



Répéter crânement l'image. Sur les *Vanités* de Pierre Skira  
et les *Memento mori* de Gérard Titus-Carmel

- Catherine Soulier

Et la mort en balance qui leste tous nos  
rêves de sa large ombre plate  
& souriante dans le miroir irrédimée &  
souriante toujours recommencée (G. Titus-  
Carmel)

Dans l'ancienne Campanie, il se détache sur fond vert clair surmonté du poids en plomb d'un niveau à perpendiculaire dont les extrémités reposent à gauche sur un sceptre auquel sont suspendus un manteau de pourpre et un bandeau, à droite sur un bâton noueux qui supporte un manteau et une besace de mendiant. Depuis, l'art occidental répète son image, icône de notre caducité. On dit, parfois, tête de mort, plus souvent crâne. Lui, reprend, d'âge en âge, son *Memento mori*.

Tapi, sournois, au dos de portraits, placé à proximité des saints Jérôme méditatifs et des Madeleine repentantes quand ce n'est pas au creux de leurs mains, posé, tel un dur coussin, sous la tête des *putti*, des Amours ensommeillés, il s'associe au XVIIe siècle à des arrangements d'objets allégoriques, livres et instruments de musique ou cartes à jouer, fleurs et fruits, couronnes et pièces de monnaie, bougie qui se consume, montre, sablier et mouche (promesse de corruption), pour fixer peu à peu un type particulier de nature morte à intention morale, qu'en référence à une formule célèbre de l'Ecclésiaste nous appelons *Vanitas*.

Florissante dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle au point qu'André Chastel a pu parler d'une « invasion de la tête de mort »<sup>1</sup> dans l'art de ce temps, la Vanité s'y diversifie au fil des ans sans pour autant cesser de répéter le même vocabulaire d'objets. Janséniste ou baroque, austère ou d'apparat, à composition frontale et « étirement horizontal »<sup>2</sup> ou construite sur des obliques, quasi monochrome ou d'un chromatisme plus brillant, elle représente sans répit les mêmes livres intacts ou défaits, les mêmes instruments, les mêmes pièces d'orfèvrerie, les mêmes verres fragiles, parfois brisés, les mêmes fleurs, les mêmes bulles, les mêmes chandelles fumantes, les mêmes montres et sabliers – les mêmes crânes. Au point de se vider de sa substance, de préparer son déclin à force de décliner, avec une virtuosité sans cesse croissante, ses composantes obligées.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la cause est entendue : la Vanité se meurt, la Vanité est morte. Ou tout comme, puisque « sauf exercice de pasticheur archaïsant (...) elle n'existe plus guère (...) sous les espèces traditionnelles de la nature morte »<sup>3</sup>.

Il lui reste à renaître de ses cendres aux siècles suivants. Désormais double, morte et vive, inséparable d'une longue théorie de reflets : toute la mémoire picturale du genre. La *Nature morte avec crâne et chandelier* de Cézanne qui réunit le crâne posé sur un livre, la bougie éteinte et la rose se fanant, les compositions à tête de mort de Braque et de Picasso qui confrontent la boîte osseuse tantôt avec la palette du peintre, tantôt avec un livre, un pichet, une lampe à pétrole, une tête de poisson, voire avec une maigre botte de poireaux, – mémoire formelle, substitut d'ossements –, les crânes – *Skulls* – qu'Andy Warhol reproduit en sérigraphie dans des couleurs acidulées, celui, sardonique, qu'Alechinsky met en présence d'un trèfle à trois feuilles courbé par son souffle délétère s'obstinent à reprendre, en reflets plus ou moins brouillés, le vocabulaire formel élaboré par les vieux peintres hollandais et flamands.

Dans les salles et départements rêvés d'un musée imaginaire de l'art contemporain, quelque chose comme une vaste crânothèque pourrait ainsi se

---

<sup>1</sup> A. Chastel, « Glorieuses vanités », dans *Les Vanités dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle*, sous la direction d'A. Tapié, Paris-Cæn, Albin Michel-Ville de Cæn-Musée des Beaux-Arts, 1990, p. 13.

<sup>2</sup> J. Foucart, « La peinture hollandaise et flamande de vanité : une réussite dans la diversité », *Ibid.*, p. 56.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 62.

constituer. A ses cimaises mentales, deux œuvres occuperaient de plein droit leur place, celles de Pierre Skira et de Gérard Titus-Carmel.

Deux peintres-écrivains dotés l'un et l'autre d'un fort penchant à l'itération.

Pour Titus-Carmel, l'œuvre isolée est, comme le souligne Gilbert Lascault, « une exception, un accident. La règle pour lui, c'est la série »<sup>4</sup>. Toujours pourvues d'un nom, que Titus-Carmel considère comme le « nom de famille » d'œuvres « qui ne se prénomment que par numéro »<sup>5</sup>, souvent blasonnées d'une forme, associées à une exposition et à une période temporelle déterminée – une année de vie, parfois plus<sup>6</sup> –, les séries se succèdent, d'ampleur diverse, depuis les vingt *Variations sur l'idée de détérioration* (1971) ou les dix-neuf dessins de *L'Usage du nécessaire* (1972) jusqu'aux cent vingt-sept du *Pocket Size Tlingit Coffin* (1975-1976), aux cent-cinquante-neuf œuvres sur papier qui, assorties d'un grand tableau, forment la *Suite Grünewald* (1994-1996), et aux cent peintures, dessins et gravures de *La Bibliothèque d'Urcée*, tout récemment achevée. Amorcé en 2000, l'ensemble des *Memento mori* – peintures, œuvres sur papier et estampes –, se révèle moins défini. Itératif, ô combien, lui dont une pièce de 2001, avec ses quatorze peintures à l'acrylique sur toile accompagnées de leurs quatorze empreintes sur vélin d'Arches, met exemplairement en abyme le caractère sériel, il s'étend en deçà et au delà de lui-même, débordant les frontières de son titre. L'image du crâne s'est en effet glissée dès 1999, au sein d'autres ensembles : les illustrations pour *Liserons* de Philippe Jaccottet ; les suites *Sables* et *Quartiers d'Hiver*<sup>7</sup>. Elle s'est répétée pour former la brève série des quatre *Vanités* lithographiques de 2002, puis s'est installée résolument dans les livres de Titus-Carmel écrivain, *L'Entaille* en 2004, *Semper dolens* la même année, *La Jonchée* en 2006, *La Nuit au corps* en 2010, dont couvertures et feuillets la réitèrent en noir profond ou en rouge sanguine. Un vaste cycle de peintures, dessins, gravures de vanités vient ainsi englober les *Memento mori* explicitement désignés, cycle « à tressauts », selon son auteur, par quoi la loi de la répétition affirme son empire au delà du seul mode de la série, enclose dans son nom et sa durée.

---

<sup>4</sup> G. Lascault, *Gérard Titus-Carmel*, Besançon, Editions Virgile, « Carnet d'Ateliers », 2009, pp. 72-73.

<sup>5</sup> G. Titus-Carmel, *Notes d'atelier & autres textes de la contre-allée*, Paris, Plon, « Carnets », 1990, p. 193.

<sup>6</sup> *La Bibliothèque d'Urcée*, la dernière en date des séries achevées, s'est élaborée en l'espace de trois ans environ (2006-2009).

<sup>7</sup> Ses apparitions sporadiques sont même antérieures. Voir le *Crâne pour M. R.* [Maurice Roche], de 1989.

Sans jamais se définir vraiment en termes de sérialité puisque l'on y repère sans doute moins de séries successives, chacune inscrite entre son commencement et sa fin et donc reconnaissable comme telle, l'itération caractérise aussi la pratique de Pierre Skira, qui, pastel après pastel, ne cesse de décliner les mêmes motifs, en d'inlassables variations. Les *Natures mortes aux livres*, *Natures mortes aux instruments de musique*, et, plus récemment, les *Bleus* répètent d'année en année les entassements de livres ouverts ou fermés, plus ou moins défaits, les agencements de luths, violes, guitares, flûtes ou bassons, les amoncellements de papiers froissés, froncés, plissés, de feuilles chiffonnées, déchirées. De même les Vanités répètent-elles, sous des angles divers, l'image du crâne, de *Vanité au ruban rouge* en *Vanité au ruban bleu*, de *Vanité et livres* en *Vanité et instruments de musique*, de *Vanité à la bougie* en *Vanité au miroir*, sans oublier les *Tondi avec vanité*, voire, moins franche, une *Vanité d'huître*.

*Memento mori*, Vanité. Les titres seuls ouvrent la profondeur d'une histoire avec laquelle les deux artistes savent avoir affaire. Dans « Natures mortes », le cycle de douze poèmes qu'il a donné en 1999 à la revue *Le Nouveau Recueil*, comme dans « *Memento mori* », le texte rédigé pour l'ouvrage qu'Evelyne Artaud a consacré aux Vanités contemporaines, Titus-Carmel révèle son intime familiarité avec cette peinture qui nous est parvenue vers le milieu du XVIIIe siècle depuis « le bastion calviniste – à Leyden principalement ». Énumération du « bric-à-brac des objets étalés » et rappel de leur valeur symbolique, remarque sur la composition d'un « désordre particulier » et notation sur le chromatisme et les jeux de lumière quand se trouve soulignée la « monochromie grise et bistrée que délaye une lumière tombant obliquement », ses pages, savantes sans être académiques, mettent l'accent sur la « présence dérangement » du crâne qui s'impose « sans vergogne avec les implications à caractère philosophique ou théologique qu'il suscite immanquablement »<sup>8</sup>. Quant à Pierre Skira, auteur en 1989 d'un livre très informé sur la Nature morte, comment aurait-il pu négliger « cette peinture aux emblèmes de la méditation religieuse qui se substitue aux représentations des ravages macabres millénaristes et aux récits bibliques »<sup>9</sup> ? Le chapitre qu'il lui réserve, « Un songe, un nuage trompeur », égrène les noms des praticiens du genre : Philippe de Champaigne, Jacques Linard, Pieter

<sup>8</sup> G. Titus-Carmel, « *Memento mori* », dans *Vanités contemporaines*, sous la direction d'E. Artaud, Editions Cercle d'Art, « Diagonales », 2002. Repris dans *Epars*, Cognac, Le temps qu'il fait, 2003, pp. 264-265.

<sup>9</sup> P. Skira, *La Nature morte*, Genève, Skira, 1989, p. 90.

Claesz, Damien Lhomme, Adriaen Nieulandt, Sébastien Stoskopff, Jan Davidsz de Heem, Sébastien Bonnacroy, Simon Renard de Saint André. Il énumère les objets auxquels le crâne se trouve associé : sablier, tulipe, chouette, voire bulle de savon ; puis tant d'autres : livres, fleurs, feuillets de musique et instruments, chandelle fumante, papillon, dés etc., dont il déchiffre le sens symbolique. Il commente aussi tel effet de couleur ou de matière, telle particularité de composition. Bref, il manifeste une parfaite connaissance du musée des Vanités.

En référence ouverte à ce genre pictural, ses propres pastels prennent une allure de citations ou d'allusions. Vocabulaire des formes – livres usés, partitions, instruments de musique aux cordes souvent brisées, chandelles fumantes et, bien évidemment, crâne – ; syntaxe qui les agence, la tête de mort coiffant le livre ou se dédoublant au miroir ; couleurs sourdes, tendance à la monochromie, que rompt parfois le brusque trait bleu ou rouge d'un ruban, d'un tissu : ici la Vanité se souvient, à l'évidence, de son histoire, accueille en elle son passé. De sorte que nous ne pouvons pas plus que Patrick Mauriès « regarder les tableaux de Skira sans penser – dirais-je instinctivement ? – à tout ce qui les précède »<sup>10</sup>.

En revanche, quand Titus-Carmel entreprend de répéter l'image de ce qu'il nomme « la relique de nos corps impermanents »<sup>11</sup>, l'effet de citation reste bien plus discret. Et pas seulement parce que les arrangements d'objets si caractéristiques des anciennes Vanités sont absents et que la « boîte terrible »<sup>12</sup> se présente souvent dans sa nudité. Après tout, les crânes peints au revers de portraits, placés dans des niches d'offrandes ou sur des tablettes, y sont eux aussi solitaires, privés du jeu d'accessoires que mettront en œuvre au XVIIIe siècle les natures mortes de vanité. Et puis, lorsque le crâne se révèle à travers des « feuillées », figures végétales qui, essaimant hors de la série autonome qu'elles constituent, envahissent les *Memento mori*, n'est-on pas en droit de déceler dans le travail de Titus-Carmel une résurgence de l'ancienne association de la boîte osseuse et de la fleur ? Evidemment, la flore du peintre contemporain est, il le note lui-même, une « flore de fantaisie », une flore « inconnue (...) palmes souples ou alanguies, feuilles acérées (...) bouquets épineux et buissons

---

<sup>10</sup> P. Mauriès, *Pierre Skira*, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2005, p. 25.

<sup>11</sup> « *Memento mori* », repris dans *Épars*, *Op. cit.*, p. 263.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 266.

fous »<sup>13</sup>, qui n'offre pas de ressemblance directe avec les roses, les lis, les tulipes, les jacinthes, les narcisses, les pavots que l'on peut reconnaître dans les Vanités du XVIIe siècle. Stylisée en stries, en biffures noires ou colorées, elle « tire le végétal vers l'ornement et le non figuratif »<sup>14</sup>. Traitement des motifs, facture, technique, tout atténué ici l'effet citationnel.

Le souci d'exactitude présidant à la reproduction du crâne dans les Vanités anciennes, le rendu de son modelé et du poli de l'os, de sa couleur vieil ivoire, de ses sutures, bref l'effort vers ce qu'Alain Tapié appelle « le plus vrai que nature »<sup>15</sup> cède la place à une extrême schématisation de la forme. Réduit à quelques lignes, d'un trait plus ou moins appuyé mais généralement épais, noir, sanguine ou d'une couleur sourde – la palette des bruns, des ocres, des rouges assombris, parfois un vert usé, vieilli –, le crâne n'a plus rien d'anatomique. Dans le *Memento mori I* de l'année 2000, qui le dédouble et le renverse, calotte en bas, mâchoire en haut, il perd sa rondeur pour s'étrécir, s'allonger, dans un étirement général, orbites comprises, au point de sembler son reflet mouvant, déformé dans une eau absente. Ailleurs, dans un *Petit memento mori* daté de 2002 où le travail de découpage-montage le confronte à des feuillées, de larges traits de peinture noire l'esquissent et le défont d'un même mouvement. A peine distingue-t-on l'arrondi de la calotte, le contour des orbites, la ligne du maxillaire, l'amorce du « plastron de côtes et clavicules »<sup>16</sup> dans cet ensemble foisonnant de tracés et de taches. Parfois même on ne reconnaît plus du tout la boîte d'os dans le fouillis des lignes peintes. C'est le titre *Memento mori* qui force le regard à fouiller la toile à la recherche d'une paradoxale présence plus qu'à demi effacée, se devinant à l'état de vestige voire dans la seule réapparition d'un motif qui prend valeur de signe ou d'indice par son inscription dans la série.

Alors que Skira se voue au pastel dont on a pu noter à juste titre la violente inactualité<sup>17</sup> et qui, à peine nommé, fait lever dans la mémoire des images anciennes, les portraits poudrés de Maurice Quentin de La Tour, les natures mortes de Jean-

---

<sup>13</sup> G. Titus-Carmel, « Au vif de la peinture, à l'ombre des mots », *Ibid.*, p. 221.

<sup>14</sup> M. Froidefond, *Titus-Carmel : Allée, contre allées*, Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 2008, p. 36.

<sup>15</sup> A. Tapié, « Décomposition d'une méditation sur la Vanité », dans *Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle*, *Op. cit.*, p. 19.

<sup>16</sup> F. Boddaert, « Vivre sans vie comme les images », dans *Le Geste et la Mémoire. Regards sur la peinture de Gérard Titus-Carmel*, cahier dirigé par F.-M. Deyrolle, Chambéry, L'Act Mem, 2007, p. 228.

<sup>17</sup> P. Mauriès, *Pierre Skira*, *Op. cit.*, p. 16.

Etienne Liotard, Titus-Carmel recourt volontiers à l'acrylique, peinture moderne entre toutes, élaborée à des fins industrielles, dont l'usage n'est guère antérieur aux années soixante du XXe siècle, celles des boîtes de soupe Campbell, des Marilyn, des Jackie de Warhol. Sans compter que la technique des papiers collés fait immédiatement surgir un autre pan, assez récent, de l'histoire de l'art, qui se déploie à partir du cubisme. Dans les ajointements bord à bord de rectangles préalablement peints, découpés à la règle et au cutter ou dans leur superposition qui autorise divers jeux de translucidité, laissant transparaître – faisant même parfois reparaître – les formes et les couleurs enfouies, rien ne rappelle les techniques des vieux peintres de Vanités. Ce sont les collages cubistes ou surréalistes, les papiers découpés de Matisse qui, aussi différents soient-ils des papiers préparés et collés de Titus-Carmel, forment l'horizon historique de ce travail, fragments divers d'une mémoire picturale beaucoup plus composite en apparence – on dirait aussi bien plus stratifiée, plus feuilletée – que celle qui vient affleurer dans les intempestives Vanités de Skira.

Pourtant, il serait abusif de conclure que Titus-Carmel retrace le *Memento mori* quand Pierre Skira répète les Vanités. Pour apparent qu'il soit, l'effet de citation n'épuise pas le sens de pastels en quoi Patrick Mauriès a vu très justement la « *déponille* de la vanité janséniste ou baroque »<sup>18</sup>. Dépouille : peau enlevée à un animal tué ; cadavre. Entre mise à nu, donc, et mise à mort.

Outre qu'il sélectionne très fortement les objets symboliques, accordant, comme les peintres de Leyde, un évident privilège aux livres et aux instruments de musique au détriment des fleurs ou des pièces d'orfèvrerie, de la verrerie, et de tous les symboles du pouvoir, Skira exacerbe certains traits de la *Vanitas*. Par exemple l'impression de flottement et d'équilibre instable, comme suspendu, produit par certains tableaux tel celui de Simon Renard de Saint André que conserve le musée de Lyon avec son entassement précaire dans le coin inférieur droit des feuillets froissés, des flûtes et du verre brisé. Les livres, les instruments de musique, les crânes de Skira se détachent sur des fonds sombres dans lesquels tend à se dissoudre le support souvent visible dans les Vanités anciennes, qu'il soit table en partie recouverte d'un tissu froissé ou pierre nue de la tablette d'offrande. Perdant ainsi leur assise, bien plus que leurs lointains modèles, ils apparaissent en une sorte d'étrange lévitation. Errance

---

<sup>18</sup> *Ibid.* Le soulignement m'appartient.

hagarde d'objets comme vaporisés, parfois tentés d'entrer en giration quand certains d'entre eux, par leur forme et leur agencement, figurent les pales d'une bizarre hélice. Dérive, dans une ombre à peine ridée par le travail du fond, d'un fragile radeau de livres où crânes, instruments, tissu s'empilent, figés dans l'imminence de leur chute, telle mâchoire, tel archet retenus – au bord de quel gouffre ? – en une improbable apesanteur. Suspension – dans quelles ténèbres épaissies ? – d'un crâne unique, flanqué d'un mince ruban, tantôt bleu, tantôt rouge, ployé sur rien, sur de l'obscur.

Et puis le peintre contemporain attende bien plus violemment que ses prédécesseurs jansénistes ou baroques à l'intégrité des objets qu'il laisse ainsi flotter. Les livres usés se défont, se défeuille jusqu'à devenir une « véritable catastrophe de papier »<sup>19</sup>, les pages arrachées sont cornées, froissées, trouées ; les instruments restent rarement intacts. Pas toujours *au mieux de leur forme*, leurs ancêtres du XVIIe siècle portaient parfois quelques éraflures ou entailles ; ils exhibent pour leur part les très apparentes blessures de leur bois éclaté. Pire, ils se disjoignent, se décollent, se décomposent en fragments. Moins démontés que démantibulés. Epaves, déchets. Restes d'un cabinet de musique soufflé, comme le *studium*, « par le vent de la mort »<sup>20</sup>. Même les crânes ici sont ruines. Menacent ruine. Privés de leur mâchoire inférieure, séparés d'elle qui pend plus loin – quand leurs dents absentes ne viennent pas ricaner dans les clés de tension d'une viole ou d'un luth –, tombés à la renverse et, pour certains, en tel déséquilibre qu'ils doivent chuter encore, ils sont marqués des mêmes stigmates de décrépitude que les autres objets. Beaucoup sont creusés d'un trou surnuméraire, irrégulier, esquilleux. Et quand l'un d'eux met en regard de cette béance la large déchirure d'un feuillet plié qui le frôle comme pour mieux désigner sa fragilité, le voilà crâne de papier mâché – proie des mandibules du Temps.

Lévitiation d'objets quasi-dématérialisés, d'une agressive vétusté, les Vanités de P. Skira ont, en somme, quelque chose de spectral. L'usage du pastel, bâtonnet friable de matière pulvérulente, sonne alors comme un *quia pulvis es* adressé au genre autant qu'au spectateur. Citation, sans nul doute, ces tableaux étrangement inactuels disent en même temps l'usure du motif et la désuétude du genre tel qu'il s'est fixé dans les

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>20</sup> Celui même qui, pour Pierre Skira, a « balayé » les objets rassemblés dans *La Cuisine* de Baschenis (*La Nature morte, Op. cit.*, p. 117). Mais dans les Vanités du peintre contemporain, son souffle a plus de violence.

Pays Bas puis dans l'Europe du XVIIe. S'ils répètent bien des images anciennes, c'est dans un geste de reprise critique qui s'effectue compte tenu du temps, de l'épaisseur de temps entre la pratique des anciens peintres de Vanités et la sienne propre. La valeur édifiante des compositions d'objets où le crâne, image de la fin dernière, vient rappeler le néant des grandeurs, du savoir et des voluptés, leçon morale de modération et de détachement, voire incitation au mépris des biens terrestres – certains diraient haine du corps et du plaisir –, n'a plus cours<sup>21</sup>. Ni non plus la satisfaction, la jubilation même à varier le motif, à entasser les merveilles auxquelles il faudra renoncer pour s'enchanter de sa propre capacité à rendre par la virtuosité de sa technique l'illusion de la réalité. Mais qu'importe. Les Vanités de Skira ne sont nostalgiques ni d'un âge d'or de la foi, ni d'un Paradis rêvé de la peinture. Même si le peintre y opte résolument pour la figuration quand Titus-Carmel se tient à sa lisière – disons en un lieu où la distinction entre figuration et non figuration n'a plus guère de pertinence –, la répétition ne saurait s'y comprendre comme effort pour rejoindre un passé perdu ; plutôt comme réappropriation d'une mémoire, d'un glossaire d'objets itératifs, dans la paradoxale fécondité de leur obsolescence. Dans les natures mortes aux instruments de musique, P. Mauriès a pu trouver « autant de versions ironiques, de négations presque rageuses de la tranquille immobilité, du poli des surfaces de Baschenis »<sup>22</sup>, référence avouée du pastelliste contemporain. Sans doute pourrait-on caractériser également en termes d'ironie le traitement que Skira réserve à la Vanité, à condition d'entendre par là moins la dérision que l'interrogation.

L'itération n'implique-t-elle pas d'ailleurs un questionnement sur les potentialités actuelles du genre ? Les variations qui font pivoter le crâne, tourner les livres et les instruments qui l'entourent, témoignent d'une extrême attention à toutes les possibilités de dialogue, consonnant ou contrasté, entre des formes – le rond de la tête de mort, le rectangle du livre – et des couleurs – l'ivoire commun de l'os et du papier, le rouge ou le bleu strident d'un ruban ou d'un bout de tissu. Quant au passage du *quadro* au *tondo*, il fait entrer le thème funèbre en relation tensionnelle

---

<sup>21</sup> Dans *Conversation avec Pascal Bonafoux*, P. Skira note significativement à propos de « la peinture du XVIIe siècle de nature morte » où il situe sa « dette » : « Cette peinture sur fond sombre, une peinture au bord du gouffre, de pensée précaire, vacillante et instable est bien la mienne. C'est ainsi que je la vois aujourd'hui. Et non une peinture qui prie, une peinture d'exemple (exemplarité ?) » (Gerpennes, Editions Tandem, 2000, p. 4).

<sup>22</sup> Pierre Mauriès, *Pierre Skira, Op. cit.*, p. 141.

avec un format suggestif de plénitude, que son origine rend particulièrement apte à évoquer la maternité. Bref, si le traitement du genre en proclame la vétusté, la répétition, en ce qu'elle est variation, donc constante différenciation, exhibe conjointement sa persistante vitalité et, plus largement, celle de la peinture.

Dans les pastels de Skira, le crâne, tout bousculé, basculé, renversé, voire percé qu'il soit, reste toujours reconnaissable. Il n'en va pas de même dans les œuvres de Titus-Carmel où la répétition tourne à l'affrontement ouvert entre le peintre et son motif. Résistance têtue de l'un qui n'en fait qu'à sa tête, qui la ramène sans cesse, sur tout support, sa tête. Entêtement de l'autre à déjouer ces prétentions, en l'empêchant, disons, de trop la ramener. De trop crâner. Mis à l'épreuve de techniques diverses – acrylique sur toile ou sur papier, encre, carte à gratter, gravure –, le crâne est volontiers entamé ou déformé et quasi anamorphosé ; tantôt subissant une attaque en règle – au sens propre – quand l'usage des papiers préparés, découpés et collés autorise les angles vifs des inclusions à mordre sur l'arrondi de la calotte, à moins que l'apposition frontale d'un rectangle ne vienne en masquer toute une part ; tantôt presque dissous dans l'indistinct par la dynamique des tracés.

Alors que les autres œuvres du cycle, qu'elles disent leur nom ou pas, ont, malgré leur inscription dans un ensemble, vocation à exister solitairement, le grand *Memento mori* de 2001, avec ses quatorze peintures à l'acrylique sur toile chacune représentant un crâne de trois quarts gauche, et leurs quatorze empreintes obtenues en apposant une feuille de vélin d'Arches sur la toile non encore sèche, affirme, comme toutes les séries du peintre, la volonté d'en finir avec le motif, de l'épuiser en s'épuisant à le reprendre et simultanément l'inépuisable énergie de la peinture. Deux fois quatorze variations sur la même forme : saisie dans sa variabilité propre ; déclinée chromatiquement ; modelée par les aventures du tracé que la plus ou moins grande abondance de matière picturale et son écrasement par la feuille de vélin d'Arches nuancent de fibrilles ou nervures conférant à ce qui devrait évoquer la dure minéralité de l'os une étrange douceur végétale d'algues, de mousse ou de lichen ; dynamisée aussi par le travail des fonds, par les rehauts d'acrylique brun et blanc surtout qui font surgir sur la toile quatorze résidus de squelette – vertèbres, clavicules, côtes. Et puis, quatorze fois la même duplication-inversion. Chaque crâne en effet a son double, exact et pourtant inexact, entre épure et vestige, car de

l'original à sa réplique la forme se dénude « sur le vide papier » et s'estompe, s'efface parfois à demi, ne laissant alors subsister qu'une trace peu distincte.

Deux fois quatorze crânes, quatorze fois deux crânes. De quoi pousser le motif dans ses retranchements. Lui faire rendre gorge. Le faire parler en somme.

Car on pourrait dire aussi : quatorze tableaux ; comme autant de stations d'un chemin de croix. Certes, le nombre est de hasard, mais un hasard consciemment exploité par Titus-Carmel qui relate volontiers l'histoire de ce support. Quatorze toiles obtenues par découpe et montage sur châssis d'une longue bande résiduelle, chute de la grande toile où fut réalisée, aux dimensions de l'original, la peinture d'après la Crucifixion d'Issenheim. Chemin de Croix, donc ; modèle revendiqué du peintre. Mais, cela saute aux yeux, chemin de croix sans cheminement ; piétinant au contraire car il n'y a plus d'histoire sainte à raconter ; arrêté sur une image unique, qui n'est pas même celle de la Crucifixion, ici effacée, absente, mais celle du crâne usuellement représenté aux pieds de la croix. Quatorze crânes comme autant de cailloux – je pense au crâne caillou ou au caillou crâne du retable de Grünewald – où vient quatorze fois choir le récit sacré, qui ne s'en relève pas. Quatorze empreintes, comme autant de « suaire[s] imprégné[s] de la seule image du reste »<sup>23</sup> échappés des mains d'une Véronique sans foi, en manque de Sainte Face.

Ainsi le grand *Memento mori* montre-t-il en clair ce que les autres œuvres du cycle, ce que les pastels de Skira disent aussi – mais peut-être avec moins d'évidence. C'en est fini du message religieux et moral des anciennes Vanités qui pouvaient associer aux emblèmes de l'impermanence et de la caducité les symboles de la résurrection et de la vie éternelle, épi de blé, couronne de laurier. La reprise en charge insistante du genre est pur geste de peintres, réfléchissant leur pratique au miroir du temps ; celui, calendaire, des travaux et des jours, que demande et déploie un faire itératif, celui, historique, qu'implique le réemploi d'un vocabulaire formel ancien.

Ce qui n'empêche pas « l'aile ample de la mélancolie »<sup>24</sup> de couvrir de son ombre les auteurs d'un tel geste, dont les œuvres, bien au delà de ce que l'on peut y trouver de jeu citationnel voire d'exercice de style, au delà du brio et de la virtuosité technique dont la résurgence de la *Vanitas* autorise le déploiement, portent le signe

---

<sup>23</sup> G. Titus-Carmel, notes sur les *15 incisions latines*, reprises dans *Notes d'atelier & autres textes de la contre-allée*, *Op. cit.*, p. 23.

<sup>24</sup> P. Skira, *La Nature morte*, *Op. cit.*, p. [7].

de Saturne. La première, empreinte du sentiment de l'éphémère et de la certitude de la précarité qui lui fait défeuiller les livres, écorner, user, voire arracher leur couverture, effacer leur titre, démonter les instruments de musique en débris ligneux, froisser et déchirer les partitions, chiffonner, trouser les papiers de soie ou d'emballage, au point que toutes les Natures mortes, avec ou sans crâne, y font figure de Vanités. La seconde sous le signe de l'ombre, des ombres, du deuil, acharnée à dessiner ou, plus tard, peindre tantôt un cercueil – le *Pocket Size Tlingit Coffin* –, tantôt des *Caparaçons* funèbres dont le velours obscur est semé de larmes d'argent, tantôt des *Cairns*, amas de blocs granitiques recouvrant les chambres funéraires des anciens Celtes – sans compter le thorax supplicié du Christ de Grünewald.

En 1979 Titus-Carmel écrivait « Et disons qu'un jour je suis tombé sur un os et que cet os avait pour nom : *mélancolie* »<sup>25</sup>. Répéter crânement l'image de notre devenir, cet autoportrait universel qui blasonne les tableaux de Vanité, c'est peut-être cela en effet : tomber sur un os qui a pour nom mélancolie. Y retomber sans cesse.

Dans ce geste délibéré, réitéré, de reprise, combien de gestes ? L'inscription consciente dans l'histoire – l'histoire de l'art, celle du genre dit « Vanité » – et le saut dans le hors temps, dans l'espace de la peinture. L'installation de cette dernière au miroir pour qu'elle y puisse, malgré sa mort annoncée à grand fracas, se voir *bouger encore* et la fermeture du cercle de l'obsession mélancolique. Sans que l'on sache d'ailleurs très bien, quand on s'absorbe soi-même dans la contemplation de ces variations acharnées de quelle obsession au juste il s'agit, celle de notre finitude que rien ne peut désormais rédimier ou celle de la peinture, seul horizon des deux artistes, la peinture comme peinture, en un temps où, pour le dire avec Yves Michaud, « elle n'a plus d'évidence et se retrouve précaire »<sup>26</sup>.

Du 12 juillet au 30 septembre 2002 une exposition Titus-Carmel rassemble à l'Abbaye aux Dames de Saintes vingt-quatre *Sables*, douze *Quartiers d'hiver*, sept *Feuillées* quatre *Memento mori*, ainsi qu'une suite de cinq *Nielles*<sup>27</sup>. A cette occasion est

---

<sup>25</sup> « 1979, XXI. Paroles griffonnées durant la seconde moitié de l'année du Cheval (fin) », dans *Notes d'atelier & autres textes de la contre-allée*, *Op. cit.*, p. 59.

<sup>26</sup> Y. Michaud, « La peinture, celle avec qui on n'en finit pas », dans *Le Geste et la Mémoire*, *Op. cit.*, p. 154.

<sup>27</sup> Étaient exposés : de la série *Sables*, 24 dessins à l'encre de Chine et acrylique sur papiers collés sur vélin d'Arches (chacun 39,5 x 31,5 cm). De la série *Quartiers d'hiver*, 4 peintures à l'acrylique sur toile (chaque 146 x 114 cm) et 8 dessins à l'acrylique et encre de Chine sur papiers collés sur vélin d'Arches

publié, sous le titre *Feuillées & Memento mori*, un livre qui joint un texte de l'écrivain Paul Louis Rossi aux reproductions en couleurs de quinze œuvres à l'acrylique et à celles de treize dessins à l'encre de Chine réalisés par l'artiste pour cet ouvrage<sup>28</sup>. En cette même année 2002, la galerie Patrice Trigano présente à Paris un ensemble de travaux récents de Skira qui s'inscrivent dans le cadre particulier du *tondo*, soit, si l'on ose le paradoxe, un cadre circulaire. Simultanément les éditions Flammarion font paraître un livre intitulé *Tondo* qui associe à seize textes fragmentaires de Pascal Quignard vingt-neuf reproductions de pastels en *tondi*. Vingt-neuf natures mortes, *Instruments de musique, Livres, Livres noirs, Tissu et papiers, Livres et papier, Papier*, parmi lesquelles cinq Vanités.

Dans les deux cas, le livre répète donc des images qui lui sont antérieures, substituant aux œuvres originales des reproductions – avec tout ce que cela suppose de perte de l'échelle, de modification de la relation du spectateur à l'image, d'altération des rapports de tons, voire des couleurs elles-mêmes etc. Alors que le tableau s'offre à des saisies multiples en fonction de la variabilité des angles et des distances de vue, sa reproduction interdit les fluctuations du regard. Quand Paul Louis Rossi relate la double expérience qu'il a pu faire, lors d'une exposition de Vanités contemporaines<sup>29</sup>, des deux rangées de crânes du *Memento mori* de 2001, en vision de loin et en vision de près, le lecteur doit se contenter de l'unique prise de vue que lui consent l'objectif photographique. En outre, contrairement au tableau qui se présente verticalement, son image est couchée sur la page du livre, offerte à un regard surplombant et non frontal. Dans le livre, jamais la peinture ne fait front ; et quand bien même on redresserait l'ouvrage, le face à face avec un *Memento mori* au format 16 x 11 cm n'a pas l'intensité de celui qui s'instaure quand on se confronte au tableau original, de 100,5 x 73,3 cm, qui nous en impose indiscutablement beaucoup plus. De même, lorsqu'une Vanité en *tondo* de 122 cm de diamètre se trouve ramenée par sa

---

(chaque 40 x 30,5 cm). De la série *Feuillées* une peinture à l'acrylique sur toile, 162 x 130 cm et 6 dessins à l'acrylique sur vélin d'Arches collé sur carton (chaque 56,5 x 43,2 cm). Du cycle *Memento mori*, 2 peintures (*Memento mori I*, acrylique sur toile, 150 x 150 cm ; *Memento mori II*, acrylique sur toile (162 x 130 cm)) et 2 dessins à l'acrylique sur vélin d'Arches collé sur carton (chaque 100,5 x 73,3 cm). De la série *Nièlles*, une suite de 5 aquatintes et Chine appliqué sur BFK Rives (chaque 66 x 50,2 cm).

<sup>28</sup> G. Titus-Carmel, P. L. Rossi, *Feuillées & Memento mori*, Saintes, Cognac, L'Abbaye aux Dames/Le Temps qu'il fait, 2002. Les *Feuillées* et les *Memento mori* reproduits dans l'ouvrage n'ont pas tous été exposés à Saintes.

<sup>29</sup> Il s'agit de l'exposition qui s'est tenue à Soissons, dans l'Arsenal de l'Abbaye Saint-Jean-des-Vignes, en 2002.

reproduction à un diamètre de 25 cm, elle ne peut happer le regard avec la même puissance. Ce diamètre est d'ailleurs, dans *Tondo* qui ne fait nulle différence entre les grandes *Vanité* I et II, de 122 cm de diamètre et les Vanités de 38 cm, celui de toutes les reproductions des pastels de Skira, quelles que soient les dimensions des œuvres originales. Devenues ponctuation dans l'architecture d'un livre indifférent à la diversité des formats et des dispositifs d'origine, celles-ci détachent identiquement leur fond sombre sur le blanc – le presque blanc – de la page, les *tondi* à fond perdu cessant de se distinguer de ceux qui inscrivent leur rond dans une toile quadrangulaire.

Basculées à l'horizontale, rapetissées, uniformisées, privées en outre de leur texture propre par l'absorption de leur matière dans la banalité lisse d'un papier glacé, légèrement brillant, les images originales, qu'il s'agisse des pastels de Skira ou des papiers préparés et collés de Titus-Carmel, sont, sans conteste, altérées, adultérées par leur reproduction mécanique toujours plus ou moins infidèle. Inutile pourtant d'entonner ici la litanie des manques ou des pertes. Mieux vaut jouer à qui perd gagne. A l'opposé de la série, analysable en termes de variations, d'insistance, voire d'obsession, capable d'introduire la durée dans l'intemporel de l'image et de questionner l'acte de redoublement<sup>30</sup>, la reproduction mécanique est un mode de répétition dégradé ? Soit. Mais elle confère à l'œuvre picturale une autre vie, en autres lieux.

Comme l'exposition, qu'il accompagne sans la redoubler, le livre, défaisant les ensembles préexistants, en configure un nouveau. Les titres le suggèrent d'ailleurs. *Tondo* dit d'emblée que certaines Vanités de Pierre Skira sont séparées de leur famille<sup>31</sup> d'origine pour être associées à d'autres natures mortes – aux livres, aux instruments de musique – qui, refusant comme elles de se tenir dans un espace quadrilatéral, s'enferment dans un rond. Quant à *Feuillées & Memento mori*, il déclare sans détour vouloir détacher de leur parentèle respective quelques-unes des œuvres désignées pour les mettre en présence les unes des autres en un effet que l'on est d'abord tenté de juger de contraste ou de contrepoint – le végétal des frondaisons et

---

<sup>30</sup> Voir, à propos de la série, les réflexions de Titus-Carmel sur sa pratique (« La série comme stratégie », dans *Notes d'atelier & autres textes de la contre-allée*, *Op. cit.*, pp. 187-199).

<sup>31</sup> J'emprunte la métaphore familiale à G. Titus-Carmel qui l'affectionne pour parler des œuvres d'une même série.

le minéral de la boîte osseuse ; la verticalité jaillissante des plantes et le tassement en boule du crâne –, mais qui, à seulement feuilleter l'ouvrage, se révèle plus complexe. Car réunir au sein d'un espace commun quelques *Feuillées* et quelques *Memento mori*, c'est peut-être avant tout montrer ce qui des unes passe dans les autres. Ou l'inverse. Sans compter qu'en fait de contraste ou de contrepoint, le plus apparent n'est sans doute pas celui des matières et des formes que le titre fait attendre mais celui qui s'instaure entre la couleur des travaux à l'acrylique et le noir et blanc des dessins à l'encre de Chine.

Et puis le livre confronte les œuvres plastiques à de l'écrit.

Dans les textes brefs dont il accompagne les reproductions des pastels de Skira, P. Quignard n'évoque que très rarement les œuvres du peintre. Seules quelques phrases, à la fois capitales et presque incidentes, font directement référence aux tableaux inscrits en regard. *L'incipit* du livre : « En 2001 Pierre Skira se mit à faire des ronds, des tondi »<sup>32</sup>, la huitième séquence, « Mire est la cible » :

Le tondo ne permet pas de multiplier les lignes de fuite. Il concentre l'espace qu'il perfore. Rétrécissant le visible il empêche de prendre ses distances à l'intérieur de ce qu'il excave.  
Il immobilise celui qui voit.  
(...)  
La forme que se mit à peindre Pierre Skira en 2001 commença son aspiration.  
Devint vertigineuse.  
Alors les livres tournent comme des astres

Ce n'est jamais sur le genre, Nature morte, Vanité, sur les motifs empruntés, livres, instruments de musique, crâne, ni sur le traitement qui leur est réservé que porte la méditation de l'écrivain. Ce qu'elle retient, c'est uniquement la forme du tableau, le rond du *tondo*, la figure du cercle entraînant la pensée vers d'autres ronds, dont les identités possibles s'égrènent au fil des pages : le tournoiement du rapace au dessus de sa proie, celui, vertigineux « jusqu'à la syncope »<sup>33</sup>, du chaman, le cou tranché, l'œil, la grotte, la gueule ouverte du fauve, le sexe féminin béant... Bref l'image répétée par et dans le texte, c'est celle du rond. Tellement ressassée que les fragments textuels donnent l'impression de tourner en rond – ou en ronds –,

---

<sup>32</sup> *Tondo*, *Op. cit.*, p. [5].

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 8.

refusant toute progression linéaire au profit d'une fixation à leur origine, ce rond, qui reste leur unique sujet.

Or de rond en rond, le contrepoint verbal de Quignard fait bouger les références picturales. Négligeant les toiles attendues – on chercherait en vain la moindre allusion à une Nature morte, à une Vanité –, il convoque la *Sainte Lucie* de Zurbarán portant « ses deux yeux posés sur un plat rond »<sup>34</sup>, l'*Autoportrait en tondo* du Parmesan, celui du Caravage dans lequel le peintre se représente « le cou tranché, bouche grande ouverte, bouche surgissant en relief sur le bouclier de parade du duc de Toscane »<sup>35</sup>. Il cite aussi l'eau-forte inachevée de Claude Mellan, *La Souricière*, où un nourrisson écarte « les genoux de sa mère, afin de guetter le lieu dont il vient de sortir », pour, en un de ces « courts-circuits noétiques » dont il est familier, la rapprocher de la Brunehilde de Johann Füssli contemplant « le fascinus de Gunther tandis qu'il est suspendu par les chevilles et par les poignets au plafond de sa chambre »<sup>36</sup>. Bref, des toiles en rond ou figurant des ronds, qui laissent deviner un goût certain pour la mise en abyme de la forme circulaire et une tendance à lui attribuer une vocation archaïque de violence et de mort.

Déplaçant le regard, le texte de Pascal Quignard nous fait en somme voir ce que sans lui nous ne verrions probablement pas, à quoi nous ne prêterions qu'une attention distraite informée par notre éventuelle mémoire picturale : le cercle dans lequel le pastel se tient. Dans le *tondo* il nous fait voir le rond. Et dans le rond, un précipité d'images – peintes, parfois, mais pas toujours. Des trous souvent. Ce qui fait qu'à regarder les *tondi* de Skira à la lumière – ou dans l'ombre – des mots de Quignard, nous ne voyons plus le plein d'un support chargé de pigments colorés mais un paradoxal vide dense, une sorte d'abîme fuligineux où des formes tournoient. Nous voyons donc un trou. Ou nous voyons que nous voyons à travers un trou. Nous voyons le *tondo* comme trou optique – « *Tondo est oculus* », est-il écrit. Pupillaire, peut-être, rond noir ouvert sur la nuit du corps – mais où la *pupilla*, la *pupa*, la *korè*, bref la petite image reflétée, s'est décharnée jusqu'à montrer son os. Orbital, surtout. Cavité sombre béant sur la grande nuit thanatique. Synecdoque d'un crâne invisible mais postulé, le nôtre sans doute, que nous ne pouvons voir – sauf à

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 26.

recourir à des moyens techniques comme la radiographie. Regardé dans le souvenir de son accompagnement verbal, le *tondo* de Vanité acquiert ainsi un intense pouvoir de vertige : sans cesse, il nous fait tourner de ce crâne absent dont son rond creuse l'orbite à celui, très présent, qu'il exhibe en son orbe – de notre aujourd'hui d'encore voyants à notre irrémédiable et aveugle avenir. En nous ramenant obsessionnellement à la rotondité de l'œil, mort et posé sur un plat, agrandi de terreur, écarquillé par l'avidité de la bouche ou du sexe, en superposant à ce rond celui de la gueule ouverte et du vagin béant, « bouche reproductrice prédatrice toujours ensanglantée »<sup>37</sup>, celui aussi de la tombe, la méditation spasmée de Quignard force à voir dans le *tondo*, orbite creuse et pupille dilatée où se reflète la boîte d'os, le « rond de mort »<sup>38</sup>, l'« aura de mort », le « trou de mort »<sup>39</sup>. Partout, il nous *crève les yeux* : dans les orbites vides et dans la calotte crânienne, dans le trou qui la perce, dans les caisses de résonance des luths et des mandolines, dans les clefs de tension, dans les cordes brisées reployées sur elles-mêmes en série de boucles.

Par quoi les fragments de Quignard, arrachent les pastels de Skira à l'espace culturel du musée dans lequel, au vu de leur nature ouvertement citationnelle, nous pourrions être tentés de les confiner, pour les déporter vers le plus violemment, le plus archaïquement naturel : œil, bouche, sexe – et mort ; et rendre ainsi à ces œuvres extrêmement cultivées quelque chose d'une sauvagerie irréductible.

Avec les images qu'il accompagne « L'arbre rouge » de Paul Louis Rossi en use autrement. A première vue, tout du moins. Sur elles, dont il retient des motifs – l'arbre, le crâne –, des couleurs – le rouge, le noir –, ou des particularités techniques comme celle du collage, il prend directement appui. Sans pour autant tourner au commentaire académique : la pensée, qui mêle bribes de récits, réminiscences culturelles, échappées interprétatives, allusions aux particularités topographiques et architecturales de Saintes, y est bien trop libre, trop buissonnière dans sa progression « à sauts et à gambades », entre arrêts brusques sur de vastes blancs et bifurcations soudaines au gré des associations et des souvenirs. Malgré l'apparition, ici ou là, de bouts de descriptions, celle par exemple des « deux peintures présentées côte à côte, en noir et rouge, avec cette image récurrente du cercle des yeux troués, avec deux

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 36.

crânes pointus – un pour chaque tableau – dont la forme semble couler vers le bas et déborder de la peinture », ou celle de « la série de crânes étalés de gauche à droite (...) en deux rangées symétriques », les mots de l'écrivain cherchent-ils vraiment à répéter telle ou telle image du peintre, en un vain effort de transposition ?

A quoi bon en effet tenter de construire un pseudo-double verbal des tableaux exposés à l'Abbaye aux Dames, surtout quand le livre en contient la reproduction ? Mieux vaut s'abandonner aux associations mémorielles et susciter d'autres images : œuvres de Titus-Carmel comme les *Sables* et les *Quartiers d'Hiver*, dont certains furent présentés à Saintes, mais que le livre ne reproduit pas, images d'autres artistes, prises dans un vaste musée imaginaire où le cinéma rejoint parfois la peinture. Passent ainsi au fil des pages les « Natures inanimées – verres et fruits, coquillages, citrons..., que l'on nomme aussi Vanités, avec le crâne justement posé en coin sur la table », on s'y attendait. Mais aussi, moins prévisibles, les « autels – dans *Time in the Sun* – dressés par Eisenstein pour la fête des morts, au Mexique : des édifices blancs, des os en croix, des crânes empilés sur les marches et le parvis des églises », les gravures de Urs Graf où des « corbeaux noirs (...) viennent piquer les crânes sur le champ de bataille », les « *Signes de l'univers* de Sengai », « le retable des Antonites d'Issenheim au Musée Unterlinden ».

Ce dernier, plus exactement un fragment de son panneau central, est appelé par l'évocation d'un motif précis, celui de « l'arbre », visible dans plusieurs reproductions. Dans la forme végétale ordonnant des hachures parallèles de part et d'autre d'une tige centrale les mots de l'écrivain font voir peu à peu un torse humain « avec le dessin visible de la clavicule et des côtes ». Commandés par le souvenir de la *Suite Grünewald* – et par la proximité des *Nielles* qui démembrèrent le Christ en croix d'Issenheim pour le réduire à un thorax époumoné, épuisé, carcasse travaillée par le souvenir du *Bœuf écorché* de Rembrandt –, ils creusent ainsi dans l'image végétale effectivement vue la place d'une autre image. Celle de la terrible cage osseuse dont l'auteur du *Retable d'Issenheim* a pourvu le Crucifié, image fantôme, instable, apparaissant et disparaissant, selon l'accommodation du regard.

Ailleurs, l'accompagnement verbal au lieu de soulever de l'intérieur même de l'image l'autre image qui la hante, lui substitue, au gré de libres associations mémorielles, des images extérieures puisées dans une iconothèque mentale qui n'est

pas forcément celle du peintre. La forme alors, bien que toujours identique à elle-même, rayonne ou résonne autrement. Les tiges des *Feuillées* pointaient en ossements au terme du récit d'une métamor(t)phose qui faisait naître l'homme – ou l'Homme de Colmar – de « l'arbre rouge ». Le crâne, en revanche, reste tel qu'en lui-même : crânement crâne. Mais, au cours de la méditation de Paul Louis Rossi, ceux que le pinceau de Titus-Carmel a tracés s'effacent provisoirement devant d'autres : crânes qu'Eisenstein a mis en scène et filmés dans *Time in the sun* ; crânes, piquetés par les corbeaux, que le graveur suisse Urs Graf a placés dans ses scènes de guerre et de gibet. A la lumière réfléchie de ces autres eux-mêmes, les crânes exposés à Saintes affirment ici la « délectation » de leur noirceur posée « parmi les fleurs et les couleurs », là leur dimension d'humour noir, d'« amour » à la Jarry qu'un spectateur autre que l'écrivain n'aurait peut-être pas aperçue.

Peu importe que le rapprochement ne soit plus alors fondé en légitimité dans le développement interne de l'œuvre mais affiche sans réticence sa subjectivité par des formules du type « J'ai pensé » ou « Cette image me fait songer ». Ni photographies verbales prétendues, bien qu'elles décrivent parfois, ni explication des tableaux encore qu'elles puissent apporter quelque éclairage technique ou sémantique – le travail par empreintes, la glose du titre *Sables* –, les remarques marginales de Paul Louis Rossi en proposent plutôt le reflet dans un regard, la réfraction dans une sensibilité et une mémoire.

Est-on si loin du rapport que *Tondo* instaure entre les pastels de Skira et les fragments de Quignard ? S'il arrive en effet au texte de dépeindre, c'est en fin de compte moins souvent dans le sens courant de représenter par le discours – ici la peinture préexistante – que dans celui, plus rare d'« effacer l'image peinte ». De la défaire provisoirement dans notre regard pour nous faire voir en elle ou par elle, à travers elle, d'autres images.

Par quoi advient ce qui n'a pas d'image propre. La *physis* que les mots de P. Quignard font, de trous de chair en trou de terre, jaillir au cœur des pastels de Skira. L'« art de la peinture » dont P. L. Rossi affirme, à la dernière page de son texte, que nous pouvons « voir sous nos yeux s'[en] confirmer l'existence » dans les œuvres de Titus-Carmel.

Reprise de modèles anciens eux-mêmes fondés sur un vocabulaire formel itératif, où les objets symboliques, au premier chef le crâne, ressassent un même discours : *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* ; *Memento homo quia pulvis es* ; *Homo bulla*... Variations obstinées sur ces motifs de réemploi, déclinaison presque obsessionnelle : la boîte osseuse dans tous ses états. Reproduction mécanique de ces images répétées qui les déplace dans le livre pour y porter à la puissance du tirage chaque variation. Mise en regard, à chaque exemplaire, des images et d'un texte qui s'en fait la doublure en noir et blanc typographique mais non pourtant le double verbal... Les Vanités de Pierre Skira et les *Memento mori* de Gérard Titus-Carmel, dans leur réalité plastique propre comme dans leur prolongement livresque, démultiplient jusqu'au vertige la pratique de la répétition.

De quoi perdre la boule ?

Que non. Car le crâne qui « susurr[ait] plaintif la chanson du néant »<sup>40</sup> se retrouve toujours. Fût-ce au détour d'une manie collectionneuse. Dans les *citipati* de l'Himalaya, les têtes de mort souriantes que collectionne Titus-Carmel. Sous la forme inattendue d'une sucette, « figure livide de sucre blanc »<sup>41</sup>, parmi les torsades fruitées, les Tour de Pise et Tour Eiffel sur bâtonnets que compte la collection de bonbons et sucreries du monde rassemblée par Skira.

Où l'on découvre – nouveau vertige – un autre mode de répétition.

---

<sup>40</sup> R. Queneau, « Je crains pas ça tellement », dans *L'Instant fatal, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 123.

<sup>41</sup> P. Skira, *Rêves sucrés : bonbons et sucettes du monde*, Paris, Editions Viviane Hamy, 2009, p. 178.