

ARTS

L'ŒUVRE DE CATHERINE BARTHÉLÉMY VUE PAR ELLE-MÊME

Catherine BARTHÉLÉMY* peintre et Bernard GRENIER**

RÉSUMÉ

Ce qui frappe dans la peinture de Catherine Barthélémy, c'est la puissance exprimée par la couleur et la matière. Il s'en dégage une attirance qui saisit dès le premier regard, la perception d'une force qui s'enrichit à l'analyse du contraste des surfaces et des volumes juxtaposés à dessein, lisses ou rugueux, brillants ou griffés, clairs ou violents, intensément denses. Du feu des couleurs, naît un désir de séduction et de communion avec les forces intimes de la toile, qui sont filles des forces cachées de la terre, celles qui apportent la vie, alimentent le désir, promettent la joie et nous ouvrent à l'amour.

ABSTRACT

The works of Catherine Barthelemy told by herself – What is striking in the works of Catherine Barthélémy, is the strength expressed by materials and colours. At first glance, we are attracted by the power that emerges from the contrasting effect of surfaces and volumes close together, intensely coloured, light or deep, smooth or rough, glossy or scratched. The firing colours call us to merge into the intimate powers of the painting, into the powers of hidden creatures of the earth, those who give life, feed the desire, promise happiness and lead us to love.

Voici quelques questions dont le but est de provoquer quelques développements selon le temps et l'humeur qui puissent apporter réponse aux questions que chacun peut se poser en présence d'une vocation de peintre, celle de peintre abstrait.

* Membre des Amis de l'Académie.

** Membre de l'Académie de Touraine.

Comment une jeune personne élevée dans une famille où régnaient le respect de la tradition et vraisemblablement la discipline, peut-elle faire accepter de consacrer sa vie à peindre et décider éventuellement d'en vivre ?

Effectivement, ce n'est pas une décision que l'on prend un matin en se réveillant ! Lorsque j'étais enfant, j'avais un goût manifeste pour le dessin. Ultérieurement j'ai décidé de prendre des cours et ainsi un long travail s'est mis en route... qui n'est pas terminé et ne le sera jamais... Tout cela s'est fait progressivement et aussi avec un peu de chance. J'avais le temps et la possibilité de le faire. Pendant l'enfance et l'adolescence, j'ai suivi des cours un peu au hasard des affectations de mon père qui était militaire, puis à Tours pendant quinze ans dans l'atelier de peinture de Marinette Mathieu. Donc j'ai toujours peint et il y a un moment où l'on se dit que l'on peut montrer son travail et l'on rencontre des amis autour de soi qui vous y incitent. On franchit le pas, qui n'est pas simple, mais facilité par le fait que des gens aiment votre peinture et proposent d'acheter quelques toiles. La présence et le regard d'autrui sont d'importance capitale parce qu'ils rassurent. Et puis le regard de l'autre, l'intérêt des amateurs puis... la reconnaissance financière s'ajoutent à l'élan qui vous pousse vers la toile ; ils vous « justifient » et peu à peu vous permettent d'en vivre ! Il faut plusieurs décennies, un long moment pour pouvoir se dire « je suis peintre et se sentir légitime ! »

Van Gogh, Bram Van Velde et tant d'autres ont souffert horriblement de ne pas être reconnus, de ne pas rencontrer leur public. Je ne me compare pas à eux, mais leurs doutes, leur misère, c'est quelque chose que l'on connaît et que l'on redoute.

Maintenant, la vie ne se limite pas à la peinture. Je n'oublie pas de vivre et de prendre plaisir à beaucoup de choses. L'ouverture vers le bord, vers l'extérieur de la toile est fondamental : cela me nourrit et nourrit mon travail aussi.

La peinture est pour moi une réponse à des sentiments devant la vie. Si je n'avais pas cet engagement devant la toile, sans la peinture, la vie me paraîtrait insupportable par sa médiocrité, sa cruauté et par sa finitude. La peinture m'apporte cette mise à distance qui est sans doute, une tentative... d'appropriation !

« *L'art est la seule chose qui mérite qu'on lui consacre sa vie* » écrit Soulages.

Vous êtes très attachée au maître qui vous a formée initialement. Que peut-on, que doit-on apprendre auprès d'un tel maître ? Qu'en attend-on ? De la technique ? Des règles ? Des « thèmes » nobles ou moins nobles ? Des références à une « histoire de la peinture » ? Un encouragement, certainement une confiance en soi !

Le rapport de l'élève et du maître est une relation complexe. Je ne peux pas parler en général ; je peux juste raconter schématiquement comment Marinette Mathieu enseignait. Elle m'a tout appris – tout ce que les Beaux-Arts ne vous apprennent pas : la composition, les valeurs, l'harmonie et surtout l'équilibre. Son enseignement portait bien entendu sur les techniques de la peinture, mais cela ne suffit pas. J'ai fait des natures mortes pendant quinze ans avant de pouvoir envisager l'abstraction. Marinette montrait combien la composition est une activité intellectuelle, abstraite qui apporte l'équilibre des formes et de la matière, et une maîtrise des valeurs exprimées par la peinture. Elle me laissait libre ; c'est ensuite qu'elle me critiquait, faisant référence à un tableau de Braque, de Picasso ou de Juan Gris. Nous avions des discussions qui remplaçaient les cours magistraux. La matière, les empâtements, c'est une dimension importante pour moi ; cela aide à lire la peinture abstraite ; par elle, nous pénétrons à l'intérieur de plusieurs couches. C'est ce qui donne la profondeur d'une toile, la profondeur des émotions et des sentiments. Tout cela va vers un dévoilement et une compréhension des choses secrètes. Une toile abstraite n'est pas une surface juste peinte avec une matière inerte mais un espace, une profondeur et une quantité de choses animées par la matière. C'est ce qu'ont exprimé et dit des peintres comme Chaïm Soutine, Jean Fautrier, Eugène Leroy. En fait, la peinture s'adresse à chacun par le regard et non par les mots...

Vous avez débuté par une peinture figurative. Comment êtes vous passée du figuratif à l'abstrait ? La peinture abstraite est-elle plus simple ou plus compliquée ?

Ce ne sont pas les mêmes contraintes. Je me garde de porter un jugement de valeur entre les deux modes d'expression de la peinture ; je pourrais dire que, dans le fond, cela importe peu. Disons que la peinture abstraite est le langage qui me convient. Pendant toutes mes années d'apprentissage chez Marinette Matthieu, l'abstrait était interdit. Pourtant, c'était pour moi, l'aboutissement logique, mais auparavant, il fallait maîtriser la figuration.





Mais je suis très admirative de peintres qui ne sont pas des peintres abstraits comme Lucian Freud, Eugène Leroy, j'aime le travail de Giorgio Morandi, les natures mortes de Pierre Skira, et le travail de Paul Rebeyrolles ; et celui de Philippe Cognée qui vit à Nantes et qui peint des architectures, des carcasses et des rayons de supermarché avec une matière particulière – la peinture à la cire – et un mode de travail spécifique. C'est encore de la peinture et non pas des « trucs » ludiques et mal ficelés. À ce sujet, Nicolas de Staël a dit « *Une peinture devrait être à la fois abstraite et figurative. Abstraite en tant que mur, figurative en tant que représentation d'un espace.* »

Cette question de l'abstraction et de la figuration a été centrale au vingtième siècle. Il n'est plus fondamental, de nos jours, de se positionner dans un camp ou dans l'autre. Un tableau est un objet avant d'être une image, un objet sur lequel sont déposées des couleurs, des formes, de la matière. Il doit être un objet porteur d'une pensée, de quelque chose de fort qui fait naître des émotions, tous signes qui sont une sorte d'écriture, mon écriture.

Quant à ma formation par l'enseignement de Marinette Mathieu, puis à l'école du Louvre, il faut ensuite se détacher des peintres que l'on aime et qu'on admire, pour trouver son propre langage. Dans mon parcours personnel, des peintres ont compté plus que d'autres et demeurent des références. Les anciens évidemment... on ne va pas les énumérer. Les références aux grands, je m'en suis servie pendant toute la période d'enseignement. Ce sont des souvenirs de toiles célèbres qui sont restées dans ma mémoire, parfois pour un détail comme la juxtaposition de couleurs, l'une séparant deux autres pour leur donner sens. Les peintres modernes ont aussi beaucoup compté pour moi : Braque plus que Picasso, Nicolas de Staël, Bram van Velde, aussi Tapiès autrefois pour ses compositions.

Mais de tous, on doit s'en détacher absolument et c'est là le plus difficile !

Qu'attendez-vous et entendez-vous de ceux qui la regardent ou désirent l'acquérir ? Que cherchez-vous dans la peinture abstraite, de quelle abstraction s'agit-il ?

On ne va pas chercher dans la peinture abstraite un rapport au réel comme on le ferait – à tort d'ailleurs – dans une peinture figurative. C'est une autre façon de regarder qui fait intervenir l'imagination, la méditation. On tente de dépasser la limite du regard. Schönberg l'a dit justement : « *les yeux ne s'attachent qu'à ce qui est concret ; c'est là que l'oreille est supérieure* ».

Il me semble que pour moi, la peinture abstraite est une façon de dépasser cela, d'aller vers l'au-delà de l'expérience concrète, quotidienne. La réalité extérieure est très présente ; il faut toujours commencer par quelque chose et les sensations apportées par l'extérieur sont importantes. Le peintre abstrait ne peint pas à partir du vide, mais, disons que la peinture abstraite est une des tentatives possibles de dépassement du concret. Rothko le dit autrement : *« une idée largement acceptée est que peu importe ce qu'on peint à partir du moment où c'est bien peint. Telle est l'essence de l'académisme. Il n'existe pas, pour moi, de bonne peinture qui ne porte sur rien. J'affirme que le sujet est crucial. »* Ma vie, mes pensées, mes sentiments se retrouvent dans des morceaux de toiles même s'il n'y a pas une volonté de le faire de façon délibérée. Un paysage tourmenté, je vais le traduire en peinture malgré moi à un moment ou à un autre. Ce que l'on voit, ou sent ou entend va un jour ou l'autre se retrouver dans la pâte ! Peindre, c'est une des façons possibles d'apprivoiser la vie, d'essayer de maîtriser ses pensées, ses sentiments, mais ce n'est pas un dépôt direct, il y a la médiation du travail. La technique seule, connaître les règles de composition, c'est indispensable mais cela ne suffit pas à faire vibrer une toile. Cette « vibration de la matière » résonne bien en moi ; c'est une expression de Poliakoff et pourtant il n'y a jamais eu une épaisseur importante dans ses toiles. C'est à tout cela qu'on s'attache en peinture. Mais ce n'est pas spécifique à la peinture. L'inverse, n'être que dans l'expression de soi sans connaître le travail propre de la peinture, cela ne fait pas une bonne peinture... ou ce n'est qu'un accident que l'on ne pourra pas reproduire.

Je rapporte un dialogue entre Rothko (R) et un critique d'art (C) :

- R : Je ne suis pas un peintre abstrait.
- C : Pour moi, vous l'êtes. Vous êtes un maître des harmonies chromatiques et des rapports.
- R : Non, je ne suis pas intéressé par les rapports de couleur ou de forme ou de quoi que ce soit.
- C : Alors qu'est ce que vous exprimez ?
- R : La seule chose qui m'intéresse est l'expression des émotions humaines de base : la tragédie, l'extase, le destin, l'angoisse...

Pour moi, l'abstraction pour l'abstraction ne veut rien dire. J'ai une nature plus lyrique, plus foisonnante. Soulages dit de ses toiles qu'elles « sont mono-pigmentaires à polyvalence chromatique ! ». Concrètement, il y a, au

départ, le besoin de peindre, non pas au sens romantique, mais peut-être simplement le besoin d'être dans un rapport physique avec la matière – je dépose, j'incise, j'enlève –, qui peut être lié à une émotion ou une situation. Ce n'est pas forcément immédiat ni une question formelle liée à des tableaux antérieurs ou suscitée par eux. Pendant que je peins, j'ai d'autres idées, comme dans un processus en chaîne, des réactions ou des déclinaisons d'un thème, d'une gamme chromatique. Comment définir le type d'abstraction que je pratique ? Cette question n'est pas pertinente.

En revanche, le regard d'autrui est fondamental. On pourrait dire qu'il faut être trois : le peintre, la toile et celui qui la regarde, mais le dialogue peut être difficile. C'est parfois un dialogue de sourds qui se heurte à des préjugés, des idées toutes faites, par exemple sur le choix des couleurs : les toiles rouges ne sont ni gaies ni agressives, les toiles noires ne sont pas forcément tristes. Il existe encore beaucoup de méconnaissance dans le public. Il faut sans doute quelque initiation, une éducation de l'œil, et de la tête. Ne pas s'arrêter aux apparences. À propos de Miró par exemple, on entend parler volontiers de « langage enfantin » ou « ma fille de quatre ans en ferait tout autant ». C'est désolant, mais illustre le décalage existant entre le grand public et l'art contemporain. En peinture comme en tout, il faut aimer et comprendre la démarche de l'artiste. Ce que j'attends du public, c'est un regard « sensible » ; ce regard aide à prendre conscience de que l'on est en train de faire et, de temps en temps, pose les bonnes questions et oblige justement à se remettre en question. Mais je ne me sens pas dans une démarche où je devrais convaincre quelqu'un. Il reste que la présence d'amateurs autour de soi est un facteur d'importance capitale ; sans cette présence, la solitude de l'atelier serait pesante.

L'art contemporain, l'art abstrait ne laissent-ils pas parfois place à des dérives, au désir d'une provocation ?

Toute création nouvelle est provocatrice, c'est l'histoire même de la peinture de Caravage à Picasso, Van Gogh et bien d'autres, en peinture comme en musique et en architecture. Il faut sans doute déranger par des chocs.

Chaque peintre doit être considéré individuellement. Il faut tenter de comprendre ce qu'il a souhaité dire, faire, et le replacer dans son contexte. Beaucoup de grands peintres aujourd'hui inclus dans l'histoire de l'art, ont eu d'immenses difficultés pour se faire exposer et pour vivre de leur peinture. Bram van Velde – je le cite de nouveau – a connu une grande misère. Samuel

Beckett lui a offert un studio pour qu'il puisse au moins avoir un toit... Samuel Beckett lui-même dut attendre l'âge de 45-48 ans pour vivre de son théâtre et se libérer du soutien financier de sa famille. Il faut du temps, au moins dix à quinze années pour «trouver sa signature» et que le public la reconnaisse dans son unité et son expression. Il faut voir évoluer les peintres et voir quelle direction prend leur travail. Il faut du temps, au moins dix à quinze ans pour trouver «sa signature», c'est-à-dire ce qui fait que sa peinture est reconnaissable par une certaine unité dans son expression.

Certes, il faut dissocier nouveauté et effet de mode. Ce qui peut être nouveau, c'est la naissance d'une expression picturale qui va traduire une manière personnelle de dire le monde et d'envisager l'existence, la vie, la joie et la mort. À défaut de quoi, la recherche de la nouveauté pour elle-même en art ne signifie et ne dit rien; elle se limiterait alors au seul aspect de la marchandisation de nos sociétés qui recherchent et inventent de nouveaux produits culturels. Par un court regard en arrière au milieu du siècle dernier (le vingtième), on voit que des formes d'art qui relevaient d'un style purement décoratif – celles de Mathieu, de Vasarely, de Brayer ou de Carzou – ont été encouragées au détriment d'un Bram van Velde ou d'un Wols. Il faut savoir se méfier de soi-même, et des goûts dominants qui vont dans le sens de la curiosité et de la mode, à défaut de la modernité. Prendre le temps de regarder et de comprendre, voilà l'essentiel devant ce qui nous échappe ou nous heurte au premier regard.

Pour en revenir à Miró et à d'autres artistes, on constate que leur mode d'expression évolue souvent vers une forte réduction des effets, vers une simplification, voire une apparente simplicité qui recherche une plus grande profondeur, voire un langage proprement métaphysique. L'auteur élimine peu à peu la stylisation par un processus soustractif – c'est aussi un danger – dans une quête continue d'une plus grande pureté. L'extrême de cette démarche est illustrée par Mondrian, Kandinsky et Malevitch, et à mon avis par Rothko, Braque dans sa dernière toile, Poliakoff, Nicolas de Staël, Bram van Velde...

Que pensez-vous de Miró précisément, quand le tableau se limite à une mince ligne courbe qui traverse le tableau de haut en bas ?

Miró, puisque vous le citez, est emblématique parce qu'il suscite beaucoup de méprises à son sujet. Certains aiment sa peinture perçue comme un art ludique; d'autres le détestent pour la même raison. En réalité Miró a été

un peintre extrêmement fécond. L'abstraction « lyrique » lui doit beaucoup ; il est un relais dans l'histoire de la peinture qui a inspiré beaucoup d'autres peintres comme Pollock, Rothko, Rauschenberg, Tapiès, Saura et nombreux autres dont les œuvres sont encore mal connues.

L'expression picturale de Miró a connu plusieurs moments de rupture : il est passé d'une peinture très onirique fortement inspirée des théories surréalistes à une peinture proche du vide et de l'ascèse avant la crise de 1929. Il y eut des allers-retours entre poésie et dépouillement. Il est un peintre extrêmement réceptif au monde qui l'entoure ; sa peinture a anticipé des moments déterminants de l'histoire. Il suffit de voir ses œuvres de la seconde moitié des années 1930, période dite des Peintures Sauvages où il montre un monde terrifié, une terre suppliciée en des œuvres très puissantes et violentes au moment de la Guerre civile d'Espagne.

À propos de lignes, j'ai choisi aujourd'hui de vous montrer un tableau d'un dépouillement total : un grand triptyque de Miró datant de 1968 à un moment d'intense inquiétude politique, intitulé *Peinture sur fond blanc pour la cellule d'un solitaire* : un fond blanc et seule, l'aventure d'une ligne très modulée qui traverse la surface de la toile. La ligne est l'image d'un tracé d'électrocardiogramme, la pulsation d'une vie, celle du prisonnier qui n'a que ses ongles pour inscrire sur le mur de la cellule, sa révolte et sa souffrance. Cette œuvre tragique est-elle ineptie ou provocation, ou un témoignage tragique de la souffrance humaine, au plus proche de l'acte de création ? Je vous renvoie volontiers à l'un des plus beaux livres écrits sur Miró par Jacques Dupin, un des plus grands poètes français vivants et exécuteur testamentaire de l'œuvre de Miró.

Miró n'est pas un peintre pour enfants. Il est un peintre visionnaire, très sensible à la marche du monde comme Kafka a pu l'être en littérature. Cela pour dire quel contresens est fait couramment à propos de l'œuvre de Miró !

Y-a-t-il une évolution dans votre peinture ? Et quelle est-elle ?

Il y a une évolution, mais ce n'est pas une trajectoire d'un point A vers un point Z. Il y a des allers-retours, des chemins de traverse, des répétitions, des piétinements. Le peintre ne maîtrise pas grand-chose de manière consciente. Il y a ce qu'il croit faire et ce qui va s'installer sur la toile, qu'il ne verra pas tout de suite. Mais il y a une unité : elle est nécessaire sur le plan psychologique, en tout cas pour moi. Je ne ressens pas le besoin de ruptures au sein de

mon travail. Je me moque de la modernité. Comme le dit un écrivain que j'aime «*J'espère être lu en 1640!*» Le temps n'a pas de direction, tout est mêlé. Les temps anciens et le présent se touchent. Avec le temps qui passe, on peint autrement, on devient plus sensible aux tragédies de la vie, à la mort qui survient autour de soi, et aussi aux instants de plénitude, lumineux et précieux parce qu'ils sont comptés !

Pour ce qui est de la peinture contemporaine, je ne peux pas réellement répondre. Je fais mon chemin, je passe 80 % de mon temps dans mon atelier ; je ne sais pas où va la peinture contemporaine. Je fais peu de rencontres bouleversantes dans ce que je vois à la FIAC ou dans la plupart des galeries. Je peux être touchée par certaines vidéos et installations plus ou moins complexes, par certains photographes ou représentants du *land art*. Il est actuellement difficile de reconnaître en peinture comme en sculpture des œuvres dont on est certain qu'elles s'inscriront dans l'histoire des beaux-arts. Il n'y a plus d'école ni de courants identifiables, seules des identités singulières qu'il faut suivre et aimer... si possible. Il y eut une grande époque de destruction et de sarcasme du discours pictural, une posture qui est devenue rapidement très «académique». J'y trouve là, peu de choses intéressantes, c'est-à-dire innovantes et porteuses d'une pensée. Il y a toujours eu des mouvements de balancier, des mouvements de mode ; ils sont peut-être plus frappants actuellement avec l'apparition des nouvelles techniques. Mais dans un monde complètement saturé d'images en mouvement, la peinture est caractérisée par une certaine fixité. C'est aussi ce qui fait son intérêt à mes yeux. Cela induit un rapport particulier au temps. On verra bien dans un proche futur ; il y a certainement des artistes qui font des choses intéressantes, mais ils sont un peu isolés et ne sont pas forcément... en tête de gondole !

Quelle est votre joie dans l'exercice de votre art ? Où se situe-t-elle ?

Quand on peint, je crois qu'on tend à aller vers une sorte de vérité, de justesse, c'est-à-dire être dans le vrai d'un sentiment, d'une expression de vie. C'est en même temps «musical». Je le ressens en peignant et en regardant la toile lorsqu'elle est achevée. La joie profonde est là, elle vient de là. Il y a tout à coup, un grand bonheur d'avoir touché à quelque chose que l'on cherchait, même si l'on ne savait pas bien ce que c'était. Et c'est là, oui, bonheur et apaisement de cette fringale qui, je crois, nous pousse devant la toile et dans la vie aussi. C'est un numéro d'équilibre, de maîtrise – j'ai souvent prononcé

ce mot – on essaie de faire tenir ensemble des choses fragiles, éphémères, de les inscrire dans une surface et une durée, de rapprocher des choses lointaines, de ramener à la surface, à la vie, ce qui s'était exilé. Alors oui, la joie vient de tout ce travail et de la toile réalisée. Une citation de Bram van Velde dit cette joie : *«Je perçois les rapports de tons, l'accord, l'unité, l'équilibre qui règne entre ses différents éléments, je ressens sa plénitude, sa vie, sa secrète intensité»* ou encore : *«Peindre, c'est essayer d'atteindre le vrai.»* Au moins pour un moment ! Et puis, on recommence une autre toile parce que l'instant de grâce ne dure pas. Rien n'est jamais stable ! Ce sentiment de plénitude connaît des contreparties qui ne sont pas toujours faciles. On peut être obsédé justement parce que l'on ne trouve pas la bonne maîtrise ; la toile en cours reste en arrière-fond, et l'on fait autre chose. C'est une lutte permanente que l'on croit dominer, mais au fond, j'en suis de moins en moins sûre. C'est à la fois joie et peine et toujours une grand quantité de travail, mais qui apaise. Avec l'expérience, j'ai pris confiance en moi... malgré tout.