



Gérard Titus-Carmel: la mesure du livre

Isabelle Chol

► To cite this version:

Isabelle Chol. Gérard Titus-Carmel: la mesure du livre. Gérard Titus-Carmel Pictura / Poesis, La Maison des éditions, 2018. hal-01318882v2

HAL Id: hal-01318882

<https://hal.science/hal-01318882v2>

Submitted on 10 Mar 2019

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.

Isabelle Chol, « Gérard Titus-Carmel, la mesure du livre »

Publié dans :

Gérard Titus-Carmel, Pictura / Poesis, sous la dir. de Sabine Forero-Mendoza

La Maison des éditeurs, 2018,

p. 14-23

Gérard Titus-Carmel, la mesure du livre

Isabelle Chol

(Université de Pau et des Pays de l'Adour, ALTER)

Gérard Titus-Carmel est peintre et poète, dans la solitude et le silence d'un atelier dont l'accroissement spatial témoigne peut-être de la nécessité du mouvement, lorsque la création se fait exploration de cet estran où se découvrent et s'inventent fragments, tesselles et strates voués à la mémoire et à l'oubli. Mouvement du corps qui écrit ou peint, dessine, l'artiste donne forme et matière à l'expérience du temps et de l'espace pour en accueillir l'équilibre précaire. Caractérisant ce qui peut réunir l'acte d'écrire et l'acte de peindre, Gérard Titus-Carmel reformule ainsi leur relation : « De l'écriture à la peinture – autrement dit de la mise en espace du même vertige, comme le passage du témoin dans un relais sans fin avec, toujours, ce sourd sentiment d'impermanence qui taraude¹ ». Si l'inquiétude est l'un des points nodaux de son œuvre, c'est aussi en ce qu'elle en constitue la force, celle d'une insatisfaction qui se fait exigence, celle d'un mouvement dont l'*intranquillité* s'épuise en l'évidence désirée d'une architecture, « quand tout est à sa juste place, sans autre heurt avec le monde sensible que le poids tranquille de sa présence² ».

Peinte ou écrite, l'œuvre de Gérard Titus-Carmel se mesure à « la même surface blanche, qu'elle soit la toile ou la feuille de papier – voire le mur, derrière, lui aussi hostile, bouchant l'horizon...³ », qu'elle soit la page ou la double page du livre dont le pli sépare et relie à la fois ce qu'elle met en regard. Ce versant de l'œuvre dont la part s'est accrue au fil des années, permet à son tour de prendre la mesure du souci de la juste proportion, nécessaire pour toucher à l'évidence de la *beauté*, proportion qui, entre

¹ Gérard Titus-Carmel, « Au vif de la peinture, à l'ombre des mots » (2000), texte publié dans l'ouvrage éponyme édité par François-Marie Deyrolle, *L'Atelier contemporain*, 2016, p. 458.

² Gérard Titus-Carmel, *Ramures & retombes*, TohuBohu Édition, 2018, p. 18.

³ Gérard Titus-Carmel, « Tête à tête » (2013), dans *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots*, op. cit., p. 668.

l' « apparence finale » de l'œuvre et « l'ensemble des forces mises en mouvement⁴ » gouverne, au sein du livre, la disposition du texte sur la page, la relation entre ce qui est donné à lire et à voir, la rencontre entre le poème et la gravure ou la peinture.

L'œuvre de Gérard Titus-Carmel comporte un nombre considérable de livres d'artiste qui s'inscrivent dans la tradition renouvelée du « livre à frontispice » et du « livre illustré ». L'expression « livre de dialogue », proposée par Yves Peyré pour les œuvres à plusieurs mains⁵, rend probablement mieux compte de cet accord qui assure l'équilibre esthétique de l'ensemble, accord entre deux langages dont chaque livre interroge les possibilités de rencontre. La proximité entre le tracé du dessin et celui de la ligne écrite, conçue dans sa matérialité graphique, en est une des manifestations, autant que la distance qui accuse leur différence. Gérard Titus-Carmel évoque à plusieurs reprises la relation entre l'écriture et la peinture en termes de « cousinage » ou de « voisinage »⁶. Dans « D'une rive à l'autre », il commente ainsi cette rencontre lorsque « le peintre va vers le texte⁷ » :

Quelle que soit la violence de ses couleurs ou son penchant naturel à occuper l'espace, il garantira aux mots une présence complice, un accompagnement tout en finesse et en pure intelligence (...) il parlera de cousinage formel, il évoquera des équivalences de tons et de densités, il vantera la fluidité de son geste et la connivence des tensions de son dessin avec celle, tout intérieure, du poème qu'il révélera ainsi, liant dans l'économie du livre leurs belles et voisines solitudes.

Lorsque le premier recueil de poésie *La Tombée* paraît en 1987, Gérard Titus-Carmel a déjà publié des livres présentant son œuvre graphique⁸, parmi lesquels figure *Joaquin's Love Affair* (1971) qui comporte huit petits rectangles de texte (3,7 x 2,5 cm) au centre de la page, texte rendu presque illisible par sa taille et sa densité. Suivront une trentaine de livres de poésie, dont *L'Entrevue* (1988), accompagné en frontispice d'une photographie de Jean Le Gac, et *Forge* (1991), avec une linogravure de Tony Soulié, tous deux publiés chez Brandes. Les recueils publiés chez Fata Morgana⁹ ou aux éditions Champ Vallon¹⁰ portent la marque de l'artiste qui conçoit les vignettes ou les illustrations pour la page de couverture, comme si le geste de l'écrivain n'était jamais loin de celui du peintre. Suivront encore des livres d'artiste dont il est l'auteur et

⁴ *Ramures & retombes*, op. cit.

⁵ Yves Peyré, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre*, Gallimard, 2002.

⁶ Voir notamment « 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*, op. cit.

⁷ *Ibid.*, p. 475.

⁸ 7 *Constructions possibles*, Le Soleil Noir, 1970 ; *Joaquin's Love Affair*, Éditions Ericard, 1971 ; *The Pocket Size Tlingit Coffin*, Éditions Baudoin Lebon, 1975 ; *Le Casque de Nikkō*, Éditions Daniel Lelong, 1984.

⁹ *La Tombée*, 1987 ; *Instance de l'orée*, 1990 ; *Gris de Payne*, 1994 ; *Ceci posé*, 1996 ; *La Nuit au corps*, 2010 ; *Albâtre*, 2013.

¹⁰ *Travaux de fouille et d'oubli*, 2000 ; *Ici rien n'est présent*, 2002 ; *Seul tenant*, 2006 ; *L'Ordre des jours*, 2010 ; & *Lointains*, 2016.

l'illustrateur¹¹, et des livres de poètes qu'il illustre. Ce dernier ensemble représente une trentaine d'ouvrages, de *Pour Bramm* de Mathieu Bénézet (1965)¹² à *Dans la parole de l'autre* de James Sacré (2018)¹³, dont le sous-titre indique la circulation entre la voix de l'auteur et celle d'Antoine Emaz, auxquelles répondent les *Petites Retombes* de Gérard Titus-Carmel. Les poètes qu'il a ainsi accompagnés sont nombreux, de Jean-Pierre Faye à Françoise Ascal, de Bernard Vargaftig à Philippe Jaccottet, de Jacques Dupin à Yves Bonnefoy ou de Bernard Noël à Antoine Emaz. Que ce soit pour proposer des gravures ou des dessins qui viennent rythmer le livre, un frontispice ou une vignette, l'illustration ne prend jamais le pas sur le texte. Elle l'accompagne avec une sobriété élégante et complice.

Les livres publiés par Gérard Titus-Carmel, ceux auxquels il a collaboré, s'inscrivent dans une tradition ancienne du bel ouvrage, dont témoigne le choix du caractère Garamond. Le format à la française n'exclut pas ponctuellement le format à l'italienne, tel celui de la collection « Au revoir les enfants » de l'éditeur Tarabuste, au sein de laquelle est publié en 2017 *Poème au calme*¹⁴. Le poème d'Antoine Emaz alterne avec les illustrations de Gérard Titus-Carmel. Il est reproduit sur des feuillets pliés, au format à la française (27 x 13 cm). Ils prennent place sur d'autres, plus larges, au format à l'italienne (27 x 32 cm), qui accueillent notamment les dessins de Gérard Titus-Carmel. S'ils laissent ces derniers pleinement apparaître, les plus petits feuillets recouvrent en revanche une partie qui présente le début du poème d'Antoine Emaz, en prose, répété de façon linéaire, partie qui se découvre à la tourne de page. Les illustrations de Gérard Titus-Carmel font ainsi lien entre les deux strates textuelles, la seconde ayant l'aspect feutré des parchemins anciens, dès lors que l'encre grise du texte se fond avec la couleur beige du papier. Elles constituent une sorte de révélateur du texte palimpseste, auquel elles répondent par le tracé de quelque feuillage à l'apparence fragile, par les teintes délicatement dégradées de l'aquarelle ou l'utilisation du collage. Les premiers mots du poème évoquent la nécessaire présence aux choses pour qu'advienne l'écriture : « Il faut regarder longtemps une branche qui bouge un peu pour pouvoir écrire : la branche bouge un peu. [...] Être là, dans le jardin, sous les grands arbres. Le feuillage, vu d'en dessous, dans la lumière. Transparence, mouvement berçant des feuilles. » Les nuances introduites par la couleur de l'encre ou celle des feuillets produisent une douceur qui s'accorde au poème et aux teintes estompées des illustrations de Gérard Titus-Carmel. Mais si douceur il y a, elle laisse entendre, dans les mots d'Antoine Emaz, une douleur, « comme une ombre portée / à peu près / au dos de la vie ».

¹¹ *Le Motif du fleuve*, Fata Morgana, 1990 ; *Légende*, Brandes, 1992 ; *Vagho*, Institut Culturel Universitaire de Valenciennes, 1993 ; *Niells*, La Main courante, 1997 ; *L'Entaille*, La Sétérée, 2004 ; *Semper Dolens*, Éditions Bruno Dumerchez, 2004 ; *Le Temps renonce*, Rencontres, 2004 ; *Paysage au revers*, Linard, 2005 ; *La Jonchaie*, Rencontres, 2006.

¹² Recueil tiré par les auteurs.

¹³ James Sacré, *Dans la parole de l'autre*, livret 1^{er}, Antoine Emaz, Gérard Titus-Carmel, Éditions Vincent Rougier, 2018.

¹⁴ Antoine Emaz & Gérard Titus-Carmel, *Poème au calme*, Tarabuste, 2017.

Le motif de l'ombre est présent dès les premiers recueils de Gérard Titus-Carmel. Ses dessins et peintures accordent de même une place privilégiée au jeu de l'ombre – ou de l'obscur – et de la lumière, cette lumière dont il dit que « le tableau la diffuse plus qu'il ne la montre¹⁵ ». De la série des *Forêts* qui accompagne, telle une « clairière¹⁶ », le travail sur la *Suite Grünewald*, à celle de *L'Herbier du Seul*, des *Jungles* ou *Feuillées*, des *Brisées* ou des *Ramures*, l'œuvre gagne en lumière tout en maintenant sa part d'ombre, lumière qui émerge au sein du tracé des contours ou du chatoiement des couleurs, telle moire de soie. De l'arbre, ou de l'écorce au tissu, et, par quelques glissements étymologiques et sémantiques, du livre au texte ou à la feuille de papier, l'espace graphique se construit à partir de lignes et ramifications, de traits et retraits participant d'une architecture mouvante. Le mot *retrait* est employé par Gérard Titus-Carmel pour désigner le repli dans l'espace de la peinture, du dessin, de l'écriture, « aux confins de cette région secrète qui borde le vide¹⁷ ». Il évoque aussi le mouvement de l'eau qui se retire dans l'interminable *ressac*, découvrant une laisse de sable et débris déposés par la marée. Il désigne encore celui de la charrue qui tourne au bout du sillon, image rappelant l'étymologie du mot *vers*. Figure de *L'Entaille*¹⁸, le « sillon » se mue en « ornières » ou « sentiers » dans le premier poème du recueil *Le Temps renonce*¹⁹. Pour ces deux livres, les quatorze vers qui s'inscrivent sur chaque page rappellent la forme du sonnet, souvenir d'une forme oubliée de sa présentation éditoriale relativement récente qui sépare les strophes par un blanc interlinéaire au profit de la disposition continue ancienne. L'effet de continuité est renforcé par la longueur des vers et l'enjambement syntaxique tandis que le retour *ad lineam* est marqué par l'emploi de la majuscule initiale. Cette disposition invite à lire les stations que délimite la page (dix pour *L'Entaille*, douze pour *Le Temps renonce*) comme des poèmes à part entière, mais aussi comme des laisses à part égale d'un plus vaste poème que constitue le recueil. Dans *Le Temps renonce*, leur liaison est assurée par la reprise des mots ou groupes de mots d'une page à l'autre. L'anadiplose participe ainsi de ce mouvement continu du poème, parole mélancolique autant qu'obstinée dont chaque variation réitère l'absence et la « douleur de demeurer²⁰ ».

Le livre, en tant que suite de feuillets ou de pages, est propice à répondre à ce privilège accordé par Gérard Titus-Carmel, dans son œuvre peinte ou dessinée, à la série,

¹⁵ Gérard Titus-Carmel, « Lumières » (1986), *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots*, op. cit., p. 176.

¹⁶ Gérard Titus-Carmel, « Sur la *Suite Grünewald* » (2009), *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots*, op. cit., p. 578.

¹⁷ Gérard Titus-Carmel, « Au vif de la peinture, à l'ombre des mots », *ibid.*, p. 453.

¹⁸ « ah combien sont épuisants les corps qui si difficilement / s'ingénient à franchir ce sillon la profonde entaille où basculent / Nos regards d'aveuglés perdus dans le buisson d'infini » (Gérard Titus-Carmel, *L'Entaille*, Poème 6, La Sétérée, 2004). L'ensemble forme une section du recueil *Ici rien n'est présent*, Champ Vallon, 2002.

¹⁹ « (...) tu courbais ta mémoire selon le pli / que tracent ornières et sentiers dans le sens de ta forêt ô souvenirs (...) », Gérard Titus-Carmel, *Le Temps renonce*, Rencontres, 2004. L'ensemble, écrit à la mémoire de Piero Crommelynck, forme encore une des sections du recueil *Ici rien n'est présent*, op. cit.

²⁰ Douzième poème du recueil *Le Temps renonce*, Rencontres, 2004.

elle aussi titrée. Le recueil de poésie met ainsi en tension la discontinuité des textes, voire des vers ou morceaux de prose au sein de la page, et leur continuité dans l'espace du livre ou du recueil. Les quarante-trois laisses du *Motif du fleuve* (1990) reprennent, au fil des pages, la forme graphique du sizain composé ici de vers brefs. Le poème *Légende* (1992) se déploie horizontalement sur le petit feuillet (6,5 x 4 cm) plié en accordéon, chaque page du *leporello* accueillant un distique. Cette structuration du recueil est encore celle de *Gris de Payne* (1994), composé d'une suite de quarante-trois sizains, ou de *Demeurant* (2001) construit en triptyque, deux suites de vingt-quatre huitains encadrant chacune une suite de quarante-huit quatorzains. D'autres livres présentent au contraire plusieurs modules par page. Matérialisés par le blanc interlinéaire, ils oscillent parfois entre prose et vers, dans un processus d'anamorphose que *Vagho* (1995) met en scène, le vers semblant alors naître d'une fragmentation de la prose qui s'éclaircit dès lors que le blanc, ou le silence, s'immisce dans la chaîne linguistique. Dans *Paysage au revers* (2005), l'alternance entre prose et vers, est renforcée par celle des caractères romains pour les premiers et des italiques pour les seconds. Elle structure l'ensemble selon une construction symétrique : les trois poèmes en prose centraux sont précédés et suivis d'un poème en vers en italiques, eux-mêmes entourés de deux poèmes en prose. La construction en forme de retable est aussi celle de *Travaux de fouille et d'oubli* (2000) : les titres des sept parties convoquent l'image d'une forteresse, palais ou tombeau, dont l'axe central est constitué de la « cippe » verticale qui contraste notamment avec les « fragments » d'« enceintes », placés en début et en fin de recueil.

À la suite de Paul Claudel²¹, l'œuvre de Gérard Titus-Carmel rappelle à sa façon que l'occupation de l'espace du livre ou de la page relève d'une architecture. Toujours singulière par-delà les récurrences significatives, elle suggère une profondeur gagnée sur la surface plane, elle inscrit un rythme qui s'élabore aussi entre les lignes, dans les intermittences et stratifications d'un discours que la ponctuation révèle. Le tiret, présent dès les premiers recueils de poésie de Gérard Titus-Carmel, prolonge le vers, le morceau de prose, ou la laisse, soulignant les mouvements du poème qu'il délimite et ouvre à la fois, et accompagnant les stases de l'énonciation lyrique²². Dans la version manuscrite du premier poème de *La Jonchaie*, le tiret final du premier segment, « où cela rompt – », accompagne l'évocation de la rupture et la suspension de la parole. Il est aussi indice de son prolongement dans le vers suivant ou dans la feuillée qui comble en contrepoint l'espace vacant de la parole, feuillée dont chaque foliole émerge des contours de couleur qui lui donnent forme. Entre traits et retraits, la langue de poésie se fait ainsi dénivelé de voix que note l'alternance entre les caractères romains et italiques, présente dès *L'Entrevue* (1988). La parenthèse, le plus souvent associée à l'italique, désigne comme par litote un retrait qui suggère les heurts et épreuves d'une énonciation

²¹ Paul Claudel, « La philosophie du livre », *Œuvres en prose*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 68-81.

²² Voir I. Chol, « Un point ce n'est pas tout. La ponctuation dans la poésie contemporaine », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Française*, n° 69, mai 2017, p. 71-89.

polymorphe qui se construit entre profération et silence, dans un tissage de voix ou de modulations de voix formant réseaux. À cette stratification participe la ponctuation blanche, constituée de ces espaces laissés vacants entre les lignes d'écriture – vers ou fragments de vers –, mais aussi en-deçà ou au-delà de leur apparition. Ils sont parfois rejetés au bord d'une justification déplacée à droite, comme c'est le cas ponctuellement dans *Vagho* (1993) ou *Paysage au revers* (2005), et de façon plus systématique dans *La Jonchaie* (2006). Si la disposition éclatée du poème introduit alors à des parcours de lecture multiples selon les axes de justifications, elle participe aussi d'une écriture intermittente. Le blanc de la page, comme figure du silence ou du vide, se transmue ainsi dans l'espace graphique en « trouées nécessaires par où faire entrer l'air et la lumière²³ ». Présentant ainsi l'« art de manier la gomme » dans la « technique du dessin », Gérard Titus-Carmel y voit une sorte d'équivalent de l'écriture poétique qui peut « également blanchir la langue et se veiner de pareils filons de lumière en dégageant devant elle ces espaces de silence qui l'ajourent jusqu'en sa profondeur ». Au sein du livre, entre le dessin ou la peinture et la poésie, cet espace de silence – ou de « circulation » – semble donné en partage, comme écho d'un élan complice que le pli du feuillet soutient, et qui a pour horizon l'« impossible pli » figurant « le travail de beauté²⁴ ».

Cet élan prend formes diverses, comme autant d'épreuves communes ou conniventes. À la fois réunies et mises à distance, la gravure ou la peinture et l'écriture se répartissent l'espace de la page et du livre dans un jeu d'intervalles qui favorise l'accord, pour dire les choses en termes musicaux. De fait, la consonance qui en résulte varie notamment selon la place qu'elles occupent dans le livre. L'illustration est souvent présentée en pleine page. Son rôle de frontispice pour *La Nuit au corps* (2010) ou *Albâtre* (2013) est redoublé pour *Le Motif du fleuve* (1990) par sa présence en fin de livre, comme si les deux eaux-fortes constituaient les rives du fleuve autant qu'elles font écho à cet « écartèlement » ou « démembrement des eaux »²⁵ à l'approche de l'estuaire. Au sein des recueils *Vagho* ou *Le Temps renonce*, l'illustration est encore disposée en pleine page, tandis qu'elle déborde sur la page du texte pour *L'Entaille*. L'horizontalité graphique de certains tracés noirs ainsi placés en débord trouve son pendant dans la ligne d'écriture. Sortes de balafres ou entailles, ils répondent à ce constat d'une « déchirure toujours béante irrévocablement » et à cette « profondeur & vanité » que le bras « mesure ». L'illustration placée en regard du poème 7 évoquant la mort, présente obliquement une croix dont l'une des branches est prolongée par un crâne alors renversé, qui reprend les figures des *Memento mori*. En retour, l'illustration peut inviter à lire les quatorze vers du poème comme autant de stations d'un chemin de croix rappelant le caractère transitoire de toute vie.

²³ Gérard Titus-Carmel, *Le Huitième Pli ou le Travail de beauté*, Galilée, 2013, p. 55.

²⁴ *Ibid.*, p. 186.

²⁵ Gérard Titus-Carmel, *Le Motif du fleuve*, *op. cit.*, p. 52.

Le livre rend compte de cet équilibre précaire que le texte comme l'image suggèrent. La précarité est aussi celle des *feuillées* et des *jungles* de *Paysage au revers* (2005) ou de *La Jonchaie* (2006). Les folioles, par inversion de l'ombre et de lumière, sur le modèle de la gravure à la manière noire, laissent passer une lumière qui fait contrepoint à l'écriture noir sur blanc. Dans la version manuscrite du poème « Où cela rompt » de *La Jonchaie*, l'image s'immisce au sein du poème, là où le blanc sépare les laisses dans la version typographiée. Celles qui, dans cette dernière version, sont en retrait et viennent buter sur la justification de droite, prennent alors place dans la première double page en bas à droite de l'image. De part et d'autre, le texte mord sur l'espace d'une feuillée. Le prolongement de l'image sur le *leporcello* assure une ponctuation au texte qui se trouve réparti au-dessus et en dessous, exploitant l'horizontalité du feuillet déplié et suggérant ainsi d'autres possibilités ou parcours de lecture.

Si le texte et l'image au sein du livre sont le plus souvent placés en vis-à-vis, chacun investissant une page ou un feuillet, les livres d'artiste publiés par Gérard Titus-Carmel montrent non seulement un souci de la construction architecturale avec des effets de symétrie qui viennent en contrepoint de la linéarité de la tourne de page, mais aussi une diversité dans l'appropriation de l'espace et la rencontre des deux langages. En outre, si les poèmes font l'objet de publications au sein de recueils non illustrés où ils constituent une section, les illustrations sont elles-mêmes issues de séries de dessins ou de peintures, le livre leur offrant un nouvel espace d'exposition et de rencontre dans l'intimité de ses feuillets. Cette circulation remarquable dans l'œuvre de Gérard Titus-Carmel témoigne de l'élan partagé par la poésie et la peinture, menées de front ou de concert, telles « deux voix parallèles et sœurs en solitude » dont « les trajectoires se croisent » au sein du livre :

Pas de chemin de traverse, donc, pas de passerelle à franchir pour que l'une vienne commenter l'autre ; pas de remords hors-cadre, de gloses ou d'apartés. Pas d'éclaircissement non plus à attendre – seules, deux solitudes à combler en veillant autant à l'amitié de leur voisinage qu'à la qualité de leur élan, en formant le vœu de demeurer présent en ce lieu où leurs trajectoires se croisent dans le même *récit d'être*.²⁶

Le livre serait alors un espace d'accueil de ce *récit d'être*, lorsque le geste et la parole se rejoignent en son « centre inscrutable », lorsque « peindre à l'unisson, écrire à deux voix » révèlent aussi « cet étrange et persistant goût de menthe fraîche au bord des lèvres... »²⁷.

²⁶ Gérard Titus-Carmel, « Retour d'écho » (2011), *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots*, op. cit., p. 634.

²⁷ Gérard Titus-Carmel, « Lire, écrire, peindre » (2013), *Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots*, op. cit., p. 678.