

## Le monstre e(s)t le territoire

« Il est le pacificateur et l'arpenteur de la terre, il foule même la surface des eaux (...). Non plus le Dionysos au fond, ni l'Apollon là-haut, mais l'Hercule des surfaces, dans sa double lutte contre la profondeur et la hauteur : toute la pensée réorientée, nouvelle géographie. » Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p.157

C'est un peu comme s'il fallait, pour retourner l'épiderme de la peinture de Julien des Monstiers et accéder à sa profondeur, se laisser glisser le long de la surface elle-même vers l'espace négatif où elle s'inverse, à l'image de ces étranges « limaces » de pâtes, petites excroissances organiques, qui semblent tout à la fois remonter des vides de la toile et y disparaître.

Lorsqu'il évoque son travail, Julien des Monstiers parle d'ailleurs volontiers de « surface monstre », jouant sur le double sens du mot « monstrum », qui désigne à la fois le monstre et le prodige : la surface y devient une profondeur étalée, sans hiérarchie spatiale, une tapisserie sans début ni fin, faite d'une matière à la fois rêche et précieusement tactile, savant mélange de planéité et de relief. Le tableau lui-même est le résultat d'un long processus de tramage, d'empreintes laissées par des surfaces sur d'autres surfaces. Sa méthode est inusuelle et indirecte : la toile n'est pas en effet peinte avec des pinceaux, à l'exception de quelques biffures ou fondus réalisés à la brosse, mais créée à partir d'une série de transferts de peinture sur différents supports. Le motif est tout d'abord peint sur une surface, le plus souvent au sol, puis transféré sur un film que l'artiste applique ensuite sur la toile pour l'y « imprimer », évoquant le tirage photographique par contact ou le polaroid : c'est au moment où Julien des Monstiers applique cette seconde matrice de l'image sur le fond que commence véritablement l'acte de peindre, initiant une série de décisions en partie intuitives : où presser le motif ? Quand retirer le film ? Et comment ? La peinture se fait ainsi, au sens propre, révélation et enregistrement de traces multiples, puisque c'est en retirant le voile qui recouvre la matière picturale, elle-même trace, que le motif peint apparaît, et que se forme la texture spécifique de ses toiles, comme dans un dialogue entre la

planéité produite par l'écrasement et le relief créé par l'arrachement.

Le fantasme qui traverse ici la peinture de Julien des Monstiers est celui de l'image première : le voile de Véronique ou le Saint suaire, que l'on définit comme « achéiropoïètes », c'est-à-dire non fait de main d'homme. Le modèle pictural serait alors celui d'une peinture apte à s'auto-engendrer, contenant en elle-même son propre principe de croissance, son entéléchie, comme un organisme vivant : la récurrence du végétal (roses, branches, ronces etc.) qui envahit l'espace de la toile n'est donc pas fortuite et dépasse le simple motif décoratif, car le jardin se fait littéralement corps de matière, petit univers en expansion portant dans sa profondeur une naissance fabuleuse : on pense à « l'hortus conclusus » des peintures de l'Annonciation, symbolisant le corps de la Vierge, à la fois clos au monde et « déclos » (pour reprendre le concept développé par Jean-Luc Nancy dans sa *Déconstruction du christianisme*) par le Dehors qu'il porte et contient, le dieu invisible.

C'est à l'infini que s'ouvre tout entier le microcosme de Julien des Monstiers, jusque dans le jeu des contraires, devenus indécidables : le bleu du ciel (ou bien est-ce celui de la mer ?) ouvre sur un vide aveuglant, l'orange solaire brûle la rétine, tout vibre et frémit comme le miroir d'une eau soudain troublée. La surface, haptique et générative, et le corps fabuleux qu'elle recèle s'engendrent d'un même mouvement. La production physique de la surface induit en même temps une profondeur métaphysique, la limite physique un illimité ontologique. Ainsi ce tramage progressif, qui sait si bien jouer de la mimesis pour s'en jouer (la texture de la toile est elle-même factice, résultat de l'application d'une texture sur un fond lisse) n'est-il pas le simple résultat d'une répétition de motifs identiques, mais bien d'une stratégie destinée à produire des copies faussées, des simulacres, échappant au rapport normé de reproduction d'une « bonne copie » subordonnée à son modèle. On pense ici à l'opposition entre le simulacre et la copie où Gilles Deleuze voit dans *Logique du sens* le cœur de la machine platonicienne : une copie est une image

dégradée du modèle initial, de l'Idée, mais elle reste pour Platon acceptable tant qu'elle entre dans un rapport de soumission au modèle ; le simulacre, en revanche, veut prendre la place de la réalité, il sort du cercle du même pour devenir « autre » absolu, et doit ainsi être refoulé dans les profondeurs. Il est le principe de dissemblance dans sa pureté, le véritable monstre des surfaces, le diable dans la peinture.

Or la méthode de Julien des Monstiers consiste précisément à laisser l'illimité remonter à la surface pour en faire proliférer le principe de croissance, car le monstrueux est par essence ce qui croît sans norme et sans limite, du haut vers le bas et de la profondeur à la surface. En effet, lorsque l'artiste applique ses motifs, qui se répètent comme un « all over » sur la toile, il veille à ce qu'ils ne soient jamais exactement identiques, en changeant la forme, la direction ou les reliefs de l'empreinte par exemple : ainsi le principe de dissemblance peut-il opérer à l'intérieur de l'identité, écartant sans cesse le semblable de lui-même et ouvrant ainsi vers un autre du même, qui est aussi un inconscient des formes.

Les apparences restent donc nos seuls guides, mais c'est en fin de compte vers le monde des ombres qu'elles nous conduisent. Julien des Monstiers peint comme l'on rêve : dans ses toiles le fond se presse à la surface pour s'y imprimer et s'y fondre, de même que dans le rêve tout n'est qu'impression et indistinction de plans. Ce sous bassement et cette profondeur, nul désir de peindre n'y échappe vraiment et Julien des Monstiers ne cesse lui-même d'y retourner, pèlerinage mental vers cette grotte qu'il a peinte un jour, lieu où convergent tous les filaments qui trament sa surface, nœud peut être de ce mycélium dont parle Freud dans *L'Interprétation des rêves*, qui constitue « l'ombilic du rêve, le point où il se rattache à l'inconnu ». Dans cette peinture aux gris très épurés la paroi d'une grotte est représentée frontalement, sur laquelle on distingue des signes griffonnés, des caractères indéchiffrables, comme les mots d'un langage futur ou très ancien, éclairés par le halo d'une lampe

torche, à la fois mur de prison, lieu indistinct et univers pariétal, qui nous ramène aux premières représentations humaines et au monde des spectres. La surface visible se nourrirait ainsi de ce terreau inconscient, s'entremêlerait aux filaments de cet ombilic du rêve, profondeur monstre qui répondrait à la surface monstre, en constituerait l'espace négatif parce qu'elle serait tissée des filaments du même mycélium. Est-ce alors vraiment un hasard si Julien des Monstiers, comme dans un rituel dont la signification lui est personnelle, aime peindre régulièrement un champignon ? David Lynch confiait qu'il pensait toujours à un canard lorsqu'il peignait. Pour quel Minotaure secret, quel rêve de limace, a donc été construit le labyrinthe monstrueux et fabuleux de Julien des Monstiers ? Nous ne le saurons jamais vraiment. A la fois Sphinx et « Hercule des surfaces », l'artiste reste ici le seul architecte de son territoire et le maître des énigmes qu'il ne connaît pas encore.

Août 2014 - Victor Mazière