

Jérôme Boutterin : Peindre entre les lignes

Jason Stopa

Jérôme Boutterin crée souvent des tableaux qui semblent irrésolus. C'est parce qu'il laisse délibérément quelque chose de non apparent, ou de provisoire. Un regard plus attentif laisse entrevoir davantage. Il y a un élément de hasard qui interrompt des registres habituellement unifiés, laissant les tableaux dans un équilibre précaire. Le spectateur se voit offrir la possibilité de démonter et de remonter le tableau dans des possibilités sans fin. Ces œuvres sont généreuses. Mais elles ne sont pas pour les non-initiés. Boutterin est un connaisseur. Il est subtil. Il passe l'histoire au peigne fin. L'artiste tente de trouver l'écart entre les mouvements de la peinture. Il aborde la peinture comme un projet qui expose ses stratégies pour produire la touche picturale. Chaque série de cette monographie défend une manière d'être au monde, l'artiste réagissant à ses conditions changeantes.

Les deux premières vagues de l'École de Paris étaient sous-tendues par la promesse d'innovation et la recherche d'originalité. C'est, entre autres, pour ces raisons qu'elle a également fait l'objet d'un examen minutieux dans l'après-guerre. Ses conventions – châssis, tissu et peinture – devaient être réexaminées. Le groupe BMPT et Supports/Surfaces sont connus pour en avoir formulé une critique directe. Une deuxième objection a été lancée par les postmodernes, qui ont remis en cause la subjectivité de manière radicale en privilégiant les signes à la peinture. Les 20 ans de peinture de Jérôme Boutterin s'inscrivent dans ce sillage de l'histoire française.

Les tableaux de Boutterin reconnaissent que les suites de cette histoire ont laissé un doute. Les grands modernistes ont toujours compris le doute, non pas comme une tendance à exploiter, mais comme un problème formel à surmonter. Le *Nu rose* (1935) de Matisse a subi 22 itérations avant d'être terminé. Le fait que Boutterin fonde sa pratique sur le doute, en s'alimentant de ce scepticisme, témoigne de la capacité de l'artiste à continuer à poser des questions génératrices.

Quelques-unes de ces questions se posent immédiatement dans cet ouvrage. Quelle est la différence entre peindre une marque et dessiner une marque ? Où se situe l'intention dans l'œuvre ? L'abstraction est-elle une réponse légitime à la crise ? Si ces questions se posent dans un monde pluraliste et « post-isme », elles sont aussi celles de tout peintre exigeant.

Boutterin a commencé sa carrière comme paysagiste, se méfiant de la posture surplombante des peintres. Ses influences sont variées : Arshile Gorky, Raoul Dufy, Jean-Honoré Fragonard. Une impulsion expressionniste traverse Gorky et Dufy. Pourtant Jérôme Boutterin n'est pas un véritable expressionniste, mû uniquement par des impulsions émotionnelles. Il n'est pas non plus attiré par l'ironie postmoderniste ou le pastiche. L'artiste se méfie de l'élégance, peut-être parce qu'on ne peut pas faire confiance à l'apparence de sophistication pour être autre chose que l'apparence de sophistication.

Ses méthodes sont transparentes. Il applique la peinture de manière très concrète. Le fond blanc de la peinture est toujours évident. La peinture est matérielle. Il n'est pas intéressé par l'esthétisation excessive de la matérialité de la peinture. L'esthétique de l'expression ne signifie pas toujours une expression évidente, mais elle en indique la direction. Les intentions et les actions sont deux choses différentes. L'abstraction, un projet qui a autrefois abordé les retombées existentielles de la Seconde Guerre mondiale, peut encore répondre aux innombrables problèmes du XXI^e siècle.

J'ai découvert les peintures de Boutterin dans une série intitulée *Mailles*. Ces œuvres en forme de mailles sont fascinantes par leur caractère insaisissable. Elles sont la genèse de tout ce qui allait venir lors des 20 années suivantes. Dans ces œuvres, le fond est comme un sol, d'un blanc pur, sans accident. *Ref 61* (p. 30) est une œuvre particulièrement curieuse. L'artiste peint une grille

multicolore. La précision n'est pas une question qui préoccupe l'artiste. La grille est imparfaite, à moitié aléatoire et appliquée de manière fine. Cette partie de l'œuvre semble précipitée. On a l'impression que l'artiste ne fait que remplir l'espace. Une lecture plus attentive révèle davantage. Boutterin peint des gestes lâchement brossés en rouge et violet dans le coin supérieur gauche, par-dessus la grille. Il peint des marques rapides, bleues et rouges, en bas à droite. Ces marques sont disposées de manière éparse, certaines ressemblent à des gestes, d'autres à la trace d'une forme. Cette partie semble lente et réfléchie, mais il est difficile ici d'attribuer une signification à l'une ou l'autre. Les peintures de la série *Mailles* effondrent les relations entre figure et fond. Les deux sont des plans interchangeables. Ce ne sont pas des peintures optiques, elles ne souscrivent pas à un langage sévère introduit dans le minimalisme, ni à des abstractions gestuelles. Leur identité se situe quelque part entre les deux. Et il semble que ce soit cet entre-deux que recherche l'artiste.

Yves Alain-Bois écrit d'un point de vue tout aussi nuancé. Pour lui, le fait de ne considérer que les éléments formels d'un tableau (ligne, couleur, texture, valeur, etc.) comme son contenu, c'est faire commerce d'une lecture moderniste de l'œuvre d'art. En même temps, il soutient que poursuivre uniquement une lecture théorique ou sociale de la peinture, au détriment du formel, revient à nier sa réalité matérielle. Le sens de l'œuvre se trouve plutôt au point de jonction de ces approches¹.

Le style de Boutterin a trouvé sa maturité dans les années 1990. On peut y voir une relation avec Guillaume Lebel, Stéphane Calais, Joanne Greenbaum et Günther Förg, un groupe international de peintres émergeant à cette période. Ce groupe informel s'intéresse à la réactivation d'une modernité sans héroïsme ni pathos, dans un effort pour revisiter un terrain fertile. Chacun de ces artistes possède une relation particulière au geste. Il est clair qu'il reste des choses à faire avec la peinture du XX^e siècle.

La fin des années 90 est une période délicate. La peinture abstraite n'est pas sur le devant de la scène. C'est l'époque de l'anti-esthétique, de l'esthétique du fainéant, des politiques identitaires et des conséquences de la guerre froide. C'est aussi une période de multiculturalisme. De nombreux curateurs privilégient la photographie, l'installation et les tendances néo-conceptuelles qui reflètent les questions de représentation. La provocation est en vogue. L'histoire de l'art a tendance à se concentrer sur les Young British Artists et la fameuse exposition *Sensation* à Brooklyn. C'est à cette époque que l'abstraction est de plus en plus considérée comme un territoire « neutre ». Cette notion mal conçue persiste encore aujourd'hui. Boutterin commence alors à avoir des doutes sur l'abstraction.

Les œuvres de sa série *K* apparaissent comme une rupture dans l'œuvre de l'artiste, issue d'une préoccupation selon laquelle l'abstraction ne peut produire que des résultats formels. C'était dans la foulée de la guerre en Irak. C'est la seule fois où il a réalisé des œuvres quasi-figuratives. Boutterin a commencé à peindre un homme endormi dans un paysage abstrait et pastoral. Au départ, je ne savais pas quoi faire de ces œuvres. L'homme est-il indifférent ? En train de se reposer ? En attente ? Aliéné ? Désabusé ? Le sommeil peut-il être un acte de résistance à la guerre ? Comme beaucoup de tableaux de Boutterin, c'est tout cela à la fois. Ils sont essentiellement de nature romantique. Il y a une centaine d'années, presque jour pour jour, Cézanne et Matisse peignaient des baigneurs en Arcadie sur fond de révolution industrielle. Dans la mythologie grecque, l'Arcadie représente un éden perdu, un monde idyllique et magique peuplé de centaures, de nymphes, d'esprits, de dieux et de déesses. Les scènes langoureuses et sensuelles de bain, de danse, de boisson et de sommeil de ces tableaux du début du XX^e siècle n'avaient rien de frivole. Il s'agissait plutôt d'une réponse à un environnement en mutation. Ces tableaux modernistes parlaient du corps. Ceux-ci également. Boutterin peint un corps, l'intériorité de la peinture et sa propre enveloppe corporelle en même temps. Il ne s'agit pas de gestes héroïques,

¹ A. McNamara, R. Butler, « All About Yve: An Interview with Yve-Alain Bois », dans *Eyeline* vol. 27, Eyeline Publishing, 1995, pp. 16-21.

picturaux, visant à la libération. Il s'agit plutôt de gestes maladroits et de recherche, comme ceux qu'on pourrait prêter au personnage figuré.

Un autre écart, apparaît avec les *Monochromes*. La série des *Jours* voit disparaître la figure, il ne subsiste que les fonds colorés qui vont s'unifier en une seule couleur avec les *Monochromes*. La série *Monochromes* de Boutterin s'étend de 2006 à 2014. C'est un moment incroyablement formateur dans la trajectoire de l'artiste. Il commence sur un fond blanc en utilisant des couleurs saturées. Chaque œuvre contient plusieurs façons de faire une marque. L'artiste dévoile tous les outils de sa palette : gestes, barbouillages, lignes, patchwork de blocs, marques curvilignes, transparence et opacité, apparence de mouillé contrastant avec l'apparence de pinceau sec. Ces dualités peuplent les tableaux créant un champ immersif ; elles ne ressemblent en rien à la peinture monochrome classique de Robert Ryman ou Marcia Hafif. Au contraire, ces monochromes se délectent d'un marquage idiosyncrasique.

En parcourant les différentes séries de ce livre, on sent que l'artiste revisite les styles historiques passés, non pas pour fouler un sol ancien mais pour remettre en question les règles d'un mouvement et en inventer de nouvelles. Les règles sont régies par le langage et en interrogeant ce langage l'artiste arrive à ses propres termes.

Après les *Monochromes*, Boutterin commence une série intitulée *BPPB*, initiales pour « Beaucoup de Peu, Peu de Beaucoup ». Exit la myriade de sens du toucher. Ici, l'artiste inverse le monochrome. Au lieu d'une couleur unique qui envahit la surface, plusieurs couleurs sont massées, compressées en une tache, comme un instantané de palette. Ces tableaux ont l'effet d'un mascara humide qui éponge et sature une zone où apparaît une forme. Un geste émerge autour de la forme pour sillonner la surface, jusqu'à devenir une marque sèche et brossée. Ici aussi, la peinture et le dessin entretiennent une relation complexe. Les gestes, qui se lisent comme du dessin, achèvent les zones peintes. Ou peut-être est-ce l'inverse. Boutterin entraîne le spectateur dans un labyrinthe déroutant quant aux questions d'intention. Les résultats sont captivants.

Dans sa série *BOU*, l'artiste réintroduit une technique explicitement utilisée par les nabis. Les nabis peignaient des intérieurs et des scènes domestiques avec des motifs exubérants. Boutterin utilise des couleurs chaudes et saturées de manière inégale, flirtant magistralement avec le décoratif. Les marques de la moitié supérieure des tableaux sont accolées les unes aux autres. Au fur et à mesure que la composition de la peinture descend, elle s'effiloche, comme un tapis, en des marques esquissées semblables à des fils. Ces œuvres ne sont pas dépourvues d'humour. Les tableaux sont intentionnellement laissés à moitié terminés. *BOU* fait référence au fait que les tableaux ressemblent à un fragment d'œuvre. C'est également la première moitié du nom de l'artiste.

Le dessin a toujours été un aspect important de l'œuvre de l'artiste. Cela est tout à fait évident dans la dernière série, *NEP*, commencée il y a environ 2 ou 3 ans. Ces peintures à l'huile ont l'apparence de marqueurs Sharpie qui ont été saignés à blanc. Des œuvres comme *NEP 210203* (p. 210) contiennent des lignes directionnelles et des marques multicolores qui se chevauchent, se croisent et tournent les unes autour des autres, mais ne créent jamais de forme solide. L'œuvre a une qualité architecturale. Le mouvement est contenu, car Boutterin délimite le bord de la toile avec des marques. Les marques sont semi-transparentes. L'absence de forme solide crée une dimension aérienne à l'œuvre et la composition est structurée, mais perméable. La série *NEP* place le public dans une relation complexe entre la peinture et le dessin, elle nous demande de les considérer comme une seule et même chose.

Le monde de l'art s'aperçoit peu à peu que la peinture abstraite a intériorisé le langage du post-structuralisme. C'est une porte d'entrée pour que la peinture devienne performative. Des écrivains comme David Joselit et Isabelle Graw, entre autres voix éminentes, ont défendu cette perspective. En 2016, le Met Breuer a installé l'exposition *Unfinished: Thoughts Left Visible* [Inachevé: pensées manifestes]. Les spectateurs ont pu découvrir des points de vue variés sur la notion de complétude sur

une période de plusieurs siècles. C'est une bonne nouvelle pour Boutterin. Il s'intéresse aux lacunes du langage, à l'espace entre l'action et la pensée, entre l'intention et l'incident. Le projet des 20 ans de l'artiste se penche sur cet espace et, à travers lui, réintroduit une lecture phénoménologique de la peinture, captant le mouvement du corps et le regard de l'expression. Pourquoi cet ouvrage est important ? Parce qu'il montre que Boutterin recherche rigoureusement la nature matérielle de la peinture et son schéma conceptuel. Ce n'est pas une mince affaire. Il l'a fait tout en évitant une marque distinctive, ce qui se traduit souvent par un formalisme statique. L'artiste est bien trop aventureux pour cela.

Publié dans *Jérôme Boutterin – Reboot 1999-2022*, éditions Snoeck/MM Books, 2022, p.231-235.
Traduit de l'américain par Mathilde Mazau.