



Yves Bonnefoy & Gérard Titus-Carmel

Chemins ouvrant

Préface de Marik Froidefond

L'Atelier contemporain
François-Marie Deyrolle éditeur



MARIK FROIDEFOND

Sur ce rivage de sable et d'herbe

YVES BONNEFOY ET GÉRARD TITUS-CARMEL n'ont pas manqué de compagnons de route. Nombreux sont ceux, artistes ou écrivains, à avoir partagé un temps leur quête au fil de ces hasards apparents qui président aux rencontres. Cheminant vers ce qu'il aime appeler la «vérité de poésie», Yves Bonnefoy a toujours apprécié le voisinage des peintres et de la peinture, proximité à travers laquelle on devine la résonance intime, ardente et pourtant mystérieuse, qu'il pressent en cet art. Parmi ces compagnons de travail et de pensée, Gérard Titus-Carmel tient une place singulière. Cet artiste, lui-même poète, sait les difficultés qu'un texte souvent oppose à se laisser *illustrer*, regimbant aux

images qui pourraient le figer ou le défigurer. Quoique familier de ces rapprochements entre poésie et peinture, c'est toujours avec une grande circonspection et une sagesse concertée qu'il accepte l'aventure – le jeu n'est jamais gagné d'avance, l'ambition de l'entreprise exige cette lucidité.

Aussi intenses soient-elles, les collaborations entre un poète et un peintre sont bien souvent ponctuelles: elles durent le temps d'une œuvre, d'un livre, puis chacun reprend sa route. Entre Bonnefoy et Titus-Carmel, pourtant, l'échange se poursuit. Il s'enrichit, s'avive et ne cesse de se renouveler. La remarquable pérennité de cette élection réciproque est le signe d'une affinité





rare, dont le privilège semble tenir autant de la grâce que de la nécessité. Car voici près de dix ans que se tresse ce dialogue entre ces deux belles et voisines solitudes qui, d'une rive l'autre, semblent se héler.

Ce dialogue est scandé par des œuvres majeures qui lui ont donné ses accents et ses formes. Ces œuvres révèlent une amitié vraie et, sans doute à la source de cette connivence, les contours d'une intuition partagée.

En présence de ces *Feuillées*, une « critique en rêve » ?

Dès la première visite de Bonnefoy à l'atelier d'Oulchy-le-Château, un jour du printemps 2003, une entente silencieuse lie immédiatement les deux hommes. À peine quelques semaines plus tard, Bonnefoy achève l'écriture d'un long texte. Un texte profond et lumineux, écrit avec la fulgurance de l'évidence. En quel-

ques pages, Bonnefoy saisit la singularité du travail de Titus-Carmel et en retrace l'évolution. Car « en présence de ces *Feuillées* » – tel est le titre de l'essai¹ –, Bonnefoy ne se contente pas de poser son regard sur les œuvres récentes de Titus-Carmel. Se tournant vers les dessins de la première époque, il les replace dans l'histoire de la pensée et de l'art du xx^e siècle et s'efforce de comprendre ce qui a conduit l'artiste à opérer un retour à la peinture et à la couleur à partir de 1984. Peu sont ceux qui oseraient s'aventurer dans une réflexion si ambitieuse sur l'un de leurs contemporains. Bonnefoy s'y risque avec allant, simplicité et sûreté. C'est que ce cheminement ne lui est sans doute pas complètement étranger et que, parlant de celui dont il reconnaît les doutes et les choix – un ami, oui, mais peut-être plus encore un allié, ou un *alter ego* –, il parle un peu de lui.

Selon Bonnefoy, l'œuvre de Titus-Carmel s'ancre dans l'expérience première d'un désarroi radical que l'artiste partage avec quelques

grands esprits du siècle – Giacometti, Beckett, Bataille, Freud, Kafka et d'autres encore, comme lui témoins du « négatif », grevés du « sentiment de n'être plus, dans l'espace du langage, que les visiteurs désespérés d'une maison désertée [...] dont les portes béantes donnent sur le vent et la nuit ». Les premiers dessins de Titus-Carmel sont, selon Bonnefoy, symptomatiques de cette inquiétude contemporaine et de la solitude fondamentale qui en découle : ils sont « l'expression directe de la pensée du non-être ». L'écrivain comprend ce choix exclusif du dessin, dans une société pourtant acquise à la peinture, comme une manière pour l'artiste de vivre de l'intérieur « tout ce qui est crise dans le rapport de l'esprit et du langage ». Bonnefoy montre ainsi que la capacité de figuration mise en œuvre dans la *Suite Narwa* (1978) et les *Constructions Frêles, Éphémères & Régulières* (1981), tout comme leur extrême rigueur comparable à celle de l'épure de l'architecte, autrement dit les moyens traditionnels d'une

« langue en paix avec soi », sont ici déployés pour produire des objets que la parole ne pourra essayer de dire qu'en avouant son opacité. Pour Bonnefoy, ces dessins en noir et blanc, « vrais monuments élevés à la nuit », font le constat du non-sens tapi dans nos représentations ; ils expriment avec force la crise de la confiance qu'a vécue le xx^e siècle et jettent un discrédit sur l'être-au-monde.

Bonnefoy avoue sa grande sympathie pour ce témoignage. Mais il insiste surtout sur l'élargissement qu'il perçoit dans le travail plus récent de Titus-Carmel où la pensée de l'absence certes subsiste, mais « cette fois tout imprégnée de couleurs dans une lumière qui semble diurne ». L'évolution de Titus-Carmel rappelle celle de Mallarmé qui, après avoir pris conscience d'une radicale absence d'être et de sens, après avoir appréhendé le Néant, annonce qu'il a trouvé le Beau. Pour Bonnefoy, cette révolution mallarméenne est de même ampleur que celle qui s'est produite chez Titus-Carmel entre ses dessins



et sa peinture plus récente. L'écrivain salue cet accueil à la couleur, tout en soulignant qu'il ne s'agit pour l'artiste ni d'une transgression, ni d'un reniement de ses œuvres précédentes. Le fait d'avoir éprouvé ce vertige du sens et d'en avoir gardé une lucidité qui sait l'illusoire semble donner à l'artiste le « pouvoir de se "tenir debout", de reprendre pied là où personne n'a pied » et d'accéder ainsi, sur fond de ce deuil, à une « conscience de soi active et œuvrante ». C'est elle dont les œuvres de Titus-Carmel d'après 1984 font l'épreuve.

Bonnefoy en voit notamment trace dans le travail de collage auquel se livre l'artiste, travail à la fois de coupe, de déplacement d'un fragment greffé sur un nouveau tout qui l'accueille, et travail sur la transparence des strates, sur ce qu'elles occultent et laissent, peau à peau, transparentes des visages antérieurs de l'œuvre. La série des *Feuillées*, dernière floraison du peintre au moment où Bonnefoy visite pour la première fois l'atelier, en est une manifestation éblouissante.

On comprend pourquoi le poète a perçu en découvrant ces œuvres un étonnant écho avec ses propres préoccupations, en particulier avec la pensée de l'anamnèse qui occupe une place grandissante dans ses écrits récents. Ces souvenirs qui remontent et hantent de plus en plus ses textes, poésie ou essais, s'apparentent en effet aussi à des traces absentes et pourtant insistantes avec lesquelles il lui faut composer et qui, comme dans les peintures de Titus-Carmel, « rendent plus difficile le contrôle de la pensée sur la tâche accomplie ».

Si, dans les superbes œuvres des *Dopo Como* ou des *Égéennes*, Bonnefoy considère la couleur qui vient buter contre les inscriptions noires comme « l'évidence en somme tragique » devant laquelle le peintre exprime sa réaction d'exilé face à « l'empêchement dans les mots », à regarder les *Feuillées* qui suivent, il lui semble que « tout de même, quelque chose d'autre s'ébauche ». C'est en cherchant à cerner ce « quelque chose d'autre » qui se dresse comme les

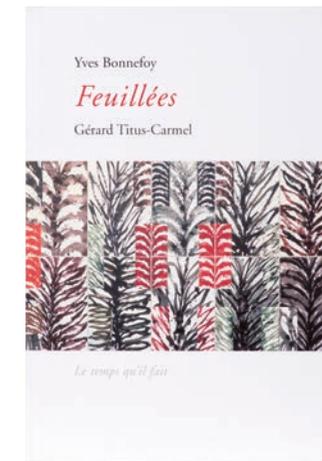
« fondations d'une poésie nouvelle », que l'intuition d'une proximité avec Titus-Carmel se fait la plus forte et que le discours critique se mue en véritable dialogue. Bonnefoy voit en effet affleurer dans ces œuvres ce sentiment d'unité qui lui est si cher, cette « qualité d'épiphanie simple, par quoi se dissipe l'angoisse » et qui, par delà la fragmentation des mots, peut conduire avec l'immédiateté de l'évidence vers la beauté, vers « un suprême bien, dans des images desquelles le continu ruisselle ».

L'acuité des formulations qui viennent ici sous la plume de Bonnefoy est frappante, comme si les peintures de Titus-Carmel lui offraient un viatique pour mieux cheminer au sein de sa propre pensée. Parler en ces termes de l'œuvre de Titus-Carmel ne va cependant pas de soi, et Bonnefoy

le reconnaît lorsqu'il souligne que ses peintures restent placées sous le signe de la « beauté tragique », tout comme sa poésie aux accents si désolés.

« Mais "ciel et lilas", c'est tout de même beaucoup » remarque Bonnefoy au terme de son essai, suggérant que les vers d'*Ici rien n'est présent* de Titus-Carmel, dernier recueil de poésie alors publié (Champ Vallon, 2003), confirment peut-être moins

le constat du titre qu'ils ne l'entourent d'ambiguïté. Reprenant les mots de Titus-Carmel, Bonnefoy alors interroge, comme pour lui-même : « se peut-il que parfois la paume de la nuit s'ouvre, avec en son creux un peu de lumière ? ». Question taraudante à l'aube de toute création. Et il répond, citant à nouveau Titus-Carmel : « il arrive que nous hissions de la beauté vers le ciel ».





Ales Stenar,
troisième gravure (aquatinte) et
épreuve d'essai.

illustrée de 2005, cette planche joue donc d'abord un rôle architectural: c'est elle qui nervure l'œuvre, tout autant qu'elle l'aère et ventile l'ensemble. Le grand feuillage noir qui se déploie sur toute la largeur de la page, chevauché à droite par un feuillage rouge aux palmes plus resserrées, le souligne encore. C'est ici aussi que l'illustration, quoique tout à sa tâche de «décorer», de structurer et de ponctuer le texte, prend une

certaine autonomie. Nulle mention végétale en effet dans les deux poèmes de Bonnefoy: dans ces feuillages qui rappellent sans équivoque les *Feuillées* sur lesquelles le poète écrivait l'année précédente, c'est bien la signature de Titus-Carmel qu'il faut voir, et sa voix qu'il faut entendre, mêlée à celle de Bonnefoy alors que le poème s'ouvre lentement et semble admettre, comme rasséréiné, qu'une autre voix se joigne à la sienne.

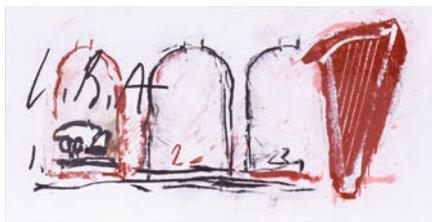
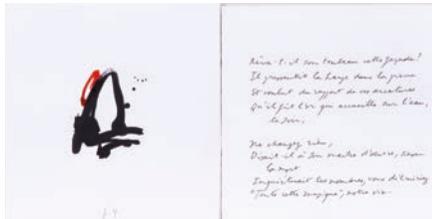
Compagnonnage autour du *Tombeau de L. B. Alberti*

Le second livre d'art réalisé par Bonnefoy et Titus-Carmel en 2005 témoigne également de cette poésie «transitive» dont le poète fait l'éloge la même année dans un entretien avec Odile Bombarde: «La poésie est foncièrement transitive, son texte est pour se défaire du moi et non pour le conforter, elle est donc, en puissance, associative, une alliance qui se propose». Accepter l'offre de l'autre, qu'il soit écrivain, peintre ou musicien, c'est «se porter en ce lieu d'assentiments et d'échanges» qui nous aide à combattre le «chevalier de deuil» qui est en nous et nous permet d'accéder à la poésie, précise le poète dans le même entretien⁷. Le double compagnonnage entrepris dans cette œuvre avec Titus-Carmel et avec Alberti reflète pour Bonnefoy cet essentiel besoin de la parole des autres.

Pourquoi Alberti? Comme Piero della Francesca, cet humaniste



du *Quattrocento* à la fois peintre, écrivain, mathématicien et architecte, fait partie pour Bonnefoy de ces hommes qui n'ont pas eu à subir de plein fouet l'autorité des prêches qui ont souvent réduit la poésie à des lectures dogmatiques. Convoquer Alberti, ce n'est donc pas ajouter une figure de plus à la grande galerie des ancêtres mais c'est accepter, pour Bonnefoy, de se confronter à une œuvre qui le requiert radicalement. À travers Alberti, et à travers Titus-Carmel qui en exhausse le visage par delà les siècles à la faveur d'un certain cousinage de pensée, Bonnefoy poursuit



son interrogation sur le nombre et sur l'image. L'architecture, dont Alberti est un des éminents représentants, est une beauté qui repose sur le nombre mais qui est capable, selon le poète, de donner le sentiment de l'unité au-delà des approches fragmentaires de l'intellect. Même si elle oblige celui qui regarde l'édifice à rester dans le multiple des parties et des proportions, elle suggère une unité et ouvre l'esprit à un au-delà de la forme : « la belle architecture des nombres, c'est ce qui rêve de l'Un mais n'y atteint pas d'un coup, dans l'instant vécu, comme la cabane du berger dans un champ de pierres » résume Bonnefoy dans un texte intitulé « Toute langue a en soi la poésie », repris dans le volume des « Cahiers de l'Herne ».

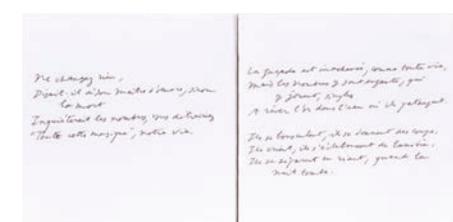
On retrouve ainsi, condensée dans ce *Tombeau d'Alberti*, toute la problématique bonnefoiyenne de l'hésitation entre le rêve de pierre, ce désir d'une perfection faite de

Tombeau de L. B. Alberti,
projets, encre, acrylique,
craie et crayon gras sur papier.

nombres capable de résister au passage du temps, et le constat de son leurre. Ce constat semble se dire dans la forme de ce « presque sonnet » composé d'un quatrain et de trois tercets – forme imparfaite, mais qui en cette imperfection même accède à la finitude, de même que chez Alberti « la façade est inachevée, comme toute vie ». Et précisément, choisir Titus-Carmel comme compagnon pour illustrer Alberti prend tout son sens lorsqu'on sait l'attrait de l'artiste pour le nombre, l'ordre et la rigueur de construction. Aussi bien dans les tableaux de Titus-Carmel que dans sa poésie, cette tentation du nombre épouse la conscience de ses mirages et la nécessité d'accepter, d'œuvrer, avec la finitude.

Cet entrelacement se perçoit singulièrement dans son intervention pour le *Tombeau d'Alberti* à travers la superposition d'une composition extrêmement rigoureuse retenue en

Tombeau de L. B. Alberti,
acrylique sur papier.





réserve, toute en arcades, colonnes et symétries, et les larges brossées de couleur qui l'ornent autant qu'elles la biffent, en un geste ample et spontané. Ce geste de la main qui dit la présence d'un homme donne également leur émouvante précarité au tracé d'or du triangle (« harpe dans la pierre ») placé telle une épitaphe au seuil du poème et aux quatre chiffres romains dessinés en cul-de-lampe. Ces formes, symboles pourtant du Nombre et de l'Idée, évoquent ces « enfants qui jouent, simples, / À être l'or dans l'eau où ils pataugent », « qui s'éclaboussent de lumière » et « se séparent en riant quand la nuit tombe » dans le poème de Bonnefoy.

À cette fragilité, qui suggère celle des nombres sur la façade inachevée d'Alberti, répond le beau tremblé de l'écriture du poète qui infléchit également la tentation de perfection

formelle de ce « presque sonnet ». Pour les sept exemplaires de ce « livre pauvre », le poème est en effet écrit à la main, comme tous les ouvrages de cette collection lancée par Daniel Leuwers en 2003, dans lesquels l'écriture manuscrite d'un auteur et l'intervention d'un peintre sont étroitement associées. On mesure à quel point pour ce *Tombeau* la singularité du projet éditorial a fait corps avec les enjeux esthétiques de l'œuvre.

Mais qui donc illustre qui, ici ? La question se pose, tant les courbes et les lignes tracées par Bonnefoy semblent *orner*, au sens décoratif et architectural du terme, le *Tombeau* de L. B. Alberti avec autant de justesse que s'y exercent aussi les dessins de Titus-Carmel. Les deux gestes se mêlent comme pampres dans une communauté d'intention et une concordance rares.

Un lieu de ce monde, où coïncident deux arbres de jadis

Le dialogue entre Bonnefoy et Titus-Carmel s'approfondit encore l'année suivante. Invité à contribuer au numéro de « L'Herne » dédié à Bonnefoy, Titus-Carmel s'attelle à un texte qui gagne rapidement en ampleur. Dépassant le cadre restreint du « témoignage » prévu, il s'impose comme un véritable pendant au texte écrit par Bonnefoy sur les *Feuillées* trois ans plus tôt⁸.

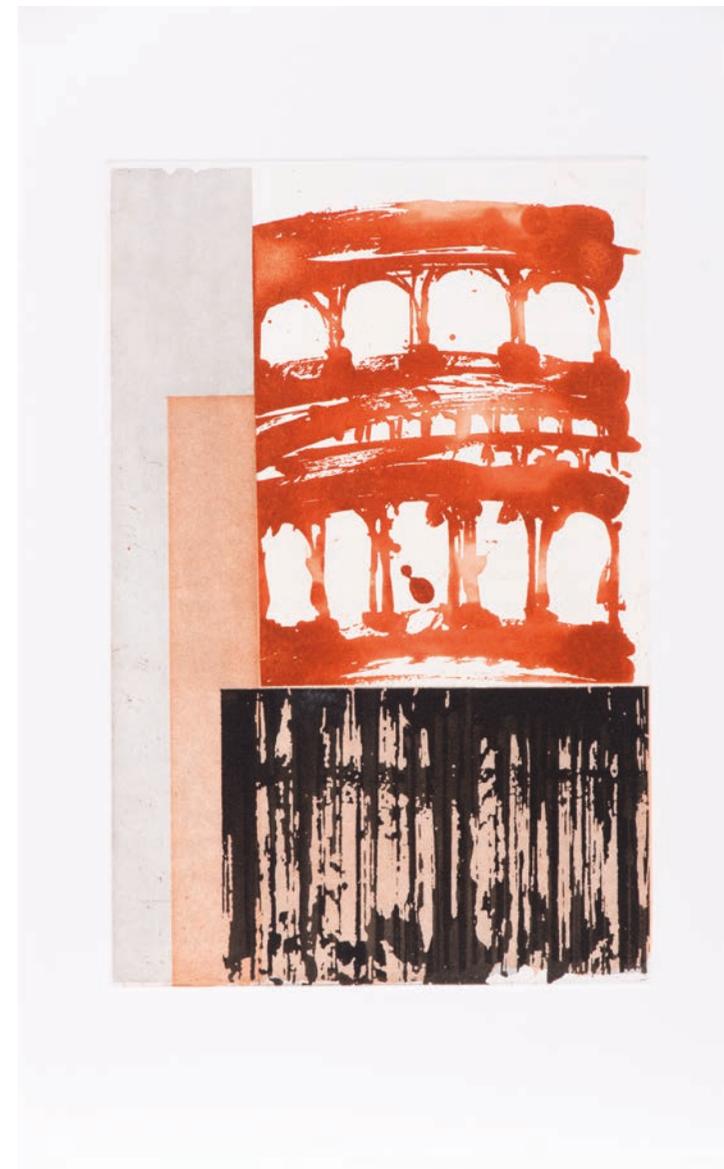
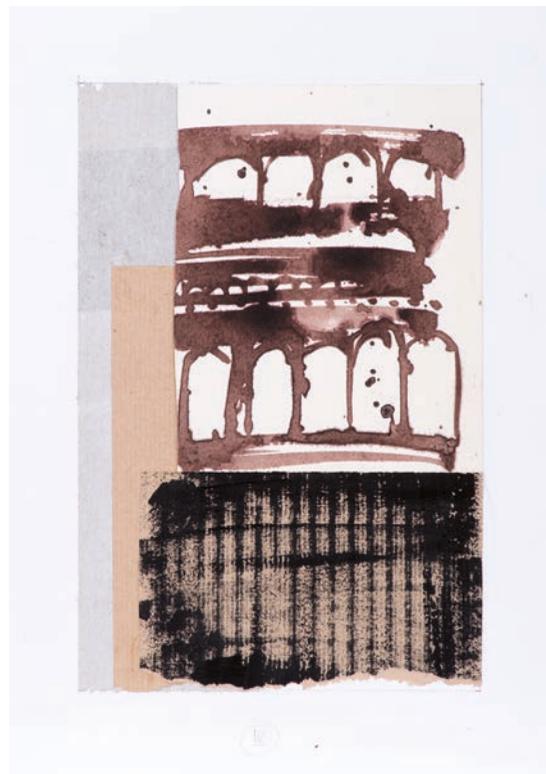
C'est sur la « scène urticante » décrite dans *L'Arrière-pays* que Titus-Carmel arrime son regard. Ce moment où Bonnefoy, enfant, juché sur une tombe pour se protéger du feu des orties, découvre par dessus le Lot « son « certain grand arbre » qui fut son amer pour une vie », et qui, telle une « borne enracinée aux confins », paraît définir dans « l'absolu de sa forme » un « lieu de ce monde ». Méditant sur cette figure de l'unité dans l'expérience du tout à partir de laquelle se dresse toute l'œuvre de Bonnefoy,

Titus-Carmel laisse advenir un de ses propres souvenirs d'étudiant en art, celui d'un cours de dessin où il fallait chaque semaine, une année durant, posté au même endroit du Jardin des Plantes, faire le portrait d'un même arbre, devenant au fil des saisons une sorte d'autoportrait. La remontée soudaine de cet épisode suscitée par la lecture de *L'Arrière-pays* est remarquable : comme Bonnefoy reconnaissait, en regardant les premiers dessins de Titus-Carmel, le souffle du vertige qu'il avait lui-même jadis ressenti, Titus-Carmel voit dans le « certain grand arbre » de Bonnefoy un *alter ego* de son bouleau blanc qui fut à l'origine de plusieurs questions qui, se recoupant, ont débouché sur la même énigme. Énigme qui est « celle de notre présence au monde, de la crédibilité d'un lieu distinct où [notre] histoire se précise, et à partir d'où [nous pouvons] encore prétendre être partie prenante d'une réalité commune ». La proximité avec Bonnefoy est troublante, elle dépasse ici les affinités d'une simple amitié.



Deux Scènes,
collage préparatoire, épreuves d'essai
et troisième gravure (aquatinte).





Deux Scènes,
collage préparatoire, épreuve d'essai
et quatrième gravure (aquatinte).





La Grande Feuillée, 2003. 13 éléments,
acrylique sur vélin d'Arches collé sur
carton, 321,5 x 402,5 cm.
(Photo : Michel Nguyen)





YVES BONNEFOY

En présence de ces Feuillées

I

AUX COMMENCEMENTS DE GÉRARD TITUS-CARMEL la grande expérience qu'ont partagée quelques-uns des meilleurs esprits du XX^e siècle : sentiment de n'être plus, dans l'espace du langage, que les visiteurs désemparés d'une maison désertée, dont les meubles paraissent vides les images privées de sens, et dont les portes béantes donnent sur le vent et la nuit. Y a-t-il eu là, autrefois, un hôte ? En tout cas on ne doute plus qu'il soit vain d'en espérer le retour.

Hamlet disait, à Rosencrantz et Guildenstern, gardiens satisfaits de l'ordre du monde comme on l'imaginait en son siècle : « Mon humeur est si désolée que cet admirable édifice, la terre, me semble un promontoire stérile, et ce dais de l'air, si merveilleux n'est-ce pas, cette voûte superbe du firmament, ce toit auguste décoré de flammes d'or, oui, tout cela n'est plus pour moi qu'un affreux amas de vapeurs pestilentielles ». Le prince du Danemark était-il moins, déjà, le contempteur de la réalité comme elle est que celui du langage qui l'a reconstruite pour nous, qui lui a donné figure ? Mais il fallut beaucoup de temps par la suite pour que ce désarroi se fit un courant de pensée et prît pleinement conscience de soi.

Rimbaud encore, Rimbaud qui s'estimait « absolument moderne », n'était nullement disposé à conclure de façon aussi pessimiste.



Il voulait « changer la vie », autrement dit il avait confiance dans le langage. Assurément, pensait-il, nos mots sont inhibés, appauvris, aveuglés même, par la pensée doloriste, antinaturelle, du bien et du mal comme en a décidé le Dieu chrétien, le « voleur des énergies ». Mais la poésie est là pour les remettre sur pied, leur permettre à nouveau d'aller de l'avant. « Le temps d'un langage universel viendra », qui sera « de l'âme pour l'âme » : au moins pour tout un moment l'auteur de la lettre « du Voyant » crut que le langage fait corps avec la réalité et peut donc rapatrier l'existence au sein de celle-ci, qui est bonne.

Et même quand le premier conflit d'échelle mondiale eut ravagé l'espérance, cette invention de l'Europe, André Breton se confiant à Marx autant qu'à Rimbaud resta convaincu que le langage a prise sur ce qui est, d'où, quelque grand jour à venir, une parole ouverte à un monde où exister aurait quelque sens, malgré les contradictions, voire les horreurs de l'histoire. Appelons cette foi le positif. La modernité de Leopardi, de Rimbaud, de Mallarmé avait bien pu découvrir que les étayages que l'humanité s'était cherché dans la transcendance ne sont que vaine métaphysique, elle n'en continuait pas moins d'attacher du prix à une promesse qu'elle entendait dans les mots. « La médiocrité de notre univers ne dépend-elle pas essentiellement de notre pouvoir d'énonciation ? », s'exclamait Breton dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité*. Il ajoutait : « Après toi, mon beau langage ».

Mais chez quelques autres déjà dans les années d'entre les deux guerres une intuition de nouvelle sorte, soutenue par les travaux récents de la linguistique ou de la psychanalyse, ne voyait plus dans ce « beau langage » qu'un réseau de signifiants et de signifiés se substituant les uns aux autres sans fin, n'ayant de rapports qu'entre eux,

ce qui révélait que la chose réelle, s'il en est une, est à jamais hors d'atteinte. Dans cette réversibilité infinie qui caractérise les signes les objets du désir autant que ceux de la science n'apparaissent plus que comme des représentations transitoires, placardées sur de l'inconnu ou pour mieux dire sur du non-être : et du fait de cet enchevêtrement sans haut ni bas ni lumière naturelle, ni raison d'être évidente dans la conscience de soi de l'être parlant, celui-ci en vient donc à s'éprouver, lui tout le premier, comme un emmêlement tout à fait opaque de significations qu'il ignore. Il est un étranger à lui-même, et s'il lève ses yeux sur ce qui existe hors langage, serait-ce en son propre corps, eh bien ce sera encore de l'opaque, du radicalement étranger : ce gros orteil par exemple, dont « Documents » publia la photographie.

Cet orteil, radicalement, spécifiquement, monstrueux, Hamlet l'eût regardé, peut-on croire, avec les mêmes yeux que Georges Bataille. Il y avait là une épiphanie aussi désastreuse pour la rêverie humaniste que l'avait été, pour l'antique idée du cosmos théocentrique, l'apparition du sol désert de la lune dans la lunette de Galilée. Alors la science avait révélé que l'univers est bâti sur de la matière, et non sur un verbe divin rendu visible ou audible par un réseau de symboles. La révolution du xx^e siècle montra, pour sa part, que le langage a lui aussi quelque chose d'une matière, il ne serait que de la signification, jamais pénétrée par l'évidence – la positivité – des symboles : et c'est donc pour qui parle l'obligation d'aller sans étoile pour l'orienter ni alternative à la solitude. De quoi, pour Kafka déjà, pour Beckett bientôt, chanceler, se sentir au bord d'un abîme, y éprouver du vertige. Beaucoup de la littérature de notre temps, beaucoup aussi de sa création artistique, procèdent de cette angoisse.



Faut-il dire aussi: beaucoup de sa poésie? Oui, c'est vrai, consent celle-ci, aussi consciente que quiconque des contradictions du langage, les concepts, les significations ont pouvoir de s'enchevêtrer, de se refermer sur leur nuit, laissant les choses du monde errer comme des spectres à la recherche d'un sens. Mais ce constat ne découle-t-il pas du fait que précisément nous nous penchons sur le langage, nous laissant fasciner par ses lois de fonctionnement, alors qu'au dehors de ce qu'il définit et contrôle, existe une réalité impénétrée par ses catégories et ses mots, avec laquelle il se pourrait bien, cependant, que nous ayons davantage de vrais rapports qu'il ne semble? À des moments de nos vies qui prennent de court le langage, cette immédiateté ne remonte-t-elle pas en nous, ne nous prend-elle pas dans son unité, ne nous met-elle pas ainsi en relation à nouveau, et de façon cette fois réelle et même profonde, avec les autres êtres parlants: nous rendant même quelques grands mots, au plus simple, pour une parole de l'essentiel? L'expérience du négatif, n'est-ce pas se laisser prendre à un piège?

II

Ces considérations, parce que je crois qu'au moment où il le fallait dans notre époque en état de crise Gérard Titus-Carmel, dessinateur et peintre, mais aussi poète, a vécu, très intensément, cette situation du vertige, en a éprouvé la solitude fondamentale, avec de surcroît la douleur en lui d'une blessure destinée au moins pour longtemps à demeurer vive. Il a été, il demeure un témoin du « négatif ». Et comme, pour ma part, je ne suis pas passé loin des lieux qu'il a visités, j'ai

évidemment grande sympathie pour ce témoignage, au moment même où il me paraît, je le suggérerai pour finir, que cet esprit extraordinairement perceptif et lucide en élargit la visée, cherchant les fondations d'une poésie nouvelle.

Mais quelques mots d'abord sur ce qui fut chez Titus-Carmel l'expression directe de la pensée du non-être: les dessins de sa première époque, une quinzaine d'années jusqu'en 1984.

Pourquoi chez lui ce choix du dessin, si longtemps exclusif, dans une société acquise de toutes parts aux prestiges de la peinture? C'est parce que le dessin permet de vivre au plus proche, disons même de l'intérieur, tout ce qui est crise ou risque de l'être dans le rapport de l'esprit et du langage.

Langage et dessin, entre eux que de points communs, en effet, quelle intrication des moyens! Pour autant qu'elles se vouent à l'action, à la communication, les langues sont des réseaux de concepts, ce qui est prendre les choses par leur dehors, et par exemple par ces contours, ces volumes, que le dessin a vocation de percevoir et de préciser. Et celui-ci remplit cette tâche, il dégage des formes, les enregistre au profit de l'action mais aussi – qu'on ne l'oublie pas! – du rêve, il est donc imprégné, très en profondeur, des structures et des catégories du langage, et en a de tout temps partagé les ambitions et vécu les plus hautes espérances. C'est grâce à lui, essentiellement, qu'aux époques où l'on croyait à l'adéquation des mots et des choses, l'art a pu se faire la mimésis qui mit de l'ordre dans l'espace de l'existence et même – chez les perspectivistes du Quattrocento ou dans les cahiers de Léonard de Vinci – collabora à la science.

Mais qui sert une cause est bien placé pour en observer les insuffisances si ce n'est pas les contradictions. Quand Giacometti perçoit



Se peut-il que parfois la paume de la nuit s'ouvre, avec en son creux un peu de lumière ? Dans le même livre toujours, Gérard Titus-Carmel remarque, pensivement : « il arrive que nous hissions de la beauté vers le ciel ».

GÉRARD TITUS-CARMEL

Un lieu de ce monde

C'était le sommet d'une longue colline basse, à rien qu'une heure de marche. Où un certain grand arbre, à contre-jour sous le ciel, était assez distant pour se signifier absolu mais aussi assez proche pour paraître un lieu de ce monde.

Yves Bonnefoy

OÙ L'IMAGINAIRE SE FONDE, dans cette contrée sans bords, entre l'ici des jours et la contrainte des parcours ordinaires, mille fois répétés et ponctués de ces repères familiers qui usent l'esprit, et l'ailleurs rêvé et lumineux où l'« irréfugable présence » se porte, le territoire toujours neuf entrouvert au cœur de l'été pour venir contempler l'image du Paradis perdu et, peut-être, en vérifier une fois encore la source. Scène urticante, s'il en est, comme furent irrités ses jeunes mollets, alors que le regard se projette par-delà le fleuve sur la rive où se dresse l'amer d'un arbre seul dans l'« absolu de sa forme » – le « certain grand arbre » autour de quoi le visible se divise, dit Yves Bonnefoy, où la conscience se désoriente.

Car de l'autre côté, c'est le paysage des vergers gonflés de fruits qui se lève, celui de la terre grasse et légitime, celle des aïeux et de la lignée familiale, appelons-la sa terre immémoriale, où déjà se tient lovée la mort en sa menace, mais que l'innocence contient encore. La rivière qui borde ce Paradis, c'est le Lot ; son eau ne coule pas sous la croûte terrestre comme l'Achéron, mais elle rutille, au contraire,



elle s'étire au soleil, brillante comme le métal. Elle est là qui partage le monde et définit le domaine où déjà la langue fourche comme les chemins.

Il a jeté son regard vers l'« horizon sans figure » – l'horizon : un nom qu'il n'aime pas, il dit qu'il en voudrait un autre –, à travers ce fleuve, justement, comme propulsé par un élan secret, hors du Jardin des Morts, jusqu'à ce grand arbre où arrimer son âge encore vert, à cette borne enracinée aux confins, loin devant la terre où l'ombre du corps pose son empreinte, hors des hésitations et des atermoiements – une terre toute de clarté, sans défauts ni carrefours. Et là, comme surgi de ses entrailles obscures, droit dans son indifférence comme dans le temps de son éternité déployée – c'est son vœu d'étendre son immense ramure dans sa part de ciel, comme s'il cherchait encore à l'agrandir –, l'arbre donne à l'espace qui l'entoure ce qu'Yves Bonnefoy nomme justement le « caractère d'un lieu ». À proprement parler irremplaçable, car figure de l'unité dans l'expérience du tout, l'arbre biffe l'horizon et fixe le regard en ce point précis de l'infini où l'on pourrait disparaître en soi, il partage l'illimité autant qu'il fait corps avec lui, il fend l'espace d'un coup, verticalement, comme la cognée la bûche. (Et qu'on me montre ici celui qui, passant au voisinage d'un arbre, ou le découvrant de loin, dans sa solitude, ne mesure pas secrètement son âge à celui de son fût, ne s'interroge pas sur la mémoire qui agite par-dedans la masse de ses feuilles, bien plus que le vent qui, pourtant, lui tord les branches en sifflant.)

*

Mais voilà qu'ici, voulant parler d'Yves Bonnefoy, par la seule évocation d'un arbre à portée de la vue, me remonte soudain le souvenir de ce cours de dessin qu'on nous faisait subir, il y a bien longtemps déjà, à l'école d'art que je fréquentais alors. Le professeur avait eu l'idée de nous imposer cet exercice : nous devions nous retrouver chaque mercredi matin, à huit heures sonnantes, au Jardin des Plantes, tout près de la Seine, et ce, durant une année entière, toujours exactement à la même place, au mètre près, devant le même arbre. Nous devions là, pendant une heure, réaliser ce qu'il est convenu d'appeler une « pochade d'atmosphère », la somme achevée de toutes ces études devant montrer l'arbre que chacun avait élu comme modèle le premier jour, baigné dans toutes les lumières du petit matin, de saison en saison, y compris celle des aubes froides de l'hiver, encore presque noires à cette heure-là.

Mon choix s'était d'emblée porté sur un assez grand bouleau blanc que j'avais remarqué, esseulé parmi un groupe de quelques arbres, des aulnes je crois, à l'écart d'une des deux larges allées bordées de platanes taillés « en rideaux » qui menaient au Jardin d'Hiver, ainsi qu'à la serre aux cactées jouxtant le Labyrinthe. On était en septembre, le ciel était clair et les ombres douces dans le matin tout juste levé. Très vite, je me félicitai de mon choix : quoique assez haut, mon bouleau avait un aspect suffisamment frêle, presque fragile, pour porter en lui, jusque dans la ramure de ses petites feuilles bruissantes, le signe d'une évidente réticence à se mêler aux autres. On aurait dit qu'il affichait une sorte de distance, à la fois fière et méfiante, probablement liée à sa nature d'albinos parmi tout ce vert, mais à quoi j'avais spontanément identifié mon sentiment du monde, tel qu'on peut l'avoir à cet âge, à cette époque de mon adolescence où je pensais





orgueilleusement être aussi seul et différent de mes condisciples que le tronc clair, tout crevassé de sombre, de mon arbre élu l'était de ses voisins, banalement et uniformément bruns et verdorés comme sont communément les arbres. (Sans doute aussi les minces gerçures qui le zébraient régulièrement sur toute sa hauteur en faisant éclater sa peau sur son noir intérieur, avaient tout de suite orienté mon choix vers celui-ci, dont le dessin des scarifications naturelles me semblait plus riche d'intérêt, pour un travail de longue durée, qu'un tronc cylindrique et droit ne présentant pas d'autre surprise que la bosse d'un chicot, ou la plaie d'un ancien émondage, avant que le regard n'atteigne enfin le fouillis des branches.)

J'entrepris donc bravement cette série de gouaches hebdomadaires, toutes de même format, et strictement réalisées à partir de la même place, à une quinzaine de mètres de mon nouvel ami, que je dévisageais chaque fois soigneusement avant même de poser la première touche de couleur. (Mais qu'avais-je ainsi à craindre, me demandais-je, que je l'observais toujours si longuement avant de commencer? Qu'on l'ait subrepticement déplanté durant la nuit, pour le remplacer par un autre, comme on aurait fait pour chacun des arbres choisis, nous obligeant ainsi à *reconnaître* notre modèle avant de le représenter, et à nous assurer préalablement qu'il s'agissait bien du même? On cherchait certainement par là à mettre notre honnêteté à l'épreuve, au cas où quelques malins, pensant connaître leur sujet jusqu'au bout des branches dès les premières séances, n'en viennent à réaliser «de chic» plusieurs études d'avance, par facilité ou pour s'autoriser quelque retard sur le site, ce que l'obscurité finissante, les matins d'hiver, et leur dispersion en différents endroits du jardin rendait possible, croyaient-ils.)

Semaine après semaine, donc, j'affûtais mon regard sur cet arbre, dressé sur la terre humide, d'où il semblait jailli comme du hasard, perdu au milieu des aulnes, ses cousins, qui l'entouraient, jusqu'au fourmillement de ses petites feuilles, grêles et rapidement jaunes dans l'automne qui, bientôt, ne tarda pas à venir. Puis ce fut l'hiver et, privé de son feuillage ainsi que de l'arrière-plan de ses abords immédiats (toujours denses et bien garnis, ce qui m'avait permis jusqu'alors de peindre dans le confort relatif de la masse sombre qui le cernait, comme en réserve, presque en négatif), mais maintenant soumis au même dénuement, je fus soudain contraint de ne m'intéresser qu'au dessin acéré de ses branches, au réseau serré de leur ramification, à la résille des plus fins rameaux se lançant, comme pour disparaître, dans le gris ardoisé du ciel. Comme si mon arbre, rendu à sa seule silhouette découpée dans la pâleur particulière de janvier, ici, le long du quai Saint-Bernard noyé dans l'absence de contrastes, les brumes tenaces si lentes à se dissiper, m'obligeait à fouiller plus profond dans sa nudité, jusque derrière son écorce blanche où, me semblait-il, il était encore possible d'atteindre ce qu'il peut y avoir de presque humain caché dans la sève, même endormie comme elle était là dans son cycle. Moi-même, je mesurais les élans de mon corps et mes colères d'alors à ses poussées et à ses sommeils: durant notre fréquentation assidue, je comprenais qu'à travers son effigie – c'est sciemment que j'emploie ici ce mot, réservé par principe à la personne humaine –, c'est une sorte d'autoportrait que je traçais là, livrant patiemment les fragments comme un feuilleton, ou comme les pages d'un Journal régulièrement tenu par un jeune fauve, peignant ses humeurs dans le court laps de temps auquel on l'avait assigné ces matins-là, au fil des semaines. Je le voyais dans son léger exil, fier et éloigné de l'allée où



étaient les arbres taillés, soignés et entretenus mais, pour tout dire, *alignés*. Je me flattais de voir dans le miroir de mon arbre comme le précipité de ma courte vie d'alors, pressentie et déjà résumée en ses différentes saisons, mais toutes saisies, en une seule image, vers leur résolution.

Ainsi donc c'est le récit de ma mort que je représentais, en peignant par épisodes la figure de cet arbre bouclant son année, et cette année-*là*, précisément, privilégiée par hasard parmi toutes les autres de sa vie, passées et à venir. Et on ne prélevait dans sa durée que ce clignement qu'étaient nos vies respectives, ajointées pour un peu, le temps de ces rendez-vous obligés. Je traçais les linéaments de mon histoire, tout entière contenue dans ses branches, et dont il devenait ici, dans ce jardin, et dans ses métamorphoses mêmes, le blason.

*

Or, il arriva ceci : un matin d'hiver particulièrement froid, la température étant tombée largement au-dessous du zéro, la gouache gela jusqu'à l'intérieur des tubes ; à peine étions-nous installés que ceux-ci étaient devenus des petits blocs compacts et solides tassés dans le fond des boîtes, et l'on ne pouvait qu'imaginer les couleurs figées dans leur prison d'étain – à cette époque encore, la peinture était ainsi conditionnée dans des tubes de métal –, comme autant de pierres fines, lapis-lazuli, onyx, turquoise, opale, grenat, agate, toutes durcies en leur cœur et rendues impossibles à diluer. Car de surcroît, et comme on s'en doute, l'eau aussi gelait dans les gobelets, nous amenant, pensions-nous, à annuler, ce mercredi-là, notre exercice hebdomadaire. Mais c'était sans compter avec le professeur qui, sans humour ni pitié

et engoncé ainsi que nous l'étions tous dans plusieurs épaisseurs de vêtements, les visages presque totalement disparus sous les bonnets et les écharpes, nous enjoignit de peindre malgré tout : « Soufflez dessus, nous intima-t-il, utilisez votre salive, ou les allumettes et les briquets pour ceux qui fument. Mais je note à neuf heures, comme d'habitude ». On imagine la suite : crachant dans les gobelets, gardant jusqu'au dernier moment les tubes de couleur au chaud dans nos poches pour les chauffer ensuite à la flamme des briquets en même temps que l'eau, nous nous mîmes à peindre du bout des gants sur un papier devenu rêche et crissant, n'absorbant plus la couleur, la refusant, même ; la brosse tentait d'appliquer sur cette surface polie par le froid, telle une flaque gelée, des touches de peinture qui se transformaient aussitôt en cristaux rétifs, aux tons délavés. Je garde encore le souvenir, dans le silence de ce petit matin, du bruit du pinceau glissant sur le papier raidi, rendant ce crissement particulier de la vitre lorsqu'on gratte le givre de la nuit, pour voir dehors le paysage sous la neige.

À neuf heures, donc, comme annoncé, on plie les chevalets – oui, nous utilisons des chevalets de campagne, légers et pliables comme des parapluies, à l'exemple des peintres de naguère travaillant « sur le motif » –, les cartons à dessin et tout notre attirail d'artiste de plein air. Rendez-vous dans le Jardin d'Hiver, sous la grande serre métallique (la première construite au monde, paraît-il), où nous devons rester durant près de trois heures, penchés sur une plante – jamais la même, cette fois, mais au contraire la plus éloignée, la plus différente de celle de la semaine précédente – pour en analyser le dessin et comprendre le fait végétal en vertu de quoi toute unité se ramifie à l'infini, ce que nous cherchions dans sa structure en la disséquant et devant, sinon « restituer » la matière, du moins, et le plus fidèlement



possible, en « rendre » la couleur jusque dans le moindre détail. Cela s'appelait une « étude documentaire ». Après l'épisode du petit matin qui nous avait transi jusqu'aux os, nous voilà donc jetés dans la chaleur lourde de cette jungle reconstituée, à la forte hygrométrie, et tout entourée de verre, avec pour seul bruit celui d'une modeste cataracte dont la chute, depuis la hauteur de son rocher de ciment, semblait étonnamment sonore dans ce fragment grandeur nature d'un paysage à la fois imaginaire et exotique, quoique administrativement ramenée à la réalité – à la nôtre, en tout cas –, par le tracé d'allées gravillonnées et agrémentées, ici et là, de bancs de pierre de jardin public.

Nous devons donc peindre un détail de cet Éden, posé là en plein Paris, nous qui venions d'apprendre par le langage que nous n'étions que des êtres inachevés, comme si ce détail, grossi, isolé tel qu'on le prélevait dans la touffeur de cet ersatz d'Amazonie, recelait en son centre, par-delà sa vérité botanique, un désir d'absolu; nous devons relever au cœur de ces plantes ce qui en faisait le caractère spécifique, scrupuleusement, presque scientifiquement, un peu à la manière de ces peintres naturalistes, spécialistes de la flore et de la faune, qu'on embarquait jadis, au tournant des Lumières, à bord des navires partant à la découverte du monde.

Mais, pendant que nous étions disséminés dans cette parcelle de jungle surchauffée, occupés à résoudre l'architecture de quelque fleur que nous rêvions carnivore, le professeur passait parmi nous afin de noter les pochades de la première heure que nous avons pris soin de mettre à sécher sur les radiateurs. Pourtant, ce jour-là, plusieurs d'entre nous se laissèrent surprendre; n'ayant plus l'utilité du chevalet, puisque penchés sur une fleur qu'il suffisait de peindre le carton sur les genoux, ils avaient abandonné la pochade à son sort, toujours

verticale sur son support, et la chaleur moite de la serre avait fait le reste: leur arbre gelé du matin s'était mis à couler lentement, en longue pluie mêlée aux couleurs, et avait pris l'aspect fantomatique d'un squelette juste remonté des eaux, dégoulinant et tout encombré d'algues. Certains, les plus réussis dans ce genre d'épaves, pouvaient évoquer, s'il subsistait encore du naufrage quelque signe qu'il fût un arbre, le lointain souvenir d'une sylve de cauchemar, comme l'illustre le *Sapin moussu* d'Hercules Seghers, avec ses lichens pendant au bout des branches. La sanction fut immédiate, et sévère: tous ceux qui n'avaient pas pensé à poser à plat leur étude sitôt entrés dans la serre, se voyaient infliger un zéro d'autant plus infamant qu'il ruinait, compte tenu des coefficients, tout espoir d'obtenir le précieux diplôme qui, pour la grande majorité, était le seul but des quatre années de dur apprentissage que nous avions à passer là.

Je ne parlerai pas ici de la consternation qui fut la nôtre en entendant la condamnation tomber sur ceux-là qui apprenaient à leurs dépens que peindre un arbre ne suffisait pas, même en y mettant tout son cœur et en y jetant tout son jeune talent: il fallait aussi penser en jardinier, et savoir le garantir de la chaleur fondante des grandes serres – et que cela aussi participait de l'enseignement de la peinture, qui nous instruisait qu'on devait la manier avec le même soin que les plantes rares, à qui on ne fait pas subir sans dommage de tels écarts de température. Mais le professeur en question n'était qu'injuste et maladroit: à l'évidence, il lui manquait la part d'Orient qui aurait pu nous le faire aussi elliptiquement comprendre et accepter, à l'exemple de ce moine novice du bouddhisme *zen* à qui le Maître assène un coup de repose-menton en guise de réponse quand il demande pour quelle raison le Premier Patriarce est venu de l'Ouest.



TABLE

MARIK FROIDEFOND <i>Sur ce rivage de sable et d'herbe</i>	7
YVES BONNEFOY <i>En présence de ces Feuillées</i>	63
GÉRARD TITUS-CARMEL <i>Un lieu de ce monde</i>	93
GÉRARD TITUS-CARMEL <i>Illustrant Pétrarque</i>	123
YVES BONNEFOY <i>L'Art de manier la gomme</i>	137
YVES BONNEFOY <i>Dans l'atelier du peintre</i>	145



L'édition originale est constituée de
25 exemplaires accompagnés d'une
aquatinte originale de Gérard Titus-Carmel
numérotée et signée, imprimée à Paris par **René Tazé**.

Conception graphique :

Juliette Roussel

(juliette-roussel@orange.fr)

Photographies des œuvres et documents :

Klaus Stöber

(klaus.stoeber@orange.fr)

Impression :

Ott imprimeurs, Wasselonne

(ottimp@ott-imprimeurs.fr)

Ouvrage publié

avec le concours du

**Centre National du Livre et
de la Fondation Jan Michalski.**

© L'Atelier contemporain, mars 2014

(francois-marie.deyrolle@orange.fr)

ISBN : 979-10-92444-08-7