

Les ébats du tableau

Dialogue avec Antoine Duchenet

Antoine Duchenet – En préparant l'entretien, je relis cette annotation à propos du geste dans ta peinture : « Ta main badine, soucieuse de ne pas dérapier dans l'exploit ou dans la citation ». Ce geste simple, ni buté ni décidé, est allègre. Il ne craint pas d'être indécis. Un indécis décisif, qui combine bien ta méfiance envers l'histoire de la peinture et sa conscience pesante, avec tout l'intérêt que tu lui témoignes malgré ton détachement. Tu t'en délectes et t'en délestes autant. *Décisif*, car je crois encore que ce scepticisme joyeux d'une touche à l'autre *oscille*, à travers tes séries, vers cette polarité récurrente que tu appelles « le débat interne du tableau ». Peux-tu dire quelques mots sur l'itinéraire de ce geste, sur ses formes et sur son rôle, dans tes tableaux ?

Jérôme Bouterin – Le geste en peinture a des conséquences sur la couleur et la forme. Emprunter la voie de la nonchalance, c'est essayer d'échapper à des raisons trop évidentes, des mécanismes ou des attendus. C'est donner au geste une latitude, un espace propre pour essayer d'ouvrir d'autres voies. Lui trouver un espace, un moment gratuit. Il n'y a rien de plus difficile. Pourquoi ? Car le geste est lui-même empreint de multiples atavismes : faire beau, faire vrai, faire nerveux, faire comme... faire comme il faut. Mais le geste pense aussi, on pourrait même dire qu'il pense malgré lui. On le croit libre mais il ne l'est pas, il faut donc développer des stratégies pour lui donner du champ.

Ce geste, je le ressens au contraire comme très instruit, empreint d'épaisseurs historiques, stylistiques et politiques. Son rôle m'intéresse justement dans la façon dont il négocie avec ses mémoires, dont il reprend du champ ou de la marge par rapport à ses histoires et même dont il en joue. Car il est joueur, le geste. C'est aussi une de ses qualités. Ce qui m'intéresse est son oscillation entre habilité et maladresse, entre définitif et provisoire. Pour ma part, je le travaille davantage dans cette zone plus trouble, plus relâchée et incertaine.

Avant tout, j'ai besoin du geste physiquement avec la nécessité de connecter le corps à la peinture et au tableau. Il est toujours présent, comme début ou fin. Rubens, Fragonard, Dufy, Masson, Hartung, Degottex, Gorki et bien d'autres sont dans ma mémoire. Je ne peux me rassasier de ces gestes qui dansent. Ils touchent, comme on dit en escrime, ils effleurent, piquent, pointent et crèvent. Légers mais graves.

L'ambiguïté du geste peut provenir de son lien avec la notion d'expression, entendue comme porteuse d'une authenticité intrinsèque. J'ai baigné dans une époque où il était mis à l'index, stigmaté du lyrisme, de la signature, de l'expression de soi et de l'auteur omnipotent. Alors je m'y suis attaché, probablement, par envie d'être justement là où c'était inconfortable.

Les *Mailles* ont été l'espace de son irruption. Les *Monochromes* l'ont vu s'éparpiller, volontairement, dans des machines à peindre. Les *BPPB* ont montré son lancement et sa dispersion, tandis que les *NEP*, plus récemment, ont tenté de le ramener à sa fonction, celle de préfiguration. Mais toutes ces séries, ces phases, peuvent se percevoir de l'une à l'autre comme des respirations, ce qui est d'ailleurs indispensable au geste. Ce ne sont que des moments de compression et de dispersion ou d'inspiration et d'expiration. Toutes ces propositions proviennent souvent d'une dualité – maille et taches, traces et couleur, masses et tracés – ce que j'appelle le débat interne du tableau, une discussion entre ses composantes mêmes.

A. D. – Les titres de tes séries permettent un premier pont entre ta peinture et le langage. Ils sont des acronymes : *BPPB*, *NEP* ; des initiales : *K*, *DD*, *PH* ; ou des mots plus communs tels que *Monochromes*, *Jours*, *Mailles*... Existe-t-il une logique entre eux ?

J. B. – Non, il n'y a pas de logique. Le terme « série » lui-même, un peu statique, ne me convient pas complètement. Catherine Mosbach parle de « phases » et je trouve ça intéressant. Pour leurs dénominations, elles sont propres à chaque ensemble. Certaines sont les initiales des matériaux de la peinture ou d'un terme ou un ensemble de termes : *PH* pour « Plomb et Huile », *K* pour « Kevin », *HAW* pour la moitié de « Hawaï », *BPPB* pour « Beaucoup de Peu, Peu de Beaucoup », *DD* pour « Doigts Dessins », *NEP* pour « Nouvelles Épuisées ». Enfin il y a des mots : *Mailles*, *Ghosts*, *Jours*, *Monochromes*, et *BOU* comme un « bout » sans « T » et comme le tiers de « Boutterin »... Comme on le voit ça ne fait pas un système fermé mais plutôt des segments singuliers qui se suivent, y compris sous le signe de la discontinuité ou de la confrontation.

A. D. – En effet, ces enchaînements peuvent aussi provoquer des ruptures. L'une d'entre elles apparaît après les *Mailles* avec la présence du corps figuré dans la série des *K*. Cette série m'évoque un storyboard, dans lequel l'image produite relève d'une superposition de plans. La couleur d'abord, étalée en lavis éclatants, recouvre entièrement la surface du tableau. Puis le dessin, au fusain, qui dresse des paysages rocaillieux contre lesquels une silhouette songeuse se prélassse. La partie dessinée, plaquée dans la couleur, se fond mal. Elle fait front. Tandis que les flaques vives à la base – qu'on chercherait par réflexe à rabattre dans le dessin – échouent à produire une correspondance fluide entre les plans. La couleur « dérape », ne remplit pas les zones attendues, et parvient même à dégueuler dans un dessin qui lui est pourtant postérieur. Ce rendez-vous manqué des plans percute et produit un décalage brutal. Le personnage dessiné sur la toile paraît quant à lui absorbé, ou abattu, selon le tableau, par cette rencontre forcenée du dessin sur la couleur. Il observe l'horizon et c'est à se demander si celui-ci l'assomme ou l'endort, malgré la vigueur de ses teintes. C'est à peu près ça, la pastorale de Kevin ? Quelles décisions t'ont amené à imaginer cette série ? Est-ce un commentaire sur ta propre peinture ?

J. B. – Plusieurs raisons provoquent les *K*. La série des *Mailles* commençait à dériver vers un simple formalisme. Ensuite, c'était le début d'une époque marquée par des conflits, des guerres, qui me déstabilisait en tant que peintre « abstrait » détaché de cette situation. Les images de ces conflits m'évoquaient des paysages peints, irradiés en quelque sorte. J'ai alors renoué avec une histoire de la peinture, me disant finalement que toutes ces pastorales, superbes, vues dans les musées, étaient peut-être des paysages tragiques et totalement in- tranquilles. J'écrivais ceci à l'époque :

« Je pense que les choses ont mal tourné. Il y a un récit, des récits d'origine qui ne vont pas. Peut-être est-ce l'arbre qui est mal placé, ou l'homme trop petit, ou les objets trop gros. Le ciel aussi n'est pas à sa place, ou n'était-ce tout simplement pas la bonne heure. Donc ces tableaux sont des hypothèses de tableaux. Pour chercher l'erreur. En tout cas, je suis convaincu qu'il y a quelque chose qui cloche, sans ça tout irait mieux. Ce n'était pas une sieste, c'était une mort et ce n'était pas le petit matin, c'était le crépuscule. J'aurais dû le comprendre, mais pour le comprendre il faut le peindre – je le fais. Il y a donc, dans le récit du début, une odeur de fin. À part ça, l'idée, c'est de s'être perdu à regarder, à contempler. On aurait mieux fait de mieux disposer les choses. Si je trouve ce qui ne va pas, tout ira mieux, c'est promis. »

En te répondant, je comprends une part du rapport que j'installe entre paysage et peinture. Je vois le paysage comme de la peinture, non pas comme des tableaux fixes, mais comme une matière de peinture agencée et donc à ré-agencer. C'est ce qui m'excitait dans le paysage, une insatisfaction face à un état familier, habituel, qui paraît pérenne et immuable et donc l'envie de réagencements possibles. Et le personnage est sans doute une part de moi, dans cette absorption réciproque entre paysage/peinture/couleurs et corps. Et il contemple alors son propre état.

A. D. – À propos, l'emploi de la couleur se soumet à un traitement caractéristique selon tes séries : indicielle chez les *NEP*, elle inscrit le reste d'un geste ; tenue dans les *Monochromes*, elle dénombre des effets de pinceau ; structurée en trame polychrome dans les *Mailles*, elle cadre et apprête une errance

barbouillée. L'usage que tu en fais paraît toujours rigoureusement ciblé. La couleur est-elle seulement un paramètre dans le tableau, un moyen de le construire et de le régler ? Trouve-t-elle ses limites dans le protocole, ou au contraire son excès, son débordement ? Au-delà de sa fonction dans le tableau, la couleur s'appréhende-t-elle aussi comme phénomène ?

J. B. – Le premier constat est que je veux toutes les couleurs. Je veux qu'elles soient toutes à disposition au moment de peindre (ce qui pose des problèmes intéressants de logistique ou d'ergonomie : taille des « palettes », emplacements et disposition des tubes, pour avoir cette disponibilité maximum. Problème aussi avec les pinceaux, il en faut beaucoup pour pouvoir passer rapidement d'une couleur à l'autre). Je n'aime pas choisir les couleurs. Je suis transi de plaisir devant les boîtes de crayons de couleurs et l'amoncellement des tubes. Tout est possible et tout doit le rester.

Ensuite, je suis marqué par le débat entre dessin et couleur et je pense que cela a un rapport avec mon utilisation de la couleur. Le dessin étant communément perçu du côté de l'écriture, du « pensé », la couleur allant vers le sensible, l'irraisonné. Alors je raffole de gambader dans la couleur, dans cet endroit populaire du « des goûts et des couleurs » qui devient du dégoût des couleurs pour le clergé de l'art contemporain. Cet endroit de la sensation, du rétinien un peu facile, de l'accord ou désaccord, bref, celui, illégitime, du subjectif. J'aurais donc tendance à inverser leurs rôles supposés, en amenant le dessin vers l'incontrôlable, la pensée qui défaille, et la couleur vers un rôle davantage surplombant, à l'origine du tableau. La couleur est le début, justement, avec sa qualité incontrôlable et elle le dit. Elle est un début qui échappe à la notion de projet. Le dessin, soit qu'il sorte de la couleur, soit qu'il la mime ou qu'il y retourne, peut clore le tableau.

Mes tableaux sont des barbouillages, instruits, mais quand même des barbouillages. Ils ne questionnent que le principe du tableau, cette idée du projet, du quelque chose à voir, qui se fait déborder par lui-même. Mais après avoir dit ça, comment commence-t-on ? Et c'est ici qu'interviennent les règles que tu évoques.

De ce point de vue les *Mailles* sont inaugurales au sens où, à travers la couleur, elles posent la question de la rencontre du choix et de l'incertitude. Une première étape de non choix est le tissage de toutes les couleurs qui envahit la toile. Puis cette maille est contaminée, salie, décorée par des traces de peinture qui amènent cette incertitude, ces décisions aléatoires. Ici, il y a toutes les couleurs utilisées à peu près successivement, les taches-traces étant les fonds de pots qui viennent se confronter à la maille.

Les *Ghosts* ou les *K* sont des peintures dont les couleurs sont perturbées par les dessins, toujours cette interrogation et ce plaisir d'une dualité qui travaille. Les *Monochromes* sont l'effet miroir des *Mailles*. Il y a beaucoup de couleurs mais seulement une par tableau, qui se décompose en une multitude d'effets et de variations. La couleur maintient le dessin qui est en déroute, qui s'affole.

Il y a un autre effet miroir, je veux dire d'inversion, dans le passage des *Monochromes* aux *BPPB*. Dans les *BPPB* les couleurs sont comprimées dans un tas, duquel émerge un tracé qui va à l'opposé de la densité colorée en s'épuisant dans le blanc. Dans ce cas le protocole était de ne pas revenir chercher de la couleur dans le dépôt initial, mais de laisser le pinceau s'essuyer et disparaître.

Oui, la couleur est une variable. À tel point que son pouvoir de variation peut tout à fait anéantir un tableau. Si elle se plie à des protocoles, elle peut, par son pouvoir, faire basculer ceux-ci à tout moment. Justement par sa capacité à se manifester, donc à nous déplacer dans nos perceptions. J'ajouterai que la matière qui la transporte est essentielle dans mon cas et surtout les rencontres qu'elle amorce entre toutes ses propres variations, pas précisément les mélanges mais davantage tous les voisinages possibles.

A. D. – Tes tableaux semblent révéler sans secret les règles qui les conditionnent, tu ne t'en caches pas. Je dirai que cet énoncé des « conditions du tableau » trouve son comble dans les *BPPB* et les *BOU*. D'emblée, le tableau dévoile ses cartes. Entendu qu'elle pourrait être aussi découverte par une lecture attentive de l'objet, la méthode qui te permet d'enclencher le tableau n'est pas mise à l'écart ou reléguée au récit de sa construction. Elle est délibérément écrasée à la surface de la toile, elle débute dans le tableau par le dépôt indicatif d'une certaine quantité de peinture brute : une palette d'épaisses touches consignées dans le premier tiers pour les *BOU* ; un dépôt massif, concentré, parfois plus étale dans les *BPPB*. Le tableau mémorise en somme cet enchaînement : employer/déployer, depuis le coup d'envoi marqué par le dépôt initial. Malgré tout, cette lecture disciplinée, « programmatique », de ton effort n'a de pertinence qu'en amorce, elle ne saisit rien que le cadre qui apprête la peinture mais s'arrête avant. Qu'advient-il après ces règles ? Toute cette discipline, quelle nécessité couvre-t-elle ?

J. B. – Mais ces règles sont incroyablement simples, primitives. Je pense que ce sont davantage des modalités appliquées à des actes. Elles agissent surtout sur la manière d'entamer le tableau. Elles sont évidentes et se voient, j'espère, car elles font partie du tableau. Sans doute parce que je m'aperçois que le tableau est un moment, une temporalité. Il n'est pas arrêté, ni fixé. J'aimerais même qu'il passe devant moi.

Ces règles ne cachent pas le sujet – si ce mot à un sens –, elles le permettent. Et le sujet, c'est la liaison et la déliaison, comment on se rejoint et comment on se disjoint, voilà. Ce sont des histoires d'amour. Et toc ! Comment quelque chose existe seul et pas seul. C'est aussi interne, on peut s'aimer et se désaimer, soi et à l'intérieur de soi. Comment on se dépossède. Arriver à l'amour avec des protocoles sur la couleur ou le geste, c'est un peu tiré par les cheveux, mais ce n'est pas absurde. Ce sont des énergies. D'ailleurs cet ouvrage me le fait comprendre. Le « Reboot » est une mécanique, voulue comme indépendante de tout point de vue surplombant. Les peintures s'enchaînent comme elles sont venues. Par ce corpus sans interruption, ni commentaires, elles montrent sans filtre les circulations et les confrontations qui les traversent.

Et je réalise que je ne peins que des attirances et des solitudes de choses entre elles. Mais je ne vais pas peindre des princes et des princesses. Je n'en ai pas envie. Je vais peindre la matière amoureuse. Je vais peindre ce qui s'ouvre ou ce qui se ferme, ce qui s'attache et se sépare. C'est juste ça. C'est ça qui m'émeut et je peins pour avoir des émotions. Dans la vie je les trouve insuffisantes, j'en veux davantage. Et je peux dire exactement la même chose avec l'histoire de la peinture. Comment on y rentre et comment on la quitte, comment on quitte le tableau, comment on aime ce qu'aurait pu être un autre tableau que celui qu'on fait (les *NEP*), comment on délaisse un tableau. Je fais une peinture totalement sentimentale. Ma peinture est une peinture d'avant les mots de cette histoire, elle est informée de la peinture, mais elle se retrousse, elle est antérieure, elle est avant que ça commence, avant que ça se construise, une sorte de chantier où tout est possible, on dispose les choses et elles commencent à s'agiter. Les règles et la discipline c'est pour arriver à ce moment-là.

A. D. – Pour en revenir à ces deux termes, employer/déployer : dans les *BOU*, les *BPPB* ou les autres séries, cherches-tu parfois à faire ployer le contrôle ?

J. B. – Les règles dont nous parlons mettent à l'épreuve le contrôle. Elles sont pour ainsi dire faites pour ça. Elles portent en elles le principe de leur inefficacité, ou de leurs possibles limites et incertitudes. Mais pour aller plus loin, cette question peut renvoyer à la façon dont s'arrête une série. Ces procédures ont permis des gestes et leurs relations, puis elles s'épuisent et c'est l'effet miroir dont je parle, car souvent elles s'inversent pour produire une nouvelle série. En effet, elles travaillent des pôles opposés qui traversent l'ensemble de mon parcours : lourds/gras, légers/secs, congestion/dispersion, un/plusieurs. Je pense que l'on peut voir mon travail comme un curseur musical. Au lieu de passer des graves aux aigus, il varie de la masse/surface à la trace/ligne. Ce que je travaille est le glissement ou la

façon de passer entre ces deux états. Je pense avoir un souci, si ce n'est une méfiance, par rapport au pouvoir de recouvrement de la peinture. Ceci explique sans doute le fait que le fond soit souvent laissé ou produit comme blanc.

A. D. – Dans tes derniers tableaux, les *NEP*, ton geste est davantage linéaire. Il cerne en quelques traits la composition, trace des figures, signale des zones... Il glisse sur l'apprêt blanc des tableaux avec un semblant de nervosité, s'écartant assez peu du strict contour. Apparaît avec lui une géométrie plus définie. Cela débute avec les *BL* et les *DC*. Quelles étapes, depuis les *BOU*, ont fait émerger ces nouvelles séries ?

J. B. – Dans ces derniers, les *BOU*, ce qui s'échappait des masses colorées devenait complexe et multiple. Toute une partie de la peinture se désagrège en traits, comme l'esquisse de ce que pourrait être la suite de la peinture. À faire le lendemain, lors d'une prochaine séance de travail ? Ou même un essuyage de pinceaux sur le tableau inachevé après le travail ?

En somme, une sorte de laisser-aller, appelé à être recouvert ensuite. Cela m'évoquait le « projet » du tableau, comme son épure, qui se serait expurgé de ses densités. Les *NEP* se sont alors imposés.

Ce sentiment « d'avant le tableau » m'intéresse comme « moments » de possibles, juste indiqués, juste annotés, semblables à des schémas. La structure des formes, l'agencement des surfaces dont tu parles, emboîtements approximatifs de surfaces avec des erreurs et ajouts, peut faire référence à un jeu moderne, formaliste et géométrique en gestation, en réflexion. Ce désir de réduire le tableau – ou plutôt la peinture – à des indications de surfaces colorées « à venir » date de quelques temps. Mais je ne trouvais pas, ou plutôt je ne m'autorisais pas, à produire ces indications, gribouillages, hachurages, indiquant : ici ce sera jaune et à côté violet ou orange. Et c'est ici qu'ont débuté les *BL* et *DC*. Ils ont permis, tels des croquis agrandis, en ne faisant confiance qu'au trait et à sa plus simple expression linéaire (comme tu le dis), de produire les *NEP*.

A. D. – Je pense à tes carnets qui traînent ouverts sur les tables de ton atelier. Ils sont généreusement remplis de croquis. Des croquis de tableaux dont l'échelle varie du timbre à la carte postale. Existe-t-il une connivence entre les dessins et le tableau, pendant sa construction ? Le dessin a-t-il un rôle méthodologique ?

J. B. – Je crois que les dessins servent à donner envie puisque mes dessins sont des croquis de tableaux. Ce ne sont pas des dessins à part entière, car ils représentent le tableau ou plutôt son projet. Ils se présentent comme des petites vignettes et commencent par le cadre, un vague parallélogramme et je dessine à l'intérieur. Donc envie de faire des tableaux. C'est pour cette raison qu'ils sont souvent annotés de « Oui ! Super ! », « Fais-le ! ». Après, il faut faire attention car je pourrais me contenter de cette maison de poupée aux tableaux imaginaires... ce ne sont que des déclencheurs qui ne résolvent pas tout, loin de là.

Je pense qu'ils sont dans la catégorie de ce que tu appelles esquisses préparatoires, mais ils peuvent être aussi « programmatiques », au sens où ils récapituleraient, sous forme de schémas, les règles du jeu et les bifurcations possibles de ces règles. Je dois dire que j'ai parfois besoin de ces rappels, comme un retour sur le chemin : où en étais-je ? Ils peuvent aussi servir à fabriquer une mémoire de solutions, certes imparfaite, mais présente en filigrane lors de la production du tableau. À ce moment-là, je peux en effet avoir recours aux dessins pour voir ou comprendre d'autres possibilités dans la peinture.

A. D. – J'ai cette supposition que tes tableaux synthétisent ce que tes dessins ouvrent, explorent et développent. Je soupçonne ce rapport complémentaire...

J. B. – Oui, complètement, mais le mouvement est dans les deux sens, la peinture peut explorer et le dessin synthétiser ces expériences.

A. D. – D'ailleurs, l'utilisation que tu fais des pinceaux dans les *NEP* poursuit une sorte d'allègement de la peinture. Elle se limite à de simples tracés sur la toile vierge. Le tableau confine alors au schéma, dans une synthèse qui formule à grand traits la potentialité d'un autre tableau en brossant brièvement ses lignes de force. Mon hypothèse serait : je crois qu'en plus d'un prochain tableau formulé par cet inachèvement du *NEP*, il y aurait aussi un tableau antérieur, un tableau qui relèverait plutôt de l'échec, du trop-plein ou du geste en faillite, et qui conduirait le pinceau en bout de course à venir épuiser ses restes. Ainsi le *NEP* existerait des restes d'une précédente débâcle avec la peinture (d'où l'épuisement). Qu'en penses-tu ? Y a-t-il des preuves tangibles de cet autre tableau précédant le *NEP* ?

J. B. – Oui, exactement, à propos de la potentialité, sans doute plusieurs potentialités, les schémas ne sont pas infaillibles, surtout vite faits... Le terme « débâcle » est superbe. En géographie il s'agit de la rupture de la glace qui est charriée par les cours d'eau. Il me semble que la débâcle est présente dans les *BOU*, voire même dans les *BPPB* : comment quitter le tableau, comment ne pas le terminer et s'en contenter, ou, dans les *NEP*, comment le prévoir simplement. Donc, une sorte d'après débâcle, lavée, un peu cristalline, si je peux me permettre de filer ta métaphore de la rupture des glaces.

Les autres tableaux qui précèdent sont aussi ceux des musées, ceux d'une modernité joyeuse où les formes étaient porteuses d'utopies, jeux d'enfants de surfaces courbes ou linéaires. Je ne dis pas cela sur un mode déceptif, car les *NEP* sont aussi des projets, un recyclage de projets de tableaux. Ils sont faits avec des pinceaux trop petits et usés, qui se transforment ainsi en feutres à moitié secs oubliés dans nos trousseaux... Mais quand l'envie nous prend de peindre, on prend ce qu'on a sous la main, hein ?

Publié dans *Jérôme Bouterin – Reboot 1999-2022*, éditions Snoeck/MM Books, 2022, p.221-228.