



# La mise en scène du processus de création dans l'oeuvre de Gérard Titus-Carmel

Isabelle Chol

► **To cite this version:**

Isabelle Chol. La mise en scène du processus de création dans l'oeuvre de Gérard Titus-Carmel. Pascale Auraix-Jonchière, Jean-Pierre Dubost, Éric Lysøe, Anne Tomiche L'Hospitalité des savoirs. Mélanges offerts à Alain Montandon, Presses Universitaires Blaise-Pascal, pp.739-754, 2011, 978-2-84516-479-6. <[http://pubp.univ-bpclermont.fr/public/Fiche\\_produit.php?titre=L](http://pubp.univ-bpclermont.fr/public/Fiche_produit.php?titre=L)

**HAL Id: halshs-01319026**

**<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01319026>**

Submitted on 20 May 2016

**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.

## La mise en scène du processus de création dans l'œuvre de Gérard Titus-Carmel

Isabelle Chol

Plasticien reconnu, Gérard Titus-Carmel est aussi l'auteur, depuis 1987, de recueils poétiques. L'ensemble de ses productions — dessins, peintures, installations, notes et poèmes — témoigne de la diversité des pratiques de l'artiste mais aussi de leur cohérence. Son œuvre est à la fois l'expérimentation et la mise en scène de la perte, de la dégradation ou de l'usure. Elle tente de donner forme et sens, « d'un seul tenant », à ce qui « ne se livrera jamais que dans la mémoire de ses fragments »<sup>1</sup>. D'un seul tenant, c'est ainsi que l'œuvre de Gérard Titus-Carmel sera envisagée, non pas pour en extraire toutes les porosités et les spécificités propres à chaque système sémiotique, verbal ou plastique, mais pour en montrer quelques constantes qui forment une sorte de ligne de fond. Elles sont la trace d'une pensée qui s'élabore en partie en dehors du verbal et du dicible, à partir de formes élémentaires structurées de diverses façons, fédérées par la reprise de motifs. De fait, si Gérard Titus-Carmel privilégie, dans son œuvre, l'élaboration de séries, de dessins ou de peintures, c'est sous l'angle de ce que nous donne en partie à voir la série — une suite qui fait de chaque nouvelle production une réplique à la précédente — qu'il est possible d'observer la cohérence du corpus. Comme le rappelle l'artiste, « le mot *série* vient du grec *seira*, signifiant corde, chaîne, lasso, corde à nœud »<sup>2</sup> — autant de motifs récurrents dans son œuvre. La chaîne signifiante du processus de création sera ainsi interrogée à partir des schèmes récurrents de la dégradation et de l'usure, de façon à en faire apparaître la performativité.

Dès ses premières productions, Gérard Titus-Carmel met en scène la dégradation. C'est ce que donne à voir *La Grande Bananeraie Culturelle* (1969-70), installation composée d'une banane, placée au centre, et de 59 objets en matière plastique représentant la banane. La décomposition du fruit, lors de l'exposition, dénonce la différence entre le modèle et la copie. Elle touche en partie l'œuvre qui la place au centre de son dispositif pour montrer sa disparition. Le modèle disparu, demeure la copie, qui ressemble à ce point à une banane qu'elle en désigne aussi l'absence. Dans la lignée de Magritte, et de la *Trahison des images* dans laquelle la peinture de la pipe est accompagnée de l'affirmation « ceci n'est pas un pipe », Gérard Titus-Carmel montre que la représentation de l'objet n'est pas l'objet. Comme l'écrit Bernard Noël, dans son *Journal du regard*, à propos de certaines peintures contemporaines, « A l'embarras du cela-ne-ressemble-à-rien, dont on se fortifiait faute de comprendre, la nouvelle peinture substitue celui du cela-ressemble-trop, qui trouble bien davantage, car cette ressemblance-là est à la fois irrécusable et inutile. (...) »<sup>3</sup>. Inutile, cette ressemblance l'est dans la mesure où elle ne laisse pas entrevoir les incertitudes et les variations de la forme. L'œuvre de Gérard Titus-Carmel est alors, par la suite, dominée par la mise en scène de l'usure qui affecte le modèle mais aussi des variations formelles qu'il suscite, aussi bien dans le souvenir qu'en garde l'artiste.

Ainsi la mise en scène que propose *La Grande Bananeraie Culturelle* trouve un prolongement dans d'autres productions, notamment les séries de dessins composées aussi à partir de modèles, alors

---

<sup>1</sup> *Seul tenant* est le titre d'un recueil de poèmes que Gérard Titus-Carmel a publié aux éditions Champ Vallon, en 2005. L'expression figure déjà dans les *Notes d'ateliers, et autres textes de la contre-allée*, Paris, Plon, 1990, p. 51 : « Travailler un dessin long comme un serpent. Dessiner sur sa peau morte. Mue suspendue et à feuilleter de page en page : pensé dans son unité puis dessiné d'un seul tenant, il ne se livrera jamais que dans la mémoire de ses fragments. »

<sup>2</sup> Gérard Titus-Carmel, « La série comme stratégie », juin 1988, dans *Notes d'atelier, ibid.*, p. 187.

<sup>3</sup> Bernard Noël, *Journal du regard*, Paris, POL, 1988, p. 16-17.

fabriqués de toutes pièces. Décrivant le processus de création de la série *The Four Season Sticks*, il évoque, dans ses *Notes d'atelier*, la première étape qui est celle de la construction de l'objet :

Confectionner un objet simple : deux morceaux de bois, genre baguette électrique, fixés l'un à l'autre, se chevauchant légèrement. Panser cet assemblage à l'aide de bande de divers matériaux, doux et ternes : molletons gris, fourrures synthétiques, lambeaux de feutre ou de gaze, etc. Quelques minces tiges d'osier ou de jonc en maintiendront la belle ordonnance avant que cordes et ficelles n'en paralysent les plis. Garrotée, bandée, la calcification s'opère dérobée. La molle épaisseur des tissus marque l'emplacement de la blessure — et marque également le point de rétablissement, entre autres, de sa linéarité. Le modèle est maintenant prêt.<sup>4</sup>

Le modèle prêt, la série en montre moins la dégradation que l'usure. Elle comporte de ce fait, en elle-même, son propre processus d'engendrement par réplique, et de clôture par épuisement du motif. La série *The Pocket Size Tlingit Coffin* s'élabore selon le même processus de création, à partir d'une petite boîte d'acajou en forme de tombeau. Jacques Derrida, dans le texte qu'il a publié lors de l'exposition de cette œuvre, en 1978, souligne son exemplarité, par le fait que le modèle est un *artefact*, une structure fabriquée qui fonctionne comme *paradigme* pour les dessins qui lui font suite. Il évoque en ces termes le rapport de la série à ce modèle principal :

En arrière, après coup et à sa manière, elle *éjecte* le paradigme.

Non qu'elle le perde, l'annule ou s'en défasse purement et simplement. Ce qu'elle expulse, décompte ou défalque, elle le garde à sa manière, elle en exhibe le reste, elle le *surélève* sur ce socle, la stèle, le trône ou l'estrade de son catafalque (*ex-cathedra*, une fois montée en chaire, il s'y tait).<sup>5</sup>

Et il prolonge son analyse par le constat de la mise à mort du paradigme qui « se montre dans son cercueil. »<sup>6</sup>

Les séries de Gérard Titus-Carmel trouvent leur délimitation d'abord dans le nombre prédéterminé d'œuvres, ensuite dans une durée — en moyenne une année — qui épuise la forme principale. Elles mettent en scène le fait que le processus de création plastique est par nature spatial et temporel. L'expérience de l'inscription du dessin ou de la peinture sur l'espace plan se double de l'expérimentation temporelle au fil de laquelle l'usage se fait usure<sup>7</sup>, le tracé devient la marque d'un souvenir de la forme, de ce qu'il en reste et de ce qui en est oublié : « *écart* n'est-il pas le parfait palindrome de *tracé* », écrit Gérard Titus-Carmel dans ses *Notes d'atelier*<sup>8</sup>. Et si, comme le souligne Gérard Titus-Carmel, chaque dessin ou chaque peinture de la série se charge de la mémoire des autres, c'est parce que son activité est une façon de « déposer au pied de toute nouvelle feuille de papier ou de toute nouvelle toile blanche, avant même de commencer le travail, une somme de savoir et d'*histoire*, une *légitimité* qui rendra chaque œuvre dépositaire d'un fragment du nom qui les relie — un nom auquel elle aura, pour le coup *des comptes à rendre*. »<sup>9</sup>

La spécificité des séries réside donc dans l'articulation entre le fragment et l'ensemble délimité. Elles peuvent se subdiviser en sous-ensembles. La *Suite Chançay* est composée de douze peintures, douze papiers collés, douze varia et douze gravures. Et les premières gravures, sortant de la série, figurent comme contrepoint du texte, dans *Voyageurs de la voix* d'Henri Meschonnic (Verdier, 1985) et dans *Rhétorique* de Jean Frémond (Fata Morgana, 1987). 1987 est l'année de la publication de *Rhétorique* mais aussi du premier recueil de poésie de Gérard Titus-Carmel qui s'intitule *La Tombée*.

<sup>4</sup> Gérard Titus-Carmel, « autour de *The Four Seasons Sticks*, en guise de mode d'emploi », 1974, dans *Notes d'atelier, op. cit.*, p. 30.

<sup>5</sup> Jacques Derrida, « Cartouches », dans *La Vérité en peinture*, Paris, Champ Flammarion, 1978, p. 223.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>7</sup> Gérard Titus-Carmel joue sur ces mots dans sa note qui concerne l'*Usage du nécessaire* (*Notes d'ateliers, op. cit.*, p. 21) : « Entendre par *usage du nécessaire*, l'usage (l'utilisation) produisant infailliblement son *effet* (et user : « a déjà *servi*) d'un nécessaire, ce coffret qui accompagne les déplacements et renferme des ustensiles pour divers travaux (un nécessaire de *voyage*, un nécessaire d'*armes*). / Cet usage — cet usure — consiste en un fonctionnement toujours identique : la manœuvre qui clôt la boîte, son couvercle s'abaissant soudain. »

<sup>8</sup> Gérard Titus-Carmel, *Notes d'atelier, op. cit.*, p. 58.

<sup>9</sup> Gérard Titus-Carmel, « La série comme stratégie », 1988, dans *Notes d'atelier, op. cit.*, p. 187.

Par-delà leur diversité générique<sup>10</sup>, les textes de Gérard Titus-Carmel présentent des récurrences liées au schème de la dégradation et de l'usure, associé à une réflexion sur la mémoire et l'oubli, et au motif de l'ombre, ombre de la nuit qui peut devenir blanche, ombre portée qui se fait reflet. Des œuvres plastiques aux productions littéraires, la jonction se fait par le choix d'un support, le livre, suite de feuilles qui permet aussi la série. La composition de recueils, qui réunissent des textes formant un ensemble organisé parfois en sections, trouve une place logique dans l'élaboration de l'œuvre sous forme de suites délimitées. Par-delà cette proximité matérielle entre la feuille de la série et la page du livre, le trait du dessin et le tracé de l'écriture, ce qui participe à la cohérence de l'ensemble de la production de l'artiste, c'est la récurrence de ce jeu entre le modèle, sa disparition et sa trace, dont j'observerai les particularités dans *Travaux de fouille et d'oubli*, publié en 2000<sup>11</sup>.

D'emblée le titre du recueil instaure un lien entre la scène d'énonciation littéraire et le travail de l'archéologue. Cette association n'est évidemment pas nouvelle, et elle ne concerne pas seulement le domaine littéraire<sup>12</sup>. Elle est aussi présente ailleurs dans les écrits de Gérard Titus-Carmel qui évoque la création artistique en ces termes :

Le trait de crayon comme exigence de noir, autorité de l'*avant-dit*. L'humus du papier — blanc terreau. Extraites, *ex-humées*, les stries du crayon (os grisâtres) déposées. Fouille, archéologie encore. Et le dessin, alors, comme *épave*, figure trouvée, découverte.<sup>13</sup>

Dessiner : frotter, user. Un travail de fossoyeur — d'homme de *fouille*, ne s'intéressant qu'aux scories de ses excavations ?<sup>14</sup>

L'écriture et le dessin relèvent ainsi de la même activité fondamentale, celle d'exhumer et de présenter ce qui reste, les épaves de ce qui est à jamais disparu, et qui fonde notre mémoire :

Voilà donc nommé l'espace où je peins et dessine. Où j'écris aussi, à part égale : aux confins de cette région secrète que borde le vide et où je me replie lorsque les trop grandes forces du monde m'obligent au retrait. Là, comme assigné à résidence, j'explore et je creuse, j'exhume et reconnais, jusqu'aux lèvres mêmes d'une plaie particulière que je considère comme amie (...) Alors, ces éclats je les agences, essayant de restituer un peu de mémoire à cette fiction arrachée à l'ombre morceau après morceau, à l'exemple de ces vases antiques composés de bris ajointés sur un galbe de plâtre qui prétend redonner forme et légende à leur histoire éclatée.<sup>15</sup>

Par-delà la différence des pratiques, l'activité du créateur, qu'il soit écrivain ou artiste, tend à la découverte, conçue comme une mise à jour de fragments incomplets dont l'articulation permet plus ou moins de retrouver la forme d'ensemble à laquelle ils appartenaient. Dans cette réflexion de Gérard Titus-Carmel, la référence aux vases antiques recomposés par l'archéologue pourrait supposer que la totalité de l'objet peut être retrouvée malgré l'incomplétude des fragments. Le modèle archéologique ne permet pas seulement de proposer une réflexion sur le fragment en tant que reste ou trace, mais aussi de le situer dans une perspective qui lui redonnerait place au sein d'une totalité. Comme le souligne Alain Montandon, l'image de la ruine se fait « signe d'une perte », mais aussi « témoignage d'un ensemble »<sup>16</sup>. Et la formule « prétendre redonner forme et légende à leur histoire éclatée » laisse

---

<sup>10</sup> *La Tombée* (Fata Morgana, 1987) est un recueil de textes poétiques, *L'Entrevue* (Brandes, 1989) un recueil de poèmes formant une sorte de récit impossible, *L'Indolente d'Orsay* (L'Échoppe éditeur, 1990), une réflexion à partir du tableau de Pierre Bonnard, le *Motif du fleuve* et *Instance de l'orée* (Fata Morgana, 1990) sont deux recueils de textes poétiques.

<sup>11</sup> Gérard Titus-Carmel, *Travaux de fouille et d'oubli*, Paris, Champ Vallon, 2000.

<sup>12</sup> Cf. entre autres *La Mémoire en ruines. Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain*, Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher éditeurs, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2000.

<sup>13</sup> Gérard Titus-Carmel, « Dessiner », 1973, dans *Notes d'atelier*, *op. cit.*, p. 25.

<sup>14</sup> Gérard Titus-Carmel, « Dessiner », 1974, dans *Notes d'atelier*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>15</sup> Gérard Titus-Carmel, « Au vif de la peinture, à l'ombre des mots », paru dans *L'Atelier contemporain*, n° 4, 2001 (dans *Epars*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003, p. 219).

<sup>16</sup> Alain Montandon, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 87.

entendre que l'œuvre produite ne saurait être l'équivalent de l'objet dans sa totalité, pas plus que ne l'est la copie du modèle absent ou du modèle fabriqué. La ressemblance fût-elle excessive, l'écart entre le modèle et la copie réside toujours dans l'absence du contexte qui donne sens et valeur à celui-ci. De l'histoire à la légende, s'effectue tout l'écart qui distingue une temporalité située et son appropriation dans l'imaginaire marqué par la mémoire et l'oubli. Tels sont les termes récurrents dans l'œuvre de Gérard Titus-Carmel, termes qui montrent à quel point elle se construit à partir du modèle du fragment supposant une totalité perdue mais aussi comment elle participe à la composition d'une forme poétique très structurée. Le fragment est pris dans un devenir, celui de son inscription dans une forme apparée à la forme originelle et toutefois toujours lacunaire et autre.

Ce qui se fait jour, sous la plume du poète, c'est une réflexion sur le fragment, en tant que morceau mais aussi trace, susceptible d'être investi dans une nouvelle composition, c'est encore une réflexion, dans le sens du reflet, ou d'une forme de réponse, qui suppose alors que tout engendrement se construit à partir de ce qui est déjà là. La cohérence de l'œuvre réside alors dans la façon dont elle articule non seulement le constat du fragment et la construction d'un ensemble, mais aussi les échos à ceux qui fondent sa généalogie. L'art et la littérature romantiques trouvent ainsi une place de choix dans ce jeu de miroir ou d'ombres portées.

La généalogie de la forme est ainsi mise en scène dans *Travaux de fouille et d'oubli*. Le nom au pluriel « travaux » laisse entendre à la fois la reprise de l'activité de création au fil des pages, des textes, des sections qui composent l'œuvre, et la diversité de ces dernières.

Ainsi, la première section, qui s'intitule « Fragments de la première enceinte », fait écho à la septième et dernière section, « Fragments de la deuxième enceinte », par le titre et la similitude formelle des textes. Le premier mot de chaque section est matérialisé par une majuscule, la seule de l'ensemble, qui ouvre une longue suite de segments dont la fin est marquée d'un point. L'ensemble ainsi délimité se construit au fil des pages à partir de morceaux textuels composés de segments majoritairement alignés sur la justification de droite et partiellement alignés sur la justification de gauche :

en ce lieu	
j'apporte mon écot	
je dépose ma parcelle	
et la nommant	
comme éclat	fendillement
d'une plus vaste enceinte	
je dis qu'elle fut	
ma part	du mur

Cet ensemble textuel<sup>17</sup> montre comment se développe une réflexion sur la création à partir de l'évocation de la ruine de l'enceinte, et une pratique qui met en scène l'éclatement des unités linguistiques. Elles s'articulent de différentes manières, selon la linéarité du discours (« fendillement / d'une plus vaste enceinte » ; « ma part / du mur ») ou selon la place du segment sur l'espace de la page (« fendillement / du mur »). Le fragment d'énoncé s'inscrit toujours dans une suite, qu'elle participe à la logique du discours linéaire ou à celle du dispositif plastique qui n'enraye pas la construction du sens, fût-il réduit à un acte de nomination d'un aspect de la ruine. Ce premier type de dispositif est récurrent : il permet d'instaurer une variabilité quant à la longueur des énoncés inscrits sur chaque page (entre cinq et dix-sept segments), et une ambivalence quant à leur lecture. Gérard Titus-Carmel reprend donc le principe même de la suite délimitée, unifiée par une forme cadre, susceptible de varier. Le jeu sur la suite est toutefois complété par l'insertion ponctuelle d'énoncés brefs en prose, matérialisés par l'emploi des italiques et des guillemets. La réduplication des marques citationnelles accompagne un propos dominé par l'interrogation. Cet autre dispositif forme une suite interrompue,

<sup>17</sup> Gérard Titus-Carmel, *Travaux de fouille et d'oubli*, op. cit., p. 13.

qui s'exclut de la première série tout en maintenant un système d'échos. La première interrogation (« *Où donc trancher pour qu'aux bords mêmes de l'oubli, la lame déjà l'éprouve ?* »<sup>18</sup>) est placée en regard du texte cité plus haut. Elle évoque l'acte de la création associée à la coupure inscrite dans une finalité qui est celle de l'épreuve, tandis que le texte qui suit suppose le don, la nomination, et s'inscrit dans un passé révolu (« elle fut »). A la deuxième interrogation (« *Suis-je donc tout entier fait de mémoire et d'os, moi qui ne daigne ni me souvenir ni me démettre ?* »<sup>19</sup>), est placé en regard un énoncé marqué par l'adresse, alors même qu'il est encore question de l'oubli :

tu insistes sur la perte  
t'appuyant en cela  
sur le seul indice  
que tu gardes au secret  
dans ton poing fermé

mais rien n'y fait  
l'oubli est là  
qui également te dissipe

Le jeu des voix est alors aussi celui d'un éclatement du sujet, dans le « je » et le « tu ». L'ensemble de *Travaux de fouille et d'oubli* est plus largement marqué par une incertitude quant aux références, notamment personnelles : le « tu » est à la fois la marque d'un sujet qui se parle à lui-même et celle du sujet absent, disparu, dont la stèle centrale, formant la quatrième section, est le témoin.

Ecrire sur la perte et sur l'oubli, fouiller aussi dans la mémoire et les méandres du rêve, tel est ce qui fédère la suite textuelle de la deuxième section nommée « Le puits ». Sans majuscule ni ponctuation, l'ensemble est composé de huit blocs de dix-sept lignes chacun. Introduit sur le mode d'un discours au présent (« voilà que maintenant une ombre vient s'abouter à mon ombre »<sup>20</sup>), la suite se fait récit d'enfance (« enfant cette ombre je la sortais du puits »<sup>21</sup>) puis récit de rêve (« parfois je rêvais que j'asseyais l'ombre sur le rebord dangereux du puits »<sup>22</sup>). Ces pages de souvenir, dans lesquelles il n'est question que de celle qui est perdue et demeure ombre, forment une suite qui se distingue nettement des sections I et II, par la tonalité lyrique (« ô amie dangereuse et tendre amie »<sup>23</sup>) et par l'emploi de blocs textuels qui sont comme autant de pierres d'un mur, et qui contrastent avec les fragments, ou le « fendillement » de l'enceinte. En écho à cette section, la sixième s'intitule « La Chambre d'or ». Elle est composée de même d'une suite de huit textes introduits chacun par une majuscule, construits à partir de segments relativement compacts. L'ensemble est dominé par la deuxième personne et une tonalité là encore lyrique :

Dans ce creux l'écho assourdi d'une voix  
un fragment d'étoffe pourpre ô combien encore serré  
sur tes lèvres bâillonnant des mots  
mal éteints au revers de ta bouche<sup>24</sup>

Aux profondeurs du puits répond ici celle du tombeau et de la chambre funéraire. Ces archétypes s'inscrivent naturellement dans un texte qui est une quête, une tentative de remonter aux origines, par-delà le constat de la disparition. Les sections se suivent donc comme une série d'épreuves.

La section III s'intitule « Autres exercices d'ombre ». Le titre reprend le motif de l'ombre, récurrent dans l'ensemble, et celui de la suite de travaux, que reformule le nom « exercices » au pluriel. Les deux pages comportent les morceaux d'un ensemble introduit par la majuscule et clôt par le point, comme pour les sections I et VII. Une autre similitude réside dans le choix de formes plutôt

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 97.

brèves, chaque page étant composée d'un ensemble de cinq à neuf segments, tous alignés à gauche. Aux premiers segments font écho les derniers<sup>25</sup> :

L'impermanence du monde  
quand se glisse l'oubli

entre corps  
et ombre

il n'y a qu'à rêver  
ailleurs autrement

du reste  
et de buée

(...)

j'ai enjambé ombre et courant  
me voici parvenu

mais là d'où j'écris

rien décidément  
ne ressemble plus à un corps

Associé à l'esthétique de la ruine, le constat de l'impermanence du monde. Associée la poétique de l'ombre, la posture d'un poète qui a traversé l'Achéron.

La section V, qui s'intitule « Chronique », propose une suite de textes dont la forme est similaire à ceux de la section III mais dont le système énonciatif varie. Cette variation se justifie par le titre choisi : il désigne un recueil rapportant des faits historiques sous forme de suite. L'imparfait et l'emploi du pronom « nous » font alors écho à une situation passée dont l'écriture consigne les faits. Le titre prend aussi toute sa valeur par rapport à la citation de Victor Segalen qui ouvre la section : ce sont des « chroniques provinciales » qui ont permis à Victor Segalen, en mission archéologique en Chine, de découvrir les monuments funéraires de l'époque des Han et des T'ang et les monuments bouddhistes du Sseu-tch'ouan<sup>26</sup>. C'est aussi lors de sa première mission qu'il publie ces *Stèles*.

Enfin, entre les « exercices d'ombre » qui forment la section III et la « chronique » que compose la section V, figure la section centrale intitulée « Cippe ». Une longue suite de segments brefs, dont la verticalité est celle d'une stèle, qui rappelle encore la précarité de la vie<sup>27</sup> :

car nous sommes précaires  
le savais-tu  
et fugace  
est notre passage  
nous qui ne sommes  
que flèche et sifflement  
dans l'air immobile

« Précaires » retrouve dans l'ensemble de la section son double sens : celui de ce qui est éphémère, et, par l'étymologie latine (« précaire » vient du latin « precari »), celui de ce qui est obtenu par la prière, et qui, comme l'indique Jérôme Thélot, est de ce fait « susceptible d'être retiré »<sup>28</sup>. La prière prend

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 53 et 63.

<sup>26</sup> Cf. Victor Segalen, *Chine. La Grande statuaire*, et « Rapport de M. Victor Segalen sur les résultats archéologiques de la mission Voisin, Lartigue et Segalen », dans Victor Segalen, *Œuvres complètes, Cycle chinois, cycle archéologique et sinologique*, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 1995.

<sup>27</sup> Gérard Titus-Carmel, *Travaux de fouille et d'oubli*, *op. cit.*, p. 69.

<sup>28</sup> Jérôme Thélot, *La Poésie précaire*, Paris, PUF, 1997, p. 9.

alors la forme de « paroles presque muettes »<sup>29</sup> ; elles se transforment à l'occasion en un « hommage aux abers / et aux tumulus / érigés ici »<sup>30</sup>, qui rappellent l'absence et la ruine :

ce sont épaves  
que je découvre encore  
creusant rageusement  
ombre et texte les deux  
si lents à venir

Mais cette section centrale se clôt aussi sur la découverte du nom, nom qui n'est pas donné et dont l'énoncé consigne la seule inscription<sup>31</sup> :

j'ose à peine  
étendre la main  
sur ces pierres fumantes  
j'y relève chaque fois  
ton nom inscrit  
aux creux de ma paume  
ton nom  
que je retrouve gravé  
sur toutes les pierres  
de tous les murs  
au plus vif  
de l'angle  
tourné.

La suite des segments de plus en plus courts donne à voir une épitaphe en forme de sablier, matérialisant le temps qui passe et la disparition.

Ce parcours au fil des sections a fait apparaître à la fois la présence d'un mode de construction à partir de suites et l'organisation symétrique de l'ensemble des sections autour de la stèle centrale. Le recueil est ainsi bâti selon un modèle architectural qu'indique nettement le vocabulaire (« enceinte », « mur », « chambre », « puits », « monument », « cippe », « stèle », « tombeau », etc.). La découverte concentrique conduit ainsi des enceintes au puits et à la chambre d'or, des exercices d'ombres et des chroniques à la découverte de la stèle centrale, découverte du nom, qui n'a pas de nom, et qui reste précaire.

Qu'il s'agisse de dessiner, de peindre ou d'écrire, l'activité de l'artiste est toujours celle d'un bâtisseur qui tente de donner forme à ce qui est et devient fragment. La section intitulée « Cippe » s'ouvre ainsi<sup>32</sup> :

Ecrire  
ou maçonner ceci  
bâtir  
page  
après page  
un ouvrage à degrés  
que je pourrais  
te dédier  
prêter le flanc  
à la morsure  
du vent  
laisser l'oubli

---

<sup>29</sup> Gérard Titus-Carmel, *Travaux de fouille et d'oubli*, op. cit., p. 72

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 67.



faire son travail  
se corroder

L'aspect prospectif de l'énoncé construit à partir de l'infinitif qu'accompagne le conditionnel est la marque d'un désir qui s'exprime par inversion des catégories : si l'oubli est une cause de la perte définitive, sa corrosion permet à la mémoire de maintenir une trace vive, fût-elle celle du nom.

L'archéologue est ainsi un bâtisseur, et son activité est celle d'un découvreur de fragments susceptibles de devenir, par réemploi, les éléments d'une œuvre. Dans la section centrale, il est question de « tous ces éclats ces bris / de terre vernissée / ces tessons dépolis / que nous débusquions / dans la région des lunules », éclats qui suscitent l'hommage aux tumulus évoqué plus haut. Et, de même que les tessons ou les fragments de poterie pouvaient être réutilisés et occuper à nouveau une fonction, par exemple celle de jetons, de même la stèle est construite à partir d'un réemploi. Le nom « cippe », qui vient du latin « cippus » désigne une colonne sans chapiteau ou tronquée qui servait de borne ou de monument funéraire. Le cippe est donc par définition associé à un usage polyvalent, il indique un lieu, mais aussi une distance spatiale (la borne) ou temporelle (la stèle).

Cette partie centrale du recueil permet en retour de lire autrement le texte. L'ensemble des remarques concernant sa structure a fait apparaître un certain nombre de récurrences qui relèvent de motifs et de topoï fortement présents dans la littérature occidentale : la métaphore de la page associée à la pierre et donc celle du livre-monument, le motif de l'ombre et du puits, celui de la traversée du fleuve, de la descente aux enfers, etc. Le poète est un nouvel Orphée qui tente de charmer de ses chants les hôtes des enfers, et ne peut ramener Eurydice par sa prière. Et le recueil est plus largement construit à partir de modèles qui sont comme autant de morceaux d'une architecture passée dont la mémoire garde la trace, et à partir desquels, par emprunts, l'artiste bâtit son œuvre. La section intitulée « Le puits », avec son récit d'enfance et de rêve à l'imparfait évoquant l'absente, n'est pas sans rappeler, par son style même, *Aurélia* de Gérard de Nerval, dont le poème « El desdichado » peut aussi s'inscrire dans la généalogie d'une œuvre à ce point marquée par la disparition et la mélancolie.

La problématique du fragment et de la totalité s'articule donc avec celle du modèle présent et absent, mis en scène ou tue. Et ce modèle est ici, comme dans les suites de l'artiste, un *artefact*, mais un *artefact* déjà là, produit par des générations d'écrivains et d'artistes. De ce fait, le recueil propose sa propre généalogie qui l'inscrit dans une lignée.

Les citations placées en exergue des sections dessinent une généalogie variée, marquée par la forte présence des poètes (Novalis, Victor Segalen, Yves Bonnefoy). La première, de Novalis (« C'est sous la forme du fragment que l'incomplet apparaît le plus supportable ») rappelle que toute tentative d'écriture à partir de fragments ne saurait se faire oublieuse des poètes romantiques. Le recueil est redevable à la littérature romantique dans la mesure où ses fragments sont liés au constat de l'incomplétude qui conduit à une humilité, et aussi dans la mesure où ils permettent à l'œuvre de se construire. Le fragment est un principe générateur d'une forme porteuse de sens : « Ainsi j'utilise les fragments, je les organise (...), j'accueille les bribes épars d'un discours sans ordre et les assemble dans le projet d'une forme qui leur fera avouer du sens »<sup>33</sup>. Fait suite à ce commentaire, la citation de Novalis qui figure dans *Travaux de fouille et d'oubli*. Si Novalis a intitulé ses fragments philosophiques « Blütenstaub » (« grains de pollen »), Gérard Titus-Carmel reprend en partie des romantiques allemands cette conception organiciste.

Plus largement, sa réflexion sur le fragment se construit en lien avec l'évocation de la ruine. Mais s'il inscrit là encore une généalogie à son œuvre nourrie de références littéraires, s'il reprend de la poétique des ruines sa valeur herméneutique, le constat de la précarité de la vie, il ne se réapproprie pas la rhétorique oratoire qui a présidé aux longues descriptions de châteaux, de temples ou cathédrales en ruines, par exemple sous la plume de Chateaubriand ou de Gautier. Le monument en ruine suggéré par les titres des sections est simplement un espace funéraire protégé d'enceintes, un espace de prière qui est aussi celui du livre. La ruine est ainsi un élément moins référentiel que formel, qui fonde une écriture éclatée, dont les morceaux s'ajoutent dans leur incomplétude.

L'intertextualité est alors aussi une affaire de collages, et le recueil conserve la trace des fragments aussi bien empruntés à l'art et qu'à la littérature. Dans la section centrale, l'adresse à l'autre, qui fonde

---

<sup>33</sup> Gérard Titus-Carmel, entretien publié dans le *Matricule des Anges*, n° 58, novembre-décembre 2004, à l'occasion de la sortie de *Manière de sombre*, aux éditions Obsidiane.

l'élégie, s'inscrit dans le topos romantique d'un énonciateur isolé, rappelant les tableaux de Caspar David Friedrich<sup>34</sup> :

du haut  
de ce promontoire  
je te salue te presse  
et te lamente  
au point  
le plus élevé  
de la plate-forme  
comme stèle retournée<sup>35</sup>

Ainsi, les références et les échos sont multiples, dans la mesure où la généalogie est à la fois formelle et thématique. Elles servent un projet global qui est celui de la mise en scène du modèle, voire des modèles, et de cette relation incontournable que tout artiste entretient avec ceux qui lui sont proches et pourtant lointains ou disparus. L'accumulation, voire l'excès de modèles inscrits dans l'énoncé, dénonce à son tour la difficulté d'écrire « à la suite de ». L'œuvre de Gérard Titus-Carmel croise les influences : de ce point de vue, elle ne s'inscrit pas dans une lignée qui participerait de la cohérence textuelle, mais plutôt elle porte la trace de tout ce qui a marqué l'artiste. Il a lu les poètes japonais et les haïku<sup>36</sup>. Le fragment peut alors croiser cette autre forme pourtant si différente, faisant ainsi du débris un éclat, qui est moins le résultat d'une brisure que ce qui brille dans sa simplicité :

reconnaître en ce fragment  
la part d'ombre  
arrachée au mur<sup>37</sup>  
  
juste une branche basse  
fourchue comme main tendue  
au ressaut du mur<sup>38</sup>

En ce sens, les modèles sont présents sous la forme du fragment, de ce qui subsiste dans la mémoire du créateur, tandis que l'œuvre est produite aussi à partir des interstices laissés par l'oubli.

C'est donc une mémoire intertextuelle qui accompagne l'investissement du genre « poésie » dans *Travaux de fouille et d'oubli*. Elle construit une classe généalogique, majoritairement composée de poètes, et toutefois variée. Par ces échos, citations ou traces dans l'écriture d'une influence littéraire ou artistique, Gérard Titus-Carmel fonde son œuvre et trouve sa voie, ou sa voix de poète, ses voix elles-mêmes multiples. Et si le monument en ruine, c'est aussi le tombeau qui garde le souvenir des écrivains et artistes du passé, il est encore un seuil<sup>39</sup> en ce qu'il ouvre à la confiance personnelle, à l'élégie, ou à l'expression d'une intériorité que figurent le puits ou la construction concentrique du recueil. Plus largement, au fil de ses productions, Gérard Titus-Carmel ressaisit et met en scène le processus de création, à partir des modèles construits ou disparus, d'une histoire individuelle et collective :

Ainsi le souvenir cuisant de ce que nous fûmes, c'est-à-dire notre propre histoire, que nous ne pouvons reconstituer que dans le remords, sûrs que nous sommes de notre foncière incomplétude. Je ne peux que rassembler les fragments d'une mémoire qui toujours plus m'échappe et se

---

<sup>34</sup> Notamment *Le Voyageur contemplant un mer de nuage*, 1918.

<sup>35</sup> Gérard Titus-Carmel, *Travaux de fouille et d'oubli*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>36</sup> Dans « Portrait de l'artiste en ses goûts et couleurs mêmes » il inscrit ainsi « Trois auteurs de haïku, dont l'un est peu connu en Occident : Buson, Basho, Ryokan. » (*Notes d'atelier*, *op. cit.*, p. 63).

<sup>37</sup> Gérard Titus-Carmel, *Travaux de fouille et d'oubli*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>39</sup> Le motif du seuil est récurrent dans l'œuvre de Gérard Titus-Carmel. Elle prend fréquemment la forme de l'éstran, de la laisse, cet espace que la mer découvre à chaque marée.

diffracte en mille éclats, et offrir à cette charpie une enveloppe où elle tentera de se trouver un sens. L'entreprise est désespérée, je sais, mais c'est bien la seule qui, à mes yeux, vaille sa peine. Aussi suis-je soucieux de la forme qui, par son autorité, prétendra à la nécessité. La nécessité : l'autre nom de la beauté.