



# L'ATELIER CONTEMPORAIN

---

*Numéro 2, printemps 2014*

---

## *Que lisez-vous?*

- 9 Mark Brusse, *Réponses*.  
10 Damien Cadio, *Je suis Meaume, le peintre à la tête hideuse penchée sur les flammes*.  
13 Bérénice Constans, *À tant de titres...*  
15 Damien Deroubaix, *Réponses*.  
18 Gilles Du Bouchet, *L'Atelier, une lecture à rebours*.  
21 Valérie Favre, *Fragments*.  
23 Patrice Giorda, *Ce que je lis*.  
30 Cristine Guinamand, « *Si hortum in bibliotheca deerit nihil.* »  
35 Jean Le Gac, *L'Appartement double*.  
38 Thomas Lévy-Lasne, *J'ai déménagé ma bibliothèque*.  
48 Jérémie Liron, *À travers les livres*.  
61 Olivier Masmonteil, *Le Livre du peintre*.  
62 Farhad Ostovani, *Madame*.  
69 Jean-Luc Parant, *Empilement*.  
71 Serge Plagnol, *La Bibliothèque*.  
73 Michel Potage, *Devant mes yeux*.  
81 Jean-Michel Sanejouand, *Réponses*.  
82 Daniel Schlier, *Lettre*.  
84 Jean-Pierre Schneider, *Les mots qui vont surgir*.  
87 Pierre Skira, *La Pièce aux livres*.  
90 Jean-Claude Terrier, *Écriture/Peinture*.  
93 Gérard Titus-Carmel, *Lire, écrire, peindre*.



## *Clémentine Margheriti*

103 Ann Loubert, *Toucher l'image du doigt et voir si le souvenir reste bien en place.*

## *Jérémy Liron*

121 Jérémy Liron, *La Mélancolie des fragments.*

## *Alexandre Hollan*

145 Jean-Yves Pouilloux, *Prendre le temps de voir.*

## *Gérard Titus-Carmel*

165 Marc blanchet, « *Jungles* », *une vision.*

## *Pourquoi écrivez-vous sur l'art?*

205 Maryline Desbiolles, *Les mots seraient-ils des chiens ?*

206 Yannick Haenel, *Des annonces voilées.*

211 Jacques Laurans, *Le Plaisir d'un amateur.*

215 Alain Lévêque, *À la rencontre.*

225 Jérémy Liron, *Lettre à P.B.*

## *Apostilles*

233 Vies.

242 Éditions *L'Atelier contemporain*, parutions 2013-2014.

244 *14 morceaux de la descente de croix.*

245 Revue *L'Atelier contemporain*, sommaire du n° 1.

247 Colophon.

## *Que lisez-vous?*

MARK BRUSSE

DAMIEN CADIO

BÉRÉNICE CONSTANS

DAMIEN DEROUBAIX

GILLES DU BOUCHET

VALÉRIE FAVRE

PATRICE GIORDA

CRISTINE GUINAMAND

JEAN LE GAC

THOMAS LÉVY-LASNE

JÉRÉMY LIRON

OLIVIER MASMONTEIL

FARHAD OSTOVANI

JEAN-LUC PARANT

SERGE PLAGNOL

MICHEL POTAGE

JEAN-MICHEL SANEJOUAND

DANIEL SCHLIER

JEAN-PIERRE SCHNEIDER

PIERRE SKIRA

JEAN-CLAUDE TERRIER

GÉRARD TITUS-CARMEL



## L'ATELIER, UNE LECTURE À REBOURS

*Gilles Du Bouchet*

« QUI SOMMES-NOUS ? OÙ ALLONS-NOUS ? QUE FAISONS-NOUS ? QUE SE PASSE-T-IL EN SOMME DANS L'ATELIER CONTEMPORAIN ? »

Je partirai, cher François-Marie, de cette citation de Francis Ponge pour réagir, plutôt que de répondre à proprement parler, à la question posée à des artistes : « Que lisez-vous ? »

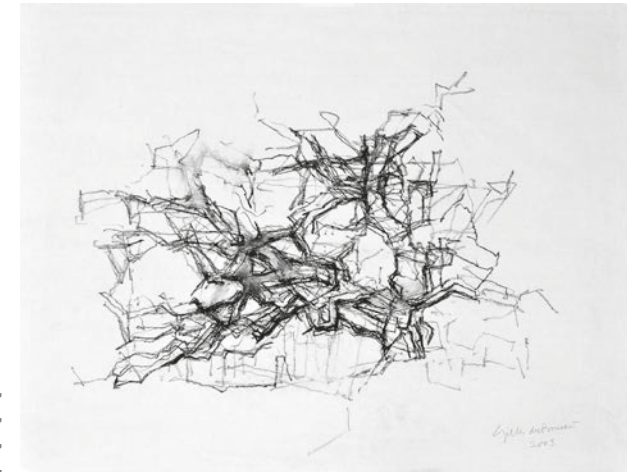
Que se passe-t-il en somme dans l'atelier contemporain ? Question qu'il était encore loisible de poser dès lors que sous les vocables de « peinture » ou « sculpture » étaient évoquées des visées communes, et les moyens qu'impliquaient de telles visées. Il n'en va plus de même à l'évidence aujourd'hui.

La question « Que se passe-t-il... ? » n'en prend que plus d'acuité, mais ce n'est pas une question qui se pose à l'observateur ou au critique, mais à l'artiste lui-même. C'est même une question qu'il ne peut manquer de se poser quotidiennement et qu'il

ne peut poser précisément que dans son atelier. Le travail ne consiste-t-il pas en effet à se donner les moyens de poser une telle question, bien plus que d'y répondre ? L'atelier devient ainsi le lieu où s'expérimente cette question. Mais cette question, ce questionnement concret de l'atelier, a partie liée, et de manière très profonde, avec le langage lui-même – avec ce que les mots disent du réel, avec ce que le réel objecte au langage.

« Que lisez-vous ? » est-il pourtant demandé aux « artistes ». Peut-être, suis-je tenté de répondre, un livre, un seul, immatériel, impersonnel : celui où s'inscrit jour après jour un récit dont je suis, artiste (puisque il faut décidément en passer par là), le lecteur, avide ou inquiet, tout autant que le narrateur : attentif, d'un jour à l'autre, à ce qui s'inscrit sur la toile ou le papier.

Récit qu'il m'appartient d'alimenter mais dont je reste dans le même temps le premier destinataire. Récit



Gilles Du Bouchet,  
*[sans titre]*, 2005,  
fusain sur papier,  
50 x 70 cm.

qui, dès lors qu'il a lieu, n'appelle nulle caution littéraire, philosophique ou poétique, puisque son développement et la compréhension que je peux en avoir font partie organiquement du geste – œil, main, souffle – qui les porte.

C'est dire le malaise, cher François-Marie, que m'inspire la question telle que posée. Que ce soit celle qui s'adresse à des écrivains : « Pourquoi écrivez-vous sur l'art ? », ou celle... à laquelle je m'efforce de ne pas répondre ! Comme si ces deux questions adressées successivement à deux catégories d'acteurs distincts apparaissaient d'entrée de jeu comme lourdement grevées d'un préjugé :

celui qui ferait des mots, du langage, une frontière, de part et d'autre de laquelle situer « artistes » d'une part, « écrivains » d'autre part, dans un partage des rôles conventionnel. Ne me paraît pas admissible en effet la posture qui supposerait « l'artiste » comme indemne du langage, dispensé des mots, dont l'écrivain serait, lui, en charge.

« L'artiste », si c'en est un, est engagé concrètement dans un chemin de pensée ; il œuvre pensivement ; mais, ce faisant, il ne délègue pas sa nécessaire réflexion au philosophe ou au poète : elle lui appartient et lui revient de plein droit. De ce point de vue, il n'a donc pas moins affaire aux



mots que celui auquel le sens commun en attribue l'expertise... mais peut-être et d'abord à contre-courant.

La perception elle-même ne s'affranchit pas du langage : quand je vois un objet je vois aussi – et sans même m'en rendre compte – le mot qui se rapporte à cet objet, qui le nomme. Considérer ce même objet en faisant abstraction du mot qui s'y rapporte constitue un acte de volonté qui n'a rien a priori de naturel. C'est pourtant à cette condition qu'il devient possible de gagner un certain état de la perception. Car non seulement je vois, en levant les yeux, le mot ciel, quand bien même je crois regarder le ciel, mais j'organise, ou plutôt la langue organise pour moi, que je le veuille ou non, toute une scénographie du moment présent ; le réel m'est en quelque sorte « expliqué » par les mots.

Ce « récit » – car c'en est un – n'est pas sans comporter des lacunes, des trous – comme les pages manquantes d'un livre. Il suffit de conduire de nuit pour s'en apercevoir, à ses risques et périls ! Pour peu qu'une fatigue se fasse sentir, ce que l'œil discerne peut alors cesser, soudain d'être intelligible ; comme si une fonction d'explicitation se trouvait momentanément suspendue. Danger !

C'est pourtant à partir des « pages manquantes du livre » que se construit un autre récit ; récit inversé, en quelque sorte : celui de l'atelier, au sens large, qui opère une lecture à rebours, rigoureusement et, pour ainsi dire, mot à mot.

Dès lors en effet que je cesse de rapporter un objet du monde à son « nom commun », cet objet retrouve un anonymat. Mais de cet anonymat, je me trouve être du même coup bénéficiaire ; acteur, presque impersonnel, d'une intrigue qui est celle des choses elles-mêmes ; acteur et lecteur de cette intrigue ; régression volontaire qui n'est pas sans joie ; nous savons cependant depuis *Le Parti pris des choses* qu'elle n'est pas le privilège de l'artiste dans son atelier. C'est de cet « anonymat » que le récit inversé de l'atelier prend sa source.

C'est dire finalement, cher François-Marie, que la ligne de partage, s'il y en a une, n'est pas celle qui distinguerait pour les confronter l'usager des mots de celui des pigments ou de la toile, mais celle que détermine l'invisible frontière de cet anonymat : la franchir ou ne pas la franchir est alors affaire, indifféremment, d'écrivain ou d'artiste.

## FRAGMENTS

*Valérie Favre*

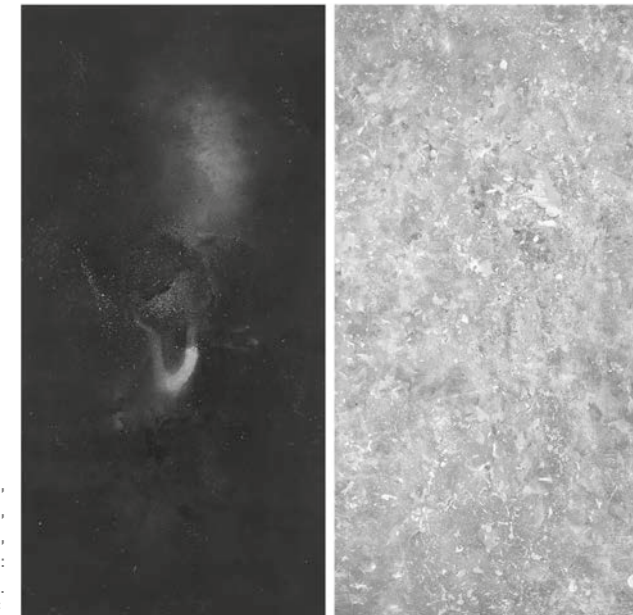
**M**A BIBLIOTHÈQUE EST UN ÉLÉMENT ESSENTIEL DE MA VIE.

C'est en partie grâce aux livres lus, rêvés, que je me suis façonnée.

Ma bibliothèque ressemble à un album de photos dont je serais la seule

à posséder la clé. Le reflet d'époques traversées.

Très jeune la lecture des écrits de Lou Andreas Salomé et de sa biographie a été déterminante dans mon choix de faire quelque chose de ma vie.



Valérie Favre,  
*Fragment 10, 2012,*  
encre, acrylique et huile sur toile,  
diptyque, chaque élément :  
292 x 146 cm.  
Courtesy Galerie Jocelyn Wolff.



Dans mon atelier, il n'y a presque aucun livre. Ils sont des empêcheurs de libertés.

Chez moi ce sont les poètes qui sont mes compagnes et compagnons de tous mes instants.

Je lis actuellement l'entretien entre Alain Badiou et de Nicolas Truong *Éloge du Théâtre* et dans l'attente, *Dans le désordre* de Claude Régy.

Le théâtre est dans ma démarche de peintre très important.

Je préfère aborder la peinture par des transversales.

Par la lecture.

Dans la littérature je recherche des images mentales, des émotions.

La liste des auteurs serait trop longue ici à mentionner.

Il y a un quand même un écrivain que j'aimerais nommer c'est Maurice Blanchot. Il réunit à lui seul beaucoup de monde.

La littérature est à travers son regard jamais pesant, une invitation toute en nuances.

L'espace de la mort et l'exigence du projet.

J'aimerais me laisser aller dans ses romans. Pour continuer de peindre.

Il y a eu des périodes où la littérature m'a nettement inspirée.

*Les Périmètres* (1989). Ce sont des tableaux qui représentent, sur de la toile à peine préparée, des parcours graphiques et tachistes, une traduction spatiale du personnage de l'Arpenteur du *Château* de Franz Kafka.

Six ans plus tard, pour la vidéo qui accompagnera la grande peinture de mer des *Restes de la Méduse* d'après Théodore Géricault (1997) j'ai étudié les structures des romans de James Joyce et de Thomas Bernhard pour restaurer l'évocation d'une idée de naufrage,

Ils m'ont en quelque sorte, avec d'autres, épaulé dans l'improvisation de mon récit filmé de huit heures. Projeté. Accroché comme un tableau.

Sans coupure.

## CE QUE JE LIS

*Patrice Giorda*

« *Au point du jour que l'Épervier s'ébat  
mû de plaisir et par noble coutume  
que bruit la Mauvis et de joie s'ébat,  
reçoit son pair et se joint à sa plume,  
offrir vous veuille, à ce désir m'allume,  
joyeusement ce qu'aux amants bon semble...* »

« *Dites-moi où n'en quel pays  
est Flora la belle romaine  
Archipiada, ne Thaïs  
qui fut sa cousine germaine,  
Echo parlant quand bruit on mène  
dessus rivière ou sur étang,  
qui beauté eut trop plus qu'humaine;  
Mais où sont les neiges d'antan ?* »

« *Frère humains qui après nous vivez  
n'ayez les coeurs contre nous endurcis  
car si pitié de nous pauvres avez  
Dieu en aura plutôt de vous merci...  
mais priez Dieu que tous nous veuille absoudre.* »

Souvent dans la rue je me récite Villon, comme on chante ou siffle ; cela m'est naturel, comme si c'était moi.



Patrice Giorda, *L'Escalier*, 1997, acrylique sur toile, 150 x 150 cm.

— Ma première rencontre avec l'écriture remonte à Dostoïevski : *Souvenirs de la maison des morts*. J'avais trente ans. Ce livre fut prophétique de l'enfermement que j'allais rencontrer dans les années qui suivirent sa lecture. Enfermement symbolique, effondrement en moi-même, et renaissance. Dostoïevski ne raconte aucune histoire, il livre le récit des journées harassantes des condamnés



au bain – il y resta quatre années et témoignera. J'éprouvais pour la première fois l'impression d'être dans la phrase, comme l'on peut être dans un boyau. Je ne pouvais m'échapper qu'en lisant. De lui je fis ensuite bien d'autres lectures, mais toujours *Souvenirs de la maison des morts* me revient en mémoire comme l'œuvre qui étala sous mes yeux l'abîme à venir. On rencontre de manière inattendue et brutale ses propres fondations.

— *L'Évangile, Le Meilleur des mondes*, les mystiques, surtout Maître Eckhart, Kazantzaki, Daniel Arasse et Malraux pour l'art, *Souvenirs de la maison des morts, Humiliés et Offensés*, Garcia Lorca, le théâtre de Tchekhov, *Maître et Serviteur* de Tolstoï, *Oblomov* de Gontcharov, *Le Guépard, La Storia*, les *Mémoires d'Outre-Tombe*, les *Confessions* de Rousseau, *Louons maintenant les grands Hommes* de James Agee, *Citrons acides* de Durrell, *Entre toutes les femmes* de Mac Gahern, *Le jour avant le lendemain* de Jørn Riel, *Sur l'eau* de Maupassant, *Jésus après Jésus* de Mordillat-Prieur, *Vie et Destin* de Grossman ; de Camus *L'Homme révolté* et *Noces*, Daudet, *L'Éducation sentimentale* et *Bouvard et Pécuchet*, Villon et La Fontaine, *Pantagruel, Don Quichotte, Œdipe* de Sophocle, Eschyle, *L'Éveil de l'intelligence* de Krischnamurti, Françoise

Dolto, Malherbe, Francis Ponge et Pascal pour son style. Voilà livrés sans ordre de préférence, les grandes œuvres et les grands écrivains qui, à un moment de ma vie, m'ont parlé, et pour certains continuent de m'accompagner.

— Tous les jours je lis en anglais. Au moins une heure par jour depuis quelques années. Je lis des écritures faciles pour mon anglais qui est faible, mais de belles écritures : Paul Auster, John Irving, Huxley, Salinger, Bradbury, Henry James bien plus difficile, et bien d'autres. J'aime lire en anglais. Même si je ne comprends pas tout, même si les subtilités de la langue m'échappent, je poursuis ma lecture, je garde mon rythme : pas trop vite pour la compréhension, pas trop lentement pour le plaisir du flot musical. Depuis quelques années l'anglais m'est devenu un livre de chevet. J'apprends d'ailleurs à mieux lire en français – à lire lentement. À ne pas me contenter de scanner les mots, mais à prendre le temps de les laisser entrer comme des odeurs agréables ou désagréables. Je lis aussi beaucoup d'auteurs anglais et américains en français : Philip Roth, Russell Banks, Jim Harrison, Lawrence Durrell, John Mc Gahern, James Agee, Malcom Lowry... je crois que cette littérature de langue

anglaise me convient. La plupart des contemporains que je lis sont de langue anglaise. Quant aux auteurs français ce sont souvent des grands morts avec lesquels j'essaie de dialoguer.

— Je suis entré au pensionnat des Lararistes à l'âge de 10 ans. Je connaissais déjà mon catéchisme, mais c'est vraiment là, en pension, que j'ai rencontré la solitude de Jésus. Il était là dans la grande salle d'étude, représenté dans un tableau nocturne, seul au Mont des Oliviers. Il regardait les lumières de la ville en contrebas, et au-dessus de lui s'étendait un grand ciel bleu-vert, comme on en voit au printemps. Nous ne lisions pas directement l'évangile dans l'évangile mais dans nos missels qui ordonnaient les messes tout au long de l'année. Il n'y eut pas de choc littéraire, 10 ans c'est jeune, mais certainement une lente imprégnation du sens du mystère. 20 ans plus tard je peindrai à mon tour le Mont des Oliviers, et puis aussi la Transfiguration avec ces verts puissants : « *Faisons trois tentes, une pour toi, une pour Moïse, une pour Elie* » s'écrit l'apôtre choqué ! Cette simple phrase déclenchera une vision : des tentes bleues et jaunes sur les prés verts d'un paysage de montagne. Si enfant j'ai été porté par une foi mystique de prières,

d'encens, et de chants en latins, tout cela s'en est allé comme fumée au vent. Je ne crois qu'au pardon, pas en Dieu car je suis athée. Mais l'imaginaire de l'évangile continue de travailler en moi. Le Baptême, La Pentecôte, Pâques et la Résurrection, la Crucifixion sont un questionnement sur le mystère de la vie auquel répond le mystère de peindre. Ne croyant plus, j'aurais dû rejeter tous ces textes et inventer d'autres sujets ! Mais c'est peut être qu'ils ont une existence propre en dehors de la foi qu'ils sous-tendent ? Ils ne sont pas que du catéchisme mais aussi de la littérature. Donc de l'énergie ! Et peut être qu'ils sont trop liés à cette peinture classique que j'admire tant, et que ne pouvant la rejeter je ne pouvais les rejeter.

Je ne lis plus guère l'évangile maintenant. La dernière fois ce fut au retour d'un voyage à Jérusalem en 2012. Le moment le plus émouvant de ce voyage fut une promenade dans la vallée du Cédron, vallée qui sépare Jérusalem du Mont des Oliviers. Il y a bien longtemps que le Cédron ne coule plus dans cette vallée. Il y a maintenant une église dédiée à la vierge et des temples qui étaient déjà là à l'époque de Jésus, mais point d'eau. J'ai voulu savoir s'il y avait trace de cette rivière dans l'évangile : « *Ayant ainsi parlé, Jésus s'en alla avec*



ses disciples, au-delà du torrent du Cédron ; il y avait là un jardin où il entra avec ses disciples. » (Évangile de St Jean)

— C'est Pessoa qui m'a fait lire Chateaubriand. Dans son *Livre de l'Intranquilité* il écrit : « Chateaubriand est une grande âme que les soubresauts de l'époque ont rétréci, Hugo une âme grossière que le vent de l'époque a gonflé » (je cite de mémoire). Cela m'allait bien. J'avais de longue date considéré Hugo comme un colosse effrayant, assis au bord du vide, plongeant ses mains dans l'abîme noir pour en retirer de merveilleux coquillages vides, des formes parfaites mais sans vie. Chateaubriand me faisait rêver, Hugo me parlait d'extinction. Les deux premiers tomes des *Mémoires d'Outre-tombe* furent un éblouissement. C'était comme si dans chaque phrase il y avait un horizon et l'envol en soi pour le dépasser. Une écriture de l'espace : « La république de Washington subsiste, l'empire de Bonaparte est détruit. Washington et Bonaparte sortirent du sein de la démocratie : nés tous deux de la liberté, le premier lui fut fidèle, le second la trahit. »

Mais après le récit des campagnes napoléoniennes, les deux derniers tomes ont quelque chose d'amer. J'ai bien essayé de lire le long dialogue que Marc Fumaroli entretient avec lui, mais

là aussi, devant tant de culture et de sombre destinée, je me suis retiré. Le projet de Chateaubriand est de parler de la déchirure du siècle dans sa chair. C'est l'Histoire qu'il regarde, et les grands Hommes qui la font. Malgré la beauté de l'écriture j'ai du mal à faire des *Mémoires d'Outre-tombe* un livre de chevet. Il me faut un projet plus modeste, à ma portée. Je l'ai trouvé chez Rousseau.

Pas le Rousseau du *Contrat social* aux constructions politiques abstraites et radicales, mais le Rousseau qui fait l'amour à Madame de Warrens en l'appelant Maman ! Celui-là me plaît qui révèle ses douleurs et ses amours : « Dès le premier jour, la familiarité la plus douce s'établit entre nous au même degré où elle a continué tout le reste de sa vie. Petit fut mon nom ; Maman fut le sien ; et toujours nous demeurâmes Petit et Maman, même quand le nombre des années en eut presque effacé la différence entre nous. »

La langue est belle ; et si elle n'a pas cette élan que lui confère Chateaubriand, elle atteint une intimité où le ridicule, l'injustice, la mauvaise foi, dont fait preuve Rousseau, ne sont pas matière à jugement, mais l'expression du mal d'amour qui le barricade dans le monde des idées où l'on souffre moins. À la racine des idées il y a toujours la psychologie, mais cela

l'intellectuel n'aime pas se l'avouer. Rousseau en fait l'aveu. J'ai lu deux fois les *Confessions* ; je les relirai, elles me mettent en joie.

— *Le Guépard* de Giuseppe Lampedusa est pour moi le livre du bonheur. Peut être parce qu'il parle de l'Italie ! Peut être que l'italien, moins idéaliste que le français, est plus apte au bonheur parce qu'il ne s'est jamais senti la charge d'éclairer le monde, et ne porte pas la culpabilité de n'y pas parvenir ! Le prince de Salina regarde les choses du monde se faire et se défaire, imprévisiblement comme les nuages. Il ne cherche pas à être acteur de ces transformations, il les regarde seulement du haut de son observatoire. Sa noblesse le pousse à chercher dans les mathématiques des lois, qui l'ennuient quand il les découvre chez les Hommes : « Alors, le calme descendit sur Don Fabrice. Il avait enfin résolu l'énigme ; il savait maintenant qui avait été tué à Donnafugata et en cent autres endroits au cours de cette nuit de vent sale : une petite fille à peine née, la bonne foi. »

À 30 ans je lisais *Le Guépard* et m'identifiais au prince, et non à son neveu Tancredi qu'érotisait la belle Angélique. L'arriviste forcené ne me concernait pas, le poète des étoiles me parlait : et comme le sexe dans ce

livre n'est pas suffisamment torride pour déplacer le centre de gravité de la solitude de l'observatoire à la chambre à coucher d'Angélique, je me sentais Guépard ! Même sa mort est belle : « Comme c'était étrange qu'elle se donnât à lui, jeune comme elle était. Le départ du train devait être tout proche. Arrivée en face de lui, elle souleva sa voilette, et ainsi, pudique mais offerte, elle apparût plus belle encore qu'au temps où il l'entrevoit dans les espaces stellaires. Le fracas de la mer se calma d'un seul coup. »

Si *Le Guépard* est le livre du bonheur, il a pourtant son envers italien : *La Storia* d'Elsa Morante. Deux grands livres populaires où dans l'un tout est beauté, et dans l'autre tout est misère. Et pourtant ce petit Useppa comme il m'a touché. Ce petit épileptique en qui je me suis reconnu ! Ce livre est si noir, que je ne sais si je le relirai ? Jean-Noël Schifano relate dans *E.M ou la divine barbare*, les derniers jours de la vie d'Elsa Morante. Baroque mais émouvant.

— Je n'ai jamais vraiment lu Camus, pourtant je sais qu'il me correspond. *L'Homme révolté* m'avait touché à sa première lecture. Je m'en souviens : « Ceux qui ne trouvent de repos ni en Dieu ni en l'histoire, se condamnent à vivre pour ceux qui, comme eux, ne peuvent pas vivre : pour les humiliés. » Sa voix raisonnable qui s'est élevé contre



ce siècle de robespierre fanatiques pour préserver la dignité humaine, force l'admiration. Et puis il y a eu la lecture du *Premier Homme* et de *Noces* – la beauté et le mystère. Je ne comprends pas tout ce que dit Camus, c'est pour cela que j'ai pour projet de le lire crayon en main, pour dialoguer avec lui : « *Vivre, bien sur, c'est un peu le contraire d'exprimer. Si j'en crois les grands maîtres toscans, c'est témoigner trois fois, dans le silence, la flamme, et l'immobilité.* »

Voilà ce qu'écrivait John Irving, qui n'est ni philosophe ni poète comme Camus, dans *The hotel new Hampshire* : « *Le pornographe prétend être dégouté par son travail ; le terroriste prétend qu'il n'est pas intéressé par les moyens. Les fins seules, disent-ils, nous importent. Mais tous deux mentent. Ernst aimait sa pornographie ; Ernst idolâtrait les moyens. Ce ne sont jamais les fins qui comptent – ce sont seulement les moyens. Le terroriste et le pornographe s'engagent pour les moyens. Les moyens sont tout pour eux. La déflagration de la bombe, la position de l'éléphant, le Shlagobers et le sang, c'est ça qu'ils aiment. Leur détachement intellectuel est un mensonge ; leur indifférence est feinte. Tous deux mentent sur leurs grands idéaux. Un terroriste est un pornographe.* »

Dans ce livre émouvant mais sans prétention, John Irving, pour qui la fin ne justifie jamais les moyens, rejoint le philosophe dans le combat qu'il mena

pour faire entendre la raison, là où il n'y avait plus qu'hystérie et intolérance. *L'Ordre libertaire* de Michel Onfray, pour quelqu'un, qui comme moi, n'a pas de vraie culture politique mais seulement sa boussole intérieure, est une belle introduction à l'œuvre de Camus.

— Lorsqu'en 2004 Gérard Mordillat et Jérôme Prieur sortent leur livre *Jésus après Jésus* quelque chose s'éclaire en moi : « *Pour les barbares du bassin méditerranéen qui veulent suivre la voix de Jésus, il est hors de question de suivre la loi juive, car la loi ils en ont déjà une, c'est la loi de César.* » Mordillat-Prieur ont eu la ténacité et l'intelligence de défaire la tresse si bien nouée pendant des siècles, de l'historique et du théologique dans le christianisme. Dans la même phrase ils opposent deux conceptions de la loi qui déchirent toujours le monde : la loi civile, et la loi religieuse qui veut régir la vie civile. Une conception moderne et une conception archaïque du monde et des relations entre les Hommes. Il y a là, contenue dans cette phrase, l'idée, que les auteurs ne développent pas, que dès le départ, le christianisme est dans l'obligation pour survivre de séparer la foi de la loi. Il faudra deux mille ans pour que ce germe de laïcité apparaisse au grand jour.

— Je lis tout Gérard Mordillat : il m'envoie tous ses livres. Autant dire que je les lis deux fois avant de lui adresser mes critiques. De lui, mon préféré est *Vichy-Menthe*, ce livre a la saveur amère des *Souris et des Hommes* de Steinbeck.

— S'il y a une chose qui me révolte, bien au-delà de l'injustice sociale, c'est la discrimination faite aux femmes. La lecture du livre de Wassyla Tamzali *Une femme en colère* a mis les mots justes sur ma colère, et s'ils ne l'apaisent pas tout à fait, ils m'aident à la maîtriser, à mieux entendre la perversité qui se cache dans les arguments de ceux qui cherchent à déstabiliser les lois de la république : « *Les Nouveaux Indigènes de la République, comme la gauche radicale française, mettent la culture sur un pied d'égalité avec les droits de l'Homme. Au lieu d'exiger l'application réelle des principes de la République et, en premier lieu, la réalisation pleine et entière du principe de l'égalité de tous devant la loi, ils veulent être reconnus dans leur différence.* »

— J'ai connu Daniel Arasse quand je vivais à Florence en 1984. Généreusement il m'offrit une salle de classe de l'Institut français qu'il dirigeait, pour que j'en fasse mon atelier. Nous parlions souvent de peinture. La peinture était pour lui un mystère qu'aucune analyse n'épuisait, pas même

la sienne. Je continue à dialoguer avec lui quand le lis *Histoires de peintures* : il y a dans cette série d'entretiens qu'il accorda à France Culture, la simplicité de sa parole qui évoque le mystère au seuil duquel, la peinture nous pose ; un testament parlé en quelque sorte. Malraux dans *Le Musée imaginaire* formule cette pensée lumineuse que je ne cesse de méditer : « *L'art c'est ce par quoi les formes deviennent style.* » L'art pense et parle par ses formes, tout le reste n'est que discours stérile.

— Et puis il y a tous les auteurs qui m'agrandiraient si j'étais capable de les lire, mais dont le style m'empêche l'accès. Le plus exemplaire est James Agee dans *Louons maintenant les grands Hommes*. Je me sens jugé devant cette œuvre révoltée, je me dis que je ne suis pas à la hauteur, j'en lis quelques pages, puis je referme le livre. Mais pourtant j'y reviens toujours, espérant qu'un jour je serai intérieurement, à même de m'en nourrir.

« *Et ainsi dans l'odieuse grimace d'un sourire épanoui, qui prétendait simuler les façons de tous les jours, je leur donnai pour raison de les avoir suivis, une raison meilleure que d'avoir voulu les effrayer, je leur posai la question qu'en les rattrapant j'étais venu leur poser ; ils dirent ce qu'en général les noirs peuvent dire de moins compromettant : qu'ils ne savaient pas.* »





## « SI HORTUM IN BIBLIOTHECA DEERIT NIHIL<sup>1</sup> »

Cristine Guinamand

Solitude protégée par les piles de livres,

consolidant la cabane mentale ;  
poutres cristallisant les inter-  
connections,

établis où l'on peut disséquer ses  
réflexions, étayer ses hésitations...

Les livres...

Réservoirs d'images, gisements  
inépuisables de perturbation<sup>2</sup>, de  
bouleversement...

Enfance et adolescence sans livres.

Rapport au livre maladif et  
compulsif<sup>3</sup>.

Revanche à prendre, retard à rat-  
traper, manque à combler...

Les livres sont devenus un bouclier  
contre l'incuosité du milieu dont je  
viens et l'incendie de ce que l'on croit  
savoir.

Il y a donc dans ma bibliothè-  
que de tout, comme pour avaler le  
monde, mais surtout des livres d'ima-  
ges. Lumière dans les nuits subies,  
mémoire et révélateurs, ils éclairent  
aussi et surtout le travail avec tous les

parallèles qu'ils permettent de faire,  
intarissables banques de données où  
l'on va piocher.

Les livres font partie intégrante du  
travail en tant qu'objet. Découpage de  
certains, achetés en double, afin d'en  
garder un dans la bibliothèque, l'autre  
subira un démantèlement à l'atelier.  
Livres d'histoire, de géographie, de  
photos où je sélectionne et découpe  
des parties qui viendront architecturer  
les peintures. Vues satellitaires ; sol-  
dats courants, mourants ; architectures  
utopiques, etc.

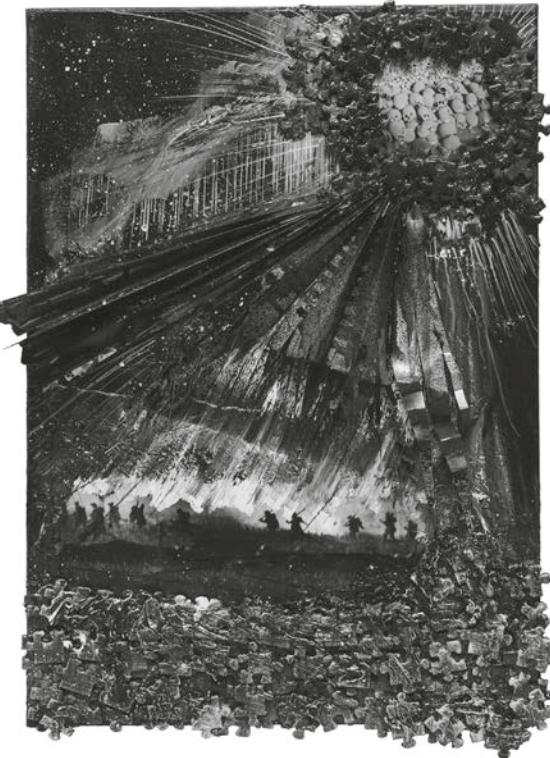
À l'atelier donc, les livres d'images  
seront morcelés, découpés, piétinés,  
tachés, et viendront faire corps avec  
les peintures, s'intégrant au sein de la  
peinture à l'huile et des divers maté-  
riaux utilisés. Devenant eux-mêmes  
matière dans le magma du faire, ou  
simplement pages scotchées au mur en  
attente de je ne sais quoi, d'un nou-  
veau point de départ, d'une nouvelle  
irrigation.

Il y a aussi ces livres qui « tombent

à pic »... *Gurs, 1939-1945: un camp d'in-  
ternement en Béarn* de Claude Laharie,  
alors que je travaillais à la série des  
« Hangars ».

J'étais partie pour connecter  
une « tranche » de cercueil (vu dans  
un documentaire sur I4-I8) et la  
construction de ces hangars agricoles,  
avant la pose du bardage, hangars que  
nous voyons pousser un peu partout et  
qui, à travers la structure en construc-  
tion, délimitent un paysage recadré et  
fractionné.

Les photos de ce « petit bou-  
quin », dont celles des baraques en  
construction, faisaient profondément  
écho aux pièces naissant à l'atelier. Ces  
quarante hangars – 40 pour « mise en  
quarantaine », mise à l'écart – sont  
constructions et déconstructions dans  
la forme – support des œuvres : assem-  
blage de deux pièces de bois agrafées  
et découpées, comme deux pages d'un  
livre ouvert (diptyque et plis dans le  
un) – et dans le récit – va et vient entre  
des paysages apocalyptiques traversés  
par des structures et des architectures  
traversant ces paysages. Ce livre a fait  
basculer tout le travail dans une sorte  
de légitimité. À mes yeux cela augmen-  
tait la pertinence du travail et validait  
une certaine exactitude de ce que je  
cherchais.



Cristine Guinamand, *Sur la terre comme en enfer*, 2012,  
huile, agrafes, puzzle et collage sur toile, 43,5 x 31 cm.

Certaines séries de travaux sont  
entièrement liées à un livre : la ren-  
contre de *Sans titre* de Diane Arbus don-  
nera la série de dessins « Les amis de  
mes amis sont mes amis », celle de *The  
Book of Destruction* de Kai Wiedenhöfer,  
un travail à venir ; le récit de Kafka, *La  
Colonie pénitentiaire*, est en permanence



dans ma tête lorsque je travaille aux sculptures ; ou encore le magnifique *Retables*<sup>4</sup>, qui me conforte dans mes recherches autour des polyptyques et du tableau multiple. Décharges électriques que je ne peux atténuer qu'en œuvrant autour de et tout contre ces rencontres.

Ilya aussi cette effrayante proximité avec les mots de Daniel Pommereulle et les peintures contenant des lames de scie, des barbelés, des lames d'épée, des clous, des agrafes, peintures réalisées avant la rencontre de ces mots : « Les choses dangereuses se prennent à pleines mains, sinon comment en connaître l'éclatante réciprocité.<sup>5</sup> »

En collectionnant les pop-up et les livres-puzzle, j'ai eu envie de faire basculer la peinture dite « traditionnelle » vers une peinture éclatée et recomposée, en volume, composite, modulable, transformable. Une peinture qui continuerait, en quelque sorte, au-delà de ce qui est perçu, pour sortir d'une immédiateté imbécile...

La planéité de ces livres à systèmes, contenant un mécanisme développant un volume, me fascine... Fermés et ouverts d'ailleurs... Fermés pour le contenu d'une structure possible et cachée, et ouverts pour les architectures déployées en un geste.

Ouverture. Et hop!, vous êtes devant un vaisseau, une construction hallucinante. Et hop!, refermé, le livre avale toute la construction. Mais reste la mémoire et l'impact du geste (déplier/replier) et du va et vient (planéité/volume), ce passage en quelques secondes d'une occupation minimale de l'espace à l'habitation de celui-ci par un soudain gonflement, modifiant magiquement ce qui nous entoure, tout ça en papier, en fragilité, en économie de moyens...

En ce qui concerne les lectures théoriques, elles viennent plutôt après le travail ou quand il est bien amorcé, comme pour se protéger de ce qui a bien pu être pensé, analysé et mis en mots, justement. Trop décortiquer à l'avance peut faire perdre le chemin ou du moins celui vers lequel on tend ; dans les moments du « faire », il est préférable de garder sa propre « justesse ».

Pendant que je travaillais à la série des « Intérieurs »<sup>6</sup>, *Fenêtre* de Gérard Wajcman, *L'Image ouverte* de Georges Didi-Huberman, *La Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard, *Surveiller et punir* de Michel Foucault n'étaient pas très loin permettant une certaine imbibition nécessaire, à oublier en même temps une fois arrivée à l'atelier. Rester perméable à « ce » quelque chose révélé,

qui accompagne vos pensées, tout en le brillant et l'évacuant en même temps.

Les titres des peintures et des expositions sont parfois empruntés directement ou indirectement à ceux d'ouvrages, ou à des passages : « Espaces intranquilles », inspiré par *Le Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa ; *Sur la terre comme en enfer*, traduction<sup>7</sup> de *Gesammelte Gedichte* de Thomas Bernhard, devient le titre d'une exposition et d'une œuvre. Le titre d'un livre, dans ce qu'il contient ou transpire dans son tout, cible souvent à la perfection le tout et le particulier des œuvres.

Lorsque j'ai ouvert le recueil de Bernhard, les mots brûlaient mes mains... J'ai eu l'impression de disparaître dans la physicalité des peintures.

« Cimetière à Seekirchen » :

Il est écrit : *marchand, paysan, homme.*

*Une fois un seul est né,*

*Cent pendant la nuit furent perdus.*

*La guerre les avait jadis envoûtés.*

*Il est écrit : marchand, paysan, homme.*

*Il est écrit où et quand ils moururent*

*Une fois la pierre commença de parler,*

*Mais personne ne dit jamais la misère de leur mort,*

*La guerre les avait jadis envoûtés...*

*D'une aire de battage les gerbes embaument*

*[suavement.*

Ou encore, extrait de « Derrière les arbres est un autre monde » :

*Derrière les arbres est un autre monde,  
une herbe qui a le goût du deuil, un soleil noir,  
une lune des morts,  
un rossignol, qui ne cesse de geindre  
sur le pain et le vin  
et le lait en grandes cruches  
dans la nuit des prisonniers.*

Le parallèle le plus juste avec la peinture me semble celui de la poésie, qui ne décrypte pas mais s'imbrique aux œuvres, colle mais reste à part entière, révèle sans brûler, sans tuer. La lecture à voix haute accentuant ce sentiment.

Lorsque je parle de multitudes d'écritures dans la peinture, d'imbrications d'idées, de va et vient entre constructions et ruptures, entre forme et récit, les rencontres avec les livres y sont pour beaucoup bien sûr. Elles alimentent la machine, elles la remplissent de rage. Ma machine a besoin de rage.

Je viens d'ouvrir *Au revoir là-haut*<sup>8</sup> de Pierre Lemaître, et lisant : « Ceux qui pensaient que cette guerre finirait bientôt étaient tous morts depuis longtemps. De la guerre, justement. »

Je le referme.

Je pars travailler, en jetant un dernier coup d'œil au catalogue de la collection Michael Werner ; en exergue : « J'ai assis la Beauté sur mes genoux.



(...) / – Et je l'ai injuriée. » (Arthur Rimbaud) et dans la poche *Paroles de poi-lus*<sup>9</sup>, « des mots écrits dans la boue et qui n'ont pas vieilli d'un jour », pour relire des passages, et tenter de trouver la force qu'il faudra pour sortir quelque chose...

En ce qui concerne les textes consacrés au travail, ils permettent de mettre un doigt sur des évidences qui nous échappent justement. Stéphane Pencreac'h a écrit à deux reprises sur le travail<sup>10</sup>. À chaque fois, la simplicité, la précision et la justesse de ses mots m'ont permis de saisir, via un autre regard complice, une traversée des peintures. Drôle de sentiment d'ailleurs que d'être « foutue à poil » par les mots d'un autre qui « fabrique », et d'ailleurs, justement, parce qu'il « fabrique ».

Quant aux écrits de critiques d'art, souvent somptueux catafalque pour œuvre vide, je m'en méfie comme d'un missel.

1. « Si tu as une bibliothèque qui donne sur un kardin, que peux-tu souhaiter d'autre ? ». Cicéron, extrait de *Epistulae ad familiares*, IX, 4,1.

2. *Perturbation (Verstörung)*, Thomas Bernhard, 1967.

3. Rituel de couverture systématique et immédiat d'un livre qui entre dans la bibliothèque qui donne sur le jardin.

4. Caterina Limentani Viridis et Mari Pietrogiovanna, éditions Citadelles-Mazenod.

5. *Opus international*, n° 47, 1973.

6. Huiles sur papier.

7. Par Suzanne Hommel, éditions Orphée/La Différence.

8. Albin Michel, 2013.

9. *Lettres et carnets du front 1914-1918*, sous la direction de Jean-Pierre Guéno.

10. Catalogues des expositions, « La mort qui tue » (Trafic Galerie) et « Espaces Intranquilles » (galerie ALFA).

## L'APPARTEMENT DOUBLE

Jean Le Gac

POUR UNE EXPOSITION DE LIVRES D'ARTISTES, Anne Moeglin-Delcroix, laquelle fait autorité en ce domaine, nous demanda la liste réduite de nos lectures. Dans la mienne je donnais :



Adolfo Bioy Casares, *L'Invention de Morel*, mon livre de chevet,  
Henry James, *L'Image dans le tapis*,  
Jorge Luis Borges, *Fictions*,  
Raymond Roussel, *Locus Solus*,  
Jean Ray, *Harry Dickson*,  
Maurice Renard, *Le Pêril bleu*,  
Robert Pinget, *L'Ennemi*,  
Clément Rosset, *Le Réel, Traité de l'idiotie*,  
Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages*,

Italo Svevo, *La Conscience de Zeno*,  
Jerome David Salinger, *Nouvelles*,  
Ray Bradbury, *Le Pays d'octobre*,  
Lobo Antunes, *Volodine*, Tabucchi,  
Michon, Echenoz...

Par cette concision on espère toujours faire deviner le lecteur que l'on est, qui lit jusqu'aux monographies d'artistes hors-saison, laissés pour compte dont je ne supporte pas d'ignorer les vies.

Dans mes bibliothèques les livres présentent d'abord leurs couvertures comme à la vitrine des libraires et hier des bouquinistes. J'ai conscience de petits mausolées qui jalonnent toute ma vie d'homme et d'artiste. Personnellement je serai allé du livre à la vie, même s'il m'arrive d'ironiser sur le savoir livresque qui vous laisse un peu gauche dans la vraie vie.

Éloigné en province de la sphère artistique à la fin des années 60, je trouvais mes meilleurs moteurs de création dans les nouvelles, les essais, les romans, davantage qu'au contact



*Clémentine Margheriti*

---

ANN LOUBERT



[sans titre], 2009, huile sur ardoise, 3 éléments 25 x 35 cm, 1 élément 22 x 32 cm.

À travailler ensemble, dans une telle complicité, nous avons vite fait d'oublier la présence l'une de l'autre et les pauses sont consacrées à boire le thé, le café, à prendre quelques minutes de soleil, à parler du travail en cours, ou bien encore à frapper aux portes d'ateliers amis.

Je revois Clémentine compulsiver ses photos, imprimées ou fichées dans la mémoire de son ordinateur. Elle a, me semble-t-il, besoin de s'appuyer sur des gestes quasi-rituels : le placement à sa table, avec, à portée de main, ses assiettes à pigments, l'émulsion Wacker, ses chiffons et ses pinces. Elle travaille à la lumière artificielle, deux grands néons au plafond, et d'autres lampes halogènes orientées

vers les grands murs courbes où se réfléchit la lumière.

Je la revois aussi plisser les yeux, presque renfrognée, regarder longuement, en silence, une peinture en cours, posée à même le sol en lino, à la verticale.

Le soir, après sa séance de travail, elle traverse le long couloir peu éclairé du Bastion pour aller laver ses pinces aux lavabos de la salle commune. Elle essuie soigneusement ses assiettes, quitte ses espadrilles oranges, son vieux pantalon de velours noir côtelé, troué aux fesses et aux genoux, enlève son pull vert taché de peinture, la peau de mouton dans laquelle je la vois chaque jour, elle se rhabille et, pensive, se prépare à rentrer chez elle. Il m'est

arrivé de la croiser au sortir de l'atelier, tellement absorbée que son regard semblait tourné vers l'intérieur, à la manière d'un funambule vidé de trop d'efforts.

La première année de notre installation au Bastion, deux peintures (deux peintures seulement aurais-je envie de dire) ont particulièrement occupé l'attention de mon amie. Deux fois le portrait de sa grand-mère. Deux fois un portrait inlassablement repris, affiné, couche après couche avant d'être accepté comme fini.

Clémentine a besoin de temps, et de cette maturation lente propre à la peinture. Quand elle parle du travail en cours, elle dit qu'elle cherche à s'approcher au plus près de l'image, jusqu'à la faire tomber. Et l'image

peinte par Clémentine a besoin de ce temps, un temps où elle remet son ouvrage cent fois sur le métier, où elle ne craint pas l'excès de maturité. Car il lui faut pousser le plus loin possible la sédimentation du souvenir en image, sans négliger son intensité, avant qu'elle puisse enfin en détacher les yeux.

À ce propos, je me souviens d'une vive discussion que nous avons eue il y a quelques années au sujet d'un film de Pialat, *À nos amours*, que nous avions vu toutes deux. Le cinéaste y met en scène la toute jeune Sandrine Bonnaire, et vers la fin du film il tourne une scène improvisée dans une structure narrative par ailleurs très construite : le retour inattendu du père que tout le monde croyait mort, auquel doit faire face chacun des acteurs.



[sans titre], 2009, huile sur bois, 70 x 103 cm.

La question, en apparence, est simple : comment construire dans l'improvisation et inversement, comment improviser quand on construit ? Nous avons reconnu là le cœur même de nos modes de pensées, à la fois proches et dissemblables. Pour moi, qui suis dans l'improvisation permanente, la discontinuité des instants de dessins et des émotions, je vois en Clémentine mon double inversé. Là où je marche sur un fil ténu, fait d'instant disparates que j'essaie de rassembler pour

faire peinture, Clémentine, elle, se situe dans des compositions serrées à l'extrême. Elle ramasse, dans son corps comme dans ses images, l'intensité de moments de vie qui se dilatent sous ses doigts. Ses compositions prennent alors dans la durée une direction qui déborde le simple souvenir, et l'impulsion originelle de son geste de peintre. En définitive, nous gravissons la même montagne, chacune sur un flanc opposé ?

Clémentine accorde un soin particulier au métier qui est le sien. Elle se soucie de technique, des matériaux qu'elle emploie, qui servent méticuleusement à la sédimentation à laquelle elle s'affaire. C'est pourquoi elle peint essentiellement à l'huile, usant d'une émulsion moderne qu'elle fabrique elle-même : un mélange d'huiles, de pigments, de vernis et de colle à papier peint. Pour préparer ses supports, elle fabrique aussi un enduit « à l'ancienne », mélange de craie et de colle de peau. Vues sur écran ou tirées sur papier, les photos sont l'absence-même de matière. Pourtant, Clémentine aime la matière, dans ses excès et ses fragilités. Elle aime la matière épaisse ou fluide, l'excès d'eau ou d'huile, elle accepte d'emblée la fragilité de ses supports dont les bords s'écaillent ou se cassent comme porcelaine.

Aux supports légers et mous, elle préfère le compact de l'ardoise ou du bois, dont la densité de matière semble bien correspondre à la charge des images et surtout à l'intensité du souvenir qui la travaille. Ainsi, elle revient, couche après couche, de la grisaille posée en premier jusqu'aux couches de couleurs de plus en plus grasses, à la vitalité du souvenir qui puissamment s'impose jusqu'à



[sans titre], 2006, huile sur ardoise, 24 x 40 cm.

recouvrir le support dans son entier, jusqu'à le camoufler.

La densité de son sujet prend ainsi forme le plus souvent sur une petite surface, souvent envisagée dans son horizontalité, telles ces ardoises qui n'excèdent jamais la taille d'une ardoise d'écolier. Certaines parfois, aux bords frangés, émiettés ou même cassés, semblent aller dans le sens de ce fragile tangible, de cette solidité précaire, comme si la disparation, réelle avant d'être symbolique, était – jeu ou accident ? – l'ultime étape de l'entreprise du peintre.

Le bois aussi lui est familier. Lorsque Clémentine veut travailler à plus grande échelle, elle choisit de grandes plaques de bois reconstitué, sans jamais dépasser toutefois le format que l'on peut embrasser des bras



ou du regard. Là encore rares sont les formats qui s'essaient à la verticalité. Clémentine à coup sûr préfère les formats horizontaux qui font écho au standard classique des photos de paysage.

Plus rarement, et presque comme pour se détendre d'un rapport à trop de matière, Clémentine s'approche de supports papier, le temps d'une série d'aquarelles ou de quelques dessins. Le dessin peut alors toucher au diaphane, comme certaines de ses tables servies, images qu'elle reprend de livres de cuisine. Ou bien l'aquarelle, dans sa matière non plus huileuse mais coagulée de presque trop d'eau, cherche à soutenir une scène où des mains inconnues tiennent un nouveau-né, la tête d'un enfant, un portrait.

Les images sources du peintre sont des scènes de vie en vacances, des fêtes entre amis, un barbecue à la campagne, une sieste au bord de la piscine, des portraits de sa grand-mère, de sa sœur, de ses proches. Ces images sont essentiellement des photos couleurs qu'elle a prises elle-même, et qui lui

servent de vivier mémoriel et sensoriel. Ce sont des photos amateur, des notes qui n'ont d'autre intention que de servir son regard et soutenir sa mémoire. Clémentine puise dans ses tas d'images, dans les variations de poses, de certains moments découpés par l'outil photographique. Les prises de vue en rafale nourrissent son besoin de composer des peintures où la narration n'est jamais absente. La série « comme une phrase » en est un exemple frappant : le visage en gros plan d'une femme, la grand-mère du peintre, articule sous nos yeux une phrase muette que nous sommes invités à entendre sans pouvoir en saisir le sens. Comme s'il s'agissait d'une narration en suspens, ou bien d'une histoire dont on a perdu le fil.

Dans son rapport à l'image, Clémentine accepte d'emblée que les reflets, les flous, les bords coupés,

les hors-champs, les cadrages serrés participent à sa réflexion sur le statut de l'image peinte en rapport au réel et à la peinture. De ces décalages-là, le peintre joue sciemment : sa série de peintures de nuit, avec reflets de flashes, têtes coupées par l'obscurité et outrance de certains détails très réalistes, sur-éclairés, montre largement cet intérêt du peintre pour les glissements du réel à l'image, puis de l'image à la peinture.

Le travail de distorsion est notable, tangible encore une fois. Il s'agit surtout de laisser voir une autre perception de la réalité, un autre éclairage sur son vécu. Un portrait peint par Clémentine prend toute sa force dans la réunion des contraires, l'instant et la durée, le regard et l'absence, la proximité et l'éloignement. Ainsi certains portraits de sa grand-mère posent avec

acuité la question de l'altérité d'un proche. Une altérité étrange, dont le regard, la pose, la mimique presque, dérangent ou secouent.

D'autres séries se plaisent à jouer, monter et démonter, coller, repousser le sens d'images qu'elles utilisent. Une scène de barbecue grotesque, où tous les personnages ont des têtes identiques, cette scène déclinée en deux ou trois variations, s'offre ainsi la liberté nouvelle du photomontage. Le réalisme s'effrite, se mélange au grotesque, ou bien cherche à se ravitailler du côté de la peinture, de celle qu'on voit dans les livres d'images. Car Clémentine aime citer des détails, de ces tableaux qu'elle regarde avec autant d'attention que ses propres photos.

Un portrait de famille de Balthus se retrouve comme roulé sous les doigts

[sans titre], 2010, huile sur ardoise, triptyque, chaque ardoise 25 x 35 cm.





[sans titre], 2008, huile sur toile, 100 x 150 cm.



de l'artiste, un petit tableau d'une jeune fille tirant un rideau est une citation manifeste du même Balthus, un portrait de la sœur du peintre évoque discrètement les anges du primitif italien Sassetta, et ainsi de suite. Ici l'on sent que le regard s'est posé sur la peinture de Bonnard, là sur celle de Dürer, jusqu'à l'autoportrait à contre-jour, thème assez rare pour Clémentine, qui rappelle curieusement certains portraits du Fayoum, et surtout les autoportraits répétés de Paula Modersohn-Becker. À chaque instant,

[sans titre], 2008, huile sur ardoise, 22 x 32 cm.



[sans titre], 2009, huile sur bois, 70 x 103 cm.



[sans titre], 2008, huile sur toile, 100 x 150 cm.





[sans titre], 2012, aquarelle sur papier, 16 x 12 cm.

*Jérémy Liron*



LA MÉLANCOLIE DES FRAGMENTS  
*ou La Perception lacunaire de l'instant*  
– *Regard & Photographie* –

*Jérémy Liron*

*À chaque battement de mes cils, un rideau s'abaisse et se relève, sans que je pense à l'instant à imputer aux choses mêmes cette éclipse ; à chaque mouvement de mes yeux qui balayent l'espace devant moi, les choses subissent une brève torsion que je mets aussi à mon compte ; et quand je marche des maisons, tout mon entourage proche, à chaque bruit du talon sur l'asphalte, tressaille, puis se tasse en son lieu.*

MAURICE MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*

**N**OUS VIVONS LE MONDE DEUX FOIS : d'abord à la manière d'une innocente évidence, sans en prendre la mesure, occupés à faire, à être, tout entiers soumis à la passée du temps. Ensuite, par la représentation que nous nous en faisons, les images que nous lui arrachons, par lesquelles nous le retenons un instant dans sa course, l'amenant à nous furtivement. C'est ainsi que nous le posons comme réalité, le considérons, le pensons enfin. Les choses semblent n'exister pleinement, c'est à dire *pour nous*, que du fait de cette objectivation,

cette abstraction qui en passe par la représentation et le langage.

Curieuse chose que cette mémoire immédiate, attentive à construire le monde comme un rêveur construit au fur et à mesure le chemin sur lequel il s'avance et qui s'en va, sitôt passé derrière l'épaule, rejoindre l'incertain. En fait de chemin, c'est un sillage que l'on laisse derrière soi, une brassée confuse et passagère que l'on traîne. On ne se souvient que peu de temps – quelques secondes tout au plus – des visages croisés dans la foule, de la perspective d'une rue une fois passé outre et pourtant,

JÉRÉMY LIRON

121





Paysage 33, 2007,  
huile sur toile sous plexiglass, 123 x 123 cm.

un instant ils ont été le monde ; on y a buté comme aux parois de pièces compliquées. Le regard n'a fait que s'y appuyer : on ne retient pas le sol sous ses pas. Dans l'ordre courant, chaque chose qui s'offre à nous ne semble qu'un bref surgissement venant au-devant du vide avant de s'évanouir et retourner à la nuit – une éclipse. Ainsi se fabrique peut-être la poésie, procédant, comme l'écrit Balzac « d'une rapide vision des choses ». Accordée à ce qui échappe.

N'est réel, indubitablement réel, que l'instant auquel nous sommes furtivement présent comme semble l'être

le doute auquel, à toute extrémité, bute Descartes. Il s'efface comme on ferme l'œil pour resurgir un peu plus au passé, à la manière d'une résurgence, d'un souvenir. Et peut-être que le langage n'est rien d'autre que cette insistance des choses à habiter le présent, ce perpétuel reflux qui demande en l'absence de lui-même à se manifester. Le paysage se fixe mieux à distance, lui aussi. L'étalement le calme. Il existe par le retrait des choses, se fabriquant dans l'énonciation de la perte et la substitution de l'image par-devant le réel. L'instant est dramatique dans l'insaisissable abîme qu'il creuse.

On connaît cette sensation de vertige tenace et trouble qui nous étreint parfois sur les routes à remonter lentement la glissière de sécurité et les paysages qui la borde, à s'oublier dans la marche sur un chemin de campagne ou même à se tenir immobile simplement au milieu d'une place dans un des plis d'une ville : « se percevoir, simple, infiniment sur la terre » (Mallarmé). Le monde se creuse autour de nous dans ses dimensions impensables, ses étendues vertigineuses : l'espace et le temps nous emportent, nous arrachent continuellement à l'immobilité sereine des pierres, à la certitude que renvoie leur volume en même temps que quelque chose nous

fige en nous-mêmes, nous sidère. Nous ne connaissons pas la quiétude absolue de la permanence, ni les limites rassurantes d'un domaine. Nous ne savons pas à quoi nous en tenir. Nous bricolons des souvenirs à partir des remous effacés d'un sillage tout en sachant au fond que le passé n'existe pas, que nous le fabriquons au présent, avec les matériaux du présent et son illusion. En sachant qu'il est une forme, comme le dira Roland Barthes, que l'histoire emploie son temps à remplir car, toujours « se cache derrière la figuration d'un passé le présent qui l'organise ». Que seul, enfin, existe l'instant, sa fuite et son vertige, cernés d'un vide immense autour. Les choses passent, au bord de l'œil. Et c'est déjà faire image, retourner l'immobilité des rues sur notre mobilité réelle. On aura parfois marché dans la ville avec l'impression d'être à la fenêtre d'un train, en retrait du monde et incapable de retenir quoi que ce soit. On aura marché dans la ville comme à la fenêtre de soi.

On dit que l'on ne retient que ce que l'on reconnaît et qui s'accroche alors à nous d'aller rejoindre au dedans une expérience similaire. Qu'il s'en suit parfois une impression de



Paysage 47, 2007,  
huile sur toile sous plexiglass, 123 x 123 cm.

déjà-vu, perception et mémoire s'accordant jusqu'à la confusion. Et tout le reste file, auquel on aura été présent sans savoir. Les pensées que l'on traîne ne sont rien d'autre que les connexions plus ou moins conscientes et plus ou moins singulières par lesquelles on tresse le tissu du monde. Des points qui vous accrochent au dépend de l'entour. Et penser ne consiste sans doute en rien d'autre que considérer chaque jour avec un peu plus d'aplomb et un peu plus de matière ce que nous avons laissé en suspens, vécu sur le fil et qui n'a fait jusqu'ici que nous échapper. Ce que



Paysage 53, 2007,  
huile sur toile sous plexiglass, 123 x 123 cm.

attitude. Par comment la main s'attache au coude de l'autre bras laissé à pendre le long. Une façon, une inclinaison de l'être : toujours un détail qui découpe le corps. L'ensemble nous dépasse toujours, dans son ampleur ou sa complexité, nous condamnant à réduire les choses à un schéma, une formule synthétique, aux signes pauvres d'un langage. Ce qui donne son ampleur expressive à telle esquisse de geste, à telle posture, ce sont les milliers de corps croisés qui l'habitent, les innombrables chorégraphies véhiculées par les films, la télé, la presse, par nos souvenirs de scènes vécues ; et même ces sortes de clichés que l'on prend en pensée et qui sont les aspects discontinus et multiples d'une même chose, le tout mêlé, tordu par la mémoire et ses fictions. Chaque svelte silhouette a sa Gradiva, échappée de la page ou de l'étude à travers des rues mornes et dont se marque en nous la courbure d'une cheville surprise dans un geste ordinaire et à laquelle on confie d'accueillir nos désirs. Ainsi, s'engouffre dans le moiré d'un pli notre connaissance, notre expérience entière des textiles. Remontent en nous les souvenirs tactiles, les frôlements, tout autant que les images de mode qui envahissent les rues, les magazines, les élucubrations baroques qui tapissent

l'on n'a pas su relier, arrimer à quelque bout de sens et s'en remet aux limbes.

Si vivre, comme l'écrit Jacques Anquetin, est une « vieille habitude qui nous traverse sans nous appartenir », penser, c'est vivre une seconde fois pour révéler les volumes de la première. C'est ce retard sur l'expérience qui la révèle à elle-même et par lequel on peut espérer atteindre, un peu au moins, la substance de ce qui fuit.

On attrape les êtres par la fossette qu'esquisse un sourire, l'ombre que projette dans un mouvement la courbe d'une joue, un regard vague, une



Paysage 60, 2008,  
huile sur toile sous plexiglass, 123 x 123 cm.

tous les plafonds de Rome et qui sont comme des rêves de plis tournés sur eux-mêmes... Il y a dans chaque image que l'on lève pour soi, l'immensité invraisemblable de ce qu'on y associe. Chaque image extrait des mouvements du monde ce monde qui nous accompagne au-dedans par le flux continu de la conscience. Chaque image formule en un murmure les regards qui la hante, attendant d'être confirmés.

C'est sans doute dans cette duplicité, ce commerce du monde du dedans et du monde du dehors que s'enracine le « fantastique social » des images, leur



Paysage 63, 2008,  
huile sur toile sous plexiglass, 123 x 123 cm.

pouvoir littéraire ; cette inquiétude qui fascina Mac Orlan et par laquelle elles échappent à leur ordinaire.

*Chacun sait lire entre les lignes. C'est-à-dire que chacun sait découvrir un reflet de sa propre inquiétude derrière un rideau d'arbres, devant un carrefour, au coin d'une rue, derrière une porte mal fermée. Il y a des minutes où le monde s'arrête de respirer afin d'écouter. Le fantastique social n'est qu'une interprétation plus ou moins ingénieuse de cette image assez compliquée.*

Quand le monde se donne à lire comme une énigme, c'est qu'il se donne à lire comme une image. Et les images en retour se donnent à lire comme un monde.



*Paysage 123, 2013, huile sur toile sous plexiglass, 123 x 123 cm.*

« En laissant les images des objets éclairés pénétrer par un petit trou dans une chambre très obscure tu intercepteras alors ces images sur une feuille blanche placée dans cette chambre. [...] mais ils seront plus petits et renversés. »

LÉONARD DE VINCI

ON AURA TANT EXTRAPOLÉ LE MONDE qu'on ne le regardera plus un jour que comme une grande banque d'images, de fragments, nous parlant de loin de quelque chose qu'on ne sait plus voir. Nous porterons en nous notre caverne platonicienne, le tumulte des existences nous parvenant à travers des écrans, les images s'imposant comme notre réalité : des motifs à volonté.

Le réel pourrait disparaître, on en percevrait un temps encore, en pure illusion, la lueur intacte, persistant dans les images que l'on s'en fait comme on le dit des étoiles dont l'éloignement dans l'espace influe sur la perception que nous en avons dans le temps nous les donnant pour rayonnantes quand elles sont depuis des années éteintes. On ne verrait même pas la fin, dans l'instant, déconnectés du fait même.

*Paysage 67, 2009, huile sur toile sous plexiglass, 123 x 123 cm.*

L'appareil photo a depuis quelques temps quitté son apparence ancestrale, massive, le métal et le verre, le bois de ses origines, soigneusement vernis, qui l'attachaient aux plus improbables inventions du XIX<sup>e</sup> siècle, pour revêtir des formes plus compactes et plus mobiles, plus modernes. Greffé dans n'importe quel téléphone portable, à portée de main, il en devient un





*Paysage 128*, 2013, huile sur toile sous plexiglass, 123 x 123 cm.

*Alexandre Hollan*

JEAN-YVES POUILLOUX



les cadres de sa vision normale, elles ont substitué un ordre et une disposition harmonieuse à la maladresse, à l'incohérence, à la confusion de ce qui se présente «réellement» à son regard. Il dit, un peu plus loin, «... peu à peu, les œuvres des classiques, lesquelles représentent une somme de connaissances, la somme des connaissances qu'ils avaient de la réalité, et non pas leur vision, ces œuvres se sont substituées à la vision même de la réalité», si bien qu'une peinture qui se propose de correspondre le plus véritablement possible à la vision réelle court le risque de paraître elle-même peu cohérente, non conforme aux canons reçus, aux cadres de ce qu'on nous a inculqué. Elle risque de paraître ratée, et doublement : d'abord pour le spectateur parce qu'elle n'offre rien qui puisse s'assimiler à ce qui est conventionnellement reçu, à ce que les représentations académiques nous proposent comme des figures du monde tel qu'il est conformément aux idées admises, ensuite pour le peintre, parce que la «vision» est si rapide, déconcertante, et fugitive, que les traits inscrits sur la surface de papier ou de toile paraissent sans cesse manquer leur cible, que chaque tentative semble se solder par un échec. On

pourrait à chaque essai aller plus loin, s'approcher plus près de rejoindre la réalité. Quand il s'acharne, après dix-huit séances de pose, à faire le portrait de James Lord, trompé par son propre modèle qui par ruse l'oblige à s'interrompre, Giacometti soupire : «C'est dommage. Nous aurions pu aller tellement plus loin. Il y a une ouverture. Il y a une réelle ouverture. C'est la première fois de ma vie que j'ai eu une ouverture comme ça». Mais il a conscience de s'être interrompu avant l'instant décisif, et même si le portrait lui convient, enfin lui convient à peu près, comme un moindre mal, un sentiment d'échec subsiste, il aurait fallu reprendre, recommencer, ou au moins poursuivre, aller plus loin.<sup>1</sup>

Goethe disait, je crois, que l'essentiel était de conserver dans la perfection de l'œuvre achevée la maladresse de la première ébauche, et parfois cette maladresse ne se dissimule même pas, elle se voit, elle insiste et saute aux yeux : le plateau de la table n'est pas horizontal, les cerneaux de

*Le Déchêné*, 2008,  
gouache sur papier, 65 x 100 cm.

*Grand arbre*, 2010,  
aquarelle sur papier, 45 x 70 cm.





du regard ; à chaque trait se pose la question « qu'est-ce que voir ? », ou encore celle-ci, plus bizarre sans doute : « comment se fait-il que ce que je vois me constitue aussi certainement que je constitue ce que je vois ? ». Ce sont, me semble-t-il, de telles questions qui animent, parfois agitent et parfois au contraire calment, l'existence et le travail d'Alexandre Hollan, consacrés pour l'essentiel (autant que je sache) à une quête à la fois esthétique, existentielle et spirituelle. J'ai la chance d'être témoin de son travail depuis une trentaine d'années, d'avoir fait avec lui, avec ses aquarelles, lavis, ou dessins une rencontre qui a modifié sensiblement ma façon personnelle de percevoir les objets, la nature, en particulier les arbres, ma perception des couleurs, ma sensation de la lumière, et probablement aussi aidé à mieux sentir le rythme de mon propre souffle, à éprouver plus précisément la hâte ou la patience qui composent mon inadvertance ou au contraire ma disponibilité à la présence des choses, à ma présence aux choses. De longues conversations, des promenades, des expositions où il m'a demandé de prendre la parole, des textes que j'ai écrits pour essayer de rendre plus accessible, moins déroutant, ce qu'il fait et ce qu'il cherche,

l'amitié qui s'est nouée, m'ont aidé à entrer en résonance avec sa démarche dans un échange où j'ai le sentiment d'avoir beaucoup reçu.

C'est d'arbres qu'il s'agit ici, des arbres en nombre restreint, toujours les mêmes, qui vivent dans l'Héraut, autour de la petite maison de vignes où habite Alexandre Hollan pendant l'été depuis bien longtemps déjà, des oliviers, des chênes verts, ils s'appellent « *Le petit Poussin* », « *Le Verseur* », et de quelques « connaissances » nouvelles, plus grandes, imposantes même, sur les hauts de Viols le Fort, qui ont reçu un nom singulier, « *Le Foudroyé* », « *Le Gardien de la forêt* », d'autres encore comme cet immense chêne vert à l'amplitude démesurée auquel j'ai donné à part moi un nom secret. Ce sont toujours les mêmes, devant lesquels, matins et soirs, inlassablement, recommence le même travail entre ombre et jour, entre lumière et crépuscule. Non, j'ai tort, ce n'est pas « le même travail », c'est même tout le contraire. Des cheminements

*Le Solitaire*, 2008,  
gouache sur papier, 65 x 100 cm.

*Le Chêne-bas*, 2012,  
acrylique sur toile, 60 x 92 cm.







*Le Bosquet de Félix,*  
2012, fusain sur  
papier, 50 x 65 cm.

*Le Chêne du garde,*  
2011, fusain sur  
papier, 50 x 65 cm.



*Le Grand chêne  
le soir,* 2002,  
acrylique sur papier,  
57 x 76 cm.

*Le Grand chêne du  
Val perdu,* 2011,  
acrylique sur toile,  
65 x 92 cm.





Écritures d'arbres, 2011-2012, acrylique sur papier, 4 séries de 200 x 32 cm.

*Gérard Titus-Carmel*

MARC BLANCHET



## JUNGLES

---

*Marc Blanchet*

### JUNGLES / *une vision*

C'EST UNE APPARITION. Telle une voix venue des profondeurs, cela se déploie dans l'espace, l'envahit, en contraint le cadre – l'apparente limite. L'extension en cours se multiplie, ensemence le sensible où nous avons pris place. Puis elle poursuit, au-delà de la toile, va rayonner dans l'invisible. Qu'elle ait la dimension presque monumentale d'une fresque, soit réalisée sur toile, papier journal, lithographiée sur papier kraft ou présente en un livre d'artiste – l'image picturale rencontrant sa sœur poétique – la série des *Jungles* de Gérard Titus-Carmel ne cesse de s'étendre. Elle déborde ce Temps que la peinture exprime, en modifie la mesure par des élans, des déflagrations, des instants inconnus.

Dans chaque œuvre, la couleur jaillit, monte et irise, garde une ligne jaculatoire – une obsession en

mouvement. Elle resplendit dans le cœur impossible du tableau, contraste avec d'autres lueurs, proches et dissemblables. Elle croît au-delà des frontières jusqu'à nourrir une violence que la lumière embellit. Ces exclamations de couleurs délivrent une interrogation essentielle : comment parler d'elles, restituer avec justesse leur présence ? Cette suite d'épiphanies en appelle dans son silence au désir de nommer, afin de saluer la fraternité secrète qui s'éveille ici.

Quelles paroles pour cette apparition ? Bouquets d'organes ? Torses libérant la couleur par l'explosion de leur souffle ? Temps d'une *matière retrouvée* ? Ramifications de plantes aimantées par le ciel ? Constellation de palmes ? L'œuvre est là : quoique visible, elle est également au travail, comme si elle n'avait pas fini de naître, de se faire, de se dire. *Au travail :*

GÉRARD TITUS-CARMEL

165





un accouchement, qui serait à la fois le geste et l'œuvre. Le geste est l'œuvre : c'est une des vérités secrètes de la série *Jungles*, et du travail de Titus-Carmel depuis de nombreuses années.

*Jungles* déjoue notre tentative de nomination, comme de description. Elle crée un jeu de miroirs qui trouble l'œil du regardant. En découvrant chacune de ces œuvres, celui-ci doit diviser son regard pour les apprécier (toute pensée se divise devant l'existence d'une nuance). Cette explosion sensuelle multiplie en effet son jeu de formes au moment de sa vision à travers une multitude de cadres. Leur géométrie, quoique connue, cesse d'être des rectangles juxtaposés dans une même œuvre pour un trouble qui devient la raison de notre admiration. Chaque peinture est une et en contient d'autres : *Jungles* de Titus-Carmel – hors de toute mosaïque – crée un vertige où la beauté de formes, dans un retour d'apparente ressemblance, rencontre son inachèvement. L'écho a trouvé ici une terre : il l'ensemence de ses voix.

Marouflage et division, découpage et unité : une pensée est en cours. Elle ne cesse de se prononcer, d'enseigner sur le geste du peintre tandis que la séparation devient nombres. La main de l'artiste puise dans la matière, la

multiplie : chaque tableau devient le double infidèle de l'autre. *Jungles* raconte également une présence qui joue avec (ou subit) les strates perméables de la conscience. Elle révèle que la peinture, si elle est le lieu d'enjeux des formes comme la redécouverte permanente de la couleur, ne se sépare jamais d'une histoire plus précise – davantage que la simple définition d'un tableau selon des équilibres et des matières. Elle énonce quelque chose d'une transcendance qui devient *en cet espace* un désir divisé dans son apparition.

Ce désir crève l'apparence. Il ne cesse d'appeler l'élévation que la lumière éveille – et que la nuit renouvelle dans ses absences. La Nuit est la mémoire dont proviennent les peintures rassemblées sous le nom de *Jungles*. Chacune en impose le nom forestier. Chacune comprend les autres. L'ensemble s'impose telle une suite musicale. Un thème est employé jusqu'à disparaître dans l'écoute sans pour autant s'évanouir. Que ce terme de Nuit ne soit pas un subterfuge pour dire les errements d'une conscience, ses formulations sur la toile ou le papier par l'écriture double de la peinture et de la poésie. Cette intériorité vécue dévoile la nôtre : prêtons-lui d'emblée le pouvoir de connaître en nous de secrètes

métamorphoses, des accouplements mystérieux, des forces sensuelles. Les formes continues et asymétriques de *Jungles* (dans leur reptation vers la lumière, l'extension qui les lie et les dénoue) racontent la nuit d'où elles fuient, en nommant justement la présence où elles parviennent à s'établir.

La nuit en mémoire, le jour pour apparaître : ces formes dont la grâce est menacée de toutes parts disent, par la fragilité inhérente à tout surgissement, les limites d'un monde dont la peinture veut s'affranchir. Elles ne sont plus tributaires d'une histoire étroite où la peinture ne serait plus aujourd'hui que décoration dès lors qu'elle quitte les terres du « figuratif » ou ne veut pas s'établir dans les définitions paralysantes de l'abstraction. Seules existent – au-delà des nominations savantes et des raccourcis intellectuels – ces formes en reflet du monde, se réinventant à travers lui, à travers la peinture telle que nous nous fatiguons à vouloir la soustraire de son mystère, pour l'encercler de l'écriture rouge d'un jugement et lui donner comme note le prix de nos peines.

*Jungles* est une somme de prières et d'exhortations, de volontés et d'abandons, d'accords et de ruptures. Née de la forêt obscure de l'être, elle



*Jungle II*, 2004, acrylique sur toile, 210 x 150 cm.

ne le rejoindra que tardivement en son dernier sommeil, quand la nuit d'une existence aura rejoint la Nuit suprême. La série des toiles et dessins de Titus-Carmel recueille une pensée et lui octroie un espace dont elle contrarie l'étroitesse en des volutes à la fois arrachements et semences. Elle le recueille et l'étend en paysages, en



*Jungle III*, 2004, acrylique sur toile, 210 x 150 cm.

cathédrales, en *Mémoires*. Elle offre au monde comme à elle-même une résurrection d'offrandes. Je dis *Elle* : féminisons l'infini.

Le peintre s'inscrit à la croisée de ce lien. Il en est traversé. Sa main saisit une éternité qui s'abandonne à travers lui. Dans les toiles et dessins de *Jungles*, il y a la reconnaissance d'un temps

dont l'appréhension devient difficile pour toute société ironisant devant la pensée. Il y a une quête qui est celle de la peinture : le règne des images indéfiniment reproduites l'a submergée jusqu'à nous en faire souvent douter, regretter ces voyages, parfois pèlerinages, pour voir une œuvre, découvrir l'espace d'une solitude égrenant ses silences dans l'espoir d'un véritable lendemain. *Jungles* poursuit ce temps singulier par la confrontation entre nature et culture qui fonde les derniers cycles de l'œuvre de Titus-Carmel.

Ce fut un temps et c'est encore le Temps vers lequel nous regardons quand nous méditons devant ces tableaux. Un tel recueillement, la peinture l'appelle. *Jungles* invite à le ressentir dans un déploiement où la rigueur côtoie la perte, la perte la révélation. Une fécondité aussi, qui ne repose sur aucun systématisme tant elle est maîtrisée par l'artiste dans son surgissement, soit une *Grande Jungle* (acrylique sur toile en six fragments – chacun un tableau en soi), et, dans des formats variables, treize peintures à l'acrylique sur toile, quatorze dessins sur papier journal, trois triptyques, deux lithographies (dont une sur papier kraft) et un livre d'artiste : *Paysage au revers*.



*La Grande Jungle*, 2004, acrylique sur toile, 324 x 390 cm.



Jungle IV, 2004, acrylique sur toile, 210 x 150 cm.

Nous nous rappelons ainsi une certaine Histoire de la peinture : ces toiles l'interrogent à nouveau, sans pervertir les faits, avec un certain sourire devant nombre de théories contemporaines (elles sont souvent le fait d'individus qui n'ont jamais eu le plaisir de toucher un pinceau et n'ont que l'écriture pour juguler leur désarroi).

Aucune amertume dans ce propos : un peintre poursuit ses métamorphoses au-delà de telles considérations. Il connaît ses choix, il sait l'ironie ambiante : une véritable solitude est peut-être à ce prix.

Dans sa profusion, son épaisseur, son dépeçage maîtrisé comme certains dérèglements des sens, *Jungles* combat la force ambiante de notre monde contemporain : celle des images en surnombre, où l'on perçoit sans pénétrer, déchiffre sans s'émouvoir. La peinture suppose cette double solitude : celui qui réalise, celui qui reçoit. Ensemble ils créent l'élan, la dynamique d'une même solitude. Le nom de cette série (qui échappe à la norme et pourtant se féconde, multiplie les trajectoires de l'œil sur chacune de ses surfaces) nourrit une solitude commune. Elle éveille devant un mystère propre à toute origine.

*Jungles* raconte la lumière. Elle dit, intime que nous sommes cette part du monde où la conscience est une irisation dans la nuit des gestes et des pulsions. Elle nous fait face. Ces jets *tendus*, ces courbes dont la ligne respire au-delà d'un simple tracé naturel, ces espaces épris de divisions rectilignes dont l'éblouissement déborde la fixité : toutes ces présences surgissent

pour l'apparition d'un temps autre. *Jungles* fixe des rendez-vous, invite à considérer certitudes et devoirs. Elle prolonge nos désirs par ses vertiges et pourtant se courbe, à l'image de ce qu'elle accueille, avec l'attention des choses vraies. Un foisonnement est à l'œuvre : il est venu pour annoncer notre retour. La matière et l'origine. La couleur et l'infini. Dans le végétal, une nuit qui est celle du corps. Il vient séquencé et sublime. Vivant et menacé. Il reflète ce qui tient en l'humain – au tréfonds de la parole.

Dans *Jungles*, une prise de risque : incarner les limites auxquelles se mesure le peintre – la rencontre du végétal et du séquentiel. À ces œuvres lumineuses (chaque partie témoigne d'une contraction, d'un effort qui suppose autant l'arrachement que l'ouverture), Gérard Titus-Carmel donne une terre, certes malléable, mais qui, de vitale et charnelle, pourrait devenir boue, poussière, ou extinction. Ces gerbes de lumière – dont le terreau, quoique né d'un bas qui vaut comme socle, demeure dans l'invisibilité – s'étendent, plus découpées que mesurées. Une violence a été imprimée au geste de l'artiste. Il n'a plus qu'à recomposer ces visages épars pour nous donner à voir

une épiphanie. Or, ce visage, morcelé et complet à la fois, dans son sillage signe l'impression qu'il fuit ses propres limites. La pensée éprouve devant lui des sensations aussi vraies que fragiles.

Ce sentiment vient du fait que ces corps découpés, fracturés comme des côtes christiques, cependant sensuelles comme des palmes, tendres comme toute croissance amoureuse, ont pour nom : *Jungles*, confiant ainsi quelque chose d'un sujet sans l'affirmer. Titus-Carmel ne peint pas *sur le motif*. Son art du découpage et du marouflage emmène la découverte de ces toiles vers d'autres songes. *Jungles* : ce mot ne résonne-t-il pas dans son exotisme et sa méconnaissance ? Si la forêt en appelle à la tradition dantesque, à une lecture où nos propres connaissances restent liées à la civilisation occidentale, *Jungles* nous dépose sur un autre hémisphère. Elle fait accéder, par ce nom, par ces œuvres, à un ailleurs où le fantasme côtoie l'inconnu.

Il existe des images, entre livres d'enfance et reportages. Nous pouvons évoluer mentalement dans de telles contrées, palper par l'imagination ces domaines où l'épaisseur s'appuie sur la transparence (si ce n'est l'inverse), où les rayons de lumière percent à



*Jungles - Dessin n°5*, 2004, acrylique sur papier journal marouflé sur carton, 100 x 100 cm.

*Jungle I*, 2004. acrylique sur toile, 162 x 130 cm.





## L'ATELIER CONTEMPORAIN

Association de droit local / Siret 790 625 461 00013  
4, boulevard de Nancy / 67000 Strasbourg

### Abonnement

(une année, deux livraisons) : 40€ (envois franco de port)

### Direction

François-Marie Deyrolle  
(francois-marie.deyrolle@orange.fr / 06 83 56 99 91)

### Conception graphique

Juliette Roussel  
(juliette-roussel@orange.fr / 06 71 90 30 30)

### Impression

Ott imprimeurs  
(ottimp@ottimprimeurs.fr / 03 88 59 11 22 / www.ott-imprimeur.fr)

### Diffusion-Distribution en librairies

R-Diffusion  
(info@r-diffusion.org / 09 65 29 35 98 / www.r-diffusion.org)

### Photographies des œuvres

*Alexandre Hollan* : Illés Sarkantyu  
*Jérémy Liron* : courtesy galerie Isabelle Gounod  
*Gérard Titus-Carmel* : Michel Nguyen, Michailis Papapietro

Revue publiée avec le concours de la **Ville de Strasbourg**,  
et de la **Fondation Jan Michalski**.

ISSN : 2269-4927 / ISBN : 979-10-92444-11-7

