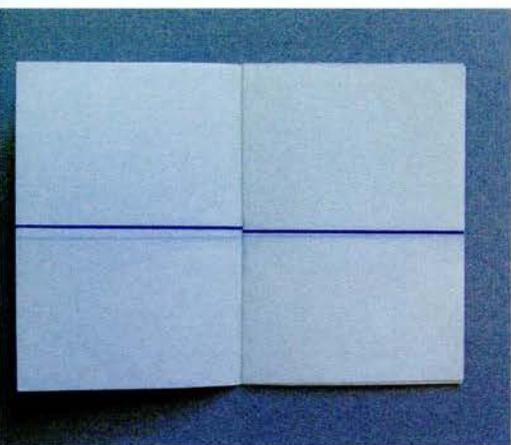
Pas vu pas pris. Pour un regardeur distrait presque tous les livres de Bernard Villers se ressemblent (un est vu, tous sont compris). Semblables, dissemblables. À peine de différence, mais cet à peine, pour qui veut voir, est un écart, un pas de côté ou un grand écart. Et de certains de ces livres on gardera en mémoire la joyeuse et vivace sensualité.

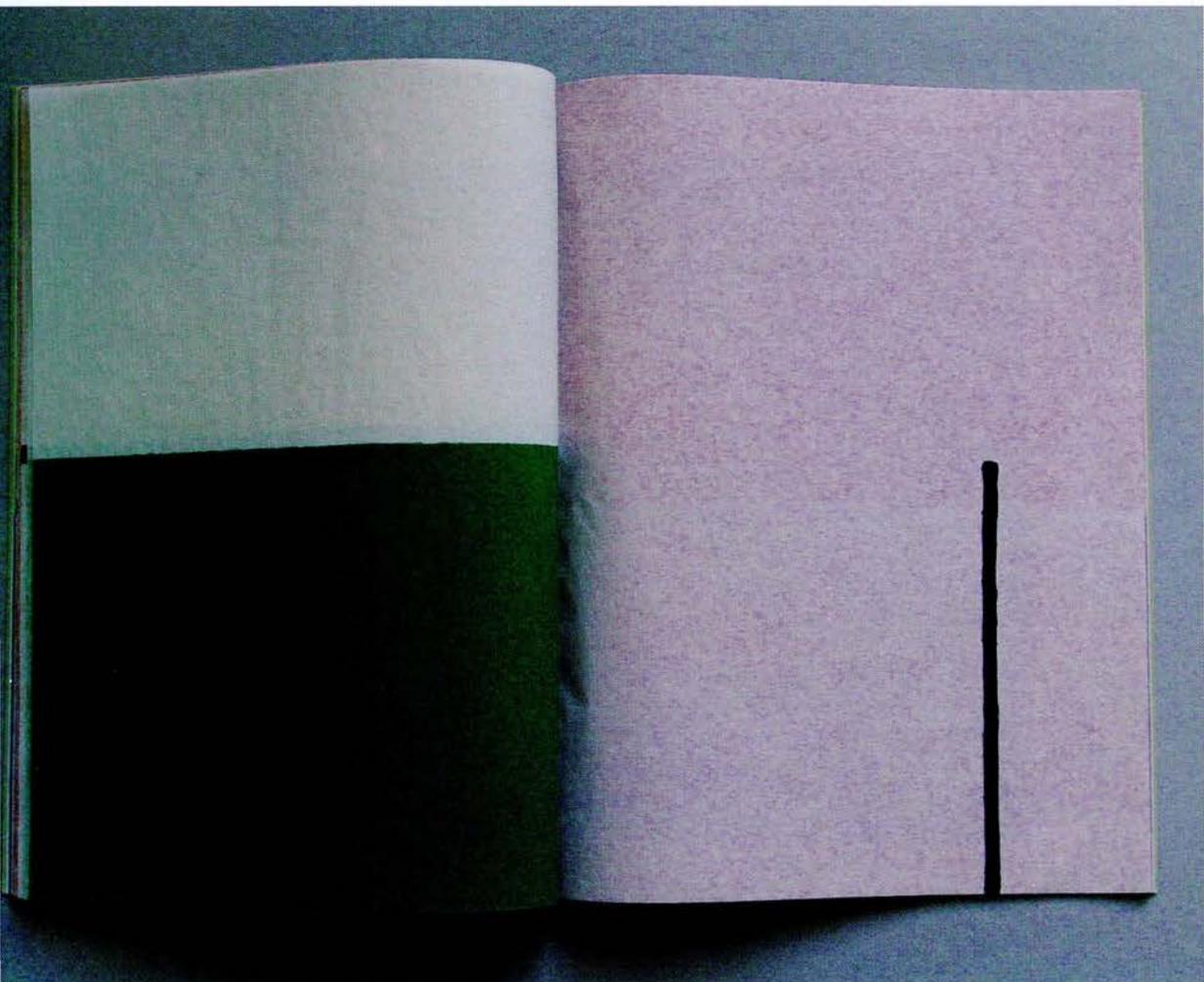
DIDIER MATHIEU

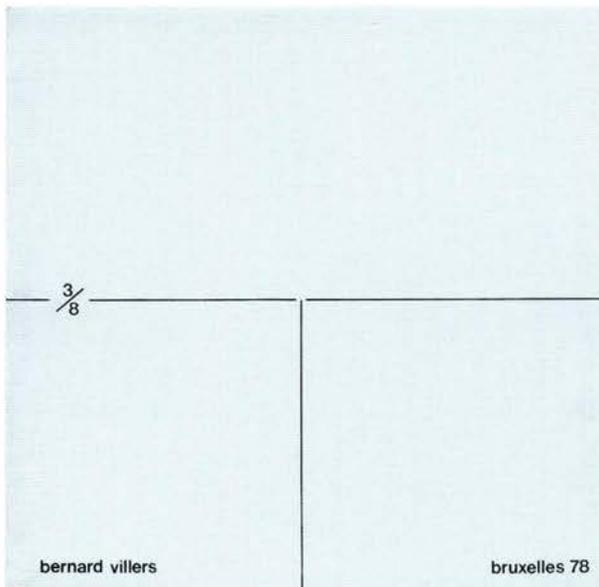


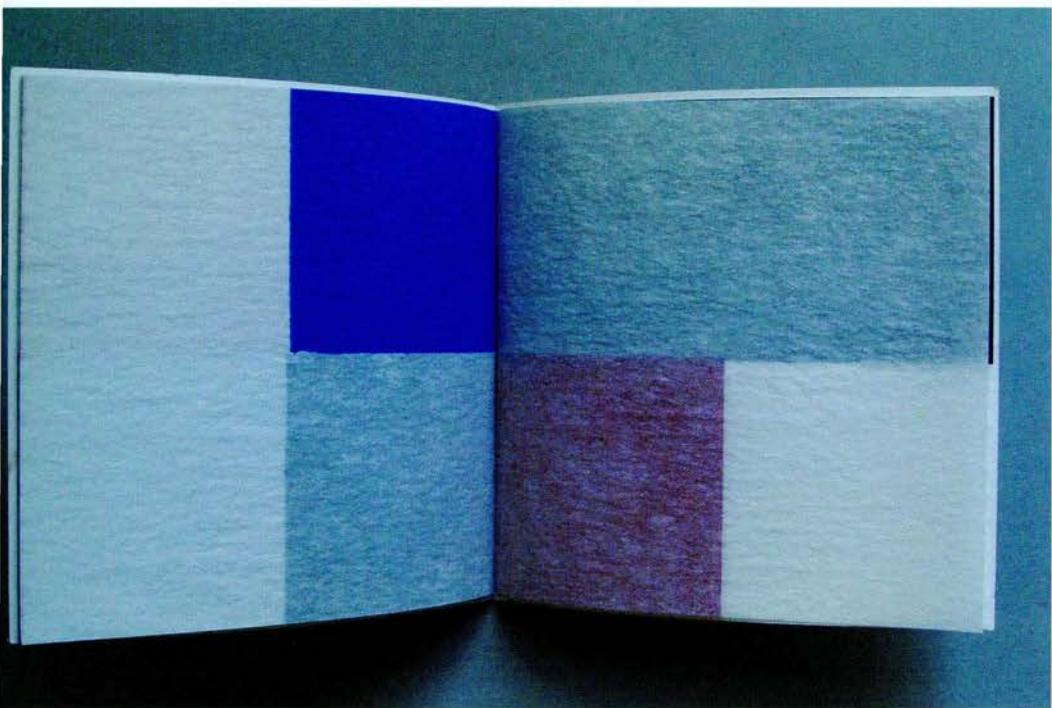


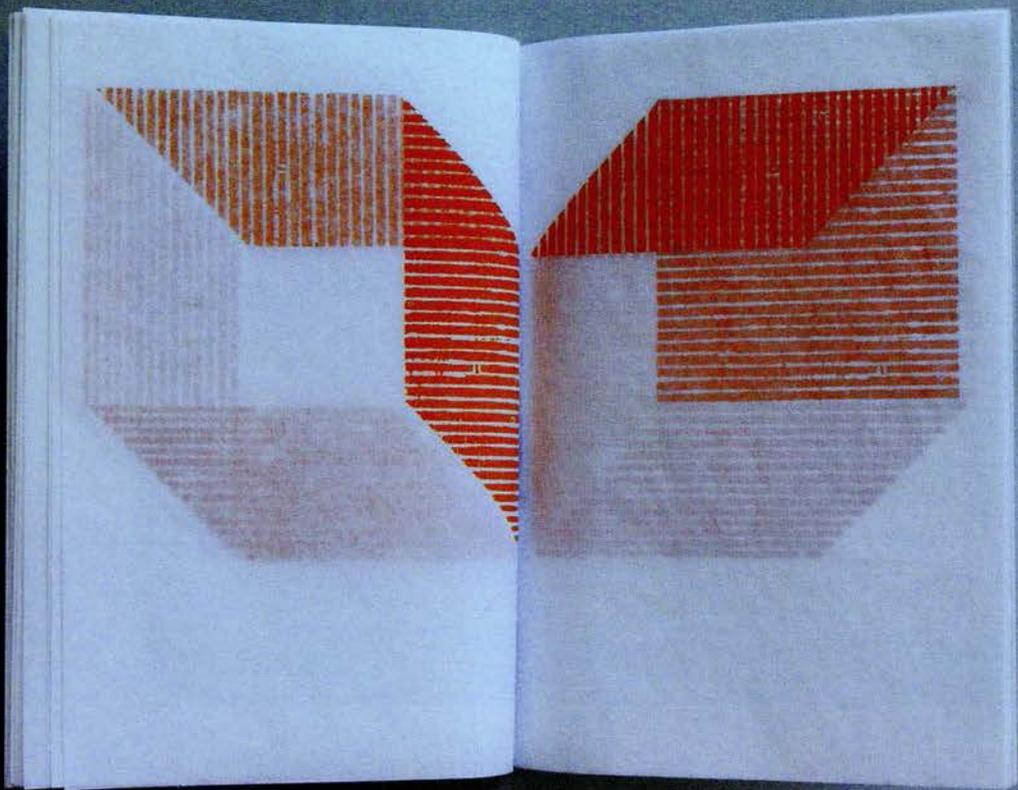


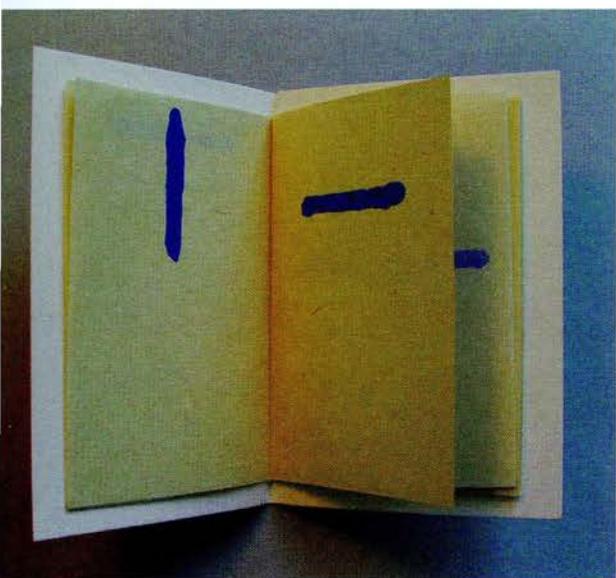


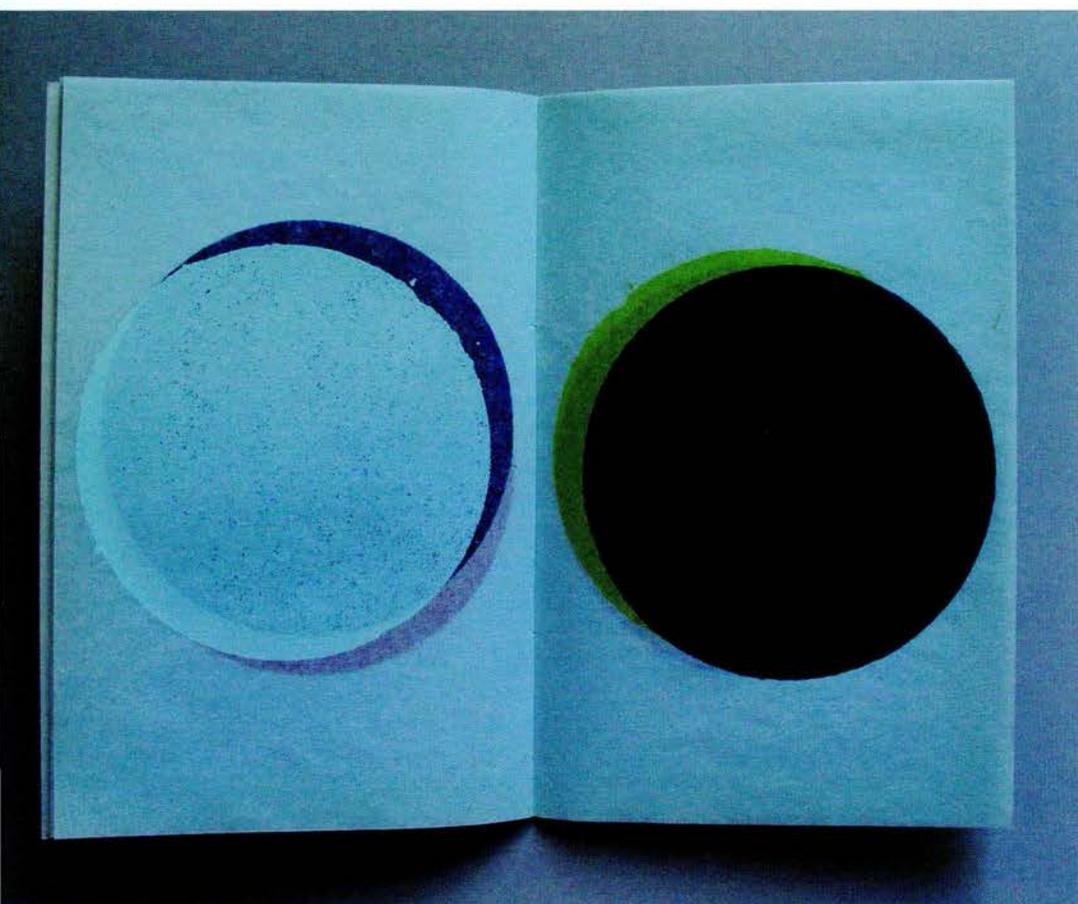


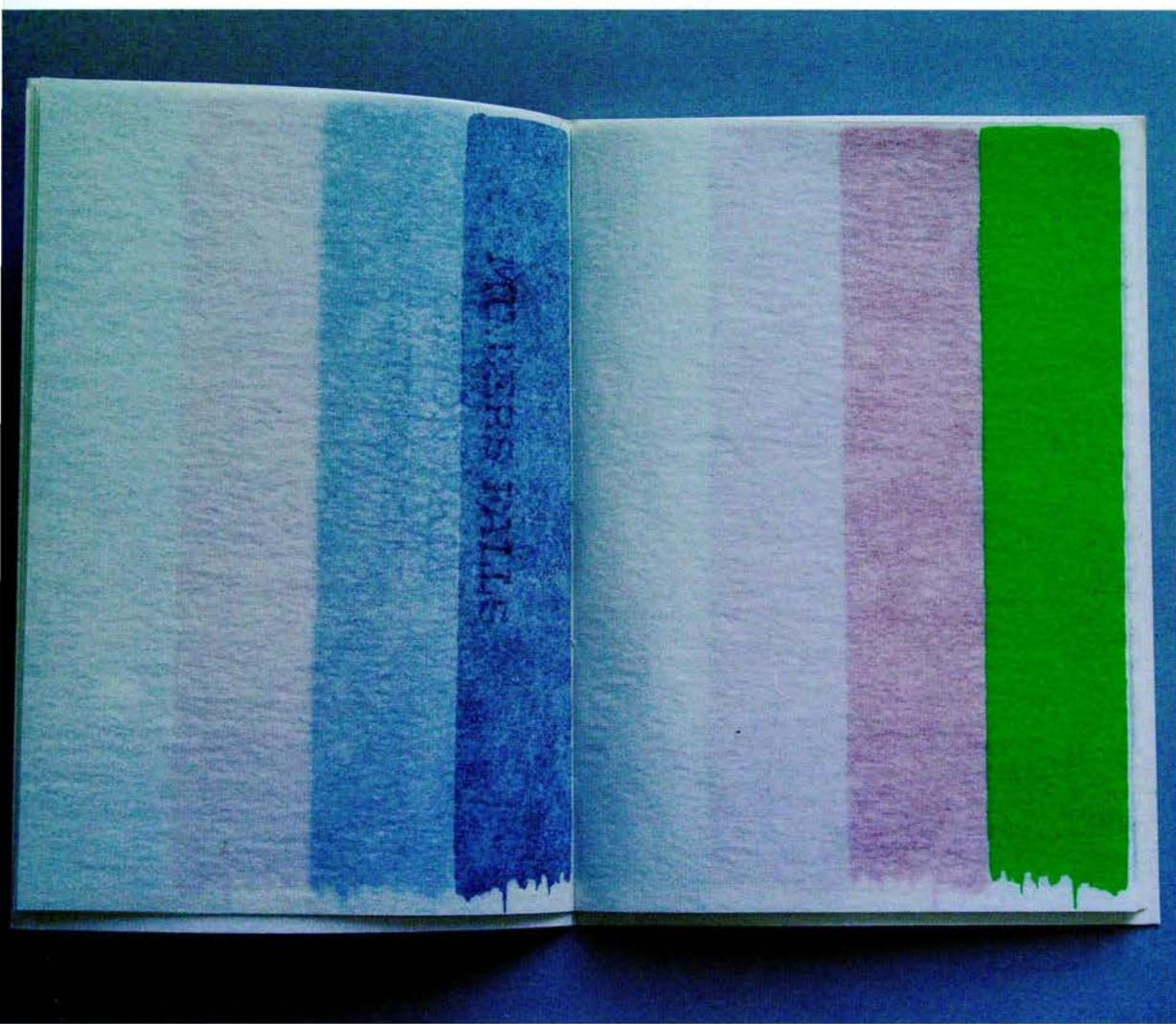












Bernar

***E***

198

illers

**E**

987

**Bernard Villers**



**édition du remorqueur**

BERNARD VILLERS  
DAVID GOODIS

# La nuit tombe

1978/1950

*à NP*

édition remorqueur

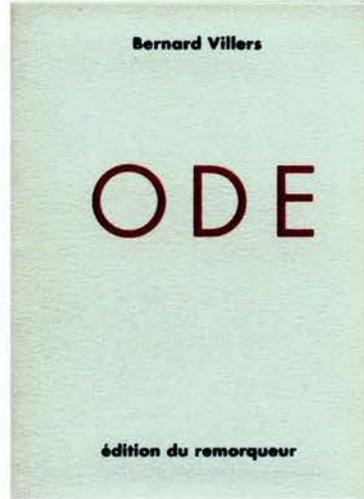
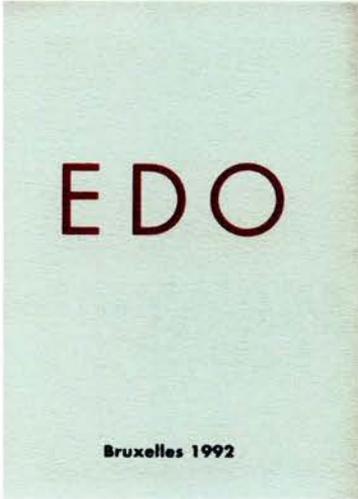
DAVID GOODIS  
BERNARD VILLERS

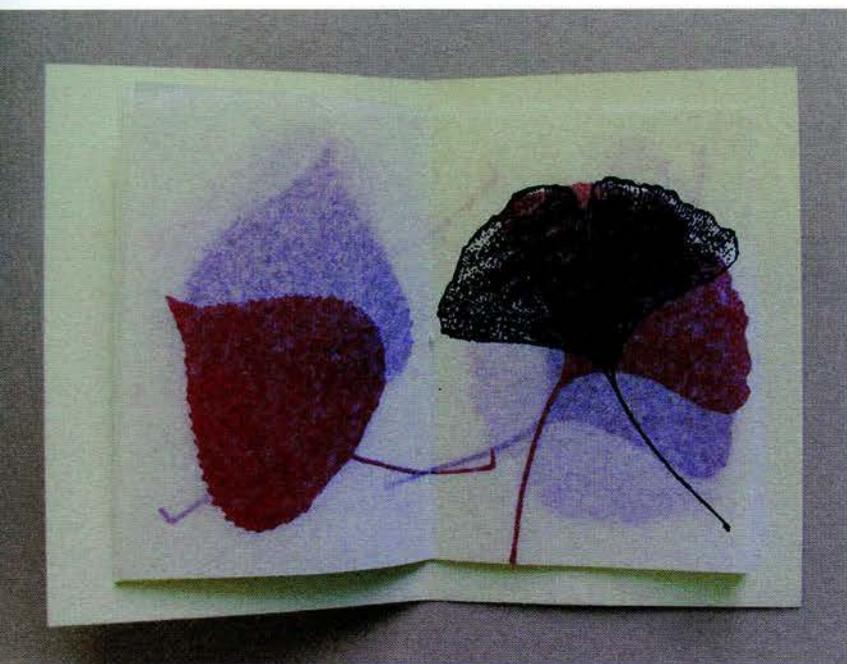
# Nightfall

1950/1978

*à MD*

distribution post-scriptum rue de l'arbre béni, 70 1050 brux.





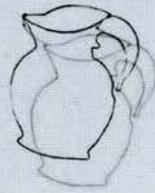
ODAKIM



un volume 14 de  
collection  
a été tiré à 500 ex. numérotés  
dont 20 ex. de tête

128

©  
guy schremsco éditeur  
keestrui 11-antwerpen-belgique  
B/2059/1977/A





RAISIN  
50 / 65 cm



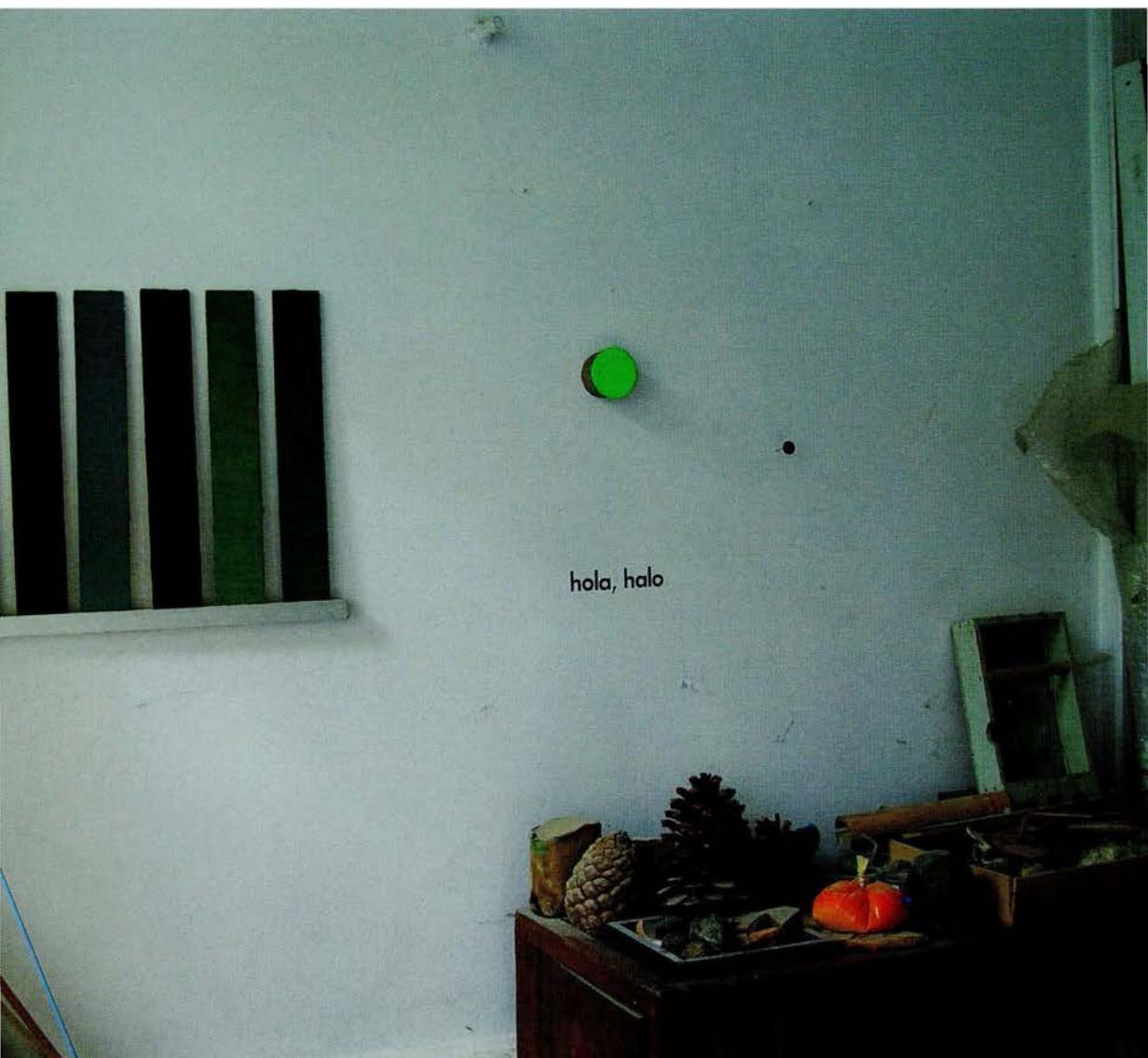


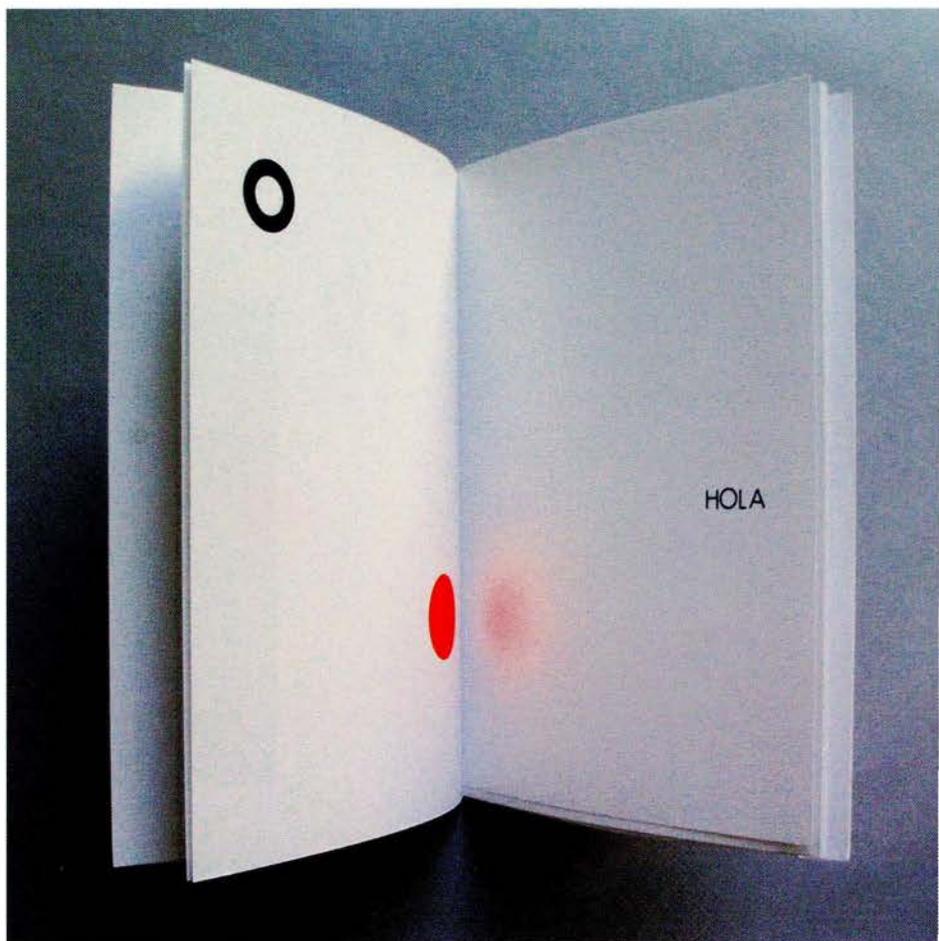
ROUGE

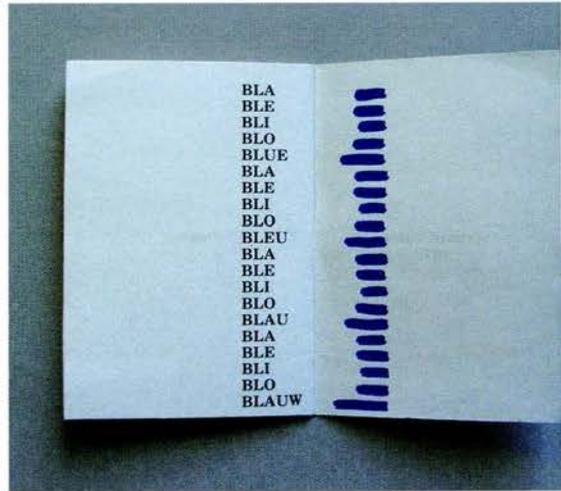
ANGELICO

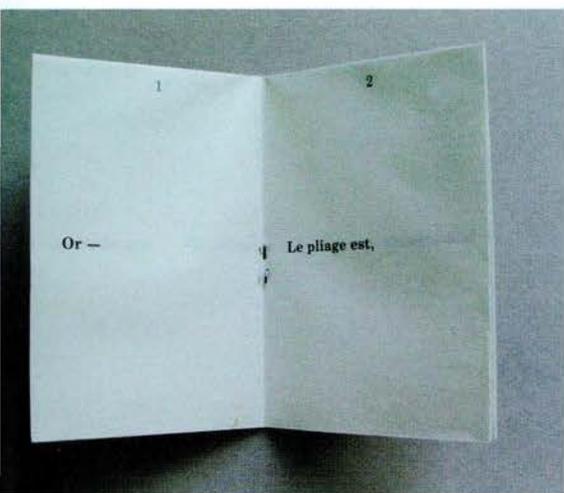


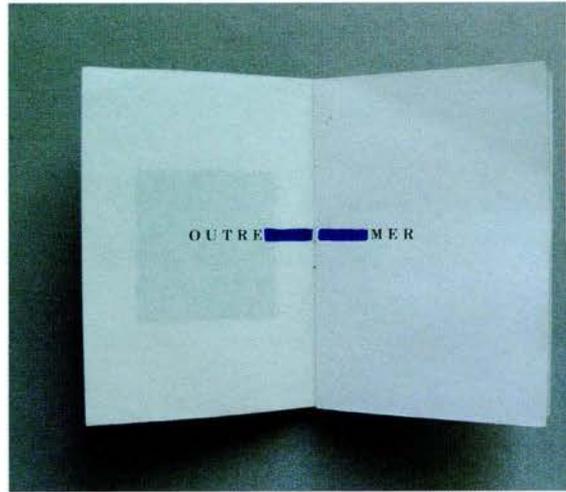
















## Catalogue

### Notices rédigées par Maxime Longrée

Les notices jusqu'au livre *Correspondance*  
ont été publiées pour la première fois  
dans le catalogue de l'exposition «Recto/Verso»,  
galerie Guy Ledune, Bruxelles, 1992.

Sauf mention contraire, tous les livres exposés  
appartiennent à la collection du Centre des livres d'artistes / Pays-paysage.  
Diverses indications ne figurant pas sur les livres ont été restituées.  
Elles apparaissent entre crochets.

### **Peinture au carré**

Bruxelles : [édité par l'artiste], août 1975. [30 ex.].

– 12 p.; 20,7 x 11 cm. Broché. Photocopie n/b sur papier offset.

Couverture imprimée en sérigraphie une couleur (vert).

### **Couleur**

Bruxelles : [édité par l'artiste], 1975-76. 25 ex. signés.

– 9 f.; 17,4 x 20,2 cm. Sérigraphie sur papier couché mat.

Jaquette imprimée en sérigraphie.

Prêt de l'artiste.

### **Traverse**

Citation de Henri Matisse.

Bruxelles : [édité par l'artiste], 1976. [100 ex.].

– 44 p.; 21,5 x 17,5 cm. Broché. Sérigraphie sur papier pelure.

Prêt de l'artiste.

*« Quand je mets un vert, ça ne veut pas dire de l'herbe, quand je mets un bleu, ça ne veut pas dire du ciel ». Chaque page est « traversée » horizontalement par une série de bandes colorées d'épaisseur variable ou de lignes griffonnées en zig-zag évoquant une page d'écriture. Les couleurs, assez nombreuses utilisées ici, se combinent entre elles soit par juxtaposition sur la même page, soit par superposition en transparence.*

### **Traversable**

Bruxelles : [édité par l'artiste], 1976. 50 ex.

– 20 p.; 18 x 10,7 cm. Sérigraphie sur papier pelure.

Prêt de l'artiste.

## **Trace**

Anvers : Guy Schraenen éditeur, (volume 14 de colleXtion), 1977.

500 ex. numérotés. Exemplaire n° 128. – Leporello à 4 pans; 11 x 15 cm fermé.

Sérigraphie une couleur (noir) sur papier pelure.

Couverture en carton gris imprimée en photocopie n/b.

*Le contenu du livre se présente sous la forme d'une bande de papier pelure pliée en accordéon de manière à constituer un dépliant de huit pages.*

*Sur chaque page, une bande verticale noire est sérigraphiée, dans une position telle que, une fois le dépliant replié, toutes les bandes viennent se placer les unes à côté des autres par transparence. De plus, au fur et à mesure que l'on progresse de gauche vers la droite, chaque bande est vue à travers une couche de papier supplémentaire; il en résulte un effet de « disparition » progressive assez spectaculaire.*

## **3/8**

Bruxelles : Edition Remorqueur, 1978. [120 ex.].

– 24 p.; 15 x 15 cm. Broché. Sérigraphie trois couleurs (noir rouge et bleu) sur papier onion skin. Couverture imprimée en sérigraphie sur papier offset.

*Ce petit cahier, carré, est constitué de feuillets rectangulaires pliés en deux.*

*Sur chaque feuillet, Villers a sérigraphié une bande colorée noire, rouge ou bleue, correspondant à un alignement de trois carrés sur les huit que représente une double page. De la sorte, une fois le livre réalisé, chaque page est occupée soit par un carré occupant le quart de sa surface, soit par une bande horizontale occupant la moitié de la page. Lors de la manipulation, un jeu de combinaisons plus ou moins complexe s'établit entre chaque page, son vis-à-vis ainsi que les suivantes, perceptibles à travers le papier pelure d'oignon.*

***La nuit tombe. 1978/1950. à NP - Nightfall. 1950/1978. à MD***

Texte de David Goodis.

[Bruxelles] : Edition Remorqueur, 1978. 120 ex. numérotés. Exemplaire n° 85.

– 40 p. ; 21,5 x 15,5 cm. Broché. Sérigraphie sur papier onion skin.

Couverture imprimée en sérigraphie sur papier couché.

*Après une couverture évoquant la mise-en-page « Série Noire », le livre s'ouvre sur un extrait du texte de Goodis où le récit progresse au rythme soutenu des références colorées. Les pages suivantes sont occupées par une bande colorée verticale et se succèdent dans un ordre qui est celui des couleurs évoquées dans le texte. Comme souvent, Bernard Villers exploite ici les possibilités offertes par la translucidité du papier qui permet en l'occurrence de rendre compte des enchaînements rapides qui sont ceux du texte.*

***Un poids / Deux mesures***

Bruxelles : Edition du Remorqueur, 1978. 50 ex.

– Nombre de pages variable ; 20,2 x 20,2 cm. Sérigraphie sur papier pelure.

Prêt de l'artiste.

Présentation simultanée à Amsterdam (Other books and so),  
Bruxelles (Post-Scriptum) et Genève (Ecart).

*Les pages de format carré sont traversées par une bande bleue (verticale ou horizontale suivant la position de la page). Le livre avait donné lieu à une installation le long d'une corde traversant la galerie. Le nombre de pages et l'orientation de chaque feuillet dans la réalisation du livre est le résultat de l'installation et varie donc en fonction du lieu de la présentation (identifié par le cachet de la galerie en troisième de couverture). Il en résulte, dans le livre, un motif en croix, obtenu par la superposition en transparence des bandes disposées, au hasard, verticalement ou horizontalement.*

## **MADE IN BELGIUM**

[Bruxelles : Edition du Remorqueur, 1978.] [100 ex.].

– 34 p.; 10 x 10 cm. Broché. Sérigraphie trois couleurs (noir, rouge et jaune) sur papier pelure. Couverture imprimée en photocopie n/b.

Présentation : concert de Steve Lacy aux Halles de Schaerbeek.

*Chaque page est traversée horizontalement par une bande noire, jaune ou rouge, occupant le tiers de sa surface de manière à reconstituer les couleurs nationales belges, en se juxtaposant à travers le papier. L'ordre de succession des pages varie d'un exemplaire à l'autre : il est le résultat d'une performance au cours de laquelle Bernard Villers laissait tomber l'ensemble des feuillets du haut d'une échelle avant de les récolter au hasard et les relier dans l'ordre dans lequel ils s'étaient présentés.*

## ***pente douce***

[Bruxelles] : Edition du Remorqueur, (collection du commerce), [1979].

[100 ex.]. – 16 p. agrafées; 10,5 x 7,5 cm. Sérigraphie sur papier offset 60 g.

*Forme avec Rouge ou Bleu, Mallarmé 1897-1979 et Colorage la « Collection du Commerce » se présentant sous la forme d'un petit cahier réalisé sur papier offset (lisse et légèrement transparent, y compris la couverture) relié par une agrafe. Dans pente douce une ligne bleue traverse horizontalement toutes les pages dont la translucidité laisse apparaître une très légère variation de niveau.*

## **PÉRIODIQUE N°1**

Intervention typographique de Alin Anseeuw.

Bruxelles : Edition Remorqueur, mars 1979. [100 ex.] signés par Alin Anseeuw.

– Un dépliant; 27,5 x 18,5 cm (27,5 x 72 cm ouvert) contenant une feuille format 27,5 x 18,5 cm. Sérigraphie deux couleurs (jaune et bleu) sur papier couché mat 300 g. et photocopie n/b sur papier offset.

Présentation : galerie Détour, Bruxelles.

### **PÉRIODIQUE N°2**

Photographie de Jacques Vilet.

Bruxelles : Edition Remorqueur, juin 1979. [100 ex.] signés par Jacques Vilet.

– Un dépliant; 27,5 x 18,5 cm (27,5 x 72 cm ouvert) contenant une feuille format 27,5 x 18,5 cm. Sérigraphie deux couleurs (vert et orange) sur papier couché mat 300 g. et sérigraphie une couleur (noir) sur papier offset.

Présentation : Post-Scriptum, Bruxelles.

### **PÉRIODIQUE N°3**

Texte de Daniel Fano.

Bruxelles : Edition Remorqueur, octobre 1979. [100 ex.].

– Un dépliant; 27,5 x 18,5 cm (27,5 x 72 cm ouvert) contenant une feuille format 27,5 x 18,5 cm. Sérigraphie deux couleurs (bleu et rose) sur papier couché mat 300 g. et typographie sur papier offset.

Présentation : ISELP, Bruxelles.

### **PÉRIODIQUE N°4**

Photographie de Patrice Gaillet.

Bruxelles : Edition Remorqueur, octobre 1980. [100 ex.].

– Un dépliant; 27,5 x 18,5 cm (27,5 x 72 cm ouvert) contenant une feuille format 27,5 x 18,5 cm. Sérigraphie deux couleurs (rouge et vert) sur papier couché mat 300 g. et photocopie n/b sur papier offset.

Présentation : Bloomdido, Bruxelles.

*Chaque « périodique » se présente sous la forme d'un dépliant contenant une page/intervention d'un artiste. Le dépliant lui-même est un travail portant sur les combinaisons entre les larges bandes de couleur (deux couleurs par dépliant, plus le blanc du papier) et les plis verticaux du papier cartonné.*

### **Rouge ou Bleu**

Bruxelles : Edition du Remorqueur, (collection du commerce), [1979].

– 16 p. agrafées; 10,5 x 7,5 cm. Photocopie n/b sur papier offset.

Prêt de l'artiste.

*Travail entièrement typographique : les pages traversées horizontalement par la répétition des trois mots ROUGE OU BLEU entre lesquels viennent s'intercaler des points suivant un rythme indépendant du sens.*

### **Mallarmé 1897-1979**

Citation de Stéphane Mallarmé.

Bruxelles : édition Walrus (collection du commerce), 1979. [100 ex.].

– 16 p. agrafées non rognées; 10,5 x 7,5 cm. Photocopie n/b sur papier offset.

*« Or – Le pliage est, – vis-à-vis de la feuille – imprimée grande, – un indice, – quasi religieux : – qui ne frappe pas – autant son tassement – en épaisseur, – offrant – le minuscule – tombeau, – certes – de l'âme. » Bernard Villers 1979. – Mallarmé 1897.*

*Le livre est une feuille de papier A4 pliée sur elle-même de manière à former un cahier de 16 pages. Le texte est lisible après avoir démonté l'agrafe centrale et déplié le cahier pour retrouver la feuille initiale. L'ordre des pages (et leur numérotation) correspond d'ailleurs à cette façon de lire la feuille ouverte. Le texte de Mallarmé est ensuite complètement recomposé par le pliage découlant de la réalisation du livre.*

### **COLO RAGE**

[Bruxelles] : Edition Walrus, (collection du commerce), 1979. [100 ex.].

– 16 p. agrafées; 10,5 x 7,5 cm. Sérigraphie sur papier offset 110 g.

*Dans ce petit cahier, chaque double page est consacrée à une sorte de dialogue entre une couleur et son nom typographié : noir, vert, outremer, rouge, violet, jaune, bleu. On aura, par exemple, un trait bleu outremer formant le trait d'union de outremer; ou encore, une tache jaune en forme de nuage et intitulée « nuage ».*

## **d'où,**

Citation de Robert Musil.

Bruxelles : Edition remorqueur, 1980. 100 ex. numérotés. Exemple n° 67.  
– 20 p. ; 27,4 x 17,3 cm. Broché. Sérigraphie sur papier dessin.

Événement : dessins-pliages au « Bloomdido » à Bruxelles.

*« D'où, chose remarquable, rien ne s'ensuit. On signalait une dépression au-dessus de l'Atlantique, elle se déplaçait d'ouest en est en direction d'un anticyclone situé au-dessus de la Russie, et ne manifestait encore aucune tendance à l'éviter par le nord. »*  
À partir de la phrase de Musil dans laquelle s'accroissent les références directionnelles, Bernard Villers développe un travail sur la transition de page en page, à partir de la position d'une bande de papier bleue qui la traverse ou, parfois, s'y interrompt. On note l'utilisation du papier dessin qui confère à chaque page une matière « cartonnée » c'est-à-dire dure et opaque.

## **UN PEU / BEAUCOUP**

Texte de Micheline Créteur.

Bruxelles : Edition Remorqueur, 1981. [100 ex.].  
– 56 p. ; 23,5 x 17,1 cm. Broché. Sérigraphie noir et rouge sur papier dessin.  
Couverture imprimée en sérigraphie.

Présentation : exposition de dessins à la galerie l'Erg à Bruxelles en 1982.  
*« J'apprends, doucement, avec les années, à vivre, dans le relatif, dans le peu, et le dérisoire. (Micheline Créteur) »*. Les pages où s'égrainent les éléments de la phrase, typographiées en rouge alternent avec celles où se déploie une trace noire, tantôt rectiligne, tantôt en arc ou en zig-zag.

## **LECTURES**

[Bruxelles] : Edition Remorqueur, 1982. [100 ex.]. Exemplaire n° 94.

– 40 p. en cinq cahiers non rognés en tête ; 28,9 x 20 cm. Broché.

Sérigraphie sur papier pelure.

Présentation : exposition galerie Expression à Liège en 1982.

*Le livre, dédié à Philippe De Luyck, est un bestiaire. Il est obtenu à partir d'une grande feuille pliée sur elle-même après avoir été sérigraphiée suivant un plan donné en quatrième de couverture. La page est divisée en quatre rectangles, chacun consacré à une couleur et un animal : la panthère verte, l'autruche bleue, la grenouille jaune et le faucon rouge. Chaque motif coloré a été conçu de manière à ménager une page blanche où le nom typographié de l'animal apparaît seul et une autre occupée par une surface géométrique de couleur dans laquelle se trouve figuré l'animal. Chaque page du livre est orientée différemment suivant une logique qui pousse le lecteur à tourner le livre en le parcourant.*

*L'enchaînement est différent pour les intitulés et pour les illustrations (il y a donc deux « Lectures »).*

## **SPIRALE IN SEIZE**

Bruxelles : Edition Remorqueur, 1984. 120 ex. signés.

– 36 p. ; 15,3 x 12,7 cm. Broché. Sérigraphie une couleur (or) sur papier japon et photocopie n/b sur papier offset. Couverture imprimée en photocopie n/b.

Présentation : exposition «Spirales» in Théorème à Bruxelles en 1984.

*«Plier une feuille "in seize" c'est plier quatre fois pour obtenir seize feuillets, soit trente-deux pages». Le livre est réalisé à partir d'une spirale d'une somptueuse couleur dorée, sérigraphiée sur une grande feuille de papier japon. Après le pliage, on obtient seize feuillets traversés par un arc qui est une section de la spirale de départ.. Deux pages supplémentaires reproduisent une petite photo de la spirale complète.*

### ***Fais-moi un dessin***

Bruxelles : Editions Remorqueur, 1985. 120 ex. numérotés.

Exemplaire n° 112. – 44 p. ; 28 x 20,5 cm. Broché.

Sérigraphie sur papier offset et photocopie n/b sur papier calque.

Présentation : exposition « Couleurs Bêtes »,

Maison de la culture - Tournai / Centre d'art contemporain - Bruxelles.

*Le livre regroupe une série de dessins réalisés par différents artistes et évoquant une relation induite par le langage entre un animal et une couleur : gris tourterelle (Caroline Balthazar), noir corbeau (Michel François), rose saumon (Bernadette Kluyskens), rouge écrevisse (Jacques Lizène), gris éléphant (Jacqueline Mesmaeker), gris souris (Walter Swennen), jaune canari (Miki van der Eecken), vert perroquet (Paul van Ré), et bleu canard (Angel Vergara). Chaque dessin d'animal est reproduit sur papier calque et se détache sur une page presque entièrement occupée par une large bande de la couleur correspondant à l'animal représenté.*

### ***Tout va bien - Rien ne va plus***

Textes de Bernard Villers et Isabelle Lemaître.

Bruxelles : galerie Etienne Ficherouille ; Bruxelles : Edition du Remorqueur, 1988. [100 ex.]. – 32 p. agrafées ; 14,7 x 10,3 cm. Impression offset sur papier recyclé gris.

Présentation : exposition « Tout va bien – Rien ne va plus »,  
galerie Etienne Ficherouille à Bruxelles.

*Le livre, qui est aussi un catalogue, se compose d'une série de dessins d'apparence griffonnée donnant le schéma des œuvres présentées à l'exposition. À chaque graphisme est associé un intitulé donnant le nom précis de la couleur de l'œuvre : jaune de cadmium citron, bleu outremer, etc.*

## **FIGURE PAYSAGE MARINE**

Citation de Honoré de Balzac.

Bruxelles : Edition du Remorqueur, 1988. 120 ex. numérotés et signés.

Exemplaire n° 37. – 40 p.; 25,7 x 20,7 cm. Sérigraphie sur papier air mail.

*«Et alors le peintre donne un coup de pied à son édredon, s'il a un édredon, et s'écrie : – C'est fini! Je ferai mon tableau.» Chaque page est occupée par une surface colorée ou un épais trait noir, opérant une partition de la surface suivant des rapports de proportion empruntés aux formats traditionnels en peinture : figure (format vertical), paysage (format horizontal) et marine (format horizontal plus allongé). La clé est donnée en couverture par la ligne accompagnant chaque intitulé. La transparence du papier air mail permet de donner à voir par superposition toute une série de subtiles combinaisons qu'autorisent les rapports de proportion que ces formats entretiennent entre eux.*

## **EL LE**

[Bruxelles : Edition du Remorqueur], 1989. 100 ex. numérotés et signés.

Exemplaire n° 24. – 38 p.; 23,1 x 15,5 cm. Broché.

Sérigraphie une couleur sur papier de soie.

*Chaque page est occupée par une trace en forme d'arc qui se combine aux autres par transparence pour évoquer un visage féminin. Le titre, l'auteur et les informations relatives à l'édition sont donnés à cheval sur la première et la quatrième de couverture.*

### ***Géométrie variable***

Anvers : Guy Schraenen éditeur, (collection «in octavo» n°8), 1991.  
500 ex. numérotés. Exemplaire n° 405.  
– 16 p. agrafées; 21 x 14,5 cm. Impression offset noir et vert.

*Le cahier, presque complètement en noir sur papier blanc, commence avec l'impression d'une feuille d'herbier qu'un carré tracé au gros trait noir transparaisant de la page suivante, vient encadrer. Il passe ensuite à un enchaînement de formes géométriques (cercle, losange, trapèze, croix), avant de finalement revenir à la feuille en vert sur la quatrième de couverture. Les figures s'enchaînent simplement deux à deux, la faible translucidité du papier offset ne permettant pas de discerner les formes au-delà de la page suivante.*

### ***Cahiers japonais - BLEU / BLUE***

Poème de Saigyô.  
Bruxelles : Edition du Remorqueur, 1992. [120 ex.].  
– 24 p. cousues; 13,6 x 9,8 cm. Sérigraphie une couleur (bleu)  
sur papier de riz et offset sur papier recyclé blanc.  
Couverture imprimée en sérigraphie sur papier arches.

Présentation : exposition galerie Guy Ledune à Ixelles en 1992.

### ***Cahiers japonais - ODE / EDO***

Haïku de Bashô.  
Bruxelles : Edition du Remorqueur, 1992. [120 ex.].  
– 24 p. cousues; 13,6 x 9,8 cm. Sérigraphie deux couleurs (rouge et noir)  
sur papier de soie et offset sur papier recyclé blanc.  
Couverture imprimée en sérigraphie sur papier arches.

Présentation : exposition galerie Guy Ledune à Ixelles en 1992.

### ***Cahiers japonais - NARA***

Poème anonyme du 8ème siècle.

Bruxelles : Edition du Remorqueur, 1992. [120 ex.].

– 24 p. cousues; 13,6 x 9,8 cm. Sérigraphie deux couleurs (rouge et vert) sur papier pelure et offset sur papier recyclé blanc.

Couverture imprimée en sérigraphie sur papier arches.

Présentation : exposition galerie Guy Ledune à Ixelles en 1992.

### ***Cahiers japonais - FENÊTRE / FUSUMA***

Haïku de Ryokan.

Bruxelles : Edition du Remorqueur, 1992. [120 ex.].

– 24 p. cousues; 13,6 x 9,8 cm. Sérigraphie une couleur (noir) sur papier de riz et offset sur papier recyclé blanc.

Couverture imprimée en sérigraphie sur papier arches.

Présentation : exposition galerie Guy Ledune à Ixelles en 1992.

### ***Cahiers japonais - TOKYOTO***

Haïku de Buson.

Bruxelles : Edition du Remorqueur, 1992. [120 ex.].

– 24 p. cousues; 13,6 x 9,8 cm. Sérigraphie une couleur (rouge) sur papier de soie et offset sur papier recyclé blanc.

Couverture imprimée en sérigraphie sur papier arches.

Présentation : exposition galerie Guy Ledune à Ixelles en 1992.

### **Correspondance**

Lettre de Vincent van Gogh à son frère Théo.

Bruxelles : Edition du Remorqueur, 1992. [120 ex.]. Exemplaire n° 53.

– Leporello à 8 pans ; 12 x 20,5 cm fermé.

Sérigraphie sur papier recyclé gris. Couverture, format 24 x 14,9 cm, imprimée en sérigraphie sur papier recyclé noir.

Présentation : exposition galerie Guy Ledune à Ixelles en 1992

### **Portraits de papiers**

Bruxelles : Edition du Remorqueur, 1992. 120 ex. numérotés.

Exemplaire n° 61. – 28 p.; 31,5 x 22,6 cm.

Sérigraphie sur papier recyclé de différentes couleurs.

### **MIKADO**

Bruxelles : Edition du Remorqueur, 1994. 50 ex. numérotés.

Exemplaire n° 29. – 38 p.; 23,4 x 21,6 cm. Sérigraphie sur papier pelure.

Couverture en carton gris imprimée en sérigraphie.

*Chaque page du livre est occupée par la silhouette allongée et incurvée d'une feuille d'eucalyptus, dans une position apparemment indéterminée, comme si les feuilles avaient été lâchées au hasard, telles les baguettes d'une partie de mikado. Un seul côté de chaque page est sérigraphié et les pages imprimées sont placées face-à-face, de sorte que l'on passe alternativement d'une double page imprimée combinant deux feuilles aux couleurs franches à une double page vierge où se distingue en transparence la superposition des silhouettes des pages suivantes et précédentes. Ce principe de composition en miroir est souligné par la conception de la couverture et surtout par la position du titre, anormalement placé en page 2, que l'on lit donc d'abord à l'envers – par transparence, en ouvrant le livre – et que l'on retrouve à la fin, écrit à l'envers (odakim) pour reconstituer le mot mikado en tournant l'avant dernière page.*

### ***PLI AGE,***

Bruxelles : Remorqueur, 1996. Edition illimitée. Exemplaire n° 5, signé.  
– 36 p.; 33,3 x 22,5 cm. Reprographie sur papier ozalid et photocopie n/b.

*Le livre se compose d'une grande feuille repliée sur elle-même suivant un schéma reproduit en petit à la dernière page. L'avant de la feuille, qui seul sera visible une fois le livre replié sans être découpé, est entièrement recouvert par un portrait de l'artiste, emprunté à une série réalisée par le photographe Daniel Locus et reproduit en page un. L'agrandissement et la trame appliqués à la photographie, ainsi que le démantèlement de l'image par le pliage, perturbent la perception figurative de l'image, avec pour résultat des pages presque abstraites ou, au contraire, d'autres où ressortent particulièrement, à cause du grossissement, certains détails comme les cheveux blancs ou encore les rides du visage (les plis de l'âge.) Noter le titre, centré sur la quatrième et la première de couverture, entraînant le découpage du texte en deux parties dont seule la seconde apparaît au recto, alignée à gauche le long de la reliure : bernard – age, – queur.*

### ***EN FILIGRANE,***

Citation de Leonardo Sciascia.

Bruxelles : Edition du Remorqueur, 1996. 120 ex. numérotés.

Exemplaire n° 17. – 50 p.; 28,5 x 22,1 cm.

Sérigraphie deux couleurs sur papier air mail et papier recyclé gris.

*Au fil des pages se met en place une permutation dans la succession de quatre catégories d'éléments empruntés à un ouvrage sur les techniques du livre et relatifs aux « règles de l'art » du filigrane : les exemples de graphismes de filigranes, leur noms souvent très évocateurs (« double cloche », « grand monde », « pot écolier », « double Jésus »...), les rapports de proportions et les dimensions en centimètres. Les quatre éléments se succèdent dans un ordre variable, changent de position à travers la page et se combinent par transparence.*

### ***Here : now here = Tutaj : teraz tutaj***

Cracovie : galerie Potocka, 1997. 100 ex. numérotés et signés.

Exemplaire n° 25. – 8 p. agrafées; 30 x 21 cm.

Sérigraphie une couleur (rouge) sur papier pelure. Couverture en carton.

Textes en couverture imprimés à l'aide de tampons en caoutchouc.

*Le livre, édité à Cracovie par la galerie Potocka, présente une séquence de triangles dérivés d'un motif décoratif très répandu dans l'architecture polonaise, évoquant en trompe-l'œil un bossage en pointe de diamant. Ici le motif devient un rectangle divisé en six par les deux diagonales et une horizontale entrecroisées. Chaque partie est un triangle qui est isolé sur chacune des pages du livre où le rectangle de départ se recompose finalement par transparence.*

### ***Sol***

[Bruxelles : Aléa Remorqueur, 1998.] 100 ex. numérotés.

Exemplaire n° 3. – 34 p.; 19,6 x 14 cm. Broché.

Sérigraphie une couleur (orange) sur papier pelure.

Couverture imprimée en sérigraphie sur papier gris.

*Chaque page est occupée par un carré ou un parallélogramme dont les formes constituées de gros traits parallèles se combinent pour faire apparaître en transparence une série de développements dérivés de la perspective du cube. La couverture du livre adopte un parti particulièrement laconique avec des informations de maximum quatre lettres : B.V. pour Bernard Villers, Rem pour éditions du Remorqueur, Aléa, Bru pour Bruxelles ainsi que l'alignement vertical des notes de la gamme : do ré mi fa sol la si. Le «sol» est mis en évidence en jaune, clin d'œil adressé à l'artiste Sol LeWitt auquel se réfère le motif.*

### ***Carbones. Vingt ans après (78). Vingt ans avant (98).***

Bruxelles : Aléa Remorqueur, 1998. 50 ex.

– 36 p.; 21 x 21 cm. Broché. Feuilles de papier carbone intercalées entre des feuilles de papier pelure.

*Le livre réalisé à partir de vieux papiers carbonés, matériau de récupération plutôt inadapté et désuet, comme ceux qu'il lui arrivait d'utiliser vingt ans plus tôt. Les papiers sont découpés en jouant sur la limite entre la partie vierge du papier et la partie recouverte de noir, de façon à diviser chaque page en deux parties égales. Le motif, qui rappelle d'ailleurs les premiers travaux des années '70, joue sur les combinaisons dynamiques de carrés que produit la superposition par transparence des larges bandes divisant la page en deux, verticalement ou horizontalement. Les aplats correspondant aux surfaces autocopiantes, d'un noir dense et uniforme, tranchent avec la grande variété de tons des vieux papiers pelure plus ou moins jaunis.*

### ***En Pologne, Nulle Part.***

Citation de Alfred Jarry.

Bruxelles : Aléa Remorqueur, 1998. 120 ex. numérotés. Exemplaire n° 8.

– 28 p.; 29,1 x 18,8 cm. Broché. Sérigraphie sur papier pelure.

*On y retrouve le motif « en pointe de diamant » du grand rectangle subdivisé en triangles par diverses médianes et diagonales. La pagination plus élevée induit une complexité plus grande des combinaisons : les triangles colorés alternent avec des pages dessinant au trait noir, épais et gras, des graphismes linéaires dérivés du même motif, ainsi que des pages entièrement occupées par un seul grand rectangle monochrome. La référence à la Pologne est ici rendue explicite par l'insertion d'une page occupée par une forme qui est la silhouette cartographique inversée de la mer baltique et surtout par la citation de Jarry donnée en exergue : « Ubu Roi en Pologne, c'est-à-dire Nulle part. ».*

### **Un Livre Réversible**

Krems [Autriche] : galerie Stadtpark, 1998. 100 ex. signés.

– Leporello à 8 pans ; 27,3 x 14,7 cm fermé.

Sérigraphie sur papier couché mat. Deux plats en carton.

*Le livre adopte une présentation de type « plié en accordéon » et peut se lire dans les deux sens. D'un côté on découvre au fil des pages les éléments assez austères d'un court texte informatif sur le philosophe physicien Ernst Mach (1838-1916). De l'autre, se déploie une série de parallélogrammes tracés en gras et inscrits de manière à occuper toute la largeur du rectangle formé par la page, dans une position mitoyenne avec le parallélogramme suivant. Cette figure se réfère à une illusion d'optique connue, mise en évidence par Mach qui a montré que les deux parallélogrammes symétriques pouvaient indifféremment être perçus comme un livre ouvert vers l'avant ou vers l'arrière. Le montage « en accordéon » souligne le motif en introduisant dans la structure matérielle du livre une alternance d'ouvertures vers l'avant et vers l'arrière.*

### **STILLEVEN / NATURE MORTE**

[Bruxelles] : Aléa Remorqueur, 1999. 80 ex.

– 24 p. ; 12 x 14,5 cm. Broché. Photocopie n/b et photocopie couleur.

*Petit livre presque carré prenant pour thème la « nature morte » (en néerlandais stilleven, littéralement « vie tranquille ») illustrée par la « Perdrix morte, poire et collet » de Jean-Baptiste Chardin (né en 1699 et mort en 1779 c'est-à-dire deux et trois cents ans plus tôt.) L'image du tableau est reproduite une première fois en couleur avant d'être déclinée sur quatre doubles pages, en jouant sur les permutations deux à deux de l'image du tableau et de sa reproduction inversée en miroir. Les pages avec des images alternent avec des pages où les permutations concernent les quatre mots nature – morte – vie – tranquille, associés deux par deux (« tranquille nature », « vie morte » etc.)*

## **PHŒBUS**

Rotterdam : Aléa Remorqueur, 2000. [80 ex.] signés.

– 24 p. ; 20,4 x 13,5 cm. Broché. Sérigraphie sur papier pelure bleu.

Couverture en carton gris imprimée en sérigraphie deux couleurs (jaune et bleu).

*Livre réalisé à l'occasion des dix ans de la galerie Phœbus à Rotterdam.*

*D'une page à l'autre se succèdent des disques colorés occupant presque toute la largeur du livre. La position des disques est chaque fois légèrement décalée de manière à laisser apparaître un croissant du cercle suivant par transparence. Une jeu de relations se met alors en place autour des combinaisons de couleurs s'«éclipsant» les unes les autres ainsi que sur le rapport entre la page et le disque coloré (disque imprimé sur le recto et le verso, sur un seul côté du feuillet ou encore deux disques superposés sur le même côté).*

## **« T » (THE)**

Orgeo [Belgique] : Edition La Taupe, 2001. 150 ex. dont cinquante

numérotés 1 à 50 sont accompagnés d'un monotype signé. Exemplaire n° 18.

– 16 p. cousues ; 10,7 x 7,6 cm. Impression offset.

## **INTERFÉRENCE cahier**

Bruxelles : Aléa Edition Remorqueur, 2002. [60 ex.].

– 16 p. ; 20,5 x 14,4 cm. Sérigraphie une couleur (rouge) sur papier pelure.

Couverture imprimée en sérigraphie sur papier couché mat.

*Sur chaque page est tracé un cercle rouge dont la taille augmente régulièrement. Par transparence, on assiste à la superposition concentrique des cercles dont l'intensité diminue progressivement avec l'accumulation des feuillets, comme l'onde provoquée par un caillou lancé dans une eau tranquille. À la page 9 commence une autre série de cercles qui vient « interférer » avec la première.*

## **SIMULTANÉ, SUCCESSIF**

Bruxelles : Edition remorqueur aléa, 2002. [120 ex.].

– 20 p. ; 26 x 18,5 cm plus un feuillet mobile format 25,5 x 18 cm.

Sérigraphie en noir et en rouge, vert et bleu fluorescents  
sur papier couché 160 g.

*Une ou deux formes géométriques de petites dimensions occupent successivement les différentes parties de la page : des cercles, des anneaux ou de gros points, noirs ou de couleur « fluo », contrastant avec la blancheur limpide du papier. Le sujet se réfère à ces ouvrages expliquant la loi des contrastes de Chevreul en proposant au lecteur de fixer un point sur une page blanche où figure par exemple un rond rouge : par un effet de contraste, on perçoit plus ou moins distinctement un halo vert autour du cercle (contraste simultané) ou, si on cesse de fixer le point, un cercle vert (qui est le négatif du rond rouge) continue de suivre le déplacement du regard sur la surface blanche du papier (contraste successif). La perception du phénomène demande une certaine attention à laquelle invite l'interpellation lapidaire : « hola – halo »!*

## **Un Livre Concevable**

Citation de Jorge Luis Borges.

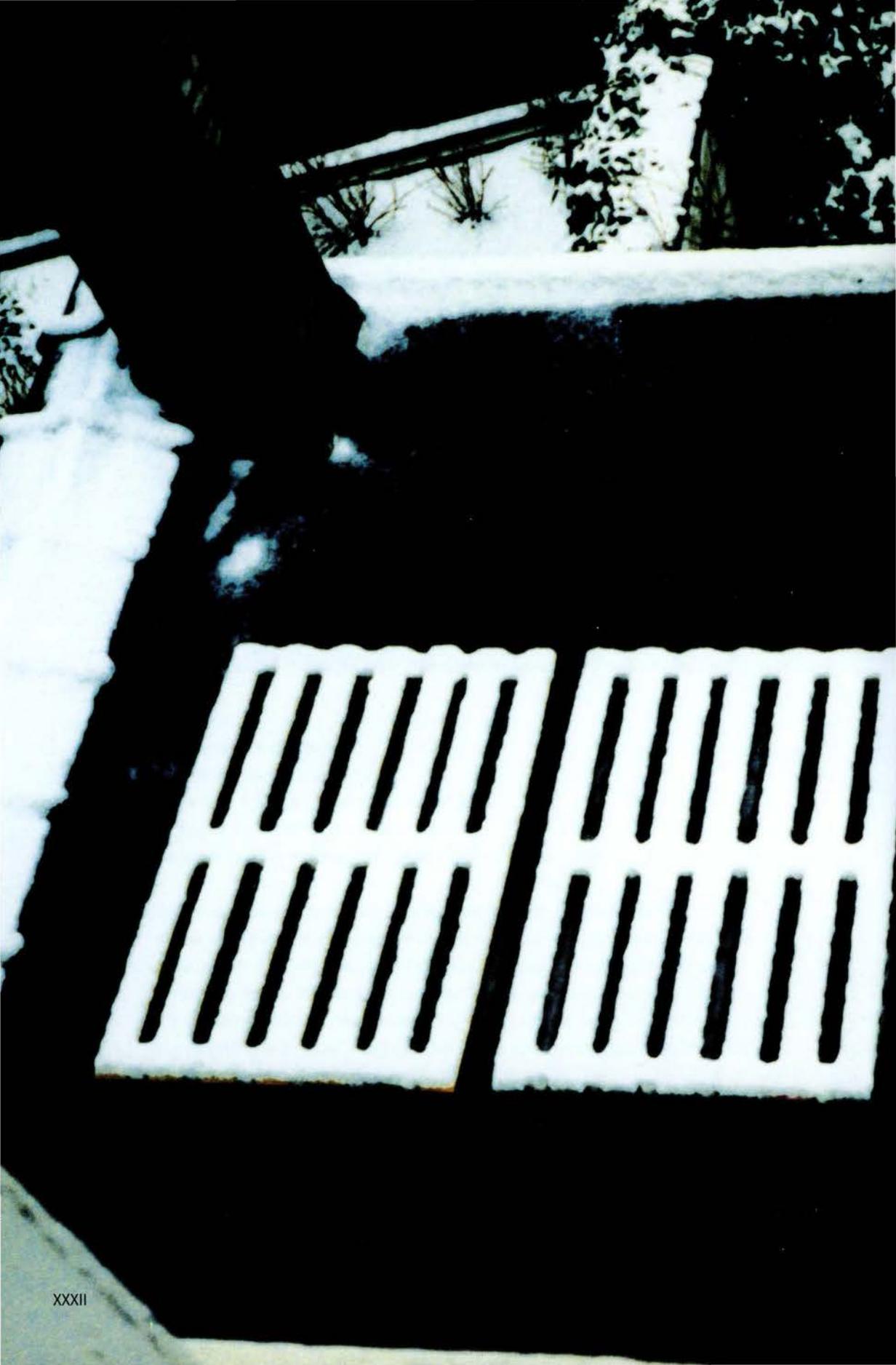
Bruxelles : Editions Lebeer-Hossmann, 2003. 222 ex.

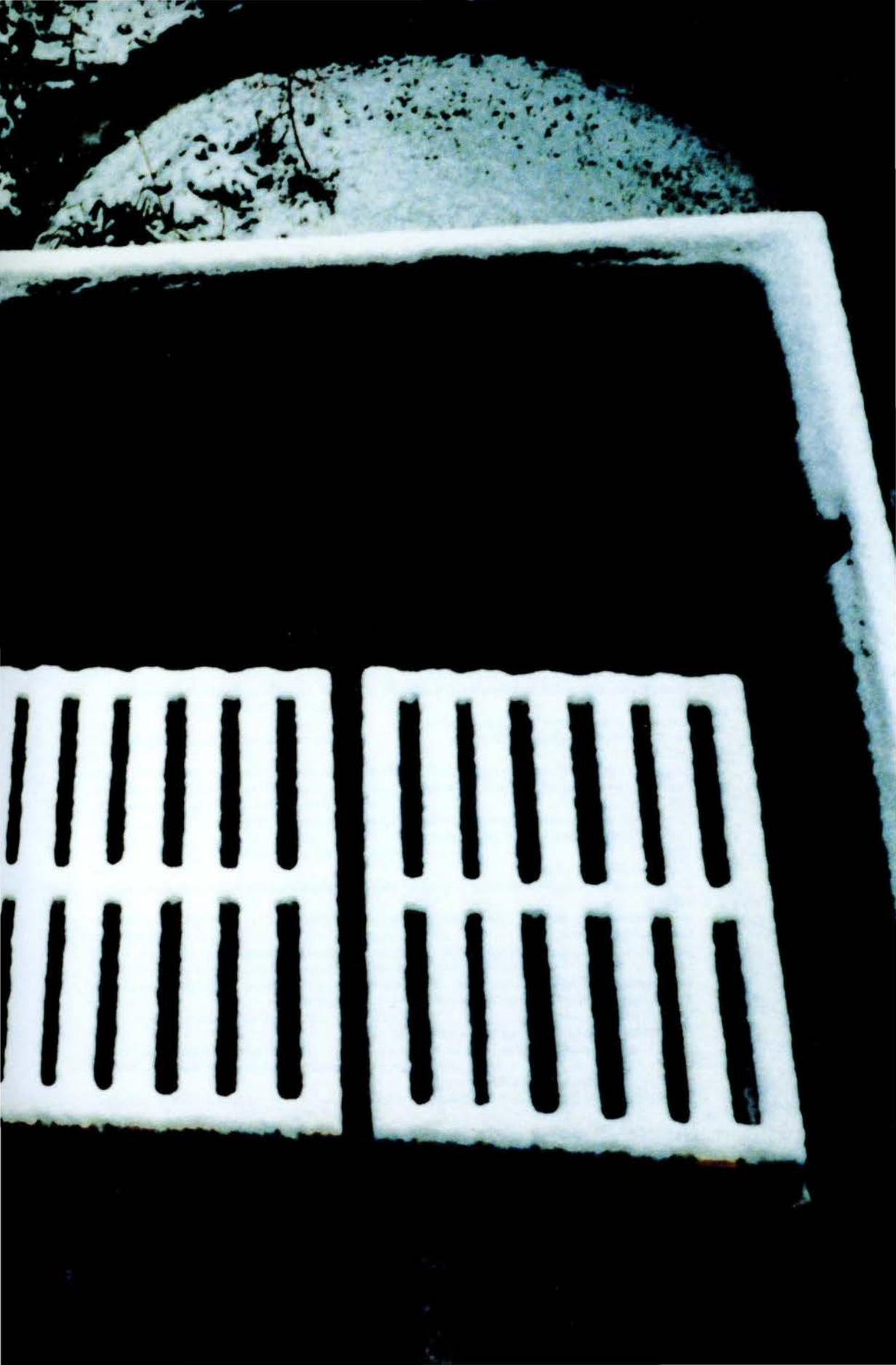
– 1 feuille format 69 x 69 cm pliée en 16.

Sérigraphie deux couleurs (rouge et noir) sur papier offset.

*Le livre se compose d'une seule grande feuille pliée en huit de manière à obtenir seize pages. Celles-ci sont numérotées d'un élégant caractère d'imprimerie rouge mais le livre n'est pas relié ni découpé, de sorte qu'il ne peut se lire page par page mais doit être complètement déplié pour retrouver la feuille de départ et y découvrir, occupant toute la surface à travers les huit pages, l'extrait de « La bibliothèque de Babel » de Jorge Luis Borges commençant par : « Je le répète, il suffit qu'un livre soit concevable pour qu'il existe... ».*







**Bernard Villers**  
**Né en 1939 à Boitsfort. Vit à Bruxelles.**

### Expositions personnelles

1976

*Les bannières*, Académie de Tournai.

1977

*Outre-mer*, galerie Les contemporains, Heist.

*Les cageots - Installations légères et provisoires*, Atelier Sainte-Anne, Bruxelles.

*Een blaw / een vouw*, c/c, Gand.

1978

*Solo made in Belgium*, installation pour un concert de Steve Lacy, Halles de Schaarbeek.

*Papier : couleur-papier*, galerie Les contemporains, Genval.

*Un poids-deux mesures*, librairie Post-scriptum, Bruxelles; Other books & so, Amsterdam; Ecart, Genève.

1979

*Périodique*, galerie Détour, Namur.

*Tôles contraintes*, Maison de la culture, Namur.

*Diapo-Piano*, projections pour un concert de Dominique Lawalrée, icc, Anvers.

1982

*Un peu/Beaucoup*, galerie Erg, Bruxelles.

*Installation pour un livre de Lectures*, galerie Expression, Liège.

1983

*L'ombre des couleurs*, galerie Saint-Lukas, Bruxelles.

*Ups & Downs*, galerie At Work, Gand.

1985

*Les spirales*, galerie Théorème, Bruxelles.

*Fais-moi un dessin*, galerie l'Autre espace, Tournai.

*10 ans de peinture dans l'espace*, Musée de Louvain-la-Neuve (avec Rainer Tappeser).

1986

*Couleurs bêtes*, Centre d'art contemporain, Bruxelles.

1987

*Colour Box*, galerie Etienne Ficherouille, Bruxelles.

*Tout bien réfléchi*, Het Apollohuis, Eindhoven.

1988

*Tout va bien - Rien ne va plus*, galerie Etienne Ficherouille, Bruxelles.

*Figure Marine Paysage*, Het Apollohuis, Eindhoven.

1989

*Bois trouvés... , travaux récents*, galerie Guy Ledune, Bruxelles.

*L comme livres, P comme peinture*, Babel, Arlon.

1990

*Books*, Guy Schraenen, Anvers.

*L'atelier du peintre, L'atelier du sculpteur, L'ombre des couleurs*, Wellicht et galerie Transit, Leuven.

1991

*Un peu, beaucoup, tendrement...*, galerie Etienne Ficherouille, Bruxelles.

Galerie Arnaud Lefebvre, Paris.

*Quand on peint, on a toujours vingt ans* (rétrospective), Het Apollohuis, Eindhoven.

1992

*Recto Verso*, galerie Guy Ledune, Bruxelles.

*M wie Maler, B wie Bücher*, Neues Museum Weserberg Bremen, Brême.

Aldo Palazzolo, Syracuse.

*Portraits de papiers*, galerie Denise Van de Velde, Aalst.

*Couleurs locales*, Centre Nicolas de Staël, Braine-l'Alleud.

1993

*Grandeur nature*, galerie Phœbus, Rotterdam.

*Mélanges peintures*, galerie Etienne Ficherouille, Bruxelles.

1995

Exposition avec Paul Panhuysen, Begane Grond, Utrecht.

1996

*Dessins d'été, livres d'hiver*, Cabinet d'art contemporain, Bruxelles.

1997

*Série Noire (la couleur des ombres, l'ombre des couleurs)*, La Vénérie, Boitsfort.

*Here : Now here*, galerie Potocka, Cracovie.

1998

*Du simple au double*, galerie Stadtpark, Krems.

*Livres d'artistes*, librairie Archives, Paris.

1999

*Installation et livres*, Maison de la culture, Tournai.

2000

*Peindre*, Quartiers latins, Bruxelles.

*Portes et plans inclinés*, galerie Phœbus, Rotterdam.

2001

*Portes et cageots*, galerie Flux, Liège.

2002

*Iris descend*, CCNDA, Bruxelles (avec Lieve D'Hondt et Heidi Voet).

*Simultané, Successif*, Le comptoir, Liège.

*Qui fait quoi?*, Centre d'art Chapelle de Boendael.

*After image*, La lettre volée, Kanal.be, Bruxelles.

2003

*Iris II*, galerie Phœbus, Rotterdam (avec Kostana Banovic).

*Day Light*, Centre des livres d'artistes/Pays-paysage hors les murs : galerie du CAUE de la haute-Vienne, Limoges.

## Expositions collectives

1977

Envoi postal *Parachute*, Montréal.

1979

«Pile et tapissages», exposition *Kunst met papier*, ICC, Anvers.

«Cartons noirs, cartons peints», Musée d'Ixelles.

1980

«Prélèvements», exposition *Occupations*, Bruxelles.

1981

«Livres d'un peintre», Macondo, Bruxelles; NRA, Paris.

«L'aplomb des couleurs», exposition *Bru 81*, place Flagey, Bruxelles.

«Poutres peintes», exposition *Reliefs muraux*, galerie 30, Paris.

«Tendre pendre/Teindre peindre», exposition *Echelle 1/81*, Tannerie Belka, Bruxelles.

1982

«Tendrement la toile», exposition *Insthal*, Halles de Schaerbeek.

1983

«Les nuages, les images», exposition *Speelhoven '83*, Aarschot.

1984

«Ici c'est jaune», exposition *Tectonic '84*, Liège.

«Chaises et châssis», exposition *Chauvinist*, Montevideo et Anvers.

«Néons noirs de fumée», exposition *Néon*, Iselp, Bruxelles.

«Un verre, un trait, un pli», exposition *La surface sculpturale*, Atelier 340, Bruxelles.

«Les nuages les mirages», exposition *Art actuel*, Chaudfontaine.

1985

«Recto Verso», exposition *La signature*, galerie L'A, Liège.

1986

«Billard indien», *Initiatief d'amis*, Gand.

«Matériaux non assemblés Billes et pigments», Atelier 340, Bruxelles.

1987

*L'esprit de l'escalier*, Bruxelles.

*Clair-obscur*, Bruxelles.

*Hedendaagse tekenvormental*, galerie Saint-Lukas, Bruxelles.

1988

*Opus Infabula*, galerie Container, Florence.

*Kunstenars boeken*, Amarant, Gand.

1989

«Terre», exposition *Atlantique*, La chambre blanche, Québec.

*A. Mc Collum, t. Ruff, St. Parrino, P. Schuyff, B. Villers*, galerie Pierre Huber, Genève.

«Des hauts et des bas», exposition *Fenêtres en vue*, Liège.

Lineart, Gent, galerie Etienne Ficherouille.

«L'ombre des couleurs», exposition *De l'écriture*, Arlon.

*In tal modo che*, galerie Container, Florence.

*Impressions Ripopée 2*, Centre de la gravure et de l'image imprimée, La Louvière.

1990

*Kunstenars boeken*, Provinciaal Museum, Hasselt.

«L'échelle des couleurs», exposition *Tuin voor beelden*, Sint Amandsberg, Gand.

*Livres d'artistes*, galerie Lara Vinci, Paris.

Lineart, Gent, galerie Etienne Ficherouille.

Fiera di Torino, galerie Etienne Ficherouille.

*Transatlantique*, Botanique, Bruxelles.

Art L.A 90, galerie Etienne Ficherouille.

1991

Chicago Art Fair, galerie S. Bitter-Larkin.

*Les irréguliers du langage*, Musée d'art contemporain, Dunkerque.

*Asakuaé Orientation 50° Nord*, Tokyo et Bruxelles.

1992

*Painterly object*, galerie S. Bitter-Larkin, New York.

*Lievelingswerken III*, galerie Phœbus, Rotterdam.

Foire de Bâle, galerie Ficherouille.

Foire de Cologne, galerie Ficherouille.

*Les mots et les images dans l'art belge*, Muhka, Anvers.

*Un peu de tout*, galerie Guy Ledune, Bruxelles.

1993

*Dedicated to*, *Kunstenarsboeken*, Harelbeke.

RAI, galerie Phœbus, Rotterdam.

Foire de Bâle, galerie Ficherouille.

Foire de Cologne, galerie Ficherouille.

ARCO, Madrid, galerie Ficherouille.

1994

Galerie Phœbus, Rotterdam.

*Le sens de la couleur*, galerie Cyan, Liège.

*Semois-Semoy*, Jamoigne et Bruxelles.

1995

Galerie Phœbus, Rotterdam.

1996

*Mélange*, galerie Cyan, Liège.

*D'une œuvre l'autre*, Musée royal de Mariemont, Mariemont.

1997

*Livres d'artistes. L'invention d'un genre. 1960-1980*, Bibliothèque nationale de France, Paris.

1998

Projet *Métronome*, La chambre blanche, Québec.

*Accrochage d'été*, galerie Phœbus, Rotterdam.

1999

«Stilleven», exposition *Thématique de livres d'artistes*, Kortrijke Schouwburg.

Galerie K, Paris.

Galerie Stadtpark, Krems.

*In situ*, Archétype, Bruxelles.

2000

*Féerie pour un autre livre*, Centre de la gravure et de l'image imprimée, La Louvière.

*Livres d'art et d'artistes*, galerie Les contemporains, Bruxelles.

*Out of print*, Neues Museum Weserberg Bremen, Brême.

*World Wide Flags*, Liège.

2001

*Hortus conclusus*, galerie Phœbus, Rotterdam.

Galerie K, Paris.

Espaces de convergences, Centre culturel de Cascais et Casa municipal de Cantanhede.

*L'œuvre démultipliée*, Musée d'art moderne, Villeneuve-d'Ascq.

2002

*(K UL OE UR)*, *Cageots*, Maison de la culture, Namur (avec De Corte, Gousse, Hustinx, Léonardi).

*Mot pour mot*, La Vénérie, Boitsfort.

2003

*Sense & Nonsense*, Danielle Arnaud Contemporary Art, Londres.

## Collections

Bibliothèque nationale de France, Département des estampes et de la photographie, Paris.

Centre des livres d'artistes/Pays-paysage, Saint-Yrieix-La-Perche.

Centre Georges Pompidou, MNAM-CCI, Paris.

Musée royal de Mariemont, Mariemont.

Musée d'art moderne, Bruxelles.

Centre de la gravure et de l'image imprimée, La Louvière.

Neues Museum Weserberg Bremen, Brême.

Museum für Moderne Kunst, Francfort-sur-le-Main.

Victoria & Albert Museum, Londres.

Tate Gallery, Londres.

## Bibliographie

*Recto/verso*, catalogue d'exposition, galerie Guy Ledune, Bruxelles, 1992.

Textes de Anne-Françoise Penders, Guy Ledune et Maxime Longrée.

Françoise Woimant, Marie-Cécile Miessner et Anne Møglin-Delcroix.

*De Bonnard à Baselitz. Estampes et livres d'artistes.*

*Dix ans d'enrichissements du cabinet des estampes. 1978-1988.*

Bibliothèque nationale, Paris, 1992.

*M wie Maler / B wie Bücher*, catalogue d'exposition,

Neues Museum Weserberg Bremen, Brême, 1992.

Texte de Guy Schraenen.

*Bernard Villers. Un peu, beaucoup...*,

Het Apollohuis, Eindhoven, 1992.

Textes de Bregtje van der Haak, Jo Dustin, Bernard Villers, Paul Panhuysen.

*D'une œuvre l'autre. Le livre d'artiste dans l'art contemporain.*

Musée royal de Mariemont, Mariemont, 1996.

Texte de Guy Schraenen.

Raymond Balau. *Bernard Villers. Du simple au double*,

in revue «A+» n° 149, décembre-janvier 1997,

Centre d'information de l'architecture, de l'urbanisme et du design – CIAUD, Bruxelles.

Anne Mœglin-Delcroix. *Esthétique du livre d'artiste*,  
Editions Jean-Michel Place, Paris et Bibliothèque nationale de France, Paris, 1997.

*Livres d'artistes. L'invention d'un genre*, catalogue d'exposition collective,  
Bibliothèque nationale de France, Paris, 1997.

Didier Mathieu. *Flagrant délit, The books of Bernard Villers*,  
in «The Journal of Artists' Books» n° 8 automne 1997, New Haven.  
Texte traduit du français par Johanna Drucker.

*Féerie pour un autre livre*, catalogue d'exposition collective,  
Musée royal de Mariemont, Mariemont, 2000.

*Espaces de convergences / Espaços de convergencias*, catalogue d'exposition collective,  
Centre culturel de Cascais, 2001.

Anne Penders. *Conversation avec Bernard Villers*, photographies de Anne Penders,  
Editions Tandem, Gerpennes, 2003.



## Table des illustrations

- I. *Un livre concevable*. 2003 (détail).
- II. *22 ardoises pour 11 couleurs suspendues*, 1999, exposition *Peindre*, Quartiers latins, Bruxelles, 2000.
- III. *D'où*, 1980.
- IV. *23 cageots : brie de Meaux*. Exposition *Qui fait quoi?*, Centre d'art Chapelle de Boendael, 2002.  
Photo : Taric de Villers.
- V. *Pente douce*. 1979.
- VI. *Figure paysage marine*. 1988.
- VII. *3/8*. 1978 (page 1 de couverture).
- VIII. *3/8*. 1978.
- IX. *Sol*. 1998.
- X. *Cahiers japonais - Bleu/blue*. 1992.
- XI. *Phœbus*. 2000.
- XII. *La nuit tombe. 1978/1950. à NP - Nightfall. 1950/1978. à MD. 1978*.
- XIII. *El le*. 1989 (page 4 de couverture).
- XIII bis. *El le*. 1989 (page 1 de couverture).
- XIV. *Cahiers japonais - Tokyo*. 1992 (page 1 de couverture).
- XV. *La nuit tombe. 1978/1950. à NP - Nightfall. 1950/1978. à MD. 1978* (page 1 de couverture).
- XV bis. *La nuit tombe. 1978/1950. à NP - Nightfall. 1950/1978. à MD. 1978* (page 4 de couverture).
- XVI. *Cahiers japonais - Ode/Edo*. 1992 (page 4 de couverture).
- XVI bis. *Cahiers japonais - Ode/Edo*. 1992 (page 1 de couverture).
- XVII. *Cahiers japonais - Ode/Edo*. 1992.
- XVIII. *Mikado*. 1994.
- XIX. *Trace*. 1977.
- XX. *Filigranes*, 1992, exposition *M wie Maler, B wie Bücher*, Neues Museum Weserberg Bremen, Brême.  
Fusain, laiton, ombre.  
Photo : Joachim Fliegner.
- XXI. *En filigrane*, 1996.
- XXII. *Echelle*, 1992, exposition *D'une œuvre l'autre*, Musée royal de Mariemont, Mariemont.  
Blanc d'Espagne sur verre.  
Photo : Daniel Locus.
- XXIII. *Tain teint I*, 2003.  
Monochrome et verre.
- XXIV. *L'ombre des couleurs*, 1983.  
Couleur à l'huile sur verre, ampoule day-light, ombre.
- XXV. *Bris de mots*, 2002.  
Boîtes en bois peintes.
- XXV bis. *Bris de mots* (détail).
- XXVI. «After Image» - *Hola, halo*. 2002.  
Bouchon peint, pastille noire épinglée, texte mural.
- XXVII. *Simultané, successif*. 2002.
- XXVIII. *Colorage*. 1979.
- XXIX. *Mallarmé 1897-1979*. 1979.
- XXX. *Colorage*. 1979.
- XXXI. *Billard indien* (détail), 1986, exposition *Matériaux non assemblés*, Atelier 340, Bruxelles.  
Billes d'acier, pigments.  
Photo : Philippe De Gobert.
- XXXII. *4 palettes, pallets*, 2002. Côté jardin de la rue de l'Union, hiver 2003.



L'atelier, rue de l'Union.



## Colophon

TITRE  
bernard villers. remorqueur éd.

TEXTE  
Anne Mœglin-Delcroix  
Maxime Longrée  
Didier Mathieu

PHOTOGRAPHIE  
Joachim Fliegner  
Philippe De Gobert  
Daniel Locus  
Taric de Villers

PAGE MAKE-UP  
Didier Mathieu

IMPRESSION  
Fabrègue SA, Saint-Yrieix-la-Perche

TIRAGE  
500 exemplaires

EDITEUR  
Centre des livres d'artistes  
Pays-paysage  
17, rue Jules Ferry  
F-87500 Saint-Yrieix-la-Perche  
Tél. + 33 (0) 555 75 70 30  
Fax. + 33 (0) 555 75 70 31  
[www.centredeslivresartistes.info](http://www.centredeslivresartistes.info)

### *partenaires institutionnels*

MINISTÈRE DE LA CULTURE – DRAC LIMOUSIN  
CONSEIL RÉGIONAL DU LIMOUSIN  
VILLE DE SAINT-YRIEIX-LA-PERCHE  
CONSEIL GÉNÉRAL DE LA HAUTE-VIENNE

Cet ouvrage paraît à l'occasion  
de l'exposition *Day Light*.  
Exposition réalisée par le  
Centre des livres d'artistes / Pays-paysage,  
en collaboration avec la  
galerie du CAUE de la Haute-Vienne,  
Limoges, 16 octobre - 15 novembre 2003.

© 2003  
Les auteurs,  
Centre des livres d'artistes / Pays-paysage.  
Droits réservés pour les photographies.

ISBN  
2-9512638-1-3

DÉPÔT LÉGAL  
octobre 2003

# bernard villers

centre des livres d'artistes / pays-paysage