

# **Le bosquet des nymphes et des kamis**

**Jean-Marie Marandin**

Collages d'images imprimées (eaux-fortes, aquatintes, sérigravures) à partir d'un ensemble de matrices sur tôle d'aluminium.

Les impressions sont réalisées sur papier hanji (coréen), marouflées sur BFK. La dimension des collages au format paysage est de 120 cm par 80 cm ; ceux au format portrait est de 120 cm par une largeur légèrement inférieure à 80 cm. J'ai commencé la série fin 2024 et je la poursuis actuellement.

*Le bosquet des nymphes et des kamis* est un nom de famille ; les œuvres singulières n'ont pas de prénom, et par conséquent pas de titre, bien qu'elles soient uniques. J'accompagne la plupart d'un mot ou d'une phrase ; c'est l'analogue des nuances en musique : une indication que je donne aux regardeurs quand ils interpréteront l'image.

Le nom de la série mêle les mythologies gréco-romaine et shinto. En bon polythéiste, comme l'a si bien montré Maurizio Bettini dans son *Éloge du polythéisme*, j'adopte les dieux de mes voisins dès que cela m'arrange. Cela m'arrange de mêler nymphes et kamis car cela me permet d'exprimer l'ubiquité de ce qui me traverse et m'anime quand je fais une image.

*Les impressions et les collages ont été réalisées à l'Atelier aux Lilas pour la typographie et l'estampe. Les photos sont de Pierre Langlois.*



*Le kami à l'entrée ..*

Je suis entré dans *Le bosquet des nymphes et des kamis* au sortir d'une longue série – *Les silencieuses* – où je cherchais à m'approprier le genre nature morte.

Je suis sorti des *Silencieuses* dans un état paradoxal. Alors que j'interrogeais la représentation des choses, je me suis retrouvé face à la jouissance de leur figuration, et tout particulièrement face à ma propre jouissance à figurer les choses. Ce que Gérard Wajcman a résumé dans *Ni nature ni morte* : « la nature morte est peinture de la jouissance sous l'espèce du plaisir. Les peintures du corps montrent quasiment tout du corps, à l'exception des plaisirs. En revanche, les plaisirs du corps ont une peinture, la nature morte » (p.216). D'où l'aphorisme qui a relancé mon désir et ma recherche : « pour savoir comment tu jouis, il faut regarder ta peinture qui représente comment tu te représentes les objets ».

Le mode de fabrication et de composition adopté dans *Les silencieuses* reposait essentiellement sur l'utilisation de Photoshop pour la fabrication des typons et se limitait à la sérigraphie pour la fabrication des matrices, alors que le corps à corps avec le métal, pour fabriquer la matrice, et avec la presse pour imprimer, est ce qui m'attache à la gravure. D'où un sentiment de frustration et de décalage avec ce que la série m'amenait à expérimenter. C'est en dessinant dans un sous-bois, alors que j'étais coincé dans une maison isolée par une crue torrentielle, que j'ai trouvé le chemin du *Bosquet* et que je suis revenu à des manières de faire des images que j'élabore depuis un certain nombre d'années.

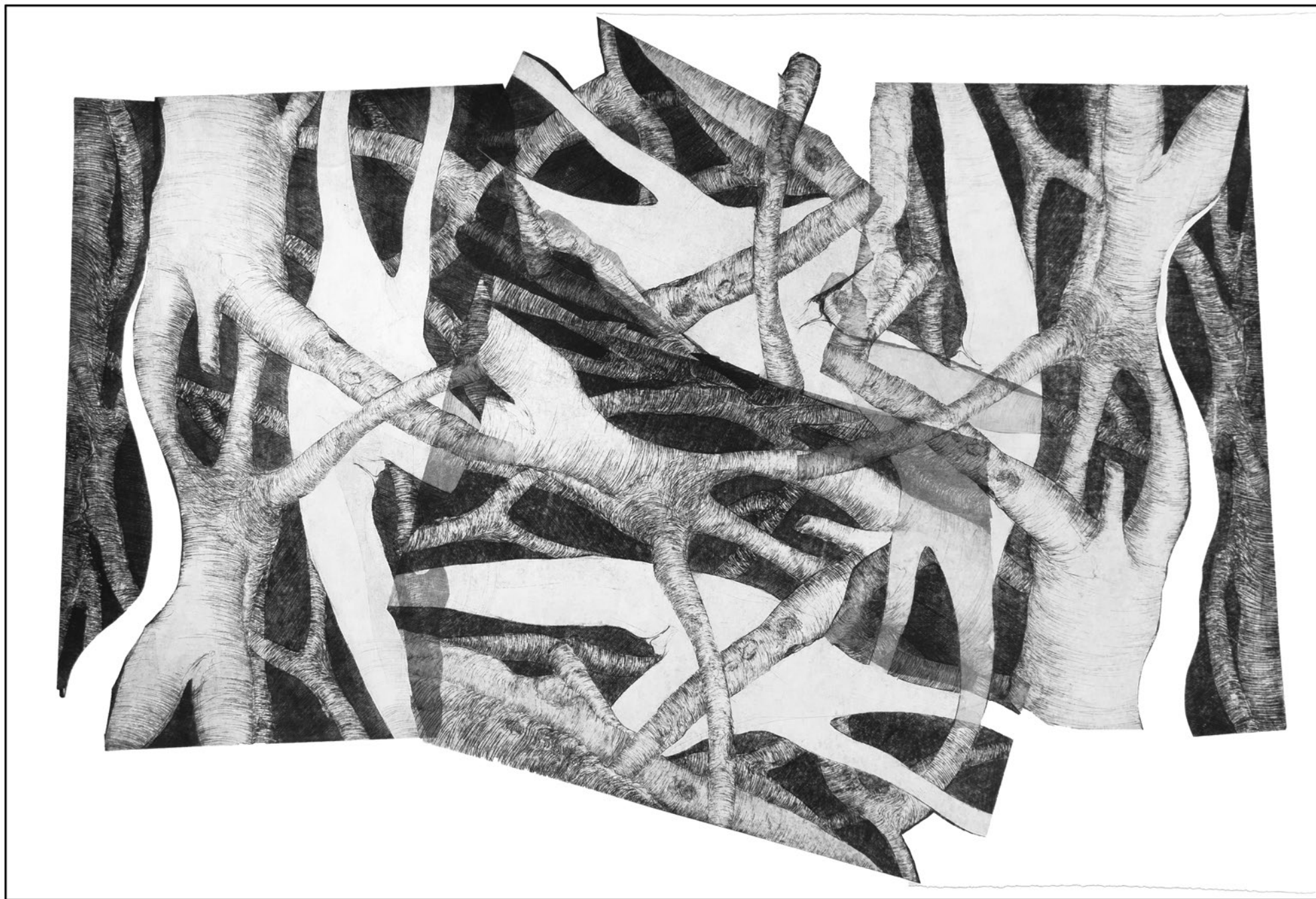




*Vous y danserez, #1*



*Vous y danserez, #2*



*Vous y danserez, #3*

### **La gravure dans son champ élargi**

J'utilise le potentiel multiplicateur de la matrice gravée pour développer un mode de composition à base de répétition et de rotation (rotation miroir, verticale ou horizontale, recto-verso). Autrement dit, j'utilise la gravure comme medium, comme j'utiliserais tout autre medium (peinture à l'huile, dessin à la plume, etc.) : le medium ne détermine ni ne contraint les dimensions ou la forme de l'œuvre. En particulier, je ne me sens pas contraint par la forme estampe.

### **Le collage**

J'utilise le potentiel de juxtaposition et de superposition du collage. Mon utilisation est celle des graveurs historiques qui cherchaient à produire des œuvres de grande dimension et non pas celle des artistes modernes et contemporains qui jouent de la rencontre entre des matériaux ou des images hétérogènes. Techniquement, ce que je fais, ce sont des collages, mais ces collages n'appartiennent pas au genre collage.

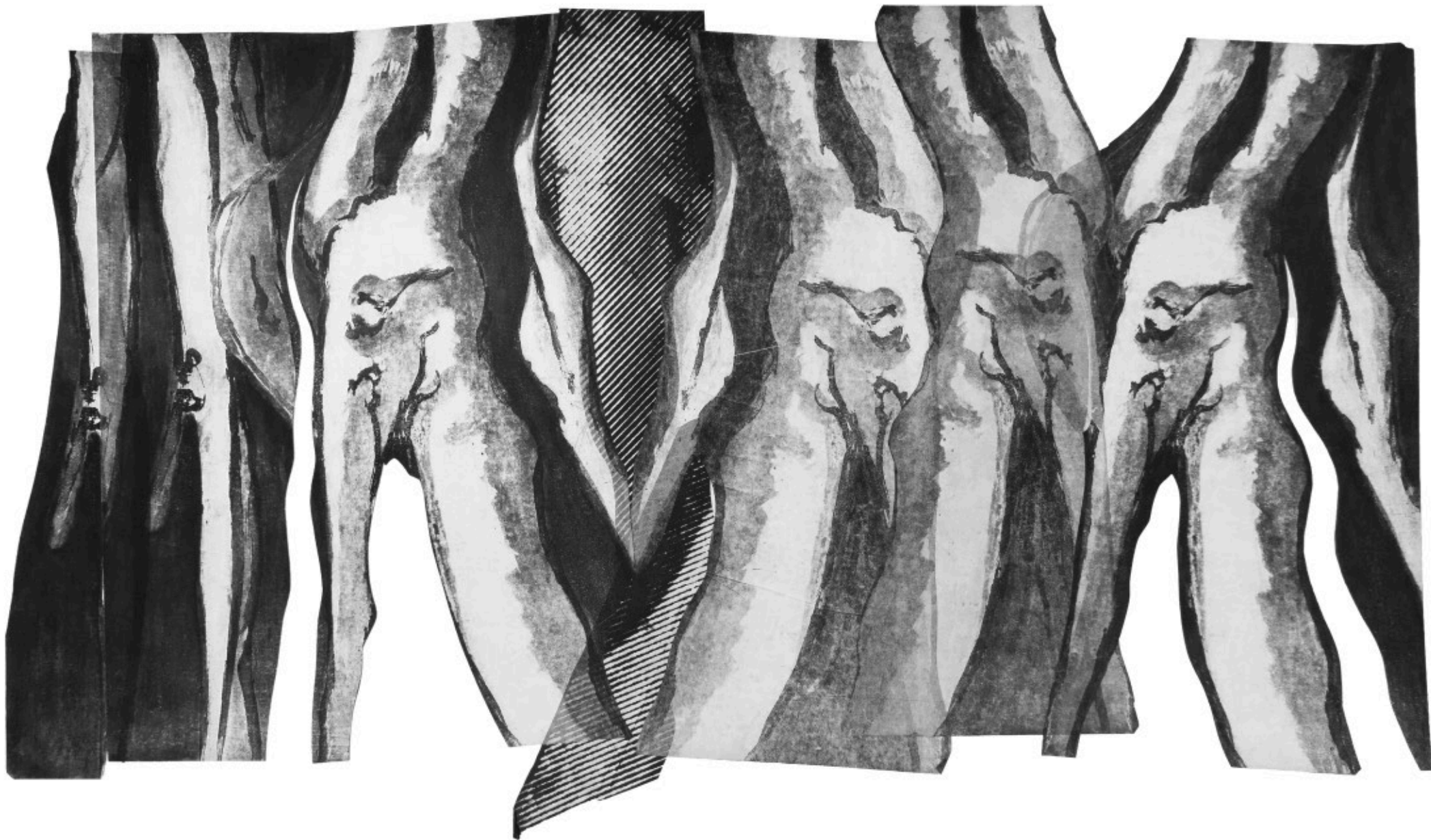
### **Composition**

Ma manière de composer s'apparente au sampling en musique : j'imprime plusieurs épreuves sur des papiers plus ou moins fins, puis je les assemble directement sur la feuille support que je maroufle sous la presse pour obtenir l'image finale. D'expérience, le moment de composition est autant tactile que visuel : je manipule, je tourne et retourne, je coupe, découpe, recoupe ; je juxtapose, superpose, intercale, autant d'opérations matérielles qui s'ajoutent à celles que nécessite le travail de la matrice. À la différence de ces dernières, le moment du collage mobilise une appréhension directe de l'image finale.

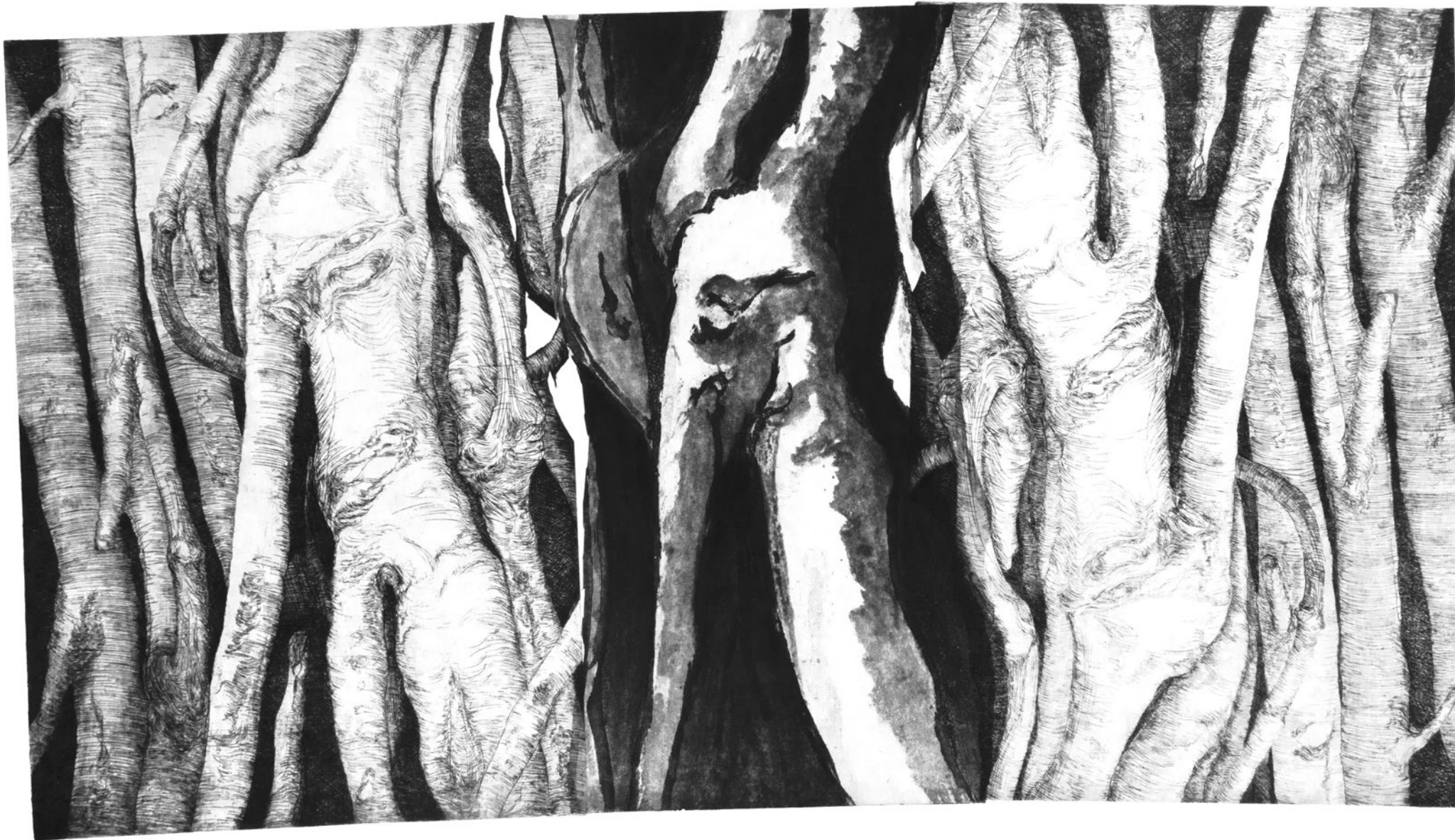




*Perséphone*



*Eurydice*

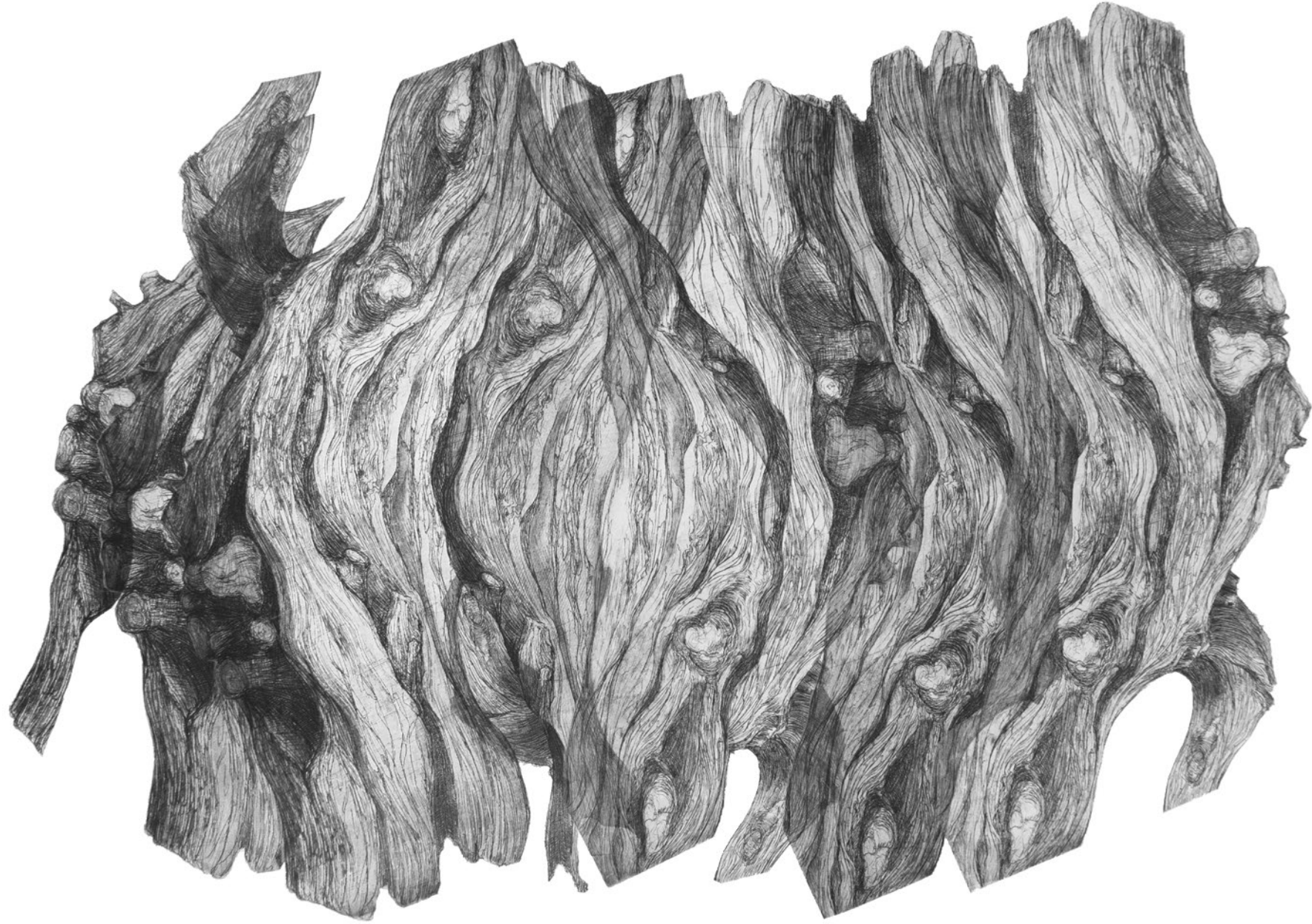


*Narcisse*

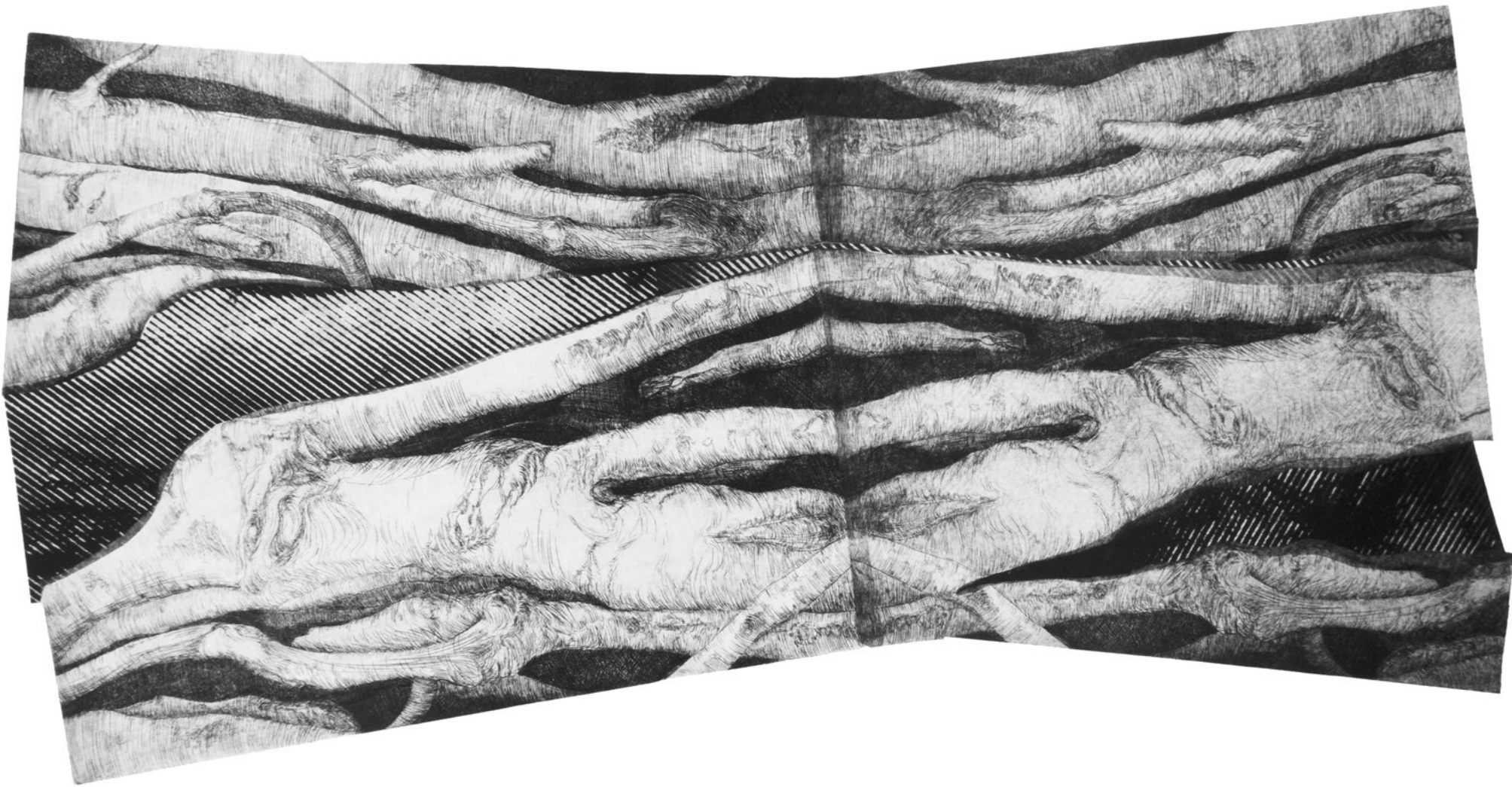
Multiplier la même image n'implique pas que l'on multiplie à l'identique. En effet, l'identité d'une image ne se réduit pas à ses caractéristiques visuelles (taille, couleur, texture), ce qu'avaient très bien compris les graveurs d'interprétation. Composer plusieurs versions d'une ou plusieurs images permet de jouer avec son format : dans cette série, cela me permet de fabriquer une image plus grande. Mais surtout, la répétition d'une même forme, d'un même motif, d'un même agencement tend vers l'infini : non pas l'infini des lointains que l'on n'atteint jamais, mais le non-fini de ce qui se répète. Ce que Deleuze appelle quelque part *la beauté répétitive*.

**Les trois œuvres suivantes sont au format portrait**

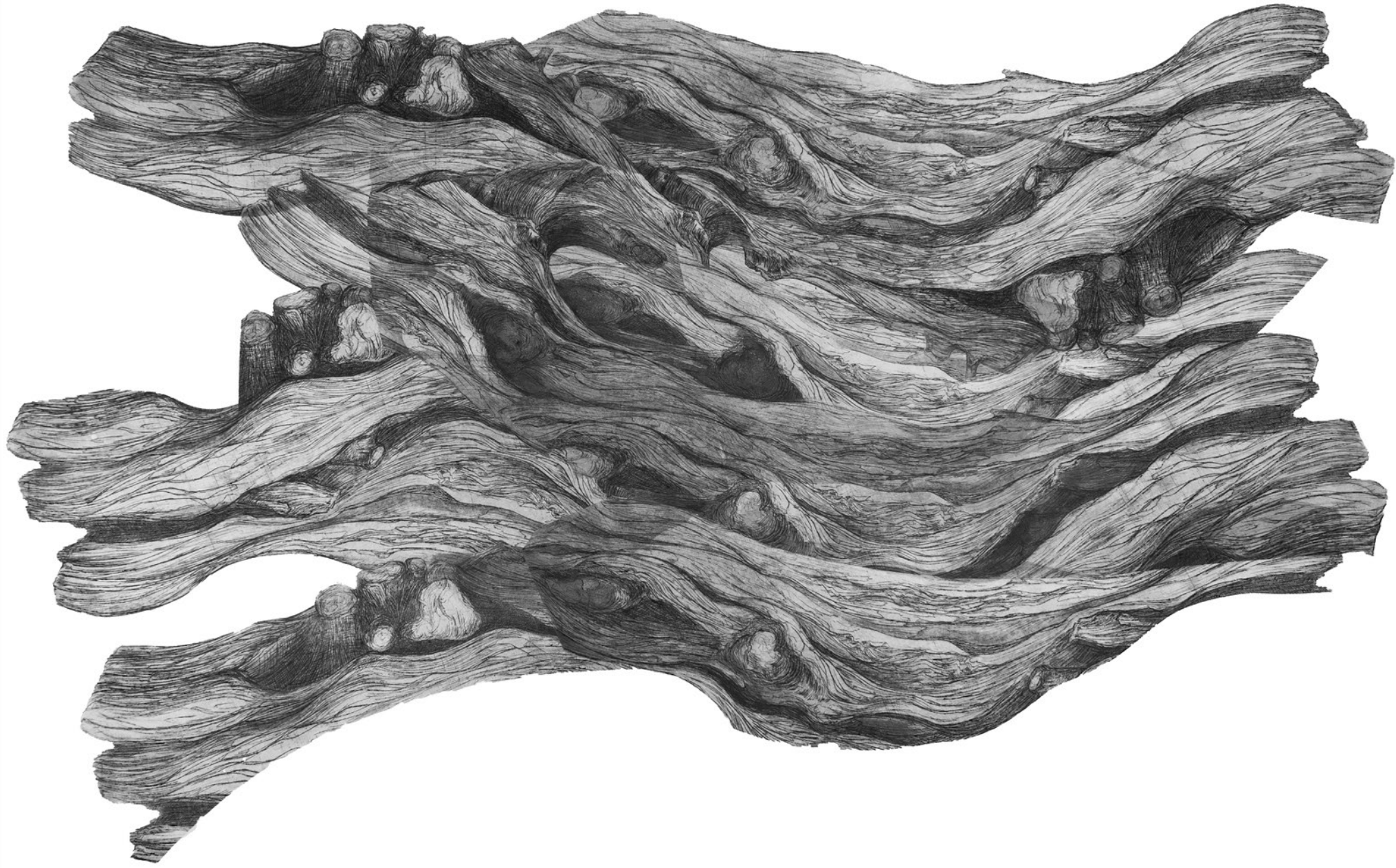




*Labyrinthe, #1*



*Eve*



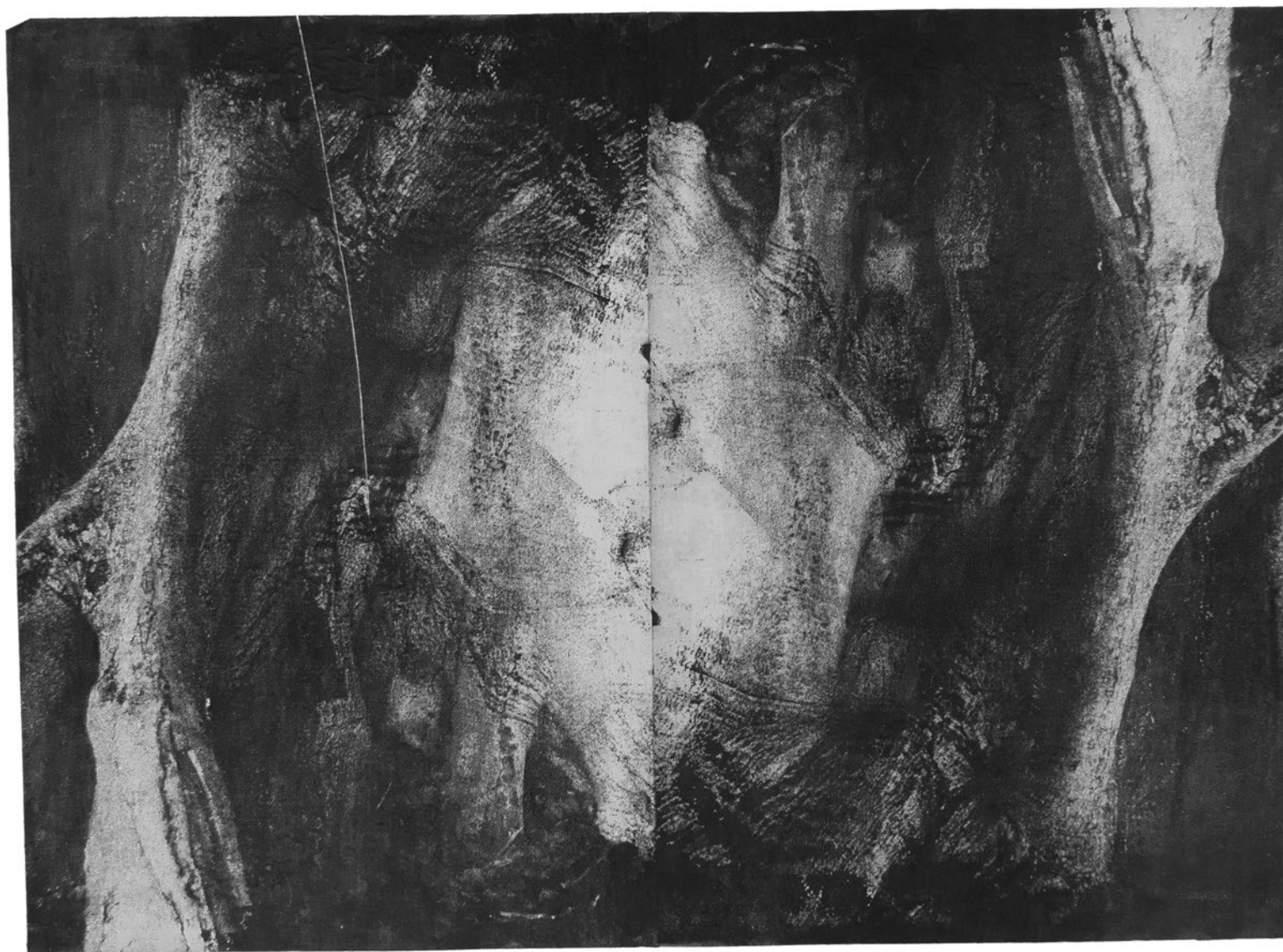
*Labyrinthe, #2*

Les matrices sont en tôle d'aluminium et je les travaille en attaque directe (manière de faire à laquelle m'a initié Emmanuel Gatti). J'ai recours soit aux techniques anciennes (eau-forte, aquatinte) soit à la sérigraphie (transfert en utilisant la sérigraphie d'une image préparée avec Photoshop). J'obtiens deux types d'image. Le premier fait émerger la figure d'une forêt de traits ; le second la fait émerger d'un fond de pixels matérialisés par l'aquatinte. Les anglo-saxons appellent la première manière *syntaxe* ; j'aime à me représenter la seconde comme la production de connotations directement à partir de la matière de l'image. Deux types d'image que je vais pratiquer, et scruter, pour continuer la série.





*La peau des choses*



*L'origine du bosquet*

Le travail dans l'atelier est, pour moi, inséparable d'une réflexion de nature philosophique : l'élaboration d'un réseau de concepts à même de décrire au plus près ce qui advient dans l'image. C'est dans cette perspective que je définis mon rapport aux images du *Bosquet*.

La tradition philosophique admet que *toute image est image de quelque chose*. Toute la question est de définir la nature de la relation et celle du « quelque chose auquel renvoie l'image ». L'analyse la plus répandue est de penser la relation sur le modèle du signe langagier : l'image réfère à un monde. L'image dite figurative fait référence au monde de l'expérience ordinaire ; l'image dite abstraite fait référence à un monde possible. Mais, une autre analyse est possible : l'image renvoie à une autre image. C'est ce que suggère Jean-Christophe Bailly dans *L'imagement* : « [l'image est] monstration qui a sa propre présence, sa présence d'image, mais qui ne peut obtenir cette présence qu'en renvoyant à une autre, dès lors dérobée et absente ». C'est effectivement ce qui se passe avec *Le Bosquet* : il n'y a pas de bosquet, même mythique, en dehors du *Bosquet*.

Si l'analyse proposée par Bailly est pertinente pour caractériser ce à quoi renvoie mes images, je ne partage pas sa caractérisation de la relation : une relation entre être et non-être (Platon), une image présente et une image absente. Il écrit : « l'image est toujours déjà seconde, elle ne peut être que *de* quelque chose : ce qui, dans l'image, entrelace le non-être et l'être, c'est cette simultanéité d'une existence et d'un renvoi à l'existence ou, comme on l'a dit (à propos du portrait notamment), d'une présence et d'une absence ». Il associe non-être ou absence au fait de ne pas avoir de support matériel visuellement perceptible. Or, l'image donnée au regard n'existe comme image que si elle renvoie à l'image mentale qui lui donne sens. En effet, ce que fait l'image et, simultanément, ce qui fait l'image, c'est susciter chez le regardeur une ou des images qui donnent sens à l'image qu'il a sous les yeux. Ces deux images sont présentes dans l'expérience du regardeur, tout en étant de nature distincte (matérielle vs mentale) : elles sont co-présentes. C'est d'ailleurs ce qu'avaient compris les théologiens iconoclastes et ce qui suscitait leur méfiance : une peinture ou une statue courent toujours le risque, à leurs yeux, d'être l'image d'une image, c'est-à-dire une idole.

N'ayant pas de dieu à défendre, je suis prêt à admettre que mes images sont de la nature des idoles. Je crée des idoles, ce qui confirme mon paganisme foncier et retire au titre mythologique de la série son caractère anecdotique, voire désuet. Évidemment, ce sont des idoles si le spectateur est un regardeur, c'est-à-dire s'il accepte de regarder afin qu'il y ait rencontre de deux images : l'une qu'il saisit visuellement et l'autre déployée dans son esprit.





*Comme le Sahara, le sourire infini des vagues .. (Deleuze et Guattari)*