

PIERRE BAUMANN

Gérard Titus-Carmel, *Comment penser les forêts ?*

La forêt nous enveloppe ; elle et ses sortilèges, nous les connaissions avant d'être venus. Te souviens-tu d'un dessin que j'ai intitulé « Délire végétal » ? Ce délire est là, nous le touchons, nous y participons. Nous sommes un de ces arbres à étages, portant au creux des branches un marais en miniature avec toute sa végétation parasitaire greffée sur le tronc fondamental : ascendante, retombante, active, passive, et grée du haut en bas de lianes à fleurs étoilées.¹

Ce titre, *Comment pensent les forêts*², est un emprunt au titre de l'ouvrage d'Eduardo Kohn sur lequel nous reviendrons. Il se trouve que j'ai découvert par hasard le travail de Gérard Titus-Carmel à l'occasion d'une exposition à Strasbourg à la galerie Éric Linard. J'étais étudiant, c'était en 1994. Ce qui m'avait marqué, c'était l'impression que ces feuillages (de traits et de papier) avaient leur propre vie, qu'ils pensaient et évoluaient indépendamment du geste créatif qui les avait initiés. Il s'agirait d'essayer d'entendre, de voir et de sentir comment pensent les forêts de Gérard Titus-Carmel (vaste programme). Le lecteur entendra qu'il s'agit avant tout d'une question à laquelle ces lignes ne prétendent répondre qu'en supposant qu'une telle question nécessite de considérer notre propre rapport aux œuvres de Gérard Titus-Carmel. En d'autres termes il n'est donc, bien évidemment, pas question de faire leçon, encore moins de circonscrire, mais plutôt d'interroger la possibilité d'un déplacement du regard, en dehors des horizons construits que suscite la contemplation des peintures de l'artiste.

L'autre origine de cette question – comment pensent les forêts ? – vient du temps passé dans les forêts et dans le bois d'Absalon, à la Martinique, en particulier.

Cette lecture est confrontée au problème qu'elle prend appui sur une observation de terrain restituée à partir d'une courte vidéo de sept minutes, intraduisible dans un livre³. Ce document expose d'abord un espace forestier où agissent des petits phénomènes visuels et sonores (le vol d'un colibri, une liane qui tremble, un filet d'eau qui coule, la lumière qui varie, le souffle du vent, des mangues qui pendent au bout d'une branche, la présence d'un « rocher carré », les chants d'oiseaux et des grenouilles, etc.). Puis se succèdent un ensemble de plans, rassemblés autour d'un même cadrage d'une vue de l'atelier de Gérard Titus-Carmel, filmés pendant l'été 2018. On y voit évoluer des œuvres de l'artiste qui glissent, bruissent et se superposent sur le mur de l'atelier, décrivant donc un tout autre rapport à l'univers végétal

[1/2]

et au paysage – l’atelier – du peintre, fait de feuilles de papier peintes et maculées, assemblées et marouflées sur toiles ou simplement collées sur d’autres feuilles. Cette courte vidéo décrit deux modes de vie sylvestres, l’un primaire donne à penser un écosystème en apparence inorganisé et l’autre, au contraire, un jardin clos aux haies parfaitement taillées. Mais on ne saurait se satisfaire de cet a priori et on essayera simplement de soumettre une lecture diagonale.

Pour pénétrer dans les *Forêts* complexes de Gérard Titus-Carmel, nous mettrons à l’épreuve quatre analogies, en mettant de côté la coupure entre nature et culture⁴, ce que préconise notamment Philippe Descola. L’écosystème de l’artiste est complexe. Comme chacun sait, sa science picturale ne va pas sans l’écriture et la poésie. Par peinture, il faut entendre encre, acrylique, papier, marouflage, toile, monotype, découpage, montage, carborundum, lithographie et plus encore. Il s’y déploie une science qui consiste à faire vivre les choses en prenant leur parti (combinaison renversée du *Parti pris des choses* de Francis Ponge) à partir de ce que Roger Caillois a nommé « les sciences diagonales »⁵ dans son livre *Méduses et Cie*. Les sciences diagonales approchent les choses de la nature sans anthropomorphisme, à partir d’un savoir polyvalent qui mise sur des « démarches transversales ». Tentons d’avancer avec ces « sciences diagonales » (aussi dites *obliques*) qui tiennent compte des caractéristiques de la nature et de l’imagination humaine.

[3]

Au même moment que la parution du livre de Caillois, en 1960, Adolf Portmann, considéré comme un des pères de l’éthologie, publie un livre intitulé *La forme animale*⁶. Les observations de Portmann fouillent plus encore la compréhension de ces formes visibles et rejoignent là l’étude sur le mimétisme présente dans l’ouvrage de Caillois (sur le camouflage, le travestissement et l’intimidation). Il y décrit notamment comment *forme interne* et *forme externe* remplissent des fonctions différentes. Par exemple les formes externes développent une apparence fonctionnelle qui diffère parfois du désordre apparent des structures internes. Radiolaires, babouins, tigres, pieuvres, chenilles, méduses, tout y passe et Portmann relève la complexité des structures transparentes où forme externe et forme interne visuellement se confondent⁷. Parmi les motifs non transparents, mais optiquement complexes, le colibri, à l’instar de celui qui fait son apparition dans la vidéo présentée lors du colloque.

Première analogie : des forêts et de l’ornemental battement des ailes de colibri

Ce qu’écrit Portmann sur le colibri, c’est aussi quelque chose de la peinture de Titus-Carmel : battement, répétition, couleur, assemblage, interférence et symétrie. Portmann écrit :

Si on examine le plumage chatoyant du colibri, on se rend encore mieux compte de la différence qui existe entre la partie visible et la partie cachée de

la plume de cet oiseau. Ce chatoiement, semblable à une bulle de savon irisée, est provoqué par une loi optique que les physiciens nomment *phénomène d'interférence*. On discute encore pour savoir ce qui provoque cette interférence. L'opinion la plus répandue est qu'elle est provoquée par une couche extrêmement fine, disséminée dans la structure extérieure de la plume ; mais aujourd'hui on croit plutôt qu'il y aurait plusieurs couches à l'intérieur des particules, ou qu'il s'agit d'effets lumineux provoqués par de petits grains de colorant (fig. 2). Quoi qu'il en soit, ces structures spéciales ne se retrouvent que sur la partie visible de la plume, les parties cachées en sont exemptes. Cette limitation de l'apparence va encore plus loin : les ailes du colibri battant à vive allure ne sont pas recouvertes d'une couche chatoyante, car celle-ci ne pourrait être distinguée à la vitesse à laquelle battent les ailes (60-70 coups d'aile à la seconde).

Regardons encore un instant ces plumes ; elles sont d'une richesse que nous ne soupçonnions pas (fig. 3). Si nous choisissons une des plumes portant le dessin d'une bande, nous constatons que celle-ci ne se trouve que sur la partie externe. Nous savions déjà qu'elles étaient rangées symétriquement, l'ayant constaté sur les plumes de canard. Toutes ces plumes enrubannées se groupent pour former un dessin ornemental, quoique chacune d'elles se soit formée séparément, d'après sa propre conception de la symétrie. C'est la répétition de ce même concept originel qui a créé l'ensemble ornemental. Si nous examinons les plumes du canard, nous avons l'impression qu'un peintre a effleuré une dizaine de plumes recouvrant l'autre d'un léger trait de pinceau en ne coloriant de bleu, de vert-bleu et de noir que la partie visible.

Chaque plume se subordonne à un tout ; individuellement elles ne sont même plus symétriques. On saisit la complexité étonnante de cette œuvre d'art quand on se rappelle qu'elle a été produite par des gaines indépendantes l'une de l'autre, dans lesquelles les plumes sont roulées ; et ce n'est qu'en se déroulant l'une après l'autre qu'elles forment le dessin que nous admirons lorsque les bandes sont étalées. Quelles forces inconnues doivent être à l'œuvre dans ces gaines pour créer un tel ensemble pictural !⁸

Il est en effet frappant de constater combien cette pensée ornementale et symétrique du tout, construite à l'appui d'éléments séparés et asymétriques, rentre en dialogue avec l'observation des peintures de Titus-Carmel. Plus précisément, dans le cas présent, ce qui nous intéresse, c'est certes la puissance du motif naturel assemblé, compris au cœur même de son activité, mais c'est aussi par cet effet de glissement (on passe du colibri à la peinture de Titus-Carmel) ce que Horst Bredekamp appelle « le surplus de psychologie des formes »⁹.

Sur quoi s'appuie Bredekamp ? Il s'appuie sur un tout autre processus. En 1834, Charles Darwin, alors âgé de vingt-cinq ans, ramasse, parmi d'autres choses de la nature, sur une plage d'Argentine, une algue rougeoyante et arborescente, nommée *Amphiroa Orbignyana*. Darwin voit cette algue, la prend, la transporte, la range, la conserve, la classe et l'étudie. On retrouve le motif de cette algue dessiné à plusieurs

reprises par Darwin dans le *Carnet B (le corail de la vie, 1837-1838)* et dans lequel pas à pas il modélise sa théorie de l'évolution des espèces. On connaît surtout le dessin de la note 36¹⁰ assortie de ces deux mots emblématiques « I think ».

La nature même de cette algue connut quelques incertitudes. Elle fut d'abord classée par Darwin dans la famille des coraux (soit du côté du règne animal) avant qu'elle ne rejoigne celui des végétaux. Le motif de l'*Amphiroa Orbignyana* n'est pas sans faire penser aux lichens du peintre, eux aussi biologiquement ambigus¹¹. De son côté, mis à part le trouble de la classification auquel se confronte Darwin, Bredekamp scrute avec une attention de criminologue la suite d'opérations conduites autour de l'algue par le jeune naturaliste¹².

Bredekamp écrit :

Dès lors que les choses de la nature sont saisies par l'homme, elles entrent en mouvement et franchissent la zone frontière entre formation naturelle et œuvre d'art.

Dans le cas de l'*Amphiroa Orbignyana*, il y a intervention en cela que Darwin a vu, choisi et emporté cet organisme pour le faire convoier à Londres, d'où il parcourut les différentes étapes de sa conservation. Avec les actes successifs de collection, d'incorporation, de codification et de protection s'est formée une aura propre qui, à chaque étape de son traitement, pénètre de plus en plus la sphère qu'occupent les œuvres d'art. Darwin nous montrera qu'ici il n'y a pas de hasard. Il offre l'occasion paradigmatique de déterminer le surplus de psychologie des formes qui se greffe aux choses dès qu'on les arrache à leur contexte. Telle est la thèse de cet essai : il n'est guère possible de sonder l'impulsion intellectuelle de Darwin si l'on ne comprend pas qu'il possédait aussi l'esprit constructif de l'iconologue.¹³

Deuxième analogie : phénomène de la nature et surplus de psychologie des formes

Aussi ces propos de Bredekamp, autour du corail – de l'algue plus précisément – de Darwin, induisent une deuxième analogie. Il s'agirait de voir comment cette suite – voir, choisir, rompre et emporter (allant de pair avec la collection, l'incorporation, la codification et la protection) – agit dans les *Forêts*. Les *Forêts* constitueraient *L'origine des espèces* de Gérard Titus-Carmel. Une somme manifeste, qui tient compte de l'effet de surprise de la nature et de l'esprit constructif de l'artiste qui investit cette chaîne de gestes. Aussi ce traçage consisterait à remonter au seuil du motif pour chercher les marques originelles et tenter de comprendre d'où viennent les *Forêts*. Ça n'est pas simple. Parmi les indices, Jean-Marie Perret, comme d'autres, se réfère à une note d'atelier de l'artiste de 1985¹⁴. Les *Forêts* constituent une poche d'oxygène, un moteur de photosynthèse et une clairière dans le travail du peintre marqué par les *Jardins gobe-avions* de Max Ernst¹⁵.

Mais on pourra aller chercher ces marques originelles, autrement dit ce « bout de corail », un peu ailleurs, en remontant le temps, d'une part, et en arpentant l'espace, d'autre part. Je vais préciser le sens de ces deux entrées.

Du côté du temps, oublions l'influence de Ernst ou encore marocaine, pour s'attarder sur une édition de 1971 qui retrace une expérience conduite avec le parfumeur Maurice Maurin sur un lieu (rêvé) et qui consista à créer une clairière dans une salle du Musée d'art moderne de la ville de Paris¹⁶. Ce lieu (rêvé), c'est la *forêt vierge*¹⁷. L'exposition était vide, au sens où il n'y avait ni peinture, ni dessin de l'artiste. Mais sur des socles étaient posés des diffuseurs d'odeur. Les deux artistes conçoivent une « odeur de l'idée d'un lieu »¹⁸, ainsi l'avait écrit Titus-Carmel. Cette odeur est construite à partir de trois notes olfactives : Une note verte, une note croupie et une note fleurie. La note croupie contient aussi de la note animale (animaux morts ou vivants). Qui est allé dans des forêts amazoniennes ou tropicales, se souvient de ces lourdeurs olfactives des fruits, des branches et des feuilles en décomposition. Sa chimie est complexe, troublante.

[4/5]

Cette forêt n'est pas simple. Comme le ballet des apparences, les odeurs *travestissent*, *camouflent* ou *intimident*. Elles investissent le jeu des séductions des invisibilités, des pertes d'individuation, et des alertes. Elles comblent le vide visuel et constituent des signes exploitables (par la plante, l'animal et l'homme). Si on sait le rôle que jouent les odeurs chez l'animal, les travaux actuels en agroécologie permettent notamment d'observer l'importance de ces odeurs dans l'interaction des plantes entre elles¹⁹ qui émettent et détectent ces signes olfactifs appelé COVs (composés organiques volatiles)²⁰. Parmi ces manifestations, on peut, par exemple, observer chez certaines plantes, telles que les pins, ce que Francis Hallé appelle des « fentes de timidité » probablement dues à des phénomènes allélochimiques, qui ménagent des espaces vides entre chaque arbre, mais olfactivement occupés.

Troisième analogie : odeurs des forêts et fentes de timidité

La prise en compte de ces connaissances, associée à celle de l'intérêt accordé en son temps par Titus-Carmel aux fragrances, suscite le test d'une troisième analogie. Il s'agirait de voir comment infuse cette mémoire olfactive sur la compréhension des *Forêts*. Oublions l'approche synesthésique. Gérard Titus-Carmel explique que le projet était « bien celui de la destruction d'une image mentale et, à l'intérieur même de cette destruction, la reconstruction simultanée d'un site comme idée de site »²¹. Cela sous-entend une *remise en ordre* analogue à celle qui guide la construction formelle des *Forêts*. Aussi, il s'agirait de tester le « surplus de psychologie des odeurs » qui donnerait à penser que les odeurs ont permis d'accroître la compréhension conceptuelle de la forme végétale (ni imitation, ni figuration, nouvelle interprétation) par la réception des signes olfactifs extériorisés de la nature. De se saisir

intuitivement, par exemple, de ces fentes de timidité qu'on peut déceler dans les *Forêts*, *Feuillées* et autres *Jungles* de Titus-Carmel et peut être plus encore dans certaines séquences de la *Bibliothèque d'Urcée*. Ce « surplus » consiste en la reconstruction, la coordination et la stratification des intensités (une réorganisation des notes), et par une mise à l'épreuve mémorielle du motif. Ce que je reconstruis résulte aussi pour partie de ce qui reste gravé dans ma mémoire olfactive.

La seconde manière de chercher les marques à partir desquelles s'organisent les forêts consiste à arpenter l'espace. Les *Forêts* poussent en un lieu particulier, la Grand'Maison, un ancien carmel, situé à Oulchy-le-Château. Plutôt que de parler de « site », adoptons un vocable plus mésologique en parlant de *milieu*. La mésologie a été développée par Tetsuro Watsuji et Jacob von Uexküll. Watsuji parle de « Fudô ». « Fudô » renvoie au concept de *médiance*. Uexküll parle de « Umwelt » (concept de *milieu*). Ce milieu est subjectif, au sens où certaines de ses entités, une branche ou une pièce de la maison, n'ont pas la même valeur d'usage en fonction de celui qui en fait usage. C'est ce que décrit très bien Uexküll à la fin de son livre *Milieu animal et milieu humain*²². Dans son avant-dernier chapitre (13) Uexküll explique comment un chêne peut être peuplé par différents sujets. Qui un bucheron qui juge de la qualité de l'arbre en fonction du nombre de planches qu'il va pouvoir produire, qui un renard qui en fait son terrier, qui les fourmis qui logent sous l'écorce, etc. À chaque être son arbre particulier alors qu'il en est d'un seul et même arbre. Uexküll écrit :

Si l'on voulait récapituler toutes les propriétés contradictoires que le chêne présente en tant qu'objet, il en résulterait un chaos. Et pourtant, elles ne sont que les parties d'un sujet, en soi solidement structuré, qui supporte et préserve tous les milieux, sans jamais être reconnu de tous les sujets de ces milieux, et ne jamais pouvoir l'être.²³

La toute dernière phrase de l'ultime chapitre (le 14) généralise la formule. Le chêne est remplacé par l'*Un*. La Grand'Maison a quelque chose de l'*Un* (ou du chêne), elle rassemble des milieux complexes. La Grand'Maison s'organise autour d'un vide, composé d'une grande cour carrée, délimitée par deux corps de bâtiments en forme de parenthèse. Telle est l'image approximative et idéalisée qu'on peut s'en faire.

D'un côté, disons à gauche, se déploient d'une extrémité basse à l'autre en son sommet la cuisine jusqu'aux bureaux d'écriture et une des bibliothèques (pour tout dire la place du livre est particulière : elle est partout). De l'autre côté de la cours (disons à droite), l'aile du bâtiment accueille plusieurs espaces de stockages, l'atelier du peintre (lieu essentiel), d'autres ateliers d'écritures et lieu d'échange, musée privé, qui dessinent graduellement une suite d'opérations (assez proches de celles de Darwin) qui passent de la conservation à la conceptualisation et où à chaque étape la fabrique de la forme est en jeu²⁴.

Quatrième analogie : milieux

Les peintures, les dessins et les textes, les œuvres des amis artistes, les masques, tous autant qu'ils sont, construisent des milieux symbiotiques (plus ou moins ?) rassemblés autour de deux sujets²⁵ principaux : Gérard Titus-Carmel et Joan Titus-Carmel. L'ensemble de ces milieux semble régi par un principe d'accumulation ou de collection qui pourrait être envisagé à l'angle de l'amour amateur accordé aux objets et pour leur ampliation par la répétition. Ce geste de collecte semble agir en tout point et plus encore dans les peintures de Titus-Carmel. En dehors de l'obsessionnelle satisfaction à rassembler un monde d'objets et de formes, l'approche mésologique dit autre chose. Elle induit une lecture plus organique du lieu et de ses usages. Les feuilles d'un arbre ne résultent pas d'un acte de collection. Elles constituent des parties de l'anatomie divisible²⁶ de l'arbre et contribuent à la bonne marche de son organisme. Il pourrait en être de même pour les objets qui se rassemblent dans la Grand'Maison. Chaque objet, inclus dans la collection, n'est qu'une feuille-objet parmi d'autres et cette expansion naturelle peu à peu pousse les murs de la maison. Toute poussée est à la fois croissance et pression. Chacune de ces parties est effectivement utile, mais toutes sont divisibles. On doit admettre que la perte de l'un ne met pas en cause l'existence du tout, mais cet accroissement est signe d'oxygénation de la pensée. Ainsi poussent les choses à la Grand'Maison. Il y a aurait ainsi, parmi tant d'autres choses, les feuilles-haïkus, les feuilles-masques d'art premier, les feuilles-livre, etc. Et chaque chose aurait sa part de vide, autrement dit ses zones de timidité. On peut supposer que les *Forêts*, ou plutôt les feuilles-*Forêts*, les feuilles-*Feuillées*, les feuilles-*Jungle*, les feuilles-*Martinique*, comme les feuilles-poèmes de Gérard Titus-Carmel participent à cet écosystème et s'y épanouissent pleinement²⁷. Cet ensemble est cerné par la forêt, végétale cette fois, celle du parc qui enveloppe la Grand'Maison²⁸.

Alors pour conclure cette courte traversée, quel regard porter ?

Premièrement, la compréhension des signes passe par le renversement du regard. C'est la thèse que défend Eduardo Kohn dans *Comment pensent les forêts*. Comprendre les forêts nécessite de réfuter toute lecture anthropocentrée et de reconsidérer notre rapport à l'espace et au temps (Francis Hallé)²⁹. Mais cette lecture se pense à travers nous. L'approche anthropologique de Kohn, intègre la conception du milieu et propose une « anthropologie au delà de l'humain », qui se traduit notamment par conscience que les signes de la forêt s'organisent en dehors de nos propres repères, mais qu'ils nous traversent, « jetant les bases d'une sémiologie trans-espèce » écrit Descola à son sujet. Kohn prend notamment l'exemple des jaguars. Il écrit :

Afin de ne pas finir comme de la viande, nous devons retourner le regard du jaguar. Mais cette rencontre ne nous laisse pas inchangés. Nous devenons quelque chose de nouveau, une nouvelle sorte de « nous » peut-être, comme alignés sur ce prédateur qui nous considère comme un prédateur – et non, fort heureusement, comme de la viande.³⁰

L'approche ethnographique de Kohn est complexe. Kohn parle d'une « écologie des sois », lecture susceptible d'être reprise par le peintre, au sens où « l'attention ethnographique [...] permet donc d'examiner des façons d'envisager la logique vivante qui font déjà partie de cette manière qu'ont les forêts de se penser à travers “nous” ». ³¹ Kohn souligne combien cette lecture va avec la non domestication de la pensée. *La pensée sauvage* (Levi-Strauss), rappelle-t-il, est étymologiquement liée à *sylvestre* – à ce qui est de la forêt. Il s'agirait donc de « s'ouvrir aux pensées vivantes sauvages au-delà de l'humain – celles qui “nous” font aussi » ³². C'est même selon lui une condition de survie. Aussi, si les forêts perdent leur caractère sauvage, elles ne sont plus vraiment forêt.

C'est ce que j'aurai tenté d'expérimenter en considérant que l'énergie des peintures que sont les *Forêts* (et autres déclinaisons végétales) vient du fait qu'elles adoptent un appareil de signes hybrides qui résultent de la capacité du peintre à voir la forêt telle que la forêt se voit et nous voit et, dans un second temps, qu'elles posent leur image, gardant conscience de ce que fait ce déplacement du sujet et de ce qu'il induit au cœur même de l'expression des signes de la peinture. « Il n'est plus alors question de jungle, seulement de peinture » ³³ écrit Titus-Carmel.

Deuxième et ultime conclusion, chercher à savoir « Comment pensent les forêts » c'est aussi devoir comprendre quelle position adopter pour les observer : celle du peintre, de vous et moi. Voir comment chaque individu comprend le territoire qu'il investit et avec quelle attention. Ceci peut aussi passer par le verbe. Paradoxalement, il n'y aurait pas de continuité entre l'image peinte et l'image parlée ³⁴. Ce que raconte l'image orale induit d'autres formes de vie, d'autres rythmes internes, elle emploie aussi d'autres outils du corps.

[6] L'ethnologue et linguiste Keith Basso s'est longuement intéressé à la désignation verbale du lieu comme mode de cartographie, en l'occurrence des lieux du territoire Apache de la tribu Cibecue. Carlo Severi, à propos de l'ouvrage de Basso, qui s'intitule *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert*, explique comment « Basso montre ici que pour peindre l'image d'un lieu (et donc en terme techniques, pour attribuer de la saillance à une trace mnésique) on peut utiliser, en lieu et place d'une image, une description verbale. En d'autres termes Basso nous montre comment, dans les forêts et les déserts de la réserve de White Mountain, le langage peut servir à peindre. » ³⁵ Les expressions verbales sont courtes, synthétiques et précises. On pourrait dire que ce sont des haïkus apaches. Elles ressemblent à ceci :

Eau s'écoule au dessus d'une succession de rochers plats.
Groupe compact de rochers blancs en hauteur.

On retiendra que ces cartes apaches répondent à d'autres nécessités que celles des « hommes blancs » car l'usage apache du territoire diffère. Cet usage tient compte

des caractéristiques d'un lieu, certes, et du milieu qu'elles composent par la circulation des choses entre elles. Il y a du *Fudô* et de l'*Umwelt*. Mais elle tient compte aussi de ce que Basso appelle « une direction du regard » qui prend appui sur un point de vue et une direction précis, déterminés par la place adoptée par l'ancêtre ; un lieu qui ne saurait être vu si on n'adopte pas la position de la figure tutélaire. Tel est le sens du langage verbal qui restitue cette place particulière, autrement dit cette « prise de vue » que Basso appelle *Takes*. Cette cartographie tient compte du silence et des plus infimes intonations de la langue³⁶. Cette cartographie permet donc de comprendre comment les forêts et les plaines se donnent à penser et comment cette pensée de la forêt et des plaines se formule.

On doit en conclure qu'ici, il n'y a plus d'analogie possible avec les *Forêts* peintes de Gérard Titus-Carmel (la peinture n'est pas cette « prise de vue » décrite par Basso), mais cela dit que toute *Forêt* nécessite une attention particulière qui tient compte de notre position à l'écoute de celle du peintre. Ce texte lapidaire et les images qui l'accompagnent (celles de la vidéo en particulier, présentée en tout début d'article) ne sont rien d'autre qu'une tentative d'adopter, un instant, cette « direction du regard », avec silence et parole de ce qu'on pourrait appeler :

Bruissements des *Forêts* contre le mur vertical de l'atelier

et ce, à l'endroit même où le peintre contemple ses clairières.

ILLUSTRATIONS :

[1] Paul Baumann, *Comment pensent les forêts ?*, Vidéo HD, 7 min. 30 s., 2018 (©Pierre Baumann).

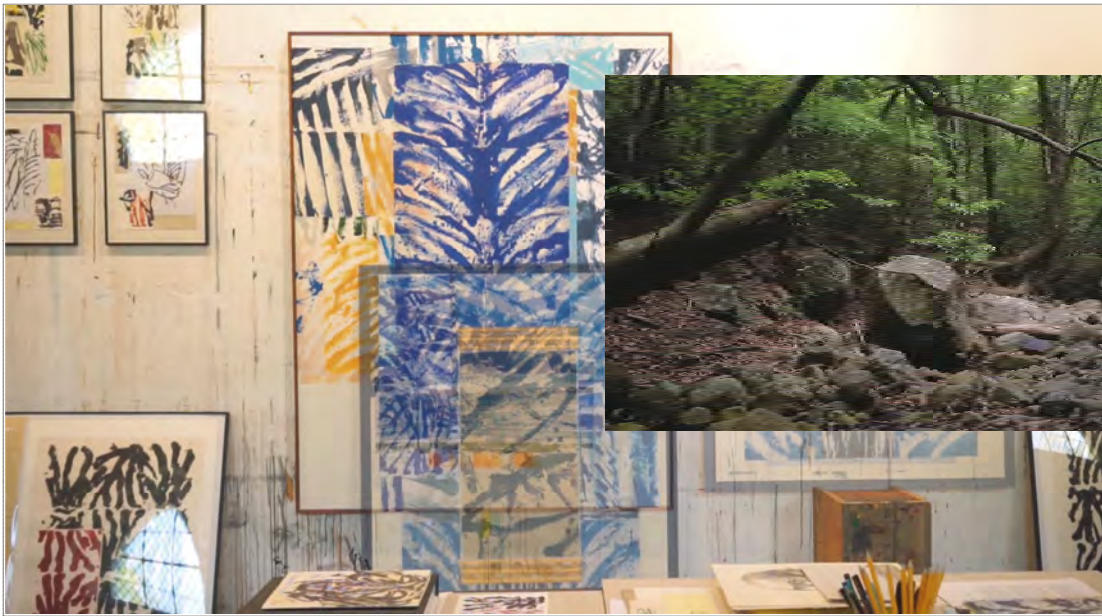
[2] Vue de l'atelier de Gérard Titus-Carmel, été 2018, avec une des toiles de la série des *Forêts : Peinture n°8*, 1995, acrylique sur papiers préparés, marouflés sur toile, 146x114 cm, vidéo *Comment pensent les forêts ?* (©Pierre Baumann).

[3] Livre ouvert aux pages 19-20 de *La forme animale* de Adolf Portmann (Payot, 1961).

[4] Vue du livre de Gérard Titus-Carmel, *Forêt vierge / Amazone*, (MAM Paris, 1971).

[5] Gérard Titus-Carmel, *Jungle VI*, 2004, acrylique sur toile, 195x130 cm et *La Bibliothèque d'Urcée, Département des Traces et des Empreintes VI.10*, 2008, acrylique sur vélins d'Arches, 120 x 80 cm.

[6] Livre ouvert aux pages 116-117 de *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert* de Keith Basso, (Z/S, 2017).



[1]

[2]



[3]

[5]



[4]



[6]

NOTES :

- 1 - André Breton, *Martinique, Charmeuse de serpents*, Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 17-18.
- 2 - Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts*, Z/S, 2017.
- 3 - On peut toutefois accéder à cette vidéo à l'adresse url suivante : <https://vimeo.com/298110906> avec le mot de passe : Foretvierge.
- 4 - Il faudrait pousser l'analyse du terme *analogie*, notamment du côté de l'anthropologie, qui guide indirectement ce texte, bien qu'on ne soit pas anthropologue, et en particulier en observant la fonction de l'analogisme telle qu'elle est décrite par Philippe Descola au sein de sa conception de « l'écologie des relations » guidée par quatre ontologies : l'animisme, le totémisme, l'analogisme et le naturalisme. Dans ce contexte, il ne distingue pas humain et non humain, posture que nous adoptons dans ce présent texte au sens où nous instaurons une solution de continuité entre humain, végétal et animal. Descola creuse plutôt l'analyse des écarts entre soi et autrui. Frédéric Keck résume ces quatre ontologies comme ceci : « l'animisme (qui attribue aux êtres non humains la même intériorité qu'aux humains, mais une physicalité différente) ; le totémisme (même physicalité et même intériorité) ; l'analogisme (physicalité et intériorité différentes) ; le naturalisme (même physicalité, intériorité différente) ». Descola conclut en une nécessaire coupure avec la conception occidentale de la dichotomie qui sépare nature et culture. Frédéric Keck, « Descola Philippe (1949-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 4 novembre 2018. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/philippe-descola/>
- 5 - Roger Caillois, *Méduse et Cie*, Gallimard, 1960, p. 18.
- 6 - Adolf Portmann, *La forme animale*, Payot, 1961.
- 7 - Il s'agit là presque d'une peinture migratoire.
- 8 - *Ibid.*, p. 17-20.
- 9 - Horst Bredekamp, *Les coraux de Darwin*, Les presses du réel, 2008, p. 13.
- 10 - Charles Darwin, *Le corail de la vie, Carnet B (1837-1838)*, Rivages, 2008, p. 64.
- 11 - Ce dernier motif est aussi de nature ambiguë puisque que ce sont des organismes composites, composés pour partie de cellules de champignon et pour autre partie de cellules contenant de la chlorophylle (algue en particulier).
- 12 - Là opère toute la force de ce que Caillois appelle « les sciences diagonales ».
- 13 - Bredekamp, *op. cit.*, p. 12-13.
- 14 - Gérard Titus-Carmel, *Notes d'atelier*, Plon, 1990, p.129. On pourra ajouter d'autres sources : Dans sa Préface au catalogue sur les *Forêts* de 1997, Patrick Casson trouve l'origine des *Forêts* dans le livre. Les feuillages sont faits de feuilles.
- 15 - Qui ne sont pas sans présenter quelques parentés avec les dessins de Masson qui accompagnent le texte de Breton que j'ai cité en exergue.
- 16 - C'est une clairière parce qu'il n'y a pas d'arbre, mais l'espace est cerné par les bois, c'est une zone vide d'arbres.
- 17 - Gérard Titus-Carmel, *Forêt vierge / Amazone*, Mam Paris, 1971.
- 18 - *Ibid.*, feuillet retraçant les échanges entre Gérard Titus-Carmel et Maurice Maurin, non paginé.
- 19 - Bruno Moulia considère que si la plante a la « capacité à résoudre des problèmes à partir d'une perception sensible et faire des mouvements et des réactions », alors on peut parler d'intelligence. Écouter : <https://www.franciculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/la-methode-scientifique-lundi-22-janvier-2018>
- 20 - On pourra se référer aux travaux de Xavier Daire de l'UMR1347 Agroécologie de l'INRA de Dijon, à ceux de Bruno Moulia à l'INRA de Clermont-Ferrand ou encore de Anne-Geneviève Bagnères-Urbagny, directrice de recherche au CNRS de Montpellier. On pourra se référer également aux travaux de Wouter van Hoven de l'université de Pretoria sur les acacias.
- 21 - Gérard Titus-Carmel, *Forêt vierge / Amazone*, *op. cit.*, non paginé.
- 22 - Jacob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain*, Bibliothèque Rivages, 2010 (1956), (traduit par Charles Martin-Freville), p. 155 sq.
- 23 - *Ibid.*, p. 162.
- 24 - La symétrie de l'édifice est éthologiquement utile (Portmann), mais elle est, elle aussi, constituée d'un feuilletage des espaces dont la symétrie n'est pas forcément apparente (forme externe, forme interne).
- 25 - Le mot « sujet » renvoie à l'usage qu'en fait Uexküll.
- 26 - L'arbre est divisible, alors que l'animal (dont l'homme) est indivisible explique F. Hallé.
- 27 - Par extension, on pourrait pousser plus avant l'idée que ces milieux constituent des colonies, au sens végétal tel que le développe Francis Hallé (voir note 28).
- 28 - « Voilà donc nommé l'espace ou je peins et dessine, écrit Gérard Titus-Carmel. Où j'écris, aussi, à part égale : aux confins de cette région secrète que borde le vide et où je me replie lorsque les trop grandes forces du monde m'obligent au retrait. » Gérard Titus-Carmel, *Au vif de la peinture, à l'ombre des mots*, L'atelier contemporain, 2016, p. 453.
- 29 - Francis Hallé explique que l'homme et les animaux gèrent bien l'espace, ils sont capables de mobilité, mais en contrepartie, ils résistent moins bien au temps, sont victimes de senescence. En contrepartie l'arbre gère mieux le temps, constitue des colonies et ne souffre pas de senescence. Toutefois il gère mal l'espace puisqu'il est fixe. <https://www.4emesinge.com/eloge-de-la- plante-par-francis-halle/> (consulté le 2/11/2018)
- 30 - *Ibid.*, p. 20.
- 31 - Eduardo Kohn, *op. cit.*, p. 297.
- 32 - *Ibid.*, p. 297.
- 33 - Gérard Titus-Carmel, *op. cit.*, p. 667.
- 34 - Gérard Titus-Carmel, souvent interrogé sur la relation entre peinture et mot dans son activité, répond en 2015 à Marik Froidefond qu'il n'y a « pas de pont ; seule une langue secrète les relie, que je suis condamné à entendre et à manœuvrer seul [...] », in *Au vif de la peinture*, *op. cit.*, p. 719.
- 35 - Keith Basso, *L'eau se mêle à la boue dans un bassin à ciel ouvert*, Z/S, 2016, p. 10.
- 36 - Basso souligne que « la manière dont les Apaches appréhendent et construisent l'espace est profondément ancrée dans d'autres sphères culturelles, parmi lesquelles on trouve des conceptions de la sagesse, des notions de moralité, de politesse et de tact sous la forme de discours oraux, et plusieurs conventions relatives à l'imagination et à l'interprétation de leur passé tribal. » *Ibid.*, p. 20.