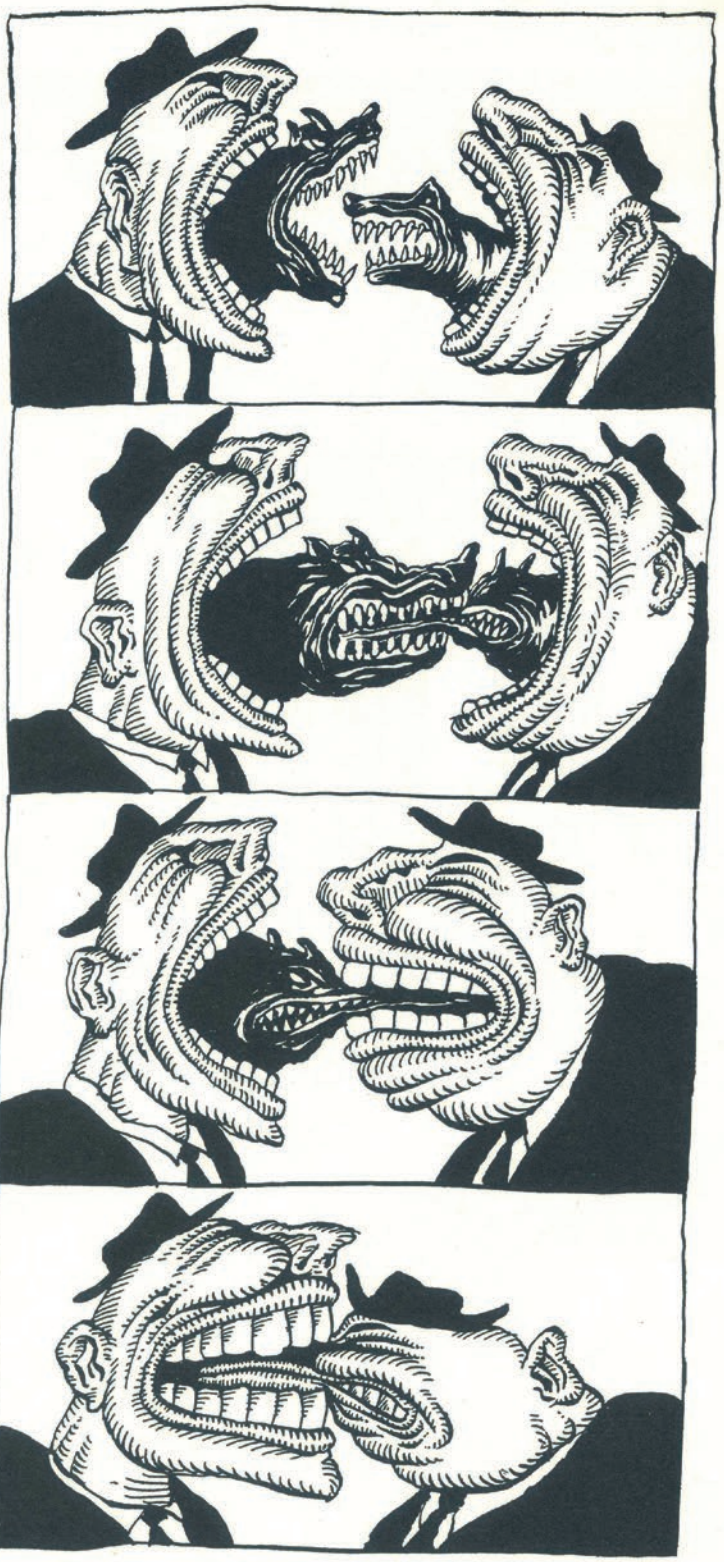
Sophie Izouard
DNSEP 2015
Option Art, mention Formes/Langages

O
O
N
M
N
O
O
O
P
T IIII

Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même. Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie. En rester là. Il parle de soi comme d'un autre. Il dit en parlant de soi, Il parle de soi comme d'un autre. Il s'imagine soi-même aussi pour se tenir compagnie. En rester là. La

CARICARE



S'INTRODUIRE

Le mot « caricature » vient de l'italien *caricare*, signifiant « charger ». Le choix de ce titre traduit une tentative de détourner le portrait de sa forme « classique ». Que ce soit au travers de la photographie ou de la peinture, tenter de dépasser la représentation fidèle d'un visage, d'un corps. Exagérer les formes et les expressions, simplifier les traits du visage jusqu'à ce qu'ils ne fassent plus référence à une identité particulière. Atteindre une généralisation.

Des peintres du Moyen Age aux dessinateurs de romans graphiques contemporains, de la poésie à l'imagerie gore des années 70 à 80, du réalisme de Courbet aux déformations du corps dans la peur de l'apocalypse, c'est un portrait disloqué, instable et farouche que je tente d'évoquer page après page.

Passant d'un médium à un autre, les artistes que j'ai choisis se différencient par les sujets qu'ils abordent et les matériaux qu'ils travaillent, constituant dans l'ensemble, un sentiment amer lié à la condition humaine.

Le mot « charger » signifie entre autre, « donner du poids ». Ce terme s'accorde avec justesse à mes travaux, en particulier à un processus de création autour de rencontres avec des SDF de Caen et de Cherbourg. Ces contacts ont généré un travail photographique, qui, peu à peu, est devenu insuffisant dans sa matérialité. Le travail a littéralement pris du poids au travers de l'utilisation de nouveaux médiums.

La mise en page matérialise la façon dont je travaille au quotidien. Tant dans la méthodologie que dans les accrochages, les choses présentes doivent pouvoir se répondre les unes aux autres, s'emprunter des significations, des qualités formelles, avec ou sans intermédiaires. L'espace du mémoire est conçu comme un espace de réflexion intérieure, car il est aussi bien question de cela.

De la profondeur des tripes et des entrailles, du sang et de la tête.

COMME PARFOIS
LES MOTS SALISSENT
AUTANT QUE LES ACTES,
IL VAUT MIEUX EN
FAIRE UN TAS ET NE
RIEN EN FAIRE
D'AUTRE Q'UN TAS.

Des rencontres aux souvenirs, matériaux de création.

Le départ de tout, ce sont les rencontres. Un aller-retour vers autrui, un va et vient, de l'extérieur vers l'atelier, permanent.

Il était question d'eux, des sans-abris.
J'étais pour eux une curiosité, et ils étaient pour moi, une parole, un discours, un corps, qu'il fallait mettre au-devant des yeux du monde.

La première question qu'ils me posaient en général, c'était de savoir si j'étais journaliste et si j'étais là pour faire un documentaire. Mes intentions étaient très simples, j'allais les observer, les écouter, prendre en photo les environs, leurs lieux de vie, et faire des images d'eux aussi, sans que leurs visages ne soient visibles. Cette posture les arrangeait, ils ne voulaient pas être reconnaissables sur les photographies.

Yeux gonflés, nez granuleux, joues poreuses et sourires édentés, tous ces éléments constituaient un réel que je trouvais trop brutal pour être montré de façon frontale. Je voulais éviter à tout prix la violence de l'image journalistique. Il n'était pas question d'adoucir la réalité, mais de proposer une autre vision de ces groupes d'individus.

Je devais trouver une autre manière de les présenter. J'ai choisi de me focaliser sur les corps et l'environnement. Les figures étaient trop gonflées, trop rougies et porteuses d'une réalité trop dure pour en imposer cruement l'image au regardeur. Décaler le regard vers d'autres éléments, plus étonnants, plus curieux, pour éviter une confrontation directe entre les visages des sujets photographiés et ceux qui les regardent.
Attirée par la condition et les postures des corps dans la rue, par les mains et les vêtements, je souhaitais générer des anatomies fragmentées et éviter une présentation réaliste. De nombreuses images représentant les SDF existent, visant à exprimer les difficultés de leurs existences et susciter de la compassion.

Dans son texte *Salgado et l'exploitation de la compassion*, Jean-François Chevrier décrit précisément ce que je cherche à éviter dans la production d'image: « Le pathos pseudo-épique du journalisme humanitaire n'a jamais été aussi écœurant, la mystification de la photogénie et la corruption esthétique des bons sentiments n'ont jamais été aussi massives. On peut parler de kitsch, de spectaculaire, de voyeurisme sentimental ; dénoncer une esthétisation commerciale de la souffrance et de la misère, etc. La nausée vient surtout d'un effet de visibilité continue, homogène, qui dissout toute opacité, toute résistance à l'image, toute altérité (ou étrangeté). »

Photographie, 24,5 x 37 cm

35. Gustave Courbet, *Les Casseurs de pierres*, 1849.

La notion de poids du corps et l'importance donnée aux vêtements, à leurs plis, m'évoque le tableau des casseurs de pierre de Gustave Courbet. Deux personnages qui dans l'effort semblent pourtant figés, l'un portant une lourde pierre, l'autre brandissant le maillet. Les muscles ont disparu sous le lourd tissu du pantalon, et seuls les plis témoignent de la posture, la peau parfois visible ne permettant cependant pas de comprendre l'effort. D'une certaine manière, les corps de ceux que je représente sont eux aussi noyés dans les vêtements, sous les couches. La maigreur génère encore plus de plis, tandis qu'un ventre un peu rond vient tendre le manteau. Ce statisme dans l'effort, présent dans le tableau de Courbet, n'est pas sans lien avec la gravité des personnages dans l'attente, que je photographie.

Dans *Une image du peuple, Gustave Courbet et la révolution de 1848*, T.J. Clark écrit : « cette peinture a pour sujet le poids matériel des choses, la pression exercée par un dos courbé, l'épaisseur d'une étoffe grossière. Il ne s'agit ni de la position du dos, ni des formes imprimées à l'étoffe par le mouvement, mais du dos lui-même, de l'étoffe en tant que telle. Pression, épaisseur, pesanteur : ce sont les termes qui viennent à l'esprit, et décrivent le mieux Les casseurs de pierres. »
Les vêtements, qui parfois ne font plus qu'un avec l'individu, hybridation presque, où l'homme ne se dévêtit plus, où ses vêtements sont plus encore qu'une deuxième peau, ils sont la peau tout court. Et cette sombre silhouette ne laisse apparaître que l'ombre d'un homme, celui qui déambule, qui survit.

Se confronter à une réalité de la chair très particulière.

La résurrection

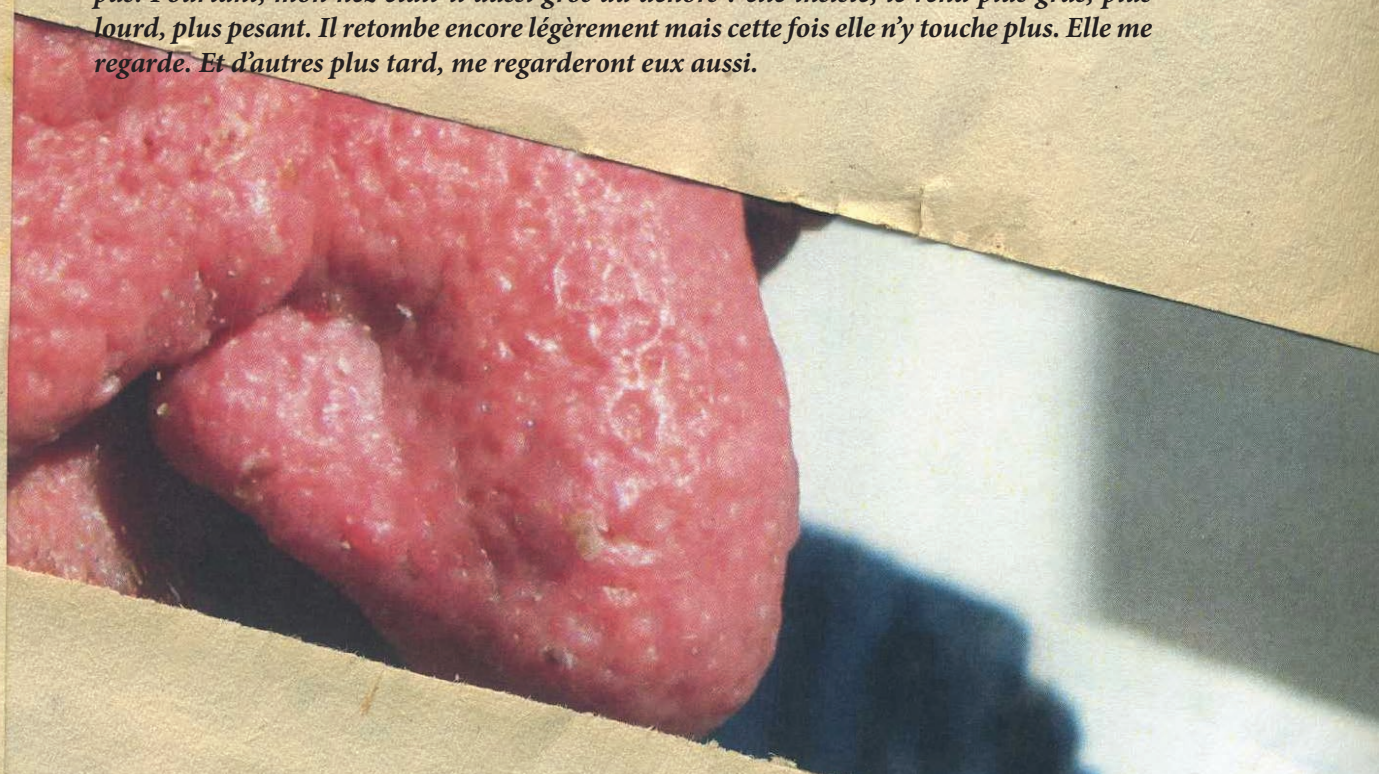
«O homme! O malheureux! Tu es condamné à respirer dans cet exécrable corps voué à la mort!»

Pia Desideria, Hermann Hugo, Anvers, 1659

C'est fait pour tenir chaud. Pour tenir. Il faut. Jusqu'où peu importe. Jusqu'à quand impossible. Il y a le dehors. Et il y a le vêtement. On ne s'y arrache pas. On reste dedans. Lui autour de nous. Et nous forcer de lui. Il n'y a pas d'autre moyen. Les mains liées, les poings fêlés. Pas d'autre moyen. Attendre les beaux jours. Trop tard les beaux jours. Reste le manteau. À chaque saison passée, le même. Les pieds cassés, le reste a gelé. Les mains jointes tout est plus chaud. On attend. Le passant passe et repassera on trépassera. Peu importe le temps. Si seulement un moment. Autant de rides que de plis, autant de rire que de cris. C'est pas la peine, c'est de pis en pis. Le bruissement du tissu au vent, le glissement des tripes d'antan. Plus rien à porter et rien à emporter. Si seulement. Jamais doux, jamais charmant, le temps passe et en attendant ? on aurait pris le meilleur, si on avait pu prendre. On aurait eu plus de chaleur à entendre. Maintenant il est temps. Les plis des vêtements restent et le passant. Même pas de traces dans la rue, pas de place pour le pus. On s'égare et on glisse, l'odeur de la pisse. Aucun enchantement, que les pots d'échappement. Les plis ne tiennent pas compagnie, et plus d'autrui. On se presse d'oublier pour faire passer. Toujours pressés d'oublier. On fait en sorte d'oublier. Et le manteau, pas vraiment chaud, et ces plis, de pis en pis, c'est comme ça qu'on attend, dans la pisse et dans le vent.

Photographie, 24,5 x 37 cm

La matrice du grillage me porte tout entier. Elle m'a déroulé pour mieux me modeler. D'abord plat, j'ai pris du volume. Doucement, elle me taille, me plie, elle coupe et définit, elle me tort, elle me forme, me modélise, me donne un nez, elle me fait des joues, plus grosse celle-là, moins épaisse celle-ci, la lèvre inférieure posée au sol, je me tiens sur ma bouche, puis elle me met au mur, m'agrafe et me donne un visage, des sourcils apparaissent, le gauche, le droit, un œil boursouflé et l'autre légèrement entrouvert. Je peux voir, inconscient, et je comprends qu'il me manque la chair. Je ne suis que transparence et je griffe, elle saigne des mains, elle a chaud, c'est moi qui lui fait cela. Elle me donne un front, me gonfle de l'intérieur. Je prends du poids. Le rose arrive, une couleur qui ressemble à la peau, je me rappelle ma chair première, rougie par l'alcool et le soleil maintenant absent. Je ne connais pas le lieu dans lequel je me trouve, je ne reconnais rien. Seulement cette jeune fille. Je n'en ai qu'un vague souvenir. Il n'y a pas de rue ici, pas de passant, ni le cri des mouettes. Je ne peux pas parler. Mon langage sera autre. Je gonfle. Du papier qu'elle froisse je me retrouve. Puis-je respirer ? ses doigts saignent je le vois bien. Elle s'essuie le front, me contemple, prend du recul, « ça ne vas pas » se dit-elle. Mon nez est trop lourd, il tombe, je vacille, elle me rattrape. Tel des roses fanées, mes paupières et mes lèvres se plissent. Mon front se lisse. Ses cheveux se prennent dans les pourtours de mon visage, tranchant. Elle froisse le papier qu'elle coince dans les pores de mon grillage. Boules serrées pour mon nez, feuilles pliées pour ma bouche, comme les nervures de mon ancienne chair. Mais pourquoi suis-je aussi gros ? aussi grand ? Au moins tout le monde me verra. Je somnole. Comme j'ai l'air tranquille. Les rayons du soleil passent la fenêtre et me donnent un relief inattendu, elle ne cesse de passer ses mains sur mon visage, termine mes narines, définit les contours de mon nez. Fait une pause. Elle me scrute avec plus d'ardeur que lors de notre première rencontre. Elle pense aux carnavals de sa jeunesse, à tous ces chars qui déambulaient nonchalamment le long des rues, ceux que tous applaudissaient, dans une folie partagée, le temps d'un bref passage au milieu de la foule. Aux énormes et lourds masques de papier mâchés, effrontés singeant les rictus de sentiments absurdes et délirants, qui venaient évoquer les traits de visages imaginaires ou de grands personnages connus. Mais je ne suis pas une parodie. Pas de foule à l'horizon. Le sérieux de son regard posé sur moi ne trompe pas. Pourtant, mon nez était-il aussi gros au dehors ? elle insiste, le rend plus gras, plus lourd, plus pesant. Il retombe encore légèrement mais cette fois elle n'y touche plus. Elle me regarde. Et d'autres plus tard, me regarderont eux aussi.



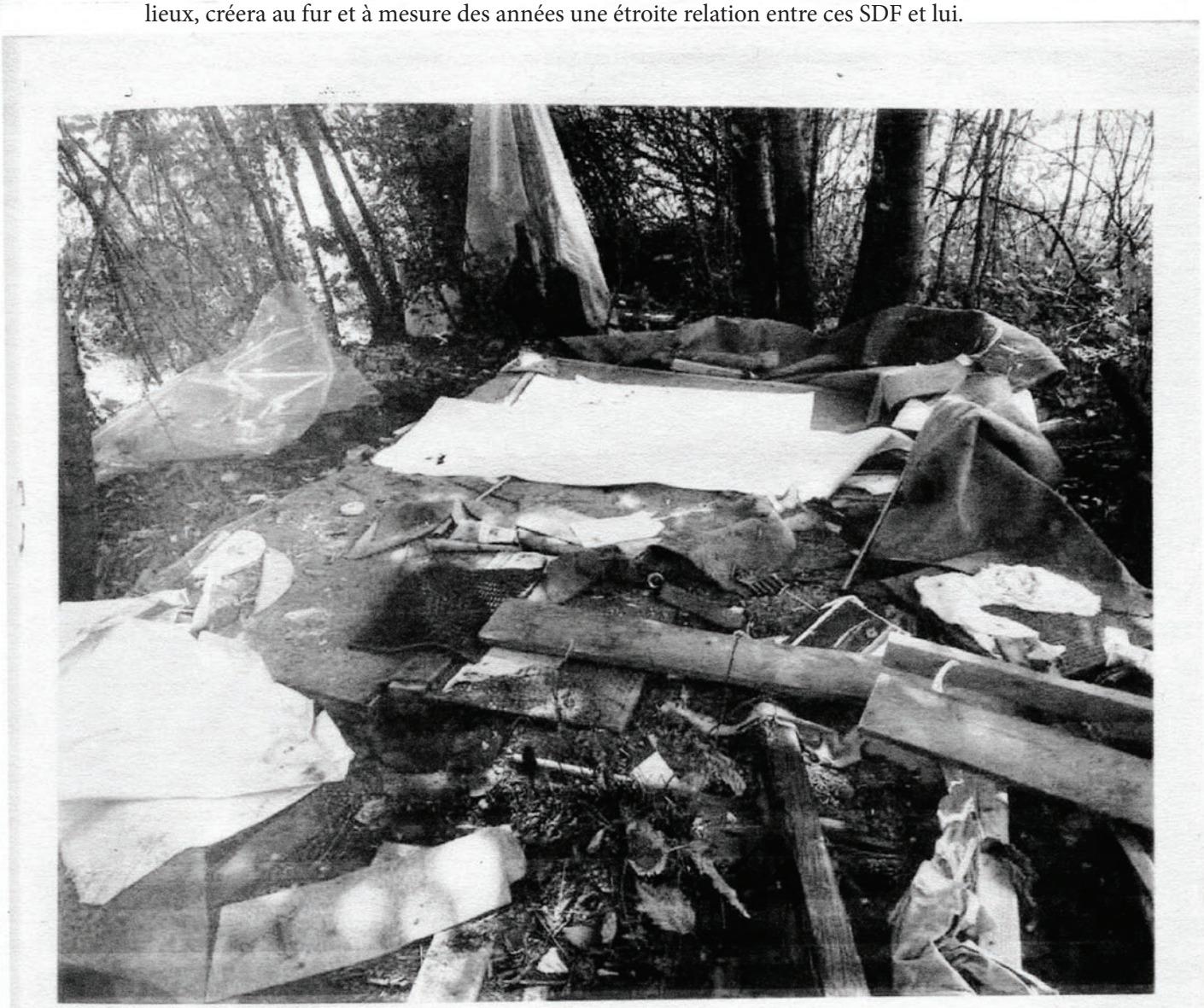
*

suis là — là, avec mon envie de meurtre au ventre — ça se passe toujours au niveau du ventre ces choses-là — c'est là qu'elles naissent — qu'elles grandissent — de là qu'elles partent — au niveau du ventre — toujours au ventre, qui m'accompagnent et me tiennent chaud, mais sans image face à lui — sans image comme sans imagination — je crois que c'est là, toute l'histoire — comme assis sur le divan, et n'avoir aucune image à livrer — aucune image ne se formule, et le temps passe, qui me coûte cher — là, toute l'histoire, où elle se passe — quelle qu'elle soit, voilà l'histoire, impossible de sortir du réel, de se frayer un chemin comme hors de — impossible de faire surgir une image qui m'évaderait — quel théâtre fonctionnerait sans image projetée je l'ignore, et conserve alors mes deux pieds dans la boue, sans

juste une image d'avant —
sans lui — une image que
situer, à force de l'avoir cher
d'adoption — dans ma langue
avant, je les ai oubliés,
— dans cet habit qu
ou avant — une ima
elle la mê
sa mère
voix de ma mère
parle pas, c'est peut-être ça qu'il
absence de parole — qu'il me
extérieur à moi, comme une
de ma mère, de mon
toujours, à côté de moi,
xtérieure à moi — en
es absents qui se sont
en est l'image, toutes les
me celles à s'enfuir — il est
, qui me le rappelle sans
, que je veux reprendre —
sociée de moi, que je veux

Une relation s'est instaurée à l'autre, et est devenue nécessaire. Plus qu'une simple prise d'image, les discussions et les rencontres sont devenues matière à réflexion. L'échange nourrit le travail et les productions enrichissent la communication. Le processus de création s'inscrit alors dans une temporalité qui permet d'avoir une vue d'ensemble des êtres et de leur environnement.

Marc Pataut, photographe et enseignant à l'école des beaux-arts de Paris, s'est éloigné de la pratique du reportage dans les années 80. Ses productions, toujours en rapport avec un domaine d'activité précis ou une situation sociale particulière, l'ont amené à travailler avec les habitants du Cornillon à Paris dans la plaine Saint-Denis, terrain vague où sera plus tard construit le Grand Stade de France. Ces sans-abris, qu'il suivra et photographiera pendant plus de 2 ans, de 1994 à 1996, constitueront un projet d'enquête documentaire qui prendra forme à travers une publication éditée par le collectif *Ne pas plier* et une série de photographie de petits formats. Marc Pataut, qui, au départ, se positionne comme un visiteur des lieux, créera au fur et à mesure des années une étroite relation entre ces SDF et lui.



Lundi 15 août 1994, premières destructions, la maison de Jorges. Marc Pataut. *Sols*

Les lieux sont aussi important que les êtres. Photographier le sol, autour des caravanes présentes sur place, présenter des images sous forme d'une mosaïque riche des matières et des couleurs propres au lieu. Des indices de passages, et des appropriations du terrain vague restent visibles. Les pneus des caravanes ont été tagués, des tapis ont pris place à même la terre, des morceaux de tissus, de laines, de couvertures éparpillées se mélangent aux taules rouillées et aux bâches effilées.

Dans les images du sol prises au terrain du Cornillon, Marc Pataut témoigne avec vivacité de la richesse des matières, de leur diversité, tant dans leurs textures propres que dans l'entassement des objets du quotidien. L'image de la destruction d'une maison, devient une trace de la disparition d'un lieu de vie, et quelques éléments rappellent encore un quotidien à présent disloqué.

« Je parle, la photo ne parle pas. Je ne peux pas rester sans parole en face de quelqu'un ou plutôt photographier sans avoir un projet ne m'intéresse pas. Je ne peux pas envisager la photographie comme une simple captation. La photographie est nécessairement du côté de la relation et de la projection. L'entretien me permet d'échapper au silence photographique. Il n'est pas destiné aux autres, c'est un moyen de construire l'environnement de travail et une prise sur le réel. L'entretien et le portrait vont nécessairement de pair, tous deux surgissent d'une relation dans le temps. Le récit me passionne mais semble impossible en photographie. Je cherche une forme proche de la sculpture, je produis de la matière, j'accumule, j'imagine des formes qui grandissent en même temps que la nécessité qu'elles recouvrent (. . .). »

Extrait de *Trois ans pour faire un portrait* Entretiens avec Véronique Nahoum-Grappe, Marc Pataut et Pia Viewing dans l'ouvrage *Humaine* page 35.

20

Fusain au doigt sur papier, 50 x 70 cm

Dans *Ecorces*, Georges Didi-Huberman raconte son expérience photographique à Auschwitz, dont il gardera trois morceaux d'écorces de bouleau, peut-être les seuls témoins encore existant de ce qui s'y est passé. En prenant des images, il s'est rendu compte que son regard baissait naturellement vers le sol, comme si le poids du passé avait une influence inconsciente sur sa façon de photographier.

À plusieurs reprises j'ai pris moi aussi des photographies du sol comme si, sur place, c'était le poids du présent qui me forçait à baisser la tête.

Le sol comme moyen de perception d'un lieu. Il porte les empreintes de ceux qui y passent, évolue en même temps que les habitants qui le foulent, et accumule une grande diversité de petits objets plus ou moins insolites, tous témoins de vie.

La tête sous un bonnet il me raconte. Me montre ses cheveux oubliés, qui, il y a longtemps, étaient encore là, sous le béret. Il me raconte son travail à l'usine, les voitures qu'il réparait. Au-dessus de sa tête, il y avait toujours des gouttes qui tombaient sur son crâne, sans qu'il ne s'en rende vraiment compte. Les mois et les années à travailler sous les voitures qui dégoulinaient lui ont fait perdre les cheveux, à présent il a le crâne très lisse et tout luisant. En enlevant son bonnet il me montre. Il passe sa main. Il me montre des photos récentes de lui, prises au photomaton. À l'époque il disait qu'il s'en foutait, que c'était normal de recevoir des gouttes sous les voitures, qu'après tout elles étaient cassées. Il m'a expliqué que ses cheveux étaient tombés à cause de l'acide. Qu'il n'avait jamais rien fait d'autre que réparer les voitures. Au-dessus de sa tête. Je n'ai pris que ses yeux en photos. Il regardait ailleurs en me racontant l'histoire de ses cheveux perdus, et ses longs cils suivaient la direction de son regard. Il marchait devant moi, titubant légèrement. Lentement il se dirigeait vers les rues piétonnes, en parlant. Sans aucun interlocuteur. J'étais derrière lui et je captais les bribes d'une conversation solitaire. Un langage que je ne pouvais comprendre, des mots qui, peut-être malgré lui, ne s'adressaient à aucun autre. À quel point peut-on oublier tout l'autour? Plus rien ne résonne. Rien ne rebondit à la surface. Il n'y a plus qu'un discours de l'incompréhensible, une parole de la folie fiévreuse et solitaire. Un abandon de soi par une liberté de l'inconscient. Il marche et je le suis, comme une ombre qui ne trouverait jamais sa place. J'entends sa voix qui me racontait ses cheveux.

la force des images, est peut-être dans cette faculté que nous avons, de les empiler en strates, rangées, triées ou non, les empiler et d'en faire surgir une oubliée — la faire surgir comme du néant — cette image-là, jaillie comme de nulle part et pourtant déjà là — toujours déjà là — mais je n'y arrive plus vous comprenez — je n'y arrive plus — je n'arrive plus nulle part — je reste en gare, à quai — immobile comme coincé — immobile parce qu'incapable de mouvement à mon tour — bloqué, comme en moi — ce n'est pas moi qui le dit — je suis bloqué comme à l'intérieur de moi — incapable de quitter des yeux cet homme assis là — mais est-il là seulement — quelle image recouvre-t-il — est-il là — ne serait-ce pas vous

TEXTO
TEXTO
TEXTO
"ATTENTION"
Si cette bande est détériorée ou décol
vous êtes priés de faire des réserves au
du transporteur, à réception des c
(contrôler les manquants éventuel
demander le passage d'un vérifica
Aucune réclamation ne sera a
ultérieusement.

« Un pied devant l'autre, AVANCE! Regarde devant toi! Pas le sol! Pas tes pieds! Garde la tête haute et souris! Pourquoi tu cris? Fais pas la gueule! Sois sage! Tiens-toi bien! POURQUOI TU CHIALES? Reste tranquille! Dis merci! Parle plus fort! Dis bonjour! Sois gentille! Fais pas cette tête! Tes mains sur la table! Sois pas timide! Qu'est-ce que tu racontes? Non mais t'es malade? Arrête! Assies-toi! Parle mieux que ça! Articule! Arrête de pleurer! Va-t'en! LAISSE-MOI! Bouge de là! Fait pas chier! T'es horrible! T'es nul! Tiens-toi droite! Reste tranquille j'te dis! Regarde-toi! T'as pas honte? Sois sage! Réfléchis un peu! POURQUOI T'AS FAIT ÇA? Laisse-moi tranquille! Bouge de là! T'es moche! Casse-toi! Souris! Mets pas tes coude sur la table! Souris! Sois sage! Tais-toi! Mouche-toi! ARRÊTE UN PEU! Laisse-nous! Tu comprends rien! Fait un effort! Lève-toi! Couche-toi! Ça suffit maintenant! Vas jouer dehors! Reviens! Explique-toi! T'es fière de toi? Finis ton assiette! MOINS FORT! Sois pas timide! Chuchote merde! Comment tu parles? T'es contente? Sois gentille! Baisse les yeux! T'as fini? Tu trouves ça drôle? Arrête tes conneries! Retiens-toi! Fais pas ça! Pourquoi tu trembles? Pourquoi t'as peur? Pourquoi tu dis rien? Pourquoi t'es pas bien? Ça va pas? T'es con ou quoi? TA GUEULE! Tu trembles? Ça te fait rire? TAIS-TOI! Enlève ça! C'est ta faute! Tire-toi! Viens ici! Calme-toi! Mais pourquoi? Ma main dans ta gueule? »

Tout jadis. Jamais rien d'autre. D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux.

D'abord le corps. Non. D'abord le lieu. Non. D'abord les deux. Tantôt l'un ou l'autre. Tantôt l'autre ou l'un. Dégoûté de l'un essayer l'autre. Dégoûté de l'autre retour au dégoût de l'un. Encore et encore. Tant mal que pis encore. Jusqu'au dégoût des deux. Vomir et partir. Là où ni l'un ni l'autre. Jusqu'au dégoût de là. Vomir et revenir. Le corps encore. Où nul. Le lieu encore. Où nul. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux encore. Ou mieux plus mal. Rater

plus mal encore. Encore plus mal encore. Jusqu'à être dégoûté pour de bon. Vomir pour de bon. Partir pour de bon. Là où ni l'un ni l'autre pour de bon. Une bonne fois pour toutes pour de bon.

Il est debout. Quoi ? Oui. Le dire debout. Forcé à la fin à se mettre et tenir debout. Dire des os. Nul os mais dire des os. Dire un sol. Nul sol mais dire un sol. Pour pouvoir dire douleur. Nul esprit et douleur ? Dire oui pour que les os puissent tant lui douloir que plus qu'à se mettre debout. Tant mal que pis se mettre et tenir debout. Ou mieux plus mal des restes. Dire des restes d'esprit où nul aux fins de la douleur. Douleur des os telle

Photographie, 24,5 x 37 cm

Repousser la description, créer un point de vue intimiste, des couleurs chaudes, un cadrage serré, qui participent à la compréhension des corps en tant que matière brute. Il est avant tout question de corps et de peau plutôt que de désignation d'une situation sociale particulière.

« La "prise de vue" est, dit-on, un art du cadre, du cadrage, une manière de composer en découpant des petites fenêtres dans le mur du visible ou, sur un mode plus incisif (plus agressif), une manière de trancher dans le "vif du sujet" (...) Mais on oubliait les termes, enregistrement et reproduction, dans lesquels l'expérience même de prise de vue a été menée, pensée par les photographes. Pataut, pour sa part, pense morceaux plus que fragments; les découpes de l'enregistrement procèdent d'une matière qu'il arrange, combine. Pour lui, l'enregistrement est d'abord une affaire de reproduction : les corps, les choses doivent produire leur propre image.»

Extrait de *Portrait, Regard, Image du peuple* de Jean-François Chevrier dans l'ouvrage *Humaine* page 139.

La photographie d'un carton, imprimée en grand format, presque à échelle un, pour signifier le poids du corps sans le représenter. Accrochée au mur, une multitude de plis générés par une posture spécifique, assis et dans l'attente, deviennent alors visible.

L'un d'entre eux au visage si tuméfié, si rouge, et si abîmé était impossible à représenter. Les trois images, ne pouvaient exister dans leur forme photographique initiale. La peinture devait prendre le relais. Les palettes qui avaient servi au mélange des teintes m'ont finalement paru les plus proches de la matière de ce que j'essayais de représenter. Les nuances de couleurs, la matérialité de la peinture, sa brillance et son relief, étaient plus fidèles à mes intentions de départ. All Over de chair, suggéré par la matérialité de la peinture.

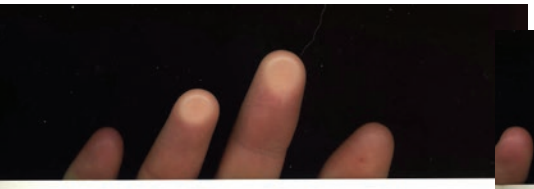
La peinture peut avoir la force de porter ce que la photographie ne fait que suggérer. L'image photographique seule, ne témoigne pas de la matière véritable de la peau. On ne peut ressentir le poids de la chair, le sujet perd toute sa lourdeur.

Je travaille avec le souvenir de ces rencontres, je me rappelle ces visages, ces peaux, ces yeux. Certains détails ne me quittent plus, et viennent presque absorber tout le reste. La texture d'une peau, d'un nez, rose et troué, ou d'un œil, d'un bleu éclatant venant jurer avec le rouge d'un visage abîmé, tous ces éléments constituent pour moi une matière indicible et primordiale.

J'ai son odeur qui me monte au nez. Le foie de morue. L'huile. La peinture. Et je l'imagine prochainement sur la toile ou le papier, comme si elle était là pour combler le vide d'un odorat en manque. Une odeur organique. Je brise pour la première fois un tube neuf. J'en ai sur les doigts. Je l'aime parce qu'elle prend son temps. Il lui faut plusieurs jours pour se décider à sécher. Savoir prendre son temps en dépit de ce qui presse. Au diable ce qui presse. La peau de la peinture. C'est tout ce qui compte. Malgré ma peau à moi, c'est elle qui prend tous les droits. Elle et sa peau de peinture. Il n'y a qu'à travers elle que je les retrouve presque tout entier. Jamais leurs peaux n'ont été aussi proches, qu'au travers de la peinture. Les nuances sont là, les subtilités de la peau troublée arrivent, bien plus honnêtes, bien plus réelles. Le léger volume de l'épiderme. Tout ce que je n'arrive pas, et ne veux pas montrer au travers de la photo, tout cela m'est donné par la peinture. La matière première, la perte, toujours. De la peinture ou de la peau, il n'y a que le pinceau mis de côté qui écarterait les similitudes possibles. Je n'écarte pas le pinceau. Et l'huile représente, devient, absorbe en même temps qu'elle recrache, toutes les caractéristiques d'une chair qui souffre et qui se tord.

Collage - photocopies déchirées et assemblées, 59 x 79,5 cm

THE SUN IS SHINING
THE SKY IS BLUE
THE GRASS IS GREEN
THE FLOWERS ARE BLOOMING
THE BIRDS ARE SINGING
THE WORLD IS BEAUTIFUL



La lettre au nègre

J'ai été peintre comme j'ai été gosse, longtemps.
Faute d'un langage maternel, je suis entré en peinture pour formuler les questions, les demandes.
Mais, les questions posées, les demandes exprimées, où trouver les réponses?
Et je suis devenu un peintre d'embouteillages. Un peintre d'exil. Un peintre de grandes crucifixions d'embouteillages en dedans de la toile, qui déchirent la peau de la belle peinture. Suis-je encore innocent?

Et maintenant que le couteau se rapproche de nos gorges, que tout le *dire* a été dit – sans résultat aucun –, que le bidon du bonheur est troué par les mensonges, qu'aucune stratégie ne nous aidera encore à dépasser la folie et que seuls les imbéciles prétendent ne pas avoir peur, une question s'impose: «Sommes-nous des peintres ratés?»
D'ailleurs combien comprennent que peindre c'est dépendre de quelque chose qui est *hors de soi*?

Je n'aime plus que les nègres, les nègres de la peinture.
Ceux qui vont d'accident en accident. Les errants, les analphabètes, les hantés, les estropiés, les borgnes, les boiteux, les crocodiles dans le désert. Les étonnés, les désabusés. Ceux qui, comme les arbres, souffrent de la sève et ne sentent pas la chute des feuilles.
Sommes-nous encore innocents?

Le nègre est innocent. Il a raté son coup. Le coup du pinceau qui brosse de la peinture *comme il faut*. Dans ce sens-là, il est un peintre raté, comme moi.
Il s'est arrêté au bon moment de *faire* ce qu'on attendait de lui.
Le possible, à ce moment-là, était devenu effroyable.

Puis, harcelé par sa dyslexie picturale, son impossibilité de se vautrer dans l'image riche (cette peinture quelque peu faisandée qu'on n'a pu baptiser autrement que peinture-peinture), sa panique d'autodidacte à vouloir rattraper une connaissance qu'il croyait nécessaire mais qui ne fut qu'obstructrice, forcément, d'accident en accident, il est devenu nègre et s'est retrouvé au bord du gouffre. La botte du possible dans le creux du dos. Et il a sauté. Il a dû sauter. Sans filet: il a bondi hors de la vase de la connaissance dans l'éclair du savoir.

Après Ingres, le nu, la chair, c'est devenu de la foutaise.
Après Soutine, le paysage, la boue: de l'emmerde.

Travailler, c'est faire des hypothèses (c'est là que la tête rejoint les nerfs) et reconnaître coup sur coup qu'on s'est trompé. La lucidité, c'est justement *savoir* que dans le drame de l'existence, donc de la peinture, on ne naît et ne renaît que de ses propres manifestations. La voilà, la solitude. La solitude du nègre.

Le désir, c'est le manque. La séparation, c'est le désir.
Le désir commence après l'aveuglement.
Il y a les paralysés par le *dire*. Hamlet est perdu d'avance: il est déjà tué, donc immobilisé, *avant le père*. Hamlet est le peintre tyrannisé par la tête, incapable d'agir, d'errer. Sa pensée paralyse ses nerfs. C'est un peintre castré.
Seule une interaction tête-nerfs permet au peintre d'errer dans son désir, donc d'agir. Hamlet se retrouve dans une solitude banale, inutile. Il s'arrête, sans même avoir commencé.
Puis il y a les trompés par le *faire*, comme l'Oedipe d'avant l'aveuglement. Chez lui, l'acte – les nerfs – excluait la pensée, la tête. Cela aurait fait de lui un aussi mauvais peintre. Un peintre de ventre. Mais Oedipe peintre – grâce à l'aveuglement – s'est retrouvé projeté sur la route du désir. Là où Hamlet s'arrête, faute de nerfs, Oedipe se remet en route avec Antigone. Ses yeux: deux croûtes de sang (la plaie dans la tête).
Il renvoie sa fille (le guide) et continue sa route, seul dans son désir, sauvé par la constatation de ses erreurs, de ses faits. Et maintenant, errant. Tête à nerfs.
Par la souffrance il a dû accepter que le *penser* et le *faire* – la tête et les nerfs – n'agissent qu'ensemble, sans norme exacte d'équilibre, mais tous deux présents. La solitude du nègre: Abel, l'errant, celui qui bouge, la victime de Caïn, l'immobile.

Et l'angoisse? N'est-elle pas le signal même qu'on est sur le chemin de son désir?
L'angoisse du peintre est la preuve que la toile peut surgir à l'improviste.
L'angoisse du nègre rayonne. Se laisser aveugler par elle serait sa perte.

Je ne veux ni ne peux comprendre. Comprendre – si on peut se persuader d'avoir compris – n'est qu'un sentiment de satisfaction. Bidon. Il ne faut surtout pas comprendre une toile; ce serait s'anéantir. D'ailleurs l'arrière de la toile, son derrière, ses fesses, c'est toujours la mélancolie. Incompréhensible, la mélancolie.

Une toile, c'est un délire sur carré blanc. Tout délire est un travail – inouï –

pour essayer de se reconstruire, de s'invent
prouver qu'on est une totalité. C'est une tâ
et il faut le courage de s'avouer: «Nous son
Après la séparation commence la solitude.
de lui-même.
Que peindre d'autre que la sublimation du
La simplicité est exigeante: le trop est inter
Atteindre la simplicité est le pire des désirs.

Que faire? Que reste-t-il à faire?
Scruter, rien d'autre que scruter. Mais scru
La peau. La hantise de ce qui se passe derr
Scruter l'invisible mais éblouissante présen
Et pour cela s'arranger avec le temps. Rem
vie d' homme, une vie de peintre ne compo
l'œuvre, et encore faut-il qu'il y arrive!
Il ne lui reste, au peintre, que la splendeur
L'exaltation de sa fragilité. La plaie devenu
à Godot.

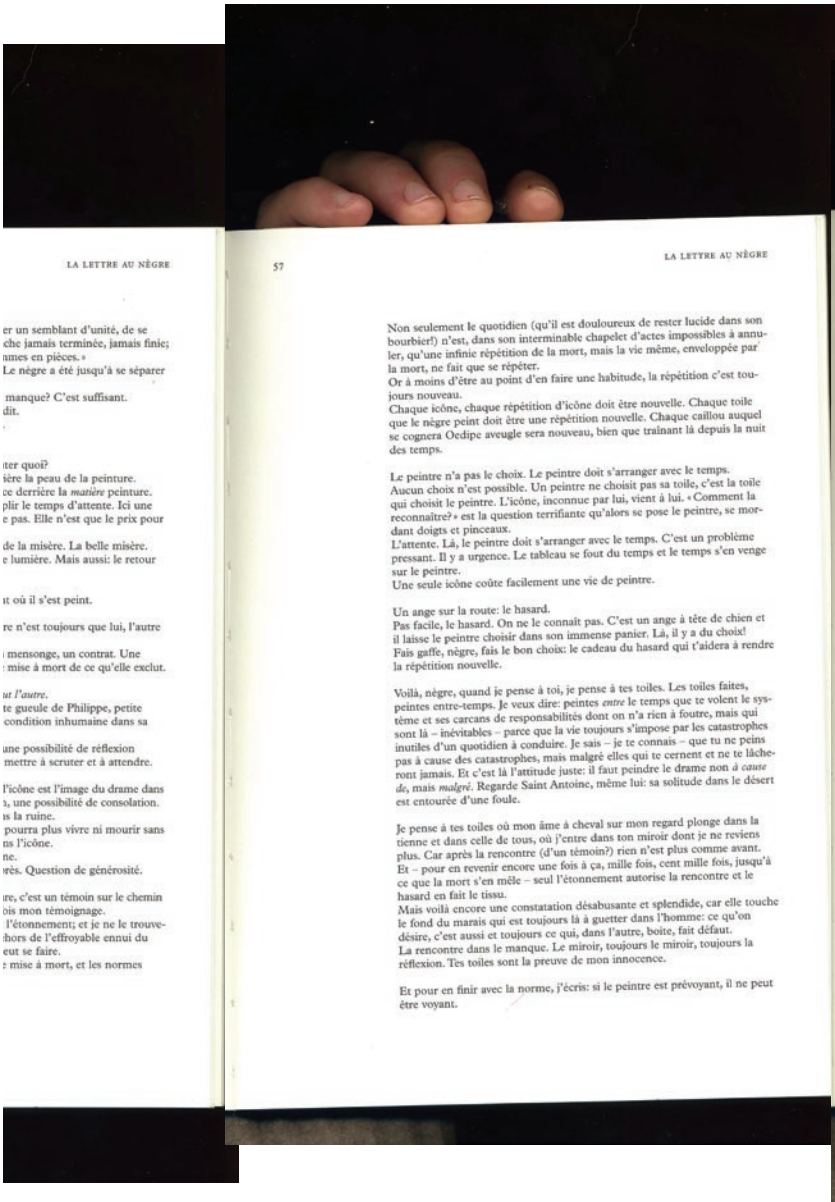
L'homme ne s'est vu homme qu'au momer
Le nègre se peint.
Il peint aussi l'autre. Mais c'est pareil; l'aut
est toujours moi.
Un portrait? Non. Le portrait aussi serait un
norme. Une pute. Toute norme contient une

Reste l'icône. L'image du *tout soi*, qui est *to*
L'image de soi (petite gueule de nègre, peti
gueule de Jésus) qui devient le miroir de la
splendeur infinie.
Une peinture, c'est toujours une réflexion,
offerte aux disponibles, à ceux qui osent se

Il n'y a que le drame qui vaut d'être peint et
son incompréhensible simplicité. La réflexio
Entrer dans l'icône, c'est trouver refuge dar
L'homme s'étant peint, s'étant vu peint, ne
le vis-à-vis avec l'icône, sans sa présence da
Et cela le nègre l'offre. L'artiste prêtre, moi
Il se sacrifie et l'offrande arrive, titubant, ap

Ce que je cherche en peinture, dans la peintu
de mon désir. L'icône est mon témoin, parf
Ce qui me nourrit dans ma recherche, c'est
rai qu'au-delà des limites du possible, en de
possible, en dehors de la norme de ce qui p
Encore une fois: l'homogénisation, c'est une
n'acceptent jamais le hasard.

L'homme n'est capable que de répétition.



LA LETTRE AU NÈGRE

er un semblant d'unité, de se
che jamais terminée, jamais finie;
ames en pièces. »
Le nègre a été jusqu'à se séparer

manque? C'est suffisant.
dit.

ter quoi?
ière la peau de la peinture.
ce derrière la *matière* peinture.
plir le temps d'attente. Ici une
e pas. Elle n'est que le prix pour

de la misère. La belle misère.
e lumière. Mais aussi: le retour

it où il s'est peint.

re n'est toujours que lui, l'autre

mensonge, un contrat. Une
mise à mort de ce qu'elle exclut.

ut l'autre.
te gueule de Philippe, petite
condition inhumaine dans sa

une possibilité de réflexion
mettre à scruter et à attendre.

l'icône est l'image du drame dans
, une possibilité de consolation.
is la ruine.
pourra plus vivre ni mourir sans
ns l'icône.
ne.
rès. Question de générosité.

re, c'est un témoin sur le chemin
ois mon témoignage.
l'étonnement; et je ne le trouve-
hors de l'effroyable ennui du
eut se faire.
e mise à mort, et les normes

57

LA LETTRE AU NÈGRE

Non seulement le quotidien (qu'il est douloureux de rester lucide dans son bourbier!) n'est, dans son interminable chapelet d'actes impossibles à annuler, qu'une infinie répétition de la mort, mais la vie même, enveloppée par la mort, ne fait que se répéter.
Or à moins d'être au point d'en faire une habitude, la répétition c'est toujours nouveau.
Chaque icône, chaque répétition d'icône doit être nouvelle. Chaque toile que le nègre peint doit être une répétition nouvelle. Chaque caillou auquel se cognera Oedipe aveugle sera nouveau, bien que traînant là depuis la nuit des temps.

Le peintre n'a pas le choix. Le peintre doit s'arranger avec le temps.
Aucun choix n'est possible. Un peintre ne choisit pas sa toile, c'est la toile qui choisit le peintre. L'icône, inconnue par lui, vient à lui. « Comment la reconnaître? » est la question terrifiante qu'alors se pose le peintre, se mordant doigts et pinceaux.
L'attente. Là, le peintre doit s'arranger avec le temps. C'est un problème pressant. Il y a urgence. Le tableau se fout du temps et le temps s'en venge sur le peintre.
Une seule icône coûte facilement une vie de peintre.

Un ange sur la route: le hasard.
Pas facile, le hasard. On ne le connaît pas. C'est un ange à tête de chien et il laisse le peintre choisir dans son immense panier. Là, il y a du choix! Fais gaffe, nègre, fais le bon choix: le cadeau du hasard qui t'aidera à rendre la répétition nouvelle.

Voilà, nègre, quand je pense à toi, je pense à tes toiles. Les toiles faites, peintes entre-temps. Je veux dire: peintes *entre* le temps que te volent le système et ses carcans de responsabilités dont on n'a rien à foutre, mais qui sont là – inévitables – parce que la vie toujours s'impose par les catastrophes inutiles d'un quotidien à conduire. Je sais – je te connais – que tu ne peins pas à cause des catastrophes, mais malgré elles qui te cernent et ne te lâcheront jamais. Et c'est là l'attitude juste: il faut peindre le drame non *à cause de*, mais *malgré*. Regarde Saint Antoine, même lui: sa solitude dans le désert est entourée d'une foule.

Je pense à tes toiles où mon âme à cheval sur mon regard plonge dans la tienne et dans celle de tous, où j'entre dans ton miroir dont je ne reviens plus. Car après la rencontre (d'un témoin?) rien n'est plus comme avant.
Et – pour en revenir encore une fois à ça, mille fois, cent mille fois, jusqu'à ce que la mort s'en mêle – seul l'étonnement autorise la rencontre et le hasard en fait le tissu.
Mais voilà encore une constatation désabusante et splendide, car elle touche le fond du marais qui est toujours là à guetter dans l'homme: ce qu'on désire, c'est aussi et toujours ce qui, dans l'autre, boite, fait défaut.
La rencontre dans le manque. Le miroir, toujours le miroir, toujours la réflexion. Tes toiles sont la preuve de mon innocence.

Et pour en finir avec la norme, j'écris: si le peintre est prévoyant, il ne peut être voyant.

59

Ce qui me frappe et me réjouit en lisant ton œuvre, c'est que justement toi, l'obsédé, le neurasthénique de l'ordre, toujours à l'affût d'une structure établie avant le ravage qu'est le geste de peindre, toi le cancre de l'étude académique, le chercheur maniaque de points de repères, le bâtisseur de normes ahurissantes qui ne peuvent que te coincer, malgré *tout ce toi*, le bel hasard t'a choisi, a choisi de te fréquenter; et avec lui l'accident, l'imprévu, l'incontrôlable, qui te sauvent.

Tu es là, dans ton innocence encombrée, à choisir dans son grand panier ce quelque chose de rayonnant qui fait que tes toiles deviennent étonnantes de vérité. Vulgairement écrit: des accueils pour d'autres nègres, des nègres comme moi. Malgré toi, la magie s'est glissée entre les poils de ton pinceau. Tu as appris – et cela t'a raflé presque tout ce qu'un homme construit pour être considéré comme tel – à être absent sans devoir bouger de ta chaise, en route dans ton voyage.
Et pourtant *tout toi* est là. Le hasard ne visite que les innocents. Je le sais. J'en suis un (il n'y a que les coupables pour écrire cela).

Rien ne sert de gueuler. Il suffit d'attendre. Mais l'attente use son homme. L'attente, c'est la tension ininterrompue où plus personne ne peut te *voir*. C'est le rongement par le vide absolu. Toujours la solitude.
Et alors parfois, lorsqu'on est à bout, que la catastrophe est invivable au point qu'on voudrait y mettre un terme, que l'urgence risque de t'écraser comme on écrase une mouche velue sur la vitre (vue sur l'Eden), alors parfois, la toile vient, l'icône, comme une dame en visite. Sans rendez-vous, elle frappe à la porte. Tu as avantage à être là. Présent, prêt. Braguette fermée et clé à la main.

La solitude, c'est fabriquer de l'attente. A tout hasard.
L'âme est dans la patience. Le possible est effroyable.
Blesse ta peinture, sa blessure me guérira.
L'innocence, c'est justement: ne jamais éviter le pire.

Paris, mai 2003

La lettre au nègre, Philippe Vandenberg, extrait de *La folie ne laisse pas d'œuvre*.

I DON'T KNOW...

Aux formes hétérogènes de la photographie, de la vidéo, du dessin et de la peinture, retraçant l'histoire de ces rencontres et de ces lieux de vie, s'ajoute la volonté de prendre une distance radicale. Commence alors un travail de sculpture, de modelage en céramique, basé sur les souvenirs ; faire des portraits de mémoire.

Dans un premier temps, c'est toute la tête que je mets en forme. Une tête, à l'air sympathique mais noire et étrangement creuse. Ce vide peut recevoir, accueillir. La question est de savoir ce qu'elle peut contenir. J'ai pensé aux fleurs, les plus fournies et les plus imposantes, comme une touffe de pensées qui aurait jailli de tous cotés. Mais ce sont des fruits qui viennent prendre place, rappelant la noblesse et les saisons peintes par Arcimboldo. Une façon de réinjecter une forme d'opulence, dans cette figure qui a pour source le visage d'un sans-abri.

Puis une sorte de masque, tronqué en dessous du nez, constitué d'un ensemble de morceaux de céramique, comme des touches de peintures sur un tableau, vient renforcer l'aspect énigmatique de ce visage creusé, maltraité et rugueux.
Le masque, comme objet de transposition. Il regarde autant qu'il est regardé, dans le temps de cet entre-deux, avant de prendre la décision de le mettre, sur son propre visage. Venir le recouvrir, remplacer le vrai par le faux, par un semblant de vrai. De ses yeux invisibles, faits de la surface du vide, le masque, creux, est prêt à dissimuler celui qui voudra changer de visage. Une échappatoire au présent, solide et imperceptible. Porté il est à la fois jeu et mauvais présage. Un masque ne fait que dissimuler une vérité. Il ne se fait passer pour rien d'autre que lui, alors que celui qui le porte devient quelqu'un d'autre. Une face est cachée quand l'autre est mise au-devant.

Alors, devenir quelqu'un, être quelqu'un, paraître quelqu'un

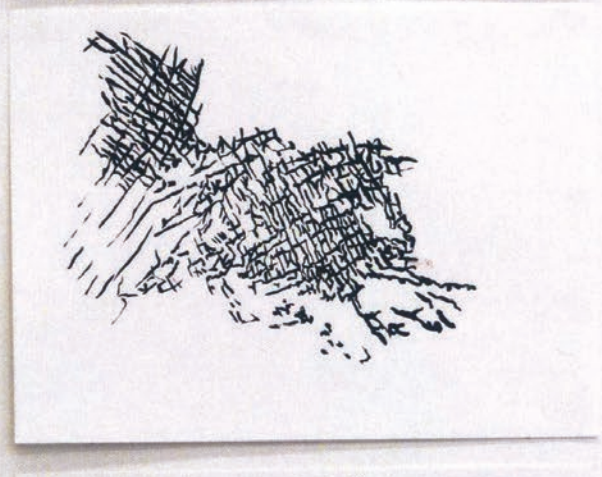
Ou

Ne devenir personne, n'être plus personne, et n'avoir l'air de rien.

Dans *Le triomphe de la mort* de Bruegel, c'est le squelette, la mort elle-même, qui revêt le masque à l'effigie de l'homme qu'elle emporte, empruntant son sourire et ses vêtements, mimant des gestes de pagaille quand celui-ci se précipite sous une table, tend les bras au ciel et implore. La mort fait alors comprendre aux hommes, en empruntant leurs visages, qu'ils sont aussi responsables de leur malheur, et, présente en chaque squelette, singe celui qu'elle vient emporter et le punit pour sa cupidité et son avidité.
Dans *Le combat de Carnaval et de Carême*, les visages des aveugles et des vieillards se confondent avec les faces masquées des passants, tantôt l'œil est redessiné à même la toile de jute, tantôt c'est tout le visage qui est recouvert par un tissu blanc, rendant le porteur fantômatique, tel un suaire venant embrasser les creux et les reliefs d'un être disparu.
Aucun sentiment, aucune mimique ne sont perceptibles au travers de cet ajout de peau factice, c'est un être dénaturé qui prend forme, une étrangeté de la nature, un visage dur et sans expression qui vient faire face au monde.

UN MASQUE, COMME UN HOMME

Je l'avais vu écarter sa mâchoire et disloquer ses sens, comme si rien ne comptait plus que la douleur. Un sang jaune et brillant avait jailli aux commissures de ses lèvres, et je me rappelle crier d'effroi. Elle riait, et cela m'effrayait encore plus. De ses mains elle écartait les mâchoires, les doigts pressés sur les canines et sur les incisives, et d'un geste assuré, avait réussi à retourner, comme un ourlet, la mâchoire supérieure sur ses yeux. Affolée je tentais de retirer ses mains tortueuses de sa prise, mais, bien plus forte que moi, je n'y arrivais pas. Et le liquide jaunâtre continuait de s'écouler. Quelques instants plus tard, ses yeux se sont refermés sur la douleur insurmontable et mes cris. Et son corps encore chaud avait cessé de se tendre. Je me rappelle les griffures d'ongles sur une porte. Et les miaulements incessants de la créature qu'elle venait d'assassiner. Le corps sans vie gisait dans ses mains comme une marionnette affaiblie, plus aucun son ne s'en dégageait. Je l'entends encore rire de ce qu'elle considérait comme un exploit de torture et de souffrance, et sous mes yeux floutés de larmes et d'épouvante je ne pouvais que constater l'horreur du pauvre corps qui pendait. Maintenant, juste le silence et mon angoisse. Juste la sueur d'une terreur qui perle à mon front. J'aurais voulu tout oublier. J'aurais aimé que l'on m'apprenne à ne pas me souvenir.



Encre de chine sur papier, 21 x 29,7 cm

Parenthèse

Ma relation au paysage se fait au travers du dessin. Je suis rarement partie vers des contrées inconnues, les voyages sont pour moi intérieurs. Force est de constater l'influence de l'imaginaire sur les effets que crée l'encre de chine. Des collines, des arbres, pareils à ceux présents à l'état brut dans la nature, viennent tisser un lien étroit avec la série des *gels* de Jean Messagier, père de Matthieu Messagier, dont les poèmes rythment parfois mes réflexions. Plus je pratique cette technique, plus le format me semble devoir être grand, comme si le paysage devait prendre forme dans une composition qui me dépasse, où mon corps serait forcé de s'étendre un peu plus au sol, sur le papier, jusqu'à y finir allongée, pour laisser plus de souplesse à mes gestes. Des touches à certains endroits viennent terminer la composition et créent des formes aléatoires, sur lesquelles je n'ai pas le contrôle total.

Fin de la parenthèse

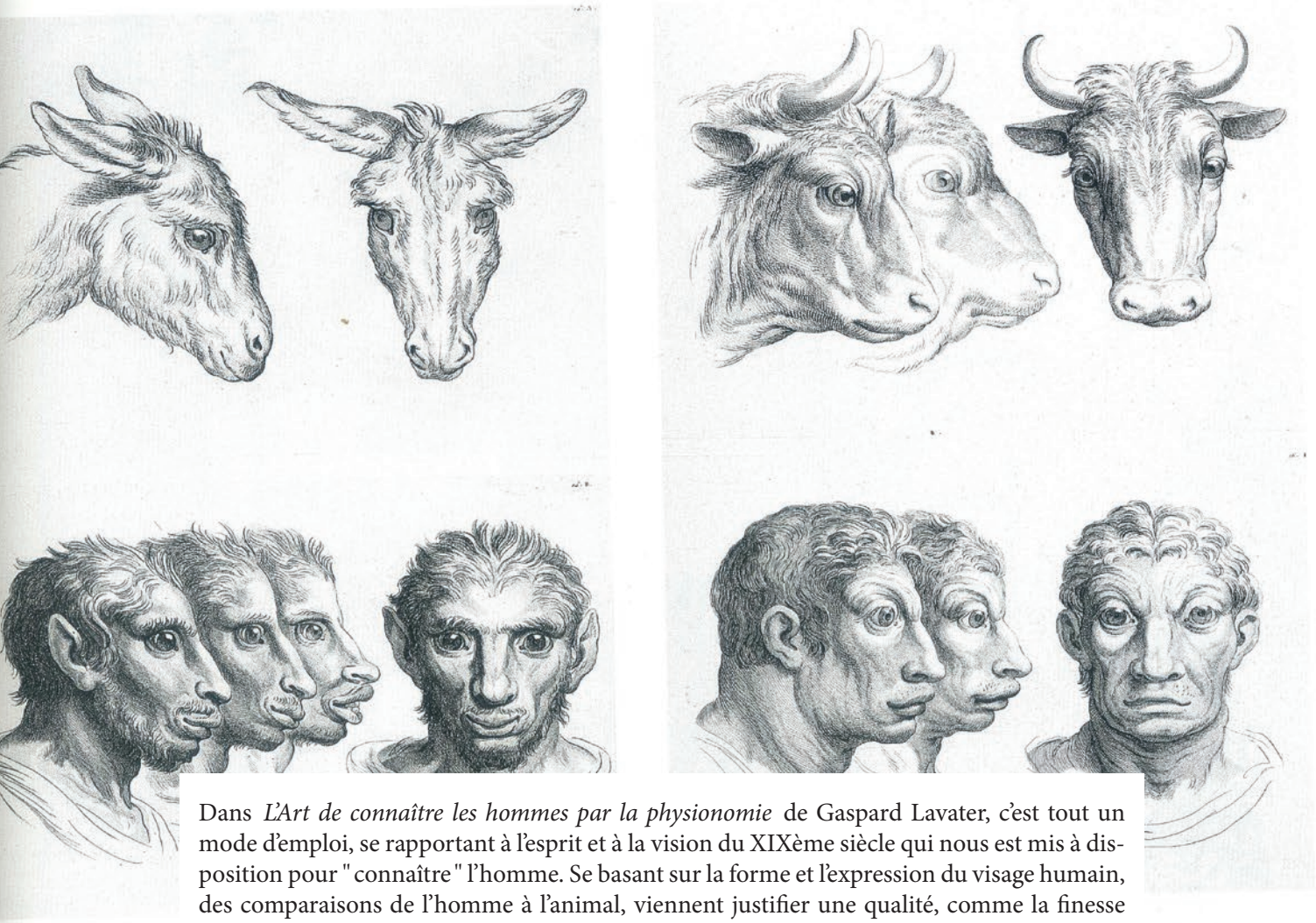
L'odeur de la chair calcinée. Impossible de ne pas sentir. Je mettais la manche de mon pull sous mes narines, mais il n'y avait rien à faire. Les émanations insoutenables s'immisçaient au plus profond de moi, et je suivais la fumée du regard, pour trouver son origine. Je descendis une légère colline, suivis un chemin caillouteux, et devant moi la puanteur fît face, de toute sa puissance. Un gigantesque tas de cadavres d'animaux était en train de brûler. Je distinguais encore les indices de fourrures cramées. Des crânes de chiens et de renards, des pattes de biches et des bois de cerfs fumaient encore, embaumant d'effluves cadavériques le paysage empli de nuages noirs. En faisant le tour du tas, ma tête commençait à tourner, l'odeur était si forte que la nausée m'envahit bientôt toute entière. Le néant du paysage m'emplit de vertiges, les yeux et les langues des bêtes pendaient, et j'entends encore le crépitement des flammes sous le feu sourd des corps empilés.

us et de poutres
e mis en devoir
che, ce qui n'eut

bourgeonnantes. Ces troncs de pierre dessinaient entre eux d'insondables couloirs que barraient inextricablement des branches transversales. Ces branches étaient des membres humains, des bras, des jambes, des sexes, de marbre, immenses, desquels s'élançaient comme des

Au commencement, j'ai emprunté le visage à un dieu chinois, celui du ciel, présent au creux des nuages, soufflant le vent comme dans les fables vieilles de plusieurs siècles. De ma bouche noire sifflait la colère, les yeux révulsés, les bourrasques de ma voix retentissaient dans les profondeurs de mon faiseur. Les joues gonflantes, je grandissais, prenais de la hauteur, posant un regard impérial sur celui qui de ses mains ajoutait les morceaux de mon être les uns sur les autres, comme des briques, jusqu'à chanceler et m'effondrer presque, à terre, sur terre, jusqu'à redevenir terre. Mes yeux se sont débridés à force qu'on les creuse et qu'on les arrondit. J'ai perdu de mon divin, plus de tempête à souffler, je redescends du ciel, je suis terre et je m'effondre, on m'a trop alourdi. Mes joues ont gonflé et éclaté, c'est une moue grimaçante qui envahit mon visage. Mes yeux perdent de leur clairvoyance, me voilà bientôt aveugle et perdu, lourd et ahuri. Je me durcis et perds de ma légèreté première. Plus d'envol, plus de cieux, plus que le poids de mon visage à porter, et ce nez, ce si gros nez granuleux et poreux qui me sert à présent d'appui, vais-je devoir le garder ? Inlassablement, ma bouche entrouverte, grimaçante et antipathique, voudra parler et restera muette. Une grosse et lourde tête d'un rose suranné, tel est ce que je suis à présent, l'œil plissé et la joue craquée, un air grotesque collé au visage, nuit et jour pour des milles et des cents.

Nous avons quitté le berceau du visage pour être fragments, œil, nez, et bouche, nous nous regardons, et nous nous questionnons dans un dialogue silencieux. Notre discours appartient au monde du dedans, celui du langage intérieur. Nous avons grandi, somme plus précis, les pores de nos peaux sont plus grands et deviennent palpables. Comme des moitiés de couronnes, une petite noblesse nous habite, le reste appartient encore à la rue. Moitié dehors, moitié dedans, le vide nous entoure et nous traverse. Ensemble nous étions porteurs d'une vie, maintenant fragmentés, nos yeux regardent, notre nez sent, et notre bouche chuchote. Entendez-vous notre sombre complainte ? Elle nous ronge et nous endurcit, fait de nous des êtres de chair dure et froide, cassante comme la pierre et rugueuse comme le temps. Notre nez, construit de strate en strate, fut le premier d'entre nous à être. Morceaux après morceaux, il devint ruine, semblable aux architectures antiques des jardins imaginaires.



Dans *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* de Gaspard Lavater, c'est tout un mode d'emploi, se rapportant à l'esprit et à la vision du XIXème siècle qui nous est mis à disposition pour " connaître " l'homme. Se basant sur la forme et l'expression du visage humain, des comparaisons de l'homme à l'animal, viennent justifier une qualité, comme la finesse d'esprit ou le courage, un caractère ou encore une tare, comme " l'idiotie" ou la paresse.

« Il ne faut être qu'un connaisseur très-médiocre pour apercevoir que ce visage est parfaitement d'accord avec lui-même, mais qu'il est fort peu avec ce qui est hors de lui. Un esprit comme celui-là voudrait tout renverser, pourvu qu'il restât lui-même debout. Il cherche à pénétrer les objets, mais il les envisage mal. Il est prompt à saisir, mais tout lui échappe aussitôt. Il serait riche, s'il avait moins de désirs. Avec une ambition moins turblente, il aurait plus de succès ; enfin, avec un esprit moins inquiet, il serait capable de plus d'attachement ; s'il y avait moyen de le fixer, on rendrait un vrai service à la société. »

Extrait de *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* de Lavater, page 95.

305

La Chanson à boire

Vers 1864-18
Craies de co
25 × 35 cm
Signé en bas

Collection p

Maison D. 3
Exposé à O

Historique
Christophe, Paris ; Adolphe Tavernier, Paris ; vente Tavernier, Paris,

Honoré Daumier injectait un réalisme féroce à ses productions, aussi bien sculpturales que picturales ou dans ses dessins. Si on pense plus naturellement aux caricatures de Daumier inscrites dans l'histoire du dessin de presse et des représentations politiques et sociales de l'époque, il ne faut cependant pas oublier son œuvre graphique et sculpturale. Certes la lithographie reste le fil conducteur de son œuvre, mais l'hétérogénéité de sa pratique dénote, à mon sens, un certain désir de pousser les formes vers un réalisme plus frappant encore. La tridimensionnalité de la sculpture n'ayant sûrement pas le même impact, que ses dessins de presse, Daumier cherche à tendre vers un réalisme palpable, rugueux et ridé, tout comme je cherche, au travers de la céramique, à retranscrire une réalité de visages eux aussi marqués de plis, de nez imposants et de joues rougies.

C'est un gros nez que je vois souvent, un gros nez poreux luisant et gras, gonflé et cabossé. Des trous dedans comme des coups de crayon dans une boule d'argile.

Je vois ce même gros nez se promener sur plusieurs visages. On l'appelle vulgairement "nez de pochtron", "nez de poche". Jamais je n'ai vu ce nez à côté d'un autre comme lui. Je suppose à présent qu'il n'y en a qu'un, et je le suspecte de passer de visage en visage.

comme l'a
malgré la fo
deux (cat. 3
ments de bo
dix ans plus
la monograp
reproductio
témoigne le
Luce, admir

Le petit f
nait à ses am
Il a en comm
prit voisin, r
toire à la gr
nement dans

photographie de 1927 ; les deux figures de droite apparaissent également dans un dessin que n'a pas retenu pas Maison, mais qu'a

p. 273, fig. 208.
5. Stuffmann, dans cat. exp. Francfort et New York, 1992-1993, nº 62.
6. Laughton, 1996, p. 42-44.

« Ces grottesques ont reçu leur nom des modernes, du fait que les archéologues les ont découvertes dans les cavernes enterrées de Rome, cavernes qui étaient dans l'Antiquité des salles, étuves, studios, chambres etc... Ces archéologues les découvraient dans des espaces en forme de cavernes en raison du remblayage du sol qui s'est produit depuis l'antiquité ; Ces lieux enfoncés s'appellent à Rome des grottes, d'où le nom la grottesque ».

La vie de Benvenuto Cellini, cité par André Chastel dans *La grottesque*, 1986

Ces fresques, donnent à voir de formidables fantaisies, mettant en scènes animaux et humains, végétaux et ornements, dans une danse frénétique et enchantée. Cet ensemble de formes, aux limites de l'hybridation, hommes et bêtes ne formant parfois presque plus qu'un tout, et les verdures, fougères et autres plantes, créant d'étonnantes volutes, se mêlant aux ornements alentour, renversent complétement l'ordre établi.

Ici une femme aux jambes serties de plumes et aux pieds de sanglier, là un musicien cornu et joufflu au corps d'homme, jouant de la trompette dans une posture enfantine, tel un chérubin diabolique. Les formes comme fixées dans l'air, ne se rattachent à rien d'autre que le vide et flottent dans un espace d'insouciance et de légère folie. Une apesanteur brusquant de son insolence tout classicisme, et jetant, de par un imaginaire paraissant sans limite, la qualité des détails aux yeux du regardeur.

Tout au long du XVIe siècle, de nombreux éléments, tel que les feuillages, les fusions d'espèces, les motifs, seront réutilisés dans les peintures, créant une dimension nouvelle, passant de l'ornement des cadres aux voûtes, et allant jusqu'à l'utilisation d'éléments avant cela inconnus, dans l'orfèvrerie, les ouvrages et la sculpture.

Ce déchaînement de formes fantastiques, et cette appropriation d'un nouveau langage graphique, ne sera pas sans incidence sur les arts futurs, teintant de lyrisme les œuvres, et ajoutant, à travers un « mélange de rigueur et d'inconsistance qui fait penser aux rêves » comme l'écrit Chastel, une forme de décadence poétique et érotique.

Le terme d'hybridation m'intéresse tout particulièrement, car, au-delà du mélange formel de l'homme et de la bête, c'est toute une prise de conscience qui se génère. L'homme, et la femme, tous deux présents dans ces fresques antiques se mélangeant aux éléments alentours, pas seulement par désir de créer le plus bel effet, mais bien pour dénoter une certaine animosité dans leurs gestes et dans leurs formes physiques. Une femme ailée devient alors un oiseau plein de grâce énigmatique, alors que plus loin, un homme aux cheveux hirsutes, musclé et aux jambes de bouc contient à lui seul toute la virilité dont l'homme est capable de faire preuve. Plus qu'au travers d'une représentation classique, c'est un chamboulement de la nature qui a lieu, permutant l'image de l'homme et celle de l'animal, cherchant des liaisons primaires entre les espèces.

l'inconvénient de m'enfoncer à chaque pas jusqu'à la cheville dans le terreau bouleversé. Lorsque je fus parvenu au sommet de cette dune, une troisième vague, insurmontable celle-ci, se dressa devant moi. C'était bien ce que j'avais imaginé, mais mille fois plus grandiose et monstrueux que prévu. Je me trouvais debout à la jonction de la couronne de verdure et du cœur de pierre blanchâtre et tumescent d'un chou-fleur grand comme une colline. Au-dessus de moi, des pédoncules du diamètre des colonnes de l'acropole d'Athènes s'incurvaient un peu sous le poids de boursouflures bourgeonnantes. Ces troncs de pierre dessinaient entre eux d'insondables couloirs que barraient inextricablement des [illegible] transversales. Ces branches étaient des membres humains, des bras, [illegible] comme des

rameaux de nouveaux détails anatomiques : doigts, nez, yeux pédonculaires, bouches propulsées par des trompes. Des voûtes pendaient, semblables à des chauves-souris d'albâtre, des mains entières déployées, des têtes de chevaux, des cornes, des queues d'hippocampe, des feuilles d'acanthe. La blancheur, partout d'une pureté totale et qui semblait l'effet d'une décoloration anémique, ajoutait à l'horreur obscène de l'ensemble. J'hésitai un instant à me risquer

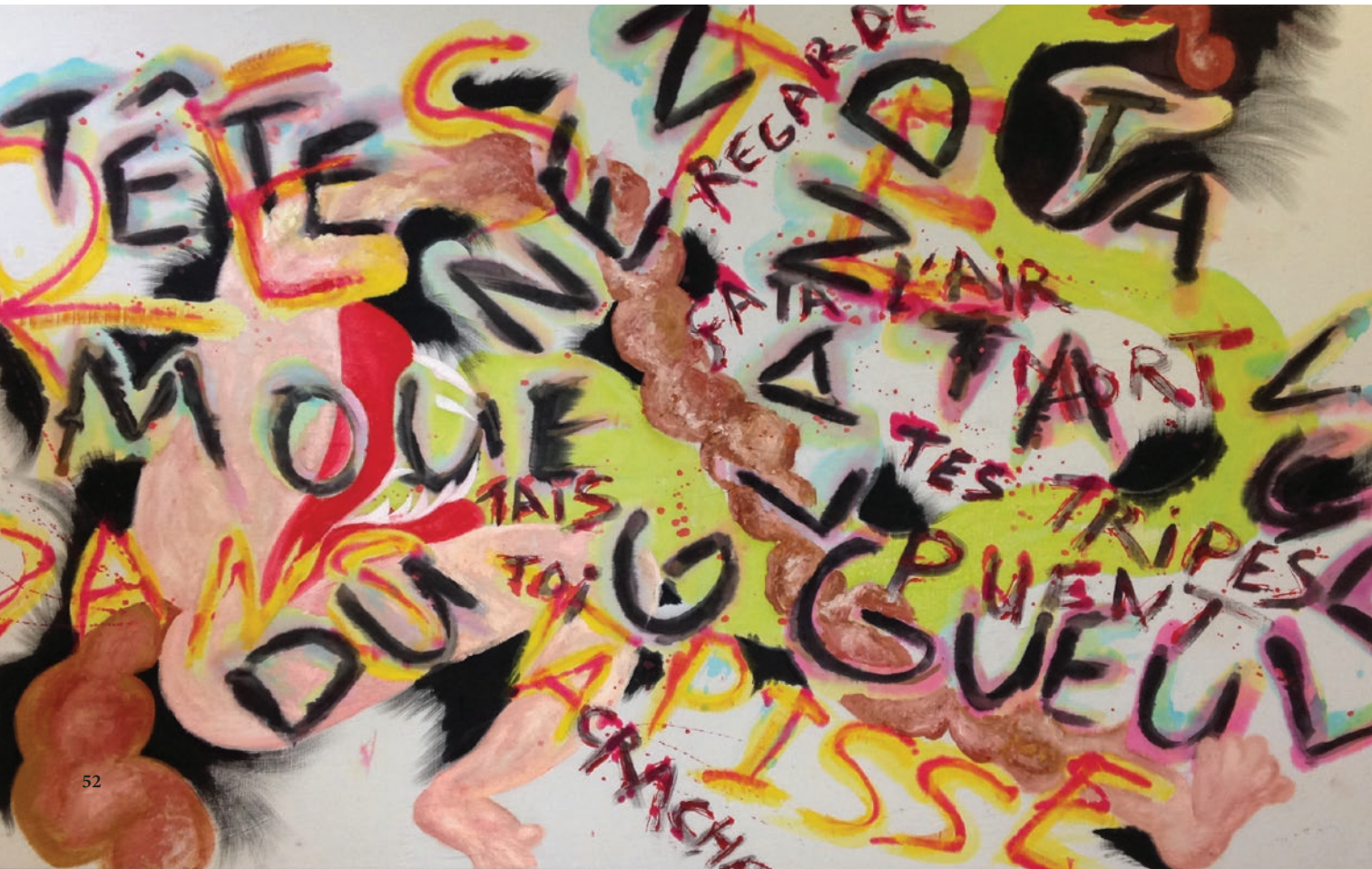
au point de provoquer, comme je
blables à ceux que produit le gel
J'étais déjà un peu moins rassur
avec tant de violence des canaux
risquais en m'aventurant sur la
Quelques pas plus loin, un no
heur, des claquements retentir
sais quel instinct me poussa à
à toute éventualité. De mem
ma tête que protégeait le s
se fractionna en tombant
fondeurs ombragées par l
une grappe de visages pe
serrant les dents comme
remarque seulement au
dre un à un les fils du s
je prenais alors, car ce
sans que je songeasse
décrire le monde fant
viens à l'évoquer gr
qui s'aventure impa
dont au réveil il au
tant parfois à l'ab
des graviers, je pr
du domaine, lors
les arbres pouss
en ruine, couve
marteau sur la

ce qui m'en
sa vie la tête
m'entendra
n des imper-
s plus frustes.
ient hideuse,
le monstre,
pouvait être
heure évaluer
souhaitant de
he entre cette
ait assez aisée
n suivie d'une
mme une poi-
es mines ; puis
e que la pierre
domaine était
roître. Privées
ient plus, elles
ands, poussant
e, s'embarras-
et s'étouffant

Dans un espace, semblable au décor du film *L'Étrange créature du lac noir* de 1954.

J'observais au travers de la végétation alentour des personnages nageant nus dans l'eau sombre. Ils entonnaient ensemble un chant lointain, dont je ne discernais que de vagues mots. De cette complainte lyrique étonnante, je pouvais les entendre psalmodier des louanges à un poisson aux curieuses vertues. « Embrassons le poisson charnel gonflant, qui nous permettra de grandir à notre tour, sortons-le de l'eau et prenons-en un morceau... ». Je regardais la scène cachée derrière les feuillages, et aperçus deux ou trois personnes sortant une énorme créature aquatique du lac. La portant au-dessus de leurs têtes à bout de bras, certains l'embrassèrent quand d'autres choisirent de croquer sa chair. Le reste des protagonistes sortaient à leur tour d'autres poissons, toujours en chantant. Et je vis les hommes et les femmes grossir et gonfler d'un seul coup, devenant énormes, tous devinrent obèses, leurs ventres pendaient à présent, leurs bras lourds et gras retombaient dans l'eau et ils dansaient avec une légèreté inattendue. De ces corps sveltes naissaient des amas de chair et de peau disproportionnés, leurs nombrils s'effaçaient dans des ventres toujours plus gros et mous. Les poitrines tombaient en prenant du volume et les corps s'entrechoquaient dans une danse affolée, créant d'épaisses vagues qui venaient disparaître aux abords du marécage.

Entretenir une relation avec l'autre par le biais de la peinture. Chercher du soi en l'autre. Rendre possible la communication, intrinsèque entre les hommes, c'est peut être aussi cela, que fait la peinture. Parler à la place de, parler pour quelqu'un, donner un peu de soi à voir, montrer l'autre. Le silence que crée la peinture dans l'espace permet un dialogue de l'intérieur, illustre une parole oubliée, un cri, longtemps retenu et maintenant relâché. Parfois la résonnance qui se fait au dedans de l'autre est possible, et comme une onde, la lecture devient respiration. Les mots sont là. Littéralement. Amenés à être lus ou aperçus seulement, ils forment des nuances parallèles aux couleurs mêmes de la peinture. Toute la vivacité première d'une toile peut se transformer, à la lecture des mots qui la constituent, en un champ d'expression totalement différent, plus sombre, plus noir. Un besoin viscéral de venir bousculer, interroger, violenter ou apaiser le regardeur. Ce qui fait de la toile un terrain propice au discours, appartient à autre chose que la première vision que l'on a d'elle. À L'idée que l'on se fait d'elle. Il faut faire face, et tenir. Faire face, ouvrir grand les yeux et l'esprit, et c'est à ce moment que l'être s'écarquille. Etre attentif ne veut pas dire être réceptif. "Voir" ne signifie pas "regarder". Les limites de la perception entrent en jeu, et font parties intégrantes du rapport que l'on choisit d'entretenir avec la peinture. Les mots sont pour moi comme des actes. Porteurs de pouvoirs, inquisiteurs, râleurs, ils tailladent, effraient, dérangent. J'ai parfois le sentiment de n'être entendu que par la toile. Elle me porte. Elle absorbe et fixe, ce dont je cherche à me détacher. Le langage, les mots, compris par d'autres que moi, renvoient aux intérieurs d'inconnus, s'enflamment et viennent s'éteindre, jusqu'à la prochaine floraison des sens.



tes tripes puent porteuse de mots de mors et de maux la peinture insur-
regarde ça -rection poétique nerveuse et frêle fugace et furieuse vient trancher la
tête réalité fait corps avec le regardeur qui plisse le front luisant les yeux
t'as l'air mort fendus en deux c'est la tête qui gratte c'est l'esprit qui pique suis du
t'as vu ta gueule regard l'étrange coulure qui suinte qui perd et qui rate tout qui veut
nez n'-être rien d'autre que ce qu'elle est regarde-là un peu frontale elle demeure mal-
moue du gland -gré le risque d'en crever à être face aux yeux du monde elle survit
reste dans ta pisse n'est que la chair d'un dedans en péril tendu le support heurte écrit et
tais toi crie s'affole n'a pas à être sympathique chercher du soi dedans perdre de l'autre
crache dans la toile pas de fuite possible tu peux juste te tourner et ne plus regarder

59

Et c'est alors qu'il devint chien, bête, couché dehors, pissant, aboyant, se battant comme un animal, hurlant à la mort et filant, lâche, au premier appel de la meute.

VI

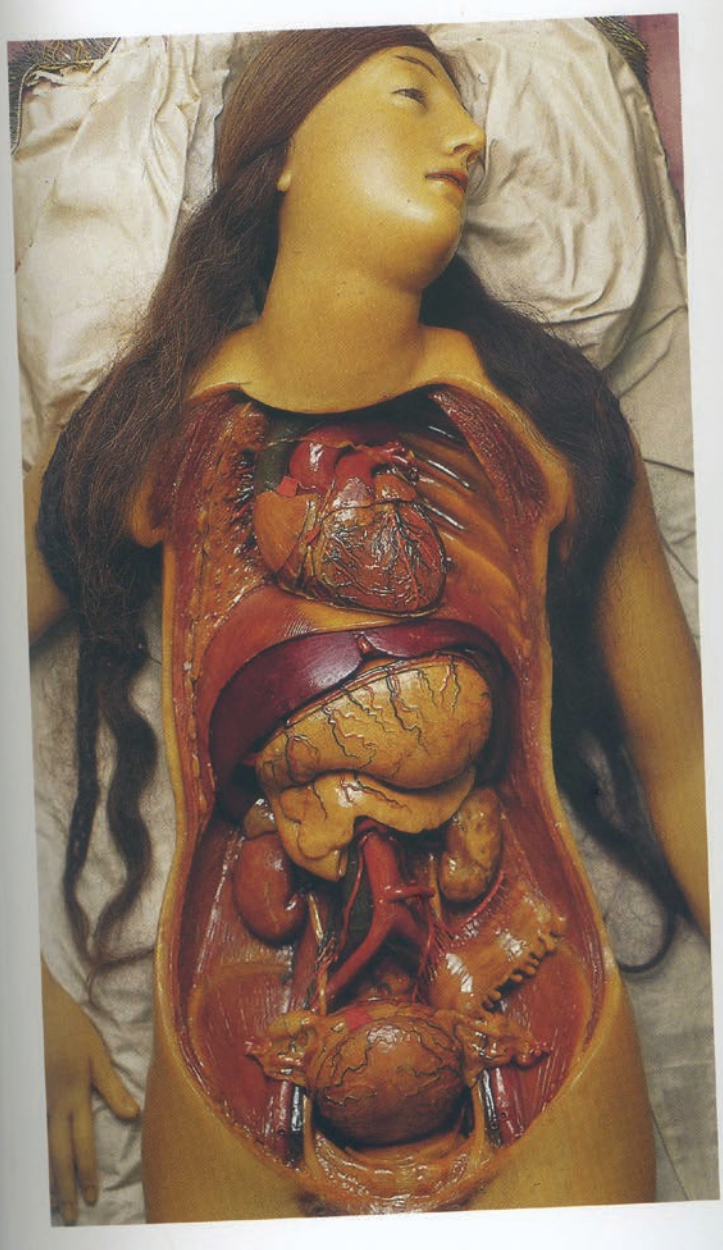
COUP D'ŒIL SUR L'ENFER À FRYING-PAN ALLEY

Les bêtes ont faim, mangent et meurent,
Nous aussi. Le monde demeure.
La porcherie est notre sort,
Disent les gens, en acceptant leur mort.

SIDNEY LANIER

Nous étions trois copains à descendre ce jour-là Mile End Road. L'un d'entre nous était une sorte de héros – il avait dix-

Des bouts de pores. Trouver le bon cochon. Un gros porc. Avec beaucoup de ventre. Je me rappelle les groins près du sol, ils étaient pendus par les pieds. Ouverts en deux, tout du long. On dit "pieds de porcs". Pas "pattes". Pâté de tête. Terrine de corps et peaux sous vide. Se vider de son air. Souffler un grand et long coup, ça conserve. On coupe, on taille, on fait des trous, on enlève la matière. Tout est bon dans le cochon. Langue de porc sauce tomate et cornichons. Il y avait l'odeur aussi. C'est grand un cochon. Plus grand que moi à l'époque. Le corps ouvert en deux, tout pendait. Les abats assemblés se détachaient des os encore collés à la chair. Ils étaient bien accrochés. Le crochet, comme un hameçon. Bonne pêche. Piocher dans le cochon. Le cœur dans mes mains. C'était froid. La chair à saucisse. Gonfler du boyau. Faire un nœud au bout. Les sceaux sous les porcs. Matière noire. On garde tout. Un léger duvet. De petits poils blonds. Le nez froid. La buée qui sort de la bouche. Je mettais mes mains dans mes poches pour les réchauffer. Plein de couleur, du rouge, du marron, un peu de vert, de l'orange aussi. Les foies tout lissent brillaient sous les ampoules. Ouvert en deux c'est symétrique. Tout est bien rangé dans le cochon. Les chiens rongent les os. On ne jette rien. Attachés à la verticale, la tête à l'envers, ils ont l'air encore plus grands. Les petits poils blonds au bout des oreilles. Les porcs ont des cils soyeux. Les plis détendus du groin, des narines jusqu'à la base du front. La langue qui pend. Beaucoup de rose. Je n'arrive pas à me réchauffer. On peut acheter un demi-cochon. Les veines rougeâtres des estomacs gris vert. Les côtes de porcs. De petits poumons. Le couteau fait bouger les corps de gauche à droite, d'avant en arrière. Pas tant que ça la queue en tire-bouchon. Quand je passe la main dans le sens du poil mort. Ça pique dans le sens inverse. Encore de la boue sur les pieds des porcs. Laver les corps morts au jet. La boue coule et ça glisse sous mes pieds. Le lisier sent très fort. On prend le manche du couteau avec ses deux mains pour couper le cochon en deux. Vider les intestins. Légère opacité. S'il y a un trou dedans, s'en est fini du boyau. Elle me montre comme c'est élastique et fragile.



Display sho
the organs
upper part
abdomen,
the stomac
and duode
and also th
and left ki
the right a
gland, the
inal aorta
uterus

Blick auf
bauchorg
Magen, L
Zwölffing
sowie die
und linke
rechte N
die Bauc
ader und
Gebärm

Viscères
men : es
foie, du
reins, gl
surréna
utérus

202

Le Boucher, marché Montmartre

Vers 1862-1865
Fusain, pierre noire et aquarelle sur papier
24,5 × 19,5 cm
Signé en bas à droite : *h. Daumier*
Au verso : *Une confidence*, plume, encre, fusain, crayon et aquarelle

Collection particulière

Maison D. 263 et D. 592
Exposé à Paris seulement

Historique

Coll. Victor Geoffroy-Dechaume, Valmondois ; vente Geoffroy-Dechaume, Paris, hôtel Drouot, 14-15 avril 1893, n° 58 *bis*, ajout au catalogue (*Le boucher de Montmartre*) ; vendu 1 300 francs ; coll. Adèle Caussin, marquise Landolfo-Carcano, Paris ; vente Carcano, Paris, galerie Georges Petit, 30 mai-1er juin 1912, n° 102, repr., *Le charcutier* ; acquis 6 500 francs par Oppenheimer ; Otto Gerstenberg, Berlin, jusqu'en 1935 ; par héritage, M. Scharf ; coll. part.

Exposition

Paris, 1878, n° 170 (*Le boucher [marché Montmartre]*, prêté par M. Geoffroy-Dechaume).

Recto

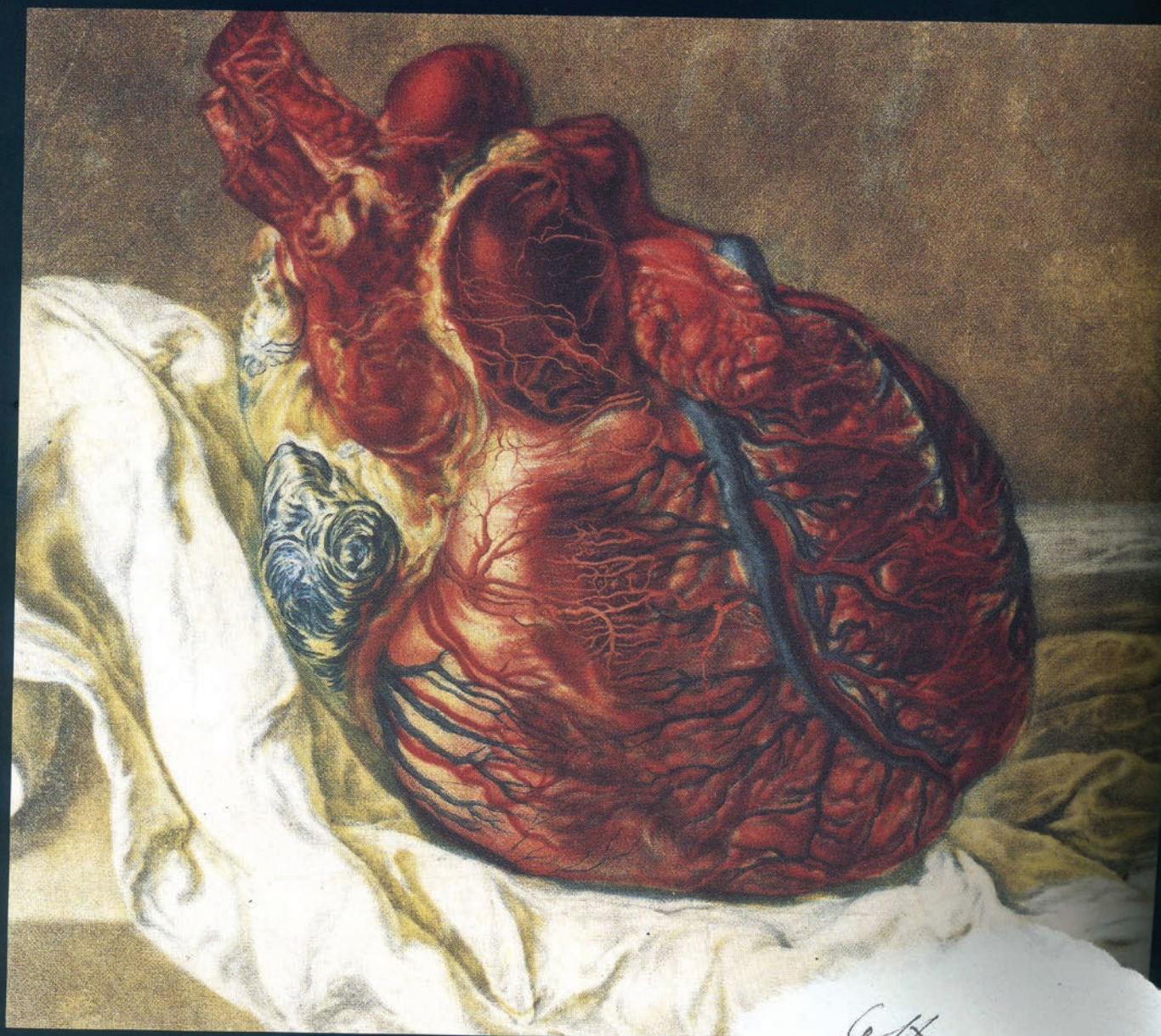
Aujourd'hui, mon dessin, au-delà de la liaison étroite qu'il entretient avec le paysage, représente tantôt des muscles, des empreintes, tantôt des moignons, des intestins, ou encore des courbes, plus douces, qui viennent tempérer l'ensemble. Souvent les mêmes couleurs sont utilisées, le rouge et le noir des encres, le gris du graphite et le léger marron de l'aquarelle. Ma pratique du dessin me permet de prendre de la distance avec les images, de trouver une nouvelle respiration, comme avec la sculpture. Les gestes viennent adoucir ou tendre le propos.
Les traits sont les lignes d'une main, les branches d'un arbre, les courbes sont des hanches, des collines... Mais une seule saison a sa place, celle de l'automne, entre la mort de l'été et la naissance de l'hiver, où les éléments, encore chauds, partent vers une décrépitude froide et certaine. Cet équilibre entre les températures, je le retrouve dans les estampes japonaises, quand parfois la nature et les corps entrent dans une même composition.

JE FIXAIS UN GOUFFRE... UN TROU NOIR, UN TROU QUI S'ÉLARGISSAIT...

... E

199

Si tout avait été comme une crème glacée, cela aurait pu disparaître. Tout aurait fini par fondre, ou par être digéré.



Cette nuit
Le vent
des tilleuls de
l'âme chantent
doucement

Une femme étendue, sur une plaque de métal luisant et froid. Du sang qui coule de sa gorge entrouverte, une plaie béante et profonde, presque noire. Son cou pâle et sa tête en arrière, ses cheveux lisses et fins contre son corps rigide. Autopsie singulière. Son sang rouge vif vient, comme de l'encre, dessiner des formes aléatoires sur sa chair immaculée, blanche comme du papier. Je serre les poings. Je regarde, m'approche d'elle et viens au creux de son ventre tremper mes doigts. Je dessine sur son visage, chaque goutte de sang qui tombe vient s'étendre sur sa peau. De l'encre sur de l'eau. Un nouveau paysage près de son oreille, les branches d'un arbre en hiver. Il fait froid. Le silence nous entoure. Ses yeux sont mi-clos. Elle ne souffre pas. Elle respire doucement, se vide pourtant de son fluide vital. Je dessine encore, du bout des doigts. Je ne tremble pas. Une nappe rouge suit le pourtour de sa tête les mèches de ses cheveux sont maintenant des pinceaux, les formes hasardeuses naissent sur sa peau sans que je ne fasse le moindre geste.

22

Dessin extrait

CREATED BY: RON R. COBB, ROBERT R. CRUMB, E.C., EDWARD E. GOREY, GILBERT G. SHELTON, SPAIN RODRIGUEZ, TERRY T. SOUTHERN, UNDERGROUND PRESS SYND. (EX) YOSSARIAN + MUCH MORE!

ILLUSTRATIO

SOM
T
TRADI
GR
EXCITING-

Je ne conçois pas mes propres socles, mais les cherche et les achète à Emmaüs. La démarche de récupération ne me pousse pas à faire moi-même mes socles avec du bois usagé, mais m'envoie vers une fouille récurrente des dépôts ventes. Dans ces lieux, je sais que je peux trouver des meubles semblables à ceux qu'avaient mes grands- parents, dans leur appartement parisien. Je trouvais leur décoration excessive. Un cendrier en tête d'alligator empaillé était posé sur la table basse entourée de fauteuils, et de fausses fleurs en tissus remplissaient des vases poussiéreux. Je retrouve, dans ce type de mobilier, un sentiment contradictoire, celui d'être rattachée depuis mon enfance à ce genre de meuble et de décoration populaire, avec l'envie de m'en défaire, ou au contraire, de me servir de ce rejet pour mettre en avant un esthétisme qui m'est familier. Le "chez mamie" a pour moi plusieurs facettes, celle de l'enfance, par exemple, où tout paraît plus gros et inquiétant, et celle de la mélancolie, quand le bruit de l'horloge sonnait presque à l'heure du goûter, et où je contemplais pendant de longues minutes, les papillons morts et épinglés sous verre de mon grand-père. J'aime à confronter ces différents sentiments, dans un même espace, où les choses se lient les unes aux autres. Les rebuts d'un passé et ceux d'un présent, la grosseur exagérée d'un visage en papier faisant face à une sellette légèrement bancale et où, l'image des organes de poisson luisent, brillants et lisses, comme la fausse panière à fruit en porcelaine qu'avait ma grand-mère, posée sur un lourd buffet de bois sombre et ciré.

Film

Je repense au film de David Cronenberg, *ExistenZ*. Dans ce film, le jeu vidéo *ExistenZ* n'est pas un simple divertissement, il repousse les limites de l'inconscient, a une influence sur le présent, sur le réel. Les entités présentes dans le jeu sont des personnes faisant partie de la réalité. Elles sont simplement réinjectés, deviennent acteurs qui ont chacun leur propre rôle, au sein du jeu.

Depuis l'enfance, nombreux sont les films d'épouvantes, ou d'horreurs qui m'ont marquée. Encore aujourd'hui, je les regarde avec frisson et fascination, et comprends à quel point ils sont présents dans mon imaginaire et ancrés dans ma culture visuelle. À l'époque, je trouvais tout dans ces films. J'aimais me faire peur, je trouvais les histoires déroutantes, même si la plupart étaient très prévisibles. Le premier film sur "Freddy Krueger" intitulé *Freddy et les griffes de la nuit* m'a particulièrement marquée. Freddy s'immisce dans vos cauchemars et vous tue dans vos rêves, en même temps que dans la réalité. Il y a très souvent, dans ces films qui ont accompagné mon enfance, une limite très mince entre la réalité des protagonistes et leurs fantasmes. Qu'ils soient vécus, ou seulement imaginés, les désirs, d'orgueil, d'amour, d'argent ou de sexe, ont toujours une place de choix dans l'histoire. La mise en scène, souvent exacerbée, ajoute encore à l'absurde et au grotesque des scènes dites "gores".

Le "dégueulasse", le "crade" font leur entrée, bousculant la jolie blonde un peu bête, la puritaine famille américaine, ou l'ado un peu déprimé, et d'une certaine manière, viennent me secouer moi aussi. Un tas de clichés dont je n'avais pas encore conscience étaient mis en évidence dans ces films.

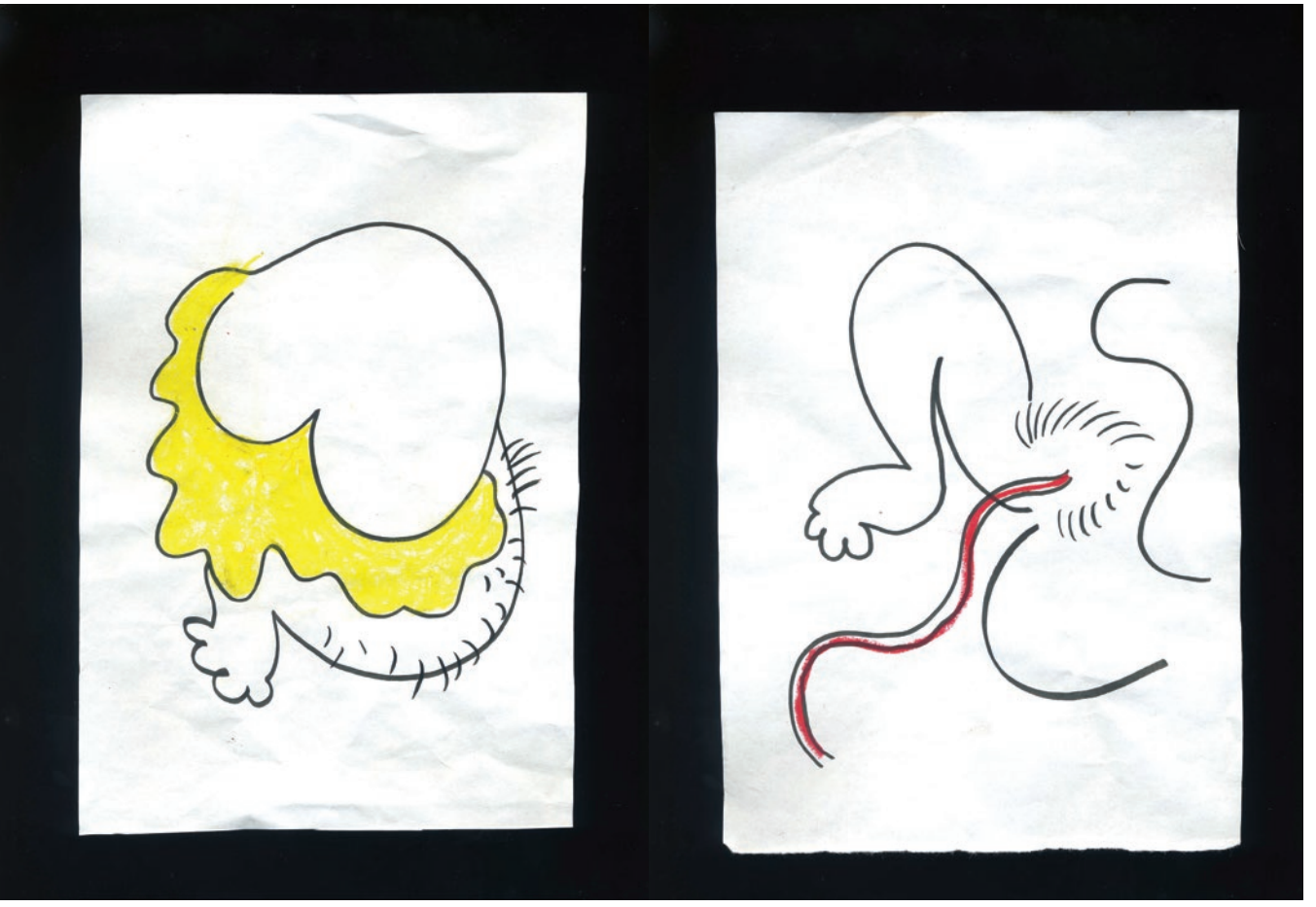
J'écoutais attentivement les sons et les thèmes, les voix et les bruitages, je les imitais, apprenais par coeur les musiques et leurs airs étranges, et les fredonnais. Les effets spéciaux me fascinaient, mais je n'en comprenais pas les ficelles, ce qui engendrait chez moi encore plus de malaise. Certains de ces films, je pense notamment à *Reanimator*, ou à *Bad Taste* (premier film de Peter Jackson) m'ont eux, fait beaucoup rire, malgré l'écœurement inévitable de certaines scènes.

J'avais accès, en les regardant, à une dimension invisible, celle de l'imaginaire, parfois terrifiant, déroutant. Étant petite, je jouais surtout à me faire peur, et j'avais une attirance très simple, pour l'imagerie gore des films des années 80. À présent mes cauchemars pouvaient trouver leurs sources. Ils ne seraient plus simple création de mon inconscient, mais je pouvais les nourrir de tous ces films. Certes, je ne pouvais plus les éviter, mais au moins leur trouver une signification. Les justifier très simplement. Trouver un moyen de définir l'horreur des rêves par quelque chose de concret : le film d'horreur.

J'avais bien sûr conscience que tout cela n'était pas réel, que le chien dans *The Thing* ne se transformait pas " pour de vrai ", qu'aucune atrocité ne sortait de son ventre réellement. Mais les images défilaient tout de même devant moi, et je ne pouvais les expliquer. Cette incapacité de comprendre entièrement me poussait davantage à enrichir ma collection, et ce sont parfois des dizaines de visionnages, une sorte de boulimie, qui anéantissait la peur première. Les gros vers de *Tremor* ne me faisaient déjà plus peur la deuxième fois, et le type retrouvé mort en haut d'un poteau électrique, sur lequel il était monté pour échapper à ces créatures se déplaçant sous terre, ne me surprenait plus le moins du monde.
J'avais trouvé matière à mes cauchemars, et une fuite aux peurs d'un réel qui envahissait mes nuits et rythmait mes terreurs nocturnes. J'imitais la voix des méchants, me prenais de sympathie pour la mouche de Cronenberg, et souhaitais la mort prématurée de la " cruche " de service dans les *Halloween* de Carpenter.

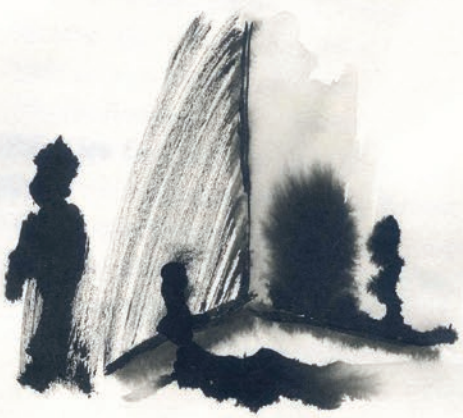
Je cherche toujours à retrouver le premier sentiment que j'ai ressenti à la vue d'illustrations grand formats des tableaux apocalyptiques de Jérôme Bosch. Une peur viscérale mais terriblement attirante, où je ne pouvais m'empêcher de déceler chaque détail de monstruosité apparente. Des créatures, aux bouches béantes et aux dents pointues, des hommes, dans des chaudrons de feu, mangés vifs, des diables, des piques et des flammes de toute part, une vision de l'enfer qui me déstabilisait.

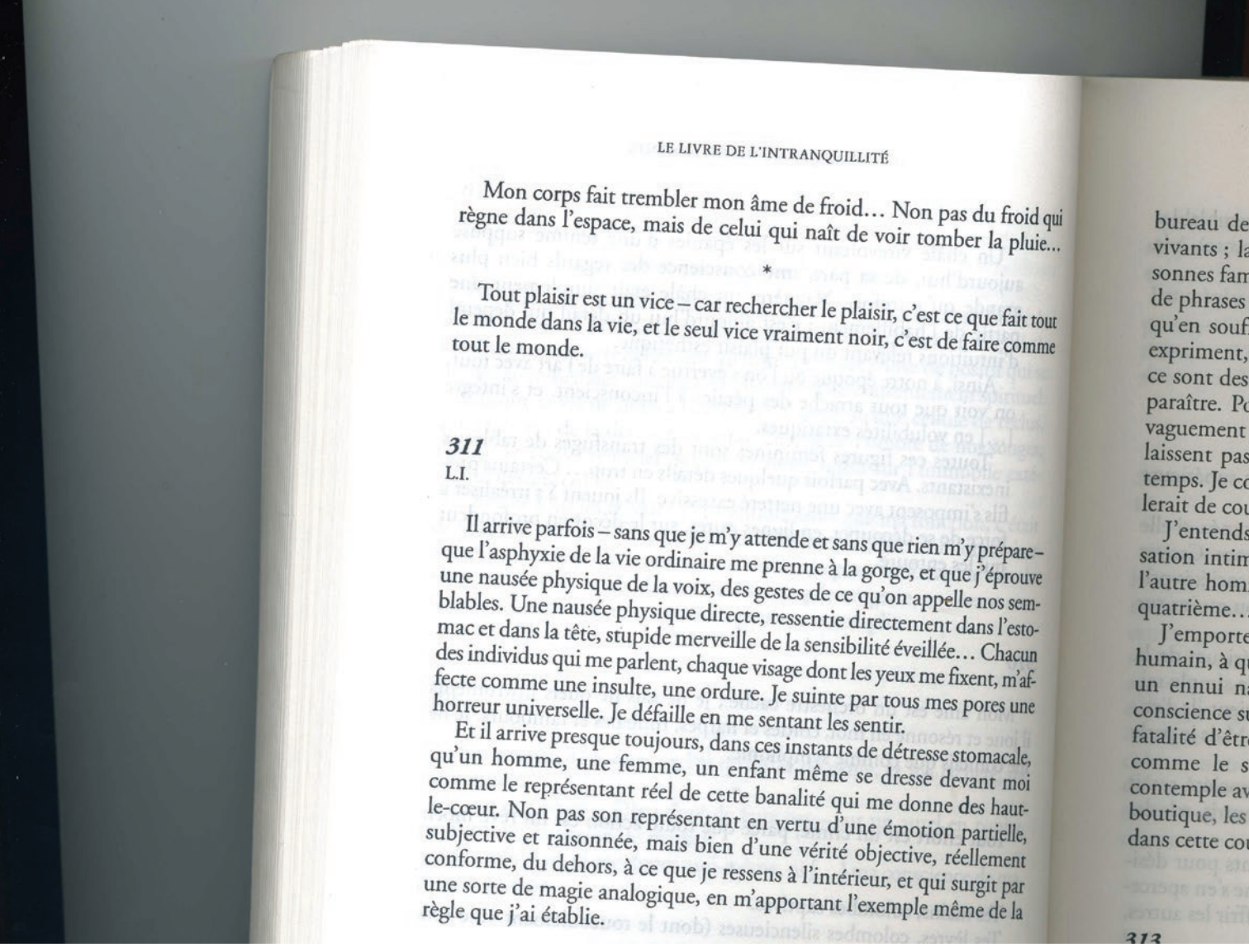
« Un, deux, Freddy te coupera en deux,
Trois, quatre, remonte chez toi quatre à quatre,
Cinq, six, il est caché sou ton lit,
Sept, huit, n'oublie pas ton crucifix… »



*

parce que je n'y arrive plus, vous comprenez — ce n'est pas moi qui le dit, vous comprenez — parce que je n'y arrive plus, c'est vous qui le dites — ça débuterait comme ça, par la fin peut-être, mais il n'y a jamais de fin — ce serait trop simple — jamais de fin, juste la continuation de ce qui est en cours — avec nous, sans nous, c'est en cours, on continue c'est tout





LE LIVRE DE L'INTRANQUILLITÉ

Mon corps fait trembler mon âme de froid… Non pas du froid qui règne dans l'espace, mais de celui qui naît de voir tomber la pluie…

*

Tout plaisir est un vice – car rechercher le plaisir, c'est ce que fait tout le monde dans la vie, et le seul vice vraiment noir, c'est de faire comme tout le monde.

311

L.I.

Il arrive parfois – sans que je m'y attende et sans que rien m'y prépare – que l'asphyxie de la vie ordinaire me prenne à la gorge, et que j'éprouve une nausée physique de la voix, des gestes de ce qu'on appelle nos semblables. Une nausée physique directe, ressentie directement dans l'estomac et dans la tête, stupide merveille de la sensibilité éveillée… Chacun des individus qui me parlent, chaque visage dont les yeux me fixent, m'affecte comme une insulte, une ordure. Je suinte par tous mes pores une horreur universelle. Je défaille en me sentant les sentir.

Et il arrive presque toujours, dans ces instants de détresse stomacale, qu'un homme, une femme, un enfant même se dresse devant moi comme le représentant réel de cette banalité qui me donne des haut-le-cœur. Non pas son représentant en vertu d'une émotion partielle, subjective et raisonnée, mais bien d'une vérité objective, réellement conforme, du dehors, à ce que je ressens à l'intérieur, et qui surgit par une sorte de magie analogique, en m'apportant l'exemple même de la règle que j'ai établie.

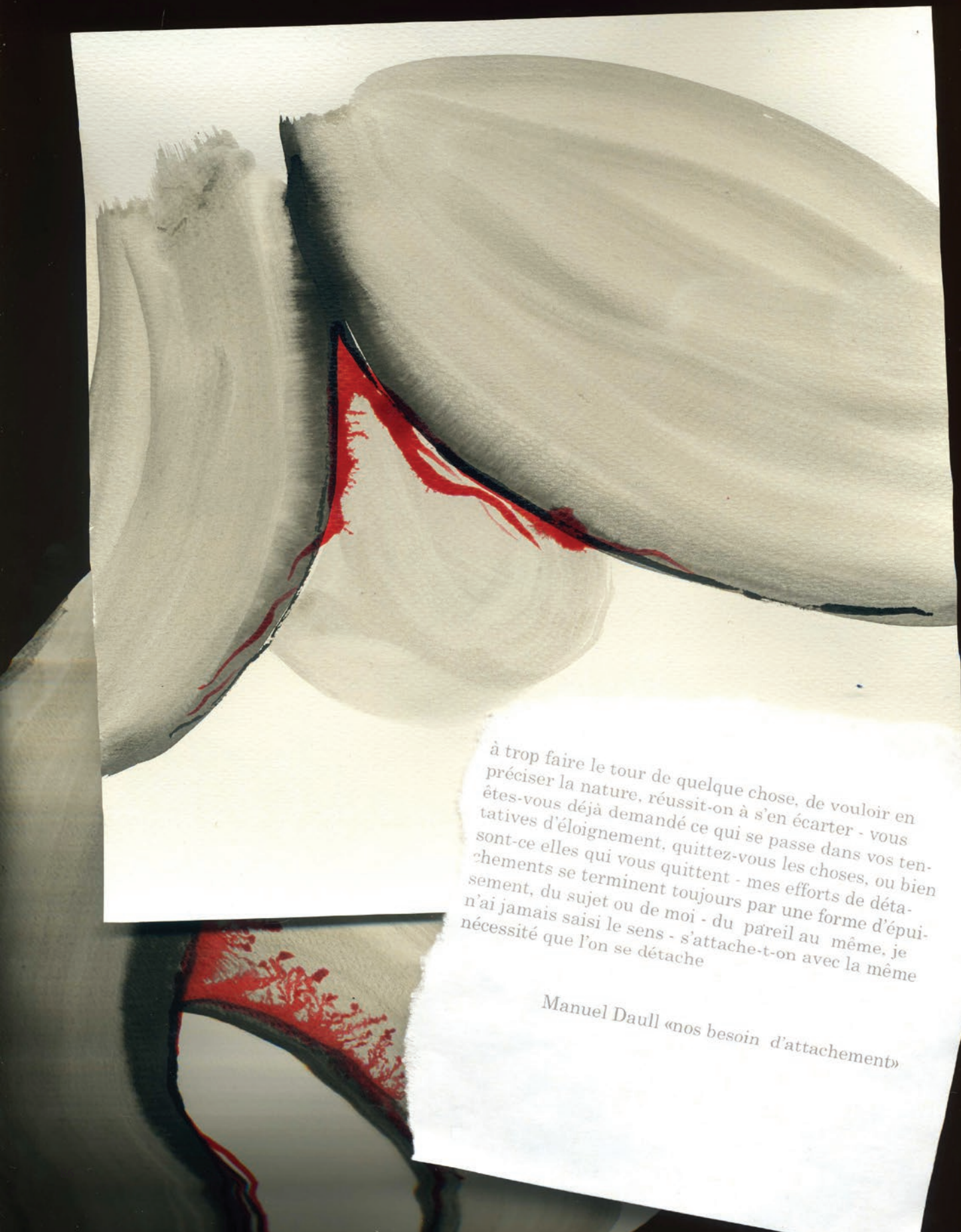
Dans ma bouche, grande ouverte devant un miroir, un sable noir et visqueux entourait mes dents. Semblable à de la terre, la matière sombre et rougeâtre tombait au fond de ma gorge et laissait derrière elle un sillon granuleux au goût de sang. Une assiette à dessert était posée au-dessous de mon menton, destinée à recevoir la masse fétide que je crachais, rappant ma langue sur mon palet et derrière mes incisives. Passant mes doigts près des gencives, j'essayais d'enlever la couche épaisse, morceau par morceau, qui venait former un abominable tas au bord de l'assiette. Mes dents étaient très douloureuses, à l'instar d'une plaie qui cicatriserait mal, plutôt qu'à une véritable douleur de dent. Comme si elles s'étaient transformées en quelque chose de plus musculaire, un amas de tissus vif et douloureux. En appuyant légèrement sur une de mes molaires, qui avait ressurgit du sable, je sentis qu'elle était si molle, si tuméfiée que je craignais qu'elle éclate. La matière noire reprenait le dessus, je crachais de plus bel, et finis par fermer la bouche sur des dents devenues translucides, et emplies d'une matière encore plus douteuse et effroyable que celle qui les entourait.

IO FV GIA QVEL CHE VOI SETE ; E QVEL CHI SON VOI ANCORE SARETE

J'étais ce que vous êtes ; et ce que je suis vous le serez

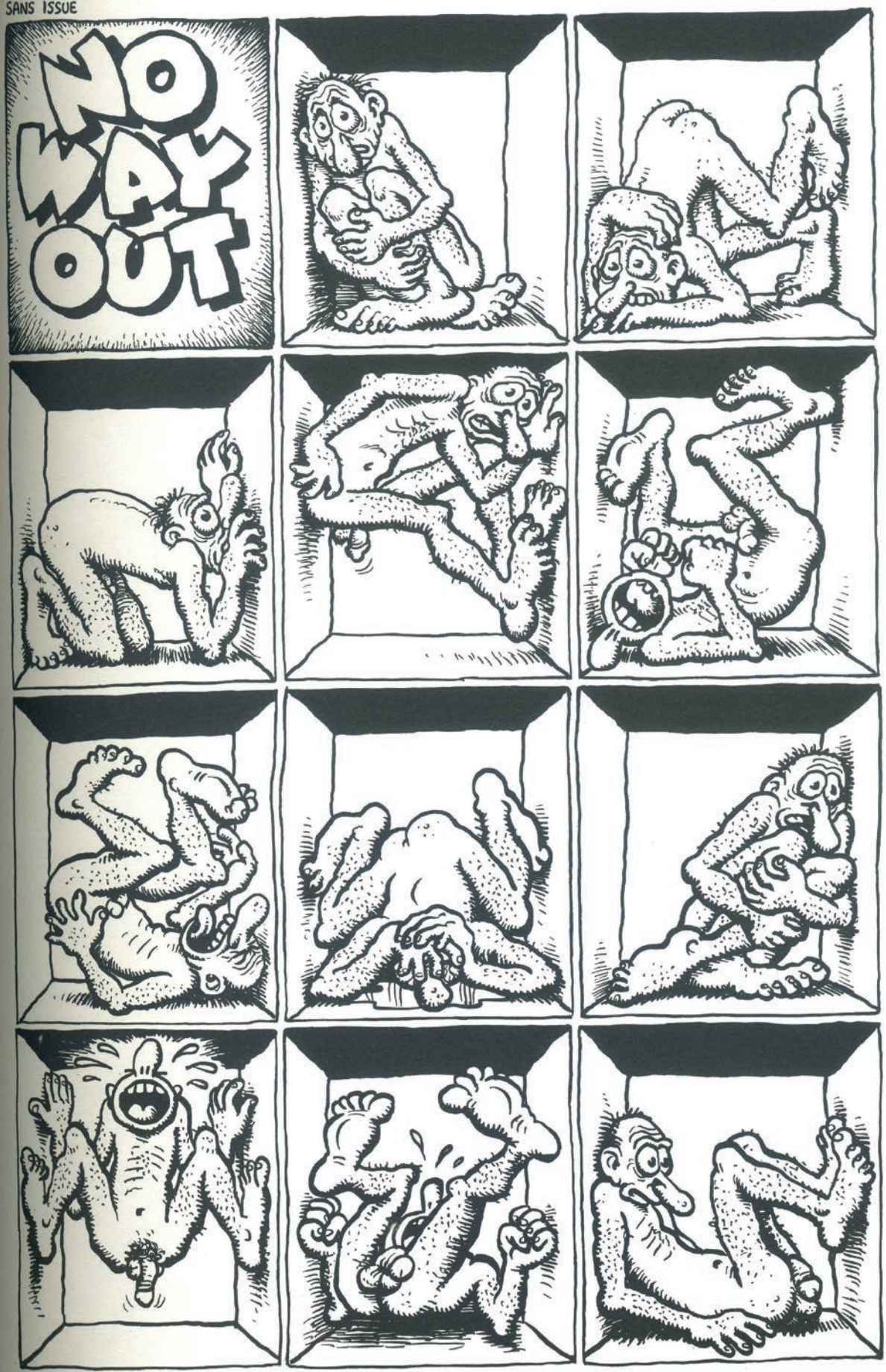
Masaccio, *Crucifixion* dite *Trinité*, vers 1426-1428 (détail)
fresque, ensemble : 667 × 317 cm
Église Santa Maria Novella, Florence
Courtesy Giraudon, Paris

ça s'essouffle la gorge coincée les yeux révulsés de l'intérieur jamais un grand bol d'air en perte ne laisse pas paraître avoir l'air de respirer en quête de la brise qui sauvera la tête hors de mais coule respirer respirer pour palier pour rêver pour rester la langue qui gonfle les veines qui suintent la tête qui sombre et la fuite au lieu d'essayer encore pas d'issue même au paradis pas de paradis du tout juste le présent qui rime avec asphyxiant pas de porte de secours toute la vie sans issue les croyances éclatent ça tourne trouver un point d'ancrage les pieds sur terre mais l'esprit dans les viscères bancal jusqu'à en perdre la raison faire semblant pas regarder trop au dedans à quoi bon jurer de rester finir par pourrir pourrissant déjà haletant suffoquant de bave et de sang tous les jours et toutes les nuits jusqu'à ce que mort s'en suive suivre la vie pour tomber sur la mort alors c'est ça pareil pour tout le monde pas de tri un gros tas de vomi ça glisse rester debout ou prier sur les genoux se coucher pour oublier et au réveil se disloquer mon cul que tout va bien se passer



à trop faire le tour de quelque chose, de vouloir en préciser la nature, réussit-on à s'en écarter - vous êtes-vous déjà demandé ce qui se passe dans vos tentatives d'éloignement, quittez-vous les choses, ou bien sont-ce elles qui vous quittent - mes efforts de détachements se terminent toujours par une forme d'épuisement, du sujet ou de moi - du pareil au même, je n'ai jamais saisi le sens - s'attache-t-on avec la même nécessité que l'on se détache

Manuel Daull «nos besoin d'attachement»


NO WAY OUT

BIBLIOGRAPHIE

Index iconographique

Florian Rodari, *Anatomie de la couleur L'invention de l'estampe en couleurs,* Bibliothèque nationale de France/ Musée Olympique Lausanne, Paris/Lausanne, 1996, **(pages 2, 68)**

Samuel Beckett, *Cap Au Pire,* Les éditions de minuit, Paris, 1991, **(pages, 25)**

Rémi, *Tord boyaux*, L'Association, coll. Mimolette Paris, 2008, (**page 5)**

Robert Crumb, *Sans Issue*, Cornélius, Bègles, 2007, (**pages 6, 87)**

Christopher Brown, *BRUEGEL chefs d'œuvres en grand format,* SACELP, Paris, 1985, (**pages 8, 9, 37)**

Jean-François Chevrier, *Salgado, ou l'exploitation de la compassion*, Article parût dans *Le monde* Paris, 2000, **(page 10)**

T.J Clark, *Une image du peuple Gustave Courbet et la révolution de 1848,* les presses du réel, Paris, 2007, **(pages 12, 13)**

Alexander Roob, *Le musée Hermétique ALCHIMIE & MYSTIQUE,* Taschen, Köln, 1997, **(page 14)**

Manuel Daull, *Sans maintenant*, Dernier Télégramme, Limoges, 2011, **(pages 17, 23, 79)**

Ghislaine Dunant, Jean-François Chevrier, *Ceux du terrain,* Ne pas plier, Ivry-sur-seine, 1997, (**page 18)**

Marc Pataut, Jean-François Chevrier, Véronique Nahoum-Grappe, Philippe Roussin, Pia Viewing, *Humaine,* CRP/Le point du jour, Douchy-les-Mines/Paris**,** 2012, **(pages 19, 27)**

Philippe Vandenberg, Alain Tourneux, *L'important c'est le kamikaze 2000-2006,* on line (b) & musee Arthur Rimbaud (f), Charleville-Mézières, 2006, **(pages 30, 31, 65)**

Robert Crumb, *Nausea*, Cornélius, Bègles 2011**, (page 34)**

Katsushika Hokusai, *Hokusai manga,* La Martiniere, Paris, 2011, **(pages 39, 44)**

Jacques Abeille, *Les Jardins Statuaires*, Attila, Paris 2012, **(pages 43, 49, 50)**

Berlinde De bruyckere, Philippe Vandenberg, Antoine de Galbert, *Il me faut tout oublier,* Fage et la Maison rouge, Lyon/Paris, 2014, **(pages 43, 70)**

Laurent Baridon, Martial Guédron, Cécile Dupeux, Emmanuel Guigon, *Homme-animal Histoire d'un face à face,* Les musées de Strasbourg, Strasbourg, 2004, **(page 46)**

Johann Caspar Lavater, *L'art de connaitre les hommes par la physionomie,* V8, L.Prudhomme, Paris, 1807, **(page 46)**

Ségolène Le Men, Henri Loyrette, Michael Pantazzi, Edouard Papet, *Daumier 1808-1879*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1999, **(pages 47, 60)**

André Chastel, *La grottesque,* Le promeneur, Paris, 1988, **(page 48)**

Camille Flammarion, *Apocalypse*, Parkstone international, Ivry sur Seine, 2012, **(pages 50, 53)**

Monika Von During, Marta Poggesi, Georges Didi-Huberman, *Museo La specola Florence, Encyclopaedia Anatomica,* Tashen, Köln, 2014, **(pages 54, 59)**

Jack London, *Le peuple d'en bas,* Libretto, Paris, 1999 version originale USA**,** 1903, **(page 55)**

Charles Burns, *Black Hole*, Delcourt, Paris 2011 version originale USA 2005, **(page 64)**

Michael M.Stanic, *Jerôme BOSCH,* PLM, avec l'autorisation de International Publishing GmbH, Munich, 1996, **(page 73)**

Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité,* Christian Bourgeois, *Paris,* 1999, version originale Portugal, 1982, **(page 80)**

Rose-Marie, Rainer Hagen, *Pieter Bruegel l'ancien vers 1525-1569 Paysans, fous et démons,* Edition particlière pour *Le Monde*, taschen, Köln, 2006, **(page 81)**

Claude Frontisi, *L'image prise aux mots* dans *L'Art et les Mots,* Artstudio, Paris, 1989, **(page 84)**

Malek Abbou, Michel Bulteau, André Magnin, Louis Ucciani, *Matthieu Messagier ANIMA CHROMATICA Dessins 2007-2009,* Fage, varia, Lyon, 2009**, (page 90)**

Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique,* Flammarion, Paris, 1981

Nietzsche, *Nietzsche: pages essentielles*, pocket, Paris, 2011

B.M. Kleivan, Anders Petersen, *Close distance,* Le Point du jour, Paris, 2002

Robert Bartlett, *Le Monde médiéval,* Thames & Hudson, Londre, 2007

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle,* les presses du réel, Paris, 2001

Jo Gérard, Philippe Roberts-Jones, *BRUEGEL et son époque,* Paul Legrain, Bruxelles, 1978

Patrick Declerck, *Les naufragés,* Pocket, Paris, 2001

Noir légèrement blessé
(encre et mercurochrome)

matthieu messagier

69.

Je remercie tous mes professeurs de Cherbourg et de Caen qui ont suivi mon travail pendant ces cinq années, mon tuteur de mémoire Maxence Rifflet, pour sa patience et son enthousiasme, et tout ceux qui m'ouvrent les yeux bien grands sur le monde.