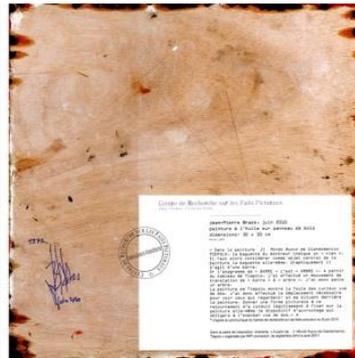




pictorial fabulas



Jean-Pierre Brazeau

2013



mise à jour juin 2013

pictorial fabulas

Le Centre de Recherche sur les Faits Picturaux a été créé en janvier 2009. Il était destiné « à rechercher et à étudier des faits picturaux passés, présents ou futurs, réels ou imaginaires, volontaires ou involontaires ». Personne ne pouvait alors imaginer que cette institution allait bouleverser les connaissances et les repères non seulement dans les domaines de l'esthétique et de l'histoire de l'art, mais aussi dans ceux de la botanique, de la zoologie, de la paléontologie et de l'anthropologie.

ÉTUDES

- 19 mars 2009 / remise de l'étude du Centre de Recherche sur les faits Picturaux à propos de la recherche des corrélations possibles entre des objets manufacturés et des entités biologiques tous deux à composante pigmentaire découverts en janvier 2009 à Meyrin, canton de Genève, Suisse.

PUBLICATIONS

CONTES PICTURAUX

Jean-Pierre Brazz, *Contes picturaux*. Éditions Materia prima, 2004.

PARLONS PEINTURE

Journal du Centre de recherche sur les faits picturaux / N°1, automne 2010

ŒUVRES VIVES ET NATURES MORTES

Publication en ligne dans le cadre du projet de Vincent LERAY « Œuvres vives »

INTERVENTIONS PAYSAGÈRES ET MANIÈRES DE PEINDRE

in PAYSAGE ET MODERNITÉ(S) éditions Ousia, Bruxelles / actes du colloque organisé à La Sorbonne en mars 2005 par Aline Bergé et Michel Collot.

CONFÉRENCES

INTERVENTIONS PAYSAGÈRES ET MANIÈRES DE PEINDRE 2005

colloque international "Paysage & modernité(s)" organisé par Aline Bergé et Michel Collot
Sorbonne, Paris, mars 2005

À PROPOS DE QUELQUES FAITS PICTURAUX REMARQUABLES

La Vitrine, Paris / 7 février 2009

EXPOSITIONS

- 22 octobre au 27 décembre 2002 / **Atelier Ocre d'Art, Ecole municipale des Beaux-Arts de Châteauroux** / PREMIER CONTE PICTURAL / exposition personnelle / installation, édition / commissariat : Gérard Laplace
- 7 février au 6 mars 2009 / **La Vitrine, Paris** / DEUXIEME CONTE PICTURAL / installation
- octobre 2010 à août 2011 / **ART- connexion** / Médiathèque Lucie Aubrac, Ganges / Galerie NegPos, Nîmes / Église Saint Pierre, Tulle / *À PARTIR DE...* Il *Mondo Nuovo* de Giandomenico Tiepolo (1791) / exposition collective itinérante / commissariat : Marie-Dominique Guibal.
- 16 au 29 avril 2012 / **59 Rivoli, Paris** / dans le cadre de la manifestation « PAN TOTAL » présentée par Daniel Daligand et Alain Snyers (association l'Arpent sémiotique) et la galerie Satellite.

LE FUGITIF ET LE MENUISIER

Le Centre de Recherche sur les Faits Picturaux a été créé en janvier 2009. Il était destiné « à rechercher et à étudier des faits picturaux passés, présents ou futurs, réels ou imaginaires, volontaires ou involontaires ». Personne ne pouvait alors imaginer que cette institution allait bouleverser les connaissances et les repères non seulement dans les domaines de l'esthétique et de l'histoire de l'art, mais aussi dans ceux de la botanique, de la zoologie, de la paléontologie et de l'anthropologie.

Dès sa création, pour des raisons de logistique, il s'est doté d'une implantation à Paris, à Genève et à Vern-sur-Seiche en Bretagne. Documents et collections pouvaient se répartir dans chacun de ces lieux. Événements, rencontres, conférences, expositions furent régulièrement organisés à Paris et à Genève. L'absence d'adresse postale, comme de siège social renforçait encore la sensation d'ubiquité. Les trois lieux mentionnés sur le tampon officiel du centre de recherche donnaient corps à l'idée qu'il était possible de s'interroger sur la nécessité d'étudier l'existence de la peinture en dehors des formes et des lieux habituellement admis pour l'accueillir. En effet, parler de « faits picturaux » plutôt que d'« objets picturaux » (déjà largement étudiés) offrait un champ de recherche original. *

On pouvait supposer que puissent exister des « faits picturaux » ne produisant que des prémices de peinture ou même ne donnant lieu à aucune véritable peinture. Certes il n'était pas facile d'utiliser les outils habituels de l'histoire de l'art pour étudier ces « probabilités de peinture », mais l'évanescence (dont la presque homophonie avec « la naissance » ne manque pas d'intérêts) reprenant ainsi ses droits comme forme à part entière ouvrait des perspectives originales dans le domaine de l'esthétique. Il est probable en effet que la clarté des existants apparaisse à deux moments privilégiés : celui de la naissance et celui de la disparition. La peinture étant affaire de « points de vue », rien de tel pour la découvrir que de prendre position : juste avant ou juste après son existence. Juste avant, matériaux, outils, dispositifs et volontés pouvant la faire advenir sont en place (ils ont « lieu ») et la peinture est probable. Juste après, les matériaux réunis pour la mise en œuvre se sont dissociés ou bien les regards nécessaires à son existence se sont détournés et la peinture mise « à distance ». (« lieu », « distance ». Les termes ici employés ne sont pas innocents puisqu'ils permettent d'aborder la peinture en terme spatial).

Au moment de la création du Centre de recherche sur les faits picturaux, les spécialistes de l'histoire et de la critique de l'art admettaient depuis longtemps qu'il était possible de s'éloigner des notions de représentation de l'espace dans la peinture elle-même. Les différents systèmes de mise perspective élaborés depuis des siècles étaient basés sur un ou plusieurs points fixes et obligeaient à un certain statisme. Leur épuisement permettait de s'engager de façon beaucoup plus dynamique dans des parcours labyrinthiques, circonvolutionnaires ou diverticulaires. Il ne fut donc pas surprenant que le Centre de recherche ait finalement trouvé refuge dans une boîte. C'est en effet dans une boîte que ses archives ont été retrouvées ; une boîte si particulière que de nombreuses hypothèses furent émises sur sa véritable nature.

À première vue, cette boîte (de très grand format) semblait avoir pour fonction de ranger des documents. Elle contenait d'ailleurs dans un premier compartiment des dossiers, des photographies, des papiers et des objets divers, ainsi que des cédéroms. Le tout était disposé en vrac : aucune logique ne semblait avoir guidé un quelconque classement, ni par date (car la plupart des documents étaient datés), ni par catégorie, ni par thème, ni par auteur. L'exploration de la boîte a consisté dans un premier temps à extraire ces documents en vue d'un futur inventaire. C'est alors que la boîte est apparue comme une boîte complexe contenant d'autres boîtes de formes diverses. Certaines, (les « boîtes vraies ») se fermaient par un couvercle simple selon le principe de l'emboîtement, d'autres disposaient d'un couvercle à charnière ou à glissière. Pour d'autres (en matière cartonnée brune ou blanche) boîtes et couvercle appartenaient à la même pièce ce carton savamment découpée et pliée. Pour compliquer plus encore l'exploration de ces archives (et semble-t-il la retarder) certaines boîtes contenaient des compartiments recevant eux-mêmes des tiroirs (pouvant ou non être fermés par des couvercles à glissière). Ces tiroirs pouvaient à leur tour être compartimentés.

Cette réalité matérielle des contenants se compliquait encore d'un système de renvois : par exemple, dans un compartiment (petit) d'une boîte, une simple fiche pouvait indiquer qu'à cet endroit aurait dû se trouver un objet de grandes dimensions, mais que pour des raisons pratiques il était conservé à un autre endroit du système d'ordonnement des boîtes.

Mettre au point une représentation graphique de l'organisation spatio-thématique des archives du centre de recherche a semblé nécessaire dans un premier temps, mais l'idée fut rapidement abandonnée, de même que celle de considérer cet assemblage de boîte comme un « palais de mémoire »**. La raison en était qu'il existait dans les archives du Centre de recherche sur les faits picturaux un lien troublant entre contenant et contenu qui aurait compliqué à l'extrême le projet. En effet la consultation des premiers documents extraits du premier compartiment de la grande boîte incitait à les classer par thèmes abordés. Ors, il apparut rapidement qu'il y était souvent question de boîtes.

« **Les boîtes à couleurs** » d'Istres (Bouches-du-Rhône, France et de Meyrin (canton de Genève, Suisse) sont liées à des cérémonies d'offrandes de couleurs. Elles ont été soigneusement dissimulées et contiennent des objets de couleur rouge, pour que les générations futures ayant survécu à un désastre planétaire puissent associer une couleur concrète au mot « rouge ».

« **La boîte blanche de Pont-Aven** » appartient certainement à l'aventure de Paul Gauguin. Le fait qu'elle soit apparue longtemps après le départ du peintre vers le Pacifique a été un argument utilisé par des contradicteurs remettant en cause cette hypothèse. Mais rien n'empêche de penser que cette boîte a pendant plus d'un siècle flotté entre deux eaux d'un « champ de signification » et qu'un phénomène de synchronicité l'ait fait apparaître en 2004 dans une vasière de l'Aven.

« **La boîte à Mimi** », est ainsi nommée parce qu'elle contient une lettre signée « Mimi » écrite en 1925 à l'encre sur de minces plaquettes de bois ayant servi à fabriquer (sans doute à la prison de Fresnes) une boîte et des tiroirs contenant divers clous, vis et petite quincaillerie. Dans un premier temps, le déchiffrement complet des inscriptions sur les parois de la boîte et des tiroirs a fourni des informations suffisamment précises pour reconstituer une histoire située en partie à Paris dans un quartier fréquenté par les impressionnistes. A l'occasion d'une deuxième étude L'analyse des dessins a conduit à la découverte de la silhouette d'un personnage entravé figuré de façon régulière dans la peinture occidentale depuis le XIII^e siècle.

*

Après deux années d'intenses activités du Centre de recherche, il semble qu'un événement se soit produit ayant conduit à l'installation d'une boîte particulière : un conteneur métallique hermétique dans lequel a été confinée une partie des objets et matériaux dont il est question dans certaines notes qui après le mois de mars 2011 se sont substituées aux longs comptes rendus d'étude. Outre quelques objets on y trouve des cahiers et des fiches d'inventaires, des communiqués, des certificats et attestations, des comptes rendus d'études, des textes de conférences, des correspondances, des notes. La brièveté de certaines notes, certaines ellipses dans la rédaction de certains documents, le fait que parfois un énigmatique croquis soit introduit abruptement dans le texte semblent indiquer une urgence à témoigner. À moins qu'une impossibilité à relater avec des mots un fait surprenant ou inacceptable ait obligé à utiliser ces stratégies d'évitement.

Jean-Pierre Brazs
décembre 2010

* Dans une conférence donnée le 7 février 2009 le fondateur du Centre de recherche sur les faits picturaux a apporté des éclaircissements sur les notions d'« être pictural », d'« objet pictural » et de « fait pictural ».



communiqué du 28.01.09

Culture

« NATURE MORTE » ET « ŒUVRE VIVE* » DANS L'ŒUVRE DE MANET

Une récente étude** du Centre de recherche sur les faits picturaux établit une surprenante corrélation entre une peinture de marine et les derniers bouquets de fleurs peints par Édouard Manet



« Il se trouve que Manet a passé de nombreux étés à Boulogne pour y peindre des marines. Un tableau retient particulièrement l'attention sous le titre « *Le bateau goudronné* ». Cette peinture, réalisée en fait sur la plage de Berck, est datée de 1873. Elle figure une extraordinaire scène dans laquelle on distingue sur la plage une composition de tâches sombres : le bateau, une ancre, le récipient contenant le goudron et deux personnages orientant la flamme liquéfiant le bitume sur la coque du bateau. Légèrement au-dessus du centre du tableau, eau et feu se conjuguent : la flamme apparaît en effet devant la mer figurée par une bande horizontale située dans le tiers supérieur de la composition. La coque noire du bateau s'inscrit dans un cercle légèrement ovalisé. Ce qui sera dix ans plus tard le rebord en marbre d'une cheminée semble ici

une plage et l'ancre posée au sol évoque la fleur tombée du vase.

Devant ce tableau on ne manque pas de penser aux dégâts occasionnés par le bitume dans la peinture du XIX^e siècle, à l'usage par Manet d'un « miroir noir » pour évaluer les contrastes de certaines de ses peintures et à l'idée que matière, regard et bateau... »

J-P.B.

* « œuvres vives » désigne les parties du navire situées au-dessus de la ligne de flottaison.

** Le texte complet du compte-rendu d'étude est consultable (et écoutable) sur le site du projet « Œuvre vive » de Vincent Leray : www.vincent-leray.com/oeuvres-vives.



communiqué du 10.08.09

Culture

LA « BOÎTE BLANCHE » DE PONT-AVEN

Une étude* menée par Centre de recherche sur les faits picturaux conclut à la relation entre la boîte blanche découverte à Pont-Aven et le départ de Paul Gauguin pour le Pacifique.



Le 8 août 2004, aux premières lueurs du jour, à marée basse, dans la vasière de l'Aven une boîte a été aperçue par des promeneurs matinaux. À première vue il ne s'agissait pas d'un objet enfoui que le flux descendant aurait mis à jour, puisque la boîte était blanche sans aucune trace de vase. J'ai pu facilement l'ouvrir et découvrir son surprenant contenu : des matériaux et des objets de couleur rouge, [...].

Ma réflexion sur le sens à donner à la présence de cet objet dans la vasière de Pont-Aven a été brusquement relancée le 5 avril 2009 quand j'ai pu établir une corrélation entre la « boîte blanche de Pont-Aven » et le terme « *Échoué d'ailleurs* » employé par Henri GAMA pour encourager des artistes à librement correspondre.

Il est possible, d'une façon générale, de définir la boîte comme une « cellule transportable » qui isole (et parfois enferme) ce qu'elle contient. La boîte permet de préserver, de classer à la manière d'un lieu de mémoire, de punir par l'enfermement et l'oubli ou simplement de transporter. Dans le premier cas elle porte souvent une étiquette sur laquelle est nommé son contenu, inscrit un numéro ou un signe distinctif renvoyant parfois à un registre matricule. Dans le second cas il est fréquent que soient indiqués sur la boîte un lieu de destination et un nom permettant d'identifier le destinataire.

Il est difficile d'attribuer l'une ou l'autre de ces fonctions à la boîte de Pont-Aven, puisqu'elle ne porte aucune inscription. On pourrait penser que son abandon, à la manière d'une bouteille jetée à la mer, correspond à une volonté de l'offrir à un destinataire

potentiel qui se révélerait par sa capacité à la découvrir.

Une autre hypothèse peut être émise : celle du sarcophage. On attribuait en effet à la pierre des tombeaux antiques le pouvoir de détruire les cadavres. Dans ce cas la « boîte de Pont-Aven » serait associée à une inhumation que j'aurais involontairement interrompue en extirpant la boîte de la vase sépulcrale. La présence de colle de peau et de craie dans l'enduit colorant la boîte en blanc serait ainsi expliquée. En effet si l'opération avait réussi l'enduit aurait été en quelques heures détruit par l'humidité de la vasière et le bois mis à nu se serait ensuite rapidement décomposé. Les objets colorés en rouge par une peinture à base de cire, de résine et d'ocre calcinée (dont on connaît l'usage dans de nombreux rituels funéraires) auraient repris leur liberté. Ils seraient restés groupés un moment, en mémoire de l'enveloppe les ayant réunis, puis se seraient dispersés et mis en mouvement, flottant au gré des courants montants, se déposant sur la vase pour la durée des basses eaux, entraînés tantôt vers l'amont tantôt vers l'aval par le balancement des marées. Certains se seraient déposés sur les rives de l'Aven, perdant ainsi tout espoir d'ailleurs ; d'autres, entraînés par les forts courants descendants auraient pu atteindre la mer, assurés un jour ou l'autre de trouver un port d'échouage.

Gauguin aussi quitta Pont-Aven pour le Pacifique. Dans son carnet « *Diverses choses* » daté de 1896-97 il réunit des « *notes éparses, sans suite comme les Rêves, comme la vie toute faite de morceaux* ». Au recto du folio 120 il écrit : « *Lors de mon passage à Nouméa, suffisamment informé, j'ai pu constater au baigne, des hommes de toute condition, sauf l'artiste peintre. Et cependant la pauvreté est là plus que partout ailleurs. Qui voudrait mener l'existence si pénible de sacrifice, et souvent de risée, celle que mène l'artiste ?...* »

J-P.B.

* Cette étude est une contribution au projet « *mail-art Echoué d'ailleurs* » conduit par Henri GAMA / « *Quai des arts* » à Nouméa.



communiqué du 12.05.10

Pédologie

LA PEINTURE PEUT RÉSULTER D'UN ÉCHEC POSITIF

La présence le 2 décembre 2007 sur le sol de la place Bellecour à Lyon d'une image sur papier froissé révolutionne le concept de « fait pictural ».



Le sol naturel est constitué de la couche superficielle meuble de la croûte terrestre résultant de la transformation de la roche mère, enrichie par des apports organiques.

Les sols des espaces urbains sont souvent protégés de l'érosion par une couche artificielle composée d'un liant bitumineux et d'une charge minérale. Ils reçoivent parfois des apports organiques : déjections animales, papiers gras, résidus non comestibles de nourriture (peau, noyau, pépins, couenne). Le sol urbain étant stabilisé il ne peut absorber ces détritiques qui dès lors s'engagent dans des processus de lente décomposition, souvent interrompus par des opérations de nettoyage. Il peut arriver que dans le laps de temps entre dépôt et nettoyage se produisent des Événements surprenants.

C'est ainsi que la découverte fortuite, en décembre 2007 sur le sol de la place Bellecour à Lyon, d'une image sur un papier froissé pourrait nous mettre en présence d'un fait pictural exceptionnel puisque résultant d'un échec positif.

Nous sommes en effet en présence d'un dispositif qui a toutes les caractéristiques d'une peinture : un support associant liant et charge minérale (le sol), recevant une feuille de papier (sans doute encollée) sur laquelle est réalisée une figure, au moyen de matières filmogènes (des encres grasses) de différentes couleurs.

L'échec est patent. On constate un décollement du papier totalement séparé du support minéral, certainement par sous-dosage de la colle utilisée pour le marouflage ; une action mécanique (sans doute fortuite) exercée sur le papier a provoqué un froissement et des déchirures caractéristiques ; une partie de la charge minérale du support (un fin granulat de couleur rouge) s'est détachée pour venir souiller les couches superficielles.

La réussite de l'effet visuel est pourtant évidente : la désolation qu'exprime le regard du personnage est renforcée par l'aspect fripé du papier ; par le jeu des couleurs complémentaires, la ponctuation rouge du granulat accentue la puissance de la tâche verte figurant un petit arbuste ; les déchirures du papier génèrent des lacunes mais l'ellipse est certainement le meilleur moyen d'encourager l'action de l'imaginaire.

J-P.B.

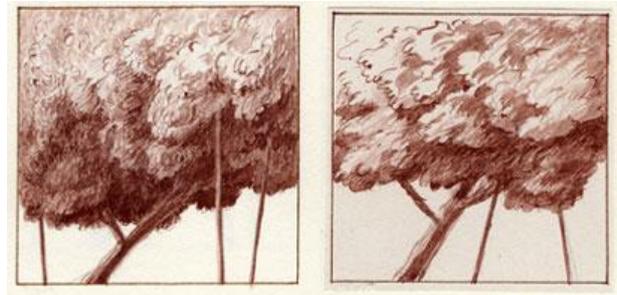
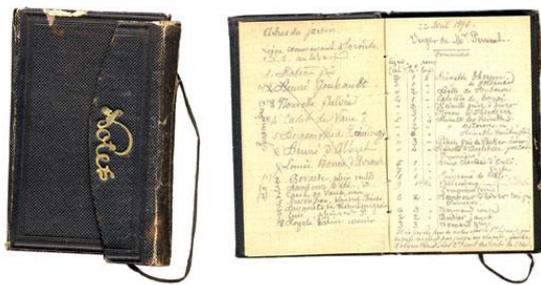


communiqué du 13.06.10

Arboriculture

IL N'Y A PAS QUE DES CHASSEURS QUI SE CACHENT DANS LES IMAGES

En étudiant les relations possibles entre un carnet daté de 1896 contenant la description précise de vergers suisses et une collection de dessins figurant des arbres fruitiers, le Centre de recherche sur les faits picturaux conclut à l'existence d'une variable cachée.



Le petit carnet acheté au marché aux puces de Genève au printemps 2009 semblait ancien et anodin puisqu'apparemment vierge de toute écriture. J'ai d'abord pensé qu'il aurait pu devenir un compagnon agréable de voyage. En le feuilletant j'ai rapidement découvert qu'il contenait sur quelques pages des listes détaillées d'arbres fruitiers de différents vergers de Suisse. L'une des pages est datée de 1896. Les arbres sont soigneusement localisés, numérotés et désignés par les variétés précises de pommes et de poires qu'ils portent : on peut penser que ce carnet appartenait à un arboriculteur soucieux de bien entretenir son patrimoine et peut-être de le compléter de variétés nouvelles. Il lui fallait donc inventorier précisément l'existant pour que de savants équilibres soient maintenus, que les productions fruitières d'été, d'automne et d'hiver soient bien représentées.

Disposant par ailleurs d'une collection de 81 dessins à l'encre bistre figurant des arbres fruitiers, il m'a semblé intéressant de rechercher des corrélations possibles entre l'inventaire d'un arboriculteur et le regard d'un peintre.

Dans quelques rares dessins les arbres sont alignés comme dans un verger, mais la plupart du temps ce sont des arbres isolés qui sont représentés.

Dans tous les cas des étais soutiennent les branches alourdies des fruits trop abondants, mais les fruits ne sont jamais représentés. Le tronc est incliné soit vers la droite, soit vers la gauche. Il est parfois vertical. Dans quelques vues plus rapprochées, la surface du papier est divisée en deux surfaces presque égales : au dessus la masse du feuillage en pleine lumière (elle vient de gauche), au dessous la part d'ombre et le jeu graphique des étais et du tronc. Cette composition d'obliques est savamment équilibrée par l'amorce de quelques branches.

L'inventaire précis de cette collection de dessins m'a permis d'établir que le peintre n'y figurait pas des variétés précises d'arbres fruitiers, mais que leur grande majorité était réalisée à partir de quelques variables simples : tronc vertical ou incliné (vers la droite ou vers la gauche); houppier d'allure symétrique ou asymétrique (alourdi à gauche ou à droite); source solaire au zénith ou latérale (lumière provenant de la gauche ou de la droite). 27 dessins auraient suffi pour explorer les différentes combinaisons possibles. La présence de 81 dessins dans la collection laisse supposer la présence d'une quatrième variable, cachée.

J-P.B.

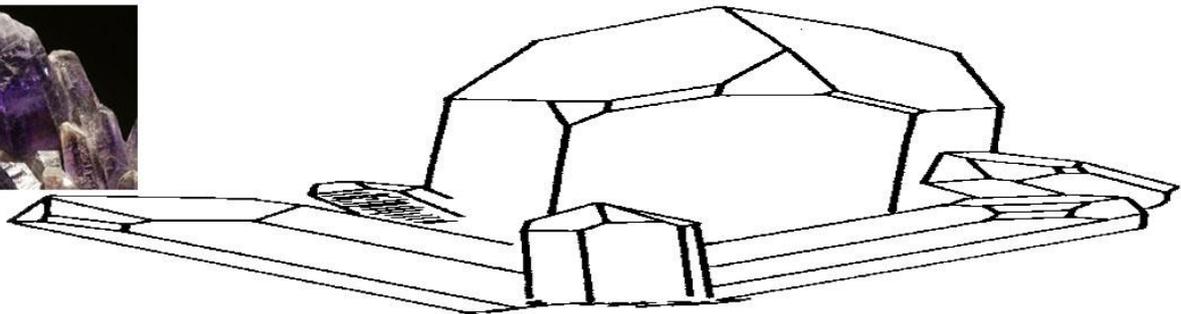


communiqué du 30-10-10

Minéralogie

LA DISPARITION DE L'AMÉTHYSTE.

Un phénomène optique permettant de faire disparaître à la vue un symbole de l'ivresse, remet en cause les analyses académiques des « vanités » du XVIIe siècle.



Certaines peintures du XVIIe siècle dénommées « vanités » illustrent le thème de l'inéluctabilité de la mort et de l'insignifiance des œuvres et des plaisirs humains. Une figuration cachée de l'ivresse dans certaines de ces vanités mettrait à mal la pureté du sentiment religieux chez certains artistes. En effet dans une vanité digne de ce nom l'ivresse devrait normalement être figurée comme futilité terrestre. Cacher l'objet qui la symbolise, c'est en revendiquer les bienfaits.

L'indice de réfraction de l'améthyste varie entre 1,544 et 1,553. Un cristal d'améthyste plongé dans l'eau, dont l'indice de réfraction à 20° est de 1,333, reste visible. On peut imaginer de remplacer le liquide enrobant le cristal par un liquide dont l'indice de réfraction serait proche de 1,55. Nous pourrions alors constater la disparition visuelle de l'améthyste. Une explication serait ainsi donnée à la figuration dans les vanités du XVIIe siècle d'un récipient de verre contenant un liquide. L'intention du peintre pouvant consister à représenter par ce liquide l'absence d'améthyste (dont il faut rappeler qu'elle est symbole d'ivresse).

Deux types d'éléments pourraient nous permettre d'identifier de tels tableaux :

- la présence de tâches suspectes dans le liquide, car les zones colorées en violet par les impuretés restent visibles dans le liquide malgré la disparition des zones de quartz pur.
- la présence discrète, ailleurs dans le tableau, de la forme caractéristique du cristal d'améthyste (pouvant être figuré de façon anamorphique). Il est fréquent en effet qu'un peintre dissimulant quelque chose dans son tableau (une forme ou un sens caché) fournisse au chercheur ou au simple amateur quelques indices pour le mettre sur la voie de la découverte*.

Jean-Pierre Brazs

Cette étude est une contribution à l'édition n° 1, *Attendrir la lumière*, du projet *Phénomènes* du Réseau ArtRéalité, prochainement en ligne.

* Daniel ARASSE a longuement étudié ce genre de détails surprenants et instructifs : *Le Détail*, 1992, édition Flammarion.



communiqué du 26-01-11

Ebénisterie LE BÛCHER DES VANITÉS

La découverte d'un « diptyque à charnière » éclaire d'une lumière particulière la représentation de l'ivresse dans la peinture du XVIIe siècle.



La recherche d'une peinture du type « vanité »* dans laquelle le peintre aurait dissimulé un symbole de l'ivresse nous a rapidement conduits à remonter le temps pour rechercher des antécédents dans la figuration d'objets symbolisant les plaisirs de la vie terrestre. Nous nous sommes arrêtés à la date précise du 7 février 1497. Ce jour du Mardi Gras à Florence, des milliers d'objets susceptibles d'encourager des comportements licencieux furent collectés sur l'ordre de Savonarole par une jeunesse fervente et disciplinée, aux cheveux courts et habillée de blanc. Jeux de cartes, miroirs, cosmétiques, instruments de musique, peintures profanes, livres de Dante, de Pétrarque ou de Boccace, furent réunis sur la Place de la Seigneurie pour y être brûlés sur le Bûcher des Vanités. On dit que Sandro Botticelli lui-même conduisit au feu quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. Disparurent ainsi de nombreux *cassoni* ou *forzieri* qui étaient prétextes à figuration de corps dénudés.

Ces coffres de mariage offerts par le mari à son épouse recevaient en effet de telles peintures sur la face intérieure du couvercle. Cette possibilité, en manipulant un couvercle, de faire apparaître ou disparaître une peinture a fait l'objet de nombreuses études**. Il est remarquable que ce dispositif pictural, utilisant des panneaux assemblés par des charnières assurant leur rotation, soit également utilisé dans les

retables de façon à cacher à la vue des fidèles de pieuses images qui ne seront révélées qu'à l'occasion de certaines fêtes religieuses. On peut attribuer à ce type de support une signification particulière liée à la « surprise de voir », qui peut s'inverser en « voir par surprise ».

La découverte récente de deux panneaux de bois peints va au-delà de tous nos espoirs : ils sont assemblés par un système de charnière et on distingue des éléments d'une nature morte qui pourrait être une vanité. Ils sont malheureusement très endommagés, y compris par le feu, mais leur nettoyage devrait rapidement nous permettre d'en savoir plus.

Jean-Pierre Brazs

Cette étude est une contribution à l'édition n° 1, *Attendrir la lumière*, du projet *Phénomènes* du Réseau ArtRéalité, prochainement en ligne.

* voir notre communiqué du 30.10.10

** dont celle de Delphine LESBROS : "Regard sur les figures couchées dans les couvercles des *forzieri*", dans *Images Re-vues*, n° 3, 2007

Peinture

UNE ENIVRANTE VANITÉ

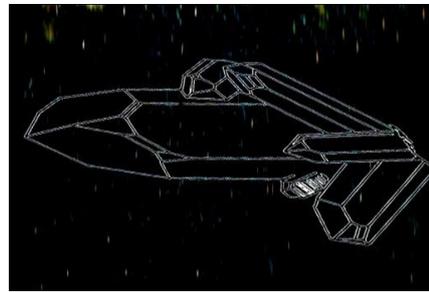
La restauration du « diptyque à charnière » corroborerait la thèse de la figuration de l'améthyste absente et donc de la figuration de l'ivresse dans une vanité du XVIIe siècle.



1



2



3

La restauration d'une peinture étrangement réalisée sur un support à charnière * a permis de mettre en évidence les objets habituellement réunis dans les vanités du XVIIe siècle (fig.1).

On remarque en particulier un verre à pied contenant un liquide pouvant être du vin blanc. Nous avons émis l'hypothèse de la figuration d'un cristal présent dans le liquide mais invisible par un jeu subtil d'indices de réfraction**.

Il est également remarquable que la teinte jaune du vin s'inverse chromatiquement dans sa complémentaire violacée. On distingue par ailleurs dans la partie haute du panneau (fig. 2) une forme allongée à peine visible. Un regard averti y distingue rapidement une anamorphose. En redressant cette forme (fig. 3) on découvre qu'il s'agit d'un cristal de quartz. Quand ce minéral est coloré en violet par des oxydes de fer il s'agit d'améthyste. L'améthyste est donc présente discrètement dans cette peinture par sa

couleur inversée ainsi que par la figuration anamorphique d'un cristal de quartz.

Le fonctionnement symbolique des vanités ne laisse aucun doute sur la volonté de l'artiste. Nous pouvons supposer que son propos est loin d'être minéralogique et qu'il s'agit peut-être de la figuration de l'ivresse dont l'améthyste est le symbole.

Jean-Pierre Braz

Ce communiqué est une contribution à l'édition n° 1, *Attendrir la lumière*, du projet *Phénomènes* du Réseau ArtRéalité,

* voir notre communiqué du 26.01.11 « *Le bûcher des vanités* »

** voir notre communiqué du 30.10.10 « La disparition de l'améthyste »

*** l'améthyste également symbole de sagesse et d'humilité était portée en bague par les papes et les évêques

Peinture

LA FIGURE DE « L'ENTRAVÉ » DANS LA PEINTURE EUROPÉENNE

La découverte de textes et de dessins sur les parois d'une boîte à clous provenant sans doute de la prison de Fresnes ouvre la voie à une recherche sur la figuration de personnages entravés dans la peinture européenne du XIIIe au XXe siècle



À l'occasion d'un vide-greniers situé quai de la Loire à Paris j'ai acheté pour une dizaine d'euros une boîte à clous. Au moment de l'achat je m'étais contenté d'ouvrir les petits tiroirs pour constater qu'ils contenaient divers clous et vis ainsi que des fers utilisés pour renforcer les semelles des chaussures.

Je n'imaginai pas à ce moment que cette boîte avait été soigneusement réalisée avec des planchettes de bois recouvertes pour certaines par des inscriptions à l'encre ayant l'allure de lettres. L'une est signée « Mimi » et datée de 1925, une autre évoque le quartier de la rue de Budapest à Paris. L'inscription « souvenir de la prison de Fresnes » laisse penser que cette boîte a été fabriquée en relation avec l'univers carcéral. Les textes sont lacunaires et se superposent parfois à la manière d'un palimpseste. A certains endroits des traces de lettres ou de mots gravés devront être examinés en lumière rasante. Le déchiffrement complet des textes s'annonçant difficile l'étude a porté dans un premier temps sur les dessins. Un fer à cheval, des motifs floraux, des grappes de raisin, un clown musicien, un bateau, ne présentent pas d'intérêts particuliers. Ils ne peuvent pas pour l'instant s'inscrire dans le tissu d'une histoire personnelle. Un visage au centre de la corolle d'une fleur attire néanmoins le regard. C'est un motif plus discret, situé dans la partie gauche du petit panneau qui a retenu mon attention : dans un premier temps ce sont les deux triangles affrontés qui m'ont intéressé,

peut-être parce qu'ils évoquaient les constructions géométriques utilisées par Villard de Honnecourt au XIIIe siècle pour figurer des personnages. La position des mains repliées sur le ventre et la rangée de points sur les jambes m'ont également intrigué.

L'extraction de ce dessin, en l'isolant de son contexte, a permis d'identifier clairement un personnage de supplicé aux bras entravés dont le visage est recouvert d'une cagoule.

Il s'avère passionnant de rechercher dans la peinture européenne des représentations similaires afin de vérifier si ce détail de la « boîte à Mimi » peut s'inscrire dans une longue chaîne iconographique.

Cette étude confiée au Centre de recherche sur les faits picturaux va s'appuyer sur un inventaire de dessins et de peintures figurant des personnages présentant au moins deux des caractéristiques suivantes : bras repliés sur le ventre, mains entravées, visage recouvert d'une cagoule, alignement de points sur les jambes.

J-P.B.



communiqué du 09.07.10

Sociologie de l'art

ACHETEZ-MOI UNE PEINTURE, ON S'ÉCRIRA !

Les archives du peintre Jean-Pierre Lavigne contiennent un dossier consacré à l'organisation de « disparitions de peintures par leur vente », suivie d'une enquête menée auprès des acheteurs de ces peintures sur les conditions d'intégration d'œuvres d'art dans un espace privé.



Le peintre Jean-Pierre Lavigne dont on avait perdu la trace en 1985 a déposé une partie de ses archives au Centre de recherche sur les faits picturaux. Certains de ces documents, désormais accessibles aux chercheurs, concernent des projets témoignant chez ce peintre d'un intérêt pour le contexte de la peinture. « *Achetez-moi une peinture, on s'écrit !* » est une action exemplaire qu'il a menée en 1979 à propos de laquelle nous disposons d'un dossier complet réunissant communiqués et articles de presse, photographies, lettres, etc. Il permet de reconstituer avec précision les modalités de cette action.

Ayant constaté que son travail pictural des années soixante-dix ne méritait pas d'accéder à une quelconque postérité, Jean-Pierre Lavigne a décidé de faire disparaître d'une façon originale les œuvres de cette période restant en sa possession. L'action a consisté à mettre en vente les peintures au prix du châssis. Il était précisé dans le communiqué à la presse que les acheteurs pouvaient en toute liberté « signer les peintures, les offrir à un musée, les modifier, les accrocher à l'envers, les détruire, etc. ». Chaque acheteur devait néanmoins répondre à un questionnaire portant en particulier sur les modes et condition d'accrochage de l'œuvre et autoriser l'artiste à photographier l'œuvre une fois installée.

Le compte rendu de cette action a donné lieu à quelques performances dans le cadre des activités du groupe PAP'Circus en particulier au Théâtre municipal de Pontarlier en décembre 1979 et le

27 septembre 1980 dans le cadre de la 11^e Biennale de Paris au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Parmi les questions posées aux acheteurs on remarque :

« Pouvez-vous décrire avec précision la peinture que vous avez achetée ? Si oui, faites-le / Avez-vous eu des difficultés pour trouver un emplacement correct pour l'accrocher ? Indiquez sur un plan de votre logement son emplacement (ou ses emplacements successifs) / Indiquez pourquoi l'emplacement que vous avez finalement choisi est selon vous le meilleur / Si vous avez fait un usage particulier de la peinture indiquez-le / Souhaitez-vous revendre cette peinture ? Combien espérez-vous en obtenir ? »

Le dépouillement complet des questionnaires reste à entreprendre. Il pourrait fournir des données intéressantes sur une pratique sociale peu étudiée : l'accrochage d'une peinture dans un espace privé durant le dernier quart du XX^e siècle.

J-P.B.

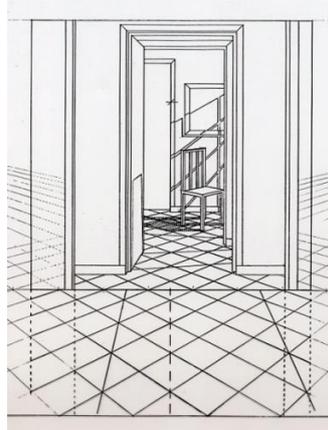


communiqué du 21-11-11

Peinture

LE PORTRAIT D'UNE CHAISE

L'étude approfondie de fragments de peintures a permis de reconstituer une composition proche des scènes d'intérieurs de la peinture hollandaise du XVIIe siècle. Elle s'en distingue pourtant par l'utilisation du thème de la « chaise vide ».



Un conte pictural* relate la découverte en 2000 chez un brocanteur de la région d'Apt de fragments de peinture sur des fragments d'un panneau de bois (fig.1). Ce texte fournit quelques interprétations élaborées à partir de la reconstitution du panneau initial. On remarque que la composition utilise la mise en perspective à deux points de distance chère à Vermeer (fig.2). Une maquette a été réalisée de façon à comprendre quel type de lumière éclairait la scène (Fig.3).

*

La scène reconstituée du tableau fragmenté d'Apt est proche de la très moraliste « *Vue d'intérieur* » de Samuel van Hoogstraten (1627-1678) connue depuis le XIXe siècle sous le titre « *Les Pantoufles* ». Alors que de nombreuses peintures d'intérieur hollandais figurent des scènes de genre avec différents personnages, la peinture de Hoogstraten figure l'absence du personnage (féminin) ayant abandonné ses pantoufles pour un rendez-vous galant hors cadre. À l'emplacement du tableau vide (ou du miroir) figuré dans la peinture d'Apt, se trouve dans la peinture de Hoogstraten un autre tableau : *L'admonestation paternelle* de Caspar Netscher peinte en 1655 et aujourd'hui conservé dans les collections du musée de Gotha, en Allemagne. Ce tableau dans le tableau est lui-même est une variante d'une œuvre de Gerard ter Borch dénonçant l'amour vénal.

Le tableau de Samuel van Hoogstraten actuellement au musée du Louvre sous la référence R.F.3722 (mais

non présenté au public) a été débarrassé de nombreux repeints destinés à combler le « vide » de la scène : un petit chien, une petite fille assise sur la chaise ! Est ainsi restituée la peinture originale figurant la présence d'un personnage... sans utiliser l'artifice du portrait.

*

On retrouve le thème de la chaise vide dans l'œuvre de van Gogh qui écrit à son frère Théo le mardi 20 décembre 1888 : *Je suis en train de peindre le portrait d'une chaise [...] Je l'ai peinte de jour, bien éclairée, contre la porte de la cuisine.*

J-P.B.

* Il s'agit du « *Premier conte pictural* » de Jean-Pierre Brazz, édité en 2003 par l'Atelier Ocre d'Art et l'école des Beaux-Arts de Châteauroux, puis inclus dans « *Contes picturaux* » édité par Materia prima en 2005.

Ornithologie

LA CHASSE A LA CHOUETTE

Une technique particulière de chasse dite « à la pipée » est au cœur d'allégories depuis les farces médiévales jusqu'à d'étonnantes peintures du XVIIe siècle. On en retrouve une trace au XXe siècle dans une publication du groupe surréaliste.



Le terme « pipée » est présent en 1606 dans le *Thresor de la langue française* de Jean Nicot, et dans les Dictionnaire de l'Académie française : « *Sorte de chasse dans laquelle on contrefait le cri de la chouette, ou leur propre cri, pour attirer des oiseaux dans un arbre dont les branches sont remplies de gluaux où ils se prennent.* »¹

La pipée a été très tôt utilisée au sens figuré : des farces médiévales ou des comédies du XVIIe siècle mettent en scène de jeunes femmes appâtant des galants pour les plumer ou des hommes « bernés par la folie et la présomption »²

Sous l'appellation de « *Chasse à la chouette* », des peintures du XVIIe siècle utilisent cette même métaphore. Dans une forêt (ou au pied d'un arbre) une femme nue est utilisée comme appât. Une corde attachée à son pied est tenue par satyre caché dans un fourré. Autour d'elle virevoltent des oiseaux à têtes humaines : nobles, ecclésiastiques, militaires ou juges. Un roturier tient un chat sous son bras et montre son œil.³

Pour Eugène Canseliet, parlant du tableau appartenant à Robert Lebel (père de Jean-Jacques Lebel), « *le symbolisme s'y montre évident, qui relève de la cabale, à la fois hermétique, chrétienne, phonétique et occidentale, et dont la « gaye science » s'exprime dans la langue des oiseaux.* »⁴

Dans « *L'immaculée conception* », Paul Eluard et André Breton écrivent « Forme tes yeux en les fermant ». Dans « *La Révolution surréaliste* » publiée en 1929 on trouve un photomontage dans lequel les portraits des membres du groupe surréalistes fermant les yeux sont disposés autour d'une petite peinture de Magritte : « Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt ».

J-P.B.

1. Dictionnaire de l'Académie française, 8e éd., 1932-1935
 2. Michel Rousse, « *L'allégorie dans la farce à la pipée* », Cahiers de l'association internationale des études française, 1976, N° 28. / Sur un livret anonyme, Niccolo Jommelli a composé *Il paratajo, Le filet à oiseaux ou La pipée*. Pendant Cet intermède en deux actes a été créé à l'Académie royale de musique, à Paris le 25 sept. 1753 durant la Guerre des bouffons.
 3. Paul Perdrizet signale dans la revue de l'Art ancien et moderne d'août 1907 de tels tableaux dans les musées de Calais, de Besançon et de Troyes. / Un tableau appartenant à la collection de Jean-Jacques Lebel a été présenté à Paris à la Maison Rouge dans l'exposition « Jean-Jacques Lebel, Soulèvements » du 25 octobre 2009 au 17 janvier 2010. / A l'occasion d'une résidence au Musée national de Port-Royal des Champs en 2003, j'ai pu, grâce à l'amabilité de la conservatrice Véronique Alemany, observer de près et photographier l'une de ses peintures (datée de 1739) alors en cours de restauration.
 4. Eugène Canseliet *Alchimie, études diverses de symbolisme hermétique et de pratique philosophale*, Jean-Jacques Pauvert. 1964.

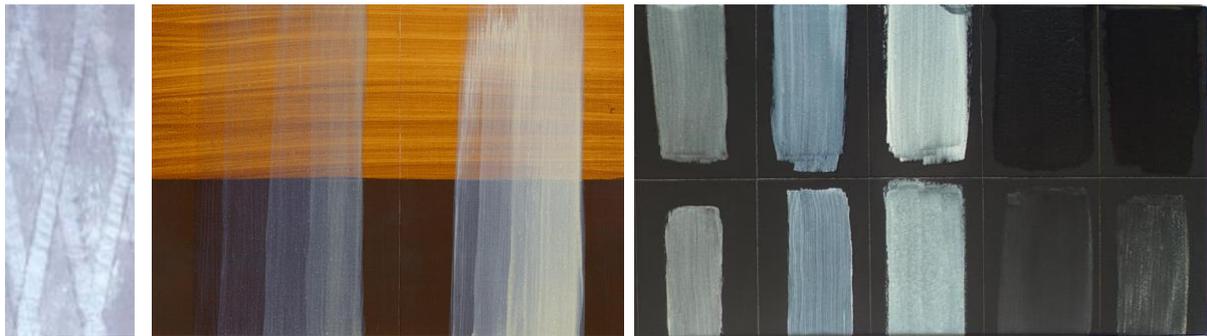


communiqué du 09-11-11

Techniques picturales

OCRE BLEUE: ENFIN UNE SOLUTION ?

L'enquête à propos des bleutés de Degottex ouvre la voie à des recherches particulièrement intéressantes dans le domaine des techniques picturales *



Il existe un procédé bien éprouvé permettant d'obtenir le bleuissement apparent d'un pigment en l'incorporant de manière diffuse dans un matériau transparent afin de provoquer un phénomène physique important ce que l'on nomme une "diffusion Rayleigh". Ces « vélatures », décrites déjà par Léonard de Vinci sont des glacis réalisés avec un pigment blanc,

Fig.1 : Sur des fonds sombres de terres naturelles, le peintre Jean Degottex, aujourd'hui décédé, a obtenu sans pigments bleus des effets d'un bleu voilé de blanc en utilisant un "blanc d'ombre" une terre d'apparence claire extraite dans la région de Nocera Umbra (Ombrie, Italie). Le liant était l'acrylique.

L'analyse de cette terre au microscope électronique à balayage au CNRS a fourni la composition suivante : calcite (fossiles de foraminifères), feldspath calcique, traces locales de barytine et un peu d'oxyde de fer. Différents échantillons réalisés par Jean-Pierre Brazz, artiste plasticien et spécialiste des techniques picturales, ont permis d'établir que la terre dite blanche de Nocera Umbra a un pouvoir colorant sensiblement limité à la présence de fer (oxyde jaune). Ainsi - c'est la réponse que nous proposons -, *la charge n'étant pas blanche, il fallait lui adjoindre un blanc véritable* pour obtenir le fameux "bleu Degottex" par diffusion Rayleigh.

Ces échantillons réalisés en septembre 2011 ont permis d'obtenir un éventail de nuances très proches

de celles des tableaux bleus de Jean Degottex. Ces vélatures sont agrémentées d'une légère "note jaune" propre à la charge qui est inhabituelle, la terre de Nocera Umbra.

Fig.2 : On observe que le blanc de zinc (à gauche) est beaucoup moins couvrant que le blanc de titane.

Fig. 3 : Dans cet échantillon où le fond est une terre d'ombre brûlée de Chypre, les couleurs (blanc de plomb, blanc de zinc, blanc de titane, sulfate de baryum et terre blanche de Nocera à droite) liées à l'huile sont en haut et les acryliques en bas. On constate le manque évident de coloration de la barytine et de la terre de Nocera.

Notre enquête ouvre des perspectives de recherche : les maîtres italiens ont-ils utilisé cette même terre de Nocera ? Aujourd'hui l'emploi de cette charge légèrement teintée ouvre un champ de recherches picturales : quels résultats obtiendrait-on avec une "craie" de type Nocera, mais teintée de cuivre ou d'un autre élément et non de fer ? Pourrait-on constituer une palette de charges naturellement et subtilement colorées ? Comment mettre à profit par exemple l'aspect grisé donné par la silice colloïdale que l'on peut employer en peinture à l'huile ou acrylique ?

Emmanuel Luc

Peinture

UN RETOURNEMENT DE SITUATION

L'importance que Tiepolo a donnée au thème du « *Mondo nuovo* » nous invite à penser qu'il s'agit d'une métaphore de la peinture elle-même : le peintre peint pour montrer la peinture. Comment dans un contexte révolutionnaire, ceux qui regardent et celui qui montre peuvent être impliqués dans un surprenant retournement de situation.



Les peintures de Giandomenico Tiepolo intitulées « *Il Mondo Nuovo* » représentent un groupe de personnes vues de dos. Elles regardent « quelque chose » qui n'est pas figuré par le peintre. Les différentes versions (dont une fresque) sont datées de 1757, 1765 et 1791. En 1757 « *Mondo nuovo* » désigne un dispositif optique très courant dans les foires italiennes. Il est figuré sur la peinture. Le montreur indique et commente des images visibles au moyen « d'un dispositif optique utilisant des gravures coloriées destinées à être vues avec un ensemble de miroirs et de lentilles spécialement agencés pour créer une perspective saisissante. » *

Dans la version de 1791 le titre fait peut-être allusion au monde nouveau en train de naître. Rappelons en effet que 1791 est l'année de l'arrestation de Louis XVI à Varennes, qui ouvre la voie à la république française alors que celle de Venise décline à la fin du XVIIIe siècle.

La scène est également à situer dans la propre histoire de Giandomenico, fils du grand Gianbattista Tiepolo. « Ainsi dans *Il mondo nuovo un montreur d'apparence offre à ses dupes représentées comme lui de dos, l'illusion d'un nouveau monde. Trois figures, que la foule sépare et qui attirent le regard par la façon significative dont elles sont présentées de profil, se reconnaissent de loin : à gauche, Pulcinella; à droite, Giandomenico, et devant lui son père, observant, bras croisés, cette figure qui leur est familière. Le fils marche derrière son père en ajustant son lorgnon, comme pour mieux voir le visage expressif et intelligent de Pulcinella. (...) Cet autoportrait de l'artiste, en « fils marchant sur les pas de son père », met avec humour l'accent sur le geste symbolique qui le pose en émule du mentor auquel il*

*doit tout, et notamment l'acte perceptif qui, à la vue du monde, voit le tableau à faire. » ***

Il est remarquable que si le fils tient un lorgnon et se penche pour mieux voir, l'œil du père est assombri par l'ombre portée d'un chapeau agité par un spectateur. En effet dans la fresque de la Villa Valmarana, trois des personnages vus de dos enlèvent leur couvre-chef : ils se « découvrent ». Il y a donc à découvrir dans cette peinture. Le mieux est alors de suivre la baguette. Mais elle indique un « rien ». Il reste à considérer comme objet central de la peinture la baguette elle-même. Graphiquement il s'agit d'une barre. Or l'anagramme de « BARRE » c'est « ARBRE ».

À partir du tableau de Tiepolo, j'ai effectué un mouvement de translation de « barre » à « arbre ». J'ai donc peint un arbre. (La peinture a été réalisée avec un médium vénitien sur un panneau de bois de format 30x30 cm). La peinture de Tiepolo montre la foule de dos. J'ai donc effectué le déplacement nécessaire pour voir ceux qui regardent : en me situant derrière la peinture. Donner une forme picturale à ce retournement m'a conduit légitimement à fixer sur la peinture elle-même le dispositif d'accrochage qui obligera à l'exposer vue de dos.

Jean-Pierre Brazs

Dans le cadre de l'exposition itinérante « A partir de... *Il Mondo Nuovo* de Giandomenico Tiepolo » organisée par ART-connexion de septembre 2010 à août 2011. Commissariat : Marie-Dominique Guibal.

* d'après la thèse du Dr Russell Naughton. Traduction Charles Hewitt

** Eveline Pinto, « Tiepolo, père et fils », 25^e Conférence sur la littérature et la psychologie, 2008

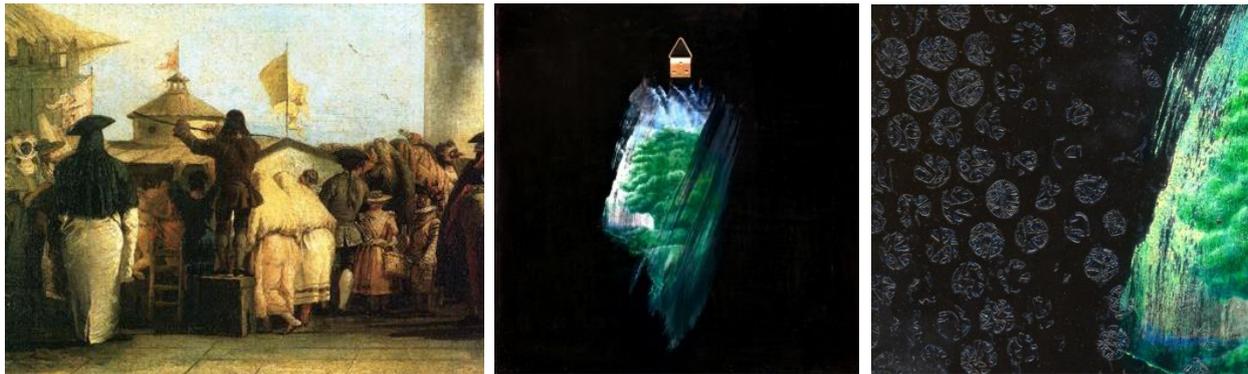


communiqué du 20.01.12

Peinture

LES BULLES DE TIEPOLO

La détérioration involontaire d'une peinture dédiée à une œuvre de Giandomenico Tiepolo relance le débat sur la « mémoire de l'huile ».



On se souvient de la controverse fameuse autour de l'hypothèse émise en 1988 par le scientifique Jacques Benveniste : l'eau pourrait conserver une empreinte de certaines propriétés de substances qui avaient été en contact avec elle, alors que ces substances ne sont statistiquement plus présentes dans le liquide. Il s'agissait de la « mémoire de l'eau ». On sait par ailleurs qu'il est habituel de distinguer dans le domaine des techniques picturales les peintures à l'eau et les peintures à l'huile. On peut donc s'étonner du peu de médiatisation des recherches sur une éventuelle « mémoire de l'huile ». Un événement troublant survenu en décembre 2011 est à verser à ce dossier.

Il est à situer dans une histoire qui débute en 2010. Cette année-là, Marie-Dominique Guibal, artiste et commissaire d'exposition, a réuni dans une exposition itinérante* des œuvres réalisées par un grand nombre d'artistes à partir d'une peinture de Giandomenico Tiepolo : « *Il mondo nuovo* ». L'œuvre que j'ai eu le plaisir de présenter dans cette exposition a été décrite dans un précédent communiqué**. Cette œuvre a été présentée pour la dernière fois au public à Tulle, du 10 juin au 10 juillet 2011. Elle a ensuite rejoint mon atelier.

Les débuts d'année sont souvent propices à des remue-ménage. On prend, on pousse, on tire, on range. Il est ainsi advenu en janvier 2012 que l'œuvre présentée à Tulle a été malencontreusement mise en contact avec un film dont les bulles ont laissé leur empreinte sur les fragiles glacis de la peinture à l'huile.

Cette « catastrophe » picturale est à considérer comme un fait pictural majeur, pourvu qu'on la mette en relation avec les peintures de Tiepolo.

Il se trouve en effet que sous le titre « *Il mondo nuovo* » Tiepolo a réalisé trois peintures sur le même thème : une foule rassemblée vue de dos ; un personnage juché sur un tabouret montre « quelque chose » en utilisant une baguette. Deux de ces peintures sont des fresques (celle de la Villa Valmorana réalisée en 1757 et celle de la Villa familiale des Tiepolo à Zianigo réalisée en 1791) mais il existe une troisième version se trouvant actuellement au Musée des arts décoratif à Paris sous le numéro d'inventaire 11305. Il s'agit d'une peinture de format 32 x 56 cm peinte en 1765 sur toile, à... l'huile.

Dans un ouvrage récent*** Philippe Delerm évoque la fresque de la Villa Zianigo : « elle présente une variante significative : au bout de la baguette semble se tenir une bulle de savon. Je dis « semble » car rien ne permet de décider s'il s'agit d'une figuration volontaire ou d'une altération accidentelle de l'enduit ».

Il se trouve que dans la peinture à l'huile du Musée des arts décoratifs on distingue la même bulle évanescence.

Il n'y a donc rien d'étonnant au fait que la peinture réalisée en 2010 à partir de la peinture de Tiepolo, se souvenant de l'ancienne peinture, aie provoqué un rapprochement avec un film d'emballage pour recevoir l'empreinte de bulles.

J-P.B.

* exposition itinérante « A partir de... *Il Mondo Nuovo* de Giandomenico Tiepolo » organisée par ART-connexion de septembre 2010 à août 2011.

** communiqué du 01.06.10 : *Un retournement de situation.*

*** Philippe Delerm, *La Bulle de Tiepolo*, éditions Gallimard, 2005



communiqué du 03.02.12

Ufologie

LE LIT DE LA PEINTURE

Un lien surprenant a été récemment mis en évidence entre des phénomènes aériens et le meuble sur lequel on se couche pour dormir ou pour se reposer.



PAN du grec « tout » est aussi l'acronyme de Phénomènes Aériens Non identifiés (PAN).

Ors, il se trouve que certains phénomènes aériens ont partie liée avec la peinture. C'est ainsi qu'il est question de « perspective aérienne » dans certains paysages peints, pour désigner l'utilisation du refroidissement des teintes dans les lointains. Léonard de Vinci fut un fervent patricien de cette technique.

Cette entrée en matière picturale permet de relever d'étranges connivences : il se trouve en effet qu'une peinture de Titien met en scène un étonnant PAN de mur. Il s'agit de la fameuse Vénus d'Urbino peinte par Titien en 1538. (Elle s'inscrit dans une filiation précise, en empruntant à la Vénus endormie de Giorgione peinte vers 1510 et en inspirant en 1863 l'Olympia de Manet.)

Dans la peinture de Titien la scène du premier plan (une femme nue allongée sur un lit) est séparée de la scène de l'arrière-plan (deux servantes, l'une ouvrant un coffre, l'autre portant sur l'épaule la robe de Vénus). Daniel Arasse a brillamment analysé cette peinture*. Il évoque en particulier ce qui semble être un « pan de mur » séparant les deux espaces. Ors ce pan de mur n'a pas d'épaisseur : « *c'est noir, et la ligne de séparation entre écran noir et salle vient juste à l'aplomb du sexe de Vénus...* ». Daniel Arasse conclut ainsi son texte « *Le lieu du corps de Vénus, c'est la toile du tableau de Titien. Elle n'occupe pas*

d'autre espace que celui-là. Son lieu c'est la surface de la toile ».

Ce qui nous conduit à parler de la peinture d'un point de vue purement matériel.

On connaît la technique particulière de Titien qui n'hésitait pas à ébaucher très librement en pleine pâte, avant de poser les couches** des reprises (elles aussi très empâtées), ne s'autorisant des couches transparentes qu'au moment de poser les ultimes glacis.

Titien, pour parler de ces couches d'ébauche, utilisait une expression très souvent employée depuis : « FAIRE LE LIT DE LA PEINTURE »

Jean-Pierre Brazs

Dans le cadre de l'exposition « Pan Total » présentée par Daniel Daligand et Alain Snyers (association l'Arpent sémiotique) et la galerie Satellite, du 16 au 29 avril 2012, 59 rue de Rivoli à Paris : <http://www.59rivoli.org>

* « De Manet à Titien », in *Histoires de peintures Daniel Arasse, Editions Denoël, 2004.*

** le terme « couche » n'est pas employé ici dans le sens de « lit » mais du film plus ou moins épais constitutif de la peinture.



1^e Centre de Recherche sur les Faits Picturaux

créé par Jean-Pierre Brazs en janvier 2009, a pour objectifs l'inventaire et l'étude de faits picturaux réels ou imaginaires, passés, présents ou futurs, volontaires ou involontaires.

Les lieux d'étude et d'archivage des documents sont situés à Paris, à Genève et à Vern-sur-Seiche (Ille et Vilaine). Il conduit des études, intervient sous la forme de conférences ou d'expositions et publie des communiqués et un petit journal « *Parlons peinture* »

Contact: jpb@jpbrazs.com

www.jpbrazs.com