

L'INSUPPORTABLE LEGERETE DE LA PEINTURE DE JEROME BOUTTERIN.

Toutes les peintures ou presque ont un caractère d'espace.

Donald Judd: Specific Object, 1964.

La légèreté qui émane des tableaux de Jérôme Boutterin dérouté le spectateur. Des rhizomes fascinants prolifèrent de façon ludique. Incidemment, gestes, taches, linéaments légers et surfaces compactes se ramifient. Les tableaux surgissent au passage, et semblent se peindre eux-mêmes. Le caractère fortuit de la légèreté de cette peinture peut créer une certaine perplexité chez le spectateur qui la ressent comme saturée de savoir et d'histoire (de l'art), de tradition et d'héritage moderne.

L'enjeu demeure la dynamique de la couleur entre le fond et la forme et l'espace pictural devient le centre de l'impondérabilité de la peinture. Ce moment, où la surface peinte s'ouvre ou se ferme, où la couleur devient pénétrable ou retient le regard en surface. Chaque part de la toile échappe continuellement à la description, son analyse se renouvelant sans cesse. Les tableaux de Jérôme Boutterin posent l'une des questions les plus intéressantes et fondamentales qui soit sur la peinture dans l'art moderne: comment décrire et saisir l'espace de la peinture quand les images ont perdu leur profondeur classique, dans le sens d'une représentation de la réalité ? Et ils le font avec une logique et une insistance nouvelle ces dernières années.

Pour (et avec) Donald Judd, les choses étaient clairement tranchées, au moins provisoirement. Le

minimalisme, créateur des « objets spécifiques » qui étaient la conséquence de l'aspiration à se défaire de l'illusion d'espace, n'a trouvé que peu de peintures méritant d'être remarquées. L'iconoclaste, bien que tout a fait à l'aise avec la fibre de la peinture moderniste, voulait, par souci de cohérence, retirer à l'art la question d'espace : mais uniquement pour quitter la surface à deux dimensions dans une étape ultérieure. Donald Judd a proclamé l'ère du "Real Space" et des "Objets à trois dimensions", qui ne voulait être ni chair ni poisson, ni sculpture ni peinture, mais réunissaient entre eux le meilleur des deux genres. Toutefois, le nouvel espace ainsi défini, authentique et réel, postulé par ces objets ne s'est pas révélé moins porteur d'illusion et de sensualité que l'espace contesté de la peinture, et oscillant tout autant entre perception et réalité avec une grande variété de modalités.

Le résultat de ces querelles de position concernant l'art et son espace a suscité un changement de statut du spectateur. Abandonnant la sûreté de son jugement, il devient médiateur entre l'art (qu'il s'agisse d'installation, d'objets ou de peinture) et ses multiples possibilités spatiales. Quand nous nous interrogeons sur les spatialités spécifiques des travaux de Jérôme Boutterin, sur le jeu entre la surface et l'espace de sa peinture, entre la figure et la pensée à l'œuvre dans le tableau, nous ne pouvons pas laisser de côté ce nouveau spectateur qui entre en relation avec le tableau et son espace. Lorsque nous voulons décoder cette peinture qui se ramifie subtilement, créant dans les tableaux de Boutterin des espaces de couleurs immensément sensuels et complexes malgré leur manque de relief et leur caractère fortuit, c'est bien le regard actif et

scrutateur du spectateur qui en devient l'instance principale.

Le peintre Jérôme Butterin se méfie de la peinture et pourtant il ne veut en aucun cas y renoncer. Il cite l'abstraction héroïque, le geste direct et spontané, le pouvoir de l'All-over sans limite et présente pourtant le tout comme réfraction, simulation, comme la recherche de sens d'une peinture autonome entre l'abstraction et la réalité retrouvée. La construction du tableau est déléguée, elle ne devient un processus qui ne s'accomplit que dans le dialogue avec le spectateur. L'intelligence avec laquelle il dissèque les fondements de ses tableaux réfrène avec peine la violence contenue de sa peinture. Au bout d'une recherche menée pendant des générations et des décennies sur les possibilités du tableau abstrait, plus rien n'est nouveau ou rien ne va plus de soi. A moins que, comme dans le cas de Jérôme Butterin, les parties ne se retrouvent, assemblées avec une légèreté souveraine, pour ainsi dire accidentelle, formant un nouvel ensemble surprenant.

Ses tableaux, les "Mailles" ou les "Monochromes", surprennent par la simplicité provocante de leur composition, imperceptiblement, elles se transforment en formulations sensuelles troublantes. Le systématisme de la trame génère les taches du "Tachisme" comme moment de souillure. Le caractère direct supposé du geste est conjuré à la surface de la toile comme un acte de composition concentré. Tout ce qui se passe sur ces tableaux résulte d'un équilibre parfait entre le hasard et le calcul.

Dans l'univers pictural de Butterin, la couleur existe d'abord comme pose pure sans mélange. Au moment d'appliquer la couleur, lorsque le pinceau touche la toile, quand le processus de peinture entre dans sa phase décisive, chaque geste qui mesure les dimensions du tableau est clair: peut être rouge carmin, bleu de paris, outre-mer, jaune de Naples ou rouge rubis. Mais en tout cas pur et sans mélange. Puis au cours d'un processus de peinture en partie contrôlable dans lequel le tableau se construit, comme par exemple dans ses "Mailles", la peinture prend de la vitesse. La trame qui donne un appui à la peinture de Butterin, comme à tout l'art moderne, cette grille moderniste, est ici souillée avec emphase et plus grand-chose ne la relie à l'élégance et au purisme de l'art moderne. Mais c'est justement là que l'on discerne le plus clairement à quel point la légèreté de Butterin ne peut s'épanouir que sur la base de l'art moderne et de ses théorèmes.

La charpente de couleur qui s'épaissit de plus en plus, se soustrait à cette pureté et à cette rigueur traditionnelles: dans le processus de peinture, au cours du croisement sériel, les lignes se contaminent en accumulant tout ce qui est peint au-dessus et au-dessous d'elles. Telle une peinture qui se génère elle-même, connotant pareillement la statique et le processus, la structure et la création, pour engendrer des sortes de tumeurs saturées de couleur à ses points d'intersection. Ce sont des gestes apparemment spontanés, l'expression d'une inscription directe du peintre dans son tableau. Une figure oscillante, issue du geste et du structuralisme de l'école de Paris et de la New York School.

Toutefois, dans la mesure où le purisme est souillé, où la trame devient floue, le geste, la "tache" de l'informel perd

en spontanéité. Boutterin lui-même parle "d'improvisations conscientes", de réactions indirectes, guidées par les lignes elles-mêmes de la trame qui constitue la structure de base de la peinture. Le tableau devient une suite de superpositions et de hasards, de réactions quasi spontanées des matières (pigments) utilisées. Boutterin développe un système pictural dans lequel l'automatisme et la métaphysique se mêle à la réflexion et à la structuration. Le Tableau et la coloration se transforment au cours du processus de peinture. Le tableau évolue à chaque nuance appliquée sur le fond encore humide. La trame est recouverte de peinture en partie ou, totalement masquée, elle continue à transparaître, se mélange, dépasse sur les bords, forme des stries, s'épaissit et s'ouvre à nouveau. Un processus fascinant de peinture, au cours duquel le tableau gagne en densité et en puissance.

Les "Monochromes", tableaux qui se déclinent en une seule couleur, démontrent avec pertinence cette notion centrale à l'œuvre dans la peinture de Boutterin, entre maîtrise et automatisme. Sa peinture qui ne tend jamais à la monochromie formaliste est néanmoins entraînée ici dans ses périphéries coloristes. Ces tableaux brillent dans une palette aux nuances minimales qui se révèle avec puissance dans une multitude de niveaux de valeur aux limites du déterminable.

Si les "Monochromes" se servent exclusivement d'une seule couleur sans mélange, ce qu'ils représentent, toutefois, est tout sauf une surface uniforme monochrome. La composition apparemment intacte se révèle être un lavis de plusieurs couches d'abréviations fragmentaires, un horror vacui de la peinture, une réserve

inépuisable de possibles, dans lequel le geste individuel se perd dans l'All-over. Dans un processus calculé, qui s'évire en même temps de lui-même, les gestes sont placés l'un après l'autre. L'expérimentation, apparemment sans orientation précise, des touches de pinceaux-variables selon l'application et le maniement- devenant rocailles, lignes, surfaces et hachures, se transforme en un agencement joyeux et fabuleusement dynamique de couleurs supposées pures et de leurs souillures. La couleur révèle toute sa sensualité contrainte. Elle décline avec assurance tout l'éventail de ses possibilités, de la densité la plus forte à la transparence éthérée.

Somme toute, le monochrome est l'histoire à succès du siècle dernier. Depuis l'avant garde russe qui a formulé la monochromie comme conséquence extrême et également comme ultimatum de l'abstraction, on ne peut plus imaginer la discussion autour de l'art du XXe siècle sans la couleur abstraite dénuée de référence. Avec le carré noir de Malévitch en 1915 ou le triptyque monochrome de Rodchenko en 1921, la question a été posée pour la première fois de la finalité et de ses conséquences de ce concept de l'abstraction qui a pris racine au XIXe siècle, se détourne de l'image réaliste et s'oriente vers une conception idéale du tableau. Une question à laquelle il a été répondu avec une insistance stupéfiante pour être aussitôt reposée.

Dans la généalogie de la peinture de Boutterin, ni les champs de couleur de l'art américain des années quarante et cinquante, ni les black paintings d'Ad Reinhardt, ni les Monochromes d'Yves Klein ou les polyptyques monochromes d'Ellsworth Kelly ne font exclusivement référence. Ils ne sont cependant pas

oubliés: associés avec le Minimal art, cité en introduction, ils fournissent les bases théoriques et formelles de la présence constante de la monochromie jusque dans notre époque actuelle. Epoque qui n'est, sans doute, pas vraiment postmoderne »*Au sein de l'art moderne rien n'annonce l'autonomie de façon plus programmatique que le tableau monochrome", constatait Yves-Alain Bois peu avant la fin du XXe siècle. Un postulat révélateur face aux "Monochromes" de Jérôme Boutterin, puisqu'il s'avère que jusque dans notre présent direct, même après la fin de l'art moderne sans cesse constatée, et particulièrement dans la peinture, la monochromie, déclinée dans des matériaux et variantes picturales innombrables, représente un aspect très symptomatique de la production contemporaine à la fin du XXe siècle tout comme au début du XXIe siècle. La monochromie vue comme réduction de l'art moderne donc comme son essence picturale.

La question palpitante reste de savoir comment se comporte, comment réagissent les deux instances critiques dans le discours de l'art moderne, le spectateur et l'espace (du tableau), aux créations en méandres, faites de plusieurs couches et plusieurs plans de Boutterin ? Ces gestes et ces lignes saturées et sûres d'elles, ces surfaces et ces taches se heurtent sans frein et développent une puissance qui stimule particulièrement le spectateur par ses figures instables, faites de retrait et de volume, de légèreté et de complexité. Elles demeurent fragments, parties d'un tout, qui présente fièrement sa fragilité, intégralité, solidarité, l'idée voire la possibilité d'un All-over omniscient est résolument niée.

La peinture de Jérôme Boutterin est comme son époque, une modernité discontinue, fragmentaire et discursive. Les réalités, les mondes d'images, les compositions qu'elle constitue sont incomplètes sans le spectateur. L'espace pictural des tableaux qui s'ouvrait au spectateur sur la réalité dans l'art moderne se retourne ici dans le tableau et entraîne le spectateur dans un vis à vis à hauteur des yeux. Le spectateur actif et dynamique de Judd et du Minimal Art fait ici partie du tableau et il défragmente la composition. A partir des éléments de la peinture, il construit un tableau, un "tout" concluant, toujours inscrit dans les tableaux, sans jamais être formulé. Le peintre se retire avec souveraineté et laisse l'achèvement du tableau à la lecture du spectateur, qui navigue librement dans le tableau; A chaque regard et à chaque lecture surgissent de nouveaux tableaux dans la multitude des possibilités offertes et la surabondance des formes, des signes, des hasards d'une peinture finalement impossible à épuiser.

* Yves-Alain Bois : "Descriptions, situations, échos", dans *Richard Serra, Zeichnungen*, Bern, 1990.

Dr. Martin Engler, responsable de la section "l'art après 1945" au Städel Museum de Frankfurt/Main. Publié dans le catalogue « Aus der la main », Galerie Françoise Andrieu, Berlin, 2009.