

Entretien avec **Jean-Pierre Brazs**



● [Version vidéo cliquer ici](#) ●

Par Emmanuel LUC
2006-2007

Réalisation, remerciements, crédits

**Les papiers délibérés
de ArtRéalité :**

**un parti pris de
liberté stylistique**

Éditorial, sommaire :
[cliquer ici](#)

**Le site de
Jean-Pierre Brazs**

Rechercher...

Web
 ArtRéalité
 Dotapea
 Pourpre

Google™

Communication ▼

QUID NOVI ?



*Commençons par faire un petit détour
par la cuisine.
Les audacieux et courageux artistes du
goût que sont Ferran Adria, Hervé This
ou Marc Veyrat pour ne citer qu'eux,
sont sensibles à certaines
préoccupations que l'on peut à peu près
décliner ainsi :*

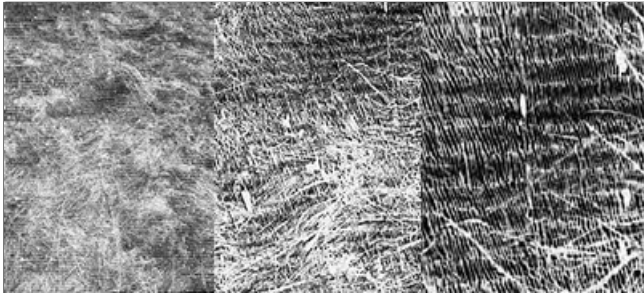
- utilisation d'un savoir-faire existant
mais sans conformisme
- attachement au savoir scientifique et à
l'expérimentation
- décloisonnement des disciplines,
inventivité formelle et conceptuelle

Jean-Pierre Brazs : Quand j'ai commencé à peindre, il y a une quarantaine d'années, je me suis d'emblée intéressé aux techniques picturales, à la façon de manipuler la matière pour obtenir des transparences, des ceci, des cela, etc. Donc pour moi la peinture a été tout de suite liée à un rapport à la matière.

J'ai eu une première rupture dans ma vie picturale, vers la trentaine. Disons qu'entre dix-huit ans, entre le moment où je déclarais être peintre et trente ans, j'étais dans la mouvance... c'était dans les années 70, par là... j'étais dans une mouvance figurative, nouvelle figuration, figuration narrative, etc., très influencé par des gens comme Fromanger. Donc j'ai eu une période sous influence. Après, pour moi ça a été salutaire de dire « je romps avec tout ce travail » donc je l'ai en quelque sorte détruit, annulé. Et je suis reparti à zéro. Et pour moi, repartir à zéro, c'était repartir du dessin.

*Ce qui ne semble
pas, pour le moins,
une démarche
étrangère à celle de
Jean-Pierre Brazs.
Deviendrait-il
possible, grâce à
quelques uns, de
prêter réellement
attention à la
matière et aux
procédés ? On a
l'impression que se
produit sous nos
yeux une rencontre
heureuse entre
notre héritage, nos*

Pendant quelques années, j'ai simplement rempli des feuilles de papier à dessin d'une espèce de pseudo-écriture et j'avais mis au point un protocole qui me permettait de réaliser des dessins sans avoir à me préoccuper de quoi dessiner, et pourtant il fallait qu'il se passe quelque chose. Je ne vois pas comment j'aurais pu faire moins ! Il fallait que quelque chose bouge, vibre, que l'espace soit perturbé.



Ensuite, en ce qui concerne la peinture cette fois-ci, j'ai voulu trouver un même point d'origine. Quel est l'endroit où je pourrais me mettre qui serait le plus proche possible de la peinture sans être de la peinture, en me disant que peut-être pour comprendre quelque chose, il faut se placer au moment où la chose apparaît ou bien au moment où elle disparaît.

Je crois beaucoup à ça, finalement, à cette idée que les choses sont lumineuses au moment de leur apparition ou au moment de leur disparition, et puis entre les deux, ça mène sa vie.



Ce qui est un élément constitutif essentiel de la peinture, finalement, c'est le pigment. Pas que le pigment puisqu'on a besoin d'un liant, etc., mais le pigment est quand une chose qui amène une force, une puissance. Alors tout simplement je me suis mis à la recherche de pigments, à en extraire.

J'ai cherché des lieux d'extraction de pigments historiques, anciens.

Ca a été un travail de recherche je dirais livresque : il a fallu parcourir des territoires, des lieux. Ca m'a amené aussi à trouver finalement dans quasiment n'importe quel lieu de quoi peindre, la matière pigmentaire, et à l'extraire. Donc pour moi finalement, le rapport au lieu, au paysage, ça a été ça, l'extraction de matière.

*capacités matérielles
et nos libres désirs.*

*Recueillir un
héritage naturel et
culturel comme l'a
fait Jean-Pierre dans
sa quête
pigmentaire le long
des chemins (voir
texte) - et ce n'est
pas une image : on
se référera
notamment à ce
sujet à son travail
littéraire -, puis
recomposer tout
cela non pas comme
une collection mais
comme une
synthèse soumise au
risque de
l'expérimentation,
en atelier ou dans le
paysage... Tout cela
ressemble à une
sorte de "travail
d'héritage", difficile
mais pas laborieux,
où il est question de
faire siens,
intelligemment, les
éléments hérités, à
commencer par le
paysage.*



Et puis il y a aussi les sites industriels qui sont des endroits de manipulation de la matière naturelle. En particulier les sites sidérurgiques, des choses comme ça, où on va trouver énormément de matières pigmentaires.

Emmanuel : Des ocres ?

Jean-Pierre : Voilà. D'ailleurs ce que l'on appelle *l'ocre de ru*, c'est en fait des hydroxydes de fer qui sont rejetés par des sites sidérurgiques, des écoulements. Donc là on est dans le grand cycle du fer. Donc on est quand même dans le grand cycle du fer qui est quand même la base d'une bonne partie des pigments naturels. Toutes les ocres, toutes les terres contiennent peu ou prou des hydroxydes de fer, avec des mélanges.

Emmanuel : L'usage est plus qu'antique.

Jean-Pierre : Ah oui !

Mais c'est vrai, là on retrouve une pratique picturale qui est primordiale. L'homme préhistorique, dès qu'il a eu besoin de peindre – c'est un acte pictural pur -, a dû trouver sa matière pigmentaire quelque part.

C'est intéressant parce que l'on pourrait penser qu'il trouvait sa matière picturale à proximité, en fait c'est pas vrai. Les analyses montrent que très souvent – pas toujours -, elles pouvaient venir d'assez loin.

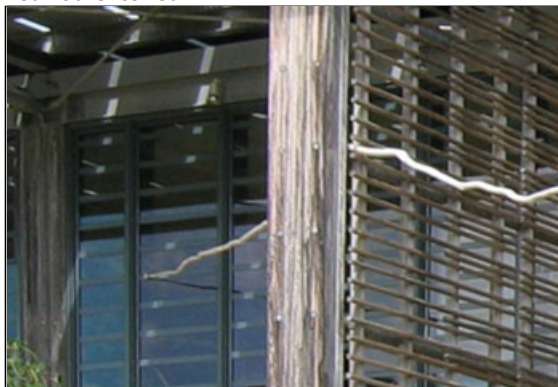
Emmanuel : Des centaines de kilomètres ?

Jean-Pierre : C'est ça, oui. C'est pas systématique mais ça pouvait arriver. Voilà. Je crois que l'on retrouve un geste premier qui est d'extraire et donc de se relier.

J'ai cherché des lieux dans lesquels intervenir. Maintenant on me propose d'intervenir dans un lieu mais au départ il fallait faire un petit peu ses preuves. Et pour moi, c'était un champ d'expérimentation.

Donc voilà la vraie question. On a un lieu qui est constitué. Ça peut être un lieu entre guillemets naturel. Il n'y plus beaucoup de lieux naturels sur la planète.

Même une forêt, ce sont des arbres qui ont été plantés et qui sont entretenus. Disons qu'il y a des lieux très végétalisés, très minéraux. Mais il y a aussi des lieux urbains, des lieux construits, donc ça peut être un espace intérieur ou extérieur.



Un lieu peut être approché à travers différents cycles de transformation, chaque cycle ayant en quelque sorte son amplitude.

C'est très braudélien, ça, l'histoire des grands cycles qu'avait défini Fernand Braudel. Bien sûr on va avoir des cycles géologiques qui se chiffrent en millions d'années, donc on a cette espèce de grande amplitude qui fait que des roches vont se former, vont s'éroder...

On va avoir aussi des cycles presque végétatifs, pour prendre presque l'autre extrême, qui eux sont des cycles annuels.

Et puis on va avoir par exemple le cycle nocturne/diurne, le cycle quotidien donc la lumière qui va complètement changer avec la phase d'obscurité et la phase de pleine lumière, en plein jour.

Entre les deux, entre ce grand cycle géologique et ce cycle quotidien, on va avoir des cycles à l'échelle historique. A un moment donné, l'homme s'est installé dans ce lieu, l'a transformé pour produire, pour habiter ou pour je ne sais quoi.

Donc on peut lire un lieu comme une espèce d'imbrication de tous ces cycles.

Ce que je vois à un moment donné, je peux l'interpréter, je peux le lire comme une imbrication de moments. Différents moments, différents temps dans différents cycles.

Alors ça c'est un peu une approche disons intellectuelle. Ce serait bien difficile quand il s'agit de réaliser une intervention artistique parce que si on me demande d'intervenir dans un lieu, c'est ni en tant que paysagiste, que paysan, que jardinier, c'est en tant qu'artiste.



Donc j'ai aussi à définir quelle peut être la spécificité de mon intervention par rapport à d'autres intervenants. Et il se trouve parfois que dans un lieu je rencontre d'autres intervenants. Ca m'est arrivé d'intervenir dans une zone de bocages où j'ai observé avec minutie un ouvrier agricole en train de dégager un petit ruisseau. Il avait des gestes précis, efficaces, il dégageait son ruisseau et il faisait des petits tas avec des débris végétaux. Et ces petits tas s'éspaciaient d'une enjambée à chaque fois le long du ruisseau.

Cet ouvrier agricole était en train de construire une forme ! Le pointillé de ces petits tas qui s'alignaient le long du ruisseau. Il s'agissait bien d'une forme, il s'agissait bien d'une intervention sur le lieu et moi j'avais en tant qu'artiste à faire quelque chose qui aurait pu être aussi fort

que ça, aussi simple et aussi fort.

Il y a cette idée d'être soi, d'être bien spécifique et de composer avec les autres intervenants en sachant qu'il va y avoir un autre intervenant bien particulier, ça va être le visiteur.

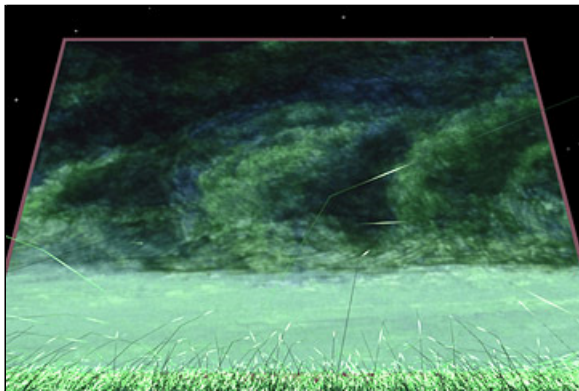
Alors ça peut paraître compliqué.

Emmanuel : Oui !

Jean-Pierre : ... et la seule solution pour s'en sortir avec tout ça, ça va être de faire travailler son intuition.

Je ne suis pas du tout le genre quand on me propose un lieu de me jeter dans la bibliothèque pour lire tous les ouvrages qui ont été écrits sur ce lieu. Simplement je le parcours, quoi, je le parcours, je m'installe là où je me sens bien, je cherche des points de vue. Ca, c'est important, trouver des points de vue. Parfois je fais la sieste dans un coin parce que je me sens bien là, tout est possible.

Et à un moment donné les choses se mettent en place.



Je peux te raconter une anecdote. Dernièrement on m'a proposé d'intervenir sur un lieu qui est superbe, l'abbaye de Jumièges.

Il y a les ruines de l'abbaye, il y a tout le jardin, des terrasses aménagées : tout un jardin. La question était : que faire dans ce lieu ?



J'ai parcouru les différents espaces. Et à un moment donné il y avait un escalier à double volet qui reliait plusieurs terrasses. Donc ça faisait comme un œil. Au milieu duquel se trouvait une colonne tronquée qui était au centre de ce noyau. Quand j'ai découvert cet « œil » évidemment ça a constitué pour moi le point de départ du projet.

L'administratrice du domaine n'avait jamais vu ça, elle n'avait jamais constaté cet effet. Pourquoi ? Parce que simplement pour le constater il faut se mettre à un point précis, etc. Pour moi, ça a servi de base à tout un travail, toute une installation dans ce lieu. Là, c'était purement intuitif.

Simplement je me suis mis en situation pas de chercher mais d'attendre. Je crois que c'est cette idée-là. Se mettre

en situation d'attente. On reste ouvert à plein de sollicitations visuelles et on attend d'être interpellé par un phénomène. Et à ce moment-là tout le projet se construit je dirais naturellement.

En peinture

On passe les couches picturales et à un moment donné, ça vibre, ça vit. Alors ça c'est fascinant, quoi ! Pour toute la question du type de lien que je peux créer entre le visiteur et le lieu, il y a un moyen technique qui est assez extraordinaire, celui des anamorphoses. Par exemple, un cercle parfait ne va apparaître pour le visiteur que d'un point de vue et d'un seul.



Le visiteur est dans la situation de fabriquer un cercle. C'est lui qui, par sa position – et ça implique un mouvement du corps – c'est lui qui choisit de faire exister ce cercle dans l'espace. Dès qu'il va se déplacer du point focal, le cercle va disparaître. C'est-à-dire que ce cercle lui appartient, c'est lui qui décide de le constituer.

Je ne suis pas le seul à utiliser des anamorphoses ! On connaît celles de Georges Rousse, bien sûr, qui est notre maître à tous dans le domaine. Il réalise des anamorphoses dans des lieux plutôt fermés, à l'intérieur, et son travail de production est une photographie. Ce qui est montré au public, c'est la photo. En général les gens n'accèdent pas aux lieux dans lesquels il travaille. C'est une autre logique artistique.

Pour moi, c'est très important que ce soit... c'est des choses éphémères la plupart du temps... c'est fait pour être vu dans le lieu même.



Il y a des sociétés pour lesquelles le paysage n'existe pas. Le paysage, de toute façon je dirais que c'est une construction mentale et visuelle qui est propre à certaines sociétés.

On peut dire que l'une des bases mêmes de la constitution du paysage, c'est peut-être le cadre. C'est-à-dire le fait d'isoler à un moment donné un fragment du territoire.

Évidemment, la peinture, c'est-à-dire... cadrer un bout du territoire, choisir un point de vue, définir un cadre et rassembler tous les plans successifs qui s'étagent dans l'espace pour en faire un tableau, un paysage, c'est un moyen fort et très efficace pour penser un paysage, pour le faire être.

On peut même dire que finalement, peut-être la peinture de paysage a permis de voir le paysage, de le regarder différemment.

Ce qu'on peut appeler un artiste, c'est simplement celui qui va dire « regardez ça ! ».

Le plus beau compliment que l'on m'ait fait sur l'une de mes installations paysagères, c'est quelqu'un qui m'a dit « mais ce lieu... j'avais jamais vu ce lieu, j'avais jamais compris ». Il s'agissait d'un très grand jardin clos un peu délaissé. Cette personne m'a dit « tout d'un coup j'ai compris la force de ce lieu ». Et moi j'étais simplement intervenu en manipulant des branches, en fabriquant une anamorphose, en prenant ce qui était dans le lieu, en le déplaçant, au bon endroit bien sûr.

Emmanuel : Au bon endroit, c'est ça.

Jean-Pierre : Au bon endroit, en créant des polarités, de façon très simple. Et tout d'un coup les choses se révèlent.

Le fait de... comment dirais-je... de puiser dans des vocabulaires, d'utiliser des références, je ne trouve pas ça inintéressant du tout. Parce que du coup, ça nous relie aussi à notre histoire, il y a quelque chose qui se passe. Parce que de toute façon ces images, par exemple de l'école de Fontainebleau, elles font partie de notre patrimoine visuel, de nos références. Donc pourquoi ne pas les utiliser ? C'est toujours pareil : pourquoi ne pas les utiliser si c'est pourvoyeur de sens ?

Ca m'est arrivé dernièrement d'intervenir au centre Tjibaou à Nouméa. Mon intervention a été très simple en fait. Tout le monde connaît le bâtiment de Renzo Piano avec ses « cases » qui vont s'accrocher dans le ciel, une espèce de, oui, de peigne qui va s'accrocher dans le ciel. Il faut imaginer ce centre Tjibaou qui est sur un promontoire au bord du Pacifique. Ca descend vers l'eau et après il y a les mangroves avec les palétuviers. C'est rempli de palétuviers. Les palétuviers ont des racines – j'en ai une là – qui plongent dans l'eau.



Donc pour moi il y avait en haut ce bâtiment, bâtiment qui est un artéfact, établi, construit par l'homme, qui a sa géométrie etc., qui s'accrochait dans le ciel et en bas, on avait ce végétal, le palétuvier, qui, dans sa logique de végétal créait une forme quasiment symétrique qui allait plonger dans la vase de la mangrove. J'avais ça. Qu'est-ce que j'ai fait ? J'ai relié les deux. J'ai relié la vase, l'eau, et le ciel, tout simplement. Tout simplement en me saisissant de bois, de branches, de gaïac qui est un bois local, des branches très tortueuses qui peuvent être très longues, que j'ai associées l'une à l'autre avec des ligatures invisibles...

Emmanuel : Pour faire une immense liane.

Jean-Pierre : Pour faire une immense ... effectivement, les gens ont appelé ça une liane. Elle était peinte, recouverte d'une argile blanche que j'avais trouvée à proximité. Donc on avait une espèce de dessin, de liane, de fil conducteur, qui partait de la vase, qui traversait un bosquet.



Après ça enjambait un sentier initiatique kanak, ça passait juste entre un champ d'igname et un champ de tarots d'eau, qui sont des champs coutumiers qui tous les deux ont une force symbolique très très forte, il y a le symbole masculin, féminin, etc., je passais juste entre les deux...



Ca rentrait dans le bâtiment, ça traversait la salle d'exposition et ça ressortait vers le ciel. J'ai relié deux pôles, point final.

Emmanuel : Donc avec un courant qui peut aller dans un sens ou dans l'autre.

Jean-Pierre : Alors pour moi le mouvement était ascendant.

Ca veut dire que quelque chose partait de la vasière, de l'espèce de boue primordiale et ce mouvement montait. Il y avait une espèce d'épuration et après ça allait vers le ciel. D'ailleurs c'était doré à l'or fin dans la partie sommitale.



C'est assez marrant parce que pour les Kanaks qui ont une cosmologie très différente et une vision du monde de la nôtre, c'était plutôt le chemin inverse. C'est-à-dire que l'homme finalement est destiné à retourner à la matrice originelle. Intéressant !

A ce propos, c'était très très fort, la relation au monde kanak. Pour intervenir là-bas, il y avait une cérémonie qui s'appelle la coutume. Ce n'est pas moi qui pouvais le faire directement donc c'est un Kanak qui l'a fait. Ca consistait à demander – pour faire simple, hein – l'autorisation aux ancêtres, aux esprits, d'intervenir sur le lieu. Et ensuite j'ai dû tenir compte d'interdits : je ne pouvais pas passer n'importe où, ni utiliser ni couper le bois n'importe où.

Donc là aussi il y avait un travail de composition avec un existant, un construction imaginaire existante et un respect du lieu.

¹ Contes Picturaux, Jean-Pierre Brazs, 2005, Materia Prima, préface de Gérard Laplace.

Réalisation

Musique, cadrage
Luc Kheradmand

**Coordination,
imagerie de
synthèse**
Emmanuel Luc

Remerciements

Marika Prevosto
pour la préparation
de cet entretien

Blender3d
pour la libre mise à
disposition de l'outil
d'imagerie

Crédits

Photos
Courtoisies de
Jean-Pierre Brazs ©

Vidéo et textes
artrealite.com ©

Musique
Luc Kheradmand ©