

Gérard Titus Carmel. Plier, déplier, ou l'impossible pli

Isabelle Chol

§1 Gérard Titus-Carmel publie, en 2013, *Le Huitième Pli ou Le travail de beauté*¹. L'ouvrage, constitué des réflexions de l'artiste, met en scène, par ses sept parties nommées « plis », l'impossibilité du huitième, à l'horizon de son art. Il évoque aussi bien l'art de dessiner ou de peindre que l'écriture, maintenus dans un « voisinage » ou un « cousinage² » qui ne sauraient pleinement les replier l'un sur l'autre, tout en suggérant des voies de passage que le geste ménage notamment lorsqu'il se fait double dans les livres illustrés.

§2 Ces pratiques multiples permettent d'interroger le pli en tant qu'il est susceptible de rendre compte de l'acte de création, ainsi que l'acte de plier et de déplier en tant que révélateur de quelques enjeux de l'art, terme entendu ici dans un sens large incluant l'écriture. Il s'agit plus précisément d'observer ce qui relève d'une logique du pli selon

¹Éditions Galilée.

²Voir notamment G. Titus-Carmel, « Au vif de la peinture à l'ombre des mots » (2000) et « D'une rive à l'autre » (2006), dans *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2016.

Gilles Deleuze, comme « mise en variation continue de la matière » et « développement continu de la forme³ ».

§3 Nous nous intéresserons d'abord à ce que Gérard Titus-Carmel dit des plis, lorsqu'il se fait commentateur d'œuvres d'art dans *Premier sang* ou lorsqu'il décrit son propre travail dans *Le Huitième Pli*. Ses propos disent la force de l'invention face à ce qui se refuse, à l'origine de l'inépuisable quête toutefois rigoureusement orchestrée. Ils invitent à analyser les modalités et les modulations de cette quête, notamment dans le déploiement organisé de l'œuvre en ses séries multiples. Ils invitent encore à observer ce qui fait du pli un archi-motif au sein d'une œuvre en anamorphose constante.

DES PLIS MULTIPLES AU *HUITIÈME PLI* : REGARD D'ARTISTE ET DE POÈTE

§4 *Le Huitième Pli ou le travail de beauté* comporte deux épigraphes, l'une de Jean-Jacques Rousseau (« ... il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas »), l'autre de Jean de Sponde (« Une seule beauté s'enflamme dans mes os / Et mes os de ce feu seulement se contentent »). Le choix de Sponde, qui écrivit sur l'amour et sur la mort avec une sensibilité baroque, semble faire doublement écho au titre de l'ouvrage, par l'évocation de la beauté mais aussi parce que l'œuvre, en ses vertiges et ses « plis », peut trouver résonance dans celle de Gérard Titus-Carmel⁴. C'est donc aussi ce que Gilles Deleuze décrit du baroque, à partir de Leibniz, que convoquent cette citation et ce possible lien.

§5 En outre, il n'est probablement pas anodin que le regard de Gérard Titus-Carmel se soit longuement porté sur le *Portrait de Richelieu* par Philippe de Champaigne, sur « l'ordonnance et le chahut des plis⁵ » de l'étoffe, cette « coulée cardinale⁶ » qu'évoque *Premier sang* (1994). Il devient, avec *La Raie* de Jean Siméon Chardin prise dans un « même vertige », « emblème de la saignée superbe » (*PS*, p. 9). De l'évocation de ces plis écarlates qui font de Richelieu « un personnage envahi de peinture, enveloppé, noyé de peinture » à celle de ces « multiples nœuds » – lacets ou cordons – qui en font un « portrait étranglé » devenant « un sac de peinture, un sac éventré qui se viderait, depuis la gueule dûment nouée, jusqu'au bas du tableau » (*ibid.*, p. 33), c'est le « portrait d'une robe » que retient d'abord Gérard Titus-Carmel : « Plus de corps en effet, rien que des plis » (*ibid.*, p. 34 ; voir aussi p. 106). Mais ces plis, en leur profusion,

³G. Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 26.

⁴Voir I. Chol, « Gérard Titus-Carmel, l'obscur labeur de durer », dans *Fermeture / Accès, Hommage à Hédia Abdelkéfi*, Tunis, Presses de l'Université de Tunis El Manar (à paraître).

⁵G. Titus-Carmel, *Premier sang*, Paris, L'Échoppe, 1994, p. 32.

⁶*Ibid.*, p. 9.

« évoquent sournoisement l'intérieur d'un corps incisé dont on aurait rabattu les chairs vers l'extérieur » (*ibid.*, p. 38), l'excès de plis se transmuant en « excès de présence du corps » (*ibid.*, p. 124). L'œuvre devient l'indice d'un « éloge de la peinture » en ce qu'elle traque une « identité qui se dérobe (ou *s'enrobe*) sans cesse, et toujours au moment précis où l'on croyait pouvoir enfin s'en saisir » (*ibid.*, p. 117), mais aussi en ce qu'elle se fait expérience de la présence lorsque le dehors s'ouvre au dedans, ou le dedans se découvre au dehors comme dans *La Raie* de Chardin. De cette leçon de peinture, Gérard Titus-Carmel conclut sur le « labeur lumineux, mais sans espoir, de donner un visage supportable à la Beauté » (*ibid.*, p. 126). Si les plis sont ici entendus dans leur épaisseur matérielle, ils sont aussi le signe de ce travail de beauté et de cet impossible pli que formule par une autre image l'ouvrage publié en 2013, soit presque vingt ans après *Premier sang*.

§6

Dans l'avant-dire du *Huitième Pli*, Gérard Titus-Carmel présente le contexte qui a participé à l'élaboration de l'ouvrage. S'il s'agissait de « répondre à certaines questions ayant trait à l'*expérience poétique* », celles-ci se sont trouvées élargies de la poésie à la peinture et à la musique, ensemble mues par ce « soupçon de beauté » et cette « certitude que toujours rôde une présence aux abords de mon corps, irréductible à l'écart qu'elle maintient avec moi⁷ ». Et il ajoute : « c'est donc à elle que je m'adresse quand je trace les signes de mon passage ici-bas [...] Quand chaque jour aussi je pense avoir fini ma lettre ». On entend dans son propos la nécessité d'un travail que la suite des jours prolonge inlassablement :

Arrivé à ce tournant – et à cette *instance* – de l'écriture, il m'apparaît alors que je ne peux plier ma feuille autant que je l'aurais voulu si, chemin faisant, l'envie m'avait soudain pris de l'envoyer à qui de droit. Au contraire, elle reste là, béante et nue, comme surprise. On dirait même qu'elle a allongé ses anneaux suivant la succession des notes prises au cours du travail [...] et l'encre a depuis séché dans les plis. C'est donc ainsi qu'elle se donne à lire aujourd'hui, ouverte au bord du gouffre, comme offert à l'interminable *déroulé* de son événement. (*HP*, p. 25)

§7

Deux images se font écho, celle de la feuille pliée et celle du *déroulé* interminable, le huitième pli impossible se faisant moins terme que ligne de fuite. Tel un serpent tapi dans l'écriture et dont la feuille constituerait la peau, l'ouvrage se déploie ou se déroule, « allonge ses anneaux » au fil des notes qui interrogent ce « soupçon de beauté » ou ce sentiment naissant « de notre réaction personnelle à la découverte des formes qui la provoquent » (*ibid.*, p. 114). Faisant référence à *The Analysis of Beauty* de William

⁷G. Titus-Carmel, *Le Huitième Pli*, op. cit., p. 23-24.

Hogarth, Gérard Titus-Carmel retient cette « beauté sinueuse » que figure la « ligne serpentine », et qu'il explore dans son œuvre, jusqu'au récent recueil *Serpentes*⁸, dont chacune des sections comporte sept poèmes.

§8

L'organisation du *Huitième Pli* répond à cette double caractérisation de la pliure comme séparation, qui dit l'impossible pli, et comme relation, ou quête d'une relation active, une « reliance⁹ » supposant le fait de relier et de se relier. L'ensemble comporte sept parties, appelées « plis ». Chaque partie est composée de notes multiples formant elles-mêmes autant de plis internes, à la fois détachables et inscrites dans l'ensemble par les résonances qu'elles supposent. Ayant pour horizon le huitième pli impossible, chacune des parties reste ouverte à l'interminable notation, malgré le suspens de l'écriture. À la fin du septième pli, Gérard Titus-Carmel écrit :

Beauté est là où je dure plus loin que la vague. Où me revient à l'esprit la phrase de Couperin avouant « de bonne foy » qu'il aime beaucoup mieux ce qui le touche que ce qui le surprend.

Mais là où toucher me meurt.

Où toute l'énergie du monde flèche en cela qu'elle m'atteint jusque dans ma méfiance de l'Histoire et en sa prétendue nécessité – autrement nommée *fatalité*. C'est avouer là combien je demeure étranger à tout récit bordé d'un début et d'une fin, moi plié sept fois, comme celui-là tombé sept, mais relevé huit¹⁰.

§9

Le dernier texte propose une modulation typographique, par l'emploi de l'italique et des parenthèses, modulation présente aussi dans les recueils de poèmes, comme un dénivelé de voix qui se font écho. Dans *Le Huitième Pli*, cette autre voix, ou cette voix autre, dit ce que « durer » veut dire, ou peut tenter de dire :

([...]) *Il ne lui reste plus aujourd'hui qu'à dire l'absence et le froissement du temps autour de son nom. Les voix amies parties se mêler au vent, la pâleur de l'albâtre,*

⁸G. Titus-Carmel, *Serpentes*, Sens, Obsidiane, 2018. Concernant les différentes valeurs de ce terme « serpentes », voir l'article de M. Froidefond, « Récits de traque. Des *Brisées* aux *Serpentes* », dans *Gérard Titus-Carmel*, sous la dir. d'I. Chol, revue *Triages*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, avril 2019, p. 84-97.

⁹Notion proposée par Marcel Bolle de Bal et reprise par Edgar Morin dans sa réflexion sur la pensée complexe, et ses « principes » qui sont des « expliquants [...] eux-mêmes inexplicables » (*La Méthode*, Tome V, Paris, Le Seuil, 2000, p. 272).

¹⁰G. Titus-Carmel, *Le Huitième Pli*, op. cit., p. 246.

le mystère des dernières fleurs couchées sous la pluie et le mot Beauté qu'il a chaque fois douleur à tracer sur le vide – ce sont là remords et déchirure que ces moments où tout noircit au bord de ses lèvres.

Comme aussi est sans âge le texte qui les tient soudées.) (HP, p. 247)

§10

De quoi le pli est-il alors la métaphore ? Celle de l'œuvre dont l'achèvement n'est que le signe d'un constant recommencement, mu par le « travail de beauté » ? L'expression du titre est notable par l'absence de déterminant au sein du complément de nom. Si elle confère d'autant au mot « beauté » un statut général de concept ou une valeur de propriété inhérente, elle assure surtout une focalisation renforcée sur le nom « travail » et ce qu'il suppose d'activité contrainte et d'action de modifier la matière qui résiste. Yves Bonnefoy, écrit dans sa préface : « à mon sens, ces pliages signifient chez Titus-Carmel le travail que la pensée ordinairement conceptuelle opère sur l'objet matériel, sur ce dehors de la chose [...]. Mais la chose comme présence résiste à la prise de la représentation » (*ibid.*, p. 16). De fait, c'est aussi le sens concret de « travail » qui peut être convoqué ici, cet appareil (le *tripalium*) permettant d'immobiliser les animaux pour les ferrer ou les soigner, mais aussi de torturer. Le mot prend alors valeur de tourment et de douleur, autant que de labeur. Épreuve donc que cette quête de la beauté, de cette présence qui résiste, de plis en plis ; épreuves d'épreuves, dans le sens qui relie aussi ce mot à la gravure ou à l'imprimerie¹¹, que cette œuvre en constante métamorphose.

§11

De quoi les plis peuvent-ils encore être la métaphore, voire l'allégorie ? Celle de ses étapes successives, lorsque plier – ou ployer – suppose aussi son corollaire, et non pas son opposé comme le rappelle Gilles Deleuze, le fait de déplier et le déploiement. Que ce soit par le travail plastique qui engage l'espace ou par le travail de l'écriture soumise à la temporalité du langage, un même rapport au temps semble mouvoir cette œuvre. Son mouvement se construit par stases et instants qui se font *instance* de ce qui est susceptible d'apparaître et de disparaître, entre mémoire et oubli. Les titres des recueils sont éloquentes : *Instance de l'orée* (1990), *Travaux de fouille et d'oubli* (2000)¹². Le premier poème du livre illustré par l'auteur, *Le Temps renonce* (2004), se termine ainsi :

[...] tu bouclais tes malles sans un mot de regret tu savais
Le voyage sans retour déjà tu courbais ta mémoire selon le pli
Que tracent les ornières et sentiers dans le sens de ta forêt ô souvenirs

¹¹Voir I. Chol, « L'épreuve et la nécessité », dans *Gérard Titus-Carmel, op. cit.*, p. 8-11.

¹²G. Titus-Carmel, *Instance de l'orée*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1990 ; *Travaux de fouille et d'oubli*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

Rires frais à l'ombre des tilleuls sous quoi se désœuvrent les étés
 Qu'on reçoit en miracle de croire encore un peu à l'innocence d'être
 Et de poursuivre l'obscur labeur de durer plus longtemps même que l'écho¹³

§12

La métaphore est donc encore celle de ce qui reste caché, du manque et de l'absence, mais aussi, pour reprendre les mots d'Yves Bonnefoy, celle de « l'impénétrabilité, de la transcendance de ce qui est, en sa finitude, sur toutes les descriptions, formulations, tracés de contours¹⁴ ». Et il ajoute, retenant comme fondateur le geste du coup de gomme commenté par Gérard Titus-Carmel : « Oui, mais c'est alors que l'intuition poétique peut déchirer d'un coup les figures que produisaient ces pensées du dehors, ces pensées restées au dehors. D'un coup de gomme, comme dans les dessins de Giacometti, comme dans l'intuition de Titus-Carmel, elle délivre la lumière de la profondeur de nous-mêmes qui est le bien secret du huitième pli¹⁵ ».

§13

Le pli serait alors cet interstice ou cette « entaille » qui donne son titre à un livre de poèmes illustrés par l'artiste¹⁶. Il ouvre au dedans et au retrait. Le vers ou la ligne se font sillon lorsque la charrue ou le chariot de la machine à écrire¹⁷ retournent à leur point de départ, si ce n'est le pas de côté que le nouveau départ suppose. L'entaille ouvre à la profondeur, d'où émerge aussi la lumière comme dans la série peinte des *Feuillées* (2000-2003), sans que ne soient opposés dehors et dedans, ombre et lumière, pris dans une relation qui fait naître l'un(e) de l'autre et les met à plat ou les rabat l'un(e) sur l'autre. Telles ces étoffes dont chacune des faces se fait avers et revers, tels ses plis qui peuvent laisser apparaître les deux faces du tissu ou d'autres étoffes cachées, l'œuvre se décline en ses étagements que la mise à plat recommencée sur la surface dessinée, peinte ou écrite, transforme en durée, une durée spasmodique, faite de traits et de retraits, de dépliements (ou déploiements) et de replis toutefois savamment orchestrés.

¹³ *Le Temps renonce (non paginé)*, composé à la mémoire du graveur Piero Crommelynck, constitue la cinquième et dernière section de *Ici rien n'est présent*. La citation se trouve à la page 75.

¹⁴ G. Titus-Carmel, *Le Huitième Pli*, op. cit., « Préface » d'Yves Bonnefoy, p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶ G. Titus-Carmel, *L'Entaille*, Crest, La Sétéree, 2004.

¹⁷ Gérard Titus-Carmel écrit dans ses *Notes d'atelier* (Paris, Plon, 1990, p. 189-190) : « La série se signale par son commencement pour s'abandonner dans la répétition et dans la fatigue ; dans le parcours de son corps multiple, dans la menace perpétuelle de sa fin. [...] Le travail de la série, donc, s'étale entre ces deux moments critiques, de l'induction de tous les risques à l'épuisement sans remords. Arrivée à ce terme, la série, comme le chariot de la machine à écrire retournant brutalement au début d'une nouvelle ligne, revient tout aussi brusquement à l'idée princeps : *l'engendrement*. »

LE DÉPLOIEMENT DES SÉRIES

§14

L'une des spécificités de l'œuvre de Gérard Titus-Carmel réside dans l'élaboration de séries titrées qui se déploient dans le temps et déploient la durée sur l'espace d'inscription et d'exposition. Ainsi dès 1970, le livre d'artiste *7 Constructions possibles*¹⁸ ou les *4 dessins pour Robinson Crusoe* annoncent une longue succession de séries prenant de l'ampleur, dès cette même année, avec *18 Mausolées pour 6 Chauffeurs de Taxi New-Yorkais*, *25 Variations sur l'Idée de Rupture*. Elles se prolongent avec *20 Variations sur l'Idée de Détérioration* (1971), *17 exemples d'altération d'une sphère* (1971), *VI Sphères* (1972), *7 Démontages* (1972), *15 Incisions Latines* (1973), *Huit notes d'octobre* (1976), *Douze notes d'Hiver* (1977), *IX Ombres pour STC* (1984), *24 Compositions autour de l'X* (1986), pour ne mentionner ici, parmi les soixante-quatre séries de l'artiste, que celles qui présentent dans le titre le nombre de pièces qui les composent. Si les étapes et donc le temps de création sont limités par le nombre prédéterminé de pièces, la série peut de même s'organiser en suites internes, permettant de varier encore le point de vue mais aussi le support et la technique utilisée. Du *Pocket Size Tlingit Coffin* (1975-76), commenté par Jacques Derrida, les dessins ont été complétés par des gravures, des aquarelles, des gouaches¹⁹, cette pratique se maintenant dans les séries ultérieures.

§15

La précision et la constance caractérisent ce jeu de répétitions et de variations. Chaque élément de la série s'offre certes en sa possible autonomie mais aussi et surtout en sa solidarité avec les autres, dans un projet ou destin commun. Il conserve la mémoire des éléments plus anciens, une mémoire qui s'accommode de ce qu'elle suppose d'oubli. L'artiste précise en effet que chaque nouveau dessin ou chaque nouvelle gravure ou peinture est conçu sans que le regard ne soit porté sur celui ou celle qui l'a précédé. À chaque étape, comme repliée sur elle-même, le nouvel élément fait rendre forme – fait rendre gorge – aux plis de la pensée et de la mémoire, tendues entre ce qui peut constituer l'élément princeps ou matriciel et son devenir. Chaque élément chiffré est en effet susceptible de servir à son tour de modèle, ou d'étape vers un « modèle impossible ». Gérard Titus-Carmel écrit dans ses *Notes d'atelier* : « Entre figures libres et figures imposées [...], où est la chance du peintre, en effet, si ce n'est justement dans le choix de son *angle d'attaque* et dans l'inventaire de toutes les brèches qu'il pourra ouvrir dans les parages

¹⁸ Paris, Le Soleil noir, 1970.

¹⁹ Voir J. Derrida, « Cartouche », dans le catalogue Gérard Titus-Carmel, *The Pocket Size Tlingit Coffin, illustré de Cartouches par Jacques Derrida*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1978. Texte repris dans *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 211-290.

d'un modèle impossible, sans cesse à venir et chaque fois décevant²⁰ ».

§16

Le modèle, qui est déjà dans sa forme première un artefact²¹, offre ainsi un paradigme ouvert à des dérivations multiples, par variation de l'orientation de l'objet dessiné ou peint et donc variation du point de vue. L'amplification que ces dérivations proposent retrouve ici son sens rhétorique qui a à voir avec l'augmentation ou l'ampliation, mais qui l'associe aussi à la concentration, une concentration que l'on peut entendre dans le sens physique et psychique du terme, apte à en souligner l'exigence. L'exigence est celle d'une unité qui s'accomplit dans le multiple, par la multiplication des plis et son pouvoir de transformation, une multiplication toutefois solidement organisée, ordonnée, et arrimée à un titre ou « nom ». Ce terme, employé par Gérard Titus-Carmel, évoque la classe grammaticale générale – les titres étant de nature nominale – mais aussi celle du nom propre qui s'y trouve inscrit, plus spécifiquement lorsqu'il se fait nom de famille :

Entreprendre une série, c'est, d'entrée de jeu, créer l'espace d'un même nom, où toutes les œuvres se doivent d'avoir la mémoire du nom, *de ce nom*. C'est-à-dire leur nom de famille, elles qui ne se prénomment que par leur numéro. Et là, dans le groupe, désespérément seules. Seules et uniques, appartenant irrévocablement à la même famille, à la même *maison*. Une maison qui a son blason, sa devise. C'est leur liberté de prendre toutes les distances avec elle : mais c'est l'exclusion si elles oublient leur reste²².

§17

La solidarité entre les éléments de la série est ainsi matérialisée par leur numérotation, marque de cette « édification d'un nombre » dont parle encore Titus-Carmel dans « La stratégie du dessin²³ » et plus encore par la présence d'un titre commun.

§18

De même, dans les recueils de poésie, l'organisation interne montre ce qu'elle doit aux nombres, qui constituent, selon les mots de Pascal Commère, « la colonne vertébrale » de l'œuvre, dans ses différentes formes et ses différents médiums. De *La Tombée* (1987)²⁴ à *Serpentes* (2018), certains recueils présentent une numérotation pour les poèmes. Elle va de sept par section pour *Serpentes* à quarante-huit pour la section centrale de *Demeurant* (2001) et pour les première et troisième de *Seul tenant* (2006)²⁵. Si les nombres varient, quelques récurrences sont notables, comme les suites de vingt-quatre

²⁰G. Titus-Carmel, *Notes d'atelier, op. cit.*, p. 198. Le texte est repris dans *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots, op. cit.*, p. 194 (« La série comme stratégie », 1988).

²¹Voir « Cartouche » de Jacques Derrida, *op. cit.*

²²G. Titus-Carmel, « La stratégie du dessin », *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots, op. cit.*, p. 192.

²³*Ibid.*

²⁴G. Titus-Carmel, *La Tombée*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1987.

²⁵G. Titus-Carmel, *Demeurant*, Sens, Obsidiane, 2001 ; *Seul tenant*, Seyssel, Champ Vallon, 2006.

poèmes ou laisses. On reconnaîtra surtout le goût de Gérard Titus-Carmel pour le nombre 4 inscrit dans ses multiples (12, 24, 48). Il représente le carré, « figure du bâtisseur », comme le rappelle Pascal Commère²⁶. Chaque numéro rappelle, comme pour les dessins ou peintures de la série, qu'un poème ne saurait exister seul au sein du livre, pas plus que le vers au sein du poème. Quelques récurrences quant aux nombres de vers par strophe (quatrains, huitains, douzains) témoignent encore de cette solidarité – ou solidité – entre les éléments constitutifs de l'œuvre aux différents niveaux.

§19

Par-delà ces récurrences, la forme des poèmes varie y compris au sein du recueil, dans une sorte de liberté permise par ce qui la contraint ou la borde, et à quoi participe encore l'organisation, elle aussi souvent chiffrée, des parties du livre. Les deux parties numérotées pour *Albâtre* (2013), quatre pour *Œ Lointains* (2016)²⁷, et six pour *Serpentes* (2018), rappellent ce goût pour le nombre pair. Toutefois, elles montrent aussi un attrait pour le nombre impair permettant d'organiser l'ensemble comme autant de volets symétriques autour d'un axe central, sur le modèle du retable dont les volets peuvent se multiplier. *La Tombée* (1987), *Instance de l'orée* (1990), *Ceci posé* (1996)²⁸, *Demeurant* (2001), *Manière de sombre* (2004)²⁹, *Seul tenant* (2006) et *Ressac* (2011)³⁰ s'organisent en trois parties principales. Elles sont au nombre de cinq pour *L'ordre des jours* (2010)³¹, et de sept dans *Travaux de fouille et d'oubli* (2000) ou *Ici rien n'est présent* (2003)³². J'ai montré ailleurs les échos formels entre les volets adjacents, notamment dans *Travaux de fouille et d'oubli*, dans lequel la « cippe » centrale et verticale constitue, elle aussi, une sorte de colonne vertébrale du recueil³³. Je ne développerai donc pas cet aspect important dans la construction du livre de poésie.

§20

Ainsi, chaque élément singulier ou nouvelle proposition prend une place précise dans l'ensemble qu'il compose et qui lui donne en retour sa force critique. La série est mue par une organisation linéaire, la suite des plis et leur déploiement à partir d'un « modèle » ou « paradigme » inlassablement reformulé et à venir, supposant l'ex-

²⁶P. Commère, « Arithmétique du labyrinthe », dans *Gérard Titus-Carmel, op. cit.*, p. 194-197.

²⁷G. Titus-Carmel, *Albâtre*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2013 ; *Œ Lointains*, Seyssel, Champ Vallon, 2016.

²⁸G. Titus-Carmel, *Ceci posé*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1996.

²⁹G. Titus-Carmel, *Manière de sombre*, Sens, Obsidiane, 2004.

³⁰G. Titus-Carmel, *Ressac*, Sens, Obsidiane, 2011.

³¹G. Titus-Carmel, *L'Ordre des jours*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.

³²G. Titus-Carmel, *Ici rien n'est présent*, Seyssel, Champ Vallon, 2003.

³³Voir I. Chol, « La mise en scène du processus de création dans l'œuvre de Gérard Titus-Carmel », *L'Hospitalité des savoirs*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011 ; « Gérard Titus-Carmel, *l'obscur labeur de durer* », dans *Fermeture / Accès, op. cit.*

périence temporelle de la durée, ce que note la numérotation linéaire. Elle relève encore d'une organisation topologique, le déploiement par fractions ou étapes ayant pour horizon une distribution des éléments autour de points d'équilibre, eux-mêmes sujets à variation. Du processus d'engendrement, de pli en pli, émerge ainsi une composition d'ensemble structurée dont la multiplication des suites renouvelle et accroît la complexité.

LE PLI : UN ARCHI-MOTIF ?

§21 L'une des séries de l'artiste, particulièrement développée, est celle de la *Suite Grünewald* (1994-1996). À partir du retable d'Issenheim, et de son panneau central de la crucifixion, Gérard Titus-Carmel a composé 159 variations qui s'organisent en ensembles eux-mêmes multiples. La devise biblique placée au-dessus du bras de Jean-Baptiste – *Illum oportet crescere, me autem miscere* – fait aussi l'objet de reprises par l'artiste, et elle laisse entendre le jeu des anamorphoses, possiblement infinies mais contenues par leur nombre déterminé. Augmenter et diminuer deviennent le paradigme de l'acte de création, ou pour reprendre l'image du pli, déplier et plier, dans un mouvement constant d'extension et de concentration.

§22 L'œuvre se focalise notamment sur certaines figures : Marie-Madeleine à genoux et surtout les plis de sa robe, ondulants et obliques, la Vierge Marie dont le vêtement blanc présente des lignes plus régulières. Les plis, ce sont aussi ceux du pagne noué du Christ, qui ne sont pas sans rappeler ces tissus souvent chiffonnés, noués autour de bâtons dans les séries antérieures³⁴. Dans certains dessins, les lignes courbes et multiples des plis du pagne entretiennent quelque analogie avec les côtes de la cage thoracique, au point de les confondre. Ils contrastent avec la ligne droite horizontale de la croix. Gérard Titus-Carmel note encore dans son carnet le lien entre les côtes du Christ et les plis obliques du vêtement de Marie³⁵.

§23 L'analogie entre les côtes et le tissu fait écho à ce premier vers du cinquième poème de *L'Entaille* : « Nous replions cette côte comme une couverture sur les genoux », tandis que la suite du poème peut encore trouver résonance dans l'œuvre peinte :

[...] marcher & courir

Dans les jardins livrés à l'abandon et l'enfer à l'arrière-plan

³⁴*The Four Season Sticks* (1974-1975), *Suite Italienne* (1976), *Agrès et Biffures* (1976), *Fragments des saisons* (1976-1977), *Suite d'Arches* (1978-1979). L'intérêt pour le pli du tissu est aussi présent sous une autre forme dans la série *Noren* (1977).

³⁵Voir à ce sujet l'article de P. Werly, « Puissance du dialogue avec Grünewald », dans *Gérard Titus-Carmel, op. cit.*, p. 61-71.

Jusqu'à ce que nos os crient grâce & pardon ô grâce nous renonçons
 À nous souvenir de tout cela de tout ce poids de vide
 Qui pend le long de nos hanches comme outres de mots inutiles³⁶

§24

Dans la *Suite Grünewald*, les lignes verticales et courbes du manteau de Jean le Baptiste dessinent une sorte de creux de matière d'où émerge le bras tenant le Livre. La forme verticalement allongée de ce creux rappelle celle du buste du Christ, sorte de centre vide, en forme de cône renversé. Si le cône peut suggérer l'évidement et participe de cette conscience de la mort au sein même de notre présence au monde, il est une figure géométrique signalant, par sa pointe, la présence d'un point de vue, comme le précise Gilles Deleuze³⁷. Le cône renversé garderait alors la mémoire de sa possible orientation redressée, dans un jeu de miroir qui placerait la pointe en haut et en ferait cette « source lumineuse » dont parle le philosophe³⁸. Il se fait ici forme de la mélancolie, à la fois dans sa composante ténébreuse, celle de l'acédie, lorsque la mort ou la chute tarabuste, mais aussi en ce qu'elle est l'aiguillon de nouvelles créations à jamais inachevées.

§25

Cette forme du cône renversé n'est pas isolée dans l'œuvre. Elle est déjà présente dans *Extraits & Fragments des Saisons* (1989-1990), *Dédicaces* (1991-1992), *Dopo Como* (1993), *Vagho* (1993), *Égéesnes* (1993-1994), *Cairn* (1994) ou *Laisses* (1994), ainsi que dans les illustrations proposées par l'artiste comme celles du *Livre de Lioube* de Jean-Pierre Faye (1991)³⁹. Elle migre ensuite notamment dans la série des *Nielles* (1996-1998)⁴⁰ ou dans *Sables* (1999). *Extraits & Fragments des Saisons* (1989-1990) ou *Forêts* (1995-1996) font côtoyer cette forme avec le motif végétal. Elle se métamorphose en feuillage ou en ces *Feuillées* (2000-2003) dont chaque nouvelle occurrence rappelle le rôle des nervures et plis courbes dans la constitution d'une unité d'ensemble autant que dans la mise en valeur de la singularité de chaque feuille ou foliole.

§26

De même, dans la *Suite Grünewald*, les séries internes concernant les mains, celles, jointes, de Marie, paume contre paume, mais surtout celles de Marie-Madeleine, comme nouées, doigts croisés et crispés, trouveront un écho dans *Viornes & Lichens* (2012). Elles font aussi singulièrement penser aux derniers sizains des recueils *Le Motif du fleuve* (1990) et surtout *Gris de Payne* (1994)⁴¹. La main prend occasionnellement la forme

³⁶ *L'entaille*, n.p. constitue une section dans *Ici rien n'est présent*. La citation se trouve à la page 41.

³⁷ *Op. cit.*, p. 29.

³⁸ *Ibid.*, p. 169.

³⁹ Jean-Pierre Faye, *Le Livre de Lioube*, Paris, Fourbis, 1992.

⁴⁰ Aussi livre de poésie illustré par l'auteur, publié en 1997 (La Souterraine, La Main courante).

⁴¹ G. Titus-Carmel, *Le Motif du fleuve*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1990 ; *Gris de Payne*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1994. Voir I. Chol, « Gérard Titus-Carmel, *l'obscur labeur de*

d'une empreinte rouge, trace énigmatique, certes plus sereine dans sa linéarité étoilée, une empreinte dont le tracé des doigts deviendra aussi un motif répété en ses différentes orientations possibles dans la longue série des *Brisées* (2009-2012), avant qu'il ne se mue encore et se démultiplie en *Ramures* (2016). Ces glissements rappellent ce qu'Henri Michaux dit du dessin, dans « Chemins cherchés, chemins perdus, transgression⁴² », un dessin qui « s'achève dans l'inextricable », « les formes animales ou humaines » se prolongeant « en rameaux et ses rameaux en fibres ou lignes » effaçant la « représentation première ». Dans l'œuvre de Titus-Carmel, si ce « lasso de lignes sans fin » engouffre le modèle, il lui redonne chance à chaque étape de son inlassable quête.

§27

Ainsi, que ce soit dans la *Suite Grünewald* ou les textes de *Premier sang*, le pli peut s'entendre dans son sens concret qui l'associe à l'étoffe. Mais ses plissements variables constituent de façon plus large une sorte d'archi-motif qui participe, dans une continuité manifeste, du végétal et du corporel. C'est moins la peau qui intéresse ici Gérard Titus-Carmel, que le tissu qui la couvre, substitut seulement partiel de celle-là, ou plus encore que la chair et les os, ce dedans qui, telle *La Raie* de Chardin, se découvre à la fois nu et comme par excès, « dans la seule représentation de ce "morceau d'entrailles" amené toutes chairs rabattues, en plein jour⁴³ ». Cette défiguration de la raie se fait l'indice selon Titus-Carmel du sentiment central d'échec de la peinture⁴⁴ mais aussi de cette « part gagnée⁴⁵ ». Ce qui est ainsi « rabattu » est l'indice de l'incessant travail du pliage permettant de ramener le dehors au dedans et le dedans au dehors, et donc aussi de rebattre les cartes (ou les plis), par projections multiples.

§28

Ce sentiment d'échec et ce travail constant sont le signe d'une profonde mélancolie de l'œuvre, que l'on a pu observer à propos de la *Suite Grünewald* qui en marque peut-être l'acmé, non dénuée de violence. La violence mêlée d'angoisse est suggérée par les mains de Marie-Madeleine, les doigts comme noués. La présence des nœuds dans les premières séries de Titus-Carmel, le travail sur la détérioration ou l'altération des formes, se font déjà souvenir de la mort. *Memento mori* est la devise qui se fait titre de la série des crânes (1999-2001), dont une partie est dupliquée par empreinte inversée. Le crâne renversé, littéralement à l'envers, migre aussi dans le livre illustré *L'Entaille* (2004)⁴⁶. À sa façon, l'épreuve de la gravure dit cette relation : « Travailler la gravure ou la li-

durer », dans *Fermeture / Accès*, op. cit.

⁴²Paris, Gallimard, 1982.

⁴³*Premier sang*, L'Échoppe, 1994, p. 107.

⁴⁴*Ibid.*, p. 120.

⁴⁵*Ibid.*, p. 125.

⁴⁶G. Titus-Carmel, *L'Entaille*, Crest, La Sétérée, 2004.

thographie, c'est d'abord et avant toute chose penser et travailler à l'envers. Autrement dit : travailler le lieu de l'envers, la face interdite, ou pour le moins cachée du dessin. [...] Chaque épreuve *se charge* d'une part du dessin initial ; elle prélève son quota de l'original qui s'atomise dans l'éparpillement des feuilles, dans la réitération des empreintes⁴⁷ ».

§29

Lieux de l'envers, figures du double (tel est le titre d'une série) et du miroir déformant, constituent autant de possibilités offertes par et à l'inscription du pli – repli et dépli –, ainsi qu'à la tentative de son franchissement ou de sa transgression. Comme en écho à cette quête inlassable, Titus-Carmel écrit dans le poème 6 de *L'Entaille* :

[...] ah combien sont épuisants les corps qui si difficilement
S'ingénient à franchir la profonde entaille où basculent
Nos regards d'aveuglés perdus dans le buisson d'infini⁴⁸ [...]

§30

Comme dans d'autres poèmes, le retour *ad lineam* du vers n'est pas concordant avec la fin de l'unité syntaxique et sémantique. Il est l'une des manifestations d'un discours qui va de l'avant, par-delà ses plis ou ses arrêts transformés en voies de passage. Les mots « corps » et « profonde entaille » se trouvent inscrits au cœur même du vers ou de la ligne, tandis que la syntaxe les déplie par les propositions relatives qui se prolongent au-delà de la coupure du vers. Franchir l'entaille est aussi franchir la ligne du vers, pour qu'une nouvelle continuité s'instaure. Tel est l'« épuisant » travail de beauté prenant appui sur la « profonde entaille », ce gouffre qu'il s'agit de transformer en passage. La mise en variation continue de la matière et le développement continu de la forme, pour reprendre Gilles Deleuze, seraient alors le propre de cette matière-pli qui se fait matière-temps, et dont l'art comme la poésie font l'expérience.

§31

Pour conclure, je reprendrai la réflexion que Gérard Titus-Carmel propose à la fin du *Huitième pli* : le caractère définitif et dysphorique de l'impossible pli est remplacé par le constat qu'au-delà du septième, ou chute, il est encore possible de se « relever ». Cette image vient conforter la remarque préalable : « je demeure étranger à tout récit bordé d'un début et d'une fin ».

§32

L'œuvre se fait ainsi récitatif, au fil d'une ligne qui se déploie en modulations multiples, et dont le tissage discursif, manifesté notamment par la typographie au sein des textes poétiques, est un des indices. Et si l'œuvre est « bordée » par une organisation numérique forte, celle-ci participe d'une profonde attention esthétique portée sur la forme,

⁴⁷ « La leçon du miroir » (1991), *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots*, op. cit., p. 247-248.

⁴⁸ Op. cit., non paginé. « L'Entaille » constitue aussi une section d'*Ici rien n'est présent*, Champ Vallon, 2003. Le poème cité figure à la page 42.

et de ce « travail de beauté » inlassablement continué. Ils inscrivent au cœur même de la ligne ferme que constituent les étapes de réalisation de l'œuvre, les débords possibles voire nécessaires d'une ligne sinueuse, et de bifurcations donnant volume et épaisseur à toute suite linéaire. C'est peut-être là que l'image de l'*origami* pourrait convenir, le volume gagné sur les plis successifs étant à la hauteur de leurs mouvements multiples, lorsqu'ils se font vallées et montagnes, lorsqu'ils séparent et relient à la fois avers et envers. Mais l'analogie ainsi présentée cache encore la façon dont le volume gagné est lui-même à son tour mis à plat, lorsque dedans et dehors se rejoignent, lorsque la profondeur se déploie en une surface qui ouvre à l'infini.

§33

La suite délimitée par le nombre ménage en effet quelque ouverture, comme le montrent ses recueils de poèmes, ou les pièces dessinées et peintes, remords ou ajouts, qui participent de façon oblique à la série constituée. De ces tentatives d'approche renouvelées, par avancées et retours, traits et retraits ou replis, pertes et gains allant de pair, c'est peut-être l'image du labyrinthe qui en constituerait encore l'un des paradigmes efficaces, labyrinthe auquel Titus-Carmel a d'ailleurs consacré une série en 2016. Gilles Deleuze écrit : « un labyrinthe est dit multiple étymologiquement parce qu'il a beaucoup de plis. Le multiple ce n'est pas ce qui a beaucoup de parties mais ce qui est plié de beaucoup de façons⁴⁹ ». Certes tel est le cas de l'*origami*, avec ses pliages multiples et complexes, mais si l'œuvre de Titus-Carmel peut « se plier » alors à cette image, c'est aussi en ce que chacune de ses étapes serait elle-même un *origami* articulé à d'autres, lorsque l'œuvre « n'en finit pas de finir », et donc en ce qu'elle exacerbe ce que l'on peut entendre justement par « œuvre », selon les mots de Michel Deguy, comme exploration de potentialités⁵⁰.

⁴⁹ *Le Pli, op. cit.*, p. 5

⁵⁰ M. Deguy, « Limites de l'œuvre », dans *L'œuvre inachevée* (dir. par Ch. Andreucci, J.-Y. Pouilloux et R. Salado), revue *Op. cit.*, n° 12, printemps 1999, p. 234-235.

Quelques mots à propos de : Isabelle Chol

Isabelle Chol est professeure de Langue et Littérature françaises à l'université de Pau et des Pays de l'Adour, membre de l'équipe *Arts / Langues : Transitions & Relations*. Ses recherches portent principalement sur les écritures poétiques modernes et contemporaines. Elle a notamment publié : *Pierre Reverdy, Poésie plastique* (Droz, 2006) ; *Spaces of the book / Les Espaces du livre* (co-dirigé avec Jean Khalifa, éd. Peter Lang, 2015) ; *LiVres de pOésie Jeux d'eSpace* (co-dirigé avec Bénédicte Mathios et Serge Linares, Champion, 2016) ; *Gérard Titus-Carmel* (revue *Triages*, Tarabuste, 2019).

Pour citer cet article

Isabelle Chol, « Gérard Titus Carmel. Plier, déplier, ou l'impossible pli », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « *Origami, le pli dans les littératures et les arts* » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 14/06/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/629>.