

Jean-Pierre Brazs

LES LIEUX DE LA PEINTURE

Résumé

Une des définitions de la peinture porte à la fois sur le projet, l'acte et l'œuvre et lui attribue la fonction de "représentation, suggestion du monde visible ou imaginaire sur une surface plane au moyen de couleurs", l'acte de peindre consistant à disposer des pigments sur un support, la plupart du temps au moyen d'un liant.

Etre peintre aujourd'hui peut consister à se confronter à l'insuffisance de telles définitions en recherchant des points d'origine. Voulant puiser aux sources j'ai donc pendant quelques années parcouru des territoires d'extraction.

Toute peinture a lieu puisqu'il faut bien à un moment donné réunir les matières qui la constituent. Elle a aussi besoin d'un lieu : soit qu'elle s'y réalise, soit qu'elle s'y destine. Elle est parfois simple révélateur d'un lieu. Elle est peut-être en elle-même un lieu.



Par définition technique l'acte de peindre consiste à disposer des pigments sur un support (la plupart du temps au moyen d'un liant). Cette technique peut être utilisée pour représenter ou suggérer un monde visible ou imaginaire.

A l'occasion des "crises" successives jalonnant l'histoire de l'art, la peinture a été et reste sans cesse contrainte de se déplacer pour définir son objet et se doter de lieux d'existence sur le plan de la réalisation comme de la monstration. A titre d'exemple le tableau en donnant une relative autonomie à la peinture lui a permis d'échapper à son intégration dans l'architecture, mais quelques siècles plus tard en réaction aux œuvres devenues prisonnières de lieux et de réseaux fermés est apparu un art mural et urbain "ouvert à tous" retrouvant des gestes pariétaux vieux comme l'homme.

Le propos n'est pas ici d'aborder sous cet angle les lieux de la peinture. Nous pouvons simplement constater que la peinture persiste à exister, qu'elle est associée à des notions de support, de matière colorée et de lumière, qu'elle met en jeu le regard et que son caractère matériel la rend inséparable de son lieu d'existence. Je propose de la définir comme la réalisation au moyen de matériaux colorés d'un objet destiné à

manipuler la lumière réfléchi de façon à créer un effet de présence. Toutefois, afin de ne pas limiter la notion de présence à la figuration ou à la suggestion de quelque chose appartenant au monde visible ou imaginaire je propose de l'élargir à la sensation de présence au monde éprouvée en regardant une œuvre.

Pensant que la nature profonde des choses apparaît mieux à deux moments cruciaux : avant d'être et avant de disparaître, j'ai entrepris de chercher des points d'origine de la peinture. Dans un premier temps je me suis préoccupé de techniques picturales anciennes, attaché à l'idée que les manières de mettre en œuvre les matériaux constituaient plus qu'un simple préliminaire au fait pictural mais aussi un moment constitutif de la peinture. La patiente élaboration d'un support à la craie et à la colle, la préparation des huiles et des médiums, le broyage des couleurs, instruisent en effet l'œuvre et l'artiste.

Juste avant la peinture se trouve la matière pigmentaire et très vite le géologique auquel se conjuguent, dès les premières tentatives de mise en œuvre, l'animal et le végétal fournisseurs de colles, de fibres, d'huiles et de résines. J'ai donc dans un deuxième temps parcouru des territoires d'extraction : lieux d'exploitation de pigments historiques, sites géologiques, sites industriels ou simples campagnes bocagères dans lesquelles furent construits des paysages particuliers.

Ne cherchant pas ici à répondre aux questions "où, comment, quoi, sur quoi peindre ?" je me contenterai de relater sous la forme de "manières de faire" quelques mises en œuvre de matériaux colorés qui éclairent peut-être la raison de peindre.

Manière d'extraire du sous-sol les matériaux de la peinture

Collecter des argiles et des sables ocreux, de l'hématite, des terres et des schistes colorés, ainsi que différents minerais de fer, de mercure et d'arsenic. Pour cela se rendre dans le Cher à Saint-Georges-sur-la-Prée, en Puisaye dans la carrière de Saint-Amand, dans les carrières du Vaucluse et dans la région où furent peintes les voûtes de l'Abbaye dédiée à Saint-Savin. Se rendre sur le tertre gris du Mont Alahart : on y trouve de l'ampélite autrement appelée "pierre noire" qui est bonne pour dessiner et peut aussi être broyée à l'huile. Se procurer de la limonite de Malaga, du cinabre extrait depuis la plus haute antiquité des carrières d'Almaden en Espagne et de l'orpiment. Sur le site sidérurgique de Völklingen en Sarre récolter des résidus plus ou moins chargés en oxydes de fer. En Thiérache, extraire des pigments de l'argile marneuse dite "terre jaune" et de l'argile bleue nommée "potasse". Aux endroits où furent brûlées les souches des derniers défrichements, la terre argileuse est plus sombre des charbons retenus et de l'oxydation subie : en extraire un

pigment qui pourra s'appeler "terre brûlée de la Thiérache". Broyer aussi des briques de différentes couleurs.

Dans le Pays de Rennes, dans les carrières abandonnées des bords de la Vilaine, choisir différents sables marins fossiles riches parfois d'une belle ocre rousse. A Acigné, près du hameau de Louvigné emprunter un chemin qui était propice aux enlacements et qui conduit au lieu-dit "La bourbe à Jacques" : à peu de profondeur prélever une argile d'un blanc verdâtre qui fut longtemps utilisée pour la greffe des arbres fruitiers. A Pont-Réan se procurer des schistes violets qui servaient à construire les soubassements des maisons de terre. On y trouvera aussi des schistes verts.

Broyer si nécessaire ces matériaux bruts dans un mortier de fonte, puis par le procédé de la lévigation en extraire autant de pigments que l'œil et l'eau peuvent en séparer.

Manière d'extraire d'une maison en terre les matériaux de la peinture

Du tas de matériaux provenant d'une maison de terre détruite, séparer d'abord le fin du grossier. Retirer pour cela les blocs de terre mélangés de paille, les fragments de briques, de tuiles ou d'autres objets en terre cuite, les plaques d'enduits de plâtre et de chaux, les gros morceaux de bois, de métal, de tissus ou de papier puis tamiser le reste au moyen de grilles de plus en plus fines.

Broyer si nécessaire et laver chacune des matières obtenues, puis par lavage et décantation séparer le lourd du léger et le minéral du végétal. Ainsi on obtient sables, graviers et poudres diversement colorées qui conviendront pour réaliser des enduits et des préparations sur les supports à peindre. Broyer plus finement les argiles calcinées pour obtenir une gamme de pigments rouges. Enfin en chauffant à l'abri de l'air les débris végétaux préparer du charbon de bois pour disposer d'un pigment noir. Présenter en collection l'ensemble des matériaux obtenus.

Manière de réaliser une peinture discrète

Toute peinture a lieu puisqu'il faut bien à un moment donné réunir les matières qui la constituent. Elle a aussi un lieu : soit qu'elle s'y réalise, soit qu'elle s'y destine. A la manière des constructions traditionnelles, il est tentant d'inscrire la peinture dans le territoire même d'extraction de ses matériaux. Les "*Peintures discrètes*" désignent à la fois la politesse à entretenir avec les sites qui les reçoivent et la nature discontinue de ce travail. Voici la marche à suivre pour réaliser une telle peinture :

Choisir un territoire chargé d'une l'histoire humaine particulière. Il peut s'agir d'un ancien site industriel, d'une vallée autrefois cultivée ou d'une forêt disparue. Délimiter une zone avec précision. Le lieu lui-même et l'intention d'y être fournissent facilement la manière de fixer un périmètre : la marche humaine, la portée du regard, la morphologie ou la géologie du terrain, le cours des eaux ou la dissémination de certaines graines peuvent fournir la mesure de cet arpentage. A l'intérieur de cette zone, recueillir systématiquement ressources naturelles et résidus industriels, les identifier, noter précisément les endroits d'extraction et réaliser un catalogue et une collection des matières. A partir de ces matériaux, utiliser toutes les possibilités d'extraction, de séparation et d'association pour préparer des supports, des pigments et des liants. Choisir à l'intérieur de la zone les endroits qui conviennent pour y réaliser ou y introduire des peintures de telles façons qu'elles soient changeantes aux différentes heures de la journée ou n'apparaissent que dans certaines conditions. Ainsi ce qui a été déplacé est remplacé ou replacé, mais selon un ordre différent.

Ocres

Sur le site de l'ancienne Usine Mathieu à Roussillon un passé industriel a modelé un lieu en utilisant sa morphologie naturelle (en particulier le dénivelé du terrain) pour y établir un site de production du pigment à partir du minerai brut. Le "déjà-là" géologique est constitué de sédimentation et d'érosion, le "déjà-là" industriel d'extraction du minerai, de lavage, de décantation, de cuisson, de broyage et de tamisage.

La première étape a consisté à recueillir des sables ocreux et à choisir comme point de vue un belvédère duquel on jetait le minerai destiné à être lavé. Il a suffi ensuite, sur un talus en contrebas, de réaliser selon les règles de l'anamorphose la forme simple d'un carré jaune au centre d'un carré rouge. La végétation ayant repris ses droits depuis la fin de l'activité ocrière il a fallu pour que l'illusion soit parfaite peindre certaines parties du tronc des arbres. La pluie et le vent ont peu à peu détruit cette peinture.

Le grand cercle

Le Grand-Pressigny est un haut lieu préhistorique de la taille des silex. Un imposant château y a été construit à proximité duquel se trouve un nymphée accompagné de son réseau hydraulique : source captée, conduite souterraine, bassin. Dans cette zone consacrée à l'eau et à ses divinités existaient également des fours à chaux et la toponymie donnant pour cet endroit le nom des "ferrues", indique certainement un ancien site d'extraction de minerai de fer.

Sur le chemin conduisant à la source alimentant le nymphée on trouve des blocs d'hématite dont on peut extraire un beau pigment rouge sombre. Peindre discrètement a consisté à répandre ce pigment sur le bord circulaire du bassin aux endroits qui conviennent, puis d'en attendre la disparition pour réaliser dans une salle du château une anamorphose en correspondance avec cette peinture éphémère : un grand cercle d'hématite liée à la cire sur douze panneaux de bois.

L'enclos

De loin on distingue la masse sombre et confuse de silhouettes de plantes. Approchant de cet ombrage on découvre qu'il s'agit d'un enclos triangulaire réalisé en tôles d'acier découpées. Y pénétrant on peut voir le paysage au travers des jalousies que forment les découpes végétales de la tulipe sauvage et des plantes emblématiques de la peinture : le lin, le lentisque, la garance, le pastel et la gaude.

Le ciel est découpé par le dessin en métal noir des plantes retenant les eaux et les graines à la manière des " crochets à nuages " des sanctuaires dogons. La clairière est comme un œil et la peinture une affaire de regards. Cet enclos n'est donc pas une œuvre à contempler mais simplement un lieu pour voir.

La procession de pierres

Au centre de la serre tropicale du Jardin des plantes à Paris douze dalles de pierre disposées selon une orientation est-ouest forment des pas japonais accessibles seulement aux jardiniers. Ils relient deux rochers qui marquent les limites de ce cheminement fonctionnel.

L'intervention a simplement consisté à remplacer onze de ces dalles de pierre par des dalles en verre de même forme. Plus ou moins sablées et dorées, elles constituent une gradation du pôle absorbant (la pierre brute, puis le verre fortement sablé) au pôle réfléchissant (le verre entièrement doré). La lumière tombe depuis le haut des verrières, s'égoutte sur les feuilles et s'amenuise peu à peu jusqu'au sol. Sur l'humus, dans lequel œuvrent les décomposeurs de matière, des dalles de verre captent et réfléchissent selon une gradation horizontale le peu de lumière parvenue jusque-là.

L'ombre dorée du buisson parfumé

Le château de Laàs est séparé d'un gave par un parc à la française gardé par deux sphinges de pierre. Il a fallu extraire des galets du torrent, les dorer et les disposer parfaitement selon l'ombre d'un buis taillé projetant son ombre sur le parterre engazonné en prenant soin d'organiser une gradation

des galets de façon à ce que les plus petits soient au bord de l'ombre et les plus gros au pied du buis. Dans la journée la lumière réfléchi sur les pierres dorées est aveuglante mais chaque soir du mois d'août, l'ombre vient lentement la rejoindre jusqu'au moment de la recouvrir parfaitement. Le contraste fonctionne d'abord selon trois zones (la valeur moyenne de l'herbe, l'ombre portée du buis, la haute lumière des galets dorés), puis au moment précis de la disparition de la haute lumière, l'ombre s'éclaire un instant. Ensuite le soleil disparaissant rend le lieu à sa tranquillité.

Le feu de châtaignier

La Corbinière des Landes, proche de Merdrignac en Bretagne est un lieu de tradition, de mémoire et d'avenir. En parcourant la lande on perçoit l'évidence des mouvements croisés des pierres remontant de la terre et des souches inversées reconduisant au sol la lumière solaire. Au centre de la trouée lumineuse d'une petite clairière des pierres disposées en cercle écrivent dans la terre la limite d'une cuvette ayant servi de foyer. Terre et cendres sont mêlées dans ce vase.

Il a suffi de préparer une centaine de branches fourchues de châtaignier au moyen d'ocre rouge, de goudron de pin (servant à cicatrifier les plaies des arbres) et de dorure, puis de les installer en cercle dans l'ancien foyer de la clairière. Le centre est occupé par le noir du goudron. L'ocre rouge forme une couronne séparant le noir de l'or. Du centre à la périphérie, l'ordre est celui de la capacité à absorber et à réfléchir plus ou moins la lumière. A la tombée du jour, le noir peu à peu disparaît, puis le rouge. Ensuite seul l'or réfléchit le peu qu'il reste du jour puis la faible lumière nocturne. Au lever du soleil un mouvement inverse ajoute à l'or le rouge puis le noir.

Le miroir et l'abîme

A Saignon, dans un verger suspendu, à l'allure de jardin secret, une eau ancienne est comme fossilisée en traces d'écoulement gravées dans la pierre. Entre l'eau perdue et l'eau attendue, être simplement là : choisir les points de vue et les axes du regard - écouter les augures - trouver les signes qui seront gravés dans la pierre et que l'eau usera - apprendre des mouvements infimes du sol et des lumières changeantes le parcours selon lequel l'eau devra naître, s'écouler et disparaître. Dessiner un ruisseau, c'est penser l'eau dans son commencement puis ne plus penser.

A la naissance : une pierre gravée et le miroir d'une dorure, puis le passage de la lumière en reflets sur l'eau dans l'ombre des arbres. A la fin le bruit de l'eau disparaissant dans la cavité noire d'une jarre enterrée. Comme l'eau, la tentation du

sublime abandon de n'avoir pour forme que celle qui nous contient. Tout commence ailleurs, ici est une attente.

L'oiseau-source

De loin on aperçoit en lisière de la forêt un grand oiseau blanc exposé à la lumière du soleil couchant. Vu de près et depuis la frondaison l'oiseau est une source : de grandes ailes de pierre recueillent et conduisent eau de pluie et lumière du soleil vers la terre puis vers le sombre couvert des arbres où le ruisseau se perd en les abreuvant. De plus près encore et dans la lumière du matin ou de la fin d'après-midi des gravures sont visibles dans les pierres. L'air, l'eau et la terre s'unissent dans cette fontaine pétrifiée gravée de cupules, de rigoles et de signes anciens.

Au-delà de la volonté de révéler des lieux, ces "manières de peindre" ont consisté à transformer ou déplacer des matériaux, à manipuler la lumière réfléchie pour qu'en des moments particuliers celui qui regarde ait le sentiment d'être là c'est à dire relié.

Le cours naturel des choses créant certaines conjonctions d'objets et de lumières suffit parfois à habiter un lieu. Ainsi à l'occasion d'une randonnée en montagne j'ai eu l'occasion d'assister à une étrange scène : dans un grand ciel bleu, un seul nuage, juste au-dessus d'un pic triangulaire, y projetant son ombre pour n'assombrir que lui. Pendant un cours instant plus rien n'exista qu'un nuage blanc au-dessus d'un rocher noir.

Jean-Pierre Brazs

2001

in "La couleur des matériaux", Ecole de printemps 2001, mars 2001, Roussillon
Centre Français de la Couleur - Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France - Conservatoire des ocres et pigments appliqués

oeuvres citées :

ocres

Okhra, Conservatoire des ocres et pigments appliqués. Ancienne usine Mathieu Roussillon. 1997

le grand cercle

Musée du Grand-Pressigny, dans le cadre de l'exposition "Planète Terre". 1997

l'enclos

Parc départemental de la Courneuve, (Seine-Saint-Denis) dans le cadre de la manifestation "Art Grandeur Nature". 1998

la procession de pierres

Grande serre du Jardin des Plantes, Paris, dans le cadre de l'exposition "Parfums de sculptures - sculptures de parfums". 1999

l'ombre dorée du buisson parfumé

Château de Laàs, (Pyrénées Atlantiques) dans le cadre de l'exposition "Parfums de sculptures - sculptures de parfums". 1999

le feu de châtaignier

"Au pays des arbres ", La Corbinière des Landes, Merdrignac (Côtes d'Armor). 1999

le miroir et l'abîme

"Chambre de séjour avec vue", demeure d'art et d'hôtes, Saignon (Vaucluse). 2000

l'oiseau source

"Le Vent des Forêts", sentier d'art en paysage, Lahaymeix (Meuse). 2001