JAMES COIGNARD

JAMES COIGNARD

FdV
15721

IMP-UL-6-8-1990 0899

LITHOGRAPHIE ORIGINALE 1989


S
AB

854798
AA
75
BF

Marcelin Pleynet

JAMES COIGNARD

BCN Col 1467696

Histoire et Philosophie de l'Art

Prestige de l'Art Contemporain → Bcn 1467820

Collections dirigées par Marcelin Pleynet

© Edition Daniel Papierski. Paris
© Illustrations James Coignard



Ce que j'appelle « Le Grand Art », c'est simplement l'art qui exige que *toutes les facultés d'un homme* s'y emploient, et dont les œuvres sont telles que *toutes les facultés d'un autre* soient invoquées et se doivent intéresser à les comprendre.

Paul Valery



LABOUREUR (SCÈNE DE LABOUR). 1958. Peinture sur papier, 48,5 × 31 cm (19 × 12 $^{1}/_{8}$ in.).

JAMES COIGNARD
et
la mémoire des signes

« L'Oubli est le gardien de la mémoire »
Jean Delay

HISTOIRE

Histoire des hommes. Histoire des idées. Histoire des formes. Nous ne parviendrons jamais à dissocier les multiples mouvements qui ordonnent la constitution d'une œuvre et qui pourtant ne sont jamais tout à fait assimilables les uns aux autres. L'artiste naît dans un siècle, dans la richesse, la misère, le bonheur et les malheurs d'une histoire qui n'est jamais tout à fait celle des idées dont elle se réclame, et qui n'est que très rarement celle des formes qui, en dernière instance, témoigneront pour elle. Et nous ne pouvons pourtant pas feindre d'ignorer que ce qui, pour l'essentiel, au départ, engage une vocation artistique, c'est le plus souvent la conscience de ces trois moments, de ces trois temporalités. La conscience plus ou moins objective, plus ou moins confuse, que ces trois aspects de l'Histoire des hommes devraient n'en faire qu'un... la conscience ou, si l'on préfère, le mouvement quasi spontané d'une intelligence et d'une sensibilité assumant globalement l'ensemble des contradictions dont ils se perçoivent l'enjeu.

Et, si une telle disposition ne peut pas ne pas se révéler manifeste à travers les diverses périodes de l'histoire de notre culture, elle est incontestablement celle qui recouvre le mieux le mode d'organisation de l'inspiration créatrice dans la période dite moderne. Peut-on imaginer une disparité plus grande que celle qui divise l'histoire sociale, l'histoire des idées et l'histoire des formes, au cours de ce XX^{e} siècle? Est-il besoin de rappeler que, pour l'un des éléments les plus déterminants dans l'aventure de la peinture moderne, le cubisme, cette dissociation fut marquée, en décembre 1912, par une interpellation à la Chambre des députés; l'un des honorables membres de l'hémicycle déclarant: « Il est absolument inadmissible que nos palais nationaux puissent servir à des manifestations d'un caractère aussi nettement anti-artistique et anti-national[1]. » Ce n'est là au demeurant qu'un des nombreux exemples, et une forme entre autres, des

malentendus et de la division des discours dans lesquels naît un artiste. On pourrait voir s'établir une semblable situation en considérant tout au contraire la façon dont les institutions sociales accueillent certains aspects de l'art contemporain ; en considérant ce qu'il en fut et ce qu'il en est d'un art officiel, d'un art d'Etat, et des discours qui le justifient. Rien là que de très connu et qui ne mérite qu'on s'y attarde que dans la mesure où la naissance d'une vocation artistique ne peut pas ne pas, d'une façon ou d'une autre, s'y trouver engagée. Une telle situation participe de l'expérience créatrice de l'artiste moderne, et c'est en tant que telle qu'il faut en tenir compte.

Il n'est pas vain de remarquer que James Coignard naît à peine treize ans après cette mémorable interpellation à la Chambre des députés, sept ans après la guerre de 1914/1918 et à peine sept ans avant la prise du pouvoir par Hitler, et l'irrésistible montée de l'ombre noire du fascisme sur l'Europe. S'il y a eu une époque troublée c'est bien celle qui se situe, d'une part, entre 1919 et 1925 (et ce que certains historiens d'art ont nommé, en reprenant le titre d'un opuscule de Jean Cocteau, *le Rappel à l'ordre* — 1926[2]) ; et qui, d'autre part, à partir de 1926, conduit irrésistiblement à la Seconde Guerre mondiale. Les hommes nés dans cette tranche (dans ce quart) du XX^e^ siècle accumulent un ensemble complexe d'expériences hétérogènes dont on doit tenir compte, aussi bien dans la constitution de leur personnalité que dans celle de leurs œuvres. Paradoxalement tout reste sans doute encore à faire dans ce domaine et bien entendu nous n'allons pas ici entamer une analyse exhaustive des structures sociales, idéologiques et culturelles de cette plaque tournante du XX^e^ siècle. C'est même tout au contraire la difficulté, voire l'impossibilité de cette sorte d'analyse, qui retiendra notre attention.

Nous pourrions sans doute, a posteriori, dresser un tableau, fut-il schématique, d'un certain nombre des enjeux culturels qui constituent le deuxième quart de ce XX^e^ siècle. L'histoire des formes, entre autres, n'y est-elle pas l'objet de débats particulièrement spectaculaires? On a vu ce qu'il en était avec la naissance, le développement et l'établissement du cubisme autour de 1913. 1920 marque la période néo-classique de Picasso, et ce qu'il est convenu de dire la «période niçoise» de Matisse. D'autre part, et quasi parallèlement, la fin des années vingt est occupée par l'établissement polémique, provocateur, du surréalisme, passant déclarativement de *La révolution surréaliste* à *Le surréalisme au service de la révolution*. Pour ne pas parler du développement de la peinture abstraite. Kandinsky publie *Point-Ligne-Surface* (bréviaire de ce qui est alors dit l'«art concret») en 1926. Autant d'engagements, de dispositions, et de visées, idéologiques et formelles, peu assimilables les unes aux autres, mais pourtant toutes

également vives, dynamiques, impressionnantes; plus encore sur le fond d'une histoire sociale ô combien troublée. Et nous devons retenir que ceux qui la traversèrent, ceux qui la vécurent, furent plus ou moins explicitement, plus ou moins empiriquement, partie prenante pour ce dynamisme, pour ces multiples éléments dynamiques, et pour ce trouble.

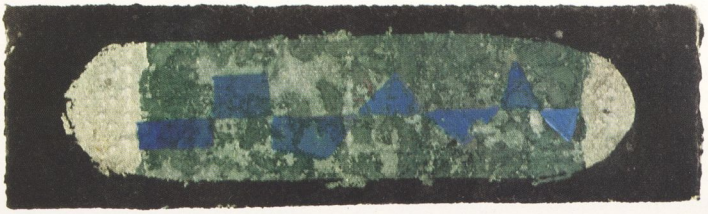
Nous savons bien que nous ne connaîtrons jamais la composition exacte et la fusion alchimique des éléments concrets, rationnels, biographiques, et des éléments métaphysiques, psychologiques, mystiques, qui précipitent la constitution, toujours inattendue, d'un nouveau volume, d'un nouvel univers artistique. Pourtant, ne nous représentons-nous pas toujours, plus ou moins confusément, l'espace à l'intérieur duquel se déploient les affinités et les sympathies qui nous associent, souvent très profondément, à la réalité d'une œuvre? Nous partageons avec elle ce que nous avons vécu et enfoui dans la suite précipitée des jours, et qu'elle évoque soudain avec une évidence qui fait, qu'en elle, et par elle, nous nous retrouvons nous-mêmes, plus que nous-mêmes. Le temps, notre temps, cherché et perdu, est là tout entier présent en une seule image qui nous trouble avant de nous convaincre. C'était bien cela. C'est bien cela (cette peinture, ce tableau) et une fois pour toutes. Notre temps, le temps que nous avons traversé, le temps qui n'est jamais qu'apparemment perdu, l'artiste nous le restitue: conscience du rêve et de l'éveil. Tout ce que nous avions cru devoir écarter, et soumettre à l'urgence de nos activités pratiques, participe de cette mémoire alchimique, plaque sensible, bloc magique qui constituent littéralement l'appareil d'une intelligence créatrice susceptible de se réserver, à tout moment, la surprise d'un monde passé et présent, aussi familièrement connu qu'étrangement inconnu: une œuvre d'art.

Et l'homme moderne est sans doute plus que tout autre la proie de cette mémoire de l'oubli. Quoi qu'il en dise, la continuité lui manque. Quelque chose lui manque dans la continuité. Certes, nombreux sont les artistes qui revendiquent la disposition d'une intelligence chronologique des conflits, des ruptures, des provocations, des nouveautés, des avant-gardes qui balisent stratégiquement notre siècle. Mais dès que nous abordons une œuvre, dès que nous nous trouvons plus intimement impliqués dans la manifestation concrète de cette mémoire minée et qui manque, nous comprenons presque immédiatement ce que les références ponctuelles qu'on nous propose ont de sommaire et de superficiel. La place que l'on attribue à un artiste dans un groupe, dans une école, dans un mouvement idéologique ou formel apparaît très vite comme participant plus essentiellement de ce qui, l'assimilant aux autres, empêche de le reconnaître pour ce qu'il est. Et c'est cela, c'est plus particulièrement cela, qui nous entraîne ici à

prendre ce long détour avant d'aborder l'œuvre de James Coignard; dans la mesure où, justement, elle semble délibérément refuser la sommaire complicité d'un contexte artistique et culturel déjà établi. Si, et nous ne pouvons pas nous tromper, l'œuvre de James Coignard présente toutes les caractéristiques d'une œuvre appartenant à l'espace de l'art moderne, il est pourtant aujourd'hui tout à fait impossible de l'assimiler à la plupart des mouvements qui servent de critères au critique et à l'historien. Présente à tout ce que nous savons de l'histoire de notre siècle, l'œuvre de James Coignard semble curieusement silencieuse dès que nous nous employons à la comparer, à la penser, à la comprendre en fonction de telles ou telles données conventionnelles. Et je tiens qu'il s'agit là d'un phénomène singulier propre à l'œuvre de James Coignard et à la façon dont elle se trouve avoir accumulé et assimilé les expériences qu'elle a traversées et qui la constituent.

« LE RIEN EMBELLIT CE QUI EST »

Pour en revenir à cette chimie subtile (et grossière, brutale), qui constitue la singularité d'un artiste, je retiendrai d'abord un élément aussi peu scientifique que possible, et que je dirais « l'air du temps ». Baudelaire, dans *le Peintre de la vie moderne,* a développé un certain nombre de propositions extrêmement fines sur ce sujet, et d'abord celle-ci qui me semble bien indiquer ce que je voudrais mettre en évidence : « Le *rien* embellit ce qui est. » Si, comme tout homme, et plus que tout homme, un artiste naît dans « l'air du temps », c'est d'abord parce qu'il ne naît pas seulement tout entier, une fois pour toutes, dans l'ordre des vertus quantifiables qui constituent son héritage (génétique et culturel), mais parce que, dans ce contexte, il tombe en désinence, déclinaison, déviation spontanée, dans le hasard heureux de l'innombrable. Comme on pense bien, ce n'est pas l'Ecole des beaux-arts qui détermine un tempérament artistique, mais un certain nombre d'impondérables par lesquels, plus tard, avec ou sans Ecole des beaux-arts, se forment un caractère et une sensibilité qui ne trouvent d'autre justification d'eux-mêmes que la création artistique. Ces éléments formateurs se mettent en place au moment le plus inattendu, lorsque le futur artiste et son entourage pensent à toute autre chose et sont encore très loin d'envisager quelque avenir professionnel que ce soit. Ainsi découvre-t-on empiriquement qu'entre l'âge de 14 ans et de 19 ans James Coignard est beaucoup plus intéressé par les galeries d'art et par les bouquinistes que par les études. Tout est déjà fait, la partie est engagée, sans que ni lui, ni ses proches ne sachent comment et pourquoi. Ce qui ne veut pas dire que la personnalité qui s'est, progressivement, et quasi naturellement, pourrait-on penser, formée n'a pas, bien au contraire, été impressionnée par tout ce qui, d'une façon ou d'une autre, tendait à l'établir et à la justifier. Et n'est-ce pas d'abord, dans ce que j'ai



dit «l'air du temps», dans ce qui en arrive jusqu'à l'enfant à travers sa famille, ses parents, leurs voisinages qu'une première et imperceptible coloration émotive se fait jour? On l'aura compris, il ne s'agit pas, bien entendu, ici de message direct, mais justement de ce qu'en linguistique on nomme «désinence» («élément variable qui s'ajoute au radical, au thème pour produire les formes d'un paradigme»). «L'air du temps» n'est pas partout également le même; plus ou moins tranquille, plus ou moins orageux, plus ou moins riche en événements divers, il est plus ou moins influent.

Ce que l'on peut, en tout cas, affirmer en ce qui concerne James Coignard, né à Tours en septembre 1925, c'est que l'installation de ses parents à Paris en 1928 situe les premières années de l'enfant dans un climat social et culturel particulièrement riche et complexe. Si l'on s'arrête un moment à la biographie de James Coignard, on ne peut pas ne pas constater à quel point elle obéit, avec une étonnante constance, à ce mode de déclinaison (désinence), de déviation spontanée. Ainsi l'intérêt qu'il manifeste très tôt pour l'art, et qui pourrait le distraire de ses études, le conduit à se présenter à l'Ecole des beaux-arts de Tours, où il ne sera pas admis. Il semble alors choisir la carrière administrative et travaille comme auxiliaire du Trésor à la perception de Langeais; mais, rencontrant à Langeais le peintre Marchand des Raux, réfugié de Nice, il va en sa compagnie peindre sur le motif dans la campagne tourangelle et, comme il le dit lui-même, faire l'expérience des leçons de Cézanne, de Van Gogh, de Gauguin. Ce qui a priori pourrait se limiter à une expérience d'amateur plus ou moins passionné, plus ou moins éclairé. James Coignard reste en effet toujours fonctionnaire de l'administration

des Finances et se trouve muté à la perception de Villefranche-sur-Mer en 1948. Villefranche-sur-Mer où il retrouve son ami Marchand des Raux, et décide alors de s'inscrire aux cours du soir à l'Ecole des arts décoratifs de Nice. Il sera peintre.

IL SERA PEINTRE

De sa visite des galeries parisiennes à l'âge de 14, 15 ans, à la décision qu'il prend à 23 ans à Nice, le parcours n'est pas seulement sinueux, il est curieusement implicitement déterminé (surdéterminé dirait-on). L'adolescent, puis le jeune homme sont travaillés par ce qui les habite et qui s'est constitué dans les aléas d'une biographie et les données mouvantes de l'époque. L'artiste est déjà, et sans doute depuis de nombreuses années, né. Il n'est pas encore un artiste. Les moyens de le devenir se cherchent en lui. Et lui de son côté cherche les moyens de le devenir. L'Ecole des beaux-arts de Tours ? Non. La rencontre et l'amitié d'un peintre ? Oui et non. Il doit encore se déplacer. Quelque chose en lui doit encore se déplacer. Alors les cours du soir à l'Ecole des arts décoratifs de Nice ? Sans doute, peut-être ; ni plus ni moins que tout le reste. Et pourtant le moment est venu par approches et par déplacements successifs, par dispersions et par accumulations, par souvenirs et par oublis, dans le dilemme, le syllogisme disjonctif de la mémoire.

Ce qui frappe, dès les premières œuvres que réalise James Coignard dans les années cinquante, c'est l'étonnant rapport que l'artiste entretient avec la figure. Par l'intermédiaire d'un découpage graphique et quasi linéaire, l'artiste s'engage dans une sorte d'investigation qui n'est pas sans évoquer certaines préoccupations de Paul Klee. Ainsi lorsque Paul Klee écrit : « Il ne vient à l'idée de personne d'exiger d'un arbre qu'il forme ses branches sur le modèle de ses racines. Chacun convient que le haut ne peut être un simple effet du bas. Il est évident qu'à des fonctions différentes, s'exerçant dans des ordres différents, doivent correspondre de sérieuses dissemblances[3]. » On croit suivre ce qui très apparemment préoccupe James Coignard dans la seconde moitié des années cinquante et jusque dans les années soixante. J'entends la sorte d'association et de division qui participent à l'élévation d'un tempérament. James Coignard paraît s'être déjà dégagé de l'optimiste croyance d'un développement progressiste et chronologique de l'art moderne. En homme qui prend explicitement conscience de sa vocation, dans l'immédiat après-guerre, il semble, en un premier temps, très scrupuleusement s'attacher à savoir ce qu'il en est de la sorte de transsubstantiation qui passe des racines à la ramure ; de la richesse du passé, proche et lointain, à la floraison d'un présent susceptible d'assumer l'ensemble des contradictions qu'il porte. Il ne faut pas oublier qu'en ces années cinquante les avant-gardes historiques

FIGURATION ABSTRACTION

sont constituées ; et que pour un certain nombre, il est vrai très restreint, de jeunes artistes, elles comptent désormais au même titre que les formes traditionnelles ou académiques de l'art classique. Comme l'avait bien vu Paul Klee, l'artiste, et plus particulièrement dans une situation aussi exceptionnellement nouvelle, ne fait rien d'autre que de « recueillir ce qui monte des profondeurs et le transmettre plus loin[4] ». Reste, une fois encore, que, si je puis dire, les racines ne sont plus tout à fait ce qu'elles étaient, et que « ce qui monte des profondeurs » n'est plus tout uniment transmissible. Pour ne citer qu'un seul exemple, la dispute entre « figuration » et « abstraction », qui occupe encore, à ce moment, toute une partie du milieu de l'art, cette division n'est pourtant déjà plus tout à fait convaincante. Ce qui explique l'insolite présence des œuvres que James Coignard réalise au cours de ces années. La figure y est reconnaissable, sans pourtant jouer le rôle qu'elle occupe traditionnellement ; et, les lignes qui la définissent étant les mêmes que celles qui l'entraînent dans une variation spatiale où elle tend à se dissoudre, c'est chez James Coignard paradoxalement le « figuratif » qui tend à fonder l'« abstrait ». Je pense ici, entre autres, à telle « scène de labour » *Laboureur*, *Ill. page 8* (huile sur papier), de 1958, et plus certainement encore à cette *Cathédrale* de Paris (gouache) de 1967, *Ill. page 50*.

LA FLÈCHE

Il faut s'attarder sur ce premier aspect de l'œuvre de James Coignard, dont on peut apprécier aujourd'hui le rôle d'élaboration et de quasi-codification des opérations créatrices ultérieures. Dans son aspect le plus immédiat, le plus superficiel ; si l'on considère « la scène de labour » de 1958, on ne peut pas ne pas remarquer le soc de la charrue dessiné comme une flèche pointée vers le rectangle qui entoure l'animal attelé. Et l'on pourrait faire de cette peinture de petit format la figure emblématique de ce qui occupe James Coignard en ces années. Ne s'agit-il pas alors de creuser, et, si je puis dire, de « flécher », un champ pictural assumant les connaissances les plus élaborées et les plus sophistiquées d'une construction spatiale, postcubiste, ici, en quelque sorte, mises à l'épreuve de références classiques (bucoliques) et archaïques (dans le rectangle qui l'entoure, l'animal, le bœuf attelé, n'est pas sans évoquer une des figures de la grotte de Lascaux) ? La flèche, n'est-ce pas, dès cette petite peinture, le signe que l'artiste choisit, comme soc, creusement, visée (action de diriger la vue, le regard) tracée par l'espace : immense et compliqué palimpseste de la mémoire ?

Dès cette peinture de 1958, la figure tend à l'abstraction dans la conversion, explicitement fléchée, des signes. Mais ce qui nous arrête tout d'abord dans les dessins et peintures de la fin des années cinquante, c'est le traitement d'une forme de création dont la méthode, aussi peu volontariste que possible, consiste apparemment à laisser les figures venir d'un fond toujours explicitement plus valorisé que ce qu'il révèle.

Non seulement, comme dit Paul Klee, «l'arbre ne forme pas ses branches sur le modèle de ses racines», mais encore l'arbre (à la fois nourri de l'humus qui monte des racines et de l'air où se déploient ses feuilles) témoigne d'une sélection naturelle à la fois ontogénique et phylogénique: d'une mémoire singulière, spécifique, et d'une mémoire de sa race, de son espèce.

Pour abandonner cette métaphore de l'arbre, je dirais que ce qui frappe dans ces œuvres de James Coignard, c'est la façon dont l'artiste semble laisser venir, à travers les données d'une mémoire individuelle (biographique), toutes les données du vaste champ des réminiscences inconscientes, fusion chimique et alchimique, sorte de bombardement atomique, qui constituent dans ses profondeurs la coloration sensible d'un caractère.

Dans cette «scène de labour» *(Laboureur)* de 1958, les éléments rythmiques d'une organisation spatiale de type postcubiste, la réussite de l'abstraction par synthèse des figures qui tendent au signe symbolique, les références stylistiques et de manières ne procèdent pas par accumulation délibérée et consciente, mais participent de la ligne mélodique, chromatique qui dirait-on les rêve. Toutes les œuvres de la décennie 1958/1968 dégagent ce sentiment, d'une ligne de sensibilité ininterrompue et qui se prête aux mouvements spontanément inspirés de l'ouverture et de l'abandon des figures qu'elle évoque, qu'elle contourne, qu'elle associe et assimile (à peine précisé) à un nouveau projet. Il y a dans cette partie de la carrière de James Coignard quelque chose que l'on pourrait penser dans l'ordre de la recherche du temps perdu et du temps retrouvé, si «l'effet de recherche» n'était pas trop connoté rationnellement. Pour être, je ne dirais pas plus précis mais plus juste, il faut essayer de penser ce que prépare cette période selon un mode non de «recherche du temps perdu» (de surgissement du temps retrouvé, c'est-à-dire de l'œuvre, dans le cadre de la recherche du temps perdu), mais selon un mode d'abandon au temps perdu, de surgissement du temps retrouvé; c'est-à-dire de l'œuvre, dans l'abandon à toutes les fluctuations du temps passé, du temps perdu. L'image, peut-être la plus significative de cette méthode qui n'en est pas une, représente un couple, *Ill. page 43* (dessin à l'encre de Chine, 1960), massivement découpé par l'obscurité qui l'environne. Le fond noir s'éclaircit plus ou moins pour relever les figures qui, trait de plume, paraissent sortir et naître de ce fond lui-même. Sans nous attarder sur la beauté graphique de ce trait, qui vaut comme incision, on ne peut pas ne pas être arrêté par le partage ambigu de l'ombre (de la nuit) et de la lumière (du jour) qui donne un troublant caractère aux figures imposantes et fantomatiques. Un décor se dessine dans l'encre, à gauche de la feuille, et, à droite, les lacis d'une écriture avant la lettre. La réussite de l'œuvre (de petit format) tout d'abord nous échappe: trop simple et trop

UNE ECRITURE AVANT LA LETTRE

complexe. On tente de saisir les figures, mais leur présence vaut pour une absence. Elles s'imposent de leur retrait. Et c'est finalement le fond (et pas seulement la richesse du noir profond qui le constitue) et ses transparences enfouies qui nous retiennent et nous entraînent. Nous sommes partie prenante d'un effet d'apparition par enfouissement. Apparition de la figure et de la lumière, par enfouissement de la figure et de la lumière, dans un fond secrètement baptismal. Définition des caractères dans l'océan nocturne et polymorphe d'une graphie qui vient à la conscience présente comme richesse non point tant de la mémoire que de ses oublis.

LES ANNÉES 1960

Si l'on cherche à repérer ce qu'il en est alors des influences qui pourraient marquer ce moment de la carrière de James Coignard, on se trouve placé devant une même complexité d'analyse. Certes, le couple (dessin à l'encre de Chine de 1960) peut évoquer le Picasso néo-classique des années vingt, alors que la même année certaines autres œuvres ne seront pas sans faire penser au Braque de l'immédiat après-guerre; mais les *Nus sur fond bleu*, *Ill. page 45* (gouache de 1966), ne semblent-ils pas rappeler quelque fresque de la villa des Mystères à Pompéi? Et que penser du *Mariage du grognard*, *Ill. page 52* (peinture sur toile de 1968), qui ne peut pourtant que très indirectement être, rapproché de Baj. Et, toujours en 1968, ce très beau dessin de *Paysage* n'est-ce pas d'abord Klee qu'il suggère? Le tissu serré des références, que l'on peut croire à un moment ou un autre opérationnelles, est proprement inextricable. Tout simplement parce qu'elles ne sont jamais présentes comme ajout, phénomène extérieur à l'inspiration de l'artiste (venant en quelque sorte pallier un défaut de cette inspiration), et parce qu'il est impossible de les détacher du réseau complexe d'expériences hétérogènes dans la diversité singulière desquelles elles tendent à se dissoudre, pour n'être plus que la coloration diffuse d'un climat culturel. C'est là un point suffisamment important pour que l'on s'y attarde et que l'on s'emploie autant que possible à le préciser.

Ce que je cherche à mettre en évidence ici, dans cette première partie de l'œuvre de James Coignard, c'est la fluidité mouvante des formes de l'inspiration créatrice. Aux noms que j'ai été amené à citer devraient s'en ajouter un nombre considérable d'autres, et si considérable sans doute qu'il serait non seulement absurde d'en dresser la liste, mais encore que cette liste tiendrait à rendre inutiles et non avenus les noms déjà avancés. Supposez que s'ajoute aux œuvres que nous avons considérées jusqu'à maintenant le magnifique dessin de cette *Main*, *Ill. page 42* (de 1958), dessin que l'on ne peut voir sans penser à Grünewald; et supposez que l'on crédite l'artiste d'un savoir sensible, susceptible d'occuper tout le terrain qui sépare le peintre d'Issenheim des plasticiens du XX^{e} siècle; nous nous trouverions alors devant une équation d'une ampleur telle que prétendre la maîtriser aurait quelque

chose d'absurde. Aussi bien n'est-ce pas d'abord de maîtrise dont il s'agit. Ni d'une accumulation raisonnée de savoir et d'expérience. Mais d'un phénomène, que nous pouvons reconnaître aujourd'hui comme appartenant spécifiquement à la seconde moitié de ce XX^e siècle, et dont rares sont ceux qui en ont explicitement, ou implicitement, pris conscience. Or l'œuvre de James Coignard me paraît justement se situer dans cette conscience implicite. Non plus addition chronologique de connaissances dirigées vers un objectif commun, mais fond, terrain, terreau (humus) d'éléments culturels aussi bien traditionnels, familiers, coutumiers que transgressifs, excentriques, exotiques, étrangers; travaillant et travaillés par les hasards heureux, ou malheureux, de leurs rencontres.

Que tel ou tel moment de l'œuvre, telle ou telle particularité, de ce que l'on peut dire un bouillon de culture, surgisse, cela ne signifie pas bien entendu que ce qui surgit soit de l'ordre de l'influence, mais cela signifie plus précisément que le terrain est alors momentanément en gestation d'un effet dont la manifestation ponctuelle doit être considérée comme l'épiphénomène, le symptôme avant-coureur.

A regarder la production de James Coignard entre 1958 et 1968, on assiste progressivement à la levée d'un nombre de plus en plus grand et de plus en plus complexe d'éléments, surgissant, plus ou moins spontanément, d'un fond commun qui les excède et que le peintre s'emploie plus essentiellement à retenir. N'aurions-nous que les œuvres de ces années, nous pourrions affirmer qu'une des préoccupations de leur créateur consiste à ne jamais privilégier la figure (la forme) par rapport au fond, et même à se servir de la forme pour valoriser le fond, le plan général de la pièce, l'ère originelle de l'inspiration (cf. entre autres l'encre de Chine de 1960 que j'ai baptisé «couple»).

Mais déjà, à bien regarder les œuvres de 1968, on constate que James Coignard commence à traiter différemment les éléments d'organisation et de construction qui tendraient à imposer leur caractère et à définir trop ponctuellement l'espace de référence globale où ils apparaissent. Que se passe-t-il donc en 1968 qui fasse de cette année une période apparemment charnière dans la carrière de l'artiste? J'aurais personnellement tendance à penser que l'emploi d'une nouvelle technique, la gravure, joue, à ce moment, un rôle important dans la façon dont James Coignard considère son œuvre, et dans l'évolution de celle-ci. C'est en effet en 1968 que James Coignard a l'occasion de lire sur manuscrit le minutieux traité d'Henri Gœtz sur *la Gravure au carborundum*[5], et qu'il ajoute à son activité d'artiste peintre celle de graveur. L'une des toutes premières, si ce n'est la première gravure, réalisée selon la technique du carborundum le *Cavalier à*





CAVALIER À L'ÉTENDARD

l'étendard (mai 1969, Sonet éditions, Stockholm) qui fixe l'art primitif viking, l'art populaire de Scandinavie et d'incontestables réminiscences de l'art byzantin, dans l'ordre de l'imaginaire du peintre... cette gravure peut, selon moi, jouer le rôle de la plaque sensible et révélatrice des peintures et dessins qui lui sont contemporains.

Si l'on songe que contrairement au dessin et à la peinture, la gravure implique la pensée d'un certain nombre de manipulations, propres à son édition et à la réalisation de multiples, on conviendra que le rapport que l'artiste entretient avec la surface du support (quoique voisin de la feuille de dessin ou de la toile à peindre) se trouve entraîner une opération mentale susceptible d'éveiller, de faire venir à jour, de façon nettement plus explicite, des questions jusqu'alors traitées implicitement ; et notamment la question du rôle de ce support qui, une fois travaillé, se transforme en décoration spatiale, ou en fond susceptible de réaliser (valoriser) la dimension de la figure.

LE SUPPORT LIBRE

Cette multitude d'opérations qu'implique la gravure accentue incontestablement la question du support. La gravure achevée se présente sur un support de papier, toujours plus ou moins souple, alors qu'elle fut travaillée sur un support obligatoirement rigide (cuivre, zinc, aluminium, tôle, etc.). Enfin, et c'est ce qui me semble ici pouvoir être considéré comme particulièrement déterminant, la gravure au carborundum permet le nettoyage des planches de telle façon que le même support soit indéfiniment réutilisable pour d'autres nouvelles œuvres (Henri Gœtz écrit et souligne parmi les avantages des procédés de la gravure au carborundum «les supports indéfiniment réutilisables... L'effacement d'une gravure rendant le support libre pour une suivante[6]...»). Si chaque œuvre originale (dessin, peinture) immobilise, une fois pour toutes, son support, c'est sur le même support que se réalisent une multitude d'œuvres gravées pourtant toutes différentes les

unes des autres. Selon l'anecdote que l'on attribue à Michel-Ange, la sculpture est déjà dans le bloc de marbre, il suffit de la trouver. Et l'on peut généraliser cette perception de la création artistique en disant que le dessin est déjà dans « le vide papier », comme la peinture est déjà dans le blanc de la toile, il suffit de les faire apparaître. Ce qui me semble dès le début une méthode propre à l'art de James Coignard. Mais, il faut maintenant imaginer ce procédé de création (la gravure au carborundum) qui suppose que tous les dessins, toutes les peintures apparaissent sur la même feuille, sur la même toile, sur la même plaque. L'artiste, bien entendu, n'y pense pas forcément lorsqu'il travaille, mais il est impossible que sa mémoire ne garde pas trace, d'une façon ou d'une autre, des multiples formes et figures, déjà apparues sur cette plaque au moment où, la surface étant redevenue vierge, il s'emploie à en faire surgir de nouvelles.

Pour le peintre, qui ne s'impose pas un sujet ou un thème, on peut supposer qu'à chaque fois, à chaque moment, l'univers tout entier peut surgir de la surface de toile blanche qu'il contemple avant de l'entreprendre. Tout est possible, et de ce tout possible se dessinent progressivement la transformation et la qualification du support en une œuvre. Mais lorsque l'artiste travaille sur le même support et que la diversité des possibles apparaît et s'inscrit toujours sur le même support? Pense-t-on que l'artiste n'aura pas, d'une façon ou d'une autre, tendance à reconnaître dans cette surface, sur laquelle il réalise les œuvres les plus diverses, le fond sans fin, le fond sans fond, des opérations chimiques de son univers; et qu'il ne s'attachera pas de plus en plus à révéler et à qualifier les richesses diverses, infinies, de la fusion des matériaux et des mémoires accumulées au fond, dans le puits sans fond, de cette surface; fût-ce aux dépens de la définition de telle ou telle figure singulière?

A PARTIR DE 1969

Il est, en tout cas, incontestable qu'à partir de 1969 l'œuvre de James Coignard prend de plus en plus délibérément en compte un mouvement qui la conduira, progressivement, à une définition formelle de ce qu'il dit lui-même « les univers superposés[7] », ou encore « la bivalence de l'homme: individu - entité[8] ».

CAUSA MENTALE

Le *Paysage*, *Ill. page 60* (peinture sur toile 92 × 65 cm), réalisé justement en 1969, conserve encore quelques caractéristiques explicitement référentielles (une ligne horizontale qui séparerait le ciel de la terre — un ensemble de signes plus ou moins géométriques qui ne sont pas sans rappeler l'architecture vénitienne) mais déjà l'ambiguïté des formes, des figures, et de la disposition spatiale trouble toutes trop précises définitions de l'œuvre. James Coignard déclare: « J'aime l'ambiguïté comme tremplin de l'imagination[9] ». Cette déclaration s'applique parfaitement à ce *Paysage* de 1969. Ce *Paysage* est d'abord une « causa mentale », il participe du mouvement de réminiscences et oublis

PAYSAGE STRATIFIÉ

que traite la mémoire sensible. Voyez le *Paysage stratifié*, *Ill. page 57*, peint la même année. Le titre ne témoigne-t-il pas de la connaissance qu'a l'artiste du mouvement qui désormais commande son œuvre? «Stratifier», de «stratum»: chose étendue, signifie encore disposition par couches superposées, disposées en strates. Ce qui tend à déréaliser toute association de l'horizontale, qui se trouve en haut de la peinture, avec une éventuelle référence naturaliste; mais, surtout, et avant toute chose, à nous proposer la peinture comme mise à plat, dans l'étendue d'un volume d'éléments superposés et faisant sens dans cette superposition (dans l'accumulation de ses strates); avant de faire sens frontalement comme objet de mémoire (peinture de mémoire ayant, à l'occidentale, la fonction que peut avoir pour les Orientaux ce que l'on dit les «pierres de rêves»). La détermination et l'engagement de l'artiste sont ici tels que le sens de la superposition, qui peut être assimilée à la construction architecturale des barres noires occupant en hauteur les deux tiers de la peinture, se présente comme un idéogramme géant soumettant, au surgissement de son écriture paysagée, toutes suggestions de figures.

L'artiste aborde définitivement au continent, connu et inconnu, familier et étranger, d'où lui est venue, et où il trouvera désormais l'inépuisable matière de son inspiration. Non point un pays réel. Non point un pays imaginaire. Mais un pays qui ouvre les limites du réel sur l'infini de l'imaginaire; le pays de la peinture derrière la peinture, du dessin derrière le dessin, de la couleur derrière la lumière; le pays des anarchies et des lois stratifiées de la mémoire. Ce pays du temps lointain et proche de la mémoire, d'une mémoire, d'un volume, d'un bloc de mémoire qui se sait aussi riche de ce qu'il oublie que de ce qu'il retient.

Ainsi se constitue dès la fin des années soixante et le début des années soixante-dix ce que l'on peut dire le vocabulaire formel de James Coignard. On retrouvera dans des œuvres de 1987 une structure de signes voisine de celle qui constitue le *Paysage stratifié* de 1969. Et l'organisation d'une peinture comme *la Rue* *Ill. page 71*, qui date de 1970, diffusera son programme sur un très vaste ensemble de la production de l'artiste dans les années qui suivent. Si se pose alors la question de l'abstraction, elle ne se pose pas dans le duel figure/abstraction. Jusqu'à aujourd'hui les titres des tableaux sont encore plus souvent pris dans ce double jeu d'abstraction et d'évocation de la figure. Il est étonnant de constater à quel point *la Rue* (de 1970), se retrouve dans le *Bleu-Rouge en structure* de 1982. A partir du début des années soixante-dix commence ainsi à se mettre en place un vaste et complexe système de reprise, évocation sous la forme d'une sorte de structure chorale avec répons. Une vue globale de l'ensemble de l'œuvre ne présenterait pas une