

La rêverie démiurgique de Gérard Titus-Carmel

Jocelyne Lupien

Volume 31, Number 124, September–Fall 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53977ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lupien, J. (1986). La rêverie démiurgique de Gérard Titus-Carmel. *Vie des arts*, 31(124), 53–53.

LA RÉVERIE DÉMIURGIQUE DE GÉRARD TITUS-CARMEL

Jocelyne LUPIEN

Gérard Titus-Carmel est un chasseur. Gérard Titus-Carmel flaire sa proie, la harcèle, la traque, la met en cage puis, avec l'avidité fébrile du prédateur qui se délecte du moment précédant la mise à mort, célèbre un rituel hallucinant qui l'amènera tôt ou tard, hagard et pantelant, à lâcher prise. Gérard Titus-Carmel est un peintre qui se mesure avec la matière dans un combat singulier dont l'enjeu est l'émergence d'une nouvelle réalité: celle de la peinture.

Paradoxalement, c'est d'abord du dessinateur méticuleux des séries hyperréalistes exécutées à la mine de plomb *The Four Season Sticks*, 1975, et des *Pocket Size Tlingit Coffins*, 1975-1976, dont nous gardions souvenir¹. En 1986, et comme pour nous dérouter, il présente à Montréal pour la première fois en exposition particulière au Canada, une série de tableaux grand format qui rend compte du travail des cinq dernières années². C'est en 1984 que l'artiste français choisit, selon ses propres termes, de ne plus être «tenu en respect» par le chant de sirène de la peinture et qu'il risque une mise à distance du papier (par le pinceau) en revenant à l'huile sur papier marouflé sur toile. Ainsi, quinze années séparent les tableaux de début de carrière et les *IX Ombres pour STC*, de 1984, avec, entre ces deux moments, le dessin, le pastel gras, les collages et la gravure. Jusqu'à très récemment, Gérard Titus-Carmel évitait, contourna et regardait avec défi la peinture, la repoussant avec l'impatience et la rigueur de celui qui ne souffre pas les séductions de surface et les vains éclats de la couleur. Est-ce de guerre lasse ou plutôt comme crânement prêt à relever un défi autre que Gérard Titus-Carmel revient à la peinture?

De prime abord, peu de choses relient les dessins des années 70 et les tableaux récents. Avant, la mine de plomb, le papier comme seul support, la netteté et la précision maniaque de la représentation de l'objet; maintenant, l'huile sur toile grand format, la couleur, les jus et dégoulinures, les empâtements et la mise en échec de la représentation. Et pourtant, de l'économie des anciens dessins à la débâcle exubérante de la peinture des années 80, une même structure régit l'œuvre. Gérard Titus-Carmel procède par séries s'étalant approximativement sur une année, dans lesquelles un motif précis est sans cesse repris et poussé à bout jusqu'à ce qu'il (ou l'artiste) crie grâce.

Bien que l'argument du peintre ne vise pas la représentation mimétique de la réalité, un objet réel déclenche systématiquement chaque groupe d'œuvres: un harnais d'ornement dont on équipait les chevaux pour les Caparaçons, 1980-1981; des reflets de lumière sur une lampe métallique pour les Éclats, 1982; un casque Yoroï pour les Casques de Nikko, 1983; une cosse de drisse pour les Ombres, 1984; l'obscurité nocturne pour les Nuits, 1984; et une statuette péruvienne représentant une jeune fille au crâne rituellement déformé pour la Suite Chancay, 1985.

Parfois évident, parfois à peine évoqué en surface, l'objet peint de tableau en tableau est en tension non seulement avec la réalité du modèle premier trônant dans l'atelier de l'artiste, mais aussi, et comme pour nous seuls spectateurs, il entretient des relations nouvelles avec les multiples versions de la même série. A la limite, le modèle

Jocelyne Lupien est critique d'art et termine, à l'Université du Québec à Montréal, une maîtrise en sémiotique des arts visuels.



Gérard TITUS-CARMEL
Suite Chancay, Peinture N° 4, 1985.
Huile sur toile; 130 cm x 162.
Paris, Galerie Maeght-Lelong. (Phot. Michel N'Guyen)

(la cosse de drisse, le petit casque Yoroï...) n'est plus l'unique référence qui dicte chacune des métamorphoses du motif dans la série; mais chaque tableau devient tremplin pour le suivant et ainsi de suite, dans le désordre. L'artiste dit pertinemment à ce propos: «Il n'y a pas de modèle de réalité parce qu'il n'y a pas de réalité en soi»³.

Dans la récente Suite Chancay, 1985, présentée à Montréal, l'élément figuratif ne se relie à la statuette péruvienne que dans la mesure où le regardeur connaît la référence. Mais l'œuvre de Gérard Titus-Carmel ne présuppose pas, contrairement à celle d'un Poussin, par exemple, qu'on lise d'abord l'histoire puis, ensuite, le tableau. L'essentiel n'est pas de l'ordre iconographique mais c'est l'effet pictural, par la matérialité de l'application des ocres, des sanguines, des jaunes et des blancs, qui donne la lecture des surfaces. Les compositions bipartites ou tripartites de la Suite Chancay jouent sur les glissements et les déplacements des motifs qui traversent horizontalement le champ pictural, comme dans une chorégraphie, avec, côté cour et côté jardin, les entrées et les sorties des danseurs se disputant tour à tour la vedette.

Théâtrale et dramatique, la Suite Chancay emprunte à l'univers architectural ses portiques, ses arcades et ses chapiteaux. Mais, comme s'il voulait les cacher, les annuler ou les faire se retrancher, le peintre marque ses figures de grands X évoquant d'immenses sabliers mais qui tiennent aussi lieu de substitut du nom propre qui signe un document. Et la rigueur omniprésente du dessin harcèle la peinture dans un espace non perspectiviste. Dans la Peinture N° 4 de la Suite Chancay, le crâne péruvien devient hache sacrificielle dans une aire traversée de

lances. Les coups de brosse et de pinceaux et les jus coulant vers la bande inférieure inachevée poussent le pathos au paroxysme.

Dans sa promenade imaginaire, Gérard Titus-Carmel évoque volontairement des images coupantes, chirurgicales et immobiles dans un éclairage lunaire qui en accentue le caractère offensif et mortel. Devant ces images, nous retrouvons l'état de rêve où parfois la carence de certains types de sensations détermine des visions bizarres, comme la vision de rochers qui s'écroulent sans bruit. Nous vivons des expériences sensibles. Chez cet artiste, c'est par une adhésion à un type d'images matérielles (la hache, les lances, le casque, la cosse de drisse...) que le style reçoit à la fois tant de force et de continuité. Tout est violent, mais rien n'explose. Devant cette rêverie picturale, impossible d'être distrait, absent ou indifférent, car son matérialisme donne l'impression de la création d'un monde.

1. La Galerie Curzi, de Montréal, exposa, en 1976, les gravures de la série des *Four Season Sticks*, et le Musée d'Art Contemporain de Montréal présenta, en mars 1977, lors de l'exposition collective *06 ART 76*, 58 dessins de la série *Pocket Size Tlingit Coffins*, dont Jacques Derrida a fait une admirable apologie dans *La Vérité en peinture*.
2. La Galerie Graff, de Montréal, présenta, du 20 mars au 16 avril 1986, des pastels sur papier, des huiles sur toile et sur papier marouflé sur toile, ainsi que des gravures des séries Caparaçons, Éclats, Casques de Nikko, Ombres, Nuits et Suite Chancay. Avec la collaboration de Graff, la galerie du Musée du Québec, à Québec, présentera des œuvres de Titus-Carmel, du 11 septembre au 26 octobre prochains.
3. Gérard Titus-Carmel tient, depuis 1971, un véritable journal de bord qui réunit des textes sur sa production. Ces documents d'un grand intérêt seront prochainement publiés sous le titre *Notes d'atelier et autres textes de la Contre-allée*.
N.O.R.L. Nous signalons la parution d'un texte de G. Titus-Carmel, intitulé *Temps de parole*, Caen, L'Échoppe, 1986.