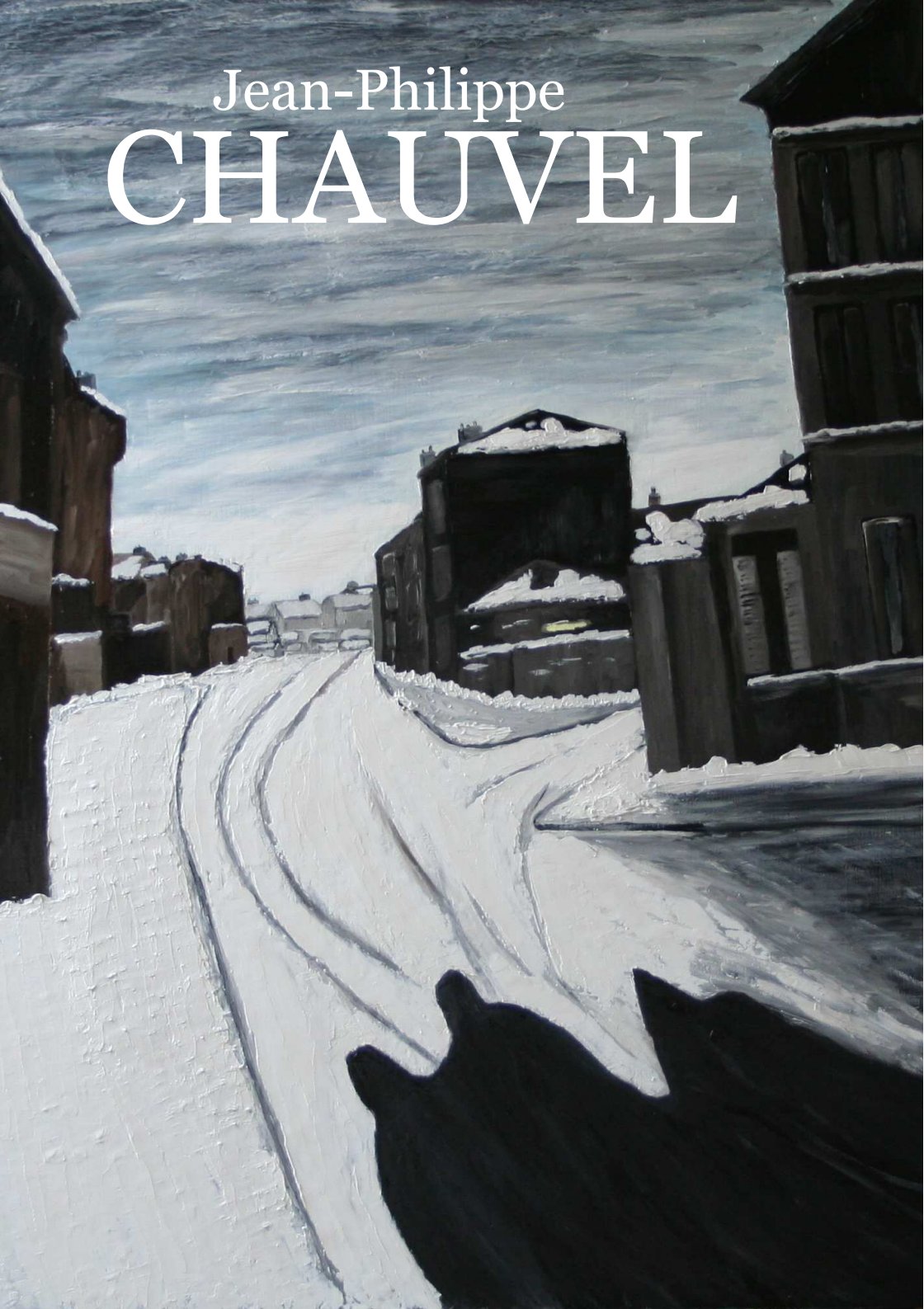


Jean-Philippe  
**CHAUVEL**





Jean-Philippe  
CHAUVEL

## JEAN-PHILIPPE CHAUVEL

### ou les trajectoires d'une création

On ne croit pas si bien dire lorsque, sollicité par le regard que l'on porte sur l'opus pictural de Jean Philippe Chauvel (et en ricochet, par ce que cet acte nous renvoie), on considère la diversité des trajectoires qu'emprunte la création - mystérieusement mais de manière par elle intimement rationalisée.

C'est que chez ce peintre nouveau venu tout est à la fois mystère et clarté du cheminement.

Mystère parce que dans la première partie de son existence ni sa formation initiale ni ses activités ne le désignaient comme devant s'exprimer par la peinture – du moins, rien de visible, aucun signe lisible, ne décelait la vocation : son chemin de vie était celui, sage et honorable, d'un individu immergé dans des activités pratiques.

Mais en même temps, à l'apparente simplicité des choses se mêlait la complexité d'une profession précise qui l'impliquait dans une forme de production filmique longtemps considérée comme mineure mais qui a acquis ses droits de noblesse : la création de messages iconographiques destinés à la publicité.

Ce métier le formera à regarder – s'entend, ici, au sens optique du mot - à saisir par le regard ce qui se voit et, à l'une des imprévisibles et pourtant à l'avance fermement tracées trajectoires, à choisir de grand ahan la matérialisation la meilleure, la concrétisation la plus efficace de ce que son esprit percevait en son apparence définitive : apprentissage à l'ascèse, pour reprendre le sens originel du mot grec : l'exercice d'un athlète qui s'entraîne.

Et ici, la gymnastique qui consiste à passer du virtuel ou, mieux, du latent dans le tréfonds du conscient au réel figuré noir et blanc (sinon chromatisé) dans l'image.

Formation peu consciente mais qui se décèle dans la manière dont Chauvel découpe dans l'espace de sa toile son propre espace d'expression, qu'il s'agisse d'un moment d'expression figurative inscrit dans la durée ou de l'éclat émotionnel d'une fugace abstraction où rien n'est et où pourtant tout existe.

De la sorte, le support matériel aux dimensions finies n'est plus rétréci à ses limites mais devient bel et bien un fragment de l'espace pictural possible que l'œil du peintre VOIT et sur lequel il agit comme révélateur, à la manière dont la chimie permet de visualiser le latent d'une photographie argentique.

En ce sens, et jusque dans la thématique exposée, telle par exemple celle du paysage urbain, que la banalité risquerait d'entacher, Chauvel est moderne.

Et sa modernité ne réside pas dans l'observance des modes éphémères mais dans la mise en œuvre permanente de contradictions entre le bon usage de l'espace du mensonge qu'est la représentation picturale quelle qu'en soit la modalité, et la tension à vouloir rendre la vérité de l'émotion (il n'est pas question ici de sincérité : l'acte de peinture l'implique forcément, à moins d'avilissements mercantiles).

Nous disons : espace du mensonge qu'est la toile, puisque personne n'a jamais cru un instant que la peinture pût représenter la réalité, se targuât-elle d'être réaliste, de même que nul ne pourrait s'imaginer que la carte géographique est autrement que la codification convenue d'un pays (la carte n'est pas le territoire ; le mot chien ne mord pas, enseignaient les maîtres avant l'imposture du virtuel donné comme équivalent du concret).

Reste pourtant que parmi d'autres, un des chemins de l'exploration de Chauvel le ramène souvent à la ville ou au paysage.

Ce n'est pas le seul parcours, mais dans ses toiles on se promène dans des ensembles architecturaux qui possèdent du moins en apparence les traits de l'urbanité : fractions d'errances à travers des rues, esquisse en projection frontale de l'ensemble d'une ville.

Les reproductions des tableaux dans les pages qui suivent autorisent à valider cette constatation.

On vague dans la Lagune, on erre dans Venise, par exemple, de palais en palais nommément désignés (pages 26-30), la Piazzetta, le long les canaux (pages 23-24) ; mais encore, dans des lieux inconnus ou plutôt, volontairement non référencés, et cette fois la toile, au trouble de l'anonymat ajoute l'inquiétude engendrée par certains titres : Sueurs froides (couverture) ; Vingt-deux (page 8) ou l'intimidant Post concerto (page 13).

Cela paraît, à première vue, anodin – reposant, tiens c'est agréable ces tons pastellisés de Ca' Corner et de La Salute ; San Giorgio Maggiore est un ravissement rose et la douceur de la Riva degli Schiavoni (page 31)...



Tonalité uniforme ? Manière univoque de l'artiste qui s'est installé dans la niche de la maturité ? Naïveté, pour ne pas dire innocence, de débutant (que Chauvel n'est pas) ?

Non certes : je connais des toiles de Chauvel où des fleurs d'un rouge insolent explosent au milieu des verts agressifs, en une fantasmagorie du spectre solaire estival et de vibrations sensibles presque charnellement, à la limite de l'éblouissement.

Et aux tableaux aux tons apaisés (si vraiment ils le sont) vont s'opposer les toiles proches de la monochromie, telles Sueurs froides, Vingt-deux déjà citées, Sans Espoir (page 10), Nostradamus Bar (page 11) et d'autres impossibles à citer.

Toute peinture authentique se propose, consciente ou non, une limite à atteindre, un rivage auquel atterrir de bonne volonté après une navigation, jamais linéaire, avec ses rebroussements et ses haltes encalminées et changements de cap à capriccio : et sauf naufrage, une odyssée infinie.

Et il va ainsi pour Chauvel, dont j'ignore ma foi s'il sait manœuvrer un bateau mais dont je connais la vocation aventureuse.

De son origine citadine Chauvel tire son penchant pour la description de lieux urbains ou périphériques (plus rares, les paysages de la campagne ouverte) dont la fonction picturale semble double : il s'agit à la fois d'une représentation faussement documentaire en dépit de l'évocation minutieuse (qui nous met donc en présence d'une prise de position polémique sur laquelle il faudra revenir) et à la fois décor pour la mise en scène d'actions significatives et intimidatrices.

Il est aisé, à le parcourir, de vérifier dans l'opus pictural de Chauvel que le regard qu'il porte sur la ville se réfère très souvent à un lieu urbain en quelque sorte idéalisé, ne serait qu'en élisant comme (abusif) modèle de la beauté urbanistique Venise, non sans pour cela, nous le verrons, prendre en compte les aspects de la ville la plus concrète telle qu'elle prolifère de nos jours.

D'où l'intimidation génératrice d'inquiétude, en ce qu'elle révèle la violence sous-jacente à cette peinture.

Pour appuyer le propos, le choix d'une thématique, le parti pris de l'anecdote n'ont, bien entendu, aucune importance, si ce n'est de fourvoyer le regardant.

La peinture de Chauvel, dans le territoire particulier qui nous occupe, est piégée, parsemée de chausse-trapes : lieux et paysages, villes et architectures trop faciles à appréhender – ce qui d'une certaine façon satisfait le spectateur superficiel lequel y trouve son compte, mais élude qu'il le veuille ou non la question de la signification cachée de ces représentations qu'il vient de parcourir du regard.

Lecture facile, oui, mais que se cache-t-il derrière ce trop aisé déchiffrement, derrière cette délicate et irrésistible captation de la vision (du plaisir de la vision, sensuel), comme en de certaines plantes carnivores ou par les lises fleuries la victime est dévorée dans la douceur végétale sucrée ?

C'est une apparente contradiction, qui met le regardant dans l'embarras : Chauvel, peintre de la réalité citadine ? Imagier d'une réalité transcendée ?

Alors surgissent les vraies interrogations que pose cette peinture : ses représentations de Venise ou d'autres villes innommées, sont trop précises et, en perception simultanée, trop aléatoires.

Floues non point tant dans la réalisation que dans ce qu'elles entendent manifester : on voit, on devine (vraies ou fausses interprétations, lectures erronées ou exactes, là ne réside point le rapport du spectateur au tableau) des palais, des places, des rues, entendu, mais que signifie ce vide, cette absence de figures humaines ?

Que signifie, dans la même thématique, le choix d'une palette tendre, souvent proche du pastel et fort nuancée chromatiquement en même temps que le spectre de couleurs limité aux tons noir bleuté, noir de nuit impénétrable, durement accolés à des aplats de gris quasi métallique inquiétant ?

Que se passe-t-il derrière ces façades des palazzi, ces perspectives perdues dans l'ombre ou au contraire éblouies dans des éclairages trop évidents, ces carrefours enténébrés, illuminés par l'en dedans, que s'est-il passé au fond de ces allées et dans ces avenues où nul promeneur ne s'est jamais aventuré et où nul jamais ne s'aventurera ?

A chacun sa réponse.

En ce qui me concerne, et puisque l'anecdote (quelle qu'en soit la modalité, musicale littéraire, plasti-

que) est consubstantielle à la remémoration et donc à la perception intime du souvenir réel ou inventé, j'estime que l'on se trouve bien devant une peinture de l'anecdote-prétexte, devant ce qu'il faut dénommer « peinture de ce qui a été. »

Qui ne fait pas référence à un passé sclérosé et simplifié, à un passé peau de chagrin qui exclut le retour, en ce qu'il se rapporte à un je ne-sais-quoi qui est mémoire, mais mémoire provoquée et célébrée selon les rituels d'une mise en forme qui peut paraître, à l'observation hâtive, stricte figuration.

Il y a dans la série vénitienne et les nocturnes urbains ici largement proposés un quelque chose de compassé, de délicatement et froidement menaçant qui met en alerte le spectateur.

Délicat par la tournure des traces, froid par la qualité de la lumière jusques dans sa restitution matériel-le sur la toile, voyez Place Fürstenberg (page 9) et Sueurs froides ou encore, page 27, les magnifiques Casa Corner et Canal de L'Arsenal ; menaçant par ce qu'il omet de montrer : par delà la réticence, l'oblitération.

Et c'est ce manque à voir qui suscite le malaise.

En fait, et les épisodes vénitiens à eux seuls le démontreraient, Chauvel célèbre une authentique liturgie élégiaque quant à la déploration implicite, l'élégie étant, on le sait, la commémoration mélancolique de ce qui a été.

Chaque tableau, chaque perspective de ville, un aperçu de canal, convoque le regardant à une cérémonie ténébreusement funéraire, mais qui exclut auprès de Chauvel les larmoiements de l'apparat funèbre, pourtant bien présent par la mise en scène, pour laisser champ libre à la plongée, passablement effrayante, seulement intimidante pour les moins sensibles des spectateurs, dans un espace de mémoire résolument intime.

Nous voilà en face de nos responsabilités, sommés de nous interroger sur ce qui là, sous nos yeux, vient de se passer et, encore plus impérativement, sur ce qui est à venir: peinture véritablement inquiétante, c'est-à-dire, en traduisant: qui nous tire de notre quiète certitude de spectateur averti, au courant des malices de la critique pour les habitués des salons et des expos ou de l'«histoire» (!) de la peinture pour les autres initiés.

Mais justement, la peinture de Chauvel, reflet inconscient de l'amnésie qui contamine l'air de notre temps, n'a pas de mémoire propre que celle qui lui sert à masquer ses propres incertitudes (la pudeur interdit d'écrire : « angoisses ») et la violence maîtrisée (mais inchangée pour ce qui est de son essence).

Autre trajectoire de Chauvel : l'abstraction.

Le mot abstraction est une commodité du langage, l'action picturale étant unique et irréductible de par sa nature à des classements, des taxonomies qui le découperaient en « genres » soumis aux normes de styles différents (qu'il ne convient pas de confondre avec ce que le langage familier nomme « la patte de l'artiste », la personnalisation de l'exécution chez chaque créateur).

La plus vériste des toiles, la mise en scène du plus pompier des tableaux « à sujet », rejoignent la manifestation la plus abstraite, la moins figurative, jusqu'à la blancheur immaculée de la toile vierge.

Tous, quels qu'ils puissent être, tous, ne figurent rien au delà de la couleur, seule raison d'être à moins de se vouloir publicité, propagande, hagiographie. Et encore... .

Ils sont autre chose que la « figuration » que j'évoquais plus haut, même ramenée à ce qui serait son niveau zéro, l'abstrait absolu : « derrière, à l'intérieur de la couleur, où l'œil se perd, se trouvent les formes » rappelle Chauvel dans la conclusion d'une lettre à l'auteur.

Le passage de l'une à l'autre forme d'expression fait partie de la recherche continue à laquelle Chauvel se livre.

On détecte, en dehors des datations chronologiques, le cheminement de ces tentatives : entre Vingt deux et le Triptyque, en passant par Ca' Corner (pour s'en tenir à repères commodes) est lisible.

Continuité non point formelle, si l'on considère l'aspect superficiel des toiles, mais de contenu : la violence de Cocon (page 20) densément noir, sabré par un carrefour blanc à la jonction duquel un glomérule foncé à peine différencié chromatiquement viole la rigueur de la composition et brise la rythmique double verticale-horizontale du croisillon, est la même que celle qui émane de la froideur glaciale de Place Fürstenberg ou l'absence de vie traumatisante du palais Balbi, reliés en outre par leur silence quasi sidéral.

Pourtant, si Triptyque (pages 20-21) renvoie à un vide proprement énonciateur d'une destruction, d'au-

tant qu'il implique des silhouettes d'humains emprisonnés dans un dense réseau de verticales (L'Homme, page 20) ou Femme (page 21), crucifiée et ironiquement doublée par sa propre ombre magnifiée, il semble que l'on va assister à une pacification dans des productions tels Abstrait 1 (page 19), Abstrait 2 ou Abstrait 4 (page 18).

Le propos, une fois soumis à vérification, rassurerait, si on ne connaissait la capacité de déguisements que la peinture de Chauvel comporte.

Il reste encore à dire sur cette peinture dont la richesse ne peut être épuisée en quelques lignes d'analyse, pour attentive qu'elle puisse se prétendre.

En poursuivant l'exploration de l'œuvre de Chauvel il est patent que sa recherche, lucidement et obstinément menée même lorsque sa peinture semble s'enfermer dans le contemporain et qu'il s'agit de compositions figuratives ou d'abstractions, n'est jamais gratuite, jamais modelée par les complicités de la mode et du prêt-à-peindre.

Toujours, Chauvel impose à l'oublieuse mémoire du regardant la comparaison entre ce qui est et ce qui a été, entre contemporain et passé, moins au sens chronologique qu'en tant que perception de l'avoir-été du temps.

Cette remarque se trouve justifiée par l'observation suivante : Chauvel peintre non point pédant ni savant est cependant très attentif au travail des prédécesseurs, et pas seulement les grands.

Que l'on permette une comparaison, que certains trouveraient osée.

Certaines toiles de Chauvel ont des surprenantes tonalités turneriennes – il ne s'agit pas bien entendu de plagiat mais de ces convergences inexplicables mais constatables chez grand nombre de créateurs – en fait, il est rare qu'on échappe à ceux qui ont œuvré précédemment.

Je ne sais plus qui a dit ou écrit, par boutade, qu'en peinture on est toujours l'enfant, désiré ou non, de quelqu'un.

Chauvel, n'étant ni historien ni critique d'art, n'est pas familier de l'œuvre de Turner et ne peut, même sous la forme des réminiscences, avoir été influencé par lui.

Pourtant, il est indéniable que des rapprochements sont possibles, toutes proportions gardées entre les statures respectives des créateurs.

Que l'on considère par exemple, dans la série d'aquarelles de Turner exécutées sur le Rhin dans les toutes premières décennies du dix-neuvième siècle une aquarelle comme Louvain : l'église Saint Pierre... ou Ehrenbreitstein, et qu'on les compare pièce pour pièce à Ca' Corner et à Palazzo Balbi déjà cités ou à La Laguna (page 26).

Ils diffèrent par les dimensions ; par la nature des pigments (aquarelle pour les premiers, huile pour les seconds) ; par la gamme chromatique de la palette considérée du point de vue de la structure optique des teintes (physiquement aisée à définir en longueur d'onde) ; par le support (bois contre toile) et jusqu'au grain de la surface colorée, tous éléments matériels qui ont leur importance dans le rendu de l'œuvre et par conséquent dans la perception que le spectateur peut avoir du résultat final.

Pourtant...

Pourtant, une quasi identique atmosphère enveloppe les éléments du paysage, atmosphère qui n'est pas uniquement due à la patine du vieillissement confronté à la fraîcheur du coup de pinceau ; qui n'est pas due à la vision comme dissoute dans l'air qui l'imprègne brumeuse et la voile et qui est la cause que le lointain comme le premier plan se retrouvent au même niveau d'appréhension ; qui n'est pas due à l'utilisation plus ou moins savante de la découpe des espaces verticaux et horizontaux c'est-à-dire des limites, avec les conséquences que l'opération peut avoir sur les perspectives.

Tous ces aspects de la facture et d'autres trop longs à énumérer confirment les différences formelles entre la représentation de l'Ancien et celle du contemporain.

Cependant, l'impression de parenté, subjective puisque objectivement impossible, est certaine.

C'est que les deux participent de la même sensibilité, de la même extrêmement fine capacité d'appréhender le réel pour le transformer en œuvre d'art – à proprement, le déréaliser..

# PARIS



— Vingt-Deux —

*Huile*  
120 x 90

# PARIS



— Le Louvre —

*Huile*  
60 x 80



— Fürstenberg —

*Huile*  
60 x 80

# PARIS



— Sans Espoir —

*Huile*  
80 x 60



# PARIS



— Nostradamus Bar —

*Huile*  
80 x 60

# PARIS



— Montmartre —

*Huile*  
80 x 60



# PARIS



— Post Concerto —

*Huile*  
60 x 80

## ABSTRAITS



— Abstrait 5 —

*Huile*  
40 x 60



— Abstrait 6 —

*Huile*  
40 x 60

## ABSTRAITS



— Abstrait 7 —

*Huile*  
60 x 80



— Abstrait 8 —

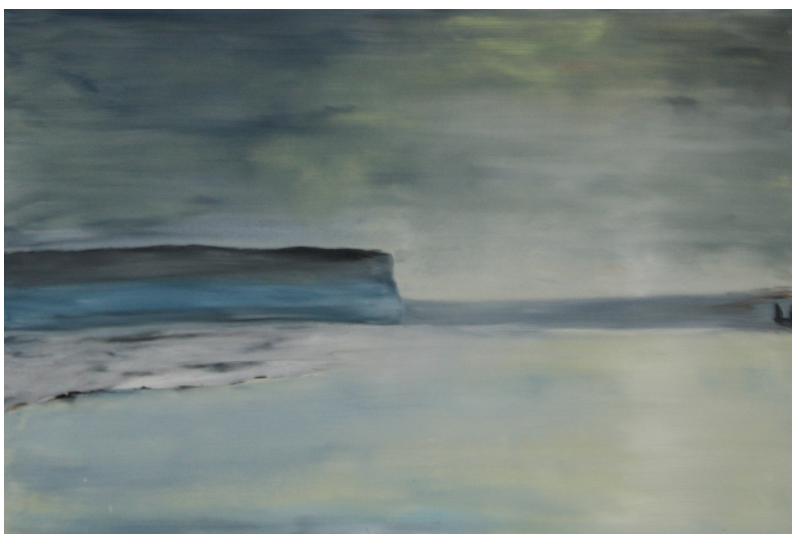
*Huile*  
60 x 80

## ABSTRAITS



— Abstrait 5 —

*Huile*  
40 x 60



— Abstrait 6 —

*Huile*  
40 x 60



# ABSTRAITS



— Abstrait 12 —

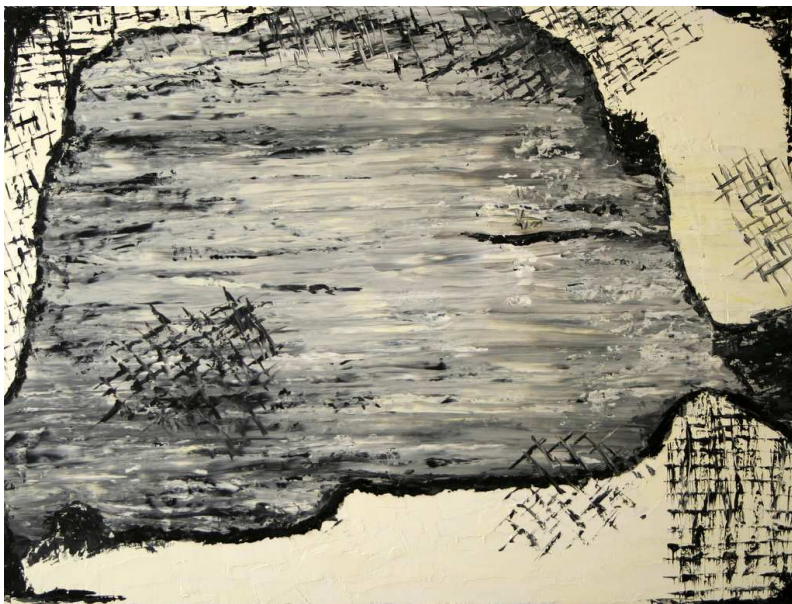
*Huile*  
60 x 80



— Abstrait 11 —

*Huile*  
40 x 60

# ABSTRAITS



Abstrait 2

*Huile*  
75 x 100



Abstrait 4

*Huile*  
75 x 100

## ABSTRAITS



└─ Abstrait 1 ─┐

*Huile*  
75 x 100



└─ Effet Saint Esprit ─┐

*Huile*  
90 x 120

# ABSTRAITS



— L'Homme... —

*Huile*  
120 x 90



— Le Cocon... —

*Huile*  
120 x 90



## ABSTRAITS



— La Femme —

*Huile*  
*120 x 90*

Triptyque d'une nativité annoncée  
*120 x 270*

# ABSTRAITS



— Abstrait 3 —

*Huile*  
120 x 90

# VENISE



— Triste Venise —

*Huile*  
60 x 60



# VENISE



— Petit Canal —

*Huile*  
60 x 45

# VENISE



— Les Oiseaux de Saint Marc —

*Huile*  
100 x 70



# VENISE



— Palais Mazher —

*Huile*  
60 x 80



— La Laguna —

*Huile*  
70 x 100

# VENISE



— Ca' Corner et La Salute —

*Huile*  
75 x 100



— Canal Arsenal —

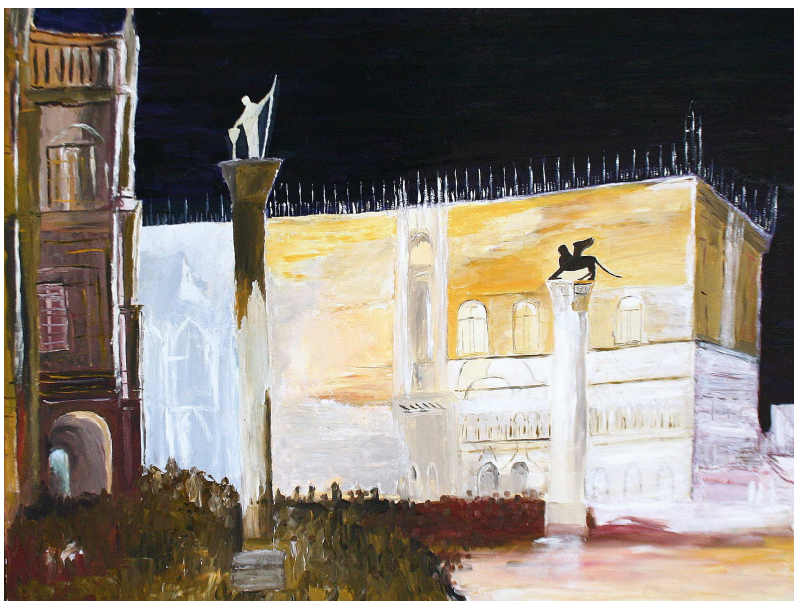
*Huile*  
75 x 100

# VENISE



Palais des Doges

*Huile*  
75 x 100

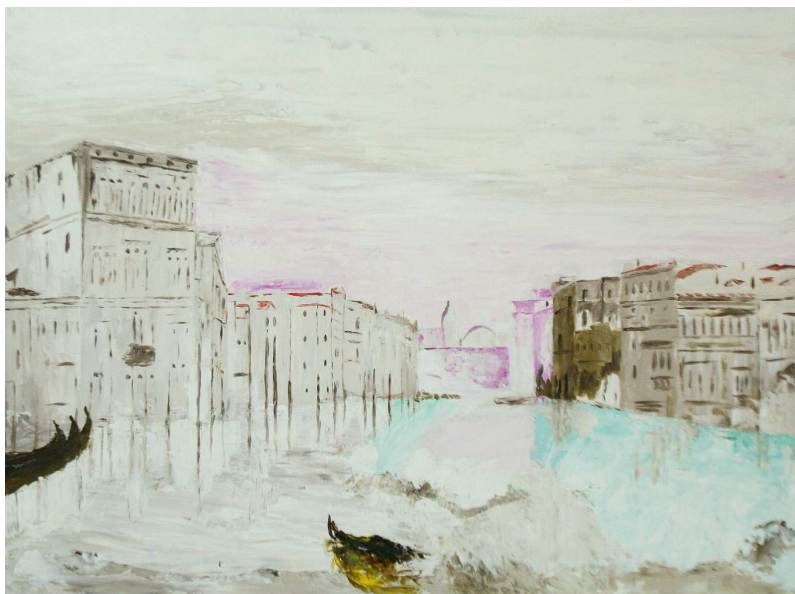


La Piazzetta

*Huile*  
75 x 100



# VENISE



— Palazzo Balbi —

*Huile*  
75 x 100



— San Simeone Piccolo —

*Huile*  
75 x 100

# VENISE



— Palazzo Papafava —

*Huile*  
75 x 100



— Vers le Rialto —

*Huile*  
75 x 100

# VENISE



— San Giorgio Maggiore —

*Huile*  
90 x 120

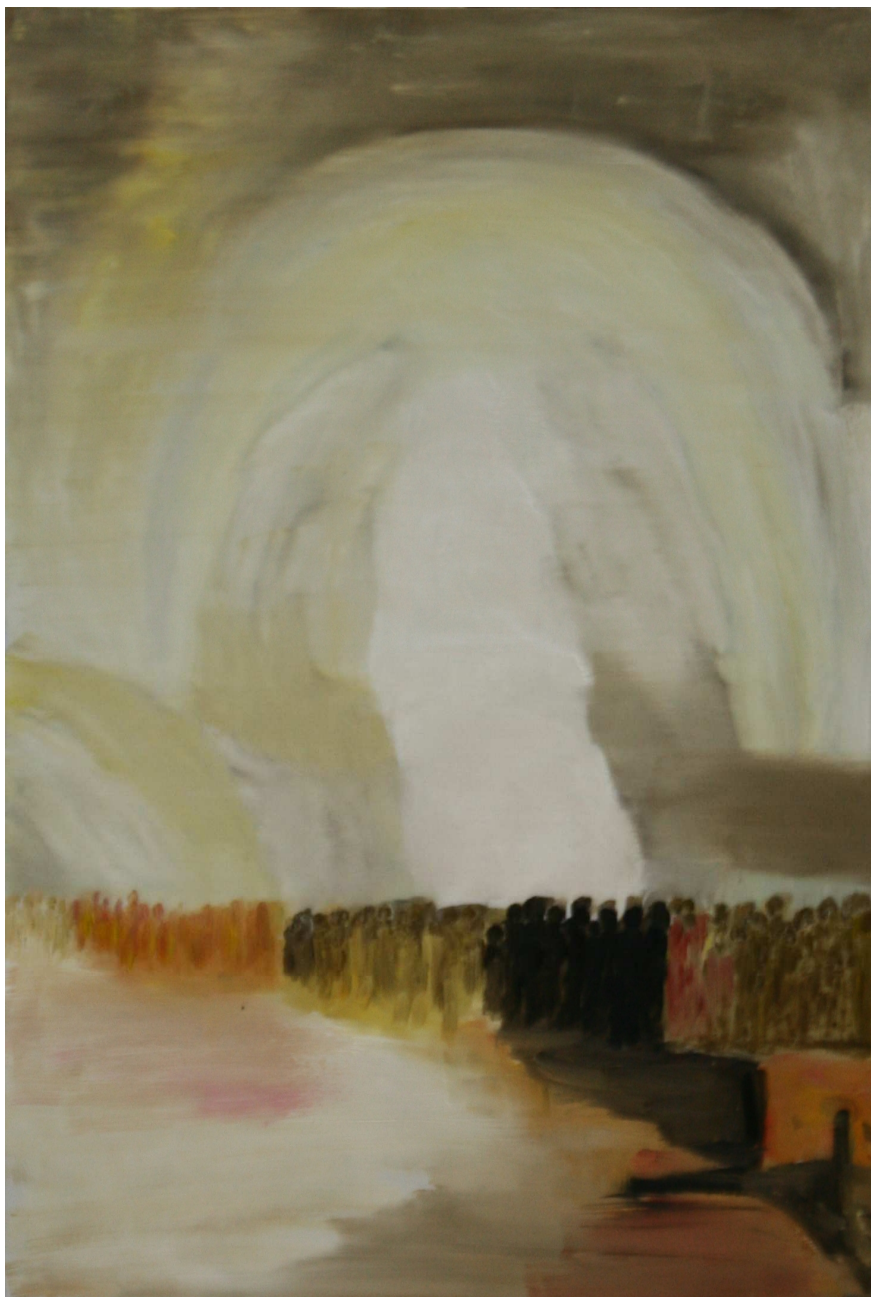


— Riva Degli Schiavoni —

*Huile*  
60 x 80



# VENISE



— Procession —

*Huile*  
60 x 40,5

Jean-Philippe  
CHAUVEL

Ferme de la Gressaye  
78111 DAMMARTIN—EN—SERVE  
FRANCE

(0033) (0)1 30 42 59 07  
jpchauve@club-internet.fr

Salon des Artistes Français	PARIS 2008
Salon d'Automne	PARIS 2008
Salon d'Automne	PARIS 2009

