

CLAUDE BRIAND-PICARD

Claude Briand-Picard se comporte comme un héritier des mouvements de l'abstraction américaine et européenne des années 70, un héritier qui en aurait soldé les aspects théorisants pour ne retenir et ne développer que deux de ses composantes essentielles : la relation du corps de l'artiste et du regardeur à la peinture, et la libération de la couleur et de la forme de leurs carcans traditionnels.

La couleur et son rôle dans la peinture constituent, depuis des siècles, un enjeu de déchirements entre deux armées campant sur des positions antithétiques, un extrême étant défendu par Poussin :

Les couleurs dans la peinture sont des leurres qui persuadent les yeux, comme la beauté des vers dans la poésie.

l'autre par Delacroix :

La couleur est par excellence la partie de l'art qui détient le don magique. Alors que le sujet, la forme, la ligne s'adressent d'abord à la pensée, la couleur n'a aucun sens pour l'intelligence, mais elle a tous les pouvoirs sur la sensibilité.

Claude Briand-Picard renvoie ces deux points de vue dos à dos en ne faisant plus de l'acte de peindre, comme il l'a été pendant des siècles, une pratique de recouvrement d'une surface mais une démarche expérimentale de collecte et d'assemblage. Il renie ainsi, d'emblée, toute velléité d'identification. Il s'inscrit dans la démarche initiée par Duchamp, empruntant matériaux colorés et formes élémentaires au monde de la grande consommation ou à celui de l'industrie. Dans cette démarche, essentiellement ludique, qui enchaîne, non sans une certaine dose d'humour et d'ironie, appropriation, détournement puis réhabilitation – voire transfiguration – du banal, il définit un autre mode de relation du corps de l'artiste à l'œuvre en gestation. Il altère et redéfinit également, de façon tout aussi radicale, la relation du spectateur à l'œuvre, l'engageant dans une démarche inverse de celle de l'artiste : de la délectation visuelle à la prise de conscience de la banalité des matériaux constitutifs. Selon les propos de son collègue Antoine Perrot, les repères esthétiques traditionnels sont, chez lui, *floués par des œuvres qui adoptent et magnifient tous les reproches faits à la couleur depuis des siècles : trop crue, trop populaire, trop féminine, trop irrationnelle, trop sensuelle...*

L'abandon du geste de recouvrement d'un subjectile par de la couleur ne va cependant pas jusqu'à la négation de la technique, telle que Duchamp la revendiquait. Bien au contraire, chez Claude Briand-Picard, le recours au *readymade color* n'exclut ni une certaine forme de virtuosité ni des références à des modèles et à des maîtres du passé. Si, dans ses premières productions relevant de cette pratique, l'artiste se cantonnait dans des gestes élémentaires, dans des opérations simples qui déterminaient la prolifération de la couleur dans l'espace, sa pratique actuelle se fait plus virtuose, plus inscrite dans la lignée d'une tradition séculaire. Il s'autorise même parfois des interventions plus traditionnelles – touches ou retouches d'encre ou de couleurs – sur les matériaux colorés *readymade* assemblés : il souligne leurs articulations ou en

accentue une caractéristique. Si l'on poursuivait le parallèle avec Duchamp, on pourrait dire de Claude Briand-Picard qu'il recourt à la pratique du *readymade color rectifié*. D'une certaine façon, l'artiste mène ainsi à son terme la réflexion de Maurice Denis sur la nature de la surface picturale¹, faisant aussi écho au propos d'Oscar Wilde dans *Le Portrait de Dorian Gray : L'art est toujours plus abstrait que nous ne l'imaginons. La forme et la couleur nous parlent de forme et de couleur, et tout s'arrête là*. Car, il ne faut pas l'oublier, le primat de la couleur fait de Claude Briand-Picard un peintre avant tout, même quand il investit la troisième dimension.

Claude Briand-Picard ne renie pas non plus l'aura dans sa définition benjaminienne – *l'unique apparition d'un lointain, quelle que soit sa proximité*² – et n'adhère pas plus à la contre-définition qu'en donne Duchamp – *c'est le spectateur qui fait l'œuvre* –. Les œuvres de Claude Briand-Picard ne ressortissent pas aux productions de la culture de masse, ne sont pas de ces purs produits *de fausse conscience*, tels qu'Adorno les définissaient. Elles restent uniques, font référence à l'histoire de l'art et sont foncièrement polysémiques. Prenons, par exemple, ses récentes compositions à partir de rideaux de douche en matière plastique, plissés et assemblés par thermoformage avant d'être présentés frontalement, au mur. La première lecture est celle d'une composition s'inscrivant dans une esthétique du XVIII^e siècle, de la préciosité du rococo, plus précisément. Mais, quand le regard pénètre un peu plus dans la foisonnante luxuriance des couleurs, l'atmosphère des compositions de Klimt s'impose, au point même de ne pas pouvoir s'empêcher de vainement chercher à identifier, sur le fond profus, une forme humaine, une silhouette. Ce n'est que dans une phase ultérieure, après plusieurs phases d'errance dans de multiples cheminements de lecture, que le regardeur prend conscience du processus de construction de l'œuvre et de la banalité de ses matériaux...

Ailleurs, Claude Briand-Picard proposera ses relectures, souvent ironiques, jamais cruelles, mais toujours ludiques, d'œuvres de maîtres du XX^e siècle ou de ses contemporains, de Piet Mondrian à Dominique De Beir, en passant par Fritz Glarner, Aurelie Nemours, Claude Viallat et Antoine Perrot. Il reproduira minutieusement, à l'échelle 1, le calvaire qui se dresse à quelques pas de sa résidence-atelier de la presqu'île de Rhuy. Seule différence avec l'original, la surface de granit est remplacée par un assemblage de briquettes multicolores en matière plastique, telles les écailles sur la carapace d'un pangolin géométrisé ou la peau d'un très improbable reptile. Plus loin, un assemblage de *Que sais-je ?*, dont les couleurs des couvertures sont subtilement nuées, propose une relecture autre des damiers colorés de Richard Paul Lohse. Des agitateurs pour cocktail, des *touillettes* pour café, des cuillers comme on en trouve dans les petits pots de crème glacée, des pailles pour consommer des sodas, tous en matière plastique dans des couleurs criardes, constituent autant de points de départ pour des œuvres rigoureusement construites, que n'auraient pas reniées les tenants les plus orthodoxes de l'*Art Concret*. Mais avec, en sus, cette dimension ludique en forme de pied de nez ou de pirouette, pour rappeler que, au-delà de tous les discours pontifiants, l'art reste avant tout un jeu, pour l'artiste et pour le regardeur. Art du jeu ? Jeu de l'art ? Jeu dans l'art ? Les trois, dans une démarche qui provoque – ou invoque ? – simultanément Valéry, Hegel et Bachelard.

Dans un registre moins influencé par l'abstraction géométrique, des bandes adhésives de récupération, collées, sinueuses, sur des grandes feuilles de papier calque, des emballages du

¹ *Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées*, in revue *Art et Critique*, 30 août 1890.

² *Die einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag.*

journal *Le Monde*, froissés et collés, des éponges à usage domestique, des disques à démaquiller en coton, de grandes allumettes pour barbecue, tous utilisés tels quels ou discrètement *rectifiés*, servent de points de départ à des assemblages dont les qualités plastiques ne sont en rien affectées, altérées ou minimisées par la banalité du matériau. Et, partout, même dans les rares compositions à dominante en noir et blanc, la couleur *readymade*, parfois *rectifiée*, transfigure les formes normalisées, banalisées, dépersonnalisées, renvoyant étrangement au propos d'Yves Bonnefoy : *La peinture peut être poésie. La couleur n'est-elle pas là pour jeter d'un coup toute sa profondeur dans le discours du tableau ?*³

Louis Doucet, septembre 2012

³ Extrait d'une interview dans *Le Monde de l'Éducation*, septembre 1999.