

Michel Sicard

Jean-Marc Chevallier : La peinture comme phénomène flottant

FORMES

Il y aurait d'abord ces *formes* tracées au crayon, ou en bleu, en rouge, comme on marque les espaces verts sur un plan, ou les emplacements des corps trépassés par accident. Mais ici pas très reconnaissables. Appelons-les simplement *des formes*. Elles ne sont pas uniques : des osselets, des ampoules, des cornues, de gros becs, des baudruches... Ce pourrait être aussi des organes, estomacs, vessies, tumeurs qu'un crayon repère. Une forme comme une paroi : pour contenir, tracer des lieux, des réceptacles, des territoires, des continents parfois (comme l'Australie, ou l'Afrique qu'on croit deviner). Imaginons, ces formes, qu'elles sont quelconques. Qu'est-ce que le quelconque? Ce qui ne figure rien, ce qui pourrait passer inaperçu dans nos quartiers, nos villes, comme de grandes taches. Travail sans sujet. Mais ce ne sont pas vraiment des taches (la tache est le résultat d'un acte, même si souvent incontrôlé). Ce ne sont pas des figures, ni des silhouettes identifiables (à part celles des continents). Ce sont des ensembles peu définis, comme ces patates qu'on trace dans la Théorie des Ensembles, qu'on peut enfler ou réduire à volonté. Vus d'en haut, des continents mineurs, anciens, arrondis, pour la plupart. Qui dérivent dans l'espace. Ou alors une nouvelle théorie des nuages : des saucisses du ciel, rouges, ou bleues, ou vertes... Une figure est un dispositif, un vecteur de sens, un support symbolique. Mais ces formes ne signifient rien, elles errent, elles flottent et s'espacent. Leur vérité, c'est seulement de s'éloigner les unes des autres, laisser se gonfler des poches, des détroits, des anses, des estuaires. Une érosion entre elles - une érosion dont on ne sait trop rien.

BULLES

De ses formes, Chevallier dit que ce sont des *bulles*. *Bulle*, du latin *bullā*, se confond avec *boule*. C'est un globule de gaz qui remonte à la surface d'un liquide ou d'une matière en fusion. C'est donc un milieu hétérogène, cloqué de vides. Et c'est ainsi que le peintre procède. Bloquer des zones de vide, qu'il va ensuite rendre habitables. Effectivement, le traçage laisse

à l'intérieur, avant que la matière ne surgisse, un blanc translucide qui les enveloppe, comme une paroi de verre. Ce trait d'ailleurs est multiple : ce peut être un trait fin, continu, un trait de contour au crayon, ou une trace plus incertaine, épaisse, avec des arrachements, des intermittences. Un rase-mottes à survoler l'espace. Il est probable que parfois c'est un trait d'eau qui démarre comme les bords d'un lac aux limites du paysage. Une de ses formes, il l'appellera, exposée à Genève, il l'appelle *Léman rose*. Bien que nappe d'eau, le remplir serait plutôt le dedans. Vide à l'extérieur - vide assez. Ces bulles sont des poches de matière refroidie, pas tout à fait étanches. Il les nomme : *bulles bullées*. La bulle, c'est en rapport avec l'aérien, et l'eau plus lourde, une compression dans un monde fermé, et *bullée*, elle finit par éclater, avec lenteur, avec modestie. Ce sont des vessies que la force des choses presse, qui éclatent légèrement. Sans éclats. La matière s'échappe, qui était assignée à résidence. Impossible à contenir vraiment, elle se rend aux droits de la surface. D'autres fois la bulle reste fermée, elle se fait crâne, glisse vers la nature-morte. Crânes, ou heaume, miroir du patronyme de l'artiste. On sait aussi que Jean-Marc Chevallier était proche de Supports-surfaces. On pense à la forme de Viallat, mais chez Viallat la forme est identitaire. La forme des *bulles bullées* est multiple, imprévisible. Pourtant l'objectif est le même qu'avec Supports-Surfaces : interroger le champ pictural, et d'abord par la répartition des espaces, et la couleur, le pigment et le fluide.

L'APPARAÎTRE

La peinture – entendez par là le *comment-peindre?* – est l'objet du travail de Chevallier, sa préoccupation, sa folie. Car peindre sur toile, sur la toile nue, d'un geste calculé, qui s'observe et scrute ses résultats, équivaut à une gageure. Comment la faire apparaître la peinture, comment a-t-elle lieu? En son esprit, ce doit être dans son surgissement. Comme un éclatement. Au moment même où elle rencontre le support. Rencontre sans fioritures, affalement. Aucune préoccupation esthétique chez lui. Il est là comme un expérimentateur. Il a choisi d'explorer la peinture, de la capturer dans ses bulles, il guette sa proie, d'un œil tour à tour froid et gourmand, suspicieux et offert. Tout d'un coup, il ouvre les vannes de la peinture. Il lance, il jette, il saupoudre de son pigment encore en sachets. Ou il souffle le pigment à partir d'une assiette, dans le vertige d'un vent de sable, qui réduit à néant la visibilité de l'œil à la main et au support. A la verticale, il utilise un pulvérisateur. Il n'y a plus de main. *Peinture soufflée*, dit-il. Celle qui vient d'ailleurs. Des déserts et des steppes, et qui pousse là où il y a dépression. (Comme Derrida à propos d'Artaud : *la parole soufflée*.) Donc, il insuffle, il projette, A la va-vite. Gauchement.

Comme une plâtrier gâchant le plâtre pour un dégrossi, il asperge. Cela fait *plaf plaf plaf*, c'est tout. Acéphale. Pas d'intention, pas de motif, pas de symbole : viser la forme et basta. Essayer de faire rentrer ça en peinture. Et les codes? Les nuances? Les harmonies? Rien de cela. De la couleur, pure. Non choisie pour ses tons, ses valeurs. Un envoi de peinture, comme une missive à l'être. Pour avoir une réponse franche. Et à la *bulle* de s'ouvrir. A l'inverse des bulles papales, elles sont non autoritaires, accueillantes. Encore que : les bulles ont leur principe, leur autonomie, elles résistent à toutes les attaques de frontière. Il change ainsi, de ce geste modeste, toutes les données de la peinture : ce n'est plus peindre un sujet, avec une intention, penser quelque chose et puis faire à travers une *mimesis*... Il faudra se passer de la *mimesis*, lui tordre définitivement le cou. Faire ainsi un grand coup. Qui change tout. Qui se passe de la technique, de l'art de peindre. Et de l'originalité, de l'inspiration, de l'invention. Jean-Marc Chevallier se moque de la création, par invention ou répétition, ressassement, outrance ou dérision, ou affadissement, disparition. Il s'en moque totalement des modes essentiels ou même intentionnels de l'être.

DU GESTE

Avant son geste, il n'y a rien. Qu'un peu de terre rouge ou verte, ou violette. Un petit sac à crever. Comme un abcès. Pour rabaisser le caquet de la peinture. En finir avec le faire croire. Tuer la fonction iconique. Et sans chanter la mort de Dieu! Pas besoin de métaphysique. Comme sans y penser. Ni de méta tout court. Pas d'analogie, pas de sémiologie. Une envie de meurtre douceâtre. Sans violence réelle. Par essoufflement, étouffement. Peindre pour assassiner la peinture, lui crever la panse, ses pensées d'enflure. Son orgueil qui vous fait vous sentir rien jusqu'à l'écœurement. Le ramollissement. Mais son geste est un non-geste. Il ne veut pas traduire un état du corps, mais un état de la peinture. Il veut faire un état des lieux de la peinture. Il y a pourtant des gestes spécifiques, qui n'ont rien de tensif. Un étalement, voilà ce qu'il propose.. Un écrasement, une chute dans le moins que rien. Tout simplement. Sans chant ni trompette. Sans phénomène extrême. Dans le *desincanto*. Le déchanter, le dé-enchanté de la peinture. Un vide, dans le mode d'apparition. Pourtant si praticable. Facile. Jean-Marc Chevallier veut peindre facile. Mais la facilité n'est pas facile. Une peinture habitable, pour meubler les vides des nos visions. Donner des couleurs à nos journées fades. Un peu de liberté à nos neurones. En des précipités tremblants. Cette peinture ne raconte rien qu'un geste vague et contingent. Une occupation d'un désœuvré. Un geste d'activance de l'être. Un motif d'impatience.

L'occurrence qui cherchait à être. Dans l'infini des apparitions possibles. Pourquoi chasser celle-là? Choisir celle-la? Allez-savoir.

SURFACE FLOUE

La peinture de Chevallier, dans le traitement de surface, ressemble à celle de certains artistes de Supports-Surfaces qui travaillaient sur la déconstruction. Sérialisation des effets. Des rapports à la toile au pigment, du pigment au liant, etc., penser l'immense machinerie qui donnait lieu à cette peinture d'hier, illusionniste. Rompre avec l'imaginaire. Repenser la matière. La matière comme don. Comme transport. Comme sédentarisation du geste, enfin retenu, revenu, insistant. Pour faire quand même sens. Dans son obstination même. En n'imposant pas de dogme thématique ou esthétique, Supports-Surface prétendait dénoncer le système de représentation, les tensions austères entre les éléments arc-boutés pour produire l'effet. L'exploration se fait donc chez Jean-Marc Chevallier par des effets de surface, des brosser rapides, des effleurements, des dilutions. Comme pour le premier Bioulès, ou Viallat. Chevallier, petit-neveu des supports-surfaciens, a eu le temps de méditer la leçon et de rendre plus indéfinie encore la trituration de la surface. Par un système assez vaste d'effets divers, parfois contradictoires. L'effet-surface ne doit pas se fermer en texture, comme elle le fait très souvent chez Viallat, chez Rouan. Il ne faut laisser aucune place au délit de tissage, au coup monté de l'entrelacs. Non, il faut laisser le privilège à l'ouvert. Il a gardé de Supports-Surfaces le caractère méticuleux du passage des ingrédients, du mode d'intervention calculé (comme chez Pincemin, ou André Pierre Arnal), mais il laisse une zone d'aléatoire immense, qui nous fait penser à de grands territoires, des flottements atmosphériques. Surtout il a su capter le flou – cela même qui est rejeté par la photographie le plus souvent, par nos appareils numériques sophistiqués – pour le monter en spectacle de déplacements nomades, d'infiltrations fluides.

RASSEMBLEMENTS, PLATEAUX

Pourtant le geste du peintre-Chevallier est de rassembler, par zones, de créer un certain paysage. Des climats, des flux, des fluides s'étalent et se retirent, *là, là, là, là*. Il y a du grain dans telle zone, ce bleu granité par exemple de l'outremer, fixé par un liant pulvérisé. Comme une peau si

bleue d'orange. Non terrienne, non céleste, comme des milliers d'arapèdes le soir à la clarté lunaire. La peinture de Chevallier est une peinture de grains. Une paroi sensible. Bourrée de pores et de vides. Comme la lave d'un volcan. Elle est à écouter. Une vision polyphonique. Une écoute de l'œil. De cet œil qui impense. Qui se refuse à tout acte réflexif. Qui s'affirme dans telle ou telle sensation. Une peinture épidermique. Parfois les moyens traditionnels de la peinture reviennent. Quelques brossages, quelque touches superposées, croisées. On peut les réintroduire, mais écartés, écartelés. Et ce rouge sédimenté, craquelé fissuré, comme une surface volcanique, riche, vibrant. Autre plateau : le voile léger, produit par un peu d'eau peut-être, qui a envahi, puis s'est volatilisée. Un eau qui descendait d'aucune source, qui n'allait nulle part, qui n'a même pas stagné. S'est envolée, *pfuit*... Comme une fuite de gaz. Reste un halo. La région des halos, la région nuages, ou des nages qui poissonnent, ou des coulures. Du tacheté. Tout cela glisse, essaie de cohabiter.

DEPLACEMENTS, LIMITES

La système qu'il emploie dans ses dernières toiles, *Suite des bulles bullées, us et flux*, puis *Suites des mots-bulles, influx et fluxions*, permet donc de tracer des espaces restreints. C'est par rapport à ces limites théoriques que quelque chose a lieu. Ce qu'on pensait n'être qu'une toile de fond a toutes les forces élémentaires pour faire un événement. Et c'est pourquoi d'ailleurs sa peinture est aussi politique : les zones de l'étrange, de l'indifférencié, du quelconque sortent de l'obscur pour accéder à l'être. A l'inverse de sa série ancienne des *marelles*, qui délimitait des espaces au cordeau. Ici, peinture populaire, peuplée d'affects vagues, de sensations chromatiques telles que la conscience générique des cognitivistes les perçoit : jeune, rouge, bleu, rose, acra-violet... C'est toutes ces intensités que sa peinture essaie de capter dans leur pureté. Mais pour que cette captation ait lieu, il faut laisser une marge de dépassement à la couleur, ou de vide entre la couleur et la limite. La limite milite. Tantôt la couleur se retire en formant des cocons chromatiques, tantôt elle s'efforce d'être contenue au plus juste par le tracé-limite, tantôt elle subvertit le contour et s'en va en effet-brouillard, ou effet-vague. *La vague?* Ou *le vague?* Chevallier veut confondre l'un et l'autre, il déplace des masses qu'on voudrait assigner à résidence, elles éclatent les poches qui les ensèrent, elles migrent. D'autres fois, elles se retirent, comme à marée basse, et gèlent les pourtours dans un air raréfié. Implosive, explosives. Tout transport est un dépassement, tout dépassement une altération. Sa beauté révulsée sera implosante-fixe,

magique-désorganisée, etc. ou ne sera pas.

INTERVALLES

La peinture de Chevallier touche à des thèmes hyper-contemporains. A la pensée du vide qui bifurque. Car ce qui importe est autant le plateau, que le vide, ce liquide céphalo-rachidien qui glisse autour, métaphore de l'écoulement du temps, d'un temps capillaire et hybride qui prend au passage quelques atomes colorés et les emporte dans son flux silencieux. Sa peinture, on la ressent comme un espace virtuel de masses en partances qui dérivent à la façon des nuages dans le ciel. L'intervalle est souvent oblong, souvent oblique. Il s'intéresse à des états non conformes, non particuliers. Des patates étirées dérivent dans des flux diffus, infiniment lents. Les intervalles ne sont pas des espaces miroirs, ni de confrontation. Ce sont des friches pour le jeu. Souvenez-vous, quand même, de ses marelles. Mais il a gommé tout contour tranchant. L'arrondi est une victoire dans le social. Et le droit à la bousoufflure, jusqu'à l'obscénité. Et la couleur abâtardie : des respirations dans l'urbanité hautaine qui guette. Revendiquant le triste, le spleen des banlieues fades. Car on sent très bien que sa couleur diffuse pourrait être la couleur des vieilles façades dans les vieux mondes hier progressistes et voués au déclin. L'intervalle de Chevallier n'a rien de la respiration rythmée de l'oriental, de cette alternance de vide et de plein. Il désigne des non-lieux où s'engouffre le rêve de l'errance. Des lieux sales, ou pas-même, des lieux hésitants, neutres. Sans nuisances, sans pollution. Seulement à l'abandon.

EXISTENCE PÂMÉE

Il y a de l'érotique dans ces toiles. Car on sent le désir y flamber. Dans le jeter de matière, quelque chose s'expulse, violent, spermatique. Ses couleurs sont des chairs vives, en éclosion, d'une sensibilité qui exacerbe le toucher. Ce sont des toiles à parcourir de la main. Le voudra-t-il? Et à salir peu à peu au fil du temps. Par érosion. Eros/érosion. Rouges du désir éclatant, bleus pâle dilués du rêve... Il y a de l'onirique dans ces toiles frottées qui ont les couleurs du rêve. Du désir qui flotte. Désir de barbouillage des enfants. Il aime peindre comme les enfants. Il me montre sa première peinture, un dessin d'enfant, pour un concours, une décoration monumentale, qui est une forme phallique aussi, horizontalement pointée. Il a six ans et demi. Le concours gagné, le dessin a été reproduit. C'est le début de son destin d'artiste. Cette

première attitude phallique se résorbe progressivement dans ses peintures, au profit de l'arrondi. Mais l'arrondi n'est-ce pas le secret de la jouissance? Turgescences et flaccidités. Têtes de nœuds et cavités obscènes. Il aime à aimer la peinture comme une femme. Explorer des profondeurs rondes, des cols, des entrailles. Montrer des boules. Sa peinture est un ensemble de corps caverneux qui s'assemblent un temps, puis se séparent, se disloquent.

COUVREMENTS

Il reste que la couleur est là, comme un témoignage d'une pulsion positive. D'abord en attente de performance, dans des sacs en plastiques, les couleurs attendent une autre bulle qui les rendra plus visibles, plus aventureuses. Elles s'agglutinent sur un même endroit, crépitantes, c'est là leur intensité. Il n'y a de couleur définie que par insistance dans les passages. Sinon la couleur se dilue. Mais peut-on vraiment parler d'un passage? Un lâcher de matière. Comme en parachute. Planer. Danse mélancolique et vertige langoureux. Y revenir, comme un ressac. Il y a du rythmique caché dans ses passages. Comme sur les murs de la Villa Médicis, où Jean-Marc Chevallier fut pensionnaire, les enduits passés du temps de Balthus. Tout à l'opposé des peintures d'aplats, le traitement de la matière de Chevallier consiste à déposer comme une poudre la couleur. Il ne prend que des couleurs pures. Pas de mélanges, pas de nuances. Une avalanche de poudre sous la pluie. Méditation presque zen. De là vient la nostalgie de ce paysage mental, qui nous ressource à l'abstraction façon Kandinsky. Pourtant variances multiples. Anti-uniformité, anti-morosité de la couleur. Son grain épais venant de la technique, en noyer d'eau, ce violet qui diffuse. Ou bien ces coups de brosse croisés... Parce qu'il n'y a pas de pression constante. Le peintre pratique le courant alternatif. Il en résulte une surface grêlée, jamais homogène. Pustuleuse, pleine de bubons et de chancres. Comme ces maladies infantiles. Chevallier cultive les maladies infantiles de la peinture. Comme un vaccin. Pour se vacciner, dans cet attentat multiple, des voies de l'extrême. Sa passion de peindre restera calme. Engagée, mais calme, sans revendication frontale, sans débordement, sans figuration.

FLUIDITES

Il y a des flux dans la peinture de Chevallier. Il jette de l'eau, du liant, il pulvérise, il laisse couler. Il est hanté par la coulure. La coulure, chez Cremonini, Sam Francis (qu'on me pardonne ces rapprochements), était

un excès de matière, un tremblement dans la surface, ou un emportement du signe menacé dans un milieu instable. Rien de cela chez Chevallier, sa fluidité est froide. Elle allusionne à la gravité terrestre lorsqu'il redresse la toile, ou au sol à la force de la pulvérisation qui déplace des dolines de poudre... Elle est un transport calculé, quoi que non prévisible dans ses résultats. La fluidité est une moiteur aussi qui se propage à l'intérieur de la matière. Il y aura donc deux types de fluidité qui s'affrontent ou s'allient : l'une externe, vectorielle, existentielle, érectile, l'autre organique, qui malaxe, mine, agite la matière comme un mouvement brownien. L'une est masculine, l'autre féminine. Qu'elles s'accouplent ou se repoussent, c'est une ambivalence qui travaille ces toiles, les rend hybrides, bifides, instables. La permutation y est la règle. Entre l'envahissement et la dispersion. Les désirs de vie et de mort s'alternent, se compensent. Cette peinture est métaphysique : elle croise la part de dieu et la part du diable réunis. Peut-être est-ce très proche de ce que Didi-Huberman appelle à propos de Bataille : la *ressemblance informe*. Avec toutes les catégories qu'il y développe : écrasement de l'anthropomorphisme, dévoration, écorchement, désastre... Évidemment côté ressemblance, nous sommes au-delà du lisible : têtes, poches, cœurs ou carreaux, têtards, spermatozoïdes, tout n'est qu'allusion improbable. C'est dans cette possibilité de rendre l'informe jusqu'à la dilution que réside le fluide, le devenir-fluide comme passage, au-delà de la mort, et de tous les états intermédiaires. Spectres. Vérité en deçà, et au-delà.

COULURES

Les tableaux ne sont pas des études de coulures. La coulure y a un statut ambigu : elle est accidentelle et en même temps programmée. Il y a des coulures fines, comme des fils qui font penser au travail de Ghada Amer. Fils bleus, qui viennent du haut du tableau, de la tranche où la peinture est déposée, et dont le surplus finit par s'égoutter d'un trait net. Ces fils partagent l'espace, rectilignes, comme des fuseaux horaires. C'est une structure géométrique qui contredit le contenu des toiles, montre qu'il y a un espace organisé de l'univers, déjà pré-logique. Cette répétitivité est pourtant tempérée : les fils sont espacés irrégulièrement. Ils sont des écarts quelconques et accentuent l'effet de lien ou de grandeurs non mesurables. Dans d'autres tableaux, les coulures sont plus épaisses, elles forment une muraille, comme un rideau, mais par après mis à l'horizontale, ce qui brouille les effets de la pesanteur par où circulaient les coulures. Le système des coulures instille un écartèlement dans la toile, analogue à ce Jiri Kolar appelle le *rollage*. Ce découpage, qui contredit la structure des formes, nous fait mieux voir le reste, par

tranches réglées, mais dé-signifiées, comme si l'artiste avait peur de toute syntaxe dans la peinture. Ou alors, quand elles sont plus épaisses, les coulures obéissent à une logique de la matière qui explicite l'empilement chromatique, son effet de stratification. C'est comme une falaise dont on verrait les couches géologiques - ici de la lumière.

ENVASEMENTS

Ce qu'il y a d'extraordinaire dans ces paysages mentaux, c'est que tantôt les toiles ont l'air de vouloir se vider, les cellules y jouent à l'écarté, les interstices s'agrandissent, les passages s'enflent en bras de mer navigables, tantôt ces masses se réunissent, se coincent, d'autres matières sableuses envahissent, les vides ne sont que des boyaux, s'étranglent quelquefois, livrent passage à d'autres matières comme remontant des fonds marins ou de la nuit. Ces dernières sont plus rares, mais elles ne sont pas les moins intéressantes. Les flux se déposent, ont tendance à sédimenter. Ce sont des reliefs karstiques que les eaux ont taraudé qui remontent à la surface. Il y a une géologie du tableau que le peintre se doit de ramer à la surface. Le tableau refait le parcours de genèse, il s'enfonce dans ces prémisses, ou alors il accélère ce qu'il deviendra croûte dure, espace bouché qu'on ne peut longtemps retenir dans les bulles, l'interstice étant presque aussi dense que la forme. Il n'y a pas de différences radicale entre le lave et la pierre, l'eau et le sable, il n'y a qu'un écoulement de temps. Le temps serait peut-être le grand sujet de la peinture de Jean-Marc Chevallier, à entendre comme on voudra : le temps einsteinien des masses et de l'énergie, le temps atmosphérique de l'eau et des nuages, le temps du devenir fossile. Ces trois temps alternent et se conjuguent, car ce sont les faces de la même réalité, en un temps cyclique qui brasse les formes, les fait flotter et tourner, puis les fige.

LETTRES ET NEON

Il arrive toutefois que ces formes soient comme des emblèmes. Il les érige dans leur contour par des néons. Comme chez Martial Raysse, Morellet, Bruce Naumann. Martial Raysse, autre artiste proche de Supports-Surfaces, tout au moins de l'École de Nice... Ces formes mises à la verticale, alors qu'elles sont le plus souvent horizontales dans les tableaux, se lancent dans le ciel comme des fumées d'usine. La forme ainsi érigée est rendue visible et lumineuse, habitée par un gaz rare. Idée est bien différente de Martial Raysse : non pas jouer sur le fluo de la société de consommation aux enseignes tapageuses, souligner les arêtes

du design des objets, mais faire ressortir la limite comme un vide qu'un arc électrique défend. Ainsi tout naturellement sommes-nous renvoyés dans ce vide qui ne s'exprime jamais mieux que dans l'espace de la lettre. Vidé, blanchi, l'objet de la ressemblance disparaît complètement, ce qui était l'enjeu de tout le travail de Chevallier. Quelquefois, ces néons affichent : *mots bulles*, graphés à la va-vite, d'une sismographie alerte. Retour à l'abstrait, poussé à l'incandescence. Mais c'est aussi, en rendant le monde à la bourse des mots, un effort pour recontextualiser. Rendre l'intervalle et même le gicler-de-matière au contexte. S'éclipser. Ce faire-le-vidé est la grande affaire de la peinture, lorsqu'elle se met en marche vers le monde. Elle est trop pourrie de représentation, de platonisme, de christianisme. C'est cela qu'il faut déconstruire. La représentation. Mouvement de foule révolutionnaire, les néons sont comme des têtes au bout des piques. Ils recherchent un terrain acéphale, délivré du pouvoir, où tout serait comme le monde des nuages : en perpétuelle circulation et retour. C'est ce monde utopique que Jan-Marc Chevallier appelle de ses vœux, où tout soit permis dans les migrations et les passances. Alors seulement, délivré de l'humain dominateur et jaloux, tous corps, même les plus insensés, pourront s'offrir.

L'ENVERS, SIGNATURES

Souvent, Jean-Marc Chevallier dépose au dos de son tableau sa signature. Le tableau, faut-il le rappeler n'est pas une surface enduite, mais une toile nue, brossée, imbibée de couleurs, comme ces serpillières de Noël Dolla. En signant, le peintre atteste de sa présence et de sa reconnaissance préventive, mais il se cache et refuse d'apparaître au grand jour. Rappel que le tableau a un envers? La signature à l'encre de Chine se diffuse dans la toile, elle fait une tache au recto. On est dans de beaux draps! Mais le peintre ne signe pas à la fin, pour authentifier, il signe quand la toile est encore vierge, comme un point de départ authentique de sa personne. Qui devient au revers un paraphe indéchiffrable. Une note de Leonardo agrandie, qui rappelle que la main pense. C'est pour masquer cette tache primitive entraperçue, dont on voit que c'est une écriture, mais que nul peut lire, que les coups s'amoncèlent. Ils ne masquent du reste qu'à moitié ce graffiti incertain de la signature devenue illisible dans l'envers. Allant d'ailleurs à revers, de droite à gauche. Pour inverser le cours du temps. D'un autre temps : celui que l'homme fait à la lecture du monde. Ainsi aurons-nous toujours cet éloge de l'ombre du peintre qui fait des pattes-mouches dans sa toile, dont la gaucherie n'est que l'affirmation de sa technique phénoménologique : laisser apparaître le phénomène au ras du faire que la toile révèle comme un oculus.

D'ailleurs il tentera plus tard des formes rondes. Comme un travail vu au microscope. Tout y est cellules, conglomérat d'atomes. Le travail essentiel du peintre tient à couvrir sa signature, ajouter jusqu'à ce que l'informe et obscure tache initiale se perde sous la couleur.

Alors, dans le palimpseste discret de l'énigme de son nom, le peintre sait que quelque chose, prêt à rebondir, veille, qu'il doit suivre à la trace.