
Jean-Pierre Brazz

TALVERA PICTORIALIS, Un exemple de pratique artistique incluant le végétal, sa trace et son absence dans une « réalité-fiction » artistique et scientifique.

Contribution au colloque **Traces du végétal**, Université d'Angers. 13, 14, 15 juin 2012

Colloque pluridisciplinaire organisé dans le cadre du programme Confluences (Axe Cultures du végétal) de l'Université d'Angers avec la participation des laboratoires CERHIO (UMR CNRS 6258), CERIEC (EA 922), ESO (UMR CNRS 6590).

Il s'agit ici de présenter un travail artistique mettant en relation le pictural et le végétal, étroitement liés dans des protocoles de mise en œuvre et inclus dans des fictions utilisant les codes artistiques et scientifiques. Sachant qu'un projet est souvent éclairé par son histoire, avant de présenter deux de ces réalisations hybrides, il me semble important de les situer rapidement dans les recherches qui m'ont conduit du pictural au paysage, puis à une interrogation sur le « fait pictural » lui-même.

Ma pratique artistique, d'abord purement picturale, incluait donc une interrogation sur la nature même de la peinture. Pour répondre à la question « qu'est ce que la peinture ? » et pensant que la véritable nature des choses s'apprécie mieux à deux moments précis de leur existence : au moment de leur apparition ou à celui de leur disparition, j'ai entrepris de m'intéresser à une matière qui n'est pas en soi constitutive d'une peinture mais indispensable pour la réaliser (qui la précède donc) : le pigment. La première étape de mon travail a ainsi consisté à recueillir des données historiques sur d'anciens lieux d'extraction de pigments naturels. Des guides géologiques et des recherches toponymiques, (les noms de lieux ont souvent gardé la trace d'anciens sites d'extraction de minerai de fer, d'argiles colorées ou de schistes noirs), m'ont permis de compléter une liste de sites de possibles collectes de matières minérales colorées. J'ai ainsi constitué en une première collection. Les procédés de broyage et de lévigation, m'ont permis de séparer les particules les plus fines. J'ai organisé ces pigments en d'autres collections et réalisé des nuanciers. À chaque région d'extraction correspondait une gamme de couleur. Les liens ainsi tissés avec des lieux m'ont naturellement conduit à intervenir dans le paysage. Pendant une quinzaine d'années j'ai créé en des lieux divers (lisière d'une forêt, verger, bosquet isolé, jardin clos, parcs urbains, jardin botanique, etc.) des perturbations, modestes ou généreuses, pouvant parfois être réalisées par de simples déplacements et transformations de matériaux. Dans ces « interventions paysagères » ma principale préoccupation portait sur la question des points de vue. Le végétal pouvait toutefois constituer occasionnellement un élément important. En effet, en faisant référence à Fernand Braudel, on peut dire qu'à un moment donné le paysage observé est une résultante, une coupe dans des moments de chacun des rythmes d'amplitudes différentes : celui des sociétés humaines mais aussi, des rythmes géologiques, des rythmes des saisons, de la succession des jours et des nuits et des poussées végétales.

De retour vers la peinture, souhaitant l'aborder en dehors de la convention très réductrice du « tableau », et me souvenant de ma formation initiale d'historien de l'art, j'ai créé le Centre de recherche sur les faits picturaux. Cet outil ayant l'allure d'une institution est une « réalité-fiction » me permettant d'aborder de la façon la plus large possible la peinture, englobant ce qui génère l'objet pictural et l'accompagne, autant dans la phase de production que de monstration. Des intentions, aux dispositifs et aux contextes de création ou de lecture des œuvres, tout peut être abordé dans ce centre de recherche qui a pour objectifs « l'inventaire et l'étude de faits picturaux réels ou imaginaires, passés, présents ou futurs, volontaires ou involontaires ». En utilisant essentiellement les codes scientifiques, littéraires, journalistiques et artistiques, je produis des comptes-rendus d'études, des communiqués, des expositions, des publications, des conférences et... participe à des colloques.

Les travaux que je vais évoquer plus loin concernant des « êtres » hybrides associant peinture et végétal, il convient de rappeler quelques notions de technique picturale.

En général le travail du peintre consiste à poser successivement plusieurs de ces couches (organisées dans un système pictural) dans le but d'obtenir un effet particulier (mat, satiné, brillant, lisse, opaque, transparent, texturé, etc.). Ces couches picturales sont posées sur un support, ayant reçu la plupart du temps des couches de préparation (encollage et enduit). La peinture achevée peut recevoir des couches

protectrices de vernis. Mais l'œuvre est destinée à être vue. Ce qui est perçu et analysé par le spectateur est un phénomène lumineux provoqué par le parcours de la lumière dans les couches picturales superposées. La nature de ces couches conditionne le parcours de la lumière et donc l'effet visuel. Ces couches doivent également être stables de façon à assurer la solidité de l'œuvre.

La peinture peut donc être abordée comme un effet visuel (au même titre que la musique pourrait l'être comme un effet sonore), même si elle ne peut être réduite à cet effet. La peinture est également un objet, ayant une plus ou moins grande stabilité dans le temps, composé de couches superposées, des couches d'enduit aux couches de reprises successives, jusqu'aux couches finales de vernis protecteur. On peut donc parler dans la mise en œuvre d'une peinture de deux constructions simultanées : une construction physico-chimique (destinée à assurer la stabilité de l'œuvre) et une construction optique (destinée à produire un effet visuel). Mis à part dans le cas très particulier du monochrome, le regard parcourt une juxtaposition de zones différenciées.

En résumé on peut considérer que l'objet pictural utilise un effet visuel obtenu par un jeu de juxtapositions de couches colorées. On obtient en général cet effet en construisant par la pose de couches successives : c'est ce qu'il est en général désigné par le verbe « peindre ».

Talvera

La peinture artistique, source d'émotion et de signification a une parente : la « peinture en bâtiment ». Les murs intérieurs ou extérieurs de beaucoup d'édifices sont recouverts d'une succession de couches d'enduit, de peinture, ou de papier peint. Elles assurent en général des fonctions simultanées de protection et de décoration. Elles sont plus ou moins colorées. En général l'aspect final est uniforme et seule la dernière couche est visible. À partir de ces superpositions de ces couches différenciées, parfois uniformes, qui ont été posées en recouvrant totalement la couche précédente on peut obtenir un effet pictural sans peindre. Il suffit d'utiliser un procédé purement archéologique consistant à circonscrire un périmètre d'intervention, à enlever soigneusement les différentes couches et en gardant pour chacune une bande témoin. On obtient ainsi un objet répondant aux critères d'une peinture artistique se présentant sous la forme de zones colorées juxtaposées. Le protocole de réalisation est le suivant : sur le mur, à l'endroit qui convient, dessiner un carré, petit ou grand selon le lieu / À l'intérieur de cette surface poncer les différentes couches de peinture, d'enduit, de crasse ou de papier témoignant de l'histoire du mur. À la manière d'un archéologue, prendre soin de laisser visible une petite lisière de chaque couche / Cette bordure est une peinture « déjà-là » : les couches jusqu'alors superposées se trouvent juxtaposées / Une fois atteint le plâtre ou la pierre brute on dispose du support sur lequel on peut (éventuellement) installer une peinture nouvelle. Choisir pigments et liants en fonction de la nature du mur et des conditions lumineuses/Peindre alors en plusieurs couches un fragment de paysage ou rien.

Cet objet pictural est le produit d'un glissement sémantique du terme « superposition » au terme « juxtaposition », de « dissimulation » vers « monstration ». Ce qui s'est succédé dans le temps se trouve perçu en même temps, une diachronie a engendré une synchronie. J'ai donné le nom générique de « *talvera* » à ces peintures.

Talvera est un terme occitan. Frédéric Mistral donne au mot *talvera* ou *tauvera* la définition suivante : « *Lisière d'un champ, partie que la charrue ne peut atteindre, où il faut tourner les bœufs.* » On trouve en Berry d'autres appellations comme « *tournaïlle* »¹.

Yvon Bourdet cite différentes sources donnant pour *talvera* la traduction française « *tournière* » ou « *chaintre* ». Contestant l'idée d'un espace qui ne peut pas être labouré, il privilégie celle d'un espace qui doit être travaillée autrement. Ce bord du champ est un lieu de biodiversité et de différence.

On ne peut labourer le bord du champ parce que l'attelage ou, maintenant le tracteur, arrive à la limite du champ (une clôture : haie, barrière, murette, talus ou simplement, le terrain du voisin) avant la charrue, il reste donc une bordure non labourée de plusieurs mètres de large : la *talvera*.

De ce fait, il est facile de comprendre les sens dérivés : la *talvera* est aussi un « chemin de terre » le long d'un champ ou un terrain en friche. À noter aussi le verbe *talverar* : travailler les bords d'un champ. Louis Alibert indique une étymologie gauloise (sans doute, vaut-il mieux dire « celtique » : *talo* qui signifiait « front » (et derechef, incite à la pensée !) ²

Il n'est donc pas vrai que la *talvera* ne peut pas, être labourée, mais il reste qu'elle doit être travaillée autrement.³

L'expérience de la *talvera*, montre que l'espace existentiel, dans lequel les hommes vivent et travaillent, n'est ni homogène, ni isotrope, ni illimité [...] L'expérience de la *talvera* prouve que loin de posséder un privilège, le centre ne peut être cultivé que par la médiation de la *talvera* qui permet l'aller et le retour. Si on voulait éviter ce recours à l'espace libre de la marge, il faudrait délimiter des champs circulaires et suivre, avec la charrue, des cercles de plus en plus courts, jusqu'à ce que reste au centre, un espace inculte, peu à peu vidé de terre, un trou qui aurait encore l'avantage de témoigner de cette nécessaire hétérogénéité structurale de l'espace (dans la mesure où on y vit, où on le travaille), de cette obligation pour la marge ou, pour le centre d'échapper au sort commun.⁴

J'ai appliqué le protocole de réalisation de la *talvera* picturale dans différents lieux (loges de concierges, espaces d'habitation, ateliers d'artistes, etc.). Il se trouve que deux interventions de ce type dans des lieux très particuliers (un jardin botanique et une ancienne carrière) ont produit des êtres hybrides associant (chacun d'une manière différente) végétal et pictural. Il était dès lors légitime que *talvera* désignant, dans un premier temps, un objet pictural particulier devienne un genre botanique et que deux espèces puissent y être rattachées : *Talvera consolensis* et *Talvera pictorialis*.

Talvera consolensis



Dans le Jardin botanique de Genève se trouve le bâtiment centenaire de la Console représentant le cœur historique des Conservatoire et Jardin botaniques de la Ville de Genève. Il abrite une collection de quelque six millions d'échantillons de végétaux et champignons du monde entier, une bibliothèque et un laboratoire. Dans ce lieu, mon intervention a consisté à appliquer successivement deux protocoles, le premier appartenant au domaine pictural, le second au monde botanique.

Le protocole de réalisation d'une *talvera* a été appliqué le 20 octobre 2007, dans le hall d'entrée du bâtiment de la Console. Respectant la règle, la « découverte » a utilisé le processus archéologique consistant à dégager les couches successives de peintures accumulées en plus d'un siècle sur le mur du bâtiment. Sur le plâtre mis à nu, j'ai ensuite simulé, la trace lacunaire d'un dessin botanique : *Encalypta*

alpina, une petite mousse propre à la région alpine. À la réalité matérielle de cette présence d'un dessin botanique sur le plâtre a été associée une fiction : en 1904, le bâtiment construit par Henri Juvet, vient d'être livré aux botanistes ; les plâtres, récemment posés, finissent de sécher afin de pouvoir recevoir les couches de peinture ; il est fréquent dans ce cas, qu'on écrive librement sur les murs, sachant que les inscriptions seront ensuite dissimulées par la peinture ; il s'est donc trouvé qu'un botaniste, au cours d'une discussion avec un collègue à propos de la flore alpine, a illustré son propos par un dessin botanique.

Dans un deuxième temps, j'ai appliqué (avec la nécessaire complicité scientifique d'un botaniste), les codes botaniques pour décrire le genre *Talvera* et l'espèce *consolensis*.

Talvera J.-P. Brazs

E forma quadratum centrale circumdatum infulis coloratis.

Forme quadrangulaire laissant apparaître des bords colorés formant une ou plusieurs couronnes se différenciant clairement d'une zone centrale. L'espèce *Talvera consolensis* J.-P. Brazs est le type du genre *Talvera*.

Talvera consolensis J.-P. Brazs

E gypso quadratum centrale circumdatum infulis coloratis quibus centrum cum alio commune est, in pariete fixum continensque plantae picturam.

Typus : Suisse, canton de Genève, Genève, Conservatoire et Jardin Botaniques, bâtiment "La Console", hall d'entrée, face intérieure du mur N, à environ 150 cm du sol, au-dessus du radiateur situé à proximité de la porte d'entrée principale, 20 octobre 2007, *Brazs 00001* (G-holotypus).

Ensemble symbiotique de très faible épaisseur pouvant être considéré comme une surface plane de 45x45 cm, adné sur plâtre, composé d'une couronne quadrangulaire en périphérie d'un carré central de plâtre sur une structure maçonnée apparente par endroits. La partie visible de la couronne est organisée en trois bandes concentriques régulières de 15 mm de large (une couche picturale homogène de teinte sombre légèrement rosée et deux couches picturales hétérogènes variant du blanc grisâtre à une teinte terre d'ombre très légèrement verdâtre). Sur le plâtre du carré central est fixée une forme mimétique d'une mousse — *Encalypta alpina* — composée de traces minérales d'ampélite (pierre noire) et d'exsudat d'*Acacia senegal* (gomme arabique) liant des particules pigmentaires de couleur verte et ocre jaune.

Ainsi, la découverte est double. Dans le monde pictural, il s'agit d'une révélation par enlèvement des couches ; dans le monde botanique, il s'agit d'une découverte (fictive) d'une nouvelle espèce hybride, végétale et picturale, dont je suis le découvreur.

Talvera pictoralis



Une autre « découverte », celle de *Talvera pictorialis*, a eu lieu dans une ancienne carrière gérée par le Conservatoire du Patrimoine Naturel de la Région Centre. Cette carrière située au cœur de la Champagne berrichonne a été exploitée au XIX^e siècle et abandonnée en 1920. Il est important de souligner que cette carrière est une enclave dans un paysage de monoculture céréalière. Une fois l'exploitation de la pierre abandonnée, elle a constitué un refuge pour le végétal qui l'a rapidement reconquise au profit d'une remarquable biodiversité. C'est un endroit où se côtoient des milieux secs (pelouses calcicoles et ourlets) alors que les cuvettes des parties basses constituent des milieux plus humides. L'humidité permanente du front de taille, les secteurs plus ouverts et les sols maigres en haut des parois calcaires et des éboulis composent des conditions de vie très variées propice à cette mosaïque de milieux. On n'y rencontre 159 espèces végétales supérieures, dont une espèce protégée (l'Orchis homme pendu) et plusieurs espèces rares dans le département de l'Indre, dont l'Ophris mouche.⁵

Mon intervention a eu lieu du 3 au 8 mai 2010. Le processus de réalisation a été le suivant : sur deux anciens fronts de taille, (l'un est situé en partie basse de la carrière, dans l'ombre d'une cuvette humide, l'autre se trouve dans la partie haute et ensoleillée de la carrière), dessiner deux carrés ; circonscrire ainsi la place des futures peintures ; à l'intérieur de ces limites, enlever soigneusement, couche par couche, lierres, mousses et lichens, puis nettoyer, racler, poncer la pierre jusqu'au blanc lumineux du calcaire en ayant soin de préserver à chaque étape une bordure témoin régulière ; le carré blanc obtenu au centre évoque autant le milieu des plantes calcicoles que l'enduit crayeux des peintures anciennes ; y peindre à la tempera à l'œuf, lierres, mousses et lichens précédemment enlevés. Les végétaux et les peintures figurant ces mêmes végétaux vont cohabiter quelques saisons jusqu'à ce que les plantes (reconquérantes) recouvrent leurs images.

De la trace du végétal

Dans ces deux réalisations, plusieurs types de traces du végétal sont mis en scène dans des fictions artistiques et scientifiques. On pourrait sans doute y répertorier des notions de trace-empreinte, trace-écriture, trace-indice, trace-mémoire. Curieusement alors que ces réalisations se réfèrent à la fois à la peinture et à la botanique, la trace n'est pas employée dans des acceptions très particulières utilisées dans ces deux domaines.

Dans le domaine de la peinture, la trace désigne le tracé grandeur d'exécution sur la toile d'après les maquettes. *Commencer la trace d'une toile de fond* (Adeline, *Lex. termes art*, 1884).⁶

Dans le domaine de la botanique, la trace d'une feuille, la trace foliaire est l'ensemble du système vasculaire qui traverse la tige pour se rendre dans une feuille (d'apr. Gatin 1924).⁷

Avec *Talvera consolensis* on « découvre » une vraie-fausse trace d'un dessin botanique (lui-même figuration d'un végétal). On crée ensuite une vraie-fausse espèce botanique faisant l'objet d'un vrai-faux dépôt dans les herbiers de Genève. *Talvera consolensis* est ainsi doté de tous les attributs d'une espèce vivante dans le monde botanique. Sa trace existant dans une institution botanique, tout peut laisser croire qu'elle existe vraiment dans la biosphère.

Dans ce processus fictionnel une trace d'un végétal engendre une simulation d'existence d'un nouvel être mi-végétal, mi-pictural. Reste à espérer qu'il soit étudié par des chercheurs autres que l'artiste découvreur.

Avec *Talvera pictorialis* végétal et pictural ont une existence matérielle concrète. Le végétal a été considéré comme constituant des couches successives recouvrant un mur (le front de taille). On imagine bien les étapes successives qui ont permis aux plantes d'occuper un support purement minéral : les algues pionnières, les lichens, les mousses, puis les végétaux supérieurs. Selon le protocole de réalisation de *Talvera*, chacune de ces couches végétales a été soigneusement enlevée dans une zone bien délimitée. Puisque le végétal reste présent en dehors de cette zone, son absence, parce qu'elle est localisée, est perceptible, ce qui n'aurait pas été le cas si on avait procédé à une éradication totale sur l'ensemble du front de taille. Le geste de décapage, par les traces successives qu'il laisse sur le support, rend manifeste l'absence.

Une fois la paroi blanche atteinte elle devient un support pour une figuration du végétal enlevé. Le remplacement localisé du végétal vivant par son image peinte, crée les conditions d'un conflit. La fragile

peinture va inmanquablement subir une dégradation dans le temps et n'a pas de possibilités de régénérescence. Le végétal vivant, dispose, malgré son amputation, de la capacité à reprendre sa croissance. À plus ou moins long terme, mais inévitablement, l'image comme substitut visuel au végétal est destinée à être reconquise par l'être vivant qu'elle figurait.

Avec *Talvera consolensis*, dans un mécanisme doublement fictionnel, la peinture se donne comme un vrai-faux végétal.

Avec *Talvera pictorialis*, un premier acte pictural crée une présence-absence du végétal (la *talvera*) et un second acte pictural installe une trace-figuration du végétal. La situation créée est une cohabitation dynamique avec la mise en scène dramatique d'un conflit : la trace du végétal se donne comme peinture puis convoque le végétal vivant pour affirmer la suprématie de la vie sur l'art.

1. F.-P. Gay, « La Champagne du Berry », Editions Tardy, p. 136.
2. Y. Bourdet "l'espace de l'autogestion", Editions Galilée, 1978, pp. 28-29.
3. *Ibid.*, p. 34.
4. *Ibid.*, p. 36.
5. d'après documents du Conservatoire du Patrimoine Naturel de la Région Centre.
6. récupéré du site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales
<http://www.cnrtl.fr/definition/trace>
7. *Ibid.*

Bibliographie

Jean-Pierre Brazs

- « *Talvera pictorialis* », dans *Hommage aux marges*, réunissant des inédits thésaurisés et introduits par May Livory. Editions Le bruit des autres & Barde la Lézarde, 2012.
- « Le peintre et l'écuyère », dans « *Regards croisés sur la carrière Chéret* », ouvrage collectif, Edition du Conservatoire d'espaces naturels de la région Centre, 2012.
- *Manières de peindre*, Editions Notari, Genève, 2011.
- « Interventions paysagères et manières de peindre », dans actes du colloque international "*Paysage & modernité (s)*", Sorbonne mars 2005, Editions Ousia, Bruxelles, 2008.
- « Peindre sans peindre », dans *Pulsart*, journal de la Société Suisse des Beaux-Arts-Genève/N° 2, mai 2008.