Télérama - 4 Novembre 2015
Olivier Cena

LA CHRONIQUE D'OLIVIER CENA

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART/DIST. RMN-GRAND PALAIS/IMAGE OF THE MMA | YANN BOHAC

Sans titre, 2015. Une certaine luminosité, des instants fugaces... Traquandi travaille par empreintes, sans pinceau.

TTT
After Dark
Peinture
Gérard Traquandi
| Jusqu'au 12 décembre, galerie Laurent-Godin, 5, rue du Grenier-St-Lazare, 75003 Paris. Tél. : 01 42 71 10 66.

Barga est un village paisible du nord de la Toscane. Perchée au sommet d'une colline, sa robuste cathédrale Saint-Christophe domine le bourg médiéval. La montée par la *via del Pretorio* est longue et difficile, mais du parvis s'offre aux plus courageux une vue magnifique : la vallée du Serchio, au pied des Apennins. Sous le soleil d'été, la façade romane blanchâtre de la cathédrale renvoie une lumière éblouissante. Une fois entré dans la nef plongée dans la pénombre, le visiteur aveuglé ne voit rien. L'obscurité l'enveloppe. Il faut alors un long temps d'adaptation avant de distinguer les sculptures du XIIIe siècle de Guido Bigarelli ; et plus longtemps encore avant que de la grisaille ne se révèlent les couleurs d'un tableau. Lentement les teintes montent. Ainsi, se dit-on, devrait se regarder toute peinture.

Mais les écrans façonnent notre perception. Ils habituent le regard à l'évidence et à la narration. Et l'œuvre d'art contemporaine s'y soumet. Elle raconte une histoire (le récit) dont le sujet, la conception et l'objectif artistique, politique, social ou autre, sont immédiatement compréhensibles. Le mystère en est forclos. Nous n'aurions plus le temps de nous y perdre, ou l'envie, ou la capacité. Le rythme de la vie augmente. Le temps médiatique s'accélère. Le flux ininterrompu des informations déferle. Il malmène l'art, allié de la lenteur. Il nous aveugle. Nous n'y voyons plus rien. «*Au galop au-dessus de la vie ; l'homme est ridicule*», écrivait le poète Tristan Tzara en 1917.

Il faut donc se donner le courage et la patience de rester un long temps devant un tableau de Gérard Traquandi pour que montent les coloris, pour que l'espace se dessine et que la surface s'anime. L'émerveillement est à ce prix. Passé la somptuosité immédiate, l'extrême élégance des rouges, des bleus, des gris, des beiges, la profondeur apparaît et surtout, avec elle, la lumière. Voilà donc posée la singularité de la peinture : l'infinitude de son espace et son aptitude à créer de la lumière. Une fois l'œil habitué, comme il s'habitue à la sombreur de la nef de la cathédrale de Barga, un tableau de Traquandi peut se voir dans la pénombre.

Des petites photographies raffinées exposées dans le sous-sol de la galerie précisent l'origine de cet espace et de cette lumière : la nature. Traquandi observe, dessine, photographie puis restitue sur la toile la quintessence de son regard : une certaine luminosité, un miroitement, quelques-uns de ces instants fugaces – «*miraculeux*», disait Georges Bataille – qui, lorsque l'on sait les retenir, enluminent l'existence. Ce peut être la lente montée du soleil derrière un rideau de coton beige, l'entrelacs de la ramure d'un arbre, le chatoiement de la mer au couchant, le gris bleuté d'un ciel d'orage... Ce peut-être aussi ce simple jeu d'enfant consistant à regarder le soleil bien en face, puis à fermer les yeux afin qu'au noir profond que crée l'éblouissement se substituent des espaces colorés flamboyants dont la tonalité change selon la pression des paupières.

Vient ensuite le choix de la technique, subordonné au résultat recherché. Pour l'heure, Traquandi travaille par reports, par empreintes, sans pinceau. Il n'y a là aucune afféterie, aucune soumission à une quelconque mode, aucun compromis : il s'agit de rendre compte par la peinture, et de manière sensible et poétique, de ces surgissements du monde. L'ambition est immense, et le péril à sa mesure : nous redonner la vue, et le temps, et la lumière du monde●

GÉRARD TRAQUANDI - *ŒUVRES SUR PAPIER* À LA LIBRAIRIE MAUPETIT

Traits beaux

Damien Bouticourt, directeur de l'incontournable librairie Maupetit, a opté pour une valeur sûre en la personne de l'artiste Gérard Traquandi, afin d'inaugurer un superbe espace désormais dédié aux expositions, situé au premier étage.

Cette nouvelle salle de cent mètres carrés, toute de bois revêtue, accueille un choix d'œuvres sur papier réalisées — et mises en place — par Gérard Traquandi. Personnages croqués comme des sculptures échappées de leurs paysages, motifs floraux purs et lyriques, encres évoquant les lavis de Victor Hugo se jouxtent dans une scénographie sobre et équilibrée, malgré le parti pris d'investir en totalité le grand pan de mur de quinze mètres linéaires. A bonne distance, on embrasse ainsi la démarche qui se dessine ; de près, on peut parcourir ces formats variés aux lignes libérées. Gérard Traquandi (aidé pour l'accrochage par Jean-Jacques Horvat) semble nous ouvrir le portfolio déployé *« en mosaïque »* de ses carnets croisés. En face, sous des châssis à tirer par l'imprimeur, trois vitrines renferment un autre voyage : les exemplaires illustrés par l'artiste des *Pâques à New York* de Blaise Cendrars, édités par Yvon Lambert l'année dernière.

Le lien entre les futures expositions et la librairie Maupetit, rachetée en 1998 par Actes Sud, devra s'esquisser, bien sûr, à la marge des livres… Sur une suggestion de Jean-Paul Capitani (directeur commercial et du développement de la maison arlésienne), Damien Bouticourt a voulu donner une autre vie à sa structure, en y impliquant également son personnel, rendant ainsi hommage au mot d'ordre du fondateur d'Actes Sud Hubert Nyssen : « plaisir et nécessité ». Lors des importants travaux, une porte donnant sur un ancien escalier fut restaurée, telle une invitation dérobée à la découverte des arts plastiques. Cendrars a écrit : « *Une foule enfiévrée par les sueurs de l'or / Se bouscule et s'engouffre dans de longs corridors.* » Ici, le couloir de la librairie Maupetit devient un sas aérien vers l'exposition Traquandi : en s'y engouffrant, on repart plus précieux.

Les programmations à venir restent mystérieuses, mais une piste se révèle : le partenariat avec le labo photo Rétine permet qu'une première librairie marseillaise consacrée aux ouvrages photographiques prenne place au sein du laboratoire de la rue d'Italie.

Quant au succès que le lieu rencontrera au fil des pages à rassembler, il dépendra de la rédaction d'un manifeste (urgent !) de soutien aux plasticiens, surtout en Région, moins (re)connus. Une option : la création d'une commission qui fasse levier en proposant des actions ponctuelles. Pourquoi pas un concours autour de la thématique livresque ? Eventuellement, l'organisation de médiations culturelles destinées à un large public — en l'occurrence déjà acquis par le statut de « passeur de culture » de la librairie et par son emplacement privilégié en centre-ville —, avec des horaires de visites plus souples… Bref, une aventure à construire, et surtout moult idées à inventer, pour écrire de nouveaux chapitres.

MARIKA NANQUETTE

Gérard Traquandi - *Œuvres sur papier* : jusqu'au 30/12 à la Librairie Maupetit (142, La Canebière, 1er).
Rens. : 04 91 36 50 50 / www.maupetitlibraire.fr

La Librairie de la Photographie : c/o Rétine, 85, rue d'Italie, 6e.
Rens. : 04 91 42 98 15 / www.retineargentique.com

Cross section

A peek into Paris-based artist Gérard Traquandi's divine mews atelier

PHOTOGRAPHY: BRUNO SUET WRITER: JEROME BECQUET

TRAQUANDI'S PARIS STUDIO FEATURES A PAIR OF STEEL-FRAMED LOUNGE CHAIRS BY WARREN PLATNER, A POUL KJÆRHOLM STOOL, METAL SHELVES HEAVING WITH TOMES, AND STAIRS À LA CHARLOTTE PERRIAND

BLACK YELLOW MAGENTA CYAN

93WPR14APR129.pgs 27.02.2014 10:20

RHAPSODY
ORCHESTRATED MEDIA

TRAQUANDI PREPARING A BACKGROUND, LAYER BY LAYER. THE FINISHED PAINTING HAS NOW BEEN ACQUIRED BY THE CENTRE POMPIDOU

It's always a pleasure to talk to Gérard Traquandi because the artist rarely holds back. Seated at Yard, his usual restaurant in the 11th arrondissement of Paris, he almost forgets the plate of linguine with ceps that the waitress sets down before him. He orders wine. 'The same as last time,' he says, then starts to talk.

He talks about his home and studio nearby. 'I found myself in this neighbourhood without really trying. I have a friend, Françoise Drotter, who, along with her husband Mike, loves scouting out abandoned old corners of the city and turning them into real communities,' says Traquandi. In fact, since the couple arrived in the Impasse de Mont-Louis (Mike has an atelier there), the small cul-de-sac has become home to an architect, a metalworker, a cabinetmaker, photographers, advertising professionals and a designer. And it will stay that way because the Drotters' quaint little finds are, above all, about friendship. 'This is not their first,' the painter recounts. 'In another one of their "communes" there was the widow of Jackson Pollock's brother, and a Japanese-born woman who did raku, magnificent engraved ceramic pottery. I was lucky to participate in their latest casting call,' he declares, a glint of childish mischief in his eye.

His 'company' as he calls it, moved in at the end of 2007. Before, this immense hangar housed a printing press. It was swiftly converted into a white-walled atelier (by Drotter's company, also called Yard, and architect Jean-Michel Battesti) in which he could hang his boldly coloured, beautifully balanced paintings. Large canvases, drawings, paintings on wood, photographs – all of his artistic explorations find their place here. Pigments splotch the floor, a darkroom sits in one corner and metal shelves rise to the ceiling, heaving with works. The place resembles a private cathedral.

If you want to find Traquandi, this is the best place to look for him. The artist spends most of his time in his studio, so much so that he recently decided to expand it to include what he calls a *garçonnière*, a sort of bachelor pad. That annex, designed by architect Christophe Dubost, sits atop a small staircase leading up from the atelier. Traquandi's original plan was to create a space just for drawing, but eventually he decided to move in, bit by bit. 'It was time to move towards something concrete, something lasting, and to give it form,' he says.

It started with a Florence Knoll desk, which he found on Ebay. 'I love Florence Knoll. And since I knew that Pierre Paulin did too, I thought they might like to be reunited, so I added a Paulin chair.' He continued with nickel-plated, steel-framed chairs by Warren Platner with canary yellow upholstery by Alexander Girard. 'I knew that Paulin liked the tubular aspect, so I married one with the other,' the artist says, smiling as if to remind his guest that although interior decor may not be his primary occupation, creating sophisticated pairings is always important to him. 'I found those in Marseille. My friend Vincent Gaston, a contemporary art expert, was the one who told me that our friend Roger had two really great pieces.' There is something about Traquandi that makes one believe that, if you want access to the best-kept secrets, all you have to do is ask.

His interiors are not about control. They are about tinkering, lucky accidents and serendipity. Take the story of the staircase for example, which was inspired by the one in »

BLACK YELLOW MAGENTA CYAN
93WPR14APR268.pgs 27.02.2014 10:24

RHAPSODY
ORCHESTRATED MEDIA

AN ALEXANDER RODCHENKO LAMP SITS ON TRAQUANDI'S FLORENCE KNOLL DESK, WHILE BEHIND HANG ARTWORKS BY PETER BLAKE, GERMAIN PILON, BARRY FLANAGAN AND THOMAS FOUGEIROL

Charlotte Perriand's atelier and created by Antonis Cardew. 'Hers was finer, more elegant. Mine was made by a friend who is a master carpenter, a [member of the French crafts association] Compagnons du Tour de France. I can still see him sketching it in his little notebook. I was practically willing to pay royalties to Perriand! But they got it wrong, the central beam is too wide. It looks heavier, less classy, but it's no big deal. Like the handrail,' the artist says.

The handrail, on which there was supposed to be a wooden beam, ultimately ended up as a simple black vertical metal bar in a T-shape. Had it had the addition of the wooden part, it would have been shaped, in section, as a cross. This is possibly the best metaphor for Traquandi himself. A cross in a near-T-shape recalls his signature, but also refers to the artist's profound love for historical painting and particularly his passionate curiosity about Christian imagery. 'With that, you get Mondrian's lines and the descent from the cross all in one,' says the painter. Traquandi considers himself, above all, a European painter, nourished by the frescoes he discovered in Siena in his youth, and by books on German painters written in Italian, and he puts this heritage – spanning from Italian Baroque to the settlement of New York, circling back to 20th century Europe – at the heart of his approach.

'Frontality, reporting and mannerism are his territories. He has balls, and a big heart!'

It's no accident that celebrated gallerist and editor Yvon Lambert asked him in 2011 to create a piece as part of a limited-edition series illustrating a work by the early-20th century modernist novelist and poet Blaise Cendrars: *Les Pâques à New York* (Easter in New York). 'For a long time I had wanted to do something with Gérard,' says Lambert. 'I spoke with him about Cendrars and *La Prose du Transsibérien*. But he wanted to focus on the Easter poem and Cendrars' daughter has never stopped thanking me since.' The book was published at the end of last year.

For the artist, the poem's journey recalls his own arrival in Paris, at the age of 22, in 1974, when he left Marseille and the School of Fine Arts to follow his first wife. Cut off from nature, from his walks through the forest where he could disappear into the scenery, he found himself heading, time after time, for the Louvre. 'Cézanne did the same!' he notes. He settled in, started drawing, and soon found recognition and profit.

'Traquandi's work is selling very well,' says his friend Laurent Godin, who has represented the artist since 2005. 'I think he is one of the best painters of his generation, and his works are still quite accessible for an artist of his quality and experience. Prices are slowly increasing.' Now, the Centre Pompidou in Paris has just acquired an exceptional work by Traquandi, a large untitled painting measuring 2.5m x 4.3m. 'Traquandi is a painter; therein lies his immense courage,' says the artist's friend and another famous southern Frenchman, acclaimed Algerian-born architect Rudy Ricciotti. 'Frontality, reporting and mannerism are his territories. He has balls, and a big heart!' ✱

BLACK YELLOW MAGENTA CYAN
93WPR14APR130.pgs 27.02.2014 10:25

L'OEIL DE / PORTRAITS

L'oeil d'Anne Kerner sur Gérard Traquandi, au coeur du monde, galerie Laurent Godin, en permanence.

by ANNE KERNER *on* fév 21, 2013 • 20 h 19 min Pas de commentaire

Dans le vieux port de Marseille, entre ciel et mer, Gérard Traquandi s'inspirait de la nature « non balisée, inquiétante et idéale des Alpes du Sud » pour créer une œuvre sur le fil du rasoir de l'abstraction et de la figuration. Depuis il est allé vers l'essence même du monde. Visite, en 2003 au cœur de son univers.

« Choisir d'être peintre, aujourd'hui, c'est choisir un mode de vie… la liberté. », avoue comme un secret Gérard Traquandi buvant son pastis sur le pas de porte de l'atelier. Dans un moment de pause sacré sous le soleil ruissellant de Marseille. Suspendu entre ciel et mer. Au deuxième étage d'un ancien entrepôt de plus de trois siècles. Dans les bruissements et les odeurs du vieux port. «

Peindre, c'est être dans les choses ». Toutefois, Traquandi sait qu'il n'invente rien. Il le dit. Il l'assume. Depuis six ans seulement qu'il ose affronter « la bête », il renouvelle pourtant l'acte suprême de l'artiste. De Pontormo à Cézanne, de Pollock à Baselitz, Günther Förg ou Philip Guston qui disait, dans le même esprit :« tout l'enjeu est là : le rectangle – de la toile – est le monde. C'est la réalité pendant quelques minutes, quelques heures. « C'est » le monde ». » Et c'est dans les deux immenses et hautes pièces blanches de l'atelier, sous les verrières des plafonds que la recherche, la bataille, la lutte, le corps à corps, et enfin le miracle se réalisent et prennent formes. Après avoir abandonné le collage et la photographie qui « m'ont longtemps permis de travailler la peinture en creux», a quarante-trois ans, Traquandi a osé. L'huile, la toile et le pinceau. S'enivrer de térébenthine. S'éclabousser de peinture. Affronter le mythe. De l'artiste. De l'œuvre. Définitivement happé par la matière et le geste qui l'avaient bouleversé, à 20 ans, découvrant des diapositives d'œuvres de Soutine et Francis Bacon aux Beaux-Arts de Luminy. Retour définitif à ses premiers amours.

A ses premiers amours d'enfant, d'adolescent aussi, qui dévorait les livres passionnants des alpinistes. A cette nature « non balisée » qu'il vénère et dont il ne peut se passer. Et plus précisément à cette montagne « inquiétante et idéale » des Alpes du Sud qui envahit ses tableaux depuis plus d'un an seulement et dont il revient de ses ballades chargé de pierre et comme Bonnard, de croquis. Encore un autre enjeu. Un autre idéal à toucher du doigt. Du pinceau. Abandonnant les délicatesses vigoureuses, si sensuelles, si brillantes de ses somptueuses séries de fleurs. Comme si Gérard Traquandi cherchait depuis un au-delà de la volupté. Une saveur plus acre. Plus difficile. Une mise en danger. Constante d'ailleurs chez l'artiste. Parce que « le paysage est tout à fait particulier par rapport à la figure ou aux objets. Ce n'est pas un face à face. Lorsque je peins la montagne, je réalise quelque chose qui se déplie autour de moi. En fait, ce n'est pas le paysage qui m'obsède, il apparaît simplement, pour le moment, un moyen de résoudre le problème du fond et de la forme ». Comme celui, évident, de l'abstraction et de la figuration. «Il est là. Sans arrêt, concède le peintre. Dès que ça figure, je deviens fou. Dès que ça ne figure pas, je deviens fou aussi… Je ne fais rien d'autre. Je passe ma vie à ça ».

Gérard Traquandi déplace les toiles. Dévoile les séries. L'une après l'autre. Se succèdent « Les Arbres », « Entre chien et loup », « Neige », « Passage », « Jours blancs »… Des réminiscences des « premiers instants de randonnées… les violets et les verts du lichen, et ces moments d'eau, d'humidité… quelque chose avec le brouillard…. des histoires de galets et de pieds dans l'onde… », confie l'artiste. Un espace fluide de ciel, d'air, d'eau, de neige mêlés qui deviennent substance et opacité lumineuse, un espace suspendu et minéralisé, jaillissement du vide ou rideau mouvant d'une fenêtre. Et encore des souvenirs de glisse. Sur le fils du rasoir des crêtes et des ressacs. Sur la pente. En déséquilibre. De ces œuvres vertigineuses qui donnent l'impression d'être pris entre deux courants. Entre l'ascendant et le descendant. Entre le paradis et l'enfer. Partout, les pans de couleurs se baladent, s'effacent, s'éliminent, réapparaissent sous les couches multiples de l'insatisfaction du peintre, captent au bon moment une coulure, se contractent, se durcissent ou s'épanouissent, moelleux et trouvent enfin leur place. Pour « faire de la géométrie avec de l'élan », explique le Marseillais, examinant ses toiles. « Mon travail n'est pas naturaliste. Il parle du monde. Je ne peux partir que de choses que je connais bien … de l'ordre de l'expérience ». Sa voix rocailleuse s'arrête un moment. Gérard Traquandi dévoile une explication qu'il aime à donner : « vous savez, l'art, c'est une consolation ». Une note mélancolique dans l'accent du Sud. Bien plus. Une des plus belles définitions de la peinture.

Anne Kerner

Gérard Traquandi est représenté par la galerie Laurent Godin, Paris.

LA CHRONIQUE D'OLIVIER CENA

TTT
Rétrospective
Peinture
Simon Hantaï
| Jusqu'au 2 septembre au Centre Pompidou, Paris 4e.
| Tél. : 01 44 78 12 33.

TTT
Les jours
Peinture
Gérard Traquandi
| Jusqu'au 27 juillet à la galerie Laurent Godin, Paris 3e.
| Tél. : 01 42 71 10 66.

En 1982, la 40e Biennale de Venise n'est pas encore le gigantesque showroom du capitalisme tout-puissant, promoteur de ce que le philosophe Gilles Lipovetsky appelle l'*« esthétique marchande »* et qu'il définit comme le *« triomphe du futile et du superflu »* **1**. Malgré l'omniprésence du pop, on y pratique toujours « l'art pour l'art », né avec le modernisme, et que l'on pense vertueux car perdure en lui un parfum d'Absolu : il peut libérer les êtres, croit-on. Le cynisme n'est pas de mise. Et la tradition n'a pas mauvaise réputation puisque la France présente en son pavillon les œuvres d'un sculpteur, Toni Grand, et d'un peintre, Simon Hantaï. Ce dernier montre dix-huit « Tabula », peintes entre 1971 et 1981, de grandes toiles en damier monochromes nées de pliages et d'un passage mécanique de la couleur. Hantaï cherche alors à supprimer le geste, à *« vaincre le privilège du talent »*. Il veut devenir, dit-il, *« exceptionnellement banal »*. A Venise, les « Tabula » doivent, par leur format, leur radicalité, le raffinement de leurs couleurs, leur référence aux papiers découpés de Matisse, frapper les esprits internationaux. La manifestation passe inaperçue.

Ce même été, Simon Hantaï cesse d'exposer, définitivement. Il a 60 ans. L'échec de la Biennale n'y est pour rien – la déception vénitienne vient de l'impossibilité de réaliser son véritable projet : couvrir de peinture l'intérieur du pavillon français. Il montre en galerie ses dernières « Tabula », les lilas, cinq toiles évanescentes diffusant une lumière pâle, mauve, irréelle. Le soleil détruira, en les jaunissant, quatre d'entre elles, mais la dernière, intacte, est actuellement exposée dans la belle réstrospective que le Centre Pompidou consacre à l'œuvre du peintre d'origine hongroise. C'est une merveille de délicatesse et d'élégance. La peinture y est au bord de la disparition.

Etre *et* ne pas être, telle est la question que se posait Simon Hantaï – que se posaient également Degottex ou Martin Barré, que se pose toujours Gérard Traquandi. Elle est infinie, absolue. Comment s'engager, totalement tout en se retirant ? Hantaï y a répondu à partir de 1959 par la technique du pliage et du nouage : les admirables « Mariales » dans les années 1960, les très matissiens « Meun » la décennie suivante, puis les « Tabula » et le silence. Parvenu dans une impasse, il a préféré se taire plutôt que fabriquer. L'œuvre n'est pas l'objet ludique et décoratif dont se repaît aujourd'hui le *« capitalisme artiste »* **1**. Elle existe. Elle est infiniment respectable. Elle porte une certaine idée de l'art, chargée de valeurs spirituelles, qui s'oppose modestement à la toute-puissance du pop et de ses avatars contemporains. Elle est marquée par la pureté. L'artiste ne transige pas.

Les Jours (XXVII) **(2013), de Gérard Traquandi.**

Ainsi, la soixantaine venue, à l'âge où Hantaï se retirait, Gérard Traquandi renouvelle son art. Habitué aux grands formats, il expose de petites peintures sur bois, certaines monochromes, des icônes où du geste ne demeurent que des traces, des empreintes et de sublimes couleurs. Un rythme savant commande l'accrochage. Un espace blanc – un silence – est laissé parfois entre deux tableaux, renforçant ainsi le sentiment de se trouver au sein d'une partition chromatique ne formant qu'une seule œuvre somptueuse. Et cette œuvre happe le spectateur, le submerge, l'éblouit. La loi du marché l'éparpillera, mais ainsi composée, dans son intégralité, belle et généreuse, elle est bouleversante ●

1 *L'Esthétisation du monde*, avec Jean Serroy, éd. Gallimard.

Gérard Traquandi – Les jours

Jusqu'au 27 juil., 11h-19h (sf dim., lun.), galerie Laurent Godin, 5, rue du Grenier-Saint-Lazare, 3e, 01 42 71 10 66. Entrée libre.

TT *« Les jours se suivent et se ressemblent, ou pas, c'est selon. Les jours, ce sont également ces pans de lumière que des ouvertures percées dans un mur laissent pénétrer à l'intérieur du bâtiment, un indice de ce qui se joue à l'extérieur lorsqu'on est enfermé. »* Journal d'un condamné ? Ou tout simplement les observations d'un peintre qui cherche, dans l'enclos de son atelier, une substance et un temps si particuliers à accorder et transcrire ? C'est ce que l'on voit à la galerie Godin, qui présente les riches heures de l'artiste Gérard Traquandi et ses nouveaux tableaux, sur bois, aux formats réduits comme des icônes, qui optent pour une contemplation minimale et suave déclinée en quasi-monochromes de parme, de jaune soufré, de gris lumineux ou de bleu intense. Zen et silencieux.

marché
chronique

par Charles-Éric Siméoni

Gérard Traquandi, *peintre… et photographe*

***Simultanément**, en fin d'année 2011, **les galeries Laurent Godin**, lors de Paris Photo, et surtout RueVisconti ont **dédié leurs cimaises aux travaux** de Gérard Traquandi.*

Ce peintre de 59 ans, d'origine marseillaise, n'avait jusqu'alors eu aucune exposition monographique consacrée à sa pratique originale de la photo. Pourtant, dès 1990, le Festival de Cannes jouait les précurseurs en faisant appel à son talent de photographe pour concevoir son affiche officielle. Curieusement, le milieu de la photographie, institutionnel ou privé, a ignoré son œuvre durant vingt ans.

"J'étais encombré par les photographies dans mon atelier, car je voulais les introduire, à tort, dans ma peinture. J'ai pris conscience de cette impasse, je suis alors revenu au dessin dans la nature. A la fin de ma journée de dessin, je prenais une photo du lieu. Je suis passé ainsi par un travail associant dessin et photo pour comparer, sur un même motif, ce qu'était d'une part tracer et d'autre part cadrer. (…) Finalement, la photo ne peut pas remplacer mon travail de peintre si je peux photographier, je n'ai pas à peindre. J'ai alors souhaité réaliser des tirages ayant une qualité spécifique de surface."[1]

Ainsi, vers la fin des années 80, Gérard Traquandi débute ses prises de vue à la chambre[2], puis tire d'abord ses photos à la gomme bichromatée. Cette technique, créée à la fin du XIXe siècle, lui permettait de concevoir, en grand format, des paysages très noirs, de volumineuses jarres ou des fragments de nature aux monochromies rouges, bleues, ocre… L'humain en est absent, hormis quelques nus de femmes mûres. Ces premières images ont été présentées, en 1991, à la galerie Roger Pailhas à Marseille, mêlées à ses peintures. Ce type d'accrochage perdure jusqu'en 2011. De ce fait, si les œuvres de Gérard Traquandi sont fort connues du milieu de l'art contemporain, son approche de la photographie est restée éloignée du marché spécialisé.

Gérard Traquandi aime travailler dans un cadre précis, se refusant toute liberté, se confrontant aux contraintes, selon lui, fondement de tout vrai travail d'artiste. Ainsi a-t-il décidé, avec la complicité de son tireur et "interprète" Michel Bertrand, de restreindre ses tirages à la résinotypie noire[3] et de faire des images au rapport 1:1. Gérard Traquandi et Michel Bertrand se sont passionnés pour ces techniques anciennes et oubliées en lisant le *Traité des impressions photographiques* d'Alphonse Poitevin (1883)[4]. Face aux grandes imprécisions du traité, ils ont mis cinq années à remettre au point la résinotypie qui, désormais, leur appartient en propre. Elle est très complexe à réaliser tant du point de vue chimique qu'artisanal et consiste, selon Anne Cartier-Bresson (spécialiste de la conserva-

Galerie RueVisconti

Les photographies sont toutes des résinotypies. Les prises de vue s'étalent de 1992 à 2011. Les tirages ont été réalisés par Michel Bertrand dans l'atelier de Gérard Traquandi à Paris, en 2011.

- Tirages entre 34,5 x 45 cm et 188 x 233 cm : entre 4 500 et 24 000 euros (3 exemplaires + 2 épreuves d'artistes)

17-19, rue Visconti
Paris VI
Tél. : 01 56 81 13 45
www.ruevisconti-editions.com

A lire

Gérard Traquandi : Photographe, RueVisconti éditions, 16 reproductions, 60 pages, 45 euros. Cette monographie comprend un entretien de l'artiste avec Anne Cartier-Bresson. Proposé en tirage de tête (30 exemplaires accompagnés d'une photographie originale en résinotypie de Gérard Traquandi numérotée et signée) : 450 euros

En savoir plus

Depuis de nombreuses années, le travail de Gérard Traquandi est représenté par la Galerie Laurent Godin

5, rue du Grenier Saint-Lazare, Paris III
Tél. : 01 42 71 10 66
www.laurentgodin.com

© GÉRARD TRAQUANDI

L'Atelier, quai de Rive Neuve 1992, tirage résinotype 2009. 188x233 cm.

tion), dans *"le tannage à la lumière des couches de gélatine bichromatées. Les pigments ajoutés au pinceau à la surface de l'épreuve sont chauffés pour être fixés."* La résinotypie amplifie l'aspect du dessin créé par la lumière, offre des matités dues aux pigments déposés sur le support, accentue les noirs profonds et veloutés tout autant que les blancs éclatants. Elle ne joue pas que sur les contrastes extrêmes, elle permet une richesse de tons de gris raffinés, dont bénéficient particulièrement les tirages en négatif aux délicates transparences.

Gérard Traquandi a d'abord concentré son regard sur les arbres, les végétaux, les parois de calcaire photographiés par une lumière grise évitant toute ombre portée, impossible à maîtriser avec la résinotypie. Dans ses images, il ne cherche ni à raconter une histoire ni à surprendre par des cadrages ou une technicité virtuose; leurs sujets sont d'une évidente banalité, pourtant le résultat est d'une grande beauté. Ses sombres et magiques morceaux de nature ne sont pas des paysages, mais plutôt des surfaces obstruées de branchages, de feuillages, de roses, émergeant de l'obscurité. L'artiste les décrit comme des *"rideaux se dressant entre la lumière venant du fond et le spectateur; ils redoublent le plan de la surface empêchant tout lointain."* Ses œuvres ont souvent eu un certain référencement pictural : les traces de la brosse utilisée pour le tirage restaient visibles sur l'image, elle-même traitée dans l'esprit du "all- over", cher à l'art abstrait américain des années 50. *"Mes photos représentent quelque chose tout en tendant vers l'abstraction."* Quand Gérard Traquandi parle de son travail photographique, il pense en peintre et tient un discours de peintre se confrontant à l'histoire de l'art, non à celle de la photographie. Son regard, culturellement référencé, ne l'amène pas simplement à revisiter la peinture ancienne. Si nous prenons le thème de l'arbre, récurrent dans ses premières images, il est apparu suite à la contemplation enthousiaste d'une reproduction en noir et blanc d'un orme peint par John Constable. Pour autant, ses pins à Luminy ne sont pas une simple transposition de la peinture à la photographie, mais des images fortes et personnelles. Son œuvre est très éloignée des mises en scène néopicturales qui font florès, ces dernières années, dans la photographie plasticienne.

Pour cet accrochage, il a, pour la première fois, abordé les thèmes de l'architecture et de la sculpture. La photo intitulée La Pietà Germain Pilon Musée du Louvre est un clin d'œil inattendu à Cézanne : *"La nature me manque à Paris, je suis en deuil alors, sur les conseils de Cézanne, je suis allé dessiner au Louvre pour la retrouver. La robe de la Pietà, je l'ai dessinée maintes fois. J'y ai retrouvé la rocaille, la montagne, la pierre, une nature de deuxième main. La Sainte-Victoire est dans la robe de la Pietà de Germain Pilon !"* Il en a fait deux photographies, subtils hommages aux artistes maniéristes, tel Pilon, dont il se sent spirituellement proche.

Tout l'art de Gérard Traquandi photographe est d'avoir su mettre une technique oubliée depuis cent cinquante ans au service d'une œuvre puissante, cultivée et inscrite dans la modernité.

1) Toutes les citations de Gérard Traquandi sont issues d'un entretien réalisé avec l'artiste le 14 décembre 2011.
2) Toutes les prises de vue sont faites par Traquandi avec la chambre de voyage Deardorff 20x25 cm. Il utilise uniquement un objectif 50 mm.
3) La gomme bichromatée (gomme arabique teintée par le pigment, fixée par le bichromate) et la résinotypie ont été conçues, vers 1860, par Alphonse Poitevin suite à son invention des tirages au charbon. Chaque exemplaire de tirage en résinotypie est unique. Le procédé est lent, difficile, source de nombreux échecs, d'où le coût final des œuvres. En revanche, il rend les photographies inaltérables à la lumière. Les lais de film contact sont, de nos jours, difficiles à trouver car leur production est en voie de disparition. A terme, de telles œuvres ne pourront plus jamais être réalisées.
4) Laffitte Reprints, Marseille, 1983

Gérard Traquandi

Gérard Traquandi dessine sur le motif : des fleurs, des fruits, des arbres, des montagnes et des nuages, mais aussi des sculptures baroques, des ferronneries, des lustres, des buissonnements de figures... Ou plutôt : il attrape des rapports de mouvements, des flux, des remous, des plis bouillonnants, des efflorescences, des arabesques, le tempo particulier d'une courbe, l'énergie d'une ligne, son envol ou sa chute. Il dit :

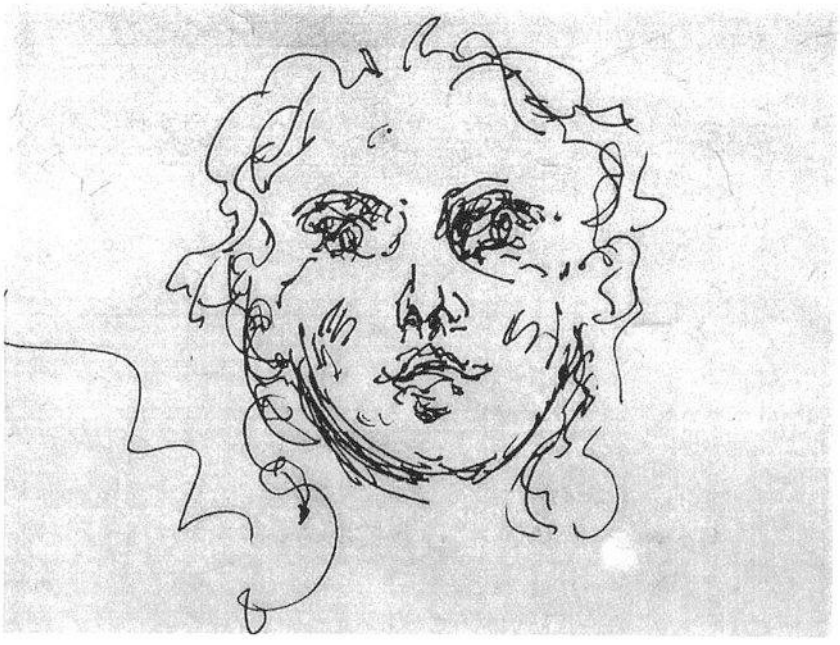
« Le point central du travail a toujours été le dessin. »[1]

© A. R., ***Gérard Traquandi, portrait***, Marseille, avril 2005.

L'expression rappelle les premières pages du *Pädagogisches Skizzenbuch*[2], les *Esquisses pédagogiques* de Klee et leur célèbre commentaire, illustré d'une volute : « *L'agent est un point en mouvement – une ligne active qui se déplace librement.* » Klee a souligné « *aktive* » pour bien distinguer le trait, qui sert passivement, point par point, l'image dessinée, et le geste graphique, qui la traverse et la déborde de toutes parts. La ligne ainsi tracée est semblable au périple d'un point dans l'espace : « *Une promenade selon son bon plaisir, sans but précis* » (« *Ein Spaziergang um seiner selbst willen, ohne Ziel* »).
Elle évoque aussi la « force d'expansion » du trop célèbre *point* de *La Chambre claire*, qui « *part de la scène comme une flèche et vient me chercher* »[3]. Sauf qu'il ne s'agit pas ici d'un détail ou d'une scène, mais de corps en action, de corps plus ou moins proches, plus ou moins entremêlés, qui se refusent à se refermer, comme les groupes sculptés ou les branches d'un arbre, à l'origine, chez Traquandi, du « *désir de la ligne* »[4].
Elle laisse entendre également que dessiner n'est pas une activité seconde ou marginale. Tracer des lignes est constitutif de l'œuvre entière. Le dessin « *pousse par le milieu* » de la peinture[5]. Il ne la précède pas, ne la projette pas seulement du dehors, comme le ferait une esquisse préparatoire ; il ne fait pas seulement le point, il ne relève pas seulement des positions, ne départage pas les ombres et les lumières pour indiquer le relief, mais fait surgir entre les lignes, à la surface du tableau, des mouvements et des agencements aimés :

« *Quand je peins,* dit-il, *j'épingle des dessins au mur – au moins un –, ce sont des sortes de grigris. Je les convoque mais je ne les reproduis pas. Plus que des images, ce sont des rythmes enregistrés par le corps. Ils font entrer une mémoire physique, qui resurgit à un autre moment. Ce sont des mouvements qui représentent des fleurs, des sculptures, des branches d'arbre, etc.* »

Le dessin prolonge un état d'ensorcellement. Il garde en mémoire la stupeur provoquée par une ligne musicale, une couleur, un mouvement de danse, une rythmique, un goût, une percussion particulière. Il enregistre un certain rapport de



Photographies de « Carnets d'artistes » par Alexandre Roche. Gérard Traquandi, dessins sur papier japon, 2005.

hauteur et de lumière, une certaine distance, des sensations de vertige, comme en montagne, dans le Queyras – *« un de ces endroits,* dit-il, *où l'on mesure son rapport au monde »* –, ou la proximité panique d'une fleur, comme une photographie de Nobuyoshi Araki, où la mesure échappe. Il cèle, en quelques traits, l'ouverture d'un monde aérien et son amplitude colorée, lieu alternatif d'un détachement et d'une proximité rêvée. Sa présence dans l'atelier ravive des impulsions contradictoires de légèreté et de pesanteur, d'épanchement et de repli, d'humidité et de sécheresse, d'opacité et de transparence, mais aussi les thèmes d'une réflexion critique sur la peinture aujourd'hui, ses impasses et son horizon possible.
Cet écheveau de paradoxes constitue un champ de forces. Il rend visible des interférences et des croisements et rencontre au passage quelques artistes « coup de foudre » comme :

« Les couples : Mondrian-Serra, Fontana-Pollock.
Soutine (l'ivresse).
Bacon (l'homme au centre du tableau).
Le piano de Beuys. »

Soit, tout ensemble : le mimétique et le non-mimétique, le monument et la page de carnet, le trait et son retrait, la toile et le mur, la sculpture et la danse, le geste et le pan, la « sculpture sociale » et le dessin privé, le cri et l'étouffement, la culture et la barbarie, Héphaïstos et Dionysos et la multiplicité des vitesses que libère l'œuvre d'art.

Pour filer au plus vite à la surface, se faufiler entre les lignes, les tracés du dessin sont fins comme l'incise, transparents, presque incolores, privés de matière, comme ce corps que Léonard de Vinci, dans le *Traité de la peinture,* recommandait d'exécuter *« sans l'exemple d'un solide quelconque, mais uniquement avec des lignes pures et simples »*[6]. Ses outils sont des graveurs (des *ligneurs,* devrait-on écrire) d'une luminosité acérée. Sa technique est minimale, à peu près dépourvue d'empâtements, stries, lignes parallèles, frottis, effacements – et de tout l'arsenal habituel de l'estompe. Elle ne fait appel qu'à la bille du stylo ou à la pointe d'un crayon, une pointe sensible comme la tête chercheuse d'un sismographe.

Dans sa boîte à outils, peu d'instruments :

« Un stylo à encre ou des stylos-bille de la marque Uniball. Il faut que ça glisse, que ça ne résiste pas. Je dessine au trait, sans ombre, un trait assez long qui laisse une grande place au blanc du papier. »

Les feuilles se succèdent : notations rapides, simples sketches, anatomies éclairs – pour mémoire. Leur support ne présente aucune résistance particulière. Le peintre les destine à l'atelier, où elles sont archivées :

« Je dessine sur des carnets, puis j'enlève les pages, je garde les bons, je les classe par catégories : modèles baroques, végétaux, portraits, fantaisies, études de feuilles.
Mes outils : du papier japon ou du papier blanc, sans grain, format 24/32 cm, que j'utilise le plus souvent en hauteur, à la verticale. »

Cette dernière précision est importante. Il arrive également à Traquandi de dessiner dans le sens de la largeur, mais l'axe imaginaire de ses dessins comme de ses tableaux se tient toujours à la verticale. Affaire de dispositif technique et de posture du corps, mais aussi de programme esthétique ou de morale, par opposition au règne de l'écran, à son horizontalité narrative. Il dit aussi :

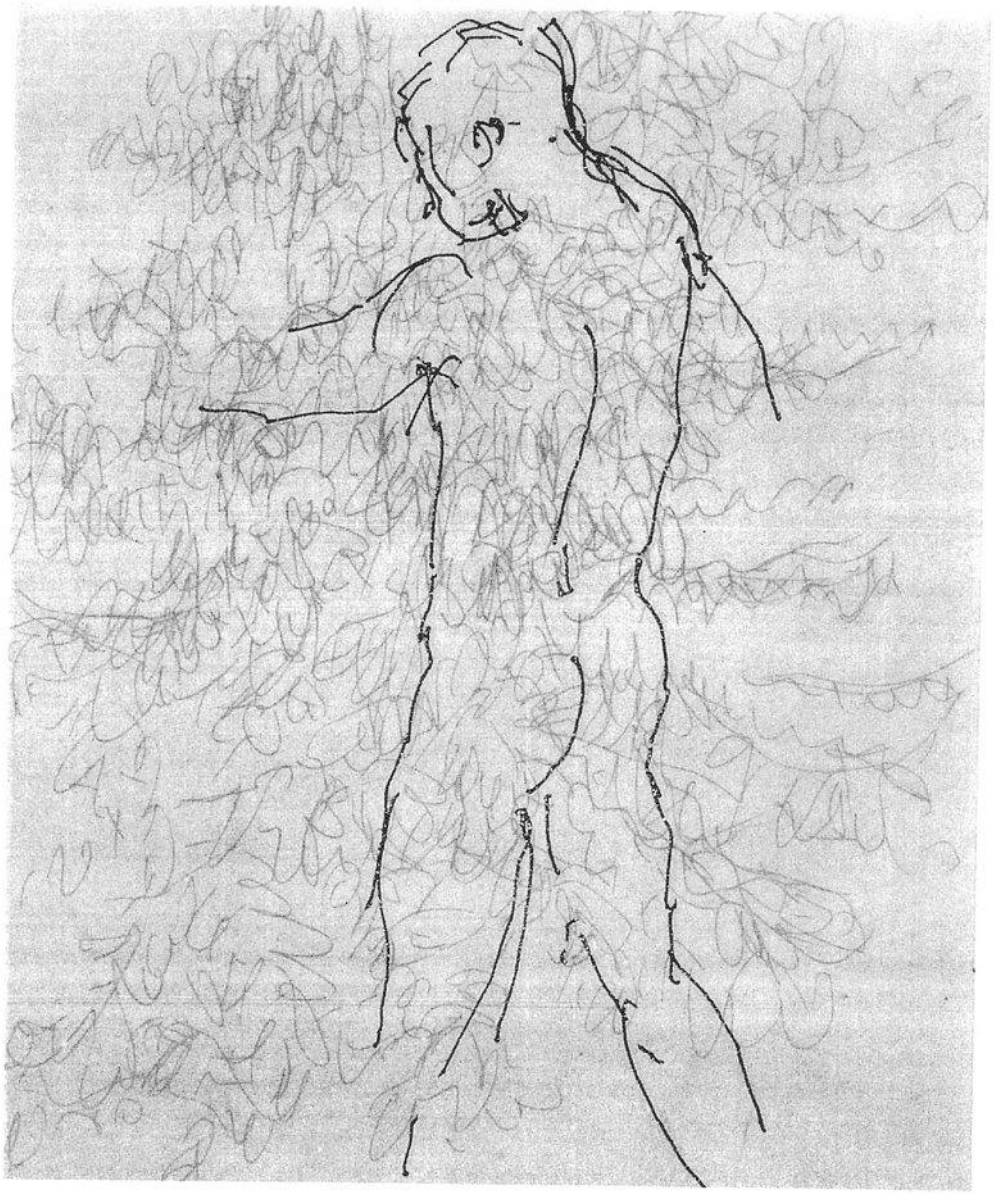
« Mes tableaux sont souvent construits du haut vers le bas. »

Leur verticalité de fait – que l'exposition accentue encore – va de pair avec la sensation de retombée : *« Ça tombe »,* dit-il, comme dans *Les Anges déchus* de Beccafumi. *« J'aime les dessins de chute »,* déclare-t-il plus loin. Un trait ouvre le dessin par le bord supérieur et bascule dans la page en une cataracte aérienne. Des gestes retournent littéralement leurs lignes ascensionnelles vers le bas. Deux troncs

d'arbre s'enfoncent dans la terre. Un pin maritime recouvre le regardeur de son ombre verte. Des fruits disposés l'un au-dessus de l'autre, comme des blocs, menacent de s'écrouler. Des sculptures jouent avec la courbure d'une voûte ou la hauteur d'un fronton pour s'en échapper et – aussi bien, dirait-on – en exalter l'exiguïté relative. Un cartel posé sur ses pieds d'entrechat domine de son haut ridicule un petit espace étroitement surveillé. S'il aime les lustres, c'est aussi à cause de leur retombée foisonnante – et de leur élévation si loin des voûtes. Des éclaboussures décrivent contradictoirement des aires de catastrophe et d'allègement. Leur *finesse* n'est pas seulement d'ordre physique, elle participe de leur vitesse de pénétration dans l'espace. Elle s'engouffre dans la fêlure ouverte entre les choses :

« Fleur qui vient se fracasser dans le coin opposé »,

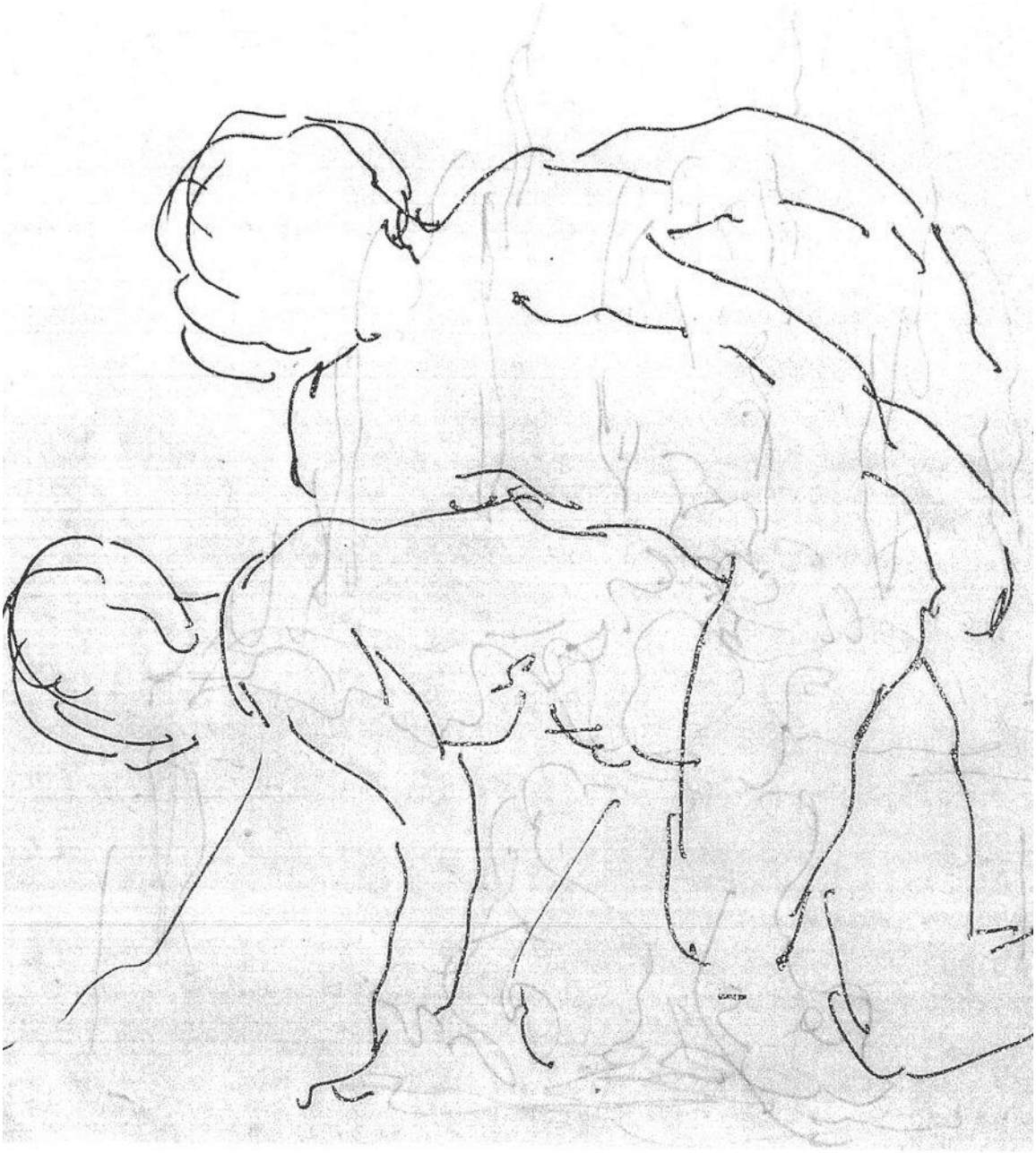
observe-t-il à propos d'un grand tableau récent... *« Accident souverain »*[7] et à double face que cette fleur fracassée dans le pan du tableau. D'un côté, comme dans nombre de peintures à fleurs, celle-ci règne visuellement, culmine, insiste de façon quasi pornographique, avec ses couleurs de pulpe grasse et son abondance charnelle, vue de très près. De l'autre, le désir du peintre est de la précipiter sans délais *« dans le coin opposé »*. Ce « paradoxe de



visibilité » pris sur le vif ordonne l'œuvre toute entière. Les dernières toiles comportent des signes dont le thème figuratif rappelle certains dessins d'après nature, mais d'une écriture brusquement accélérée, projetée, comme soufflée par la matière colorée, l'échelle de la toile et la trace du pinceau. Le dessin n'essaime pas tel quel dans la toile : il indique des directions, que le tableau difracte et fait resurgir à une autre vitesse.

Comme l'indique Georges Didi-Huberman : l'image de la peinture *« sait représenter la chose et son contraire »* et se montre, à l'exemple du rêve, *« insensible à la contradiction »*[8]. Son goût pour la sculpture baroque et les tensions antagonistes, les déformations ascendantes et les brusques dévers y puise les arguments d'une esthétique du *« à la fois »*[9] et de l'ambiguïté revendiquée. S'il *« aime les frontons, les sculptures de Flore, Carpeaux »*, c'est parce que l'architecte et le sculpteur réalisent un tour de force parfois poussé jusqu'au burlesque, qui parvient à mettre ensemble des espaces et des forces antagonistes et impossibles à neutraliser.

A rebours de l'imagerie contemporaine et de son refus de la complexité, trop peu communicationnelle, trop dangereusement équivoque, il y vérifie



le pouvoir de la peinture, sa capacité à agencer des dimensions antithétiques et à faire tenir ensemble des systèmes de signes distincts. « *Il y a une expérience dans les tableaux qui n'a été remplacée par rien* », dit-il ; celle-là peut-être qui apparie deux réalités hétérogènes dans un espace extensif.

Dans les sculptures aussi, complexité et incertitude le requièrent d'abord :
« *Installé au Louvre, un soir de nocturne, les sculptures sont dans la pénombre. Ça vit comme dans un parc à la tombée du jour. Quand une forme existe et qu'elle n'a pas de nom, c'est fantastique, on dessine sa sensation, rien d'autre.* »

Dessiner des sculptures, rêver de taille de pierre, modeler dans la cire ou l'argile, photographier des arbres ou des rochers recoupent des questions de peinture :

« *Dans les* Entretiens avec Cézanne, *Vollard, qui pose pour Cézanne depuis de nombreuses séances,*

s'étonne que, sur son portrait presque terminé, il subsiste une petite zone du tableau où la surface est restée vierge de peinture. "Comprenez, mon cher Vollard, lui répond Cézanne, si je me trompais de ton, il faudrait tout recommencer." Et il ajoute qu'il doit retourner dessiner au Louvre pour finir le tableau à la prochaine séance.
Je me suis souvent demandé pourquoi Cézanne devait aller au Louvre pour mettre la clé de voûte au portrait-cathédrale de Vollard. Sachant qu'il dessinait des sculptures baroques, j'y suis allé il y a deux ans avec un carnet pour comprendre. Je me suis retrouvé entouré de Puget, Coysevox et autres dans les grandes salles de sculpture française. J'étais là, je voulais savoir et ça n'allait pas, aucune sensation. Je remets mon carnet en poche et je pars me promener dans les salles adjacentes. Je tombe face à une terre cuite de Germain Pilon, une Vierge de douleurs qui se trouve dans une vitrine : une révélation. Après l'avoir longtemps admirée, je me suis mis à la dessiner. La tête et les mains sont très délicates, traitées de façon réaliste, alors que le drapé est une manière de rocaille, comme un paysage chinois avec grottes et montagnes, un vrai chaos baroque, très mouvementé. Je n'ai dessiné que le drapé, ses ondes, ses ondulations – temps et contretemps –, comme en musique. Je suis allé voir plus tard la version en marbre à l'église Saint-Paul ; quand on l'aperçoit de loin, elle fait penser à une rose des vents.
Je crois avoir compris ce que Cézanne allait chercher au Louvre. Il allait prendre son élan, dans la musique des sculpteurs. Puget, c'était sa section rythmique. »

La chance de la sculpture baroque tient en cette combinaison d'un mouvement d'ensemble et de détails rythmiques, d'un proche et d'un lointain, d'un paysage minéral et d'une figure érotique, d'un ordre et d'un chaos, du vivant et des morts ; elle engage le dessinateur à court-circuiter le partage des genres.
La révélation est si déterminante qu'il imaginera, à l'église Saint-Paul, *« donner un dais aux marbres sculptés »*.

Ne dit-il pas : *« Les dessins, c'est mon trésor »* ? Comme pour souligner leur efficacité magique (les grigris), leur vertu d'émerveillement et leur fonction de mémoire privée.

De même, à propos du *dripping* dont il fait usage : les qualités contraires du geste expressif et de la *« beauté de l'ornement »* doivent s'entendre à l'inverse des interprétations formalistes. Une ligne peut être à la fois forme et intensité, violence et décoration[10], trace et figure.

Interrogé sur son lien avec la Méditerranée, sa réponse confronte aussitôt deux réalités opposées :

« Je suis méditerranéen ; ça se voit partout, mon nom, ma gueule, mon accent. J'ai des racines, bon. Et après ? Je ne revendique rien. J'aime la Méditerranée pour son éclat minéral, sa brutalité, l'horizon, l'art... et pourtant elle m'use : la lumière, l'intensité, les cris me fatiguent. La Méditerranée, c'est noir ou blanc. »

De la Sicile – *« mon plus beau voyage »* –, il se souvient comme d'une sente étroite entre splendeur et effroi :

« C'est magnifique et en même temps c'est un tombeau. Tu es en deuil du monde entier. »

« Hic sunt leones » : « Ici se trouvent les lions », prévenaient les anciens portulans de la Méditerranée, à l'à-pic des immensités inexplorées. L'art, pour Traquandi, enjoint de les dessiner et de les peindre.

---

1 Gérard Traquandi, extraits d'un entretien avec l'auteur, réalisé à Marseille le 5 avril 2005. *(Toutes les notes sont de l'auteur.)*
2 Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Langen, Munich, 1925, collection de « Bauhausbücher » n° 2.
3 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, « Cahiers du cinéma », Gallimard/Le Seuil, Paris, 1980, pp. 48-49.
4 Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, édition établie par Dominique Fourcade, Hermann, Paris, 1972, p. 66 (« Notes de Sarah Stein, 1908 »).
5 Gilles Deleuze, *Claire Parnet, Dialogues*, coll. « Champs », Flammarion, Paris, 1996, p. 50.
6 Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, cité par David Rosand, *in La Trace de l'artiste : Léonard et Titien*, coll. « Art et artistes », Gallimard, Paris, 1993, p. 55.
7 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, coll. « Critique », Editions de Minuit, Paris, 1990, p. 187.
8 *Ibidem.*
9 Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, coll. « Aspects de l'urbanisme », éd. Dunod/Bordas, Paris, 1976, p. 30 (chapitre « Niveaux contradictoires : le phénomène du "à la fois" en architecture »).
10 Ou *« violence décorative »*, selon l'expression d'Eric de Chassey.

Télérama n°3116 – du 3 au 9 octobre 2009

L'eau, la terre, l'air et le feu sacré

Arbres, fruits, neige... dans son havre provençal, le peintre capture la respiration de la nature, mariant ses teintes subtiles à la texture singulière de ses toiles.

La lumière entre par une fenêtre en ogive et se reflète, adoucie, sur les parois de couleur crème. Il fait frais. Les murs épais de la chapelle protègent de la touffeur provençale. Dehors, la brise chaude agite le feuillage d'un arbre de Judée et incurve le faîte d'un cyprès ; quelques platanes transpirent dans le patio. *« C'était autrefois un couvent, bâti au XVII^e siècle. Il n'en reste qu'un bâtiment, et ce petit bout de chapelle. »* Gérard Traquandi, l'un des plus grands peintres contemporains français, y peint. Un ami architecte, propriétaire des lieux, la lui prête – *« jusqu'à ta mort »*, lui a-t-il dit, ce qui laisse à Traquandi, né en 1952, encore un peu de temps. Elle se situe au centre d'Aix-en-Provence, près du fameux cours Mirabeau, où le peintre déjeune tous les midis. Chaque matin, il vient de Marseille pour y travailler.

De grandes bâches blanches maculées d'éclaboussures de couleurs protègent le sol. Les tableaux achevés, posés à l'envers, ne laissant voir que leur châssis, occultent la partie basse de la fenêtre ogivale. Sur l'un des murs, très haut placé, un petit monochrome rose fait office de *« gri-gri »* – les *« gris-gris »* sont des peintures et des dessins que le peintre accroche sur le mur afin qu'ils diffusent dans l'atelier des ondes bénéfiques. En réalité, la couleur exacte du gri-gri est beaucoup plus complexe que le simple mot : rose. Un collectionneur anglais, face à un tableau montrant une teinte approchante, a dit un jour : *« Dirty pink »*, ce qui pourrait se traduire, plutôt que « sale rose », par « sacré rose », c'est-à-dire « rose sacré ». Et, à la réflexion, cet adjectif (sacré) est bien celui qui convient le mieux pour décrire les couleurs du peintre, d'une rare subtilité ; il s'oppose à profane, qualifiant alors les couleurs qu'utilisent les non-initiés, les ignorants, les plasticiens, les peintres du dimanche et souvent ceux de toute la semaine.

Sur le mur opposé à celui du gri-gri est accroché un bas-relief en céramique blanc cassé, des sortes de pétales de fleurs chahutés, des volutes très françaises, un bout de XVII^e siècle réinventé à Aubagne, là où le peintre, renonçant à prendre l'autoroute le menant de Marseille à Aix-en-Provence, va parfois sculpter. *« De la poterie »*, dit-il modestement – peut-être, mais somptueuse. L'un de ces pots, noir, magnifique, est reproduit sur la couverture d'un petit livre du philosophe Martin Heidegger traînant sur la table basse (*Remarques sur art – sculpture – espace*, éd. Rivages poche). La photographie montre un bout de l'atelier, contre le mur un tableau noir enluminé d'une élégante arabesque blanche, deux dessins et, à terre, un récipient rouge et les gamelles en ferraille dans lesquelles Traquandi prépare ses couleurs. Les gamelles, pour l'heure, sont creuses car le peintre utilise des jus pour le fond de ses tableaux, c'est-à-dire une peinture très diluée, très liquide, comme celle dont se servait Mark Rothko. Mais l'emploi d'un jus n'est pas le seul point commun entre l'artiste marseillais et le peintre abstrait américain. Les deux œuvres se ressentent physiquement. Face à elles, le corps du spectateur se sent attiré, parfois élevé, parfois entraîné, ou pris de vertige, et le regard, pour peu que l'on soit attentif, est happé, plongé au cœur de la lumière, littérale-

LÉA CRESPI POUR TÉLÉRAMA

GÉRARD TRAQUANDI DANS SON ATELIER PARISIEN.

Télérama n°3116 – du 3 au 9 octobre 2009

LE PEINTRE GÉRARD TRAQUANDI PORTRAIT

ment chaviré. Et puis, les deux sont animées d'un mouvement propre, interne et mystérieux, d'une vie.
La comparaison fait naître sur le visage du peintre une rougeur à la fois de gêne et de plaisir. Il adore Rothko (*« un héros »*) et toute la peinture américaine de ces années-là, celle de Barnett Newman (un autre *« héros »*) en particulier. Lui, le Marseillais, fils d'Italien, aurait bien aimé avoir la rigueur abstraite du New-Yorkais, ou celle plus stricte encore du Suisse Helmut Federle, mais il ne sait faire, dit-il, qu'une peinture *« de danseuse »*, avec des courbes, des ellipses, des huit, des pleins et des déliés. *« Ce que je trouve curieux, c'est qu'on me reproche parfois de m'être inspiré de cette peinture-là. Pourtant, l'art a toujours circulé, il y a toujours eu des échanges, les Italiens de la Renaissance avec les Flamands, par exemple. Mais aujourd'hui, alors que l'on parle partout de mondialisation, l'art semble se refermer sur des nationalismes étriqués. »* Traquandi s'est nourri de cette peinture américaine et l'a transformée à sa façon, en lui injectant une grâce, une élégance, une faconde très méridionales ; quelque chose de baroque, aussi, un raffinement, comme si, du XVII[e] siècle et de ses motifs ornementaux, ne subsistait sur la toile que la trace élégante de l'enlacement inextricable de fleurons, de rinceaux et d'acanthes.

GÉRARD TRAQUANDI : "SANS TITRE", 2009. HUILE SUR TOILE, 230 X 160 CM.

Gérard Traquandi a toujours peint des fleurs. Et des fruits, des paysages de montagne, la lumière dans le feuillage d'un arbre ou l'ombre d'un sous-bois. Il le faisait d'une manière très cézannienne, en cherchant à poser sur la toile ses *« petites sensations »*. Il ne s'agissait donc pas de représenter un paysage, un fruit ou une fleur, mais plutôt la relation que le peintre entretenait avec le paysage, le fruit et la fleur. Cela n'a pas changé. Traquandi n'est pas un artiste naturaliste ou descriptif – *« L'art est une harmonie parallèle à la nature »*, dit-il en citant Cézanne (encore un autre de ses *« héros »*) ; et son œuvre actuelle n'est pas une œuvre abstraite puisqu'elle se réfère toujours à un paysage, un fruit ou une fleur, à un arbre ou un rocher, à la nature. Mais elle les dit autrement. Ses derniers tableaux, par exemple, ont pour origine la neige qui tomba en abondance, cet hiver, à Marseille. *« C'était merveilleux, on était comme des gosses. Les gens rigolaient et se balançaient des boules de neige. J'en ai même vu qui faisaient du ski dans les rues, du ski, à Marseille ! »* Et puis, la neige a commencé à fondre, elle est devenue mouillée, et cette texture particulière a fasciné le peintre – celle que Courbet rend si bien dans le grand tableau du musée de Besançon, *L'Hallali du cerf*, où la neige semble se liquéfier sous les sabots des chevaux et la panse des chiens.

Il aurait aimé avoir la rigueur abstraite d'un Rothko. Mais il ne sait faire, dit-il, qu'une peinture "de danseuse", avec des courbes et des ellipses...

« J'ai cherché », dit-il. Des centaines de dessins, d'aquarelles, d'huiles sur papier témoignent d'essais plus ou

Télérama n°3116 – du 3 au 9 octobre 2009

LE PEINTRE GÉRARD TRAQUANDI PORTRAIT

GÉRARD TRAQUANDI : "SANS TITRE", 2009. HUILE SUR TOILE, 230 X 160 CM.

moins réussis, mais toujours éloignés du sentiment qui l'habitait. Jusqu'au jour où, par hasard, il tombe sur l'envers d'un dessin où l'huile a traversé l'épaisseur du papier et laissé une tache évoquant la neige fondante. *« Du coup, je me suis mis à peindre sur du papier que j'ai ensuite retourné. Puis j'ai acheté une qualité de papier permettant à la peinture de bien traverser. Je peaufinais mon truc, mais ça ne me donnait pas encore tout à fait ce que je souhaitais. Enfin, j'ai eu l'idée de reporter la face positive du dessin sur une toile, comme on le ferait pour un monotype. »*

Ainsi expliqué, le principe paraît simple. Aussi faut-il ajouter que la toile sur laquelle Traquandi reporte le dessin est elle-même peinte et que la peinture dont elle est recouverte n'est, lors du report, pas encore tout à fait sèche. La technique comporte donc beaucoup de risques et réclame un geste très physique. Mais le peintre a toujours cultivé une certaine esthétique de l'exploit, liée à la fois au plaisir de l'effort – Gérard Traquandi pratique la natation, crapahute en montagne et, le pinceau à la main, danse dans l'atelier – et à une sorte de pari de la spontanéité.

Dans les œuvres précédentes, toujours peintes à plat sur le sol, il déployait son geste sur un fond composé d'un jus inégalement réparti (de la différence de densité naissait un clair-obscur) et encore frais, afin qu'un peu de la teinte du fond se mêle à la peinture du motif, créant ainsi, par le dégradé, une sorte de perspective par plans (du plus proche au plus lointain) et des profondeurs vertigineuses. La technique, on le voit, comme la taille directe en sculpture, ne laisse pas de place à l'erreur et au repentir. D'elle, Traquandi dit qu'elle lui demandait de *« passer par le chas d'une aiguille »*, et souvent, comme cela ne passait pas, il était obligé, comme il le fait encore, de détruire les tableaux. Seuls ceux dont la magie opère étaient conservés – la magie étant ici ce qui advient lorsque le peintre, selon ses mots repris au langage tauromachique, a *« l'ange posé sur son épaule »*.

Et l'ange ne se satisfait pas de n'importe quelle teinte appliquée sur n'importe quel fond teinté, de n'importe quel rose bonbon, ou layette, ou saumoné, ou vieux, ou fané, ou tendre, ou passé, ou mauve, ou orangé, ou indien, ou sali, mais d'une couleur sacrée sur une autre couleur sacrée – le sacré, ici, ne tombant pas du ciel mais naissant de l'exigence. *« Quand j'ai commencé mes études aux Beaux-Arts de Marseille, il y avait un professeur de couleurs extraordinaire. Ce n'était pas un artiste, plutôt un artisan, avec la blouse grise. Il nous donnait un papier avec une couleur – je me souviens d'un vert magnifique –, et il nous demandait de refaire la même. Pour le vert, on avait tous pris du bleu et du jaune, et hardi petit, mais ça ne marchait pas. Au bout d'une heure il nous avait dit : peut-être bien qu'il y a du rouge dedans. Du rouge pour faire du vert, nous, on n'y aurait jamais pensé. Et puis, le type est parti à la retraite et n'a jamais été remplacé. Au Japon, on l'aurait nommé trésor national vivant. »*

Ainsi, dans les deniers tableaux, un gris très raffiné verdit dès que l'on s'approche de lui, pas un gris moiré à la Poussin, mais un gris doté d'une richesse comparable à celle qui offre une grâce infinie aux bleus de Philippe de Champaigne (encore un *« héros »*) – on en revient donc toujours, malgré les désirs de romantisme du peintre, aux splendeurs du XVII[e] siècle.

"L'art est une harmonie parallèle à la nature" dit Traquandi, citant Cézanne. Son œuvre se réfère toujours à un paysage, un arbre...

« Là ce sera l'atelier, et au-dessus l'appartement. » C'était il y a trois ans. Gérard Traquandi construisait au fond d'une impasse parisienne un atelier aujourd'hui achevé et dans lequel il ne peint pas. *« Je suis bien à Aix »*, dit-il simplement. Il y a surtout que le soleil provençal et la Méditerranée lui manquent ; que la grisaille parisienne, dans laquelle il vécut quelques années, l'ennuie ; que beaucoup de ses amis, pour la plupart des Marseillais d'origine italienne ou corse, sont là-bas. Il y vient développer ses photographies, selon une technique ancienne (la gomme bichromatée et le résino-pigment type) remise au point par un de ses amis, Michel Bertrand (*« un curieux de l'imprimerie, un authentique savant »*). Ces photos ont commencé à être prises en 1992, l'année où il passait son temps à dessiner des arbres. Elles représentent, en noir et blanc, des sous-bois et des massifs de fleurs. La technique utilisée donne aux (grands) tirages une véritable matière picturale, des noirs charbonneux et des gris profonds. Quand Gérard Traquandi les montre, il sourit, plisse les yeux et dit avec l'accent, en détachant chaque syllabe : *« Je les aime bien. »* Et le sourire est tendre, comme s'il éprouvait pour elles de la reconnaissance parce qu'elles lui permirent alors de comprendre ce qu'il recherchait dans la peinture, quelque chose que la photographie est incapable de restituer : les fameuses sensations face à la nature, le témoignage exemplaire d'une présence poétique au monde ■ OLIVIER CENA

A voir

Exposition des œuvres de Gérard Traquandi, jusqu'au 17 octobre à la galerie Laurent Godin, 5, rue du Grenier-Saint-Lazare, Paris 3e. Tél : 01-42-71-10-66.

s'étonne que, sur son portrait presque terminé, il subsiste une petite zone du tableau où la surface est restée vierge de peinture. "Comprenez, mon cher Vollard, lui répond Cézanne, si je me trompais de ton, il faudrait tout recommencer." Et il ajoute qu'il doit retourner dessiner au Louvre pour finir le tableau à la prochaine séance.
Je me suis souvent demandé pourquoi Cézanne devait aller au Louvre pour mettre la clé de voûte au portrait-cathédrale de Vollard. Sachant qu'il dessinait des sculptures baroques, j'y suis allé il y a deux ans avec un carnet pour comprendre. Je me suis retrouvé entouré de Puget, Coysevox et autres dans les grandes salles de sculpture française. J'étais là, je voulais savoir et ça n'allait pas, aucune sensation. Je remets mon carnet en poche et je pars me promener dans les salles adjacentes. Je tombe face à une terre cuite de Germain Pilon, une Vierge de douleurs qui se trouve dans une vitrine : une révélation. Après l'avoir longtemps admirée, je me suis mis à la dessiner. La tête et les mains sont très délicates, traitées de façon réaliste, alors que le drapé est une manière de rocaille, comme un paysage chinois avec grottes et montagnes, un vrai chaos baroque, très mouvementé. Je n'ai dessiné que le drapé, ses ondes, ses ondulations – temps et contretemps –, comme en musique. Je suis allé voir plus tard la version en marbre à l'église Saint-Paul ; quand on l'aperçoit de loin, elle fait penser à une rose des vents.
Je crois avoir compris ce que Cézanne allait chercher au Louvre. Il allait prendre son élan, dans la musique des sculpteurs. Puget, c'était sa section rythmique. »

La chance de la sculpture baroque tient en cette combinaison d'un mouvement d'ensemble et de détails rythmiques, d'un proche et d'un lointain, d'un paysage minéral et d'une figure érotique, d'un ordre et d'un chaos, du vivant et des morts ; elle engage le dessinateur à court-circuiter le partage des genres.
La révélation est si déterminante qu'il imaginera, à l'église Saint-Paul, *« donner un dais aux marbres sculptés »*.

Ne dit-il pas : *« Les dessins, c'est mon trésor »* ? Comme pour souligner leur efficacité magique (les grigris), leur vertu d'émerveillement et leur fonction de mémoire privée.

De même, à propos du *dripping* dont il fait usage : les qualités contraires du geste expressif et de la *« beauté de l'ornement »* doivent s'entendre à l'inverse des interprétations formalistes. Une ligne peut être à la fois forme et intensité, violence et décoration[10], trace et figure.

Interrogé sur son lien avec la Méditerranée, sa réponse confronte aussitôt deux réalités opposées :

« Je suis méditerranéen ; ça se voit partout, mon nom, ma gueule, mon accent. J'ai des racines, bon. Et après ? Je ne revendique rien. J'aime la Méditerranée pour son éclat minéral, sa brutalité, l'horizon, l'art... et pourtant elle m'use : la lumière, l'intensité, les cris me fatiguent. La Méditerranée, c'est noir ou blanc. »

De la Sicile – *« mon plus beau voyage »* –, il se souvient comme d'une sente étroite entre splendeur et effroi :

« C'est magnifique et en même temps c'est un tombeau. Tu es en deuil du monde entier. »

« Hic sunt leones » : « Ici se trouvent les lions », prévenaient les anciens portulans de la Méditerranée, à l'à-pic des immensités inexplorées. L'art, pour Traquandi, enjoint de les dessiner et de les peindre.

---

1 Gérard Traquandi, extraits d'un entretien avec l'auteur, réalisé à Marseille le 5 avril 2005. *(Toutes les notes sont de l'auteur.)*
2 Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, Langen, Munich, 1925, collection de « Bauhausbücher » n° 2.
3 Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, « Cahiers du cinéma », Gallimard/Le Seuil, Paris, 1980, pp. 48-49.
4 Matisse, *Ecrits et propos sur l'art*, édition établie par Dominique Fourcade, Hermann, Paris, 1972, p. 66 (« Notes de Sarah Stein, 1908 »).
5 Gilles Deleuze, *Claire Parnet, Dialogues*, coll. « Champs », Flammarion, Paris, 1996, p. 50.
6 Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, cité par David Rosand, *in La Trace de l'artiste : Léonard et Titien*, coll. « Art et artistes », Gallimard, Paris, 1993, p. 55.
7 Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, coll. « Critique », Editions de Minuit, Paris, 1990, p. 187.
8 *Ibidem.*
9 Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, coll. « Aspects de l'urbanisme », éd. Dunod/Bordas, Paris, 1976, p. 30 (chapitre « Niveaux contradictoires : le phénomène du "à la fois" en architecture »).
10 Ou *« violence décorative »*, selon l'expression d'Eric de Chassey.

Paris

Gérard Traquandi : La couleur de la mémoire

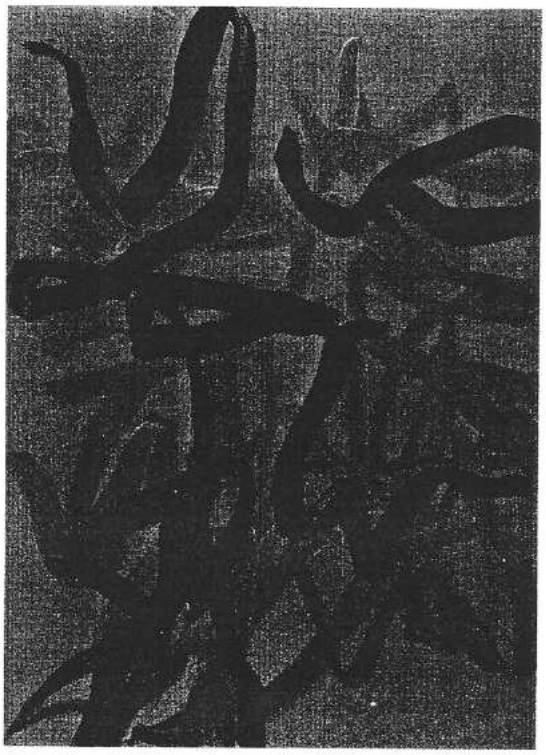
Gérard Traquandi, Galerie Laurent Godin, Paris. 5 novembre – 3 décembre 2005

Sept toiles, deux plus cinq, un couloir et une pièce aveugle, sept tableaux et autant d'éblouissements, autant de plongées dans la couleur, d'expériences de la peinture nous saisissant et confirmant la pertinence du chemin emprunté depuis des années par Gérard Traquandi, artiste questionnant la représentation et se tenant « en tension entre deux réalités, celle du tableau et celle d'une réalité extérieure »[1]. S'il cherche à « se situer à égale distance de deux préjugés »[2], il s'appuie sur un travail de mémoire, mémoire d'un sujet, mémoire d'une émotion (de retour d'une marche en montagne ou dans un paysage méditerranéen), mémoire qui le met à distance de la figure tout en le liant indubitablement à elle. Le sujet, la mémoire, la surface de la toile, le geste du peintre, le tout comme une réponse personnelle à la nécessité de la peinture aujourd'hui; une peinture dans le souvenir d'autres peintures.

D'abord, un mouvement de retrait, comme une déception : un grand tableau gris tacheté, barré de deux trames formant grille (l'une noire, l'autre violette) à la manière d'un Hartung. Une trame déjà vue et qui ne nous laisse, au premier regard, pas d'entrée. Plus tard, après avoir vu les autres toiles, on découvrira des volutes, des arrondis, des dégradés souples, là où l'on ne voyait qu'une trame stricte sur un fond gris.

Puis, entrer plus avant dans la galerie et se laisser ravir, se laisser gagner immédiatement par une sensation aussi désuète que rare : l'éblouissement. Un premier tableau, puis cinq autres tableaux dans une même pièce blanche, cinq surfaces monochromes (orange, vert, rose, bleu, aubergine sombre, chacun dans une tonalité unique, violente, presque kitsch), qui surprennent tout d'abord par leur allure décorative, élégante et incongrue (cet orange presque fluo, ce bleu éteint). Des tonalités finalement culottées, trop crues, parfois salies, mais toujours uniques, jamais monochromes, mais modulées de variations quasi atmosphériques, comme un poudroiement, comme si l'on avait poncé la matière pour n'en conserver que la couleur, une nuance sèche alors qu'elle fut limon coloré (du pigment déposé sur un fond d'essence qui va vite sécher). Sans être dans un cyclorama, c'est bien à une immersion dans l'image que l'on est invité, les toiles mesurent 275 centimètres sur 200, sauf une qui fait 400 centimètres de large, une immersion qui est avant tout confrontation; base ou définition de toute peinture pour Traquandi, « le rapport immédiat qu'entretient un corps avec un espace frontal »[3].

Il y a là cinq surfaces intenses, traversées d'ondulations, étranges volutes tracées au pinceau. Signes purs



Georges Traquandi, *XXIV*, 2005. Huile sur toile; 275 x 200 cm.

et en même temps souvenirs de pans de réel, qu'on ne saisit jamais vraiment, mais que l'on pressent. Ce n'est pas une figure que l'on voit, mais elle n'est jamais totalement absente : végétale, minérale, souvenir d'algues, de branches ou de montagnes, quelque chose du réel persiste, mais ne s'impose pas. Ce qui s'impose, par contre, est la force, chromatique, de l'émotion qui nous saisit, à suivre l'étalement d'une coulée traversant l'entièreté de la surface de la toile, en réalisant de nombreux méandres. Ce sont de purs déliés, des lignes dansantes, dont on scrute les milles métamorphoses : matière épaisse devenue liquide, jus se mêlant aux teintes du fond, boue retrouvant à l'occasion d'un détour, d'un pli du pinceau, un éclat de couleur. Sur la toile sous titrée *Télémarque* – oui, pourquoi pas ne pas retrouver, dans ces méandres, l'élégance des virages propres à cette pratique, dans laquelle le genou plié vient quasiment toucher le ski –, la ligne passe d'un gris anthracite très sombre à des gris divers, jusqu'à une teinte quasiment invisible sur le fond vert de la toile. Il se dégage une rare émotion de cette variation chromatique, de ces jeux de dégoulinures, de ces détours, ces arrêts, ces repentirs, comme la bordure d'une flamme, une ondulation d'incandescence.

Il y a la fleur, l'eau, l'arbre, l'algue, la calligraphie, le nymphéa, la danse, la traversée. Danse et physi-