



HAL
open science

Denis Briand. Travaux

Leszek Brogowski, Pascale Borrel, Marion Hohlfeldt

► **To cite this version:**

Leszek Brogowski (Dir.). Denis Briand. Travaux. Pascale Borrel, Leszek Brogowski, Marion Hohlfeldt. Editions Incertain Sens, 2022, ISBN 978-2-490030-00-2. hal-03942462v2

HAL Id: hal-03942462

<https://hal.science/hal-03942462v2>

Submitted on 2 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Denis Briand Travaux

TEXTES DE PASCALE BORREL EMMANUEL BOJU LESZEK BROGOWSKI
CHRISTINE BUIGNET SÉVERINE CAUCHY CATHERINE ELKAR ANNA GUILLÓ
MARION HOHLFELDT PHILIPPE MARCELÉ DANIÈLE MÉAUX
CHRISTOPHE PITTET JACQUES SATO
ÉRIC VALETTE

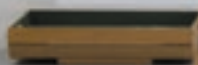
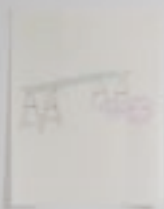












Denis Briand
Travaux

Avant-propos

À la fois actes de colloque et catalogue d'exposition, ce livre résulte des manifestations organisées en hommage à Denis Briand, disparu le 23 avril 2018 : un colloque (« Intéressé par la peinture sans jamais m'y résoudre tout à fait », les 29 et 30 janvier 2020, Maison des Sciences de l'Homme de Bretagne) et deux expositions (« "Ne pas attendre à ne rien faire", Denis Briand », galerie Art & Essai et « Denis Briand : travaux imprimés », Cabinet du livre d'artiste, du 31 janvier au 5 mars 2020, Université Rennes 2).

Dans la proximité de ses œuvres sont réunis les textes de celles et de ceux qui, en différentes circonstances, ont eu l'occasion de connaître son travail et parfois d'y prendre part. Il est important que ce livre soit fait de cette pluralité d'approches, de voix : c'est ainsi que se manifeste la diversité des contextes dans lesquels les activités de Denis se sont inscrites – la recherche universitaire, la pratique de l'art, le commissariat d'exposition – ainsi que les registres et les références éclectiques dont procède son œuvre.

Cet éclectisme est tributaire d'un parcours artistique et intellectuel. Après s'être formé au métier de photographe des industries graphiques, Denis Briand a étudié à l'école des Beaux-Arts de Brest puis a réalisé une thèse de doctorat en Sciences du langage. Cette circulation patiente, studieuse d'un registre à un autre témoigne de la manière dont Denis Briand a choisi de conduire ses activités de chercheur, d'enseignant et d'artiste : ce travail a été, en permanence, pensé et pratiqué comme un espace de ramifications, comme un processus expansif, comme une entreprise qui, pour reprendre ses mots, a consisté en une « mise à l'épreuve des frontières ».

Si nous avons structuré ce livre en trois chapitres, ce n'est pas pour établir les frontières que Denis Briand a cherché à malmener. Nous avons voulu désigner trois domaines distincts dans lesquels il a mené son travail, celui du « Faire », celui des « Éditions », celui des « Rencontres », afin de souligner le caractère multiforme de ce qui a été accompli. Et la teneur des textes ainsi que l'organisation des images font percevoir, au fil de la progression dans l'ouvrage, des constantes, des manières de faire et de penser qui traversent le travail en son ensemble. Celles-ci résident, par exemple, dans l'association de modes de production divers, contrastés: l'attachement aux savoir-faire artisanaux s'accompagne d'un goût pour la précision technique; un parti pris pour la rigueur et l'austérité formelles peut laisser place aux aléas du bricolage, aux effets picturaux fortuits. Ce qui constitue également une des constantes du travail est l'emprunt à des modes de représentation ou à des pratiques relevant de registres les plus variés: la cartographie, Tintin, les anagrammes, la géopolitique, la littérature, les évaluations économiques, le design, le graffiti, l'histoire de la peinture, les conflits... Ces emprunts qui suscitent une pluralité de modes opératoires – la collecte, l'échantillonnage, le report, la transposition – indiquent, comme l'écrit Denis Briand, que « le choix d'un sujet n'est jamais anodin [...], il conduit à y investir une partie de sa vie. »

Pascale Borrel & Marion Hohlfeldt

P.1 VUE D'EXPOSITION – partie 1
«**“Ne pas attendre à ne rien faire”**»
Denis Briand»

PASCALE BORREL & MARION HOHLFELDT

P. 12

Avant-propos

Faire

sélection de travaux P. 17

CATHERINE ELKAR

**Quelques annotations sur
le travail de Denis Briand**

P. 34

EMMANUEL BOUJU

**Triple a (agencement,
anagramme, annotation)**

P. 56

JACQUES SATO

P.72 **Déconfinement(s)**

Éditions

P. 89 **sélection de travaux**

DANIÈLE MÉAUX

Livre de signes et de symboles

P. 106

SÉVERINE CAUCHY

Géographe inscrit

P. 118

P. 128

PHILIPPE MARCELÉ

1. **Stop the bombs** et **V.L.D.D.P.**

P. 133

2. **L'appropriation**

ANNA GUILLÓ

nasO lefro elavi

P. 136

Rencontres

sélection de travaux

P. 153

CHRISTINE BUIGNET

L'échange s'arrête toujours trop tôt

P. 171

CHRISTOPHE PITTET

**L'histoire d'une exposition:
entre art, culture, géographie et politique**

P. 174

ÉRIC VALETTE

Ce qui reste

P. 182

LESZEK BROGOWSKI

**Denis Briand: les logiques
anagrammatiques de l'art et la mort**

P. 200

VUE D'EXPOSITION – partie 2

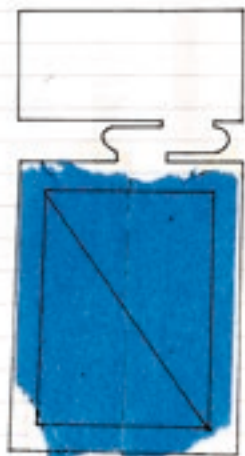
« **Ne pas attendre à ne rien faire** »
Denis Briand »

P. 217

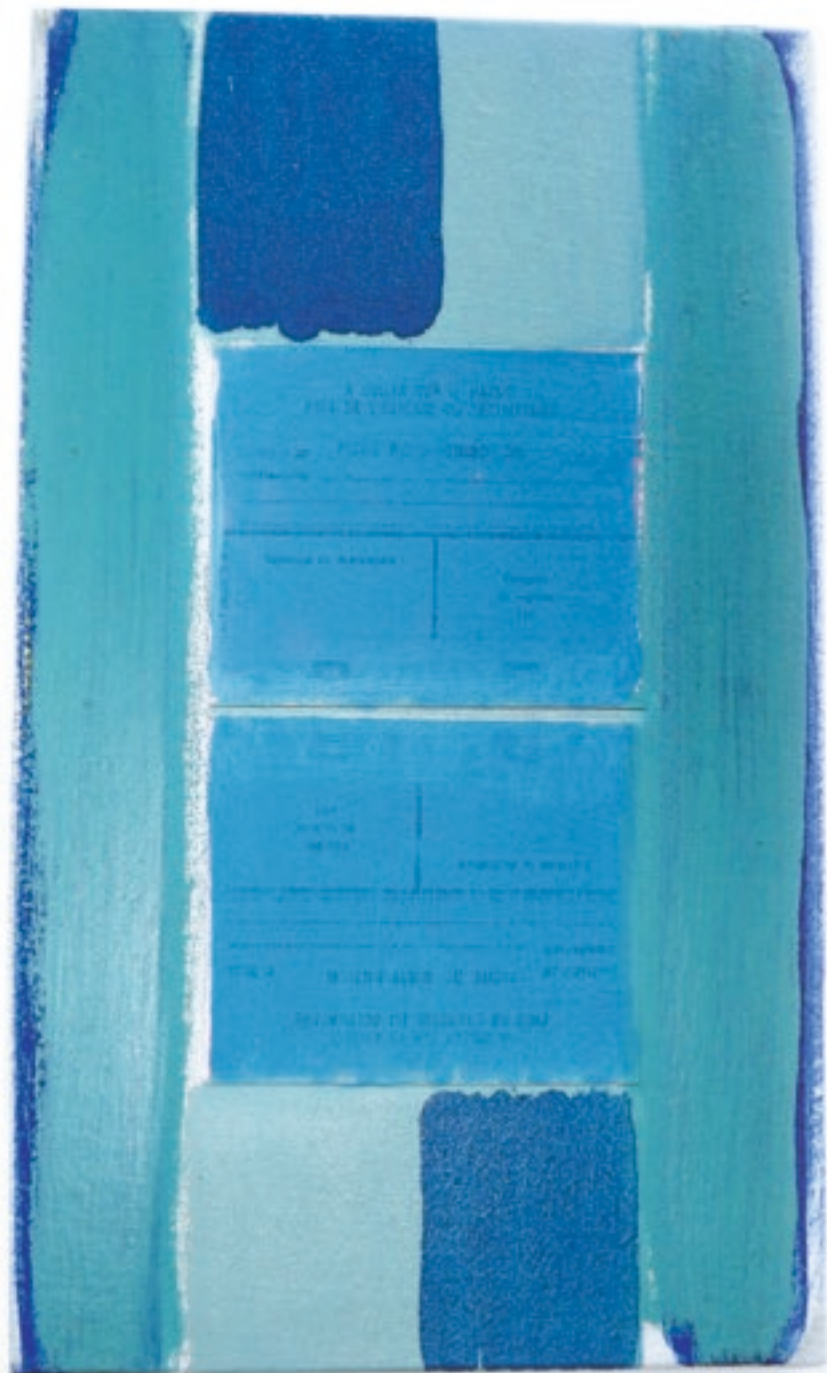


FAIRE

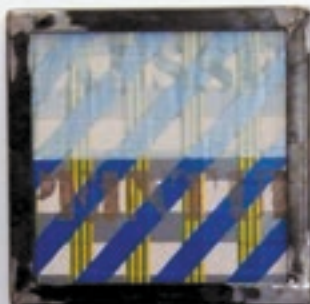










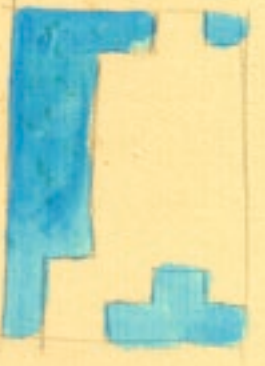


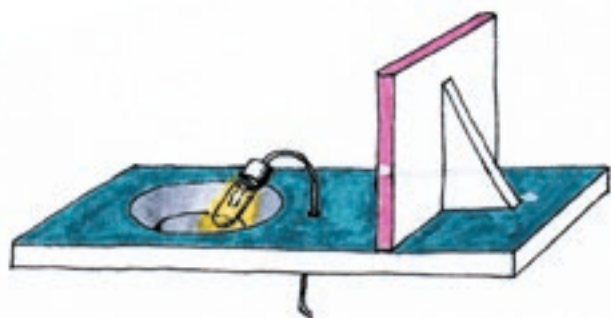


URES NOIRES OU L'INVERSE, UN
EN EN BARIÈRE C'EST UN
ATT QUE CET ANIMAL EST GRIS,
EN EN TBI EN FOY EN GIS
JET, JE PENSE QUE C'EST UNE
L'ES ADRE ET QUE L'ON NE SA
LOCAL

PERSO NNE N'ANT JAMAIS
LE EN VO N'EN EL IN
ES SU SU OULAD O EN EL OULAN
EN PO EN EN EN EN EN
LE VRA EN BL EN MI
J'EN EN EN EN EN EN

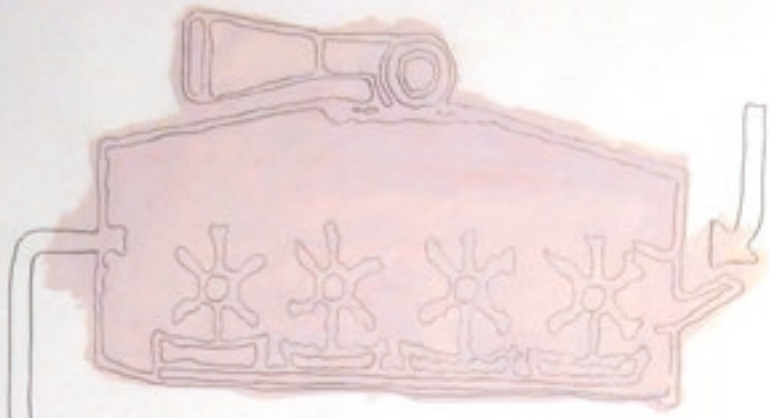


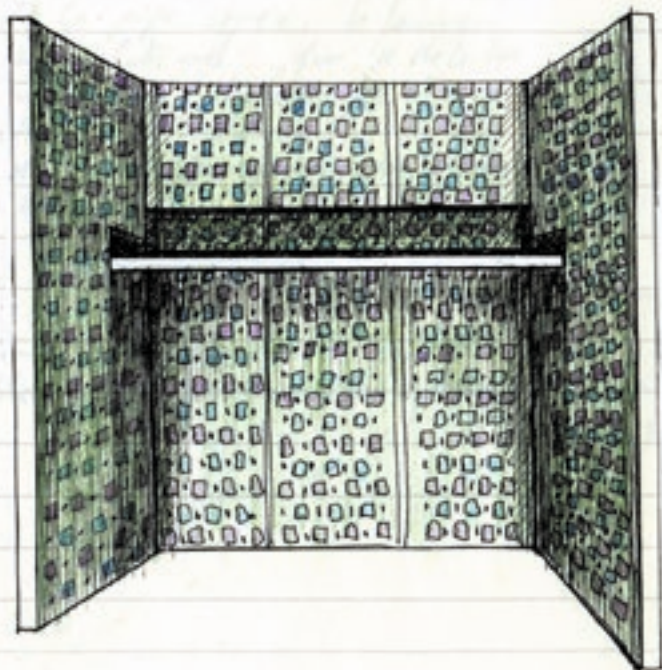












ST 916 - 1393

JAN. 1993





Quelques
annotations
sur

le travail de Denis Briand

« ... intéressé par la peinture sans jamais m'y résoudre tout à fait... »

Denis Briand (1962-2018) est artiste. Son œuvre a pris corps à la fin des années 1980 alors qu'il termine ses études en école d'art et s'est développé sur plus de trois décennies, fondé sur des intuitions et des concepts originaux. Et pourtant cette trajectoire soutenue, cohérente, s'est trouvée comme mise au second plan, du moins aux yeux du public, occultée peut-être par les fonctions d'enseignant, de chercheur, de commissaire d'exposition, fonctions que l'artiste a dans le même temps exercées, avec grand talent. Le présent texte, issu d'une contribution au colloque organisé par l'équipe d'accueil Pratiques et théories de l'art contemporain de l'Université Rennes 2, les 30 et 31 janvier 2020, tente un éclairage sur l'art de Denis Briand, une matière tant sensible que politique.

Reste de peinture: c'est un titre, c'est surtout un programme. Cela donne parfois une forme simple^{fig1}: l'empreinte au tampon-encreur d'une anagramme sur papier ou une forme plus complexe comme pour un ensemble de toiles^{fig2} réalisées au moyen de lettres-pochoirs, soit une technique artisanale qui permet une reproductibilité aisée et impose l'usage d'une même police. (Cette utilisation des lettres-pochoirs mériterait de plus amples considérations, en lien avec sa formation de typographe mais aussi en ce qu'elle induit la forme et son envers, la contre-forme, dans un jeu de positif/négatif, présence et absence, une dialectique sous-jacente dans l'œuvre de Denis Briand). *Reste de peinture* noue étroitement pratique picturale et recherche poétique d'anagrammes parfaites, à la manière d'un jeu, un jeu au long cours. Un jeu qui permet de prendre une distance avec le pur exercice de la peinture.

fig1 Site du repère net, 1989. Impression au tampon encreur sur papier, phrase anagrammatique de *Reste de peinture*.

fig2 *Reste de peinture*, 1989. Acrylique et huile sur toile tendue sur châssis, 150 × 150 cm.



C'est important à noter dans le contexte des connaissances et des lectures du jeune étudiant qui s'intéresse au minimalisme américain, aux écrits des peintres œuvrant en France dans les années 1960 et 1970, ceux de Supports / Surfaces par exemple. Il a accès à plusieurs numéros de *Peintures*, *Cahiers théoriques* dont la ligne éditoriale allie analyse marxiste et déconstruction matérielle de la peinture. On ne peut que saluer l'opiniâtreté du jeune chercheur dans le décryptage des articles pour beaucoup abscons, aux lignes idéologiques marquées et parfois divergentes.

Au sujet de ces lectures, il écrit :

Quiconque avait la prétention de s'engager dans la Peinture devait en réfléchir sans cesse l'activité. Cela apparaissait comme un nécessaire et rigoureux cheminement intellectuel et artistique auquel la pratique picturale devait se soumettre. Il était encore question de déconstruction et de radicalité, l'objet de la peinture se devait d'être la peinture elle-même et les œuvres picturales ne se rapporter à rien d'extérieur à leurs propres conditions!²

Il se reconnaît dans ces artistes, en particulier Marc Devade.

[...] une théorie pensée par les peintres à partir de leur propre pratique représentait sur ce plan une ouverture enthousiasmante et une défense argumentée de ce médium difficile.³

² Denis Briand, *Rapport de synthèse en vue de l'habilitation à diriger des recherches*, Rennes, 2011, vol. 1, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 27.

Concomitant, le travail des anagrammes offre un contrepoint à l'exercice autoréflexif de la peinture, une échappée. Il souligne à ce sujet :

Lorsque j'entrepris mes premiers recours « artistiques » aux anagrammes je connaissais à peine le nom de Saussure. La pratique correspondant à la fin de mes études à l'école des Beaux-Arts en 1989, était devenue une pratique de la peinture à partir d'une unique phrase dont les anagrammes étaient peintes au pochoir et couvraient des toiles carrées d'un mètre cinquante de côté. Le format venait des

Blacks Paintings d'Ad Reinhardt et les variations de la phrase : « reste de peinture » constituaient à la fois le motif et le sujet de ces toiles. La recherche des anagrammes de cette petite phrase candide représentait à la fois l'aboutissement d'une investigation artistique qui croyait, naïvement, mener la peinture dans ses retranchements, et un intérêt prononcé pour le langage, tout en esquissant une perspective plus ouverte que l'interrogation autarcique du médium pictural.⁴

⁴ *Ibid.*, p. 47.

À travers les anagrammes, il pense pouvoir découvrir un sens caché, un sens qui permettrait de déployer le champ de la peinture ; délaissant en quelque sorte le signifié au profit du référent. Je cite à nouveau les propos de l'artiste :

Il est indéniable que mon intérêt pour les anagrammes, et l'application de leur principe à une dénomination probable de la peinture, s'est beaucoup nourri de l'idée d'une présence cachée d'un nom au sein des disséminations d'anagrammes que Saussure a explorée dans ses recherches. De même, l'attrait d'un hypothétique sens second ou d'un sous-texte, qui trouve dans les anagrammes un terrain privilégié, quoique d'une étendue infinie, a animé dans un premier temps la série des phrases anagrammatiques dérivées de l'énoncé « reste de peinture ». Comme si la diversité des différents noms de la peinture se dispersait dans leur liste en révélant un de ses aspects dans chacun d'entre eux.⁵

⁵ *Ibid.*, p. 59.

Il n'est pas dupe cependant, cette recherche, comme celles avant lui de Saussure à propos du poème de Lucrèce ou de Tristan Tzara scrutant la poésie de François Villon, cette quête d'un sens caché, il se peut qu'elle ne soit que projection de sa part, un prétexte.

Comme pour s'en préserver, il développe, toujours à la même époque de la fin de ses études, une série au long cours dont le programme est cette fois littéral. Cet ensemble se fonde sur l'utilisation de véritables restes de peinture provenant de travaux domestiques, de bricolage, de travaux d'enfants, de peinture utilisée

pour d'autres productions plastiques, etc. Sous le titre *Essuyages et ratages*, réalisée sur des plaques de contre-plaqué carrées de 21 centimètres de côté et sur des cartons blancs de 34 par 32 centimètres^{fig3}, cette série est soumise à un même protocole: le support est systématiquement recouvert en essuyant pinceaux, brosses ou chiffons sur la surface, quelle que soit la couleur ou la nature de la peinture utilisée, sans aucune attention à la composition ou aux effets chromatiques et plastiques. Les couches se recouvrent au gré des essuyages et chaque format peut rester plusieurs mois, ou même des années, avant d'atteindre une couverture nécessaire à l'arrêt du processus. Ensuite, l'artiste peut appliquer une décalcomanie sur certains d'entre eux.



fig3 *Essuyage et ratage*, 1989-... Restes de peintures diverses sur carton blanc, 34 x 32 cm chaque. Vue d'atelier.

Denis Briand précise :

Il s'agit d'un véritable travail d'atelier sans présupposition de sa finalité, même si le protocole, relativement simple, demeure régulier. L'action règle son compte au doute, et l'extrême lenteur du processus a raison du scepticisme, puisqu'à l'endroit où « reste de peinture » pouvait suggérer l'annonce d'une fin, les *Essuyages et ratages* s'inscrivent dans une temporalité qui n'est plus concernée par le caractère pesant de la question. Au lieu d'être écrits et peints, les anagrammes définissent en quelque sorte la façon dont chaque

support peint aléatoirement peut devenir une « peinture ». Ils constituent alors un répertoire de titres et de thèmes. Ce répertoire existe depuis quelques années sous la forme d'un petit livre intitulé « nier des peut-être » classant alphabétiquement page après page, quatre-vingt-dix-huit anagrammes de la phrase « reste de peinture ».⁶

⁶ *Ibid.*, p. 62.

Où l'on voit qu'un travail de peinture dépris de toute intention préalable en revient au mot, au nom.

Frontières

Une autre voie d'utilisation des noms est tendue par son fort intérêt pour la géographie au sens large englobant la cartographie, soit un système conventionnel de représentation du monde associant textes (légendes) et images, sous la forme de photographies, de dessins, de graphiques ^{fig4}. Une géographie qui est aussi géopolitique, histoire des conflits, incessante recomposition des frontières. Durant la période post-11 septembre



fig4 *Reste de peinture, La zone désertique*, 1989. Acrylique, huile, enduit et Letraset sur toile tendue sur châssis, 150 × 150 cm.

2001 où la presse regorge d'une abondante production cartographique, Denis Briand engage un nouveau développement pictural. Dans ce travail entre abstraction et paysage^{fig5}, les noms s'absentent pour parfois réapparaître sur d'autres supports^{fig6}. Cette manière de faire est aussi à l'œuvre dans le livre *A LAST SLATA AT SAL*.

Cette réflexion s'intensifie dans les années 2010 à travers un ensemble que Denis Briand entreprend autour des agences de notation et leur pouvoir, immense, sur le monde comme il va, pouvoir dont l'opinion publique a pris la mesure au moment de la crise financière de 2008. Cartes, graphiques, et anagrammes^{fig7} et ⁸ construits à partir du nom de certaines d'entre elles, composent des tableaux qui frappent d'autant plus qu'ils sont réalisés à la feuille d'or et au cacao, deux matières qui sont les balises du marché économique mondial mais qui, appliquées sur la toile, ne laissent plus paraître que leur fragilité voire leur obsolescence.

Denis Briand envisage également la notion de frontières dans le champ réflexif de la sociologie qui le conduit à s'interroger sur les frontières de l'art et leurs potentiels déplacements⁷. À cet égard, il est intéressant de lire l'analyse qu'il fait du procès Brancusi contre États-Unis, moment décisif pour la définition de l'œuvre d'art. Il adhère à l'interprétation de Nathalie Heinich :

[L]'enjeu du procès n'est autre que l'imposition de la juste délimitation des frontières cognitives de l'art, ainsi mise en jeu par le passage des frontières géographiques entre deux continents – autrement dit la définition de ce qui peut être considéré ou non comme artistique.⁸

Il ajoute :

J'y retrouve une problématique du « nom », ici celui de l'art, à laquelle s'associe celle de la délimitation et de la circonscription des appellations. Le paradigme territorial instauré par cette affaire de 1928,

⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁸ Nathalie Heinich
« "C'est un oiseau"
Brancusi vs États-Unis,
ou quand la loi
définit l'art »,
Droit et Société, n°34,
1996, p. 652.



fig5 *Sans titre*, 2004.
Acrylique et encre sur
canson, 30 x 20 cm.



fig6 *Tous les noms*, 2005.
Veste militaire avec
lettrage transféré à chaud,
sur portemanteau en bois,
Série de 5 (détail).

Ah, Ah, Ah !...

Add Art & Sponsor
dators draps & or
& craps odorants
& add Porno Stars
Sand & Trapdoors

SO5 dard & patron

Standard & Poors

tard : os & pardons
tondras drap & os

strict nail HG

ft chant gris

FitchRatings

chand, lrs, fig

Crafting Shit
Facing Thirst
infant Sight
Craft Insight
Charding Fist
Anti Fights
Carl Shifting
Far Stitching
Night fact, Sir
in Right Facts

Do my so

Moody's

Sodomy

Dagong

Do Gang

Nag God

(harceler Dieu / canasser Dieu) (nag : canasser,
bourin ; to nag : inquisiteur, harceler ;
nag : punition et harcèle)

Nag Dog

fig 8 Projet cahier : Ah, Ah, Ah!... Agences de notation, Mars 2012.

se profile en une double perspective appliquée au territoire de l'art, où la notion de frontière ferait figure de syllepse en jouant simultanément de son sens propre et de son sens figuré, lieu d'articulation entre frontières « cognitives » et frontières « géographiques » de l'art.⁹

⁹ Briand, *Rapport de synthèse [...] op. cit.*, vol. 1, p. 74.

Sur la question des noms, en particulier des noms de pays, Denis Briand offre une parfaite synthèse de ses recherches :

La place des noms dans ma pratique artistique tient une certaine importance. Ces noms peuvent être ceux de villes ou de contrées troublées par des violences et les irritations du monde, rencontrées dans la presse quotidienne, sur les cartes et les atlas, que je reprends et énonce dans des livres et sur différents supports, ou qui s'absentent d'une façon significative dans l'image. Mais les noms sont parfois également des noms d'auteurs réels ou fictifs, qui constituent les figures d'une bibliothèque personnelle constituée dans le double cheminement de la recherche universitaire et du vagabondage littéraire. Le principe du livre *A LAST SLATA ATSAL* porte sur la reprise et la transformation chromatique de cartes de presses représentant des situations de conflits par les codes graphiques des médias imprimés. Souci « géographique » que l'atlas reprend et dont la genèse remonte à un travail de peinture, contemporain de la période des anagrammes et des restes, autour de la notion de « zone désertique » à partir d'une image de ce type de paysage prélevée dans un livre scolaire de géographie. Pour l'atlas, les cartes choisies dans une collection de cartes parues entre 1999 et 2007, représentent majoritairement, notamment après septembre 2001, des pays du Moyen Orient, ainsi que l'Afghanistan et l'Irak. Il ne s'agit pas d'un choix délibéré mais d'une véritable récurrence dans l'ensemble des journaux de presse quotidienne et hebdomadaire, reflet d'une situation mondiale concentrée sur ses points de tensions les plus aigus et manifestation de l'état des choses. Les cartes de l'atlas sont redessinées à l'identique et recolorées selon un nuancier provenant de l'analyse chromatique des pages d'un ancien livre de géographie, mais à l'inverse des cartes d'origine toutes les mentions textuelles sont supprimées





fig 7 *Ratings Maps*, 2012. Modèle 1, 3 parties, cacao et peinture dorée sur toile, 3 x (27 x 13 cm)



fig 9 & 10 TZHÖL, 2010.
Maquette, plastique
découpé et gravé.
8 × 8 × 6,5 cm.

fig 11 *Un seul point faible :
le bureau de douane
lui-même... Allons-y!*
mars 2010. Exposition
personnelle, Les
Rencontres Culturelles,
galerie Le temps d'une
empreinte, Montreux
(Suisse).

et particulièrement les noms des lieux et des pays. Ainsi l'envers du livre serait la réapparition des noms de pays, que ses pages éludent, sous d'autres formes et sur d'autres supports : les noms de toutes les villes de l'atlas transférés sur des vestes militaires, d'autres livres, des nappes imprimées posées sur des tables de repas, des récits de frontières, d'autres textes encore...¹⁰

¹⁰ *Ibid.*, p. 95.

En 2007, ce travail se poursuit d'une manière aussi cohérente que surprenante, à travers une série dont la source consiste en des images prélevées dans les albums des *Aventures de Tintin : Le Sceptre d'Ottokar* et *L'Affaire Tournesol*. Dans ces albums figurent deux pays imaginaires, la Bordurie et la Syldavie, que des indices invitent à situer en Europe centrale. Les images reprises représentent des frontières ou des douanes. En haut à gauche de la page soixante de *L'Affaire Tournesol*, la scène montre le mur d'un poste de douane, « Tzhôl » en langue bordure, détruit et percé par un tank qui vient de traverser le bâtiment de part en part avec, à bord, les trois héros des aventures de Tintin. À la case précédente, dans le phylactère venant de l'intérieur du tank est écrit : « Un seul point faible : le bureau de douane lui-même... Allons-y ! ». Pour Denis Briand qui va décliner cette phrase et ce motif sur différents supports, il s'agit d'une métaphore de « résistance », un encouragement à la traversée des obstacles et à l'action. Mais comme à l'accoutumée, l'artiste voit aussi l'envers : les stratégies contemporaines d'occupation des territoires qui passent aussi maintenant à travers les murs des maisons. Le travail se déploie en deux et trois dimensions et donne lieu à une véritable typologie de poste-frontières ^{fig 9, 10, 11}.

À la même époque, et dans un registre on ne peut plus éloigné en apparence, se situe le long travail d'analyse du livre de Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, paru en 2006, analyse titrée : *Max aux enfers. Esquisses « topographiques »*...¹¹ et menée sous l'angle particulier de la géographie : celle de l'itinéraire sinistre du protagoniste.

¹¹ Briand, *Rapport de synthèse [...] op. cit.*, vol. 2, p. 48-62.

niste dans toute l'Europe pour perpétrer des massacres au nom du régime nazi. *Belles années Vitai, cartographie de l'enfer*, est le titre du projet de cartographie imprimée que Denis Briand entendait produire d'après *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell.

À l'occasion du travail inspiré par Tintin, Denis Briand conçoit une œuvre qui est aussi son réceptacle : sa caisse de transport et son dispositif d'exposition. À ce stade, on peut oser une hypothèse. La majeure partie du travail de Denis Briand est réalisée, à l'atelier, en deux dimensions, œuvres sur papier et peintures, dans des formats pour la plupart modestes. Ce qui amène à interroger la place de la sculpture (œuvres en trois dimensions et installations), et cet angle mort qu'elle semble constituer dans le parcours. Le nombre de ses expositions est restreint mais quand la possibilité lui est donnée, à la galerie Aréni-cole à Brest (1991)^{fig12} ou la Fun House de Rennes (1991), il déploie dans l'espace des sculptures qui retiennent l'attention par leur ambivalence : entre objets d'art et objets fonctionnels, mobilier dont l'efficacité est empêchée, propositions quasi surréalistes de peintures articulées, recherches muséographiques de présentoirs dont on ne sait si elles le sont en vue d'une exposition réelle ou de papier. Ces investigations l'occupent des années durant et prennent place dans ses carnets de dessin, un médium et une pratique qui lui sont chers « pour montrer les détours empruntés par le cheminement de la pensée. »^{fig13}

Cette recherche particulière qui s'inscrit aussi à « une frontière » entre art et design, entre peinture et sculpture, pourrait être mise en relation avec son intérêt pour le travail de Wesley Meuris qu'il a invité pour une exposition personnelle à la galerie Art & essai (30 avril-12 juin 2009), *The World's most Important Artists, a data collection which explores the artist's life in depth [Les artistes les plus importants au monde, une collection de données qui explore la vie des artistes en profondeur]*,



fig12 *L'épicerie du coin...*
Les réserves, les rayons,
 mai 1991. Toile de bâche
 verte tendue sur châssis
 de bois, élastiques, pieds
 acier, galerie Arénicole,
 Brest.

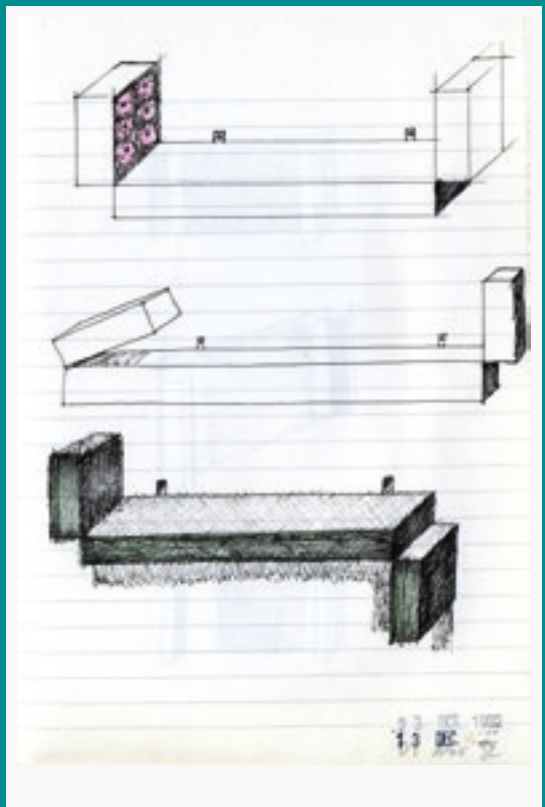


fig13 Présentoirs articulés,
 études, 1991. Croquis,
 encre de chine et feutre
 sur page de carnet,
 20,7 × 14,4 cm.



fig14 *V.L.D.D.P.* – *Vive la dictariat du prolétature*, Livre d'artiste paru en décembre 2010. 10 × 12,5 cm (plié) 180 × 12,5 cm (déplié), leporello 17 plis, Éditions Incertain Sens, Rennes.

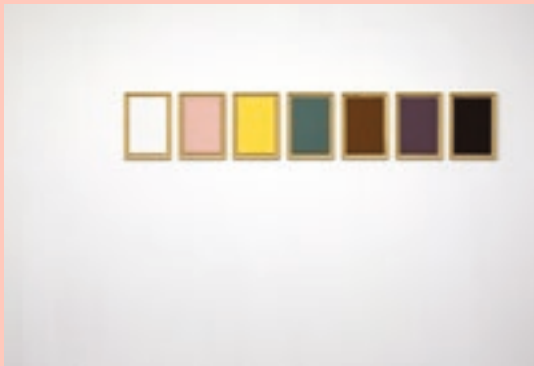


fig15 *OxyComptine*, 2017. Ensemble de 7 peintures constituant un nuancier créé à partir des couleurs de comprimés antidouleur. Acrylique sur toile et encadrement en bois, 29 × 200 cm. Collection Frac Bretagne. Inv. : 191685.

¹² Au sujet de cette installation voir : Denis Briand, « Les archives lacunaires de Wesley Meuris », dans *Center for Collecting and Conservation of Art Information*, catalogue d'exposition Wesley Meuris, édité par la galerie Art & essai, université Rennes 2 et galerie Annie Gentils, Anvers, Belgique, bilingue français / anglais, février 2010, p. 8-13 / p. 16-21, et dans Denis Briand, *Rapport de synthèse en vue de l'habilitation à diriger des recherches*, vol. 2, p. 42-47.

¹³ Briand, *Rapport de synthèse [...] op. cit.*, vol. 1, p. 78-83.

un programme titanesque et une installation monumentale, tous deux un leurre, une promesse démentie par ce qui n'est qu'un décor¹². Dans la même veine, le passage que, dans son Habilitation¹³, il consacre à une autre œuvre de Wesley Meuris, *Congo Collection* créée en 2010 à l'occasion du 50^e anniversaire de l'indépendance de la République démocratique du Congo; à nouveau une grande installation qui reprend les codes de la muséographie cette fois pour mieux piéger et la collection qu'elle était censée mettre en valeur et les visiteurs dont elle était censée faciliter la visite. Le même intérêt motive probablement aussi l'invitation, en 2011 à la Galerie Art & essai, ainsi qu'au musée des Beaux-Arts de Rennes, faite à l'artiste américain Allan Wexler, pour une exposition justement nommée *Drawn Into Architecture*.

Le carnet de dessin, le livre imprimé constituent tout au long des espaces de travail privilégiés. L'activité de Denis Briand dans le domaine dit du livre d'artiste se densifie significativement à partir des années 2000, notamment par la collaboration avec les Éditions Incertain sens, l'accueil et l'écoute que lui réserve Leszek Brogowski. Sans développer plus avant ce secteur, notons quelques points à propos de *V.L.D.D.P.* – *Vive la dictariat du prolétariat*^{fig14}, un projet dont le point de départ est le slogan anagrammatique figurant au fronton d'un des bâtiments de l'université Rennes 2; celui-ci donne lieu à près de 100 anagrammes parfaites et à une diversité de modes d'apparition : livre d'artiste, affiche, pièce musicale, pièce chorégraphique. Ce segment de recherche est emblématique de la relation que Denis Briand établit entre l'art comme objet partagé et la notion d'« objet-frontière », rapprochement qu'il connecte à son activité de commissariat :

Cette relation concrète avec toutes les modalités de l'existence de l'art et de l'activité de ses manifestations, permet de fonder la recherche en soumettant l'hypothèse du partage de l'art à la réalité des œuvres.¹⁴

¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

Conclusion

Cette brève présentation omet un certain nombre de projets à même d'évoquer d'autres aspects importants de la personnalité de Denis Briand: le lecteur de Robbe-Grillet, de Jean Cavallès, de Georges Pérec, l'amateur de contraintes oulipiennes, le regardeur avisé d'Édouard Levé ou d'Avi Moghrabi, entre autres.

De même que cette présentation minore ou du moins met insuffisamment en valeur l'humour qui teinte tout l'œuvre parce que, souvent, celui-ci est discret, ténu.

Paradoxalement, c'est à la fin de sa vie que cet humour affleure de la manière la plus saisissante. Denis Briand réussit le tour de force d'intégrer à son œuvre des intuitions et des éléments qui lui viennent de l'environnement médical qui est le sien. Il en va de ses recherches sur les champs stériles qu'il traite à la manière de drapés et de celles sur le chromatisme des comprimés antidouleur^{fig15}, ou encore de cet autre nuancier élaboré au moyen des tickets de parking de l'hôpital.

Et, s'il le fallait, c'est ainsi qu'il démontre de la plus belle des façons que l'art, ce n'est pas juste de l'art.

Triple a
(agencement,

anagramme, annotation)

J'avais proposé à Denis Briand, il y a quelques années, de concevoir ensemble un projet interdisciplinaire qui associerait art contemporain, économie et littérature, autour de la question du crédit et de la dette, du calcul algorithmique et de la société de contrôle néocapitaliste. Il m'avait alors prudemment et modestement parlé de sa série *Ratings* (2012-) sur les agences de notation : ce que je comprenais être un projet d'agencement des agences, d'annotation de la notation, par la vertu des anagrammes. Au Triple A des agences de notation, il s'agissait de répliquer par un autre *triple a* : *agencement, anagramme, annotation*. C'est du moins comme cela que je m'étais alors figuré la série, imaginant trafiquer un jour à ma façon avec les valeurs et conversions anagrammatiques de Denis – comme je vais le faire ici.

Denis était comme Perec. Il pouvait tout anagrammer – pas seulement «reste de peinture» en 99 versions («dure pensée – tiret») dans *Nier des peut-être* (2003).

Perec, à qui l'on demandait un jour s'il pouvait « concevoir (en dehors de *La vie mode d'emploi*) un puzzle lettrique », répondait : « Ah oui : c'est l'anagramme ! On prend des lettres au hasard, mettons ESARTINULOC, et puis on les combine autrement pour obtenir un mot. On cherche, et on trouve ULCÉRATIONS. On peut recommencer plusieurs fois avec les mêmes lettres. (Dans le cas d'ESARTINULOC, c'est inutile, ULCÉRATIONS est le seul, du moins je le crois...) ¹ ». Sauf que ce n'est pas tout à fait « par hasard » que Perec choisit ESARTINULOC : ce sont les 11 lettres les plus fréquentes en français (les triple A de la langue, en somme). Et de ces impossibles anagrammes d'*Ulcérations* ², peut naître tout un poème.

¹ Georges Perec, « Entretien avec G. Perec, recueilli par Jacques Bens et Alain Ledoux », dans *Jeux et stratégies*, n°1, 1980.

² Georges Perec, *Ulcérations*, Paris, Bibliothèque oulipienne n°1, 1976.

TARECLUSION	Ta réclusion
TINOCULERAS	t'inoculera sa nuit :
ANUITLORSEC	l'or sec,
LASTRECOIUN	l'astre coi.
ROIUNCASTEL	Un roi ?
NULSIATROCE	Un castel nul !
SOUCILANTRE	Si atroce souci
ROSETUCALIN	L'antre rose :
ESUNCORAILT	tu câlines un corail.
OUTLACSIREN	Tout lac, sirène,
EALUSONCRIT	a lu son cri.
UASCONTELIR	Tu as conté l'ire
EOLUTINSACR	ô lutin sacré.
EARTICULONS	Articulons !

Ainsi, me suis-je dit, pourrais-je poursuivre le travail de Denis l'anagrammeur, en jouant avec « art » sur « les agences de notation » (LESAGENCESDENOTATION).

OLAGONIEDESCANNETTES
 ETLAGONIEDESCANONSET
 LATONIEDESGENESCATON
 DONNENTCLASSEAGIOTEE
 ETGONDOLEINSANECASTE
 GENANTECESSATIONDEL
 [ART]
 GENTDELANATIONECOSSE
 ETALACTIONDENOSGENES
 ASSOCIANTLEGENDEETNO
 TATIONDENOSELEGANCES...

Ô L'agonie des cannettes
 Et L'agonie des canons et
 L'atonie des gènes, Caton !
 donnent classe agiotée
 Et gondole insane : caste...
 Ô gênante cessation de l'
 [art]
 gent de La nation (Écosse ?)
 et à l'action de nos gènes,
 associant Légende et no-
 tation de nos élégances...

J'y ai passé beaucoup de temps, et le résultat se passe de commentaire. La preuve est faite : tout le monde n'est pas comme Denis Briand ou comme Perec.

Denis, lui, anagrammait tout – sauf peut-être son nom, car quand on se nomme Briand, inutile de s'anagrammer. À moins qu'on ne veuille, en Denis, d'un s surnuméraire, faire entendre Des(s)in ?

De fait, l'œuvre de Denis, non seulement est travaillée par la puissance du *littéral* – au sens, littéral, de la lettre, de la lettrine même, comme au sens figuré de « ce qui n'est pas figuré ». Mais elle redouble cette puissance par la ruse picturale, graphique même, de l'anagramme comme clé de *chiffrement*³.

D'où le principe de la série *Ratings* : chiffrer par anagramme les agences de notation – ces ulcérations du capitalisme global, qui font l'or sec et l'astre coi.

Car chiffrer par l'anagramme, c'est « annoter », ce n'est pas « noter » comme le font les agences en Triple A : où la lettre prétend être une valeur, comme un barreau doré sur l'échelle de la confiance obligée.

Au rebours de la notation des agences, le geste de l'anagramme affiche la permutabilité des valeurs, l'inversion signifiante des ordres, le renversement, à n'importe quel degré, de l'échelle.

³ Un principe utilisé bien avant Saussure par Galilée lui-même, pour mentionner la découverte des Anneaux de Saturne : « smaismirmilpeoetalevmibunenugtaviras » pour *altissimum planetam tergeminum observavi* (j'ai observé triple la planète la plus distante).

Échelle de notation financière

selon les principales agences de notation

Signification de la note	Moody's		Standard & Poor's		Fitch Ratings		Dagong		
	long terme	court terme	long terme	court terme	long terme	court terme	long terme	court terme	
<i>Prime</i> Première qualité	Aaa	P-1	AAA	A-1+	AAA	F1+	AAA	A-1	
<i>High grade</i> Haute qualité	Aa1		<i>Prime -1</i>		AA+		AA+		AA+
	Aa2				AA		AA		AA
	Aa3	AA-		AA-	AA-				
<i>Upper medium grade</i> Qualité moyenne supérieure	A1	P-2	A+	A-1	A+	F1	A+	A-2	
	A2		A		A		A		
	A3	P-3	A-	A-2	A-	F2	A-	A-2	
<i>Lower medium grade</i> Qualité moyenne inférieure	Baa1		BBB+		BBB+		BBB+		
	Baa2		P-3		BBB		A-3		BBB
Baa3	BBB-	BBB-		BBB-					
<i>Non-investment grade, speculative</i> Spéculatif	Ba1	<i>Not prime</i>	BB+	B	BB+	B	BB+	B	
	Ba2		BB		BB		BB		
	Ba3		BB-		BB-		BB-		
<i>Highly speculative</i> Très spéculatif	B1	<i>Non prime</i>	B+	B	B+	B	B+	B	
	B2		B		B		B		
	B3		B-		B-		B-		
Risque élevé	Caa1	<i>Not prime</i>	CCC+	C	CCC	C	CCC	C	
Ultra Spéculatif	Caa2		CCC		CCC				
En défaut, avec quelques espoirs de recouvrement	Caa3		CCC-		CCC-				
	Ca		CC		CC				
	C		C/CI/R		C				
en défaut sélectif			SD		D		RD		D
en défaut		D	D						

On remarquera ainsi qu'il n'y a pas d'anagramme possible dans les « notes » des agences de notation : BAA est certes possible, mais pas ABA ou AAB. *Moodys, Standard & Poor's, Fitch Ratings, Dagong* même, d'un si atroce souci, n'y survivraient pas – et ne parlons pas de tous les malheureux États suspendus au jugement éclairé de ces tabulateurs qui, lorsqu'ils les prennent à défaut (CCC-), prétendent encore avoir « quelques espoirs de recouvrement ».

En inscrivant son obsession anagrammatique dans l'espace artistique, Denis l'a fait jouer comme une puissance ironique de déflation de la (fausse) valeur, celle des rois reclus dans les castels nuls des agences de notation, toute « dépense triturée » (c'est l'une des anagrammes de « reste de peinture »).

D'où peut-être le rire affiché en guise de *triple ah!* dans le cahier programmatique de mars 2012, dont je copie ici une page :

Ah, Ah, Ah !...

Add Art & Sponsor datons draps & or & draps odorants
& add Porno Stars Sand & Trapdoors
SOS dard & patron

Standard & Poors

tard : os & pardons tondras drap & os
strict naif HG
fit chant gris

FitchRatings

chant, tirs, fig Crafting Shit Facing Thirst Infarct Sight Craft
Insight Charting Fist Antic Frights Cart Shifting
Far Stitching Night fact, Sir in Right Facts
Do my so

Moody's

Sodomy

Dagong

Do Gang Nag God (harceler Dieu / canasson Dieu)
(nag : canasson, bourrin ; to nag : inquiéter, harceler ;
nag : personne qui harcèle)
Nag Dog

Comment comprendre ce projet en forme de poème anagrammatique sonore ?

Pour ma part, je le comprends ainsi : anagrammer l'agence de notation, c'est désagencer le leurre de l'évaluation ; c'est harceler Dieu [*Nag God*] et retrouver les Peurs Très Anciennes [*Antic Frights*] ; c'est dire qu'il y a, sur le *tard, os & pardons* à recueillir et compter.

Ajoutez-y *Art & Sponsors, & Porno Stars*, et vous obtiendrez une première carte mentale de la « confiance » en cours dans le marché des dettes publiques.

Denis avait ainsi choisi de réaliser des parodies dignes de « *la dictariat du prolétariat*⁴ » : la parodie des plaques par lesquelles ces agences affichent leur nom, comme une déclaration solennelle de leur autorisation à évaluer.

De format équivalent, avec lettrines à la feuille d'or sur toiles enduites de cacao.

Sand & Trapdoor's pour *Standard & Poor's* par exemple. Soit, si l'on veut : Trappes et attrapes. Sables mouvants et portes dérobées.

Toutes les anagrammes possibles de ce premier cahier n'ont pas été réalisées. Demeurent surtout : *SodoMy'* pour *Moody's*, et *cRaFting shit* pour *Fitch Ratings*.

Ce que l'on pourrait traduire par : tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. C'est comme si l'alchimiste anagrammeur enrôlait *Fitch Ratings* au service de la *Kakausener Gemeine*, la fabrique de cacao de Dieter Roth⁵.

Lorsque Denis m'avait montré ces parodies de plaques d'agences, j'avais pensé à une citation de *Cosmopolis* de Don DeLillo, qu'il avait ensuite notée dans un de ses petits carnets pour la reprendre plus tard, en même temps que son projet : « Partout sur les immeubles du quartier, les noms des institutions financières étaient gravés sur des plaques de bronze, dans le marbre, ou à la feuille d'or sur verre biseauté⁶ ».

Cosmopolis est ce court roman qui raconte une traversée de New York par le génie de la finance de second degré, l'ultra-spéculateur Eric Packer, en route vers sa fin.

⁴ Denis Briand, VLDDP * – *Vive la Dictariat du Prolétariat**, Rennes, Incertain Sens, 2010.

⁵ Dieter Roth, *Die Kakausener Gemeine* [1968], Dijon, Les Presses du Réel, 2014.

⁶ Don DeLillo, *Cosmopolis* [2003], trad. par Marianne Véron, Arles, Actes Sud, 2003, p. 49.

⁷ Josef Vogl, *Spectres du Capital* [*Das Gespenst des Kapital*, 2010], trad. Olivier Mannoni, Bienne-Paris, Diaphanes, 2013, p. 13.



Ratings, les peintures.
« Sand & Trapdoors' »,
modèle 1, cacao et
peinture dorée sur toile,
2012, 27 × 30 cm.

Ratings, les peintures. «
cRaFting shit », modèle 1,
cacao et peinture dorée sur
toile, 2012, 27 × 30 cm.

Dieter Roth,
Die Kakauser Gemeine,
Éditions Incertain Sens,
1968.



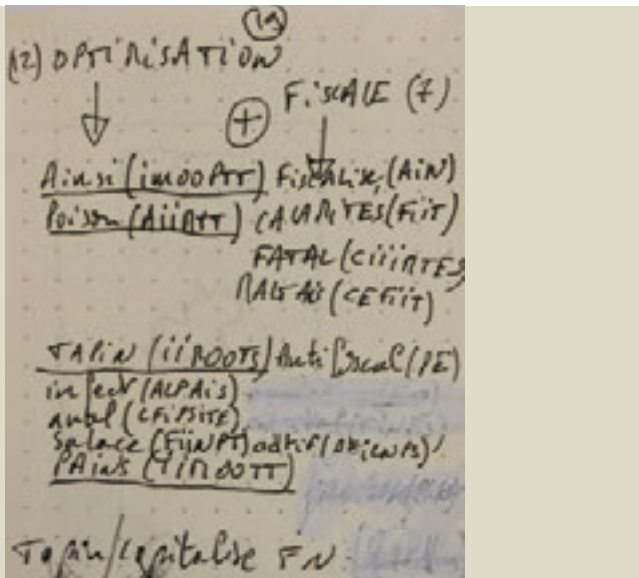
« Il rêve – commente Joseph Vogl⁷ – de l’extinction des valeurs d’usage, de l’étiolement de la dimension référentielle, de la dissolution du monde en flux de données » – tout en traversant la ville dans une limousine, au milieu des manifestants qui projettent sur la carrosserie des rats en polystyrène. Le rat archaïque joue ici comme unité de contre-valeur, au bord de la Grande Crise de Défaut des Monnaies.

Comme si, dans *rating*, il fallait entendre « rat » : quelque chose comme rater, ou raturer.

Je crois que le *graphisme* de Denis est étroitement lié à cette pratique de la rature anagrammatique et de la « différence » lettrique. Il est parent de Saussure⁸, mais aussi du gramme derridien comme irréductible de l’écriture, et du *graphein* comme effacement du propre.

On le voit bien, encore, dans un de ses carnets de notes (ou d’annotation) qui donne à voir l’anagrammeur au travail, et au service, si l’on peut dire, de l’« optimisation fiscale » :

⁸ Comme le montre ici Danièle Méaux sur l’énigme de *Céelgé*, le Cours de Linguistique Générale de Saussure repris sous forme d’énigmes graphiques.



À chaque étape, il y a une inversion possible et un reste. C'est *infect, anal, salace*, mais ça ne suffit pas encore à optimiser l'anagramme fiscal. Sur une autre page, le projet évolue :



On y lit d'un côté une nouvelle recherche anagrammatique sur « optimisation ». Puis, tout autre chose :

- Découpes de vrais billets ?
- planches à billets
- images à l'envers sur alu anodisé
- Dollar
- Euro

Ratings, Anagrammatic Banknote SodoMy', maquettes, 2012; impression offset encre dorée sur papier, 160 X 82 mm (format du billet de 500 Euros).



Ce sont les « *Anagrammatic Banknotes* ». Une monnaie d'avenir, certainement.

Puis s'ajoute, le 6 novembre 2017, une mise à jour de l'optimisation fiscale avec le scandale des *Paradise Papers* :

PARADISE PAPERS	FISCALE (FACILE)
PARADIS FISCAUX	FISCAL (LASCIF)

C'est l'envers lascif (un quasi-palindrome⁹) du fiscal.

Dans *Cosmopolis* déjà, DeLillo dénonçait l'ultra-sexualisation de l'activité spéculative. Le virilisme des salles de marché et des *open spaces*. Mais l'obsécénité véritable, c'est celle qui préside au fonctionnement même des agences de notation. L'obsécénité de ceux qui expliquent, comme Raymond W. McDaniel, PDG de *Moody's*, le 22 octobre 2008 devant le comité de la Chambre des représentants, que c'est une erreur de perception de croire que les notes de crédit sont le résultat de modèles mathématiques, quand elles le sont de jugements subjectifs. L'obsécénité de ceux qui s'amuse à préciser, comme Shannon Mooney, analyste de *Standard & Poor's*, dans un mail du 5 avril 2007 concernant l'imprécision des modèles de risque, que « les transactions pourraient être structurées par des vaches, on les noterait quand même¹⁰. »

On sait bien les conséquences de cette obsécénité et du discours de domination qui l'accompagne. C'est le programme de ce que Mark Fisher appelait « le réalisme capitaliste » :

une *atmosphère* généralisée, qui conditionne non seulement la production culturelle, mais aussi la réglementation du travail et de l'enseignement, et qui agit comme une sorte de frontière invisible contraignant la pensée et l'action.¹¹

Une frontière invisible, en forme de trappe et d'attrape, *Sand & Trapdoors*, formidablement sophistiquée¹² par l'accélération numérique de ces dernières années.

C'est ce qu'évoque aussi Alexandre Laumonier dans *6. Le soulèvement des machines* :

Grâce à la montée en puissance de la technologie, les Bourses allaient radicalement changer de visage – elles allaient en réalité perdre tout visage.¹³

⁹ Comme « notation » le serait, si on avait « notation ».

¹⁰ Citée par Zia Haider Rahman, *À la lumière de ce que nous savons* [*In the Light of What We Know*, 2014], traduit de l'anglais par Jacqueline Odin, Paris, Bourgois éditeur, 2016, p. 342.

¹¹ Mark Fisher, *Le Réalisme capitaliste* [*Capitalist Realism. Is There No Alternative?*, Zero Books, 2009], traduit de l'anglais par Julien Guazzini, Genève, Entremonde, 2018, p. 23.

¹² Par là j'entends à la fois : par la technique comme par le discours sophistique qui l'accompagne.

¹³ Alexandre Laumonier, *6. Le soulèvement des machines*, Paris, [Zones Sensibles, 2013], Seuil, Points Essais, p. 36.

Ratings Maps, Traders 1,
maquette, cacao et dorure
à la feuille sur toile, 2012.



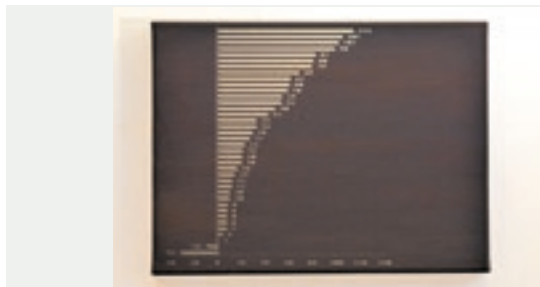
Les spéculateurs portent désormais les noms des algorithmes de trading à haute fréquence, à l'obscène fonction de « renifleurs de liquidité » : « Guerilla, Blast, Sniffer, Stealth, Iceberg, Shark, Dagger, Sumo, Oasis, Sonar, Sonar Dark, Razor, Scouter, Aqua, Tex, Ninja, Arid, Night Vision, Cobra, Ambush, Night Owl, Pathfinder, Ladder, Float, Nighthawk, et bien d'autres¹⁴. »

¹⁴ *Ibid.*, p. 113. Il ne manque que Sodomy.

Des noms sans être, pour de juteuses guerres de nano-secondes en des lieux de pure fiction, connectés aux rivages *offshore* : « Malte, Bermudes, Iles Caïman, Jersey, Ile de Man. Cartes ! », comme le notait Denis le 6 novembre 2017 au lendemain de la révélation des *Paradise Papers*.

D'où, graphisme oblige, cet autre versant de la série : *Ratings Maps, Debt Evolution*.

Ratings Maps, Debt 1,
maquette, cacao et dorure
à la feuille sur toile, 2012,
40 x 30 cm.



C'est le graphisme conçu comme *reductio ad absurdum* de l'évaluation. Des chiffres sans légende : une énigme qui ne peut être lue.

Denis avait alors conçu – « géographe inscrit » dans son temps – tout un programme de « cartographie des données » du Triple A.



Ratings Maps, AAA,
maquette, cacao et dorure
à la feuille sur toile, 2012,
40 x 30 cm.

C'est le petit atlas des irritations de la globalisation capitaliste ¹⁵, dont Peter Sloterdijk, dans *Le Palais de Cristal*, juge qu'elle n'a cessé de parfaire l'idéologie des Conquêtes – où « même le concept de "découverte" – qui fut du point de vue épistémologique et politique le terme dominant des Temps modernes – ne désignait pas une entité théorique autonome mais un cas particulier du phénomène de l'investissement ¹⁶ ».

L'écoumène capitaliste, c'est l'abstraction matérielle du temps réglé par le sablier des intérêts de la dette.

C'est la trappe et l'attrape du calcul infinitésimal du profit marginal.

C'est la Terreur Ancienne devant la tête de Méduse des banques systémiques.

C'est le Nag God sur l'échelle de Jacob des comptabilités en partie double.

¹⁵ Denis Briand,
A Last Slata Atlas.
*Petit atlas des irritations
du monde*, Rennes,
Éditions Incertain Sens,
2007.

¹⁶ Peter Sloterdijk,
*À l'intérieur du
capitalisme planétaire*
[2005], trad. Olivier
Mannoni, Fayard, Pluriel,
2011, p. 72.



Ratings Maps, Spanish Banks, maquette, cacao et dorure à la feuille sur toile, 2012, 40 x 30 cm.



Ratings Maps, Debt Evolution, maquette, cacao et dorure à la feuille sur toile, 2012, 40 x 30 cm.

Conclusion : autorité soustractive, autorité posthume

Quelle est l'autorité de Denis lui-même sur cette série *Ratings* – inachevée et exposée de façon posthume ?

Pour le comprendre, j'ai relu l'excellent article sur Édouard Levé par lequel j'avais fait sa connaissance : « Un retrait de l'auteur. Édouard Levé entre photographie et littérature¹⁷ ».

La parenté entre eux repose à mon sens sur ce que Denis avait justement appelé une autorité par « soustraction ». En posant, sur l'œuvre de Levé la question des « nouvelles frontières » comme image du territoire de l'art, il faisait le portrait et le secret autoportrait d'un « trans-fuge, négociant sans trêve des situations de passages, d'échanges et de transferts entre le domaine de l'art et d'autres domaines qui lui sont plus étrangers. Ces situations entraînent des problèmes de douane et d'octroi, qui, aussi symboliques soient-ils, n'en résonnent pas moins avec une brûlante actualité¹⁸ ».

Ainsi, analysant la série *Quotidien*, Denis jugeait sa « façon de neutraliser les signes de reconnaissance » comme correspondant à un « procédé soustractif qui, au lieu d'affaiblir la signification, produit au contraire une prolifération de sens¹⁹ ». Il y voyait même « la nature de l'autorité artistique contemporaine », dont le chiffre était livré par la phrase : « Je ne veux pas qu'on résolve l'énigme²⁰ ».

Cette énigme irrésolue résonne d'une brûlante actualité dans toute la série *Ratings*. Je crois qu'elle est le lieu de cette autorité « soustractive » qui était celle de Denis ; mais elle est aussi le lieu d'une autorité posthume, bien vivante et plus puissante que le faux nez du néolibéralisme auquel elle s'était, modestement mais de façon décisive, opposée.

C'est une autorité vivante, ici et maintenant, quand bien même Denis a déjà prononcé son ultime anagramme – ce chiffre interdit aux Romains, XVII, car il est l'anagramme de VIXI (« j'ai vécu », et donc je suis mort).

¹⁷ Denis Briand, « Un retrait de l'auteur. Édouard Levé entre photographie et littérature », dans E. Bouju (sous la direction de), *L'autorité en littérature*, Rennes, PUR, Interférences/Cahiers du Groupe phi, 2010, p. 473-486.

¹⁸ *Ibidem*, p. 474.

¹⁹ *Ibid.*, p. 477.

²⁰ *Ibid.*, p. 478.

Déconfinement

(S)

Un premier examen de cette œuvre profuse, complexe, trop tôt interrompue, permet de dégager une périodisation en deux temps antagoniques et successifs : ainsi le *confinement* de l'orientation picturale des débuts est-il suivi d'un *déconfinement* quand le repli sur un champ spécifique cède la place à l'hétérogénéité des techniques et des modes de présentation. On se demandera si ce « déconfinement » ne donne pas un point de vue privilégié sur l'œuvre de Denis Briand. Considérant le terme de « déconfinement » dans son sens général de remise en cause de l'assignation à un espace circonscrit ou dans un sens plus extensif de jeu avec les limites. Posé comme une donnée structurelle de l'œuvre, selon divers paramètres, il servira de guide à l'analyse du travail de Denis Briand.

Avant déconfinement

Pour mener l'enquête sur les manières artistiques de Denis Briand, on peut commencer par le « commencement », selon l'intitulé d'un chapitre de son Rapport de synthèse d'HDR (2011)¹ : soit la période de formation à l'école des Beaux-Arts (1984-1989). Cette période, Denis Briand nous dit qu'elle marque pour lui le début d'une

¹ Denis Briand,
*Rapport de synthèse
en vue de l'habilitation
à diriger des recherches*,
Rennes, 2011.

pratique artistique, pratique aussitôt rattachée au champ de la peinture. Le terme de « commencement », dans l'après coup d'un texte (celui de l'HDR) où il reconstitue son cursus universitaire et artistique, ne désigne pas un simple découpage temporel (1984-1989). Il prend une valeur destinale concernant son engagement artistique: la peinture est à l'origine, au fondement de sa vocation d'artiste.

Ma première orientation artistique fut essentiellement picturale, aux prises avec la question du médium, marquée par la découverte du groupe Supports-Surfaces mais aussi de l'abstraction américaine, des *Shaped Canvas* de Franck Stella et des *Black Paintings* d'Ad Reinhardt.²

De ces références découle une orientation programmatique théorique et pratique qu'il résume dans une formule: « déconstruire l'objet peinture à partir de la question du tableau³ ». Les expressions: « à partir de la question du tableau » comme celle déjà citée: « aux prises avec la question du médium » permettent la localisation de son engagement artistique. À l'écart ou à l'encontre des contenus figuratifs, narratifs, symboliques et mythologiques de la « néo-peinture »⁴ alors sur le devant de la scène, Denis Briand fait sienne une conception de la peinture prise dans son autonomie et les limites d'un champ de compétence dont la version la plus congruente sinon la plus dogmatique avait été édictée 20 ans auparavant par Clement Greenberg.

Il a été établi que l'irréductibilité de l'art pictural ne consiste qu'en deux normes ou deux conventions qui lui sont propres: la planéité et la délimitation de la planéité. En d'autres termes, la simple observance de ces deux normes suffit pour créer un objet qui peut être perçu comme tableau: ainsi une toile tendue ou clouée existe déjà en tant que tableau, sans pour autant, être nécessairement un tableau réussi.⁵

² Briand, *Rapport de synthèse [...] op. cit.*, vol. 1, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ Sur les « grandes expositions » des années 1980 où « se réaffirme la vitalité de la peinture contre les autres modèles de développement de l'art contemporain », voir l'analyse éclairante de Jean-Marc Poinot, « Les grandes expositions, esquisse d'une typologie », *Cahiers du MNAM*, 17/18, 1986.

⁵ Clement Greenberg, « *After Abstract Expressionism* », texte écrit à l'occasion de l'exposition (*Los Angeles, 1964*) destinée à montrer la seule tendance picturale pour lui digne d'intérêt, la *Post painterly abstraction*. *Regards sur l'art américain des années soixante*, Éditions Territoires, 1979.

⁶ La « déconstruction du fait pictural » perspective attribuée notamment à Supports-Surfaces, HDR, p. 20.

⁷ Voir les séries *Reste de peinture*, *Fausse peinture*, *Écran...*

⁸ Remarque prise dans le texte de l'HDR, p. 76 : « Comme le serait une pelote de relations inextricables, toute œuvre suscite des expériences composites qui ne sauraient être ramenées à un seul registre de rationalité. »

⁹ De cet écart, on pointera quelques cas : - la dimension restreinte des formats favorise une présentation objectale (« Objectité », *Objecthood*, dénoncée par Michael Fried dans le minimalisme) qui met à mal « planéité » et « délimitation » du tableau. - la juxtaposition des parties (*parataxe*) en guise d'organisation formelle diverge de la primauté du tout privilégiée par la critique moderniste. Cf. la valorisation par Michael Fried de la « structure déductive ».- l'emploi de matériaux, objets ou images tirés de la vie courante (usage du letreset, de la décalcomanie, du papier-toilette) sollicite une

On considérera, en se fiant à la logique « déconstructionniste »⁶ assumée à l'époque par Denis, le tableau comme résultat d'un paramétrage à 2 variables, planéité et délimitation du support, et la *série*⁷ comme un regroupement selon les valeurs données à ces variables. Ce premier moment s'applique au déploiement d'une activité artistique autarcique confinée dans son domaine propre.

Déconfinement dans confinement

On jugera assez vite que la pratique picturale de Denis Briand ne peut être ramenée à une stricte application de règles et de principes, ce qui correspond aux acquis de la réflexion théorique menée parallèlement sur les rapports pratique/théorie⁸. Mais ce qui est en question ici plus précisément ce sont les libertés prises avec la doctrine moderniste à laquelle on pouvait le croire affilié⁹.

Sous le label de la « déconstruction », on a affaire à une récolte d'éléments résiduels après dissolution, combustion, explosion, d'une totalité désormais dispersée. C'est d'ailleurs ce qu'on peut induire des titres donnés par Denis Briand à son travail : sous l'énoncé de la série *Reste de peinture* s'effectue le recyclage du *caput mortuum* de la modernité picturale, de ses résidus matériels, idéels ou structurels. Un « accommodement des restes » qui conjugue une forme de pessimisme quant au destin de la peinture et une manière d'exorcisme conjuratoire par le recours à la littéralité de la mise en application : utilisation des restes de peinture, débris d'atelier, fonds de pot, reliquats pigmentaires, pour de nouvelles moutures. Denis explique le fonctionnement et la portée du dispositif systématisé dans la série *Essuyages et ratages*¹⁰ qui sera activée jusqu'à la fin.

Depuis 1989, une longue série de peintures de petit format se développe et se fonde sur l'utilisation de véritables restes de peinture de tout ce qui peut être peint (travaux domestiques, bricolage, travaux d'en-

fants, peinture utilisée pour d'autres productions plastiques, etc.). Sous le titre *Essuyages et ratages*, réalisée sur des plaques de contreplaqué carrées de vingt-et-un centimètres de côté et sur des cartons blancs de trente-quatre par trente-deux centimètres, cette série est soumise à un même protocole depuis vingt-deux ans. Le support est systématiquement recouvert en essuyant pinceaux, brosses ou chiffons sur la surface, quelle que soit la couleur ou la nature de la peinture utilisée, sans aucune attention à la composition ou aux effets chromatiques et plastiques. (...) Il s'agit d'un véritable travail d'atelier sans présupposition de sa finalité, même si le protocole, relativement simple, demeure régulier. L'action règle son compte au doute, et l'extrême lenteur du processus a raison du scepticisme, puisqu'à l'endroit où *Reste de peinture* pouvait suggérer l'annonce d'une fin, les *Essuyages et ratages* s'inscrivent dans une temporalité qui n'est plus concernée par le caractère pesant de la question.¹⁰

À l'imposture d'une fausse peinture qui maquille le déficit sous les atours emphatiques ou régressifs du simulacre, Denis Briand oppose la verve de la parodie. « Parodie » vaut ici pour « littéralité » et non pour caricature : emploi de moyens d'expression hors des conventions et codages du cadre de référence, sans présupposition de sa finalité, discours « décalé », « déplacé » comme l'indique l'étymologie du mot : à *contre chant*, ou à *côté du chant*¹¹. On relèvera la tonalité d'une œuvre qui témoigne du rapport de l'artiste à son art. Désillusion et scepticisme à l'égard de la production artistique que l'exercice de la peinture entre chronique d'une mort annoncée et énigme d'une survie pose de manière exemplaire. Attestation d'une vocation artistique aux accents antinomiques, à la fois rétraction de la croyance et entretien de la flamme que l'on pourrait formuler métaphoriquement en termes religieux empruntés au rituel eucharistique : Denis Briand entre *profanation* et *épiclèse*. Une façon amicale de provoquer les convictions laïques de l'artiste !

lecture détournée de la pureté tautologique de l'abstraction et peu en accord avec l'adage bien connu de Frank Stella : « What you see is what you see ».

¹⁰ Briand, *Rapport de synthèse [...] op. cit.*, p. 61-62.

¹¹ Giorgio Agamben prend des exemples dans la rhapsodie et le théâtre grec ou les mystères chrétiens du Moyen Âge. Quand les aèdes homériques interrompaient leur récitation, on voyait arriver sur scène ceux qui, par amour du jeu, venaient confronter leur propre chant au chant précédant. Ce chant *para ten oden* « à côté du chant », « contrechant » était appelé : *parodie* ». Giorgio Agamben, *Profanations*, Rivages, Payot, Paris, 2005.

— *Profanation* : restitution du sacré (celui de la peinture) à son origine prosaïque, profane ou ordinaire.

— *Épiclèse* : Du grec *epiclesis* : littéralement « appel » (*klesis*) « sur » (*epi*), prière adressée au Saint-Esprit pour qu'il réalise la transsubstantiation du pain et du vin en présence réelle du Corps et du Sang du Christ.

Par une sorte d'humilité et de probité, l'artiste qui ne se sent plus en position de reconduire le sacré mythologique de l'art assume la « parodie » comme forme remplaçante de ce sacré. La peinture est désormais un domaine mélancolique où la « profanation » en tant que restitution du sacré à l'usage ordinaire devient la seule voie d'accès.

Déconfinement et déconfinement

Changement de cap. La logique du confinement de la pratique artistique dans son aire de compétence a fait long feu. Denis Briand *dixit* :

Le temps semble révolu où Clement Greenberg pouvait écrire : « Voici donc les arts installés dans la sécurité de leurs frontières “ légitimes ” : l'autarcie a remplacé le libre-échange. En dépit des efforts de l'illustre critique américain, l'art n'est plus aujourd'hui un processus d'autonomisation de ses médiums respectifs¹². »

Fi du confinement, l'heure est venue de pratiques bouleversant les frontières entre des domaines limitrophes et brouillant les délimitations préalablement établies entre ceux-ci¹³.

Déconfinement veut dire : transgression des limites spécifiques et génériques de l'œuvre. Succédant à l'orientation spécifiquement picturale du « commencement », on assiste à un changement de paradigme qui se traduit par un élargissement des manières de faire et l'investissement de thématiques axées sur la question des limites.

¹² Briand, *Rapport de synthèse [...] op. cit.*, p. 67.

¹³ *Ibid.*, p. 99.

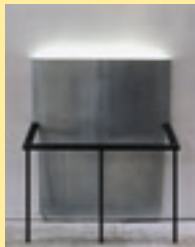
La frontière, les jeux de langage, la cartographie ou la traduction autant de sujets abordés par Denis Briand et concernés par le déconfinement. On réservera une place à part à l'anagramme – sujet, méthode et champ privilégié de l'artiste.

« Objets-frontière » : s'agit-il de peintures ou de sculptures ? Une partie de la réussite (incontestable) de ces œuvres tient au brouillage des délimitations génériques rendant la question non pertinente.

Le déconfinement porte sur la transgression du classement *high/low* des activités artistiques par l'appropriation des codes, modes de réalisation et de présentation d'un genre mineur : la bande dessinée dont le sujet – la douane, le passage de la frontière – est aussi une histoire de déconfinement.



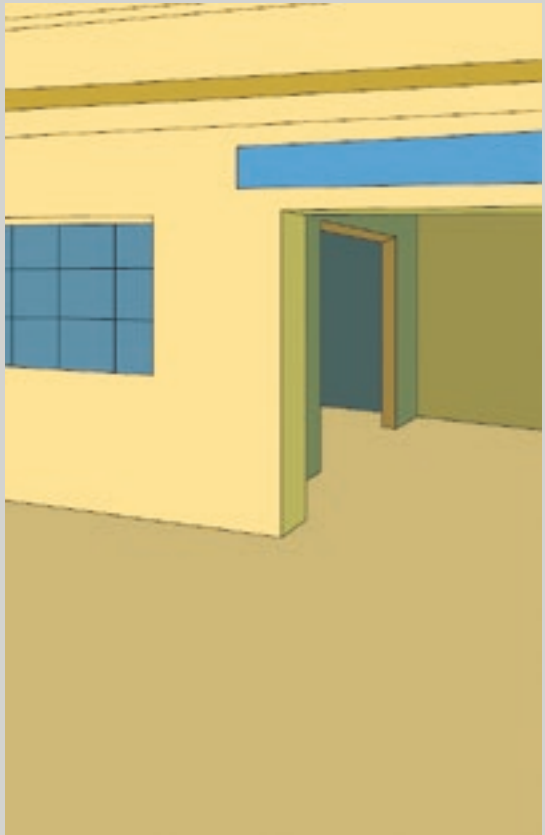
Dépliage, 1991, peinture à tableau, acrylique, bois, plexiglass, papier peint, soie tendue sur chassis, charnières, 180 x 35 x 10 cm.



Pas trop près I, 1991, tôle inox pliée, rivets, métal soudé, néon, 170 x 150 x 60 cm.

Alcôve, 1993, contreplaqué, acrylique, papier peint, velours, chiffon à peinture, ampoules, charnières, 70 x 35 x 20 cm.

Sans titre (d'après Hergé, série), 2008, dessins, DAO.





*Un seul point faible,
le bureau de douane
lui-même... Allons-y!,
2010, affiche, 65 × 50 cm.*



Reste de peinture,
les anagrammes,
cahier de traduction,
réception du cahier
par la traductrice
ou le traducteur.

Photographies datées de 2006. Quelle lecture avoir de ces photos? On ne voit pas les visages, une opération subreptice, à la sauvette surprise par un tiers embusqué. La photo met en évidence l'échange en se focalisant sur l'objet de l'échange et sur les mains et les bras qui l'accomplissent. Nous savons qu'il s'agit d'un cahier répertoriant des anagrammes à traduire en catalan ou en japonais. Le modèle naïf de la *traduction* est selon W.V.O. Quine¹⁴ ce qu'il appelle le « mythe du musée ». Où les objets exposés sont des significations et où les mots sont des étiquettes. Traduire dans une autre langue consiste à changer les étiquettes.

¹⁴ W.V.O. Quine,
Le Mot et la Chose, Paris,
Flammarion, 1977.

Ce que conteste le philosophe-logicien dans ce schéma, c'est l'existence d'une entité indépendante des mots et des phrases qui les doterait d'un caractère signifiant. Dès lors qu'on supprime le lien organique des mots et des phrases avec cette entité signifiante, leur remplacement par des mots d'un langage étranger échappe à toute évaluation quant au bien-fondé de l'échange. D'où la thèse quinienne de l'«indétermination de la traduction» que les photos de Denis Briand poussent à son comble en proposant la gageure d'une traduction d'anagrammes qui déjà en eux-mêmes déploient une multiplicité indéfinie de propositions équivalentes. On interprétera ces photos comme une réponse à l'ontologie de l'œuvre d'art non plus corsetée dans sa plénitude et sa complétude finale mais ouverte à une multiplicité constitutive.



V.L.D.D.P.,
2011, livre d'artiste,
leporello.

D'un bâtiment l'autre,
(photographie), octobre
2011. Commande de
l'université Rennes 2 pour
le bâtiment S. Sciences
sociales.

Ces exemples mettent en œuvre une procédure de déconfinement mémorial où s'indiquent dans l'œuvre qui en est le résultat à la fois une séparation – par rapport à la fonction et au contexte originels – et une reprise, réinsertion dans le courant de la vie. L'ambiguïté des rapports entre les produits du déconfinement et leur référent fait style. Pour le qualifier, on tentera le terme de « substitut ». Le *substitut* ou *double*, ne se présente pas pour lui-même, il répond à une fonction spécifique qui est de prendre la place, de « tenir lieu de ». Il en est ainsi du *colossos* étudié par Vernant dans le monde grec, *double* mis à la place du corps d'un disparu dont on a perdu la trace en mer ou à la guerre. La catégorie grecque du *colossos* associe le double à l'âme du disparu, sa fonction est d'établir un contact avec elle et neutraliser son insistance spectrale. Dans le cas des œuvres de Denis Briand citées, il s'agit d'objets qui exhibent leur fonction de remémoration « sans s'y résoudre tout à fait ». Le mouvement de déconfinement les arrache à leur contexte originel et leur donne un surcroît de vie artistique. On se demandera si le schéma du *substitut* ne pourrait pas être investi d'une extension plus large. Et si pour Denis Briand le spectre à conjurer était la peinture ? Le dispositif de substitution aurait pour fonction de ménager un accès au modèle introuvable¹⁵. Ce qui a été discuté *supra* : l'inversion d'une quête de l'absolu, de la sphère du sacré à la sphère profane. La relève substitutive : une solution de remplacement marquée par le « recyclage », la « littéralité » et le « sérieux » artisanal de la fabrication.

¹⁵ Voir dans HDR, p. 49, l'aveu d'un scepticisme à propos d'une « peinture qui semblait échapper de tout part. Comme si il n'était plus possible de peindre dorénavant autre chose que ses “restes” ».

Concurrente de la peinture pour la place réservée dans l'œuvre de Denis Briand, l'*anagramme*. « Jeu de mots se fondant sur une permutation de lettres dans un mot ou dans un groupe de mots » – une définition simple – mais on ne sait pas trop sous quelle rubrique l'inscrire : genre ou sous-genre (artistique), source d'inspiration, sujet ou thème, dispositif, méthode, elle intervient chez Denis Briand notamment dans la série *Reste de peinture*,



*A LAST SLATA
ATSA, petit atlas des
irritations du monde,
livre d'artiste, Rennes,
2017, Éditions Incertain
Sens, impression offset,
36p, 30×5×20 cm.*

*Reste de peinture,
1989, acrylique huile et
cire sur toile tendue sur
châssis, 150×160 cm.*

*Ratings, les peintures.
«Sand & Trapdoor's»,
cacao et peinture dorée
sur toile, 40×30 cm,
2012.*

¹⁶ Denis Briand souligne la portée du copyright mentionné dans le titre de cette série : « À l'image de plusieurs œuvres se présentant comme la mise en valeur d'un label, la forme de ce titre joue sur la toujours possible prétention artistique qu'une entreprise aussi dérisoire pourrait impliquer. » Briand, *Rapport de synthèse* [...] op. cit., vol.1, note 41, p. 62.

les anagrammes © 1989¹⁶ où sont répertoriés depuis 1989 les travaux liés aux anagrammes dans leur relation à la peinture. Nous voilà de retour au commencement d'un parcours qui va nous mener quasiment au dénouement avec la série *Ratings, les peintures*, une mise en question (déconfinement) des rapports de l'art (la « broyeuse de chocolat ») et de la finance (« agences de notation » dénotées en lettres d'or). Si on devait mesurer son poids dans l'œuvre, on constaterait que l'anagramme fait jeu à peu près égal avec la peinture. De confinement en déconfinement, par son insistance dans la suite du travail elle pourrait en énoncer la vraie singularité. L'anagramme témoigne de l'intérêt porté au langage, aux jeux de mots, aux noms, définissant un domaine propre d'inspiration et d'expérience, où Denis Briand puise un matériau conceptuel, thématique ou figural. Une matière répertoriée dans des carnets, l'un classant les anagrammes de la formule « reste de peinture », un autre les occurrences de l'inscription « Vive la dictariat du prolétariat ». Au point de se constituer en devise de l'artiste ? *Denis l'anagrammatique* comme on parle d'*Yves le monochrome* !

Mais peut-on opérer le cantonnement de cette œuvre ? Tout ce qui a pu être relevé chez Denis Briand d'une pratique de déconfinement se retrouve dans le dispositif anagrammatique qui prône une forme d'art jamais achevée, flottante, où l'acte de création aboutit à un énoncé de possibles à disposition du regardeur. L'anagramme concourt avec le « double », la « parodie », la « traduction » à une défiance à l'égard de la fatalité de l'instauration artistique. Qu'est-ce que c'est que ça ? « Juste de l'art », si vous le voulez bien ! Il en va chez Denis Briand d'une portée ontologique de l'œuvre d'art qui s'apparente davantage au principe duchampien de l'acte créateur tirant son achèvement de la réception par le regardeur que de la révélation substantielle requise par le modernisme. Soit la « déclaration d'intention » d'un Lawrence Weiner dont il serait téméraire de vouloir dégager trop de similitude ou de différence

d'inspiration avec Denis Briand, une proposition en trois points que l'on peut lire comme la définition des conventions de production et de réception de l'œuvre d'art et conséquemment de sa portée ontologique :

1. L'artiste peut réaliser la pièce
2. La pièce peut être fabriquée
3. La pièce peut ne pas être construite.

On discernera néanmoins une résonance commune avec l'œuvre d'art anagrammatique. Une qualité si générale qu'elle n'engage aucune autre donnée ou différence. L'une et l'autre relèvent de la « puissance » et non pas de l'« acte ». Giorgio Agamben, reprenant les termes employés jadis par Aristote, distingue deux types de production artistique : « énergétique » et « dynamique »¹⁷. La proposition anagrammatique, « dynamique », est une invitation à aller au-delà de la proposition stabilisée, point de départ, embrayeur, déclencheur de l'imaginaire du regardeur et non plus selon l'esthétique moderniste, point d'arrivée.

L'œuvre *plastique* déconfinée ? Ce que promeut la peinture dans sa versatilité, sa « labilité » et l'extension indéfinie de ses mélanges et de ses dosages : œuvre « dynamique » ayant le statut de l'occurrence anagrammatique, une forme tirée d'un fonds indéfini de possibles. Œuvre ouverte et non bloquée sur une présentation donnée. Le *Nuancier* comme ultime témoignage de la place de la peinture dans l'art de Denis Briand¹⁸. L'anagramme des *Ratings*, la dernière en date, comme la *peinture d'une autre manière*.

¹⁷ La première a le caractère de l'*energeia*, entrée dans la présence, qui se possède dans sa forme comme dans sa fin, la seconde expose une simple potentialité (*dunamis*), statut qu'Agamben attribue à l'« essence aliénée » de l'œuvre d'art contemporaine. *L'Homme sans contenu*, trad. fr., Circé, Paris, 1996.

¹⁸ Le dernier travail de Denis : la transcription des couleurs des boîtes de médicaments contre la douleur dans des monochromes où le geste méticuleux du pinceau est en même temps attestation de la vie. La question n'est pas : Être ou ne pas être ? Elle est celle du degré de souffrance à supporter. Une affaire de nuance.



fait que les

NOUS REFUSONS DE COUPER

ÉDITIONS



On nous apprend à avoir peur on nous apprend à ne pas nous



et le

pas

omme sur











après l'offensive terroriste

la politique de l'autruche face à la montée de l'islamisme et Cette attitude aura des conséquences dramatiques. Avant-goût.



Arrestations

Le 29 août, la police bangladaise a annoncé l'arrestation de Nasir, membre du Jamaat-ul Mujahideen

éméutes, améliorer le soutien logistique aux forces de police ou former des RAB [bataillons d'action rapide] anticriminalité permet de perfectionner les moyens directs d'action contre les criminels. Mais peut-on ignorer, comme on l'a fait jusqu'à présent, le rôle crucial du renseignement ? Le ministère compétent

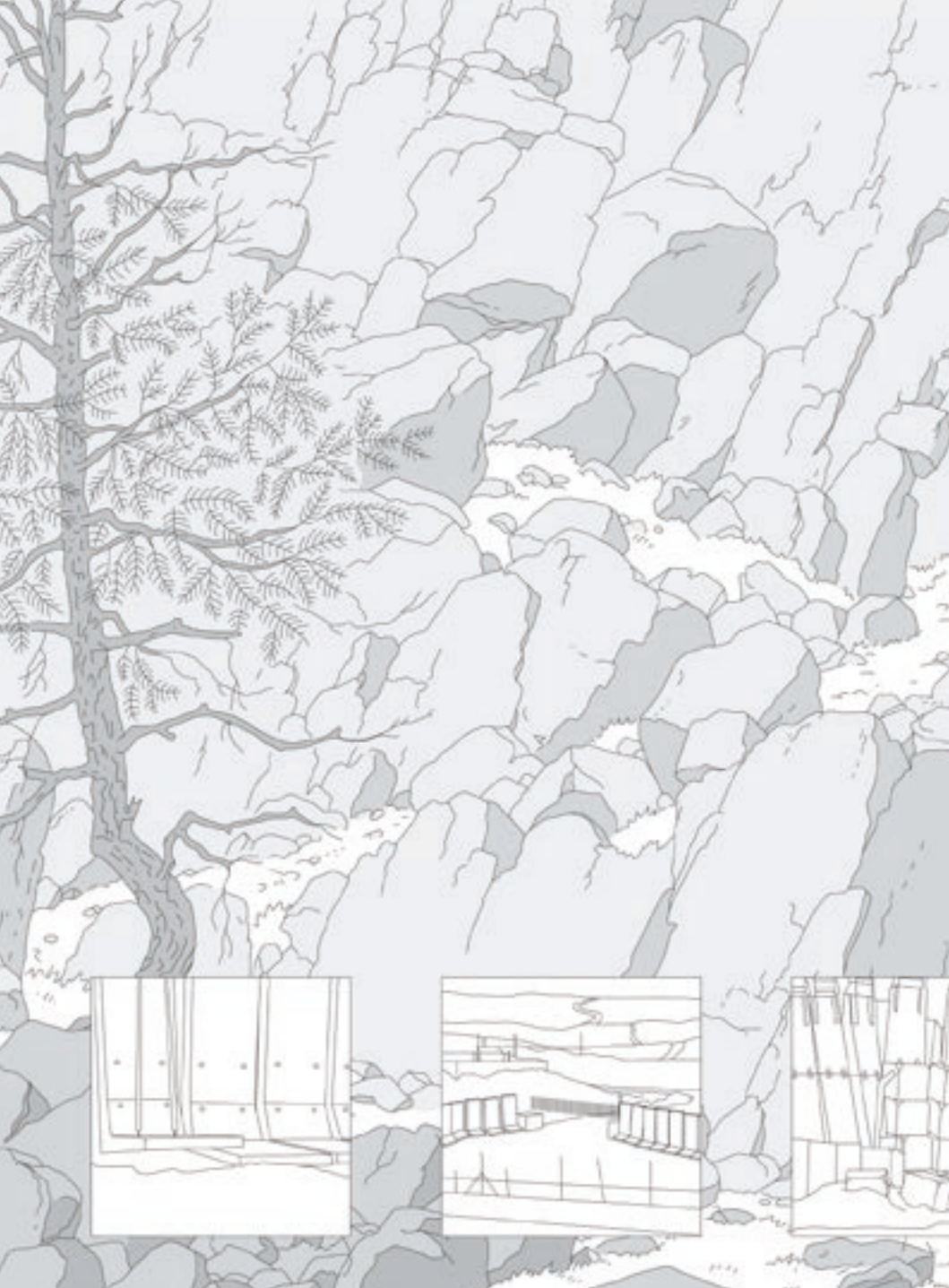
forte contre les islamistes, alors que s'annoncent en outre les élections législatives de 2006.

Un tel laxisme ne fera qu'aggraver la situation. Nos relations avec les donateurs d'aide occidentaux vont s'en trouver affectées, tout comme notre commerce extérieur et l'investissement étranger dans le pays. Nos rapports avec les pays voisins pourraient même se rafraîchir, car personne n'aime voir le terrorisme fondamentaliste à l'œuvre à côté de chez soi. Notre rôle au sein de l'Association sud-asiatique pour la coopération régionale (SAARC) et de la Coopération économique entre le Bangladesh, l'Inde, le Myanmar, le Sri Lanka et la Thaïlande (BIMSTEC) pourrait lui aussi être menacé. On peut également douter que les membres de l'Association des nations du Sud-Est asiatique (ASEAN) apprécient notre clémence envers les intégristes.

L'ÉTUDIANT D'UNE MADRASA EST PERMÉABLE AU FANATISME

Nul doute que la lutte contre les partis religieux n'est pas une mince affaire. Certes, la majorité des Bangladais a adopté un comportement laïc, mais tous ceux qui sortent des madrasas jouissent d'un grand respect de la part de la population. L'agent de police lambda y regardera à deux fois avant de traiter un peu brutalement un étudiant ou une personne liée à une institution religieuse. D'ailleurs, tout jeune musulman débute son éducation par l'enseignement coranique, avec des rumeurs très respectueux des *moulvi*









3) – CONSIGNES À SUIVRE EN CAS DE MISE D'ÉVACUATION :

Une évacuation est une hypothèse extrêmement improbable. Si certaines mesures d'évacuation devaient cependant, par mesure de précaution, être décidées, elles seraient précédées d'une mise à l'abri à domicile de quelques heures pour permettre aux familles de se regrouper. Il vous serait demandé, dans un premier temps, d'appliquer les consignes énoncées précédemment. Puis, après l'annonce de l'évacuation vous devriez prendre les dispositions suivantes :

PRÉPARATION

Il vous serait demandé :

- De rassembler dans un sac plastique bien fermé :

- . vêtements;
- . chaussures;
- . affaires de toilette;
- . affaires de nuit.



- De vous munir de vos papiers :

- . livret de famille ;
- . carte d'identité;
- . argent liquide;
- . chèques.



© Denis Briand
Editions (E) Les Rencontres Culturelles, Montreux
www.lesrencontresculturelles.ch

Avril 2010

STOP
THE
BOMBS



09/10/18 12:39:09
CNP
08/10/18 21:02:47

Livre de

signes et de symboles

Sobres et minces, souvent de petites dimensions, les publications de Denis Briand sont faites de retenue. De par cette discrétion, elles revendiquent une inscription sans compromis dans la culture de l'écrit – au fondement même de l'histoire du « livre d'artiste » et aux antipodes de la bibliophilie. Les papiers utilisés sont mats et ordinaires ; l'impression est soignée, mais simple. Les exemplaires, non numérotés, restent peu onéreux. En regard des modes conventionnels de présentation de l'art qui entretiennent une conception fétichiste de l'œuvre¹ liée aux lois du marché, de tels « petits livres² » se présentent comme les emblèmes d'une alternative utopique, sise sur la reproductibilité. Fondés sur l'appropriation critique de la forme banale du livre intrinsèquement liée à certains modes de circulation, ils signent un espace de résistance, de par leur économie même.

Comme les pionniers du « livre d'artiste » (Edward Ruscha fut maquettiste pour la publicité, Dieter Roth fut typographe), Denis Briand se montre fasciné par ce

¹ Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, Chatou, éditions de la transparence, 2010, p. 19.

² Anne Mœglin-Delcroix, « "Petits livres" et autres petites publications » [2000], in *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le Mot et le reste, « Formes », 2006, p. 246 à 285.

qui relève de l'imprimerie et des modes de diffusion de masse. À plusieurs reprises, il a élaboré des affiches. Il a créé des papiers peints, des cartes postales et réalisé des impressions laser sur papier toilette. Un large éventail de productions, réparti sur de nombreuses années, témoigne de son attrait pour les formes multiples de l'imprimé. Ses réflexions théoriques se sont également volontiers tournées vers ce sujet³.

Dans le genre du « livre d'artiste », la discrétion du contenant n'est pas sans servir le sentiment d'une prépondérance du contenu. Elle assoie l'idée que l'ouvrage n'est pas *in fine* destiné à la contemplation, mais à l'analyse et qu'un primat est accordé à la signifiante. Une bonne part de l'histoire du livre se confond de fait avec celle de la liberté de pensée et des progrès de l'esprit d'examen : ne pas s'écarter de la sobriété de la culture de l'écrit, c'est donc revendiquer une vocation au questionnement critique et intellectuel.

Denis Briand a rarement produit des livres à partir de rien. Le plus souvent, il a repris et détourné des imprimés préexistants : *Le Cours de Linguistique générale*, des cartes extraites de la presse locale ou nationale, des tickets de stationnement, un graffiti, un livret de consignes de sécurité, etc. Il a emprunté des dispositifs sémiotiques qui étaient déjà là, en les modifiant afin de les interroger et de leur conférer de nouveaux enjeux critiques. L'appropriation, associée à des transformations (même ténues), induit des mises en perspective inédites, intrinsèquement favorables à l'ironie.

Dans *Le Plan particulier d'intervention. P.P.I*⁴ (2011), le livret stipulant les mesures de sécurité à prendre en cas d'accident aux alentours de la Centrale des Monts d'Arrée est quasiment repris à l'identique. Se trouvent seulement occultés l'origine industrielle des sinistres envisagés et les toponymes des centres d'accueil disponibles. Mais le simple déplacement du texte, d'un carnet de consignes d'urgence à un livre d'artiste déclenche une appréhension bien différente : l'écrit se trouve scruté en

³ Voir Denis Briand, « Graphisme et photo-montage. Au temps des théories modernistes et de la production industrielle », in Martine Dancer-Mourès & Danièle Méaux dir., *Les Photographes et la commande industrielle. Autour des éditions Paul-Martial*, Saint-Étienne, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole, 2014, p. 164 à 175.

⁴ Denis Briand, *Le Plan particulier d'intervention. P.P.I*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2011.

tant que tel et passe de la transparence attendue à une certaine opacité. Dès lors, paraissent s'entrechoquer des formules à visée rassurante – il est conseillé « d'éviter toute panique », de « rester chez soi » par « mesure simple de protection » – et des indications qui semblent tirées de films-catastrophes – il faut écouter « les haut-parleurs montés sur les véhicules des sapeurs-pompiers », rassembler des effets de première nécessité dans un sac en plastique en prévision d'une évacuation. Derrière les locutions sécurisantes, les mots pointent des situations que chaque lecteur avait jusqu'alors plus ou moins rejetées du champ des possibles. Cet écart engendre une ironie d'autant plus palpable que l'ensemble est rédigé dans une langue technique qui confine à la caricature : il est question de « faire mouvement » vers des « centres d'accueil » ; reviennent les termes de « périmètre », de « domicile », de « plan », d'« évacuation » : le lexique militaire n'est pas loin.

Si le changement de situation de communication, associé à des modifications ténues, se fait puissance d'« étrangeté »⁵, les transformations sont tellement minces que le lecteur prend conscience d'une forme d'augmentation de son seuil d'attention. Il sent pour ainsi dire croître en lui sa vigilance intellectuelle, et cette sensation intérieure – accompagnée d'un sentiment de connivence avec l'auteur – est source de satisfaction. Le livre se fait exercice d'attention aux détails minuscules, école de perception subtile, cette acuité paraissant transposable à d'autres objets⁶. Le lecteur peut ainsi guetter les seuils où il parvient à discerner certains éléments ténus. Il tend à prolonger la lecture afin de laisser ainsi monter des nuances à son attention.

⁵ Carlo Ginzburg, « L'étrangeté. Préhistoire d'un procédé littéraire », in *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, 2001, p. 15-18.

⁶ Thierry Davila, *De l'inframine. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du Regard, 2010.

L'arbitraire des signes

Les livres d'artiste de Denis Briand se font littéralement instruments matériels de pensée ; ils sont faits de reprises de dispositifs de symboles et de signaux, inclinant le

lecteur à une réflexion de type sémiotique. En 2002, après des études menées dans le champ des arts plastiques, Denis Briand soutient une thèse en sciences du langage, intitulée « Joyeux tropiques: pour un gai savoir-faire: apports de la linguistique structurale à une approche interdisciplinaire des arts plastiques », sous la direction de Jacques Laisis. Cette recherche a indubitablement nourri (et s'est nourrie de) ses travaux artistiques – où les signes, empruntés à des champs diversifiés, font retour. La série *Borders* (2005), constituée d'images transférées à chaud sur des toiles tendues sur châssis, reprend par exemple l'apparence des panneaux signalant les frontières. *A LAST SLATA ATSAAL. Petit atlas des irritations du monde*⁷ exploite et détourne les conventions cartographiques. Une carte de vœux, réalisée par Denis Briand en 2011, montrait en gros plan, en légère contre-plongée, un panneau indicateur rouillé dont la structure permettait de pointer trois directions. Tandis que l'une des flèches, tournée vers la gauche, renvoyait à l'année 2011 qui venait de s'écouler, les deux autres – encore vierges – semblait à l'opposé proposer ironiquement une alternative, au moment du réveillon. 2012 était certes envisageable, mais non sur le mode du sens obligatoire... S'extraire de la suite irréversible des ans paraissait presque possible – une utopie se trouvait ainsi esquissée à peu de frais.

Chez Denis Briand, constamment revient le travail avec (et sur) les symboles – ceux des bandes dessinées, des manuels, des catalogues de vente ou des statistiques bancaires... Remplois et variations conduisent à une réflexion subtile sur l'usage des signes linguistiques ou visuels. Le 4 avril 2014, au sein du campus Villejean à Rennes, Denis Briand propose par exemple une « cartographie aléatoire », intervenant sur la peinture écaillée d'un garde-corps situé en hauteur, où il appose huit gommettes autocollantes. Ces points vermillon qui ressemblent à ceux qui indiquent la place des agglomérations sur les plans de diverses natures suffisent à transformer la tâche accidentée en une carte. Ce geste tenu

⁷ Denis Briand,
A LAST SLATA ATSAAL. Petit atlas des irritations du monde, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2007.

(l'adjonction des gommettes), métamorphosant le motif initial, véhicule toute une prise de conscience sémiotique. Reviennent à l'esprit les thèses développées dans *La Structure absente*⁸ par Umberto Eco qui montrait qu'à la différence du langage, les images ne s'appuient pas sur un lexique préexistant et que, si les formes visuelles peuvent se trouver plus ou moins soumises à des conventions, elles puisent toujours leur capacité à évoquer un objet déterminé de l'ensemble organique au sein duquel elles sont insérées.

Au *Cours de Linguistique générale*, Denis Briand a consacré trois livres qui sont à la fois espaces de jeu et hommages au père de la linguistique structurale.

Dans *C. l. g. , F. de S.*⁹, réalisé en 2001, le texte est absent et les schémas sont reproduits en noir sur la page blanche, à l'emplacement qu'ils occupent dans les cours ; privés de leur contexte, mais renvoyant à des notions plus ou moins connues du lecteur, ils se font énigmes à résoudre – l'ouvrage se muant en cahier d'exercice pour apprenti linguiste, invité à faire travailler sa mémoire pour ressusciter la pensée du maître. La prérogative traditionnellement attribuée aux mots est renversée, puisque c'est dès lors aux images de supporter le raisonnement ; la puissance conceptuelle du graphisme se trouve ainsi mise à l'honneur.

Dans *Qu'allions-nous faire de ces matériaux ?*¹⁰, les schémas sont reproduits en blanc dans des pavés noirs de tailles variables ; pareils à des dessins faits à la craie sur un tableau sombre, les croquis sont légendés d'une phrase extraite de la page où ils figuraient initialement. Au lecteur donc de rétablir le lien manquant, de restituer une cohérence dans ce qui se présente comme une sorte de puzzle troué. La mémoire du texte, telle qu'elle existe dans l'esprit du lecteur, se trouve, là encore mise à l'épreuve, comme en un jeu.

⁸ Umberto Eco,
La Structure absente.
Introduction à la
recherche en sémiotique
[1968], Paris, Mercure de
France, 1972.

⁹ Denis Briand,
C. l. g. , F. de S., Rennes,
autoédition, 2001.

¹⁰ Denis Briand,
Qu'allions-nous faire de
ces matériaux ?, Rennes,
autoédition, 2002.

Le titre même de *Céelgé*¹¹ fonctionne comme une devinette, puisque son sens ne s'impose pas de prime abord, tiré qu'il est des sonorités des initiales des mots du titre des cours de Saussure ; il s'agit de la transposition graphique de la prononciation de l'acronyme : pour comprendre, il faut donc aller des lettres au son pour retourner à d'autres lettres : l'exercice est quelque peu retors. Les schémas du *Cours de Linguistique générale* figurent en couleur sur les pages de cet ouvrage. L'émancipation des dessins par rapport au texte semble s'accroître – une propriété nouvelle se trouvant introduite, avec la couleur. Il y a eu ajout d'un « trait discret », comme on le dit en linguistique, à savoir d'une unité segmentable (qui peut avoir valeur sémantique ou non, être de « première » ou de « seconde articulation » selon la terminologie d'André Martinet). Le livre se fait ainsi terrain d'expérimentation sémiotique. Dans le même temps, l'adjonction de la couleur rapproche les schémas de la peinture, inclinant peut-être le lecteur à projeter dans les images non plus des correspondances établies par convention, mais des relations de type analogique... Certains motifs s'émancipent d'ailleurs de leurs contours nets pour adopter l'imprécision de sujets peints à la main.

C'est également sous l'égide de Saussure que se développe le goût de Denis Briand pour les anagrammes. Ceux-ci constituent des divertissements très anciens, fondés sur des exercices combinatoires. À côté de ses travaux sur les langues indo-européennes et sur la linguistique générale, Saussure a développé entre 1905 et 1909 des recherches sur les anagrammes qui tirent leur origine de l'étude des vers saturniens, mais se sont rapidement élargies à d'autres formes poétiques. Il s'agit pour lui de découvrir les « mots sous les mots¹² » et d'accéder à un sens caché, dissimulé dans la linéarité de la chaîne signifiante qu'il s'agit de déconstruire.

Denis Briand n'a pu que se montrer passionné par un tel objectif – dont on peut dire qu'il sous-tend symboliquement une bonne part de ses livres. Sa fascination pour

¹¹ Denis Briand, *Céelgé*, Rennes, autoédition, 2008.

¹² Michel Arrivé, « L'anagramme au sens saussurien », *Linx* n° 60, 2009, consulté le 29 décembre 2019 : <http://journals.openedition.org/linx/671>.

¹³ Denis Briand,
« *nier des peut-être* »,
Rennes, autoédition,
2003.

¹⁴ Denis Briand,
« *reste de peinture,
les anagrammes* ». Cahier
de traduction, Rennes,
autoédition, 2006.

¹⁵ Denis Briand,
*Géographe inscrit**.
02.04.2015 - 16.11.2015,
Rennes, Éditions Incertain
Sens, 2018.

les « jeux littéraux » ne se dément pas au fil du temps. « *nier des peut-être*¹³ » réunit les quatre-vingt-dix-neuf anagrammes de l'expression « reste de peinture », rassemblées pendant près d'une quinzaine d'années. *Cahier de traduction « reste de peinture, les anagrammes*¹⁴ » paraît en 2006 ; il s'agit là d'une gageure, puisque l'anagramme – qui dépend de la structure propre à chaque langue – semble devoir résister à la traduction. A *LAST SLATA ATSA* est constitué de la combinaison de trois termes, dont chacun constitue une anagramme d'« atlas ». Enfin *Géographe inscrit**¹⁵ est l'anagramme de « CHP Saint-Grégoire » où Denis Briand a été soigné en 2018. Par-delà le goût de la combinatoire littérale, la récurrence des anagrammes trahit une fascination pour la variété des itinéraires de la signification.

Le souci du monde

Les livres d'artiste de Denis Briand ne se cantonnent pas à des jeux auto-référentiels ou à des questionnements sémiotiques ; derrière la déconstruction des signes, les fonctionnements du monde se présentent comme la pierre de touche de la plupart de ces travaux : les guerres, les violences, les dominations politiques et les choix économiques opérés tout au long du XX^e siècle sont au cœur de ses préoccupations. La position qu'il adopte en témoigne. Denis Briand se présente en effet d'abord comme un lecteur : lecteur de cartes, de journaux, de manuels scolaires ou encore de carnets de consignes... autant de « textes » informatifs, révélateurs des fonctionnements sociaux. Il ne crée pas à partir de rien, depuis une situation d'extériorité : son art (au sens étymologique du terme) s'inscrit à l'intérieur même des engrenages de la communication sociale – où il se présente alternativement en récepteur et en émetteur. Pour le dire autrement, il se fait passeur de messages qu'il macère d'abord, avant de les reprendre afin de provoquer leur réexamen, en inflé-

chissant leurs enjeux et en faisant gripper leurs significations, à des fins critiques. La communication se trouve même parfois relancée, lorsque l'auteur laisse dans ses livres des espaces à compléter par les lecteurs, comme dans le *Cahier de traduction*.

Le souci du monde se manifeste à l'évidence dans *U. h. d. l. v. Une histoire de la violence*¹⁶ (2003) qui rassemble des reproductions d'images de heurts et de conflits, diffusées dans la presse ou à la télévision ; exemptes de légendes, coupées de leur contexte, ces vues signent la brutalité de la société contemporaine. Publié en 2006, puis en 2011, *Le Plan particulier d'intervention. P.P.I* pointe quant à lui la menace, invisible mais efficace, que représentent les installations nucléaires, toutes proches. Dans une même perspective, *V. L. D. D. P.*¹⁷ signe la volonté de garder la mémoire des luttes sociales qui ont agité la France depuis la fin des années soixante. L'inscription anagrammatique « Vive la dictariat du prolétariat » orne depuis de nombreuses années le mur du bâtiment B de l'Université Rennes 2. Cette inscription insolite, qui a accompagné le quotidien des étudiants, faisait même figure d'emblème de l'université et de son intense participation aux conflits qui ont ponctué le pays au fil du dernier quart de siècle. Comme si cette histoire risquait de s'éteindre avec l'effacement progressif du tag, Denis Briand l'a redessiné d'après une photographie réalisée en 2003 (mise en ligne sur wikipédia). Les pages pliées en accordéon reprennent les modules de béton sur lesquels les lettres étaient peintes. *V. L. D. D. P.* se fait ainsi célébration d'une tradition contestataire qu'il s'agit de conserver.

Plus que tout autre ouvrage, *A LAST SLATA ATSA* signe l'intérêt de Denis Briand pour les conflits politiques qui bouleversent le monde contemporain. Dans un article de 2013, il exprime son attrait pour les atlas et ce qu'ils révèlent : « Exploration et conquête, expansion et acculturation sont les ressorts déterminants de tout projet d'établissement de cartes et de tout tracé du monde

¹⁶ Denis Briand, *U. h. d. l. v. Une histoire de la violence*, Rennes, autoédition, 2003.

¹⁷ Denis Briand, *V. L. D. D. P.*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2010.

¹⁸ Denis Briand, « Cartographies et atlas : le livre d'artiste entre fiction et projet critique », in *Le Livre d'artiste : quels projets pour l'art ?*, Rennes, Éditions Incertain Sens, Coll. « Grise », 2013, p. 227.

connu¹⁸», note-t-il alors. Et de recenser un certain nombre d'« atlas d'artistes » qui – de *Map to not indicate* du groupe Art & Langage (1967), en passant par *La Conquête de l'espace : atlas à l'usage des artistes et des militaires* de Marcel Broodthaers (1975) pour aller jusqu'à *An Atlas of Radical Cartography* (2008) s'attellent à une remise en question radicale des codes et des présupposés idéologiques qui président à ce mode de figuration. A *LAST SLATA ATSAAL* s'inscrit dans cette filiation.

L'ouvrage de 30,5 × 20 cm rassemble vingt-huit cartes géographiques, empruntées à cinq grands quotidiens français et présentées selon la chronologie de leur parution. À la fin du livre, la source de chaque carte est précisément indiquée, de sorte qu'il est possible de retrouver le document initial et d'évaluer les écarts introduits. Systématiquement, toponymes et chiffres ont été supprimés. Les dessins des frontières ainsi que certaines structures graphiques ont été conservés ; mais alors que les cartes étaient initialement en noir et blanc, elles ont été revêtues de couleurs saturées, à partir d'un nuancier tiré d'un atlas de géographie des années 1930¹⁹ qui figure en fin d'ouvrage. Mais il se présente là exempt de toute légende, de sorte qu'aucune valeur sémantique n'est attribuée aux tonalités retenues. Le lecteur a été attiré dans une impasse et l'apparente rigueur du protocole d'élaboration des cartes (telle qu'elle se trouve affichée à la fin du livre) rend plus criant encore l'arbitraire des attributions chromatiques. Au sein des cartes elles-mêmes, prévaut le contraste de couleurs, les tonalités vives du nuancier tranchant avec la noirceur des réalités évoquées. Par ailleurs, les symboliques ordinaires sont déjouées : la mer est jaune, mauve, brune... mais jamais bleue. D'une carte à l'autre, un même pays apparaît à des échelles différentes. Un certain nombre de signaux (flèches, étoiles, figures représentant des avions, des bombes, des tanks ou des bateaux militaires) ont été conservés, à l'emplacement où ils étaient, et colorisés. Ils se trouvent repris, au milieu du livre, sur une double page dépliant qui semble davantage

¹⁹ F. Schrader et L. Gallouédec, *Atlas classique de géographie ancienne et moderne, dressé conformément aux programmes officiels de 1931 à l'usage de l'enseignement secondaire*, tome 2 : Géographie moderne, Paris, Hachette, sans date.

sonner comme une invitation à participer à un jeu vidéo²⁰ que comme une grille d'explication.

Face à ces représentations muettes et bariolées, le regard du lecteur est contraint à errer. Le jeu référentiel – qui sous-tend l'appréhension habituelle des cartes – se trouve, pour bonne part, menacé de suspension. Les pages de l'atlas se font presque peintures. Des œuvres de grands formats, faites à l'acrylique et à l'encre sur carton, présentant les mêmes cartes, furent d'ailleurs réalisées par Denis Briand et accrochées au collège de Montauban en 2005, puis en 2008-2009 au musée des Beaux-Arts de Voronej en Russie. A *LAST SLATA ATSA*L conduit en tout cas à s'interroger sur l'économie visuelle des représentations qu'il renferme.

Une fois transfigurées, les cartes se font mises à l'épreuve du savoir géographique de chacun²¹. Tentant de mobiliser les capacités acquises au fil de ses apprentissages scolaires, le lecteur s'essaie à reconnaître les territoires. À la fois familières et étrangères, les cartes de l'*Atlas* sollicitent une mémoire géographique qu'elle déroute dans le même temps. Le lecteur part à la découverte d'un sens caché, comme s'il était devant une anagramme. Cette cartographie fictive amène à prendre conscience du peu de crédit qui doit être accordé aux schémas cartographiques qui apparaissent dans les médias, représentations arbitraires et édulcorantes, tramées d'idéologie. Loin de toute référence à la réalité des souffrances et des combats, ces figurations véhiculent des visions rationalisées et aseptisées.

Sur les cartes de l'*Atlas* se trouvent répertoriés les emplacements stratégiques, les mouvements des forces armées, les lieux d'affrontements : la nature militaire des représentations est manifeste. Les choix opérés par Denis Briand concernent des foyers de conflits longs et complexes qui se situent au Kosovo, au Liban et dans la Bande de Gaza, en Somalie, en Afghanistan, au Darfour ou en Colombie... soit en des territoires lointains où les Occidentaux exportent des armes, possèdent parfois

²⁰ Leszek Brogowski, *Éditer l'art. Le livre d'artiste et l'histoire du livre*, op. cit., p. 291-299.

²¹ Laurence Corbel, compte rendu, *Nouvelle revue d'esthétique* n°3 : « Traduire, interpréter », 2009, p. 155-156.

des intérêts économiques, dans certains cas même des soldats – mais qui n'apparaissent, à la télévision ou dans les quotidiens, que sous une forme « neutralisée » (au sens où elle a perdu toute efficacité). L'*Atlas* attire l'attention sur la persistance de ces violences, souvent entretenues pas les Occidentaux, derrière l'apparence des cartes. Sur les volets repliés de la double-page centrale, un écrit inspiré de la philosophie arabe du Moyen Âge (signé J. S.) peut, dans une certaine mesure, fournir une clef de lecture de l'entreprise. Il relate les états d'âme d'un géographe antique doutant de la véracité des cartes qui ne font, selon lui, que répercuter « les démangeaisons, les irritations, les congestions de la *mamlaka* [que l'on peut traduire par royaume]. »

Les livres d'artiste de Denis Briand sont des objets ténus, faits d'économie et de retenue. Sans pour autant délaisser le sensible, ils sollicitent l'intelligence et la réflexion. Faits de reprises et de détournements, ils participent d'un esprit de dialogue infini et de liberté d'examen qui est au cœur de la culture du livre, telle que l'évoque Borges. Politiques, ils relèvent aussi d'une certaine éthique de l'art, engagé dans la vie contemporaine. À l'instar des anagrammes finalement, ils sont appel à la déconstruction et à la pensée critique.

Géographe

inscrit

¹ Denis Briand,
Géographe inscrit,
Rennes, Éditions Incertain
Sens, Fonds régional d'art
contemporain Bretagne,
2018.

² Denis Briand,
*Rapport de synthèse
en vue de l'habilitation à
diriger des recherches*,
Rennes, 2011, p. 63.

*Géographe inscrit*¹ se situe à la croisée de lieux, de temporalités, de déplacements et d'échanges tant du domaine privé que du domaine public. Ce livre d'artiste convoque des « géographies muettes² » qui, tout en jouant d'habiles mises à distance, se déploient dans les interstices et points de résistance d'un poste frontière spécifique.

Cet ouvrage prend la forme d'un carnet dans lequel des tickets de stationnement, en fac-similés, sont reproduits. Leurs originaux ont été collectés durant une période précise, du 2 avril au 16 novembre 2015, durée pendant laquelle l'auteur fut dans l'obligation de fréquenter régulièrement un lieu de soins médicaux, le Centre hospitalier de Saint-Grégoire situé dans la périphérie de Rennes. Sur ces tickets, horodatés, sont imprimés le lieu en question, la date et l'heure d'arrivée et de départ, à la seconde près. Ces tickets, documents attestant d'un droit, spécialement un droit à un service ou un droit d'entrée, s'ils sont reproduits fidèlement dans leur taille et leur forme, subissent une modification répétée, quoique distincte pour chacune des pages de l'ouvrage ; cet ajout se focalise sur l'un des symboles qui figurent ordinairement sur ce type de ticket : une flèche qui en indique le sens d'introduction.

La surface décrite par les contours de chacune de ces flèches est investie, à chaque page, d'une teinte différente. Cette mise en couleur, élaborée par l'auteur, prend ses sources dans un nuancier présenté, en deux parties, au début et à la fin de l'ouvrage. Ces nuances ont été créées à partir d'une sélection de soixante teintes, autant que de tickets, provenant de nombreux échanges quotidiens de photographies de l'artiste avec sa sœur. À distance et par téléphone mobile, Denis Briand adresse des photos de vues de ciels qu'il a prises au cours de ses déplacements ou à son domicile à sa sœur, laquelle, à son tour, lui renvoie des photos de fleurs, celles de son jardin. Par un logiciel informatique de traitement d'images, tel le biologiste à l'aide d'une pipette et de façon clinique, une teinte est prélevée dans une sélection de ces photographies échangées. Denis Briand singularise, par la couleur, ce motif de la flèche. Ces tickets, traces du commerce entre un service à but lucratif et son usager, sont modifiés, augmentés de cette donnée supplémentaire picturale qui leur est étrangère. Ces objets détournés mettent en congruence d'intimes et sensibles points de vue sur le monde avec un document attestant du paiement d'un droit de passage d'une entreprise privée.

Les déplacements à l'œuvre dans *Géographe inscrit* ne se cloisonnent pas à ces minimalistes pans de couleurs et s'exercent également en son titre, *Géographe inscrit*. Ce titre est l'anagramme parfaite de « CHP Saint-Grégoire », dénomination du centre hospitalier fréquenté durant ces huit mois. Denis Briand, par ce bouleversement de l'ordre des choses qui lui est familier, procède aux glissements d'une expérience locale, privée, autobiographique, celle du Centre hospitalier, à une autre dimension, celle de l'expérience du monde, de l'universel, celle du géographe. « Inscrit » : ce mot désigne, d'une part, le verbe d'action par lequel le *Géographe inscrit*, c'est-à-dire réalise une inscription, écrit, note et trace et est l'auteur de cette action d'inscription. D'autre part, ce mot « inscrit » en désigne également l'adjectif et le substantif : le géographe s'inscrit, et se

constitue en l'objet même de cette inscription dans un ensemble préexistant qui l'excède. Il est à la fois l'auteur, sujet du verbe d'action et l'objet même de cette inscription. Le géographe agit et, conjointement, prend place dans un ensemble avec lequel il entre en relation. S'inscrivant dans un ensemble qui s'impose à lui et en conditionne les actions, il en modifie les arrangements et se dégage, par cela-même, des contingences sur lesquelles il s'appuie et au sein desquelles il s'emploie à prendre place. Génératrice de sens inédit et chère à Denis Briand, l'anagramme peut être comprise comme un procédé qui, à partir de données précises et par une manipulation pratique simple, consiste à changer l'ordre des lettres et, par cette extension plastique que lui octroie l'artiste, à changer l'ordre des choses. *Géographe inscrit* participe de ce procédé et ceci, bien au-delà de son titre. Faire de l'autre à partir du même, introduire de la diversité à partir d'une donnée préalablement fixée est une opération récurrente dans l'œuvre de Denis Briand³. L'intitulé de ce carnet, *Géographe inscrit*, s'adosse, par le biais d'une anagramme parfaite, à la dénomination précise d'un site, identifié à la fois par sa localisation géographique (Saint-Grégoire) et également par la fonction qu'il occupe (CHP). La transposition opérée par le procédé utilisé place ce carnet sous le signe, non plus d'un lieu et de ses usages sociétaux communément admis, mais d'un espace résolument plus vaste, celui de la terre qui nous porte. L'artiste, détournant cet anodin ticket de parking – figure légère d'une histoire qui ne l'est pas – nous propose des flèches colorées, comme autant de directions à prendre vers d'autres lieux par un usager devenant, par la dénomination et les dérivations qu'il met ainsi en place, géographe du ciel et de la Terre. Les morceaux de terre et de ciel qu'elles désignent, s'ils s'effacent derrière les nuances qui les traduisent, n'en demeurent pas moins présents.

Par cette opération de mise en couleur des tickets de stationnement, Denis Briand fait disparaître tout repère iconique, tout élément anecdotique. Si le prélèvement des

³ Voir Denis Briand, *Reste de peinture, les anagrammes*, 99 anagrammes, 1989-2003, typographie, support et dimensions variables.

teintes retenues se fait en prise directe avec ces fragments du monde naturel alentour, toute identification est gommée au profit d'un échantillonnage de couleurs au cœur de ces flèches, signalétiques banales. Cette mainmise sur toute reconnaissance possible, cette neutralisation des données extraites de la réalité sur laquelle s'appuie néanmoins fermement ce travail pictural, est une opération plastique récurrente chez Denis Briand et vient rejoindre une autre de ses œuvres: *A LAST SLATA ATSA*⁴ livre d'artiste produit en 2007 à propos duquel s'exprime Denis Briand :

Les cartes de l'atlas sont redessinées à l'identique et recolorées selon un nuancier fondé sur les couleurs dominantes d'un atlas de géographie de Schrader et Gallouédec des années trente, mais à l'inverse des cartes d'origine, toutes les mentions textuelles sont supprimées et particulièrement les noms des lieux et des pays.[...]

Géographies « muettes », les pages de l'atlas déclinent des compositions parfois à la limite de l'abstraction formelle, où l'absence des noms n'en rend pas moins pérnante leur invocation.⁵

L'exfiltration, pour reprendre un terme de conflits, de tous repères langagiers de *A LAST SLATA ATSA* – si elle confine à l'abstraction tout en préservant un lien de l'ordre de l'invocation – est poussée à son paroxysme dans *Géographe inscrit* où cette persistance du lien avec les référents est ténue. La masse d'informations délivrées par le corpus de photographies initialement constitué disparaît, évincée au profit d'une surface minimale monochrome traduite numériquement. Cette double mise en retrait volontaire, à la fois des deux auteurs de ces photographies, l'artiste et sa sœur, et des pouvoirs de représentation et d'identification de l'image, est symptomatique d'une relation singulière à l'image qui occulte autant qu'elle convoque toutes les images possibles. Générant une tension entre disparition et évocation de ce qui est évacué, les échantillons de couleur dans l'œuvre de

⁴ Denis Briand, *A LAST SLATA ATSA*, *petit atlas des irritations du monde*, livre d'artiste, Éditions Incertain Sens, Rennes, décembre 2007.

⁵ Briand, *Rapport de synthèse [...] op. cit.*, p.95-96 et p. 63.

Denis Briand sont en lien avec toutes les représentations possibles. Ce parti pris plastique qui consiste à vider l'image de toute possibilité de reconnaissance et d'identification rejoint la position d'un autre artiste, cher à Denis Briand, Édouard Levé et son œuvre intitulée *Quotidien*⁶, à propos de laquelle Denis Briand écrit :

Pour Levé, cette façon de neutraliser les signes de reconnaissance correspond à un procédé soustractif qui, au lieu d'affaiblir la signification, produit au contraire selon lui « une prolifération de sens ».⁷

⁶ Édouard Levé, série *Quotidien*, 2003, Photographies couleur, 70 × 70 cm.

⁷ Interview d'Édouard Levé par lui-même », dans *Reconstitutions*, Paris, Phileas Fogg, 2003 cité par Denis Briand dans « Un retrait de l'auteur, Édouard Levé entre photographie et littérature », dans *L'autorité en littérature*, dir. Emmanuel Bouju, Rennes, PUR, Coll. « Interférences », 2010, p. 473-486.

⁸ Denis Briand, *Un seul point faible : le bureau de douane lui-même... Allons-y !*, affiche, 65 × 50 cm. Éditions Les Rencontres Culturelles, galerie Le temps d'une empreinte, Montreux, Suisse, mars 2010.

⁹ Briand, *Rapport de synthèse [...] op. cit.*, p. 105-106.

¹⁰ *Ibid.*, p. 63.

Ce procédé soustractif met en perspective *Géographe inscrit* avec une autre œuvre de Denis Briand, *Un seul point faible : le bureau de douane lui-même... Allons-y !*⁸ La question de la frontière et de son droit de passage, abordée dans *Géographe inscrit* via l'appareil de contrôle qu'est l'horodateur, est interrogée ici par le biais du poste de douane. Denis Briand s'exprime à propos de cette œuvre :

Évocation désopilante et iconoclaste d'un règlement radical des contraintes frontalières, [...] cette image apparaît comme une métaphore de « résistance » à l'encontre de toute coercition et [...] elle encourage à la traversée des obstacles et à l'action [...].⁹

D'apparence légère, en toute discrétion, affichant une certaine neutralité dans la mise à distance qu'ils manifestent, les moyens détournés employés par l'artiste pour évoquer la frontière, les combats, les « accrochages¹⁰ » – tels qu'il les nomme – et les violences qui s'y cristallisent, entretiennent des relations étroites avec le traitement de la zone-frontière de ce parking de Saint-Grégoire. Denis Briand écrit à propos de l'irreprésentable et de cette question de la frontière à laquelle il l'associe :

L'un des lieux contemporains privilégié d'échanges complexes, régulièrement soumis aux troubles et aux malentendus, me paraît être l'espace de la frontière. [...] Sur les cartes imprimées dans la presse, celles qui représentent des incidents de frontière sont récur-

rentes. Ces situations que l'on pourrait qualifier d'ac-crochages, laissent sur ces cartes des traces ténues d'un trauma dont les causes sont généralement déjà passées. [...] Cette pratique artistique aux prises avec des représentations d'événements violents [...] donne lieu à des travaux qui n'en portent que des indices et non les images traumatiques [...]."¹¹

¹¹ *Ibid.*, p. 98.

Indices et non images traumatiques, ce retrait en œuvre dans la partition chromatique que joue *Géographe inscrit* serait ainsi, non pas affaiblissement de la signification, mais tout au contraire, une ouverture caractérisée sur une prolifération de significations. Comme autant de brèches sous leurs allures de flèches, ouvertes vers l'étendue dynamique de toutes les perspectives possibles, ces symboles colorés convoquent et s'associent à ces images photographiques de la réalité tout en s'en détachant par le pouvoir que l'abstraction leur accorde. Denis Briand ponctionne la couleur dans l'épaisseur numérique de l'image et échantillonne ces aperçus préexistants du réel qui sont restitués sous forme de flèches, comme autant de métaphores possibles du *punctum* de Roland Barthes : « Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)¹² ». Et plus loin : « c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer¹³ ». La nature indicielle des images photographiques et des lieux d'expériences sensibles à la source de ce travail de la couleur laisse place à la flèche colorée comme – tel que l'exprime le philosophe Jacques Rancière dans son analyse du *studium* de Barthes – « présence sensible brute » et encore « [...] image conçue comme une parole qui se tait¹⁴ ». Cette prolifération de sens, générée par l'éventail chromatique dont l'image est mise en absence, révèle la relation spécifique d'un géographe aux espaces naturels qu'il traverse, et témoigne de son inscription au monde. Denis Briand modifie un transport – celui dont le point de départ est son domicile et le point d'arrivée, le lieu de soins – en trajet, tels que Tim Ingold les différencie dans son ouvrage *Une brève histoire de lignes*¹⁵. Le glissement opéré par le *Géographe inscrit* du transport

¹² Roland Barthes, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980, p. 49.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La fabrique, 2003, p. 19.

¹⁵ Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, traduit de l'anglais par Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013.

¹⁶ *Ibid.* p. 107.

¹⁷ *Ibid.* p. 105.

¹⁸ *Ibid.* p. 108.

au *trajet* nous indique que Denis Briand ne s'emploie pas à « traverser la surface [de la Terre] de points en points » mais à « se tisser un chemin *dans* le monde.¹⁶ » Ce cheminement réalisé par Denis Briand prend la forme d'un traitement de la couleur dont les origines s'enracinent dans un autre type de mouvance et de déplacements, celui d'aller et retour tissés avec sa sœur dont les échanges de photographies témoignent de ces « endroits qui nous nourrissent¹⁷ » comme autant de façons d'« habiter la terre¹⁸ ». Cette terre, telle que Denis Briand l'arpente dans *Géographe inscrit*, apparaît sous l'angle de zones de combats et de territoires à traverser et se situe à l'intersection de deux zones dont il convient de passer la barrière.

Qu'elle se présente sous la forme de textes, de données chiffrées, d'un ticket de stationnement, de représentations cartographiques, géopolitiques ou encore de vignettes de bande dessinée, la relation que l'artiste engage avec ce qui préexiste à son action artistique, est polymorphe et les opérations plastiques qu'elle convoque se déclinent sous des interventions diverses dont le champ lexical peut aisément être emprunté à celui de conflits en temps de guerre – évacuation, exfiltration, infiltration, camouflage, neutralisation, évacuation, accrochage – et viennent dessiner en creux des points névralgiques, tels que le passage et la frontière. *Géographe inscrit* n'échappe pas à ces préoccupations. Le lieu dans lequel cette œuvre prend ses marques se situe à une intersection entre une zone de stationnement, privée, et un espace de circulation, public. Entre ces deux espaces se situe une barrière qui se lève et s'abaisse en fonction de l'acquittement de ce droit de passage sous la surveillance d'une caméra. Les tickets collectés sont les traces de ces franchissements répétés. Hannah Arendt, dans son ouvrage *Condition de l'homme moderne*¹⁹, décrit notre modernité comme une construction mobile entre trois domaines : les domaines public, privé et le « domaine social » représentant les mondes du travail, de la technique et de l'économique. La philosophe précise :

¹⁹ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* [1958], Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1983.

[...] les plus grandes forces de la vie intime [...] mènent une vague existence d'ombre tant qu'elles ne sont pas transformées (arrachées au privé, désindividualisées pour ainsi dire) en objets dignes de paraître en public. [...] C'est la présence des autres, voyant ce que nous voyons, entendant ce que nous entendons, qui nous assure de la réalité du monde et de nous-mêmes.²⁰

²⁰ *Ibid.* p. 89-90.

Dans *Géographe inscrit*, ces trois domaines sont mis en tension et l'infiltration mesurée de données intimes parasitant le système dans lequel elle s'exerce, occasionne des porosités entre les territoires du public, du privé et du social. S'appropriant et détournant la fonction première de ces tickets en les menant du côté de l'intime – pour les faire de nouveau basculer du côté du public propre à l'œuvre – ce livre d'artiste s'empare des rouages d'un commerce socialement établi, celui d'une entreprise de stationnement, pour donner corps aux troubles occasionnés par « l'irreprésentable » et ainsi quitter, selon Hannah Arendt, « cette vague existence d'ombre ».

À cette façon d'habiter la Terre, à ces « géographies muettes » évoquées précédemment, viennent s'associer des indications spatio-temporelles lisibles dans la partie inférieure des tickets de stationnement. Offrant une transcription morcelée du temps, les durées qui s'y figent et s'y succèdent occasionnent le montage singulier d'une relation au monde dans un temps qui s'écoule par à-coups et dont le rythme et la cadence sont ponctués et enregistrés par un automate. Le récit éventuel d'une expérience humaine vécue est suspendu au profit des mécanismes d'un appareillage de contrôle. Si ces indices de dates, de lieux et de situations spécifiques sont visiblement égrenés dans *Géographe inscrit*, les morcellements de durées vécues s'affichent destitués de toute appréhension d'un événement ou d'un fait s'y rapportant. Une connexion peut de nouveau se faire avec l'œuvre d'Édouard Levé évoquée par Denis Briand à propos d'images de presse, témoins d'un temps qui passe au même titre qu'un banal ticket de stationnement :

Chaque jour des faits assurément nouveaux se présentent, mais les images de presse qui les illustrent se répètent et elles finissent par se confondre et définir un temps suspendu échappant à l'emprise du fugitif instant de l'événement.²¹

²¹ Denis Briand, « Un retrait de l'auteur, Édouard Levé entre photographie et littérature », dans E. Bouju dir., *L'Autorité en littérature*, op. cit., p. 477.

Ce temps suspendu l'est à double titre dans *Géographe inscrit* : par le traitement de l'image mais aussi par cet affichage du temps qui ne vaut que par lui-même, déconnecté de toute visibilité affichée d'un événement particulier afin que ne persiste qu'une posture, celle d'une mise à distance dont la forme – plages de couleurs associés à des fragments de temps par le biais d'un automate de contrôle situé à une zone frontière – fait figure de résistance. Denis Briand, à propos de la primauté du concept dans l'œuvre de Mel Bochner, cite Hubert Besacier : « ce que l'on désigne par "conceptuel" apparaît comme une matérialisation de l'insaisissable » et est un « modèle d'activité mentale déployée dans les interstices, entre les mots et les objets²² ». Denis Briand précise : « Dans ce contexte l'œuvre devient une approche du réel concentrée sur ses points de résistances²³ ».

²² Hubert Besacier, « À propos de peinture », in Mel Bochner, *Measurements: Works From The 1960's/1990's*, catalogue, Éditions Fond régional d'art contemporain de Bourgogne, 2002, p. 10, in Denis Briand, op. cit., p. 41.

²³ Briand, *Rapport de synthèse [...] op. cit.*, p. 477.

L'œuvre de Denis Briand, *Géographe inscrit*, via le point de cristallisation d'une barrière à péage automatique et du comptage de temps qu'elle opère, joue de cet insaisissable, tout en se déployant dans les interstices et points de résistance repérés avec acuité. Et si l'image est absente et la géographie muette, les figures qui s'y déploient engagent leur auteur dans une approche poétique du monde, qui, si la parole s'y tait, n'en demeure pas moins éloquente.

1. Stop
the bombs

et

V.L.D.D.P.

2. L'appropriation

1. Stop the bombs et V.L.D.D.P

Même si le contexte est différent, on peut établir une filiation entre *Stop the Bombs* et *V.L.D.D.P.*, leporello publié en 2011, puisque, dans les deux cas, le point de départ est un tag. Pour le leporello, ce sera *VIVE LA DICTARIAT DU PROLETATURe* tagué sur le mur du bâtiment B de l'Université Rennes 2, tag qui est déjà, lui-même, le détournement ironique du célèbre slogan, *VIVE LA DICTATURE DU PROLÉTARIAT*. Denis a fait le choix de débiter son texte d'habilitation¹ par le commentaire de ce léporello. Ce ne peut être un hasard. On peut penser que le léporello, du fait de son principe, celui du déploiement, pouvait avoir pour lui le sens de déployer progressivement l'interprétation graphique de façon à forcer son lecteur/regardeur à une découverte progressive, c'est-à-dire le contraire de la mise à plat simultanée que montre, par ailleurs, le léporello déplié formant une seule image. Mais, plus essentiellement, il pourrait avoir une valeur programmatique.

¹ Denis Briand,
*Rapport de synthèse en
vue de l'habilitation à
diriger des recherches*,
Rennes, 2011, vol. 1,
p. 12-16.

Il n'est pas inutile de revenir sur l'origine du terme léporello. Il vient du nom du valet de Don Giovanni, dans l'opéra de Mozart et Da Ponte. Plus précisément, il fait allusion à l'aria célèbre chantée par Leporello au premier acte, connue comme celle du « catalogue ». Dans cet air, le valet, sur l'ordre de son maître, donne lecture à une Dona Elvira délaissée, de la liste des conquêtes féminines de Don Giovanni partout dans le monde, en rappelant régulièrement, comme un leitmotiv, qu'en Espagne elles sont « Mille et trois ». Par extension, sur le modèle de ce catalogue, le léporello désigne maintenant un objet dépliant, qui révèle son contenu progressivement.

Si pour Denis, le leporello n'a rien à voir avec de quelconques conquêtes féminines, il pourrait avoir à voir avec la diversité de ses orientations artistiques et de la progression différenciée de ses démarches telles qu'il les expose lui-même dans son texte d'habilitation. Elles vont d'une archéologie du quotidien à la réappropriation des traces par la médiation par un travail d'épuration graphique. Ainsi, le traitement graphique du tag s'impose comme le déchiffrement, à différents niveaux, de reliquats laissés par des enjeux anciens, par des conflits supposés oubliés (pour Denis du moins), mais que le temps aura partiellement épargnés, ne les conservant que sous une forme dégradée, rendue, jusqu'à un certain point, confuse, incertaine. C'est ici que Denis intervient, en opérant une décantation. La forme devient nette, propre, sans ambiguïté. De ce point de vue, si la présence d'un tag permet d'établir une continuité entre *Stop the Bombs* et le leporello, les deux œuvres n'étant séparées que d'un an, elles sont aussi très différentes.

Le propos de *Stop the Bombs* est plus évident. Il pose la question des frontières dans des situations extrêmes – ou plus exactement des murs de séparation, en l'occurrence entre Israël et la Palestine – question sur laquelle Denis est revenu sous différentes formes et qui manifestement l'obsédait. D'un point de vue « formel », la « décantation graphique » est radicale dans *Stop the Bombs*. Mais

c'est justement cette décantation, cette froideur apparemment distancée qui contribue à la dramatisation et au sentiment angoissant qui se dégage de l'ensemble des dessins qui, par leur clarté, donnent un sentiment d'étouffement, celui d'un univers carcéral, délibérément accentué par la progression narrative que donne dans la publication, la succession des images. (De ce point de vue, bien que *Stop the Bombs* ne soit pas une bande dessinée, cette publication a des affinités avec ce médium). Les images font découvrir un univers concentrationnaire avant que ne soit révélé le tag qui donne son sens à l'œuvre. C'est pourquoi, selon cette logique, il ne pouvait apparaître qu'à la dernière page comme la conclusion dramatique. Le propos du leporello, quant à lui, renvoie à la pratique de Denis. Il en donne une expression métaphorique. Il pourrait être perçu comme une autoréflexion sur sa démarche. Par ailleurs, de par sa nature, il met en évidence le processus de décantation en tant que tel, avec notamment cette dimension archéologique sur laquelle Denis insiste en établissant une filiation inattendue avec le major Henry Creswicke Rawlinson, passionné d'archéologie².

² Briand, *Rapport de synthèse [...] op. cit.*, vol. 1, p. 14-16.

Le leporello rend sensible la progression de la démarche et ses différentes déterminations. Le contexte architectural est montré par l'affiche, comme dans *Stop the Bombs*. Mais sur le tag lui-même, sur les mouvements rythmiques qui s'en dégagent par-delà son sens (ou non-sens) proprement dit, Denis développe tout un travail d'interprétations. Les jeux rythmiques, la graphie en soi prennent une existence propre. Par-delà le jeu de mots véhiculé par le tag, par-delà son décryptage, cette rythmique, décantée et mise en valeur par la graphie, visualise une sorte de danse qui a sa valeur propre. En cela, l'acte d'appropriation, au terme du déchiffrement et de l'interprétation archéologique, semble particulièrement radical.

2. L'appropriation

L'appropriation est une caractéristique importante de la démarche de Denis, et elle concerne plus particulièrement ses travaux graphiques. En tout cas, c'est en eux qu'elle se manifeste avec une particulière netteté. C'est ce que montrent notamment ses travaux sur les images tirées de deux albums d'Hergé, *L'Affaire Tournesol* et *Le Spectre d'Ottokar*.

Le choix de s'appuyer sur des productions d'Hergé mérite une remarque. Il y a, des affinités artistiques – ou du moins une communauté de goûts – entre Denis et le créateur de Tintin. En effet, Hergé, qui était un collectionneur averti de l'art contemporain, avait des goûts qui coïncidaient pour l'essentiel avec ceux revendiqués par Denis : l'art conceptuel et l'art minimal. Ces goûts d'Hergé sont à mettre en correspondance avec le minimalisme de sa fameuse « ligne claire ». Et cette « ligne claire » est encore renforcée par Denis, par l'appropriation graphique qu'il en fait. Tous les dessins de Denis sont réalisés par le moyen du numérique, mais pas n'importe quel numérique, le dessin vectoriel qui supprime jusqu'à l'apparence du « fait main » et qui fait de la ligne une ligne si « claire » qu'aucune main ne pourrait la produire.

Pour autant, le dialogue que Denis établit avec Hergé relève d'une « appropriation », dont on peut penser qu'elle passe par un détournement, mais seulement dans la mesure où ce détournement sert l'appropriation. De fait,

il déplace les dessins sélectionnés vers un propos qui n'était pas celui d'Hergé et, même, dans un tout autre registre que celui de la bande dessinée et de son esthétique. Denis isole des cases et des planches de leur contexte ce qui, en soi, est contradictoire avec les fondements mêmes du médium. Ensuite, il les modifie par soustraction, ne retenant d'elles que ce qui lui importe, supprimant apparemment le développement narratif mais, en fait, lui donnant un sens sans aucun rapport avec celui voulu par Hergé. C'est ainsi qu'une séquence, et plus particulièrement une vignette de *L'Affaire Tournesol*, est repensée en relation avec le concept de « frontières » et mise en relation avec les pratiques de l'armée israélienne contre les Palestiniens. Dans un premier temps, Denis sélectionne un *strip* de trois vignettes dont il isole chacune dans l'espace d'une planche vide. Ensuite, il reprend ce *strip* ainsi que l'avant-dernière vignette du second *strip*, vidés des bulles et de l'élément actif, agent de l'histoire, le tank qui a disparu. Voici le commentaire qu'en fait Denis :

L'une d'elles est assez célèbre. Située en haut de la planche de la page soixante de *L'affaire Tournesol*, elle représente le mur d'un poste de douane, « Tzhôl » en langue Bordure, détruit et percé par un tank qui vient de traverser le bâtiment de part en part avec les trois héros des aventures de Tintin à bord. Dans la case précédente, une voix venant de l'intérieur du tank dit - et donc un phylactère écrit - « Un seul point faible : le bureau de douane lui-même... Allons-y ! ». Évocation désopilante et iconoclaste d'un règlement radical des contraintes frontalières, aisément produite par le dessin, cette image apparaît comme une métaphore de « résistance » à l'encontre de toute coercition, et redoublée du texte qui la précède : « Allons-y ! » elle encourage à la traversée des obstacles et à l'action.¹

On retrouve là la problématique qui est au centre de *Stop the Bombs*, celle des frontières. Il est évident que c'est une préoccupation qui a beaucoup à voir avec Denis, qui est chez lui récurrente (on la trouve dans tout son œuvre),

¹ Denis Briand, *Rapport de synthèse en vue de l'habilitation à diriger des recherches*, vol. 1, p. 106.

mais elle n'a strictement rien à voir avec Hergé d'une façon générale, ni avec les albums cités en particulier. Si ces images sont « une métaphore de "résistance" », elles ne le sont que dans le traitement que leur fait subir Denis. D'une façon générale, Denis cite Hergé mais c'est pour le subordonner à l'expression de préoccupations qui sont les siennes et uniquement les siennes. De même, s'il cite « une » bande dessinée, il ne cite pas « la » bande dessinée tant il en viole les principes tout en lui rendant hommage. Ce n'est pas contradictoire.

Le 7 févr. 12 à 15:03,

Anna Guilló <annaguillo@gmail.com> a écrit :

Salut Denis

Alors alors, je ne parlerai donc pas de ton CNU avec PDH, mais je vais devoir jouer les contorsionnistes car il vient avec la ferme intention de déterminer les noms des membres de jury que nous voudrions solliciter pour mon HDR, hé, hé, hé...Bon alors, le "projet"... Je crois que je t'avais parlé de ce tag qui est inscrit sur les murs d'un collège à Lamotte-Beuvron, ça ne s'invente pas (et n'oublie pas que c'est la capitale du cheval !). Ça fait un moment que je veux en faire quelque chose, peut-être de simples tirages photo mais bof. Le truc c'est qu'à chaque fois que je le vois, je pense à toi et à ce travail que tu as fait à partir de cette inscription sur la fac de Rennes. Du coup, je ne peux pas détacher ce tag de toi et j'avais imaginé qu'on pourrait en faire quelque chose à deux. Peut-être un truc très simple, genre reprise en dessin à la souris pour en faire un tirage sur papier recyclé, un truc pliable, ou alors une carte postale... Je sais pas. Ça m'emmerde de ne rien en faire car je le trouve incroyablement poétique et en même temps, je me sens pas d'en faire quelque chose sans toi, c'est con non ? Bon, si ça ne te parle pas, laisse tomber, toutes les intuitions ne méritent pas qu'on les transforme en idées.

Bises et à très bientôt.

Anna

(en train de réparer les canalisations
gelées dans son atelier, grrrrr)

ANNA GUILLÓ

lefro

elavi *

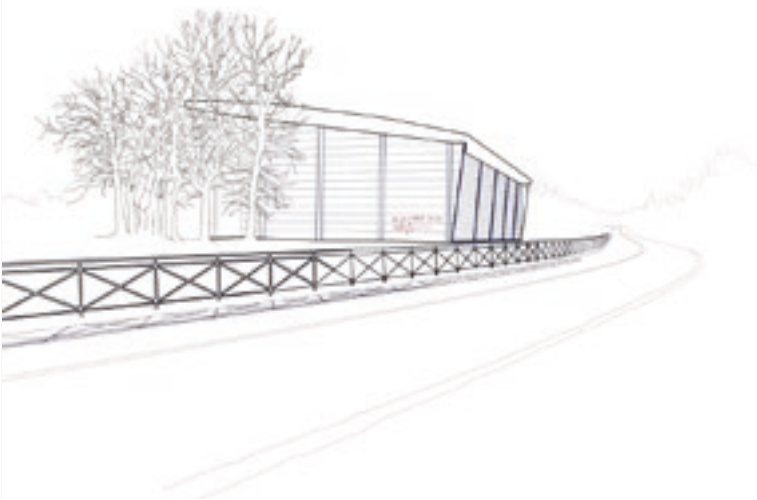


fig1a Anna Guilló, *On as frôlé la vie. Hommage à Denis B.*, 2016.
Dessin mural au feutre,
dimensions variables.

* nasO lefro elavi est l'anagramme de la phrase « On as frôlé la vie » trouvée sur le mur d'un gymnase et qui a donné lieu au dessin du même nom en hommage à Denis Briand entre 2015 et 2016.

On as frôlé la vie. Hommage à Denis B. est un dessin à la ligne claire conçu à partir d'un graph trouvé sur le mur d'un gymnase dans une région perdue du Centre de la France^{fig1a}. C'est un travail que Denis et moi aurions pu co-signer s'il n'était pas tombé malade. Trouvant la phrase fort belle malgré sa faute d'orthographe, j'avais tout simplement eu envie de redessiner cette vision fugace capturée au volant de ma voiture. Dans cette inscription sans qualité, je voyais un monde que Denis et moi aurions pu exploiter un peu à notre manière commune : celle de la ligne qui reproduit une image trouvée ailleurs



fig1b Anna Guilló, *On as frôlé la vie. Hommage à Denis B.*, 2016. Dessin mural en cours de réalisation, galerie Michel Journiac, Paris, janvier 2016.

fig1c Anna Guilló, *On as frôlé la vie. Hommage à Denis B.*, 2016. Dessin mural en cours d'effacement, galerie Michel Journiac, Paris, janvier 2016.

– je pensais notamment à son leporello dont il sera ici question. Alors j’ai dessiné cette image et lui ai envoyée pour lui demander ce que nous pourrions, à son avis, en faire, s’il fallait garder la faute d’orthographe ou non ; je pensais à une petite édition ou à un protocole pour un dessin mural. Nous nous sommes alors mis au travail et avons vite identifié la citation extraite du film *Fight Club* de David Fincher basé sur le roman éponyme de Chuck Palahniuk. À rebours, lorsque je refais l’histoire, je pense que cette citation annonçait déjà quelque chose et qu’entre le premier jour où nous avons parlé de ce projet et le moment où j’ai exécuté le dessin, cette ligne de vie avait pris une signification tout autre.

Le dessin mural a été réalisé à l’occasion de l’exposition de soutenance de mon HDR, travail que je lui ai dédié, lui qui aurait dû faire partie du jury et dont l’absence fut comme un insondable gouffre^{fig1b}. C’était, en somme, une manière de le rendre présent. La soutenance fut belle mais, là encore, lorsque je revois les photos de l’effacement de l’œuvre au mur, je vois dans ce geste quelque chose qui, à ce moment, sans que je ne le sache, était de l’ordre de la prémonition^{fig1c}.

Je voudrais ici – pour évoquer certaines formes qui étaient chères à Denis Briand – partir de l’hypothèse selon laquelle la pratique du dessin cartographique et celle du dessin à la ligne claire reproduisant une image préexistante participent d’une démarche similaire : celle de la reconnaissance d’un territoire par sa retranscription associant la question du trait à celle du trajet. Ces quelques considérations s’ancrent plus particulièrement sur les trois éditions suivantes : *A LAST SLATA ATSAAL*, *V.L.D.D.P.* et *Géographe inscrit*. Pour cela, j’aimerais partir de l’article que Laurence Corbel consacre à *A LAST SLATA ATSAAL*. *Petit atlas des irritations du monde* de Denis Briand où elle rappelle qu’Aristote, dans sa *Poétique*, affirme que « le plaisir à la



fig2 Inscription sur la façade ouest du bâtiment B de l'Université de Rennes 2.

fig3 Denis Briand, *V.L.D.D.P.* - *Vive la dictariat du prolétature*, leporello, Rennes, Éditions Incertain sens, 2010.

représentation est un plaisir de reconnaissance, un plaisir intellectuel de mise en relation de la forme représentée avec un objet connu¹». Il est sans doute question de cette même reconnaissance dans l'inscription anagrammatique *VIVE LA DICTARIAT DU PROLETARIAT* encore un peu visible sur la façade ouest du bâtiment B de l'université de Rennes 2 devenue, en quelque sorte, l'emblème de l'université^{fig2}. Cette contrepèterie peinte sur le béton préfabriqué du bâtiment s'efface pourtant déjà en 2009 lorsque Denis Briand choisit de garder cette mémoire en créant une

¹ Laurence Corbel, compte rendu « A LAST SLATA ATSLAL : *Petit atlas des irritations du monde*, Denis Briand, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2007 » in *Nouvelle revue d'esthétique* n°3, Paris, PUF, 2009.

affiche et son leporello V.L.D.D.P.* – *Vive la dictariat du prolétariat dont le texte a été redessiné d’après une photographie de 2003 trouvée sur un site internet en 2006. Le format de chaque page, lui, est calculé proportionnellement aux modules en béton et forme 17 plis^{fig3}.

Il me semble qu’on retrouve ce que Laurence Corbel évoque du plaisir intellectuel de re-présenter (au sens de présenter à nouveau) et de re-connaître (au sens de connaître à nouveau) un lieu familier et d’en proposer, d’une certaine manière, une traduction. Un dessin vectorisé du bâtiment lui-même est d’ailleurs également présent au dos du leporello et une affiche de ce même dessin a également été tirée. Le territoire à reconnaître ici est très clairement celui de cette université qui, encore aujourd’hui, reste relativement politisée comme le montre en 2018 l’inscription *Vive la Commune!* J’y remarque d’ailleurs un intéressant changement de paradigme dans un moment de forte réhabilitation de l’histoire de la Commune de Paris où la fac de Rennes se pose par solidarité à l’autoproclamée Commune de Tolbiac à une époque où l’on s’identifie plus aux figures des communards qu’à ceux des prolétaires de 1969^{fig4}.

fig4 Inscription
Vive la commune!,
(façade est) pendant
l’occupation de
l’université Rennes 2
en 2018.



Ce geste qui, par le trait, reconnaît le trajet à travers une opération consistant à décalquer, c'est aussi celui des premiers cartographes lorsqu'ils plantaient des bâtons dans le sol pour observer la trajectoire du soleil et en déduire la forme sphérique de la terre. Inventeurs des premiers instruments de mesure et grands arpenteurs des territoires terrestres comme maritimes, ces géographes «ras-du-sol» ont inventé la cartographie bien avant la vision de la photographie aérienne et de l'imagerie satellitaire en privilégiant l'exploration des zones côtières qui, à l'instar des crêtes, permettent de suivre de manière plus aisée et par déplacement, un dessin, une ligne. Sans pouvoir retracer l'histoire de la cartographie, je voudrais simplement rappeler qu'à un moment donné, une fois les cartes ayant atteint un niveau de précision extrême grâce notamment aux instruments de mesure spatiale, divers penseurs, géographes, historiens mais aussi anthropologues, poètes et artistes ont eu besoin de créer des cartes d'une autre nature, des cartes qui reviendraient au niveau du sol, à l'expérience de l'usager. Ce fut ainsi l'invention de la psychogéographie, de la poïétique de la dérive, de la contre-cartographie, de la cartographie alternative, des cartes subjectives etc., une véritable révolution copernicienne dans la pensée de la carte qui ne s'envisageait plus dominante selon une circulation de haut en bas, mais plutôt horizontale ou encore du bas vers le haut. Dans cette autre pensée de la carte, les artistes du XX^e siècle ont eu un rôle précurseur. Si aujourd'hui on ne compte plus le nombre d'artistes ayant dessiné des cartes, j'ai essayé, ailleurs², de distinguer deux principales catégories de productions artistiques cartographiques : celles pour lesquelles la carte est une donnée *a priori*, autrement dit où les projections cartographiques telles qu'elles ont été dessinées dans l'histoire par les géographes deviennent un motif qu'on s'approprie pour en proposer toutes sortes de variations : picturales, graphiques, tissées, installées... et celles pour lesquelles le vocabulaire cartographique est détourné, réinventé et où, par exemple, les frontières qui

² À ce sujet, voir mon article « *Border art et frontières de l'art. Une approche extradisciplinaire* », (trad. à l'anglais : « *Border Art and Borders of Art, an Extradisciplinary Approach* ») article, *antiAtlasJournal*, revue numérique bilingue, <https://www.antiatlas-journal.net/01-border-art-et-frontieres-de-l-art>

délimitent les pays et les continents sont déplacées pour proposer des cartes critiques, porteuses d'un sens politique qu'il convient de décrypter et qui, d'une manière ou d'une autre, proposent une autre grille de lecture des situations rapportées et codifiées par les nomenclatures cartographiques. Je pense que *A LAST SLATA ATSAL. Petit atlas des irritations du monde* de Denis Briand se reporte au second groupe ^{fig 5a et 5b}.



fig 5a et 5b Denis Briand,
A LAST SLATA ATSAL.
Petit atlas des irritations
du monde, Rennes,
Éditions Incertain Sens,
2007.

J'aime penser ce petit atlas à l'aune des travaux de la cartographie critique, en particulier à partir de la notion de déconstructionnisme développée par Brian Hartley. Rappelons qu'une carte se regarde autant qu'elle se lit puisqu'elle est à la fois une représentation (abstraite) et un texte. Pour la comprendre, nous devons lui appliquer un code. On admet que chaque carte puisse avoir sa spécificité mais, d'une manière générale, la cartographie a des codes communs qui permettent à tous d'identifier la mer, l'échelle, la nature de la projection, les symboles. Dès lors que ces codes ne sont plus respectés, on est perdu, le sens de la carte nous échappe inexorablement. La carte partage donc avec le langage le fait d'être constituée d'un code commun qui permet aux personnes qui le maîtrisent de parler la même langue. Parmi ces codes, les plus importants, sont les mots qui permettent d'identifier les noms des pays et des villes. Si on les retire, alors on ne peut que se fier à ce que l'on sait des contours de ce pays, à condition que la carte soit assez large pour pouvoir les distinguer. Les signes quant à eux, sont plus ou moins interprétables – et encore, qui peut se targuer, par exemple, de distinguer les différents symboles désignant les bateaux, avions et autres figures d'explosion en étoile? ^{fig5c}. La carte est un outil de domination, certes, mais elle porte également en elle sa propre autorité ; elle l'incarne, d'une certaine manière. À partir de là, on peut très bien comprendre le double intérêt qu'un philosophe comme Louis Marin, par exemple, a pu porter à la fois à la figure du portrait du roi et à l'histoire de la cartographie, toutes les deux comme représentations du pouvoir.

Comme je le précisais plus haut, les années 1960 et 1970 sont revenues sur le courant positiviste de la carte neutre et objective. En prenant de la distance à l'égard des approches fonctionnalistes et en privilégiant leur portée cognitive, les sciences sociales ont permis de repenser les cartes comme des formes de savoir socialement construit, subjectif et idéologique³. Cette rupture épistémologique

³ Pour en avoir un bon exemple dans le champ de la géographie politique, voir l'article de Françoise Bahoken et de Nicolas Lambert intitulé « Méfiez-vous des cartes, pas des migrants ! » in *antiAtlas Journal* n°4, « Cartographies alternatives », dir. Jean Cristofol et Anna Guilló, <https://www.antiatlas-journal.net/04-mefiez-vous-des-cartes-pas-des-migrants>

fig 5c Denis Briand,
A LAST SLATA ATSAAL.
*Petit atlas des irritations
du monde*, Rennes,
Éditions Incertain Sens,
2007.



a été portée par la cartographie critique dont le texte de Brian Harley *Deconstructing the Map* (1989) constitue l'un des fondements. La date à laquelle arrive ce texte dans le champ des sciences sociales est intéressante si on la compare par exemple au néologisme de « psychogéographie » inventé par Guy Debord en 1955 et dont les cartes, portées notamment par le projet *The Naked City* (Guide psychogéographique de Paris), entendent matérialiser la dérive situationniste. Peu de temps après, on le sait, c'est auprès des artistes du Land Art aux États-Unis que la cartographie est repensée pour aboutir aux motifs les plus marquants de la cartographie radicale et de la géographie expérimentale développée aujourd'hui par des artistes comme Trevor Paglen. Ainsi, lorsque Brian Harley déconstruit la carte suivant le sillon déjà creusé par Derrida et Foucault pour identifier des jeux de pouvoir, il regarde également de très près les géniales intuitions d'un grand nombre d'artistes dont le travail porte ces questions depuis des années à l'instar de *A LAST ATSAAL ATLAS* qui ne dit finalement qu'une chose : l'absurdité d'un monde en guerre, l'effet presque burlesque de ces petits logos de guerre, le pouvoir d'un signifiant qui se donnerait presque pour tel, en esquivant le signifié. Les cartes seraient alors un objet à interpréter sans cesse, loin des savoirs objectifs que les journaux qui les représentent pour illustrer leurs articles (et dont la liste est donnée en fin d'ouvrage)

espèrent divulguer et perdraient ainsi tout leur message ou, au contraire, seraient autorisées à investir un champ infini de significations. Si Denis Briand rend les cartes de son atlas muettes en en retirant mots et légendes, c'est aussi pour libérer l'imaginaire du spectateur qui, bien que capable d'identifier certains des codes de la cartographie, ne peut pour autant pas les interpréter autrement pour ce qu'elle sont : de simples formes abstraites. Lorsqu'on croit reconnaître un territoire sur une carte, on reconnaît ce que l'on croit en savoir car, de fait, reconnaître un pays en regardant une carte, ça n'est jamais rien d'autre que l'activation d'un principe analogique qui associe le nom d'un pays à une forme découpée. À partir de cette apparente neutralité des formes, on peut tout faire dire à une carte, y compris les pires ignominies.

Une fois décrypté, le texte signé J.S. qui accompagne cette édition, évoque la fin du géographe Muquadassi et semble vouloir donner la clé du sous-titre de l'atlas dans les termes suivants : « Il comprit que ses cartes n'étaient ni copie, ni calque, ni cadastre. Elles répercutaient les démanagements, les irritations, les congestions de la *mamlaka*⁴ ». Même si à aucun moment l'identité de Muqadassi n'est ici révélée, je suis prête à parier que ça n'est pas un hasard si ce texte évoque l'une des premières figures historiques connues à s'identifier comme un Palestinien lors de ses voyages.

⁴ Jacques Sato, texte d'accompagnement de *A LAST SLATA ATSAL. Petit atlas des irritations du monde*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2007, p. 17.

Comme ce dessin que j'ai effacé, comme l'anagramme quasi entièrement estompée de la façade de l'université, quelque chose qui serait de l'ordre du sens de la carte s'éloigne peu à peu. Si au sujet de *V.L.D.D.P.* j'ai voulu parler d'un tracé sur un calque, ici, c'est encore le calque que je retrouve mais non plus à travers le procédé de la décalcomanie – puisque dans *A LAST SLATA ATSAL* l'à-plat est préféré à la ligne claire – mais dans le sens du report et là aussi, on pourrait gloser sur le terme « report » ainsi que sur la présence assez systématique dans l'œuvre

de Denis Briand du nuancier qu'il emprunte ici précisément à l'*Atlas classique de géographie ancienne et moderne* « dressée conformément aux programmes officiels de 1931 à l'usage de l'enseignements secondaire » aux éditions Hachette.

Une cartographie des lieux vécus et vus, dessinés, cartographiés, c'est un dessin en mouvement dont la ligne suit et revisite, à la manière de Denis Briand, les irritations de ce monde qui le mèneront vers cet anagramme de « CHP Saint-Grégoire » qu'est « Géographe inscrit » et le dernier ouvrage que j'aimerais évoquer^{fig6}.



fig6 Denis Briand,
*Géographe inscrit** /
02.04.2015 – 16.11.2015,
Rennes, Éditions Incertain
Sens, FRAC Bretagne,
2018.

L'anagramme de « CHP Saint-Grégoire », rappelle que les 60 tickets datant d'avril à mi-novembre 2015 reproduits dans ce petit livre sont ceux d'un parking d'hôpital⁵. Il n'y a rien de plus dur pour un géographe arpenteur, *a fortiori* s'il a été un coureur de fond, d'être assigné à résidence. Avec *Géographe inscrit*, Denis Briand inscrit son corps dans ce lieu et ce protocole contraignant qui en 2015 ne serait pas le dernier. Pour s'évader, le temps d'une chimio, il échange des photos de ciels vus par la fenêtre dont les couleurs fourniront le nuancier du recueil de tickets. Ce sont aussi ces photos qu'il publiera sur Instagram de façon régu-

⁵ Pour une description complète de cette œuvre, je renvoie, dans ce présent ouvrage, au texte de Séverine Cauchy « *Géographe inscrit* », p. 121.

lière : des ciels nuageux, des nuages du matin maussades découpés par les silhouettes des arbres. Ces vues à travers une fenêtre, comme un retour aux fondamentaux de la peinture, il les efface un jour des réseaux sociaux, signe sans équivoque que cette ligne de vie qu'il avait frôlée allait bientôt troquer son dessin en dents de scie pour la ligne plate de l'horizon. *Géographe inscrit* synthétise d'une certaine manière ce que j'ai pu dire des deux autres éditions auxquelles je me suis intéressée : la relation du trait et du trajet, la reprise du même pour fabriquer l'autre, l'association de la ligne claire au territoire, de la carte au ticket.

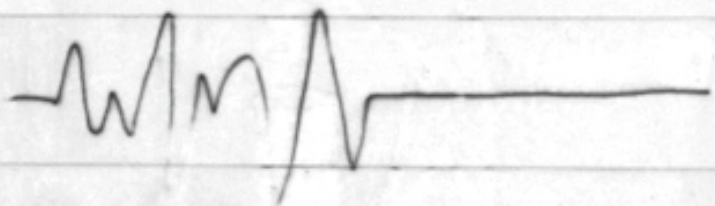
J'ai reçu ce livre par la Poste après la disparition de Denis. Je le feuillète toujours de la même manière, comme un *flip book*, il en a la rigidité. Mais l'inconvénient des *flip books* c'est qu'ils sont toujours trop courts, ils ne durent jamais assez longtemps ; alors on recommence tout le temps, comme pour essayer de redonner vie à la scène qui s'y déroule, à la vie qui s'écoule. Et comme ce graph glâné au hasard d'une route peu fréquentée et qui m'obsédait tant, c'est à une autre citation de *Fight Club* que je pense lorsque je feuillète *Géographe inscrit* :

« *Ceci est votre vie et elle s'achève
minute après minute.* »

On le sait, on confère aux anagrammes la vertu de révéler autrement le sens d'un mot, peut-être un sens caché. Elles ont leur ordre et chaque combinaison chamboule le sens et le pouvoir des mots. Pour moi, les anagrammes sont des anarchismes, si l'on veut bien accepter la définition de l'anarchisme comme expression d'un ordre sans le pouvoir. Si les cartes ont longtemps incarné le pouvoir dominant (et c'est encore souvent le cas), elles sont aussi le lieu d'une révolte, d'une contre-culture, un outil de contre-pouvoir. Quant au dessin, il permet de faire durer un peu encore le temps qui passe et les inscriptions qui s'effacent.

C'est peut-être parce que ces trois pièces sont porteuses de ce même souffle que j'ai souhaité, dans ce difficile exercice, m'y attarder. Plus largement, je dirais que ce que j'admire dans l'ensemble de l'œuvre de Denis c'est la simplicité et la grande complexité de son œuvre tout en nuances et en nuanciers, dans laquelle je reconnais aussi sa forte implication intellectuelle dans le champ du design et de la linguistique. Le dénominateur commun dans ces trois œuvres qui, pour commencer, sont des éditions, est la question de la disparition mais aussi celle de la préservation des signes de la vie quotidienne : inscriptions, cartes reproduites dans une presse éphémère, tickets de parking... Dans nos vies minuscules, ces signes deviennent, sous le regard et la main de l'artiste, des monuments. Je veux pouvoir les feuilleter toujours, comme un almanach qui s'annonce, année après année, dans une même périodicité, un almanach des révoltes et des guerres, collectives ou personnelles, splendides ou minables, ce *Fight Club* qu'est le monde aujourd'hui amputé de la présence de Denis.

ON AS FRÔLÉ LA



VIE



RENCONTRES

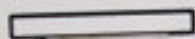






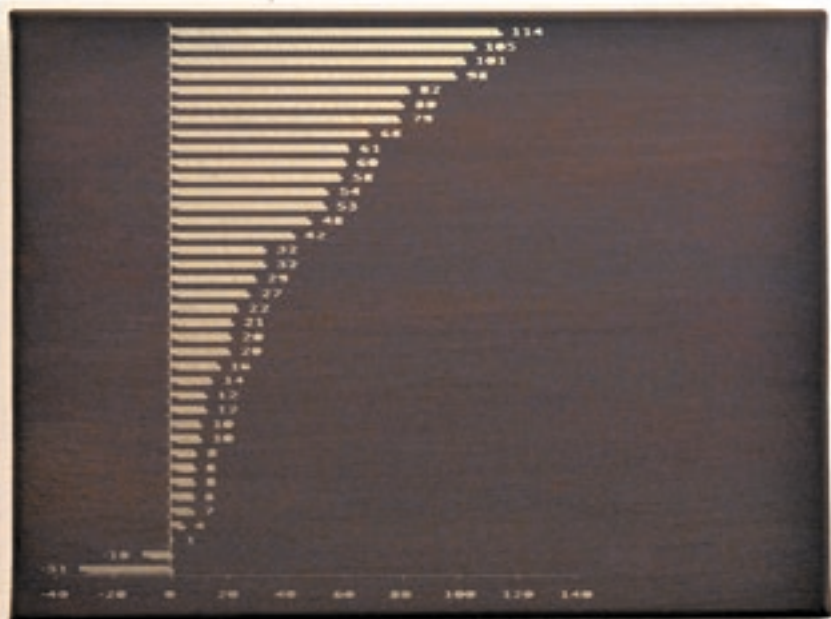


TZHÔL









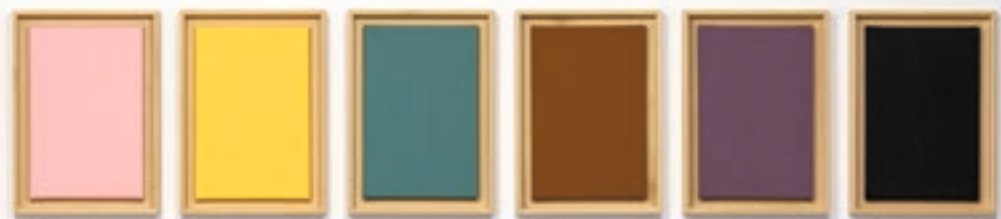
cRaFtingshit

SAND &
TRAPDOORS'

SODO

OMY







Hors de tout protocole universitaire, je voudrais simplement partager ici le souvenir des vendredis soir que nous avons passés, Denis Briand et moi, une année scolaire durant, à errer dans des rues presque désertes, échouant dans le seul café qui restait ouvert un peu tard, à Soissons, en 1994-1995. Arrivés, chaque semaine, de Rennes pour l'un, de la région parisienne pour l'autre, au gré d'une agrégation d'arts plastiques dont l'obtention immédiate nous étonnait encore, nous découvrons l'enseignement dans deux collèges bien différents, en centre-ville pour l'un, en « zone d'éducation prioritaire » pour l'autre. Nos soirées débutaient inmanquablement par des échanges, mi amusés, mi consternés, sur les expériences pédagogiques du jour, si éloignées de nos formations universitaires respectives. Mais bien vite, nos dialogues filaient vers le large, le plus

souvent dans des contrées littéraires. Denis, comme moi, s'était passionné pour le Nouveau Roman. Et depuis, j'ai souvent pensé à ses travaux à l'aune des caractéristiques des textes qu'il aimait : même souci de précision, même goût pour l'attention au détail, pour l'exténuation du propos ; même pudeur de la distanciation, de l'humour, d'une apparente désinvolture... Ses dessins m'évoquent les descriptions si minutieuses qu'elles en dérivent vers l'abstraction, les implicites qui prennent valeur politique, les silences qui se font subversion. Des auteurs qui l'intéressaient, qu'il s'agisse de Claude Simon ou de ceux de la bande de l'OuLiPo, entre tant d'autres, Denis a gardé cette liberté farouche mêlée à une ténacité tenue jusqu'au vertige, quand l'exhaustion des formes finit par faire basculer le sens vers de plus larges horizons. En ces soirées mémorables, raillant les consignes d'un IUFM dont nous disséquions les discours que nous jugions souvent absurdes, tout aussi bien que ceux d'une campagne électorale présidentielle alors accablante, le dialogue vif et lumineux, les pirouettes langagières, les élaborations hasardeuses nous tenaient en éveil... et en joie ! Le café finissait par chasser ses deux derniers clients, nous partions

lentement, à reculons, revoir la préparation de nos cours du samedi matin, qui seraient suivis pour chacun de nous de nos longues routes de retour. Par la suite, après Soissons et Amiens, nos chemins se sont très souvent croisés, à Rennes et Cardroc, à Toulouse et Paulhac, à Paris, à Bordeaux, à Saint-Etienne, à Marseille... à chaque fois avec un même bonheur, et ponctués entre temps de longs dialogues, et de textes, et d'images... L'échange s'arrête toujours trop tôt.

Christine Buignet

L'histoire
d'une exposition:
entre

art, culture, géographie et politique

C'est d'abord une rencontre intellectuelle

Tout a commencé à Bordeaux en 2009 à l'occasion d'un colloque intitulé *L'art à l'épreuve du social*. J'y rencontrais Denis pour la première fois.

Sa communication était titrée « Partage de l'art / frontières de l'art ». La mienne « L'art comme objet de médiation dans la création du lien social ». Mon propos portait sur l'expérimentation d'un dispositif photographique dans le cadre d'une recherche-action au sein d'une prison pour femmes proche de Lausanne. Parler du milieu carcéral c'est évoquer des questions de frontières sous la forme de murs, de grilles, de portes ou encore de barbelés.

Il y avait là quelques analogies avec les recherches de Denis, mais à un autre niveau. Parler de la prison, c'est également nommer les passages, les issues, les interstices et les échappées.

Je formule, aujourd'hui, l'hypothèse suivante : nos univers artistiques et de pensées étaient suffisamment proches pour nous rapprocher. Nous relier. Et donc ouvrir des perspectives d'échanges au-delà de nos champs disciplinaires respectifs de recherche.

Puis un projet artistique

La suite de notre relation prendra la forme d'un projet d'exposition, au début de l'année 2010, dans le cadre de l'Espace culturel *Le Temps d'une empreinte*, situé à mon domicile à Montreux.

Denis avait souhaité présenter une exposition « sur mesure » dans la cave à vin qui servait également de lieu culturel. Le point de départ de cette démarche était une bulle tirée de la page 60 de l'album des aventures de Tintin *L'affaire Tournesol* : « Un seul point faible, le bureau de douane lui-même ». C'est à partir de cette citation que Denis a développé la thématique de la frontière, en incluant différents objets, dessins, images et mots.

J'avais été séduit par ce projet et par l'exposition en elle-même. Non seulement l'idée de frontière résonnait dans mon existence comme l'évocation d'expériences symboliques et physiques à travers mes différents voyages comme photojournaliste. Mais aussi en raison de la figure de Tintin comme amorce au travail artistique de Denis. En effet, ce héros de bande dessinée nous reliait tant nos intérêts étaient communs à son propos.

Durant l'exposition, un douanier du Port-franc de Vevey, une ville qui se situe non loin de Montreux, m'avait contacté car il avait été intrigué par son titre. En effet, il souhaitait s'assurer que le travail artistique de Denis ne portait pas préjudice à la réputation du métier de douanier. Je l'ai rassuré à ce propos en lui décrivant les objets exposés et le sens de la démarche de l'artiste tout en l'invitant, ainsi que ses collègues, à visiter ladite exposition.

Mais ils ne sont jamais venus. Il y avait, peut-être, une frontière culturelle insurmontable.

Dans une perspective d'analyse politique

Le choix de Denis de construire une exposition sur la question de la frontière, présentée en Suisse tout en se référant à cet album de Tintin, n'était certainement pas anodin.

D'une part, *L'affaire Tournesol* met en scène une histoire qui se déroule en pleine guerre froide, illustrée à travers la rivalité de deux pays imaginaires (la Syldavie et la Bordurie) qui renvoient, selon certains auteurs, à la région géographique des Balkans. L'arme atomique, emblème de la puissance des pays rivaux, a été remplacée par l'arme sonique dans l'album de Tintin. D'autre part, l'enlèvement du professeur Tournesol se déroule en Suisse romande à quelques dizaines de kilomètres de Montreux.

Ce qui est intéressant de relever dans la démarche de Denis, c'est la prise en compte de la dimension historique de l'idée de frontière entre cet album réalisé par Hergé et notre époque. Comme nous l'avons compris, Denis a choisi de partir de la division géopolitique entre l'Ouest et l'Est, afin de nous faire réfléchir sur le sens et la fonction de la frontière à travers la mise en scène de différents objets qui exigent du spectateur de s'interroger également sur ce qu'est l'art.

De ce fait, l'artiste nous demande d'opérer un double mouvement entre le passé et le présent afin d'actualiser les enjeux politiques, économiques, culturels liés à l'évolution de la géographie des conflits qui habitent notre planète depuis plusieurs siècles. Et en choisissant Tintin comme figure indirecte mais non moins emblématique de l'imaginaire de l'aventurier et de l'enquêteur, Denis nous convoque, à notre tour, à réfléchir sur notre rapport à la société de surveillance dans une dynamique d'exploration des transformations structurelles de notre société.

En effet, l'évocation de la frontière renvoie, aux notions de contrôle, d'identité, d'interdiction, de pouvoir ou encore de rejet. Pour franchir une frontière, il faut, *a minima*, savoir qu'elle existe. Au risque alors de transgresser des limites qui peuvent faire écho à des interdits.

La chute du mur de Berlin en 1989, soit près de 20 ans avant cette exposition, ouvrait la voie à l'espérance de la réunification des peuples dans une promesse de libération du joug communiste. Cet idéal d'émancipation des individus par l'accès à des droits démocratiques leur garantissant une libre expression des opinions et une plus grande participation à la vie politique a fait long feu dans certains pays.

L'ouverture des frontières dès 1989 aura permis une accélération de la mondialisation des échanges marchands soutenue par l'idéologie néolibérale. Cette dynamique des transactions financières va opérer l'apparition de nouvelles frontières entre les pays et les individus comme le souligne le mouvement ATTAC¹ en 2010 : « L'état de la société en régime néolibéral, autant aux États-Unis que dans les pays de l'Union européenne, est là pour montrer les nouvelles hiérarchies introduites par la règle du développement concurrentiel et du profit individuel. Naturalisé, cet impératif contribue non seulement à creuser l'écart entre les riches et les pauvres et à accentuer par l'évaluation individuelle les rapports de pouvoir au travail, mais surtout il provoque la création de statuts discriminatoires : chômeurs, SDF, « sans papiers », demandeurs d'asile, etc. ² »

Nous comprenons, par conséquent, que les frontières se sont déplacées et se sont transformées. Non seulement elles marquent des séparations par la production de catégories normatives entre les individus d'une même société, mais également entre les nations et les peuples.

Afin d'illustrer mon propos, j'ai choisi deux exemples. Le premier, qui fait écho au concept de société de surveillance développé par Michel Foucault³ et celui de société d'expo-

¹ Association pour une Taxation des Transactions financières et pour l'Action Citoyenne.

² *Le Capitalisme contre les individus. Repères altermondialistes ATTAC*, Paris, Textuel, 2010, p. 35-36.

³ Michel Foucault, *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard, 1975.

⁴ Bernard Harcourt,
*La Société d'exposition.
Désir et désobéissance
à l'ère numérique*, Paris,
Seuil, 2020.

sition théorisé plus récemment par Bernard Harcourt⁴, se réfère à ce que la Chine met en place sous la dénomination de crédit social. Ce programme introduit un système à points qui permet d'évaluer le comportement des individus dans l'espace public et sur internet afin de renforcer l'idée d'intégrité (respect des règles de circulation, etc.). À ce propos, la série *Black Mirror* thématise avec une inquiétante lucidité la force du numérique comme instrument d'évaluation sociale des comportements, plus particulièrement dans l'épisode intitulé *Chute libre*. Le second porte sur la construction de murs entre deux pays afin de limiter drastiquement tout flux de personnes d'une ville à une autre ou d'une région à une autre. Comme c'est le cas entre les États-Unis et le Mexique. Ou encore entre Israël et la Palestine.

Mais il n'y a pas que les murs. L'eau peut représenter un obstacle à toute tentative d'atteindre le rivage de pays enviables en raison de leur niveau socio-économique. L'Europe du Sud ou encore l'Angleterre.

Pour que la frontière relie

Dans son article intitulé « Partage de l'art / frontières de l'art », Denis écrit :

Les pratiques de l'art recourent aujourd'hui à des matériaux de plus en plus hétérogènes. On y retrouve aussi bien des formes plastiques, des objets appartenant à d'autres domaines, ou encore certaines caractéristiques propres aux relations sociales, comme si l'art prenait en charge la globalité du réel sans hiérarchies apparentes. Cette multiplicité de matériaux s'associe à une diversité non moins hétéroclite de modes de présentation ou d'exposition, qui autorisent « le fonctionnement esthétique des composantes non spécifiquement artistiques ». De ce fait, les pratiques artistiques sont devenues complexes et étendues, leur aspect hétérogène et leurs relations avec plusieurs champs disciplinaires suggèrent l'épreuve d'une relative perméabilité entre les caté-

gories. Non seulement les limites semblent franchies entre des domaines jusque-là apparemment bien séparés, mais les délimitations elles-mêmes volent en éclats par l'entremise de nouvelles pratiques. Dans ce contexte, la confrontation aux œuvres prend acte de leur complexité croissante, et la définition des limites de l'art et de ses objets s'en trouve corrélativement brouillée.⁵

Plus encore que les affinités relationnelles qui fondent une amitié, ce qui m'a le plus touché dans la rencontre avec Denis c'est une pensée riche et rigoureuse à travers l'expression d'une liberté d'esprit qui s'affranchit des limites disciplinaires afin d'ouvrir de nouveaux horizons de création esthétique.

En écho à cette citation, je terminerai par un extrait du roman de Philippe K. Dick, *Le Maître du haut château* que Denis m'avait fait connaître.

⁵ Denis Briand, « Partage de l'art / frontières de l'art » dans *L'art à l'épreuve du social*, dir. Sabine Forero-Mendoza, *Les cahiers d'Artes*, n° 9, université de Bordeaux 3, 2012, p. 47-48.

« Dans quelle branche travaillez-vous, mein Herr ?
— Les plastiques. Polyesters. Résines. Ersatz... à usage industriel. Vous voyez de quoi je veux parler ? Pas les marchandises à destination des consommateurs.

— La Suède a une industrie des plastiques ? »

Incrédulité.

« Mais oui, et de grande qualité. Si vous voulez bien me donner votre nom, je vous ferai envoyer une brochure. »

Baynes tira de sa poche stylo et calepin.

« Non ça ne servirait à rien pour moi. Je suis un artiste, pas un commercial. Sans vous vexer. Vous avez peut-être vu mes œuvres sur le continent. Alex Lotze. »

L'Allemand s'interrompt, en attente.

« Je crains de ne pas m'intéresser à l'art moderne, répondit son interlocuteur. Je préfère les cubistes et les artistes abstraits d'avant-guerre. J'aime qu'une peinture ait un sens, au lieu de se limiter à représenter l'idéal. »

Il se détourna.

« Mais l'art existe pour cela, protesta Lotze. Faire progresser la spiritualité de l'homme, dominer sa sensualité. L'art abstrait symbolisait une période de décadence, de chaos spirituels, provoqués par la désintégration de la société et de son ancienne ploutocratie. Les millionnaires juifs et capitalistes, la coterie internationale qui soutenait cette émanation de la décadence. Son époque est terminée. L'art doit évoluer... il ne peut pas rester figé. » Vous êtes déjà allé dans le Pacifique ?

— Plus d'une fois, oui.

— Moi pas. Mes œuvres sont exposées à San Francisco, en cet instant. Les bureaux du Doktor Goebbels ont organisé cela avec les autorités japonaises. Un échange culturel destiné à favoriser la compréhension et la bonne volonté. Il faut apaiser les tensions Est-Ouest, vous êtes d'accord ? En communiquant davantage.

L'art aide. ^{fig1} »

fig 1 Philip K. Dick,
Le maître du Haut
Château, Paris, J'ai Lu,
1960 (2012), p. 55-56.

Ce

qui reste

J'ai d'abord croisé Denis Briand dans des colloques, comme collègue universitaire, puis comme commissaire d'exposition quand il était co-responsable de la galerie Art & essai avec Marion Hohlfeldt. C'est seulement plus tard, à l'occasion d'un voyage au Liban, que j'ai rencontré l'artiste Denis Briand, par l'intermédiaire d'une affiche énigmatique et d'une échappée braconnière dans les rues beyrouthines. Je propose ici de revenir sur cet épisode à partir duquel j'essayerai de tirer un fil, remontant le temps pour croiser des cartes géographiques, des dessins en ligne claire, des postes de douanes troués, puis rattrapant le temps pour constater que le fil est resté noué autour d'une barrière de parking d'hôpital.

En janvier 2011, Denis Briand et Marion Hohlfeldt proposent au collectif *Suspended spaces* (dont je suis un des membres fondateurs) de présenter un programme vidéo dans la *Project room* de la galerie Art & Essai. Le collectif, créé en 2007, avait déjà réalisé un ensemble de travaux à partir d'une résidence à Famagouste (Chypre).

Cette invitation est pensée comme une première rencontre en vue d'une collaboration à venir, sous la forme d'une exposition dans la galerie.

Au printemps 2011, *Suspended spaces* est invité pour la première fois au Beirut Art Center (Liban) pour parler du projet et rencontrer des artistes. Ce séjour est aussi l'occasion de quelques repérages, qui permettent l'identification d'un *suspended space* à Tripoli, au nord du pays, la Foire Internationale Rachid Karamé. Ce projet confié à l'architecte Oscar Niemeyer en 1962 n'a jamais pu être achevé, stoppé par la guerre civile (1975) puis laissé en suspens. Le vaste site est entretenu mais fermé au public. Un nouveau travail du collectif *Suspended spaces* s'engage alors au Liban. Denis Briand et Marion Hohlfeldt nous proposent de concevoir ensemble une exposition dans la galerie Art & essai, à partir des recherches engagées autour de la Foire Internationale Rachid Karamé.

Du 18 au 21 avril 2013, un colloque *Suspended spaces* est organisé à Beyrouth, au Beirut Art Center et à Ashkal Alwan. Ce séjour se transforme en résidence qui permet au collectif d'inviter de nouveaux artistes (Kader Attia, Valérie Jouve). C'est aussi l'occasion d'associer les deux responsables de la galerie Art & essai à la conception de l'exposition à venir. Ce fut le premier séjour au Liban de Denis Briand et Marion Hohlfeldt.

L'intervention de Denis Briand au colloque *Regarding Suspended Architecture in Lebanon* est consacrée aux notions de zone blanche et de zone noire dans la cartographie : « *Suspended spaces* et cartographie. Des lacunes dans les territoires... ». Des artistes libanais (dont Marwa Arsanios) nous avaient dit que les camps palestiniens n'étaient pas représentés sur les cartes du Liban, que c'était des « zones blanches ». Nous avons été surpris de ce que peuvent dire les cartes géographiques par ce qu'elles ne représentent pas : absence de signalisation de la zone tampon sur les plans de Nicosie, absence des camps à Beyrouth.



fig1 Denis Briand
et Valérie Jouve,
colloque *Regarding
Suspended Archi-tecture
in Lebanon*, vendredi 19
avril 2013, Ashkal Alwan,
Liban.



fig2 Mansion, Beyrouth,
avril 2013.



fig3 Foire Internationale
Rachid Karamé, Tripoli,
Liban, 21 avril 2013,
photo: Denis Briand.

En fin de séjour, est organisée une visite à la Foire Internationale Rachid Karamé à Tripoli, tandis que la ville est le théâtre de vives tensions entre communautés du fait d'un débordement du conflit syrien voisin.

Pendant cette courte résidence au Liban, nous avons installé notre QG à *Mansion*, une grande maison traditionnelle beyrouthine à l'abandon, dans le quartier Zoqaq el-Blat, transformée par les artistes Ghassan Maasri et Sandré Iché en un lieu de résidence, d'ateliers d'artistes, d'activités culturelles et sociales. À *Mansion*, nous avons organisé des discussions à propos de l'exposition à venir à Rennes et de la publication. Nous terminions souvent les journées autour d'une très grande table, qui nous inspirera la grande table de l'exposition dans la galerie Art & essai.¹

Avant de partir au Liban, le 5 avril 2013, Denis Briand m'avait envoyé un e-mail avec l'image d'une affiche noire où un phylactère de bande dessinée laisse lire l'inscription « Un seul point faible : le bureau de douane lui-même... Allons-y! ».



¹ L'exposition *Conversation Pieces - Une proposition Suspended spaces* (galerie Art & essai, Rennes, 6 novembre - 20 décembre 2013), a été menée à distance avec les artistes. Nous avons décidé ensemble que l'élément principal de l'exposition serait une très grande table, construite par Denis Briand et l'équipe de la galerie, pour venir accueillir les pièces au fur et à mesure de leur réception.

fig 4 Denis Briand, *Un seul point faible : le bureau de douane lui-même... Allons-y!*, affiche, mars 2010, 65 x 50 cm. Editions Les Rencontres Culturelles, galerie Les Temps d'une empreinte, Montreux, Suisse.



fig5 Affichage sauvage de François Bellenger (alias Lapince Satu), Beyrouth, juin 2011. Photo: François Bellenger.



fig6 Affichage de Denis Briand et François Bellenger, Beyrouth, avril 2013. Photo: François Bellenger.

Denis me demande alors: « Au vu de ce que tu connais de Beyrouth, penses-tu qu'il soit possible d'imaginer coller mon affiche ci-jointe quelque part sur place? ». Ma réponse: « Je pense que tu n'auras pas de problème pour placarder ton affiche. Il faudra juste que tu t'acoquines avec François Bellenger, notre afficheur compulsif qui va probablement débarquer à Beyrouth avec ses rouleaux et sa colle! ».

En effet, durant notre précédent séjour en juin 2011, François Bellenger, artiste associé depuis le début au projet *Suspended spaces*, avait réalisé une série de collages dans Beyrouth.

Pendant le séjour d'avril 2013, Denis Briand et François Bellenger ont réalisé ensemble le collage de quelques affiches. D'après les souvenirs de François Bellenger, Denis n'était pas rassuré; il n'avait pas forcément imaginé les afficher de manière sauvage. François aussi était inquiet: il avait eu des problèmes avec la police au sud de Beyrouth en 2011, s'était fait arrêter par la police nord-chypriote à Famagouste lors de la première résidence *Suspended spaces*, mais ces mauvaises expériences n'étaient cependant pas liées à ses activités d'affichiste. J'ai compris plus tard que l'affiche de Denis Briand n'avait pas été réalisée spécialement en réaction au déplacement libanais de 2013; elle existait depuis mars 2010 (exposition à Montreux en Suisse).



fig 7 Hergé, *L'Affaire Tournesol*, Casterman, 1956, p. 60.

Le phylactère représenté sur l'affiche est extrait de la case d'une bande dessinée des aventures de Tintin de Hergé, *L'Affaire Tournesol*. La scène se passe en Bordurie, un pays dictatorial imaginaire qui apparaît dès 1939 dans *le Sceptre d'Ottokar*. Le pays est mené d'une main de fer par le Maréchal Plekszy-Gladz (à la moustache stalinienne), avec sa police politique et son armée dont l'uniforme fasciste et le brassard rouge, blanc et noir imitent l'iconographie nazie. Les minarets qu'on aperçoit dans certaines vignettes en Bordurie, attestent également d'une présence musulmane (empire Ottoman). On se situe donc à la frontière entre l'Europe chrétienne et l'Orient musulman, dans les Balkans. Au moment de prononcer cette phrase, « Un seul point faible: le bureau de douane lui-même... Allons-y! », Tintin essaye de fuir la Bordurie pour entrer en Syldavie. La Syldavie, frontalière avec la Bordurie est aussi un pays

fig 8 Drapeau de la Bordurie, *Les Aventures de Tintin, Le Sceptre d'Ottokar*, Hergé, Casterman.



fig 9 Armoirie de la Syldavie, in *Les Aventures de Tintin, Le Sceptre d'Ottokar*, Hergé, Casterman.

imaginaire qui évoque les peuples slaves des Balkans (présence de croissants sur les armoiries de Syldavie fig⁹). Hergé avait en tête l'Albanie pour la Syldavie.

Dans une interview par Mathieu Lindon pour *Libération*, Benoit Peteers explique :

« Toute l'aventure de l'*Affaire Tournesol* est de franchir une frontière et de la faire repasser aux microfilms qui n'ont en vérité jamais quitté Moulinsart. Hergé a la capacité extraordinaire à incarner les métaphores, qui explique pourquoi il peut parler aux enfants de problèmes si compliqués et contemporains. (...) Pour ce qui concerne une frontière. *A priori*, c'est une notion abstraite, pas plus glamour pour les enfants que la sigillographie, cette étude des sceaux dont le professeur Halambique entretient Tintin au début du *Sceptre d'Ottokar*. A la fin de l'album, pour éviter que le sceptre ne tombe dans les mains bordures, Tintin n'a d'autre solution que de sauter du haut des rochers sur l'homme qui le détient pour l'empêcher de franchir la frontière. Dans l'*Affaire Tournesol*, quand il faut pour Tintin, Haddock et Tournesol franchir la frontière dans l'autre sens pour revenir en Syldavie, il y a une idée splendide pour l'incarner : leur char défonce le bureau de douanes, lui-même endroit le moins défendu² ».

² Benoit Peteers, *Libération*, 21 août 2006.

Denis Briand, lecteur de *Libération* tout autant que des aventures de Tintin, a sans doute lu, peut-être conservé cet article de 2006, qui se termine en soulignant l'importance de cette scène de *L'Affaire Tournesol*, qui avait déjà retenue son attention. Denis avait en effet repris en peinture, dès 2005, le piquet du *Sceptre d'Ottokar* qui marque la frontière entre la Syldavie et la Bordurie dans la série

Border, puis reproduit une image en plan large de la frontière ^{fig10} dans le journal du Cabinet du livre d'artiste *Sans niveau ni maître* (Frosein-Ter*, mai-juin 2008). ³



Quatre ans plus tard, il travaillera spécifiquement sur deux autres éléments emblématiques de la séquence de *L'Affaire Tournesol* décrite par Benoît Peeters : le bureau des douanes avec le trou laissé par le passage du char, qui sera reproduit en maquette (*TZHÔL*, 2010) ; la phrase de Tintin extraite et imprimée sur une affiche noire.

Alors qu'il préparait son premier séjour au Liban en 2013, Denis Briand a repensé à cette affiche et imaginé ce geste de l'affichage dans l'espace public beyrouthin. La géographie à laquelle fait allusion l'affiche n'est pourtant pas vraiment moyen-orientale. Pour Benoît Peeters, il s'agit d'une métaphore de la Belgique divisée. Mais la question des frontières est centrale dans l'intérêt qu'a porté Denis à cette localisation. Les Balkans des années 1940 étaient un concentré des tensions du monde. Le Liban a également joué un tel rôle dans les années 1980-1990. Au moment où nous nous y sommes rendus, en 2013, la Syrie était en guerre, avec le Hezbollah chiite qui aidait secrètement l'allié alaouite Bachar al-Assad (avec le soutien de l'Iran) tandis que des combattants sunnites salafistes passaient par le nord Liban pour soutenir Daech ou Al Qaeda. La question de la frontière nord était parti-

fig10 Double page intérieure journal du Cabinet du livre d'artiste *Sans niveau ni maître* (Frosein-Ter*, mai-juin 2008).

3 Le numéro 4 du Journal du Cabinet du livre d'artiste a été publié à l'occasion de l'exposition Frosein-Ter* (anagramme de « Frontière ») de Denis Briand. La couverture est consacrée à un texte de Xavier Briand composé en une langue imaginaire. La double page intérieure présente un dessin de Denis Briand réalisé d'après une planche extraite du *Sceptre d'Ottokar* d'Hergé. Denis Briand a reproduit fidèlement une case de la page 52 de l'album, en enlevant les personnages (dont Tintin et Milou) et les inscriptions sur le panneau (Syldavie/Bordurie). Il a également inséré dans cette image cinq vignettes carrées, qui représentent, avec le même style en ligne claire, des frontières contemporaines caractérisées par des guérites, des murs et blocs en béton, des fils barbelés.

fig11 Camp de réfugiés de Balata, mars 2002. Photographie in Eyal Weizman, *À travers les murs. L'architecture de la nouvelle guerre urbaine*, La fabrique, Paris, 2008 .



culièrement sensible car sa porosité mettait en péril l'équilibre précaire du pays. Plus au sud, la frontière avec Israël était également encore très tendue. Pour Denis Briand, venir au Liban fut synonyme de déplacement dans une zone aux frontières particulièrement sensibles, à l'instar des Balkans d'Hergé.

Par ailleurs, le livre *À travers les murs. L'architecture de la nouvelle guerre urbaine* d'Eyal Weizman, publié en France en 2008, a eu un retentissement dans le champ de l'art. Pour le tintinophile qu'était Denis, les illustrations du livre^{fig11} ont immédiatement fait écho au trou du bureau de douane et à la méthode radicale trouvée par Tintin pour entrer en Syldavie.

Ce qui se joue dans la séquence de la bande dessinée, citant les Balkans pour évoquer la Belgique, croise donc de manière troublante les crises géopolitiques du Moyen-Orient comme celles du Liban. Quand nous avons discuté pour la première fois avec Denis Briand du projet d'exposition *Suspended spaces* dans la galerie Art & essai, il était encore très marqué par son exposition *Avi Mograbi, The Details* (novembre-décembre 2009). Ce que nous lui disions du Liban était mis en relation avec ce qu'Avi Mograbi montre de la Palestine. C'est d'ailleurs la Palestine dont il fut question dans la conversation qu'il anima avec Valérie Jouve pendant le colloque à Beyrouth.

Un lien s'est donc tissé entre le Liban, le Moyen-Orient et sa guerre « à travers les murs » et la Syldavie d'Hergé.

Par ailleurs, un autre livre a été très remarqué par les amateurs de Tintin comme par les observateurs attentifs des expérimentations graphiques à la lisière du champ de l'art contemporain et de la bande dessinée : la publication de *TNT en Amérique*⁴, en 2002, dans laquelle Jochen Gerner a systématiquement recouvert d'encre noire l'album *Tintin en Amérique d'Hergé*^{fig 12}, pour ne laisser apparaître que quelques signes, silhouettes, lettres, mots, onomatopées.

⁴ Jochen Gerner, *TNT en Amérique*, L'ampoule, 2002.

Jochen Gerner explique la naissance de son projet par ces mots :

En 2000 (...) suite à une discussion avec Olivier Douzou à Bastia, je lui ai dit : voilà, je pense à une sorte d'étude, je ne sais pas à quoi cela va ressembler, sur *Tintin en Amérique*, par rapport, justement, à la violence que j'avais décelée dans cet album, par rapport à ce qui était raconté, et faire un parallèle avec l'Amérique : quelque chose de beau, de lisse en apparence, comme la ligne claire, en fait, mais de violent et de plus trouble de manière souterraine. Mais je ne savais pas comment cela allait fonctionner, et donc j'ai commencé à travailler sur les mots, sur la matière textuelle, en recouvrant de noir toute la page, l'une des pages de cet album, pour ne laisser à découvert que les mots qui m'intéressaient. Et finalement, je me suis rendu compte que graphiquement, j'étais en train de faire quelque chose. Sauf que c'était quelque chose de très austère, puisqu'il y avait une page noire, et juste quelques mots isolés. C'était un peu abrupt, comme intervention. Du coup, je me suis demandé s'il n'était pas possible de laisser des petites zones à découvert qui viendraient répondre aux mots que j'avais isolés. De ne pas recouvrir toute la page, mais aussi laisser de petites zones de couleur et découper en négatif des petits visuels, des petits pictogrammes. (...).⁵

⁵ Jochen Gerner, transcription d'un entretien avec Xavier Guibert, en public, Bastia, 31 mars 2012.

fig12 Jochen Gerner, *TNT en Amérique*, L'ampoule, 2002.



Denis Briand s'intéresse à Tintin parce qu'il renvoie à une certaine culture commune, un patrimoine visuel et narratif qui dépasse le contexte dans lequel il a été créé, mais aussi parce qu'Hergé s'intéresse comme lui au minimalisme, à l'art contemporain. Jochen Gerner explique, lui aussi, qu'il voit souvent dans les bandes dessinées d'Hergé des références et de formes liées à l'art moderne ou à l'art minimaliste.

Tintin? Ce n'est pas forcément parce que je suis un fan absolu de Tintin. C'est plus que Tintin, pour moi, c'est important. Je peux être autant admiratif que critique sur certains albums, je ne suis pas fan absolu du tout. Mais c'est plus en tant qu'auteur de bande dessinée, en tant qu'OuBaPien, donc réfléchissant sur le médium « bande dessinée », on ne peut pas se permettre de passer à côté de Tintin. Il faut l'intégrer, comme une sorte de monument visible, et qu'on ne peut pas éviter, et c'est très intéressant. De plus, la ligne claire de Hergé se prête à énormément de détournements, et il y a quelque chose qui est très facile à exploiter. Des choses très intérieures, que l'on peut faire remonter à la surface, ce qui n'est pas forcément possible pour toutes les bandes dessinées.⁶

⁶ *Ibid.*

Ce qui est en jeu dans l’affiche noire de Denis Briand, dans la maquette du bureau de douane avec son trou béant, mais aussi dans les images du livre d’Eyal Weizman et dans *TNT en Amérique*, c’est une manifestation de « ce qui reste ». Ce qui reste du passage d’un char, ce qui reste quand on enlève, quand on efface, quand on détruit presque tout. Ce qui reste est depuis longtemps en jeu dans le travail de Denis Briand. La peinture *Brest/reste* (1989) réalisée à un moment clef de sa vie, l’explicite de manière littérale et peut-être programmatrice. Par la suite, le travail sur l’effacement, l’extraction, le retrait, sera présent dans la plupart de ses œuvres.



fig13 Denis Briand, A LAST SLATA ATSAAL. *Petit Atlas des irritations du monde*, Rennes, Éditions Incertain Sens, 2007.

Son *Petit Atlas des irritations du monde*, A LAST SLATA ATSAAL⁷ (2007) montre ce qui reste si on enlève aux cartes géographiques de territoires en conflit, les noms, les mots, les indications qui les inscrivent dans une réalité du temps et de l’espace politique. C’est sans doute aussi cette attention commune pour « ce qui reste » qui intéressa tant Denis Briand dans l’œuvre de Wesley Meuris, dont il organisa une exposition⁸ pour laquelle il s’engagea beaucoup et dont il parlait avec passion. L’univers de Wesley Meuris met en jeu des formes restantes, musées sans œuvres, cages sans animaux, mobiliers d’archives vides. Ainsi privées de ce qui justifie et explique ces objets, les formes dialoguent avec le vocabulaire plastique de l’art minimal, tout en révélant une violence constitutive, sourde, implacable.

⁷ A LAST SLATA ATSAAL. *Petit Atlas des irritations du monde*. Éditions Incertain Sens, 2007.

⁸ Wesley Meuris, *The World's Most Important Artists*, commissariat de Denis Briand, galerie Art & essai, 30 avril-12 juin 2009, université Rennes 2.

fig14 Wesley Meuris,
The World's Most Important Artists, galerie Art & Essai,
2009.



C'est aussi une violence sourde, implacable, celle de la maladie et de la mort, qui est en jeu dans la dernière œuvre de Denis Briand, *Géographe inscrit*. Et s'il s'agit là aussi d'un travail de retrait, où l'artiste ne conserve de son expérience médicale que la trace secondaire, anecdotique, de son passage par le parking de l'hôpital, il est toujours question de ce qui reste. Ce qui reste après la disparition de l'artiste lui-même. Le livre d'artiste *Géographe inscrit* reproduit 60 tickets de parking sur lesquels on peut lire les dates et heures d'entrée et de sortie, au dessous d'une flèche colorée qui indique le sens d'insertion dans la machine. Les couleurs des flèches sont toutes différentes, ce sont 60 teintes provenant de plus de 150 photos de ciels matinaux et de fleurs, échangées par Denis avec sa sœur Florence. Du soin, des traitements, de la souffrance, de la médecine, Denis Briand ne conserve que les tickets qui régulent l'entrée dans l'espace géographique hospitalier. Cet objet métonymique efface tout le reste par sa froideur répétitive. Le ticket est l'objet qui marque le passage d'une barrière, la frontière entre la ville et le CHP Saint-Grégoire dont *Géographe inscrit* est l'anagramme exact. Il ne s'agit plus ici de géopolitique, de cartes qui évoquent les territoires du monde en conflit, mais bien de géographe, c'est-à-dire d'individu. La frontière est le lieu précis, inscrit dans le territoire, où on passe d'un État à un autre, là où la barrière de l'hôpital marque un changement d'état. C'est un espace codifié, qui répond à des règlements, des accords, des conventions.

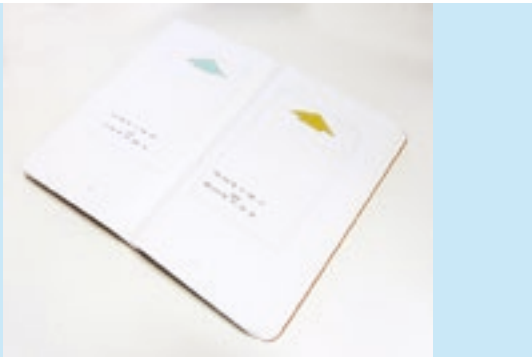


fig 15 Denis Briand,
*Géographe inscrit**,
02.04.2015-16.11.2015,
Rennes, Éditions Incertain
Sens, 2018.

On retrouve ici cet intérêt pour la codification et l'importance accordée au détail du lieu même où le passage se met en scène. À la manière du poteau rouge et blanc et du poste de douane qui marquaient la délimitation entre la Bordurie et la Syldavie, le passage de barrière est ici l'objet d'une attention précise et systématique. Le ticket est une autorisation, qui ne suppose aucune intention formelle ou esthétique sinon celle de celui qui lui porte une telle attention. Le geste artistique commence là. Il consiste à voir de la forme dans le code, à introduire du poétique et de l'artistique dans l'implacable mécanique du règlement, de la gestion des flux, de l'économie des visites, de la régulation des espaces. Le geste artistique est alors une résistance, une prise de pouvoir sur la machine administrative. De patient, en attente de soins, Denis Briand devient artiste qui agit en donnant du sens et de la poésie à un rituel déshumanisant.

Ce passage de frontière qui a rythmé le quotidien de Denis Briand évoque bien sûr d'autres frontières et d'autres souffrances que son œuvre artistique a souvent croisées, celles de ceux dont la vie est déterminée par l'autorisation (ou pas) de sortir du territoire, les travailleurs palestiniens qui travaillent chaque jour en Israël, les peuples qui cherchent à fuir les conflits de leur pays, etc.

⁹ *Detail* (2004), première séquence de la série.

Une des séquences des *Details*, filmée par Avi Mograbi⁹ et présentée dans l'exposition de la galerie Art & essai, montre la tentative désespérée d'une famille palestinienne pour franchir un *check point* afin d'emmener un proche à l'hôpital voisin. Comme souvent, Avi Mograbi n'est pas seulement témoin passif de cette injustice, il se sert de sa caméra pour s'interposer devant les soldats israéliens, protégés dans un véhicule blindé qui éructe des ordres par l'intermédiaire d'un porte-voix et bloque à la fois la famille palestinienne et l'ambulance qui l'attend. « S'il y a bien là une voix sans corps, celle d'une autorité militaire agissant de manière arbitraire et inhumaine, dissimulée à l'intérieur même du dispositif coercitif, cette voix appelle son double inversé : en face il y a des corps sans voix, ceux des Palestiniens toujours privés de la parole et de la dignité de l'expression de la personne¹⁰ ». Atteindre l'hôpital confronte ces individus à l'inhumanité technologique et militaire, à des règles et des consignes, de manière évidemment plus violente que sur le parking du CHP Saint-Grégoire, mais Denis a sans doute repensé à ce rapport homme-machine en introduisant ses tickets dans la barrière automatique qui lui ouvrait les portes de l'hôpital.

Pour souligner cette évocation des frontières géographiques, le livre *Géographe inscrit* a des bords légèrement arrondis et un format qui rappelle, sans s'y conformer entièrement, celui du passeport français (même largeur exactement, suivant la norme internationale ISO/CEI7810, mais 1,5 cm plus haut).

Géographe inscrit est aussi le témoignage d'une manière artistique d'être au monde. Face à cette situation limite qu'est la maladie grave, Denis Briand s'efforce de réagir en artiste. *Géographe inscrit* est de ces œuvres ultimes qui ne sont pas des œuvres testamentaires mais bien des prises de pouvoir sur la mort. C'est le cas par exemple du livre radical *Suicide* d'Édouard Levé¹¹, dont l'artiste déposa le manuscrit chez son éditeur trois jours avant de se suicider, le 15 octobre 2007. Dans ce roman, le personnage principal

¹⁰ Denis Briand, « "Dans ton pays". *The Details* un film reconstruit dans l'espace », *Avi Mograbi, The Details*, galerie Art & essai, 2011, p. 37.

¹¹ Édouard Levé, *Suicide*, Paris, P.O.L., 2007.

met fin à ses jours en laissant comme dernier message une bande dessinée ouverte sur la table. Mais dans la panique, sa femme bouscule la table et la bande dessinée se ferme sans jamais pouvoir révéler le message porté par la double page. Cette double page fictive (le suicide bien réel d'Édouard Levé ne donna lieu à aucun message manqué) raisonne de manière troublante avec la double page de bande dessinée muette publiée par Denis Briand dans le *Journal du Cabinet du livre d'artiste* l'année qui suit la publication du livre d'Édouard Levé. Denis Briand s'est intéressé au travail d'Édouard Levé, au point de lui consacrer un long article dans lequel on peut lire ces mots : « L'artiste contemporain fait parfois figure de transfuge, négociant sans trêve des situations de passages, d'échanges et de transferts entre le domaine de l'art et d'autres domaines qui lui sont plus étrangers. Ces situations entraînent des problèmes de *douane*¹² et d'octroi, qui, aussi symboliques soient-ils, n'en résonnent pas moins avec une brûlante actualité¹³ ».

Dans la suite de son texte, Denis Briand souligne ce qui, chez Édouard Levé, relève d'une mise en retrait de l'auteur, jusqu'au retrait ultime de l'artiste lui-même. J'aurais aimé pouvoir en discuter avec lui car je ne suis pas d'accord avec cette lecture. Je ne pense pas que l'œuvre ultime d'Édouard Levé constitue un retrait de l'auteur. S'il y a bien une disparition physique de l'auteur, le geste artistique qui accompagne sa mort témoigne au contraire de l'affirmation forte, radicale, désespérée, d'une manière artistique d'être au monde, d'être auteur chaque seconde, jusque dans les limites extrêmes du vécu (et quoi de plus extrême que les sentiments qui conduisent une personne à se suicider). Édouard Levé comme Denis Briand envisagent l'art comme une manière d'être au monde, c'est-à-dire à la fois une manière de vivre (et donc de mourir) et une manière de construire des représentations du monde.

¹² C'est l'auteur qui souligne.

¹³ Denis Briand, « Un retrait de l'auteur, Édouard Levé entre photographie et littérature », in Emmanuel Bouju (dir.), *L'Autorité en littérature*, Rennes, P.U.R., 2010.

Dans la perspective d'un déplacement à Beyrouth, Denis s'était efforcé de chercher à mettre en relation une nouvelle expérience et son travail d'artiste. Il s'agissait de réagir en artiste, non pas pour «faire l'artiste» (aucun bénéfice symbolique au fait d'avoir collé sous la pluie quelques affiches anonymes dans Beyrouth) mais pour introduire un rapport artistique personnel à la ville. En allant à l'hôpital, plongeant dans le long tunnel du traitement médical, il se demande aussi quelle dimension artistique pourrait avoir cette nouvelle expérience, ce nouveau territoire. Par-delà le caractère émouvant de la posture, elle témoigne d'une volonté de ne pas isoler l'expérience artistique du reste du monde, un monde à la fois global et intime. Donner de l'importance à un détail, construire une œuvre dans une situation qui n'y invite pas. Et finalement se soucier de ce qui reste de cette épreuve ; mais aussi ce qui reste de lui-même. Ce qu'on laisse.

Denis Briand:
les logiques
anagrammatiques

de l'art et la mort

Cézanne voulait que la mort le surprenne au travail ; Denis, lui, s'attendait à une fin proche, et a travaillé jusqu'au dernier moment. Mais personne n'aurait pu s'imaginer qu'un jour il ne soit plus parmi nous, ce qui nous a empêché de lui poser toutes les questions qu'on aimerait lui poser aujourd'hui sur divers aspects de son travail. Il nous a donc légué quelques énigmes auxquelles nous continuerons longtemps à répondre ; c'est une des conclusions des travaux engagés dans le cadre du colloque consacré à son œuvre. Peut-être d'ailleurs aurait-il préféré garder pour lui quelques secrets et nous rendre ainsi complices des intrigues intellectuelles qu'il a imaginées. Mais Denis fut avant tout une personne discrète, voire pudique, ce qui contrastait singulièrement avec sa curiosité inassouvie, avec son énorme envie de travailler en tant qu'artiste et avec sa volonté d'avancer, quelles que soient les circonstances. La tension entre l'appétence et la réserve, c'est ce qui a le mieux caractérisé sa personnalité. Il adorait les conver-

sations interminables, sans jamais parler de lui. Le désir de travailler sur tout n'aboutissait jamais à des expressions subjectives, mais uniquement à des « créations par procuration ». Pendant les deux jours du colloque, tous les thèmes qui l'intéressaient n'ont pas pu être abordés ; beaucoup n'ont même pas été effleurés. L'histoire des barbelés, les frontières et les *check points*, l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, la mise en scène médiatique des criminels de guerres, l'histoire de l'eugénisme, l'histoire de l'extrême droite et du fascisme, et notamment la présence de ceux-ci sur le *dark web*, le design, et en particulier le design graphique des années 1920, les cartes géographiques, la centrale nucléaire de Brennilis, les agences de notations, les jardins, les anagrammes, la pluralité des langues, les langues inventées et artificielles, l'ornithorynque, le futur antérieur, le rapport entre le mur et le tableau, la pratique et la théorie du groupe Supports-Surfaces (des pages remarquables leur ont été consacrées dans son habilitation à diriger des recherches), *Les Bienveillantes* (roman de Jonathan Littell), Tintin, Brancusi, le Liban... voici quelques-unes des thématiques qui le passionnaient et dans lesquelles il acquérait rapidement des compétences certaines.

Mais le colloque a permis de découvrir aussi que nombre d'amitiés que Denis entretenait étaient renforcées par des projets d'art réalisés et partagés avec ses amis. Moi-même, j'ai eu l'opportunité de prendre part à une de ces collaborations artistiques renforcées par l'amitié en traduisant en polonais une série de ses anagrammes, sans parler de quatre livres d'artistes dont j'accompagnais la publication aux Éditions Incertain Sens.

Parmi ces livres d'artiste, il y a d'abord le leporello *V.L.D.D.P.* de 2011, dont la présidence de notre université a acquis 500 exemplaires. Cela n'arrive pas tous les jours : il s'agissait d'un prélèvement quasi archéologique d'un slogan inscrit sur le campus Villejean dans les années

de l'après-68 : *VIVE LA DICTARIAT DU PROLÉTATURe*. Les plis des pages reprennent avec exactitude l'articulation du fronton du bâtiment B où il n'est aujourd'hui qu'à peine visible. Ce travail est donc indissociablement œuvre et document patrimonial, dont le sens pâlit d'ailleurs autant que l'inscription elle-même. « C'est typique pour la dyslexie », m'a dit sur un ton extrêmement sérieux une collègue psychologue en visite à Rennes 2, il y a déjà une vingtaine d'années, à qui j'ai présenté cette magnifique découverte que j'avais faite en prenant mes quartiers sur le campus. Quelque peu dérouté sur le coup, je pense aujourd'hui qu'il existe une sorte de dyslexie politique : une incapacité à reconstruire le sens d'une totalité à partir de fragments éclatés du réel ; le livre de Denis les reconstruit et les préserve pour l'avenir. Ce travail aux allures modestes – prélever des formes *readymade* et leur trouver un support pertinent – est typique de la démarche artistique de Denis, qui semblait vouloir éviter à tout prix l'arbitraire dans le choix des formes plastiques : y a-t-il une problématique plus fondamentale que celle-ci dans la pratique de l'art, des arts plastiques ? Il mettait en place diverses stratégies pour répondre à cet impératif, autant éthique qu'esthétique : Philippe Marcélé a analysé ses procédures d'appropriation, Danièle Méaux les détournements, Emmanuel Bouju les anagrammes. S'inspirant de Ferdinand de Saussure, Denis travaillait en effet souvent sur les anagrammes où le langage est lui-même poète. « Les mots », écrivait Sigmund Freud, « sont un matériau plastique avec lequel on peut faire toutes sortes de choses »¹. La thèse de doctorat de Denis en sciences du langage y avait également sa place (utiliser les lettres pour faire du sens comme on utilise des briques pour faire un volume), mais l'influence de l'art conceptuel est aussi présente dans ces démarches. L'artiste met en place des protocoles, procédures ou dispositifs pour déplacer le subjectif vers les concepts dans toutes les inventions ou productions de l'art et de ses formes. Il ne cherche pas à produire des *symboles susceptibles*

¹ Sigmund Freud, *Les Mots d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. Messier, Paris, nrf/Gallimard, 1990, p. 87.

d'exprimer ses vécus, exhiber les sentiments ou communiquer sur l'existence. Denis utilisait aussi les nuanciers de couleurs, en prenant comme point de départ tantôt une collection de photos échangées avec ses proches (tel est le cas des couleurs choisies dans le *Géographe inscrit*), tantôt le nuancier utilisé dans un atlas géographique (tel est le cas de *A LAST SLATA ATSAL. Petit atlas des irritations du monde*, 2007).

Comme d'autres artistes, Robert Smithson, Ben Vautier ou Wim Delvoye, Denis était passionné par les cartes géographiques, mais lui tout particulièrement du point de vue de la géographie politique et des représentations cartographiques, jamais neutres ni innocentes, qui orientent les interprétations que se font de la réalité politique les spectateurs, lecteurs de journaux². Dans le *Petit atlas des irritations du monde*, il reprend en tant qu'artiste les cartes géographiques simplifiées – mais très parlantes (avec des « icônes » de bombes, d'avions ou de navires militaires), utilisées par la presse quotidienne et la télévision, où les noms de villes et de lieux disparaissent, souvent parce qu'ils ont déjà disparu de leurs modèles : villes rayées des cartes par les guerres. Denis tenait à ce que ces noms réapparaissent, et dans l'exposition au Cabinet du livre d'artiste (mai-juin 2008), installé à l'époque au lycée Victor et Hélène Basch, ils ont effectivement réapparu, imprimés sur les nappes recouvrant les tables et sur les uniformes de soldats, posés dessus. Dans un ouvrage philosophique célèbre du XVII^e siècle, on trouve la définition de la carte géographique comme signe, définition qui peut aider à bien saisir l'intérêt que Denis y portait. Dans *La Logique ou l'art de penser* de 1662, Antoine Arnauld et Pierre Nicole écrivent :

quand on ne regarde un certain objet que comme en représentant un autre, l'idée qu'on en a est une idée de signe, et ce premier objet s'appelle *signe*. C'est ainsi qu'on regarde d'ordinaire les cartes et les tableaux.

² C'est aujourd'hui admis par les chercheurs : voir Nicolas Lambert, Christine Zanin, *Mad Maps. L'atlas qui va changer votre vision du monde*, Paris, Armand Colin, 2019.

Ainsi le signe enferme deux idées : l'une de la chose qui représente, l'autre de la chose représentée, et sa nature consiste à *exciter* la seconde par la première.³

³ Antoine Arnauld, Pierre Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 46.

La carte géographique est en effet une image codée : un signe. Mais dans l'atlas de Denis, il ne signifie pas à travers le code : il signifie par référence à d'autres images. On pourrait dire que c'est un code sans règles, lisible pour ceux qui lisent les références implicites : documents de guerre, articles de presse, etc. Or ces cartes, tout le monde les connaît, car les documents-sources, indiqués dans le livre, proviennent essentiellement de la presse. D'où l'illusion d'un code, mais qui n'est ici qu'un écran de fumée.

Il faut donc insister sur le terme « exciter », qui – appliqué au travail de Denis – prend un sens très juste. Littéralement, les cartes ont eu cette capacité d'exciter l'intérêt qu'il portait au déchiffrement de ce qu'elles voulaient dissimuler : l'histoire de la colonisation, les guerres pour dominer le monde et les dégâts qu'elles causent, les villes et les vies humaines qui disparaissent. Ce qui l'intéressait dans le *Petit atlas des irritations du monde*, libre adaptation de l'édition Harper sur laquelle se sont formées plusieurs générations de Français, c'était la façon dont les représentations géographiques contribuaient à construire la façade du patriotisme qui a coûté en Europe soixante millions de vies entre 1914 et 1918 ; en France, huit millions et demi d'hommes sont allés se battre dans les tranchées ; plus de la moitié n'est pas revenue. Denis se reconnaîtrait sans doute dans ce qu'écrivaient encore Arnauld et Nicole :

Il est très possible qu'une même chose cache et découvre une autre chose en même temps, et ainsi ceux qui ont dit *que rien ne paraît par ce qui le cache*, ont avancé une maxime très solide ; car la même chose pouvant être en même temps chose et signe, peut cacher comme chose ce qu'elle découvre comme signe.⁴

⁴ *Ibid.*, p. 47.

C'est, précisément, ce qui est caché – parfois délibérément – dans ce qui est donné à voir qui intéressait particulièrement Denis.

C'est entre autres l'attention qu'il portait aux formes imprimées de l'art – la photogravure était son premier métier – qui nous a beaucoup rapprochés. Le principe de *Géographe inscrit*, encore une anagramme, a été convenu lors de ma première visite à la clinique où Denis a été soigné, en 2015, et le livre devait sortir avant la fin mars 2018. Mais il fut publié trop tard, la mort de Denis est venue trop tôt, alors que ce livre était comme un pari, car durant ces trois dernières années le combat contre la maladie était en même temps un combat pour rattraper le retard que Denis pensait avoir pris dans ses travaux d'art. Gravement malade, il est donc redevenu artiste à temps plein, en initiant de nouveaux projets : livres, objets sculpturaux et installations, peintures, projets conceptuels.

Toute une série de travaux de cette période faisait écho à une formule lapidaire, trouvée dans les ruines de Baux-de-Provence, *Post Tenebras Lux*, dont je lui ai envoyé une photo lorsque la maladie s'est déclarée, pour lui dire qu'il ne fallait pas désespérer pour autant ; banalité amicale pour exprimer notre impuissance à tous. C'était en juin 2015. Denis est décédé le 23 avril 2018, après une guérison et une rechute qui lui a été fatale. Cette reprise d'un simple envoi amical était typique de sa conviction que l'artiste peut travailler avec tout et à partir de tout. L'art est donc devenu pour lui une arme pour lutter à la fois contre la fatigue et contre le découragement ; il venait d'être recruté comme professeur des universités. Géant du travail, il l'est resté jusqu'au bout, et durant ces trois dernières années, il a réalisé des œuvres proprement lumineuses, certaines ne pouvant jamais être finies. Mais l'inachèvement fait partie de l'art, qui le rend vivant en l'ouvrant aux interprétations, lectures ou reprises.

Parmi ces derniers travaux d'artiste se distinguent tout particulièrement deux séries de peintures : *Ratings* et *OxyComptine*. Cette dernière, aujourd'hui dans la collection du FRAC Bretagne, reste fidèle à la volonté de Denis de désobjectiver le processus de la création des formes. Bien plus : ces tableaux prennent à contrepied toute la théorie esthétique lorsqu'elle cherche à comprendre l'effet que les formes et les couleurs produisent sur le spectateur, et à en faire des symboles. Denis a en quelque sorte déterritorialisé cette problématique sur le terrain médical et a adopté pour cette série de peintures le dispositif qui, à l'attention des patients, visualise l'intensité de la douleur qu'ils ressentent, imprimé sur les boîtes des médicaments antalgiques. C'est à partir d'un tel nuancier qu'il a réalisé ces émouvantes peintures, *OxyComptine* étant tout simplement le nom du médicament que le médecin lui a prescrit.

Dans le *Plan d'évasion* (1945) du surréaliste argentin Adolfo Bioy Casares, le gouverneur d'une colonie française laisse à Henri Nevers un testament, contenant le descriptif de son invention scientifique qui transformerait la souffrance causée par sa maladie en des sensations de sons et de couleurs, dont lui, ainsi que d'autres individus – dans le roman : les prisonniers – pourraient jouir éternellement, une fois placés dans des « cabines peintes comme... dans une maison qu'on construira dans ma propriété de Saint-Briec⁵ », écrit le gouverneur. Le lecteur ne connaîtra pas les détails de cette invention, mais il apprend qu'elle exploite d'une nouvelle manière des expériences sensorielles... Dans la lettre à Nevers, citée par le narrateur, on peut lire : « dès à présent je cesserai de souffrir, j'entendrai (pour toujours) le début du premier mouvement de la *Symphonie en mi mineur* de Brahms⁶. » Le plan de Denis est plus rationnel et subtil, et la référence à Jean Baudrillard permet peut-être de mieux le comprendre. La mort fait disparaître l'artiste, mais Denis en a confié le sens à l'art, là où la science a montré ses limites, incapable de stopper

⁵ Adolfo Bioy Casares, *Plan d'évasion*, trad. F.-M. Rosset, dans Adolfo Bioy Casares, *Romans*, Paris, Lafont, coll. « Bouquins », 2018, p. 155.

⁶ *Ibid.*

l'œuvre de la maladie. Dans *OxyComptine*, il a proposé d'organiser d'une nouvelle manière l'expérience de la peinture afin que la souffrance s'inscrive en elle. Contempler la couleur, c'est alors accéder directement – sensuellement – à l'expérience de la mort et de la souffrance. Il ne s'agit pas d'anesthésier les sensations douloureuses, comme dans l'art-thérapie, ni non plus d'exalter le plaisir esthétique. C'est dans l'expérience de la douleur, ainsi que des médicaments anesthésiques pour la calmer, que Denis cherchait un remède – un *pharmakon* – pour réinterroger le schéma le plus banal et le plus répandu de l'approche de la peinture. Cette subtile ironie, cet humour platonique, qui était une de ses qualités, nous oblige à repenser non seulement nos attitudes spontanées face à la couleur et à la peinture, mais encore par rapport à l'échange symbolique.

L'autre série de peintures, *Ratings*, prend ses racines dans la matérialité du support: le fond de ses tableaux est réalisé en cacao, matière instable face à la lumière et à la chaleur, sur laquelle sont apposés les anagrammes en feuilles d'or, deux matériaux ayant leur place dans l'histoire de la spéculation boursière: l'or, matière précieuse et incorruptible s'il en est, a été pendant longtemps le garant de la stabilité monétaire, le cacao a été la marchandise-clé pour tenir sous le joug les pays africains. Dans le nom de cacao sonne aussi le jeu de mots obscène que Dieter Roth a employé dans le titre de son livre *Die Kakauser Gemeine*, qu'il convient de traduire comme «communauté de merde», livre de ses souvenirs de la Seconde Guerre mondiale. Les anagrammes en or dissimulent à peine les noms des agences de notation, périodiquement objets de la une de la presse, qui sont ici lisibles dans un oxymore entre périssable et inoxydable, entre poudreux et précieux, entre instabilité et puissance, entre mat et brillant.

Ces deux séries en question, réalisées dans une esthétique de la matière, sont d'une très grande beauté, et en même temps riches de sens grâce à une sorte de détour-

nement de la matière, alors que Denis pratiquait davantage le détournement de documents, comme dans *Plan Particulier d'Intervention* (2011), brochure à l'attention de la population des alentours de la centrale nucléaire de Brennilis en Bretagne, engagée dans un processus d'arrêt qui durera plusieurs décennies ; personne ne sait exactement combien. Denis y a simplement enlevé tous les mots faisant allusion au nucléaire.

Tous ces travaux – leurs formes, ainsi que les sens qu'on leur attache – c'est-à-dire ces symboles, sont définis par divers types de connaissances, choisis par Denis comme opérateurs poétiques ou artistiques, connaissances provenant des recherches évoquées ci-dessus : documentaires, historiques, iconiques, littéraires, scientifiques, etc. À travers les protocoles et les dispositifs de type anagrammes, Denis fait basculer le subjectif du côté de la recherche, et libère ainsi l'artiste qu'il était de choix arbitraires de valeurs esthétiques. Ces formes n'illustrent pas les connaissances, ni ne les traduisent : ce sont les formes sensibles des connaissances.

Dans *L'Échange symbolique et la mort*, Jean Baudrillard émet l'hypothèse selon laquelle, les anagrammes de Saussure – un des objets qui passionnaient Denis – ont été, dans le champ de la pensée critique, le moment proprement révolutionnaire. De Saussure « lui-même n'en tirait aucune conséquence radicale ou critique », écrit-il ; le linguiste « ne songe pas un instant à généraliser [cette découverte] sur le plan spéculatif, et lorsque la preuve lui fera défaut, il abandonnera cette intuition révolutionnaire pour passer à l'édification de la science linguistique. Ce n'est peut-être qu'aujourd'hui, au terme d'un demi-siècle d'un développement ininterrompu de cette science, que nous pouvons tirer les conséquences de l'hypothèse abandonnée de Saussure »⁷. Et Baudrillard d'ajouter dans la note : abandonnée, certes, « mais surtout soigneusement "oubliee" et ravalée par toute la linguistique : c'est à ce seul

⁷ Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort* (1976), Paris, Galimard, coll. « Tel », 2016, p. 307-308, souligné par l'auteur.

prix qu'elle a pu se fonder comme "science" et assurer son monopole structural dans toutes les directions⁸».

⁸ *Ibid.*, p. 411, note 1.

On peut formuler l'hypothèse selon laquelle l'œuvre de Denis contribue, précisément, à poser « les bases d'une décentration de toute la linguistique⁹ ». Après sa thèse de doctorat en sciences du langage, il consacre ses derniers travaux à l'art, et les anagrammes y tiennent un rôle déterminant. En empruntant le chemin inverse à celui de Saussure, c'est après la linguistique qu'il est allé chercher la « preuve » dans l'art et par l'art. Mais son art ne se limite pas aux anagrammes, et on peut se demander ce que l'élargissement de la logique anagrammatique aux dispositifs, protocoles et autres stratégies impersonnelles de la création dans l'art doit changer dans la grille de lecture de Baudrillard, ennemi juré de l'art contemporain. En effet, l'art n'est-il pas l'expérience de cet au-delà de la Loi de la valeur économique et de l'inconscient subjectif, que Baudrillard cherchait à identifier, et dont il a repéré le moment fondateur dans les anagrammes de Saussure ? À tort, sans doute, il limitait l'importance de la découverte saussurienne au domaine du langage, en en excluant les formes de l'art : sons, images, couleurs, etc., dont il ne comprenait pas la pratique.

⁹ *Ibid.*, p. 308.

Dans le champ du langage aussi existe le modèle d'un échange symbolique, quelque chose comme le noyau d'une antiéconomie politique, lieu d'indétermination de la valeur et de la loi : c'est le langage poétique. Dans ce champ d'une antidiscursivité, d'un au-delà de l'économie politique du langage, ce sont *Les Anagrammes de Saussure* qui constituent la découverte fondamentale.¹⁰

¹⁰ *Ibid.*, p. 307.

L'œuvre de Denis, docteur en sciences du langage, décentre la linguistique pour alimenter le champ d'expériences de l'art, peu comprises dans le monde d'aujourd'hui, sauf quand la logique du marché parvient à s'en emparer, monde préoccupé par le télescopage de crises majeures causées par la logique de la « loi de la Valeur »,

telle que l'entend Baudrillard. Mais les travaux que Denis a développés dans le cadre de ses missions universitaires ne se limitent pas à « dépasser » la linguistique, car ils semblent contribuer à reconquérir les échanges symboliques, dont Baudrillard décrit la perte dans la civilisation occidentale. Dans l'ouvrage cité ci-dessus, il considère, en effet, que la mort n'est pas le domaine exclusif d'expériences où pourrait être ressuscité l'ordre perdu du symbolique, et donne l'exemple du langage poétique, analysé à partir des anagrammes de Saussure, comme un autre champ où ce travail pourrait s'exercer. Denis a inlassablement œuvré, en s'inspirant de cette découverte révolutionnaire du linguiste suisse, à multiplier les expériences analogues – protocoles, dispositifs et autres schémas dépersonnalisés de création – dans le cadre de ce qu'on pourrait désigner comme un laboratoire de l'ordre symbolique, laboratoire que nous continuerons avec lui à appeler l'art.



Ouvrage publié à 250 exemplaires
par les Éditions Incertain Sens,

Direction de l'ouvrage

Commissariat de l'exposition « “Ne pas attendre à ne rien faire”, Denis Briand »,

Commissariat de l'exposition « Denis Briand : travaux imprimés »,

Graphisme
Typographies

Publié avec le soutien de

© Les auteurs

imprimé par Grafix Centrum Poligrafii, Gdańsk, Pologne,
et diffusé par les Presses du réel.

Pascale Borrel, Leszek Brogowski et Marion Hohlfeldt

galerie Art & Essai, 31 janvier – 5 mars 2020

Mathilde Dupré et Marion Hohlfeldt

Cabinet du livre d'artiste, 31 janvier – 5 mars 2020

Mathilde Dupré et Aurélie Noury

Jil Daniel et Simon Lepuissant

Self Modern par Bretagne Type Foundry et Untitled Sans par Klim Type Foundry

la commission de la recherche du Conseil académique de l'université Rennes 2,

l'unité de recherche de l'université Rennes 2 :

Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC)

UFR Arts, Lettres et Communication

le Frac Bretagne

© Hervé Beurel pour les photos des expositions

ISBN 978-2-490030-00-2

Rennes 2022







*Un seul point faible: le bureau
de douane lui-même... Allons-y!*







