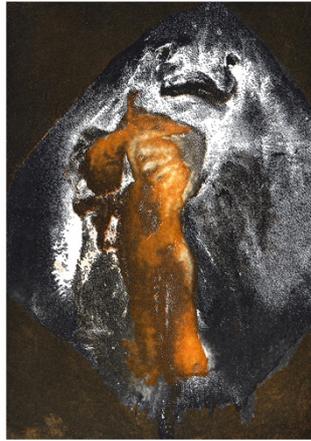


Les silencieuses

Jean-Marie Marandin
2023 (en cours)

Ce texte reprend le journal que je tiens depuis janvier 2023 sur la paillasse où je travaille aux Silencieuses. Cette suite enchaîne sur le projet Copia, réalisé à quatre mains avec Caroline Sebilleau : nous nous étions approprié une image, La corbeille de fruits du Caravage pour expérimenter les métamorphoses induites par les techniques de transfert/reproduction que sont la gravure et la sérigraphie. Avec Les Silencieuses, je poursuis seul dans la veine de la gravure d'interprétation : j'en explore une nouvelle modalité, la citation. Ni reproduction, ni interprétation, ni appropriation. Je cite une histoire, une mémoire et c'est ma mémoire de faiseur d'images qui se découvre.



La suite *Les silencieuses* est une méditation : une méditation en image sur des images de nature morte. Le titre est inspiré des termes anglais et allemand *still life* ou *Stilleben* ce que le français appelle bien fâcheusement *nature morte*. Je la développe sur le modèle d'une grammaire générative.

#

Méditer (au sens philosophique que j'adopte ici), c'est avec Descartes, accepter de rencontrer le malin génie et converser avec l'imagination pour penser en dehors des sentiers battus sans pourtant divaguer. Méditer en images, c'est accepter ce qu'elles proposent *pour voir* (dans tous les sens de l'expression). La gravure est, de ce point de vue, un médium privilégié tant elle peut être vectrice de hasards tout en requérant une rigueur implacable dans la conduite des opérations techniques.

#

Une grammaire générative, c'est un vocabulaire, des règles de combinaisons des éléments du vocabulaire (syntaxe) et une sémantique associant un sens aux phrases générées par la syntaxe. C'est le cadre qui me donne un espace de liberté pour penser sans divaguer et voir sans être corseté par le regard.

#

A l'heure actuelle (fin juillet 2023), le vocabulaire des *Silencieuses* est constitué de neuf images (24 plaques de cuivre de 30 par 21 centimètres). Sept sont des citations de nature morte ; deux sont des méta-images : un photogramme du *Chien andalou* (Buñuel et Dali) et une nature morte que j'ai composée selon les règles : « 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 » (Charles Sterling).

#

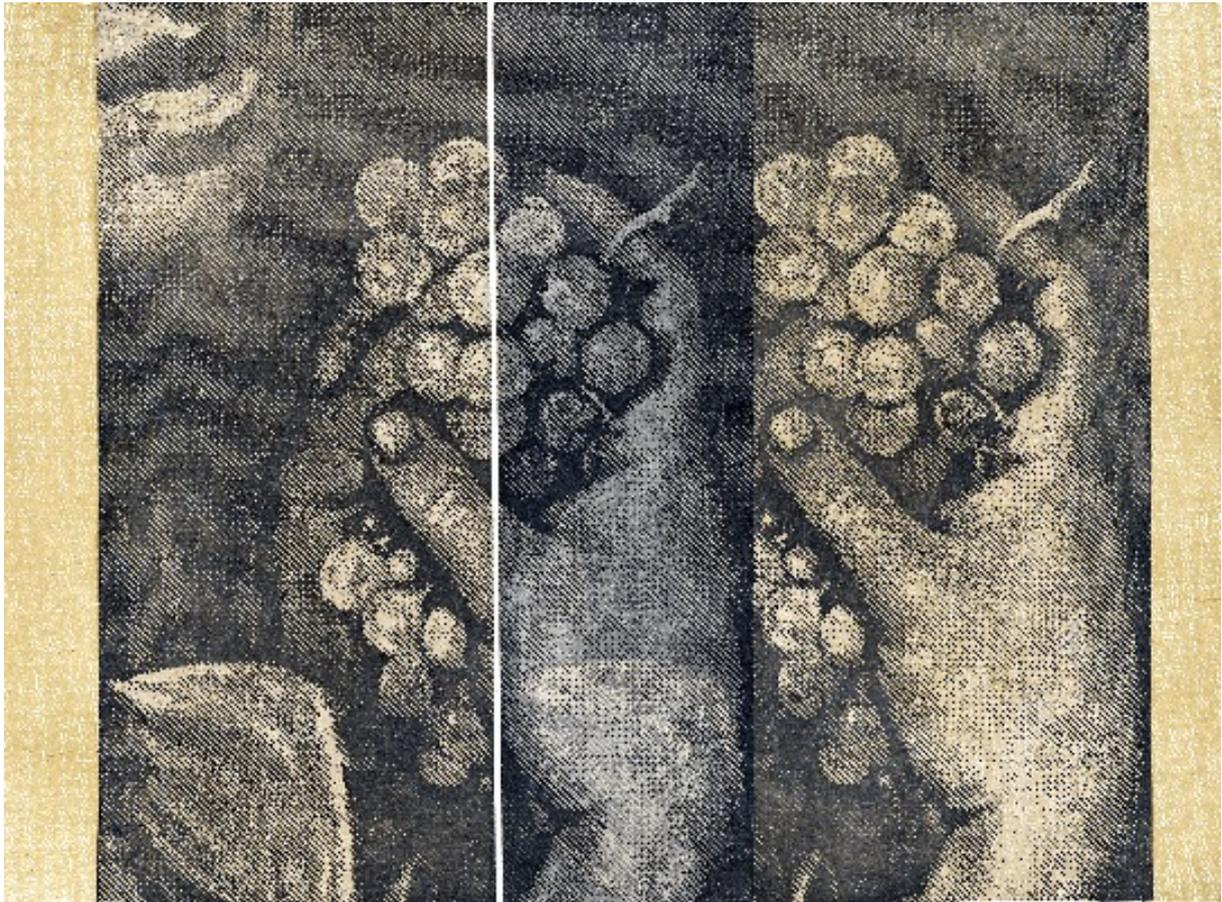
Imago quadrata

Le vocabulaire des *Silencieuses* est organisé dans une grille carrée. La grille carrée donne sa structure aux carrés magiques, aux *carmina quadrata* (poèmes carrés), au tablier des jeux de plateau ou, tout simplement, à la grille des mots croisés. C'est un dispositif qui invite à la permutation des éléments occupant chacune des cases ou à leur déplacement sans fixer de direction privilégiée : on peut aller horizontalement, de gauche à droite ou inversement, mais aussi verticalement ou en diagonale.

#

Propositions

J'ai commencé récemment (aout 2023) à définir la syntaxe des *Silencieuses* et à générer des « propositions » (*statements*). A l'évidence, je dois abandonner la métaphore linguistique pour définir la composante sémantique du dispositif formel que j'ai adopté pour encadrer ma démarche. De fait, c'est ce texte qui en tient lieu et, dans le cadre d'une exposition, le discours des regardeurs.



Longtemps je n'ai pas regardé les natures mortes dans les musées. Elles étaient trop littérales, trop pleines de leur sujet : les fleurs, les bougies, les pots débordaient de leur cadre – de mon cadre – et je passais sans les regarder. Pour être plus exact, je regardais certaines natures mortes parce que, précisément, je ne les voyais pas comme des natures mortes ; c'étaient des compositions de Braque, Picasso, Léger ou Morandi. Surtout celles de Braque.

Puis, il y eut une fois. Milan sortait à peine du confinement lié à l'épidémie de Covid 19. Nous avions réservé un créneau à la bibliothèque Ambrosienne. 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 *Corbeille de fruits* du Caravage est, dans l'ordre de la vie, à l'origine de cette suite.

#

Les sept images de nature morte sont des citations : des citations de reproductions photographiques de nature morte trouvées dans les *beaux livres* consacrés au genre. Je ne reproduis pas, je n'interprète pas : je cite. Je cite en image des images.

#

On raconte deux histoires du genre *nature morte*. Dans la première, il est sorti tout droit de la cuisse des mosaïques antiques et des marqueteries de l'Italie du Nord. Puis, Cendrillon de l'Académie, il s'est épanoui en marge des grands genres jusqu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale en Occident où il est devenu le vecteur ironique de la fascination, ou de la critique, de la société de consommation. Dans la seconde, il est la mémoire où s'inscrivent les invariants de l'expérience domestique des humains en figurant les objets qui peuplent leurs environnements immédiats et qui répondent à leurs besoins quotidiens.

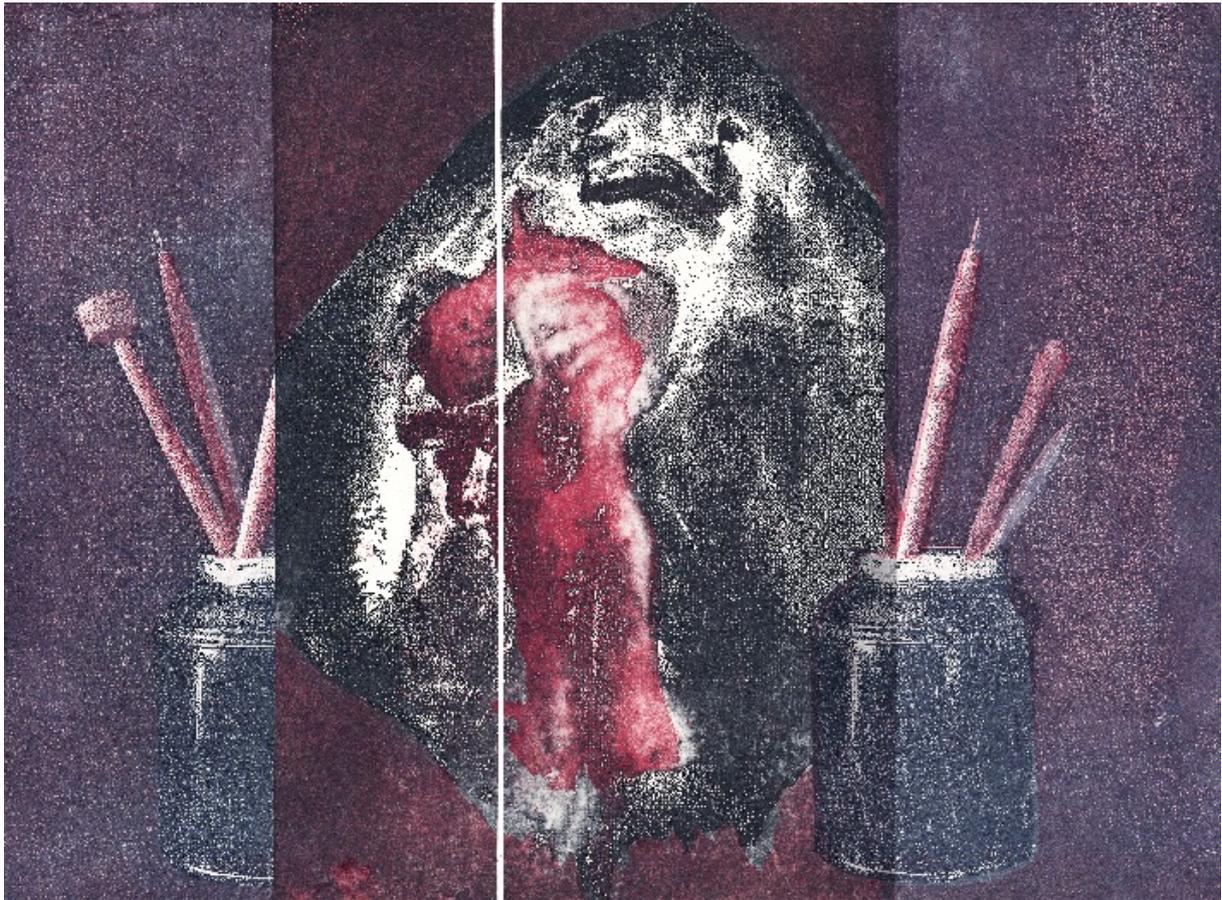
Ces deux histoires tissent un fil entre les époques, les contextes, les manières « d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets », mais elles ne saisissent pas ce qui, pour moi, court d'image en image : la pulsion d'imagement, la pulsion qui pousse à s'incorporer, en les figurant, les objets de la jouissance. Cette pulsion iconophile, au sens fort du terme, est au cœur de l'art occidental : elle le définit. Elle le caractérise : rien de tel dans les autres manières de vivre le monde (« civilisations ») comme le montre bien Philippe Descola dans *Les Formes du visible*.

#

La nature morte est le terrain de jeu privilégié de la pulsion d'imagement, de la *libido imaginandi*, car elle n'est pas obérée par l'obligation de raconter ni entravée par les enjeux des discours métaphysiques.

#

Je cite à comparaître des images de nature morte pour m'inscrire dans la mémoire des images et y découvrir les détours de ma propre libido.



Je cite 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 carton de Juan Sánchez Cotán, un bouquet de fleurs de Jean-Michel Picart, des choux de Frans Synders.

#

Le regard du Caravage

La toile *Le petit Bacchus malade* brouille les catégories : portrait de genre avec « nature morte intégrée » et autoportrait. Le regard de Bacchus-Caravage est suspendu : il ne regarde ni le regardeur ni la scène du tableau. Peut-être est-il accroché à son reflet dans un miroir entre lui et le regardeur. Par contre, il tient une grappe de raisin : sa main l'enserme, le jus pourrait jaillir des grains. La grappe occupe le centre de la partie supérieure du tableau, elle prolonge le bras dénudé : elle est à fois exhibée et retenue par l'inflexion du coude. Elle n'est pas vue, elle est touchée et c'est le toucher qui la constitue en objet de jouissance.

« L'art de la nature morte est l'art même du corps, non pas dans son image, mais dans l'offrande de ses plaisirs que présente l'étalage de ses objets » (Wajcman).

Le corps qui jouit est soustrait au regard et à la représentation. C'est cette place vide qui invite le regardeur : il peut être celui qui jouit et pas seulement celui qui voit. C'est la place que j'ai prise.

#

Les mille-fleurs de Picart

Les bouquets de fleurs dans les natures mortes flamandes et celles qui en sont inspirées ne sont pas des ikebanas ! Leur espace est celui de la toile ; dans un espace en trois dimensions, ils s'effondreraient. Ce sont des assemblages de toutes sortes de fleurs à l'acmé de la floraison. Chacune est précisément dessinée et colorée. Les descriptions des botanistes, diffusées par les planches gravées, sont passées par là : les bouquets étalent les fleurs et le savoir que l'on en a. Ainsi, les fleurs sont décrites avec le souci le plus minutieux de transcrire chaque détail de forme ou de couleur, alors que la composition ne tient pas debout, au sens littéral.

Je vois dans nombre de bouquets la survivance du motif mille-fleurs adopté dans de nombreuses tapisseries au Moyen-Age : sur un fond monochrome – qui est indistinctement vertical ou horizontal – sont disposés de manière régulière des végétaux, le plus souvent des fleurs. Les tapisseries se contentaient de quelques traits de ressemblance pour dépeindre une toute petite variété de fleurs, qui, répétées, devenaient motifs décoratifs ; les peintres de nature morte multiplient les variétés – alors que l'Europe importe et adopte nombre d'espèces exotiques – et les « petits fait vrais » pour faire de leur bouquet de jolies planches botaniques que nul jardin ni aucune saison ne sauraient abriter.

L'espace est saturé de détails qui partent dans tous les sens et, si on oublie la fable du vase qui est censée rassembler, contenir et orienter les tiges, le regard se perd vite dans cette bonté sans bornes qu'incarne le vivant végétal en pleine floraison.

Jackson Pollock a appelé un de ses premiers tableaux abstraits *Shimmering Substance (substance chatoyante)* ; ce titre pourrait être celui du bouquet de Picart.

#

Un carton de Cotán

Un carton, réduit à sa partie charnue, est appuyée contre un mur : les nervures des tiges sont sculptées par la lumière, il y a quelques petites feuilles accrochées comme des flammèches. Il se détache sur un fond sombre : contrairement au trompe-l'œil auquel on rattache habituellement les neuf bodegones (le terme espagnol pour *nature morte*) de Cotán, le fond n'est pas un obstacle au regard, il s'ouvre comme un espace infini. Lorsque j'ai vu pour la première fois cette nature morte, j'ai vu en un éclair le plateau de *En attendant Godot* : Wladimir au bord du monde fini face au silence.

Cette impression fugitive trouve une étrange résonance dans l'analyse savante de François Quiviger d'une autre bodegone de Cotán (*Coing, chou, melon et concombre*). Il rappelle la convention dans la peinture religieuse qui est de disposer des objets sur le bord du tableau comme des éléments qui orientent son interprétation : le lys dans un vase à l'avant-scène d'une annonce par exemple. Si on admet que Cotán suit cette convention, « le sujet du tableau serait ce carré de noir qui, par définition, est au XVI^{ème} siècle non pas une couleur mais l'absence de couleur ». Il rapproche ensuite ce carré noir de la mystique chrétienne en vogue dans l'Espagne contemporaine : l'aspiration à un état de conscience qui dépasse l'horizon borné des sens, de l'imagination et du langage pour rencontrer le divin.

Pulsion sublimée de voir ce qui ne peut se voir

#

Le fond sur quoi tout se détache

Les natures mortes sont des compositions d'objets dans un espace mis en scène et en tableau selon les conventions en cours : un système perspectif pour les natures mortes classiques, puis un des systèmes inventés par les peintres à partir du XIX^{ème} siècle (les prises de vue simultanées du cubisme par exemple). Lorsque les objets deviennent des figures, la dramaturgie de la composition s'efface : l'espace s'aplatit et le fond en quelque sorte s'avance. Alors, les figures se détachent sur le fond et le fond s'identifie au support qui, en tant que tel, ne connaît pas de limite.

Une remarque de Quiviger à propos de l'espace noir, qui est selon son analyse – et mon intuition –, l'objet des bodegones de Cotán, a orienté mon choix pour figurer le fond de mes figures. « Le peintre a travaillé la profondeur de ce noir. Un examen technique a en effet révélé qu'il a préparé un fond gris foncé mélangé à un rouge orangé sur lequel il a ensuite appliqué un glacis de noir et de rouge ».

Si le noir est pour un artiste du XVI^{ème} siècle l'absence de toute couleur, il est pour moi l'intégration de toutes les couleurs. Le fond contient tous les traits et toutes les couleurs.

Le fond dont tout procède.

#

La bougie de Georges de la Tour

La bougie et le crâne sont des emblèmes du genre *vanité* : c'est la version en image du slogan *memento mori* qui est associé à certaines natures mortes. Celles qui sont supposées être interprétées comme des leçons de morale. Celles-là même dont je ne suis pas sûr qu'elles ne soient pas d'abord une débauche de gourmandises pour les choses de la vie. Profitons-en avant de passer l'arme à gauche ! *Carpe diem* ! Il sera bien temps de s'occuper de la mort et de ce qui s'en suit quand elle s'annoncera.

Je cite la *Madeleine aux deux flammes*. Une femme – Madeleine – regarde une bougie. La flamme est vigoureuse, elle se reflète dans un miroir : ce peut-être un emblème au carré de la fragilité de la vie (la bougie qui finira par s'éteindre, elle et son reflet dans un miroir qui n'a aucune consistance matérielle) ou une bougie redevenue simple objet soumis aux lois de la vie ordinaire : il se dédouble quand il est placé devant un miroir. La Tour joue sans doute sur les deux tableaux. Mais, il suffirait d'un deuxième miroir pour que la bougie se multiplie à l'infini et que son statut d'emblème se dissolve en même temps que son existence d'objet.

Le miroir, pompeusement encadré, la bougie et son reflet forment un tableau dans le tableau. Sa composition est la même que celle du *Cardon* de Cotán : la bougie est au bord d'un carré noir. Un trou noir qui attire le regard de Madeleine et aimante celui du peintre.

Remarque. La citation visuelle actuelle ne correspond pas à l'intuition mise au clair par la rédaction du texte. Elle sera remplacée par une autre dans un nouvel état de l'Imago quadrata.

#

La raie éventrée de Chardin

C'est grâce à cette pièce que Chardin est entré à l'Académie royale de peinture et sculpture. Il est difficile de mesurer l'écart entre ce que percevaient, voyaient, appréciaient nos aïeux et notre propre appréhension. De nos jours, nous voyons cette raie comme la crucifixion ironique d'un poisson à visage goguenard de *Gilles*.

Le bœuf de Rembrandt est écorché : il est vidé de ses viscères. C'est une éclatante pièce de boucherie et les côtes découvertes dessinent une échelle vers une extase qui est d'abord de gueule. La raie est éventrée : on voit l'intérieur glaireux et sanguinolent de son corps. Je ne connais pas le programme de Chardin, mais on pense aux propos des contempteurs de la chair : « La beauté du corps est toute entière dans la peau. En effet, si les hommes voyaient ce qui est sous la peau, doués comme les lynx de Boétie d'intérieure pénétration visuelle, la vue seule des femmes leur serait nauséabonde : cette féminine grâce n'est que saburre, sang, humeur, fiel. Considérez ce qui se cache dans les narines, dans la gorge, dans le ventre : saletés, partout ... » (Odon de Cluny cité par Didi-Huberman). Les emblèmes traditionnels des vanités (bougie, bulle, crâne, etc.) semblent bien inoffensifs quand on les rapporte à cette vision proprement infernale.

Mais, par-delà l'imprécation de nature religieuse, on pressent une vérité plus inquiétante. Il y a une dimension cannibale dans toute pulsion archaïque et la pulsion scopique n'y échappe pas. Défoncer les apparences. J'étais habité par une image quand, plus jeune, j'ai découvert mon intérêt pour la fabrication d'images. Je me voyais, à la manière d'un escargot, doté d'yeux érectiles : ils pouvaient s'approcher des choses ou s'en éloigner, les effleurer, les caresser ou les pénétrer. La dimension phallique mise à part, c'était figurer un problème que je ressens physiquement quand je fais une image : où arrêter le regard ? Juste avant, juste dessus et pourquoi pas juste dessous la surface de l'objet quitte à le détruire.

La joie de voir peut être goulue, heureuse, mais elle peut aussi être cruelle, maligne, à la limite perverse.

#

Les choux de Synders

Un amoncellement de choux, de diverses espèces, et de carottes occupe la quasi-totalité du tableau. En haut, à droite, au loin, une scène paysanne : un couple est affairé à récolter sous un ciel gris, une église domine l'horizon. Les fruits de la terre et du labeur paysan.

Un tourbillon de matière végétale : le cœur des choux est à la fois plein des feuilles les plus tendres et vide au centre de la corolle des feuilles. Nulle autre peinture ne donne davantage ce sentiment de jouissance procurée par la description d'objets vils mais que le mouvement du peintre métamorphose. Si les natures mortes à fond noir s'arrêtent au bord du silence, les choux entraînent dans le trop-plein frémissant des feuilles. Mais, eux aussi s'arrêtent au bord du silence. Il est d'une autre nature : il n'est pas muet, mais il n'est pas bruyant ; il est plein, c'est le silence de la satiété. C'est le même silence que celui qu'habite le bouquet de Picart : le silence de la substance chatoyante. Les sons se sont métamorphosés en éclats de lumière colorée.

Il y a comme un vecteur qui va du noir, matrice de toutes formes, au chatoisement de toutes les formes. Les natures mortes classiques n'ont pas figuré ces expériences limites – l'époque leur imposait de figurer « un groupe d'objets » –, mais elles en sont grosses.

#

Le coq de Mignon

C'est un coq accroché à un clou au retour de la chasse avec d'autres oiseaux en grappe. Je ne trouve pas d'autre manière de le décrire que le vers avec lequel Apollinaire a clos *Zone* : *Soleil cou coupé*.

C'est une ébullition de plumes, une envolée d'aigrettes blanches autour de la tête, une crête comme une crinière de rouge. Une goutte de sang tombe du bec entr'ouvert. Une goutte improbable comme celles qui tombent des blessures du Christ dans les peintures religieuses contemporaines : glorieuses, emphatiques, vaines.

Les animaux sont mis à mort, comme les fleurs sont coupées et les fruits ou les légumes cueillis. La prédation des peintres se loge dans la prédation généralisée de la nature qui caractérise l'Occident depuis les temps modernes : tout est don à qui sait prendre. Impunité et innocence que nous ne connaissons plus, mais qui a donné aux peintres de natures mortes leur appétence sans entrave. Surtout si elle pouvait se prévaloir de la couverture morale de la vanité.

#

Le rasoir et les pointes sèches

Le rasoir va crever la surface de l'image et ouvrir sur l'infini d'une nuit étoilée. Il est acéré comme les outils qu'on utilise en taille directe et qui attendent dans la vieille boîte à thé. Il ne transige pas, il tranche. C'est ce que j'aime dans les techniques d'impression : elles tranchent. Le moment d'impression tranche : les remords, les afféteries, les doutes et les hésitations n'y ont pas de place, c'était avant ou c'est après.

#

La trame

Les images que je cite sont produites par un scanner ; ce sont matériellement des nuages de points. Ce sont ces nuages que je matérialise en utilisant un autre procédé nuageux, l'aquatinte, pour les inscrire dans la plaque de cuivre.

La trame est à la fois un dispositif technique (ce fut l'invention décisive qui a permis d'industrialiser l'impression des photographies), une rêverie qui donne figure au simulacre imaginé par Lucrèce pour rendre compte de la vision humaine, et la métaphore technique de la nature atomique de l'image.

Je ne dissimule pas la nature tramée de mes images. Elles émergent d'une trame ; c'est ainsi qu'elles survivent et qu'elles peuplent les musées imaginaires des artistes et des regardeurs. C'est ainsi que je les travaille pour en faire des typons, puis des matrices et que je me les incorpore.



Les œuvres citées.

- Bailly, Jean-Christophe. 2020. *L'Imagement*. Paris : Seuil.
- [Cézanne, Paul] Bernard, Emile et al., éd. 1978. *Conversations avec Cézanne*. Paris : Macula.
- Descartes, René. [1641]. *Les Méditations métaphysiques*.
- Descola, Philippe. 2021. *Les Formes du visible*, Paris : Seuil.
- Didi-Huberman, Georges. 1999. *Ouvrir Vénus*, p.59. Paris : Gallimard.
- Quiviger, François. 2005. « Signifier le vide : la nature morte au melon de Juan Sánchez Cotán ». *Littératures classiques*, #56, pp.177-185.
- Rubio, Emmanuel. 2022. *La Lettre au carré. Poésie et permutations*. Paris : Sens&Tonka.
- Sterling, Charles. 1950. *Still Life Painting from Antiquity to the Present Time*. New-York: Universe Books.
- Wajcman, Gérard. *Ni nature ni morte. Les vies de la nature morte*. Paris : Nous.