

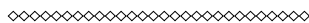
Semaine 35.10

JOËL KERMARREC

PHYLACTÈRES, PIEDS DE NEZ,
PIEDS DE TABLE
& AUTRES PIÉTEMENTS
LA CHAUFFERIE,
ÉCOLE SUPÉRIEURE DES ARTS
DÉCORATIFS DE STRASBOURG



JOËL KERMARREC PHYLACTÈRES, PIEDS DE NEZ, PIEDS DE TABLE & AUTRES PIÈTEMENTS



L'exposition présentée à La Chaufferie rassemble plusieurs moments de dessins, dont une grande partie autour de la notion de « phylactère », ainsi que des « objets ». Ce choix d'œuvres, collection de l'artiste, est complété d'une acquisition réalisée en 1997 par le Frac Alsace. Joël Kermarrec, artiste érudit, associe dans son œuvre l'onirique, l'analytique et le symbolique dans un jeu permanent de glissements syncrétiques de juxtapositions. Les problématiques de la transmission sont pour lui un plaisir qu'il a su partager, d'abord à Vincennes Paris VIII, à l'École des Beaux-arts de Marseille ensuite, puis à l'École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris jusqu'en 2007. Le dessin l'a toujours accompagné. Il porte aussi bien sur l'énoncé du visible que sur son énonciation. Image et texte, étroitement imbriqués, s'associent dans un même espace que la signification elle-même. Quant à l'objet, réceptacle (boîtes, cannes-têtes, ardoises...), pièces à poser ou à installer, ou image le représentant, il est toujours présent dans son œuvre.

Phylactères, pieds de nez, pieds de table & autres piétements, Joël Kermarrec. Exposition du 18 juin au 19 septembre 2010, La Chaufferie, galerie de l'ESADS-École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg. www.esad-stg.org.

Semaine, revue hebdomadaire pour l'art contemporain - n°247, vendredi 3 septembre 2010 - publié et diffusé par Analogues, maison d'édition pour l'art contemporain, 67, rue du Quatre-Septembre, 13200 Arles, France, tél. 09 54 88 85 67, www.analogues.fr - abonnement 1 an, 3 volumes, 52,80 euros - directrice de la publication Gwénola Ménou - conception graphique Emmanuel Leroy - mise en page Laurent Bourderony - corrections Pierre-Marie Prugnard - photogravure Terre Neuve, Arles - imprimerie Laffont, Avignon - papier Claro Silk 130g - © l'artiste pour les œuvres, le FRAC Alsace et le 19, Crac Montbéliard pour les œuvres ; Marie Bonnafé et Céline Leturcq pour les textes ; Analogues pour la présente édition - crédits photographiques André Morain ; Agathe Kermarrec ; ESADS, Antoine Lejolyet, Camille Bonnefoi - dépôt légal septembre 2010 - issn 1766-6465



En couverture :
Vue de l'exposition, La Chaufferie, Strasbourg, 2010

Ci-dessus :
Joël Kermarrec, *Hypnos*, 1990,
vue partielle de l'exposition, La Chaufferie, Strasbourg,



Joël Kermarrec, *Chasse aux melode, doelme et oldmee*
Sade et Eugénie de Franval en Hermes, 1993,
 38,5 x 28,5 cm

ÇA SE TRAQUE, SE TRESSE, S'INTRIQUE
 { SE TROQUE EN TRUC }
 { SE TRUC EN TROC }
 ET AINSI DE SUITE VA LA VIE DE L'OBJET.
 JOËL KERMARREC, MARS 2010

L'exposition des œuvres de Joël Kermarrec qui se tient à La Chaufferie à partir de juin 2010 se concentre autour des dessins de l'artiste en rassemblant plusieurs « moments », à considérer plutôt comme des *écarts*, des *évictions* et des *retours*¹ que des séries, avec, comme lecture possible de l'œuvre, une question initiée par Otto Teichert et par l'artiste, celle du « phylactère ». Ce terme, connu dans l'usage courant pour désigner en bande dessinée l'endroit réservé aux dialogues, un encadré, bulle ou ballon, a une histoire ancienne. Le terme traduit l'hébreu (araméen) *tephillîn*, en grec *phylaktêrion* « monter la garde, garder, protéger, conserver », tiré de *phulax* – *akos* « garde, sentinelle » et, par extension, « objet qui protège », « bandage ».

Joël Kermarrec raconte à ce sujet que le phylactère consiste en un objet pour le moins étonnant : une petite boîte contenant des passages de la Bible inscrits sur un parchemin enroulé, attachée grâce à des bandelettes de tissu au front ou au bras du fidèle ; qui se consacre à cet effet aux prières qui y sont enfermées. Pratique rituelle qui peut paraître bien éloignée de notre temps. Pour autant, cet objet sacré nous est encore familier : les médailles dont nous nous ornons le cou ou celles qui s'enroulent autour du rétroviseur de nos voitures en sont les témoins actuels. Ce qui apparaît néanmoins le plus énigmatique est le plus évident : dans l'usage du phylactère et ses pratiques monothéistes, l'objet est devenu un outil à prière en intégrant le corps dans son dispositif rituel. Le corps prend une place prépondérante comme un lieu où va s'inscrire la prière, qu'il va porter au sens propre comme au sens figuré, au plus près du croyant, tout en le protégeant à des endroits stratégiques. Le corps du fidèle, avec cette pratique, va donc devenir un objet de transport, de protection et de possession (de soi)². Si la prière le protège, puisque le récitant va l'énoncer en même temps qu'elle est attachée à son bras ou à son front, en retour, le corps va cette fois protéger la

parole puisqu'elle lui est scellée solidement grâce aux bandelettes qui entourent et le membre et la boîte. C'est comme si la prière, l'homme qui la récite et le corps ne faisaient plus qu'un. Une symbiose s'opère par la parole et par le geste.

La question médiumnique, du « transport », est présente chez Joël Kermarrec. Comme *moyen terme* et *voyant*. On pense aussi à Jasper Johns³. Deux artistes, Kermarrec et Johns, qui se préoccupent de la représentation des objets en faisant référence à leur réalité citationnelle, en les incluant à leurs œuvres. L'examen du tableau qu'ils opèrent ne se réduit pas à ses composants formels. Il participe d'un discours : celui du pot de peinture.

Joël Kermarrec est originaire d'Ostende. Polyglotte, il a baigné dans un milieu artistique et culturel éclairé, à une époque où les déplacements géographiques étaient moins fréquents. La culture de l'artiste témoigne du cosmopolitisme des avant-gardes : au domicile familial, Ensor, Spilliaert, Frédéric, Permeke, de Smet côtoient l'oncle Labisse, la collection de coquillages de sa mère sculpteur et beaucoup de livres, une fascination adolescente pour le fantastique, la lecture du *Paysan de Paris* puis de Bataille... Mais aussi, entre autres, la découverte de la revue *Les lèvres nues*, présituationniste. Puis viennent de Kooning, Gorky, Matta, artistes non encore inscrits au panthéon des beaux-arts. Joël Kermarrec affronte des systèmes de contamination dans les passages du sens au matériau, de la signification à l'objet, dans la relation « médiumnique » au message transmis par l'œuvre mais aussi par toute communication, qui n'échappe ni aux dérapages ni aux dédoublements du visible.

Cette réflexion conduit à nous arrêter un instant sur les titres choisis par l'artiste. Ceux-ci ne relèvent pas seulement d'une invention élémentaire. Souvent, un sens possible est à mettre en place avec ce que l'on fantasme et projette, par le biais d'une signification induite ou dissimulée, à décrypter à l'aune de ce que l'on voit.

Au principe le fantôme est le verbe de la forme – Raie + coup de pied + rame est le titre d'une huile sur toile de 1986-1987 mesurant 160 sur 129 cm. Le

- (1) L'artiste préférant ces termes à celui de « série ».
- (2) Ce n'est pas pour rien qu'on accroche les médailles là où on se déplace, dans cette boîte qui nous sert de transport, la voiture et autres véhicules. Éviter les accidents dans un lieu où le corps est protégé mais aussi en grand danger, de par la vitesse, etc.
- (3) Voir le texte d'Yves Michaud pour le catalogue de la Galerie de France, « Pratiques d'envoûtement », exposition du 10 septembre au 10 octobre 1987.

tableau présente un motif de raie, allusion à Chardin, mais aussi à la chair et à l'Évangile de Jean, esquissé grâce à une ligne rouge que vient ombrer sur la gauche un ensemble d'empreintes bleu foncé faites au doigt. En bas, une masse tanguée en suivant un cercle qui parcourt la toile au bout duquel se pose un vrai bâton recouvert par endroits de peinture – objet que l'on retrouve ailleurs dans le travail. Ce dernier est placé en équilibre sur le sol comme pour renvoyer à notre espace pariétal.

A contrario des dessins montrés à La Chaufferie, nulle inscription. C'est que la relation aux mots est distendue par les formes dessinées et prend sens à la lecture du titre. La raie est ainsi présente comme un fantôme, en train d'apparaître, ou de disparaître on ne sait, derrière les traits du visible : esquissée et nommée mais surtout pas peinte. On comprend que ce motif n'a rien de l'emphase : il renvoie à la contribution du tableau à un monde de formes où le dessin est pris dans les images, celles-là même qui précèdent le langage. Une autre peinture joue sur les dissonances de l'apparition/disparition (épiphanie), *Le sourire de l'ange et le petit trou par où on voit la mer*, huile sur toile de format carré (190 x 190 cm) réalisée entre 1976 et 1977.

L'ange est à peine esquissé et transparait du fond traité en jaune de Naples ; une marine, de la taille d'une balle de golf, laisse le regard se fondre à la surface par cette trouée paysagère, avec vue sur la mer, en un petit endroit de la toile.

La référence au phylactère sonne comme un glas. Qui insiste sur la relation étroite qu'entretient le dessin ou la peinture à la part secrète, autant qu'à la protection, au talisman, qui va enserrer le corps et l'emmener vers un ordre autre, celui de la parole et du dit.

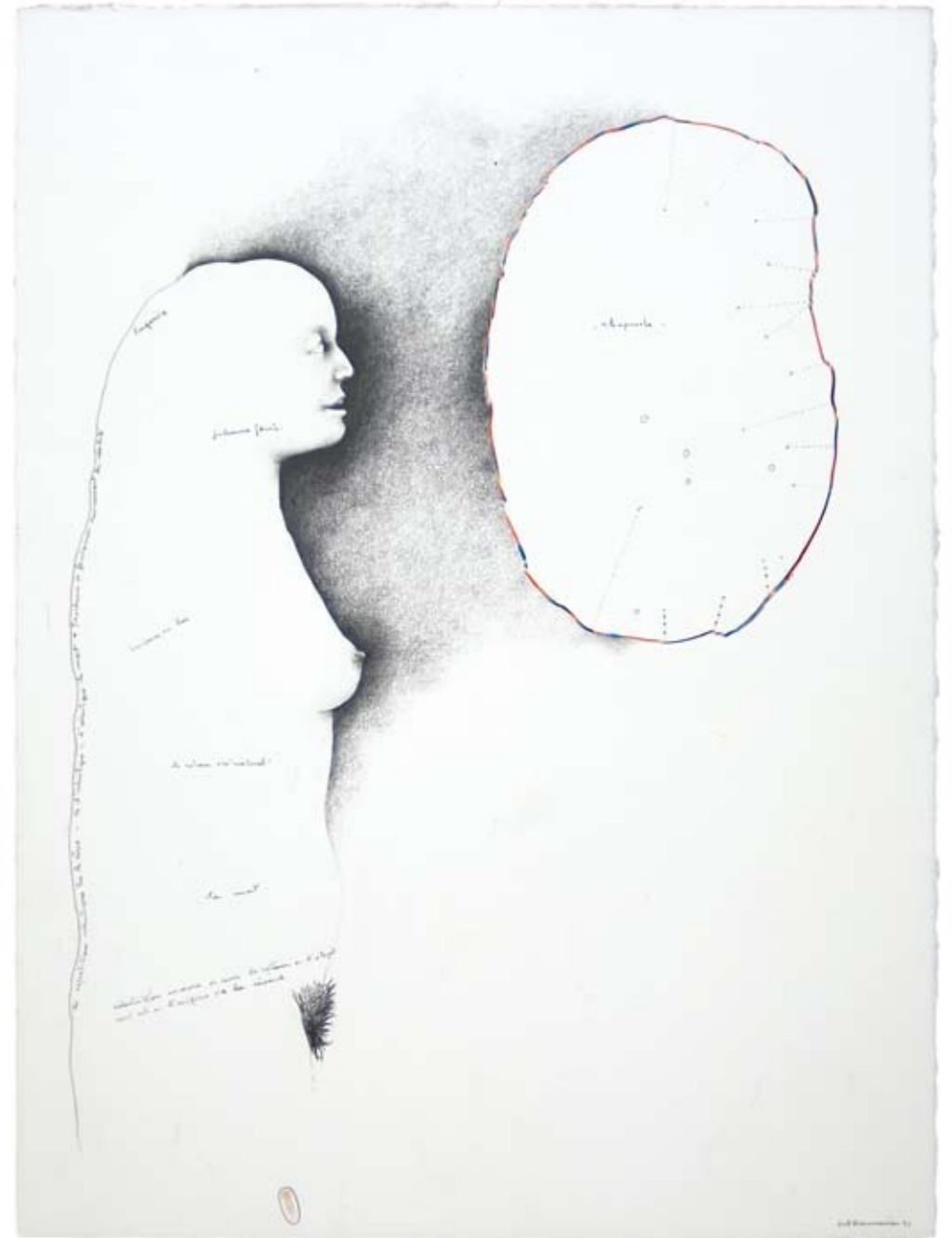
Cette image, d'un individu au bras ou à la tête bandée dont surgit un petit promontoire divin, la boîte à prière, n'est pas sans évoquer dans certaines peintures de la Renaissance les coiffes de formes trapézoïdales et évasées que portent les hauts dignitaires. Dans la grande suite de la *Légende de sainte Ursule* peinte par Vittore Carpaccio et conservée à Venise⁴, les mitres des cardinaux de la curie, pour le mariage de la sainte, le corps allongé et évidé des gondoles, l'arc d'un

pont, la tenture suspendue protégeant le lit, le départ d'un escalier, concourent à redessiner l'espace selon des formes pyramidales. On y admire la constance géométrique qui, d'un élément de construction du décor, nous ramène au vêtement et à l'architecture. La sphère privée semble complètement prise dans ce filet d'histoires transmué grâce à la géométrie.

C'est une question que l'on pose à Joël Kermarrec : le talisman, cet objet fermé, clos sur lui-même et qui nous protège, ne le retrouve-t-on pas dans le polyèdre gravé aux côtés de l'ange de la *Mélancolie* de Dürer ? Une sphère est bien là tout devant mais c'est le polyèdre qui reste aux côtés des autres attributs. La sphère est trop parfaite, elle ne sera jamais une boîte. D'ailleurs, en bande dessinée, la bulle ou « ballon » est rarement tout à fait ronde.

L'artiste lui-même explique l'utilisation qu'il fait du format ovale pour ses peintures : « Pas de vérité centrée. Resplendissante cosmogonie, comme chez les Italiens (église comme centre du monde), mais un guide qui mène de l'ignorance à une vérité cachée indicible du tableau à celle du regardeur. Angoisse angoissante et maîtrisée en questions au travail. L'ovale retient un sens inexistant comme "norme" ou "vérité", le signifiant n'a plus de signifié immédiat – le flux est barré. L'« erreur » de l'ellipse n'atteindra jamais la perfection du cercle, le représenté est le réel – représenté – réalité – ovale – se place d'emblée sur la place de l'artefact et questionne le sens de la présence du regardeur. (...) Le cercle ne sera jamais retrouvé – la perfection idéale, putréfaction au travail, tracée et toujours parasitée par le trait et le bruit du tracé⁵. » On précisera d'ailleurs qu'il a intitulé une toile *Phylactère vide*⁶ dans laquelle se trouve représentée la lettre Y peinte en vert, chiffre de l'androgynie, donc du même.

Et l'artiste de comparer ces bandelettes protectrices à la pratique du tatouage – on pense à ceux du bagnard ou du marin, qui les scellent à jamais de l'autre côté, du mur ou du monde ; et ceux des générations plus jeunes. Trois moments de dessins de 1972-73 s'intitulent *Récits épars à corps perdu*, *La peau, l'ordre, le savoir* et *Visages et papier abrasif*.



Joël Kermarrec, *Chasse aux melode, doelme et oldmee Sade et Eugénie de Franval en Hermes*, 1993, 38,5 x 28,5 cm

(4) Cycle de neuf toiles, réalisées entre 1490 et 1500.

(5) Propos de l'artiste signés J.K., repris dans la monographie *Joël Kermarrec. Als ik kan*, texte de Frédéric Valabrègue, coproduit par le 19, Centre régional d'art contemporain, Montbéliard, le Centre Rhénan d'art contemporain, Altkirch, la Villa Steinbach, Musée des Beaux-Arts de Mulhouse – , éditions Au Même Titre, Montreuil, 1997, p.66.

(6) Reproduite dans le catalogue de l'exposition à la Galerie Maeght de Barcelone, extraite de la série des *Jézabel*.

Le tatouage, c'est aussi cette *contamination*, l'avènement du motif à l'œuvre. Pratique d'une ouverture alliant l'hétérogénéité des procédés : dessin, décalcomanie, collage, mise en boîte (dans des boîtes métalliques pour petits cigares brûlées au chalumeau), mise en couche et en peinture, disparition fantomatique ou évocation, enroulement de peinture autour d'un bâton, têtes sur pied de table, ardoises. Des éléments : plumes, paillettes, lettres de l'alphabet latin, morceau de bouche et œil rescapés d'un dessin, mis dans un sac avec d'autres vestiges, viennent compléter le travail de la ligne claire.

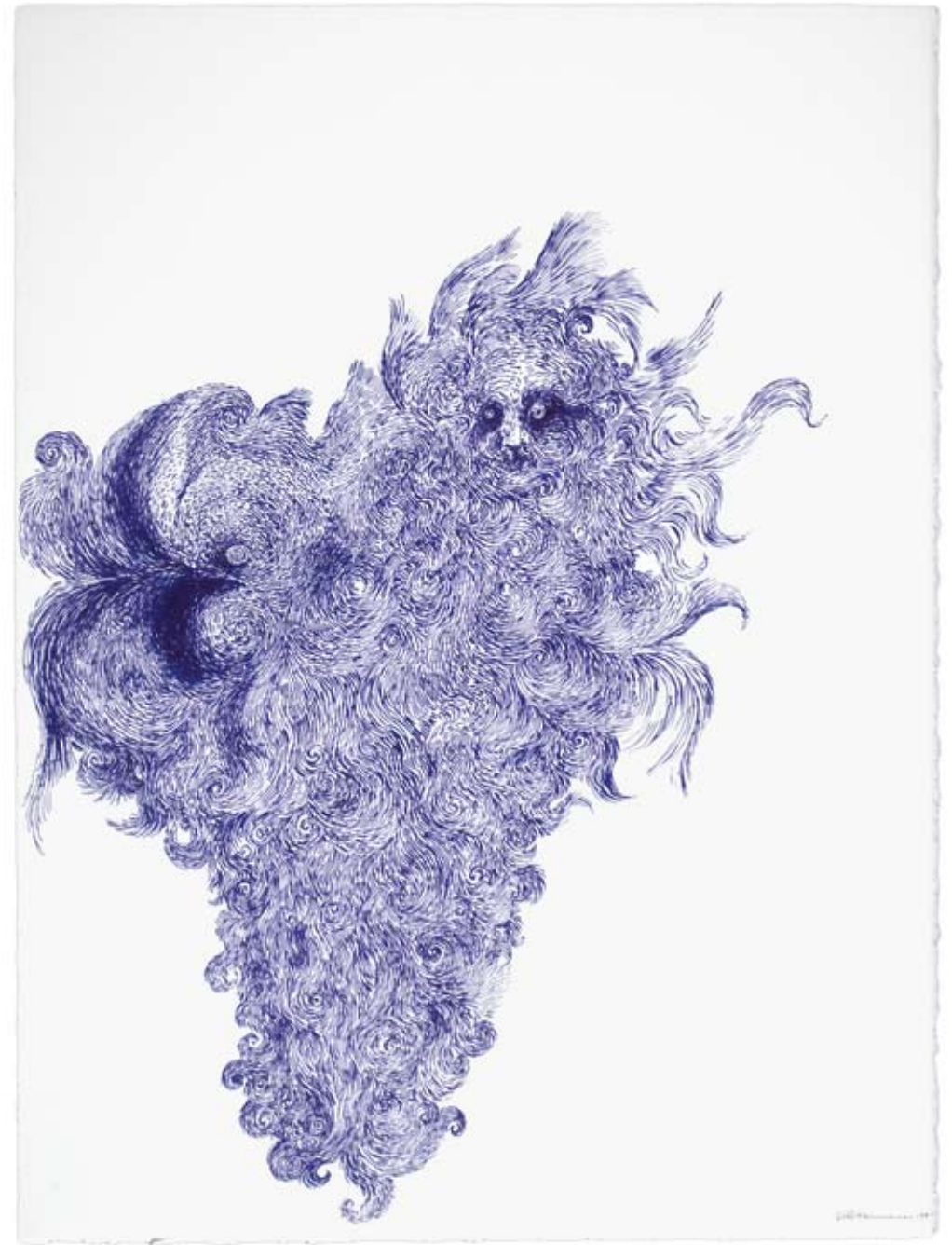
Ce geste fait appel à des figures tutélaires, modèles de la pensée et du visible. C'est d'ailleurs l'anagramme du mot qui donne son titre à un ensemble exposé ici, *Chasse aux Melode, Doelme & Old mee* de 1993-94. La question du modèle nous renvoie également à l'utilisation dans certains grands dessins et certaines peintures du moulage d'un objet réel, mis aux côtés de son report afin d'être doublement ou triplement représenté. Un pain rond et strié sert de modèle à un moulage de plomb et forme un pendant à son report sur le papier. C'est la manne dans le désert. « Que ceux qui ont des oreilles entendent... ». Un caillou blanc va être donné avec la manne céleste. Ce caillou détient le nom secret. Les initiales de Dieu ? Ou de l'artiste ? Dans la démultiplication du sens : métaphore du modèle parfait et allégorie langagière.

Une peinture ovale de 2006, intitulée *Ex frère*, nous renvoie, par ce titre, à l'histoire personnelle de l'artiste⁸ dans un dédoublement du réel : deux objets en fer, référence à Mars, en opposition au plomb saturnien, sont accrochés au mur aux côtés d'un tableau qui les représente par trois fois. Ce qui les a rendus possibles, ce n'est pas seulement ce rassemblement ; ils proviennent d'ailleurs. Leur origine diffère. Et pourtant ils sont là dans ce temps de travail qui donne forme à l'œuvre. Ils ressemblent effectivement à des anneaux que l'on aurait tordus grâce à une pression manuelle, un peu comme des poings américains. Leur gabarit varie et se module à leur similitude. Frères dans la forme, objets et matériaux. Le préfixe « ex » appelle un double mouvement, entre ce qui

advient et ce qui est : de l'un à l'autre les regards vont bondir et se succéder, de l'objet peint à l'objet déformé par la pression.

Des volumes arrondis suggérés à plusieurs reprises dans le travail de Joël Kermarrec évoquent eux aussi un ensemble idéal ayant à voir avec la pensée en acte, la main, la « tekhnê⁹ » tout autant qu'avec la virtualité de l'espace. On ne peut s'empêcher d'évoquer les formes nées des nouvelles techniques de l'image. Nous y pensons aussi parce qu'ils sont colorés, ces modules. Une gamme de variantes s'y décline, allant du rose au vert en tons uniformes. Ces couleurs ont d'ailleurs une symbolique précise. Il est possible par exemple que le vert corresponde à la couleur de la pierre alchimique avant cuisson.

Cette multiplicité des sources, disparate mais organisée, nous donne l'impression d'une exploration perspectiviste non tant dans la profondeur d'une percée frontale, d'une vision panoramique, que d'un plan sur lequel marchent et s'ordonnent mots, brèves d'images et de motifs. Au plus près de l'humain : dans les soubassements, la logistique technique charrie de la matière (matériau à penser) et le flux de masse de ce qui a été rejeté achemine les saletés... Les crachats, les éclaboussures sont des écritures utilisées au même titre que les mots. Ce rebut n'est pas laissé aux oublis, il fait partie du travail. Le titre d'un ensemble présenté ici le dit bien : *7 dégueulis ou effroi effondré pour inventaire* de 1991. Ces « moments » participent de ce que l'artiste a appelé les « dessins de téléphone », de « prières à rien » en « évictions », histoire de « se faire la main ». Cette allusion à une matière rejetée du corps humain, expulsée par voie orale, séance tenante, paraphe le désordre sans le nommer. Ce n'est pas nécessaire, tant ce titre destiné à l'ensemble de dessins à la plume où le liseré a toute son importance vient signaler l'étendue en mouvement des éléments au trait, proches de l'épiderme, pelisse hérissée de poils. Les traits de plume quantifient une surface qui respire, donc qui agit, dont les réserves s'inscrivent en creux des empreintes de doigts. L'indication autobiographique du « j'étais là » dont voici mes « doigts » joue à l'opposé vers une nébuleuse. Technique incisive pourtant, qui veut qu'un



Joël Kermarrec,
Un des 7 Dégueulis à l'encre violette,
1991, 38,5 x 28,5 cm

(7) Évangile de Jean.

(8) Joël Kermarrec relate l'épisode de la disparition de ses frères en précisant qu'ils étaient tous plus jeunes que lui. Le tableau dont il est question ici a été repris à un moment de deuil alors qu'il avait été « rejeté » en 1972.

(9) Terme grec pour « art, métier », « savoir-faire dans un métier, habileté » en référence à *taksati*, « construire, charpentier » en sanscrit et *texere*, « tisser » en latin. On remarque une autre évolution pour le grec avec *tektôn*, « charpentier » (*Le Robert historique*). Cette définition partielle ne peut que nous renvoyer à l'essai de Jacques Derrida, *De la grammatologie*, dans lequel il est question de

la texture du texte, de son « fil ». N'oublions pas l'intérêt de l'artiste pour les images acheiropoïètes, qui pensent et agissent en même temps, fabriquées par la main (*poïem* a formé le mot « poésie »).

ensemble de tracés suggère une unité physique, corporelle et temporelle dans ses soubresauts. Le trait à la plume devient celui d’un tissu organique : tuyau de poil, œil, coquille, spirale, orbe, planète... Tous ces restes qui témoignent de la présence de l’artiste et de l’humain et s’opposent à la figure de Pinocchio, chère à l’artiste, créature inventée qui ne parviendra pas à devenir homme et reprise dans d’autres œuvres du « *deus artifex / divino artista*¹⁰ ». L’expression italienne renvoie la pareille à l’interjection féodale ; entre ces deux extrêmes, Joël Kermarrec immerge un axe nordique en la célèbre assertion de Jan Van Eyck, apposée sur le bord du cadre de *L’Homme au chapeau rouge*, « *Als ik kan* » : « comme je le peux ». Utiliser les restes, procédé intrinsèque aux ardoises et aux boîtes à cigares. Joël Kermarrec s’en explique ainsi auprès de Marcel Lubac : « Oui. On peut prendre les ardoises, et c’est justement là que s’étire la durée. Et pour sécuriser, on compresse. L’étirement, j’entends. » S’ensuit un passage sur une citation du cinéaste Jean-Luc Godard : « les cadres cadrent ». Puis : « Ce peut être une approche des ardoises, réceptacles. À la limite on peut dire des relicœurs et non des reliquaires, des ramassants de reliquats, et ces reliquats, c’est à peu près comme ce qu’on donne aux porcs à la campagne et aux chiens en ville, des restes d’assiettes¹¹. » L’artiste dit ailleurs qu’il vérifie ses nourritures picturales. « Comme au garde-manger, mythes et modèles attendent leurs dates de péremption. 1975.¹² » Les tracés qui ensèrent, dans les moments de dessins ici présents, ne font-ils pas office de filet ou de filtre à rebut, qui ne laisseraient rien passer de l’évanescence des choses ? Car, à l’instant où elles se transforment, avant d’être reléguées aux restes, il est possible qu’elles soient saisies par le geste et donnent forme au visuel. Restes de poussière, de poésie et de métaphysique. Lors d’une résidence sur l’île de la Réunion, l’artiste a ajouté aux ardoises un compagnon de route en la figure des *Cannes-têtes*, pieds de tables agrémentés d’un visage aux yeux enfoncés de morceaux de métal, de vis, de nacre, de corail... Fantôme ou double, objets « hypnagogiques », accompagnateurs (plusieurs œuvres sont consacrées à *Hypnos*, le « troisième frère », chez Joël Kermarrec).

La magie de la collecte : les ardoises ne sont pas les seuls « cadres » ayant servi de réceptacle aux restes. Entre 1977 et 1981, Joël Kermarrec récupère, énumère, cite et réorganise un ensemble de fragments de dessins et d’objets dans les *Boîtes*. On y retrouve des motifs récurrents : plumes, empreintes digitales et de rouge à lèvres, feuilles d’or, moulages de tétons, billes, collages de bouts d’images déchirés, de corps féminins érotiques et quelques objets miniatures... Il faut rappeler que l’artiste n’hésite pas à faire appel aux photocopies, décalcomanies, reports, impressions offset, usage de typographies... « À force d’habileté, j’ai cru évincer la mort, / je n’en faisais que la plus parfaite pourriture. L’habileté n’est pas que de l’ordre / du “métier” elle tient aussi des ruses de l’esprit. / Quant à la “question” monolithe il n’y a que des questions en résille¹³. »

Pour en revenir à la combinaison du dessin et du corps, le mot et le trait qui le circonscrit induisent une multiplicité, une réalité plurivoque dont les anneaux sont scellés, attachés les uns aux autres et laissent présager une forme de pensée en perpétuelle correspondance, agissant par-delà la beauté de toute configuration, symbole ou technique. Sur l’un des profils dessinés dans la *Chasse aux melode, doelme & oldmee*, on retrouve l’anneau au trait multiple. Il faut lire à ce sujet la rêverie de l’artiste dans les *Carnets d’études*⁸¹⁴ ; où le motif est associé à la suite de Fibonacci, à cette observation par le mathématicien de la reproduction des lapins, « exponentielle ». Lapin que l’on côtoie également dans l’œuvre de Joël Kermarrec. Comment d’un motif se dessine des écheveaux formels : lapin = il l’a peint, le pain, la croûte et les vergetures du ventre ; le pain peint par Man Ray. Ce corps nu, féminin, dessiné à la manière d’un Renaissant, par la ligne claire et quelques estompes duveteuses, est associé au même espace que le marquis de Sade et *Eugénie de Franval*¹⁵, dans la *Chasse aux melode*. Le signe typographique de l’esperluette qui représente le mot « et », utilisé dans les titres comme dans l’œuvre, préside parfaitement cette double chasse, érotique de la forme qui la ramène au modèle et aux mots qu’elle évoque. Dans une réciprocity provoquée, le sens reste celui des associations mises en place, de la

singerie de l’illustration au commentaire. « Esperluette » est un dérivé du mot français « *espere* », sphère. La boucle est bouclée sans se mordre. Les bouches sourient, elles ne mordent pas. Une œuvre célèbre du primitif italien Simone Martini inscrit le message de l’ange Gabriel directement sur le fond d’or, entre celui-ci et la Vierge surprise dans sa lecture et repliée dans un geste de pudeur, à droite¹⁶. « *Je te salue, comblée de grâce ! Le seigneur soit avec toi.* » L’ange est agenouillé et la Vierge paraît plus haute, assise sur un socle orné. L’inscription en latin incise le fond comme les auréoles qui couronnent les têtes. Les mots sortent de la bouche de Gabriel pour atteindre la future mère de Dieu. Celle-ci semble bien plus intéressée par la phrase qui vient la percuter que par l’envoyé divin. L’inscription crée un lien visuel surtout physique entre les protagonistes.

Nous constatons chez Joël Kermarrec que le tracé qui enserre les figures adopte alors leur contour, notamment pour les *5 dessins doubles* ou dans cet autre ensemble de 16 dessins¹⁷ où le contour phyllactère se fait doigts et paume de la main, visage ou réserve contenant les lettres de décalcomanie à remettre dans l’ordre. Nous constatons qu’il arbore plusieurs couleurs. Comme pour insister sur un lien non tant au bandeau moderne qu’à l’enluminure et à ces formes végétales qui viennent enjoliver une lettre par circonvolutions. Les phyllactères, ces morceaux d’écriture inscrits à même la représentation, grâce à des cadres interposés, s’inspireraient, au dire de Joël Kermarrec, de la découverte par un moine itinérant de la peinture chinoise, dont il emporte avec lui quelques exemples de nuages. Nuages qui prennent l’aspect d’une fumée se déroulant de part et d’autre du paysage. L’arc-en-ciel, motif qui rappelle le mélange coloré utilisé par l’artiste pour ces cernes, correspond à la succession des ondes colorées visibles à l’œil nu. Mais c’est bien plutôt dans un espace aveugle que vont ensuite se déployer les mots et les figures isolés par les cernes. Car ce multicolore-là nous renvoie à la bile noire, quand tout se mélange et que rien ne se ressemble réellement, vers un monde hors du monde, de l’action et de la pensée. Une interprétation cérébrale : un leurre. Il n’y a

pas de sortie possible, même entre des mots et des formes dessinées et légèrement ombrées ou colorées. C’est une humeur aveugle. « *Un mot, ou faire du gris à côté de la couleur*¹⁸ ».

À quoi ressemblent les choses, qu’est-ce qui les effleure en leur surface ? Un dessin, un trait, au crayon. On retrouve, dans le travail de Joël Kermarrec, certains motifs de l’ordre de la tension et de l’étude : arrière-train de cheval, de chien, museau, postures érotiques... Dessinés avec cette contrition, sans le recours à l’illustration du thème. Des points de vue qui questionnent la pulsion *scopique* : la prétendue fidélité des machines enregistreuses aux données sensibles du réel et du visible a supplanté l’exactitude subjective de la main de l’homme¹⁹. À cela nous répondons par la dimension d’envoûtement des formes, dans leur capacité à donner tout son sens à la parole.

À certains égards, la décomposition du mot en signifiant, signifié et référent décortique le sens comme on le ferait du corps : des éléments qu’on y trouve et qu’on va nommer dans les leçons d’anatomie. Le dessin y prend une part active. *Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie*²⁰. Le dessin plus qu’une science du sens et du signe est une science du direct. Lorsque nous nous souvenons d’une chose, d’un objet réel, et l’associons à son mot, qu’est-ce qui est le plus réel ? Cette chose ou bien son mot ou encore la réalité qui s’est immiscée entre les deux ? Car si le signifié renvoie à une image, comprise dans la réalité du mot (l’image d’une femme pour le mot la désignant), plus précisément donnant réalité au mot, l’image du mot n’existe pas dans la forme de l’objet. Ce que contiennent les réserves de vide continu. Un cerne. Dans l’entretien *Trois dans une*, Joël Kermarrec s’explique : « (...) Sexué, je ne dirais pas que ce que je fais est sexué. Par contre je pourrais dire que j’utilise les signes des sexes qu’ils soient masculin ou féminin. (...) J’utiliserai là dans un jeu de métaphores, très très écartées, des métaphores qui valent pour autre chose, c’est-à-dire simplement, pour ma conscience de l’alentour et ma pensée.

(10) À ce sujet, le lecteur peut consulter l’ouvrage d’Ernst Kris et d’Otto Kurz paru en 1986 chez Rivages. *L’Image de l’artiste, légende, mythe et magie*, pp.67-94. Texte réédité en février 2010 chez Allia.

(11) Joël Kermarrec, *entretien avec Marcel Lubac, Trois dans une*, n°5 de la collection *détours*, coédition Les Cahiers de l’atelier, Toulouse – Maison d’art contemporain Chaillieux, Fresnes, 1995, non paginé.

(12) Phrase reprise notamment dans le *Cahier Art Image* édité en 2007, Joël Kermarrec, *Le temps, la durée, l’instant & aujourd’hui, ici. Prolégomènes à un probable catalogue irraisonné*, Éditions Paul Bourquin, Orsnans, p.33.

(13) Propos de l’artiste repris dans la monographie *Joël Kermarrec, Als ik kan, op. cit.*, p.96.

(14) *Carnets d’études 8, Joël Kermarrec « Ardoises, petits papiers &... »*, textes de Henri-Claude Cousseau, Philippe Cyroulnik et Camille Debrabant à l’occasion des expositions à l’École nationale supérieure des beaux-arts de Paris entre mai et juillet 2007 et au Musée des Beaux-Arts de Nancy de février à mai 2008, Paris, Ensha, 2007.

(15) Joël Kermarrec décide de ce thème à la lecture des écrits de Jean Paulhan et de Gilbert Lely sur Sade.

(16) *Annonciation* peinte en 1333 par Simone Martini et Lippo Memmi pour la cathédrale de Sienne et conservée aux Offices à Florence. Dans *L’Œil du Quattrocento*, Michael Baxandall consacre un passage à l’iconographie des gestes de la Vierge. On consultera également de Daniel Arasse, *L’Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Hazan, 1999.

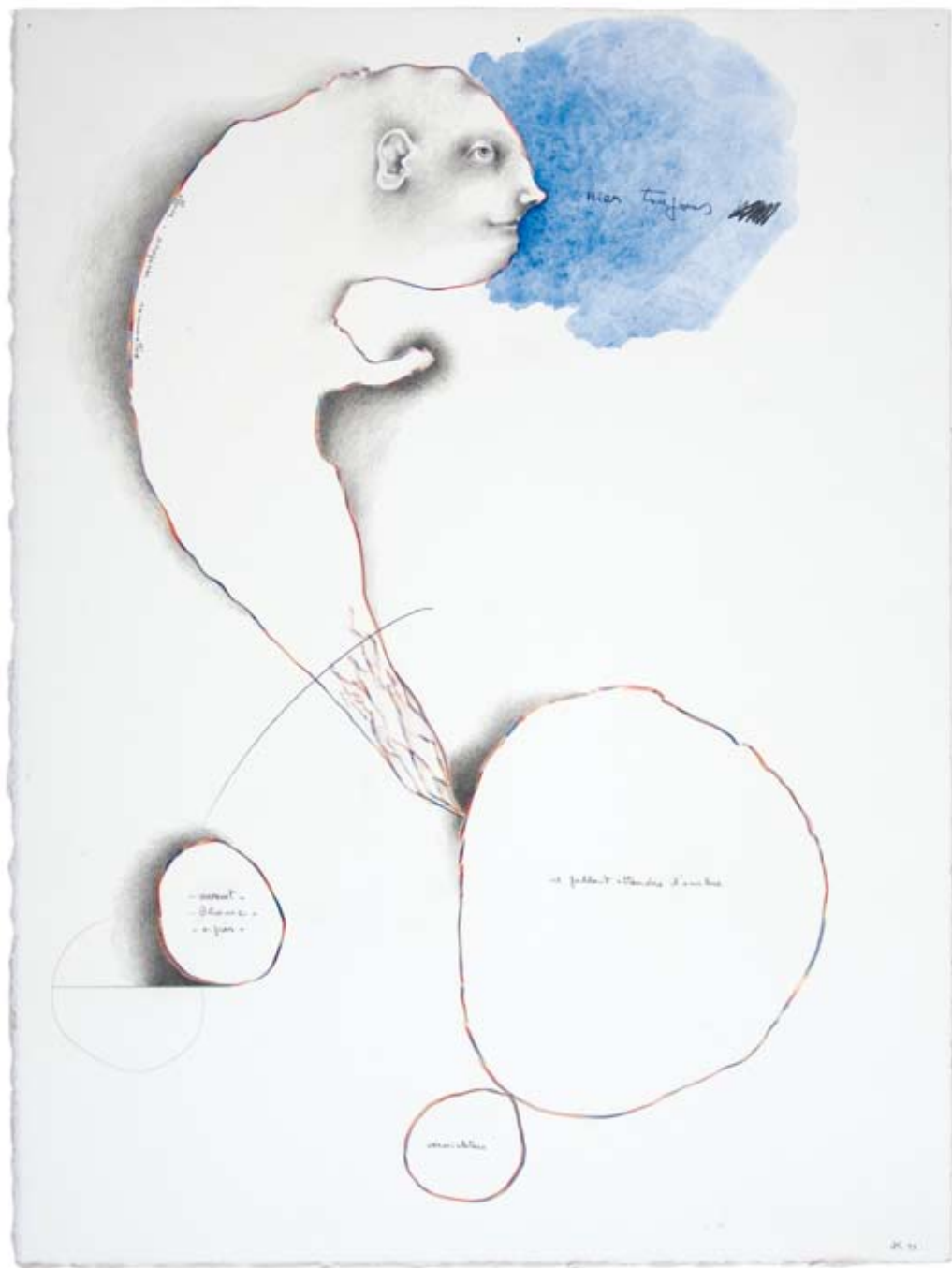
(17) *Le Fils, Apostat, Renégat, Hérétique, Hérésiarque, Hétérodoxe, Schismatique, Laps & Relaps*, KLB49594 (numéro d’internement du père de l’artiste à Buchenwald).

(18) Propos de Joël Kermarrec repris en guise d’intitulé dans le catalogue

monographique *Kermarrec Als ik kan, op. cit.*, p.22. Publiés la première fois dans les *Cahiers de psychologie* de l’Ensha de Paris.

(19) Joël Kermarrec a réalisé des dessins autour de Walt Disney et de l’image du génome humain, dont les formes se rapprochent du design des années 1960, comme pour rappeler que l’imagerie scientifique est elle aussi conditionnée par son époque.

(20) Célèbre assertion tirée des *Chants de Maldoror* d’Isidore Ducasse.



Joël Kermarrec, *Chasse aux melode, doelme et oldmee*.
Ensemble : le fils, apostat, renégat, hérétique, hérésiarque, hétérodoxe,
schismatique, laps & relaps. KLB 49594, 1993-1994,
38,5 x 28,5cm

(...) Jamais n'interviennent, au moins dans mes dessins, des choses qui seraient des fonds de caleçons comme la tendresse et la sentimentalité ou la leçon immédiate des petits démiurges. Si l'histoire personnelle arrive, elle est toujours mise en abîme ou mise à l'écart²¹. » On peut rapprocher ces remarques de l'intérêt que l'artiste porte à l'androgynie et à la lettre qui le symbolise, (*why* en anglais précise-t-il). Le grand écart et la différenciation langagière renvoient au mythe de l'Un, à l'unicité première. Dans un ouvrage sur le réel, le philosophe Clément Rosset propose de voir le réel comme ce qui n'a pas de reflet, de double, qui ne se réfléchit pas : le réel est idiot au sens étymologique²².

Lorsque j'entoure un ensemble de mots par un petit trait, lorsqu'une figure devient elle-même ce trait, ce tour, cet entourage, elle se vide de tout contenu pour nous désigner, par le même coup, ce qu'il y a en dedans : rien si ce ne sont les apparences. Aussi nous protège-t-elle de toute forme d'extériorité, d'extranéité à l'être. Nous nous consolons et nous soulageons de n'être que des enveloppes vides qui ne cachent rien de plus que ce qu'elles montrent et entourent. La beauté est intérieure parce qu'elle est visible de l'extérieur. D'ailleurs, cette « Vénus » vue de dos dans les *melodes*, censée reprendre l'image d'*Eugénie de Franval*, est perforée par un orifice et nous désigne ainsi son omoplate gauche, à la place du cœur.

Non qu'il soit aisé ou même envisageable de parler pleinement d'une telle œuvre, de cet artiste qui a enseigné pendant plus de trente ans, coopté à l'université de Vincennes de 1968 à 1974, puis à l'école des Beaux-Arts de Marseille Luminy de 1975 à 1987 et, enfin, à l'Ensba de Paris de 1987 à 2007, selon lequel « dessin et peinture, deux modes d'expression qui sont complémentaires, l'un préparant à l'autre dans une hiérarchisation du premier jet, au fini. Pour moi ces deux modes d'expression ne s'inscrivent pas que dans cette optique conventionnelle mais bien dans un rapport de proximité ou d'éloignement à la langue qui tend à les circonscrire²³. » Cette citation reprise au *Carnet Art Image* porte la marque des mots et la matière de leurs possibles jeux et

allusions. « Dame tartine comme Dame Peinture / portait dans sa bouche un corbeau / qui portait dans son bec une lune fromage / qui portait en soi une odeur d'identique » Signé J.K.²⁴

CÉLINE LETURCQ
Juin 2010

(21) *Trois dans une*, non paginé, *op. cit.*

(22) Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, « critique » 1977. (Reprise n°8, 2007).

(23) Joël Kermarrec, *Le temps, la durée, l'instant & aujourd'hui, ici. Prologomènes à un peu probable catalogue irraisonné*, *op. cit.*, p.16.

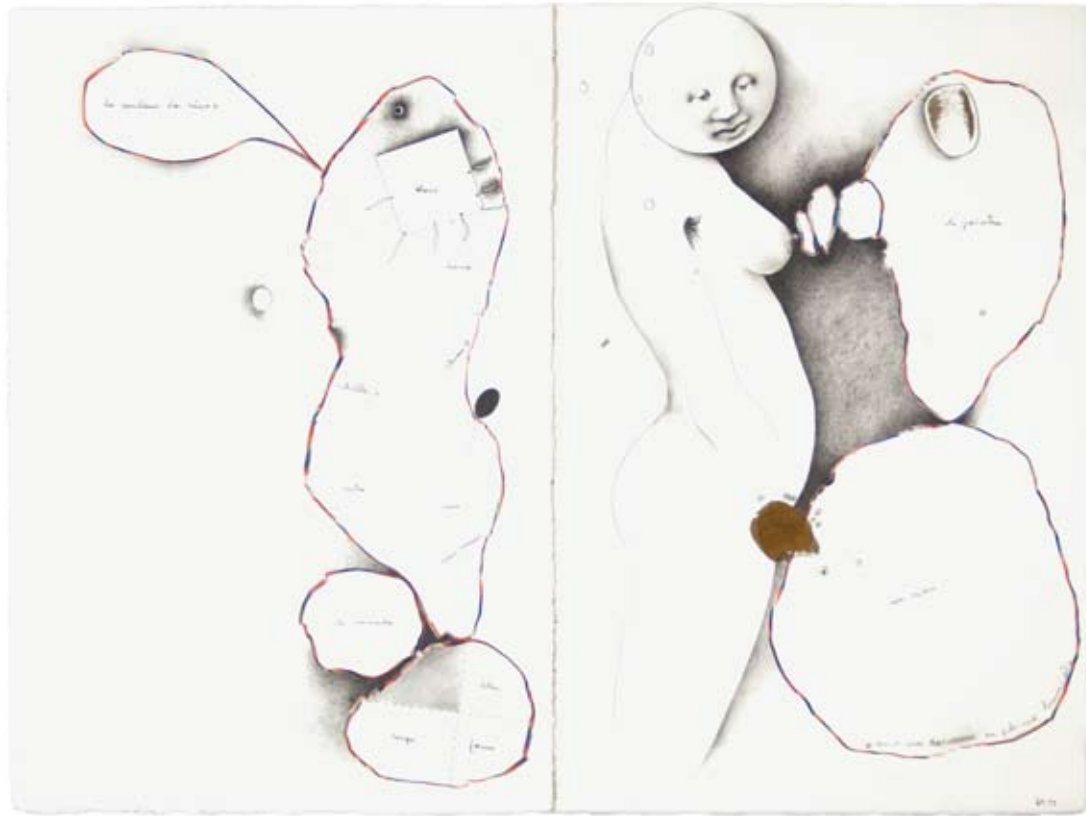
(24) *Ibid.*, p.24.



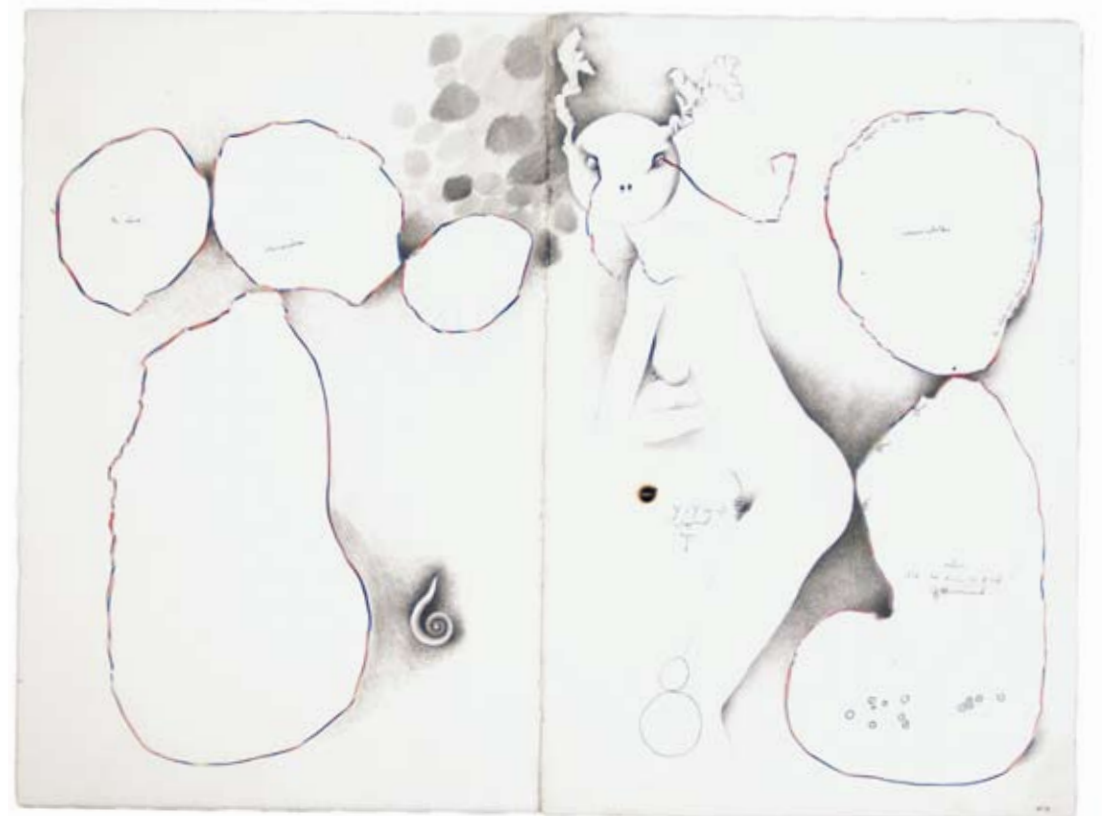
Vue de l'exposition, La Chaufferie, Strasbourg, 2010
dont *Codex lasitudinis : Ostende n'existe plus*, 1996-1997,
500 dessins-cartes postales



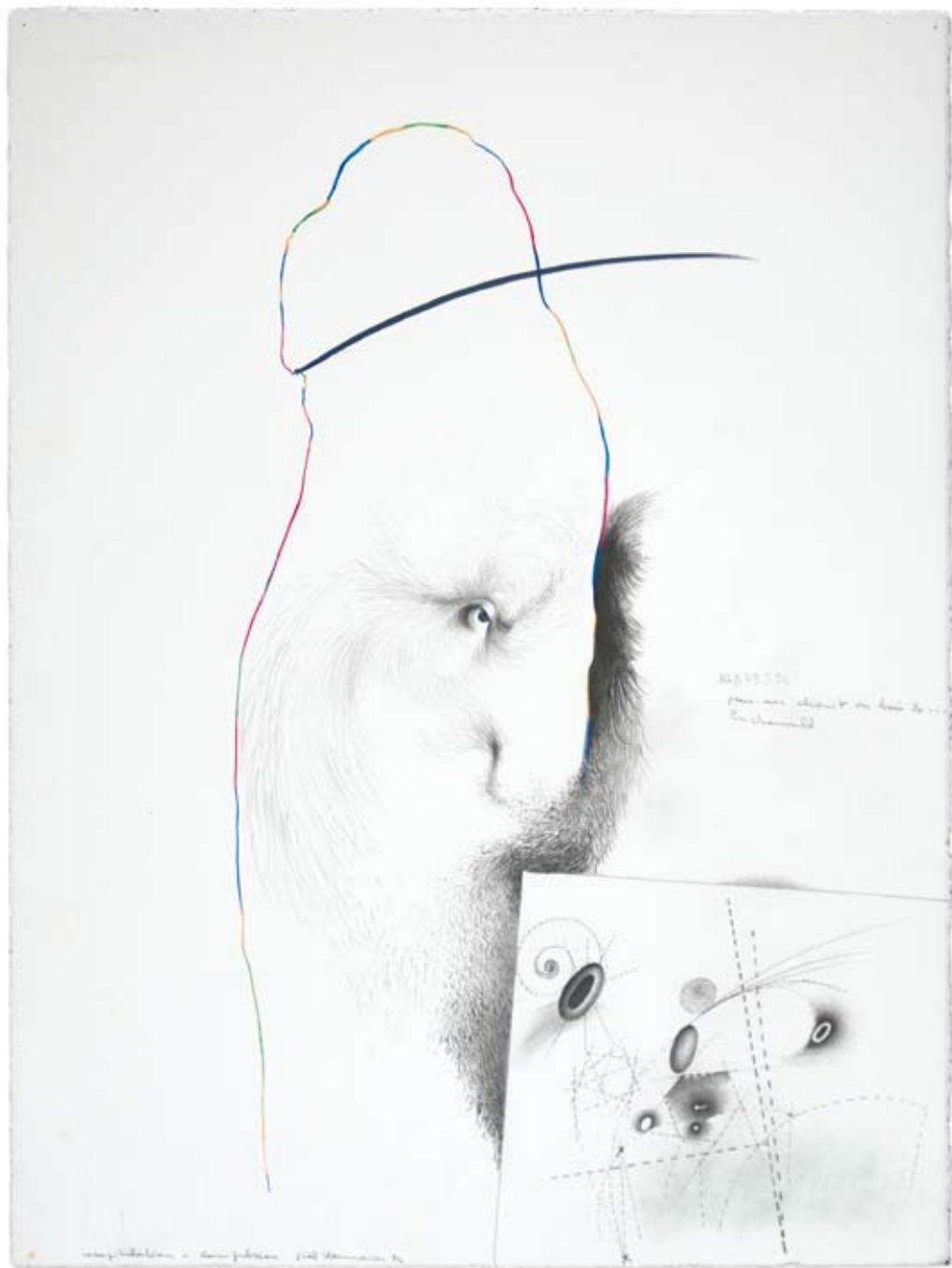
Vue de l'exposition, La Chaufferie, Strasbourg, 2010
dont, au centre, *Akeiropoiete*, 1985,
157 x 133 cm, crayon, acrylique et paillette, collection Frac Alsace



Joël Kermarrec,
Maan/Naam, 1993,
28,5 x 37,5 cm



Joël Kermarrec,
Maan/Naam, 1993,
28,5 x 37,5 cm



Joël Kermarrec, *Chasse aux melode, doelme et oldmee*.
Ensemble : le fils, apostat, renégat, hérétique, hérésiarque, hétérodoxe,
schismatique, laps & relaps. KLB 49594, 1993-1994,
38,5 x 28,5cm



IL A L'ŒIL, DONNER À VOIR LE CORPS-PSYCHÉ

Ce qui est rare, indiscutable, dans le dessin de Joël Kermarrec, c'est sa façon de réunir en une forme nouvelle, unique, un conflit tendu au plus loin depuis ce qui est le plus anciennement inscrit dans le corps-psyché.

Ce que provoque son trait et sa forme renvoie au plus natif en nous-mêmes. À cette chose qui demeure présente à chaque moment, dans chaque rêve nocturne comme dans toute vague rêveuse de l'éveil – sans que nous voulions toutefois nous y arrêter.

Ses dessins nous y forcent.

Ses jeux entre l'ensemble et le détail animent un mouvement intérieur qui tout à coup, tel un croc, captive l'œil. Le regard est entraîné ailleurs par le trait en une rondeur séductrice, mais il revient irrésistiblement vers un point acéré.

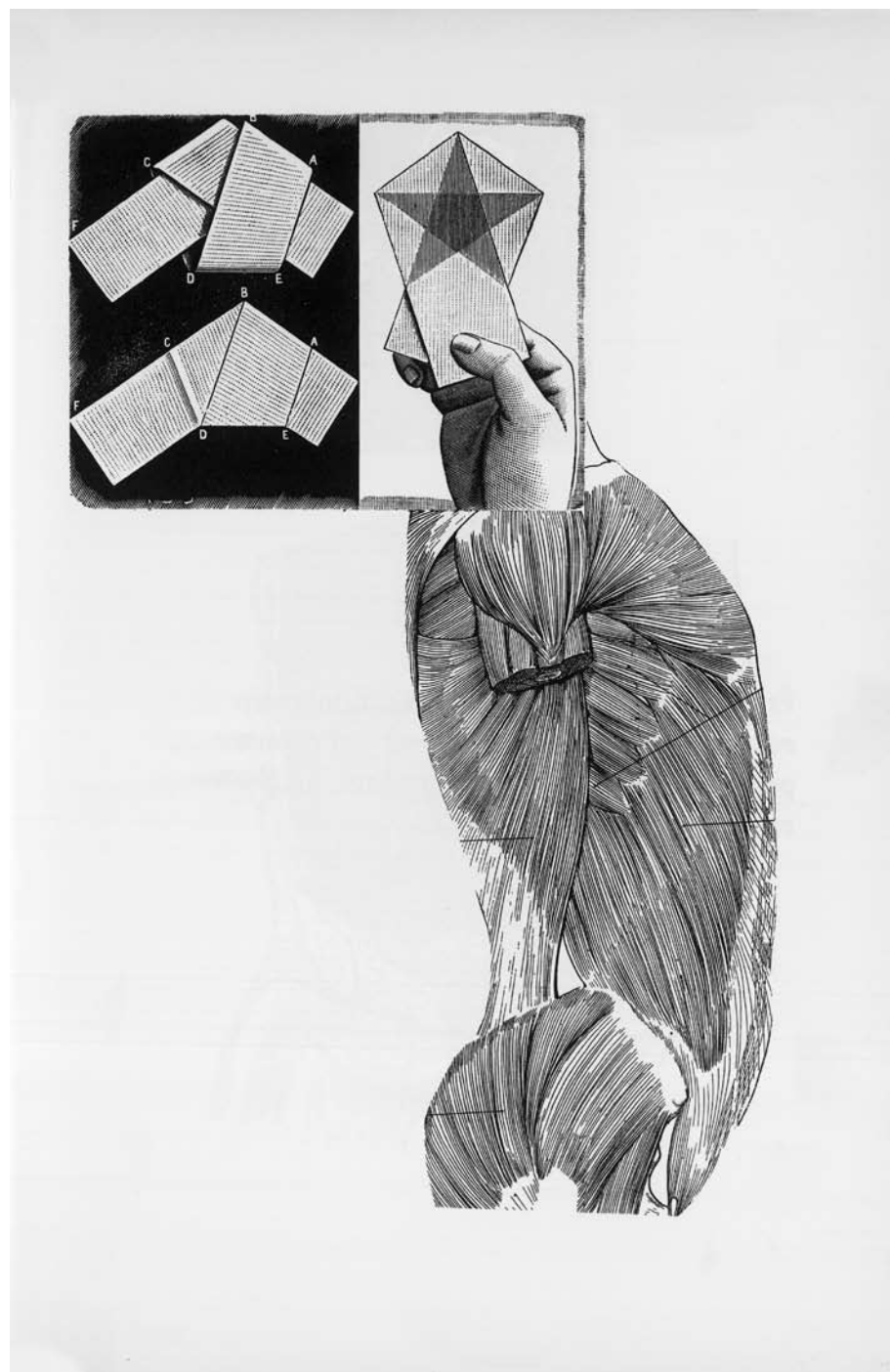
« Un soir, j'ai assis la beauté sur mes genoux.
Et je l'ai trouvée amère. Et je l'ai injuriée. »
(Arthur R.)

La belle harmonie de la promenade du premier coup d'œil, la balade de la *Saison en enfer*, trébuché sur une vulve, une pilosité, un trou anal, une brûlure en trou de cigarette, ou le pincement serré du coin de lèvres si innocemment closes, parfaites. Et l'harmonie repart, pour se rompre encore sur une nouvelle petite chose, aussi délicate que profondément gênante, pour repartir à nouveau.

« Les oiseaux penseurs se désaltèrent à une fontaine de jouvence, me strident (les trompes) le filet veineux. » (J.K., Tom Tit)

Ces déplacements du regard et du ressenti ne sont pas liés à un mouvement narratif. Ici la peinture et le dessin ne sont pas bavards en soi. C'est dans une forme que cela se passe et s'exprime: « Vois ce que je dis. » Les formes en effet nous disent quelque chose, et quelque chose de très élaboré. Et si narration il y a, elle s'efface en arrière des jeux de la forme.

Une perception hors raison d'un conflit essentiel sous-jacent, qui affleure sans dire son nom, provoque un affect particulier débordant le « regardeur ». Regardeur jouisseur sans lequel l'œuvre ainsi perçue n'aurait pu exister : « merci



Marcel D. » (hommage à Duchamp /Tom Tit).
 « Le son intérieur étreint par la crispation du
 maxillaire. » (J.K.)
 Une stridence, cri interne, silencieux, telle une
 tentative pour saisir l'instant.

La vie brève de l'instant

Surgit alors le désir désespéré de retenir l'instant.
 Cependant, il n'y a pas de vérité de l'instant, et
 c'est même là que réside toute vérité en peinture...
 À moins de vouloir attraper la lune!... ce qui
 n'empêchera pas le peintre de vouloir s'en saisir,
 et de trouver l'étoile taillée dans les cheveux
 au sommet du crâne, en remerciant à nouveau
 monsieur Marcel D. (ajout par J.K. à la « Physique
 amusante » de Tom Tit). Par artifice, en jouant du
 dessin, des couleurs et de son art, le peintre fixe
 l'instant, et, quand bien même il n'y croirait pas, il
 vise à nous le faire croire. Kermarrec met l'accent
 sur le versant leurre de l'opération, en jouant sur le
 trouble que son œuvre opère. Tout objet fera l'affaire.
 Encore faudra-t-il bien situer chaque objet,
 chaque détail, formellement, rigoureusement,
 dans l'espace de la planéité du support, papier,
 toile, ardoise... La construction de chaque dessin
 ou peinture est, elle, sans faille, « maintenant,
 maintenant... ». Jouer avec la fuite du
 temps était déjà à l'œuvre avec le dessin classique,
 que le peintre contemporain se réapproprie. Mais
 son trait va en aggraver et en accentuer la tension
 qui va se ponctuer d'accrochages du sens.

La vie des formes. I- Parlons d'abord du peintre :
 il a le choix, selon la propre construction de son
 désir – et de ses dons – il opte pour telle ou telle
 façon de capter le désir de ceux qui regardent
 l'œuvre : il peut alors choisir de se rapprocher
 d'un moment originaire mobilisable en chacun,
 ou au contraire de s'en tenir éloigné. Ce moment
 de l'origine étant toujours fictivement à recons-
 truire, étant donné que l'originaire oscille entre
 passé et présent, entre l'attraction d'un monde à
 jamais perdu et ses réminiscences dans un actuel
 et un à venir, insaisissable dans un immobile
 maintenant. Le mouvement de l'un à l'autre s'ef-
 fectuant dans une « différence » que va tenter de
 fixer le peintre. Il joue de ce double registre par ses
 exercices graphiques et picturaux, et introduisant

de l'inattendu, ce qui va tendre à nous surprendre,
 à nous égarer, tout en cherchant notre complicité.
 Kermarrec mène le jeu au plus extrême, du plus
 ludique au plus chargé de gravité.

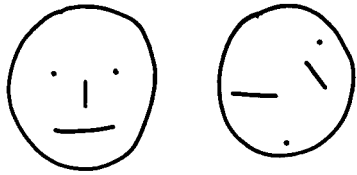
L'atelier, le commerce avec les œuvres et les
 Écoles, ou toute autre transmission – que le
 peintre doit maîtriser – vont lui fournir les instru-
 ments de ses choix. Mais à la fin il est lui seul, seul
 avec le modèle qu'il représente ; eux seuls, seul et
 seule (modèle, médole... nous verrons combien il
 lui en fera voir...).

La référence aux maîtres est dense, omniprésente.
 À la suite du « *Deus artifex* » des icônes byzanti-
 nes et de l'« *Ut divina pinxit* » de la Renaissance
 italienne, il affirme « *Als ik kan* /comme je le
 peux », ainsi que l'a inscrit Van Eyck (en flamand)
 sur le cadre de la toile *L'Homme au chapeau rouge*,
 citation itérative de Joël Kermarrec.

II- L'image et le texte. Plusieurs voies sont ouver-
 tes : l'image et aussi le texte. Texte visible, certes,
 mais à la limite de la lisibilité, ou caché en arrière
 d'une colonne, d'un détail, pris dans une guir-
 lande, enclos dans une bulle... (nous laisserons de
 côté les questions ouvertes par la signature). Nous
 retrouvons ici le « phylactère » en peinture et on
 pourrait croire qu'avec le jeu entre texte et image,
 on s'éloigne de l'originaire et de ses jeux, car on
 croit volontiers que de tels jeux avec l'écrit ne s'éta-
 blissent que bien plus tardivement chez l'individu.
 Nous allons voir qu'il n'en est rien. C'est dans ce
 même temps initial, celui des premières construc-
 tions mentales, que les premiers jeux entre les
 textes et les images commencent à se construire, et
 vont par la suite accompagner leurs réminiscences.
 En ayant évoqué les voies d'accès à une pensée
 première, ancienne ou onirique – pensée oubliée
 et certes recouverte ensuite par la pensée du
 verbe – il faut compléter cette approche par un
 bref rappel des découvertes qui concernent le tout
 début des premières représentations d'images ou
 graphiques (d'autant que ces travaux sont récents
 ou peu divulgués).

Dès sa naissance, l'enfant réagit et reconnaît
 le tracé symbolique du visage sur une plaque
 lumineuse. La découverte d'une « lecture »
 innée par le nouveau-né de l'image symbolisée
 à l'extrême d'un visage – faite de traits et de

points – qui se détache sur le blanc éclatant, déstabilise les certitudes des adultes. Et pourtant voilà le fait d'expérience : seule la première icône, un ovale avec deux points et deux traits en représentation d'un visage, tracé sur un verre opalescent, déclenche excitation et envie de téter (et cette excitation du bébé va à la rencontre de l'excitation du mamelon du sein de la mère). La deuxième icône, le même ovale rempli de ces mêmes traits et points mais cette fois épars, qui dessinés ainsi ne font sens pour personne, laisse le nouveau-né indifférent (cf. ill. visages dessinés par J. Kermarrec)... le voir pour le croire... Ensuite, avec le « premier organisateur du développement » (Spitz) qu'est l'échange des souri-



res – sourires/réponses entre l'adulte maternant et le nourrisson – les jeux avec le langage vont permettre qu'advienne la langue orale. Mais qu'en est-il pour l'image et pour un texte écrit ? La perception des images évolue très vite. Après la découverte immédiate du symbole du tracé d'un visage, c'est très tôt que l'enfant va faire la différence entre la lettre et l'image. Il ne se contente pas d'aimer jouer avec les lettres d'un alphabet, il a aussi une reconnaissance fine de la différence entre dessin et écriture, et ceci au fur et à mesure des progrès du langage oral. « ...sine », je dessine ! « ...cri », j'écris ! énoncera-t-il au stade du gribouillage. Tous les jeux avec le plan excitent sa pensée ; à partir d'un an, avant la marche, il cherche à agripper une image qu'il désigne déjà verbalement, et il tente ainsi de s'en emparer. Il prend déjà grand plaisir à écouter et voir des comptines et des récits en textes et en images. Son intérêt pour les livres est vif, source de jeux très variés (et ceci que les parents soient ou non lecteurs, car c'est une capacité innée). Pourquoi Citroën ? questionne un enfant de deux ans à qui on lit l'histoire des « Bébé chouettes » dont la mère est partie dans la nuit, lisant à sa

façon la phrase inscrite : « Je veux ma maman ! ». Le signe-guillemet, transformé en chevron de la célèbre marque, révèle ici un magique contre-pouvoir de la lettre, (signe de vitesse appelé en renfort pour contrer la disparition ?). Chez Kermarrec prendront une place analogue, à côté des lettres, des signes énigmatiques, telle l'esperluette, ou encore les points entourés d'un cercle rouge et autres détails raccrocheurs, qui viennent semer le doute sur le sens véritable du propos. Les deux registres – image et lettre – vont évidemment de pair, mais ils se sont développés selon deux parcours singuliers : progression duelle dans la « différence » pour citer Kermarrec et reprendre ici avec lui le concept de Derrida. Retravaillés, réinterprétés par l'artiste, ils vont révéler des antagonismes, des conflits profonds, et un retour à un premier instinct qui ne veut pas se laisser oublier. Rappelons aussi que d'une forme mère, forme bulle, vont naître les premiers dessins enfantins, en des cercles mal formés d'où adviendra d'une part la forme « bonhomme », quand l'enfant dessine, et d'une autre part une première écriture (nommée ainsi par l'enfant « 'cri /j'écris ») avec des enchaînements de cercles, guirlandes en broderies de petits ronds et de tortillons. Ces formes, qui précèdent l'écriture achevée, sont à l'œuvre dans le secret de la pensée enfantine. Le phylactère apparaît donc marqué par la différenciation et par l'antagonisme initial entre la forme dessin et la forme écriture. Aussi bien que la parole, ces formes de représentations sont des instruments permettant à l'être primitif de s'exprimer, et de triompher de ce qui fait obstacle à ce qu'il désire.

Retour aux œuvres

Avec la série « Chasse aux melode, doelme & oldmee » l'écriture se retrouve porteuse d'un pouvoir originel d'excitation. Le jeu texte, bulle, image, qui pourrait paraître, trompeusement, mettre de la distance avec l'excitation primaire, en fait nous en rapproche. L'usage du phylactère est certes différent de son usage classique dans l'histoire de la peinture, mais il retrouve aussi ses fondamentaux ; ainsi, après H. Damisch, D. Arasse a montré comment les peintres italiens renaissants utilisaient, avec les jeux de la perspective, des jeux d'effacement dans l'image des paroles dites par





Joël Kermarrec, *Vingt et un clous creux pour ceux qui savent*, 1991,
151 x 137 cm, crayon et peinture acrylique, collection Frac Alsace

l'ange de l'Annonciation énonçant la prédiction divine, pour traduire la part due au mystère de la conception par la Vierge du Fils de Dieu. Cependant, ici, dans les œuvres, ce qui frappe tout d'abord, c'est l'espace blanc et vide des bulles. Au milieu de la plage blanche, un mot infime, si petit que l'œil curieux doit s'approcher, se pencher pour suivre une ligne de texte. J'y vois en premier lieu un travail sur la disparition. Les bulles se déforment, devenant profils, visages, ou objets semés de trous ou d'un œil dévisageant. Plus l'écriture ressemble et s'approche du trait dessiné, plus la suspicion de tromperie, la sensation qu'on nous cache quelque chose, devient insistante. La bulle devient trou de serrure et accentue le regard voyeur. L'artiste est coutumier de ces renversements. Motif de l'œil, ou œilleton, qui devient cible, et se retourne en objet pointu. Et il y a les niches de la douleur, brûlure, plomb ou cigarette, lames, poinçon, scalpel et outils divers, menaçant le corps et les os (le terme médical pour la douleur d'un os fracturé est « douleur exquise ») ou encore les morceaux épars d'un mini-pantin Pinocchio (pochette cadeau « Bonux » réclame de la lessive éponyme) dislocation douce qui côtoient des chairs ouvertes sur des os dénudés. Il n'y a pas de renoncement, jeux et jouets mènent la danse. Le stride enfantin ne s'effacera pas, ni la douceur d'une nuque penchée. Référence détournée à l'« Enfance maîtresse » (Éluard), fille jumelle du Rêve surréaliste.

Jeu de la présentation des objets, souvent reliés au souvenir d'enfance selon l'autobiographie du peintre : omniprésence de la spirale du coquillage, plume de geai pointillée et bleue, pavé d'Ostende, surface grenue de la brique devenue galet... Présence enfin du sexe féminin, tantôt en premier plan, tantôt excentré. Un sexe de femme dessiné ou peint n'équivaut pas au seul désir génital. Le sexe joue comme tentation, porte ouverte et/ou fermée vers toute curiosité... Voir... : car il y a aussi le désir tout cru... C'est un tire l'œil, un piège de l'artiste. Je choisis de conclure sur ce point en privilégiant une position réservée, conforme au propos freudien, un accent mis sur la connaissance : c'est toujours le sexe qui mène à tous les savoirs. En faveur de mon interprétation, la présence constante dans l'œuvre, jouxtant les appâts sexuels, de citations reprises

dans l'histoire et la matérialité de la peinture, explorée, détaillée morceau par morceau en autant d'invitations à aller y voir. L'art est souverain (*Als ik kan/ Autant que je le peux*).

Planches/Commentaires

(il s'agit là d'interprétations – et censures – toutes personnelles, au hasard)

La femme en visage de lune est rêveuse. De son sexe sort un trait serpentin fait avec un crayon aux multiples couleurs, lequel mime un texte écrit mais qui saute aux yeux comme une éjaculation en finesse, redoublé par un même trait sortant du sein et un autre émis par des lèvres d'une harmonie parfaite. Que tait-elle donc avec hauteur de son regard en coin... brûlures de cigarette et points entourés d'un cercle rouge pour souligner l'idée ou marquer l'erreur, le doute, les pourquoi. Une autre a une paire de virgules en guise de narines ; humour à humer. L'ombre de la femme dessine en creux l'aréole d'un sein... Jeux des ombres qui révèlent ou cachent. Yeux avec pupilles à la Pisanello étirés dans une curiosité obscène. Vite arrêté par un signe interposé, ésotérique, le sexe féminin représenté par la lettre Y, chiffre de l'androgynie primitif (ou simple graffiti adolescent) motif répété chez Kermarrec (« le secret du féminin, continent noir du sexe, est dans Isis »), un Y qui jamais ne saurait être divisé.

Les bulles dessinent avant tout la présentation du vide et tentent de le remplir. Pureté de la nudité, mais le téton est saillant et les poils touffus ardents. « Loin des penseurs en batterie, homogénéisés, aseptisés... loin du corps si crémeux et meringué, dans les écrits de nos jours... faisons vite des corps en image, du déviant, du pluriel. » (J.K. Tom Tit)

Les Motifs graphiques sont répétitifs avec l'insistance des lettres, et encore les esperluettes, virgules, petits trous... et aussi les formes géométriques, au fondement de l'art de peindre. Toujours alimentés par une signification symbolique et des citations picturales, reprises de formes, carré (c'est celui de la *Mélancolie* de Dürer), damier quadrillé, triangle, pyramide, étalonnage, sphère, spirale, perspective, ligne, point encerclé, etc. ou encore le nœud d'Isis « souvent peint, dans la tradition, comme nœud devant l'entrejambe du Christ crucifié ».



Joël Kermarrec, *Chasse aux melode, doelme et oldmee*
Sade et Eugénie de Franval en Hermes, 1993,
 38,5 x 28,5 cm



Joël Kermarrec, *Chasse aux melode, doelme et oldmee*. Ensemble : *le fils*,
apostat, renégat, hérétique, hérésiarque, hérérodoxe,
schismatique, laps & relaps.
La sixième plaie., 1994,
 38,5 x 28,5 cm

? Que dit &. Avec « Le retour du père et la sixième plaie », au devant le Christ familial, qui a le bras gauche sectionné (sixième plaie) une esperluette « & » s'est substituée au linge. Une autre « & », redoublée, dit quoi ? La réponse est dans une ligne de texte : « sixième plaie – sciée au retour de Buchenwald KLB 49594 ». L'autre « & », entre des taches en graphite, désigne aussi la peinture même. Le retour est un fait, la fin de la Solution finale, qui reste à jamais questionnée en un conflit qui est lui sans fin. Insistance sur la tache, l'ombré, le savoir-faire pour rendre le clair-obscur. Le père encore. Maturité.

Je l'appellerai bulle visage. En dessous du trait noir aile de corbeau, formant bonnet, le profil qui se détache en pilosité ose à peine se fondre vers la balade en forêt, au bois du « *Konzentrationslager Buchenwald* ». On suit le phylactère : « pour un chant », celui du poème, de l' Erbkönig. Lutte pour ne pas être réduit à un nombre, présence de l'allemand, la langue, le lied, le Roi des Aulnes : à moi ! Goethe ! ton chêne, dans la forêt même de ce camp-là, dit-on, agreste Buchenwald. La matricule apparaît un peu pâle, sans doute plus près de la réalité, le plus souvent dissimulée sous la manche. L'œil, en plein centre, en dit long sur tout le temps passé dans le lager, et plus encore sur l'absence, l'attente du retour. Regard qui projette la hache. Le thème de la hache, objet tenu à lancer à la volée, qui est représentée dans son mouvement, dans des attaques, dont celle qui vise la tache en peinture, couleur souveraine, bleu outremer. Associée à l'histoire du paradoxe de la hache de la toile de Magritte « qui vient de couper l'arbre et qui, unie à la souche, repousse comme l'arbre avec les racines ». Autrement dit, la vie ne meurt pas : retour à la case disparition.

La série des « *Dégueulis* ». Un visage se dégage de la spirale du jeu graphique, paraissant sortir du fourré feuillu. Regard incertain, paupière close ou pupille aux aguets ? – mais pupille étrange car elle est blanche. C'est l'homme des bois, l'être menaçant et invisible du lied, et la mort, vraie cette fois. Erbkönig, cavalier, presse ton cheval, sauve l'enfant ! Fente profonde, large trait sombre d'une écorce d'arbre ou vraies lèvres prêtes à énoncer la sentence ou à dire la paix ? L'énigme demeure et l'angoisse va et vient, enchaînée à ses rêves devant des yeux fermés.

Jeux du regard qui observe et attend. Que dire de ces amas bosselés, dévergondage de bulles et mots épars qui forment verrues d'un visage difforme, ou de cette femme enturbannée... forme fantôme ou ludique ou lubrique. Au choix. Vastes mondes inexplorés, continents blancs. Énigme du phylactère... Avec la citation en peinture : le carré est toujours là, son remplissage en amas de traits courts pseudo-cinétiques est une reprise des « cadavres et miroirs » de Jasper Johns. Traits hachés en chaînes entrecroisées, dérivés primitifs, peut-être, d'entraves ou de lettres enlacées. Le modèle/médole, etc. omniprésent est obstinément attaqué, réduit à ses anagrammes, dont la liste est affichée dans l'atelier du peintre : « Il y en a 720 » ! ou bien figuré en un amas de lettres éparses et menacé d'être réduit(e) à rien. Est-ce bien sérieux ? (le modèle du *Chef-d'œuvre inconnu* balzacien conservait, lui, avec son pouvoir de fascination un pied unique parfait). Le modèle résiste à être rétréci jusqu'à l'invisible. Elle réplique par un regard quelquefois inquiet de sa disparition ou bien moqueur, « jalousie feinte » d'Eugénie de Franval. La fille initiée par son père doit durer pour l'éternité, avec la continuité emblématique du profil de Sade. Tout ceci n'existe pas sans l'exactitude, la perfection du trait, et de la composition. Là, pas de tricherie, tout est sincère. D'où l'insistance sur la tache peinte en couleur précieuse, bleu outremer, ou noir émeri. Haute forme qui absorbe dans une même attraction le regard de modèle/médole et le nôtre. De chair et d'os. C'est peut-être l'emblème même de l'œuvre : la grâce d'un squelette « ô la belle, quelle ossature charmante ! ». Un crâne nous fait de l'œil ou chante (les paroles de la chanson, « À la claire fontaine », à la place laissée libre des lèvres) en montrant les dents. Vanité sans mouche. Un détail, brève esquisse lubrique, accroche le regard. Les belles écorchées inclinent le rachis pour tendre vers nous leur charmant visage, invitation à la danse macabre. Ensemble, nous ne mourrons jamais, semblent-elles dire. Le phylactère vient renforcer l'énigmatique. Dialogues des images, complicité mystérieuse...

MARIE BONNAFÉ

Pour Joël Kermarrec, parce que nous sommes les enfants de ces temps-là, et que nous le revendiquons. Paris Juillet 2010



