

---

Gérard LAPLACE

## MANIÈRE D'ÉCRIRE DES CONTES PICTURAUX

Préface aux *Contes picturaux* de Jean-Pierre Brazs  
 dition Materia Prima, 2005

*Garder la place du bibliomane.*

*Il serait assis, sur la chaise gracieuse, le regard perdu dans le paysage vespéral de la veduta, en errante rêverie, un récit lui viendrait dont il serait le narrataire ; dans l'attente de la voir immaculée, portant un disque d'or dans la main sur le fond azurin rosissant.*

*Il penserait que l'artiste dont il est question pourrait être un livre, simplement, sinon le livre de cet artiste ou sur lui, et que cet ouvrage de proportion serait non pas une monographie ni un vulgaire catalogue mais une forme d'atlas aux multiples dimensions et entrées, un précis d'exhaustivité dans un corps de papier où l'on ne discernerait plus les objets de recherche des objets de désir, puisque de lisières avant tout il s'agirait.*

*Il imaginerait ce livre aux allures de thésaurus aux larges marges, comme un recueil de récits et leurs intrigues, de contes tressés, de glossaires truffés de notules et de citations. Il y serait question de sites de terres colorantes, de foyers antiques, de fontaines circulaires et des voix qui les hantent, de pierres folles en terra incerta, de nymph es. Il y rencontrerait d'étranges mentions à l'huile noire, aux peaux de lapin et collagène, à la qualité amoureuse des couches de vernis, comme si, dans ce tressé de syntaxes savantes et d'évocations  mues, se jouait une forme de révérence à la peinture, celle des ateliers et des alchimies.*

Les deux objets de délectation et spéculation qui semblent retenir au plus haut point l'attention de Jean-Pierre Brazs sont relégués. Ils gisent et de ce fait sont objets d'adulations. Le paysage et la peinture, puisque c'est de ceux-là dont il s'agit, ont disparu, leur avenir est patrimonial. Le premier ouvrage contemporain d'importance qui s'intéressa au paysage avait significativement pour nom, en 1982 : *Mort du paysage*. C'est dans la *Théorie du Paysage en France* que l'on lit, sous la plume d'Odile Marcel "Le paysage appartient au passé. La puissance de l'homme le détruit ou le d classe, de même que la picturalité l'a relégué au musée ou à l'académie". Produit de consommation banalisé, alinéa d'une directive d'un projet global d'aménagement du territoire, le paysage, que l'on n'a jamais défini clairement est pris dans les interférences d'un discours sur l'environnement menacé, dont il n'a que faire, n'étant pas de même nature. On sent qu'il est l'objet d'un désir puissant, et que la réalité est déceptive, dépourvue.

Quant à la peinture, elle est l'objet d'évitements - victime des vanités contemporaines, du poids de son histoire, de l'atomisation des instances signifiantes, d -sublimée, elle a vu les artistes se tourner vers d'autres médiums, vers un autre champ qu'on désigne "le visuel", d'autant plus lisse et fugace que la peinture est grasse et chargée. La peinture ne s'enseigne plus, ne s'accroche qu'à des cimaises rétrospectives, elle a laissé l'aura passer sur la photographie par exemple, sur l'image, sur les sophistications visuelles, ou sur l'artiste en personne, ou saint ? Déjà Malevitch écrivait que "le peintre n'était qu'un préjugé du passé", et combien après lui...La peinture ? On l'accuserait   présent de ne plus savoir restituer les nouvelles complexités, celles des flux et des simultan it s, de se montrer lente et b otienne face aux nouvelles prouesses du visuel. Régis Debrays, dans *Vie et mort de l'image* nous aidera à comprendre ce dernier terme : « Le visuel commence lorsque nous avons acquis assez de pouvoirs sur l'espace, le temps et les corps pour ne plus en redouter la

transcendance. Lorsqu'on peut jouer avec nos perceptions sans crainte des arrières monde. » Le même auteur parlerait de « fureur documentaire » pour qualifier ce grand attirail, ce gai savoir à partager avec un bûcheron, un tanneur ou un carrier et elle trahirait « l'anxiété du sursitaire ». Des panoplies, des outils et une économie de survie, c'est bien ce que l'art d'aujourd'hui présente parfois sous diverses formes.

L'ombre s'épaississant, on entendra encore longtemps scander les cris du "retour à la peinture", par intermittence, mais il en est ainsi du satellite perdu dans l'espace, s'éloignant vers Andromède, clignotant dans les espaces infinis. On ne sous-estimera pas le bruit que ces deux objets esthétiques, paysage et peinture, continueront de faire sur le mode de la rumeur, de l'amplification, ni leur omniprésence dans le fond sonore médiatique. Patrimonialisés, forts d'un nouveau statut, ils se feront inoxydables et seront de tous les ressassements. L'érosion des choses, leur disparition est devenue subtile, paradoxale, la saturation elle-même, la grande distribution, la multiplication, sont des formes de leur disparition et du deuil manqué qui fait cortège.

De quoi parlons-nous ? De faits de société. Mais on a compris qu'entre les faits de société et les propositions de l'art, l'écart se réduisait terriblement. De cet état des lieux, Jean-Pierre Brazz, lui, fait son souci récent. Son autre préoccupation profonde, sans âge, n'a pas d'actualité : c'est la question du grand élémentaire, des arrières mondes, donc du "rêve d'appartenance à la roche, plus qu'à la terre" comme l'écrivait Gaston Bachelard, la question de l'appréhension sensible et architecturée de cet habitus ; de son énoncé comme de sa spéculation. Peut-être voudrait-il posséder et l'enchantement et la perspective, ou bien ressembler à ces hommes que Pascal Quignard, dans *Sur le jadis* appelle : "les plus récents anciens... Les premiers anciens sont moins anciens, moins denses de jadis que les plus récents, eux qui sont de plus en plus érudits, de plus en plus connaisseurs, de plus en plus concentrés, de plus en plus ivres".

A sa manière aristotélien, plaçant la physique sous la domination du sensible, à sa manière postmoderne, combinant les savoirs et les temps, laissant son oeuvre témoigner d'un "complexe de Pompéi", Jean-Pierre Brazz parcourt un sentier de crête, avec de part et d'autre le moutonnement onirique du *Wilderness*, plus fébrilement cherche le "point sublime", point de vue, bien sûr, comme ceux auxquels il faut stationner dans l'axe des gorges pour s'extasier. Là où il n'a plus de prise... la trace sur le Suaire, le Graal, le nombre d'or, la pensée prélogique, il pose la vision comme un acte ontologique. Les environnements où il intervient ne favorisent pas chez lui le mode effusif, contraire à sa formation, à sa rigueur naturaliste. Son objet est de réunir un monde, ou de le réunifier, en le "chargeant" le temps d'une perception initiée, en lui offrant des limites ou une clôture, et ne négligeant aucun des attributs qui peuvent l'acheminer vers l'allégorie. Lorsque dans l'environnement déstructuré on veut délimiter un site témoin avec écosystème d'origine, la surface en est réduite dans la proportion de la disparition; Jean-Pierre Brazz serait tenté par l'espace circonscrit, détaché, celui du jardin clos, de l'architecture, du temple ou simplement de leurs vestiges témoignant d'autant mieux de la signification, du marquage esthétique, ou encore de la cabane, lieu de spéculation hors du temps comme des lieux offrant une analogie formelle avec la *camera obscura*.

Attardons-nous sur cette apparition d'une instance narrative dans le travail récent de Jean-Pierre Brazz. L'enseigne en est : *Contes picturaux*. Cet énoncé n'est pas sans évoquer la fiction et le fantastique mais son ordre serait pictural, la peinture s'y présente sous le jour

d'histoires à raconter, de mystères qui gisent aussi dans la transparence des glacis. La forme du conte garantit une distanciation, une légèreté. On avait déjà lu de longs inventaires de matériaux, de substances colorantes (*vergers*), présentés sous les formes les plus rigoureuses connotant les disciplines scientifiques, on avait lu des intentions ou des modes de faire (*manière de peindre*). Sans doute Jean-Pierre Brazs réticent à "installer" dans la nature ou à encombrer inutilement l'environnement ne révoquerait-il pas cette réflexion de Paul-Armand Gette selon laquelle "l'étiquette reste l'élément le plus important du jardin botanique". Avec les *Contes picturaux*, l'artiste franchit une étape et complexifie, amplifie l'espace et le temps scénographiques de ses propositions. Le principe de narration obéit autant que dans les inventaires précités à une très forte objectivité. L'instance énonciative, tenant à distance tout effet, nomme, désigne, inventorie des faits, des matériaux, des lieux. Cette économie est remarquable d'autant que l'espace postule un champ d'irréalité (conte) et d'imaginaire. On retrouve ces mots "*comprendre, à l'occasion, voici quelques extraits, le peu d'indices, toutes les hypothèses...*" ainsi le conte mène l'enquête, actualise chaque constituant plastique d'une installation en situation de pièce à conviction, de preuve matérielle.

Jean-Pierre Brazs ne recourt pas inutilement à la forme du récit, on pourrait même considérer que dans le premier et le second *conte pictural*, le récit tracte la fiction picturale, garde la maîtrise du temps, s'ouvre à une extériorité spatiale, temporelle, factuelle. Le texte, la texture énonciative, infiniment ouvre le champ, nouvelle fenêtre ouverte, chambre imaginaire, précisément lie et relie des lieux, des découvertes, des gestes picturaux souvent attestés, d'où une coloration biographique voilée. Cette relance permanente ne nous surprendra pas, elle est de l'ordre de ce mode de concevoir le monde ; on peut se demander si cette narration ne fait pas passer du point de vue monocentré, à un jeu prismatique, à des éclats. Des personnages fictionnels passent dans le conte et sont porteurs d'une partie de l'intrigue. De par leur situation, ils ont un point de vue... partiel. Dès lors l'artiste orchestre énigmes et points de vue, temps et espaces. Multiplicité de visions, peut-être de créatures, "je n'est pas puisque d'autres sont que j'invente", s'étonne Gilbert Lascaux ; le *conte pictural* permet ou suppose ce jeu avec l'étrange, avec l'identité, avec les puissances numineuses du "génie du lieu" dont Richard Millet remarque qu'"il se déploie dans la langue".

Cette distance n'est pas celle de l'oubli, ou de l'ironie, elle est plus que la distance éprouvée dans la forme actuelle de l'image d'image, par le glissement vers un médium somme toute inattendu : le texte narratif. Jean-Pierre Brazs, stratège, se donnerait les moyens d'observer, de décrire, depuis un site exogène qui poserait le paysage et la peinture à la juste distance, un éloignement et un rappel.

*On y trouverait des cartes à pleine page donnant à suivre des parcours énigmatiques, ceux de cet artiste bien sûr, mais ceux de peintres l'ayant précédé en ces lieux, de chercheurs enquêtant sur les énigmes soulevées dans les récits. La géographie parfois serait purement imaginaire. S'ensuivraient des cours de géologie, de perspective, des nomenclatures, cartulaires et formules de ré-enchantement, des inventaires de petits musées de province, la configuration d'un hortus conclusus, les images d'un chantier de fouille, d'un bassin de décantation, de gamahés. Les marges enfin seraient encombrées de notations, d'hypothèses, d'évaluations du génie d'un lieu, de termes vernaculaires. L'ouvrage se clôturerait sur une image acheiropoïète avec cette mention manuscrite au crayon bleu : le monde est minéral, végétal, pictural, et*