

Les silencieuses

Journal

(hiver 2022-23-nov. 2024)

Jean-Marie Marandin



Fig. 1. *Autoportrait en artiste de nature morte*

Longtemps je n'ai pas regardé les natures mortes dans les musées. Elles étaient trop figuratives, trop pleines d'elles-mêmes : les fleurs, les bougies, les crânes ou les vases débordaient de leur cadre et je passais sans les regarder. Puis, il y eut une fois. Milan sortait à peine du confinement lié à l'épidémie de Covid 19. La bibliothèque Ambrosienne était désertée. Il y avait dans l'enfilade de la première salle une image silencieuse : sur un fond jaune d'icône, une corbeille de fruits. Elle ne débordait pas, elle m'aborda. J'ai confusément compris, avant que Gérard Wajcman ne m'aide à mettre des mots sur cette rencontre, qu'elle n'était *ni nature ni morte*. La rencontre avec la *Corbeille de fruits* du Caravage a décidé de mon intérêt pour le genre nature morte.

La nature morte

Le genre nature morte n'engage à rien, n'a l'air de rien : le genre a été jugé mineur dans la hiérarchie des beaux-arts. Il est le plus souvent aimable, on le répute décoratif : les natures mortes se sont toujours bien vendues car elles sont plutôt faciles à harmoniser avec le mobilier du salon, qu'il soit princier, grand bourgeois ou, de nos jours, le foyer œdipien des pavillons de banlieue.

Et pourtant !

Il a été le terrain de bataille, et de jeu, pour les avant-gardes quand il s'est agi de bouleverser les règles de la représentation illusionniste ; il l'est toujours dans l'art contemporain qui met en question les fondements de l'art et des beaux-arts. Le moralisme suscité par la formule *vanitas vanitatum* n'a jamais vraiment réussi à recouvrir, encore moins à canaliser, la convoitise qui transpire de la représentation des biens terrestres qu'il étale sur la toile. Les artistes de natures mortes, comme de vanités, s'en donnent à cœur joie : il y a une sorte d'ivresse de la matière, de la couleur, de l'observation minutieuse dans la virtuosité à rendre les objets du monde. Et puis, caractéristique essentielle, le genre ne tolère aucune représentation humaine, ni de visage ni de corps, encore moins de sexe.

Et pourtant !

Le désir de donner figure est partout présent et quand il devient exubérant, il se nourrit de lui-même car la consommation des biens qu'il donne à voir ne saurait éteindre sa soif. Soif des yeux, soif du geste, soif du plaisir de fabriquer des images. Soif d'autant plus impérieuse qu'elle s'ébroue dans l'espace en apparence serein de la sublimation.

Libido figurandi.

Mon désir de donner figure. Mon plaisir à donner figure. J'ai cherché à en comprendre les détours en me laissant questionner par les natures mortes de la tradition. C'est Wajcman – encore lui ! – qui m'a aidé à identifier ce que cherchais à l'aveugle : « pour savoir comment tu jouis [*avec les images, mais pas que ?*], il faut regarder ta peinture qui représente comment tu te représentes les objets » (*Ni nature ni morte*, p. 76).

La propriété désirable et jouissive des choses

Jean-Luc Nancy remarque que le dessin mimétique – autrement dit, le dessin figuratif et plus généralement toute représentation figurative – « procède d'un plaisir » et que ce plaisir s'enracine dans une tendance essentielle à l'humanité : « si la *mimesis* est tendance, avant d'être plaisir, ou bien si son plaisir vient de la satisfaction d'une tendance spontanée, [...] c'est que l'homme désire se donner l'identité comme telle ou la propriété de la chose. Ne lui importe pas seulement la chose comme corrélat d'un besoin, d'un appétit ou d'une répulsion, mais la chose comme « quelque chose » et comme la propriété désirable et jouissive de cette chose » (*Le plaisir pris au dessin*, p.79).

Nul programme artistique ne me semble répondre à cette tendance mieux que la nature morte. C'est son paradoxe : ce qui a été longtemps tenu pour un genre mineur par les tenants du paradigme classique, ou qui semble banalement académique pour ceux qui, comme moi, adhéraient aux révolutions des avant-gardes, est le terrain où se joue à nu la vérité du geste d'art.

Le genre s'est constitué à partir de la Renaissance en s'affranchissant des discours qui sont censés fonder et guider la figuration comme ils le font dans les autres genres reconnus par l'académie (l'histoire, le portrait, la scène de genre ou le paysage). Certes, il peut se présenter comme le vecteur de discours moraux dans le sous-genre Vanité, que ce soit pour défendre une version de *Carpe diem* ou, au contraire, de *Memento mori* ; mais l'association image/leçon de morale ressort davantage de l'attelage de circonstance que d'une logique de légitimation et structuration de l'image. Libéré des tâches et contraintes de la représentation dans un but externe à elle-même, la nature morte se présente comme affrontant pour elles-mêmes et sans médiation les choses qu'elle donne à voir. Mais, ce ne sont pas les choses inanimées qui sont son objet essentiel, c'est « leur propriété désirable et jouissive ». Le peintre de nature morte ne figure pas les choses qui ont accroché son regard pour les consommer ou les posséder, et donc les faire siennes, mais pour les connaître et les révéler. Que l'on pense à Cézanne quand il compose ses natures mortes magnifiant les pommes.

Encore là, la nature morte est paradoxale. Elle semble le parangon de la représentation mimétique toute entière vouée à rendre l'apparence des choses telles qu'on les voit dans un cadre familial (table, étagère, etc.) et, pourtant, elle la subvertit de l'intérieur en cherchant à figurer la vérité des choses : non pas les choses telles qu'elles apparaissent mais telles qu'elles sont. Leur existence d'entités pour elles-mêmes et leurs qualités propres. Ce qui demande que soit conservée leur apparence extérieure face au regard, mais que cette apparence porte la marque d'une intériorité qui n'est pas celle de celui ou de celle qui regarde. La nature morte passe sans cesse du visible accessible par le regard à l'invisible des qualités auquel seule la vision a accès.

La série *Les silencieuses*

J'ai commencé la série *Les silencieuses* pendant l'hiver 2022-23 ; elle fait suite à la recherche suscitée par *la Corbeille* du Caravage dans la série *Copia* (en collaboration avec Caroline Sebilleau). Cette série, c'est tout à la fois un ensemble

d'images et l'histoire de leur fabrication. Une histoire à trois personnages : les natures mortes de la tradition, moi et la série-elle-même qui évolue en se faisant. Elle a connu plusieurs rebondissements qui voient le rôle de chaque protagoniste évoluer ; elle en verra d'autres si je la continue.

Épisode 1. L'appropriation

La rencontre avec *La Corbeille* a ouvert une porte : je plonge dans l'histoire du genre. Je regarde les natures mortes dans les musées, à la bibliothèque Forney, sur internet. Je me les approprie en scannant leur reproduction photographique dans les livres. Je les regarde sous forme de scans et, parce que je les regarde en modèle réduit, réduit en dimension et réduit à leur matérialité tramée, elles m'apparaissent comme des fragments et en fragments. Certains fragments m'interpellent. Ils vont devenir des matrices. C'est comme si je les avais décollés, à la manière de décalcomanies, de leur page. Devenus nuages de pixels sur l'écran de mon ordinateur, ils sont prêts à essaimer sur d'autres supports : la feuille de papier calque dont on fait les typons, l'écran de sérigraphie, la plaque de cuivre. Devenus points sérigraphiés ou imprimés à l'aquatinte, ils poursuivent leur migration sous forme de nouvelles images sur le papier coréen ou la feuille d'arche. Au fil de ces opérations, je n'ai pas le sentiment de reproduire les natures mortes dont je suis parti, ni de les interpréter, comme le faisaient les graveurs de la tradition. J'ai, pourtant, conservé un lien avec les images accrochées au musée et que, la plupart du temps, je n'ai vu que reproduites dans un livre ou sur un écran : je les cite. Quand on cite, on sélectionne, puis on prélève, un aspect des propos d'autrui (des mots, une idée, voire une intonation, etc.) pour les intégrer et les fondre dans son propre discours. Quand je cite en image les natures mortes de la tradition, j'en retiens un aspect et j'en fais le matériau de mes propres images.

J'ai arraché sept images à la tradition : une grappe de raisin du Caravage, la raie éventrée de Jean-Baptiste Siméon Chardin, un coq sanguinolent d'Abraham Mignon, une bougie de Georges de la Tour, un cardon de Juan Sánchez Cotán, un bouquet de fleurs de Jean-Michel Picart et des choux de Frans Synders. En les transformant en matrices, je les transforme en outils pour fabriquer mes propres images. A ce moment-là de la série, je pensais aux planches constituées par Aby Warburg pour constituer *L'Atlas Mnémosyne*. Warburg rassemblait sur un panneau des reproductions d'œuvres de l'Antiquité ou de la modernité depuis la Renaissance (en incluant des œuvres de l'art populaire) pour illustrer une de ses thèses : il existe une mémoire où survivent et se perpétuent des formules plastiques permettant d'exprimer en image les grandes émotions caractéristiques de l'humanité (pathosformeln). Je n'ai bien sûr pas une telle idée en tête ; par contre, le dispositif m'intéresse car il permet de rapprocher des images produites dans des époques, des contextes ou des styles différents. J'espère que de ce rapprochement spatial naissent des rapprochements qui fassent jaillir « les propriétés jouissives » des natures mortes que je cite.

La première planche est une sorte d'autoportrait en artiste de nature morte (fig.1). Elle regroupe les 7 citations en image et deux autres images qui mettent mon regard en abyme : un photogramme du *Chien andalou* (Buñuel et Dali) et une nature morte que j'ai composée selon les règles que Charles Sterling a résumées en une formule : « une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la

décision de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets » (dans Wacjman, *ibid.*, p. 104).

La seconde, que j'appelle le triptyque *Saint Sulpice* parce qu'elle fut exposée aux Journées de l'estampe sur la place du même nom (fig.2). Elle unit dans le panneau central le coq mort de Mignon, la raie de Chardin et le photogramme du *Chien andalou*. Le *Bouquet aux pointes sèches dans la boîte à thé* joue le rôle de prédelle. Dans la marge, *Le petit Bacchus malade* du Caravage regarde alors même que son regard reste hors champ comme le mien quand je compose la planche ou comme ceux des regardeurs. Le sang court sous les images : le sang des animaux qu'on égorge ou éviscère, le sang de l'œil qu'on va trancher, le jus du raisin qui enivre ou qui symbolise le sacrifice. Le sang que j'associe à la gravure quand les outils lacèrent la plaque ou le mordant attaque le métal.



Fig.2. *Triptyque Saint Sulpice*

Dans plusieurs triptyques (fig.3 et fig.4), j'utilise le fait que j'utilise deux plaques – à la manière de la gravure en clair-obscur – : une plaque de noir et une plaque de couleur pour doubler le rapprochement spatial par un rapprochement coloré : dans la fig. 3, par exemple, les cartes, la grappe de raisin et la bougie ont la même couleur et participent de la même nature. J'introduis dans l'image (fig.5) un plan non figuratif (en quadrichromie) : il rend manifeste le bouillon de points colorés que mettent en forme le tourbillon immobile des choux de Synders ou la luxuriance d'un bouquet de Picart.



Fig.3.



Fig.4.



Fig.5.

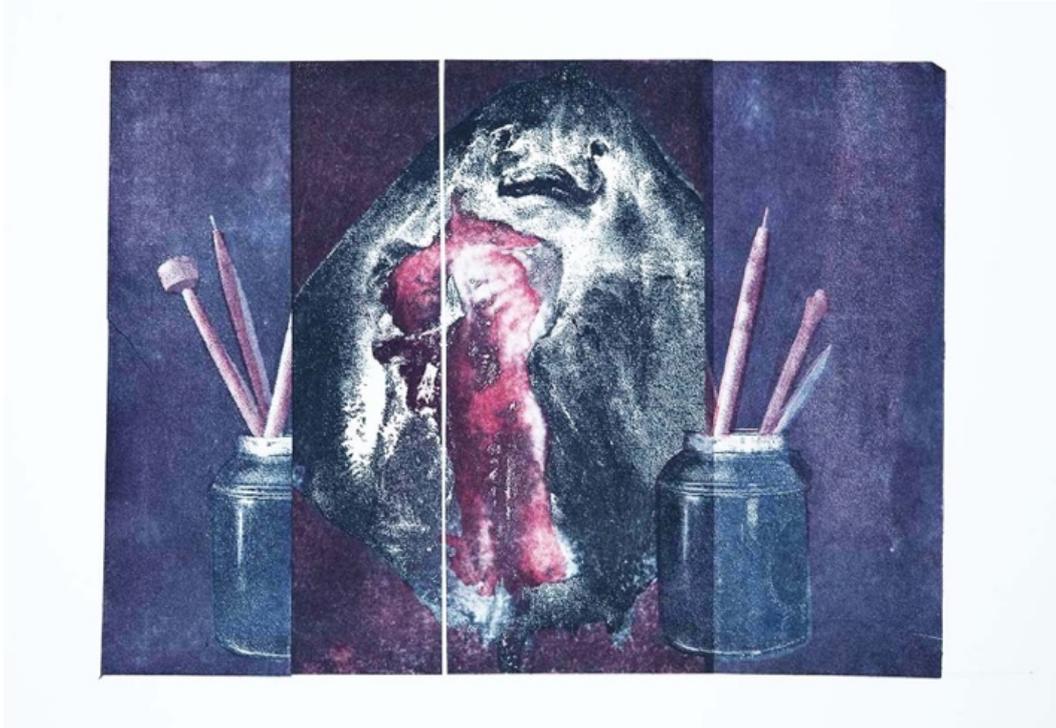


Fig.6. *Ouvrir la raie de Chardin*

Épisode 2. Des natures mortes de natures mortes

Un des effets les plus importants de l'invention de la gravure est d'avoir dissocié matériellement l'image de son support : dissociation qui affecte aussi bien l'image qu'elle permet de produire et multiplier, que l'image qu'elle est censée reproduire. Cet effet sera bien sûr démultiplié avec l'invention d'autres techniques d'impression et surtout par l'impression de la photographie.

La matrice recèle la cause matérielle et le dessein de l'image tout en les dérochant partiellement au regard ; l'image est en suspens, en attente du support que lui donnera l'impression. Dans le cas d'une image reproduite par la gravure de reproduction ou d'interprétation, l'original – dessin, peinture ou sculpture – est abstrait de son incarnation matérielle. C'est ce qui cause, aux yeux de Walter Benjamin, la perte de l'aura liée à son ici et maintenant. Il y a un devenir fantomal de l'image qui ne peut plus être identifiée à son support ni à son apparence phénoménale sur ce support (dimension, teinte, texture, etc.). Elle n'adhère plus ; elle est devenue flottante.

C'est fondamentalement, ce qui permet aux images de devenir matériau pour une autre image. C'est ce qu'exploite un format d'œuvre qui émerge au début du XX^{ème} siècle : le collage. J'ai vu dans le collage le prolongement des rapprochements que me suggérait la forme panneau à la Warburg. J'ai développé une petite série de natures mortes faites de natures mortes (fig. 6, 7, 8).

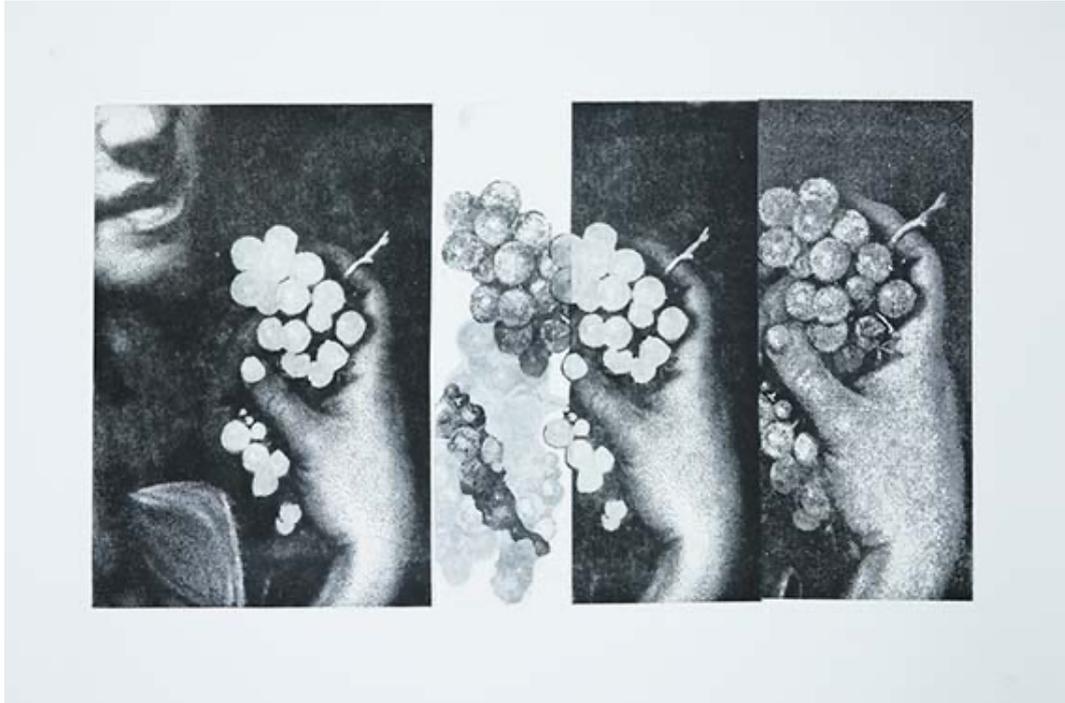


Fig. 7. *Le regard de Bacchus*



Fig.8. *Vanité*

Épisode 3. La série prend le dessus

C'était un après-midi de juin. J'étais seul à l'atelier. J'avais imprimé plusieurs versions de *Bacchus* sur du papier coréen très fin. Je voulais essayer un nouveau collage où la couleur serait à la fois le liant et la disruption. C'est alors que la série a pris le dessus en se saisissant de ma main qui se mit à froisser et déchirer les épreuves si longuement imprimées. Puis, elle les a collées sur une feuille d'arche que j'ai accrochée au rack de séchage pour la regarder, pour qu'elle me regarde. J'ai instantanément compris que la série venait de prendre son indépendance et le pouvoir sur mon errance dans les images. Et simultanément, j'ai éprouvé un plaisir intense à malaxer les feuilles de papier et les images qu'elles portaient : faire des images comme le boulanger fait le pain quand il travaille la pâte ou le potier la terre. Fig.9 est la première image fabriquée par la série.



Fig.9. *La vie des images*

J'ai connu à plusieurs reprises ces instants où l'œuvre s'autonomise et impose son tempo et sa logique. Ma première fois, c'était à l'occasion de l'installation *Ich habe genug*. Même atelier, même solitude, la pluie martelait la verrière dans la nuit. J'imprimais sur plusieurs chins qui ne séchaient pas à cause

de l'humidité ambiante. A la fin d'un processus très laborieux, je procédai au dernier passage sous presse et ce qui en sortit me sembla « complètement raté » : une image brouillonne, un borbier d'encre noyant lignes et couleurs. Je choisis de l'accrocher plutôt que de la déchirer sur le champ. Je commençai à ranger et nettoyer. Puis, revenu vers la presse pour délanger, l'image m'attendait et me regardait. Ce que je cherchais m'avait trouvé !

C'est le même moment que j'ai vécu en cet après-midi de juin ; il n'y a pas de moment plus plein que celui où l'image que l'on s'échine à faire est devenue étrangère et s'impose en annulant la peine, les doutes, les projections qui l'ont précédée. Ces moments sont sacrés : ce sont ceux où l'œuvre prend véritablement forme et consistance. Jean-Christophe Bailly en a fait une analyse très juste. Commentant une formule de Walter Benjamin – « la vérité est la mort de l'intention » (Benjamin, *Écrits de jeunesse*) –, il écrit : « La formule de Benjamin ne dit pas que l'intention, en tant que telle, fait ou ferait barrage à la vérité, elle dit que la vérité lorsqu'elle se présente, éteint ou éconduit l'intention. Ce qui veut dire que c'est du sein du travail intentionnel que jaillit « pour de vrai » le vrai. Le vrai qui, de ce travail, est la césure, l'interruption — le rêve » (*L'imagement*, p. 107).

La vérité dont il est question, c'est indissociablement la vérité de la nature morte telle que Nancy m'a aidé à la comprendre et ma vérité d'imageur : mon désir de dépasser la distance qu'instaure le regard pour le charger de la matière des surfaces qu'il touche. C'est parce que le regard du graveur est nécessairement lesté par le travail de la matrice et que le travail de la matrice est ce qui donne de la chair à l'image, que *Les silencieuses* ne pouvaient être réalisées qu'en utilisant une technique de gravure.

Épisode 4. La survie de la nature morte

Je me suis débarrassé de la révérence que j'éprouve de façon spontanée à l'égard des images : les images de la tradition que j'ai pillée et les images que je fabrique avec le souci de l'épreuve impeccablement imprimée qui est consubstantiel à la pratique de la gravure dans la plupart des ateliers. Il faut un certain cran pour froisser, déchirer, lacérer une épreuve qui a requis du temps, du soin, et l'empathie de celui qui voit le résultat qu'il projette au-delà de ce qu'il fait subir à la matrice. C'est ce que je fais, non par iconoclasme, mais pour que du sens circule entre les images. Je vois dans les nervures que forme la superposition des papiers comme des veines qui irriguent le déploiement d'une image nouvelle.

J'ai commencé une nouvelle série où je me donne pour objet ce que je n'arrive pas à définir autrement que comme la survie de la nature morte dans ma mémoire (fig. 9,10,11).



Fig.9. *Regards*



Fig.10. *Pointes*



Fig. 11. *Vanité*

Comment je me représente ...

Quand Wacjman écrit : « pour savoir comment tu jouis, il faut regarder ta peinture qui représente comment tu te représentes les objets », j'entends *jouis*

comme *penser : jouir en image, c'est penser en images et penser en images, c'est faire des images*. C'est le nœud de cette série.

J'ai regardé des reproductions qui représentent comment la nature morte se représente les choses. (Je neutralise ici la différence conceptuelle entre *chose* et *objet*). Et puis, j'ai mis la main à la pâte : j'ai transformé les reproductions de natures mortes en leurs fantômes de pixels, puis je les ai arrimés sur de nouveaux supports pour les transformer en fantômes de points imprimés sur le cuivre et sur le papier. Je n'ai pas regardé, mais éprouvé, le plaisir de découvrir ce qu'est la vérité des images d'art produites dans la pratique occidentale ainsi que ma jouissance de graveur qui est indissociable de cette quête de vérité.

En mettant en place mon protocole opératoire, je fabrique ce que Hito Steyerl appelle des images pauvres (« poor images »), des images que les techniques successives de reproduction ont dégradées : le tramage en demi-teinte pour la reproduction photographique, le scannage en définition moyenne pour obtenir le fichier soumis au traitement numérique, le tramage sous Photoshop pour préparer le typon, le passage par le tamis binaire de l'écran de sérigraphie, le saupoudrage de la colophane sur la plaque de cuivre et les hasards du bain dans le mordant. Puis, j'ai offert à ces images une rédemption : je les ai rechargées. Je les ai rechargées plastiquement en utilisant les ressources de la gravure : en jouant avec le rendu des valeurs de gris propre à l'aquatinte (se superposant à celui du tramage) et en utilisant une bichromie inspirée de la gravure en clair-obscur pour les citations ou, pour les images non figuratives, en quadrichromie. De plus, l'impression en taille douce leur confère une qualité visuelle tout à fait unique, celle que donne l'union du papier et de l'encre typographique sous la pression exercée par le rouleau de la presse. Je les ai aussi rechargées sémantiquement : je les ai fait sortir de leur solitude de citation en les composant ensemble. Pour les composer, j'ai exploité deux formats que permet la gravure comme technique de reproduction : la mise en tableau inspirée par Warburg et enfin le collage.

En m'appropriant par la gravure la nature morte, je me suis libéré des conventions du genre. Je peux être dorénavant face aux choses.

Toutes les images sont réalisées avec la même technique : la sérigraphie. L'image à graver est sérigraphiée directement sur la plaque de cuivre : l'encre (utilisée pour la sérigraphie sur métal) résiste au mordant et le bloque comme le fait le vernis, ce qui permet une aquatinte ordinaire. Cette technique me permet de graver des images (photo numérique ou scan) que j'ai préparées avec Photoshop.

Les sérigraphies ont été fabriquées et imprimées à l'Atelier aux Lilas pour la typographie et l'estampe. Merci à Pierre Langlois pour les photos.

Les images reproduites au fil de ce texte constituent un tout petit sous-ensemble de celles que j'ai fabriquées chemin faisant.

Référence des livres cités.

Jean-Christophe Bailly, *L'imagement*. Seuil, 2020, Paris.

Barbara Cassin éd., *Vérité dans Vocabulaire européen des philosophies*. Seuil/Le Robert, Paris, 2004.

Meyer Schapiro, *Les pommes de Cézanne*. Revue de l'art, 1968/1, pp.73-87.

Charles Sterling, *La nature morte de l'antiquité au XXème siècle*. Macula, 1985, Paris.

Hito Steyerl, "In Defense of the Poor Image", *e-flux Journal*, #10, November 2009.

Gérard Wajcman, *Ni nature ni morte. Les vies de la nature morte*. Nous, 2022, Paris.

Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*. L'écarquillé, [2015], Paris.