

JEANPIERRE BRAZS

Peinture ! objet à contempler ou dispositif pour voir ?

extraits d'une conférence
donnée le 27 octobre 2007
au Conservatoire des ocres et
pigments appliqués à Roussillon

La peinture, aujourd'hui libérée des stratégies de représentation ou de suggestion du monde visible, peut se préoccuper d'être.

En peintre je tente d'approcher l'imaginaire lié aux techniques picturales elles-mêmes. Je mets en place des dispositifs, des protocoles ou des narrations destinés à produire des faits picturaux. Cette conférence est l'un de ces dispositifs et les histoires racontées, preuves picturales à l'appui, sont aussi vraies qu'une peinture.



Mesdames, Messieurs,

Je suis très heureux d'avoir l'occasion de vous proposer, à l'invitation du Conservatoire des ocres et pigments appliqués de Roussillon, quelques interrogations qui guident ma pratique artistique. Mon propos s'inscrit dans deux contextes : celui d'un atelier destiné à transmettre des savoir-faire techniques qui vient d'avoir lieu ici même, et celui d'un thème général de manifestations proposé par Okhra : « parlons couleurs ! » Il sera donc autant question de techniques picturales que de paroles échangées.

Peindre et regarder

La peinture peut être abordée au sens restreint comme objet, elle peut aussi être considérée comme un dispositif si on choisit une approche plus large. Avant de vous présenter des expériences concrètes il est nécessaire de rappeler quelques notions et tout d'abord, pour rassurer celles et ceux que le terme « dispositif » pourrait choquer, qu'il a pour voisins des expressions comme « disposer de matériaux et de savoir-faire », « disposer des couleurs sur la toile », « mettre des œuvres à disposition » etc...

Il existe depuis toujours un double dispositif permettant de produire et de voir de la peinture.

- Produire, avec un versant matériel (un lieu, des matériaux, des outils, des savoir-faire) ; un versant économique (une demande sociale qui peut par exemple se traduire en commande artistique) ; sans oublier que la peinture appartient au système plus large des « représentations ».

- Voir, avec des dispositifs de monstration pour lesquels on pourrait faire la même énumération.

On peut dire que la peinture pour exister nécessite un double travail : celui du peintre qui réalise matériellement l'œuvre et celui du spectateur qui engage son regard pour lui donner sens.

De tout temps un artiste a pu soit s'inscrire dans des catégories et des hiérarchies existantes, ou bien s'en affranchir. Même s'il y a une réelle difficulté à aborder la peinture aujourd'hui en se détachant des codes établis au cours d'une déjà longue histoire de l'art on peut constater un élargissement du domaine d'intervention du peintre qui n'a plus seulement à se préoccuper de la production de l'objet peint, mais peut intégrer dans ses réflexions le contexte de production et de vision de la peinture. Ceci conduit depuis longtemps nombre d'artistes à considérer comme matière à manipuler les dispositifs de production et de monstration, pour lesquels il est possible d'organiser librement de nouvelles hiérarchies.

On peut dire aujourd'hui que la peinture est constituée par sa réalité matérielle et par l'ensemble des dispositifs permettant de la produire, de la regarder et de la comprendre.

Je considère par exemple que cette conférence ici même, en ce moment, n'est pas un moyen de parler mon travail artistique, mais un dispositif artistique en soi.

La peinture comme fragment du réel

Daphné Le Sergent donne une bonne définition du dispositif contemporain :

« *Le dispositif contemporain est une installation d'éléments extraits du réel, objets aussi bien qu'images, invitant le regard du spectateur à une libre circulation entre ces éléments* ». Elle évoque « *un agencement de fragments de réels où se dénouent tout ensemble l'individu, le politique, l'économique et le social* ».

(Daphné Le Sergent, Le traumatisme Duchamp, la question du dispositif / 2007 / www.lacritique.org)

Cette définition peut s'appliquer à tous les systèmes de monstration, y compris à ceux relevant des arts plastiques et me conduit à poser la question : pourquoi ne pas prendre comme « fragments du réel » la peinture elle-même ? Peindre peut ainsi consister à mettre en place des dispositifs pour voir la peinture.

L'élémentaire de la peinture

Il est intéressant dans ce cas de retrouver ce qui peut constituer la forme élémentaire de ce réel. Dans le domaine de la peinture, chercher l'élémentaire pour reconstruire des faits picturaux sous des formes nouvelles, conduit aux techniques picturales.

La peinture, je le répète, s'inscrit dans deux processus : création et monstration. Lors de la création de l'objet peint: il s'agit de modifier la lumière réfléchie sur un support de façon à provoquer, lors de la monstration, disons pour être le plus large possible, des « effets de présence ». La monstration en ouvrant la possibilité du travail du regard va être créatrice d'émotions et de significations. Pour le dire autrement : lors de la réalisation d'une peinture, les techniques picturales s'inscrivent dans des systèmes picturaux ayant pour but de créer des effets visuels qui lors de la mise en monstration seront pourvoyeurs de sens.

L'objet peint ayant une matérialité, il est assuré d'une certaine pérennité. Avec le temps l'œuvre va continuer à être regardée, mais selon des dispositifs de mise en regard différents. Elle pourra prendre des significations différentes de celles qu'elle avait dans le contexte dans lequel elle a été créée.

En regardant les choses à un niveau élémentaire, celui des techniques picturales utilisées, on peut constater que si une technique a été mise au point dans un contexte particulier avec pour but d'obtenir un effet visuel particulier, une fois établie elle peut perdurer en tant que savoir-faire technique et être utilisée dans d'autres contextes comme élément d'autres systèmes picturaux.

Un détour par les glacis

Un exemple caractéristique est celui des glacis « inventés » au XVe siècle. Je rappelle qu'il s'agit d'une couche picturale translucide et colorée absorbant et diffusant la lumière incidente, posée sur une couche opaque jouant un rôle de diffusant. Il y a modification de la lumière incidente et création d'une coloration et d'une vibration lumineuse particulière.

Le glacis n'a pu exister que grâce à l'élaboration d'un médium particulier nécessitant en particulier la maîtrise de la cuisson des huiles et l'utilisation comme solvant d'une essence volatile. Cette connaissance technique le rendait possible

Mais surtout l'invention du glacis s'inscrit dans un bouleversement du système de représentation qui passe d'un système symbolique à un système réaliste. Cette volonté le rendait nécessaire.

De nombreux textes, en particulier ceux de Léonard de Vinci établissent parfaitement la relation entre transparences observées et transparences réalisées.

Les glacis ont donc permis d'une part de figurer une réalité visuelle observée dans la nature et d'autre part de créer dans l'objet peint des effets de présence très particuliers.

Une fois inventé, dans le cadre de la mise au point d'un système pictural particulier le glacis va mener une existence autonome et être utilisé dans des systèmes picturaux radicalement différents : les glacis de Titien ou de Rembrandt n'ont rien à voir avec ceux de Van Eyck. Car très vite certains peintres pour qui inquiétudes et interrogations semblaient plus opportunes que les certitudes visuelles d'Alberti vont très vite bousculer le dogme du réalisme visuel, pour donner à la peinture un autre but : la « manière » de peindre leur semblait plus adaptée à nourrir l'œuvre en significations. La peinture ainsi libérée n'a plus cessé de s'interroger sur elle-même. La question n'étant plus : quoi peindre, ni même comment le peindre, mais **qu'est ce que c'est que la peinture ?**

On comprend que le fait d'associer techniques anciennes et formes anciennes est un moyen d'évitement de cette question et que la transmission de savoir-faire anciens doit être pratiquée avec beaucoup de précautions.



Créer des « faits picturaux »

Je vais en terminer ici avec ce préambule un peu théorique pour vous présenter quelques exemples. Prendre comme « fragments du réel » la peinture elle-même, considérer la peinture comme mise en place de dispositifs pour voir la peinture me conduit à penser la peinture comme création de « faits picturaux ». Il s'agit d'amener à une existence visible et intelligible quelque chose qui ne peut pas relever d'autre chose que de la peinture. Dans ce cadre de recherche, il n'est pas sans intérêt de concevoir des moyens pour relier entr'eux des faits picturaux d'ici et d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui, réels et imaginaires.

Pour être plus concret je voudrais rapidement vous présenter des réalisations récentes et des travaux en cours

INTERIEUR

La première partie du travail a consisté à réaliser une sorte de synthèse de différentes peintures hollandaises du XVII^e siècle figurant des scènes d'intérieur.

On retrouve dans cette composition (réalisée en utilisant le système de perspective à deux points de distance cher à Vermeer) le damier du sol, des espaces en enfilade, des portes entr'ouvertes, un miroir, une chaise...

Une maquette blanche est la simple mise en espace de ce dessin.

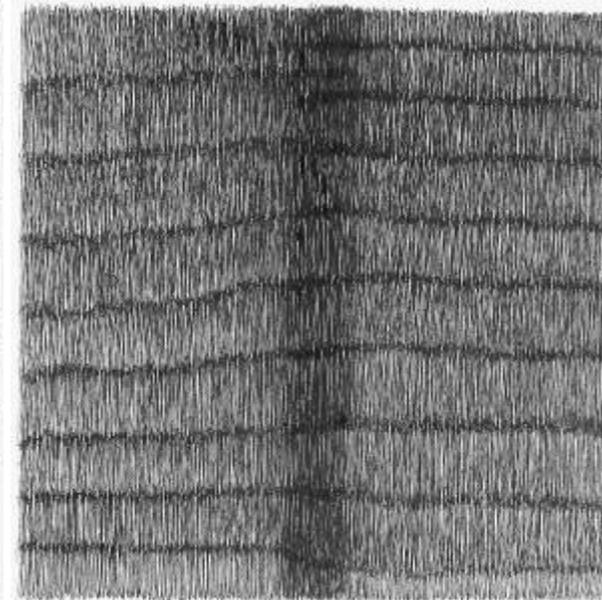
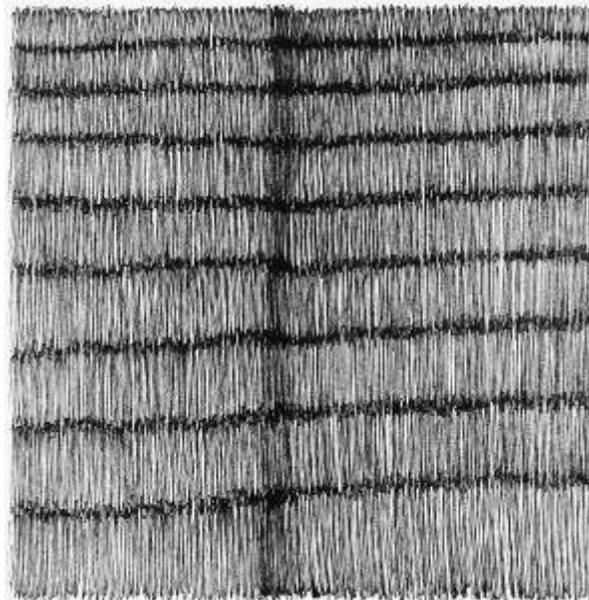
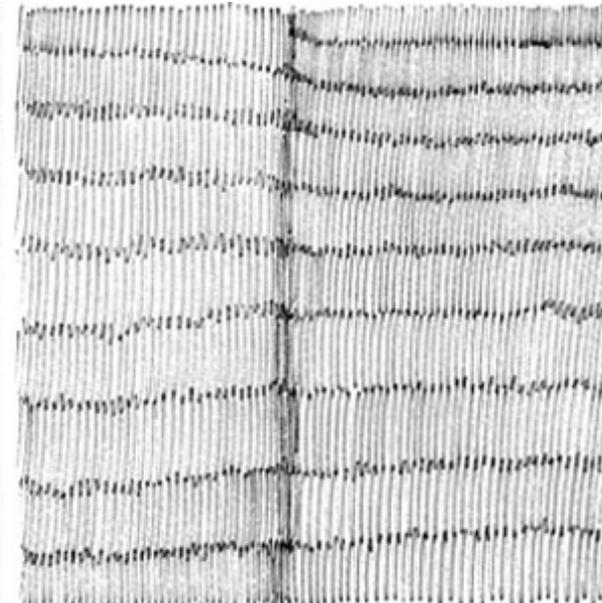
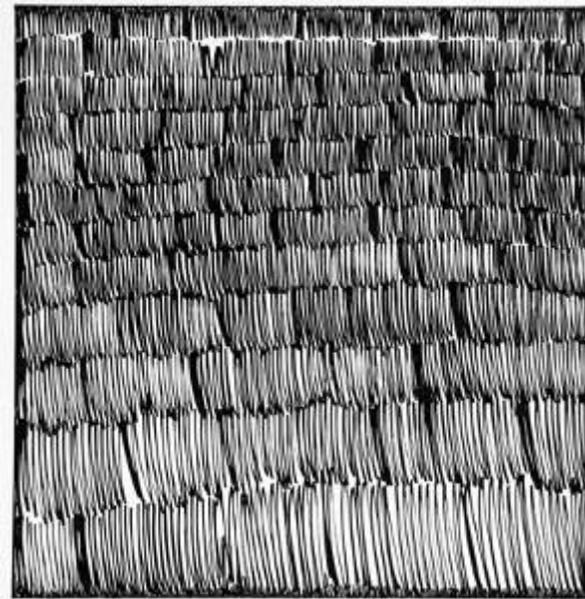
J'ai ensuite réalisé quelques photographies de la maquette selon différents éclairages puis extrait quelques éléments; (les dalles noires et blanches du sol, une porte blanche, une chaise, un miroir et un passage noir) qui ont été mis en scène sur un plateau suffisamment haut pour en interdire l'accès. Seul le regard pouvait parcourir cet « intérieur »



PROTOCOLES DE FORMES

Pour en revenir au dessin le plus simple qui soit j'ai d'abord appliqué le protocole de réalisation suivant : remplir des feuilles de papier d'un geste répétitif.

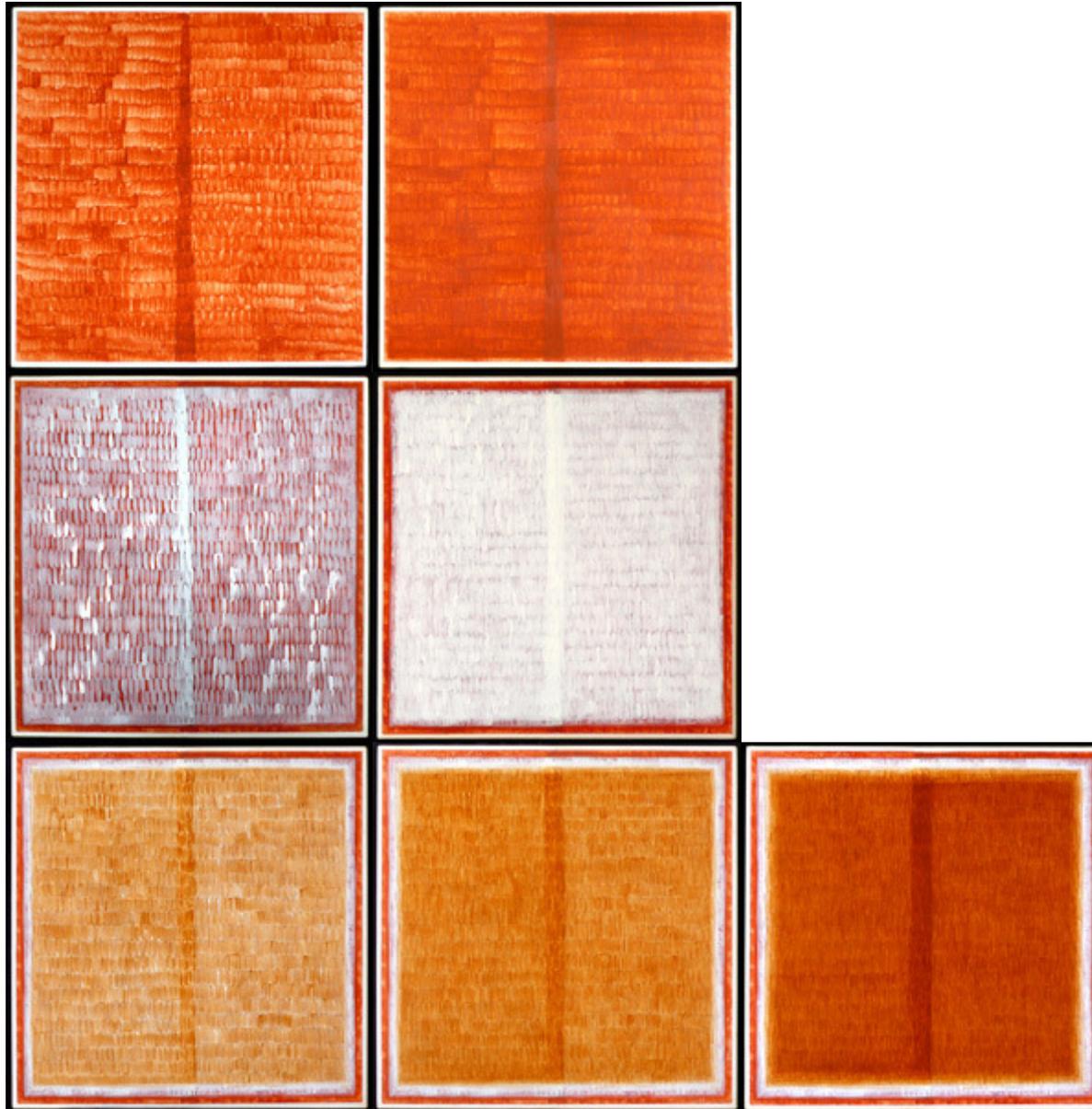
Puis, souhaitant obtenir une « présence » au centre de la feuille j'ai appliqué ce geste d'abord sur la partie droite de la feuille, puis après retournement du support j'ai rempli l'autre moitié en provoquant un chevauchement au centre. En répétant ce protocole plusieurs fois, j'ai pu obtenir une densité plus forte du dessin.



J'ai (vingt ans plus tard) appliqué ce protocole de remplissage d'une surface à la réalisation de panneaux peints.

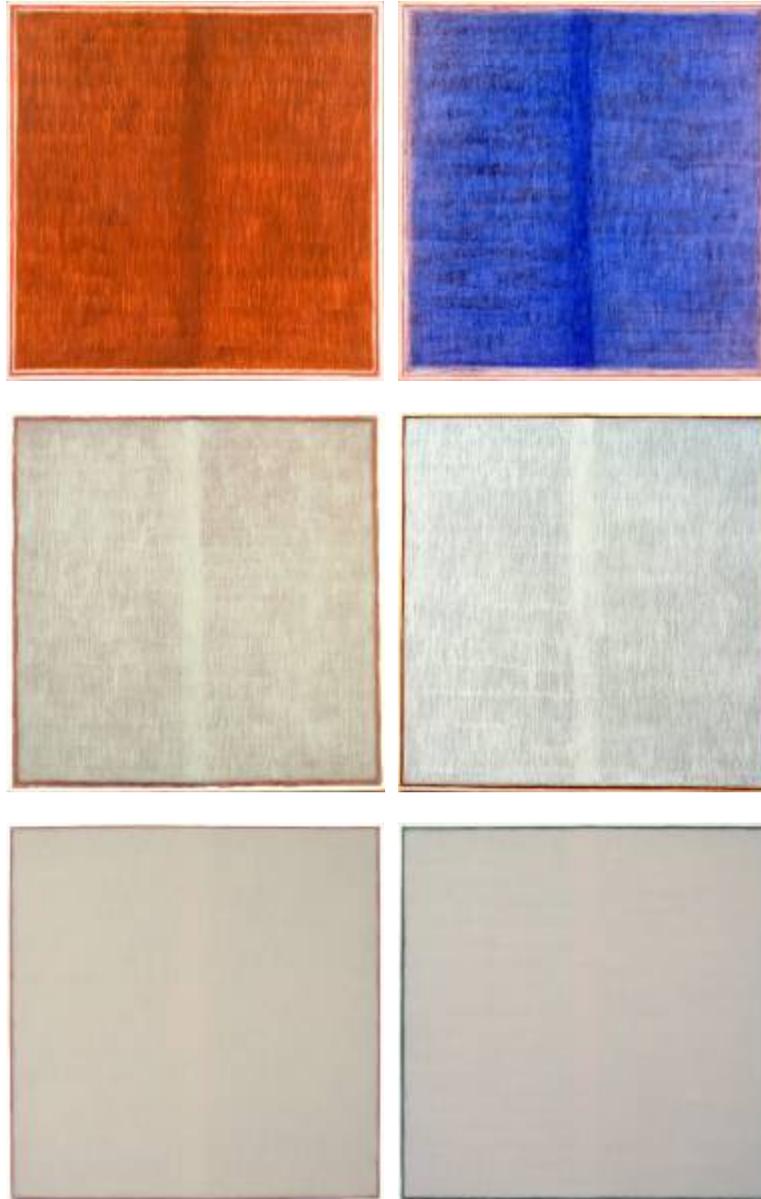
Voici à titre d'exemple les différentes étapes de réalisation d'un de ces panneaux :

- les couches d'ébauche à la tempera à l'œuf rouge
- les reprises avec une émulsion blanche
- les glacis finaux d'une couleur terre.



Ces panneaux ont été réalisés selon 6 protocoles groupés deux à deux.

- Dans le premier groupe ce sont les couches finales qui varient : des glacis « terre » ou bleus.
- Dans le second groupe, ce sont les couches intermédiaires qui varient (des tons chauds ou froids), la couche de finition étant blanche pour les deux panneaux.
- Dans le troisième groupe, ce sont les couches d'ébauche qui varient (rouge ou vert) alors que les reprises blanches sont identiques ainsi que les couches de finition évoquant une carnation.



Chacun de ces protocoles a été réalisés 12 fois, ce qui constitue un ensemble de 72 panneaux dont il reste à définir les lieux et les modes de présentation.

J'ai pris soin au cours de la réalisation de ces peintures de laisser chaque étape de réalisation apparente en bordure du panneau. Il est intéressant de comparer le résultat obtenu en montrant la réalité de la stratigraphie picturale avec la même peinture qui la cacherait.



TALVERA PICTORIALIS

« Talvera » : ce terme occitan désigne le bord du champ qui doit être labouré autrement du fait de la nécessité de faire tourner l'attelage. Certains auteurs lui donnent comme étymologie « le bord du champ d'où on peut voir » ce qui n'est pas sans intérêt quand il s'agit de peinture.

Ce travail en cours consiste simplement à intervenir sur des murs ayant reçu au cours du temps des couches successives de peinture, de papier peint et de crasse.

Je me contente de délimiter un espace carré, puis de poncer successivement (à la manière d'une archéologue) chaque couche, en laissant à chaque fois une bordure apparente.

La constitution de ce fait pictural (sans ajout de matière) est en fait un passage du diachronique au synchronique :

des couches picturales autrefois opaques et successives se trouvent juxtaposées.

« succession » devient
« juxtaposition » ; « succession dans le temps » devient
« succession dans l'espace » ;
« dissimulation » devient
« monstration »



CONTE PICTURAL

Pour terminer je vais vous raconter une histoire...



Tout a commencé avec la découverte dans les réserves du musée d'art et d'archéologie de Guéret d'une peinture dont l'étrangeté fut révélée durant le printemps 2001, à l'occasion d'une exposition consacrée aux paysages de la Creuse. Voici quelques extraits d'une note rédigée par le conservateur :

Peintures réalisées sur des panneaux de bois de format carré de 50 cm de côté - Aucune date, aucune signature [...] - Le thème est une lisière de forêt sans aucun ciel, et sans premier plan - Les arbres sont éclairés par la gauche d'une lumière qui semble celle d'une fin de journée - Factice proche d'œuvres de la première moitié du XIX^e siècle, réalisées en atelier à partir de croquis pris en extérieur [...] Point remarquable : partie basse restée vierge sur une bande horizontale de 3,5 cm - présence d'une marque longitudinale sur l'enduit brut : le panneau était peut-être inséré dans un « dispositif » - Hypothèse renforcée par le fait qu'aucun système d'accrochage n'existe au dos du panneau.



Considérant le panneau peint comme un élément d'un tout, il restait à imaginer la nature de la partie manquante et l'utilité d'un tel assemblage. Le peu d'indices ne rendait pas la tâche aisée et la recherche aurait pu s'avérer vaine, si quelques mois plus tard, lors d'une visite au Musée d'Orsay à Paris, une découverte surprenante n'en avait relancé l'intérêt.

Dans une salle peu fréquentée par le public se trouvait une peinture de paysage. La même lisière, la même lumière ! Et surtout, la peinture cette fois-ci était complète : un peu de ciel se devinait au travers des feuillages d'automne et de grosses pierres occupaient un premier plan constituant le véritable thème du tableau. Son attribution à un peintre de l'École de Barbizon n'était pas certaine, mais le titre donnait une précieuse indication : *Hameau de la Cheirade, 1851*. Il était dès lors possible de considérer que le panneau du musée de Guéret constituait un fond, devant lequel étaient disposés des éléments en volume, l'ensemble figurant, à la manière d'un diorama, un détail caractéristique de certains paysages de la Creuse. À ce point de la recherche il restait à s'interroger sur l'utilité d'un tel diorama.

Ma visite en Creuse eut lieu en d'avril 2002. Porteur d'une reproduction de la peinture du musée d'Orsay, je n'eus aucune difficulté à retrouver le lieu et à convaincre quelques habitants du hameau à débroussailler l'endroit avec moi. Les pierres furent ainsi rendues à la vue de tous. Au soir, les broussailles furent entassées et le brûlis suivi d'un repas au cours duquel j'ai pu recueillir quelques souvenirs du passage du peintre en Creuse ainsi que de précieux éléments matériels transmis de génération en génération : un traité de géométrie descriptive oublié par le peintre avait lors de son départ précipité de la Cheirade (son principal intérêt est d'être illustré à trois endroits d'aquarelles figurant un horizon paysagé) ; deux fragments d'un panneau de bois (très abîmés puisque retrouvés récemment abandonnés au fond d'une ancienne bergerie) mais sur lesquels se trouvent encore les traces d'une peinture, figurant de façon sommaire quelques arbres organisés en lisière et une lettre transmise par le peintre à la famille de la Cheirade qui l'avait hébergé en 1851.

La lettre mérite d'être citée dans sa totalité.



Paris, le 16 octobre 1852

Chers amis, je suis enfin de retour à Paris, où j'ai retrouvé mon atelier dans un ordre serein, tel que je l'avais laissé avant de rejoindre mes amis de Barbizon. Je n'imaginai pas, il y a maintenant plus d'un an en parcourant le chemin vers la forêt de Fontainebleau qu'il me conduirait en fait vers votre village de la Creuse. Le lieu de travail et de vie que je retrouve est inchangé. Chaque chose est à sa place, et pourtant tout est différent et comme chaotique. Le sens accordé aux matières, aux images et aux outils rassemblés ne suffit plus à les relier. Certains objets qui auparavant me paraissaient essentiels et porteurs d'avenir se trouvent chargés d'inutilité et pourraient disparaître sans peine. Des dessins entassés présages de peintures savantes sont à mettre au rebut des encombrants souvenirs. Il me faudra aussi éloigner la plupart des livres, lieux de réponses introuvables et de questions sans fin. Des lettres se sont accumulées et y répondre maintenant serait inutile. Je vais donc entreprendre de créer un nouvel ordre des lieux qui puisse me conduire un pas plus loin, mais qu'il est difficile, long et inquiétant parfois ce travail précédant l'avancée ! Il faut s'efforcer de croire que cette marche est essentielle, alors qu'elle ne semble mener nulle part, que son tracé est hasardeux et que les résultats entrevus déçoivent souvent. La question est donc : que garder (s'il faut garder quelque chose) des bagages accumulés qui seront indispensables pour un prochain voyage, dont je ne connais ni la direction, ni la durée, et encore moins le but ? Abandonnant les livres, ou bien n'en gardant qu'un seul, j'ai pensé un moment ne conserver que mes huiles, mes pigments, mes essences et mes résines, mais les connaissances acquises dans leur manipulation m'indiquent aussi qu'en tout endroit je peux trouver dans les ressources naturelles de quoi extraire les matériaux de la peinture.

Les quelques semaines passées chez vous m'auront appris beaucoup plus qu'en des années d'apprentissage dans les écoles d'art. J'espère que le grand carré vous a donné entière satisfaction. J'ai oublié chez vous un livre de géométrie. Gardez-le. Il ne pourra plus me servir beaucoup et j'ai plaisir à savoir qu'il se trouve en des mains amies.

Je vous embrasse

La signature est illisible



A la lecture de cette lettre il semblait évident que le peintre de la Cheirade était également celui des panneaux du musée de Guéret et je trouvais une explication très rationnelle à son séjour prolongé loin de Paris : sans doute était-il resté quelque temps en Creuse, très certainement démuné de tout, et avait-il accepté de bon cœur et en échange du logis et du couvert de réaliser quelques travaux picturaux, dont celui du « grand carré » à la demande des habitants de la Cheirade. La commande, par un photographe, de panneaux peints destinés à un fond de diorama lui avait apporté le peu d'argent nécessaire pour reprendre la route.

Je ne disposais d'aucune information sur ce qui avait pu occuper notre artiste, ni sur les étapes de son voyage, pendant la période séparant la réalisation du tableau du musée d'Orsay à l'automne 1851 et l'arrivée à Paris en octobre 1852 attestée par la lettre. Persuadé qu'il avait dû prendre, soit la direction du levant, soit celle du couchant, je me suis plu pendant de longs mois après le grand brûlis de la Cheirade à envisager, tour à tour, ces deux hypothèses ...



Dans mon parcours vers l'ouest ma préoccupation première fut de rechercher des matières minérales colorées formées dans le sous-sol, je n'ai rapporté de ce voyage que peu de souvenirs des villes traversées : j'étais à l'affût des flancs de ravins, des fronts de carrières, des affleurements et des résidus d'extraction.

(...)

De la plupart des terres et roches collectées, j'ai pu extraire par lévigation des pigments ainsi reliés aux territoires du couchant. Le vert est parfois présent, le noir aussi. Les rouges et ocres jaunes dominent : la plupart du temps à l'ouest c'est le fer qui colore.

Cette collection est déposée ici même, au Conservatoire des ocres et pigments appliqués.

La marche vers le levant fut très différente. Il faut penser que prendre la route de l'ouest nourrit le sentiment que les pas se chargent du mouvement du soleil et donne, au crépuscule, face à soi, le spectacle de son coucher. Dans nos régions le prix à payer est de savoir que la fin de la terre est proche et qu'il faudra très vite se résoudre à être parvenu au bout du monde. Au contraire, voyager vers les espaces infinis de l'Orient, à rebours de la marche solaire, expose, au moment de fatigue de la fin du jour, à avancer vers l'obscurité, sentant dans le dos la chaleur et la tentation de se retourner, anticipant ainsi le geste qui décidera de la fin du voyage.

Je vous livre ici les bribes de réflexions notées au jour le jour dans la marche vers l'est

La peinture n'est pas faite d'une seule lumière. Pour qu'une présence ou qu'un effet de présence se réalise il faut que dans une construction picturale ayant figure d'unité, cohabitent, se répondent, se tissent, au moins deux lumières ; parfois plus, mais même dans les cas les plus complexes les différentes lumières peuvent être ramenées à deux lumières fondamentales : celle venant du dessous, et celle venant du dessus.

La lumière du dessous est celle réfléchiée par la préparation, en général très claire, sinon blanche, disposée sur le support. Avant de parvenir jusqu'à l'œil elle a traversé les couches très fines de l'ébauche, avant d'être modulée par quelques légers glacis. Cette lumière du dessous est au plus haut de sa plénitude quand elle éclaire les ombres d'une palpitation à peine perceptible. La lumière du dessus est celle réfléchiée par des opacités intermédiaires disposées au cours de l'avancée de l'œuvre picturale, parfois sur l'ébauche, parfois sur la première reprise. Ces opacités peuvent être des empâtements très texturés. Les glacis qui y seront posés seront très fins (et donc très clair) sur les rehauts, plus épais (et donc plus sombres) dans les creux. Ainsi ces hautes lumières vibreront d'une part d'ombre ...



> www.jpbrazs.com