

An abstract painting featuring a central, vibrant orange and red shape, possibly a stylized figure or object, surrounded by various brushstrokes in blue, green, and brown. The background is white with faint, light-colored lines and washes of color. The overall style is expressive and gestural.

JÉRÔME BOUTTERIN
REBOOT 1999-2022

snoeck | MMBOOKS

JÉRÔME BOUTTERIN
REBOOT 1999-2022

Illustrations de couverture :

Première : *BPPB 51*, 2016. Photo © Ève Petermann.

Quatrième : *PRT*, 2020. Sérigraphie 3 couleurs sur papier couché, numérotée et signée au bas de l'image, 29,7 × 42 cm (édition de 30 par Antoine Duchenet). Photo Jérôme Boutterin.

JÉRÔME BOUTTERIN

REBOOT 1999-2022

Textes de :

Jason Stopa,
Catherine Mosbach,
Antoine Duchenet

Il y a un an, quasiment jour pour jour, en préparant ce projet de monographie, mon ordinateur est tombé en panne. Totalemment incompetent, je fus immergé dans la nécessité du redémarrage sans rien n'y comprendre. Le reboot était urgent...

Ce mot fut alors mon guide pour aborder cet ouvrage. Et si je ne faisais rien ? Si, après cette interruption, tout apparaissait rangé, nettoyé, enfin clair ? Par sa connotation robotique, mécanique, le « reboot » déleste du choix. Il provoque une distance et une indifférence sur une matière, elle, parfaitement incarnée.

J'avais besoin de cette neutralité pour faire apparaître tous ces tableaux sans hiérarchie, comme une mémoire sans inconscient. Surgissait ainsi la chance de faire comprendre la machinerie interne et d'en percevoir les reprises, les arrêts, les inversions, les mouvements et les circulations.

Une façon paradoxale pour un artiste de se déposséder de son œuvre en lui conférant sa propre capacité d'agencement et d'apparition. Mais aussi de dispenser les auteurs invités d'une proximité et d'une dépendance trop immédiates, leurs réflexions développant ainsi leurs propres trajectoires depuis la matière proposée.

Jérôme Boutterin

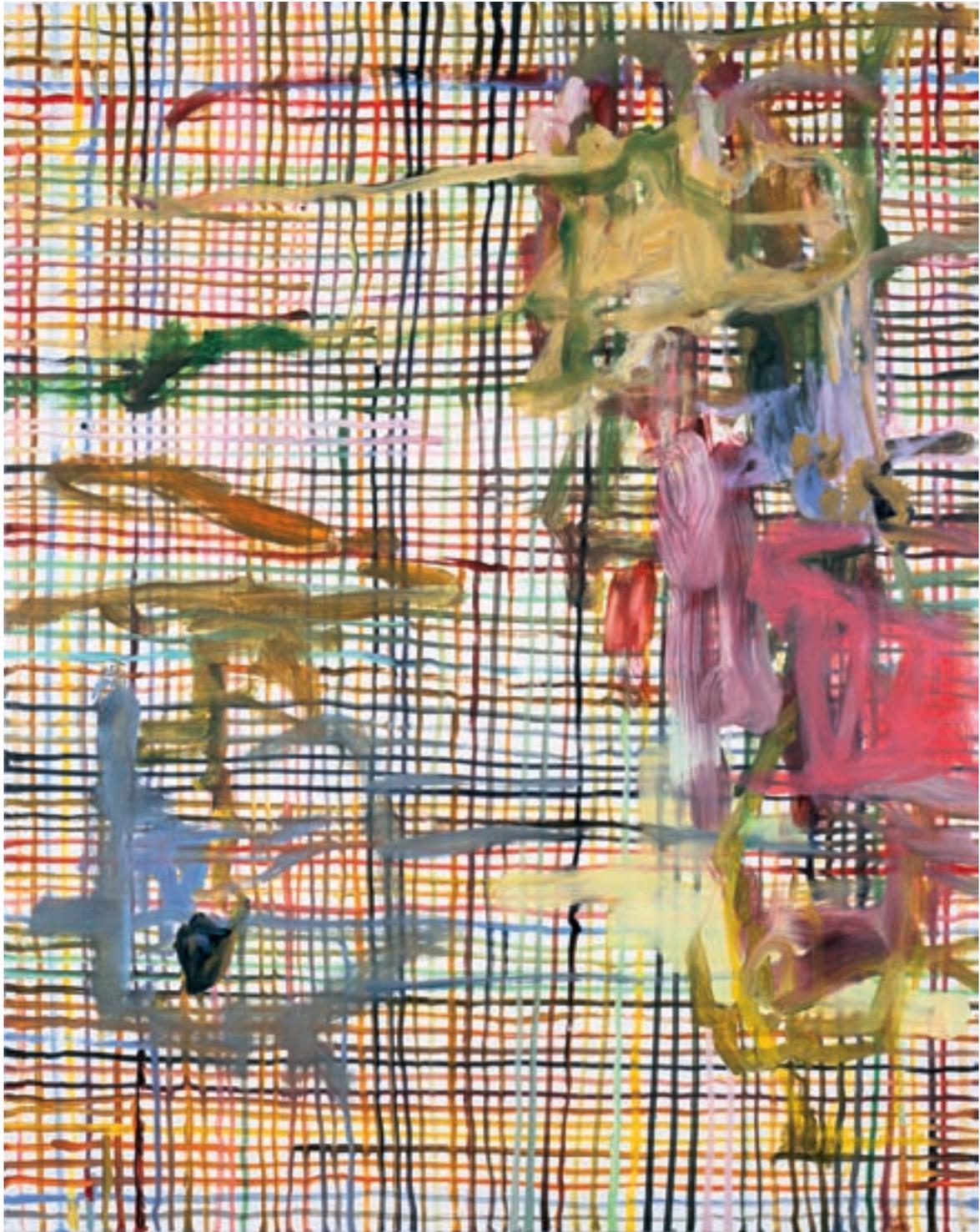
Pour que la peinture reste critique, elle doit conserver une relation antagoniste avec le projet de la peinture. Boutterin aborde la peinture comme un projet qui expose ses stratégies [...]

Jason Stopa

SOMMAIRE

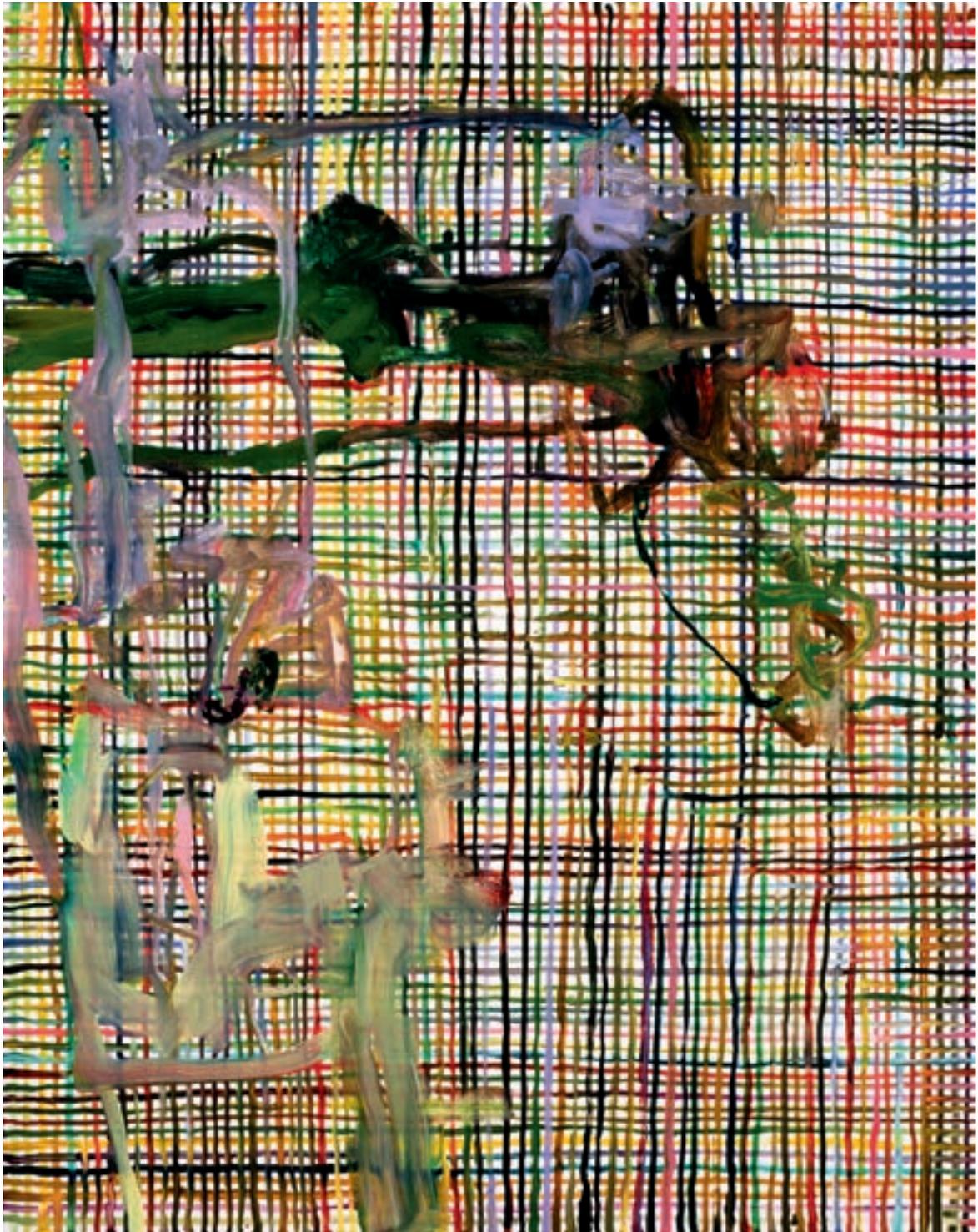
- 8 Reboot 1999-2022
- 221 *Les ébats du tableau*
Dialogue avec Antoine Duchenet
- 231 *Jérôme Bouterin : Peindre entre les lignes*
Jason Stopa
- 239 *Émersion*
Dialogue avec Catherine Mosbach
- 251 Expositions
- 253 Bibliographie
- 255 Remerciements

Mailles
1998-2003



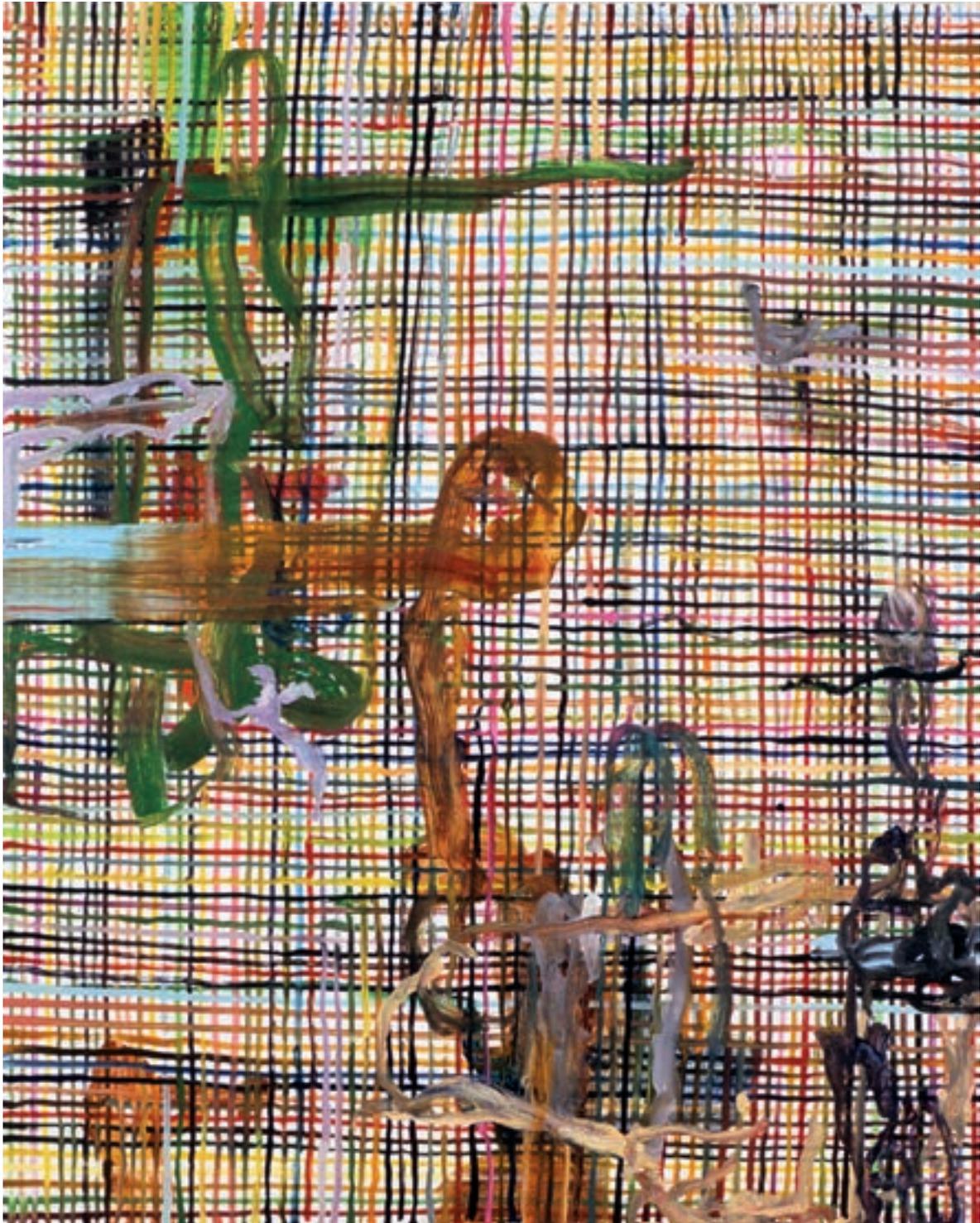
Ref 10. Huile sur toile, 146 × 114 cm, 1999. Coll. privée, France.





Ref 17. Huile sur toile, 162 × 130 cm, 1999. Coll. FRAC Île-de-France.



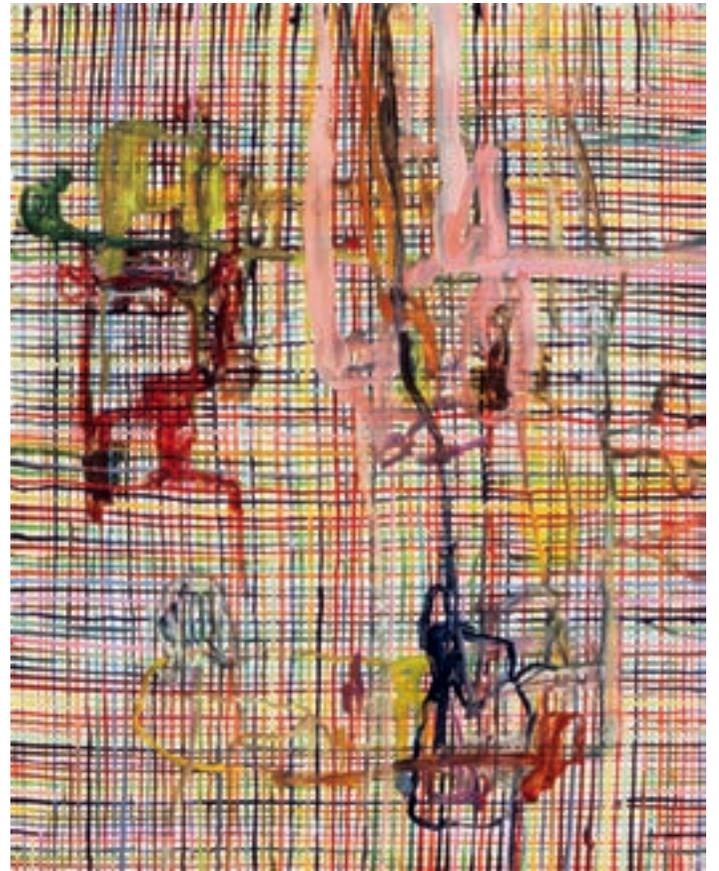


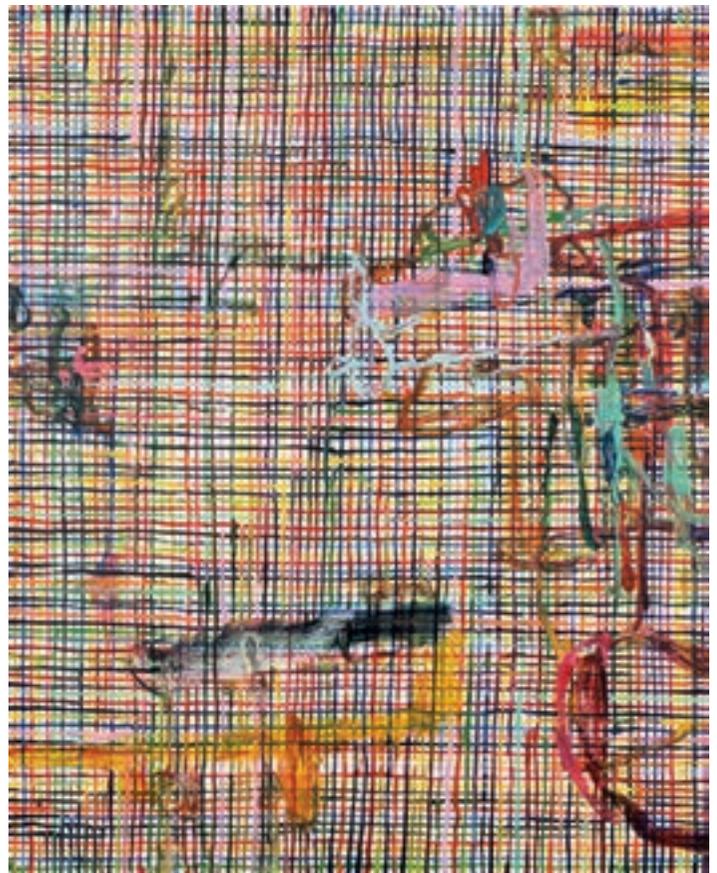
Ref 24. Huile sur toile, 162 × 130 cm, 2000. Coll. Ville de Paris.





Ref 14. Huile sur toile, 146 × 114 cm, 1999.
Ref 15. Huile sur toile, 146 × 114 cm, 1999. Coll. privée, France.

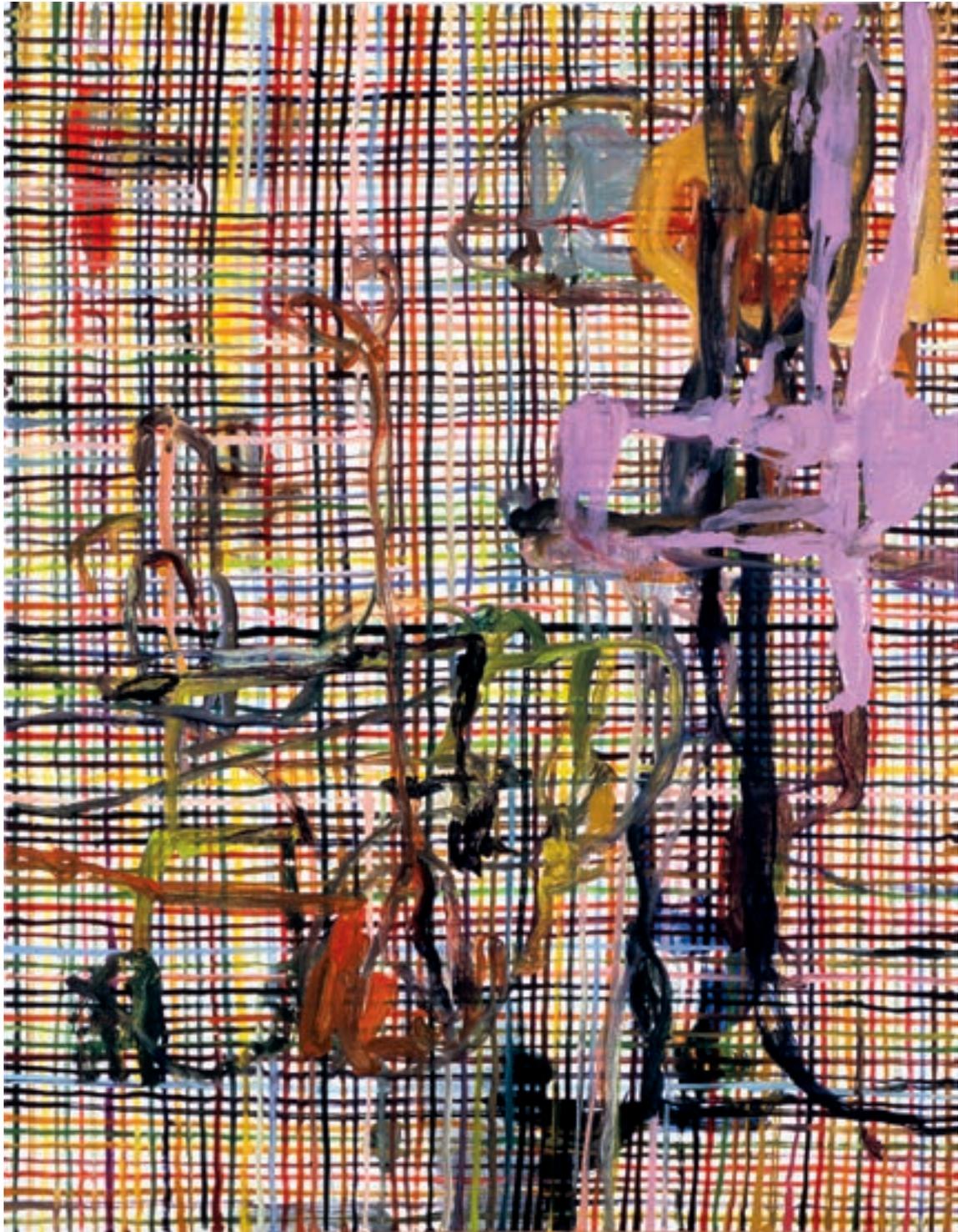


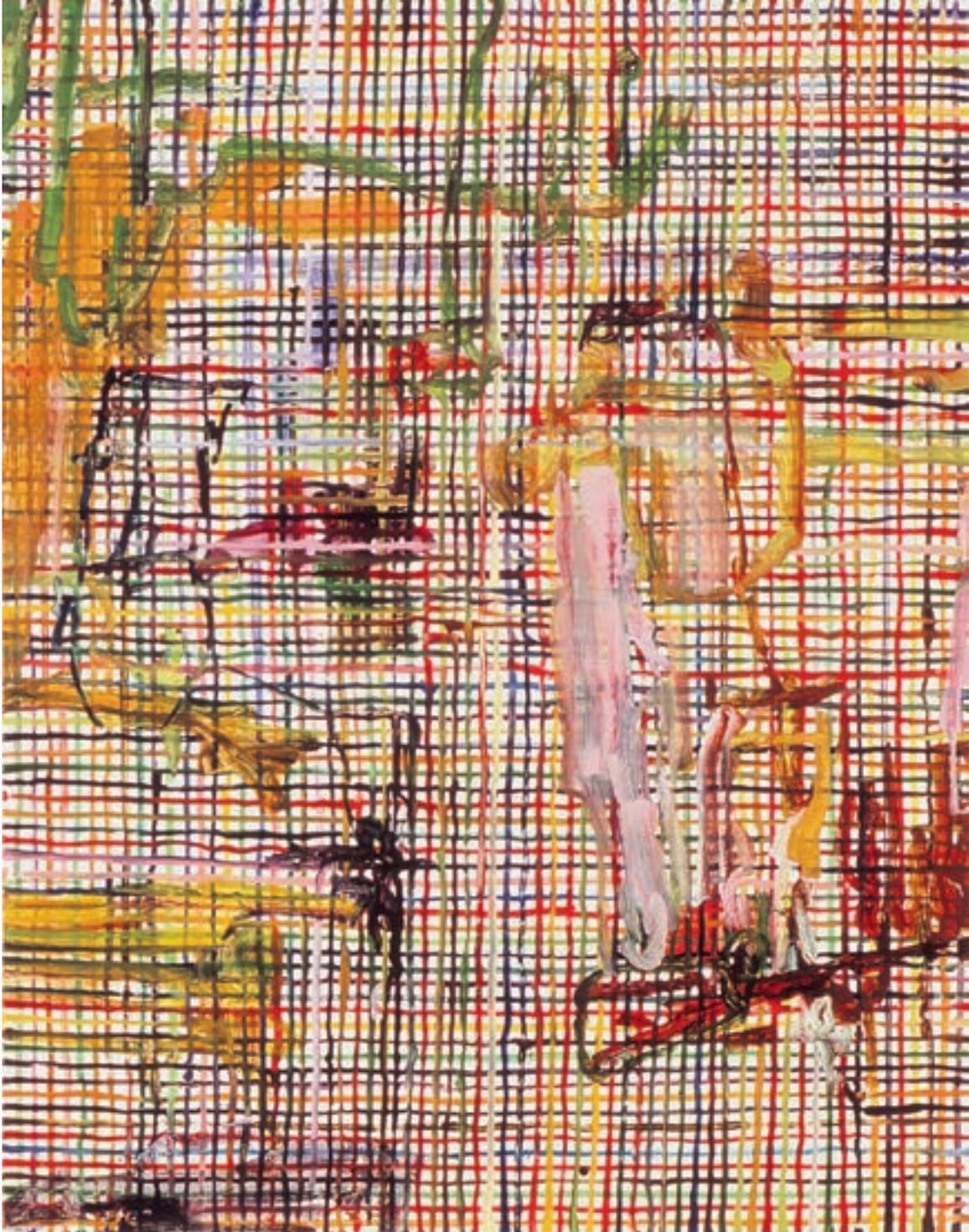


Ref 32. Huile sur toile, 162 × 130 cm, 2000.
Ref 48. Huile sur toile, 185 × 148 cm, 2000.

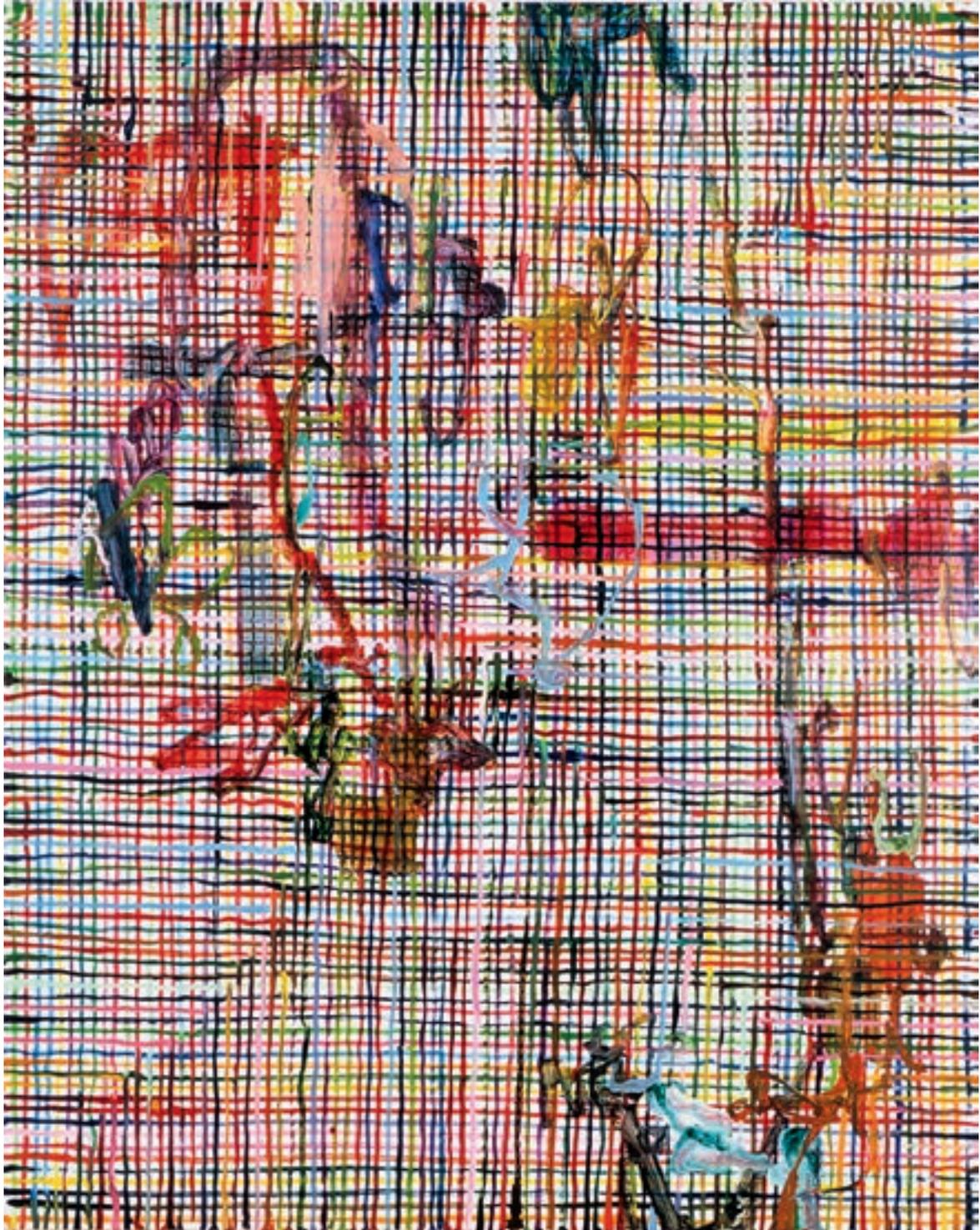


Ref 23. Huile sur toile, 162 × 130 cm, 2000. Coll. FNAC, France.

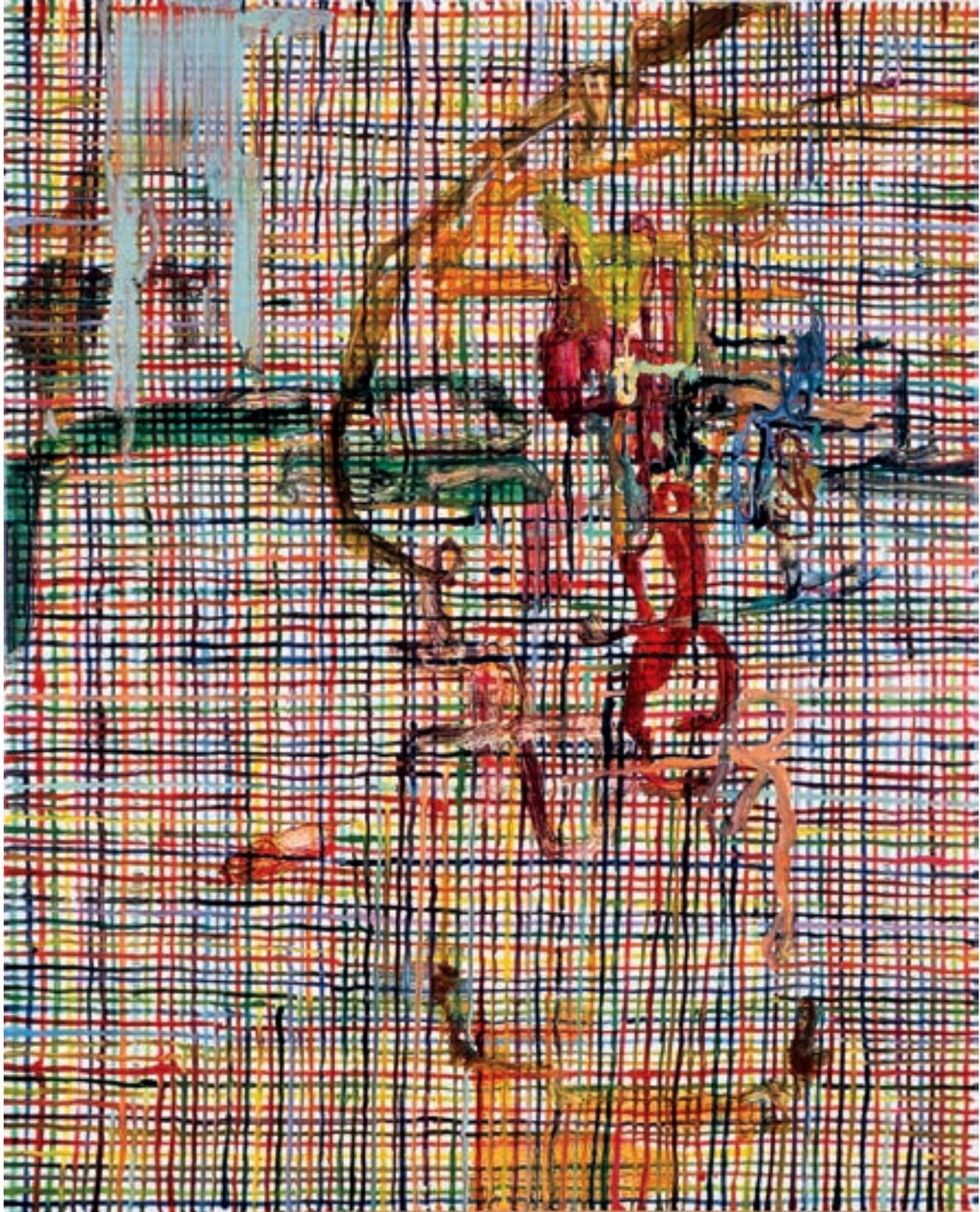


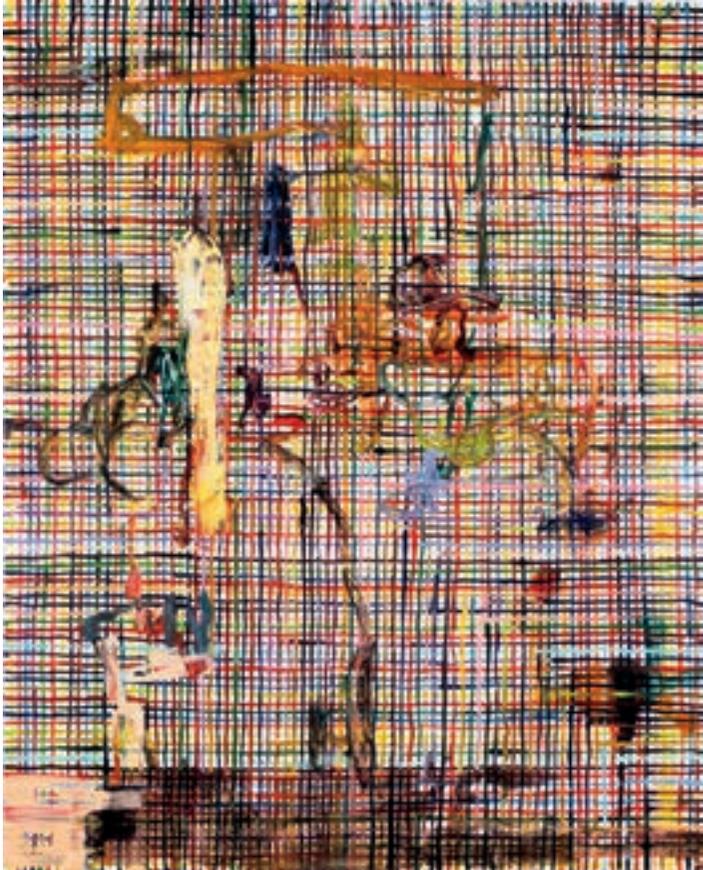














Ref 68. Huile sur toile, 185 × 147 cm, 2002. Coll. privée, France.
Ref 60. Huile sur toile, 162 × 130 cm, 2002. Coll. privée, France.



Ref 62. Huile sur toile, 162 x 130 cm, 2002. Coll. privée, Allemagne.









1, 2 : Dans l'atelier, Paris, 2001.
3 : Exposition galerie Taché-Levy, Bruxelles, 2001.

PH

1999-2001



PH 03. Huile et mine de plomb sur papier, 200 × 150 cm, 1999. Coll. privée, France.

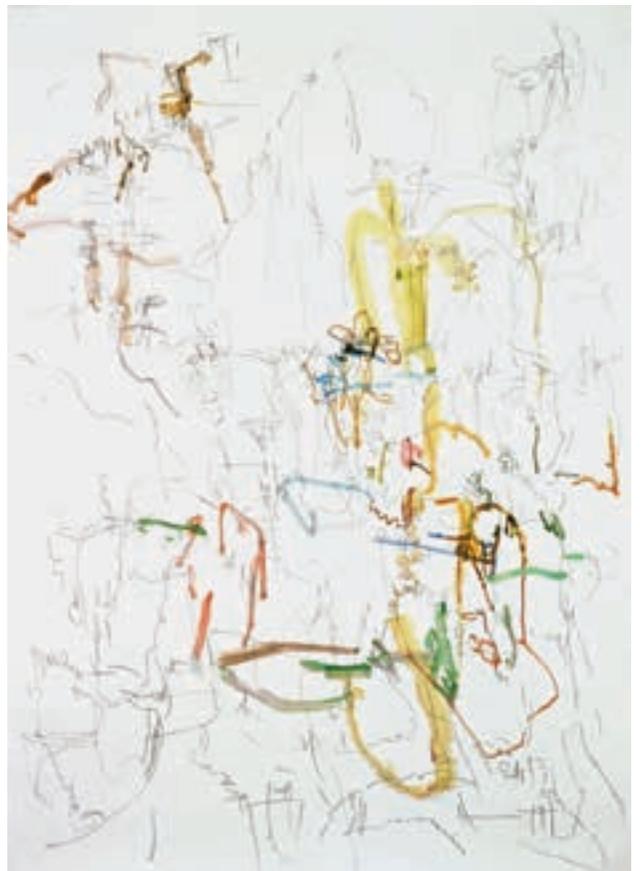








PH 04. Huile et mine de plomb sur papier, 200 × 150 cm, 1999.





PH 12. Huile et mine de plomb sur papier, 105 × 75 cm, 1999.
PH 19. Huile et mine de plomb sur papier, 200 × 150 cm, 2001.



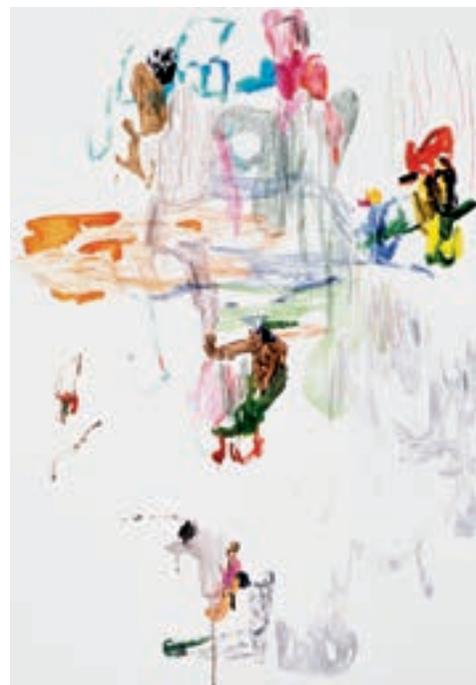
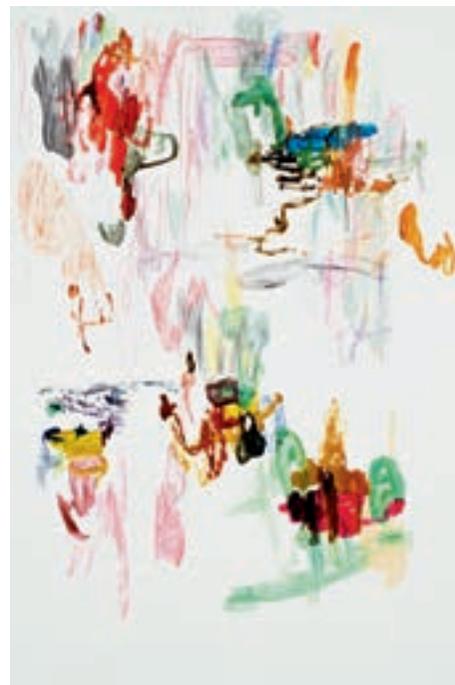
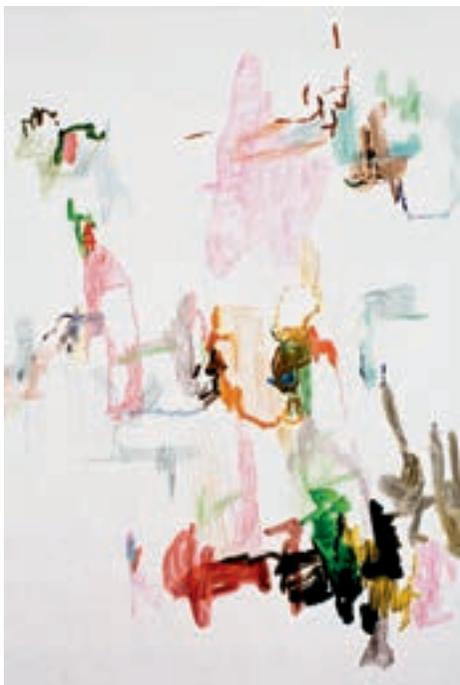


PH 20. Huile et mine de plomb sur papier, 200 × 150 cm, 2001. Coll. privée, France.

HAW
2001-2002



HAW T, Crayon de couleur et acrylique sur toile, 225 × 167 cm, 2002. Coll. privée, France.



HAW 6, Crayon de couleur et acrylique sur toile, 195 × 130 cm, 2001. Coll. privée, France.

HAW 9, Crayon de couleur et acrylique sur toile, 162 × 130 cm, 2001.

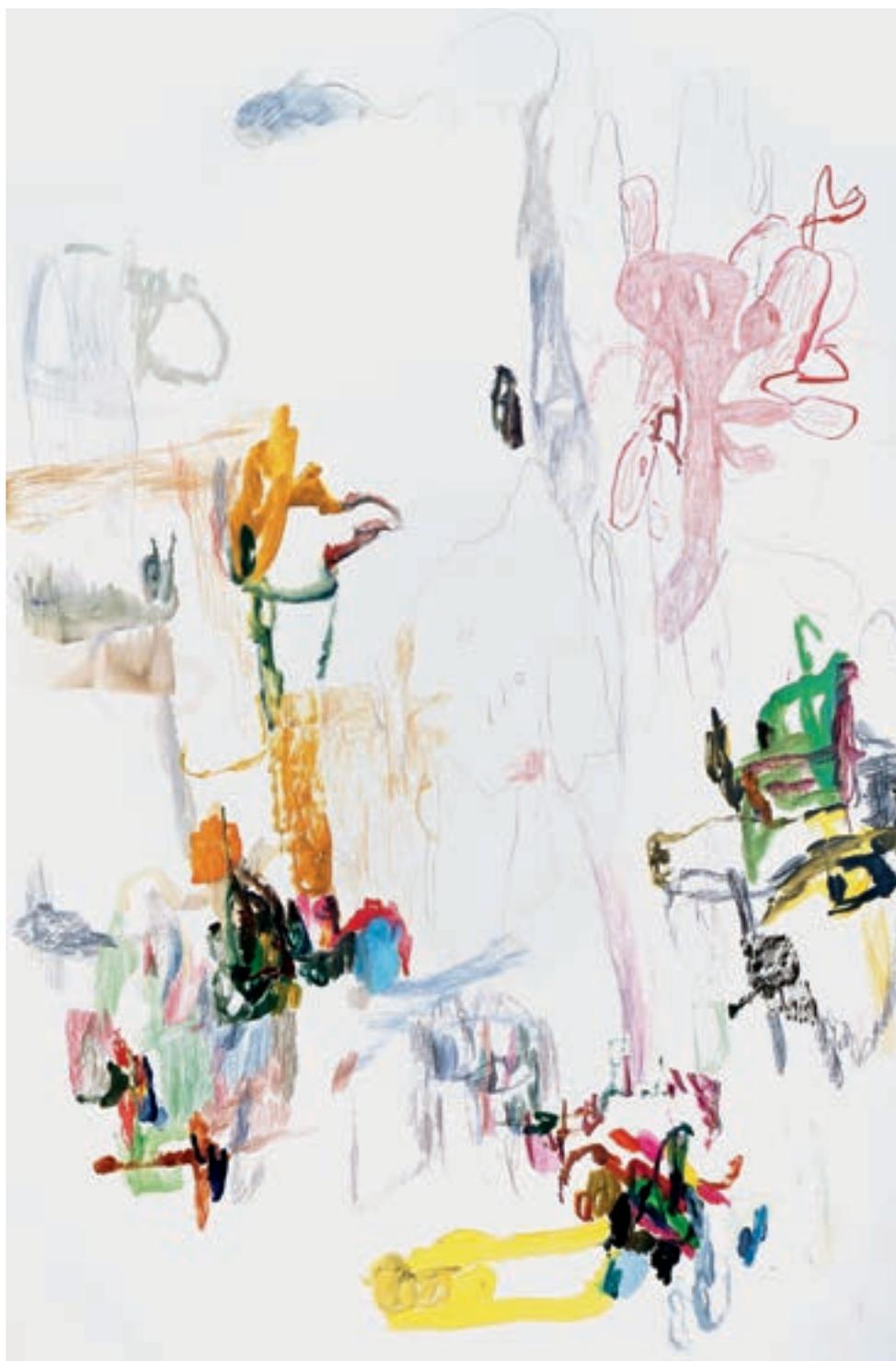
HAW 10, Crayon de couleur et acrylique sur toile, 195 × 130 cm, 2001.

HAW 19, Crayon de couleur et acrylique sur toile, 116 × 81 cm, 2001.



HAW 11, Crayon de couleur et acrylique sur toile, 162 × 130 cm, 2001. Coll. privée, France.
HAW 14, Crayon de couleur et acrylique sur toile, 162 × 130 cm, 2001.
HAW 22, Crayon de couleur et acrylique sur toile, 195 × 130 cm, 2001.





HAW 21, Crayon de couleur et acrylique sur toile, 195 × 130 cm, 2001. Coll. FRAC Île-de-France.

Ghosts

2002-2003



G P38. Huile et mine plomb sur papier, 105 × 85 cm, 2003.









G P08. Huile et mine plomb sur papier, 82 × 70 cm, 2002. Coll. privée, France.
G P31. Huile et mine plomb sur papier, 49 × 38 cm, 2003.
G P42. Huile et mine plomb sur papier, 68 × 54 cm, 2003.



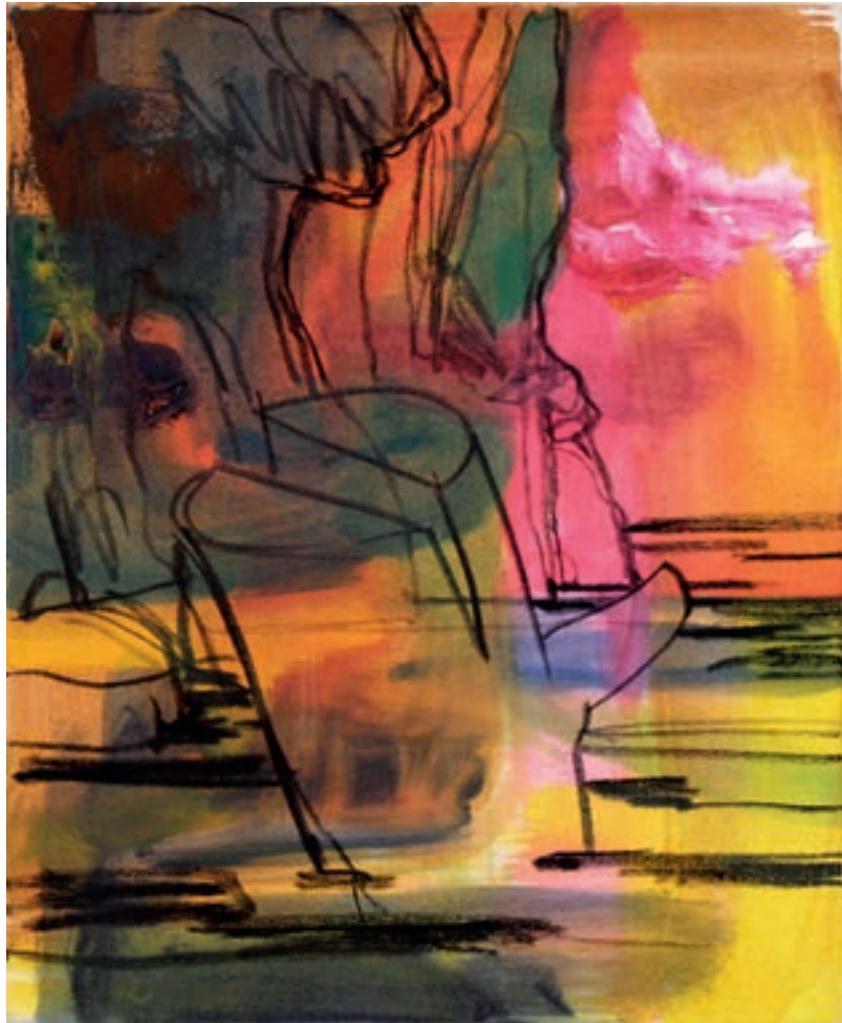


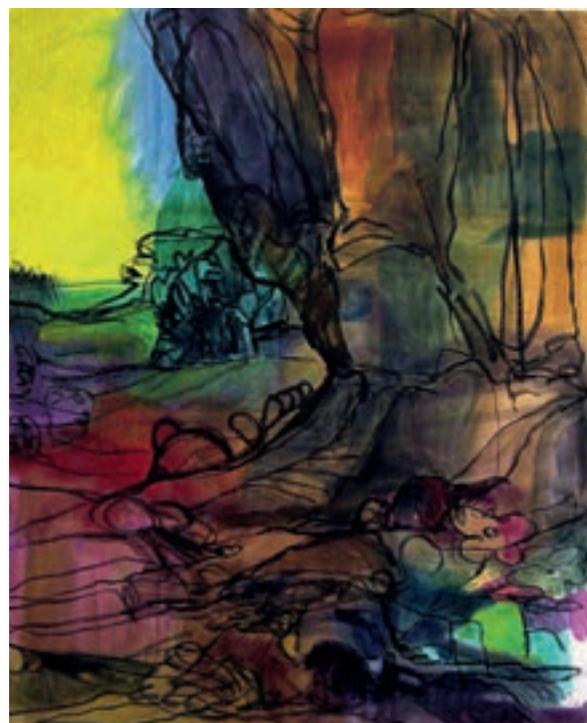




G P39. Huile et mine plomb sur papier, 116 × 85 cm, 2003. Coll. privée, France.

K
2003-2004

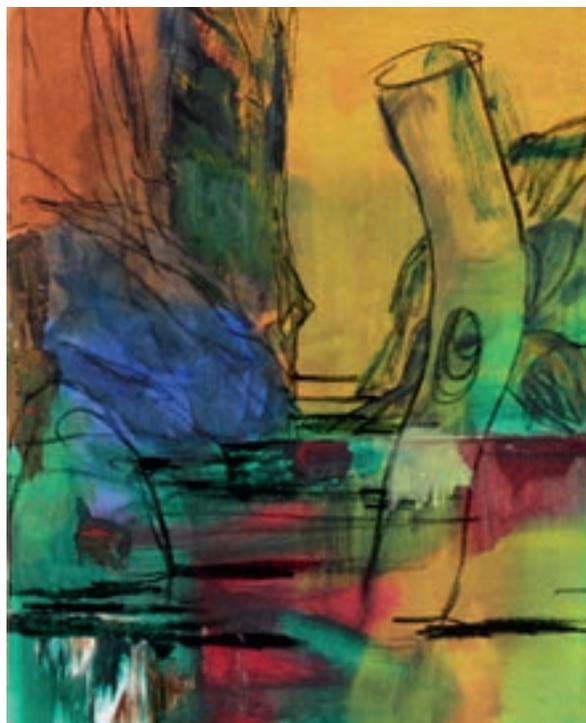
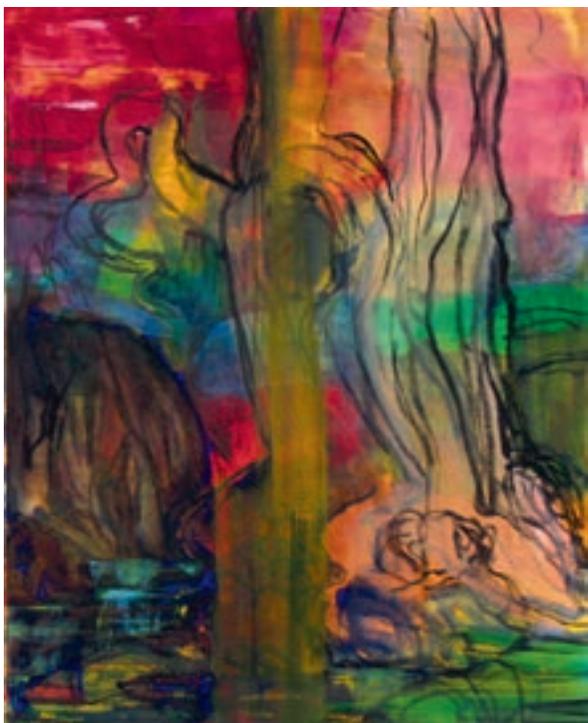






K 31. Huile et pastel sur toile, 114 × 162 cm, 2003.
K 04. Huile et pastel sur toile, 33 × 41 cm, 2003.





K 21. Huile et pastel sur toile, 73 × 100 cm, 2004.
K 08b. Huile et pastel sur toile, 41 × 33 cm, 2004.
K 07. Huile et pastel sur toile, 46 × 38 cm, 2004.





K 14. Huile et pastel sur toile, 195 × 130 cm, 2004.

Jours
2004-2005





39 *vendredi matin*. Huile sur toile, 162 × 114 cm, 2005.
33 *mardi soir*. Huile sur toile, 180 × 180 cm, 2004.
23 *mardi matin*. Huile sur toile, 162 × 114 cm, 2004.
04 *jeudi matin*. Huile sur toile, 180 × 180 cm, 2004. Coll. privée, France.



47 lundi soir. Huile sur toile, 130 × 97 cm, 2005.
45 jeudi matin. Huile sur toile, 162 × 114 cm, 2005.
Route 1. Huile sur toile, 146 × 114 cm, 2005. Coll. Fondation Colas.









Monochromes

2006-2012



BCYA 02. Huile sur toile, 162 × 130 cm, 2006. Coll. privée, France.









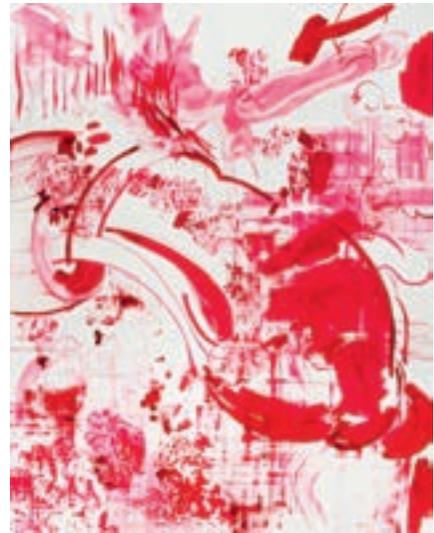
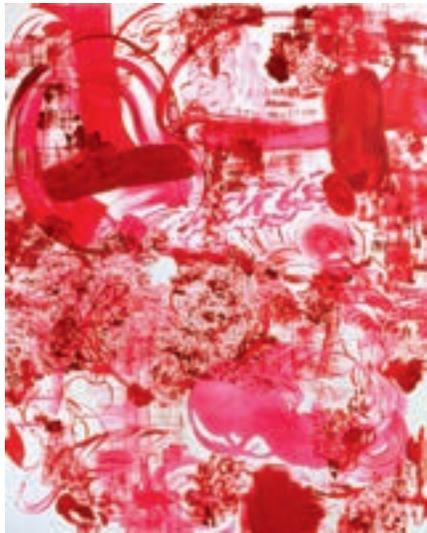


RDM 05. Huile sur toile, 250 × 200 cm, 2007.





BCYA 09. Huile sur toile, 162 × 130 cm, 2008. Coll. privée, Allemagne.



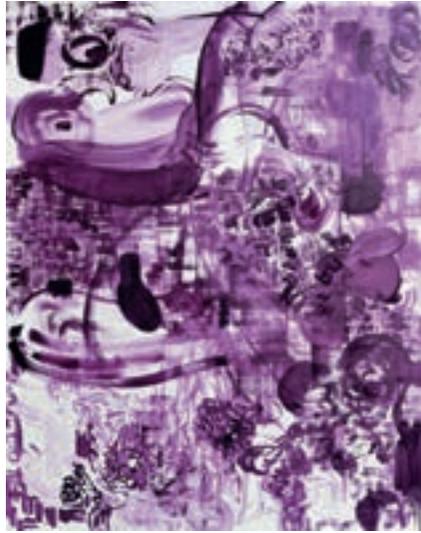
OCR 01. Huile sur toile, 200 × 160 cm, 2008.

RQ 04. Huile sur toile, 200 × 160 cm, 2009.

BCYA 12. Huile sur toile, 146 × 114 cm, 2012. Coll. Musée d'art Meilun, Changsha, Chine.

CT 01. Huile sur toile, 200 × 160 cm, 2009.

RQ 11. Huile sur toile, 200 × 160 cm, 2011. Coll. privée, France.



VF 07. Huile sur toile, 146 × 114 cm, 2011.
RV 02. Huile sur toile, 200 × 160 cm, 2008.
TV 01. Huile sur toile, 146 × 114 cm, 2011.
BCYA 08. Huile sur toile, 200 × 160 cm, 2008. Coll. privée, France.
TVB 04. Huile sur toile, 162 × 130 cm, 2011.
MV 03. Huile sur toile, 162 × 130 cm, 2011. Coll. privée, France.





CT 02. Huile sur toile, 162 × 130 cm, 2008. Coll. privée, France.





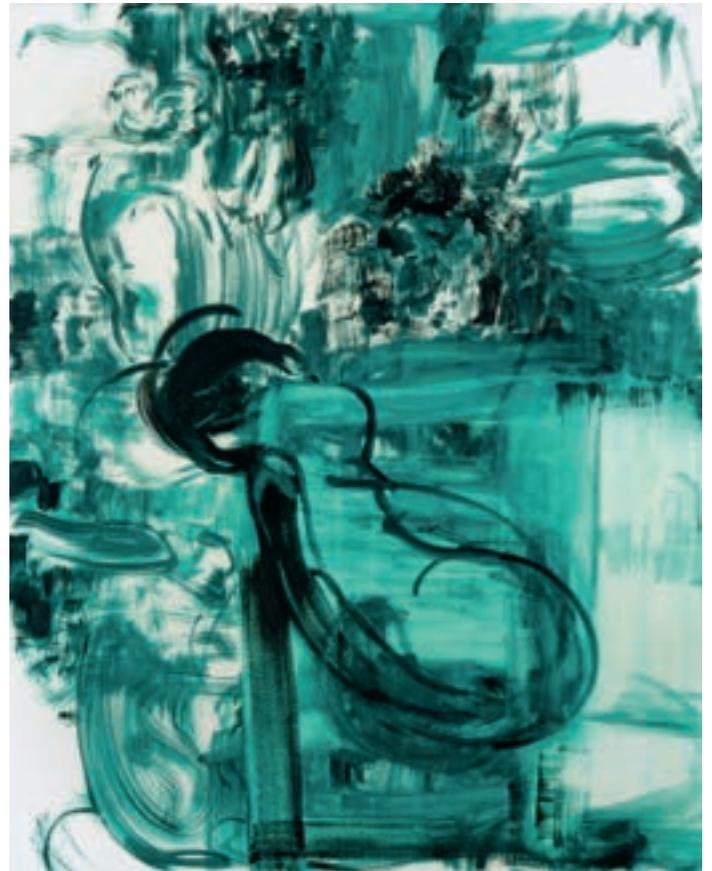
VCYA 05. Huile sur toile, 146 × 114 cm, 2012.







BCYA 14. Huile sur toile, 200 × 160 cm, 2013.





VF 08. Huile sur toile, 200 × 160 cm, 2013.
BA 01. Huile sur toile, 162 × 130 cm, 2013. Coll. privée, France.





VOC 03. Huile sur toile, 146 × 114 cm, 2013. Coll. privée, France.





TVB 05. Huile sur toile, 200 × 160 cm, 2014.
RCF 02. Huile sur toile, 200 × 160 cm, 2014.









1 : Exposition *Depuis quand les choses sont-elles négociables ?* École Supérieure d'Art et de Design de Grenoble Valence, 2012.
2 : Dans l'atelier, Paris, 2012.
3 : Exposition *Coll. printemps-été*, galerie Éric Linard, La Garde Adhemar, 2012.

BPPB
2012-2016





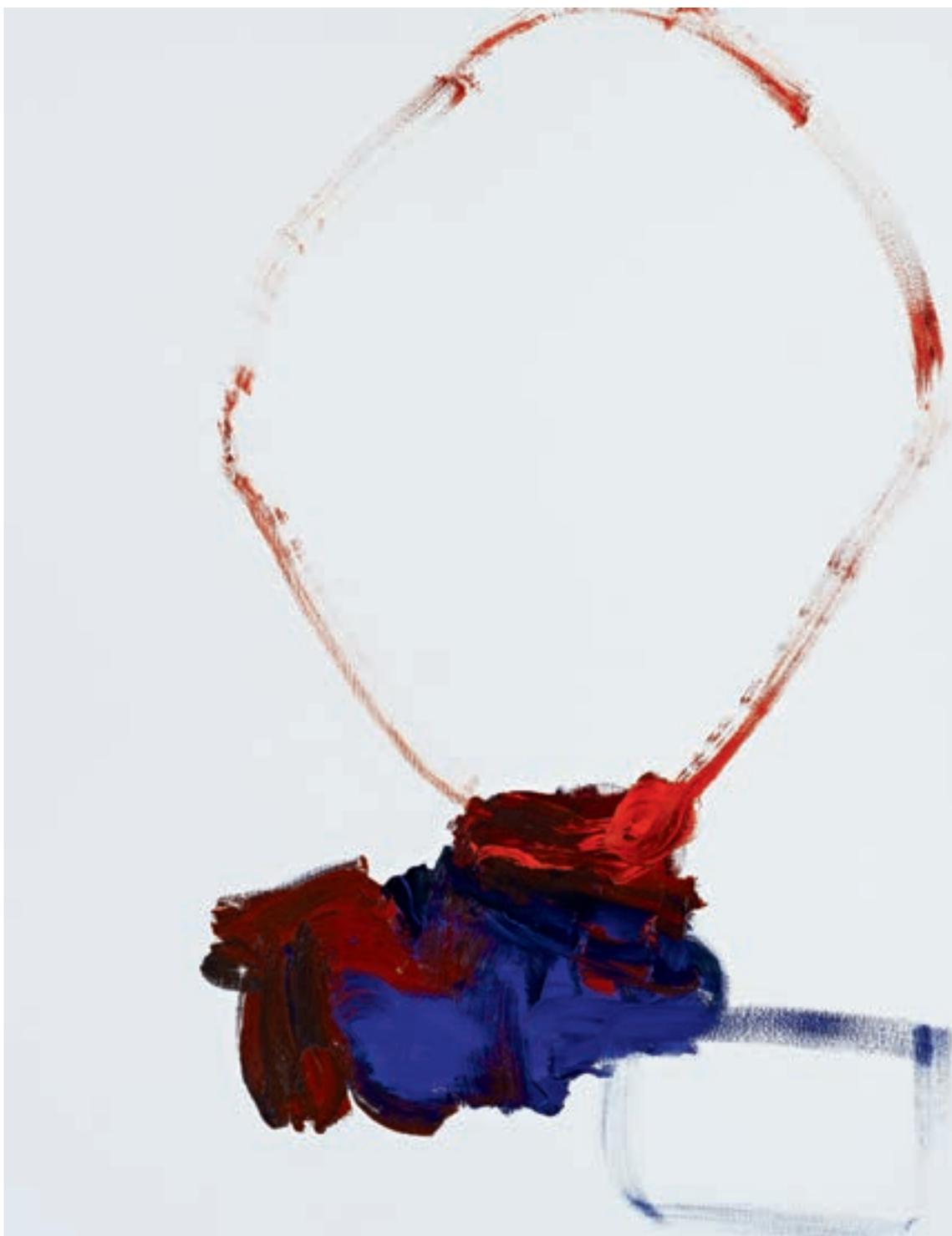




BPPB 10. Huile sur toile, 162 × 130 cm, 2015. Coll. privée, France.











BPPB 31. Huile sur toile, 146 × 114 cm, 2015. Coll. privée, Corée du Sud.

DD
2016







DD 34. Huile sur papier, 27 × 19 cm, 2016.
DD 36. Huile sur papier, 27 × 19 cm, 2016.





DD 146. Huile sur papier, 27 × 19 cm, 2016.
DD 20. Huile sur papier, 27 × 20 cm, 2016.

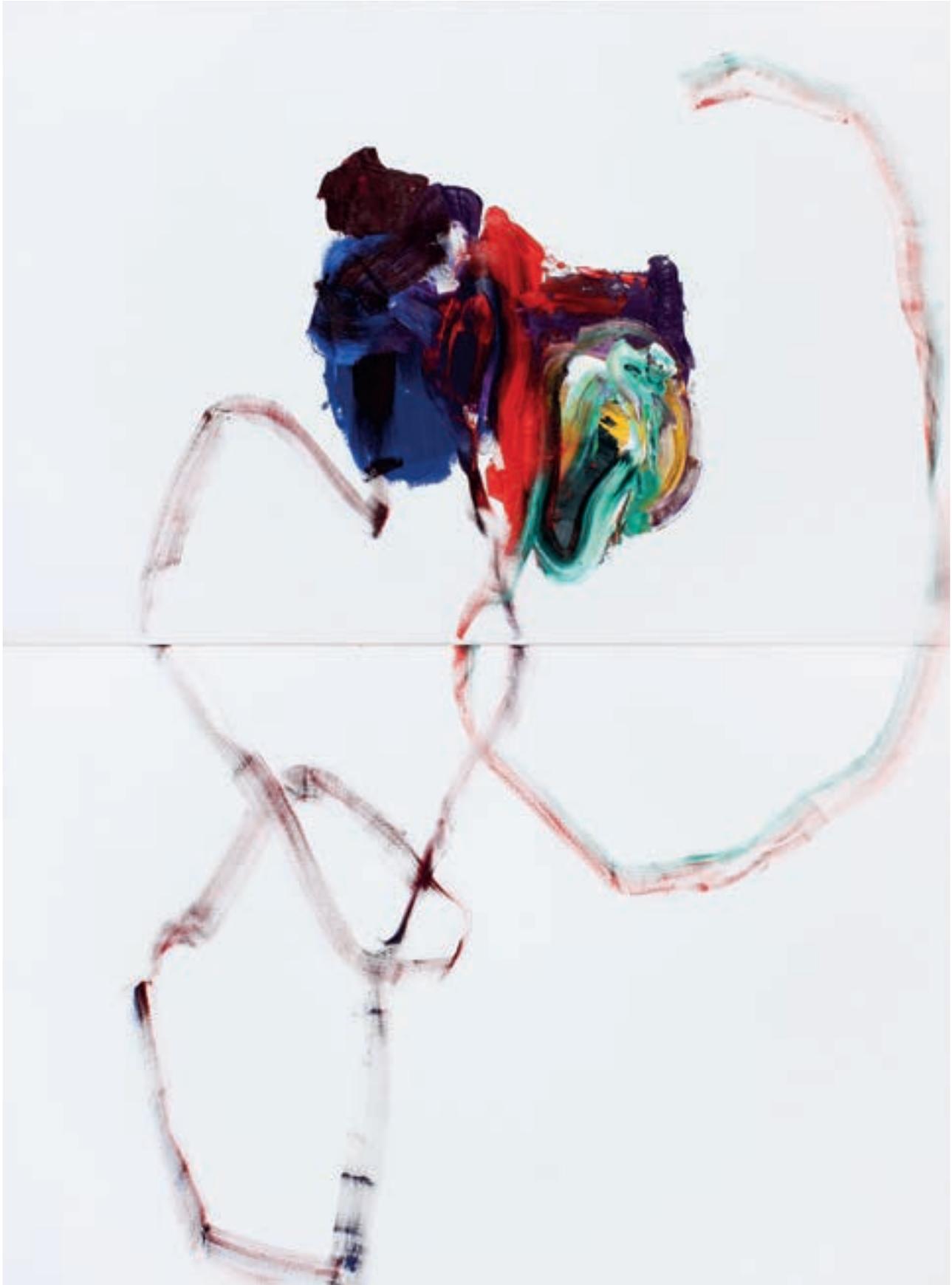
BPPB
2016-2017



BPPB 60. Huile sur toile, 200 × 150 cm, 2016. Coll. privée, France.







BPPB 54D. Huile sur toile, 260 × 195 cm, 2016.











BPPB 53. Huile sur toile, 146 × 114 cm, 2016. Coll. privée, Belgique.

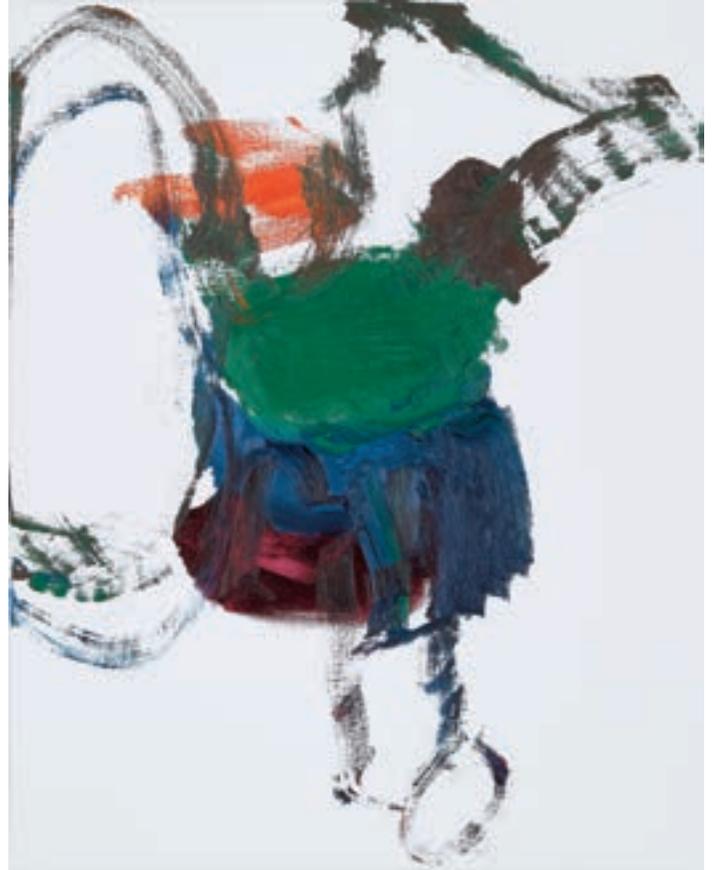






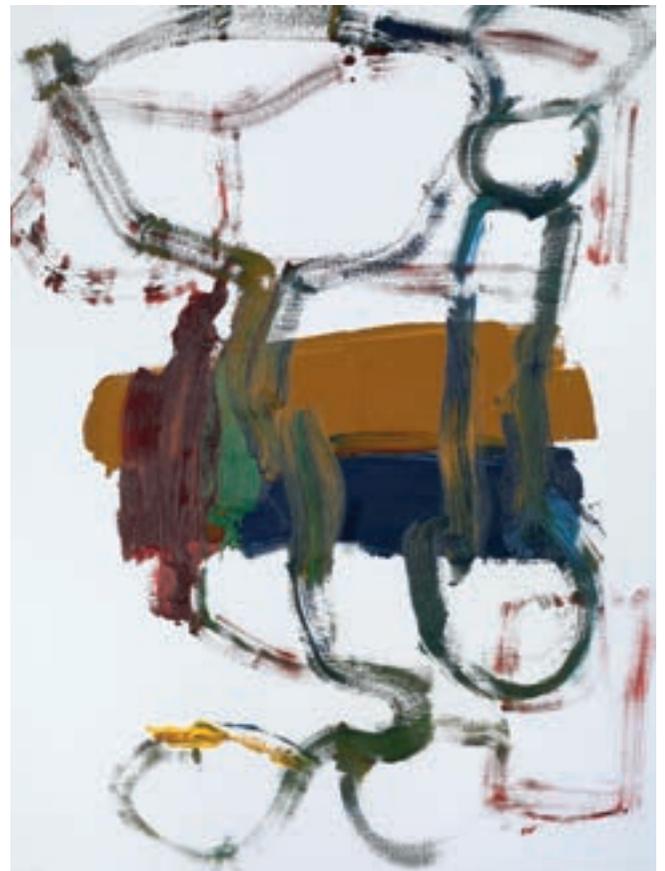


BPPB 61. Huile sur toile, 200 × 160 cm, 2016.

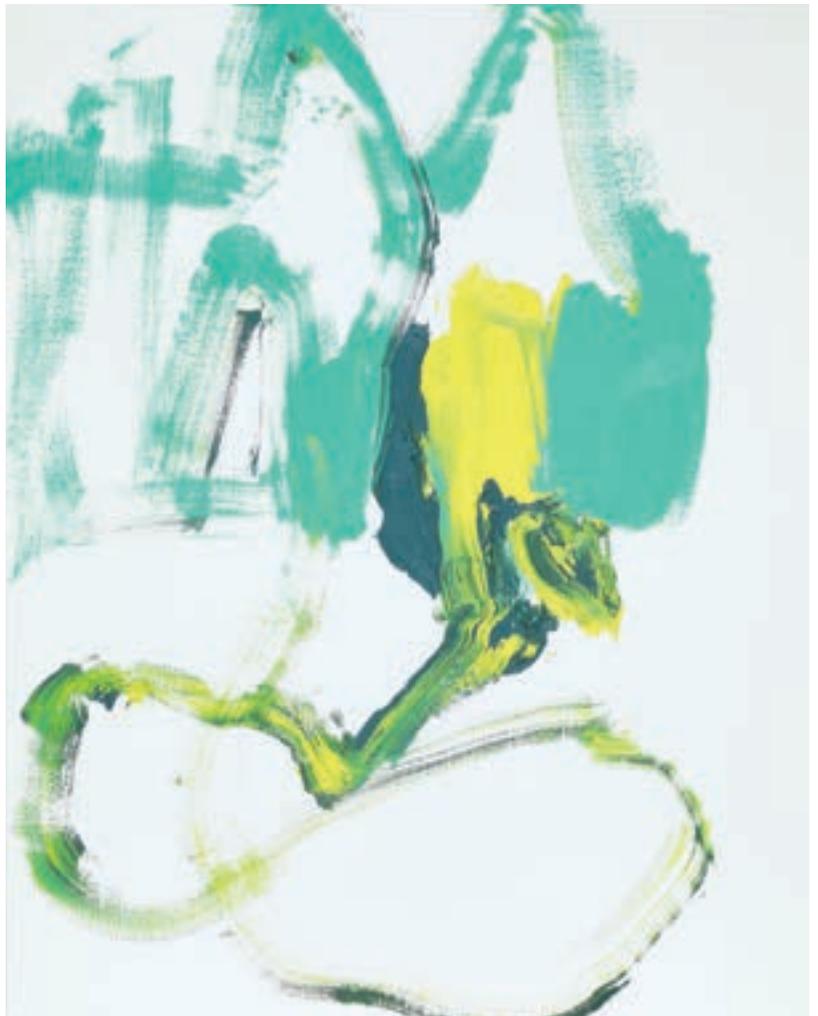








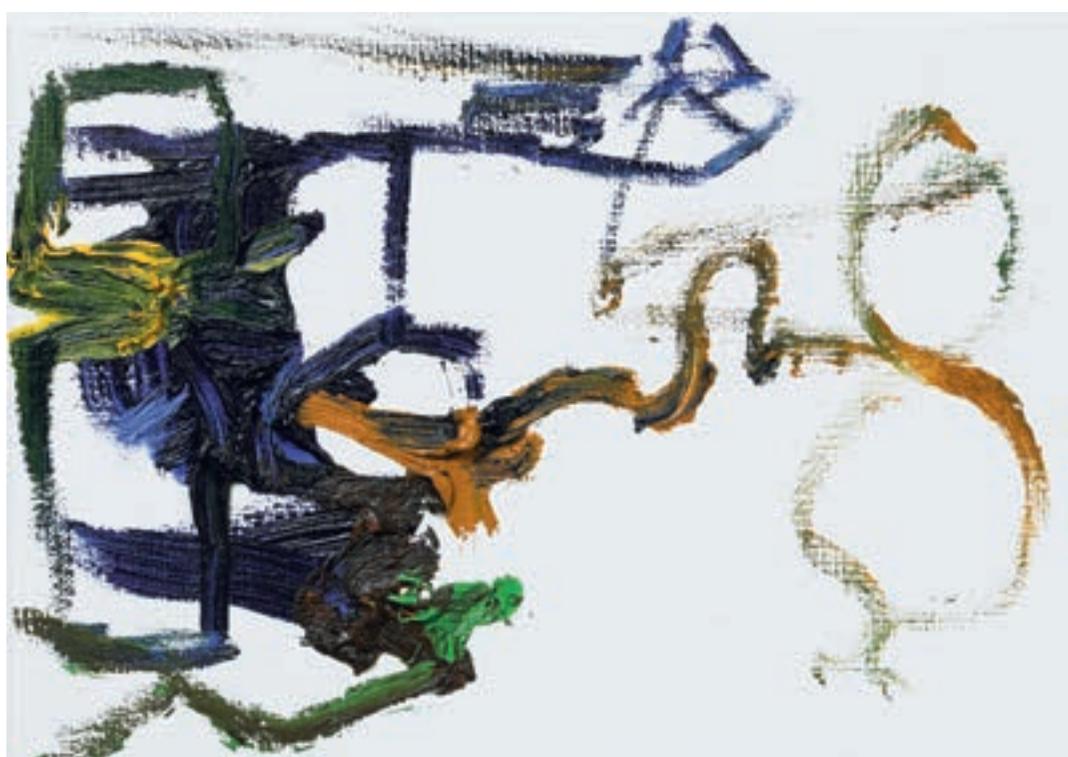
BPPB 85. Huile sur toile, 92 × 73 cm, 2017.
BPPB 76. Huile sur toile, 130 × 97 cm, 2017.

















Pa
2016-2017







PA 04. Huile sur papier, 27 × 18 cm, 2017.
PA 05. Huile sur papier, 22 × 17 cm, 2017.

BPPB
2017-2018



























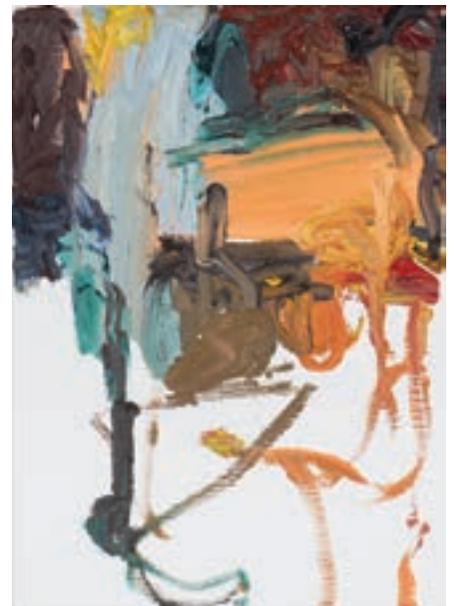
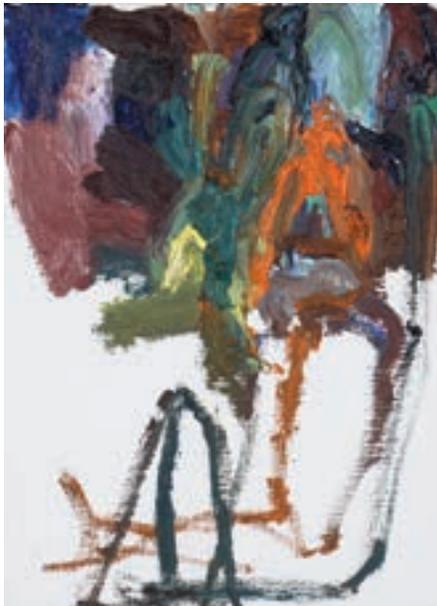


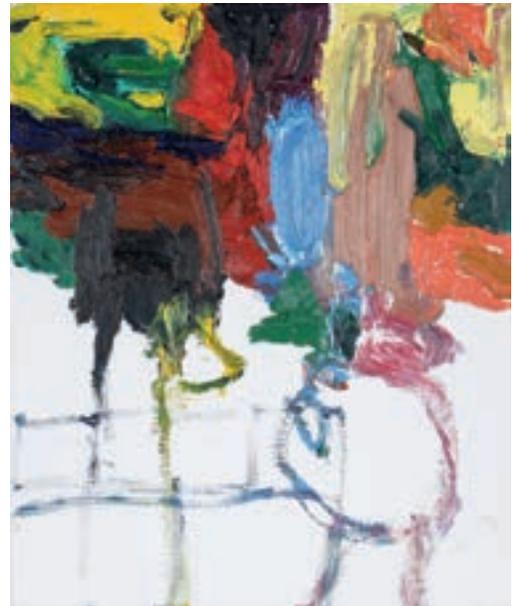
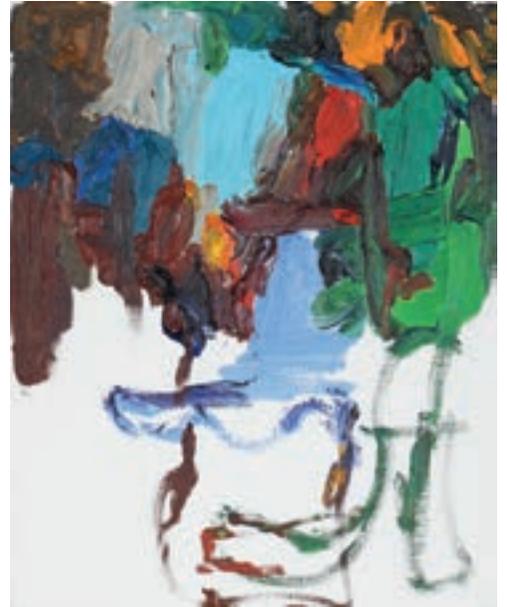
1, 2 : Dans l'atelier, Paris, 2018.
3, 4 : Exposition Marc Minjauw Gallery, Bruxelles, 2018.

BOU

2019-2020







BOU X. Huile sur papier, 21 × 28 cm, 2017.
BOU 190612. Huile sur toile, 40 × 33 cm, 2019. Coll. privée, France.
BOU 190622. Huile sur toile, 33 × 24 cm, 2019. Coll. privée, Belgique.
BOU 190705. Huile sur toile, 33 × 24 cm, 2019.
BOU 190802. Huile sur toile, 46 × 36 cm, 2019.











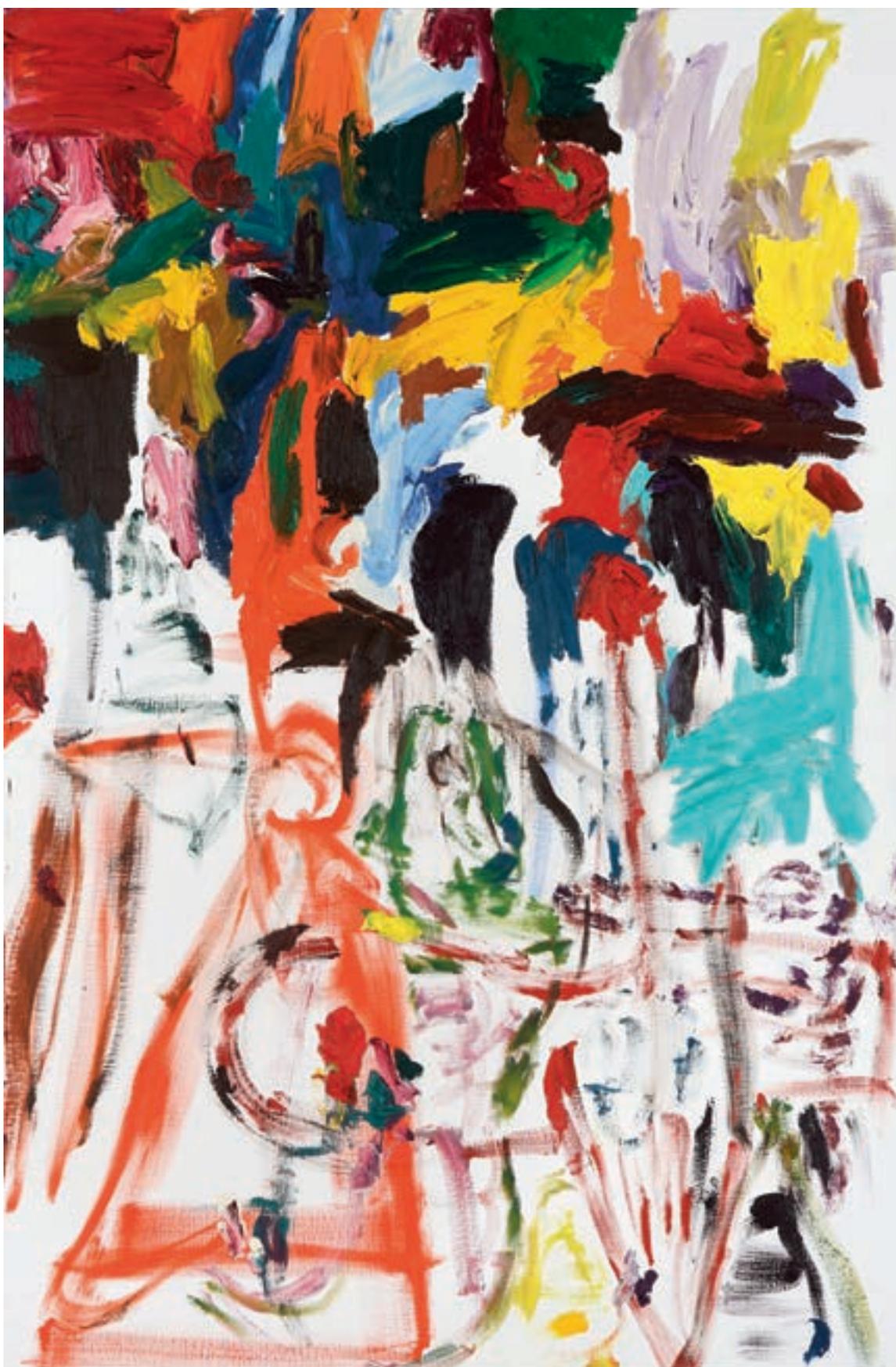








BOU 191215. Huile sur toile, 116 × 89 cm, 2019.
BOU 191205. Huile sur toile, 130 × 97 cm, 2019.
BOU 191023. Huile sur toile, 35 × 27 cm, 2019.
BOU 191103. Huile sur toile, 35 × 27 cm, 2019. Coll. privée, France.
BOU 191028. Huile sur toile, 41 × 27 cm, 2019. Coll. privée, Corée du Sud.





BOU 200319. Huile sur toile, 195 × 130 cm, 2020.











1, 2, 3 : Dans l'atelier, Paris, 2021.
4 : Exposition *Antidate*, Marc Minjauw Gallery, Bruxelles, 2021.

DC, DNB, BL
2020

















BL 210129. Fusain et acrylique sur toile, 200 × 160 cm, 2021.





NEP
2021-2022









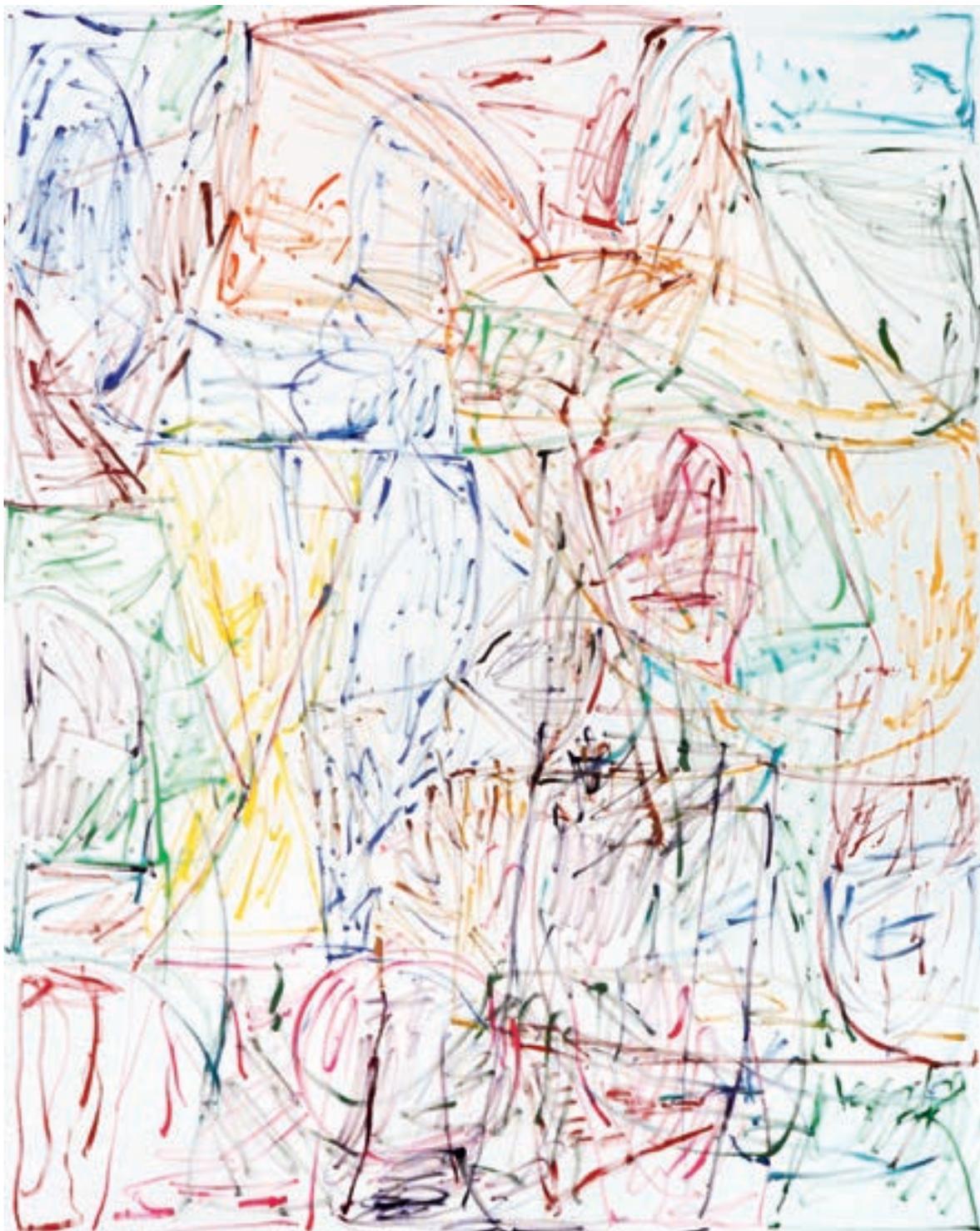


NEP 210610. Huile sur toile, 220 × 160 cm, 2021.















1 : Exposition *Antidate*, Marc Minjauw Gallery, Bruxelles, 2021.
2, 3 : Dans l'atelier, Paris, 2021.

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 Boutterin – 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 story-board, 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 prélasser. 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 dégouler 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 intranquilles. 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...

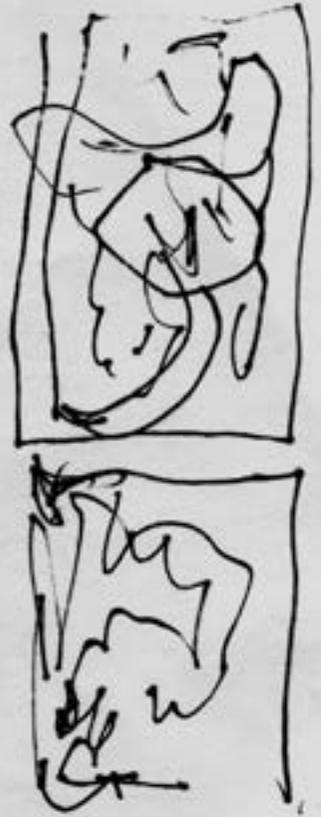
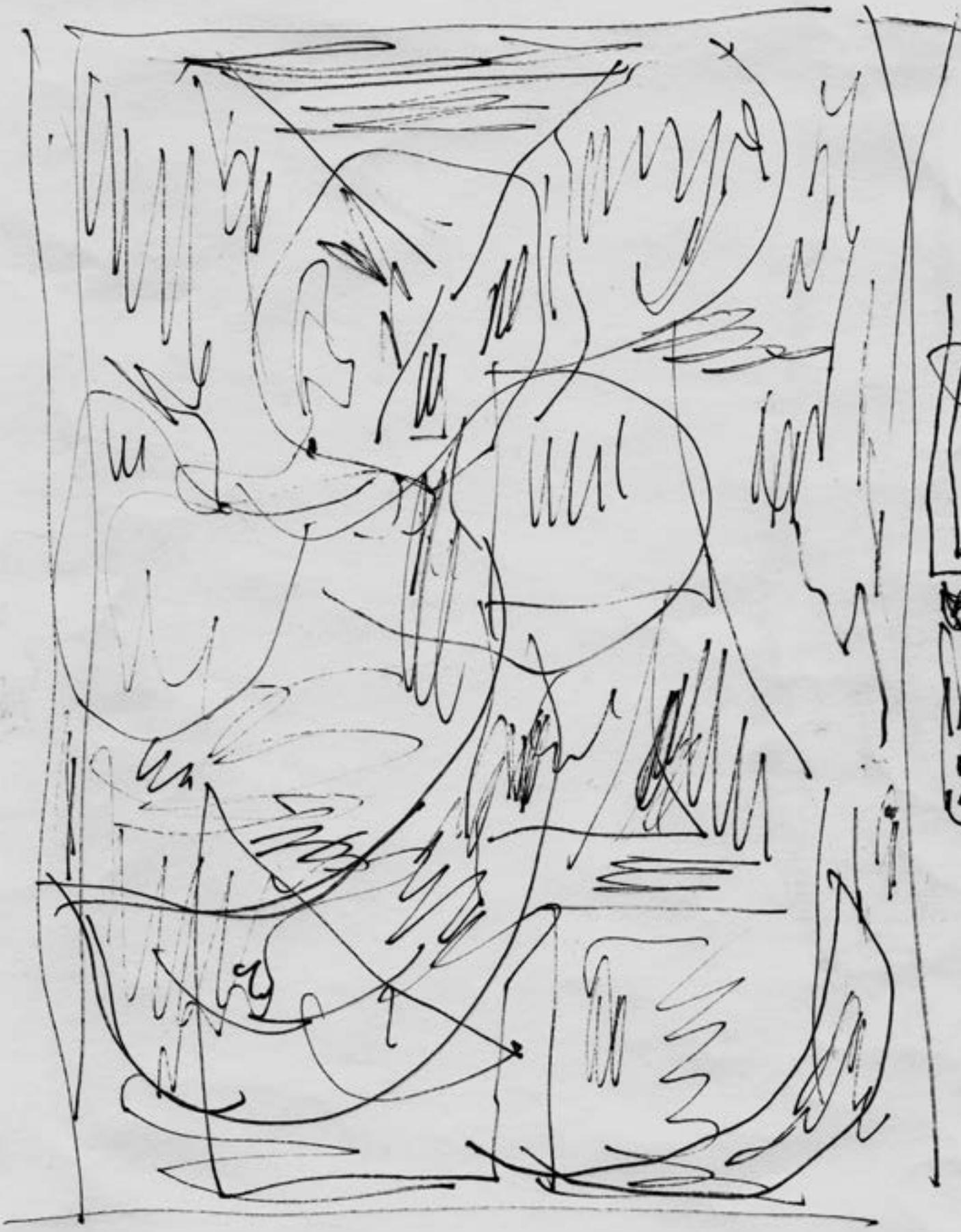
J. B. – Oui, complètement, mais le mouvement est dans les deux sens, la peinture peut explorer et le dessin synthétiser ces expériences.

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 ?

Antoine Duchenet (1995) est un artiste basé entre Paris et Caen. Il est diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (Master) et de l'École Supérieure des Arts et Médias de Caen (Master). Son travail a été présenté dans différentes expositions collectives ou en duo, en France comme à l'étranger : au FRAC Normandie Caen, à la Galerie Duchamp (Yvetot), à l'Atelier W (Pantin), à l'Artothèque de Caen, à SECONDroom (Anvers, Belgique), à ArtLacuna (Londres, UK) ou, plus récemment, à l'Espace Bertrand Grimont à Paris ; ainsi que dans deux expositions personnelles à l'étranger : à Nightimistory (Los Angeles, USA) et à SECONDroom (Anvers, Belgique). Il a par ailleurs organisé plusieurs projets de commissariat, lesquels se sont tenus à l'Atelier W, à l'Artothèque de Caen, dans le Palais de Beaux-Arts (Paris) et au Médium Argent, à Rouen. Il prépare actuellement un projet d'exposition avec le CNEAI= (Centre National Édition Art Image).



Mechanism

recursion

①



Jérôme Boutterin : Peindre entre les lignes

Jason Stopa

Traduit de l'américain par Mathilde Mazau

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 approches.

Le style de Boutterin a trouvé sa maturité dans les années 1990. On peut y voir une relation avec Guillaume Lebellé, 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, 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 le fait tout en évitant une marque distinctive, ce qui se traduit souvent par un formalisme statique. L'artiste est bien trop aventureux pour cela.

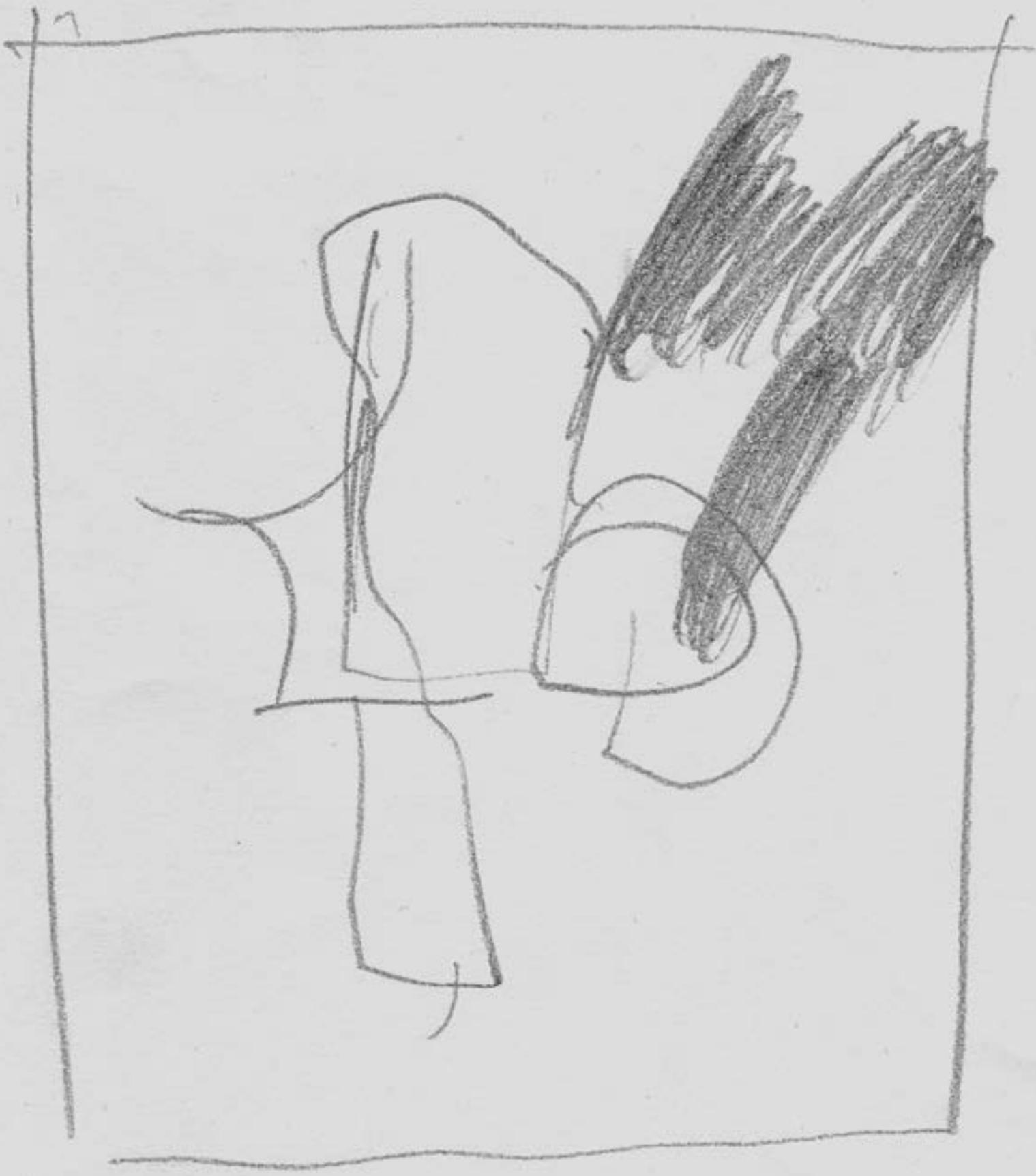
Jason Stopa (1983) est un peintre et un écrivain vivant à Brooklyn, New York. Il a reçu son BFA de l'Université de l'Indiana et son MFA du Pratt Institute. Son travail a fait l'objet de critiques dans *Artforum*, *Artsy*, *Hyperallergic* et *The Brooklyn Rail*. Il est représenté par la Morgan Lehman Gallery, New York et la Diane Rosenstein Gallery, Los Angeles. Ses écrits sont parus dans *The Brooklyn Rail*, *Momus*, *Art in America*, *Artcritical* et *Hyperallergic*. Stopa enseigne à l'Institut Pratt et travaille pour une revue universitaire à l'Université de Columbia.





ur sai





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.

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 Boutterin – 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'écart 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 tableau* 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.

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

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...

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.

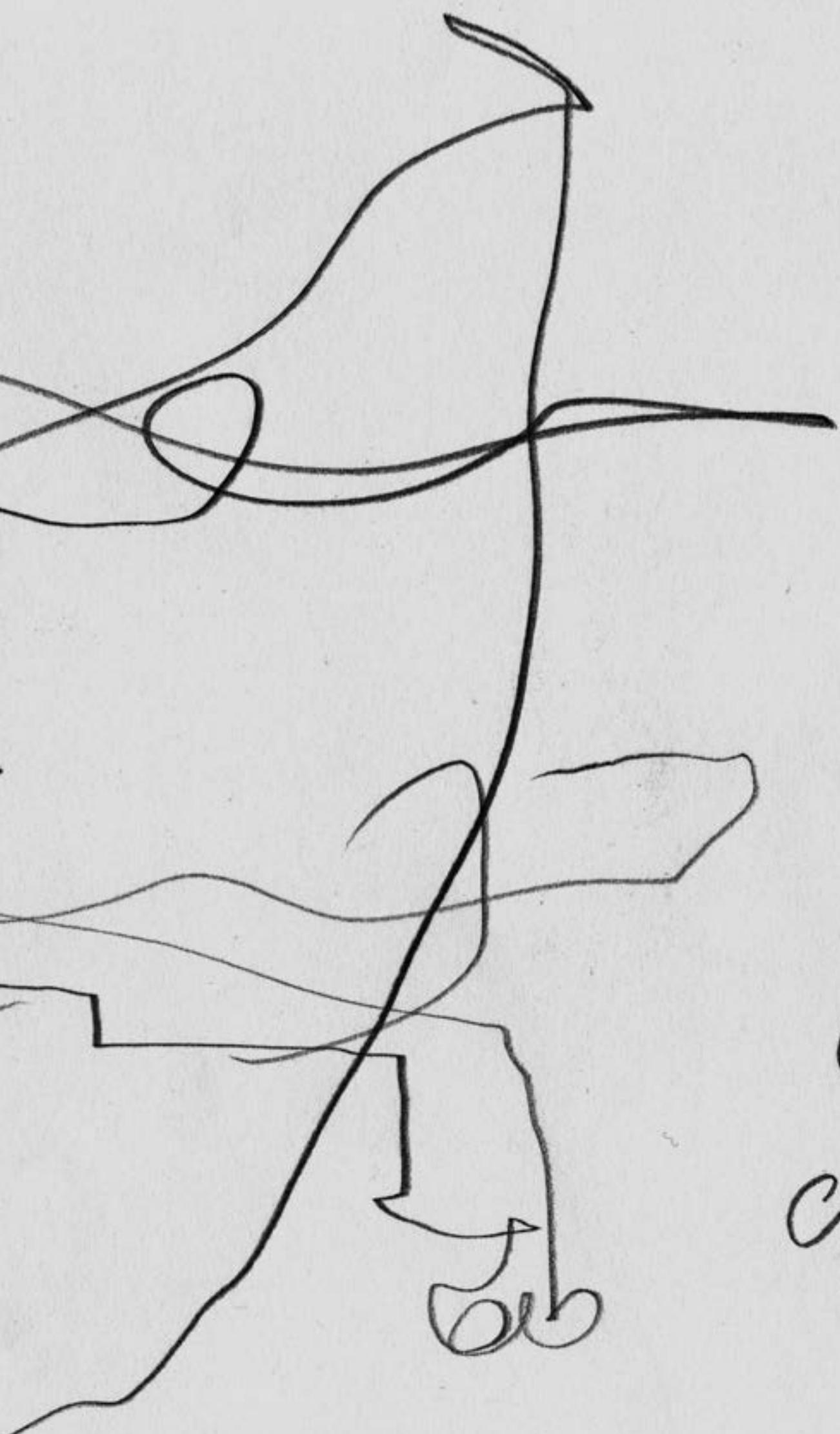
Catherine Mosbach, architecte paysagiste, diplômée de l'ENSP Versailles, vit à Paris. Elle crée la revue *Pages paysages*, de 1987 à 2003, avec M. Claramunt, P. Jacotot et V. Tricaud. Ses réalisations témoignent de paysages holistiques : *Le Jardin Botanique* (Bordeaux 2007), *le Parc Archéologique* (Solutré, 2006), *l'Autre Rive* (Québec, 2008), *Shan Shui* (Xian, 2010), *le Musée Parc* (Louvre Lens, 2014), *In the net of desires* (Milan, 2016), *Lost in TransiCon* (Ulsan, 2018), *Phase ShiDs Park* (Taichung, 2020). Parmi ses essais principaux : « performaCons entropic territories », dans *Ponte AI architecture and ideas* vol XI, Ai Press, 2011 ; « De sol, d'air, d'eau sous photons », avec A. Daval, www.projetsdepaysage.fr, 2016 ; « Delta, or the Transgression of Lines » dans *Pamphlet 20: Delta Dialogues*, gta Publishers, ETH Zurich, 2017 ; « Design de la Biosphère » dans *Stream 04: Les paradoxes du vivant*, PCA éd., 2017. Elle a été professeure invitée à Penn Design Philadelphie, ENSP Versailles et Harvard GSD.

— 17.10.2015 —



il faut partir
d'un l'autre des.





Hand
on.

EXPOSITIONS (SÉLECTION)

EXPOSITIONS PERSONNELLES

2021

- *Antidate*, Marc Minjauw Gallery, Bruxelles, Belgique.

2020

- *Zwei Dialoge* [Deux dialogues], avec Boyong Kim, Galerie Uhn, Königstein, Allemagne.

- *Boutures sans égards*, commissariat Antoine Duchenet, atelier de l'artiste, Paris.

2018

- Marc Minjauw Gallery, Bruxelles, Belgique.

2017

- *Beaucoup de peu, peu de beaucoup*, H.art Bridge Gallery, Séoul, Corée du Sud.

- *Bppb*, Moments artistiques, Paris.

- Biennale d'art contemporain, Ulsan, Corée du Sud.

- Kunstraum Dreieich, avec J.M. Thommen, Soo Kyoung Lee, Francfort, Allemagne.

2016

- *Nous voici chacun sous un bord du ciel*, commissariat J. Zhenchen, Musée de Ningbo, Institut français, Shanghai, Chine.

- *Nous voici chacun sous un bord du ciel*, commissariat J. Zhenchen, Musée d'art Meilun, Changsha, Chine.

2015

- *Changer d'air*, Galerie Artbn, Séoul, Corée du Sud.

2014

- *Peintures récentes*, Christophe Pillet reçoit Jérôme Boutterin, Paris.

- *Jérôme Boutterin*, galerie Uhn, Königstein, Allemagne.

2012

- *Peintures*, Galerie Djeziri-Bonn, Paris.

- *Brûler sa maison*, commissariat Olivier Delavallade, Domaine de Kerguéhennec, Bignan.

- *Coll. printemps-été*, galerie Éric Linard, La Garde Adhemar.

2011

- *Depuis quand les choses sont-elles négociables ?*, École Supérieure d'Art et de Design de Grenoble-Valence.

- *Si j'avais un inconscient, je le saurais*, Hôtel Élysées Mermoz, Paris.

2009

- *Trop d'effets*, avec Michel Guillet, École Supérieure des Beaux-Arts d'Angers.

- *Aus der la Main* [De la main], Galerie Andrieu, Berlin, Allemagne.

2008

- *Visions*, Le 19 CAC de Montbéliard, Musée Baron Martin, Gray.

- *Cooul*, Galerie Villa des Tourelles, Nanterre.

2007

- *Après/avant*, commissariat Rose Burlingham, Contemporary Watercolor, New York, USA.

- Fondation Colas, Paris.

2006

- *New Work* [Peintures récentes], commissariat Rose Burlingham, Contemporary Watercolor, New York, USA.

2005

- *Paintings and Works on Paper* [Peintures et œuvres sur papier], Bruno Marina Gallery, New York, USA.

2004

- Galerie Bernard Jordan, Paris.

2002

- *Malerei* [Peinture], avec Bertold Mathes, Städtische Galerie Waldkraiburg, Institut Français de Freiburg, École Supérieure des Beaux-Arts de Toulouse, Allemagne et France.

- Taché-Levy Gallery, Bruxelles, Belgique.

2001

- *Un peu de temps pur*, avec Marian Breedveld, Trafic, FRAC de Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen.

- Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain, Meymac.

- Galerie municipale, Vitry-sur-Seine.

- École municipale d'arts plastiques, Châtellerault.

2000

- L'H du Siège, Valenciennes.

- Galerie Bernard Jordan, Paris.

1999

- Espace d'Art Contemporain, Paris.

1994-95

- *Les absences du modelleur*, Galerie de l'École, Villa Arson, Nice.

- Galerie Romagny, Paris.

- *Entre chien et loup*, Galerie des Cyprès, Villa Arson, Nice.

EXPOSITIONS COLLECTIVES

2022

- *Paint, Painting, Painter* [Peindre, peinture, peintre], Le SHED, Rouen.

- *Big and Small* [Grand et petit], Marc Minjauw Gallery, Bruxelles, Belgique.

2021

- *Subito #3*, commissariat Claire Colin-Collin, galerie AhAh, Paris.

- *Faits divers*, commissariat d'Antoine Duchenet, École Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris.

2019

- *Du haut d'un arbre au milieu de la tempête*, commissariat Antoine Duchenet, l'Artothèque, Palais Ducal, Caen.

- *Recto Verso*, Marc Minjauw Gallery, Bruxelles, Belgique.

- *Summer Group Show*, Marc Minjauw Gallery, Bruxelles, Belgique.

- *Chaque fois l'image*, Institut Français de Prague, République Tchèque.
 - *Novembre à Vitry/50, 1969-2019*, Vitry.
- 2017
- *The House of Dust* [La maison de poussière], sur invitation de A constructed World, CNEAI, Pantin, (performance).
 - Biennale d'art contemporain, Ulsan, Corée du Sud.
 - *Déambulations*, galerie Marielle Bouchard, Grenoble.
 - Gallery Artbn, Séoul, Corée du Sud.
 - *Subito presto*, Progress gallery, Paris.
- 2016
- *Non figuratif, un nouvel intérêt ?*, Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain, Meymac.
- 2015
- KIAF/Art Seoul 2015, Gallery 41, Séoul, Corée du Sud.
 - *Painting Container*, Gyeonggi Creation Center, Ansan, Corée du Sud.
 - *Painting Container*, Gallery UM, Séoul, Corée du Sud.
 - *Couleurs abstraites*, FRAC Haute Normandie, Abbaye de Granville.
 - *Cherchez le garçon*, MACVAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine.
 - *The Office of Gravitational Document / fax*, galerie Laurent Mueller, Paris.
- 2014
- *Tome 2*, Centre d'art CJ Art Studio, Gyeongju, Artside gallery, UM gallery, Séoul, Corée du Sud.
 - *Tome 2*, galerie Brun-Léglise, Paris.
- 2013
- *De leur temps (4), Regards croisés sur la jeune création*, Le hangar à bananes, Musée des Beaux-arts de Nantes/ADIAF.
- 2011
- *La fureur de l'éternuement*, avec Heidi Wood, galerie MAM, Rouen.
- 2009
- *Les trente ans*, Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain, Meymac.
- 2008
- *Art Élysées*, [Galerie Andieu, Berlin, Allemagne], Paris.
 - *Le MACVAL invite le FRAC Île-de-France, #3*, Vitry-sur-Seine.
 - *Acquisitions 2008*, Artothèque d'Angers.
 - *Traversée d'art*, Château de Saint-Ouen.
- 2007
- *Dutch Barn Show*, commissariat Rose Burlingham, Contemporary Watercolor, New York, USA.
 - *Fondation Colas hors-les-murs*, Abbaye Saint-André, Centre d'art contemporain, Meymac.
- 2006
- *Acquisitions 2006*, Fondation Colas, Paris.
 - *Forth Estate: Works on Paper*, Bruno Marina Gallery, New York, USA.
 - *Acquisitions 2006*, Le Ring, Nantes.
 - *Moving Ahead*, Bruno Marina Gallery, New York, USA.
- 2005
- *Vienna Fair*, Galerie Bernard Jordan, Linz, Autriche.
- 2004
- *Art Rotterdam / Foire Internationale d'Art de Rotterdam*, Galerie Bernard Jordan, Rotterdam, Pays-Bas.
 - *Band of Abstraction*, commissariat Joe Fyfe, Van Brunt Gallery, New York, USA.
- 2003
- *FIAC 2003*, Galerie Bernard Jordan, Paris
 - *Lignes singulières*, Triage - Site de Création et de Diffusion des Arts Visuels, Nanterre.
 - *Dessins et peintures sur papier*, Galerie Bernard Jordan, Paris.
- 2002
- *Quatre peintres*, Galerija Forum, Zagreb, Croatie.
 - *Art Brussels 20th Contemporary Art Fair*, Taché-Levy Gallery, Bruxelles, Belgique.
- 2001
- *FIAC 2001*, galerie Bernard Jordan, Paris.
- 2000
- *Aux couleurs du printemps*, Galerie de l'Assemblée Nationale, Paris.
 - *ARTissima*, Galerie Bernard Jordan, Turin, Italie.
 - *Novembre à Vitry*, Vitry-sur-Seine. (Lauréat).
 - *Chez Caty Quéméner*, Vincennes.
 - *Le jardinier, l'artiste et l'ingénieur*, Espace Electra, Paris.
- 1999
- *Z.A.P. * 99-2000*, Galerie Bernard Jordan, Paris.
- 1998
- *Le Dessin en procès*, la Box au château d'eau, Bourges.
 - Galerie Romagny, Paris.
- 1997
- *Adieu monde cruel*, association Alloncle Larose, Paris.
 - *Sous la glace*, Galerie Sintitulo, Nice.
 - Galerie Romagny, Paris.
- 1994-96
- *Traits révélateurs*, Galerie Fernand Léger, Centre d'Art d'Ivry.
 - *Je joue je joue pas*, association Alloncle Larose, Paris.
 - *Nice by Night*, Nice.
 - Galerie Romagny, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

CATALOGUES DES EXPOSITIONS PERSONNELLES

Antidate, texte de Jérôme Boutterin, Marc Minjauw Gallery, 2021.

Jérôme Boutterin, texte de Joe Fyfe, Marc Minjauw Gallery, 2018.

Nous voici chacun sous un bord du ciel, texte de Cao Dan et Jérôme Boutterin, Musée d'art de Ningbo, Chine, 2016.

Brûler sa maison, textes d'Antonia Birnbaum et de Gaël Charbaud, entretien avec Olivier Delavallade, Centre d'art du Domaine de Kerguéhenec, 2012.

Jérôme Boutterin, Aus der la main, texte de Martin Engler, Galerie Andrieu, Berlin 2009.

L'insupportable légèreté de la peinture de Jérôme Boutterin, Galerie Andrieu, Berlin, 2009.

Jérôme Boutterin, Bertold Mathes, texte de Martin Engler « La peinture comme camouflage », Die Städtische Galerie Waldkraiburg, Institut Français de Freiburg, École Supérieure des Beaux-Arts de Toulouse, Allemagne-France, 2002.

Jérôme Boutterin, « Après j'ai réfléchi », galerie municipale, Vitry-sur-Seine, 2001.

Jérôme Boutterin, Marian Breedveld, texte de Marc Donnadiou, « Un peu de temps pur », FRAC de Haute-Normandie, Sotteville-lès-Rouen, 2001.

Jérôme Boutterin, Texte de Pierre Wat « Duels », Coll. Cardinaux, 2001.

Jérôme Boutterin, texte de Stephen Wright « La maille et le geste », L'H du Siècle, Valenciennes, 2000.

Jérôme Boutterin, texte de Frank Lamy « Armer le tableau » et texte de Jérôme Boutterin « Je m'entretiens », Espace d'art contemporain, Paris, 1999.

Jérôme Boutterin, texte de Jean-Philippe Vienne « Rue des orphelins », Villa Arson, 1995.

CATALOGUES DES EXPOSITIONS COLLECTIVES

Cherchez le garçon, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, MACVAL, 2015.

Tome 2, texte de François Michaud « La ligne générale », CJ Art Studio et Arvent, 2014.

La fureur de l'éternuement, Friville éditions, 2013.

Traits révélateurs, IAPIF éditions, 1999.

ARTICLES DE PRESSE

Olivier Cena, « Les avenues du rêve », *Télérama*, février 2008.

Philippe Dagen, « Boutterin et ses pastorales irradiées », *Le Monde*, 14 février 2004.

Olivier Cena, « La poésie du vide », *Télérama*, 6-12 mars 2004.

« Jérôme Boutterin, une affaire de couches », *l'Œil*, mars 2004.

Philippe Dagen, « La peinture ne se laisse plus enfermer dans le critère de la figuration », *Le Monde*, 9 juin 2003.

Olivier Cena, « Mission invisible », *Télérama*, no. 2678, 9 mai 2001.

Jean-Paul Gavard-Perret, « Comme un cadavre malmené », *Passages d'encre*, no. 14-15, « La loi, l'écriture », juin 2001.

Jean-Paul Gavard-Perret, « Jérôme Boutterin », *Triages*, no. 13, mai 2001.

Catherine Francblin, « Jérôme Boutterin, Marian Breedveld », *Art Press*, no. 267, avril 2001.

Philippe Dagen, « L'intelligence de l'œil », *Le Monde*, 25 et 26 juin 2000.

Judicaël Lavrador, « Jérôme Boutterin », *Le Journal des expositions*, no. 74, juin 2000.

Olivier Cena, « Ce qui se trame », *Télérama*, no. 2628, 27 mai 2000.

Karim Ghaddab, « Jérôme Boutterin », *Art Press*, no. 259, juillet-août 2000.

Pierre Wat, « Jérôme Boutterin, Sismographies », *Beaux Arts Magazine*, no. 193, juin 2000.

Joe Fyfe, « Paris, Jérôme Boutterin at Bernard Jordan », *Art in America*, décembre 2000.

Philippe Dagen, « Dernières nouvelles de l'abstraction », *Le Monde*, 20 novembre 1999.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont à toutes celles et ceux qui ont contribué à cette édition, plus particulièrement à Catherine Mosbach, Antoine Duchenet et Jason Stopa pour leurs implications et ce qu'ils ont révélés de mes peintures.

Aux éditeurs Gunther De Wit et Marc Minjauw pour leur appui constant.

À Bruno Pellier pour son implication dans la forme et le sens de cet ouvrage. À Mathilde Mazau pour la perspicacité de sa traduction.

À Rosa Victoire Boutterin, Ève Petermann et Marie Eve Gardère pour leur écoute.

Et enfin à toutes celles et ceux qui m'ont apporté leur soutien tout au long de ce parcours de peinture, et notamment à :

Laurent Alberti, Françoise Andrieu, Christian Aubert, Pierre Attrait, Christian Bernard, Phillipe Betrancourt, Antonia Birnbaum, Caroline Bissière, Olivier Breuil, Rose Burlingham, Marie Cantos, Olivier Cena, Gilles Chalanson, Gaël Charbau, Claire Colin-Collin, Philippe Cyroulnick, Cao Dan, Philippe Dagen, Olivier Delavallade, Marc Donnadiou, Martin Engler, Martine Féraud, Olivier Filippi, Paul Frèches, Joe Fyfe, Marie Eve Gardère, Fabienne Gaston Dreyfus, Olivier Gourvil, Chenzhen Jin, Bernard Jordan, Elke Keiper, Eunjung Kim, Frank Lamy, Jean-Marc Legall, Soo Kyoung Lee, Jimin Leyer, Éric et Antonin Linard, Gildas Le Reste, Berthold Mathes, Michel Métayer, Bernard et Michèle Millet, Sandrine Moreau, Olivier Nottellet, Henri Olivier, Yves Oppenheim, Eunju Park, Pascal Perris, Pascal Peséz, Christophe Pillet, Marguerite Pilven, Marc Renard, Baptiste Roux, Graciella Romagny, Gérard Traquandi, Doria Tichit, Jean Philippe Vienne, Catherine Viollet, Pierre Wat, Stephen Wright.

À la mémoire de Jacques Gastinel.

Crédits Photographiques

Jérôme Boutterin : pages 26, 27, 32, 33, 45, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 64, 66, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 104, 105, 150, 151, 170, 171, 192, 193, 218, 219, 229, 230, 236, 237, 238, 247, 248, 249

© Ève Petermann : pages 22, 40, 41, 42, 43, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 69, 88, 103, 110, 111, 112, 113, 119, 120, 123, 125, 126/127, 129, 130, 131, 132/133, 135, 136/137, 138, 139, 146, 147, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168/169, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 195, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217

© Marc Damage : pages 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 31, 33, 35

© Laurent Arduin : pages 16, 17, 19, 20, 25, 36, 37, 38, 39, 46, 47, 48

© D. Lhonoré : pages 21, 24, 36

© Laurent Alberti : pages 23, 26, 29, 30, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87

© Jacqueline Hyde : page 49

© Illès Sarkantyu : pages 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102

© Suzanne Nagy : pages 107, 109

© Gyeonggi Creation Center : pages 115, 116, 117

© Raphaël Chipault : pages 121, 122, 123, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 148, 149, 153, 154, 155, 175

Copyright

Toutes les œuvres © Jérôme Boutterin/ADAGP, France/SABAM, Belgium 2022

Les œuvres non citées comme collectionnées sont de la collection de l'artiste

© Tous les auteurs et tous les photographes

Auteurs

Antoine Duchenet, Jason Stopa, Catherine Mosbach et Jérôme Boutterin

Traductrice

Mathilde Mazau pour la traduction de l'anglais

Conception graphique

Glazfab - www.glazfab.com

Typographie

Geograph

Éditeurs

Éditions Snoeck

Marc Minjauw Books

Achévé d'imprimer en août 2022
par l'imprimerie Chirat
744, rue de Sainte-Colombe
42540 Saint-Just-La-Pendue, France

ISBN 978-9-4616-1832-0
Dépôt légal D/2022/0012/97

© Éditions Snoeck 2022
www.snoeckpublishers.be
© Marc Minjauw Books 2022
www.mmgallery.be

Tous droits de traduction et d'auteur réservés pour tous pays. Toute reproduction, même partielle, de cet ouvrage est soumise à l'autorisation écrite de l'éditeur. Une reproduction par quelque procédé que ce soit photocopie, photographie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi.

Nous avons essayé de contacter tous les ayants droit au copyright des illustrations figurant dans ce volume. Dans la plupart des cas nous y sommes parvenus. Les ayants droit qui constateraient que des illustrations ont été reproduites à leur insu sont priés de prendre contact avec l'éditeur.

Ouvrage publié avec le concours de l'ADAGP





projet de tableau de Jérôme.
rouge - noir - bleu et violet.

Jérôme Butterin 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. L'artiste 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.

— Jason Stopa



snoeck | MMBOOKS