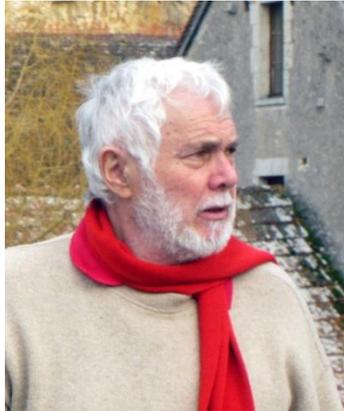


ENTRETIEN AVEC LE PEINTRE JOËL BARBEDETTE

Gwenaël Kerlidou



Joël Barbedette, hiver 2012

Gwenaël Kerlidou: Commençons par un peu de chronologie, pour essayer de te situer dans le temps. En quelle année es-tu né ?

Joël Barbedette : En 1943

GK : Tu as fait des études à l'école des beaux-arts de Rennes.

JB : Et de Paris

GK : Entre les années... ?

JB : Entre 1962 et 68

GK : Quand tu arrives à Paris, tu es déjà diplômé en Peinture de l'école de Rennes.

JB : Oui, mais c'est-à-dire que c'est un diplôme national.

GK : Et à cette époque tu fais encore de la peinture figurative. Que vois-tu alors à Paris que tu ne voyais pas à Rennes ?

JB : J'ai eu des chocs visuels avant d'arriver à Paris, grâce aux revues d'art, et l'art abstrait m'a donné une énorme émotion déjà en Bretagne. C'est une toile de Serge Poliakoff qui m'a convaincu de prendre ce chemin et il m'a fallu attendre pour le prendre.

GK : Cette épiphanie devant la toile de Poliakoff a eu lieu quand tu étais encore étudiant à Rennes ?

JB : En fait j'étais encore au collège, c'était même avant les beaux-arts, c'était en 62.

GK : Je ne connais pas ton travail figuratif du tout.

JB : C'étaient des rues sous la neige avec des ciels rouges, des clowns, le monde des saltimbanques et des paysages industriels, des canaux du nord, des banlieues un peu tristes...

GK : Reste-t-il encore de ces toiles-là ?

JB : Non, quasiment pas.



Joël Barbedette, ca. 1968, Jeune fille pensive, 35 x 27 cm, huile sur toile.

GK : Alors quand tu arrives à Paris, tu fais encore ce travail figuratif-là ?

JB : Oui, quand j'arrive à Paris, je quitte la mer et je fais une série d'encres qui représentent la mer, la mer sans bateaux, sans rivage, les vagues, le mouvement des vagues. J'avais besoin d'avoir la mer auprès de moi et donc j'ai dû la produire (rire). Cette série là, je l'ai toujours.

GK : Comment s'opère alors le passage à l'abstraction ?

JB : Déjà j'étais très attiré à Paris par les pans de murs qui laissent apparaître les traces de cheminées, de grandes verticales noires. J'en ai pris beaucoup de photos et à un certain moment j'ai rencontré Poliakoff et malheureusement je n'avais que ça à lui montrer. Il y avait le rythme de ces grandes verticales noires, mais aussi un morceau de ciel qui apparaissait toujours dans un coin. J'étais attiré par des rythmes mais ce n'était pas complètement abstrait. J'étais encore dans une sorte de paysage. Poliakoff m'avait donné des adresses de galeries où aller de sa part, dont Dina Vierny, mais Je n'y suis jamais allé. Je n'étais pas prêt du tout, je me sentais incapable de présenter mon travail.

GK : Je ne savais pas que tu avais rencontré Poliakoff.

JB : Il trainait beaucoup à St Germain, et je lui avais demandé si je pouvais lui montrer mon travail. Il m'avait donné rendez-vous aux Deux Magotsⁱ.

GK : Après la rencontre avec Poliakoff, tu continues ton évolution vers l'abstraction ?

JB : Brutalement je vire vers l'abstraction, après la période du service militaire où pendant deux ans je n'ai pas peint. J'ai beaucoup médité sur les rapports du mur et de la peinture, la façon dont la peinture pouvait abolir le mur. C'était un rapport à la lumière en fin de compte. La peinture est une chance pour le mur d'être détruit et de laisser place à la lumière. C'était ce genre de pensée qui m'animait : le rapport du mur et de la peinture.

GK : Pour suivre notre fil biographique ; tu fais donc ton service à Lunéville pendant 2 ans, et ensuite tu rentres à Paris et là tu recommences à peindre.

JB : Et la première toile abstraite que j'ai faite, c'était à la cité universitaire. C'était un copain qui m'a dit d'arrêter une peinture que j'étais prêt à poursuivre. Je n'ai jamais regretté d'avoir suivi son conseil.

GK : Continuons à grands pas ; puisque ton travail n'a quasiment pas changé depuis quarante ans, à quel moment as-tu solidifié l'approche esthétique avec laquelle tu travailles toujours. Est-ce que c'est venu brutalement ou plutôt progressivement ?

JB : Très lentement et avec une grande économie d'activité. Je peignais tout le temps, mais pas beaucoup et j'avais l'impression de peindre même quand je n'avais pas de pinceaux dans la main.

GK : La peinture se fait aussi dans la tête entre les tableaux.

JB : Oui, c'est une certaine façon de regarder : quand on porte son regard devant les choses, parfois on a l'impression de peindre, je pense.

GK : Tu aboutis alors aux formes que tu utilises toujours aujourd'hui et à ce choix coloré du noir, du blanc et du rouge.

JB : Oui, ce sont les peintres du dix-septième siècle, de La Tour et Rembrandt, qui m'ont donné cette palette là, et je l'ai trouvée suffisante, parce que c'est un rapport très fort que l'on peut prendre en charge.

GK : Et cette transition s'est passée sur combien de temps ?

JB : C'est au retour du service militaire. J'ai commencé à n'utiliser que cette palette lorsque j'habitais rue de Varennes. Cela m'est apparu suffisant et quand j'ai voulu aborder d'autres couleurs, comme le bleu, par exemple, je ne savais pas comment m'y prendre, et finalement c'est peut-être le noir qui remplace le bleu ou le blanc éventuellement. Pour moi c'est largement suffisant.

GK : Selon mes souvenirs personnels, c'est en été 1971 ou 72 que j'avais passé un mois dans ton appartement rue de Varennes. Déjà ton travail à cette époque était orienté exclusivement vers le rouge, le noir et le blanc. Donc, pour continuer rapidement avec la question des influences, en dehors de ton rapport à l'histoire de l'art, comment se passait à l'époque ton rapport à l'abstraction contemporaine ? Quels étaient les peintres que tu regardais ?

JB : J'ai eu un choc avec Fautrier, j'aimais bien Soulages et par la suite je lui ai préféré Franz Kline, qui pour moi restait proche de Rembrandt. Kline peint aussi les blancs, ce que ne fait pas Soulages, mais Soulages reste quelqu'un de très impressionnant. En vrac, j'ai toujours beaucoup aimé Nicolas de Staël, Tal Coat. J'ai connu Hosiasson, un peu par accident, on a eu une courte correspondance, c'était un artiste magnifique.

GK : Je ne connais pas bien son travail.

JB : Pourtant il est connu aux Etats-Unis. Je l'ai rencontré tout à fait par hasard. J'avais vendu un dessin à certains de ses amis en Belgique qui m'ont dit d'aller le voir. Il était du plus grand accueil, très gentil. C'est une œuvre rare.

GK : A quel moment fais-tu la découverte de l'œuvre de Rothko ?

JB : Rothko, c'est au travers d'un tout petit catalogue trouvé à la Huneⁱⁱ. Alors là, ce fut un choc énorme. Dans Correspondanceⁱⁱⁱ, je m'en explique, c'est un pan de peinture. Un choc énorme.

GK : C'est vers quelle époque ?

JB : Vers 70-72, je ne sais pas. Rothko est mort en 70, je crois. Non, ça a du se passer avant. Quand je suis parti au service militaire, je connaissais déjà son travail. J'ai découvert Bram (van Velde) et Rothko à la Hune au travers de catalogues.

GK : Puisque tu évoques Bram van Velde, à quelle période se passe aussi sa découverte ? Avant ton service militaire ?

JB : Oui, sans doute. Au tout début, quand j'étais à Paris de 1966 à 68, j'ai fureté pas mal dans les galeries, dans les librairies. J'ai toujours beaucoup aimé les bouquins. Même quand j'étais aux beaux-arts je passais beaucoup de temps à la bibliothèque.

GK : Est-ce qu'on peut dire que Bram et Rothko ont eu dans l'articulation de ta démarche, le même poids que Rembrandt et de La Tour ?

JB : C'est difficile. Est-ce qu'on peut dire que je mélange ? Je vais de l'un à l'autre sans trop essayer de comprendre, sans trop analyser, je vais d'un choc à l'autre, je fonctionne sur des moments d'intensité. Chez chacun de ces peintres, ce n'est pas l'ensemble de l'œuvre, c'est seulement quelques tableaux qui me retiennent. Chez De la Tour, j'ai besoin de cinq ou six tableaux, des nocturnes, et chez Rembrandt, entre dix et vingt que je fréquente tout à fait régulièrement. C'est un « arrière pays » nécessaire. Chez ces peintres il y a une grande richesse. Je ne dis pas que dans la période moderne on appauvrit les choses, mais malgré tout cela devient très simplifié. La définition que je retiendrai de l'abstraction, celle que je comprends le mieux, serait celle à partir des notions communes chez Spinoza. C'est à dire qu'on est dans la vie, dans la succession des phénomènes et on prend tout, on est mêlé à tout. Les notions communes expriment notre pouvoir d'être affecté et s'expliquent par notre puissance de comprendre. Il y a idée abstraite quand nous choisissons un élément et le préférons à tous les autres. L'idée abstraite, c'est un choix, on se retire de l'ensemble des phénomènes, on en choisit un, et je pense que ça définit très bien les démarches des peintres abstraits. Ils choisissent un élément : c'est l'orthogonal, ou le rectangle, chez Mondrian, ou ces coulures avec un V chez Bram van Velde, ou ces formes angulaires chez Poliakoff, qui deviennent l'idée de base. Voilà comment je comprends la chose.

GK : Avec l'introduction de Rothko dans notre discussion, je voulais te demander quel était ton rapport aux expressionnistes abstraits américains, parce qu'on sent dans ton travail des affinités, peut-être indirectes, mais suffisantes pour qu'on se pose la question de ta connaissance de leur œuvre, surtout avec l'idée de sublime, telle qu'elle fut articulée par Rothko, Gottlieb ou Newman. On a l'impression que dans l'appareil esthétique que tu as mis au point pour ton travail quelque chose de proche du sublime entre en jeu. J'ai compris par la suite que tu ne connaissais pas leur œuvre au départ ou plutôt que tu avais déjà lancé ton projet esthétique quand tu les as découverts, ou que ça s'est passé au même moment. Est-ce que tu crois que cela a eu de l'importance sur ton projet artistique ?

JB : Enorme, oui, parce que les américains nous aidaient à sortir de la peinture bourgeoise encadrée, vouée à la décoration d'appartement. Ils rompaient avec toute cette tradition de l'objet bourgeois et, étant donné les formats, il y avait une ambition chez eux qui m'a séduit. C'était comme une libération, être attiré par quelque chose de plus grand que nous. D'une façon beaucoup plus claire,

le zen dit que nous n'atteindrons jamais la cible, le but, que nous serons toujours en état de marcheurs, et ça c'est très libérateur. J'aime bien la citation de Maurice Carême qui dit «Passant, je n'ai fait que passer sans en demander davantage, ainsi le ciel à ses nuages... ». Je pense que ça peut s'accorder avec Rothko, le nuage qui passe, la peinture qui recèle du sublime, une dose de sublime.

GK : La raison pour laquelle je pose la question est que nous sommes maintenant assis devant une de tes toiles, qui est énorme, vraiment ce que l'on peut appeler un format américain et qui rappelle un peu Clyfford Still, comme je t'en avais parlé, non pas par la facture, mais un peu par l'esprit. Il faut que je décrive la toile : elle fait environ 4m de long par 2,70m de haut et est à 80 % noire, 15% rouge et 5% blanche, la surface en est complètement vernie et représente un bloc qui donne une impression très proche des grands formats américains, passés au filtre de la peinture classique européenne du dix-septième siècle.

JB : Quand tu évoques Clyfford Still, je ne me sens pas proche de lui parce que cette toile là est très structurée, un peu comme la façade d'un temple grec. C'est quand même comme trois colonnes ou comme un visage, le noir a la forme d'un H, de la lettre H, donc c'est quand même très structuré.

GK : Je me posais la question du format parce que, en visitant ton atelier, je me suis rendu compte qu'il y a énormément de petites toiles et qu'il y a donc un mouvement du petit au grand qui se passe d'une manière bien différente de ce que l'on appelle l'action painting et que tu n'es pas réfractaire à l'idée du petit autant que les expressionnistes abstraits américains pouvaient l'être en s'opposant aux petits formats parisiens. Chez toi, tout commence par le petit et augmente peu à peu. Pourrais-tu nous dire comment s'effectue le passage du petit au grand, comment se développe un thème formel qui commence dans le creux de la main et qui finit à l'échelle du mur ?



JB : Il y a un seuil qu'on ne peut pas dépasser parce que la présence s'en va. Il y a des structures formelles qui conviennent aux grands formats et d'autres plus faibles qu'il faut arrêter à une certaine taille. On n'imagine pas un grand Paul Klee par exemple. Un Paul Klee grand comme ce que pouvait faire Matisse avec « la danse » par exemple. Ce n'est pas conçu de la même façon. Il y a une discrétion chez Paul Klee qui refuse le grand format. Même chose chez Fautrier. Il y a une frontière à ne pas dépasser. Fautrier savait très bien qu'il était excellent dans les petits formats. Mais par contre, il est très intéressant que Sam Francis se développe en grand parce que, lui, il peut le faire. Et Rothko, malgré tout, reste proportionné au corps, je trouve, il enveloppe le corps humain mais il reste proportionné au corps. On n'imagine pas un Rothko se répandant à la taille du mur. A la limite je verrai mieux l'expansion chez De Kooning, par exemple, mais pas du tout chez Bram. Chez Bram, à un moment donné, il ne faut pas qu'il aille plus loin.

GK : Quand tu commences un petit format, est-ce que tu sais déjà si cela va se développer en grand ou est-ce que la taille finale de ce thème est quelque chose qui se précise au fur et à mesure que tu travailles ? Déjà dans le petit format on a parfois le sentiment du monumental.

JB : Non, je n'ai pas de projet, la chose m'est donnée en quelque sorte. J'aime bien travailler en tout petit format, dans le creux de la main, parce qu'on livre beaucoup d'inconscient de cette façon. J'aurais du mal à attaquer un grand format directement. L'espace à parcourir pour tracer une diagonale avec un pinceau sur un grand format, par exemple, j'ai l'impression de perdre de l'énergie en allant d'un angle à l'autre. Tandis que dans un tout petit format, toute l'énergie est concentrée dans quelques centimètres carrés. Il y a une densité qui harmonise l'ensemble des gestes et qui n'existe pas dans le grand format, mais ça dépend de la composition au départ. Il y a des compositions qui se prêtent à être agrandies et d'autres pas. Tout ça ne se maîtrise pas, c'est donné en quelque sorte.



Joël Barbedette, aquarelle sur papier, 2011

GK : Ce qui est intéressant chez toi, par rapport à l'Action Painting, c'est que le geste de l'action est très intime, et quand on passe au grand format, ce dont on parlait hier au sujet du passage du lavis à la peinture à l'huile, ce n'est plus de l'action, ça devient de la méditation et la peinture à l'huile qui est une technique lente, ralentit le geste...

JB : ...et se prête à la méditation, oui, ça c'est sur...

GK : ...et donc ces toiles que tu développes en grand format à l'huile, prennent des années à mûrir...

JB : ... à trouver leur stabilité, mais la forme est déjà définie, elle est établie dès l'origine. Il faut qu'elle s'installe dans l'espace, et là, il y a un rapport au corps humain, à l'espace qui me sépare du tableau aussi, qui est un espace vivant, c'est certain ; la vie dépend beaucoup de l'espace donné. Une chose peut être vivante dans une toute petite dimension et si on la développe beaucoup il y a une partie de vie et d'énergie qui se perd. Donc, les grands formats sont à interpréter, d'une certaine façon, ce n'est pas un agrandissement rigoureux, il faut que la présence revienne dans le grand espace, et il faut se débrouiller pour ça, un peu comme un musicien qui a une partition et qui l'interprète.

GK : Et c'est ça qui prend du temps.

JB : Oui, ça prend du temps, mais ce sont les conditions de ce travail. On joue avec le temps, mais on est dans l'instant quand on travaille en tout petit. Cela se passe toujours à l'intérieur d'une minute.

GK : Parlons maintenant de la couleur, après avoir parlé du format. Cela fait maintenant quarante ans que tu travailles avec seulement trois couleurs : le rouge, le noir, le blanc. L'impression que j'en retire après en avoir parlé avec toi pendant pas mal d'années, c'est que le blanc et le noir sont des données, c'est la lumière et l'ombre, et que *la* couleur c'est le rouge. Tu n'as pas besoin des autres couleurs, le rouge représente toutes les couleurs.

JB : Oui. Mais le blanc et le noir sont aussi des couleurs. Je dirai que le rouge est une couleur singulière, plus que le blanc et le noir, qui tiennent justement à la grande lumière ou à la grande obscurité. Le rouge, c'est le choix du feu, du sang, de beaucoup d'énergie, en fin de compte. C'est une couleur qu'on voit de très loin, une couleur très forte.

GK : Et tu n'as pas une préférence, ce sont tous les rouges. J'ai vu dans certaines toiles qu'on passe du rouille, à l'orange presque, avec toute la gamme entre deux, du violet, de la terre de sienne brûlée, ocre rouge...

JB : Six rouges au fond.

GK : On parle du rouge parce que c'est comme cela que tu regardes la peinture et l'histoire de l'art. Tu cherches, dans un certain sens, les rouges dans l'histoire de l'art.

JB : Disons qu'ils me sollicitent.

GK : Les rouges de Rembrandt, de Georges de La Tour, de Soutine, de Nicolas de Staël. On pourrait faire un petit tour de l'histoire de l'art par l'intermédiaire des rouges.



Joël Barbedette, huile sur toile

JB : Oui, et tu vois quand je faisais des rues de banlieues sous la neige, le ciel était rouge, et une fois en Bretagne, un galeriste était passé regarder ces peintures et m'avait demandé: « pourquoi faites-vous des ciels rouges ? ». Je n'avais pas su lui répondre, et il avait dit : « Parce que le rouge, c'est beau ». C'était déjà un rapport assez fort par rapport au blanc de la neige, parce que les rues étaient recouvertes de neige. Mais c'était le blanc, tout simplement, qui m'attirait, et puis le rouge était ce qui créait le drame le plus fort.

GK : On parle donc ici d'une triade couleur qui est là pour servir une idée du drame.

JB : J'aime beaucoup le chiffre trois. Pour moi, un et un cela fait trois. Il y a deux éléments et entre eux un espace qui est acteur aussi. Je pense vraiment sous le chiffre trois. Dire deux me paraît toujours incomplet.

GK : Le dernier terme de la question était l'idée du drame. Est-ce que c'est quelque chose qui rentre en compte ?

JB : Oui bien sûr, une tension interne. Cela commande toute composition. Comment s'établie t'elle ? C'est selon une tension interne. Sans cela il n'y a pas de présence, je pense.

GK : Est-ce que tu attends du spectateur la même réponse que Rothko, par exemple, qui lui avait quasiment donné un mode d'emploi, lui suggérant de se rapprocher de la toile au risque de se sentir ému à pleurer ? Est-ce que tu souhaites que le spectateur ait le même rapport à ta peinture ?

JB : Le spectateur est libre. Une fois qu'une toile est finie, elle ne m'appartient plus, elle appartient à celui qui la regarde. Libre jeu. On rentre dans un grand jeu dans lequel on est plus du tout le maître, et les interprétations de chacun m'étonneront toujours, évidemment. C'est le prestige d'une image que d'être toujours réinterprétée.

GK : Passons maintenant à ce dont nous parlions avant cet entretien et au fait qui me semble prendre de plus en plus d'importance au fur et à mesure que je te parle : de la résistance dans ton œuvre à titrer et à dater les toiles.

JB : C'est même sans résistance, si tu veux, je n'y attache aucune importance. Je suis comme un trou dans l'histoire. Ce n'est pas complètement vrai, parce que l'histoire nous accompagne et nous entoure, mais j'essaie de me rapprocher de l'instant le plus possible et c'est tellement difficile. On vit de façon courante entre un passé et un avenir, entre une mémoire et un projet. On est rarement libre dans l'instant. C'est une question qui m'intéresse beaucoup. Là on passe de l'autre côté du réel tel qu'il nous est donné chaque jour. On va au cœur de l'espace, au delà de tous les caractères qu'on utilise pour s'exprimer. Les formes, les couleurs sont des caractères de l'espace, des divisions de la lumière. Essayer de tendre vers la fin de ces divisions. Ne plus être séparé. On vit séparé du monde. On vit dans la division en quelque sorte. Et par la peinture, j'aimerais me rapprocher de ce moment où on est livré au grand espace. Il ne faut pas abuser des citations, mais il y en a une que j'aime bien de René Char qui dit : « En disparaissant, nous rejoignons ce qui était avant que la terre et les astres soient constitués, c'est-à-dire l'espace. L'espace que nous sommes dans toute sa dépense. Nous rejoignons le jour aérien et son allégresse noire... ». Cela définit le lieu où je travaille. Le grand espace. J'ai été très content de découvrir ça chez René Char. J'évoque un peu la grande lumière. Ce n'est pas une lumière sous les étoiles ou sous le soleil, c'est une lumière qui est à la base, au fondement de tout ce qu'il nous est donné de voir.

GK : J'évoquais la question parce qu'en fouillant dans les toiles de ton atelier, je me rendais compte qu'il y avait des thèmes que tu avais poursuivi pendant longtemps d'une toile à l'autre et je me

demandais comment on pouvait suivre l'évolution de ce thème puisque les toiles ne sont pas datées. Comme par exemple celle qui est au mur là-bas et qui est basée sur le fragment d'un pan de manteau dans une icône qui est au Nationalmuseum à Stockholm et qui est un peu un leitmotiv, ou aussi comme celle que je désigne ici comme un point d'exclamation...



Joël Barbedette, huile sur toile (motif basé sur le détail d'une icône)

JB : Et qui est un peu comme la façade d'un temple pour moi. C'est un peu une figure qui me regarde et un lieu où je peux aller habiter.

GK : Donc, ces thèmes formels qui se sont développés assez tôt dans ton œuvre ont été travaillés sur des dizaines d'années, puisqu'on en voit l'évolution de toile en toile et que tu les reprends régulièrement. Mais pour toi l'évolution d'un thème, comme celui de l'icône de Stockholm, n'a pas d'importance. Il n'est pas important que l'on puisse organiser cette succession de toiles chronologiquement.

JB : Oui, exactement. Je le dis dans correspondance^{iv}. Je n'ai pas du tout le souci de l'historien. Je suis sensible à l'éclair dans l'orage, une succession de moments, plutôt que de briquer les maillons d'une chaîne, qui est le travail de l'historien. A une marche lente, je préfère le bond qui me fait recevoir les éclairs et éventuellement me met au contact de la foudre, de l'orage, des espèces d'éclats.

GK : Poussons un peu la chose, puisque nous ne pouvons pas organiser ces toiles en termes de succession chronologique, tu es aussi réfractaire à l'idée d'évolution. Mais réfractaire est peut-être un mauvais terme.

JB : Non, c'est bien ça.

GK : Quand on essaie de suivre ton parcours, on est un petit peu dérouté par le fait que tu déjoues une lecture basée sur l'évolution.

JB : Je préfère le mot involution, je crois que c'est de Deleuze qui a dit ça. On demandait à Buñuel : « comment vous identifiez-vous, vous déterminez-vous ? » et il disait : « je m'indétermine » et je comprends ça, tu vois. C'est-à-dire qu'on est chahuté par un désir d'unité.

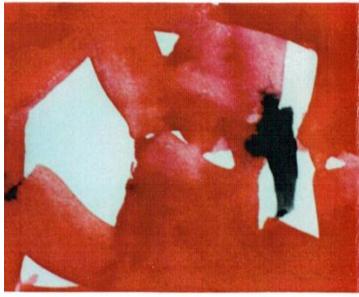
GK : Ce qui, pour continuer à creuser la question, me ramène un peu au point de départ, c'est que plus on avance en regardant ton travail, plus on se rend compte, plus on a l'impression, que les éléments de ton esthétique se sont mis en place assez rapidement dans ton travail, une fois pour toute.

JB : Oui, on peut le dire. En même temps je suis dans les variations. J'essaie de servir des formes qui jouent entre elles, qui se fondent. C'est le service que je leur rends à ces formes (rire). Elles sont dans le désordre, le chaos, j'essaie de les calmer. De temps en temps, j'ai l'impression que c'est comme des chevaux sauvages qu'il faut tenir, dompter, calmer le mouvement.

GK : Et puisqu'il n'y a pas d'évolution, on a aussi l'impression, en regardant la succession de tes toiles dans leur ordre ou désordre, que depuis quarante ans, tout a la même qualité dans ta démarche, c'est-à-dire qu'elles sont toutes sorties au même niveau qualitatif, qu'il n'y a pas d'évolution, d'avant ou d'après.

JB : Il y en a quand même. Il y a maintenant des toiles que je ne pouvais pas faire il y a dix ans.

GK : Par exemple dans les petites toiles rouges...



Joël Barbedette, 3 peintures sur papier, 2011

JB : Il y a une netteté du geste. Je vise une indétermination, mais en même temps le chemin pour y aller, lui, est déterminé. Il faut de la précision, ça aide à donner la forme. Il faut qu'il soit précis dans le temps et dans l'espace.

GK : Là où je voulais en venir, et tu me diras ce que tu en penses, c'est que j'ai l'impression devant ton travail que ton rapport à la peinture, ton esthétique, tes moyens, sont plus de l'ordre de la révélation que de l'évolution, puisqu'on a éliminé l'évolution comme facteur important. Est-ce vraiment dans ces termes là qu'il faut poser la question ?

JB : Le mot que tu utilises là, révélation, oui, je l'accepte, il n'est pas trop fort. Parce que nous sommes dans une situation paradoxale par rapport au temps. On a besoin du temps pour laisser apparaître de temps en temps des instants, l'instant. On ne le trouve que dans le temps linéaire, et le paradoxe se situe entre ce temps linéaire et les ruptures instantanées dans ce continuum.

GK : Est-ce que nous ne serions pas loin d'une idée de la révélation qui te donnerait au départ, quand tu commences à peindre d'une manière abstraite, des paramètres suffisants pour continuer à peindre pour le restant de ta vie ? C'est peut-être mal posé, mais peut-on relier cette approche de la peinture comme révélation, à ton éducation et à ta culture chrétienne, catholique, puisque tu viens d'une famille très pratiquante ?

JB : Le règne de l'image dans la civilisation occidentale chrétienne, j'en dépends, il nous enveloppe. On n'a pas le choix. On a vu des images religieuses et certainement qu'on est marqué par ça. Il y a un lien, sans doute. J'aime bien le mot « sacré ». L'enjeu c'est de le rejoindre. Ce qui définit le sacré,

c'est quelque chose qu'on ne peut pas créer nous-mêmes, qui nous est donné, qui nous arrive. On ne peut que le recevoir. On ne peut pas le transformer ou le manipuler, et donc forcément j'y suis sensible. Alors un mot un peu plus simple, un peu moins grand que révélation, c'est le mot étonnement, émerveillement. Au fond, les compositions que je garde sont celles qui m'ont étonné et que je ne comprends pas complètement. Si je comprends trop bien la façon dont c'est construit, je jette. C'est une nuance qui est importante, je crois.

GK : Alors, pour l'articuler un peu différemment, peut-être que c'est la notion de mystère...

JB : Complètement...

GK : C'est dans ce sens, que je rejoins l'esthétique et les valeurs catholiques, dans la manière dont on y entretient et valorise le mystère...

JB : La force de toute l'iconographie chrétienne, c'est une incarnation qui donne naissance à l'image et en même temps l'image qui recèle son mystère et le dépassement d'elle-même. C'est là un sujet qui m'intéresse beaucoup. Je crois que je ne peindrais pas s'il n'y avait pas cet enjeu là.

GK : Donc une espèce de spiritualité...

JB : Ah oui, complètement...Je n'ai pas peur de ce mot là, bien entendu, mais c'est l'esprit au sens large, c'est-à-dire comme toutes les civilisations l'utilisent, l'esprit comme tissu du réel. Enfin ce sont les orientaux qui parlent de cette façon.

GK : Tu me dis que tu lis beaucoup sur le bouddhisme...

JB : ...et l'islam. En fait les quatre traditions juives, le hassidisme me plait beaucoup. Dans les histoires des hassidiques, je trouve qu'il y a des choses mobiles comme dans le jazz, il y a des syncopes, des moments de rupture d'étonnement, des moments qui peuvent te laisser démunis d'une certaine façon, une certaine dépossession. La tradition soufi est extrêmement intéressante et la voie du milieu en orient en inde évidemment, l'advaita vedanta, et donc le zen qui est un mode de l'advaita vedanta.

GK : Revenons à la peinture et à ton mode de travail ; puisque les thèmes prennent plusieurs années à se développer, la question que je me posais était de comment tu sais qu'une peinture est finie ?

JB : On finit par le savoir quand même, mais après avoir erré longtemps, parfois des années sur la même toile. Il est arrivé à Vieira da Silva de travailler pendant sept ans sur la même toile, qu'elle a titré « œuvre impossible » ou « mission impossible », et je comprends très bien ce type de démarche.

GK : Parce que tu vis avec tes tableaux et que tu les regardes pendant très longtemps,...Je regardais tes travaux avec toi hier, tu me disais vouloir en retravailler certains, donc il y a un besoin de vivre avec le tableau et de continuer à travailler dessus pendant pas mal de temps...

JB : Il y a une incertitude, un doute, qui définit le rapport qu'on a avec ses propres tableaux. A partir du moment où le doute n'existe plus dans les peintures à l'huile, on en est libéré et elles ne nous appartiennent plus, on ne s'en occupe plus, mais autrement elles sollicitent toujours un service.

GK : J'ai lu quelque part que Bonnard venait avec sa palette et ses pinceaux dans les expositions de musées, finir, mettre les dernières touches à ses toiles.

JB : Je comprends ça très bien... En se cachant du gardien, c'était au musée de Grenoble.

GK : Cela n'est jamais fini... Mais nous allons finir cet entretien avec une question moins pesante, parlons de Bram van Velde, puisque tu l'as rencontré et que c'est quelqu'un qui m'intéresse beaucoup et j'aimerais que tu dises quelques mots sur la manière dont il a influencé ton travail, sur l'importance qu'il a pour toi.

JB : C'est son expérience en tant qu'artiste, son lien au tragique, quand il dit : « aller en tant que rien vers rien », je trouve que c'est une phrase mystique, qu'aurait pu prononcer Maître Eckhart, c'est ce lien spirituel qui m'intéresse. J'ai découvert très tardivement qu'il y avait sous Bram van Velde une espèce de cubisme qui se détruit.

GK : Tout à fait.

JB : Et donc ce côté destruction de l'image pour trouver sa vérité, destruction volontaire, fruit d'un « je veux ». Il y avait chez Bram un « je ne veux pas ». Cela me touche énormément. J'y reste très attaché. C'est un modèle d'artiste, comme Beckett l'est dans son domaine, comme Mondrian qui est un modèle de démarche rigoureuse très impressionnant. Ce sont des modèles absolus, et Rothko aussi bien sûr mais on est plus lié sensiblement à Rothko, à cause de son tremblement, de cette espèce de présence/absence qui fait qu'il installe un va et vient entre la peinture et notre regard, un tremblement qui crée l'émotion tout de suite. Mais chez ces peintres qu'on aime beaucoup, Bram ou Rothko, on tient beaucoup à l'indicible, tu ne crois pas ? C'est ça qui nous tient le plus peut-être ?

GK : Oui, absolument.

JB : Comme je pense que la liberté, la plus grande qualité, on ne peut pas la connaître, on n'est pas libre, on est pris de tout côté. Quand on se prête à l'exercice de la peinture, par exemple, eh bien il y a toute l'histoire de l'art. Je pense que l'on peint parce que l'on a vu des tableaux, pas parce que le paysage est beau ou la figure intrigante. Finalement on est très conditionné.

GK : Est-ce qu'on ne peint pas pour voir justement ce que l'on ne voit pas, pour voir ce que personne d'autre ne nous a donné à voir ?

JB : Exactement.



Joël Barbedette, huile sur toile

Chambon, le 26/12/12

Joël Barbedette est un peintre abstrait français résidant en Touraine.

Gwenaël Kerlidou est un peintre abstrait français résidant à New York.

Crédit photographique © Gwenaël Kerlidou

ⁱ Café des Deux Magots, boulevard Saint Germain à Paris. Un café très fréquenté des artistes à l'époque.

ⁱⁱ Librairie La hune, librairie légendaire fondée en 1944, boulevard Saint Germain à côté du café des Deux Magots.

ⁱⁱⁱ Une correspondance ; dialogue épistolaire entre Joël Barbedette et Catherine Baker, Paris 2001

^{iv} Ibid.