

BRISSOT OU LES IMAGES FIXES DU TEMPS

« Le monde m'appartient et j'en fais ce que je veux »

Jacques Brissot

1968 : commotion... Jacques Brissot se jette sur Debord, Marcuse, Mac Luhan et, réalisateur de cinéma et de télévision, filme les « événements » dans la rue. Moment choc : tout va changer dans sa vie et dans son œuvre. Jeune, il se croyait artiste, éclairé par son génie qui ne s'était pas encore manifesté pour cause de jeunesse. Il faisait le plein de rêves et sa volonté voulait l'art, le grand art, si bien qu'il pensait sans le moindre doute qu'une place parmi les plus grands lui était naturellement réservée. 1968, donc. Révolution intérieure : il ne fera plus rien comme avant. Puisque tu te veux depuis longtemps artiste-peintre, plasticien, abandonne ta caméra et fais des images fixes. Il renonce à filmer et rentre à la maison, dans son atelier. Il y travaillera comme un moine.

Je dois à l'amitié de Marianne et Xavier Delcourt d'avoir rencontré Evelyne Kavos et Jacques Brissot. Marianne et Xavier, amis de Brissot, font aussi partie, depuis le début, de ses collectionneurs inconditionnels.

*

* *

Les premières fois, devant les tableaux de Brissot, j'ai senti qu'ils pouvaient me prendre, me parler. J'ai

opposé une saine résistance, et me suis aperçu qu'ils avaient plusieurs mains et des griffes. Non, je ne me laisserai pas piéger par le coup-Brissot ; je subodorais l'ensorceleur et devais défendre ma liberté. En intellectuel, j'ai cherché à comprendre : peintures, collages, scènes de la vie contemporaine, fresques mystiques anciennes, satires, et les éternelles questions idiotes : que veut dire l'artiste ? Où le classer dans l'art contemporain ? Rien ne marchait. Je croyais par moments voir les œuvres d'un diable, sorte de Moravagine pictural, et « Merde » me venait à l'esprit, comme Cendrars qui, dans *Pro Domo*, avoue avoir souhaité faire commencer et finir son roman par ce mot à nul autre pareil en matière de jugement de goût. Mais dans « Merde », l'humour manque. Le « Merdre » d'Ubu-roi de Jarry conviendrait mieux. Enfin, une réaction forte comme première impression. Brissot, me disais-je, ça marche. Ne saisissant pas immédiatement pourquoi, j'étais obligé de constater que ça fonctionnait aussi bien en plein dans la peinture que, paradoxe, à l'extérieur de toute peinture : de quoi se mettre en colère ! Il a un truc, Brissot, il se fout du monde ! Comment démonter sa machine infernale de séduction et réduire son talent à « ses justes proportions », comme dirait un avocat. Accusé Brissot, suppôt de Satan, je sais vos sortilèges, vieille sorcière, le bûcher vous attend. Mais un tribunal, même d'inquisition, dispose d'un acte d'accusation en règle. Que reprocher à Brissot ? Beaucoup de choses. Et à la fois rien. Ses tableaux hypnotisent... L'imprévisible est devant vous... Et la très Sainte Inquisition elle-même semble mal placée pour démasquer le sens de cette magie. Entrer dans le monde Brissot, dans le devenir-Brissot comme dirait Deleuze, demande des yeux, un regard, une tête et une immense aptitude au rire, celui de Nietzsche. Il faut pouvoir regarder le tout, les détails, rêver, sentir et penser dans tous les sens.

Si l'on jette un coup d'œil d'ensemble sur les œuvres postérieures à 1968, il devient évident qu'elles vont dans la même direction et que la démarche a de

l'envergure. Il s'agit d'un projet à long terme et non d'un joke ; cette œuvre est originale parce qu'elle crée sa langue et son style. Renonçant à toute volonté de classification, je prendrai pour appui, dans l'écriture de ce texte, les longs entretiens* que j'ai eus avec Jacques, ce démon angélique, et Evelyne, sa douce fée. Ces propos pourraient s'intituler : la création artistique du côté du diable-Brissot.

Les tableaux de Brissot sont des images, un livre d'images. Mais « images » les désigne très imparfaitement parce que trop général et surtout dénué le plus souvent d'intention artistique. Quant à « peintures », nous le comprendrons plus tard, cette qualification brouille plus les cartes qu'elle n'éclaire le jeu. Les œuvres dont nous parlons en ce moment, postérieures à 1968, se présentent comme des surfaces-plans, aux dimensions allant de 0,44 x 0,36 cm à 1,10 x 1,60 cm ou des triptyques, au sens classique, pouvant atteindre 1,53 x 2,64 cm.

Beauté étrange, mystérieuse ; humoristique, sarcastique et décapante aussi. On peut en rire, ça grince, ou pleurer. Beauté à double sens, corrosive, surréelle. Mais ne cherchons pas à déchiffrer les énigmes : les yeux des herméneutes sont le plus souvent aveugles. Revenons à une sensation plus élémentaire : l'envie nous prend, irrésistible, de passer doucement le doigt sur le tableau. Pas la moindre rugosité, aucune pâte de peinture, un peu l'impression tactile que donnerait une surface laquée. Ce peintre n'utilise pas ses pinceaux ou s'il le fait, c'est en cachette et il ne reste rien dans ses œuvres de la matière peinture. L'œil perçoit une surface lisse que l'on rêverait destinée à la caresse, un peu comme s'il s'agissait de la peau d'une femme au grain extrêmement fin. Grand espace de sensualité translucide et réfléchissante.

□ Dans ce texte, les passages entre guillemets non explicitement référencés sont à attribuer à Jacques Brissot lui-même, lors des entretiens qu'Evelyne Kavos, Jacques Brissot et moi-même avons eus à Montreuil devant un magnétophone dans leur maison-atelier, à elle seule œuvre d'art, fabriquée par leurs soins sur les bases d'une usine désaffectée.

Les tableaux de Brissot sont dépourvus de cadres. Si, comme dans certains grands triptyques, le cadre néanmoins s'impose, il fait alors partie de la surface plane du tableau, en aucun cas support ou parergon (à côté du travail) mais energon (dans le travail) parce que ce type d'œuvre ne supporte pas la mise en évidence, l'exhibition propre au cadre : elle se donne directement dans sa plénitude et son auto-suffisance, elle est à elle-même sa propre limite et, pour ainsi dire, abolit le monde quand vous êtes devant elle parce qu'elle est son monde, fait avec le nôtre, autant avec le passé du monde qu'avec son présent.

Je vous sens impatients de savoir quels sont les motifs, pour reprendre ce mot de la tradition, que vous allez contempler dans les tableaux de Brissot qui n'imite rien et ne représente pas dans le sens classique. Je vous dois une réponse aussi provisoire qu'imparfaite, que ce texte tentera d'approfondir. Brissot peint « à partir de » ; en l'occurrence, à partir de chefs-d'œuvre incontestés de la peinture que l'on rencontre dans les grands musées qu'il a beaucoup fréquentés : les primitifs flamands, Jérôme Bosch, Memling, Patinir, Van der Weyden, Bouts, Bruegel, Le Corrège, Rubens, Poussin, David, Delacroix, Véronèse, Mantegna, Ingres ...

Le lecteur sait que, puisque j'écris sur l'œuvre de Brissot, il ne peut pas être question de copie, de plat réchauffé, d'un « à la manière de », fût-il réussi, et encore moins d'une quelconque remise au goût du jour. Le « à partir de » que je viens d'écrire afin de demeurer le plus indéterminé et le plus ouvert possible au début de cette aventure visuelle, provoque, c'est le moins que l'on puisse dire, la curiosité.

Nous avons déjà remarqué que l'œuvre plastique de Brissot trouve sa véritable voie en 1968, l'artiste a alors trente-neuf ans. Il est impossible de ne pas se demander à quoi il occupait son temps pendant les quarante premières années de sa vie. Si je suis étranger à tout souci biographique, il n'en demeure pas moins fondateur de tenter de repérer ce qui,

pendant sa jeunesse, a joué un rôle constitutif dans sa dynamique créatrice.

Jacques Brissot a bénéficié, comme dit l'expression courante, d'une « enfance heureuse », entre un père républicain et son complément nécessaire dans ce type de couple français d'avant-guerre, une mère pieuse. Cette enfance se déroula à Paris, avec pour antécédents provinciaux la Bourgogne et les Pyrénées. Sans faire joujou à la psychanalyse, retenons déjà la fibre laïque et bon enfant, du côté du père, et une personnalité encline à la dévotion, mystique mais surtout intense, du côté de la mère. Quant au jeune Brissot, il reconvertissait la donne en « dessinant dans sa purée », allusion complice à son ami Topor « qui dessinait des Klee dans sa "purée natale" ». La mère de Jacques eut la riche idée de l'inscrire à l'École des Arts Appliqués à l'Industrie de la Mairie de Paris, ce qui lui fit acquérir en arts plastiques les connaissances techniques que l'on enseignait à cette époque et surtout lui donna l'occasion d'entendre un cours d'histoire de l'art qui le « déniaisa » et lui ouvrit les yeux sur un monde qu'il ne quittera jamais. Les grands musées furent sa véritable université.

À quinze ans, il découvre le Louvre. Dès cette époque, les primitifs flamands furent ses peintres de prédilection. En peinture contemporaine, il avait son idole : c'était Picasso. Il pensait alors qu'il parviendrait assez facilement à « mettre l'œil à la place du nez », comme son maître, ce qu'il fit. Dès ce moment, la liaison créatrice entre la peinture de ses maîtres et la sienne prenait une importance stratégique et essentielle.

Mais Brissot avait plus d'une envie dans la tête. Il voulait entre autres choses « faire du décor de théâtre : j'adorais le théâtre. » Il y voyait probablement des tableaux devant lesquels allaient se dérouler des actions.

Permettez-moi, juste une fois, de raconter une anecdote. Pendant son service militaire, notre citoyen, plus bohème anarchiste que bon soldat, vit le moment

où il allait passer sa vie au régiment ; n'oublions pas qu'à l'époque les jours de prison étaient rajoutés au temps réglementaire du service à effectuer. Un jour, devant cette situation désespérée, son colonel, certainement un brave homme, lui dit :

Le colonel : Alors Brissot, l'armée ne vous plaît pas ? Que faites-vous dans le civil ?

Le soldat Brissot : Je suis artiste, mon colonel.

Le colonel : Eh bien, Brissot, je vous ordonne de peindre des fresques sur les murs défraîchis du mess des officiers.

Le soldat Brissot : A vos ordres, mon colonel.

Et notre Jacques d'étaler au mètre carré sur les murs des fresques à la Gauguin pour un régiment d'infanterie coloniale ! Il obtint un franc succès, des félicitations et la « quille » à son heure. Puis, mille petits boulots : aux écritures, à la Bourse où il a apprécié les graphiques !

Il est dans nos vies des rencontres décisives qui les marquent définitivement. La première de ce genre, pour Brissot, fut dans le début des années 1950 celle d'Henri Langlois et, à travers lui, du cinéma et de la Cinémathèque : un homme d'exception, un monde nouveau. Il manifesta son goût pour le théâtre, et maintenant le cinéma, en montant des spectacles et des petits films de marionnettes. Il a même « inventé une machine pour filmer les lumières ». La machine fabriquait « des ombres chinoises complexes avec des lumières qui bougeaient en dessous ». Déjà une machine, des trucs, du bricolage et une ingéniosité aussi précise que délirante. Puis, encore une machine, il fit l'acquisition d'une petite caméra Paillard qui lui permit de filmer « image par image ». Brissot utilise le cinéma, affaire « d'images-temps et d'images-mouvement » selon la terminologie deleuzienne, pour filmer, « image après image », une suite d'images fixes. Décidément, Brissot prend toujours les choses à contre courant : c'est un perturbateur et un détourneur-né.

Nouvelle rencontre essentielle en 1956 : le musicien Luc Ferrari, auteur de quatre suites pour

piano, d'une anti-sonate, d'un quatuor , du Lapidarium et des Huit petites faces pour orchestre de chambre, dont les amateurs de musique contemporaine appréciaient déjà la valeur, présenta Brissot à Pierre Schaeffer. Après avoir écrit le Traité des objets musicaux et Machines à communiquer, ce dernier travaillait alors à la fondation du Service de la recherche de l'ORTF : il confia aussitôt le Groupe de Recherche Image à Brissot...

En 1958, Brissot réalisa son film sur l'Egypte, sélectionné pour le festival de Cannes. Dans ce film, les prises de vue image par image rendent perceptible le lent cheminement des ombres sur les temples. Du cinéma que je n'hésite pas à qualifier de pictural, où Brissot s'intéresse avant tout au montage qui est pour lui une opération longue et complexe. Aujourd'hui, quand il revoit certains de ses films, féroce avec lui-même, il parle de « salade russe coupée à l'excès et hachée ». Le cinéma de Brissot affectionne les accumulations, les découpages, la décomposition et la recomposition ainsi que l'organisation typologique d'un discours autonome. Ses gestes de monteur deviennent vite obsessionnels, compulsifs, en mal de mise en scène et vouant un culte rituel à l'illusion, un jour comiques et le lendemain tragiques.

À toutes ces expériences dans les arts du spectacle manquait encore celle de l'humour vache à la télévision. L'émission Dim Dam Dom de Daisy de Galard tombait à point pour notre homme : « pas Hara-Kiri mais un peu bête et méchant, ça m'enchantait. » Sa veine moqueuse et impertinente, non-conformiste, trouvait enfin un lieu idéal pour exploser : il ne l'oubliera pas dans sa peinture. Lui demande-t-on pourquoi il aime la caméra, il répond qu'elle est « un moyen d'espionnage. » Et l'espion traque plus le ridicule et la bêtise humaine qu'un quelconque ennemi. Cette humeur, bonne ou mauvaise, désopilante et sulfureuse, se retrouvera dans ses tableaux.

Les années où « il joua à la télévision » s'écoulaient lorsque Mai 68 jeta le trouble et décida Brissot à changer les règles de son jeu. Son adolescence arrivait à son terme, il allait vers ses quarante ans ; il était temps de passer à l'âge adulte et enfin à son œuvre véritable.

Vanité que la prétention à l'objectivité devant une œuvre ; nécessité donc d'énoncer le point de vue que l'on adopte. Le mien sera celui de la création, porte, à mes yeux, des plus féconde, pour entrer en vibration avec ce que Brissot offre à nos yeux et, disons-le dès à présent, à nos sens et à notre pensée. Car Brissot, qu'on l'aime ou qu'on le déteste, ne laisse jamais indifférent : il sait prendre au ventre qui regarde ses images, vous court-circuiter les neurones et dispenser à ses admirateurs autant de plaisir que de rire, autant d'intelligence que de sensualité.

En manière d'ouverture du spectacle de la création de Brissot, faisons un plan fixe sur le bonhomme pendant les très longs moments où, depuis des dizaines d'années, il laisse, dans son atelier, libre cours à sa manie particulière, à sa petite obsession. Les mots sont rarement innocents et la sémantique apporte toujours ses lumières. Qui connaît Brissot ne peut contester que la manie, l'attitude maniaque, est une constante structurant son acte créateur. Or que dit manie ? Le mot est grec. Son premier sens, attesté dès Hérodote, est folie, démence. On le trouve souvent associé à anoïa, absence de pensée, d'intelligence ; non pas bêtise positive, mais privation de réflexion et inaptitude à la pensée théorique chère à Platon. Bien évidemment, cette manie croise « l'humeur noire » d'Hippocrate et du pseudo-Aristote, source de toutes les dépressions, d'où naît le génie artistique. Cette manie rejoint aussi la folie d'amour, la passion et chez Platon, dans Ion, Le Banquet et Phèdre, le délire prophétique, le transport et l'inspiration. Il y a de tout cela dans la manie de Brissot, mélangé de façon créatrice. Si les circonstances l'empêchaient d'exercer sa manie, il deviendrait fou sans œuvres, c'est-à-dire malade. Dans un passage de la première tragédie de

Sophocle, Ajax, souvent appelé Ajax furieux, le héros, pour n'avoir pas obtenu les armes d'Achille, libère sa fureur et sa folie au point d'égorger chèvres et moutons à coups d'épée dans une nuit d'orage. Sa prisonnière-épouse, Témesse, annonce la situation tragique en ces termes :

« Comment te raconter l'indicible ? Tu vas entendre le récit d'une souffrance égale à la mort. Saisi par la démence (mania), cette nuit Ajax a souillé sa gloire. »

Ici la démence éclate, angoisse suivie par le suicide d'Ajax. La manie d'Ajax, en prise directe avec la mort, le pousse à mettre fin à ses jours. Quant à Brissot, il vit. Il ne peut donc que se perdre dans ses créations, s'y noyer, s'y abolir, dévoré par sa manie qu'il sublime pour conjurer la mort.

Une fois désignés la dimension, le sens et l'orientation de la manie de Brissot, volontiers cannibale, dévoilons au quotidien ses manifestations, une suite infinie de petits gestes obsessionnels et répétitifs ainsi que leurs grandes conséquences artistiques. Depuis plus de trente ans, Brissot, à titre privé et dans le secret de son atelier, se livre à une pratique solitaire relevant d'un travail d'archiviste ou de bibliothécaire, mais d'un genre qui aurait lu Borges et pris une tour de Babel sur la tête le jour de sa naissance. Un professionnel, lorsqu'il recense et classe des documents en fonction de ses centres d'intérêt, établit des rubriques, ouvre des dossiers de façon claire, cohérente et mue par la logique de sa recherche. Avec Brissot, rien de tout cela, aucune préméditation, il classe comme « un dingo, incontrôlable comme tous les fous », incapable de formuler aux autres ou à lui-même les principes généraux des classements auxquels il se livre, comme s'il s'agissait d'une fuite en avant sans fin discernable.

Afin de bien montrer que la manie en question n'a rien d'une lubie passagère ou d'un caprice, retenons que ces archives, classées dans d'épais dossiers, occupent plus de vingt mètres de rayonnages dans l'atelier de Brissot. Le nombre de ces dossiers est

considérable et en augmentation constante : ils se multiplient et se subdivisent sans cesse et seul Brissot peut s'orienter dans ce dédale d'images ou, plus exactement, de coupures extraites des magazines qui saturent les kiosques à journaux. Brissot ne capture que les images qu'il trouve dans la presse, presse du cul, presse du cœur, presse d'actualité, presse de tout. Son utilisation des journaux est souvent inversement proportionnelle à la valeur politique et culturelle qu'il leur reconnaît, tant il fait sien le choc des photos qui matraquent et modèlent nos sensibilités. Nous ne cherchons pas ici à raconter de façon descriptive comment travaille Brissot, quelles couleurs ou quelles encres il utilise, mais à pénétrer de façon sensible et réelle dans son monde, qu'il constitue en découpant des journaux. Au sens propre du terme, le monde de Brissot se réduit à une accumulation, organisée par lui et son délire, d'images de presse, et rien de plus. Car, en grand fou, mégalomane, angoissé par le monde du dehors, il a décidé de ne pas le regarder, de l'abolir d'un coup de ciseaux, de faire comme s'il n'existait pas. Il met le réel à l'ombre ainsi que ce que l'on appelle, sans trop réfléchir, la nature, qu'il ne regarde pas. Brissot, dans l'exercice de son art, sans le savoir, est en phase avec le Hegel qui pense que la nature n'existe pas et avec ceux pour qui le réel est plus un problème, une question, qu'un donné incontestable. D'où la situation de réclusion criminelle à perpétuité qu'il s'impose depuis de nombreuses années. Ne pas sortir de son atelier, sauf en cas de force majeure, et y passer des heures à découper dans les journaux que ses amis lui apportent par piles, en vrac. Avant de penser à la poubelle, en matière de périodiques illustrés, on pense à Brissot, sorte de décharge publique pour nos images.

Mais comment sélectionne-t-il une image, puisqu'il en jette, lui aussi, le plus grand nombre ? Histoire d'œil personnelle, secrète : il s'impose de feuilleter énormément, sans réfléchir. Raison pour laquelle il a dû se résoudre à mettre un doigt en plastique, comme un médecin, pour épargner la peau

de son index qui n'aurait pu résister aux séances infinies de feuilletage. On apprend alors que les papiers, glacés, couchés, mats ou autres, ont des surfaces rugueuses qui font mal à la longue, autant par leur matière que par ce qu'ils représentent : un manipulateur boulimique de ces images imprimées doit prendre ses précautions.

Brissot pense aujourd'hui que nous ne voyons rien du monde et que, volens nolens, notre rapport sensible avec l'être et avec les choses est, à proprement parler, médiatisé et passe par les images qui nous deviennent consubstantielles et constituent notre intériorité. Brissot est un « visuel » irréductible. Il cultive même la coquetterie de prétendre qu'il ne sait pas utiliser les mots pour penser, ce qui n'engage que lui. En tout cas, il n'aime pas s'en servir et pense naturellement en images car, pour lui, tout est image ; pas simplement voyeur mais œil de cyclope, vorace, dévoreur, sans pitié, cruel et bon enfant, acide et tragique. N'attendons donc pas Brissot pour nous expliquer les critères qui lui font archiver cette image et jeter toutes les autres. Si l'on tient au terme de logique, cette splendeur propre à la nature humaine, logos, parole, calcul et raison, il convient d'adapter le terme à propos de Brissot et de bien comprendre que sa logique à lui n'est pas celle d'Aristote et de l'homme occidental moyen. Elle est colorée, faite d'assemblages décomposés et recomposés, vision et non pas raison, ou, n'en déplaise à sa susceptibilité, raison visionnaire et illuminée. Il a l'humour de dire que sa sélection d'images est « scientifique ». Il a raison puisqu'elle constitue son épistémé, sa science du monde, qui « révèle les structures des images médiatiques, notre pain quotidien », notre nourriture terrestre et substance visuelle.

Quant au classement, il se constitue par flux et flots d'images, par irrptions. Il ne procède pas d'une décision préalable, a priori, et figée ; il fonctionne par association inconsciente du type « Ça, ça va avec ça mais pas avec ça ». Quand Brissot ouvre un dossier, il découpe le monde. Ses dossiers et sous-dossiers sont

des produits pulsionnels plus que volontairement pensés. Prenons l'exemple des femmes, et nous verrons plus tard avec quelle délicatesse sensuelle Brissot les traite, il aime les classer en distinguant les « icônes » et les « iconnes », c'est selon ! Quand il a commencé à les stocker dans ses archives, à la faveur d'un voyage culturel en Suède dans les années 1960, il différenciait assez naïvement celles qui avaient une petite culotte et les autres. Puis, lorsque le porno a envahi nos imaginaires comme une ambiance partagée et publicisée, il a complexifié son classement et ouvert des dossiers du type, « femmes en pied, coupées, assises, de ménage, couchées, alanguies, habillées, ville, sport, pantalons, lingerie, soutien-gorge, maillots de bain, fourrures, robes du soir, femmes en rouge, mariées, etc. ». La liste n'est pas exhaustive mais montre les sauts et soubresauts de la logique visuelle de Brissot en action.

Vu le nombre d'heures passées par Brissot à découper-classer, on comprendra que lorsque le couper-coller sera devenu le comportement basique de l'homme informatisé, il ne se soit pas trouvé pris de court devant le phénomène, lui qui avait une telle expérience et une telle avance en la matière. S'adapter à l'ordinateur fut immédiat pour lui qui a depuis longtemps les moyens de faire blêmir de jalousie les experts en PAO, malheureusement le plus souvent ignorants de ce qu'est une image en tant qu'image.

Brissot digère les images qu'il rumine, elles sont la *materia prima* de son œuvre. Si ses fameux dossiers ont des titres, consignés sur des bandes de papier accrochées au mur, c'est pour aider la mémoire et non pour conceptualiser le classement : « Je ne sais jamais si je nomme une chose pour son sens ou si je la nomme objectivement pour ce qu'elle représente. » Question bête : « Comment distingues-tu le sens et la représentation ? » Réponse : « Souvent je mélange... » Il lui est, en effet, possible d'intituler un ensemble d'images « Hommage à Bacon » sans que s'y trouve la moindre reproduction de tableau ni aucune allusion à ce peintre. Si le philosophe, pour Deleuze, doit

fabriquer des concepts, il revient à l'artiste de travailler la sensation, les « blocs de sensations » : ces « blocs », loin de tout concept, sont ici les dossiers de Brissot et, a fortiori, nous le verrons, ses œuvres.

L'imaginaire que fabrique Brissot, les ciseaux à la main devant ses piles de journaux, obéit à des règles qui s'imposent à lui sans lui expliquer pourquoi. Prenons le dossier « sport », qui dans son aspect à proprement parler sportif n'intéresse pas Brissot : il se transformera en un « ensemble sur le corps », rapidement diversifié en « violence, viandes crues, sang, violence sociale, historique, prison, armes, soldats, aviation, espace, agressivité moderne, science-fiction, design et chirurgie... » Puis retour au « corps » : « mode, cul, danse... » Nous assistons à un festival de court-circuitages et de télescopages hallucinants entre des types d'objets relevant d'ordres différenciés par la logique ordinaire mais radicalement réinventés et remis en scène dans la logique-Brissot. L'imprévu, la surprise, à chaque geste de découpage, sont de rigueur. « Mort » : « drapeau, uniforme, religion », ça marche ensemble. Dans la section attribuée aux « marginaux », nous trouvons : « tiers-monde, prolos, vieux, infirmes ». Puis, immédiatement après : « personnages de dos sans visage ». Qui peut prétendre dire plus juste la marginalité avec une image de peintre !

Nous pourrions accumuler les exemples de ces filiations et associations de formes, de sens, de réalités, animées par un esprit qui reconnaît sa dette à l'égard du surréalisme. Mais signalons la grande différence : Brissot ne cherche pas une réalité surréelle, celle qu'il trouve est pour lui la seule réelle ; autre façon de répéter que, pour lui, le réel, au sens courant du terme, n'existe pas : il n'y a que des images. Pour finir cette incursion dans l'imageothèque que Brissot ne cesse d'édifier, sa Babel, son labyrinthe intérieur, arrêtons-nous à la station « apocalypse » : « accidents, ferraille, feu, fumée, véhicule, audiovisuel, musique... ».

Force est de constater que dès le moment, que nous venons d'évoquer, où Brissot rassemble la matière première de ses œuvres, l'esprit qui animera leur création effective est déjà présent, en pleine activité et dans la totalité de son dynamisme.

Après le cinéma, où il a beaucoup monté, bricolé, mis en scène, et son passage par la télévision, où il a pu s'éclater et libérer sa verve critique, Brissot prend enfin le risque de se lancer dans son vrai travail artistique. Notre homme collectionne les playmates que les camionneurs ont coutume d'accrocher dans leur véhicule. Des corps top-standard, éponges à fantômes avec frustration maximale garantie. Brissot se rince l'œil et rit. Pas longtemps, car, voyez-vous, on ne le refera pas. Jamais satisfait, il trouve rapidement ses chéries, en quadrichromie sur papier glacé, limitées, et, généreux, se propose de parfaire ces dames en les rendant un tantinet brissotines. Playmates, oui, mais Brissot les veut vierges, gothiques, saintes, mystiques et érotiques, sortes de Thérèses d'Avila offertes à la dévotion publique. Ayant perdu assez vite la foi de son enfance, Brissot ne s'affranchira jamais totalement des " archétypes mystiques " de la pensée religieuse, athée sans foi ni loi baignant dans les vapeurs d'encens que l'on respire encore dans ses œuvres. Nos playmates, à coups d'auréoles ajoutées, enjolivures sacrées, prothèses volées dans les sacristies, prennent des allures d'icônes. Les amis de Jacques le félicitent : « Continue dans cette voie ! Capture les images à coups de ciseaux, de gueule ou de sang ! ». Mais Brissot ne nous a pas attendus pour penser que les playmates, c'était un peu court comme base de départ pour un grand travail dans la durée. Il fallait trouver autre chose. Des femmes et du cul partout, un délire illimité, les figures les plus folles, du rêve, de la mystique, de la métaphysique, de l'ancien, médiéval si possible, et une structure aussi éternelle qu'incontestable, mais avant tout « un alibi culturel ». Le nombre d'exigences est considérable, et en la circonstance l'erreur serait

fatale. Que prendre pour base de travail, pour matière première et pour idéal ? Brissot, déterminé par ses habitudes culturelles, cherche du côté des musées un type de peinture qui pourrait faire son affaire. Ce qu'il aime, depuis toujours, c'est la peinture flamande et, pourquoi hésiter ?, Jérôme Bosch, le Jardin des délices en particulier. Ne discutons plus, l'évidence s'impose, ce sera ce tableau. Le problème devient alors de savoir comment devenir Brissot à partir du Jardin des délices. Problématique peu commune : les risques sont immenses, Brissot les prend. Il va donc se faire un premier Jardin des délices, il en réalisera quatre dans sa vie, d'abord, dit-il, parce qu'il voulait un Jardin des délices chez lui, sorte de désir enfantin, possessif et jaloux. Ce Jardin achevé, et nous verrons plus tard comment, une rencontre providentielle va donner au projet sa véritable dimension. Arman conduit Jacques Kerchache dans l'atelier de Brissot pour lui montrer le fameux Jardin. A peine l'a-t-il vu que Kerchache dit : « J'achète et, si vous faites d'autres tableaux à partir de Bosch ou de peintres flamands, je vous organise une exposition rue de Seine. » Brissot travailla comme un galérien et des expositions eurent lieu : personne dans le public ne resta insensible car ce type d'œuvre touche nécessairement. Un automobiliste, stupéfait de voir dans une galerie de la rue de Seine le tableau du Prado, en oublia son volant et rentra dans la voiture qui le précédait.

Je ne vous décrirai pas ces Jardins des délices, ni tel ou tel autre tableau en particulier. Il faut les regarder vous-mêmes, avec vos yeux et tout votre être. Je me limiterai simplement à les évoquer, m'intéressant plus particulièrement à leur création et aux effets qu'ils produisent, à ce que j'y vois de la manière la plus subjective, comme une invitation ouverte à tous. Il y aura autant de visions que de spectateurs. C'est à mes yeux l'une des qualités incontournables des œuvres dignes de considération et de mémoire. Celle qui est susceptible de s'épuiser dans une interprétation simple et évidente n'est pas une œuvre, du moins pas une grande. Avec les images de

Brissot, nous sommes certains de nous trouver en face d'un monde jamais vu ailleurs et dont la puissance recèle une infinité d'effets visuels et de sens possibles.

Devant l'œuvre de Brissot, une approche purement rationnelle, à visée compréhensive et explicative, se révélerait vite décevante et incapable d'en saisir l'énigme, les vibrations et la thaumaturgie. Et ce qui, en premier lieu, étonne, pour ne pas dire laisse interdit, l'énigme, s'énonce en ces termes : pourquoi, comment se passe le rapport entre Bosch, les primitifs flamands, quelques autres peintres et Brissot ? Bosch, référence première, absolue. Comment, monstre sacré de la peinture médiévale, peut-il devenir, pour ainsi dire, du Brissot aujourd'hui ? Bosch-Brissot : coup de foudre, choc affectif, puissante décharge, commotion majeure, enracinée dans les profondeurs de l'être, conscient et inconscient. Fascination. De même que Socrate torpille ses interlocuteurs et les pétrifie, de même l'œuvre de Bosch immobilise Brissot, le subjuge, le possède et finalement le libère. Brissot voit dans l'art des Écoles du Nord un tableau de la vie des gens dans leur décor, social, historique et quotidien : une fresque de la pensée religieuse et mystique du Moyen Age. Pour lui, l'idée médiévale est un peu le mélange du religieux, des rêves et de l'imaginaire de cette époque d'où la nôtre procède. Brissot n'est certes pas historien, et la simple idée de vouloir reconstruire un quelconque moment passé le ferait frémir. Aucune nostalgie dans sa démarche, mais la conviction-sensation, l'intuition du fait qu'entre le monde de Bosch et le monde contemporain, il y a, plus qu'une parenté, une filiation ou une évolution dans le temps, une "structure" dont les grands traits sont ce que l'on pourrait appeler la "constante de Brissot". Sans se réclamer d'un structuralisme théorique sclérosant, Brissot fait sien le caractère dynamique d'une structure qui, différente de l'ensemble des éléments qui constitue une simple organisation, structure le monde de Bosch et le sien. Chez Bosch, Brissot trouve des archétypes d'espace, de composition et

d'architecture de valeur universelle, sorte de matrice devenue intemporelle, capable de supporter autant le temps de Bosch que le nôtre, car, de lui à nous, si les images, les modes et les caprices passent, le fond humain perdure. Si tout se transforme avec le temps et avec l'histoire, il est souvent préférable de lire l'avenir et le présent dans le passé d'où ils émanent. Brissot, cinéaste, voit l'œuvre de Bosch comme le cinéma du Moyen Age capable de structurer le film du monde d'aujourd'hui, à la condition, bien sûr, qu'il ne s'agisse pas d'identification stupide mais de transposition, de transmutation, et d'exploration des profondeurs du sens.

Dans le Jardin des délices, Brissot voit une profusion de femmes nues, des ambiances infernales ou paradisiaques et des positions physiques variées et excitantes. Il repense à ses playmates. Commence alors un considérable travail de création et d'interprétation par appropriation, prise en main, valorisation et transfiguration de ces créatures. En d'autres circonstances, ce seront, à l'inverse, les images d'un de ses dossiers qui lui évoqueront un tableau qu'il prendra alors pour base de travail. Du tableau aux images et des images au tableau, le mouvement va dans les deux sens. Quant à la fascination pour Bosch, et plus particulièrement pour le Jardin, elle correspond chez Brissot à une envie profonde : posséder ce tableau et en découper des morceaux, afin de se l'approprier. Mais le désir possessif, propre à tout collectionneur, prend chez Brissot un tour qui le distingue de ces derniers car faire sien, avoir, posséder un Bosch n'est pas pour lui en devenir propriétaire et l'enfermer dans une banque mais le placer sur le compte Brissot, compte numéroté indexé sur l'art et non sur le marché de l'art. Bosch ici n'est plus un modèle mais une machine de création, un moteur à liberté, à rêves et à beauté.

S'arrêter longuement sur la technique d'un plasticien est de peu d'utilité pour qui pense que seule l'œuvre compte, par delà savoir-faire, métier et prétendues intentions de l'artiste. Il n'empêche que,

abordée du point de vue de la création, l'évocation de la fabrication de l'œuvre ouvre des portes. Alors : « Jacques, comment ça se passe quand tu travailles ? Montre-moi ta palette ! ». « Il n'y a pas de couleurs dans ma palette ; ma palette, ce sont mes dossiers pleins d'images découpées dans les journaux. Je fais de la peinture avec les médias. Les pigments, les couleurs, tout ça n'intéresse plus les artistes. Les machines s'en chargent. » Et d'ajouter : « Les artistes ne se préoccupent que du message ; ce qui m'intéresse, c'est le sens. » Prendre au pied de la lettre les affirmations d'un artiste sur son travail indique souvent une direction : Brissot semble ne pas vouloir accorder le moindre intérêt au rétinien, au dessin, à la couleur, et fait mine d'avoir oublié tout ce qu'il a appris en ces domaines. Faut-il en conclure que ses œuvres sont desséchées, froides, insensibles, invisibles, immatérielles, seulement concepts ou jeux d'idées et de sens ? Il y a là un pas qu'il faut se garder de franchir. Si, dans ses intentions et sa démarche, le grand métier n'est pas porté au pinacle, ses œuvres proposent à notre contemplation des images extrêmement élaborées, construites et peaufinées dans le moindre détail, qui excitent autant les sens qu'elles font sens. Leur charme physique, charnel et sensuel, entre en parfaite harmonie avec les sphères de l'intelligence, de la critique sociale, de la politique, de la mythologie et de la métaphysique. Car il s'agit bien de sensations pensantes, ou de pensées sensibles.

Mais revenons dans l'atelier. Brissot choisit d'abord le tableau patrimonial « à partir » duquel il va travailler, un Bosch par exemple, avec de l'enfer qui lui « permettra de mettre en situation aussi bien des soldats morts que des pin-up écartelées ». Pour être sélectionné par Brissot, le tableau doit lui permettre de placer ce qu'il a découpé dans ses journaux ; c'est pourquoi il dit aussi bien qu'il « voit le monde en Bosch », que « le monde est écrit en Bosch », ou que « les images qu'il a retenues dans les magazines sont du Bosch ». Nous l'avons déjà traité de fou et de maniaque. Inutile d'en rajouter sur ce thème qui lui

ferait trop plaisir ; mieux vaut nous intéresser au travail de la folie, dans le sens où Freud parle du travail du rêve. Une fois choisi, le tableau de référence se voit réduit à une reproduction au format 21 x 29,7 cm. Sur ce premier document, Brissot trace un quadrillage de carrés de 1 cm de côté ; puis il prépare un support en bois, au format souhaité pour l'œuvre définitive, sur lequel il peint un premier fond blanc, puis un autre fond : une couche de colle vinylique. Enfin, mais impossible à raconter, carré par carré, il va voir ce qui se trouve dans le tableau de référence et cherche dans ses dossiers des morceaux de motifs qui peuvent occuper la même place dans le tableau en train de se faire. Les substitutions ici sont poétiques, sortes de correspondances entre le monde médiéval et le nôtre, dont les règles épousent les mouvements d'humeur et de pensée de l'artiste et, de ce fait, ne peuvent s'énoncer. Brissot honore la mémoire de Bosch en montrant qu'avec lui, on peut faire du Brissot ! Pas mal, parce qu'il ne s'agit ni d'un tour ni d'une malice passagère mais d'un grand moment de l'art contemporain... Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à y aller voir par soi-même.

Une fois les images découpées et collées, trafiquées, repeintes au besoin, éclairées, maquillées, habillées, déshabillées : ponçage à la machine, le tableau a disparu. Brissot recouvre le tout d'un vernis acrylique et l'image revient dans un glacié qui rend les couleurs transparentes. Il y a chez lui un côté chinois laqué qui fait disparaître toute trace de collage et miroiter les translucidités. Après des heures de ponçage, la surface est maintenant lisse. À la fin, une couche de vernis, et le mystère de la transfiguration de Bosch en Brissot est joué.

De cet intermède ouvrier, retenons que la technique abolit les effets picturaux ainsi que la matérialité des éléments collés, qui, sorte de fondu-enchaîné, se dissolvent et se fondent, capturés dans un miroir réfléchissant, non pas le miroir bête et égogologique de Lacan, mais celui de Brissot où notre monde se regarde à la lumière des temps anciens.

Brissot pourra bien nous répéter autant qu'il le voudra qu'une bonne reproduction de ses œuvres a le même sens que les originaux, il ne convaincra personne, sauf ceux, et ils sont nombreux, qui ne les ont pas encore vues.

Une des façons de définir la nature des œuvres de cet artiste serait de s'en tenir à la technique employée et donc à penser en terme de collage. Nier cette évidence me semble aussi réducteur que s'y limiter sans penser au-delà. À l'appui de cette première approche, la définition du collage : « Un collage consiste à coller sur un fond peint ou non des morceaux de papier, des coupures de journaux, des photographies et des petits objets en tout genre en les ordonnant en vue de l'effet désiré. »¹ Il convient d'ajouter que le collage, invention cubiste que l'on doit à Picasso et à Braque, a su donner avec bonheur des moyens aux artistes se réclamant du surréalisme, qui aimaient associer les éléments de leurs collages au rythme de la Science des rêves de Freud, ainsi qu'à tous ceux qui, ultérieurement dans le XX^{ème} siècle, ont utilisé cette pratique de l'art moderne à leurs fins propres et dans des directions très variées, les dernières en date relevant des nouvelles technologies de l'information. Devant une telle profusion et afin de ne pas tout mélanger, l'interrogation sur la finalité du recours au collage s'impose devant chaque cas particulier. Et à ce niveau, à propos de Brissot, la réponse ne relève pas de l'évidence. Sa pratique du collage semble, en effet, se caractériser plus par ce qui la différencie de celles des autres colleurs, si brillants soient-ils, que par ce qu'ils auraient en commun. L'historien de l'art Denys Riout, dans son ouvrage *Qu'est-ce que l'art moderne ?*², commence un chapitre intitulé « Représenter, présenter » par cette phrase : « Dans les années cinquante, devant l'un de ses anciens "collages", Pablo Picasso confiait à Henri Laurens : "Faut-il que nous ayons été assez fous – ou lâches – pour abandonner ça. Nous avons des moyens magnifiques. Voyez comme c'est beau – pas parce que

c'est de moi, bien entendu – nous avons ça, et je suis revenu à l'huile, vous au marbre. C'est fou ! » Nous retrouvons le premier grand amour artistique de Brissot, Picasso, et il ne nous déplait pas d'écrire que Brissot n'a effectivement pas été « assez fou » pour oublier le collage et qu'il le réinvente à sa manière depuis plus de trente ans : une manière de collage qui n'appartient qu'à lui. Si la filiation avec le collage cubiste, et surtout surréaliste, est manifeste, les collages de Brissot inventent un style propre, caractéristique d'une œuvre singulière et unique en son genre. Quand un mot devient trop vague, si l'on tient à sortir de la généralité, il est souvent heureux d'en inventer un autre.

« Brissolage », venu, par hasard, sous la plume de Brissot dans un message relevant du gag. Je saisis ce mot-valise au vol et le reprends à mon compte. Brissolage : œuvre originale faite par Jacques Brissot à partir d'un tableau patrimonial (Bosch, les primitifs flamands etc.), au moyen d'images découpées dans la presse, où l'on ne distingue plus les éléments constitutifs employés. Surface-plan translucide, à forte dimension humoristique, critique, religieuse, politique et tragique, où le monde contemporain et sa mythologie se voient mesurés à l'aune d'un temps plus proche du temps humain que du temps historique. Dit autrement, brissolages : des images fixes du temps, de la beauté condensée hautement provocatrice.

Les métamorphoses entre les éléments que l'on trouve dans les tableaux classiques et ce par quoi Brissot les remplace mettent en jeu des processus mentaux d'imagination comparables à ceux que nous avons déjà observés au moment où Brissot constituait ses dossiers et découpait ses images. La logique en cause ici est du même ordre que la précédente : elle procède beaucoup par analogie, rapprochements surréalistes inscrits dans l'inconscient et détournement de sens . Si nous nous sommes interdit les descriptions et les analyses de tableaux, préjudiciables à l'exercice de l'esprit de liberté avec lequel chacun doit constituer son rapport personnel

avec les œuvres, nous tenons à donner quelques exemples de ces transpositions que Brissot opère entre certains éléments du tableau de référence et ce par quoi il les remplace dans le sien. Brissot se livre à des transmutations sauvages à travers le temps. Il apprécie tout particulièrement l'intérêt que la peinture flamande porte à la vie quotidienne, à la société et à son imaginaire. Nourri de cette peinture, il cherche dans la société contemporaine les correspondances les plus justes et par là donne à son œuvre une véritable dimension de critique sociale. Il estime, nous le savons, que « le monde contemporain est un monde d'images », et il en fabrique et en jette autant qu'il respire. Pour lui, faire l'expérience du monde, le vivre, revient à zapper devant un téléviseur ou à découper des images dans les magazines : « La Bible est devenue la Pub », dit-il en souriant. On pourrait le taxer de naïveté ; ce serait passer trop vite sur le fait qu'il usine pour nous une machine de guerre, de prise de distance et de dérision comique, justement dirigée contre notre engouement publicitaire et visuel massifié. Brissot n'est pas pour la prohibition de la drogue mais pour l'overdose calculée, celle dont on ne meurt pas et qui, au réveil, réserve quelques moments de respiration. De même que les peintres religieux de la tradition, obligés d'illustrer voire d'enseigner la doctrine, parvenaient néanmoins à sauver une petite place pour nos désirs, de même la pan-visualisation de nos mythologies contemporaines n'a pas, chez Brissot, valeur apologétique mais critique et poétique. Il pousse chacun, devant le tout visuel-oppressif, à trouver sa musique libératrice, si c'est encore possible, comme Bosch savait mettre les désirs en émoi et provoquer la jouissance par delà l'orthodoxie théologique de ses motifs.

Comment opère le transformateur Brissot pour garder l'énergie et la dynamique du tableau de référence et lui donner toute son efficacité dans le monde contemporain ? Si l'on estime qu'il actualise un élément ancien sur le mode du passage aristotélicien

de la puissance à l'acte, il faut immédiatement ajouter qu'il demeure en prise directe avec le temps médiéval parce que ce dernier, « encore le nôtre », témoigne de ce que l'on pourrait appeler une constante d'humanité. Car Brissot sait fort bien, pour en avoir fait l'expérience à chaque geste, que, comme chez Platon ou chez Freud, le même est aussi autre, que l'un et le multiple s'attirent et que la réalité sont ambivalente, être et non-être à la fois. Ce qui le fascine n'est pas que l'un demeure, c'est son métier, mais qu'il le fasse dans le temps et le mouvement. Le regard de Brissot, son activité est fondamentalement paléo-modernistes. Un beau plan de cinéma symbolise à merveille cet aspect de son travail. Il se trouve dans *Viridiana* de Buñuel, au moment où des personnages de notre triste monde, mendiants et disgraciés de la terre, recomposent la Cène telle que la peinture l'a immortalisée. Le temps historique est alors compressé pour donner son sens profond au présent que le passé structure et ce, avec un effet décapant, dans un mouvement immobile de dérision sublime, tragique et joyeux à la fois.

À la place d'une forêt en feu, dans un tableau de Bosch, Brissot collera l'allégorie du sida et l'Atomium de Bruxelles ! Différence des motifs, mais répétition de la violence. Brissot tombe-t-il sur un saint qu'il le transforme en Lacan à genoux sur un amoncellement de divans, de fauteuils et de bagnoles, avec, à la place du Christ, un micro. Notre dieu, notre religion et notre monde, ce sont la Com et la Pub, qui le dirait mieux ? Bosch fabrique un de ces objets imaginaires dont il a le secret, un poisson avec une barque pour queue ; son complice Brissot le transformera en un hydroglisseur avec une pelle mécanique. « Ce qui capte, c'est l'image et non son commentaire ». Encore convient-il d'inventer les moyens de commenter les images en en faisant d'autres. Un oiseau, un entonnoir sur la tête, traverse-il un tableau de Bosch ? Il se métamorphosera chez Brissot en un oiseau, dont le bec sera faucille et marteau, perché sur des patins à roulettes ! Décalages, accumulations, parodies,

détournements, facéties et toutes les figures de la rhétorique... Que faire avec des moines dans notre monde déchristianisé ? Les remplacer par des soldats revenant du Viêt-Nam ! Qui pense que les trahisons volontaires de Brissot poussent le bouchon un peu loin reconnaîtra cependant que, lui au moins, sait faire des « agencements » d'images, pour reprendre le concept deleuzien fort adéquat en la matière. Brissot travaille des « intensités » sur des « plans » différents qui ne se répètent pas. «

Déterritorialisateur » -né, pour ne pas dire « déterritorialisé » lui-même, artiste, il fabrique ses « blocs de sensations » avec des déchets, des résidus, toutes sortes d'objets de consommation courante, trésors de nos poubelles postmodernes ! Les chimères et les monstres des anciennes mythologies trouvent leurs correspondants dans le monde Coca-Cola. S'il n'est probablement pas exact de penser que Brissot cherche à démystifier le monde occidental chrétien et ses images, il est hautement probable qu'il s'amuse beaucoup à remystifier notre monde de camelote. Chez lui "mystic", écrit ainsi, est le seul concept d'apparence abstraite à avoir trouvé place dans ses classifications : il l'utilise non par dévotion mais par provocation, en vieil athée orphelin du dieu de son enfance, moine sans couvent, désobéissant au point de se créer lui-même sa clôture, selon ses propres normes, drôle de moine.

A la faveur d'une commande en 1993, Brissot sort de la surface-plan pour faire son entrée dans l'espace à trois dimensions et dans la sculpture. Le metteur en scène Jean-Louis Martinoty lui demande de parachever les costumes destinés au carnaval du Mefistofele de Boito qu'il montait à Bâle. Les costumes traditionnels étaient déjà réalisés lorsque Brissot se vit confier le soin de leur donner un coup de délire fantastique. Il alla donc brocanter chez Emmaüs où il remplit deux grandes caisses d'objets de toute nature, des presque ordures choisies pour leur caractère périmé et cocasse. À Bâle, sur les mannequins habillés de vêtements classiques, Brissot accroche ses objets

incongrus, vieux jouets, vieux ustensiles, que les couturiers fixeront définitivement. Des fers à repasser remplacèrent les épaulettes, des pots de chambre s'improvisèrent genouillères. Des aspirateurs en guise d'échasses, certains virent des moulinettes échouer sur leur crâne. Ce fut enfin carnaval. Brissot renouvela cette expérience en 1996 à Karlsruhe pour l'Amadigi de Haendel. Cette fois, il habillera un harem : des femmes s'y verront, enceintes de bateaux en plastique, avec pour seins des coccinelles géantes. Ici une quasi-ceinture de chasteté, là des colliers de fer ; quant aux gardiens, une télévision à la place de la tête. A la fin, l'héroïne se suicide-t-elle ? Une guirlande électrique d'arbre de Noël cousue sur sa robe vient éclairer le désastre. Grâce à ces deux aventures, Brissot renoue avec son ancien amour pour la scène et le visuel dans l'espace. Il prolongera l'expérience en se mettant à visiter systématiquement les vide-greniers afin d'y acquérir les objets les plus farfelus, sortes de reliques désaffectées de nos gaspillages dont il assurera la réaffectation imaginaire. Retrouvant ses bonnes habitudes, il classera les différents types d'objets récupérés dans des caisses et se mettra à faire des sculptures avec ces nouvelles matières premières. Il fera des vitrines à thèmes, sociaux, politiques ou grinçants, des boîtes dont certaines seront des portraits de personnages célèbres ou d'amis. Effet assuré, décoiffant, Brissot s'amuse. Dans ce mouvement, une réalisation monumentale appelée le « Retable », aussi haut que le plafond de l'atelier, un écho au retable en pierre de Rumilly-lès-Vaudes. L'esthétique de l'ensemble relève d'un baroque saturé et délirant où le relief des parties sculptées dialogue avec les surfaces planes de certains panneaux. L'esprit reste médiéval mais à la Brissot, un Moyen Age fait de poupées Barbie et de fusées Ariane. Brissot profite à plein du plaisir apporté par la « manipulation du relief », source d'une volupté toute particulière. Ce passage par la sculpture montre que la démarche de Brissot fonctionne sur différents

registres tout en respectant les données immédiates de sa folie originelle et fondatrice.

On aurait mal compris qu'une telle frénésie passe à côté de l'ordinateur, d'autant que, depuis toujours, la fascination de Brissot pour les machines n'est plus à démontrer. Il a donc brocanté un vieux Mac, avec qui il a refait sa vie la plus grande partie de ses journées. Relation très particulière, possessive, jalouse, pleine d'attente et de suspicion : exigences, déceptions. Sorte d'amour contemporain, à base de passion bricolée. Pour Brissot, l'ordinateur, c'est le retour au collage avec un plus, et surtout, plus de colle ni de ciseaux. Il trouve ce nouvel outil d'une facilité de mise en œuvre qui le ravit et lui donne un sentiment de toute puissance sur les images qui n'offrent plus aucune résistance matérielle. Agrandir, diminuer, trafiquer, redresser, découper et le reste, les couleurs pour ainsi dire à la carte, ce qui rapproche du peintre : un simple clic. « Je me retrouve avec l'ordinateur dans la situation où je me trouvais quand je faisais les triptyques de Bosch, mais affranchi de toute instrumentalisation lourde. »

Aujourd'hui, « je fais le commentaire visuel de mes tableaux ; je les scrute et les prolonge ». Après les avoir numérisés, Brissot intervient sur eux comme il l'a préalablement fait avec les tableaux de Bosch et réalise ainsi « une mise en abîme de lui-même ». L'ordinateur a été inventé « pour le collage », ou plutôt pour le « brissolage ». Lorsque nous utilisons de façon courante le copier-coller dans des logiciels d'images aux fonctions balisées, il en résulte des produits peu originaux et répétitifs. Mais lorsque Brissot sème la panique dans ces mêmes logiciels, par impatience et ignorance technique, bonheur, il libère des formes et des énergies nouvelles sortant des sentiers battus. Il y a certainement aujourd'hui un art informatique ou, plus simplement, un art fait au moyen d'ordinateurs. Mais la grande différence, qu'il convient de ne jamais oublier, est que, lorsque les faiseurs parlent d'art informatique, ils disent

seulement que dans la production de leurs œuvres l'ordinateur est utilisé, alors que Brissot se sert de l'ordinateur comme d'un nouvel outil et ce avec une véritable finalité artistique. Toute la différence est que les premiers ne sont pas artistes alors que le second l'est avant tout, il l'a montré, et n'utilise aujourd'hui sa nouvelle machine que parce qu'elle est plus rapide et moins fatigante. Brissot, comme dans le reste de son travail, va à contre-logiciel, contre-nature : imagineriez-vous un Brissot respectueux des modes d'emploi et des chemins fléchés ? Son Mac augmente sa liberté alors qu'il aliène encore plus ceux qui n'ont pas le sens de la liberté créatrice. L'œuvre que Brissot est en train de faire en ce moment s'appellera Pixelles, histoire de rimer avec aquarelles ! Elle comprendra cent tableaux du maître remis en situation comme son Bain turc, situé, cette fois, à Beyrouth, dans un harem saccagé par la guerre. Parions que bientôt, dans la foulée, le bougre lancera tout cela sur un site qui déversera 24 heures sur 24 des vagues de brissofolies, aujourd'hui encore imprévisibles. Loin de toute inquiétude, nous ne pouvons qu'espérer cet assaut de l'animal : il est furieux, pour notre bonheur !

Si l'art a toujours mêlé de l'idée et du corps, l'âme n'est-elle pas *idea corporis* pour Spinoza ?, le siècle que nous venons de quitter n'a pas cessé d'affirmer, en matière de création artistique, la consubstantialité du sensible et de l'intellectuel, au point que certaines œuvres en sont venues à s'identifier à de purs concepts. L'œuvre de Brissot, bien que n'ayant jamais fait sien ce passage à la limite, n'en pose pas moins, comme toutes les œuvres dignes d'intérêt, le problème du rapport entre l'artiste et l'intellectuel. Tout artiste authentique est, en effet, un intellectuel, même s'il ne manie pas le langage, la glose et l'herméneutique. Brissot ne fait pas exception, bien qu'il se plaise à dire : « J'aime bien qu'on parle de moi comme d'un crétin. Assez de commentaires, on vit l'époque du commentaire. Ça m'horripile. Je suis

bête, je ne sais pas parler parce que je n'ai rien à dire ». « Bête », accordons-lui cette qualité, mais avec une surdose d'ironie et d'orgueil suffisante pour nous inciter à réfléchir sur la démarche globale de l'intellectuel Brissot, sur sa Kunstwollen, son intention artistique, et sa Weltanschauung, sa vision du monde, pour employer ces deux beaux gros mots allemands, capables, espérons-le, de faire tenir tranquille l'idiot Brissot juste le temps de nous occuper de ce qu'il a dans la tête. Il lui faudra bien, devant les forces que nous mobiliserons contre lui, renoncer à dénigrer la théorie au nom de la vision et de la contemplation puisque la langue grecque nous dit qu'il s'agit d'une seule et même chose (theoria), même pour Brissot !

Brissot, comme Racine, veut, sinon « plaire », du moins « toucher les gens, les atteindre ». Il estime que le public qui hier allait à la messe le dimanche va aujourd'hui faire la queue pour entrer dans les grandes expositions médiatisées et les musées. Il y cherche le frisson sacré. Alors Brissot de proposer des œuvres muséales, rassurantes en principe, aseptisées et célèbres, mais, c'est sa petite différence à lui, montrant le monde d'aujourd'hui, ses mythes et pacotilles, son horreur. Devant un Brissot, même si on n'identifie pas le tableau patrimonial transposé, a minima on rit, ce qui est déjà beaucoup, et, le plus souvent on jouit et on pense. S'il est évident que l'on ne « regarde pas un Brissot comme l'oiseau de Brancusi », il n'en demeure pas moins assuré que le travail de « l'exécuteur testamentaire de Bosch », avec quelques coupures de journaux réintégrées dans la structure classique du tableau de référence, fascine, interroge et force le regard... La foire cocasse et grotesque de notre monde se déroule devant nous selon le rituel de l'éternel retour du grand cérémonial pictural, catholique, apostolique et romain. Qu'un amas de femmes nues, toutes plus affriolantes les unes que les autres, ne soit pas la référence iconique la plus naturelle pour un dignitaire de l'Eglise n'empêche pas que ces femmes, structurées selon l'architecture classique d'une Chute des anges ou d'un Jugement dernier, surprennent, entraînent

l'adhésion et souvent une dévotion d'un type particulier. Brissot, d'ailleurs, n'a rien contre la religion, lui qui « adore l'art parce qu'il a perdu la foi » et considère que les structures des anciens tableaux sont encore ce que l'histoire de l'art propose aujourd'hui de plus efficace pour dire le monde contemporain, ses gadgets, ses images, sa férocité et sa folie. Un Brissot, en effet, est plus que l'écho d'un tableau médiéval, plus qu'une réverbération ou une parodie, plus qu'une résurrection, tant il prend valeur de palimpseste, fragment de manuscrit dont on a effacé la première écriture pour pouvoir tracer un nouveau texte, celui justement de la geste de l'extrême contemporain. S'il garde et vénère la structure première de l'écriture, il inscrit notre présent dans un véritable discours d'humanité.

Ce mouvement de va-et-vient perpétuel entre des tableaux anciens et les brissolages, ce mystère Brissot ne manquera pas de faire surgir dans nos esprits cultivés un grand nombre de références philosophiques ou de schèmes herméneutiques susceptibles d'en faciliter la compréhension. Mais aucun d'eux n'est définitivement pertinent. Contentons-nous de signaler quelques chemins avant d'emprunter le nôtre.

Ce qui se passe entre le Jardin des délices et Brissot, que nous ne parvenons pas encore à circonscrire et qui nous échappera encore longtemps, peut parfois prendre des airs de transsubstantiation : ce moment chrétien où un morceau de pain et un peu de vin deviennent corps et sang du Christ incarné. Un Brissot, c'est un Bosch une fois la messe dite et que l'on vous invite à communier. L'idée ici n'est pas de diviniser Brissot et de réduire Bosch à un morceau de pain azyme, mais d'insister sur le trans qui est aussi celui de transcendance. Brissot, qui ne croit ni à Dieu ni à diable, place son alchimie sur le terrain de la mystique, mystique brissotine, corrosive et hilarante, mais mystique cependant. Ni mimesis, ni double, ni miroir, la cause est entendue, mais vision du monde contemporain dans le temps, par delà le temps, « image mobile de

l'éternité » selon Platon, images fixes du monde pour Brissot.

Une des premières idées qui traversera l'esprit d'un philosophe à propos de Brissot sera probablement d'établir un rapport entre sa démarche et deux notions : les correspondances baudelairiennes puis l'aura benjaminienne. La voix est royale, que chacun empruntera à loisir. On évaluera alors les images de Brissot à la lumière du Benjamin qui, dans Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages, opportunément cité par Georges Didi-Huberman dans son livre *Devant le temps*, écrit : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. Seules les images dialectiques sont des images authentiques. »³

À côté de la perspective Baudelaire-Benjamin, un autre chemin en intéressera peut-être certains, plus secret mais particulièrement éclairant sur la position dynamique que Brissot adopte en regard de l'image. On en trouvera les moments forts dans la revue « Documents ». ⁴ Bataille s'insurge contre une conception purement formelle de l'image et constate que « quand Picasso peint, la dislocation des formes entraîne celle de la pensée. » Picasso encore, pour le bonheur de Brissot qui devra se faire à l'idée que le travail des images, et plus particulièrement ses propres trafics d'images, sont aussi des investissements de pensée. Carl Einstein, dont l'analyse de l'art moderne et de son rapport avec les arts africains est encore à découvrir, se place résolument à un moment où « ...l'œuvre ne serait plus considérée comme une fin en soi, mais comme une force vivante et magique. Ce n'est qu'à cette condition que les images recouvreront leur importance d'énergies agissantes et vitales. » Cette dynamique et cette énergétique de

l'image en prise agonistique avec la force vitale est au cœur du rapport de Brissot avec les images. C'est bien ainsi que des images de presse découpées font leur entrée dans la structure imaginée et imaginaire de ses tableaux. L'acte n'est pas contemplatif mais actif et violent ; Einstein établit même une sorte de théorème « tableau = coupure », comme s'il le destinait à Brissot ! Images dans la presse, images dans les tableaux de maîtres et images dans les Brissot, ces trois registres d'images s'autogénèrent à travers des relations qui n'ont rien de paisible. Ce que Carl Einstein dit du cubisme, à savoir qu'il s'agit de « déterminer une nouvelle réalité par une force optique nouvelle » capable de « modifier radicalement la vision » en « renouvelant l'image du monde », convient pleinement à Brissot. L'engendrement de « l'image-combat » à partir d'autres images est non pas chronologique mais « généalogique », dans le sens nietzschéen, et dialectique, dans une acception non hégélienne. Les images s'imaginent, se font images en faisant jouer entre elles des rapports de force, en entrant en conflit et en lutte, elles se font violence et déploient leur rapport de façon « anachronique » comme chez Brissot qui imagine le monde présent à travers une structure visuelle remontant au Moyen Age. Ici, l'anachronisme devient un acteur déterminant de la généalogie.

Le cinéma et les opérations de montage qui lui sont inhérentes ont joué, nous l'avons vu, un rôle constitutif dans l'élaboration des brissolages. Lecteur de *L'Intelligence d'une machine*⁵ de Jean Epstein, Brissot a beaucoup réfléchi sur ce que le cinématographe modifiait dans nos regards : cette machine intelligente confrontait ses pratiques avec les avancées des sciences contemporaines, la philosophie de Bergson, la Recherche du temps perdu et des spéculations sur les rencontres improbables entre la métaphysique et une certaine mécanique. Les questions d'espace, de temps, de vitesse, de durée et de mort se posaient *more cinematografico*.

Hanté par l'absolu, Brissot sait bien que, s'il venait à l'atteindre, c'en serait fini de lui, plus de vie, plus de mouvement, plus de temps : « l'absolu, c'est là où je

m'arrête », se plaît-il à dire, non sans malice. Or, pour Brissot, s'arrêter signifie sortir du temps, mourir : panique. Mieux vaut alors s'enfermer chez soi, y travailler sans cesse et ainsi conjurer le destin. Qui, à propos du cinéma tant aimé par Brissot peut, mieux que Deleuze, dire quelque chose d'intelligent susceptible d'explicitement la relation cinéma-image en jeu chez Brissot ? « D'où une première thèse : c'est le montage lui-même qui constitue le tout, et nous donne ainsi l'image du temps. Il est donc l'acte principal du cinéma. Le temps est nécessairement une représentation indirecte, parce qu'il découle du montage qui lie une image-mouvement à une autre. C'est pourquoi la liaison ne peut être une simple juxtaposition : le tout n'est pas plus une addition que le temps une succession de présents. Comme Eisenstein le répétait sans cesse, il faut que le montage procède par alternance, conflits, résolutions, résonances, bref toute une activité de sélection et de coordination, pour donner au temps sa véritable dimension, comme au tout sa consistance. »⁶ Venant du montage cinématographique, les procédures de traitement des images chez Brissot s'en ressentent encore : d'où la pertinence des propos de Deleuze qui, sans avoir connu Brissot, donne en quelques mots, parlant du cinéma, le fin mot des brissolages : « Il appartient au cinéma de saisir ce passé et ce futur qui coexistent avec l'image présente. »⁷

Commotion : premier mot de ce texte, pour qui j'éprouve une certaine tendresse, allant jusqu'à lui reconnaître la dignité de catégorie esthétique capable d'exprimer la dynamique de la création artistique. Mettons-le à l'épreuve de l'œuvre de Brissot. Commotion dit ce qui se passe lorsqu'une œuvre nous porte, le cas est rare, au plus haut degré de l'émoi. Ébranlement violent, secousse produite par une décharge, la commotion est le contre-coup d'une attaque. Aborder l'art du point de vue de la création, comme je le fais ici, et, plus précisément, parler de commotion revient à dépasser la simple admiration, la contemplation et les plaisirs qui en procèdent. Parler

d'une commotion face à une œuvre implique un choc, un effet de stupeur, de l'effroi, un coup pas nécessairement de foudre mais de fascination, comme un arrêt de mort, de vie, les deux en même temps. Mais la force de ce coup bien particulier est qu'il s'adresse à nous dans ce que nous avons de plus profond. Je postule qu'en tout un chacun sommeille une puissance, ou virtualité, de création qui ne s'actualise que rarement. Lorsqu'une œuvre fait commotion pour nous, c'est qu'elle s'adresse directement à cette part créatrice de nous-même, nous intimant l'ordre de faire et de créer avec l'énergie qui anime l'œuvre qui nous bouleverse. La relation forte entre un sujet et une œuvre d'art me semble de l'ordre de la création ; nous n'admirons vraiment que lorsqu'une œuvre nous rend fous, jaloux, hurlant à nos oreilles : toi aussi, tu aurais dû faire une telle œuvre... La relation, ici, n'est pas de distance, mais fondamentalement intéressée ; elle met en jeu le processus créateur de chacun dans son ensemble et selon ses possibilités propres.

Alors, Brissot devant Bosch. Le choc est total et la commotion maximale. Il n'est plus question de se contenter d'admiration. Créer s'impose comme une nécessité et, qui plus est, créer avec l'énergie de Bosch ce que Brissot a dans le ventre. Quant à la jalousie de Brissot pour Bosch, elle est farouche, possessive au-delà de l'imaginable : avec des bouts de papier, il fera des Bosch ! L'œuvre d'art, ici, a bien mis en mouvement le processus créateur du spectateur, devenu tour à tour acteur et artiste. Le fonctionnement de la commotion chez Brissot est exemplaire, un cas d'école pour ce concept que Brissot illustre toutes voiles dehors. Aimer l'art n'est vraiment plus seulement regarder mais agir et faire. Le grand artiste sera celui qui aura, par œuvre interposée, le pouvoir de nous faire accoucher de ce que nous portons en nous, sans même le savoir. Voici pourquoi l'art doit s'aborder dans une perspective de création. Et avec Brissot ça marche mieux que bien, ça explose, feu d'artifice, comme vous devant ses tableaux qui vous disent, au moment où les fusées du bouquet illuminent le ciel : remuez-vous, bougez et faites au

mieux de ce que vous pouvez faire, créez ! Ainsi se perpétue le cycle de la commotion-création...

Après ces divers essais de méditation esthétique sur la création de Brissot, seule une petite musique plus sensible et plus affective saura jouer l'accord harmonique final. Confions-en la partition à la plus grande complice de Brissot, Evelyne, que son naturel aurait plutôt conduite à garder le silence : « Jacques... Je fus éblouie, immédiatement frappée par l'intensité de sa concentration au travail. Il avance sans tergiverser, fait ce qu'il a à faire, sans le moindre souci du regard des autres, parce que cela lui fait plaisir. C'est une terre, une terre qui ne se pose pas de questions, une source. Une source, quoi qu'il arrive, ça jaillit, ça ne peut pas faire autrement. Avec les "gens-source", quelque chose se produit à chaque instant de la vie, des idées, des œuvres, c'est magnifique... Par ailleurs, le meilleur homme du monde et le plus mauvais caractère de Paris ! »

*

* *

Au moment d'achever ce texte, j'éprouve un sentiment de certitude doublé d'une réelle satisfaction. Tout ce que je n'aurai pas dit ni évoqué, probablement le plus important, le sera par les générations à venir qui enrichiront le spectacle mis en images par Brissot de leurs regards régénérateurs. Non pas télévision aliénante mais multi-vision dans l'épaisseur du temps : images fixes du temps. Cette œuvre a sa place réservée au nombre de celles qui ont la rare qualité de provoquer, avec une force de plus en plus puissante, l'intérêt et l'admiration des esprits libres et passionnés par l'infini des possibles.

Je viens même de faire un rêve dont je vous livre le contenu manifeste. C'était dans l'autre monde, au Paradis ou, plus vraisemblablement, en Enfer. S'y

rencontraient pour la première fois Jérôme Bosch et Jacques Brissot ; Evelyne, quant à elle, était au Paradis... Et Jérôme, s'approchant de Jacques pour l'embrasser, lui dit : « Brissot, voici plus de mille ans que je vous attends ici, vous qui avez quitté le monde des vivants bien avant ma naissance, vous qui m'avez appris à peindre et à qui je dois tout. Prenons, enfin ensemble, du bon temps à défier les flammes et les diables : grâce à vous, nous en avons les moyens ! »

Si faire l'éloge de l'œuvre de Brissot n'est pas dans mes intentions, le genre est exécration, je revendique cependant le privilège d'écrire aujourd'hui que le nom de Jacques Brissot a d'ores et déjà sa place dans l'histoire de l'art contemporain au rang des œuvres suffisamment puissantes, attractives et convaincantes pour être certaines de défier l'oubli.

Dans ces conditions, que Brissot ne jouisse pas encore de la notoriété qu'il mérite, qu'il ne soit pas parvenu, grand médiophage devant l'éternel, à rencontrer immédiatement la reconnaissance des ondes, qu'il ne dispose pas, ceci est plus grave, d'un espace d'exposition permanent à sa mesure n'est finalement pas étonnant et en dit plus sur le fonctionnement du monde des institutions culturelles que sur son œuvre. Cet état de fait, déplorable, n'altère en rien l'énergie et le travail qu'il consacre à sa création, tant cette dernière relève pour lui de la nécessité et se situe dans une temporalité historique qui dépasse largement les caprices et les modes du tout petit monde de l'art. Ce qui compte avant tout est bien que cette œuvre soit là, devant nous, encore en train de se faire, et qu'elle soit incontournable et unique. Si j'ai tort, ce sera à l'histoire de le dire. Elle n'osera pas, vous verrez...

Paris, le 1^{er} novembre 2002

François

AUBRAL

Notes

- "Lexique des termes techniques" in *Encyclopédie de l'art*, Paris, La Pochothèque, Garzanti, 1991.
- ² - Denys Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Idées-gallimard, 2000, p. 153.
- ³ - W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, éd. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, pp. 478-9. Cité par Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les éditions de Minuit, p. 241. Lorsqu'à propos de Brissot, nous faisons ici intervenir Benjamin, Bataille, la revue « Documents » ainsi que Carl Einstein, nous devons signaler notre dette envers Georges Didi-Huberman, pp. 157-260 de l'ouvrage cité. La deuxième partie de *Devant le temps*, intitulée « Modernité et anachronisme », nous semble des plus éclairantes à propos de Brissot créateur d'images. C'est pour nous une référence obligée. Notre texte ne relevant pas du genre universitaire, critique ou histoire de l'art, mais de ce que Bataille appelait « une expérience intérieure », la nôtre, devant l'élan créateur de Brissot, nous ne citerons plus Didi-Huberman partout où il le faudrait, renvoyant notre lecteur à son ouvrage dont les propos et les citations sont souvent en phase avec l'aventure de Brissot. Qu'un livre manifeste sa fécondité sur une question que ne se posait pas l'auteur ne fait que mettre en évidence sa valeur.
- ⁴ - Revue « Documents » fondée en 1929 par Georges Henri Rivière et Georges Bataille, Georges Bataille rédacteur en chef, Michel Leiris secrétaire de rédaction et gérant en 1930. Revue à laquelle Carl Einstein a régulièrement collaboré, rééditée à Paris, Jeanmichelplace, 1991.
- ⁵ - Jean Epstein, *L'Intelligence d'une machine*, coll. « Les classiques du cinéma », Paris, les Editions Jacques Melot, 1946.
- ⁶ - Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'Image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1994, p. 51.
- ⁷ - Gilles Deleuze, *Ibid.*, p. 55.

François AUBRAL, Professeur de philosophie de l'art à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne est, entre autres, l'auteur de Michel Butor, poète d'aujourd'hui (Seghers), L'Accouchure, fiction (Atelier des Grames), Agonie fiction (Le Sycomore), Génie de la création (Le Sycomore), Ennadre, lumière noire (Prestel) et de nombreux articles d'esthétique et de critique, « Les Cahiers du chemin », (Gallimard), « La Quinzaine littéraire » ...

Copyright : François Aubral et Jacques Brissot