

« Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style [...] Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau. »

Gustave Flaubert, *Lettre à Louise Colet*, le 16 janvier 1852.

Une collection est le reflet d'une pensée, et la collection d'Alain Le Provost est de celles qui laissent poindre l'imminence d'une révélation qui se dérobe. L'exposition *Archipels* fait de nous des voyageurs solitaires. L'attente de ce qui n'advient pas, ou de ce que l'on nous soustrait, nous place dans un état de rêverie, produit une attention exacerbée, nous mettant à l'affût d'indices. Alain Le Provost habite sa collection en imagination ; il la rêve, la désire, la fait vivre en lui. Julien Gracq, lui, appréhende les lieux et les possibles offerts par la géographie, cultivant l'art du voilement, et distillant une écriture nous plaçant toujours dans l'attente d'un événement. De l'alliance de ces deux univers, se fait sentir un appel d'air permanent.

L'exposition marque cette attente, signe l'instant d'avant. Confusion des temps, résurgence des récits ; ici, la collection s'acoquine avec le jeu, la mise en acte. La responsabilité du regardeur compose alors avec la relativité des valeurs (un livre invisible, une toile blanche, une légende trouée). Les protocoles de création se font rituels : apparitions, disparitions, les œuvres revendiquent la place de l'interprète et reflètent cette mise en doute qu'exercent les artistes sur nos présupposés. Les structures restent ouvertes, se regardent *en dehors* : dans la marge, la rêverie, l'enquête ou l'interprétation.

Les pièces exposées se déprennent du principe de représentation pour interroger les questions de perception, de présence et de transformation. Elles évoquent à des degrés divers, l'omniprésence d'une part manquante. L'acte même d'écrire est questionné. Jacques Vaché, ange noir du surréalisme, aurait laissé une signature évidée, reste d'une action furtive, dont il ne subsiste qu'un contour. Entre image et langage, il existe une zone de divagation qui autorise une fabrique différenciée du regard. L'écriture est comme la barque longeant le fleuve, elle s'avance sur un chemin qui vient de nulle part. C'est l'effacement du moi, où les mots sont une splendeur endormie qu'il s'agit d'éveiller. Faire apparaître ce qui était inaperçu et dans le même temps, en conserver les sensations. L'écriture est de l'ordre de l'énamoration, elle repose sur une illusion, mais le sentiment qu'elle produit est véritable. Le fragment Proustien dessiné par Sharka Hyland débute par les mots « indépendance des regards » et se referme sur le « vagabondage de ses regards ». De l'émancipation à l'errance, il nous oblige à observer l'œuvre de très près, à en découvrir la minutie des traits. Le texte d'un livre imprimé est sujet à transformation lorsqu'il est dessiné, l'artiste aspire à le rendre aussi *transparent* qu'à l'origine. Alors que Proust écrit en images, c'est ici l'image qui devient écrite. Ce n'est rien de moins qu'un texte offert, échappé d'une page, affranchi de son contenu et restituant l'intensité du langage. Le langage se fait alors médium visuel, comme il l'est également pour les phrases aquarellées issues du roman *Moby Dick* de Herman Melville par Christophe Viart. Ce motif se renverse dans *Le Livre Invisible* d'Elisabeth Tonnard, où l'absence se nimbe d'un surcroît d'attention. Pas de déception possible dans un contenu fantasmé ; la fiction ne peut pas mentir. Une hyperprésence survient par le simple fait que ce livre soit enserré.

Nous sommes projetés à portée de la ligne des lointains. L'écume des mots de *La Recherche* gommés de Jérémie Bennequin fictionne la réalité d'un roman par l'effacement, au « seuil d'un infiniment petit résiduel »¹, dans une forme d'écriture par le retrait. Quelques fragments irréductibles restent, comme des mots génériques qui n'appartiennent plus à Proust, tandis que les pages effacées se dérobent à notre regard dans une enveloppe fermée. Ailleurs, Damien

¹ Julien Gracq, *Proust considéré comme terminus*, Éditions complexe, 1986, p.15.

Dion caviarde le texte à blanc. L'offrande des *Présents* qui devait se faire abondante se refuse à nous. Hypertrophié, le commentaire n'accompagne pas l'œuvre, mais s'y substitue comme un poème. La description agencée d'un tableau doublement disparu, une *ekphrasis*² balbutiante, conserve une efficacité descriptive suffisante pour faire surgir une image mentale. La toile sous nos yeux est brute, c'est l'objet constitué de la peinture dans sa plus simple réduction, le non peint. Attend-on la venue de la peinture ? Plus loin, on découvre un tableau aveugle de même dimension, né du « tamis de l'écriture » de Claude Rutault, qui déclarait que la toile non peinte était « une des plus belles peintures de paysage »³. Dans la *Boîte verte* de Marcel Duchamp apparaissent les écritures fondatrices d'un *Grand Verre* brisé, « grande légende moderne »⁴ pour André Breton, où une épopée de détails textuels amplifie le mythe d'une œuvre inachevée.

La rêverie ignore les limites de l'espace et du temps. Écho signifiant à l'univers de Julien Gracq, elle tient d'un sentiment troublant de déjà vu, de vigilance, d'un mélange d'intimité et d'étrangeté. En parlant de son processus créatif comme un organisme vivant en attente de sa révélation, Fred Deux affirme que le dessin *attend*. Biomorphisme et fantastique, syntaxe organique, le propre de la vision est de faire apparaître d'autres formes que celles prévisibles. Dans la matière fibreuse de l'enveloppe charnelle, du trait, naît l'indicible. Le corps est lui-même un lieu spectral, tour à tour construit et déconstruit. « Le hasard fait de moi un fidèle de l'ultime » confie-t-il au dos de l'une de ses œuvres. Le *Tombeau du poète André Breton* sous ses doigts se fait hommage et embaumement du poète, comme un espace façonnant un réseau de silences tentaculaires. Effacement du conteur dans le lieu de son silence, ce n'est pas une existence fantomatique, mais l'élan de l'écriture comme forme de résistance.

Julien Gracq est aussi grand amateur de lisières, de frontières et de bordures, de l'extrême limite. Géographe avant d'être écrivain, les lieux possèdent pour lui leur propre graphie. Tout paysage est palimpseste, dans ses plis, ses replis, ses sillages. Olivier Debré les peignait en extérieur, l'émotion fixée sur la toile l'était dans *l'instant*. Le geste est saisi dans son espace même et dans son présent. Le paysage d'Olivier Debré est comme une surface sensible, une page blanche marquée de noir de laquelle la mémoire émerge. Le livre des *Eaux étroites* est un objet créé de manière rituelle ; il rend le souvenir de l'écriture gracquienne matériellement visible et peut en même temps être compris comme une allégorie du vivant, en tant que trace ontologique : une eau qui rêve, productrice de langage. Plus loin, explosion rose d'Emmanuelle Villard, d'où reste le fantôme de la dentelle, la trace d'un possible. C'est une œuvre projetée avec des impromptus de hasard à la surface du tableau. Le blanc du papier se vaporise en sensations dans *Uhuru II* de Christophe Viart, où tout paysage contemplé de très haut devient une carte, et où la carte peut en retour devenir paysage. Chemins de traverse, contemplations, cette carte organise le territoire et contient dans ses plis la fiction : effet de voltige, de glissements et de déplacements, comme un appel de l'ailleurs... Julien Gracq saisit toujours un mouvement sans le figer et envisage le silence comme un monde rendu à l'étrangeté. Un espace qui n'est pas domestiqué par le langage. Dans cette exposition, beaucoup de mots s'absentent dans un silence actif. Le don de l'attention permet alors de restituer du mouvement, là où n'existait qu'une apparente immobilité.

Sandra Doublet
Critique d'art commissaire

² L'*ekphrasis* est un style rhétorique utilisé depuis l'Antiquité, consistant à donner des descriptions vraisemblables et animées d'œuvres d'art réelles ou imaginaires pour les donner à voir au lecteur.

³ Claude Rutault, *dé-finitions/méthodes*, 1973-2016, MAMCO/Presses du réel, 2016.

⁴ André Breton, *Le « Phare de la Mariée », Le Minotaure*, n°6, Paris, 1934, pp. 45-49.