

# Jean-Jacques Gévaudan

*Peintre du désir en clair-obscur*



Club Samizdat

### *Dans la même collection*

1. *Pedro Oro Enla Espalda, Argentine, novembre 2019, 2020.*
2. *Welcome Bienvenüe, Le Clou du spectacle, Rétrospective, Musée des Beaux-Arts de Lyon, été 2019, 2020.*
3. *«Fèque Niouws», la collection complète, 2020.*
4. *Le Poète, Poèmes nuls, 2020.*
5. *Le premier roman en Emojis, 2020.*
6. *À la Une!* (pastiche de premières pages ou couvertures de journaux et revues), 2021.
7. Collectif, *Chiennes de vies!* (biographies imaginaires), 2021.
8. Groupe alpin du Gros-Caillou, *Expédition au K2, 2021.*
9. Pierre Laurendeau, *Le cinéma n'est pas la vie, 2021.*
10. Collectif, *31 vues sur rue, 2022.*
11. Sâr Qizil Geri, *Les Dix Secrets sumériens, 2022.*
12. Pierre Laurendeau, *Qu'il est doux d'écrire une belle histoire d'amour quand la guerre est si proche, 2022.*
13. Collectif, *Yves Ledroit, alpiniste et poète, 2022.*
14. Ramón Alejandro, Armando López Salamó, *146 dessins érotiques (bilingue), 2022.*
15. Moi, *Le Grand Livre de Moi, 2022.*

# Jean-Jacques Gévaudan

Peintre du désir  
en clair-obscur

**Club Samizdat**



Zoo  
(crayon, craie noire, sanguine,  
blanche sur papier, L 21 x H 27 cm, sd)

## *Sommaire*

Avant-dire .....	7
Autobiographie.....	13
Peintures .....	17
Sculptures.....	65
Dessins, gravure, Photogènes, photographies.....	71
Documents.....	129
De la valeur économique d'un tableau.....	141
Mes irrespects, M'sieurs Dames .....	163

JEAN-JACQUES GÉVAUDAN  
(1929-2009)

## AVANT-DIRE

J'ai fait la connaissance de Jean-Jacques Gévaudan en 1975, par l'intermédiaire d'une amie commune, chez qui j'avais remarqué un beau dessin à la plume.

Notre relation a tout de suite été de grandes complicités, doublée pour moi d'une sorte de « filialité » artistique (Jean-Jacques avait vingt-quatre ans de plus que moi). Avec sa compagne, Jacqueline, ils venaient d'acquérir une ruine près du Vigan (Gard). Durant plusieurs étés, une sorte de communauté, constituée d'amis de passage, redressa les murs, confectionna des toits et, pour ma part, quelques volets et portes. Ce fut aussi l'occasion d'échanger de nombreuses idées sur l'art et la société dans des débats passionnés qui se prolongeaient tard la nuit.

De ces années très denses, je tirai un récit, *Ruynes*, sorte d'hommage au lieu et à un esprit féminin qui le traversa le temps d'un été – ainsi qu'à son ange tutélaire.

Je me souviens aussi de parties d'échecs au bord de l'Arre, la rivière au nom prédestiné qui coulait en bas de la maison.

\*

En 1977, j'organisai à Angers une première exposition, dans le cadre d'une MJC d'un quartier très populaire. Le côté BD de son œuvre attirait les jeunes, qui m'interrogeaient sur la signification de certains tableaux entre deux parties de ballon dans le grand hall du bâtiment (au grand dam des cimaises!).

En 1981, c'est à Bordeaux qu'eut lieu la deuxième exposition, dans une librairie de bandes dessinées, Imagine<sup>1</sup>. Là encore, la relation évidente des tableaux et de l'univers de la BD avait concouru au succès de l'exposition... sauf que Jean-Jacques avait mis des pastilles rouges sur presque tous les tableaux, surtout ceux que le public souhaitait acquérir!

Ce fut mes deux expériences d'agent artistique pour Jean-Jacques. Il m'est arrivé également d'organiser d'autres expositions (à Angers et Bordeaux) pour le graveur Alain Royer, dont je fis la connaissance par l'intermédiaire de Jean-Jacques.

\*

Jean-Jacques Gévaudan collabora à plusieurs reprises à mes aventures éditoriales: en 1977, il illustra un recueil de « poèmes à la crème », *Sorbet Topique à la louange des idées fixes*, d'un *Photogève*, une technique de gravure qu'il avait mise au point par le truchement de la photographie: après avoir badigeonné une plaque de verre d'un lait opaque, il en grattait la surface ou en modifiait l'épaisseur pour obtenir un résultat proche du burin ou de l'eau-forte, voire de l'aquatinte, par des temps de pose plus ou moins prolongés (voir pages 107-110, 119-120).

En 1978, il illustra *Ruynes* de trois beaux dessins à la plume. Puis, en 1986, un conte cruel, *Le Pourpre et les Gris*.

Nos relations s'espacèrent par la suite, sans que le lien se rompît. Avec Agnès, ma compagne, nous séjournions régulièrement à Rugnes, près du Vigan, accompagnés de notre jeune fils, Olivier, qui trouvait là un terrain de jeu sans limite, entre l'Arre et la Tessonne.

\*

---

<sup>1</sup> Voir page 163 le texte qui accompagnait cette exposition.

Je n'ai aucune compétence pour juger de l'importance de l'œuvre de Jean-Jacques Gévaudan dans l'histoire de l'art du xx<sup>e</sup> siècle, mais elle trouve place dans mon musée personnel au côté de peintres de toutes les époques: de Jérôme Bosch et Matthias Grünewald à Alfred Courmes, Fred Deux, Dado ou Yak Rivais, en passant par Jacques Callot, Odilon Redon, Rodolphe Bresdin, Alfred Kubin et certains surréalistes ou apparentés (Remedios Varo, Victor Brauner, Jacques Hérold, Wifredo Lam, Toyen, Jorge Camacho, Ramón Alejandro...). Une galaxie hétéroclite qui convient parfaitement à mon éclectisme assumé.

\*

Je garde de mes années d'éveil (le milieu des années soixante-dix) une profonde gratitude à Jean-Jacques pour les découvertes faites grâce à lui et pour son écoute d'un jeune qui se rêvait poète et devint éditeur.

\*

Que reste-t-il aujourd'hui de son œuvre, dispersée lors de la vente de son atelier, à son décès? Quelques collectionneurs et amis proches ont tenté d'en récupérer la plus grande partie – avec Agnès, mon épouse, nous sommes allés racheter à un antiquaire de Frontignan un tableau magnifique qui nous avait échappé.

Que toutes et tous, amis et proches, soient ici remerciés pour avoir accepté que soient reproduits dans cet ouvrage un choix très personnel des œuvres de Jean-Jacques. Notamment Anne-Françoise Couloumy pour son travail de collationnement et de numérisation d'un grand nombre d'œuvres présentes dans ce livre.

\*

En ouverture, vous trouverez une autobiographie de l'artiste, qui figurait dans un catalogue paru aux éditions Deleatur en 1991. Le livre se termine sur deux textes inédits de Jean-Jacques Gévaudan : *De la valeur d'un tableau*, et *Mes irrespects, M'sieurs Dames*, ainsi que quelques documents.

\*

Récemment, Céline Maltère – une écrivain à l'univers mêlant ironie macabre, ambiance gothique, rêveries féeriques – s'est passionnée pour l'œuvre de Jean-Jacques Gévaudan, au point de lui consacrer un recueil de nouvelles, *La Grotte aux nouilles*, paru Sous la Cape en 2016. J'y vois la confirmation du caractère intemporel du travail de Jean-Jacques Gévaudan. Que ce petit livre soit une brique supplémentaire à cet édifice.

Pierre LAURENDEAU  
Champcella, 2022.



*De l'amour, du pain et des fleurs*  
(huile sur toile, L 65 x H 81, 1962)



JEAN-JACQUES GÉVAUDAN vient au monde en même temps que le cinéma parlant. Bien que parfois très prolixe lorsqu'on lui parle de peinture, il est le plus souvent taciturne.

À dix ans, il fait la rencontre d'une feuille de papier blanc et d'un crayon et, de ce jour, il organisera son existence en fonction du plaisir qu'il éprouve à dessiner. Son goût pour l'art graphique ne le quittera plus.

\*

DESSINATEUR. À quatorze ans, il passe un an comme auditeur libre aux Beaux-Arts de Paris avant d'entrer à l'École des arts appliqués à l'industrie; il en sort trois ans après, avec de solides bases de technicien de la peinture. Sa nature indépendante lui valut de sérieuses difficultés et l'on relève sur son livret scolaire: « Élève trop influencé par des recherches modernes pour lesquelles il n'est pas besoin d'école. »

\*

PEINTRE. Conscient de l'exactitude de cette appréciation, il poursuit son itinéraire personnel: d'abord à l'académie Gadin, rue Frochot, massier du théoricien du cubisme Metzinger, durant deux années; puis, pendant trois années, à l'académie Montmartre, massier de Fernand Léger.

Parallèlement, il s'intéresse à l'enseignement et passe brillamment le professorat d'art graphique de la Ville de Paris, dont il devient l'un des plus jeunes éléments. Puis il est nommé professeur d'arts plastiques à l'Éducation nationale.

\*

DÉCORATEUR DE THÉÂTRE. Jean-Jacques Gévaudan réalise les douze tableaux de la comédie musicale montée par Jacques Dupré (le complice de Robert Dhéry dans les inoubliables Branquignols) aux Champs-Élysées, *Le Spoutmoutch zéophage*, puis construit un décor au théâtre du Vieux-Colombier, en 1954, pour le concours des jeunes compagnies. Son audace à utiliser du matériel d'échafaudage dans le décor qu'il crée pour la pièce de Charles Plisnier, *Hospitalité*, le fait surnommer, par Jacques Hébertot, «l'Homme aux tubes».

\*

THÉORICIEN. Après une suite de conférences au sein du mouvement Arc-en-Ciel, il organise et anime des ateliers d'arts plastiques (Peuple et Culture) où il adapte sa pédagogie artistique à des adultes.

\*

PHOTOGRAPHE. Passionné par cet art, il ouvre, rue Saint-Jacques, un centre d'initiation et de création photographique dont de nombreux élèves se souviennent encore avec émotion. Il y confectonne plusieurs recueils photographiques, demeurés inédits malgré de nombreuses sollicitations.

\*

ILLUSTRATEUR. Remarqué par l'éditeur Pierre Laurendeau, il devient le conseiller artistique des éditions Deleatur et illustre de nombreux ouvrages publiés à cette enseigne. À cette occasion, il met au point un procédé original, le Photogève, dérivé du photogramme. Il a également collaboré à la revue *Obliques* (numéro «Sade»).

DÉCORATEUR MURAL. Pendant plus de dix ans, il fut le décorateur attitré des agences parisiennes de Gaz de France. On peut admirer son travail, aujourd'hui encore, au Centre de Gaz de France, à Paris.

\*

Depuis quelques années, il aborde tous les genres picturaux, déroutant parfois ses admirateurs par des recherches non dénuées d'érotisme: chevauchements ambigus de formes semi-abstraites; nus désincarnés; ectoplasmes s'interpénétrant...

Jean-Jacques Gévaudan choisit des lieux d'exposition favorisant la communion du regard du peintre et du promeneur: maison d'animation, à Angers, en 1977; librairie-galerie, à Bordeaux, en 1981...

Au cœur des Cévennes, où il rebâtit une vieille demeure du XVIII<sup>e</sup> siècle, peut-être apercevrez-vous l'œuvre secrète de cet homme pour qui la peinture est une longue et belle histoire d'amour.

Texte autobiographique  
en préface au recueil *Peintures* (Deleatur, 1991).



## *Peintures*





*Sans titre*  
(gouache sur papier, L 65 x H 50 cm, 1955)



*Scène*  
(huile sur papier, L 50 x H 65 cm, sd)



*Paysage du Gévaudan*  
(huile sur toile, L 73 x H 60 cm, vers 1960)



*Les Grands Papillons*  
(huile sur toile, L 65 x H 81 cm, vers 1960-1965)



*Le Grand Nu au rideau cramoisi*  
(huile sur toile, L 116 x H 89 cm, 1960)



*Iva*  
(huile sur toile, L 73 x H 92 cm, 1960)



*Le Landau*  
(huile sur toile, L 73 x H 92 cm, 1960)



*Scène*  
(huile sur papier, L 65 x H 50 cm, sd)



*Scène*  
(gouache sur papier, L 23 x H 17 cm, sd)



*L'Apôtre de la Foi*  
(gouache sur papier, L 25 x H 32 cm, sans date)



*Maquette de tapisserie*  
(gouache sur papier, L 50 x H 30 cm, sans date.  
La tapisserie a été tissée par Aude Sassier en 1977)



*Composition*  
(gouache sur papier, L 30 x H 49 cm, sans date)



*Portrait*  
(gouache sur papier, L 33 x H 50 cm, 1961).



*Nu*  
(gouache sur papier, L 65 x H 50 cm, 1962)



*Le Boucher*  
(huile sur toile, L 73 x H 92 cm - 30F, 1965)



*Sans titre*  
(gouache sur papier, L 65 x H 50 cm, sd)



*L'art est le moyen de trouver le but de son existence*  
(huile sur toile, L 80 x H 100 cm, 1965)



*La barrière aux deux lys*  
(huile sur toile, H 81 x L 54 cm, 1965)



*Viet-nam*  
(acrylique sur toile, L 50 x H 65 cm - 15P, 1968)



*MLF vaincra*  
(gouache sur papier, L 40 x H 50 cm, sans date)



*Viet-nam*  
(gouache et/ou encre sur papier, L 50 x H 65 cm, sd)



*Coit*  
(huile sur toile, L 55 x H 38, 10P, vers 1968)



*Nu roux au drap blanc*  
(acrylique sur toile, L 60 x H 81 cm - 25P, 1971)



*Le Dentiste*  
(acrylique sur toile, L 60 x H 81 cm - 25P, 1971)



*Sans titre*  
(détail, huile sur carton, sans date)



*Composition*  
(gouache sur papier, L 50 x H 40 cm, sd)



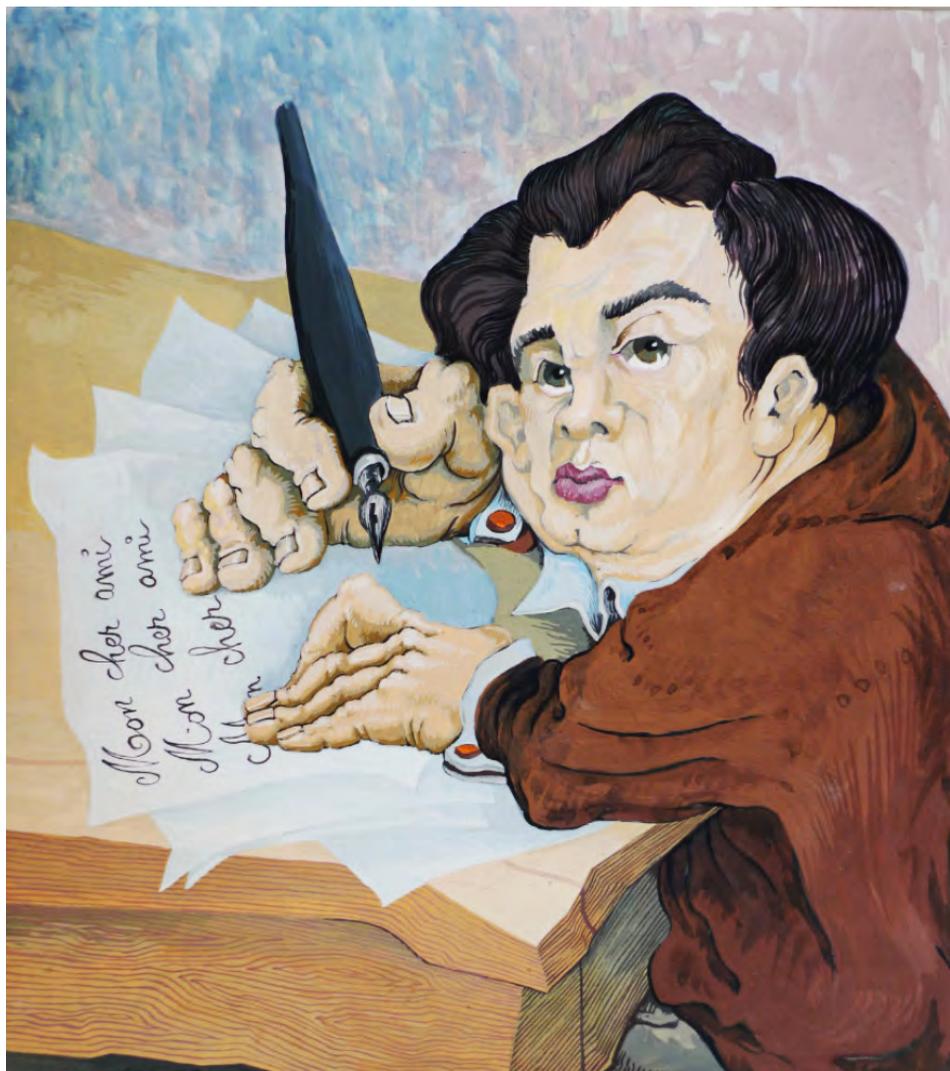
*Hommage à Francis Bacon*  
(huile sur toile, L 100 x H 81, sd)



*Sans titre*  
(gouache sur papier, L 65 x H 50 cm, sd)



*Claire*  
(gouache sur papier, L 52 x H 46 cm, 1971)



*Sans titre*  
(gouache sur papier, L 22 x H 25 cm, 1971)



*Le Dessinateur*  
(acrylique sur papier, L 50 x H 65 cm, sd)



*La Tentation de saint Antoine*  
(huile sur toile, L 50 x H 61 cm, sans date)



*La Femme du xx° siècle*  
(acrylique sur papier marouflé, L 60 x H 81 cm, 1972)



*Petite Grotte aux Nouilles*  
(gouache sur papier, L 25 x H 36 cm, sans date)



*Ronsard II*  
(huile sur toile, L 65 x H 92 cm - 30P, 1984)



*La Fleur carnivore*  
(acrylique sur papier Arches, L 33 x H 48 cm, 1984)



*Le Prisonnier*  
(huile sur papier Arches, L 55 x H 71 cm, 1985)



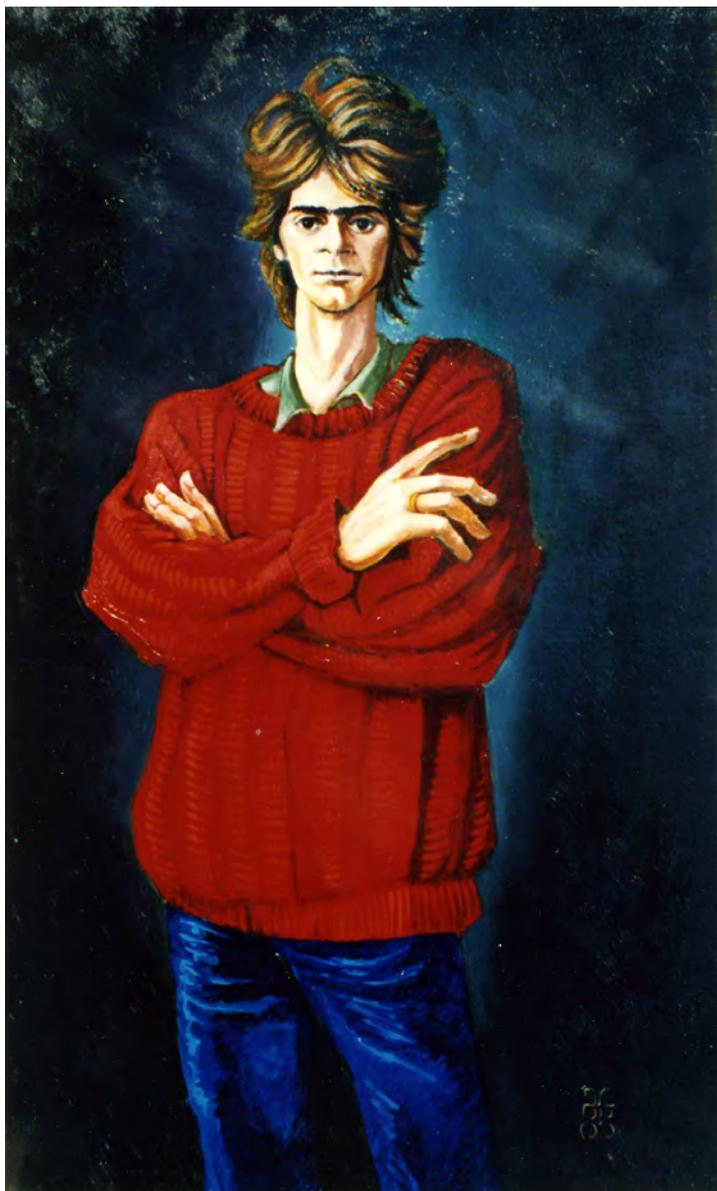
*Autoportrait d'un autoportrait*  
(huile sur bois, L 80 x H 100 cm, 1986)



*Les Tomates*  
(huile sur bois, L 73 x H 60 cm, 1986)



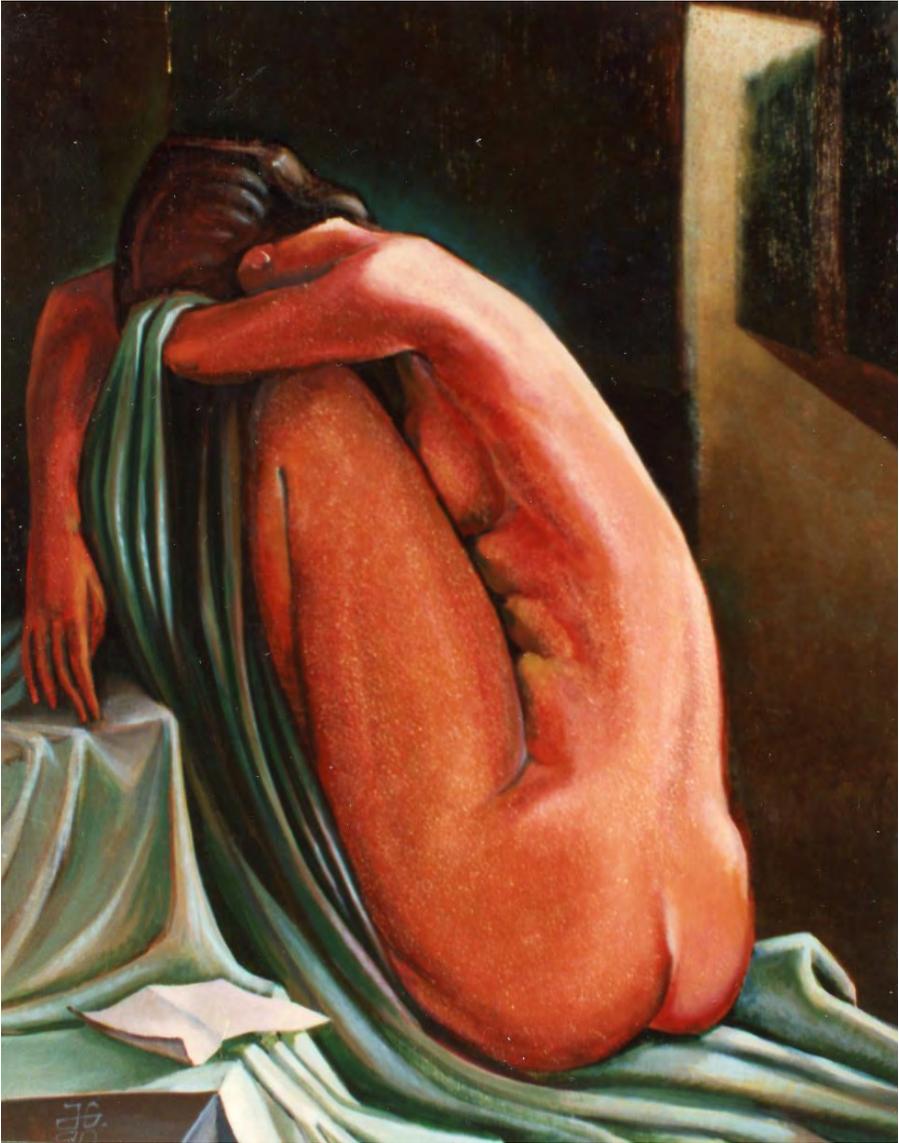
*Le Chien*  
(huile sur bois, L 90 x H 80 cm, 1988)



*Monsieur Ducharme*  
(huile sur bois, L 74 x H 122 cm, 1988)



*Le Cri*  
(huile sur bois, L 80 x H 100 cm, 1989)



*La Lettre d'adieu*  
(huile sur bois, L 80 x H 100 cm, 1990)



*Le Tableau de tableaux*  
(huile sur bois, L 82 x H 82 cm, 1990)



*L'Atlantide 5 – Floraison rocheuse*  
(huile sur bois, L 37 x H 43 cm, 1991)



## *Sculptures*





*Sans titre*  
(plâtre, L 8 x H 16 cm, sd)



*Sans titre*  
(plâtre, L 18 x H 14 cm, sd)



*Sans titre*  
(bronze, L 12 x H 6 cm, sd)



*Sans titre*  
(plâtre, L 22 x H 28 cm, sd)

*Dessins, gravure,  
Photogènes, photographies*

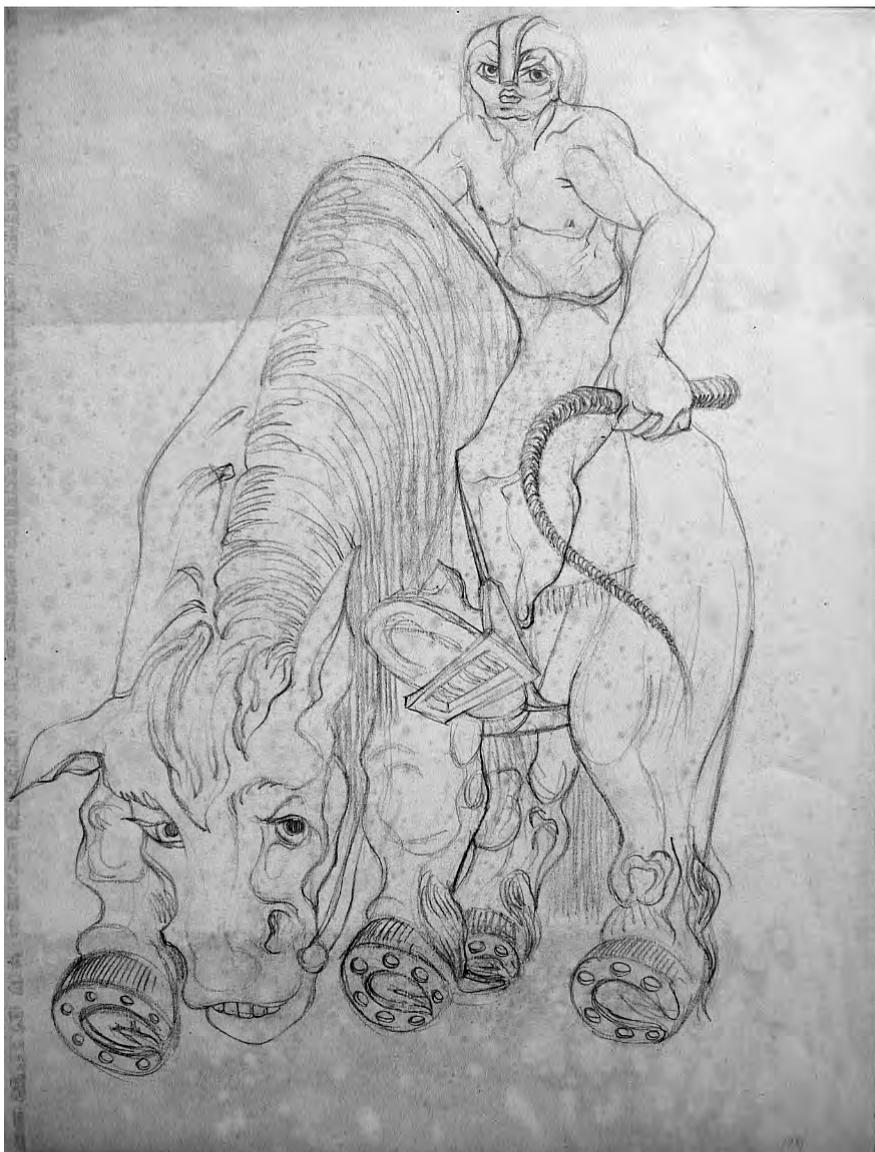




*Au zoo*  
(crayon, craie noire, sanguine, blanche sur papier,  
L 21 x H 27 cm, sans date)



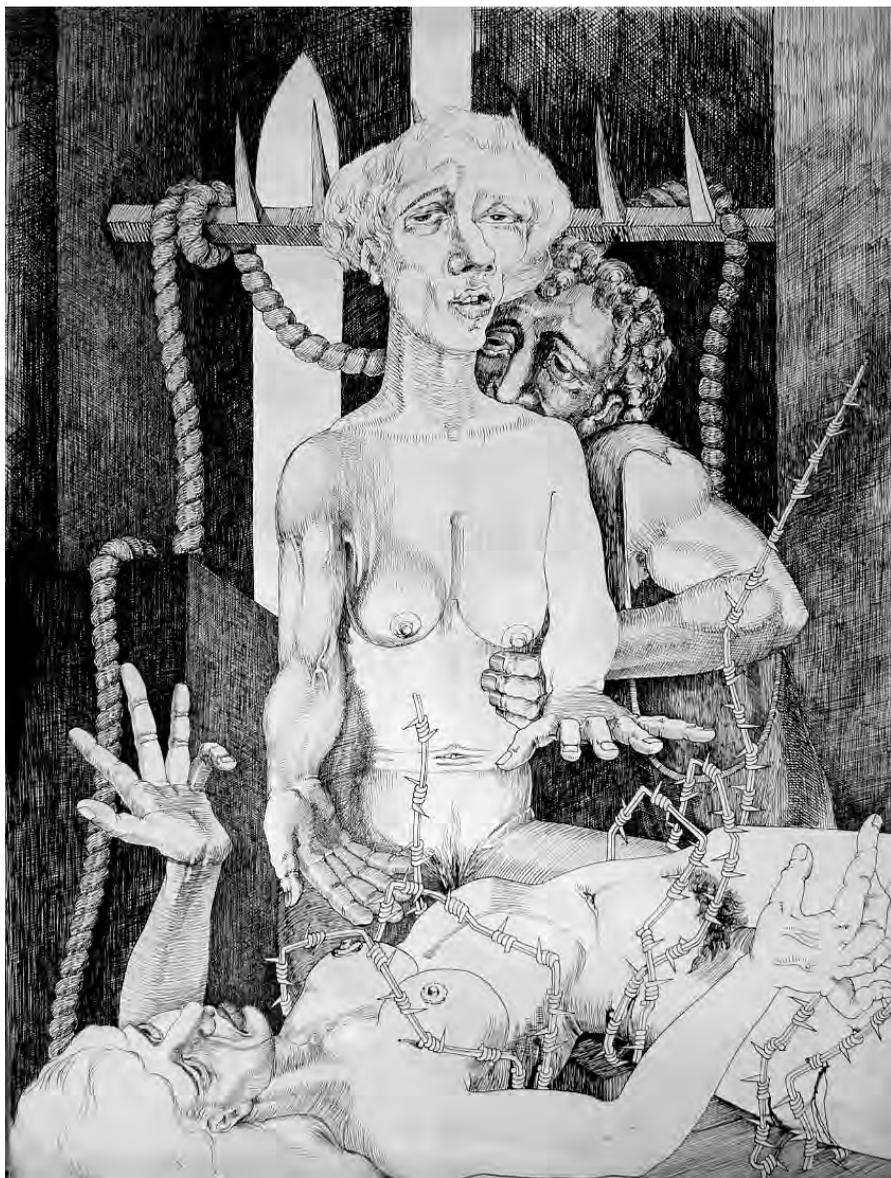
*Au zoo*  
(crayon, craie noire, sur papier, L 21 x H 27 cm, sans date)



*Cheval*  
(crayon sur papier, L 50 x H 65 cm, 1954)



*L'Orgueil*  
(encre sur papier, L 50 x H 65 cm, sans date)



*Scène*  
(encre sur papier, L 50 x H 65 cm, sans date)



*Adam et Ève*  
(encre sur papier, L 50 x H 65 cm, sans date)



*Figure*  
(crayon sur papier, L 50 x H 65 cm, sans date)



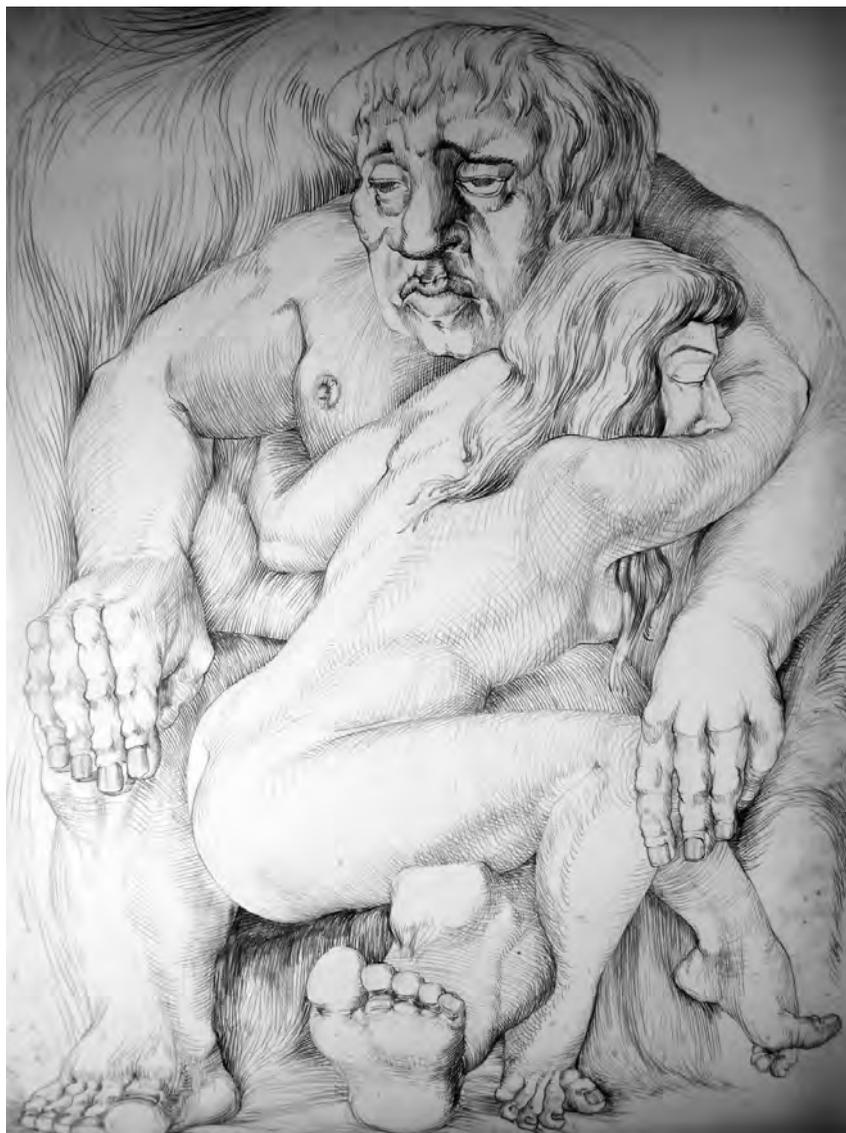
*Visage*  
(encre sur papier, L 50 x H 65 cm, sans date)



*Sans titre*  
(dessin sur papier, sans date)



*Bassouls*  
(encre sur papier, sd)



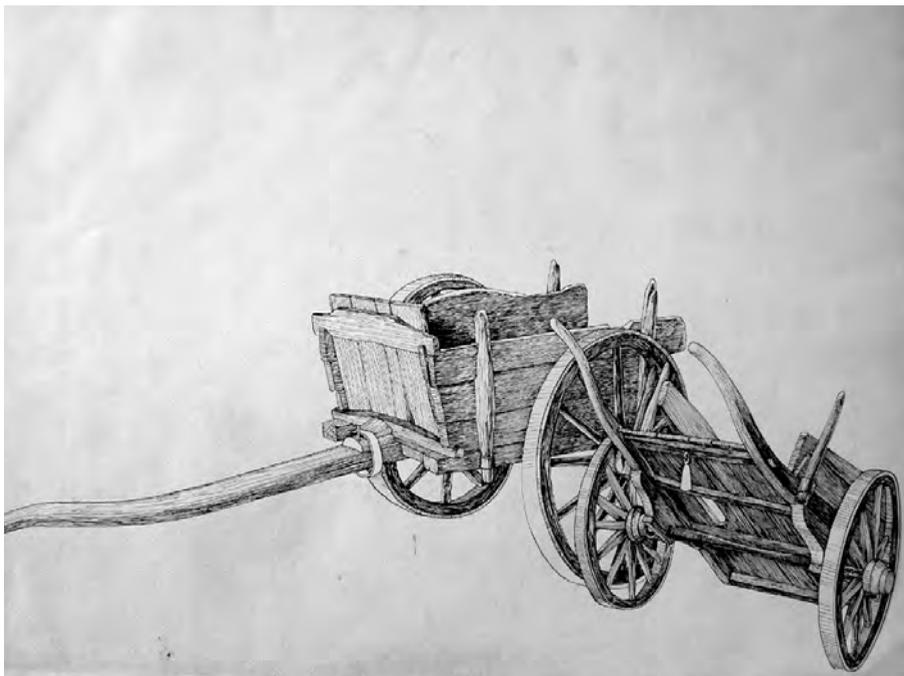
*Couple*  
(dessin sur papier, sd)



*Sans titre*  
(encre sur papier, L 21 x H 27 cm, sd)



*Le Char de la prostitution*  
(dessin sur papier, 1955)



*Charrette*  
(encre sur papier, L 65 x H 50 cm, 1957)



*Cri*  
(encre sur papier, sans date)



*Sans titre*  
(encre sur papier, L 24 x H 31 cm, sans date)



*Le Grand Nu au rideau cramoisi*  
(dessin préparatoire, L 50 x H 32 cm, 1960)



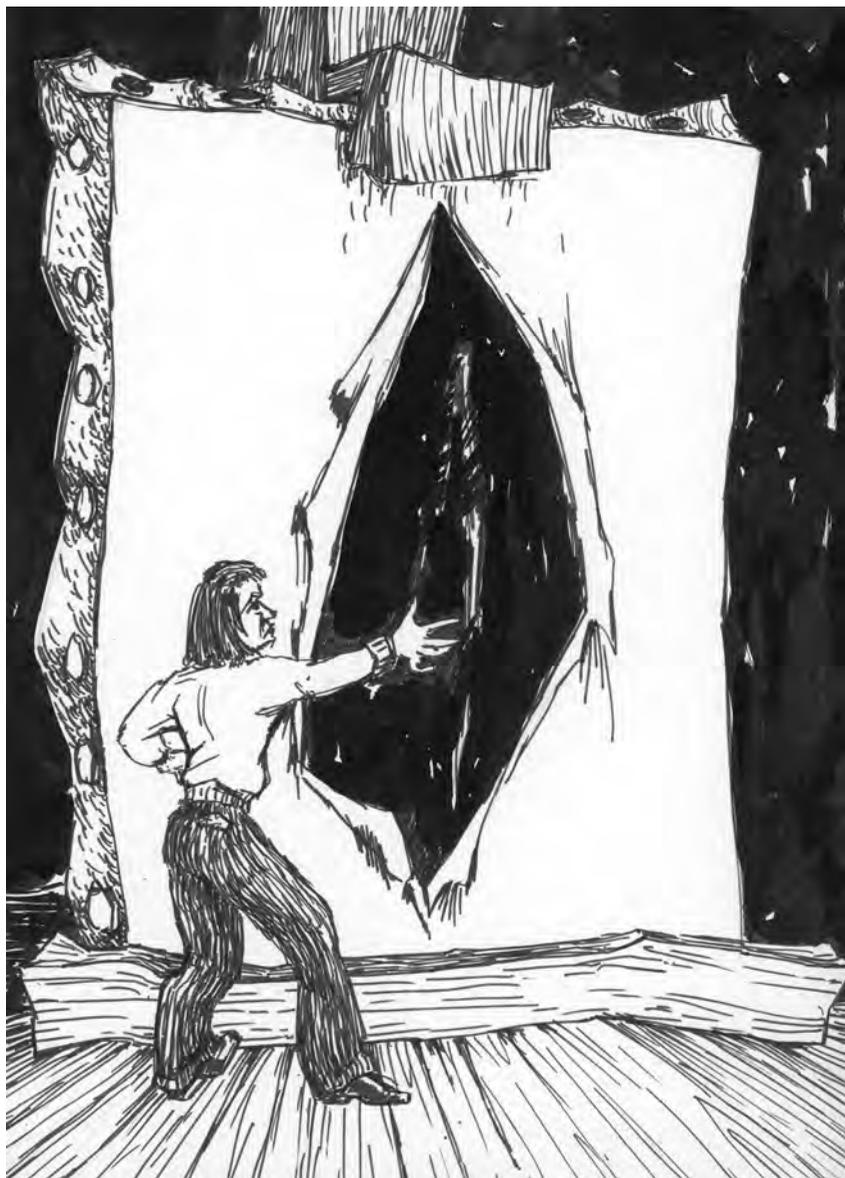
*Hommage à mon beau-père*  
(encre sur papier, L 50 x H 65 cm, 1962)



*Sans titre*  
(encre sur papier, L 24 x H 31 cm, sans date)



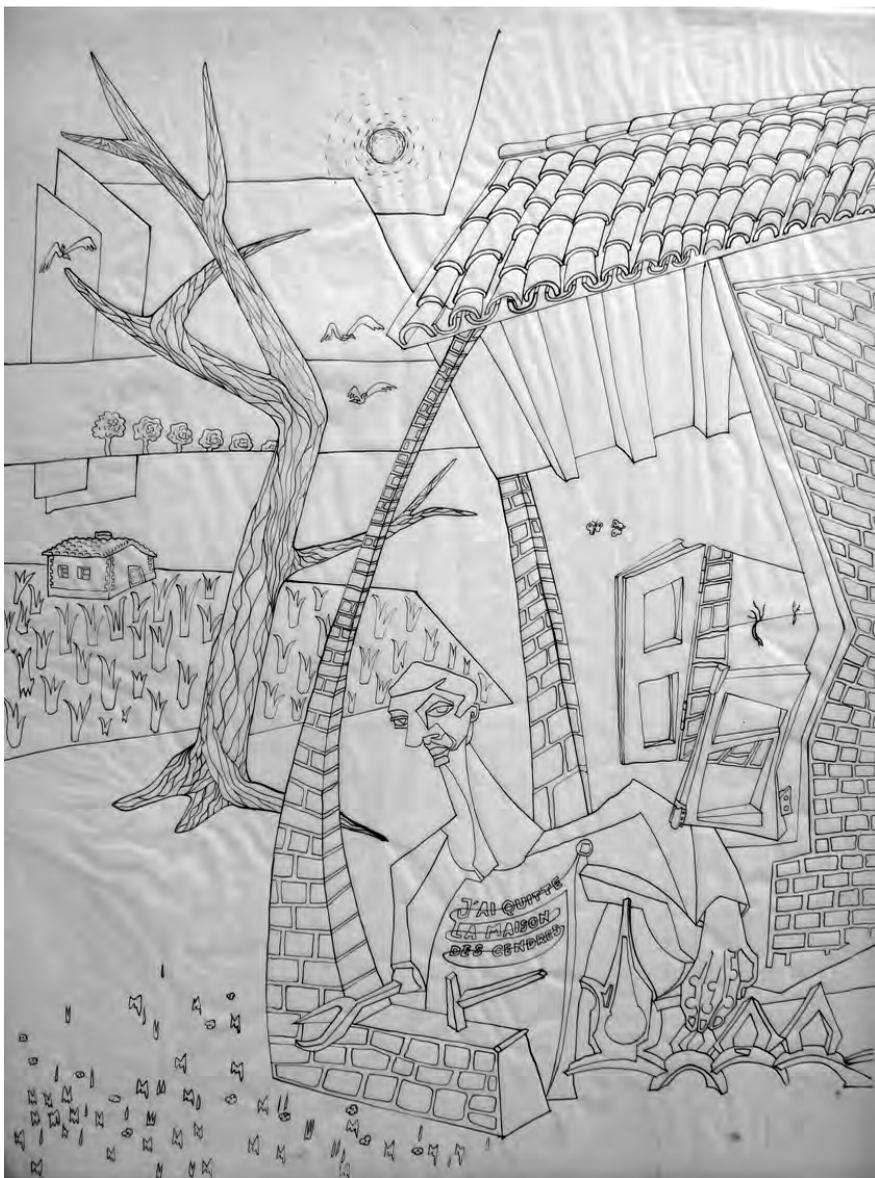
*Sans titre*  
(encre sur papier, L 24 x H 31 cm, sans date)



*Sans titre*  
(encre sur papier, L 24 x H 31 cm, sans date)



*Sans titre*  
(encre sur papier, L 24 x H 31 cm, sans date)



*J'ai quitté la maison des cendres*  
(encre sur papier, L 50 x H 65 cm, 1960)



*Scène*  
(encre et gouache sur papier, L 50 x H 65 cm, sans date)



*Scène*  
(encre et gouache sur papier, L 50 x H 65 cm, sans date)



*Portrait d'Iva*  
(encre sur papier, L 50 x H 65 cm, sans date)



*Figure*  
(crayon sur papier, L 50 x H 65 cm, sans date)



*Nature morte*  
(encre sur papier, L 65 x H 50 cm, sans date)



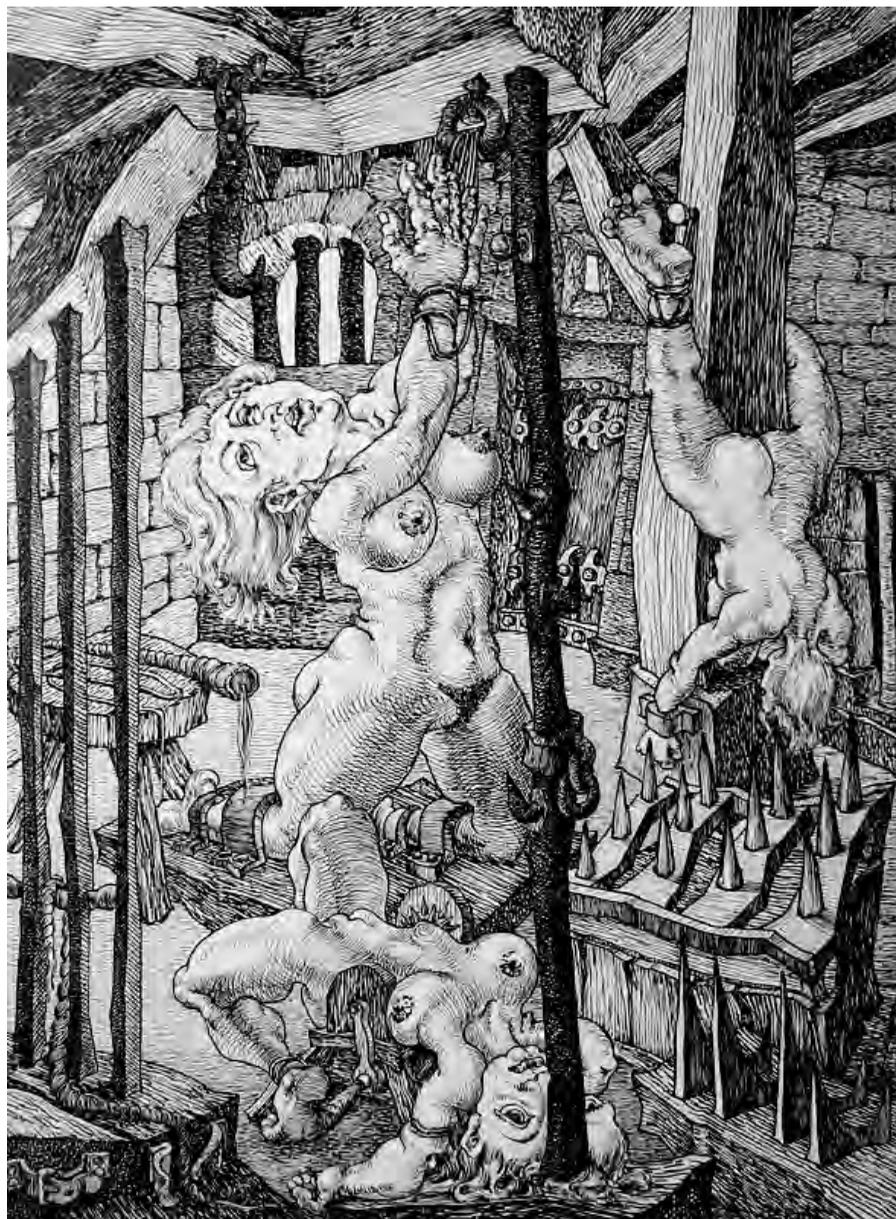
*Figure*  
(crayon sur papier, L 50 x H 65 cm, sans date)



*Les étudiants en 68*  
(crayon et encre, dessin préparatoire  
à *Continuons le combat!*, L 65 x H 50 cm, 1968)



*Marquis de Sade*  
(encres noire et couleurs sur papier, sans date,  
in *Obliques* 12-13, 1977)



*Illustration pour Justine de Sade*  
(encre sur papier, L 21 x H 27 cm, sans date)



*Le moine Severino, illustration pour Justine de Sade  
(encre sur papier, sans date, in Obliques 12-13, 1977)*



*La Source*  
(original affiche, crayon et encre sur papier,  
L 65 x H 50 cm, vers 1970)



*Sans titre*  
(Photogève, L 30 x H 40 cm, sans date)



*Sans titre*  
(Photogève, L 16 x H 22 cm, 1972)



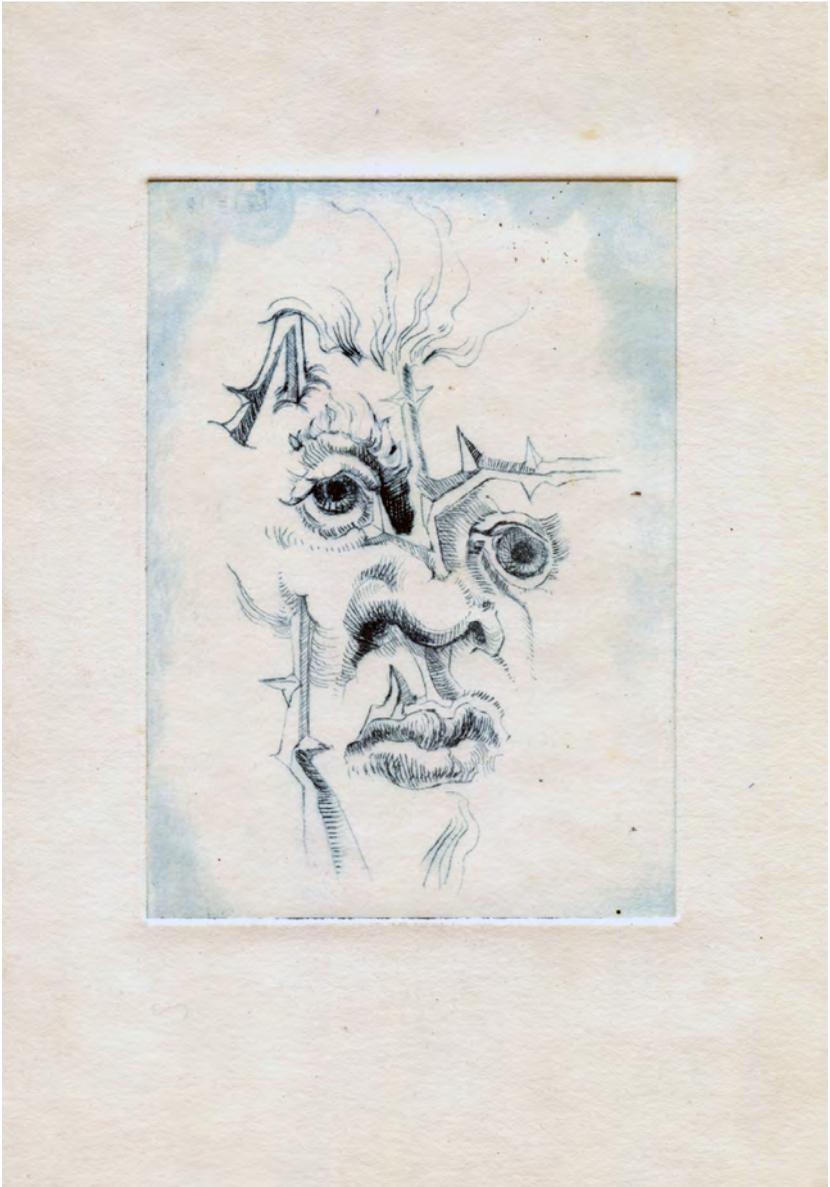
*Le Crâne éclaté*  
(Photogène, L 22 x H 28 cm, 1973)



*Sans titre*  
(Photogève, L 12 x H 9 cm, 1973)



*La Femme du xx<sup>e</sup> siècle*  
(esquisse, crayon, L 24 x H 31 cm, 1972)



*Sans titre*  
(gravure sur cuivre, sans date)



*Antonin Artaud, prière*  
(encre sur papier, L 25 x H 32 cm, 1974)



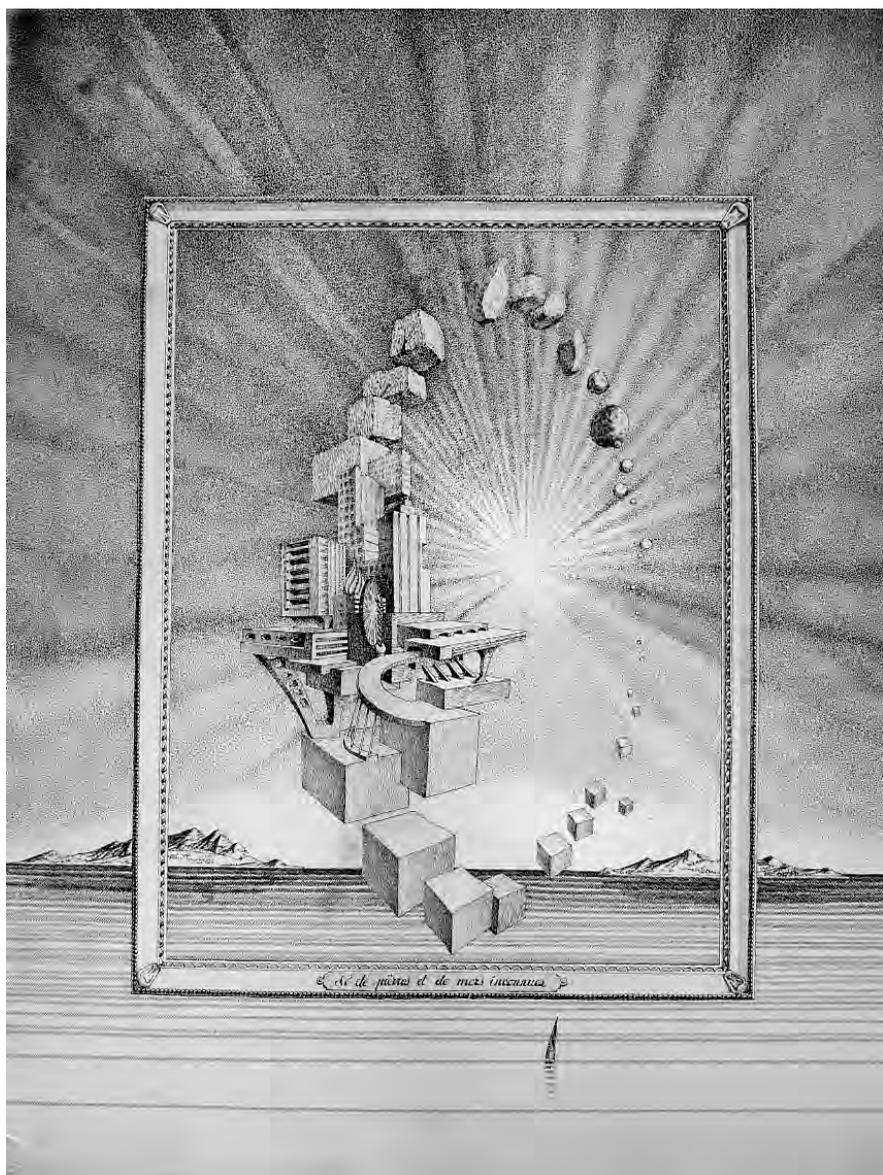
*Visage*  
(encre sur papier, L 38 x H 46 cm, 1974)



*Visage*  
(original litho, encre, L 40 x H 53 cm, sans date)



*Ronsard*  
(encre sur papier, sans date)



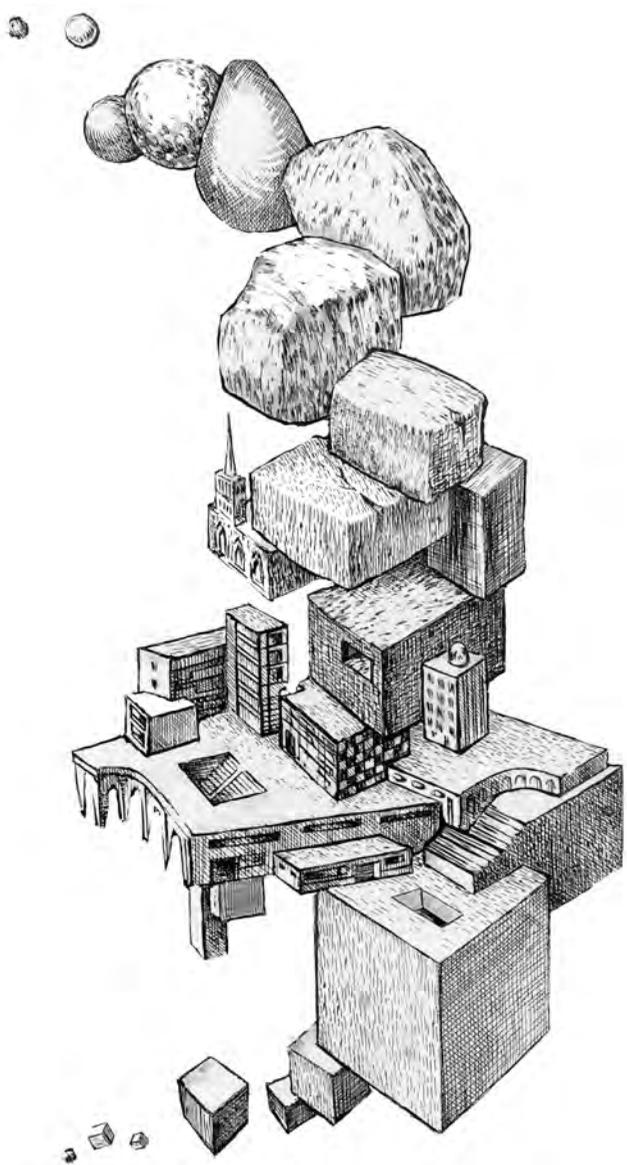
*Né de pierres et de mers inconnues*  
(original affiche, encre, L 50 x H 65 cm, 1977)



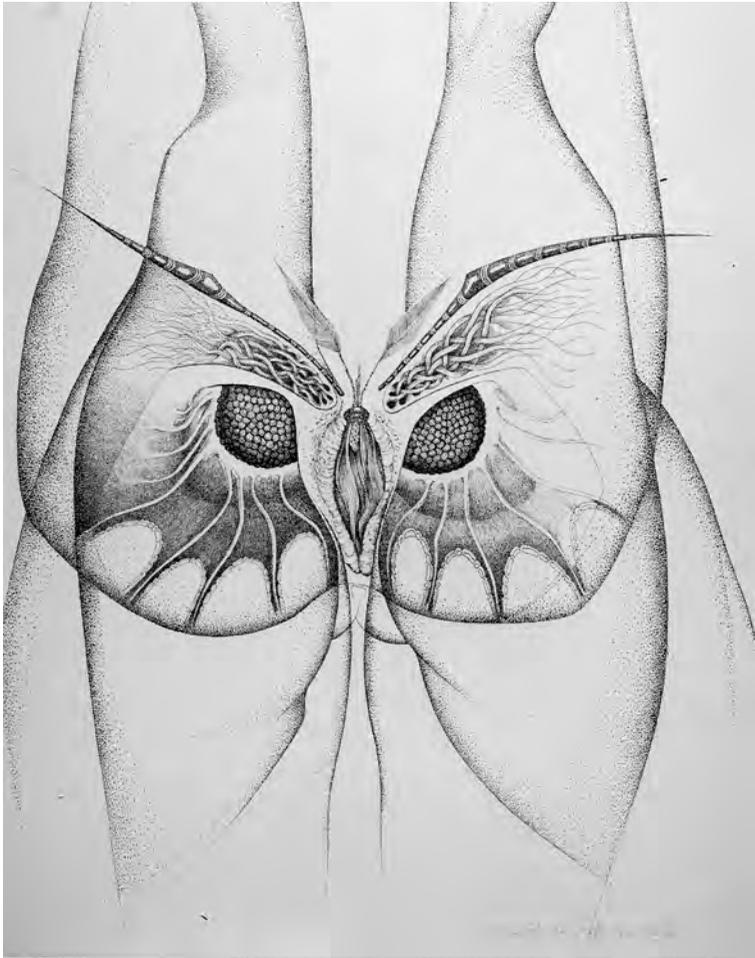
*Vision nocturne*  
(dessin, 1977)



*Couverture de Sorbet/Topique à la louange des idées fixes*  
*(poèmes de Pierre Laurendeau)*  
(Photogève, L 13 x H 20 cm, 1977)



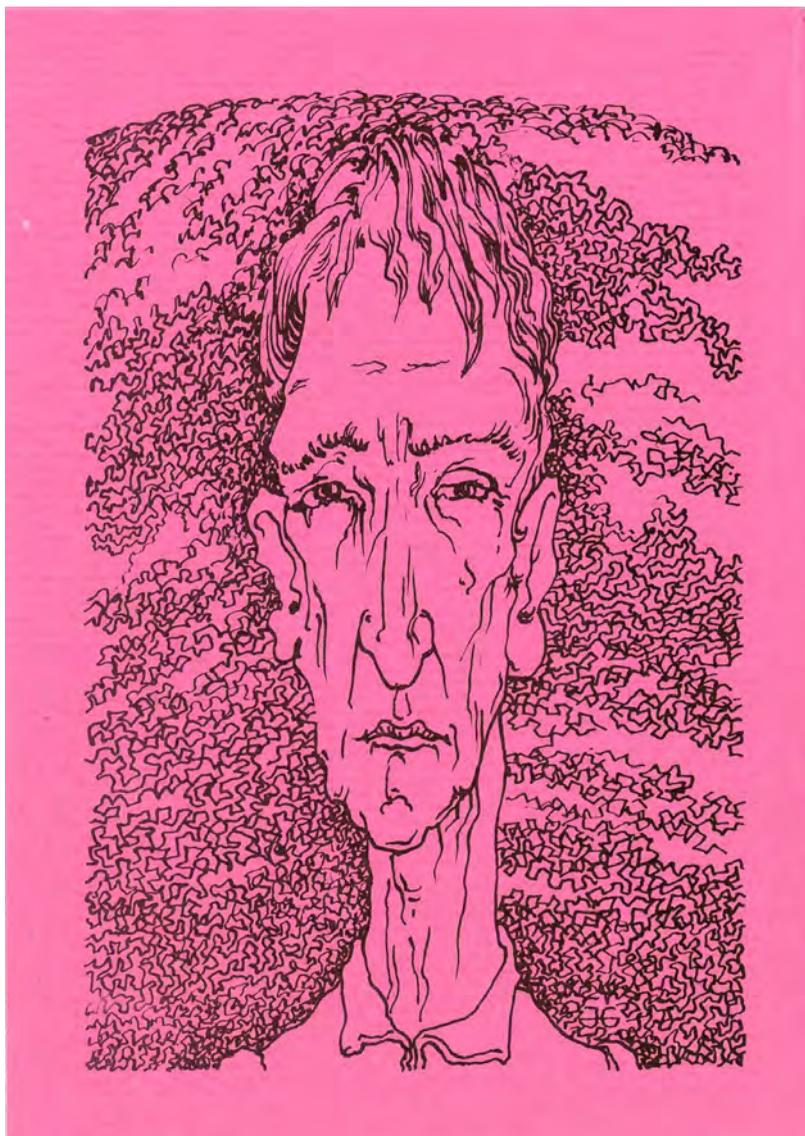
*Illustration pour Sorbet/Topique à la louange des idées fixes*  
*(poèmes de Pierre Laurendeau)*  
(Photogève, L 13 x H 20 cm, 1977)



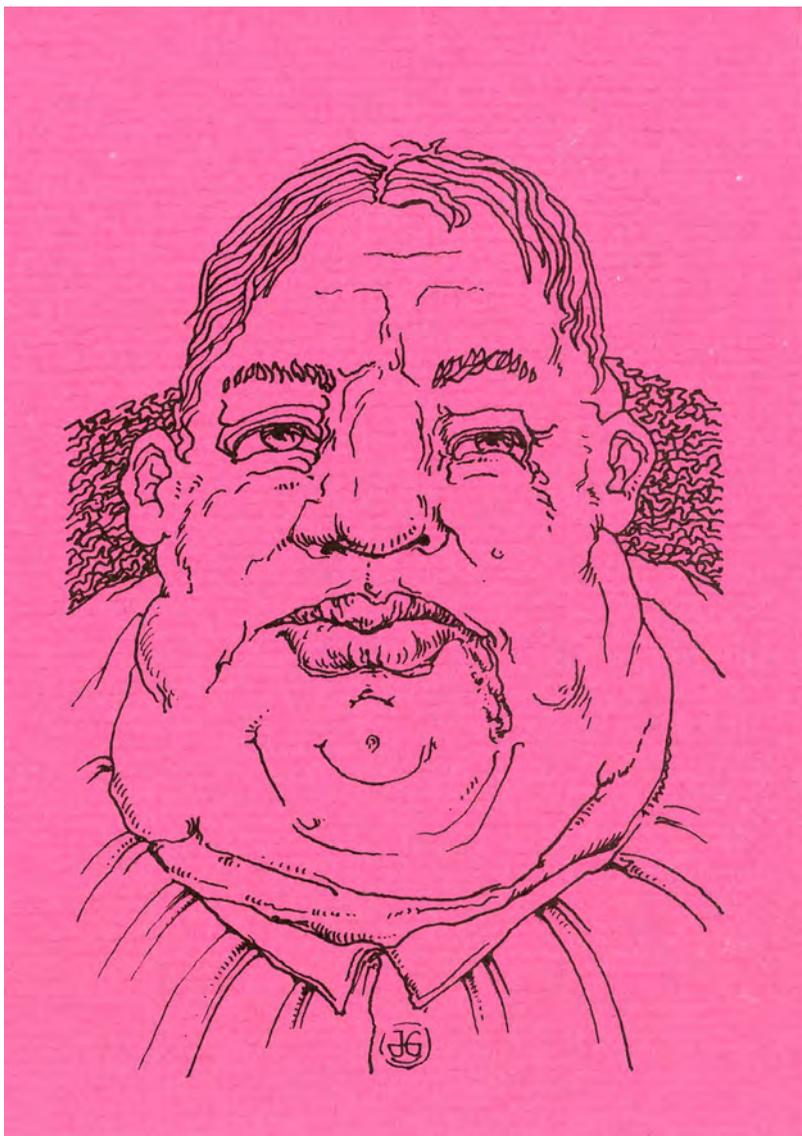
*Pan de Nuit*  
(Dessin, 1979)



*Illustration pour Ruynes (récit de Pierre Laurendeau)*  
(encre sur papier, L 15 x H 21 cm, 1978)



*Illustration pour Le Pourpre et les Gris*  
*(nouvelle de Pierre Laurendeau)*  
(encre sur papier, L 10 x H 15 cm, 1986)



*Illustration pour Le Pourpre et les Gris  
(nouvelle de Pierre Laurendeau)  
(encre sur papier, L 10 x H 15 cm, 1986)*



Extrait du port-folio *Derrière la fenêtre*  
(photographie noir et blanc, 1988)



Extrait du port-folio *Derrière la fenêtre*  
(photographie noir et blanc, 1988)



Extrait du port-folio *Derrière la fenêtre*  
(photographie noir et blanc, 1988)



*L'iris*  
(photographie noir et blanc, sans date)

## *Documents*



Beaucoup de petits carrés gris,  
des gris blancs, des gris noirs;  
de petits triangles gris, aussi,  
aux reflets de moire,

avec des bleus presque argentés.  
Une ligne toute rose  
aux mille éclairs chamarrés  
une pâleur de rose.

Puis un bleu qui s'étend  
d'abord lumineux,  
qui va, plus loin s'assombrissant  
dans un obscur merveilleux

Cà et là des paillettes blanches,  
un peu partout,  
qui semblent prendre leur revanche  
sur ces tons fous.

Et là, une lumière intense  
qui ferme les yeux,  
semblable à un cuivre immense  
creusant les cieux.

*Sans titre*  
(feuillelet dactylographié, 1946)

S'il est entendu que le regard est une émotion entre un oeil étranger et un oeil étranger, j'ai le regard doux et niais des bêtes que l'on égorge.

Un de mes yeux se fond avec moi-même, l'autre regarde sans comprendre, un monde qui le fascine et l'étonne.

J'ai voulu dire des paroles sages, mais celui de mes yeux qui regarde le monde, ayant beaucoup cherché, a compris que l'on ne trouvait sagesse que dans les livres.

Ne sais-je pas que sagesse ne s'apprend pas, mais s'acquiert

Alors, j'ai fermé l'oeil qui regardait le monde, et l'on m'a appelé idiot.

Mais l'autre, que je n'avais pas fermé a vu des spectacles si beaux que mon esprit ne peut les oublier.

Je suis homme.

Mais que sont les autres ?

Ci-dessus: *Sans titre*  
(feuillet dactylographié, 1950)

Ci-contre: *Sans titre*  
(feuillet dactylographié, sans date)

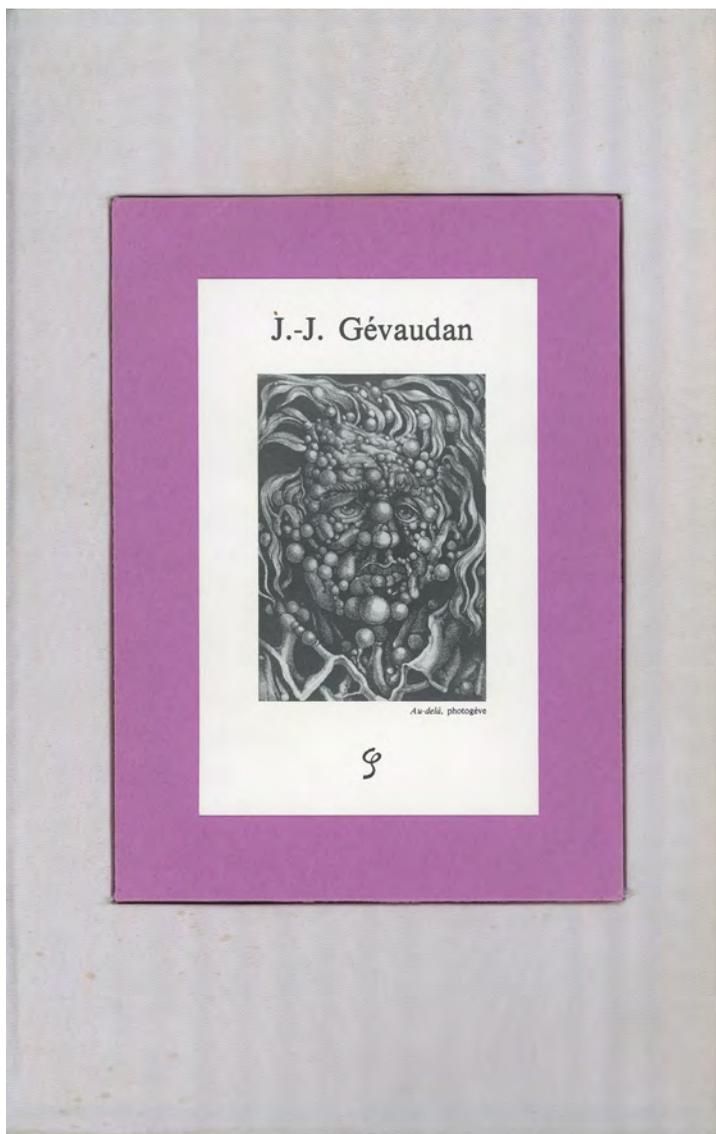
Il y a le monde immonde, immobile, énorme, suspendu par un cheveu, pas même, rien, ce qui rend la chose encore plus absurde, immobile de loin, comme un point, puis, le balancier d'une horloge, puis la queue d'un chien heureux, le départ du grand huit, la roue d'une loterie en mouvement rotatif, d'une voiture, l'hélice d'un avion où la rapidité du déplacement devient statique et figée, et dans cette immobilité mouvante, un point, un signal de chemin de fer, rouge, immobile et mouvant, mouvant, parfaitement, inutilement, et je rentre dans le feu rouge mouvant et immobile, comme un imbécile, grandissant, grandissant, bouchant et débordant de l'écran de cinéma, de vie, d'amour, de lit, immédiatement suivi par l'ensevelissement.

Tassé, fouinant comme un lapin dans son terrier bouché, creusant par en dedans, étouffant agréablement, avec, parfois des révolutions, des cataclysmes, des éruptions et des hésitations, des chocs -comme celui de la porte que quelqu'un qui s'en va claque brutalement - et toutes les marées montantes de toutes les mers rampantes, de tous les sables mouvants, me recouvrant, m'envahissant, m'anéantissant

Il y aura longtemps le silence.....

Mais le silence est hors du temps. C'est le réveil qui s'avance poussiéreux, sur un cheval blanc, plein d'écume aux dents. Il ne fait pas beaucoup de bruit encore, il est trop loin, mais il approche. C'est après l'avoir vu que je regarde le ciel bleu, bleu, si bleu et si grand, et c'est tout brusquement que je vois une flèche, gothique, cathédrale haute et frêle comme la tour Eiffel, avec un ascenseur qui monte au faite, comme une fusée, par un beau soir de 14 juillet, oh ! la belle verte....

Et là, il y a un tabouret, à côté, un bidet, avec une serviette de toilette, une odeur de poisson, une vision de sale tête, une pendule qui sonne l'heure - il est toujours l'heure- une espèce de grand trou dans la poitrine et dans le crâne, et dans la bouche, une odeur douteuse de cigare éteint...



*Livre unique*  
(Emboîtage satin avec incorporation recueil 10 cartes postales  
éd. Deleatur, L 18 x H 27 cm, 1980)

# GÉVAUDAN



GRAND AUTO-PORTRAIT  
D'UN AUTO-PORTRAIT

DETAIL.

vous invite au vernissage  
de son exposition  
le samedi 2 Mai 1992 entre 17 et 20 heures

**Parc de la Perraudière  
Saint-Cyr-sur-Loire**

Exposition du 1<sup>er</sup> au 14 Mai 1992 de 14H à 19H

*Invitation*  
(impression noir et blanc, L 10 x H 21 cm, 1992)



## PUBLICATIONS

- *Sorbet/Topique à la louange des idées fixes*, 1977, sans nom d'éditeur. Dix poèmes de Pierre Laurendeau; deux Photogèves de Jean-Jacques Gévaudan.
- *Ruynes*, collection Feux errants, 1978. Récit de Pierre Laurendeau; trois illustrations à l'encre de Jean-Jacques Gévaudan.
- *La Source*, affiche sur Arches 250 g, format jésus, Deleatur, 1980.
- *Né de pierres et de mers inconnues*, affiche sur Arches 250 g, format jésus, Deleatur, 1980.
- *Le Pourpre et les Gris*, collection « Petite bibliothèque de littérature portative », Deleatur, 1986. Nouvelle de Pierre Laurendeau; trois illustrations à l'encre de Jean-Jacques Gévaudan.
- *Peintures*, Deleatur, 1991. Neuf tableaux de Jean-Jacques Gévaudan reproduits en noir et blanc, précédés d'une autobiographie. Frontispice couleurs: *Autoportrait d'un autoportrait*.
- *La Grotte aux Nouilles*, collection Sous la Cape, Deleatur, 2016. Nouvelles de Céline Maltère, accompagnées de vingt-trois reproductions couleurs d'œuvres de Jean-Jacques Gévaudan.
- *Jean-Jacques Gévaudan, peintre du désir en clair-obscur*, collection Club Samizdat, Deleatur, 2022. Monographie accompagnée de textes de l'artiste.

Jean-Jacques Gévaudan

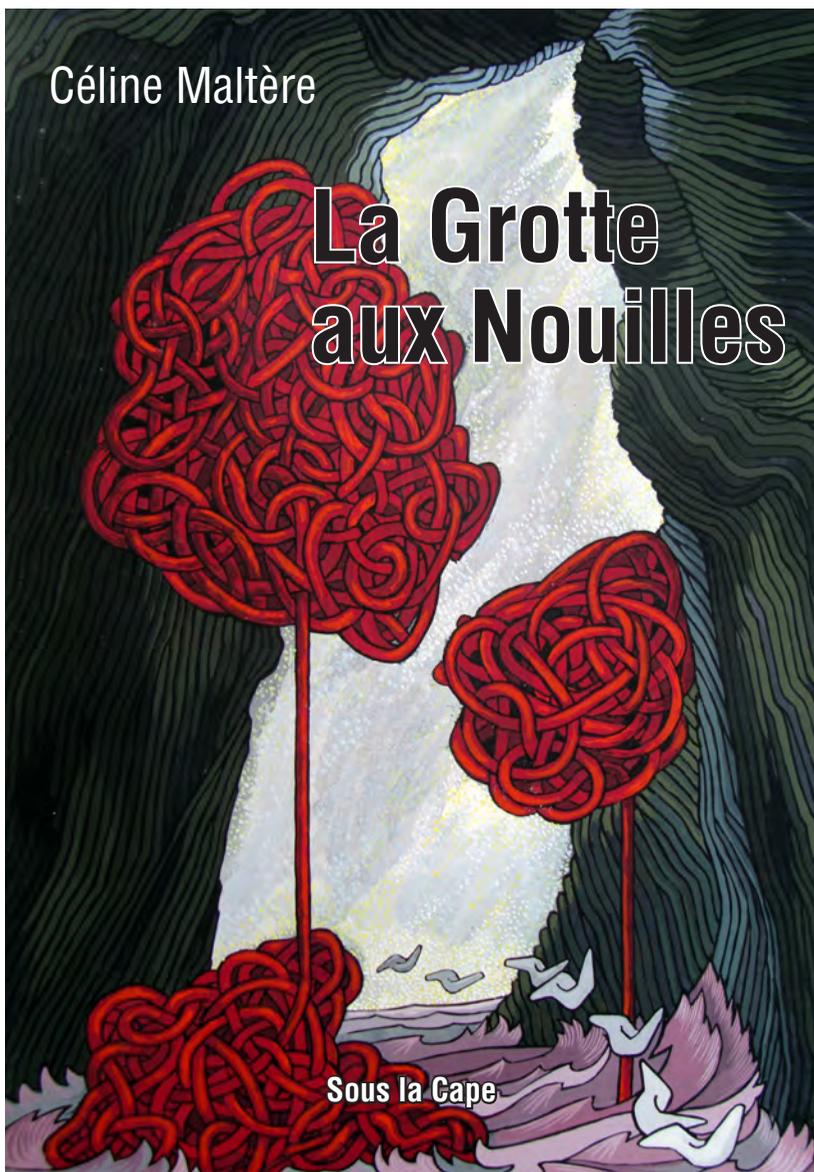
*Peintures*

Deleatur

*Couverture catalogue*  
(16 pages, impression noir et blanc, L 16 x H 23 cm, 1991)

Céline Maltère

# La Grotte aux Nouilles



Sous la Cape

*Couverture* La Grotte aux Nouilles  
(160 pages, Sous la Cape, 2016)

J'ai osé écrire...

Père ! en vous priant d'accorder à ces  
modestes lignes une indulgence pleine  
et entière et de tout les instants !

f.

## DE LA VALEUR ÉCONOMIQUE D'UN TABLEAU

*Ce texte, non daté (milieu des années quatre-vingt), se présente sous la forme de dix-sept feuillets dactylographiés A4, réunis sous une chemise cartonnée. Il a été revu par l'auteur en 2001.*

« Porter une attention sympathique et soigneusement informée à un objet revient à mettre de meilleures lunettes, non à perdre la tête puisque précisément ma tête est “faite” par la distance qui me sépare des autres. »

Jean LECA

ou autrement dit et pour rire :

« J'ajouterai que l'interprétation est ici un élément indispensable à l'explication (selon le mode wébérien de “l'explication compréhensive”), non son substitut. Il faut admettre que l'application rigoureuse de l'explication en sciences de l'homme expose à de réelles difficultés : si “expliquer” consiste à insérer un système de relation préalablement découpé dans un système plus vaste dont dépendent éventuellement sa genèse, sa stabilité et son déclin sans qu'il faille du reste que le temps soit nécessairement thématiqué comme facteur causal dans ses rapports de l'être au non-être. »

Gilles Gaston GRANGER

Le monde économique évoluant au cours des siècles vers un phénomène de propriété privée a fait peu à peu oublier le sens initial de la peinture. Nous sommes, à notre époque, amenés à débattre du prix d'un tableau. Pour y voir un peu clair sur ce sujet complexe, il est nécessaire de revenir en arrière et d'essayer de retrouver une vue d'ensemble de ce que l'on appelle aujourd'hui un objet d'art. Il faut se souvenir que le tableau dit « de chevalet » est une conception assez moderne de l'art plastique. Avant l'an 1000, la peinture ne se transporte pas. Plaquée sur un mur, son destin est inaliénable du lieu où elle se trouve. Les petites sculptures ont une fonction utilitaire ou religieuse et l'artiste n'a pas encore dépassé le dieu. Toute représentation n'a alors de valeur que par ce qu'elle représente. Sa fonction utilitaire va faire ranger ce que nous appelons l'œuvre d'art en travail artisanal, même si la qualité de ce travail artisanal atteint souvent sa perfection. La conscience de l'objet d'art en tant que valeur financière est, elle aussi, assez récente. La valeur d'un objet n'a été pendant très longtemps que fonction de sa matière première. En pleine Renaissance encore, Benvenuto Cellini nous raconte dans ses Mémoires la difficulté qu'il a de se faire apporter l'or pour l'exécution d'une aiguère. Le commanditaire de cet ouvrage se faisant tirer l'oreille apporte l'or en plusieurs fois, ralentissant le travail, trouvant qu'il faut toujours trop d'or et considérant que cette dépense est plus astreignante que de payer le travail de Cellini, un géant pourtant reconnu de son temps. Une œuvre d'art n'a jamais été faite pour être un objet de possession mais pour être un objet de regard. Si l'idée de propriété est aussi vieille que le monde, elle n'a jamais cessé de changer d'aspect. Les œuvres picturales ou sculpturales peuvent en être l'illustration.

Le nomadisme vit une propriété collective ; les lieux ornés sont des lieux de culte réservés à quelques initiés. La peinture pariétale dans son ensemble se cache au fond des cavernes. Les fresques du Tassili en sont une exception bien explicable. L'objet sacré sera l'objet de tous, le totem, car chacun y voit sa propre image fondue dans celle du groupe. Le sédentarisme, qui voit apparaître le

chef, le roi, conserve l'idée de propriété collective mais les œuvres qui vont en être issues se feront pour la gloire du monarque. Si l'on excepte les portraits du Fayoum, à classer parmi les grandes œuvres de la création humaine car ils existent par une logique qui leur est propre – de petite taille, ils se sacralisent comme objets de culte des morts –, les œuvres importantes sont étroitement liées à l'architecture. La statue et le temple ne peuvent se dissocier l'un de l'autre. Les œuvres meubles n'appartiennent qu'au décor. C'est en cela qu'on peut les ranger dans les œuvres mineures. Elles ne sont que la réplique en petit des ensembles architecturaux. On ne les voit jamais porteuses de révélation. Pour celles qui marquent l'évolution du monde et s'inscrivent dans un ensemble grandiose, c'est leur aspect non transportable qui empêche la notion de propriété privée. Le délire mégalomane de Méhémet Ali, vice-roi d'Égypte (1769-1849), qui offre l'obélisque de Louxor à la France pour son soutien contre les Turcs, aboutit en Égypte à une amputation sacrilège et, place de la Concorde, à une ridicule discordance. Au Parthénon, les statues d'Athéna ne sont considérées par Lacharès (-298), tyran d'Athènes, que comme matière première. Parce qu'en or elles sont détruites et fondues pour devenir la seule richesse qu'elles représentent à ses yeux. Il en sera de même pour les éléments d'or ou d'argent, pierres précieuses souvent utilisées pour figurer les yeux ou ennoblir les couronnes des statues.

Il importe aussi de ne pas oublier, si l'on parle de propriétaires, que la société dans toute l'Antiquité et fort longtemps après n'est composée que de très peu d'hommes libres. Plus de 80 % de la population est constituée d'esclaves qui sont eux-mêmes objets de propriété appartenant à un monde de possédants si fortement hiérarchisé que quelqu'un appartient toujours plus ou moins à quelqu'un d'autre. Le serf, lui aussi objet de propriété, au début de l'ère chrétienne et jusqu'à l'affranchissement des derniers serfs de l'abbaye de Saint-Claude (Jura) en 1789, n'a pas la possibilité de posséder quoi que ce soit, même une épouse sauf à en payer le prix (droit de formariage – droit de mainmorte).

Dès les plus anciennes civilisations, la société se structure sur les trois ordres. Le chef de la famille initiale, de l'ancien clan devenu tribu avec le début de la propriété du territoire, s'appuie sur une armée, l'ordre des guerriers dont il est à la tête. La morale de cette société, car il en faut une, ne peut s'établir que sur un ordre divin. Nous voyons sans cesse se répéter la guerre d'influence entre l'ordre guerrier et l'ordre religieux, depuis l'Égypte ancienne d'Amenhotep IV en lutte avec son clergé jusqu'à Hitler serrant la main du pape Pie XII, d'où la volonté des rois, au cours des temps, de vouloir s'immatérialiser en revendiquant un droit divin. Les grandes réalisations artistiques se partageront donc entre le temple et le palais avec, bien souvent, une grande promiscuité. Le Louvre n'est pas le seul palais à avoir sa Sainte Chapelle. Le troisième ordre, celui qui permet à la société de survivre – les commerçants, les ouvriers, les artisans –, devra attendre encore quelques siècles pour pouvoir prendre rang de mécène, voire de propriétaire si l'utilisation de ces deux termes n'est pas un pléonasmisme. C'est l'ordre des productifs, dont les marchands seront les premiers à conquérir une partielle autonomie. L'existence en tant qu'individu se concrétise vers l'époque des Croisades. Les voyages responsables de longues séparations feront apparaître, en peinture, un genre nouveau, le portrait. Ce portrait portatif, si semblable à nos photos souvenirs d'aujourd'hui, transportable par destination, sera à l'origine des tableaux de chevalet. Il affirme pour la première fois l'idée de propriété individuelle sur une œuvre d'art. Le livre manuscrit, lui aussi grande étape de l'émancipation humaine, s'adressant la plupart du temps à des analphabètes, se verra recouvert de peintures et ce travail, passant du chevalet au lutrin, prendra pour la première fois une valeur mercantile.

Et pourtant une œuvre d'art n'a jamais été faite pour être une monnaie d'échange mais pour être un message visuel. Le plus important dans une création n'est pas le contenant mais le contenu, d'où le déchirement du peintre jusqu'à aujourd'hui entre le désir de s'exprimer et la nécessité de plaire. Une grande œuvre, quelle que soit son époque, est la dernière représentation du savoir



*La Maison bleue*  
(acrylique sur toile, L 81 x H 100 cm, sd)

de cette époque. Plus que l'iconographie de l'esprit elle participe à l'esprit lui-même. Elle n'est pas conçue pour être vue mais réalisée pour être sue. De fait, l'idée de possession est directement liée à la peinture de chevalet. Jusqu'à son apparition aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles, l'œuvre d'art est une œuvre d'éducation. L'essentiel d'une peinture égyptienne est de nous dire que les dieux sont grands ; les pharaons sont un peu moins grands, certes, mais tellement plus grands que les petits soldats ou les agriculteurs du « registre » inférieur qu'il faut bien comprendre qu'ils ne font pas partie du même monde. Sous un autre aspect, les vitraux des cathédrales sont créés pour nous raconter la vie de Dieu et de ses saints. Là aussi, la taille des personnages nous apprendra leur importance et c'est avec de la lumière qu'elle s'inscrit sous nos yeux. Les portails de ces mêmes cathédrales sont là pour nous imposer notre peur de l'Enfer, notre désir de Paradis et la grandeur d'un Dieu en majesté. Jésus-Christ devra attendre mille ans pour prendre un visage humain, une taille humaine de crucifié et nous apprendre que nous sommes faits à son image (à moins que ce ne soit le contraire). Les objets mercantiles ont toujours existé, mais la déesse Isis sur le manche d'un miroir n'a rien de divin ; elle n'est que la répétition d'une affirmation plus haute, qui s'élabore dans le secret des temples et se diffuse dans l'Empire avec valeur d'ordre. Les tanagras (-340 -300), qui se vendent sur les marchés, ne concurrencent pas Phidias (-490 -431), elles le vulgarisent. La première vision d'une grande œuvre est l'écoute d'un discours. Les re-vision de cette grande œuvre apporteront le plaisir d'une redécouverte, la confirmation d'un déjà su. La compréhension du discours – on peut dire l'éloquence si l'on enlève à ce mot tout ce qu'il peut avoir de théâtral – sera liée à sa perfection grammaticale, à l'accord entre sa forme et son fond, à son harmonie conforme à l'harmonie de l'être humain que chacun de nous porte en soi et que nous sommes donc aptes à comprendre une fois débarrassés de l'acquis enseigné. Comme les individus et leur contexte changent avec les siècles, cette harmonie change aussi. L'harmonie est la beauté qui s'adapte à son époque. Certains diront le style, mais le style a existé bien avant

d'être inventé. Le discours, nouveau d'année en année, a besoin, pour être expressif, d'avoir sa grammaire nouvelle, son harmonie nouvelle. Cela explique que chaque discours nouveau se trouve en révolte, ou tout au moins en conflit, avec l'harmonie régnante non pour la remplacer mais pour la transformer, l'élargir. Il en est de même pour un art étranger que l'on découvre. L'art nègre n'apporte d'abord que rire et mépris. Dès le moment où il est entendu, il vit dans nos consciences et devient inoubliable, peu importe les colères qu'il déclenche. Toute forme artistique transmet cette parole : peinture, musique, poésie, littérature. La possession personnelle d'une œuvre n'est plus que la possession d'une enveloppe vide, un témoin de l'existence d'une idée, un flacon dont le parfum s'est déjà répandu dans l'air du monde.

Le désir de possession de cette enveloppe arrive dans la société dans le même temps et pour les mêmes raisons que la signature de l'auteur de l'œuvre. Après la réalisation collective et anonyme d'une cathédrale comme d'une tapisserie, d'un vitrail ou d'une enluminure, on voit apparaître la marque du réalisateur. Le moine Eadwine, de l'abbaye de Christ Church à Canterbury, en copiant et illustrant si bien le *Psautier* d'Utrecht croit avoir le droit d'ajouter son portrait pleine page et d'écrire, en plus de son nom : « *Moi, copiste, prince des copistes, dorénavant ni ma gloire ni ma réputation ne connaîtront de déclin. Que les caractères tracés par moi proclament ce que je suis.* » C'était vers l'an mille et, plus qu'un nom, se dévoile enfin le désir de l'artiste de se fondre avec son œuvre dans une osmose magique. L'œuvre, dont le sujet est commandé par un autre, va voir ce sujet perdre de son importance à l'avantage de la facture même du peintre. Ne pourrait-on pas parler, aujourd'hui, de l'introspection de l'auteur, voire de sa névrose, névrose qui ne va intéresser que si elle est d'ordre universel ? On ne se rendra pas acquéreur d'un paysage ou d'un nu, on achètera un Pissarro ou un Modigliani. Cette évolution se dévoile dans l'histoire du portrait peint depuis l'ère chrétienne. Elle commence par les « Christs » de Cimabue, portrait de l'Humain qui se voit bientôt flanqué d'un petit donateur dans le bas du tableau. Le donateur grandit sur

la toile jusqu'à disparition complète du christ. Puis le donateur partage sa place peu à peu avec sa femme, son cheval, ses chiens, sa maîtresse, ses biens terrestres. Bientôt, le fait d'être peint ne suffit plus et ne se trouve justifié que par le fait d'être peint « par ». L'auteur n'envahit pas seulement le tableau par sa signature, mais surtout par la particularité de son écriture. On ne dira plus le portrait de Monsieur Bertin fait par Ingres mais le tableau de Monsieur Ingres représentant Monsieur Bertin. De nos jours, son nom alphabétiquement inscrit devient parfaitement superfétatoire. Qui, à notre époque, pourrait confondre ne fût-ce qu'un morceau de tableau de Georges Rouault avec un morceau de tableau de Braque ou de Matisse ?

Ce n'est que dans une période de grande révolution que l'on retrouve une recherche collective, comme on peut le voir dans le « cubisme », un travail aussi collectif que l'était une cathédrale romane. Là, seulement, une certaine connaissance du lecteur est nécessaire pour différencier une toile cubiste analytique de Braque d'une toile de Marcoussis ou de Fernand Léger de la même période.

C'est quand l'œuvre a répandu son message que l'on peut voir son harmonie fuser dans la société en une multiplication d'œuvres que l'on serait en droit de taxer d'œuvres mineures, celles-ci n'étant que les échos de l'œuvre ayant apporté la nouvelle grammaire avec le nouveau contenu. L'anecdote de la riche bourgeoise qui se scandalisait devant des toiles de Raoul Dufy et qui portait une robe dont le dessin avait été fait par ce peintre est riche d'enseignement. Quand la nouveauté est devenue la mode, elle n'est plus que la moitié d'elle-même.

Là intervient un art « d'assouvissement », qui trouve sa place par le plaisir qu'il apporte : plaisir d'une architecture nouvelle, d'une palette nouvelle, d'une nouvelle manière de traiter l'ombre et la lumière ou, au contraire, d'en faire abstraction, toute forme d'adaptation de cette grammaire neuve à un discours édulcoré ou déjà ancien donc rassurant. On pourrait bien faire un christ en croix avec une technique impressionniste ou cubiste, ce que l'on n'aurait pas pu faire avant *Les Nymphéas* ou *Les Demoiselles*

*d'Avignon*; mais que voudrait dire ce christ et qu'apporterait-il de nouveau ?

Aussi nous pouvons, aujourd'hui, tomber en admiration devant des tanagras, même si l'on ne pouvait pas faire de tanagras avant Phidias. Seule la reconnaissance d'une écriture nous complaît et nous pousse à en être le personnel possesseur, et il faut l'insouciance de la poussière du temps pour pouvoir supporter l'image du *Bœuf écorché* de Rembrandt sans devenir végétarien. En effet, nous regardons un christ en croix, aujourd'hui, sans voir l'image insupportable d'une torture. Par habitude, la représentation n'est plus devenue que symbole, mais il faut imaginer ce qu'ont pu ressentir les premiers spectateurs de ce type d'images, entourés jusque-là d'une iconographie idéographique à la limite de l'abstraction. Nous regardons le sourire de *La Joconde* sans voir, parce que nous le considérons comme normal, le sfumato qui estompe son contour. Mais c'est par ce moyen que Vinci nous explique que cette femme est vouée à la mort et que son existence est aussi fugitive que peut l'être son sourire. Quel choc pour les contemporains de Vinci, admirateurs de portraits dont le cerne noir fixait le sujet dans une immuabilité définitive ! Plus encore, et par la suite, il a fallu que les ombres mangent les corps et les fassent disparaître dans un au-delà méconnaissable, laissant au spectateur le soin de reconstituer à sa guise l'ensemble de la forme. Toujours à la recherche de nouveau, le peintre court vers une nouvelle compréhension, un nouvel aspect des choses qui viendra, en émergeant, nous bouleverser. Les musées restent la mémoire de l'histoire, mais c'est dans le malaise de nos âmes que germent les créations de demain.

Le temps change les vies mais non les rapports de force de la société. Les grandes œuvres d'art nous ont ainsi successivement révélé par l'image les naissances et les métamorphoses des dieux avec l'impulsion des pharaons, des rois et des empereurs de la Mésopotamie, puis de l'Iran – Alexandre le Grand répandant dans le monde méditerranéen les balbutiements grecs de l'humanisme naissant qui prendra, par la force d'un Charlemagne et d'un Justilien, le visage du christ, l'homme naissant enfin sous le ciseau d'un

Michel-Ange et par la protection d'un Médicis. Nous verrons se révéler les différents visages de cet humanisme avec l'approbation financière des rois et des grands de ce monde jusqu'à nos jours, où se durcit encore plus cette contradiction : une création nouvelle, d'une part, qui bouleverse le calme ronron des arts devenus anciens et qui rebute le spectateur ordinaire, plus gourmand des grandes expositions classiques – l'artiste ne peut survivre, voire exister, que d'une part par un mécénat étatique ; d'autre part, grâce à une activité « d'assouvissement », qui ne verra augmenter sa force qu'en fonction de la richesse d'une bourgeoisie finissante, de plus en plus plébéienne. Ne nous étonnons pas alors de voir la peinture « de la rue » devenir décor d'appartements cossus, les grandes peintures décapantes rester dans l'ombre ou se manifester sous les projecteurs de l'État souverain. Après la noblesse et après la bourgeoisie, la grande finance, industrielle ou bancaire, prend rang elle aussi de mécène. La différence entre ce mécénat et celui de l'État vient de ce que le premier y voit une possibilité d'investissement, voire de profit boursier, l'autre continue d'aider une création qu'il veut le reflet de sa grandeur, une manière d'asseoir et de motiver son existence – même si, en fin de compte, le message profond de cette création lui échappe. Qui pourra nous dire à quel point la cour d'Espagne a su comprendre que Goya fit d'elle une suite d'innocents ou de dégénérés ? Ne nous faut-il pas parfois un demi-siècle avant de pouvoir profiter d'une bonne lecture de ces nouveaux prophètes que sont aujourd'hui les artistes ? Contrairement à ce qui a souvent été dit, les créateurs ne sont pas en avance sur leur époque, ce sont les gens de leur époque qui sont en retard sur eux. Ainsi avons-nous, de nos jours, en France, un centre Beaubourg pompidolien avant de nous enorgueillir d'un « grand Louvre » mitterrandien, un art abstrait gaullien aseptisant le discours de l'œuvre au nom d'une grammaire parfois remarquable, un art figuratif renaissant prônant par ses mille directions le droit à la spécificité humaine.

Peut-on en conclure qu'il est vain de vouloir investir dans la peinture d'un jeune peintre que l'on découvre dans une galerie ?



*L'Écrivain*  
(acrylique sur toile, L 37,5 x H 54 cm, sd)

Certes non, puisque c'est là aussi que l'État viendra faire ses découvertes ainsi qu'à la sortie des grandes écoles d'Art. Mais le jugement du pouvoir n'aura pas la même neutralité que celui du particulier. Ce phénomène n'est pas nouveau. C'est par le choix de particuliers dans un monde fortement bourgeois et protestant que Rembrandt est reconnu comme grand peintre. Il en est de même de Hals et d'autres. C'est le frère de ce dernier, Dirck, qui devient l'un des créateurs, avec Hendrick Pot et Pieter Codde, du tableau de société, des fêtes de famille et des réunions de musique. Même s'il ne séduit pas toujours les commanditaires, choqués par la trop grande vérité psychologique du modèle, le peintre est choisi pour sa réputation, sur les conseils aussi de connaisseurs qui apprécient la qualité picturale de l'œuvre plus que la flatterie faite au client. Ils suivaient en cela l'exemple de Luther, ami personnel et admirateur de Cranach dont les peintures, surtout à son époque, n'étaient pas dépourvues d'érotisme. Mais la confiance s'en va si la manière de vivre du peintre heurte la morale en vigueur dans la société. Rembrandt scandalisera ses contemporains en vivant avec sa bonne, pour la chasser ensuite avec son enfant. Ses déboires d'argent n'arrangeront rien. La guilde d'Amsterdam, qui ne prêtait qu'aux riches, avait même fait édicter une ordonnance interdisant aux peintres qui avaient vendu tous leurs biens à l'encan de s'occuper encore du commerce de leurs propres œuvres. Pour Hals, même si son génie ne faiblit pas, sa vie dissolue et son goût exagéré pour l'alcool le font finir dans le mépris et la misère. Nous trouverons avec Delacroix des résultats inverses, pour des raisons similaires. Si sa peinture est hautement agressive pour la société, son personnage, son discours civique est tout autre. Delacroix fréquente le monde. Il y apparaît comme un honnête bourgeois respectueux de l'ordre. Géricault et encore moins Courbet n'auront pas cette facilité.

Les courants porteurs d'un peintre sont variés. Il y a, bien sûr, en premier lieu le sérail. Richelieu d'abord en comprend l'utilité, qui crée l'Académie française. Les écoles supérieures d'art donnent, par des professeurs choisis, un enseignement dirigé. Les expositions, les prix dans le cadre de ces écoles sont à la fois des

récompenses à l'obéissance et le moyen de mettre en lumière certains candidats à la gloire. Les acquisitions de l'État ou de municipalités sont la concrétisation de ce choix, pour lequel les esthètes ne manquent pas dans les universités. Si tous n'ont pas le génie de Baudelaire, ces hommes, par leur culture, leur intelligence et leur sensibilité savent dénouer les fils de ce grand récit humain qui commence à Altamira et qui ne finira qu'avec l'humanité. Si certains choisissent ce qui va servir la grandeur du gouvernement en place – en servant de Gaulle, Malraux se dessert et l'œuvre de la fin de sa vie ne consiste plus qu'à blanchir les murs de la capitale –, d'autres se contentent de servir les créateurs et leurs œuvres d'art avec une neutralité d'historien. Certains de ceux-là ne refusent pas la lutte pour leurs convictions et investissent soit par acquisition soit en ouvrant des galeries.

Un autre grand courant porteur de ce travail de qualité vient de ce que les peintres, bien que solitaires par la nature même de leur recherche, restent curieux, voire avides du travail des autres. Nous les voyons de tout temps se regrouper pour échanger leurs idées, de l'Académie platonicienne de Laurent de Médicis, à Florence, au Bateau-Lavoir à Paris, où Picasso côtoie chaque jour Braque, Gleizes, Metzinger. Les peintres voyagent sans se lasser pour connaître les recherches qui se font à d'autres horizons : Antonello de Messine traverse l'Europe pour rencontrer Van Eyck et rapporte à Venise la technique flamande – il va faire connaître la peinture à l'huile dans toute l'Italie, où Corot va se rincer le regard ; Michel-Ange copie le torse du Belvédère. Ils s'estiment bien plus qu'ils ne se jalouent. Ils s'alimentent de leur commune énergie. Les grands influencent les moins grands, rejettent les comédiens comme les tricheurs et, de cette confrontation, des noms sortent qui s'imposent. Henri Rousseau n'atteint la gloire que grâce à l'admiration proclamée d'Alfred Jarry et de Guillaume Apollinaire, que par l'acquisition d'une de ses toiles par Picasso, qui offre un banquet à cette occasion et en fait un événement parisien.

Enfin, il y a aussi la peinture de la rue. Le particulier, ne pouvant supporter le spectacle des murs nus de son intérieur, achète

le plus ou moins magnifique objet d'art selon son goût et sa culture pour meubler son lieu de vie. Si un peintre plaît au point de ne pas pouvoir fournir à la demande il augmente son prix, et donc sa cote, et peut atteindre à une spécifique notoriété.

Dans ce système il peut arriver des erreurs, des anomalies. Tel ou tel artiste – Bernard Buffet promu par un marchand (Drouand-David), Georges Mathieu promu par l'État – résiste à l'épreuve de son temps. Par les médias il envahit les regards, par les honneurs il envahit les musées et devient incontournable, phénomène historique indéniable. Les musées ne revendent jamais leurs mauvaises acquisitions; au mieux les mettent-ils au fond d'une cave (il y a plus de toiles dans les réserves des musées que d'œuvres exposées au public). Le temps, peu à peu, quand les intérêts financiers ne sont plus là pour les défendre, les plonge dans un profond anonymat dont ils n'auraient jamais dû sortir. Ils pourront reparaître un jour, à titre d'exemple, lors d'une exposition sur tous les aspects de l'esprit d'une époque. Il est vrai que s'il est des peintres qui ouvrent les portes, il est bon qu'il y en ait aussi qui les ferment.

À l'inverse, des peintres de valeur échappent à l'intérêt de l'État parce que trop chahutant, à l'attention des connaisseurs et des autres peintres; parce que trop solitaires (et parfois trop réformateurs), à l'attention de la rue car leur style trop nouveau ne peut paraître qu'agressif de par sa nouveauté. Mais ils sont heureusement moins nombreux, ces peintres maudits, qu'une littérature en mal de sensations fortes se plaît à nous le dire. Et puis le temps, à l'inverse des coqueluches d'un moment, travaille pour eux. C'est que le trajet de l'histoire de la peinture a besoin de leur œuvre comme d'une étape pour continuer son chemin. Van Gogh, mort à 37 ans; Modigliani, mort à 36 ans; Soutine, mort à 49 ans; Juan Gris, mort à 40 ans... ont surtout commis l'erreur de mourir trop jeunes. Il est important de se souvenir que Modigliani est le cadet de Picasso de trois ans seulement. Quelles auraient été sa fortune et sa gloire s'il avait vécu aussi longtemps que son illustre aîné?

Il convient aussi de s'arrêter un moment sur un phénomène de notre époque qui contribue pour beaucoup à accentuer la confu-

sion qui existe aujourd'hui pour évaluer une œuvre picturale. Si nous évitons de parler en somme d'argent – ce qui déshonore la peinture –, nous trouvons des tableaux à acheter équivalant au salaire minimum vital (smic) et d'autres, des toiles de maître du passé, atteignant aux enchères cinquante mille fois cette valeur. Une toile de maître à la gloire incertaine parce que contemporain, mais néanmoins bien coté, atteint facilement cinquante fois ce salaire minimum.

L'homme, plus libre par l'aisance, se voit plus riche en pensée. Par cette richesse il a une plus haute conscience de son existence; de cette conscience un plus grand désir de se manifester. Par le sport il cherche à se montrer au meilleur de son image. Coubertin le comprend quand il dit: «L'important c'est de participer.» Giraudoux le développe dans «l'amour du sport». Ce siècle voit fleurir un grand nombre de chorales d'amateurs, où l'amateur va se confondre avec le bénévole. Les maisons d'édition se voient débordées par l'envoi de manuscrits de «jeunes auteurs» de tout âge. Proust a fait bien des émules, lui qui publie *Du côté de chez Swann* à compte d'auteur. La prolifération des œuvres d'art est directement liée à la richesse du pays. Dans un premier temps, les royaumes arabes, qui vont de Constantinople à l'Espagne, recouvrent leurs territoires conquis d'une succession de merveilleuses constructions tant religieuses que palatiales; mais leur interdit de la reproduction de la figure humaine, à l'instar des six premiers siècles chrétiens, ne va pas permettre une expression personnelle de l'artiste. Les œuvres plastiques ne sont que d'ordre décoratif. On ne peut trouver aucune émergence d'un discours pictural sauf, justement, par cette absence de discours qui fait comprendre que l'homme ne peut exister qu'en groupe, en nation et en Église, et qu'individuellement il ne doit que se taire. Par la suite, nous pourrons voir que les pays pauvres ou conquis, quand ce n'est pas les deux, n'ont plus qu'une activité artistique très réduite. Dans une situation de misère l'art, qu'il soit d'assouvissement ou d'expression, ne peut être considéré que comme superflu. Nous retrouvons ce même choix à titre individuel. Tel ou tel, qui

éprouve un plaisir à peindre, ne considère cette activité que comme un loisir possible quand son temps de travail est fini. Il n'y a pas si longtemps, certains paysans considéraient l'école et la lecture comme du temps perdu. Le niveau de vie aisé d'un pays permet au citoyen de s'exprimer. Un tableau devient une recherche personnelle, voire auto-analytique. Il est normal alors de voir des gens qui, faisant de la peinture depuis six mois quand ce n'est pas six heures, n'ont d'autre désir, dans leur narcissisme naissant, que d'exposer leur balbutiement naïf et dépourvu de tout savoir-faire. Par causalité nous voyons se propager des galeries d'incompétents, comme du lichen par temps de pluie. Car exposer coûte cher à l'artiste : affiches, invitations, cocktails, voire articles de critiques mercenaires dans des revues spécialisées. Mais cet argent rapporte à d'autres. Cela n'est évidemment pas bénéfique à un jeune peintre issu d'une école d'art, ayant travaillé plusieurs années dans le calme de son atelier ou, bien plus souvent, dans la lumière tamisée de sa chambre de bonne et qui se décide enfin, content du résultat de ses efforts, à montrer son travail dans cette multitude d'exhibitions obscènes<sup>1</sup>. Pour ces amateurs exposants, le but n'est pas essentiellement lucratif. Dans un premier temps on se dévoile à ses amis, on obtient par ce moyen un statut de personnalité, on se pose en artiste et ses parents, ses amis, ses relations achètent. L'affectif est parfois seul en cause. Tous ces résultats sont jugés avec bienveillance en petit comité par rapport au désir de recouvrir un mur d'une connaissance, comme on se prend en photo entre amis, alors que la connaissance de la peinture n'entre guère en compte. Ce que j'ai appelé « la peinture de la rue » fait des émules parce qu'elle semble facile à faire, imitable, surtout depuis l'arrivée fracassante de la peinture dite abstraite. On peut devenir artiste à peu de frais. Cette profusion d'amateurs est encouragée par l'environnement social, aidée par l'État autant que par le commerce. Une galerie de peinture vous expose toujours avec plaisir. Les modalités sont multiples. La proposition la plus courante est le partage de la

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre : obscène, ce qui ne fait pas corps.

vente des tableaux exposés, soit 50 %. Ce pourcentage, qui dépasse de loin ceux des revendeurs de produits industriels tels que congélateurs, automobiles, matériel de bricolage ou articles de presse, qui tournent autour de 30 %, est pourtant très fréquemment dépassé pour atteindre, dans certains cas, 80 %. Il existe également des conditions particulières telles que l'exclusivité de la vente qui interdit au peintre de négocier sa propre peinture, y compris dans son atelier. En contrepartie, le marchand se charge du lancement, de la publicité et de la totalité des frais d'exposition et peut fournir tout le matériel nécessaire à l'artiste pour son travail. Ce fut le cas de Rouault, qui se vengea d'un contrat inaliénable en brûlant, à la fin de sa vie, une grande partie de ses œuvres qu'il trouvait inférieures, et qu'il avait eu la prudence de ne pas signer, ce qui les faisait considérer par la loi comme inachevées. Toutes ces tracasseries font que de nombreux peintres qui n'ont pas forcément la vocation de marchand négligent cet aspect mercantile sans pour cela renoncer à montrer et faire connaître leur travail. Ils entrent ainsi dans le grand mouvement actuel du volontariat, dans le désir général d'animation et de communication. Côté État et mairies, on voit s'ouvrir tout un éventail d'expositions de peintres amateurs dont le financement est pris en charge par la société : exposition des moins de vingt ans ; des peintres amateurs ; des fonctionnaires de la Poste ou des employés de la SNCF ; expositions des handicapés moteur ; exposition des femmes peintres qui eurent, pendant un temps, leur salon à l'égal du salon des Indépendants, à Paris, au Grand Palais. J'ai déjà vu une exposition du personnel d'un hôpital et un concours de peinture réservé aux retraités de la ville. Côté commerce, des marchands de matériel pour artistes offrent le produit tout fait et facile d'emploi, que ce soit le support ou le matériau, là où il n'y a qu'une centaine d'années le peintre devait lui-même tendre et préparer ses toiles, broyer ses couleurs, composer ses médiums et ses vernis. Une des raisons de ce mouvement, et non des moindres, est qu'une exposition de peinture est la dernière animation où l'on voit les animateurs payer eux-mêmes pour animer, là où un guitariste et un accordéoniste se voient hon-

nêtement rétribués pour une soirée dansante, là où le moindre film se loue, là où le conférencier et le comique de service se font concurrence. Aux peintres d'aujourd'hui s'ajoutent ceux que j'appellerai les pseudo-professionnels. Eux aussi sont de plus en plus nombreux. Le choix et la noble envie des études les ont poussés vers des écoles d'art de plus en plus nombreuses : d'État d'abord, qui prend des élèves sans se soucier de leur devenir, sans se soucier du besoin réel que peut en avoir la société, oubliant les vieux principes qui régissaient la manufacture des Gobelins, où l'étudiant, choisi par concours, recevait dès son entrée un salaire à peine moindre pendant ses études que celui qu'il touchait quand il rentrait en fonction, en échange de la contrainte mais aussi de la certitude d'avoir un poste qu'il devait tenir pendant dix ans dans cette manufacture avant de pouvoir retrouver son indépendance s'il le désirait ; écoles privées ensuite – l'État ne pouvant faire face à toutes les demandes –, profitant du miroir aux alouettes qu'est devenue la publicité après la dernière guerre mondiale. Des écoles s'ouvrent, fort chères et souvent très sérieuses dans leur pédagogie, qui vous remettent à la sortie des études un diplôme qui n'a aucune valeur officielle et qui promettent une brillante carrière où la gloire et l'argent se mêlent agréablement. Tous ces élèves, nantis d'un savoir, se retrouvent avec la nécessité d'en vivre et il est tentant pour eux d'aborder la clientèle qui passe pour lui livrer une peinture décorative et apaisante, qui viendra mettre une tache de gaie couleur sur les murs ternes de ses intérieurs. Nous voilà loin de la régulation naturelle qui s'effectuait il y a seulement deux siècles. C'est dans l'atelier d'un peintre établi que l'on entrait pour suivre un enseignement et travailler sous la férule du maître de cet atelier. Le nombre de ces ateliers était limité par la somme d'œuvres qui étaient demandées et le nombre des élèves qui y étaient reçus était fonction du besoin qu'en avait le peintre, qui ne devenait professeur que par nécessité ou sympathie pour un élève doué. Un métier solide y était appris et le souffle du génie emportait qui il voulait sans que la valeur financière de l'œuvre en soit pour cela démesurément grossie.

Aujourd'hui il n'est besoin, pour exercer le métier de peintre, d'aucun diplôme alors qu'il en est demandé un pour s'établir paysan ou simplement berger dans les Cévennes. Je serais peiné que l'on puisse penser que je préconise là un retour au passé. Peut-on nier les progrès de la démocratisation de l'enseignement ? Je regrette seulement que l'État, qui investit d'énormes sommes dans la formation professionnelle d'un créateur, ne pousse pas sa démarche plus loin que la fin des études de celui-ci et perde ainsi le profit de ses efforts. J'ai connu un poissonnier qui affichait dans son magasin son diplôme de «Premier grand prix de Rome de peinture». Combien de grands artistes n'auront pu se manifester ? Combien la société aura-t-elle perdu d'œuvres magistrales pour de basses raisons matérielles ou organisationnelles ?

Que ce soit par les marchands ou par les artistes dans le cadre de leur atelier, l'usage s'est établi de vendre la peinture à la taille du tableau. Depuis bien longtemps on utilise, pour mesurer cette taille, «le point» comme la plus petite dimension. Le point est donc égal à zéro (0). Cette vieille mesure nous vient du Moyen Âge; elle équivalait à la douzième partie de la ligne. C'était donc et c'est toujours une mesure linéaire. Les formats des tableaux trouvent eux aussi leur origine dans une ancienne appellation. La largeur d'un format est fonction d'un rapport avec sa longueur et ce rapport est un rapport «doré», basé sur le nombre d'or, soit 1,618. Pour plus de variantes dans les surfaces on a donné l'appellation de «figure» aux formats les plus larges, de «paysage» aux formats moyens et de «marine» aux formats les plus allongés. Contrairement à ce que de nombreuses personnes pensent, le format «figure» ne représente pas forcément un portrait – comme un tableau de format «marine» ne désigne pas toujours un paysage de mer. On comprend donc que le prix d'un tableau ne dépend pas de sa surface mais de son plus grand côté. Ainsi, une peinture dénommée 40F (figure) – 40 désignant le nombre de points, soit 101 cm x 80 cm – aura la même valeur qu'un 40M (marine) – soit 101 cm x 64 cm, donc sensiblement plus chère au centimètre carré. Bien sûr, ce principe de base qui détermine le prix d'une

œuvre rencontre bien des variantes. D'abord, toutes les peintures qui ne rentrent pas dans les formats traditionnels, celles que l'on appelle les « hors formats », même si celles-ci suivent la règle du calcul par la plus grande longueur. Ensuite et surtout ce que l'on appelle « la cote d'amour ». Telle toile que le peintre affectionnera plus particulièrement, que le marchand estimera de grande qualité ou de plus grande rareté verra son prix sensiblement augmenté. Dans le sens inverse, une toile rapidement faite ou qui aura une étude comme origine, et surtout les peintures de grand format verront leur prix diminué par rapport à la cote du peintre sur le marché ; mais ce qui est appelé la cote du peintre restera toujours le prix du point. Deux exceptions à cette manière d'évaluer le prix d'une œuvre seront d'une part « la miniature », d'autre part le matériau utilisé pour la confection de l'œuvre (utilisation de métal précieux, incorporation de pierres précieuses). Nous nous trouvons là plus devant l'évaluation d'un objet, voire d'un bijou, que devant une peinture.

Comment réagir face à cette situation ? Il ressort de ce modeste exposé que l'attitude que l'on peut prendre face à la peinture, soit en s'en rendant acquéreur soit seulement en l'honorant de sa présence au cours d'une exposition, en suivant le travail d'un peintre qui nous aura séduit ou intrigué, ne peut que déboucher sur une démarche politique. Choisir un certain type de peinture consiste à prendre parti contre un autre type de peinture. Ce choix, comme en politique, se doit d'être et ne peut qu'être affectif au départ. On ne peut pas se forcer à aimer ce qui, dans un premier temps, nous rebute. Mais le parti pris conscient se doit d'être fait avec lucidité et sans légèreté. Le moindre tableau, même le plus mauvais, est le résultat de l'effort d'un auteur, de sa foi en lui, de son espérance en l'autre et c'est en cela que toute peinture est un acte d'amour. Mais il n'est pas louable, non plus, de répondre à toute forme d'amour car cette réponse risquerait bien de ne plus être que de la pitié. La curiosité est déjà une réponse valable puisqu'elle mène à une meilleure connaissance et que c'est à mieux connaître une chose qu'on peut mieux l'apprécier ou la remettre à sa juste place.

Jamais un peintre n'a cherché à faire le plus beau des tableaux du monde (Balzac y a rêvé dans *Le Chef-d'Œuvre inconnu*, rêve d'écrivain mais non de peintre) mais seulement le meilleur des tableaux dans un moment donné de sa vie comme de la vie du monde qui l'entoure. Le temps, l'expérience, les références au passé, l'usage permettront de mieux admettre la nouveauté, de mieux favoriser la continuité du fil de l'histoire qui, depuis Lascaux, depuis Altamira, a contribué à mieux nous faire comprendre ce que nous sommes, à mieux nous respecter et, bien souvent, à mieux nous aimer, autant les autres que nous-même. Le mieux n'est pas toujours nécessairement l'ennemi du bien. Le mieux c'est souvent et tout simplement autre chose.

Avril 2001, à Rugnes.



## MES IRRESPECTS, M'SIEURS DAMES

*Texte écrit par Jean-Jacques Gévaudan à l'occasion de l'exposition de ses œuvres à la librairie Imagine, à Bordeaux, du 2 au 21 février 1981. Ce texte se lit en référence à plusieurs tableaux ou dessins du peintre: Une figure (p. 79); Le Moine Severino (p. 105); Le Char de la Prostitution (p. 85); Visage (p. 115); Le Boucher chevalin (non reproduit); L'Écrivain (p. 151); Le Dentiste (p. 42); Sans Titre (p. 19); Né de pierres et de mers inconnues (p. 117); Le Dessinateur (p. 49); Adam et Ève (p. 78); Le Peintre et son Modèle (non reproduit); L'Orgueil (p. 76); De l'amour, du pain et des fleurs (p. 11); Continuons le combat (couverture); Coït (p. 40); Les Grands Papillons (p. 22); Le Crâne éclaté (p. 109); La Tentation de saint Antoine (p. 50); Pan de Nuit (p. 121); Viet-nam (p. 37); Marquis de Sade (p. 103); Visage (p. 114).*

### I.

- Père, le pape est-il un homme?
- Non, mon fils, c'est un ange. Il voit des chérubins dans les cieux et une vierge immense qui répand des étoiles sur le monde.
- Père, je veux voir la vierge immense, je veux être un ange.
- Petit d'homme, pour être un ange, il faut faire sa prière tous les soirs et prendre conscience du mal qui est en soi. Le mal, c'est désirer le monde de Gévaudan. Tu connais le méchant Gévaudan, je t'en ai déjà parlé, celui qui gîte à la fourche d'un arbre et qui éclaire la Terre de ses yeux noirs. Ne pleure pas, petit, tu peux échapper à Gévaudan, Gévaudan qui tue et Gévaudan qui crie, Gévaudan qui fouette et Gévaudan qui baise; c'est Gévaudan qui mène le monde.

## 2.

– Père, je vois mieux les étoiles de la vierge quand je me touche. Un doux bien-être m’envahit et je me sens devenir bon.

## 3.

Le monde a ses crocs. Il aurait aimé doucement couler son corps dans celui d’une vierge quand il était en âge de le faire. Interdit. La loi en lui le rendait timoré. À défaut de sexe, il prit son couteau. Il ne le regrette pas. Il jouit maintenant d’être boucher. Il aurait aimé doucement couler son corps dans celui d’une vierge quand il était en âge de le faire. Interdit. Il rentre maintenant sa fraise dans la bouche des gens.

Il aurait aimé doucement... Un mystérieux phénomène fut porté à la connaissance de la Faculté consternée. D’abord, les médecins ont souri quand des femmes ont déclaré être enceintes sans avoir eu de rapport. «– Le contexte réduit la polysémie du mot, mais rapport au sujet...»

– Précisément, c’est sans rapport avec aucun sujet, pas même avec mon mari.»

À qui faire accepter une telle proposition? L’affaire rebondit quand on admit la virginité de jeunes filles à qui arrivait la même invraisemblance. Un détail surprit la gent obstétricienne et médicalementante: tous les nouveau-nés naissaient barbus. Pouvait-on poser l’hypothèse d’un même géniteur? Heureusement, nous ne sommes plus en un temps où la médecine demande main-forte à la théologie; que n’aurait-on déduit sur le physique du Saint-Esprit? Déjà que son premier fils était bien pourvu en poils.

Quand l’écrivain fut interviewé à la télévision à l’occasion de la sortie de son premier livre, tout le monde comprit: c’était lui le père, il avait une barbe. Selon les différentes sensibilités, on s’en gaussait, on l’admirait, on pensait à le massacrer. Mais les jeunes filles étaient toujours vierges. C’était donc par un autre membre

que par son sexe qu'il avait agi. On se souvint de sa phrase : « Mon livre est un acte d'amour. C'est le désir qui me fait écrire et c'est par la plume que j'éjacule. »

Il n'avait eu, somme toute, que peu de lectrices.

« Je m'éclate je m'éclate qu'est-ce que je m'éclate ! Mon pied monte en l'air. J'ai le pied accroche-cœur. »

#### 4.

« Quand tout le monde sera enterré, je serai enfin moi-même », dit celui qui ne comprend pas les sautes d'humeur des autres et la complexité de leur caractère, lui qui est accoutumé de composer avec tous.

Quand Marchais<sup>1</sup> sera mort, j'irai à la messe, je lirai le *Petit Livre rouge*<sup>2</sup>, je fumerai du hasch.

Quand nos pères seront morts, nous construirons la société de nos rêves. « Vos pères sont morts, et cette société c'est la vôtre à l'image de la leur. Vos fils aussi attendent que vous soyez morts. »

#### 5.

#### *Autres portraits.*

L'échiquier (politique). Le roi a deux bouffons : le bouffon sinistre et le bouffon jovial. L'un est Premier ministre, l'autre Premier secrétaire. Celui-ci pète plus haut qu'il n'a le cul ; il le sait et s'en amuse. Celui-là est trop rond pour se plier ; il pète par la bouche.

C'est l'homme le plus malodorant que je connaisse. Il a dans le ventre de quoi discrètement remplir le volume d'une grande salle. Il pète de santé.

---

<sup>1</sup> Georges Marchais (1920-1997), secrétaire général du Parti communiste français de 1972 à 1994. [NdE]

<sup>2</sup> Livre de propagande de Mao Zedong, paru en 1964. [NdE]

C'est un être débile, c'est lui, c'est moi. Il a ses quatre membres, il a sa tête, sa pauvre tête, toute sa tête à lui. Quand ce grand niais a compris quelque chose, il faut que toute la Terre en profite. Le vieil enfant devient pédagogue.

La femme bien que jeune semble vieille non par ses rides ou ses cheveux blancs mais par son air de sagesse qui est celui des vieilles personnes qui ont tout vu et qui pardonnent. Deux nattes tressées se rejoignent sur le haut de son crâne aux cheveux tirés. Elle aime avoir l'air d'une adulte raisonnable.

Je n'aime pas mourir.

Cet homme qui soliloque est-il gâteux? Non, c'est un artiste qui dialogue avec l'humanité.

## 6.

### *D'une interview conventionnelle, donc imaginaire.*

Je fonde l'art de peindre et de dessiner sur l'effet reflet. La toile, le papier sont les miroirs où se fige la réalité, où la réalité se regarde non de l'extérieur, mais à l'intérieur même de l'œuvre. Le peintre regarde son modèle, le partenaire sa partenaire, le dentiste son patient, le spectateur les révoltés, le boucher la bête, Adam Ève, et l'orgueilleux, lui, se regarde.

Soi et son double, soi et son antagoniste, les deux faces de l'homme.

Je cerne quelqu'un et son ombre, que je traite comme la personne elle-même car les déformations de l'ombre révèlent la personne mieux que la personne. Il en est de la femme au lit comme de l'écrivain.

L'ombre est inattendue; l'image est infidèle; le visage se déchire. Sous l'apparence rassurante prolifèrent d'inquiétants réseaux: seraient-ils fleurs ou papillons?

Le monde des sous-sols est occupé par des nymphes-araignées suceuses de mouches, le monastère est lupanar, le merveilleux insecte est merveilleux désir.

Il n'y a ni ange ni démon. Tout se passe dans l'humain multiforme.

Je suis le lieu des contradictions où tout s'annihile dans le silence, le lieu des possibles où l'action s'abolit.

Quand vous regardez un tableau, ce n'est pas pour voir les fruits; il vous suffirait d'arpenter les allées d'un marché. Vous venez voir les coups de pinceau par lesquels se manifeste le plaisir que le peintre a eu à peindre. Vous voulez voir le plaisir du peintre. Vous êtes des voyeurs.

De tous les paramètres, le paramètre «dément» est le plus pertinent. On tue, emprisonne, torture pour de bonnes raisons, n'est-ce pas? L'art témoigne de notre extravagante normalité. Toujours l'effet reflet...

Bien sûr, le peintre est un intellectuel puisque la connaissance intellectuelle consiste à s'extraire d'un monde compact inintelligible pour élaborer un monde à plans, à étages, à points de vue, à perspectives, à alvéoles, à cases, à cadres. Je découpe dans la réalité. Je pose des cadres. Je suis coupeur de réalité en quatre.

Au fond, tout l'art du peintre est de bien utiliser les cadres, de bien choisir l'endroit où poser le miroir à figer, de le faire discrètement pour ne pas attirer l'attention. «Hé! vous, là! Qu'est-ce que vous faites? Foutez votre cadre ailleurs. Je ne veux pas être pris, je ne veux pas devenir tableau, je veux vivre encore. Au s...» Voilà, je me suis encore fait repérer. Dans mes tableaux, ils font tous la gueule en s'apercevant que je les ai eus.

Non, je n'ai jamais fait d'autoportrait. Quand les pinceaux sont posés, que l'harmonie sauvage des couleurs sur la palette a séché, ça m'est un soulagement de constater que mon visage n'a pas perdu les teintes de la vie.

Le lendemain, je suis retourné le voir. J'ai bien cherché dans son atelier, derrière les portes, dans les placards, sous le lit, sous l'évier, sur l'armoire, derrière l'épais rideau rouge qui laisse dehors la lumière ordinaire de la ville, derrière ses toiles anciennes et celles encore blanches que j'ai trouvées telles qu'il les avait dispo-

sées la veille : chacune sur un chevalet, à ses côtés une palette prête avec les couleurs choisies et les mélanges, le matériel nécessaire à la réalisation de l'œuvre, dans un pot les pinceaux de différentes grosseurs. Il disait : « Dès qu'on a l'idée et qu'on a rassemblé le matériel pour travailler, que je sais comment sera l'œuvre, le reste n'est rien, ça ne m'intéresse plus. » Il n'était plus là.

## 7.

Le peintre n'est plus là. Avis de recherche...

Le peintre est dans l'escalier. Il est dans la rue. Flagrant délit d'abandon d'atelier.

Le peintre est à la campagne. Il respire.

## 8.

Hé! pape, ni ange ni bête, t'es un bonhomme. Si l'amour reste au ciel, la Terre n'est qu'un bordel.

## 9.

La peinture est mémoire. (Lieu commun.)

J'apprécie dans la peinture ce qui la distingue de la mémoire. Je crains l'effacement dans le souvenir des hommes qui ont prétendu m'aimer, comme j'ai oublié le visage des hommes qui ont tenté de me plaire. Ce m'est une joie et un soulagement de voir mon portrait. Il oblige l'homme qui l'a peint à se souvenir de moi.

– Madame, une fois qu'elles sont peintes, je ne regarde jamais mes toiles.



*Lalarme*  
(acrylique sur bois, L 70 x H 85 cm, 1984)

Achévé d'imprimer  
en septembre 2022  
pour le compte du Club Samizdat,  
hébergé par  
les Éditions Deleatur  
Le Ponteil  
05310 Champcella

ISBN 978-2-86807-328-0

Dépôt légal : septembre 2022

*Merci à toutes les personnes qui ont accepté  
que les œuvres présentes dans leurs collections  
soient reproduites ici.*

[www.deleatur.fr](http://www.deleatur.fr)

Impression UE.

*Jean-Jacques Gévaudan (1929-2009) était un peintre secret. Il a peu exposé, a beaucoup peint, entre son atelier de Roinville (Eure-et-Loir) et celui de Rugnes (Gard), explorant des formes et des thèmes inusuels. C'était un aventurier de l'art.*

Le Club Samizdat...

Clin d'œil aux publications clandestines de l'ex-URSS (les « Samizdat »), cette collection disperse ses volumes au hasard des librairies. Au lecteur de se montrer attentif et de repérer ces petits plats épicés et ironiques entre deux montages de Guillaume Levy ou de Marc Musso.

Collection soutenue  
par les éditions Deleatur,  
le Ponteil, 05310 Champcella.  
Site Internet : [www.deleatur.fr](http://www.deleatur.fr)  
Contact par mail : [edi.deleatur@gmail.com](mailto:edi.deleatur@gmail.com).



10 €

isbn 978-2-86807-328-0