

Émersion

Dialogue avec Catherine Mosbach

Ma formation principale est celle de paysagiste. J'en ai très rarement parlé et surtout je n'ai jamais su ou voulu savoir les relations possibles entre mes peintures et le paysage – plus précisément l'art du paysage, c'est à dire le projet de paysage –, que j'ai par ailleurs longtemps enseigné. Cette référence était, sans doute, jusqu'à maintenant, de peu d'importance à mes yeux. Je me sentais pleinement dans l'autonomie de la peinture. J'ai voulu cet échange avec Catherine Mosbach, paysagiste reconnue de ma promotion, pour bénéficier de son regard de « productrice » de paysage et tenter d'élucider ce qui pouvait entrer en résonance entre ma peinture et la fabrique du paysage.
– Jérôme Bouterin.

Catherine Mosbach – Il me semble utile de voir tes œuvres en fil continu. Je me suis tenue à ce regard qui essaie de comprendre ce qui bouge, ce qui se prolonge ou s'arrête dans les analogies entre séries. Le dépliement chronologique est intéressant parce qu'on est réellement face à des mouvements, des rythmes. C'est une manière d'aborder tes ou ta relation au monde et de l'exprimer comme un livre ouvert, sans mots, en images : les interfaces entre traits, lignes et accumulations, tout ce qui traduit forces et fonds. J'y vois une généalogie au sens générique du terme. Avant d'être paysagiste, j'ai étudié la biologie. Peut-être est-ce pour cela que je perçois ces dynamiques, qui varient selon les séries. Quand on les regarde les unes après les autres, sans commentaires, sans autres interprétations ni relation à l'histoire de l'art, on saisit cette vibration toujours présente entre le trait délié, l'accumulation et les nœuds, c'est à dire entre quelque chose qui se déroule et une espèce de fusion avec la couleur qui résonne entre. Ensuite, il y a des saisonnalités : lumière automnale et soudain le printemps, quelque chose explose comme la joie. Je vois évidemment des rythmes de paysages, des rythmes saisonniers, des rythmes de tonalités, des ambiances, c'est *mood* en anglais...

Ensuite, tu tournes autour. Exactement comme une personne qui dessine des projets et les réalise. Ces essais me semblent traduire et explorer les sensations qui émergent en deçà du raisonnement, d'un arrière-plan du cerveau ou de ton corps. Il y a des fulgurances, des repos et des accalmies, puis des circonvolutions joyeuses. Entre les circonvolutions, il y a des fusions. C'est calme, la vie est belle, le soleil est là. Brusquement, un éclair, ça pète... C'est dans un rythme alterné, plus ou moins tendu selon les séries. Mais c'est vraiment toujours en tension, en débat. Tu disputes, ou tu discutes. On va dire tu te disputes avec toi même.

La première série, qui s'appelle *Mailles*, met en scène une relation entre quelque chose qui est très nerveux et un fond apaisé, équilibré, qui évolue comme un vibrato entre couleurs et traits, qui constitue le fond. Je dirais le fond social, sociétal. Il est face à toi et il y a quelque chose qui s'agite devant et qui essaye de rentrer en contact, qui y arrive plus ou moins selon les bords, selon le centre et qui discute avec ça. Les vibrations sont très différentes, juste avant la transition avec la série des *K*. Si tu regardes à distance, c'est une peinture quasi pointilliste. C'est évidemment du paysage. Dans la série *K* on passe à quelque chose de totalement biologique ou physique : du sang, des veines, les cellules pulsent. La série *K* commence à atterrir sur la planète Terre. Nous voyons apparaître des personnages, qui n'étaient pas là avant, ou plutôt qui étaient là simplement d'une manière biologique, au sens d'interface entre. Conducteurs, nerfs, cellules du cerveau réagissant, tandis qu'on atterrit dans un univers terrestre où soudain il y a des personnes. Il y a des efflux, des nuages... Dans la série *K* on voit clairement une narration, même si elle est au second degré. On découvre une interface entre le corps humain, identifié, et d'autres éléments suggérés. On quitte l'opposition traits/masse, traits/conglomérats pour une relation plus contaminante. Avec la série *Jours*, on pense : il a touché le Graal ! C'est le bonheur ! C'est 2005 ! On est presque dans une série traditionnelle, académique, identifiée. Puis on passe à nouveau dans l'inconscient à trois dimensions. Les *Monochromes*, ce sont des tourbillons, de la masse, de l'inerte qui se cherche, des relations entre masse et dilution. Dans la série *BPPB*, très vivifiante, on change de rythme, on change de catégorie. La série part de ce même fond social, public, opposé à l'individu. On

est dans le trait, dans le narratif. Le trait est narratif, quel que soient les formes et la fusion de couleurs, presque une fusion minérale, une fusion biologique, quasi minérale, qui me fascine.

Jérôme Butterin – Donc finalement j'entends que, s'il y a un rapport au paysage dans mon travail, tu le places dans un mouvement organique de compression – je ne sais pas exactement tes termes – de compression et diffusion. Tu parles des nœuds...

C. M. – Mais aussi de collectif et d'individuel. La maille qui est devant toi, ou derrière, peu importe, puisque de temps en temps ça tricote ensemble, se détache avec des entremêlements suivis de détachements. Je comprends cela comme la recherche du singulier et du pluriel, de l'individu et du collectif et de ton vis-à-vis : l'autre au sens large du terme, qu'on l'appelle paysage, société, ou autre chose... Le singulier essaie d'entrer en contact, ou se détache, prend du champ en quelque sorte. C'est ce que je vois partout, exprimé différemment.

J. B. – Cela ne se joue donc pas sur le plan territorial ou cartographique, mais davantage sur le rapport à la matière, la matière vivante même, avec ses modes de reproduction. Un phénomène se produit et développe quelque chose sur un mode organique... une sorte de bourgeonnement...

C. M. – De matières, d'ondes et de fréquences, de rythmes et de résonances. Oui, ça prend, ça se saisit ou pas. Il y a une prise où il n'y a pas de prise, selon les moments ou à l'intérieur de chaque peinture. J'essaie de comprendre comment cette dialectique évolue.

J. B. – Je crois que la dialectique dont tu parles est inhérente aux règles que je me fixe pour faire les peintures. Le terme « règle » est sans doute trop fort et je ne sais pas si elles précèdent ou devancent les intuitions. Pour les *Mailles*, il s'agissait de confronter une grille- maille globale à des incidents. La maille est une façon d'établir un fond, sans décision, avec tous les possibles de la couleur. Je cultive un champ et je ne me pose pas de questions. Il faut que je fasse toute la surface. Après c'est contaminé par...

C. M. – Les résurgences... après avoir labouré, tu occupes la parcelle.

J. B. – Occuper... je ne sais pas. Il est certain que j'avais l'image du champ en faisant la maille, ne serait-ce que par le fait de tourner autour de la toile, en peignant patiemment chaque ligne. Ce qui me motivait était interne à la peinture et je tenais donc à l'écart, à l'exception de l'image du champ, une relation possible au paysage. Je voulais faire se rencontrer deux vocabulaires différents, la régularité de la maille et le hasard de ce que tu appelles les « résurgences ».

C. M. – Ou les humeurs au sens physique, ou psychologique... Pour le paysage tu ne voulais pas qu'on t'enferme. Dans les peintures, tu prends la tangente, tu maintiens la distance.

J. B. – Sans doute, mais avec les *Ghosts* ou les *K* en 2002, le paysage revient très clairement, même de façon archétypale. Ce qui était moins commun était surtout la façon de les peindre. Ces nouvelles séries sont apparues en réaction à ce que je ressentais comme systématique dans les *Mailles*, qui avaient tendance à être moins habitées et risquaient de se cantonner à un simple formalisme.

C. M. – En tout cas, un système.

J. B. – Exactement. J'ai cassé le système à plusieurs endroits en faisant intervenir la figure et le paysage. Mais j'ai conservé une dualité produite par ces tracés, sur ou en-dessous de fonds colorés. Je pense aussi que cette dualité tente de purger quelque chose d'une histoire avec le paysage à plusieurs niveaux : la mienne, celle de l'histoire de la peinture avec les pastorales et enfin celle d'un rapport au

monde mythologique, puisque souvent il y a un personnage, un peu ridicule, mélancolique, avec un gros nez, qui dort ou pas, dans un semblant de crépuscule romantique du paysage.

C. M. – Donc tu l'as bien invité dans ton système sans le dire officiellement... Ce qui était disruptif dans la série précédente des *Mailles*, se libère et prend le dessus dans les *K*. Tout est au premier niveau, ou en dessous. Bien sûr il y a un fond, une scène même, mais ce n'est plus le même dialogue, ni la même dialectique. Les contours sont des figures qui s'invitent et qui contiennent la couleur, ou ne la contiennent pas. Et ça se superpose.

J. B. – Ça me plaît beaucoup, « des figures qui s'invitent ».

C. M. – Arbres, temples, ciels, figures... Elles s'invitent dans un puzzle de couleurs. Il y a une narration colorée produite par les émergences – les émargements et les chromatiques parlent avant les figures. C'est presque avant l'humanité : les planètes, les particules, les ions... et de ça, quelqu'un émerge, surgit de cette alliance. Ces couleurs sont des ondes lumineuses, des reflets de photons et dans cette espèce d'alliage quelque chose surgit, qui est d'une autre nature. Il y a une figure qui sort de toutes ces migrations et, bien évidemment, des formes suggérées, presque accidentellement... Le hasard d'une figure qui s'invite dans la danse. Quelqu'un s'amuse à mettre ensemble ces chromatiques et un personnage se niche dans un coin, souvent juste par fragment, jamais entier. Ensuite c'est plus ou moins « sombre », ce que tu entends lorsque tu parles de mélancolie. Mais même quand c'est sombre, ce n'est pas noir. Il y a le jour et la nuit. Je ne sais pas ce que veut dire la mélancolie. Je ne le sens pas comme ça, je le sens comme... et bien, il y a le soleil et la nuit et ça tourne. Ce sont des rythmes, les rythmes circadiens.

J. B. – Le moteur de la série des *K* est le décalage. Décalage du plan coloré qui ne correspond pas au plan du dessin et donc de la scène figurée. Ce qui produit des lumières étranges et artificielles sur la scène. Ensuite il y a un troisième plan avec une peinture plus grasse qui tente de réajuster les plans entre eux. Pour moi, ce projet devait être infini dans cette succession d'écarts et de réajustements à l'intérieur même du tableau. Les éléments ne sont pas stables, surtout la couleur, dont tu parles comme de déplacements.

C. M. – C'est ce qui m'intéresse. Et cet état est très différent entre les *K* et les *Jours*. Ce rythme-là est très court, comme une phase biologique, un éveil, comme une fusion, pas une confusion, une phase joyeuse et cela s'appelle « Jours ».

J. B. – Je faisais toute une série de fonds colorés pour préparer les *K*, avant de venir poser un dessin dans ces fonds, ce que tu appelles « inviter les figures ». Puis je peignais à nouveau de façon très fragmentaire, comme des calques qui se superposaient indéfiniment, avec des erreurs – les décalages dont je parlais plus haut. Cette superposition a touché une limite et je suis revenu au fond brut, sans autres indications, ce qui a produit les *Jours*... sans figures.

C. M. – Mais c'est davantage reconnu, inscrit, dans l'histoire de l'art, n'est-ce pas ? Ensuite on change complètement de territoire.

J. B. – En effet, c'est une abstraction entre masses géographiques ou atmosphériques et, de fait, c'est un territoire déjà parcouru, pourrait-on dire. Ensuite ce territoire pictural s'est contraint à une seule couleur. J'ai enlevé les couleurs pour aller vers la couleur. Ce qui a produit la série des *Monochromes*.

C. M. – Et tu as enlevé le tracé aussi. Il reste des accumulations, des fusions, des dilatations, des respirations, des vibrations en somme. Un ensemble s'épanche, c'est très rythmé, presque musical.

J. B. – J'apprécie le terme « épancher », parce que je voulais en effet déverser tous les effets de peinture et savoir comment cela pouvait « tenir ».

C. M. – Oui c'est bien ça : des effets de peinture.

J. B. – De la flaque à la tâche, au nuage, à la virgule, au frottis...

C. M. – J'ai noté : « Le monochrome seul est tourbillon, trace sans contour, petit à petit les masses prennent corps jusqu'à l'érotisme. »

J. B. – Il y a des rencontres de corps, plutôt de bouts d'organes, dans une sorte de liquide amniotique et curieusement je pense que ça a un rapport aux *K*, au sens où nous pourrions imaginer le personnage avec le gros nez se désarticuler et flotter dans son propre liquide... Je n'ai perçu cette progression que vers la fin, depuis la volonté de déverser ce vocabulaire fragmenté de peinture, d'effets de peinture, vers des dispositifs quasiment organiques à l'intérieur du tableau, qui semblaient produire ces effets et même les propulser sur la surface.

C. M. – Tu confirmes mon impression : le caractère intuitif, impulsif de ces effusions, diffusions, diffractions, exprimées physiquement par le geste. L'expression d'un inconscient quasi animal avec ses effusions, biologiques, chimiques.

J. B. – Il y a en effet dans ces tableaux monochromes une porosité entre un langage abstrait et l'apparition de morphologies qui s'expriment... Je souhaiterais, si tu le permets, qu'on aborde maintenant le rapport paysage/peinture dans notre histoire, et dans l'histoire. Tu m'évoques un tableau...

C. M. – Oui, mon père avait acquis dans une vente aux enchères au château des Rohan à Saverne, un tableau¹ qui représente une forêt traversée par un personnage. Ce tableau était dans la salle à manger. Il est pour moi lié aux grands repas de famille. Il est ma première relation, primitive, domestique, à la peinture. Mais j'ai préféré, malgré cette mitoyenneté magnifique, le contact réel au paysage, la transcription du paysage par le paysage et non par un tableau. Si je retourne à la relation paysage peinture, les tableaux transmettent ce qu'on comprend d'une réalité donnée, poétiquement, d'où ma lecture de ton travail avec ce que je comprends de cette réalité. Historiquement, il me semble que la peinture de paysage traduit ce rapport au monde plus ou moins idyllique, plus ou moins schématiquement, et tout ceci traduit l'évolution de ce rapport, et dans ton cas, dans notre cas, je comprends que dans ce moment historique d'explosion des connaissances, ton travail relaye cette profusion.

Une forme, non pas d'implosion, mais d'ouverture à toutes les échelles. Lorsque je parle des *Monochromes* et de cette transcription, de l'intérieur de toi, impulsions et circulation d'humeurs, transcription de l'intérieur vers l'extérieur, je fais référence à cette ouverture. Cet enregistrement est une expérience, sans filtre, une expérimentation à un moment donné. Historiquement, je pense que la relation à l'histoire du paysage dans la peinture traduit des visions idylliques, idéales du monde, archétypes fixes ou immuables, toujours ce fantasme d'une relation pérenne qui est aussi présente dans la pratique du paysage.

J. B. – Il y a une relation plus étrange entre peinture et paysage et paysage et peinture on dirait que les deux ont...

¹ *Sous-bois avec deux personnages*, René Gourdon (1855-?).

C. M. – Interféré...

J. B. – Oui, l'un a été le sujet de l'autre, l'autre a été le sujet de l'un. Parfois les peintures ont pu être – c'est une hypothèse que je lance – des prototypes pour des espaces à produire.

C. M. – Un modèle...

J. B. – C'est là où tu parles de situations idylliques.

C. M. – Pour certains paysagistes, oui...

J. B. – Tu défends donc l'idée que nous ne sommes pas ou plus en surplomb des configurations, mais que nous en sommes parties intégrantes.

C. M. – Nous sommes nous-mêmes des configurations. Certains paysagistes, jardiniers, se servent de ces modèles comme de figures idéales, comme évidemment on préfère qu'il fasse beau.

J. B. – Mais pourquoi raccroches-tu le terme idéal à ces choses-là ? Il n'y a rien d'idéal dans certaines peintures. Pourquoi forcément serait-ce le lieu de l'idéal ? Il y a des choses catastrophiques. Et je pourrais aller dans un autre registre : par exemple le vertige devant une falaise, ou le petit homme seul devant la mer, qui a l'air de ressembler au petit homme seul dans la forêt du tableau qu'a acheté ton père. C'est un vertige, une angoisse... Ce n'est pas du tout sympathique et je crois que ce qui m'a fait aller vers le paysage c'était des immenses moments de solitude, dans les forêts, dans les paysages...

C. M. – Ce n'est pas une angoisse, c'est une immersion. C'est une dimension intérieure prise d'assaut par l'extérieur. Dans ton cas, au contraire, c'est une émergence. Un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur. Ce n'est pas de la solitude, c'est de la dilution ou de la dissolution. En émergence, tes circuits intérieurs sortent de ton enveloppe, s'exportent, s'expriment et s'impriment. Dans les *BPPB*, la fusion chromatique, ces espèces de boules de feu, amènent à chaque fois un autre monde. Le début de cette série est limpide. Le déroulé, l'écriture plastique, puisque c'est un dessin, s'engouffre dans un conglomérat qui prend forme et la prise de forme est un nœud d'énergie, un état antérieur qui prend forme. Ce sont des effets de concentration, chrysalide et papillon, qui se compliquent ensuite en devenant plus nerveux, presque un écartèlement. Le noyau, la matrice se...

J. B. – Se diffracte, oui. À propos de termes pouvant caractériser mon état lors de la production de peintures, on me pose souvent la question et je ne sais pas répondre. Il n'y a pas de sentiments, seulement un état de tension, comme être aux aguets de ce qui se produit ou de ce que va produire la règle que je me fixe. Les *BPPB* fonctionnent en miroir des *Monochromes*. Ils inversent la proposition : une seule couleur dispersée en autant d'effets devient toutes les couleurs, agglomérées, ramassées, qui se dispersent en un tracé. Ensuite il y a, comme tu le dis, cette disjonction de la masse colorée en plusieurs masses.

C. M. – Il n'est pas étonnant qu'on se pose cette question. Je me la pose aussi, puisque je te parle de saisons et d'humeurs, pas au sens psychologique mais aux sens physiologiques, liquides... Dans les *BPPB* c'est très minéral, mais ce qui en sort n'est pas minéral. Ce sont des ondes. Toutes nos relations, humaines ou non, sont faites d'ondes et de fréquences. Nous y sommes extrêmement réceptifs. Tout ton travail en parle, différemment et à divers stades de maturité, maturité au sens du moment donné d'un cycle. Ce sont des moments de prise de formes ou d'atterrissages. Ce sont des émergences, au sens d'une transcription entre du réel sur lequel tu n'as pas de prise, de l'intérieur de toi vers l'extérieur de toi, une émergence... Avec les *BOU*, le débat se polarise, s'intensifie avec des polarités, toujours présentes dans tes œuvres.

J. B. – Dans les *BOU*, l'amas de peinture s'élargit et occupe la moitié haute du tableau, il produit une surface-paysage. Paysage inversé pour certains qui y voient le sol. Donc, oui, une polarité, mais de cette surface émergent des lignes et je m'imagine un abandon, au sens d'un dessaisissement du tableau, avec les dernières traces de pinceaux essuyés sur la toile. Mais je peux y voir aussi apparaître les ou la scène possible enfouie dans la matière peinte qui occupe le haut du tableau. J'entends par scène le jeu de formes que peuvent suggérer ces lignes éparses.

C. M. – Tu es toujours dans une confrontation, même une dialectique tracé/amas, tracé/ masse... Et ça, c'est cent pour cent paysage. Pour moi, le travail du paysagiste c'est du tracé, une espèce de script, de traduction qui autorise la résurgence de masses, c'est-à-dire de tout ce qui peut émerger... qui est sous-jacent.

J. B. – Donc le tracé est généré, même informé, d'une masse, de masses. Oui, certainement dans les *BPPB*, mais ce qui m'intéresse est aussi la liberté que prennent ces lignes, ces tracés. Je dirais même un détachement qui se voit dans les derniers tableaux de la série. Une interrogation sur la liaison et la déliaison. C'est cette capacité de détachement des formes entre elles que je travaille.

C. M. – Le dessin travaille dans les deux sens. Je le ressens comme cela dans ma pratique, d'ailleurs. Derrière le tracé, il y a un objectif à atteindre de donner de la visibilité aux masses en train de se produire. Il n'est qu'un révélateur de possibles. Il y a très peu de gens aux aguets, pour reprendre ce beau terme que tu disais au cours de nos discussions.

J. B. – Attentifs à ce qui pourrait ou pas se produire. C'est-à-dire, qui pourrait prendre le risque de l'attente à ce que pourrait dévoiler le tracé.

C. M. – C'est clairement le tracé qui produit la narration. Les masses évoluent à leurs rythmes, qu'elles soient micro ou macro. Les tracés sont du ressort d'un « soi », d'un « singulier » qui s'expose au « multiple », pour l'instant encore, demain on ne sait pas.

J. B. – Ce qui a produit la série des *BOU* est une erreur sur un tableau : le conglomérat coloré des *BPPB*, s'est ré-aggloméré en haut de la surface. Je disais précédemment que de ce fond émergeait une scène. On pouvait y percevoir une rencontre de formes suggérées par les traces et elles sont en action, elles racontent quelque chose...

C. M. – Ce que tu viens de dire apparaît dès le début avec les *Mailles*. Ces amas chromatiques, ces conglomérats, ce sont des morphogènes et si tu t'y engouffres, si tu t'y promènes, ce sont des interfaces. Et lorsque je vois les dernières peintures, j'ai noté « pointillisme axé ». Cette notion de masse est avant.

J. B. – Les tableaux récents, les *NEP*, sont des intentions de tableaux, ils ne sont pas encore là et cela me suffit. Des intentions pouvant être multiples sur la même surface. Oui, la peinture, la masse, n'est pas encore là, juste indiquée comme possibilité. Elle est partie.

C. M. – Elle est avant.