

Avant de dire

Entretien entre Cao Dan et Jérôme Boutterin

Cao Dan: Dans la présentation de votre exposition au musée de Ningbo, vous parlez d'une langue qui n'existe pas. La peinture serait-elle pour vous cette expression qui est au delà du langage?

Jérôme Boutterin: Oui, une expression avant le langage. J'ai parlé du langage, parce que je cherche une énergie semblable à celle de quelqu'un qui voudrait parler avant d'énoncer, avant de dire. Je pense que c'est un moment à la fois d'envie et de frustration, c'est pour cela qu'il y a quelque chose de retenue dans les gestes, ils ne sont pas complètement finis.

CD: Vous êtes un peintre pratiquant l'abstraction ?

JB: Je suis un peintre abstrait mais je ne suis pas dans un rapport de vérité à l'abstraction. Elle n'est pas métaphysique mon abstraction. Je préfère que les gens sourient quand ils voient mes peintures. Si je reste abstrait c'est dans ma façon de me préoccuper des éléments de la peinture, comme une grammaire. Quand je pense à l'histoire de la peinture chinoise j'y vois aussi un rapport à l'écriture, à la syntaxe, identique à la peinture abstraite en France.

CD: Si vous aviez eu à choisir vos maîtres quels auraient-ils été? Le Dr Martin Engler dans le beau texte du catalogue de votre exposition au Städel Museum, parle de compagnonnage allant de Yves Klein à Ellsworth Kelly. Quelles seraient vos généalogies?

JB: Elles sont nombreuses et peuvent passer par le 18^{ème} siècle, des artistes comme Fragonard avec cette attention particulière à la façon dont on pose la peinture. Fragonard, Watteau... après, plus proche de nous, des artistes comme Gasiorowski et aussi Guston, ils ont osé traverser les endroits où ils ne s'attendaient pas eux-mêmes. Je pense que les gens que j'aime sont des gens qui se sont mis en péril eux-mêmes dans leur travail. C'est à dire qu'ils sont libres. C'est ce que j'espère pour moi. Mes généalogies, ce seraient eux.

CD: Ce rapport à la touche semble important pour vous. Quel est il?

JB: La touche, c'est un terme un peu classique pour les peintres, mais je pense qu'il deviendrait un beau terme si on disait comment on touche la toile. C'est comme une pensée qui prend un espace. Je pense qu'il est fondamental pour moi, d'essayer de renouer avec une histoire et la dépasser, de retrouver une nouvelle façon où le corps serait impliqué dans la façon de poser quelque chose. La retenue, par exemple..., on sent bien qu'il y a des artistes qui se retiennent, qui ont une sorte de modestie. Et tout ça, ça se voit. Corot, par exemple, j'aime beaucoup la peinture de Corot, elle est incroyablement légère. Il inverse les choses, les premiers plans sont plus légers que les fonds, c'est quasiment rien. Je pense que dans la peinture chinoise, il y a des exemples magnifiques de ça, de cette retenue.

CD: Parlons du rapport que vous avez au temps dans votre travail. Dans une conférence à Valence en

2011, vous évoquez l'autorisation que le peintre se donne par rapport au temps, à la nécessité qu'il y a à accepter une piste, une voie que l'on n'attendait pas. Est-ce que cela est pour vous l'expression de votre liberté d'artiste?

JB: Je pense qu'on ne fait que trouver des ajustements à ses propres contraintes. Il y a des gens qui m'ont enseigné, il y a des tableaux que j'ai vus et je peins avec des fantômes, je ne sais pas si je suis libre. Je danse avec eux, ça c'est vrai. Ce que je voulais dire à Valence c'est que par exemple, à propos des tableaux récents que je montrerai à Ningbo, que j'appelle « Beaucoup de peu, peu de beaucoup », et bien cet ensemble est déjà contenue dans une toile faite il y a 15 ans et délaissée après. Je pense en effet qu'il faut du temps pour se donner l'autorisation de faire. L'autorisation, c'est un terme curieux mais je n'en trouve pas d'autre. On s'autorise un décalage. On négocie avec le temps car il vient un moment où on a les moyens de continuer ces tableaux. Des tableaux que je ferai dans dix ou quinze ans, certains sont déjà dans l'atelier mais aujourd'hui ce sont peut-être des échecs pour moi.

CD: Dans cette même conférence, vous parliez de votre œuvre comme de différentes "familles"... Pouvez vous nous en parler?

JB: En effet, j'ai l'impression de fonctionner davantage par famille que par série. Parce que série voudrait dire qu'il existe une déclinaison, tableau après tableau. J'espère que mes tableaux sont très solidaires et très autonomes, qu'ils n'ont pas besoin les uns des autres. Mais il y a une famille, un moment, qui les tient, c'est une sorte de préoccupation qui leur est commune. Il y a une intuition qui est travaillée et qui devient une conviction. Il y a des tableaux qui se font et ça va jusqu'à l'épuisement de ce processus puis ça rebondit sur une autre famille qui, souvent, par un effet de miroir en devient la famille inversée. Par exemple dans les monochromes et les « beaucoup de peu et peu de beaucoup », j'ai l'impression qu'il y a pour les premiers une notion d'expansion puis chez les seconds un effet de compression. Je pense que ces peintures vont vers le même endroit mais j'utilise des modes différents et des systèmes différents.

CD: Ne peut-on dire que vous évoluez dans un dialogue permanent entre l'ordre et le désordre?

JB : Sans doute essayer d'être moins inquiet du désordre et faire que le désordre se tienne seul comme ordre, pour ne pas les opposer et être ouvert aux désordres.

CD: Il est aussi intéressant de voir comment vous en arrivez à une certaine période à abandonner le dessin, car comme vous le dites « les fonds se suffisent à eux-mêmes. »

JB: C'est toujours une question et un doute de placer quelque chose sur un fond. C'est à dire installer un sujet. Mon sujet, mon motif est pris dans le fond. Il n'y a pas un motif et un fond, il y a un aller-retour permanent entre ce qui fabrique le motif et le lieu d'où il vient.

CD: Votre travail sera exposé bientôt en Chine. Quelle résonance pensez-vous qu'il puisse y avoir avec le public chinois?

JB: Je suis très heureux parce qu'on m'a souvent parlé de cette résonance et cette exposition est l'occasion d'être dans cette réalité et de mesurer cette résonance. Je n'ai été qu'une fois à Pékin et j'ai

une vision très éloignée. Je ne parle pas la langue chinoise, donc je vais lire sur les visages, voir si les gens restent devant les tableaux, si ils sourient et si ils se parlent. On sent très vite dans les expositions lorsque les gens « rentrent » dans les tableaux.

Cette résonance est faite aussi de mon attention à l'histoire de la peinture chinoise et a propos d'exposition, au fait qu'elle ne se voyait pas tout le temps, elle se roulait et se déroulait. Il y a une temporalité que j'ai envie de comprendre. Cette peinture voyageait, à l'intérieur d'elle même aussi, comme du cinéma avec des plans très longs, des plans séquences. Les motifs bougeaient suivant le mouvement et la peinture contemporaine chinoise me semble aussi avoir ce rapport au mouvement.

CD: C'est pour ça que vous voulez voyager dans les montagnes en Chine ?

JB: C'est d'abord un mythe. Par rapport aux montagnes occidentales, les montagnes chinoises ont quelque chose d'inversé. Avec la brume nous sommes au-dessus du ciel.

Cao Dan: Editrice de la revue LEAP et The Art Newspaper China. Co-fondatrice de plusieurs événements artistiques comme TANC ASIA PRIZE ainsi que LEAP Pavilion.