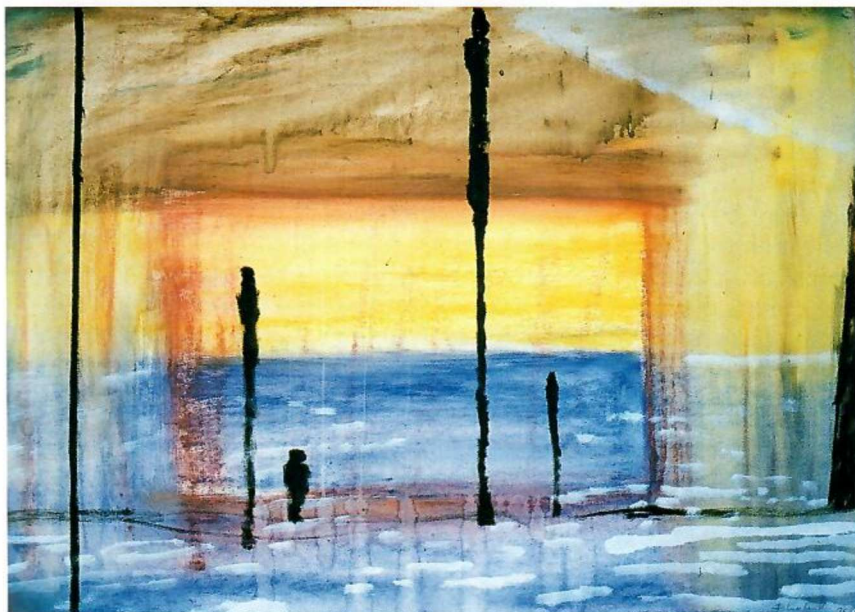


GÉRARD THALMANN
Œuvres sur papier
présenté par Jean-Philippe Chimot



1. Réminiscences, 1996,
gouache et huile sur papier Arches, 75 × 105 cm.

Dans l'œuvre de Gérard Thalmann:
huit escales

Entretenir commerce avec les arts du dessin et de la peinture — entre autres — ne relève plus de l'utilité. Que l'on pense au texte de Kleist, où le paysan passe commande au peintre, accumulant les précisions, et où l'on voit que le tableau à venir pourrait se résumer au discours des désirs d'un commanditaire imaginaire: faites ce que je voudrai et... je vous paierai. Rendez-moi service. Service nécessaire? Non, sans doute, puisqu'il ne s'agit que de la revendication *je veux voir ce dont j'ai besoin* ou *j'ai besoin de voir ce que je vois déjà* ou *ce que jamais je ne pourrai voir*.

Voici venir alors des figures, des trajets de la pensée magique: confirmer, conjurer, s'appropriier symboliquement, manquer un coup mais se mettre en condition de sentir, de se sentir comme si l'on y était, comme si on tenait sa proie. La pensée magique était utilitariste; la pensée moderne, scientifique ou esthétique, ne l'est pas. Elle est différenciée. Elle l'est si elle ne confond pas le proche et le lointain, le réel et le simulé. Elle est moderne — scientifique ou esthétique — si elle n'attend pas le résultat immédiat. La pensée magique vivait de l'illusion d'être toujours efficace... Du temps des grandes lumières bourgeoises, on disait qu'elle ne l'était jamais, et... on n'échappait pas au piège de l'utilitarisme. En s'acharnant à montrer que la peinture servait à quelque chose si elle était réaliste, on a montré qu'il n'y avait pas de réalisme possible, et que l'art n'était fondamentalement pas utile. *Seulement* nécessaire...

Il y a eu depuis cent ans beaucoup de grandes manœuvres autour du statut de l'art. Elles n'ont guère cessé, car elles n'ont pas abouti; elles sont donc susceptibles de prendre sans cesse de nouvelles formes. Une position est de vouloir que l'Art apporte au moulin de la Science, soit qu'il la devance, dit-on, soit qu'il la fasse comprendre, soit que par miracle, il parvienne au même résultat par des voies entièrement différentes. Mais les avancées de la science décourageant les bons esprits, on s'est tourné vers une convergence avec la pensée magique. Cela allait à la rencontre d'une des défaites du positivisme, de la découverte des cultures qu'on ne nommait plus primitives, d'une critique — euro-américaine — de l'eurocentrisme, de la reconnaissance des territoires de l'inconscient. La pensée magique, l'art comme magie, voilà qui a réveillé les esprits, excité les désirs, rapatrié la modestie. Mais cela ne fournit pas plus la solution interprétative que ne le faisait la figure des coursiers jumeaux de l'Art et de la Science tirant le genre humain vers le haut, puisque la pensée magique tient que tout acte est utile. Faire effet de magie, c'est encore rendre service, avec d'autres oripeaux. Donnons au problème la formulation suivante: comment donner du plaisir sans assouvissement, comment offrir du sens sans solution ni conclusion?

Gérard Thalmann n'ignore rien de ces pièges, il est né parmi eux, comme chacun d'entre nous de cette partie du siècle. Ne pas faire œuvre d'art n'ôte

rien à la validité d'une position devant l'art, et nous pouvons partager cette position avec les artistes: il n'y a pas d'ineffable qui ne puisse se dire, de différence qui ne se convertisse en rapport, même difficile. Jamais la pratique et le commerce avec l'art n'ont été aussi désirés, répandus, exercés; jamais les acteurs sociaux ne se sont autant mis en position consommante ou agissante. Tous ceux qui se disent, se sentent artistes, même s'ils ne font pas grand chose, ont absolument raison comme symptômes et comme acteurs. L'art et les artistes parlent de mort comme ces octogénaires illustres qui ne nous quitteront que pour nous laisser leur statue et leurs héritiers.

Que fait Gérard Thalmann, que nous fait-il, à quoi joue-t-il? Cette fois il a réalisé quatre-vingts œuvres sur papier, les unes sur *Rives*, les autres sur *Arches*. Ces œuvres — terme générique — ne relèvent en commun que de la définition sibylline et peu excitante de *technique mixte*. Si les médiums étaient chacun une langue, ces œuvres en parleraient plusieurs: craies de cire, acrylique, huile, aquarelle, gouache. Il faut alors souhaiter que l'amateur lise ces parlars différents, les apprécie les uns par rapport aux autres, épouse et déjoue les surprises, voire les déplaisirs furtifs de tel effet produit par tel médium. Stratégie complexe. Sauf si comme les héros du quotidien que nous sommes tous, nous acceptons de nous lancer sur ces itinéraires non carrossables et peut-être sans aucun sentier, ou alors, comme dirait Heidegger, *Umwege*, des chemins qui ne mènent nulle part.

Recevoir, apprécier une de ces œuvres suppose de s'éloigner de l'immatérialité convenue de l'*image*, et cheminer, semble-t-il en remontant, mais aussi en descendant si possible le fleuve de l'agrément, remonter vers la genèse, rêver, sinon se demander avec urgence comment cela a été fait: qu'est-ce qui est venu avant, par-dessus; ce qui est dessous et transparait est-il un repentir suivi de réconciliation? Toutes questions auxquelles on ne pourra pas répondre, et si le peintre le sait, et le dit, il y a du bonheur et du projet à l'oublier pour revenir à l'état de considération à peu près simultanée du premier regard. Une curiosité qui ne sera satisfaite que sur le plan des plaisirs interrogatifs.

1. *Réminiscences* évoque les hautes statues longilignes de Giacometti. Trois d'entre elles scandent un espace. C'est l'eau qui est évoquée, avec un ciel jaune. Sur cet ensemble haut-bas jaune-bleu *naturel* s'enlève une sorte de cadre rouge, imprécis mais dominateur quand même; cadre ou encadrement d'une scène de théâtre ou de cinéma. C'est et ce n'est pas l'évocation d'un tableau dans le tableau — indice de réflexion, de retour sur ce que l'on fait et la possibilité de le faire. On s'aperçoit alors que plusieurs éléments dans l'œuvre jouent sur le cadre/hors cadre: une ligne noire à gauche s'apparenterait à un quatrième Giacometti, surdimensionné ici; le plus grand des Giacometti sans tête, un mince et haut triangle noir à droite, énigmatique. Mais aussi les signes-statues ont-ils le bas estompé, comme si c'était un reflet, ce qui remet en circulation perplexe les Giacometti et leur

parti d'allongement extrême, démonté ici en motif + reflet... Mais encore revient-on vers l'aspect de la surface colorée. Deux éléments frappent: sur le bleu, des bandes claires figurent une sorte de saturation lumineuse de reflets, comme la surexposition hypnotisante de certains films¹. D'autre part, toute la surface de l'œuvre est attaquée, transformée par des coulées d'eau qui délavent la gouache. Cela confère à l'œuvre, par associations d'idées, quelque chose de mélancolique².

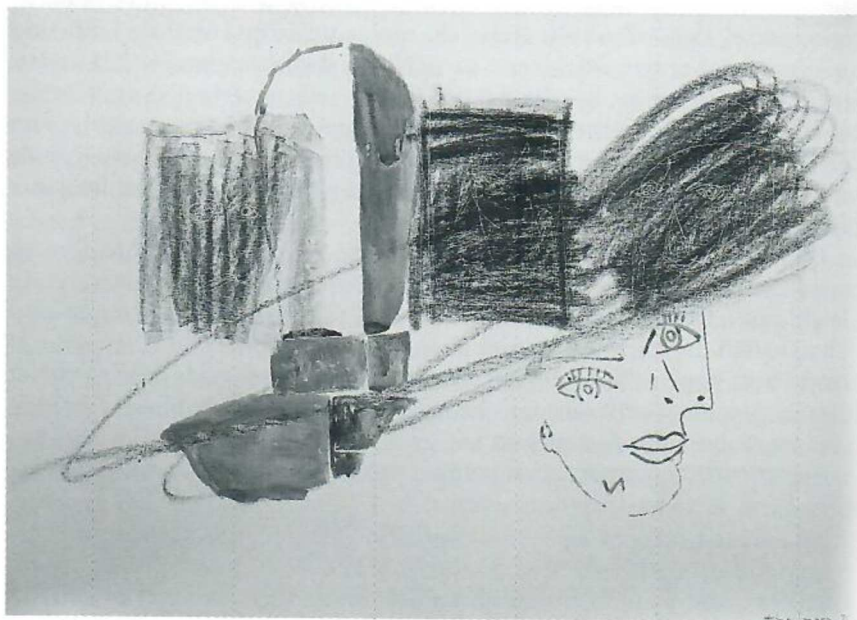
On peut savoir, si on connaît un peu Gérard Thalmann, qu'un réseau de relations le relie à la présence de Giacometti à Paris, à ses œuvres, à quelques artistes plus ou moins célèbres venus de Suisse. Cette réminiscence prend alors, sinon du corps, du moins un corps, celui de l'individu qui a produit l'œuvre. Mais cette particularité demeure plate, et à la limite, sentimentale si on ne la relie pas au système très incertain et très implacable, à la fois labyrinthe et polygone de tir qui nous intéresse aux œuvres d'art pour peu que, mortes comme elles sont, elles nous donnent envie de vivre pour (non pas en savoir, il y a d'autres moyens) mais en imaginer plus.

Un atelier, un cimetière, un théâtre, la mer, une vieille chambre d'hôtel, la présence insistante et distante d'un sculpteur contemporain très reconnu, l'huile revenant sur l'eau... et sur ce papier-ci la maladroite juxtaposition et succession du langage écrit, qui peut seulement signaler que l'espace et le temps, avec tout ce dont nous les avons remplis depuis des millénaires, et tout ce que nous entre-faisons chaque jour, sont intouchables à l'écriture dans les rapports qu'ils exposent ici.

Regarder de ces œuvres, c'est comme participer à une fuite sans fin (l'Art imite l'Art, il ne renonce donc jamais).

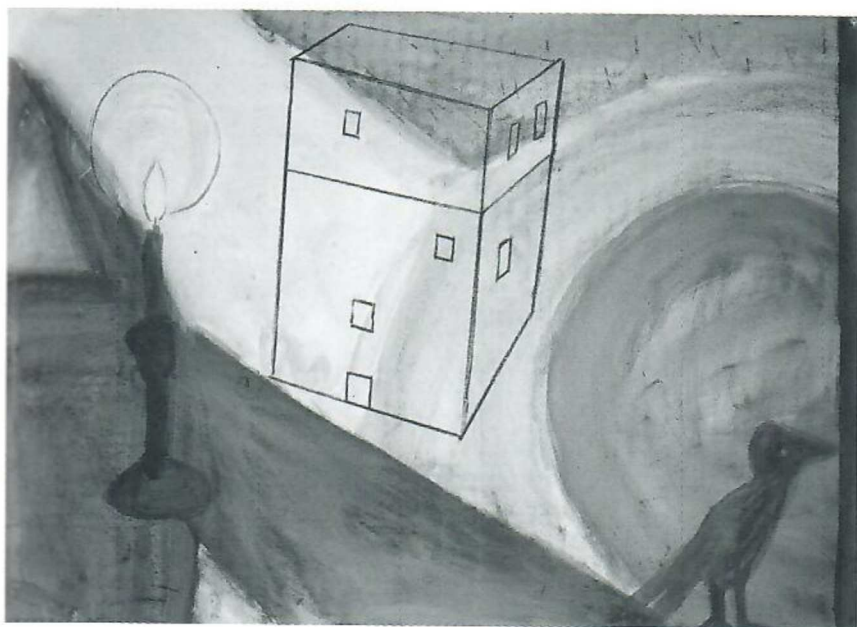
1. Je pense, par exemple, au moment de la remémoration du meurtre dans *Suddenly last summer* de T. Williams et J. Mankiewicz, quand ce qui ne peut plus être présent le redevient pourtant, refait surface: le temps passé change l'espace présent en lumière.

2. Ou bien le papier peint est dégradé, ou bien il a plu sur la vitre invisible de la quatrième dimension du cube figuratif, ou bien enfin c'est la mémoire qui «en prend un coup» à plonger dans un passé — mais ici plonger c'est flotter — à la surface du papier.



2. Figures, 1995
aquarelle et craie de cire sur papier Rives, 75 x 105 cm.

2. Dans *Figures*, ces visages gravés dans les surfaces à la craie de cire, comme des sortes de fantômes, et ce face-profil picassien, un peu ironique, se juxtaposent sur un fond blanc, sans pesanteur et opposent deux sortes de traits, celui qui couvre, large et gras, et celui qui, en incisant, précise et découvre.



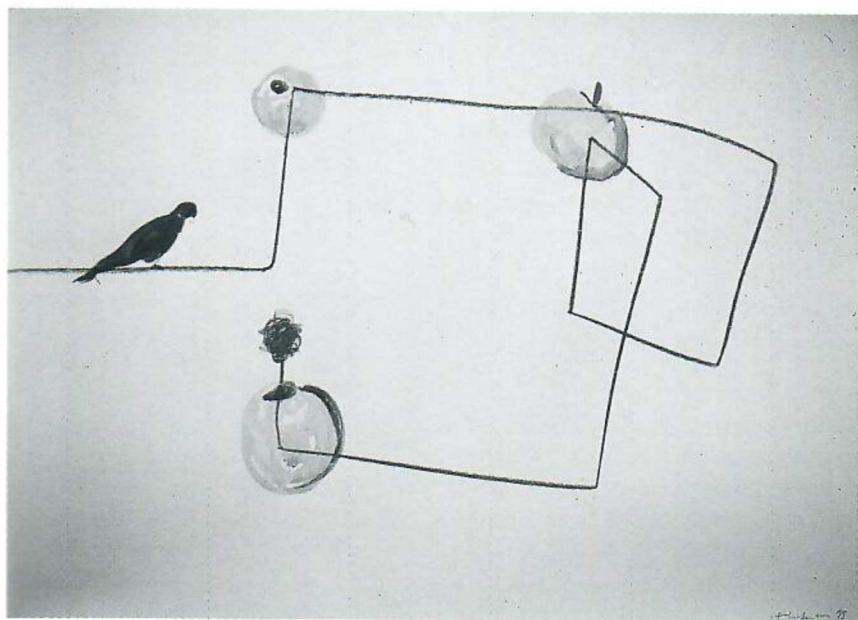
3. Conte, 1995
gouache et craie de cire sur papier Arches, 75 x 105 cm.

3. Avec *Conte*, le titre propose déjà un passage, un oiseau bleu à droite, un bougeoir de la même couleur à gauche, des zones de couleur franche, une maison stylisée au trait, transparent volume, rien que des objets de convention, de l'inexplicable. Le titre (Thalmann en met toujours) vient quelquefois de manière évidente, apparemment illustrative (renversement d'utilisation dans les termes très symptomatique des liens que tisse le langage); d'autres fois, il intrigue: il est comme l'autre verre d'un stéréoscope, donnant profondeur et relief métaphorique à une image plate. C'est le mot du peintre, le spectateur essaie de s'en emparer, le réfère à son matériel (ici, par exemple, c'est l'univers enfantin, le romantisme d'un Hoffmann ou d'un Schumann, la nuit, un vitrail).



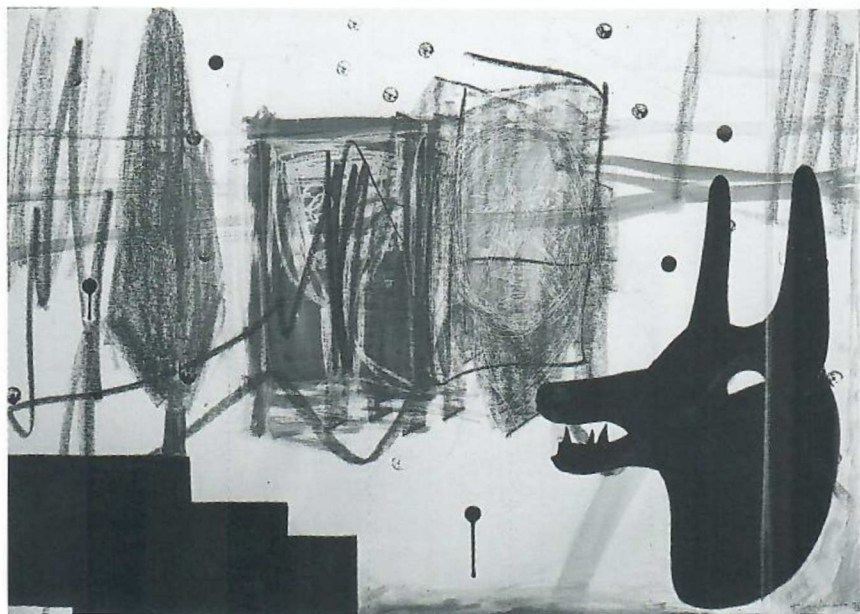
4. Paysage, 1995
gouache, aquarelle, cire sur papier Arches, 75 x 105 cm.

4. Passant à *Paysage*, un autre récit pourrait s'esquisser, qui mènerait vers l'exotisme (le babouin me pousse à trouver une touche de savane aux arbres de gauche); j'y perçois aussi de l'*Atelier*, à cause du tableau dans le tableau avec ses montagnes bleues et son lac ombilical. L'œuvre s'installe entre la peinture possible et le récit impossible.



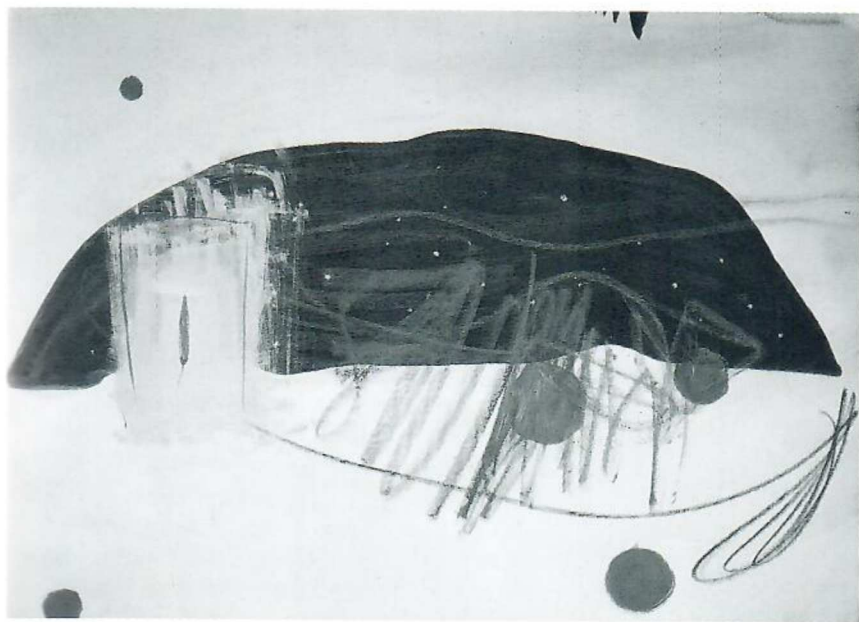
5. Marelle, 1995
aquarelle et cire sur papier Rives, 75 × 105 cm.

5. *Marelle* nous ramène au passager, à l'univers enfantin, mais l'oiseau rouge est en posture d'observateur dubitatif, devant un parcours atypique, jalonné par trois pommes et un petit arbre vert. Stylisées, ces pommes jouent, on le voit, comme incarnations de la peinture, mais aussi de la gravitation universelle par le biais — peu sérieux, ici? — de Newton. Mais voilà, ce qui est jugé «peu sérieux» *tient* souvent plus longtemps que la compétence et son obséquieux valet, la componction.



6. *Atelier (Autoportrait au masque d'Anubis)*, 1995
gouache et craie de cire sur papier Rives, 75 × 105 cm.

6. *Atelier (Autoportrait au masque d'Anubis)* nous ramène explicitement à la peinture, et rappellera *Figures* par les traits gravés dans les surfaces grasses de craie de cire. L'image est ouvertement complexe, les signes d'ordres divers. Les tracés cursifs entre l'impression sismique et la rature y abondent. Le « lieu commun » du cyprès n'est pas dans le même espace mental que le masque d'Anubis, mais il est dans la même figuration; cependant l'on pourrait dire que c'est l'espace mental qui est commun, et que l'espace figuratif est hétérogène car il n'y a pas de lieu construit, alors que les objets figuratifs sont de mode différent. Ces deux postulations sont vraies, mais leur simultanéité contradictoire — ou interrogante — l'est encore plus.



7. Nef, 1995
gouache et craie de cire sur papier Rives, 75 × 105 cm.

7. On est conduit à *Nef*, solide demi-lune cosmique, bleue sur un jaune fondamental, complété des repères de boules rouges de tailles variées et d'un piment qui *pose*, sur la pointe et dans la surface blanche d'une toile ou d'une lithographie. Un graffiti rose circule dans ces objets et il les met en branle (l'avantage du plan, et sa contrainte, c'est que tout doit tenir ensemble!), en désordre malgré leur ordre. Il est aussi comme l'acte décidé du doute de l'artiste qui raturerait (Michel Leiris), mais qui nous montrerait sa rature comme victoire après défaite.



8. *Mélopée*, 1995
acrylique, gouache, craie de cire sur papier Arches, 75 × 105 cm.

8. Enfin la huitième œuvre promise: *Mélopée*. Celle-ci est ordonnée selon une des procédures essentielles à Thalman: la surimpression, technique illustrée par le cinéma dès ses origines et frappante parce que l'apparition bougeait, mais que les arts figuratifs fixes avaient déjà pratiquée intellectuellement. Toutefois, l'avènement du cinéma, les souvenirs qu'il nous

laisse ont promu la surimpression comme un acte, un événement émouvant: quelque chose arrive, se passe. Il advient quelque chose à l'image dans l'image.

Livrons les éléments apparents: un oiseau orange peint à gros traits, sur une ville bleue au bord de l'eau, un effet de New York à cause des gratte-ciel. Manhattan — mais pourquoi pas Chicago et pourquoi pas le Point du jour à Paris? Un effet de reflet s'installe dans la partie inférieure de la feuille. Des surimpressions, il y en a d'autres. On dirait plutôt des superpositions probables. Il s'agit de couches de couleur. Sans partage et empilement, rien ne s'est fait. Le jaune encadre, un vert passe, un rose tient plutôt le centre et fait gorge à l'oiseau comme il fait ciel à la ville et reflet dans l'eau. Il y a une intense impression de circulation, concept fondamental du vivant d'une part, de la modernité de l'autre: de quoi est fait ce que l'on fait l'effort de voir, à la suite (?) de l'artiste qui a voulu faire voir, et lui-même d'abord pousser sa vision à l'ouvrage?

M'appuyant sur le titre, il me faut reconnaître aussitôt que ce terme va totalement à contre-sens des rapports qui peuvent exister entre une telle image et le mot *mélopée*. *Mélopée*, comme tous les autres mots utilisés par Thalmann, serait plutôt une suggestion. Ce terme est humble, et peut paraître sous-estimer la domination de l'artiste sur son œuvre; mais cette domination ne s'étend pas automatiquement au spectateur. L'artiste dans la société n'est fort qu'en apparence. Chacun sait au demeurant que Paul Klee a ouvert une voie de rapports merveilleusement actifs et visibles entre l'écriture et la peinture, et dont l'exploration ne fait que commencer, maintenant que l'écriture est un peu plus répandue et un peu moins sacrée que du temps des Sumériens!

Mélopée me fait penser, sur ce fond américain, au jazz. Est-ce parce que l'oiseau suggérerait l'existence magistrale et fragile, jadis, de Charlie Parker? La fragilité de la référence ferait presque sa force. Le mot «suggestion» n'est pas spécifiquement associable à la musique de jazz, mais n'empêche pas d'établir un réseau de références, un système circulatoire qui nourrit un certain temps celui qui a peint ou celui qui regarde, branchés l'un à l'autre. *Mélopée* est une des expressions fortes reportées des musiques «primitives» sur le jazz, parce que le jazz a été perçu comme ce court-circuit fulgurant entre les origines et la contemporanéité, entre le continent le plus exploité et celui des triomphateurs du monde. *Entre*. Cet oiseau orange, assez perroquet, est une apparition, et il m'apparaît comme figure de l'exil et comme figure de la mélodie — du déplacement et du cheminement. Quelque chose qui me suggère le terme d'improvisation, courant dans la musique de jazz. Je ne songe pas à appliquer ce terme tel quel aux œuvres de Gérard Thalmann: si improviser, en musique mais aussi en peinture, signifie aller vite sur des souvenirs très anciens, veut dire combiner, permuter, tenter sa chance et solliciter une écoute ou un regard, si l'improvisation est à l'opposé du cri, et de la tautophonie, de la psalmodie qui répète que l'être est l'être, si elle veut dire l'apprentissage constamment remis en cause de la

liberté de faire, alors quelque chose unit profondément les œuvres de Thalmann — en tous cas ce lot-ci — au mode de réalisation du jazz. J'irai jusqu'à y inclure les procédés d'enregistrement, les coupures qui sont introduites, de gré ou de force, par les techniciens et les éditeurs, et qui font, de fait, ce que l'on appelle une *œuvre*. Le peintre jouit, en principe, du privilège de tout mener lui-même du début à la fin, mais dans sa tête, n'est-il pas plusieurs, n'est-il pas l'auteur et le censeur?

Je cherche le support du jazz, non parce que ce serait tautologiquement la musique-des-noirs, mais parce qu'on y trouve un extraordinaire accomplissement du passage et de la transformation, entre civilisations, continents, états de soumission et de domination — conflit fécond entre le non-savoir et le savoir —, entre la forme stricte et les formes qui ignorent encore qu'elles sont formes. Musique très intégrée à la culture européenne des quatre-vingts dernières années, mais déjà frappée d'obsolescence, diffusée comme souvenir et soutien, plus dans la culture d'élite que dans la culture de masse actuelle... Le jazz continue de vivre, mais il a subi une mort accélérée en comparaison avec des formes d'art plus anciennes. C'est une nouveauté violemment morte, un jeune assassiné parmi les grands ancêtres de l'art. Il a la figure urgente et menacée des victoires précaires jouxtant les abîmes de l'exploitation et de l'ennui. Comme à peu près tout travail d'artiste dès qu'on le considère avant ou en dehors de sa reconnaissance (pensons, au passage, au *JAZZ* de Matisse).

C'est dans l'entre-deux que l'on échappe à l'essence. L'entre-deux, ce serait les rapports entre «peinture» et «musique». Entre les actes plastiques avec leurs divers supports, et les actes d'écriture, qu'ils soient inscrits dans l'image même, ou décidés, délivrés par le peintre en rapport avec ses œuvres. Dans l'entre-deux, on peut disparaître, cela arrive tous les jours.

Thalmann nous offre de parcourir ces passages, de contribuer à leur ouverture, de relancer par l'observation non systématique des systèmes de signes appréhendés dans toute leur provocante matérialité: voilà qui peut garder notre intelligence libre pour tous les plaisirs.

Jean-Philippe Chimot