BERNARD VILLERS

BERNARD VILLERS

UN PEU, BEAUCOUP...

HET APOLLOHUIS

Quand on peint, on a toujours vingt ans, proclame fièrement Bernard Villers sur l'affiche d'une exposition récente à Eindhoven. Justesse du propos désignant un mélange d'audace et de fraîcheur à ce jour jamais démenti...

Soixante-huit. L'époque est à l'engagement: si l'art défend une cause, il se crée à plusieurs, au-dehors. Bernard Villers participe à des expositions collectives, il contribue au développement d'un circuit alternatif, indépendant des institutions, autonome par rapport aux lieux conventionnels.

Ces expériences encore marginales le conduisent à explorer d'autres voies plus formelles, inspirées de l'esthétique constructiviste. Un tel cheminement débouche sur une interrogation à propos de la peinture, renforcée par la découverte des abstraits américains et du groupe support-surface. En même temps, l'artiste reste fidèle à une pratique qui tend à rendre son travail lisible en dehors de l'atelier.

Dans une conception où elle se trouve débarrassée de message et de sensibilité artistique, l'oeuvre ne représente plus rien d'autre que sa propre réalité matérielle: toile, formes, pigments. Une recherche plus radicale mène Bernard Villers à privilégier, ces dernières années, les seuls constituants de la couleur: exaltation du ton, enrichissement du support trouvé.

Aujourd'hui, ce partisan fécond de l'auto-édition peut, grâce au présent ouvrage, mesurer le chemin parcouru. Le lecteur y découvrira qu'au versant d'un travail in situ se dissimule une recherche intime, née dans la solitude de l'atelier.

Le Centre d'Art Nicolas de Staël

L'EXCEPTION AMUSE LA REGLE

Jo Dustin

Beaucoup de plasticiens convoquent la pérennité. Signes taillés dans la pierre. Compositions nouées à jamais.

Bernard Villers lui vit intensément la fragilité de l'être. La couleur irrigue toute son oeuvre, loin des saisons funèbres. La couleur immanente, dépourvue de toute prétention symbolique. La couleur qui joue au pile ou face des transparences, au récitatif des lanternes provisoires, à la complémentarité magique des ombres lumineuses. Lampe violette... ombre jaune. Lampe magenta... ombre verte.

Entre les règles inventées, suggérées par la puissance des mots et les rebonds de l'aléatoire, ce peintre propose et le lieu dispose.

Toutes les terres... de Sienne, de Kassel, d'Ombre brûlée ou naturelle. Toutes les terres ne se déclinent pas en dégradés attendus, en oppositions ajustées. Mais elles deviennent phrase sur un mur ou échelle sur un autre. Le hasard, en sous-main, roule les dés.

Si Villers dit que *L'envers vaut l'endroit*, s'il révèle habituellement toutes les phases de la réalisation de ses travaux, il transgresse parfois son code. L'exception amuse la règle.

Sa quête des objets perdus dans les maisons abandonnées, à fleur de containers, dans le fouillis du tissu urbain malmené, lui offre des châssis, des supports façonnés aux cadences du quotidien. Quelque artisan, quelque usinage anonymes dessinent pour lui des formes amies. Car l'on ne choisit jamais un objet sans éprouver pour lui une affinité.

Mais ces objets Villers ne les expose pas dans leur texture d'origine. Tout un rituel d'apprivoisement s'opère. Restauration d'un fond de chaise, ponçage. Puis viennent les couches de peinture posées à la brosse qui saturent la chose captée et la métamorphosent, lui ôtant radicalement son ancien statut utilitaire.

Ainsi s'étagent sur le mur de l'atelier des réceptacles courbes. Mauve velouté. Vert palpitant. Orange royal. Bleu marin. Ce ne sont plus des dossiers de chaises. Ce sont des signes qui possèdent la même typologie et qui scandent une ponctuation chromatique forte soulignée par les fluctuantes ombres portées. Les espaces intercalaires et environnants jouent également leur rôle.

Toutefois ce chant heurté de couleurs pures peut se moduler autrement. Il peut choisir le regroupement en archipel, en alignement horizontal... La déclinaison oblique semble impossible. Car une loi interne émane de ces

dossiers de chaise revisités qui aujourd'hui rythment une partition plastique en adéquation heureuse avec le lieu d'accueil. Violet, jaune citron, jaune d'or, bleu de Prusse, une autre famille de formes arrondies (anciens sièges) blasonne en carrefour. Elle scande une polychromie tonique. Mais l'oeil attentif peut également isoler de façon rapprochée chaque élément et jouir à chaque fois d'une monochromie singulière.

Si la matérialité quotidienne nourrit la démarche du peintre, Villers modifie parfois sur le vif, la morosité de ce quotidien.

En 1989, au 10 rue Fond Saint-Servais à Liège, à l'occasion de la manifestation *Fenêtres en Vue.*. Bernard Villers dans la litanie des fenêtres ternes inversait un châssis au milieu de la bâtisse et remplaçait le rideau sale par un aplat jaune solaire. Gaîté brisant l'ordonnancement usé. Anomalie éphémère mais salutaire qui rappelait le grand secours de la couleur.

Vermillon, émeraude, outremer. Villers refuse la palette de cendres.

Septembre 1992

Lorsque j'achète des couleurs, c'est au seul vu de leur nom.
Le nom de la couleur (jaune indien, rouge persan, vert céladon) trace une sorte de région générique à l'intérieur de laquelle l'effet exact, spécial, de la couleur est imprévisible; le nom est alors la promesse d'un plaisir, le programme d'une opération: il y a toujours du futur dans les noms pleins.

Roland Barthes *Barthes par lui-même*

BERNARD VILLERS

Vingt ans de peinture

Bregtje van der Haak

Lorsqu'en 1991 on demanda à Bernard Villers une courte biographie pour une exposition au Japon, il écrivit:

1939 la guerre
1949 la forêt
1959 la poésie
1969 la politique
1979 la transparence
1989 la peinture

En six dates et six mots il disait l'essentiel. L'énumération, qui caractérise sa manière de faire et de penser, débarrasse les choses de leur charge superflue et les laisse parler dans leur forme la plus pure. *Quand on dit ce qu'on fait, on ne fait pas ce qu'on dit*, écrit-il, en 1988 en conclusion d'un de ses textes. Et pourtant ce sont les mots qui, tout d'abord, ont éveillé son intérêt pour les arts plastiques et qui, aujourd'hui encore, sont souvent à l'origine d'un travail. Jeune, il s'intéressait plus à la littérature qu'à la peinture; il se croyait poète. C'est par les livres plus que dans les musées qu'il se familiarisa avec la peinture moderne. Baudelaire lui fit connaître Manet et Apollinaire Picasso. A dix-sept ou dix-huit ans, lisant une anthologie de poésie dadaïste, il découvre Kurt Schwitters et exécute son premier collage dans la cuisine de sa mère, sur une bout de carton. Après un essai à l'université, il s'inscrivit en peinture monumentale à l'école de La Cambre fondée par Van de Velde dans l'esprit du Bauhaus. On y jouissait d'une assez grande liberté. Villers eut comme professeur Paul Delvaux, puis Jo Delahaut, mais il apprit davantage auprès de ses condisciples.

La littérature ne sera pas rejetée pour autant. Il y trouve encore aujourd'hui des stimulants intellectuels et même des méthodes de travail. Sa peinture n'est pas, tant s'en faut, littéraire. Il se sent des affinités avec des écrivains comme Raymond Queneau, Italo Calvino et Georges Perec. Dans une oeuvre de 1982, *Livres de Bois*, vingt planchettes sont accrochées au mur, en ligne et perpendiculairement. Elles sont peintes, au recto et au verso, de quarante couleurs différentes. Leurs dimensions sont celles de livres de sa bibliothèque.

Parallèlement à ses peintures et à ses installations, Villers réalise et imprime des livres d'artiste, où l'on retrouve ses préoccupations picturales. *Les livres d'artiste sont pour moi une autre manière de peindre. Ils se distinguent cependant de la peinture qu'on appréhende immédiatement, d'un seul regard, par leur dimension spatiale et temporelle. Un livre, un volume, t'invite à effectuer un parcours. Il a, en outre, un caractère tactile.*

Dans plusieurs ouvrages les mots dialoguent avec les «images». Dans *Mallarmé 1897-1979*, une phrase du poète français est soumise à un pliage qui, induit une autre lecture. Dans *d'où* (1980) un court passage de Musil, dispersé dans tout le volume, rencontre une bande bleue qui court sur chaque page. Une lettre de Vincent van Gogh décrivant pour son frère Théo les couleurs d'un paysage est le prétexte de *Correspondance* (1992). Dans ce livre, Villers reprend la même gamme et le même ordre, tout en donnant à ces couleurs une tonalité personnelle.

La relation entre la couleur et sa nomination est abordée, implicitement ou explicitement, dans beaucoup d'oeuvres. Parfois le simple nom d'une couleur éveille son désir de peindre. Villers cite une phrase de Roland Barthes:
Lorsque j'achète des couleurs, c'est au seul vu de leur nom. Dans *L'ombre des couleurs* (1983-1991) il peint sur des vitres, accrochées à quelques distances des murs, des noms de couleurs (comme «outremer») avec la couleur même. Une ampoule projette l'ombre du mot sur le mur.

Dans d'autres cas le nom des couleurs agit comme le principe organisateur d'un travail. Ainsi dans *Earths* (1991) vingt-quatre panneaux sont disposés sur un grand mur encadré de deux colonnes. Ils ont les mêmes dimensions que les moellons qui composent l'appareil, et sont comme les échantillons des divers pigments «naturels» que Villers a pu trouver: terre de Sienne, terre d'Ombrie etc.

Ici, l'artiste s'est imposé deux règles: d'abord n'utiliser que des «terres», ensuite respecter l'appareillage du mur. Ces règles du jeu se constituent ou se précisent au cours du travail, mais ne sont pas une fin en soi. La disposition des peintures n'est pas soumise aux mêmes contraintes, ni le nombre des couleurs (inconnu au départ), ni les relations chromatiques. Villers s'est donné un cadre dans lequel il travaille en toute liberté.

Voilà comment procède Villers: définir son champ d'investigation tout en le laissant ouvert. En cours de travail se présentent diverses possibilités; le choix d'une logique plutôt que d'une autre dépendra d'une décision relativement arbitraire. L'important n'est pas le choix, mais la contrainte que celui-ci impose. *Les choses sont comme elles sont mais auraient pu être autrement. Comme c'est comme ça, ce n'est pas autrement.* Ni le hasard dans sa forme pure, ni la complète détermination n'intéressent Villers. Son travail se joue dans le champ de tension entre ces deux extrêmes. Il pose des conditions et des limites à sa propre activité, les considérant comme les aides à la création. *Quand une chose est bien pensée, plusieurs solutions sont possibles et toutes aussi valables. C'est en recourant aux lois du hasard que j'en retiendrai une. Ce n'est donc ni le souci d'une harmonie ni celui d'une composition qui me décide à placer, par exemple, tel élément de couleur verte entre un rouge et un jaune. Curieusement, devant l'oeuvre présentée, beaucoup oublient qu'il y a une part d'aléatoire.*

Après la Renaissance, l'académisme imposa aux peintres certaines proportions correspondant aux grands thèmes abordés:

2

un rectangle debout pour un portrait, couché pour un paysage, couché et allongé pour une marine. C'est en s'inspirant de ce code établi que Villers réalisa *Figure Marine Paysage* à l'Apollohuis en 1988, qui comprenait un livre, des peintures et des structures, généralement tripartites. Par analogie, Villers associe à chacun de ces formats une couleur: les marines sont bleues, les paysages verts et les portraits couleur chair. Ces éléments reviennent dans des combinaisons toujours changeantes. *C'est un jeu avec les mesures, les rapports et les couleurs. Dans le livre, par exemple, grâce à l'emploi d'un papier léger, la «marine» rencontre, par un jeu de transparence, le «paysage» et laisse entrevoir le «portrait». Ces rencontres - imprévues - me plaisent. Durant l'impression je découvre des effets inattendus. J'aime expliquer ou plutôt m'expliquer ce que je fais, c'est pourquoi je m'astreins à une certaine logique, mais ce sont les surprises qui donnent au travail sa dimension poétique. Il y a quelque années ma démarche était plus analytique, parfois même trop didactique. Aujourd'hui je donne plus de place à l'élément ludique... Je répète souvent que j'aime autant la nostalgie chez Schwitters que la rationnalité chez Judd. Je vis avec l'un et avec l'autre.*

Le plaisir de peindre est très important pour Villers. *Le peintre expressioniste a un message à faire passer, à communiquer. Pour moi les émotions sont plutôt le résultat de ce jeu avec des règles que je me suis données. Ainsi, chez Lewis Carroll, humour et poésie sont comme engendrés par la logique et les jeux du langage.*

Villers a demandé à des artistes de ses amis de participer à deux éditions. *Périodique* (1979-1980) se compose de quatre dépliants dans lesquels quatre travaux d'artistes, en noir et blanc et d'un format donné, sont glissés. En réalisant ces «emballages» colorés, Villers ignorait ce qu'ils contiendraient. Dans *Fais-moi un dessin* (1986) neuf planches colorées alternent avec neuf dessins d'animaux faits par des amis. C'est le langage qui opère un lien entre ces couleurs et ces images. *Je ne cherche pas une collaboration au sens strict du terme. Je définis un concept et j'invite d'autres à intervenir, aux conditions que je fixe. On ne sait pas à l'avance ce que ça va devenir. La rencontre est hasardeuse. Le risque qu'elle comporte m'attire.*

Dans certains tableaux Villers applique un procédé semblable. Il fait appel à «l'extérieur» en mettant en scène des éléments trouvés qu'il ne peut entièrement maîtriser. *Dix-neuf Bois trouvés* (exposition *Bois trouvés*, galerie Guy Ledune, 1989) sont peints dans les dix-neuf couleurs conseillées par un fabricant belge. Ni les formes, ni la gamme ne sont modifiés. C'est dans le rassemblement et dans l'ordonnancement que se situe l'intervention de Villers. *Je travaille le matériau qui s'est trouvé, là, sur mon chemin. Mais, bien sûr, on ne ramasse pas n'importe quoi. Ce qu'on trouve, on le cherchait, déjà, un peu.*

Tout l'oeuvre de Villers est une ode à la couleur et à ses multiples visages. Villers ne peut se représenter un volume sans couleurs. C'est son oncle, Thierry de Villers, peintre abstrait, à qui il soumettait régulièrement ses premières recherches, qui lui apprit toutes les subtilités de la couleur. Il reconnaît aussi sa dette vis à vis de James Ensor.

Au fil du temps, la couleur est devenue comme le principe même de la peinture. Ces dernières années, il exécute souvent des ensembles polychromes, des groupes d'îles magiques, composés d'une collection d'éléments monochromes bien distincts, bois ou toiles, qui sont comme mis en scène. L'opération de l'accrochage lui semble plus digne d'intérêt que le souci de la composition. *Avant je combinais plusieurs couleurs sur une toile. Depuis quelques années je ne m'intéresse qu'aux couleurs pures et isolées. Je les utilise toutes mais je donne une seule couleur à chaque chose. Ce plaisir que je ressens devant la peinture monochrome remonte à ma découverte des peintres américains des années cinquante et soixante: Rothko, Newman, Kelly... Ce fut pour moi une révolution.*

Encore et toujours et toujours autrement la couleur est l'objet de ses recherches. La couleur, à l'état le plus pur, est matière, poudre, pigment sans liant. Dans une installation, *Outremer* (Tokyo, 1991), un caractère japonais désignant le mot bleu est dessiné dans un tapis de pigment bleu par une ampoule bleutée pendant du plafond. Qu'est-ce-qui est bleu, en réalité? se demande-t-on, un mot, une caractère, un petit tas de poudre, une infinité de nuances?

Par contre, quand il peint en 1991 ses *Jaunes* et ses *Verts*, séries de faux carrés de neuf et de six éléments (exposition *Un peu, Beaucoup, Tendrement*, galerie Etienne

Ficheroulle), Villers répertorie différents jaunes et différents verts de tonalités assez proches. Dans *Formes Flottantes* (1990-1991), comme dans des oeuvres plus anciennes, Villers étend une même couleur dont il multiplie les effets en l'appliquant sur des fonds sans apprêts ou préparés. Ailleurs, encore, c'est en travaillant la texture ou le nombre de couches qu'il fait voir des variations. *Parfois on voit très bien les traits de pinceaux, d'autre fois la surface est parfaitement lisse. Une couleur transparente laisse davantage apparaître la structure du support...*

La couleur revient, sous une autre forme, dans un ensemble de boîtes trouvées ou fabriquées (exposition *Colour Box*, galerie Etienne Ficheroulle, 1987). Les couleurs sont modifiées par les jeux des ombres et des lumières. La même couleur semble différente à l'intérieur ou à l'extérieur de la boîte. En 1991 Villers met à plat des tiroirs dont il étale les parties sur le mur. Ainsi surgit une espèce de carte, monochrome. La réflexion, au sens littéral, par l'introduction du verre ou de la cellophane dans son travail, donne une qualité nouvelle à la couleur réfléchie et pousse aussi à la réflexion, au sens figuré, sur

4

5

la couleur. Dans *Tout Bien Réfléchi* (Het Apollohuis, 1987), des objets peints sont posés sur un verre reposant sur un support de même couleur. L'effet est triple: il y a la couleur de l'objet, le reflet de celui-ci et la brillance que lui donne le verre. Tant de couleurs différentes dans un seul tube!

Dans *La couleur des ombres*, Villers exploite la couleur-lumière, s'appuyant sur les lois du mélange additif des couleurs. Exactement comme pour le pigment sans liant, la lumière est forme pure de la couleur. Dans les installations où interviennent des lampes de couleur, Villers nous présente des objets dont les ombres colorées sont complémentaires. Une lampe verte éclaire une feuille d'arbre brune dont l'ombre est rose. En utilisant, pour ses livres ou ses peintures, des supports translucides, Villers rend visibles toutes les facettes d'une couleur. *A la fin des années soixante cela ne m'intéressait plus de faire des tableaux qui occupaient trop de place et encombraient mon atelier. Je rêvais d'oeuvres éphémères et sans poids. C'est alors que j'ai commencé à employer des matériaux légers: voiles, cotons, papiers fins que je travaillais au recto et au verso afin de multiplier l'effet d'une couleur. Cette recherche trop exclusive des effets de transparence devenaient -mon académisme-; je suis revenu alors à des matériaux opaques, à des papiers plus épais qui ont un recto et un verso bien distincts. Une face ignore ce qui se passe sur l'autre. Envers et endroit sont nettement séparés, mais il n'y a pas de préséance d'un côté sur l'autre, pas de hiérarchie. Comme dans les «Livres de bois» les deux faces sont d'égale importance...*

6

En 1968 Villers était sympathisant trotskyste. Avec des amis artistes il ouvrit un «atelier populaire» et s'engagea dans plusieurs activités qui visaient à combler le fossé entre l'art et les gens. Quand il repense à cette période, ses sentiments sont mitigés. *J'ai beaucoup appris durant cette époque. Les questions politiques et sociales m'occupaient et me préoccupaient, souvent aux dépens du travail ou de la qualité de celui-ci. Certains voulaient que l'art soit utile, d'autres qu'il sorte dans la rue. J'étais interpellé sans tou-jours être convaincu. Mes idées n'ont pas trop changé. Je souhaiterais que l'art et la culture actuelle soient plus ouverts, plus accessibles, mais je sais aussi qu'on est seul dans son atelier! En 1968 je suis devenu sérigraphe pour avoir une profession et aussi pour des raisons idéologiques: cette technique me semblait un mode d'expression plus direct, moins individualiste que la peinture. Le souci de la*

lisibilité me poussait à chercher des formes simples, voire géométriques. Je m'inscrivais dans l'héritage (politique et formel) de l'art construit. Tout cela était assez mauvais car trop didactique, mais en même temps je me détournais d'une peinture empreinte de facilité au profit d'un vocabulaire formel plus pur, simplifié. Ce fut une période riche sur le plan de la recherche théorique. Quelque chose demeure de cette période dans ce qu'il appelle «sa morale»: laisser visible toutes les interventions, ne rien cacher du processus de création.

L'espace est très présent dans beaucoup d'oeuvres: dans les *Bolducs* (1977) Villers peint de longs rubans en fibre de coton qu'il tend entre sol et plafond. Ou encore dans les ensembles d'éléments monochromes qui modifient la surface du mur et donnent forme aux espaces intermédiaires.

Avant de découvrir l'art constructiviste ou les recherches d'un Frank Stella, Villers ne se préoccupait que de la surface plane de la toile sans prendre en compte cette troisième dimension qu'apporte le châssis. Les *Boîtes* ou certaines installations sont, à première vue, des sculptures, mais bien vite s'impose leur qualité picturale. Villers s'affirme comme un peintre. Il décrit une installation réalisée dans un parc aux environs de Gand, *L'échelle des couleurs* (St. Amandsberg, 1990), où il présentait une haute échelle en bois, peinte en rouge, appuyée contre un arbre. Cet objet trimensionnel est avant tout pictural: il fonctionne comme châssis et comme cadre. Montants et traverses isolent des fragments de paysage qu'ils encadrent et qui deviennent, ainsi, comme des photographies ou des images.

Quand Villers réalise des oeuvres pour des espaces publics, il tente d'en analyser toutes les implications. Il faut que le propos soit très clair, mais sans concessions.

Un travail dans un espace public ne demande aucune explication, il doit être le plus évident possible et, en même temps, donner un plaisir aux gens, sans pour autant être moins -radical- qu'un travail d'atelier. Je ne donne pas de leçon, je ne suis pas un artiste -critique-; pas assez masochiste pour cela. Je pense à mon plaisir de faire et au plaisir de voir.

Bien qu'il ait fait des oeuvres de grande dimension pour des espaces alternatifs ou extérieurs, ses peintures sont de format modeste, du moins les éléments dont elles se composent. Le grand format l'intimide et convient peu à sa manière de travailler. L'oeuvre est souvent le résultat de lents tâtonnements, d'opérations successives qui peuvent s'étaler sur une longue période. S'il est guidé par un concept directeur, il n'en connaît pas tous les tenants et aboutissants. Ayant trouvé, au cours d'une promenade, une boîte ayant contenu un pigment rouge, il l'accroche à son mur pendant un an ou deux. Puis il en trouve une seconde qu'il peint d'un autre rouge. Et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il ait rassemblé trente boîtes et répertorié trente rouges: *Les boîtes rouges* (exposition *Colour Box*, galerie Etienne Ficheroulle, 1987).

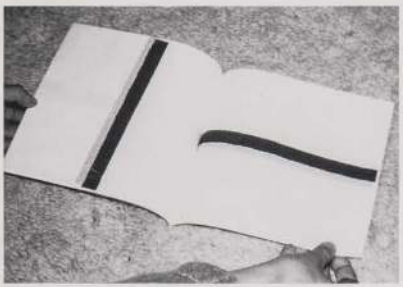
L'exposition d'Eindhoven, *Vingt ans de peinture*, n'était pas une rétrospective au sens propre. Villers a choisi des travaux où sont soulevées des questions plastiques lui paraissant toujours pertinentes. Il les a aussi choisies en fonction de l'espace particulier de

l'Apollohuis. Ce n'est pas tant la signification des oeuvres au moment de leur création qui lui importait que la possibilité de les actualiser. C'est ainsi qu'il a modifié ou remodelé certains travaux anciens, ne souhaitant pas reproduire ce qui a été déjà fait. *Pas d'oeuvres antérieures à 1968, comme si*, dit-il, *ces oeuvres appartenaient à un autre*. Villers considère que le montage d'une exposition fait partie intégrante de son travail et que chaque accrochage est une nouvelle interprétation. Installer c'est encore construire. L'installation est donc aussi à voir comme une oeuvre.

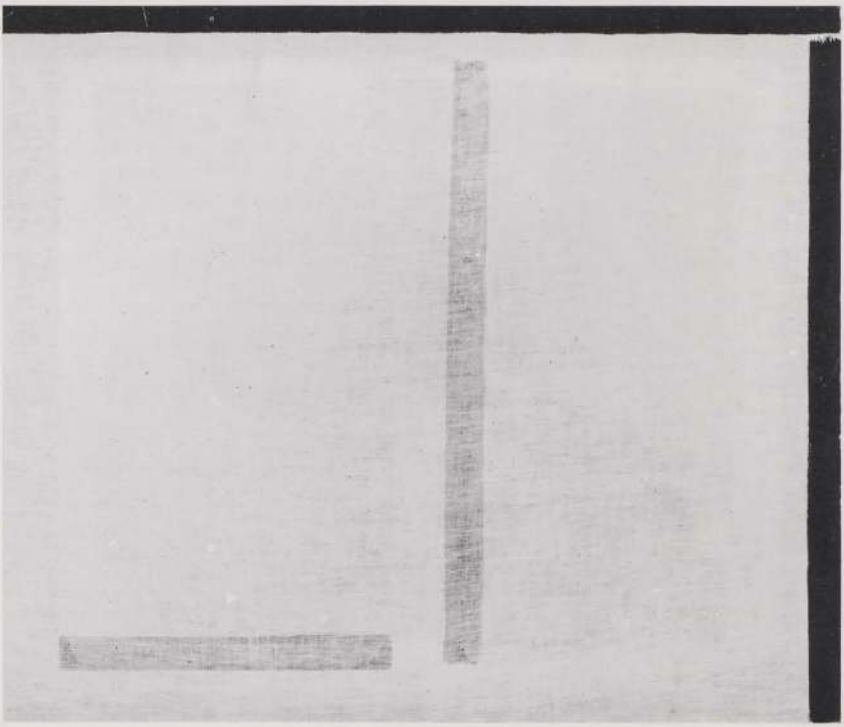
Il ne faut chercher aucune symbolique dans les formes ou les couleurs de Villers ni les clés d'une système secret de significations. Formes et couleurs ne renvoient à rien d'autre qu'à elles-mêmes. Le rouge ne signifie pas amour, ni le vert espoir, de même les objets trouvés sont des signes vides, sans référent. Un pied de chaise n'est pas un ready-made, pas plus qu'un souvenir de chaise, une simple forme à investir. Villers utilise, depuis quelques années, les couleurs pures, telles qu'elles sortent du tube, telles que les livre le marchand.

Le spectateur fait lui-même les mélanges, dit Villers. L'artiste choisit son matériau dans le monde qui l'entoure et il l'ordonne autrement. De cette mise en ordre naît la poésie. Mais cet ordre proposé est instable, précaire. Il n'y a pas de composition «juste» et les ensembles peuvent être modifiés. Tout a un air de légèreté et semble exprimer plus de vulnérabilité que d'autorité: c'est comme ça, mais cela aurait pu être autrement.

Amsterdam, 31 mars 1992
traduction Nadine Plateau



8



9

VOYAGES

En avril '91, je réalisai, à Tokyo, une installation que j'appelai: Outremer, comme pour commémorer ce voyage aux antipodes. Je n'avais pourtant traversé qu'un petit bras de mer, celui qui sépare la Chine du Japon.

A mon retour à Bruxelles j'exécutai une série de peintures avec des terres de Chine, d'Italie, d'Espagne, d'Allemagne, d'Angleterre. J'appelai cet ensemble «Terres», comme si j'avais parcouru le monde pour les dénicher alors que je les ai trouvées à deux pas de chez moi, à la droguerie 'Le Lion'.

Je me demande à présent s'il n'est pas vain de voyager.

COULEURS - BETES

Bleu canard

Gris éléphant

Gris souris

Gris tourterelle

Jaune canari

Noir corbeau

Rouge écrevisse

Rose saumon

Vert perroquet

BETES - COULEURS

Chat noir

Cheval blanc

Chien jaune

Grenouille verte

Oiseau bleu

Poisson rouge

Colophon/Colophon

Titre/Title
Bernard Villers
un peu, beaucoup...

Texte/Text
Bregtje van der Haak, Jo Dustin, Bernard Villers,
Centre d'Art Nicolas de Staël, Paul Panhuysen

Rédaction définitive/General editor
Paul Panhuysen

Rédaction artistique et technique/Copy editor
Betty Eversdijk

Traduction/Translation
Lucas van Beeck, Michael Novy (F-A/F-E)
Nadine Plateau (N-F/D-F)

Photographie/Photography
Etienne Bernard, Peter Cox, Xavier Dauley,
Daniel Dutrieux, Bernard Vanden Eynde,
Etienne Ficheroulle, Marc van Geyte,
Marie-Pascale Gildemyn, Philippe De Gobert,
Michel Moffarts, Léopold Oosterlynck,
Aldo Palazzolo, Nadine Plateau, Luc Schrobiltgen,
Hasegawa Takeo

Conception/Design
Ton Homburg (OPERA)

Impression/Printing
Rosbeek BV, Nuth

Tirage/Edition
700 exemplaires/copies

Editeur/Publisher
Het Apollohuis, Eindhoven

© 1992 Les auteurs/The authors, Het Apollohuis

Cet ouvrage conçu lors de l'exposition
Vingt ans de peinture organisée à Eindhoven par
l'Apollohuis en octobre 1991 paraît à l'occasion de
l'exposition *Couleurs locales* mise sur pied à
Braine-l'Alleud par le Centre d'Art Nicolas de Staël en
novembre 1992.

Il est publié conjointement par l'Apollohuis et le
Centre d'Art Nicolas de Staël avec l'aide du Ministère
néerlandais de la Culture (WVC) et du Ministère de la
Culture et des Affaires sociales de la Communauté
française de Belgique.

This book was conceived during the exhibition
Vingt ans de peinture, organized by Het Apollohuis in
October 1991 and presented on the occasion of the
exhibition *Couleurs locales* in Centre d'Art Nicolas de
Staël, in Braine-l'Alleud, November 1992.

It is a joint publication by Het Apollohuis and the
Centre d'Art Nicolas de Staël with assistance from the
Dutch ministry of Culture (WVC) and the ministry of
Culture and Social Affairs of the French Community of
Belgium.

Het Apollohuis
Tongelresestraat 81
5613 DB Eindhoven
Tel./Fax (0)40 - 440393

Centre d'Art Nicolas de Staël
Chaussée de Mont-Saint-Jean 83
B-1420 Braine-l'Alleud
Tel.*(02) 386 15 52

ISBN 90 71638 17 0

HET APOLLOHUIS
TONGELRESESTRAAT 81 EINDHOVEN
5613DB. H O L L A N D
TELEFOON 040 440393