

Les tableaux de Jérôme Boutterin

Joe Fyfe

Au cours des vingt-cinq années que j'ai passées à côtoyer Jérôme Boutterin, je me souviens de trois peintres dont nous avons longuement discuté, bien qu'il y en ait eu beaucoup d'autres. Il s'agit d'un ensemble fait d'individualités s'inscrivant dans une tradition mais restant à l'écart des débats habituels. Ces artistes sont Jean-Baptiste Camille Corot, Gustave Moreau et Howard Hodgkin. Si l'on pouvait trouver un point commun entre les œuvres de ces trois artistes, ce serait leur immédiateté et la présence d'une facture spécifique. Et ceci nous rappelle le non conformisme de Jérôme Boutterin.

Dans sa dernière exposition à la Galerie Richard à Paris, les tableaux de Boutterin sont composés, comme d'habitude, de manière simple et presque générique, de gestes de peinture à l'huile appliqués au pinceau sur des toiles blanches préparées. Il semble avoir continué à rejeter la tendance actuelle qui privilégie les superpositions, les couleurs tapageuses, les compositions habiles, et toutes les diverses innovations. Dans son approche de la peinture, le point de vue de Jérôme Boutterin n'est pas tant additif que soustractif. Il en explore les paramètres en décidant de ce qui n'a pas besoin d'être pris en considération. Les œuvres sont en partie le fruit de négations. Cette attitude, qu'il a conservée tout au long de sa carrière, oppose la contrainte à une impulsion tout aussi puissante vers une expressivité débridée. Les œuvres semblent réalisées à la hâte, elles ont un aspect fugitif, mais ce n'est pas tout à fait vrai ; beaucoup sont précédées de dessins préparatoires.

Il subsiste une tension entre ce qui apparaît comme une invention libre et ce qui ressemble à des règles strictes. Ses œuvres s'inspirent d'une histoire personnelle engagée dans la culture picturale, comme nous l'évoquions en introduction, mais elles peuvent également sembler, pour le spectateur conventionnel, insuffisamment développées, comme s'il s'était arrêté trop tôt. Plus dépouillées que dans les séries précédentes, les zones peintes ne couvrent jamais plus du cinquième de la toile blanche. Leur apparence impatiente, voire distraite, leurs traits épais ou fins, tracés à main levée, sembleront familiers à tous ceux qui ont déjà vu d'autres peintures abstraites, et à tous ceux qui connaissent les gribouillages que l'on trouve partout, dans la rue comme dans les carnets personnels. La simple authenticité des matériaux artistiques courants qu'il utilise annule tout exotisme, toute excentricité ou particularité. Travaillant dans un genre que l'on pourrait encore qualifier de peinture expressionniste, son registre pictural est étonnamment impersonnel, détaché, comme s'il s'efforçait d'éviter tout sentimentalisme ou fioriture. Et lorsqu'il cède à une figure de style, cette dernière est davantage le fruit d'une pulsion que d'une décision.

Toutes les œuvres présentées ici ont des dimensions variables, allant de 162 x 130 cm à 61 x 50 cm, en passant par des formats intermédiaires. On y trouve des accumulations épaisses de peinture à l'huile qui se chevauchent, s'agglutinent ou se côtoient, ainsi que des traces de coups de pinceau secs qui semblent avoir été extraites des zones épaisses et s'aventurer sur la blancheur environnante, traçant des lignes verticales, horizontales ou obliques, des délimitations grossières de carrés, des boucles tremblantes, des oblongs bosselés et des triangles en forme d'arc. Les choix de couleurs de Boutterin sont issus d'une sélection limitée, mais couvrent tout le spectre. On y trouve des violets, des verts, des rouges et des jaunes qui peuvent se mélanger à certains endroits, mais qui sortent directement du tube. (La peinture, soit dit en passant, est de la même marque que celle utilisée par le peintre Eugène Leroy, un autre artiste extrêmement individualiste). Souvent, une seule couleur domine. *VIT 250810* (73 x 60 cm), par exemple, se compose d'un amas central de marques verticales gris acier qui laissent apparaître une sous-couche jaune légèrement grattée et une extension de peinture noire sèche caractéristique qui s'étend de manière linéaire jusqu'à la bordure, puis s'inverse et revient vers la section centrale gris acier fortement brossée.

Lorsque l'on met en parallèle l'histoire picturale de Jérôme Boutterin avec les abstractions de Gerhard Richter exposées à Paris à la Fondation Louis Vuitton, il est frappant de constater que les tableaux abstraits intermédiaires de Richter, avant les surfaces complètement lissées, contiennent un très large éventail de tropes picturaux, allant du flou illusionniste de la perspective aérienne sous-jacente dérivé

de photographies aux coups de pinceau gestuels en surface, en passant par des impressions indiciaires sèches et l'étalage de couches épaisses. On ne peut s'empêcher de voir Richter comme engagé dans une critique parodique et grandiloquente de la peinture, une sorte de démantèlement des propriétés expressives inhérentes à cette dernière. Tandis que Jérôme Boutterin, avec les restrictions comparativement radicales qu'il s'impose tend en fait à leur préservation, tout en ne cessant de mettre l'ensemble à l'épreuve.

L'un des aspects les plus curieux ici est la façon dont Boutterin utilise si souvent les bords du tableau comme une frontière, à la manière d'un pare-feu ou d'un rebord de piscine, de sorte que la peinture improvisée telle qu'elle apparaît ici semble ramenée sur terre, piégée, pour ainsi dire, par le bord de la toile, une caractéristique de certaines séries précédentes de l'œuvre de Boutterin. Il est intéressant de noter que cette tendance apparaît tout au long de l'histoire de la peinture sur chevalet. Je me trouvais récemment au palais Pitti et j'ai pensé à Jérôme devant un Botticelli intitulé « La Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste », où la figure de la Vierge est accroupie sous le bord supérieur de la toile. Les postures des trois personnages semblent dictées par les limites proportionnelles du support.

Lorsque l'on retrace son parcours artistique, on constate clairement que certaines préoccupations et certains changements stylistiques reviennent régulièrement. Une grande partie de cette série récente renvoie à la série *Dd* de 2016, avec ses accumulations de zones consistantes aux couleurs mélangées, entourées de traces libres de brossage à sec. Ce trait pictural sec et trainant, que j'ai découvert pour la première fois dans l'œuvre de Francis Bacon et que l'on appelle depuis « dessin à la peinture », réapparaît dans la chronologie de Boutterin, notamment dans la série intitulée *Sy*, qui témoigne de son refus de la « cuisine » picturale. Son attitude tient davantage à ce qu'il ne veut pas faire. En ce sens, je considère que l'œuvre de Jérôme Boutterin s'inscrit à la fois dans une perspective phénoménologique et anthropologique.

Dans le premier cas, il communique la conscience de l'expérience directe de son corps devant la toile. Il peint directement, laissant à son vocabulaire singulier le soin de transmettre les réactions émotionnelles que son poignet et son œil éprouvent à ce moment précis. La matière de la peinture est déposée inachevée, dans son processus même de transformation. Dans le second cas, c'est la permanence de la fabrication de traces par la couleur. J'ai récemment repensé aux peintures de Jérôme en lisant un article du New York Times qui révélait que les Néandertaliens utilisaient la couleur lorsqu'ils dessinaient¹.

C'est dans la peinture que réside la vraie vie, dans son évolution historique au sens large.

Publié à l'occasion de l'exposition *VITAL.E.S.*, galerie Richard, Paris, 2025.

¹ « Des archéologues, dirigés par Francesco d'Errico de l'université de Bordeaux en France, ont analysé 16 fragments d'ocre trouvés sur des sites néandertaliens en Crimée et en Ukraine continentale, datant d'il y a 100 000 ans. L'étude, détaillée dans *Science Advances*, a sélectionné trois objets qui montraient qu'ils avaient de toute évidence été intentionnellement façonnés et utilisés pour dessiner. Une découverte remarquable fût un « crayon » jaune de 5 cm datant d'environ 42 000 ans, dont l'analyse microscopique a montré qu'il avait été affûté à plusieurs reprises, indiquant qu'il s'agissait probablement d'un outil précieux. L'outil avait clairement été modifié par meulage et grattage.

Le Dr d'Errico soutient qu'il faut l'attribuer aux Néandertaliens plutôt qu'aux humains modernes : il a été trouvé sur un site connu pour avoir été occupé par les Néandertaliens, et est antérieur à l'époque où l'on considère généralement que l'*Homo sapiens* est arrivé dans cette région. Les chercheurs ont qualifié cet artefact de crayon, a-t-il déclaré, en se basant sur sa fonction et ses traces d'usure spécifiques, qui confirmaient clairement son utilisation pour marquer une surface, peut-être de la peau ou de la roche. De minuscules traces de frottement et de pression, et pas seulement la forme de l'objet, suggéraient qu'il avait été utilisé comme outil artistique.

« Une preuve supplémentaire que les Néandertaliens utilisaient symboliquement des colorants », a déclaré le Dr Zilhão, qui a souvent collaboré avec le Dr d'Errico. »

<https://www.nytimes.com/2026/01/03/science/archaeology-neanderthals-genetics.html>