

La peinture, celle avec qui on n'en finit pas

Yves Michaud

Dix années de peinture, des *Ombres* et des *Nuits* de 1984 à la toute dernière série de 1993, *Égéennes*. Il y a là beaucoup plus que l'itinéraire de dix années, puisqu'il s'agit de l'œuvre peinte par un artiste dans les années de sa maturité, après un retour volontaire et réfléchi à la peinture, dans la concentration de sa vie.

Dans les années 70, on a connu, apprécié et commenté les séries de dessins si minutieux, si probes et si obsessionnels, si perturbants aussi dans leur froideur, de Titus-Carmel, avec des travaux qui montraient des détériorations, des altérations de forme, des bâtons entourés de chiffons et de liens, des agrès, des noeuds, une petite boîte-tombeau, et qui avaient nom *Abaques*, *Suite Narwa*, *The Pocket Size Tlingit Coffin*. Puis il y eut le retour progressif à la peinture au début des années quatre-vingts.

Avec les *Ombres* et les *Nuits* de 1984 la peinture est désormais pleinement là, noire et sombre émergeant du noir. Elle est certes toujours proche du dessin et du travail sur papier, indissociablement liée à lui, mais elle devient dans les années qui suivent principale et centrale, de plus en plus colorée et de plus en plus glorieuse. Cet itinéraire pictural et personnel est marqué, scandé, de suites aux noms qui sonnent comme autant de recueils de poèmes ou d'œuvres musicales et qui égrènent la vie avec une régularité si forte qu'en fait on comprend vite que cette vie, elles la remplissent tout entière et l'absorbent : *Ombres et Nuits* (1984), *Suite Chancay* (1985), *24 Compositions autour de l'X* (1986), *Boréales* (1986), *Intérieurs* (1987/88), *Palmes & Blasons* (1989), *Extraits & Fragments des saisons* (1990), *Dédicaces* (1991/92), *Dopo Como* (1992), *Égéennes* (1993). Titus-Carmel travaille dans l'insistance, la répétition et l'écart par rapport à elle, il explore un thème sous toutes ses faces, jusqu'à l'usure, jusqu'à en avoir fait le tour complet, jusqu'à en avoir exploré toutes les possibilités, jusqu'à l'avoir épuisé.

Ces noms d'où viennent-ils ? De la poésie pour certains, comme les *Nuits* inspirées par la poésie pré-romantique

de Young, ou les *Ombres* par *Le Dit du vieux marin* de Coleridge, d'objets proches comme dans les *Intérieurs* qui partent des formes des objets de l'atelier, de la tonalité et de la couleur du monde qui entoure l'artiste comme dans les *Saisons* où se marquent les changements qui rythment imperceptiblement sa vie à la campagne. D'autres proviennent des repères et références qui peuplent sa vie intellectuelle comme dans les *Dédicaces*, de motifs recueillis au cours des voyages comme dans les *Palmes & Blasons*. Il y a là un va-et-vient, un constant échange, entre la vie de peintre et la vie du peintre, entre ses lectures et ses toiles, entre ses pensées et sa poursuite picturale (parler de quête suggérerait trop de mystique, parler de recherche suggérerait trop d'intellectualité pure). De toute manière, de quelque côté que l'on se tourne, on ne rencontrera jamais vraiment l'extérieur. On ne rencontrera jamais le monde extérieur ou ces événements et accidents qui scandent le quotidien, qui font pour chacun d'entre nous les nouvelles et la chronique du temps. On en revient au contraire toujours au peintre, à ses prédilections, à ses lectures, à ce qui l'entoure et nourrit sa vie et sa pensée. La peinture de Gérard Titus-Carmel est une peinture intériorisée, introvertie, qui gravite autour du peintre et de sa personne, qui tourne autour de lui-même et de la peinture, autour de lui-même pris dans la peinture comme forme de vie et de pensée. Ce n'est donc pas – et la nuance est essentielle – une peinture d'intériorité, une peinture d'autobiographie, peuplée de thèmes personnels, même transfigurés et métamorphosés par les moyens de l'art. La seule obsession lisible est celle de la peinture en tant que peinture et du peintre en tant que peintre. Qu'on lise les nombreuses et régulières notes d'atelier de Titus-Carmel. Elles témoignent d'une réflexion, d'une endurance de la pensée, d'une attention et d'un ressassement au plus près de l'activité picturale, qui ne la perdent jamais de vue, comme si le peintre ne quittait jamais l'atelier même quand il est ailleurs. Il n'y est question que de la peinture et du peintre, sans aucune place pour le détail du

quotidien ou pour l'anecdote, à moins que l'anecdote ne concerne la peinture et rien d'autre. Étonnante conception de l'anecdote en effet que celle qui, pour donner un seul exemple, fait tenir pour "anecdotique" un différend entre le peintre et un organisateur d'expositions autour du thème de la série et de sa signification dans le travail. Ce n'est pas Gérard Titus-Carmel, né en 1942 à Paris, ayant telle biographie et telle existence, qui compte, mais un peintre, un peintre qui travaille, qui voyage, qui lit, qui sans cesse cherche à nourrir la peinture de ses expériences. Le face-à-face avec la peinture est sans répit et sans entracte, l'obsession est complète, fermée sur elle-même. La scène confronte inlassablement l'artiste qui travaille, aux prises avec ses papiers collés, ses couleurs, ses brosses, sa toile, à lui-même comme alter ego qui inlassablement, obstinément, réfléchit sur la peinture et sur son art jusqu'à devenir plus que l'observateur ou le miroir de son double, – jusqu'à devenir son propre persécuteur. Dans cette tension de la structure obsessionnelle, naît la série, une série qui ne cherche pas à boucler une boucle, à réaliser un parcours, à remplir un propos mais à user un motif, à explorer jusqu'à l'usure ses possibilités, à la harceler en étant soi-même harcelé. La répétition n'est pas une simple itération mais une guerre d'usure, une manière d'en finir et aussi bien de ne pas en finir avec la peinture, – celle avec qui on n'en finit pas. (En anglais, guerre d'usure se dit *war of attrition* ; j'ai toujours regretté que nous ne disposions pas en français de ce mot qui vient du latin *adritus* et *adtero* et signifie user par frottement, frotter, consumer à force d'usage et renvoie finalement à la vie elle-même usée à en passer le temps.)

Gérard Titus-Carmel appartient de toute évidence à une catégorie d'artistes qui identifient leur vie à leur art, à une catégorie de peintres qui identifient leur vie à la peinture, qui ont plongé dans la peinture et qu'on ne reverra pas en dehors d'elle. Ils explorent jusqu'au bout un motif parce que comme disait Beckett de lui-même écrivain, ils ne sont "bons qu'à ça". De cette lignée, l'initiateur est Cézanne. Au XX^{ème} siècle, on y trouve Gorky, De Kooning et aussi Bram van Velde. C'est une idée bien précise de la peinture qui les fait peindre, comme elle fait peindre Titus-Carmel. Ces peintres ont le sentiment très fort, inébranlable, à la fois désespéré et invincible, d'avoir atteint une étape de l'histoire où la peinture n'est pas finie mais où elle n'a plus d'évidence et se retrouve précaire. La peinture n'existe presque plus. Restent des peintres, et il en restera probablement toujours, avec pour

seule arme une volonté existentielle d'être peintre, de formuler quelque chose sur une toile qui n'a plus d'autre justification qu'elle-même. Demeure seule la toile, avec sa profondeur, ses sédimentations, ses enfouissements de signes, ses contraintes, sa vie insaisissable et fragile. Pour ces peintres, la simple interrogation formelle d'un moyen d'expression, cette stratégie du problème et du commentaire si caractéristique du XX^{ème} siècle, cette stratégie de la question picturale et de sa solution développée avec tellement de succès par le formalisme, est dérisoire, pas assez forte en tout cas pour animer un projet qui se verrait ramené à un simple questionnement intellectuel. Toute certitude de type conceptuel ici apparaît dérisoire. Comme l'écrivait Samuel Beckett en 1948 : "La sécurité esthétique et le sentiment de bien-être qui en résultent se laissent avantageusement étudier dans la société des peintres modernes eux-mêmes, qui vous diront, pour peu qu'on le leur demande, et même sans qu'on leur demande rien, en quoi exactement la peinture moderne consiste, et en quoi exactement elle ne consiste pas, à toute heure du jour et de la nuit, et qui réduiront à néant tout ce qui résiste à cette démonstration en moins de temps qu'il ne leur en faut pour décrire un cercle ou un triangle. Et leur peinture proprement dite, qu'il ne faut tout de même pas confondre avec leur conversation, porte avec allégresse la même marque de certitude et d'irréfragabilité. À tel point que des deux choses, la toile et le discours, il n'est pas toujours facile de savoir laquelle est l'œuf et laquelle la poule."

La certitude de la théorie ne suffit pas quand l'histoire s'est absentée, – ou qu'elle pousse ses rejetons partout. Reste alors seulement à comprendre, en le ressentant au plus profond de soi qu'il en va dans la peinture d'un enjeu plus grave, plus vital parce que plus individuel et existentiel du côté du peintre : l'enjeu de vouloir être un peintre, de ne vouloir que ça et de n'être bon qu'à ça – de ne pas pouvoir faire autrement. De Kooning, dans la plupart de ses textes et aphorismes, tantôt ironiques tantôt désespérés, a commenté cette nécessité à la fois frivole, dérisoire, violente et inéchappable d'être un peintre alors que la peinture a perdu ses nécessités sociales. Le peintre s'attaque à l'entreprise sans espoir, mais peut-être plus simplement vaine, de produire un tableau parce qu'il subsiste en lui un vouloir-dire sans rien de particulier à dire, une insistance à peindre et à faire qui ne peut plus s'alimenter que de l'obsession et même de la folie. Le titre d'un recueil de Titus-Carmel est "Elle bouge encore...". En écho, on entend Beckett à propos de Bram van Velde : "ça vit quand même."

Cette position existentielle, qui a d'abord trouvé à s'exprimer en termes existentialistes, n'est pas si subjective qu'il y paraît. Elle est avant tout lucide. Elle tient compte du processus de dépouillement qui a progressivement débarrassé la peinture de ses fonctions sociales d'illustration documentaire et de reportage, d'édification religieuse ou politique, de représentation, pour ne plus laisser subsister que la picturalité. Elle tient compte aussi de la dissolution des dogmes. L'art ne peut plus être au service de la transfiguration de la vie en œuvre d'art totale et le repli sur le bastion des avant-gardes formelles pour fuir le kitsch (on sait que c'est la thèse du formalisme selon Clement Greenberg) n'aboutit qu'à l'envoi de l'avant-garde dans une zone démilitarisée où elle ne risque, malheureusement pour elle, pas grand-chose (avec son ironie, l'expression est, cette fois, de Harold Rosenberg). Le choix d'une position aussi inconfortable que celle de De Kooning ou de Bram van Velde n'est en fait pas signe d'aveuglement mais au contraire de clairvoyance refusant les dernières illusions. Le tout est de pouvoir tenir le coup, d'avoir de l'endurance, de résister à l'usure, de savoir accepter pleinement le temps et son double travail de destruction et de sauvetage.

Gérard Titus-Carmel se tient sur des positions proches, mais avec une croyance plus forte et sans ironie. Il travaille avec une conviction absolue, ancrée dans la confiance en une nécessité ontologique de la peinture, comme si celle-ci était légitime en soi parce que, par delà toutes les vicissitudes historiques, elle a la légitimité de la beauté : "Il m'arrive de penser à la frivolité de cette nécessité, mais mon regard sur la peinture, sur son histoire, mon intérêt (dirais-je mon amour ?) pour elle me la fait souvent préférer à mon statut de peintre. Et puis il y a dans la peinture une nécessité qui excède son inscription dans le monde social, qui la légitime en soi, et, par là-même, sauve le peintre (de la folie par exemple...). Appelons "beauté" la dimension verticale de ce rétablissement."

Cette endurance et cette croyance se donnent à voir dans la patience du travail et les formes-mêmes de la peinture. Chaque série explore un motif dont le paradoxe est qu'il est à la fois défini et difficile à caractériser. Il n'est ni pauvre ni minimal, mais posé comme une sorte de défi à la description. Il a une austérité qui va s'affirmant de série en série et des éléments passent de l'une à l'autre en fournissant un fil continu à la démarche.

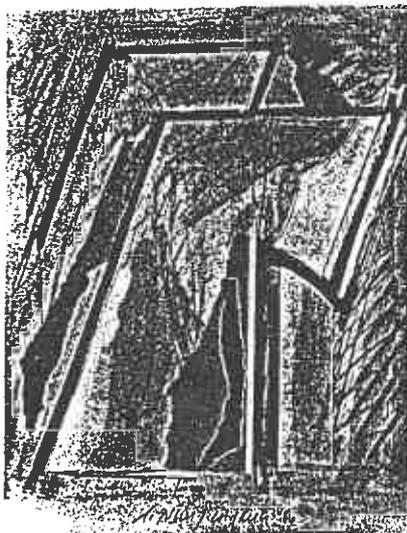
Les *Ombres*, selon l'artiste, sont nées de la réunion imaginaire et poétique d'un objet métallique trouvé par hasard sur une plage bretonne (une cosse de drisse et ses

restes de cordage) et de l'œuvre littéraire de Samuel Taylor Coleridge. Le petit objet creux et rond y opère comme dernier vestige du bateau fantastique décrit par le poète dans son œuvre la plus célèbre *Le Dit du vieux marin*. Les couleurs sont sombres et oniriques. On trouve déjà quelques éléments qui reviendront par la suite avec insistance : la forme de l'X, les tressages ou zébrures de couleurs qui ramènent la toile à sa surface alors qu'elle s'échappe vers l'arrière-plan et la profondeur.

Les *Nuits* opèrent à partir d'une grande sphère centrale, sorte d'astre noir, tenue et encadrée de montants, d'échafaudages ou bien assortie d'une forme découpée en escalier, motif shintô marquant la démarcation du monde temporel et du monde sacré. L'origine littéraire est dans la poésie pré-romantique d'Edward Young, cette méditation mélancolique des pensées nocturnes sur la vie, la mort et l'immortalité. L'architecture des formes ici aussi encadre, tient, contient l'impulsivité de la peinture avec ses coulures, ses coups de brosses, les grands recouvrements, à la manière dont la forme classique de la poésie de Young contient et organise les sentiments, mais la fonction picturale est tout aussi présente : comme pour les *Ombres*, l'année 1984 marque le temps du retour, de la redécouverte du plaisir de travailler sur la toile, d'y peindre la nuit de la peinture – mais dans les limites rigoureuses d'une articulation.

La *Suite Chancay* est construite sur le motif d'une statuette péruvienne, dont le peintre ne retient en fin de compte que la forme en éventail du front et de la coiffure. Qui ignore cette origine y voit plutôt un motif d'architecture de voûte et de piliers qu'on pourrait dire romans. L'ampleur de la forme en voûte équilibre la structure du tableau qui est en même temps presque toujours étayée par une forme en X et assouplie à l'inverse par une courbe de palme. On retrouve tous ces éléments par la suite. En termes d'image (avec ce que cela a de relatif) on a effectivement le sentiment de l'entrée d'une chapelle, avec son puits de lumière, ses piliers, ses ogives. L'X barre l'accès et ramène le regard au premier plan, mais il faut insister sur le fait que la picturalité du travail, les passages de couleur, les superpositions, les éléments de collage viennent constamment contrarier la perception d'image : le tableau offre des lignes, des zébrures, des couleurs, des translucences qui le font purement tableau, peinture, à la frontière de la forme et du matériau pictural, moins image que possibilité d'image soustraite et démentie aussitôt que suggérée.

Dans la logique de cette soustraction, de cette retraite (sans régression) en deçà de l'image, les *Compositions*



Boréales
 Petite Boréale I, 1986
 Craie noire, sanguine et papiers collés
 sur carton
 21 x 16 cm

autour de l'X abandonnent le modèle pour une pratique de la variation autour d'éléments très simples, l'X, les obliques, le triangle, les zébrures toujours, des esquisses de formes ovales qui vont désormais faire partie du stock des formes de Titus-Carmel. La littéralité de la peinture comme surface est clairement affirmée mais jamais de manière démonstrative. De même, il y a une fausse impulsivité du geste : la toile ne témoigne ni de lyrisme ni de froideur et elle n'est pas pour autant entre les deux. On songe plutôt à l'effet d'une pensée longuement méditée qui trouverait à s'inscrire dans la justesse d'un geste.

Les *Boréales* peintes la même année 1986 que les *Compositions autour de l'X* recourent à un registre identique de formes et éléments simples : obliques, trapèzes, rayures. Les gestes sont plus amples et la surface plus aérée que dans les *Compositions*. Si le titre a un sens, c'est probablement du fait de ce balayage de la peinture : balayage par les gestes, simplification de la construction, – comme un ciel froid lavé par les vents.

Les *Intérieurs* ne reviennent au modèle que d'une manière qu'il faudrait dire subjective et métaphorique : c'est effectivement une *façon de parler*. C'est en effet aux objets de l'atelier que le peintre emprunte alors les motifs de son travail : lampe d'architecte, équerres, T, règle, mais il s'y mêle aussi l'X de la série précédente, des réminiscences du front aplati et courbe de la statuette péruvienne. De toute manière, l'échelle des tableaux perturbe systématiquement la représentation en transformant l'objet peint en forme littéralement sans mesure. Le fait que Titus-Carmel accompagne chaque fois ses tableaux de dessins au format plus réduit désoriente le regard qui ne peut pas attribuer d'échelle aux objets. La lampe devient une forme géométrique au lieu d'être appréhendée comme un objet sur-dimensionné. Ce qui est patent, en revanche, c'est la libération du peintre dans l'usage des couleurs. Il se limitait jusqu'ici à des ocres, des siennes, des jaunes parfois et des bleus mais prédominait la somptuosité des noirs. Avec les *Intérieurs*, Titus-Carmel aborde des couleurs plus franches, rouges, verts, violets, la touche aussi est plus libre et plus nerveuse.

Les peintures des *Palmes & Blasons* constituent des œuvres tout à fait à part. Deux très grandes peintures, dont l'une de 2 mètres 10 de haut sur 33 mètres de long, dominent la série composée d'une dizaine d'œuvres. Le motif de la palme a déjà été présent chez Titus-Carmel sous deux formes : à travers la forme de voûte-couronne de la *Suite Chancay*, à travers le pavé de rayures des séries précédentes. Il apporte un peu de tendresse à la toile par rapport à la raideur et à la rigueur des éléments

géométriques utilisés dans les séries précédentes. Éventail, souffle, frémissement viennent adoucir le jeu serré des lignes.

Les *Extraits & Fragments des saisons* ne comportent à proprement parler qu'une peinture et un grand dessin sur papier et, entre eux, une série de cinquante-six autres dessins. La splendeur du fusain, avec le travail de soustraction à la gomme, l'usage assourdi de la sanguine et parfois de rehauts d'acrylique sur la surface immédiatement présente du papier donnent ces dessins denses, serrés, à l'unité intense dont les variations subtiles de lumière témoignent d'un passage à peine perceptible du temps. Les formes sont imbriquées, enchâssées.

Dans les *Dédicaces*, la peinture prend le dessus sur le dessin. Une forme de bouclier, de blason ou de mandorle structure la surface tout en équilibrant l'impulsivité des traits et grilles, la sédimentation des couleurs et en unifiant la division de la toile en régions juxtaposées.

On discerne de mieux en mieux comment opère la démarche articulante du peintre : elle rassemble un divers d'éléments et de zones sans les fondre mais toujours en composant entre eux des éléments dissonants.

Ce travail de la dissonance est en fait caractéristique de Titus-Carmel et il est au cœur de la série qui, chaque fois, articule un divers de pièces trouvant leur unité dans leur manière d'explorer un motif sans cesse redistribué différemment, à la fois perdu et gardé, mis en danger et préservé tout au long de la série.

La récente série *Dopo Como* poursuit ce travail de composition à partir de la sédimentation et de la juxtaposition de fragments collés, recouverts, qui donnent à la toile une double hétérogénéité de profondeur et de surface. Une forme ovale similaire vient structurer et réunifier le tableau dont la surface est composée de partitions d'espace.

Si je me suis ainsi attardé à suivre en série les motifs de travail de Titus-Carmel, malgré la difficulté trop évidente qu'il y a à décrire des mécanismes de composition et de construction générateurs de peintures abstraites qui sont justement faites pour venir à bout de la description, c'est dans le but d'y trouver, d'y reconnaître, d'y mettre à jour ce qui identifie ou caractérise la démarche de Gérard Titus-Carmel. Obsessionnelle, tenace, endurente, on a déjà dit combien elle l'est – comme était obsessionnelle et tenace la recherche de Bram van Velde. Ce qui frappe, au-delà de cette ténacité que rien ne semble pouvoir distraire, c'est une volonté sans faille de tenir la couleur au moyen de quelques structures simples. Il n'y a guère



Boréales

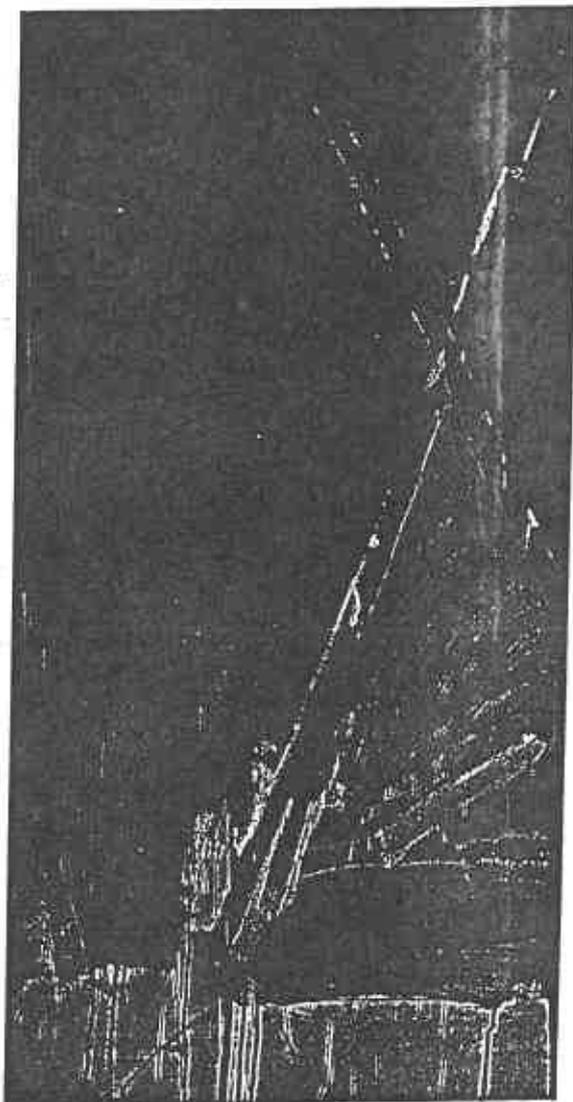
Petite Boréale II, 1986

Craie noire, sanguine et papiers collés
sur carton

21 x 16 cm

l'indulgence ni de complaisance envers soi-même chez Titus-Carmel. Tout est plutôt exigence rigoureuse et austère. Que la peinture vive encore, bien sûr, mais qu'elle ne coule pas, qu'elle ne se liquéfie pas, qu'elle ne déborde pas ! Pas d'écart, pas d'effet inutile, pas de réduction ! Il n'est pas question non plus que le peintre se laisse prendre au piège de structures compliquées ou araboques : la simplicité doit toujours prévaloir. Et avec elle l'intensité, la tension, le caractère direct, la force de la présence.

Titus-Carmel concentre sa poursuite sur quelques enjeux essentiels : la lumière qui naît du noir, du gris, de la soustraction par la gomme, la couleur mais dans le refus de la facilité, la désorientation par rapport à l'échelle, ce qui fait que le même motif peut donner naissance des formats très différents sans qu'il y ait un format de référence – la désorientation par rapport aux formes ni ranges ni identifiables. Sans oublier la composition qui présente comme un défi complexe puisqu'il s'agit tant de juxtaposer que de recouvrir et d'enfouir. Ce qui est tout aussi frappant, malgré beaucoup de discrétion de la part de l'artiste, c'est une présence insistante et plus encore enrichissante de l'histoire. Il est toujours délicat d'évoquer des noms alors que les temps et les bilan historique sont loin d'être de mise. Ou bien les noms invoqués apparaissent comme des cautions minimes, ou bien ils risquent de peser comme de trop lourdes filiations. Il faut toutefois prendre au sérieux le fait que Titus-Carmel se réclame de la peinture et plus encore d'elle, une peinture qui n'est pas une abstraction mais faite de moments et de noms qui parfois, au moment d'une vie, se sont transformés en expérience marquante. À l'évidence, pour Gérard Titus-Carmel, quelques-uns de ces moments et de ces noms ont une importance majeure. Ainsi le Delaunay de Saint Séverin sur la *Suite Chancay*. De même, toute la longue et riche histoire des papiers collés dans l'art du XX^{ème} siècle puis le cubisme nourrit la peinture de Titus-Carmel. Une époque plus récente, Jasper Johns est une référence qu'on ne peut passer sous silence, et pas seulement pour *Extraits & Fragments des saisons* : il est aussi bien déjà présent au cœur des *Nuits*. Il n'est pourtant pas vraiment satisfaisant de parler de référence. On voudrait pouvoir utiliser un terme comme affinité, proximité, rapprochement, un terme qui n'évoquerait nul acte de référence, nulle citation, nul rappel. Chez Titus-Carmel, l'absence probable de son idée si haute de l'absolu et du naturel, il n'y a pas volonté d'inscription dans une lignée qui donnerait à bon compte une généalogie.



Intérieurs

Peinture # 13, 1987

Acrylique sur papier marouflé sur toile

110 x 210 cm (Collection Elisabeth Franck)

double page précédente

Boréales

Grande Boréale # 2, 1986

Huile sur toile

245 x 320 cm

Collection Musée Bertrand, Châteauroux

Il y a plutôt absorption, ingestion, intégration à la démarche propre de l'artiste qui trouve là sa propre nourriture. L'identification passe par le cannibalisme.

Car finalement, ce qui est le plus frappant chez Titus-Carmel et vaut la peine d'être salué à un moment où foisonnent les citations et les références, à un moment où chaque artiste est, pour ainsi dire, tenu d'afficher au sens le plus simpliste et le plus lisible une identité reconnaissable comme une image de marque, c'est la manière dont il développe une œuvre complexe, pas immédiate, austère et en même temps tendue, vibrante, qui trouve son identité dans la suite et l'obstination du travail plutôt que dans le monnayage de signes distinctifs faciles à identifier. Cette sorte de recherche a un nom : faire œuvre. Il y a aujourd'hui beaucoup d'artistes que le fonctionnement même du monde de l'art contraint à sans cesse produire des signes répétés de leur propre identité au lieu de construire lentement, difficilement, leur identité à travers une œuvre. Aucune des suites de Titus-Carmel ne se donne facilement. Il n'est pas plus évident que dans la suite de ces suites se forme une image facile à reconnaître. Ce qui est présent en revanche c'est toujours la même volonté tenace d'œuvre. On en revient ainsi au point de départ, c'est-à-dire à la volonté obstinée de peinture : celle avec qui on n'en finit pas.

Note connexe :

Si j'ai voulu écrire ce texte sur Gérard Titus-Carmel, c'est par admiration profonde pour sa peinture ; mais, d'entrée de jeu, j'avais le sentiment que le texte échouerait à dire cette peinture tellement peinture. J'ai essayé, pour parler comme Michel Deguy, de "répondre en mots" à ses toiles. Cette sorte de compétition entre les mots et la surface peinte n'est pas en fait une compétition mais un hommage. On voudrait "dire son admiration" mais l'hétérogénéité des moyens est telle que finalement seuls des éléments dérivés fonctionnent comme indication : les difficultés de la description, l'abstraction des termes, les précautions du style, les insistances et ressassements qui constituent des analogues de ce qui se passe dans la peinture. Ce qui manque, c'est évidemment l'essentiel : ce qui se donne à voir mais pas à dire ■

