

FROMANGER

LE DESIR EST PARTOUT

LA PEINTURE PHOTOGENIQUE

par MICHEL FOUCAULT

LA PEINTURE PHOTOGÉNIQUE

Ingres : « Considérant que la photographie se résume en une série d'opérations manuelles... » Et si justement on considérait cette série, et avec elle la série des opérations manuelles qui résument la peinture ? et si on les mettait bout à bout ? et si on les combinait, si on les alternait, les superposait, les entrecroisait, les effaçait, les exaltaient l'une par l'autre ?

Ingres encore : « C'est très beau la photographie, mais il ne faut pas le dire. » En recouvrant la photographie, en l'investissant de façon triomphale ou insidieuse, la peinture ne dit pas que la photo, c'est beau. Elle fait mieux : elle produit le bel hermaphrodite du cliché et de la toile, l'image androgynie.

Il faut se reporter à plus d'un siècle. C'était, vers les années 1860-1880, la frénésie neuve des images; c'était le temps de leur circulation rapide entre l'appareil et le chevalet, entre la toile, la plaque et le papier — impressionné ou imprimé; c'était, avec tous les nouveaux pouvoirs acquis, la liberté de transposition, de déplacement, de transformation, de ressemblances et de faux-semblant, de reproduction, de redoublement, de truquage. C'était le vol, encore tout nouveau mais habile, amusé et sans scrupules, des images. Les photographes faisaient de

p. 16-17

Et à toutes ces merveilles de haute époque, il faudrait ajouter, depuis les plaques sèches et les appareils à bon marché, les innombrables tours des amateurs : photo-montages; dessins à l'encre de chine qui repassent les contours et les ombres d'une photographie qu'on fait ensuite disparaître dans un bain de bichlorure de mercure; photographie utilisée comme une esquisse qu'on peint ensuite par empâtement, ou qu'on recouvre d'un glacis qui la teinte sans en absorber le modelé, laissant jouer ombres et lumières sous la transparence des couleurs extrêmement diluées; photographie développée sur un tissu de soie (sensibilisée par une préparation de chlorure de cadmium, de benjoin et de mastic de larmes) ou encore sur une coquille d'œuf traitée au nitrate d'argent — procédé que les manuels recommandaient très vivement à qui voulait obtenir une photographie de famille en dégradé; cliché sur abat-jour, sur verre de lampe, sur porcelaine; dessins photogéniques à la manière de Fox Talbot ou de Bayard; photopeinture, photominiature, photogravure, céramique photographique.

Broutilles, mauvais goût d'amateur, jeux de salon ou de famille ? Oui et non. Il y a eu, vers les années 1860-1900, ouverte à tous, une pratique commune de l'image, aux confins de la peinture et de la photographie; les codes puritains de l'art l'ont désavouée au XX^e.

Mais on s'amusait bien de tous ces procédés menus qui riaient de l'Art. Désir de l'image partout, et par tous les moyens, plaisir de l'image. Joyeux moment où le plus grand sans doute de tous ces contrebandiers, Robinson, écrivait : «A l'heure actuelle, on peut dire que tous ceux qui s'adonnent à la Photographie n'ont plus un désir, quel qu'il soit, nécessaire ou futile, qui n'ait été satisfait.» (1) Les jeux de la fête se sont éteints. Tous les entours techniques de la photographie que les amateurs maîtrisaient et qui leur permettaient tant de passages frauduleux, ont été annexés par les techniciens, les laboratoires et les commerçants; les uns «prennent» la photo, les autres la «livrent»; plus personne pour «délivrer» l'image. Les professionnels de la photo se sont repliés sur l'austérité d'un «art» que ses règles internes doivent retenir du délit de copiage.

(1) Eléments de Photographie artistique, (traduction française ; 1898)

La peinture de son côté a entrepris de détruire l'image, non sans dire qu'elle s'en affranchissait. Et des discours moroses nous ont appris qu'il fallait préférer à la ronde des ressemblances la découpe du signe, à la course des simulacres l'ordre des syntagmes, à la fuite folle de l'imaginaire le régime gris du symbolique. On a essayé de nous convaincre que l'image, le spectacle, le semblant et le faux semblant, ce n'était pas bien, ni théoriquement, ni esthétiquement. Et qu'il était indigne de ne point mépriser toutes ces fariboles.

Moyennant quoi, privés de la possibilité technique de fabriquer des images, astreints à l'esthétique d'un art sans image, pliés à l'obligation théorique de disqualifier les images, assignés à ne lire les images que comme un langage, nous pouvions être livrés, pieds et poings liés, à la force d'autres images — politiques, commerciales — sur lesquelles nous étions sans pouvoir.

Comment retrouver le jeu d'autrefois ? Comment réapprendre — non pas simplement à déchiffrer ou détourner les images qu'on nous impose, mais à en fabriquer de toutes sortes ? Non pas seulement à faire d'autres films ou de meilleures photos, non pas simplement à retrouver le figuratif dans la peinture, mais à mettre les images en circulation, à les faire transiter, à les travestir, les déformer, les chauffer au rouge, les glacer, les démultiplier ? Bannir l'ennui de l'Ecriture, lever les priviléges du signifiant, congédier le formalisme de la non image, dégeler les contenus, et jouer, en toute science et plaisir, dans, avec, contre les pouvoirs de l'image.

L'amour des images, le Pop et l'hyperréalisme nous l'ont réappris. Et non point par un retour à la figuration, non point par une redécouverte de l'objet, avec sa densité réelle, mais par un branchement sur la circulation indéfinie des images. L'usage retrouvé de la photographie est une manière de ne pas peindre une star, une motocyclette, un magasin ou le modelé d'un pneu; c'est une manière de peindre leur image et de la faire valoir, dans un tableau, comme image.

Quand Delacroix se constituait des albums de photographies de nus, quand Degas utilisait des instantanés, Aimé Morot des clichés de chevaux au galop, il s'agissait pour eux de mieux repérer l'objet. Ils cherchaient sur lui-même une prise plus

juste, mieux assise, plus mesurable. C'était une manière de prolonger les anciennes techniques de la chambre obscure et de la chambre claire.

Le rapport du peintre à ce qu'il peignait s'en trouvant relayé, aidé, assuré. Les gens du Pop, ceux de l'hyperréalisme peignent des images. Ils n'intègrent pas les images à leur technique de peinture, ils la prolongent dans un grand bain d'images. C'est leur peinture qui fait relais dans cette course sans fin. Ils peignent des images en deux sens. Comme on dit : peindre un arbre, peindre un visage; qu'ils utilisent un négatif, une diapositive, une photo développée, une ombre chinoise, peu importe; ils ne vont pas chercher derrière l'image ce qu'elle représente et qu'ils n'ont peut-être jamais vu; ils captent des images et rien d'autre. Mais ils peignent aussi des images, comme on dit peindre un tableau; car ce qu'ils ont produit au terme de leur travail, ce n'est pas un tableau construit à partir d'une photographie, ni une photographie maquillée en tableau, mais une image saisie dans la trajectoire qui la mène de la photographie au tableau.

Bien mieux que les jeux d'autrefois, — ils restaient un peu louches, sentaient parfois la fraude, adoraient l'hypocrisie — la nouvelle peinture se meut avec allégresse dans le mouvement des images qu'elle fait elle-même tourner. Mais Fromanger à son tour va plus loin, et plus vite.

Sa méthode de travail est significative. D'abord ne pas prendre une photo qui «fasse» tableau. Mais une photo «quelconque»; après avoir longtemps utilisé des clichés de presse, Fromanger maintenant fait prendre des photos dans la rue, photos de hasard, effectuées un peu à l'aveugle, photos qui ne s'accrochent à rien, qui n'ont pas de centres ni d'objets privilégiés. Et qui ne sont donc commandées par rien d'extérieur. Images prélevées comme une pellicule sur le mouvement anonyme de ce qui se passe. On ne trouve donc pas chez Fromanger cette composition en tableau ou cette présence virtuelle du tableau qui organisent souvent les photographies dont se servent Estes ou Cottingham. Ses images sont vierges de toute complicité avec le futur tableau. Puis, pendant des heures, dans l'obscurité, il s'enferme avec la diapositive projetée sur un écran : il regarde,

il contemple. Ce qu'il cherche ? Non pas tellement ce qui avait pu se passer au moment où la photo a été prise; mais l'événement qui a lieu, et qui continue sans cesse d'avoir lieu sur l'image, du fait même de l'image; l'événement qui transite sur des regards entrecroisés, dans une main qui saisit une poignée de billets, le long d'une ligne de force entre un gant et un boulon, à travers l'invasion d'un corps par un paysage. Toujours, en tous cas, un événement unique, qui est celui de l'image, et qui la rend, plus que chez Salt ou Goings, absolument unique : p. 61
reproductible, irremplaçable et aléatoire.

C'est cet événement, intérieur à l'image, que le travail de Fromanger va faire exister. La plupart des peintres qui ont recours aux diapositives s'en servent, comme Guardi, Canaletto et tant d'autres se servaient de la chambre noire : pour retracer au crayon l'image projetée sur l'écran et obtenir ainsi une esquisse parfaitement exacte; donc pour capter une forme. Fromanger, lui, élide le relais du dessin. Il applique directement la peinture sur l'écran de projection, sans donner à la couleur d'autre appui qu'une ombre — ce fragile dessin sans tracé, tout près de s'évanouir. Et les couleurs, avec leurs différences, (les chauds et les froids, celles qui brûlent et celles qui glacent, celles qui avancent et celles qui reculent, celles qui bougent et celles qui stagnent) établissent des distances, des tensions, des centres d'attraction et de répulsion, des régions hautes et basses, des différences de potentiel. Leur rôle, lorsqu'elles viennent s'appliquer sur la photo, sans le relais du dessin et de la forme ? Créer un événement-tableau sur l'événement-photo. Susciter un événement qui transmette et magnifie l'autre, qui se combine avec lui et donne lieu, pour tous ceux qui viendront le regarder, et pour chaque regard singulier posé sur lui, à une série illimitée de passages nouveaux. Créer par le court-circuit photo-couleur; non pas l'identité truquée de l'ancienne photo-peinture, mais un foyer pour des myriades d'images en jaillissement.

Des détenus révoltés sur un toit : une photo de presse partout reproduite. Mais qui donc a vu ce qui s'y passe ? Quel commentaire a jamais délivré l'événement unique et multiple qui circule en elle ? En jetant un semis de taches multicolores,

dont l'emplacement et les valeurs sont calculés non par rapport à la toile, Fromanger tire de la photo d'innombrables fêtes.

Il le dit lui-même : pour lui, le moment le plus intense et le plus inquiétant, c'est celui où, le travail terminé, il éteint la lampe de projection, fait disparaître la photo qu'il vient de peindre et laisse sa toile exister «toute seule». Moment décisif où, le courant coupé, c'est la peinture, par ses seuls pouvoirs, qui doit laisser passer l'événement et faire exister l'image. A elle, désormais, à ses couleurs, les puissances de l'électricité; à elle, la responsabilité de toutes les fêtes qu'elle allumera. Dans le mouvement par lequel le peintre ôte à son tableau son support photographié, l'événement lui file entre les mains, fuse en gerbe, acquiert sa vitesse infinie, joint instantanément et multiplie les points et les temps, suscite un peuple de gestes et de regards, trace entre eux mille chemins possibles — et fait précisément que sa peinture, sortant de la nuit, ne sera plus jamais «toute seule». Une peinture peuplée de mille extérieurs présents et futurs.

Les tableaux de Fromanger ne captent pas d'images; ils ne les fixent pas; ils les font passer. Ils les amènent, les attirent, leur ouvrent des passages, leur raccourcissent les voies, leur permettent de brûler les étapes et les lancent à tout vent. La série photo-diapositive-projection-peinture, qui est présente dans chaque tableau, a pour fonction d'assurer le transit d'une image. Chaque tableau est un passage; un instantané qui, au lieu d'être prélevé par la photographie sur le mouvement de la chose, anime, concentre et intensifie le mouvement de l'image à travers ses supports successifs. La peinture comme fronde à images. Fronde qui devient avec le temps de plus en plus rapide. Fromanger n'a plus besoin des balises ou repères qu'il avait jusqu'ici conservés. Dans le *Boulevard des Italiens*, dans le *Peintre et le Modèle*, dans *Annoncez la couleur*, il peignait des rues, — lieu de naissance des images, images elles-mêmes. Dans le *Désir est partout*, les images ont bien été pour la plupart prélevées sur la rue, et nommées parfois d'un nom de rue. Mais la rue n'est pas donnée dans l'image. Non qu'elle soit absente. Mais parce qu'elle est intégrée en quelque sorte à la technique du peintre. Le

peintre, son regard, le photographe qui l'accompagne, son appareil, le cliché qu'ils ont pris, la toile, — tout cela constitue une sorte de longue rue à la fois peuplée et rapide où les images s'avancent et dévalent jusqu'à nous. Les tableaux n'ont plus besoin de représenter la rue; ils sont des rues, des routes, des chemins à travers les continents, jusqu'au cœur de la Chine ou de l'Afrique.

Multiples rues, innombrables événements, images différentes qui s'échappent d'une même photo. Dans les expositions précédentes, Fromanger constituait ses séries à partir de photos différentes les unes des autres, mais traitées par des procédés techniques analogues : comme les images d'une même promenade. Ici, pour la première fois, on a une série composée à partir d'une même photo : celle du balayeur noir, à la porte de sa benne (et qui n'était elle-même qu'une petite image prélevée dans le coin d'un cliché beaucoup plus grand); cette tête noire et ronde, ce regard, ce manche de balai en diagonale, le gros gant posé dessus, le métal de la benne, les ferrures de la porte, — et le rapport instantané de tous ces éléments — formaient déjà événement; mais la peinture, par des procédés chaque fois différents et qui ne se répètent presque jamais, découvre en outre et libère toute une série d'événements enfouis dans le lointain : la pluie dans la forêt, la place du village, le désert, le grouillement d'un peuple. Des images, que le spectateur ne voit pas, viennent du fond de l'espace, et par le ressort d'une force obscure, réussissent à jaillir d'une photo unique, pour diverger dans des tableaux différents dont chacun à son tour pourrait donner lieu à une nouvelle série, à une nouvelle dispersion des événements.

Profondeur de la photographie à laquelle la peinture arrache des secrets inconnus ? Non pas; mais ouverture de la photographie par la peinture qui appelle et fait transiter par elle des images illimitées.

Dans ce buissonnement indéfini, il n'est plus besoin que le peintre se représente lui-même comme une ombre grise dans son tableau. Autrefois cette présence sombre du peintre (passant dans la rue, se profilant entre la diapositive projetée et l'écran sur lequel il peint, pour finalement demeurer sur la toile) servait en quelque sorte de relais, de point d'épinglage de la photographie sur la toile.

Désormais (nouveau dépouillement, nouvelle légèreté, nouvelle accélération) l'image est propulsée par un artificier dont on ne voit même plus l'ombre. Elle vient par le court chemin, lancée de son point d'origine — la montagne, la mer, la Chine — jusqu'à notre porte — et avec des cadrages variés où le peintre n'a plus de place (très gros plan sur la serrure d'une porte de prison, sur une poignée de billets de banque entre la grosse main d'un boucher et celle d'une petite fille; l'immense paysage de montagne, démesuré par rapport aux personnages minuscules qui s'y trouvent et que seuls des points de couleur parviennent à signaler).

Transhumance autonome de l'image qui circule jusqu'à nous selon les mêmes voies de désir que les personnages qui s'y montrent, s'arrêtent au bord de la mer, regardent un enfant à la mitrailleuse ou rêvent au troupeau d'éléphants.

Nous sortons maintenant de cette longue période où la peinture n'a pas cessé de se minimiser comme peinture, pour se «purifier», s'exaspérer comme art. Peut-être, avec la nouvelle peinture «photogénique», se moque-t-elle enfin de cette part d'elle-même qui recherchait le geste intransitif, le signe pur, la «trace». La voici qui accepte de devenir lieu de passage, infinie transition, peinture peuplée et passante. Et voilà qu'en s'ouvrant à tant d'événements qu'elle relance, elle s'intègre à toutes les techniques de l'image; elle renoue parenté avec elles, pour se brancher sur elles, les amplifier, les démultiplier, les inquiéter ou les faire dévier. Autour d'elle, se dessine un champ ouvert où les peintres ne peuvent plus être seuls, ni la peinture souveraine unique; là, ils retrouveront la foule de tous les amateurs, artificiers, manipulateurs, contrebandiers, voleurs, pillards d'images; et ils pourront rire du vieux Baudelaire, et retourner en plaisir ses mépris d'esthète : «à partir de ce moment, disait-il à propos de l'invention de la photographie, la foule immonde se rua comme un seul narcisse pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil». Que Fromanger soit donc pour nous un de ces fabricants de soleil.

Désormais pouvoir «tout peindre» ? Oui. Mais c'est peut-être là encore une affirmation et une volonté de peintre. Si on disait plutôt : que tout le monde entre donc dans le jeu des images et se mette à y jouer.

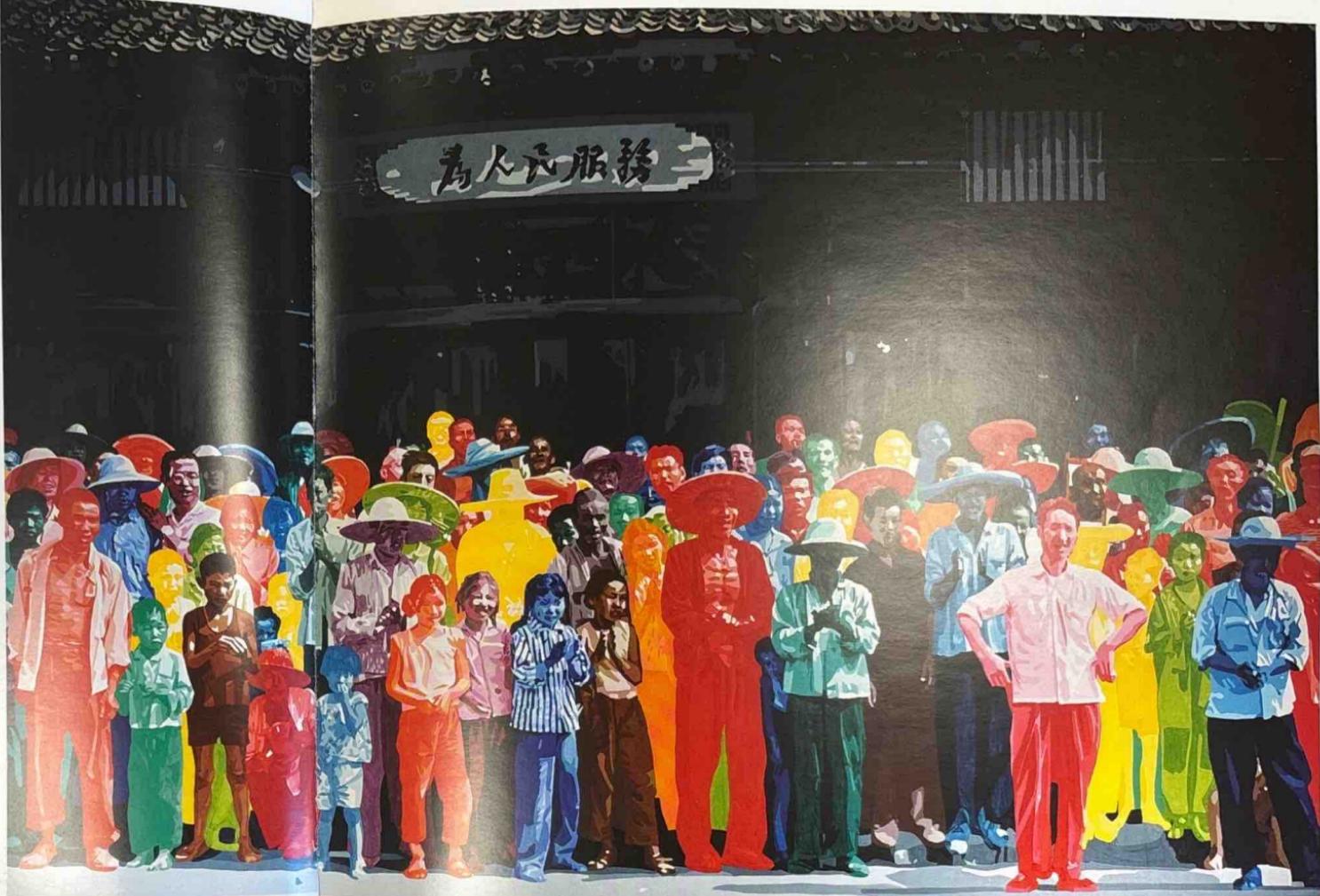
Deux tableaux terminent l'exposition d'aujourd'hui. Deux foyers de désir. A Versailles : lustre, lumière, éclat, déguisement, reflet, glace; en ce haut-lieu où les formes devaient être ritualisées dans la somptuosité du pouvoir, tout se décompose de l'éclat même du faste et l'image libère un envol de couleurs. Feux d'artifices royaux, Haendel tombe en pluie; Bar aux Folies Royales, le miroir de Manet éclate; Prince travesti, le courtisan est une courtisane. Le plus grand poète du monde officie, et les images réglées de l'étiquette fuient au galop ne laissant derrière elles que l'événement de leur passage, la cavalcade des couleurs parties ailleurs.

A l'autre bout des steppes, à Hu-Xian, le paysan-peintre-amateur s'applique. Ni miroir ni lustre. Sa fenêtre n'ouvre sur aucun paysage, mais sur quatre à-plats de couleur qui se transposent dans la lumière où il baigne. De la Cour à la discipline, du plus grand poète du monde au sept cent millionième amateur docile, s'échappe une multitude d'images et c'est le court-circuit de la peinture.

Michel Foucault

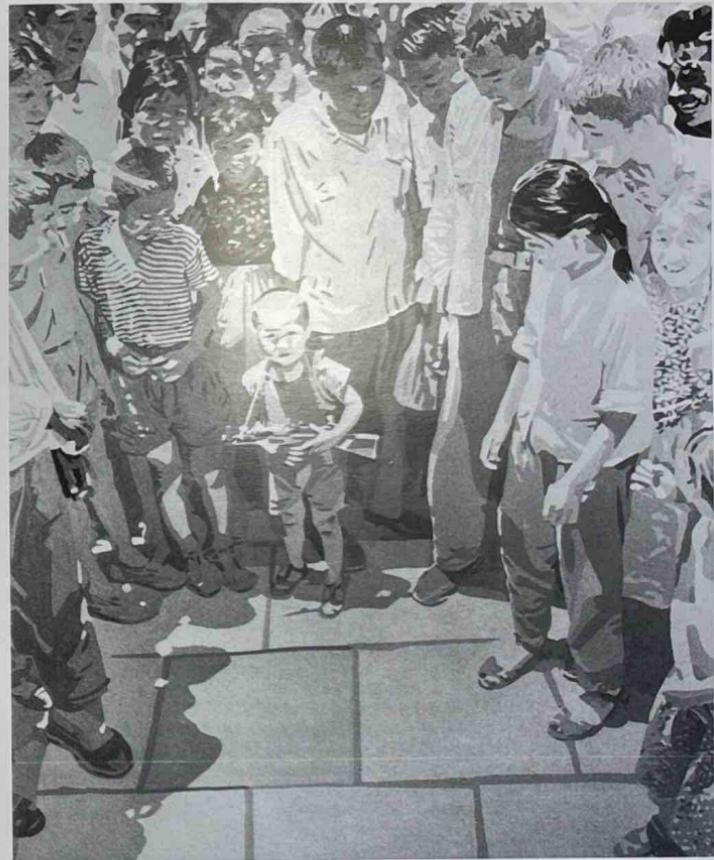
«Paysans et paysans-peintres-amateurs
à Hu-Xian, province du Shan-Xi,
Chine populaire, le jeudi 20 juin 1974,
devant la porte de l'exposition
de leurs œuvres, au moment où nous sortons.»
L'inscription en chinois sur le tableau veut dire :
«Servir le peuple».

En Chine à Hu-Xian
1974
200 × 300 cm





Chez le boucher
1974
162 × 97 cm



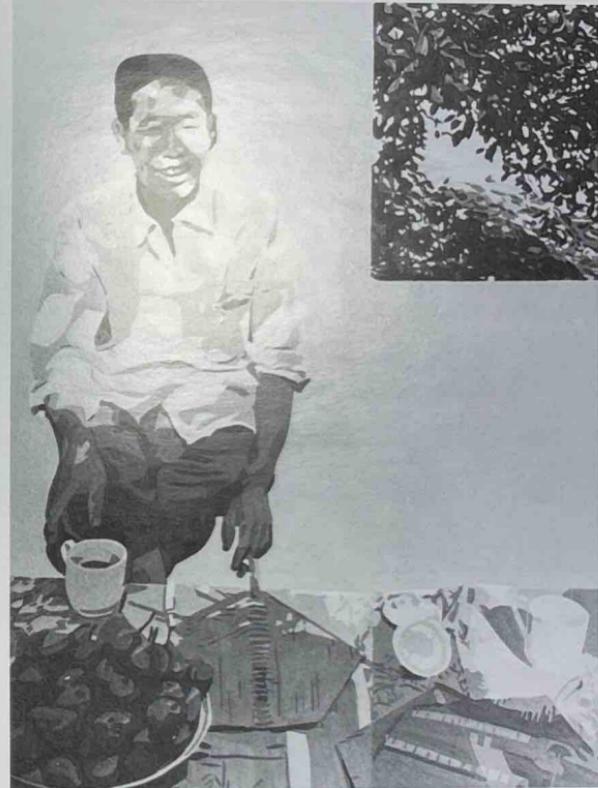
En Chine, à Chang-Chéou
1974
162 × 130 cm



Au bord de l'eau I
1974
100 × 100 cm



Au bord de l'eau II
1974
100 × 100 cm



En Chine, à Lo-Yang
1974
130 × 97 cm



Entre ciel et terre
1974
100 × 100 cm



En révolte à la prison de Toul I
1974
100 × 100 cm



En révolte à la prison de Toul II
1974
100 × 100 cm



En grève
1974
130 × 81 cm



A Paris,
sur les grands boulevards
1974
162 × 114 cm



Rue des animaux sauvages
1974
73 × 60 cm



Rue de la savane
1974
73 × 60 cm



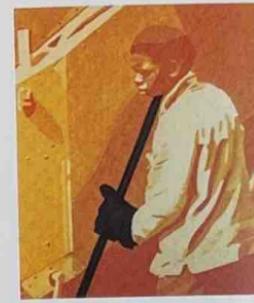
Rue de mon peuple
1974
73 × 60 cm



Rue de la beauté noire
1974
73 × 60 cm



Rue du fleuve
1974
73 × 60 cm



Rue de la chaleur
1974
73 × 60 cm



Rue de la mer
1974
73 × 60 cm



Rue de la forêt
1974
73 × 60 cm



Rue du troupeau des éléphants
1974
73 × 60 cm



Rue de mon village
1974
73 × 60 cm



Rue du soleil
1974
73 × 60 cm



Rue du desert
1974
73 × 60 cm



Rue des nomades
1974
73 × 60 cm



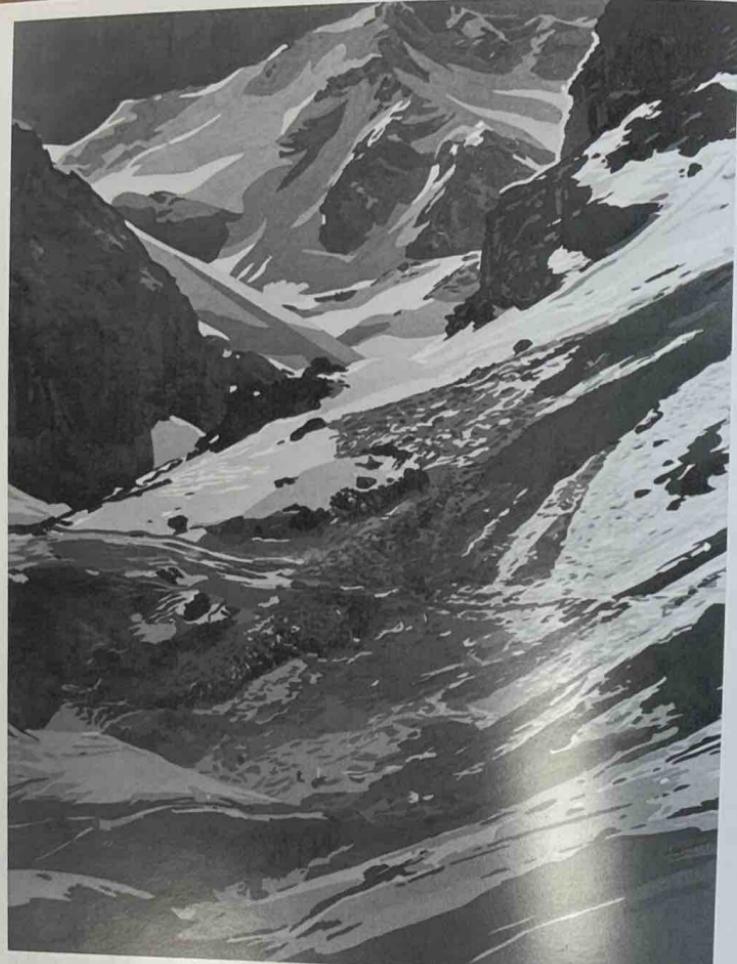
Rue de la saison des pluies
1974
73 × 60 cm



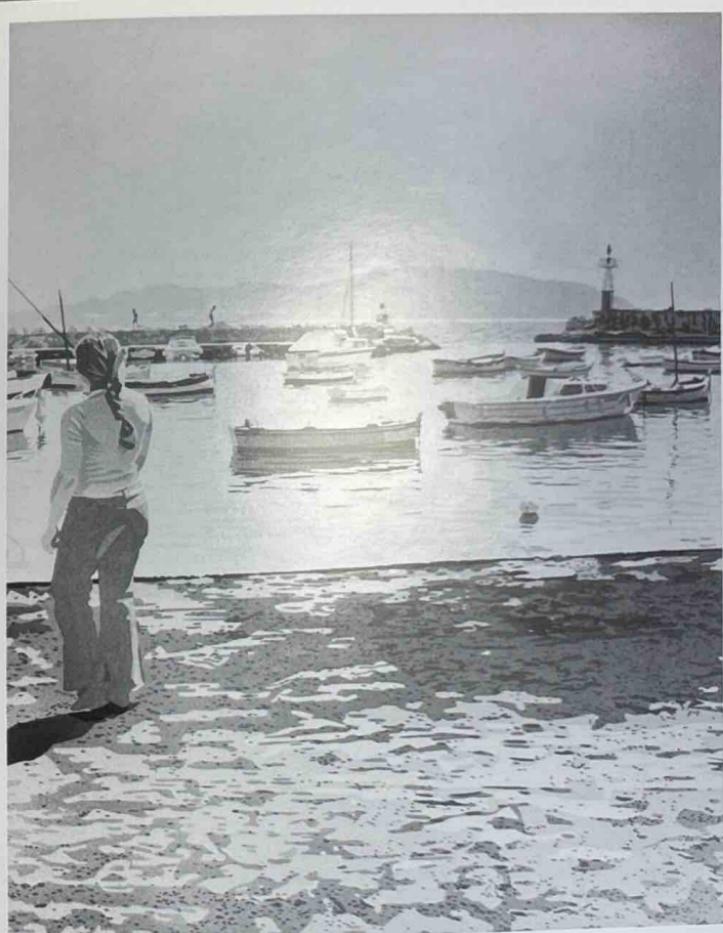
Rue de la vie ensemble
1974
73 × 60 cm



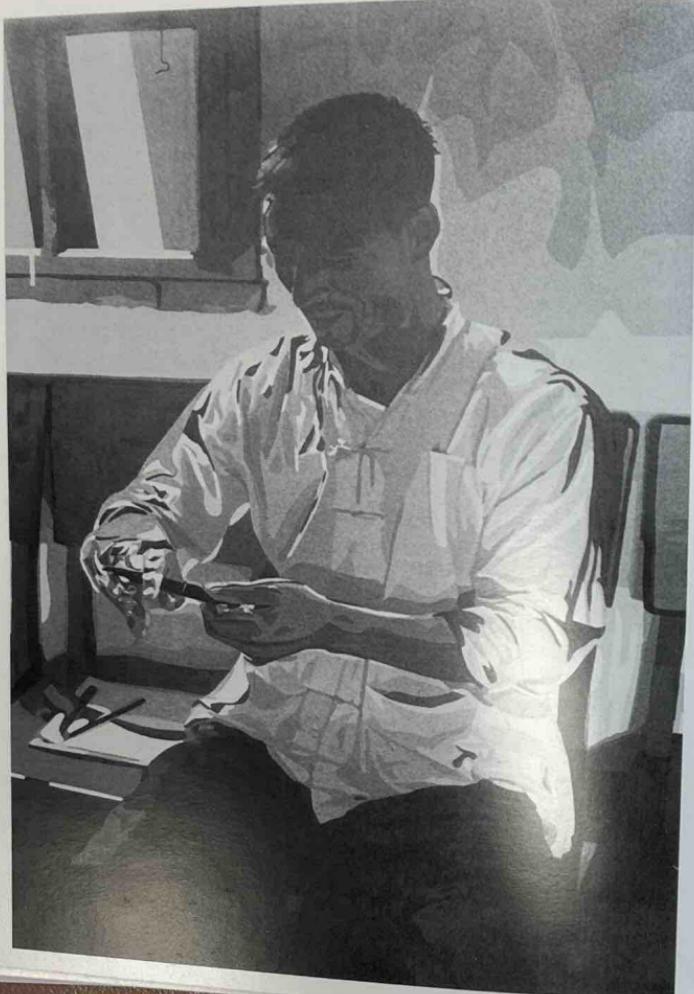
Rue de la danse
1974
73 × 60 cm



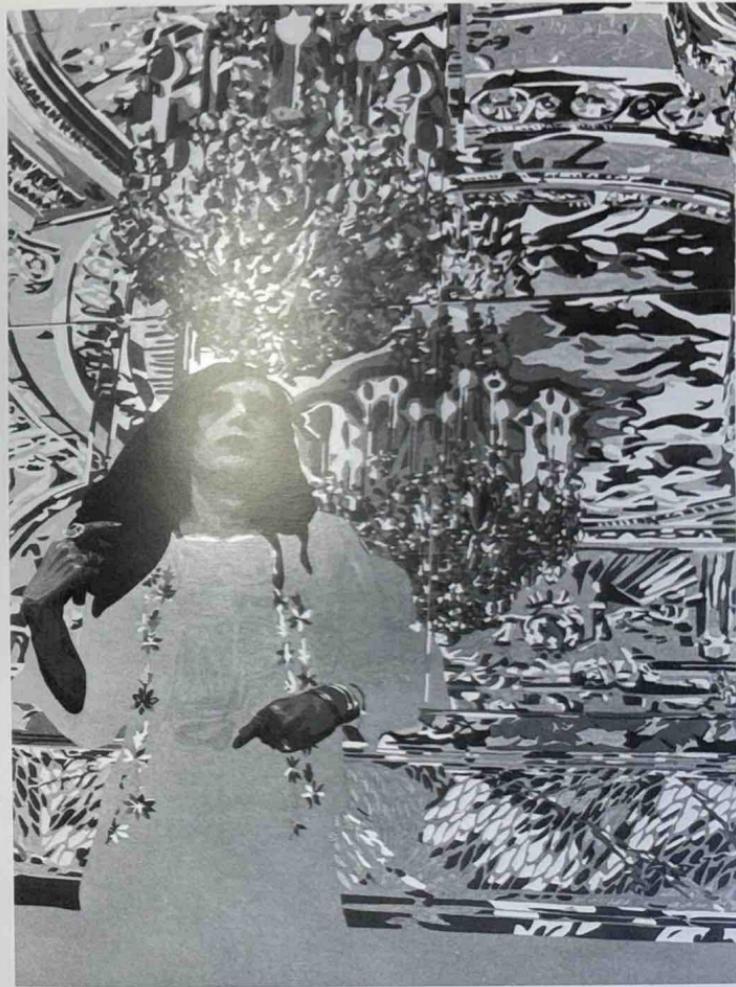
A la montagne
1974
 200×150 cm



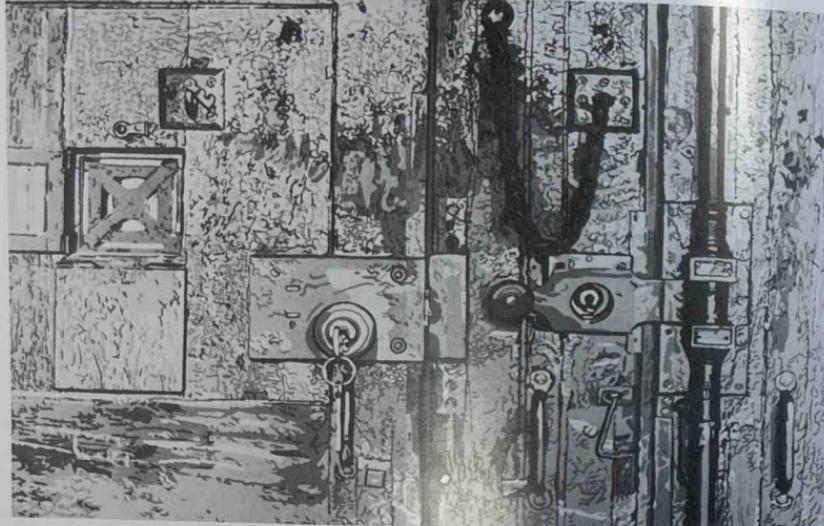
A la mer
1974
 200×150 cm



A Hu-Xian. Portrait de Liu-Tchi-Té,
paysan-peintre-amateur.
1975
195 × 130 cm



A l'Opéra de Versailles.
Portrait de Michel Bulteau,
le plus grand poète du monde.
1975
195 × 130 cm



En prison
1974
89 × 130 cm

Biographie

Gérard Fromanger est né le 6 septembre 1939 à Pontchartrain (Yvelines).

Etudes secondaires. Académie de La Grande Chaumière. Cours du soir de la Ville de Paris, atelier Lesbounit. 18 jours à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.

- 1964 Salon de Mai. 1er Grand Prix du Festival d'Avignon. Contrat avec la Galerie Maeght.
- 1965 Exposition de groupe Galerie Maeght. Salon de Mai. Salon de la Jeune Peinture.
- 1966 Exposition à la Galerie Parti Pris, Grenoble. Musée de Grenoble «Climat 66».
- 1967 Rupture avec la Galerie Maeght.
- 1968 Fondation Maeght, «Art vivant 1965-68». Salon de Mai. Exposition de neuf sculptures «Souffles» dans les rues de Paris.
- 1969 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, «Police et Culture I». Films «Partie de campagne» et «Le Rouge». Projet pour la place du Chatelet, Paris (L'Art dans la rue) en collaboration avec Julio Le Parc.
- 1970 Exposition de 21 sérigraphies «Le Rouge», Galerie Bama, Paris. Maison de la Culture, Grenoble, avec César, Kowalski et Soto. Exposition de groupe à la Galerie Saint-Germain avec Arroyo et Recalcati. Halles de Paris «Police et Culture II». Décors et costumes, scénographie pour le ballet «Hymnen» de Stockhausen à Grenoble. Prix du Gouverneur à la VIIe Biennale Internationale de gravure, Tokyo.

- 1971 Exposition du cycle «Boulevard des Italiens» à l'A.R.C., Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. «Kunst und Politik» après Karlsruhe et Wuppertal, Francfort. Expositions à la Galerie Carmine Simiscalco, Rome et Galerie Messidor à Paris. Rideau de scène pour «La Farce de Burgos» au Théâtre Eclaté d'Annecy. Scénographie du Ballet-Théâtre Contemporain (avec César, Kowalski, Soto, Sonia Delaunay) pour les Maisons de la Culture d'Angers, Rennes, Reims. Salon de la Jeune Peinture, Festivals d'Hyères et de Tours.
- 1972 Expositions à l'Université Ouvrière, Sarajevo puis à Mostar, Yougoslavie. Galerie Véga, Liège. Galerie Benson, Long Island, New York. Galerie Emotion, Canada. Exposition de groupe à l'A.R.C., à Romainville. Salon de la Jeune Peinture. Grands et Jeunes d'Aujourd'hui. Biennale de l'Estampe, «La Jeune Gravure Française», dans douze villes allemandes.
- 1973 Expositions personnelles : Galerie 9, Paris «Le Peintre et le Modèle». Galerie Espace 2000, Bruxelles. Galerie Jeanne Bucher, Paris «Amonnez la couleur». Expositions de groupe : Grands et Jeunes d'Aujourd'hui. Salon de la Jeune Peinture. Festival de Pujols. Galerie de Varenne, Paris. Galerie Cornelius Reiwald, Bâle «Les Visionneurs», avec Erro, Klasen, Monory, Staempfli.
- 1974 Expositions personnelles : Galerie l'Estuaire, Honfleur. Galerie Plan, Knokke le Zoute. Galerie Atelier 5, Mouscron. Maison de la Culture, Namur. Expositions de groupe : Salon de la Jeune Peinture, «Opus 50» à l'Espace Cardin. Grands et Jeunes d'Aujourd'hui. Galerie Mathias Fels «Art Contemporain en France». Galerie Fred Lanzenberg, Bruxelles «Les pré-voyants». Séjour en Chine Populaire, juin 74.

Bibliographie

- 1965 Jacques Prévert
«Gérard Fromanger, derrière le miroir». Maeght Ed., 1965
- 1968 Alain Jouffroy
«Souffles». Opus International n° 9, déc. 1968.
- 1970 Michael Gibson
«Protest and Politics». Art in America, juil. 1970.
- Alain Jouffroy
«Le Rouge de Fromanger». Opus International n° 17, avr. 1970.
- 1971 Pierre Gaudibert
«Gérard Fromanger». Umjetnicka Galerija, Sarajevo, 1971.
- Jérôme Peignot
«Fromanger, boulevard des Italiens». Opus International n° 27, oct. 1971.
- Jacques Prévert et Alain Jouffroy
«Fromanger, boulevard des Italiens». Bibli-Opus, Ed. G. Fall, 1971.
- 1973 François Pluchart
«Gérard Fromanger». Artitudes International, févr. 1973.
- Pierre Tilman
«Gérard Fromanger». Chorus n° 10, avr. 1973.
- Pierre Favetton
«Fromanger, la vie c'est la rue». Connaissance des Arts, janv. 1973.
- Gérard Durozoi
«Le Peintre et le Modèle». Opus International n° 44/45, juin 1973.

- Gérald Gassiot-Talabot
 «Deux piégeages de la réalité». Opus International n° 44/45, juin 1973
- Jacques Meuris
 «La Photographie, pourquoi ? Fromanger». Opus International n° 44/45, juin 1973.
- Gilles Deleuze
 «Le froid et le chaud». Présentation de l'exposition : «Fromanger, le Peintre et le Modèle», Baudard Alvarez, Ed., Paris 1973.
- Anne Tronche et Hervé Gloaguen
 «L'Art actuel en France», Chap. La Peinture Politique, Fromanger. Ed. André Balland, Paris, 1973.
- Alain Jouffroy
 «Fromanger, le Peintre et le Modèle». Album avec 11 sérigraphies. Ed. Sida, Bruxelles, oct. 1973.
- Alain Jouffroy
 «Les Visionneurs». Ed Reiwald, Bâle, 1973.
- Alain Jouffroy
 «Gérard Fromanger, Annoncez la couleur». Présentation de l'exposition à la Galerie Jeanne Bucher, déc. 1973.
- 1974 Alain Jouffroy
 «La boucle de Gérard Fromanger». Artitudes International n° 6/8, déc. 1973, mars 1974
- Alain Jouffroy
 «Fromanger annonce la couleur». XX^e siècle n° 42, juin 1974.
- Michael Peppiatt
 «Gérard Fromanger». Art International, mars 1974.
- 1975 Pierre Favet
 «Un peintre, Fromanger» Bulletin de l'A.G.M.F. déc. 1974.
- Pierre Tilman
 «Entretien avec Gérard Fromanger» Artitudes International janvier 1975.

Cette plaquette a été éditée à l'occasion de l'exposition des œuvres du cycle «Le désir est partout» de Gérard Fromanger à la Galerie Jeanne Bucher, 53 rue de Seine, Paris VI, du 27 février au 29 mars 1975. Photographies de C.G et Luc Joubert, Photogravure couleur, Marcel Lagrue. Photogravure noir et impression Jarach-La Ruche.