



L'écart, le rapport, la Poésie

Marie Joqueviel-Bourjea

► To cite this version:

Marie Joqueviel-Bourjea. L'écart, le rapport, la Poésie : (Jacques Clauzel, "Photographie de peintre", éd. À Travers, 2020). Jacques Clauzel. Jacques Clauzel. De l'ombre la lumière, photographie de peintre, A Travers, p.7-11, 2020, Jacques Clauzel. De l'ombre la lumière, photographie de peintre, 978-2-9541602-0-7. hal-03505222

HAL Id: hal-03505222

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03505222>

Submitted on 10 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'écart, le rapport, la Poésie

(Jacques Clauzel, *Photographie de peintre*, éd. À Travers, 2020)

Marie Joqueviel-Bourjea (Université Paul-Valéry Montpellier 3)

1. *Bande, contrebandes*

53 années, 169 photographies. Autant dire qu'il aura fallu choisir, parmi les milliers de clichés disponibles, les plus significatifs d'un parcours – celui d'un peintre à qui la photographie a *appris à voir* : en se substituant, d'abord, à la peinture ; en accompagnant, ultérieurement, le retour au geste pictural.

Les années africaines (1965-1973), qui tiennent Clauzel éloigné du milieu artistique dans lequel il a été formé et évolué jusque-là, l'incitent à abandonner le pinceau pour l'appareil photographique. Continuer à peindre, ce serait renoncer à la rencontre avec des paysages, des êtres, des façons de vivre ; ce serait ignorer ces lumières et ces ombres qui demandent à être vécues. En somme, *ne pas voir* ce qui l'entoure. Néanmoins, la photographie ne prétend pas remplacer la peinture : elle vient répondre, à ce moment précis d'une existence, à une réalité nouvelle qui impose un autre rapport à la représentation.

À son retour en France en 1974, l'artiste se remet à peindre et délaisse progressivement l'appareil photo. C'est toutefois l'atelier de photographie industrielle qu'il installe chez lui, à Gallargues-le-Montueux, qui lui permet de vivre, avant qu'il ne soit recruté à l'École des Beaux-Arts de Montpellier pour y fonder l'atelier de photographie. Il faudra cependant attendre la fin des années 1990 pour que se renouvelle en lui le désir de l'image photographique, son regard brusquement sollicité par des grenades séchées suspendues à l'arbre devant l'atelier. Fruits pourris tombés du figuier, piétinés par les passages, poivrons ou pommes délibérément mis à sécher pendant des mois le feront à leur tour et définitivement renouer avec le geste photographique.

Nul doute que les dialogues intenses qui, ces mêmes années 1990, s'engagent, dans et par le livre, avec les plus grands poètes contemporains, ne l'aient préparé : le livre de dialogue mobilise en effet toutes les ressources d'un artiste polygraphe (peinture, dessin, gravure, photographie, collage...) au service de la poésie. Entre 2001 et 2006, Clauzel réalise ainsi une dizaine de livres ponctués de photographies pour le compte des éditions À Travers : avec Salah Stétié, Pierre Dhainaut, James Sacré, Andrée Chédid, René Pons, Michel Butor, Raphaël Monticelli.

Depuis le regard décisif porté sur ces natures mortes redevenues vivantes dans la cour de la maison, soit depuis plus de vingt ans, la photographie, au même titre que la gravure, *double* donc le travail du peintre : elle en suit, soutient et réinvestit les évolutions. Photographie et gravure : contrebandes avouées de la bande picturale...

2. *Espace, temps*

7 années : 78 clichés ; 46 années : 91 clichés. Si la répartition volumétrique apparaît équilibrée au regard des deux parties qui composent *Photographie de peintre*, le ratio temps/quantité semble quant à lui disproportionné. Quelles raisons à ce déséquilibre ?

D'une part, les années africaines, après un temps où survit le travail plastique (papiers peints découpés et recomposés, entre 1965 et 1968), se consacrent exclusivement à la photographie, devenue centrale dans l'appréhension du réel. D'autre part et surtout, les « reportages photographiques » en Afrique de l'Ouest revêtent une importance considérable, non seulement dans l'appropriation de la technique photographique, mais plus largement dans la genèse d'une œuvre plastique dont ils prédisent comme malgré eux les obsessions : pour qui sait cligner des yeux et absenter le référent, l'écart s'avère en effet bien mince entre les images maliennes, burkinabaises, nigériennes, béninoises, sénégalaises ou ivoiriennes des années 1970 et les rigoureuses compositions picturales ultérieures sur papier Kraft qui, avec le noir et le blanc pour seules couleurs, n'auront jamais d'autre souci que de faire sourdre la lumière. Le livre *Dans la lumière noire de Jacques Clauzel* (2008), qui propose de ponctuer une sélection de photographies africaines par des toiles peintes entre 1997 et 2007, le démontre sans autre forme de procès. Loin de tout mimétisme, le contrepoint est saisissant, qui souligne ce que la puissance des toiles doit au magnétisme d'une terre et de ses rituels, ce que l'apparente austérité du rendu pictural hérite d'un rapport aux formes archaïques, ce en quoi les tensions dialectiques organisant le support (haut/bas, côtés/milieu, noir/blanc...), parce qu'elles ne visent qu'à piéger le visible, apparaissent redevables de la leçon jadis dispensée par la lumière africaine – et par là même de la beauté structurante de ses ombres.

Aussi, la première partie de ce livre-somme que constitue *Photographie de peintre* reconnaît-elle dans son titre la sujétion du geste à un continent : « 1967-1973 – Afrique ». L'espace oriente, voire conditionne, la fabrique de l'image, qui s'offre comme une modalité d'approche de l'environnement, de rencontre avec ses habitants. Le regard anthropologique double ainsi le geste artistique, sans qu'il soit possible de déterminer entre eux une quelconque préséance. Le double regard (anthropologique, artistique) justifie, d'un côté, que ces « reportages » soient pleinement intégrés à l'œuvre artistique ; de l'autre, il prévient tout exotisme déplacé. Si photographe rend compte d'une singularité, celle-ci ne procède ni d'un *ego* ni d'un désir d'emprise : *a contrario*, cadrer puis tirer les négatifs, c'est faire droit à la rencontre, soit accepter que l'inconnu appelle et réforme les habitus, déconstruisant les propres... clichés du regardeur.

Différemment, la deuxième partie de l'ouvrage se borne à préciser un empan temporel : « 1974-2020 ». Les lieux, pourtant bien présents dans les intitulés des différentes séries (« Camargue, Lozère, Mer du Nord »), et même dans celles qui ne les nomment pas (la garrigue environnante, la maison, l'atelier), semblent ne plus conditionner la démarche photographique : certes, si l'Afrique a appris à voir, les lieux fréquentés dès l'enfance réapprennent quant à eux à regarder – ce que l'on ne voit pas, ou plus, à force d'usage. Ils ne sont pas davantage traversés par l'*ego* du photographe. Alors, quoi ? La perspective

anthropologique disparue, seul reste un regard poétique, dont on peut penser qu'il est même exempt de tout souci artistique. Il s'agit (simplement) de témoigner de ce qui est. Mais la simplicité, on le sait, ne s'acquiert qu'au terme de l'expérience, débarrassée. Elle offre alors cette liberté de photographier des fruits et légumes pourris, des nuages, des ombres, un arrosoir, un angle de toit, les chaises en plastique sous la pluie, la branche dénudée du grenadier qui fait signe à travers la vitre sale de l'atelier. Presque rien, en somme – et *a fortiori* un rien *qui passe* : car c'est moins l'espace que le temps que photographie Clauzel désormais. La deuxième partie du livre s'ouvre sur des dates, une mesure de temps : non qu'il n'y ait plus de « sujet » ; c'est le temps lui-même qui est devenu matière à photographie.

3. *Figuré, figural*

L'évolution dans le choix des sujets (de façon manichéenne : de l'espace au temps) ne doit cependant pas occulter la cohérence absolue de la démarche clauzélienne. L'Afrique proprement *révèle* un regard : qu'elle développe un négatif qui existait antérieurement ou fasse surgir ce qui avant elle n'existait pas importe peu. Les photographies des années 1967-1973 témoignent d'un triple souci, simultanément artistique et éthique, dont les images ultérieures ne démentiront jamais les principes : le cadrage (qui substitue au positionnement du photographe le corps du regardeur) ; la composition (qui se construit sur la capacité des droites à intégrer les courbes) ; l'équilibre des masses (qui œuvre à traduire la sensation par un jeu de contrastes). L'Afrique est leçon sensuelle de rigueur et de lumière mêlées : Clauzel prendra garde de ne jamais l'oublier.

C'est donc une terre et ses habitants que l'artiste photographie dans ces années où il enseigne la peinture à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts d'Abidjan ; pour autant, le figuré africain se défait sans peine lorsque le regardeur ne s'attache plus à ce qui est représenté mais au seul espace plastique : pirogues, plaques de sel, poteries, boîtes redeviennent alors ces figures oblongues, rectangulaires ou rondes qui n'ont plus de nom, pour se contenter de nous faire signe. À l'inverse, les trognons de pommes défigurées des années 1990-2000 se métamorphosent en danseuses élégantes, les poivrons prennent figures monstrueuses. Car ce qui se joue dans ces deux expériences visuelles apparemment contradictoires relève du figural : ni figuration ni abstraction, mais le travail de la figure débarrassée du souci de dire, l'image photographique devenue cette zone d'indécidabilité où seuls importent les dialogues silencieux de l'ombre et de la lumière. Quelle différence entre un village Dogon photographié en 1968 et les Baux-de-Provence, quarante ans plus tard ? Entre le fleuve Niger en 1973 ou la lagune de Grand-Bassam en 1968 et la mer du Nord à Dunkerque en 2000 ? Aucune. L'artiste a beau revendiquer l'« hétérogénéité » de son parcours, c'est bien davantage la cohérence de sa quête que révèle *De l'ombre la lumière*.

D'autant que la cohérence ne concerne pas le seul corpus photographique, mais l'œuvre dans son ensemble, dont les différents moyens ne sont que des techniques d'approche mises au service d'un seul et même projet : rendre palpable la vibration de la présence, et ce avec la plus grande économie de moyens.

Reportons-nous à la photographie format portrait de Mopti (Mali, *circa* 1969, p.27) : deux plans superposés, que distingue radicalement le haut d'un mur, scindent l'image en

deux. Au premier plan, le regard plongeant depuis l'autre côté de la rue est arrêté par un mur que l'ombre a grisé. Deux portes noires arrondies en trouent la surface, qui tendent à se confondre avec l'ombre qui gagne le bas du cadre, suivant une diagonale reliant le coin inférieur gauche au coin supérieur droit. Au plan supérieur de l'image, plus clair, des sortes de toits-terrasses qui zigzaguent débouchent en leur milieu sur une porte rectangulaire, ombreuse, tandis que sur sa gauche se détache la masse ronde, sombre, du faîte d'un arbre qu'on imagine planté dans la rue en contrebas, masse feuillue dont la présence fait écho à l'ombre du premier plan selon une même logique diagonale, quoiqu'à l'inverse : elle relie le coin supérieur gauche de la photographie à son coin inférieur droit. Or ces deux plans simultanément complémentaires et opposés qui découpent la photographie en substituant un plan supérieur (haut) à l'arrière-plan et un plan inférieur (bas) au premier plan – l'image adopte, au détriment d'une logique de la profondeur héritée de la perspective classique, une logique figurale de plaques tectoniques à la Nicolas de Staël –, nous en retrouvons la structure agissante dans la plupart des peintures, gravures ou dessins de ces trente dernières années. Quant aux lignes conductrices, aux rapports de masse ou aux jeux délicats de l'ombre et de la lumière qui *font* l'image photographique, ils organisent pareillement toiles et estampes des dernières décennies.

Ainsi, à observer ces clichés, décèle-t-on effectivement ces « liens avec les autres arts plastiques » que Jacques Clauzel n'a cessé de tisser, lui qui avoue avoir « toujours voulu croire » à une « osmose des arts ». Une telle croyance explique assurément le geste qui conduit le plasticien à remplacer les tirages argentiques par des dessins dans quelques exemplaires surnuméraires des trois livres d'artiste publiés en 2003, 2004 et 2016 chez Fata Morgana auprès des amis poètes Roger Munier, Pierre Torrells et Bernard Noël – alors même qu'un dessin à l'encre de Chine orne les couvertures de *Derniers feux*, *Lumière défaite* et *La Morale du poivron*.

Toutefois il ne s'agit pas, dans ce désir d'osmose, de se contenter d'alterner les techniques, de varier les supports : c'est, plus profondément, un rapport au monde et au faire qui précède tout moyen d'expression que Clauzel cherche à manifester dans ses œuvres, quelle qu'en soit la nature. Aussi les photographies africaines, parce qu'elles participent de la genèse de l'œuvre plastique, en révèlent-elles la forme archétypale : qui connaît la peinture clauzélienne sait, en effet, qu'elle a dès longtemps choisi de travailler son support, le Kraft, selon un protocole précis de pliage-dépliage qui, générant des rectangles homothétiques en amont du passage de la couleur, compose une partition vierge, ou des lignes en attente d'écriture – sorte de piège aux barreaux délicats que tend le papier légèrement sculpté à la peinture. Or cette partition structurante qui précède et convoque le geste artistique, on en percevrait la hantise dans nombre de photographies africaines qui font – probablement à leur insu – de la résille l'élément premier de toute construction : architectures de villages Dogon (p.22), autel rituel de Bandiagara (p.25), mosquée de Djenné (p.33), villages sur pilotis du Bénin (p.65), claustras de villages ivoiriens (p.79), pont de lianes de la région de Man (p.102-103)... Ces tressages pierreux ou végétaux nous apprennent deux choses essentielles : 1/ pour que « ça » tienne (murs, barrières, ponts... œuvres), il faut tramer ensemble verticales et horizontales ; 2/ leur entrelacement fabrique

des alvéoles qui sont autant de réserves pour piéger l'ombre et capter la lumière. C'est-à-dire pour écrire le réel.

*

Jacques Clauzel résume d'un mot majuscule ce qui aime sa quête ; il s'agit, pour lui, de « mettre en rapport les différents moyens plastiques au service d'un seul objectif : la Poésie. » Ambivalent et souvent abusivement employé, le terme de « Poésie » apparaît cependant ici doublement justifié. D'une part, parce que les mots des poètes nourrissent effectivement, et depuis longtemps, le faire silencieux du plasticien : si leurs textes alimentent sa réflexion d'homme et d'artiste, ses lectures provoquent en retour l'écriture de ses amis poètes, invités à répondre des dispositifs qu'il imagine pour eux dans ses livres. D'autre part, la *poïesis*, entendue étymologiquement, subsume, on le sait, les moyens qui la servent pour désigner l'activité créatrice en général – mais aussi *par excellence*. Si photographe, en l'occurrence, constitue un moyen (parmi d'autres) de créer des images, l'écart (le jeu) que le geste photographique instaure avec ceux de la peinture, du dessin ou de la gravure permet seul d'en réfléchir la fabrique. Car c'est *rapportés* les uns aux autres que les moyens plastiques touchent (à) la Poésie.

Dans le devenir de l'œuvre clauzélienne, la photographie aura joué ce rôle fondamental : faire d'une mise à l'écart (de la peinture) la possibilité d'un rapport. Ainsi d'une œuvre qui – en toute humilité – ne craint de se penser par-delà les moyens qui la rendent possible.

*