

## Yves Schemoul. Imager le secret, sécréter l'image

Rencontrer l'œuvre d'Yves Schemoul et céder à son mystère. Sa *camera calda* est une chambre des secrets, un *secretarium*, un espace isolé, *séparé* du monde commun, où des objets-signes muets retiennent leur sens et se posent en énigmes. En se référant au *Locus Solus* de Raymond Roussel, il en fait le lieu de tous les prodiges, un paysage en métamorphose tour à tour cabinet de toilette, boudoir, salle de torture, asile, antichambre, tombeau ou salle des poisons. Elle renvoie aussi à l'espace mental qui, des profondeurs de l'inconscient aux confins de la mémoire, a lui aussi ses zones d'ombre et ses angles morts. Y pénétrer revient à s'orienter à l'aveugle et à construire son propre réseau de sens, en associant formes et matières par ricochets ou par échos, en se heurtant aussi à des impasses ou à des résistances. Même reproduite sur plan (*Camera calda project*), la topographie fantasmagorique se prête à désorientation, tout chemin narratif n'y étant jamais que provisoire. La façon qu'a Yves Schemoul d'isoler les éléments plastiques, de creuser l'écart entre eux pour les rendre plus secrets, s'interprète alors comme une invitation à créer du lien par-delà leurs cadres. Le rouge s'est imposé dans son œuvre comme le moyen par lequel faire circuler le sens. Le choix du monochrome, qui inclut des nuances (magenta, vermillon, cuivre, corail ou encore sanguine), donne à l'installation une dimension immersive qui fait de la couleur le milieu conducteur par lequel le secret se rend communicable. Par-delà l'opposition binaire entre le caché et le divulgué, le secret se donne à voir sans révéler son contenu, à l'image d'une enveloppe ou d'une boîte scellées qui lui confèrent un visage tout en le parant d'un voile. Le détenteur du mystère reste lui dans l'ombre : « l'espion, le voyeur, le maître-chanteur, l'auteur de lettres anonymes, disent Deleuze et Guattari, ne sont pas moins secrets que ce qu'ils ont à découvrir »<sup>1</sup>. Aussi Yves Schemoul s'engage-t-il à couvert dans ses pièces. Toutes portent en effet la trace d'un événement intime dont l'origine ne sera jamais dévoilée au public. Cette discrétion autobiographique, la rétention des motivations subjectives de l'artiste, en fait une œuvre à clefs qui n'hésite pas à emprunter ses références à la mystique, à l'ésotérisme ou à l'histoire pour complexifier son système herméneutique. Depuis sa première exposition *Codex Saint-John Perse* (1988) jusqu'au projet *Camera calda*, développé depuis 2013, le souvenir intime est souvent recouvert par la mémoire collective, qu'il s'agisse de convoquer la cuirasse d'un officier trouée par un boulet à la bataille de Wagram ou la mystique de la création kabbalistique dans la *Porte séphirothique*. Souvent même, ces mémoires sont plus intimement liées entre elles, comme dans la figure du Caravage, possible alter-ego de l'artiste.

La forme minimale de ses œuvres entretient sagement le mystère. La sobriété et la simplicité formelles ont ici valeur de litote, il s'agit de montrer peu pour suggérer ce plus qui est dissimulé. Dans le secret comme dans l'œuvre minimaliste, le contenu est toujours « trop grand pour sa forme », de même que le champ de ses expériences auxquelles il se prête excède le médium qui en est le signe. Yves Schemoul procède en ce sens à des gestes de soustraction ou d'évidement qui neutralisent le plan de représentation pour mieux le prêter à une multiplicité de perceptions. Aussi opaques que réfléchissants, autant offerts à la vue qu'insaisissables, les papiers sérigraphiés de la série des *Ecrans*, des cadres unis aux teintes pâles, diaphanes, changent subtilement d'apparence en fonction de la lumière et des déplacements du spectateur. Ils se dévoilent ainsi sans jamais entièrement se donner. Dans les *Ecrans-Médium*, ce jeu de nuance chromatique, qui dynamise la forme, est complété par la mise en place d'un rebus, qui motive un processus d'interprétation. Yves Schemoul associe aux écrans des symboles, des formes libres, géométriques ou semi-figuratives qui composent une nouvelle équation plastique, un principe qu'il reprend notamment dans l'accrochage déstructuré des petits éléments (scan, dessins, photographies et objets) constitutifs du *Mur nord reconstitution*. Dans les deux cas, ces ensembles semblent seuls posséder la clef de leur résolution. Admirateur des *Black Paintings* de Frank Stella, l'artiste le rejoint sa définition de l'art comme système autoréflexif et autodéfini. Son *Miroir fumant* est l'exemple même d'une œuvre qui se regarde elle-même quand elle se donne à voir, au risque de paraître fumeuse. Elle reflète la lumière mais ignore le monde extérieur, elle est bombée mais semble repliée sur elle, elle laisse voir une profondeur infinie mais ne se laisse pas pénétrer. Le secret, par définition, ne se réfère qu'à lui-même.

Avec *Camera calda*, l'influence minimaliste cède le pas à un post-minimalisme chaud et incarné, qui évoque plus franchement le corps. Le rouge, couleur des sécrétions sanguines, devient le milieu dans lequel baignent les secrets fantasmagoriques. Couleur du désir, de la violence, de la colère ou de la passion, le rouge est une couleur humorale qui confère à l'espace une charge érotique. Des formes vulvaires, brodée sur une robe en organza, dessinées dans des peintures imprimées, une stèle *Lôlita* en résine ou les *Restes* en forme de semence trahissent à n'en pas douter des désirs cachés. Le corps est également évoqué de manière visible dans la sculpture en résine *Spina*, une colonne vertébrale déliquescence, ou dans les dessins de coraux, des formes biomorphes qui renvoient à une structure rhizomatique commune aux réseaux veineux, nerveux ou synaptiques. *Camera calda* est enfin hantée par le thème de la blessure, que l'on pense à la cuirasse trouée de Wagram ou au dessin *Sfregio*, un terme

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 351.

italien qui signifie « blessure d'honneur, incision, griffure ». Reproduit selon la graphie du maître italien, trouvé dans une lettre de 1601, le mot fait référence à l'épisode d'une rixe à laquelle il a participé. Yves Schemoul porte l'incise mentionnée à la hauteur d'un geste plastique en choisissant de marquer son support à la plume. Engagé dans un duel silencieux avec le papier, il l'affecte comme il le blesse et trace son trait comme on porte un coup d'épée. Celui que la pratique de l'art a pu un temps rendre malade, le sang intoxiqué lors de ses premières sérigraphies, tient peut-être là sa revanche.

Du fantasme au fantôme, du corps à l'image, il n'y a ici qu'un pas. Des images diaphanes qui transpercent le papier, un reflet figé dans une ondulation résineuse, du papier sérigraphie qui fait écran, *Camera calda* réunit des apparitions. Référée à un instrument optique, la *camera obscura*, elle affiche son ambition de spatialiser le processus de formation de l'image, rétinienne ou mentale. Aussi photographique que picturale, l'installation ramène la pratique plastique d'Yves Schemoul à une technique de révélation, à un procédé de mise en image qui conserve toujours une part secrète. Dans *La Salle de la coupe*, un bain rouge posé au sol évoquant celui du photographe, présente ainsi une surface résineuse soufflée, figée dans une ondulation, qui trouble le dessin de la coupe du Caravage qui s'y reflète et en empêche la pleine reconnaissance. L'apparition est toujours ici contrariée, aussi insaisissable qu'un fantôme. L'investissement du médium photographique, au sens propre et figuré, permet d'ailleurs à Yves Schemoul d'appuyer une possible lecture ésotérique de son œuvre, qui renoue avec l'*Image Fantôme* d'Hervé Guibert<sup>2</sup>, à sa définition en « micro-expérience de la mort » chez Roland Barthes<sup>3</sup>, en passant par son emploi dans le spiritisme. Le secret de l'image, c'est sa façon de retenir dans le champ du visible ce monde invisible qui sans elle disparaît. Les images d'Yves Schemoul tiennent en effet du secret parce qu'elles en incarnent le paradoxe, celui de se dire dans l'absence qu'elles désignent, suivant les mots de Louis Marin pour qui il « ne se constitue tel que de sa disparition ; il ne s'écrit qu'au futur antérieur, au mieux, à l'imparfait »<sup>4</sup>. Parce qu'elles montrent qu'elles cachent quelque chose à la vue, parce qu'elles portent au présent un passé inconnu, ses pièces ne peuvent prétendre à l'élucidation sans dans un même temps se compromettre. Alors se résoudre à l'évidence : la dire, c'est déjà la trahir un peu.

Florian Gaité

---

<sup>2</sup> Hervé Guibert, *L'image-fantôme*. Paris, Editions de Minuit, 1980.

<sup>3</sup> Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*. Paris, Gallimard, 1980, p. 129.

<sup>4</sup> Louis Marin, « Logiques du secret ». *Traverses*, 1984, n°30-31 : Le Secret, p. 60.