Marges

Revue d'art contemporain

32 | 2021

La circulation des idées dans l'art contemporain

« Martin Barré »

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 2020

Paul Bernard-Nouraud

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/marges/2609>

DOI : 10.4000/marges.2609

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 mai 2021

Pagination : 168-169

ISBN : 978-2-37924-150-5

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Paul Bernard-Nouraud, « « Martin Barré » », *Marges* [En ligne], 32 | 2021, mis en ligne le 20 mai 2021, consulté le 04 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/marges/2609> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.2609>

« Martin Barré »

Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, 2020

Soixante-six peintures d'un ordre carré dont l'architecture fait aussitôt passer celle du Centre Pompidou pour un décor compliqué. Telle est la première impression que produit sur le visiteur l'exposition rétrospective de l'œuvre de Martin Barré qu'organise le Musée national d'art moderne. Une série – des séries – de toiles accrochées à bonne distance les unes des autres, suivant un espacement qui semble signaler leur propre évolution, celle d'une peinture cherchant continuellement à se soustraire à elle-même en mettant à l'épreuve de sa pratique les cadres qui, rigoureusement, la rendent possible.

Au milieu des années 1950, âgé d'une trentaine d'années, Martin Barré expose des toiles enduites d'un blanc cassé dont l'uniformité n'est rompue que par de minces agrégats de couleurs appliquées au couteau, qu'ajointent des lignes fébriles, fragiles, qui font comme des fissures, ébauchant le réseau d'une cartographie sans lieu ni légende. Barré panse les pourtours déchirés de ces embrasures d'un blanc plus clair; façon pour lui de guérir la couleur dans le fond d'où elle est absente, et de la découvrir d'après lui.

À partir de 1960, Barré revient aux enduits, doublant aussi quelques segments graphiques de couleurs. Reste qu'en disjoignant les différents supports de ses nouveaux polyptiques ou bien en interchangeant leur disposition initiale, il morcelle la ligne qui les parcourait de même qu'il déroutait ses traits de la trajectoire qui les faisait passer sans arrêt de l'un à l'autre. L'abaissement de

certaines traces semble annoncer l'attraction qu'exerceront dans les années suivantes les bordures du support, jusqu'aux encoches géométriquement et chromatiquement stabilisées des dernières années précédant la mort de l'artiste en 1993.

Trente ans auparavant, il tire approximativement la parallèle de la partie supérieure du tableau qu'il biffe d'un lavis vague, rectifiant un premier accident en lui en surimposant un nouveau, comme si l'aléatoire, une fois répété, loin de se corriger ni d'obérer le reste du tableau comme le ferait une tache, affirmait combien celui-ci demeure au contraire intact; l'oblitération de la partie prémunisant le tout à la manière des premiers bandages recouvrant la couleur.

Parvenu à ce point, Barré recherche un type d'intervention qui ferait, sur le plan pictural, comme une brèche sans dommage, correspondant au plus petit degré d'incidence de la peinture vis-à-vis de sa surface naturelle d'extension. La solution qui se présente alors à lui est technique et elle lui est offerte par les graffitis qu'il découvre dans les couloirs du métro parisien au moment où se termine la guerre d'Algérie. Barré recourt aux bombes aérosol et s'en remet avec elles à la puissance graphique du seul noir.

Quatre années durant, de 1963 à 1967, Martin Barré exploite ainsi les possibilités graphiques de ce médium si neuf que certains visiteurs prennent à l'époque ses images pour des tirages photographiques, que la sur- ou la sous-exposition plaçait à mi-chemin entre les dessins photogéniques

d'antan et les essais de post-visualisation alors en cours. Entre l'art de Barré et celui de la lumière, un lien existe en effet, fût-ce métaphoriquement, qui convertit le fond en bain révélateur de sa propre blancheur et arrête la forme qu'il génère au mitan de son développement.

Il faudrait d'ailleurs à ce propos s'interroger, peut-être plus systématiquement qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, sur l'exact rapport quantitatif et qualitatif que le temps d'élaboration d'une peinture donnée entretient avec son éclat, ce mot ne devant pas être entendu, en l'occurrence, comme un synonyme de « brillance », mais comme l'indice superficiel de son intensité profonde. Sur ce sujet, la corrélation entre la durée du temps de pose et le degré de présence temporelle visiblement impliqué dans une image photographique soigneusement développée constituerait, à n'en pas douter, un utile point de comparaison.

Quoique métaphorique, cette analogie pourrait encore expliquer que, vers 1971 et pour près de dix ans, le peintre adopte un schéma de création méticuleux, une procédure comparable à celle que suit tout développeur photographique veillant à ne pas exposer la pellicule qui lui a été confiée. Sur le revêtement, Martin Barré esquisse un plan coté, une grille dessinée à la règle qu'il oriente le plus souvent à l'oblique du tableau. Dans les claires-voies ainsi ménagées, Barré dispose aléatoirement des zébrures identiques dont la valeur est assourdie par une nouvelle vélature de blanc cassé, sur laquelle il trace à nouveau une grille. La répétition autorise les variations, l'enfouissement le réinvestissement, la différence un rythme.

Le système qu'implémente Barré tient du théorème mathématique, sa mise en œuvre du jeu – se jouant même de la séduction que suscite inévitablement l'alternance des

voilements comme de la fascination qu'exerce sa dimension d'infini; Barré préférant à l'infinité des multiples l'affinité des formes, que l'accord qui les incite mutuellement provienne de leur juxtaposition ou de leur addition. La forme manifeste ses latences et se soutient d'elles lorsqu'elle parvient au bord non pas latéral du tableau, mais à sa limite frontale. Même lorsque, sur un même plan, deux rangées empruntent des directions contraires, les lignes-traites se succèdent plus qu'elles ne s'enchaînent, elles s'éloignent davantage qu'elles ne s'opposent. Martin Barré n'élève pas le plan.

C'est alors, pourtant, que quelque chose de sa peinture se détache, qui n'est pas l'extravagance d'une image, abolie du tableau, mais qui n'est pas non plus contenu tout entier en ce dernier; le jeu des formes porté à ce point d'absoluité répliquant bel et bien, en s'en séparant, à un monde où l'image devrait nécessairement demeurer relative. Ce quelque chose ne remonte ni ne descend, mais *affleure*, pour reprendre un mot cher au peintre.

Tout le soin porté au procédé de construction du tableau, à sa stabilisation en tant que plan et à sa dynamisation comme fond-surface, se justifie ainsi – sans s'y achever – dans cette sensation de coalescence que sa peinture porte à la vue – sans y trouver son terme pour autant, comme si la confusion des superficies reproduisant le mouvement de la lumière, l'effondrement des profondeurs mimant le souffle de la respiration, faisaient remonter quelque chose de très profond comme la forme même et qu'il ne peut nommer, par conséquent, autrement qu'avec le tact de celui qui déclare finalement à propos d'un grand drame passé dans la texture d'une œuvre : « ça *affleure* ».

Paul Bernard-Nouraud