

Palette de Maîtres (4)

Mes métamorphoses

par Miquel Barcelo. Le peintre catalan, un des plus grands artistes contemporains, multiplie voyages, expériences, et poursuit cette année son aventure avec le chorégraphe Nadj

Cette quatrième rencontre avec un maître «à penser et à créer» poursuit la série d'été des Débats de l'Obs. Pendant six semaines, nous interrogeons six artistes dans leur genre, six intellectuels qui réfléchissent sur leur art. Des penseurs et passeurs originaux entre les disciplines qui ont fait l'actualité en 2007. Du compositeur français Pascal Dusapin au cinéaste italien Francesco Rosi, de l'anthropologue américain Marshall Sahlins au peintre espagnol Miquel Barcelo, du critique suisse Jean Starobinski au philosophe français François Wahl.

Corps-à-corps

Mon corps est mon outil de travail. Avant de m'attaquer aux 300 mètres carrés des fresques murales en céramique de la capilla del Santísimo de la cathédrale de Palma de Majorque, je me suis entraîné comme un athlète. En plusieurs mois de travail, j'ai dû donner plusieurs millions de coups de poing dans l'argile pour modeler la gigantesque peau de céramique qui couvre la chapelle et qui représente la multiplication miraculeuse des pains et des poissons. J'ai travaillé sur toute la superficie de la fresque murale comme s'il s'agissait d'une toile. Après plus de cinq ans de travail, la chapelle a été inaugurée en février de cette année. Je devais également créer cinq vitraux pour la chapelle. Lors des premiers essais, j'avais imaginé des vitraux aux couleurs vertes en souvenir d'une plongée sous-marine dans une forêt d'algues d'un vert magnifique en Bretagne. Le résultat était hideux. J'ai donc tout repris et fait des vitraux gris qui donnent aujourd'hui une lumière parfaite. A Palma, les vitraux gris mettent en valeur tous les tons et les reliefs de l'argile. Au fond, il s'agit presque d'une oeuvre monochrome sur laquelle apparaîtraient des taches de couleurs très vives. C'est une peau d'argile posée sur les murs, dont elle est pourtant indépendante. Les murs de la chapelle pourraient s'écrouler, l'oeuvre resterait debout, grâce aux treillis en métal. En faisant cette fresque, j'ai accompli dans une certaine mesure un geste architectural. Il a fallu inventer les outils et la technique appropriés pour assembler et monter l'ensemble. Je travaillais sur des pans d'argile fraîche que je modelais, boxais, devant et derrière. Quand j'étais derrière, j'avais un moniteur télé pour voir les bosses produites par mes coups.

En fait, «Paso doble», la «performance» que j'ai faite au Festival d'Avignon l'été dernier avec le chorégraphe Josef Nadj, est la version live de la fresque murale de Palma. Je travaillais un à un les blocs puis ajoutais de l'argile fraîche sur les bords. En séchant, les blocs ont commencé à se fissurer. La fissure étant une composante naturelle du travail, nous avons, avec le magnifique céramiste italien Vincenzo Santoriello, laissé la fresque d'argile se craqueler organiquement. Puis, selon les hasards des fissures, nous l'avons, une fois les blocs cuits, remontée comme les pièces d'un puzzle de 25 mètres de haut. L'argile en séchant a improvisé pour nous.

Je travaille en ce moment sur une immense peinture pour la coupole d'une des salles du palais des Nations unies à Genève. J'utilise à profusion des milliers de kilos de peinture pour qu'elle dégouline et, en séchant, crée des stalactites. J'aime soumettre la peinture à la force de gravité, ce qui me permet de pousser ma discipline jusqu'à ses limites. Je peins dans toutes les positions, perché sur un escabeau, au sol, au plafond ou sur les murs. Quand j'ai commencé à faire des essais sur argile pour la cathédrale de Palma; tout s'effondrait. Mon ami Vincenzo Santoriello m'a alors dit en riant: «Pourquoi tu n'inventerais pas une chambre sans gravité?» Mais non; la force de gravité est une force gratuite avec laquelle il faut savoir jouer.

Accidents

Dans mon atelier, je suis seul. Mes seuls compagnons sont les musiciens de flamenco ou africains, Jimi Hendrix ou Bach. dont j'écoute la musique à fond quand je travaille. La musique me permet ainsi de me couper du reste du monde et de me concentrer sur la peinture. Avec «Paso doble», pour la première fois j'exerce en public, même si pendant l'heure que dure la performance je n'ai pas conscience de sa présence tant je suis concentré

sur mon mur d'argile. Au début, je détache et plie un bout du mur. en haut à droite, pour qu'on découvre la structure. Peu à peu, sous nos coups, le mur se bosselle, gonfle, éclate, vit. J'ai dû inventer mes propres instruments pour attaquer l'argile. Chaque peintre doit inventer ses outils, sa matière, sa pâte

A la fin de la performance, Nadj et moi traversons le mur-tableau, Est-ce le fantasme de tout peintre de traverser la toile? Je n'en sais rien. Quand je me suis aperçu que Nadj faisait partie intégrante du tableau auquel il était collé, j'ai pensé qu'il fallait porter ce geste jusqu'au bout. Est-ce que le mur nous avale? Je n'essaie pas de tirer des conclusions psychanalytiques

Quand je peins ou fais de la céramique, l'accident est un de mes outils de travail. Il me faut toujours être attentif aux accidents et savoir y répondre quand ils arrivent. Avec le temps, on apprend à les faire apparaître, puis à leur donner un sens. Peindre, c'est toujours un cheminement vers la catastrophe. Mes meilleures toiles ont toujours été proches du grand échec. Pour «Paso doble» par exemple, j'ai commencé avec Nadj à faire évoluer des danseurs sur un plateau d'argile. Le résultat était à la fois comique et atroce. On aurait dit un match de catch dans la boue à Las Vegas. Très vite, Nadj et moi avons décidé de faire " Paso doble» juste à deux. Dès que j'ai commencé à lui lancer sur la tête des vases d'argile fraîche et molle, il est devenu tout à coup une sculpture vivante en équilibre instable en raison du poids de la matière. C'était très beau. Créée au Festival d'Avignon en 2006, cette performance de «Paso doble» ne devait pas avoir de suite. Mais j'ai très vite compris que cette expérience me servait comme une table d'expérimentation pour mes céramiques. Après les représentations aux Bouffes-du-Nord en juin, je suis aussitôt parti en Italie, près de Naples. dans l'atelier de céramique de Vincenzo Santoriello pour faire des grands vases et ainsi garder l'énergie de «Paso doble», poursuivre ce corps-à-corps avec l'argile. J'ai aimé l'idée que chaque soir le mur-sculpture que nous avons créé une heure durant avec Nadj allait être détruit. C'est le triomphe de l'éphémère. Des moments magnifiques peuvent durer à peine dix secondes. A la Biennale de Venise à laquelle j'ai participé cette année, des centaines d'oeuvres sont présentées. Combien de secondes le public accorde-t-il à chacune des pièces exposées? Quelques secondes à peine. Les moments de «Paso doble» sont de cet ordre-là. Cela ressemble à la mémoire de la tauromachie... Les événements les plus beaux d'une corrida durent quelques secondes, mais, grâce à eux. le temps semble s'arrêter, se distendre.

Excès

Mes tableaux sur la corrida montrent le plus souvent une arène vue de haut, comme si elle était le cratère d'un volcan ou l'oeil d'un cyclone. Au début, je peignais de grands tourbillons sans penser à la tauromachie. Puis, peu à peu, j'ai mis des toreros au coeur de ces forces centrifuges qui projetaient tout vers les marges du tableau. Parfois, je peins un crâne vu de dos et il devient une arène. Un crâne ou une arène, formellement c'est pareil. Ce sont de grands cercles qui occupent l'espace central de la toile avec, comme dans une corrida, un combat de l'ombre et de la lumière. Après une corrida, on peut lire sur le sable de l'arène ce qui s'est passé. C'est une belle métaphore de la peinture, car mes tableaux sont comme des traces de ce qui s'est passé.

Mes fonds marins ou mes déserts ne sont pas naturalistes. Ils ne sont ni marins ni terrestres. Ils n'obéissent qu'à des lois picturales, J'aime que l'oeil cherche à reconnaître des objets, animaux marins, coquillages dispersés, sur toute l'étendue de la toile. Enfant, je plongeais beaucoup à Majorque. Un fond marin, c'est comme un tableau jamais achevé. Il change chaque jour. Il suffit d'un orage ou des traces d'un crabe sur le sable. Peindre, c'est comme observer des choses au fond de la mer. Elles sont d'abord invisibles et puis, par la seule force de l'attention, peu à peu apparaissent.

Il est très difficile de savoir quand un tableau est fini. Parfois, je le sais trop tard. Cela m'est arrivé, souvent dans l'urgence physique de la création, de détruire, de gâcher une toile magnifique. C'est alors irrattrapable. C'est foutu, et on ne peut pas revenir en arrière. Il me faut parvenir à un état de fatigue tel que je n'ai plus la force de détruire. L'épuisement peut aider à sauver une toile. Le rapport entre faire et détruire est très pervers. Je suis toujours dans l'excès. Et dans l'excès, le geste qui détruit peut survenir à tout moment. C'est pourquoi beaucoup de mes tableaux restent inachevés. Je les laisse, au sens littéral, reposer pour les reprendre plus tard. J'avais fait il y a dix ans, en Afrique, un autoportrait en argile. Je n'en

étais pas très satisfait. Je l'ai donc oublié quelques années dans ma maison de Gao au Mali. Quand je l'ai retrouvé, il était recouvert d'une belle poussière africaine, et des abeilles-maçons ainsi que des araignées y avaient fait leur nid. Elles avaient fini mon travail. Je n'ai eu seulement qu'à fixer la poussière. Le tableau était fini, mais je ne l'avais pas su.

Si je m'arrête de travailler deux ou trois jours, je suis aussitôt physiquement et mentalement en manque. J'arrive à travailler partout. Je ne suis pas prisonnier de mon atelier. Je peux travailler sur plusieurs oeuvres à la fois, gravures, peintures, sculptures ou céramiques. L'oeuvre, au fond, n'a pas beaucoup d'importance. Ce n'est pas pour moi le but ultime. C'est le processus qui compte. Il y a certes parfois la tentation fantasmagique du tableau parfait, comme Mallarmé pour un poème. Mais ma culture de l'excès m'en détourne très vite. Chaque pièce que je fais n'appartient à aucune hiérarchie. Un vase vaut un tableau. J'ai essayé une fois par jeu ou par boutade de m'arrêter. Je me suis aperçu que j'en étais incapable car la peinture est pour moi une forme de vie. De maladie aussi. Un artiste vit comme un drogué une vie hors norme. Il travaille la nuit, des jours durant, enfermé dans son atelier. Ce sont forcément des expériences limites. Je déteste parler de la souffrance de la création, mais il faut bien avouer qu'il y a toujours un prix à payer.

Afrique

Il y a vingt ans, je suis parti en Afrique pour me nettoyer, m'alléger de toute la culture picturale et littéraire qui m'étouffait. C'était une illusion. On emmène toujours tout avec soi. Et puis j'ai découvert au Mali la prodigieuse culture africaine. L'Afrique m'a tout de même permis de vivre l'expérience de la tabula rasa. Il y avait trop de vent et de chaleur pour que je puisse peindre. La peinture séchait aussitôt et la toile était immédiatement recouverte de sable. Ma chambre avait la taille de mes toiles. Impossible d'y peindre. Bref, c'était un endroit absurde, un vrai cauchemar. J'ai dû tout reprendre au début. A l'époque je faisais de grands tableaux métaphysiques. En Afrique, j'ai repris mes carnets et recommencé à dessiner: les fruits au marché, des chameaux, des femmes sur une route... C'était pour moi presque une révolution. J'avais une pirogue, et je travaillais au fil de l'eau du fleuve Niger, Des potiers du village m'ont appris à cuire des sculptures d'argile mélangée avec de la bouse de vache. Les Africains travaillaient avec ces matériaux depuis toujours. Ces matériaux ont pour eux la même dignité. J'ai pu visiter récemment la grotte Chauvet. C'est bouleversant. On peut encore voir sur les murs argileux les traces des doigts de l'artiste. Elles ont 45 000 ans. Je me sens l'héritier de l'art rupestre de Chauvet ou de Lascaux, Ce sont mes oeuvres d'art préférées.

La vie au Mali est dure, extrême. Mais je ne peux plus m'en passer. J'y retourne donc à l'automne chaque année. J'ai été très fier d'être cette année l'invité principal du pavillon africain de la Biennale de Venise. J'y ai invité des artistes angolais et maliens. A Bamako, j'enseigne à la nouvelle école des beaux-arts, car je tenais à participer à cette aventure. On me présente parfois comme un exilé. C'est absurde et une insulte pour les vrais exilés. Plus que nomade; je suis «transhumant». J'ai des repères, des maisons, des ateliers dans différents endroits du monde. J'ai ainsi des points de chute à Paris, dans une île des Canaries, à Majorque, à Païenne, au pays dogon ou au sud de Naples. Les lieux, la géographie, les climats jouent énormément sur ma création. Palerme est sans doute une des villes que je préfère au monde. J'y retourne souvent, car j'y ai investi une église du XVIe désaffectée, Santa Eulalia dei Catalani. Hé oui, une église catalane en Sicile pour moi qui suis un Catalan d'outre-mer, de Majorque! C'est étrange. J'avais autrefois mon atelier dans une église désaffectée à Paris, rue d'Ulm. Les choses se répètent.

Hélas, je suis bien obligé de reconnaître que j'appartiens à une certaine tradition picturale espagnole, de Goya à Tapies, de Picasso à Miro. Mais c'est bien malgré moi, même si j'ai trois tableaux de Tapies dans ma maison de Majorque et que, quand je vais admirer les Goya au Prado, je sens bien que je suis de sa famille. Si, à un moment, j'ai choisie de peindre la tauromachie, c'était parce que c'est un sujet espagnol intolérablement kitsch. Les affiches de corrida sont affligeantes. A l'exception de Manet et Picasso, la peinture tauro machique est une catastrophe. J'ai donc beaucoup hésité avant de mettre dans mes toiles des toros et des toreros.

Bestiaire

Pendant une longue période; j'ai exploré le thème de «atelier d'artiste». Peindre son atelier, c'est peindre ce qu'il y a à l'intérieur de son cerveau. Il y a un vide central. comme une arène, l'espace de l'artiste, et tout autour des oeuvres - sculptures, peintures, céramiques -

inachevées et empilées. Les oeuvres pas encore finies recèlent tant de promesses. L'atelier est le lieu de toutes les métamorphoses. Pendant des années j'ai beaucoup peint d'autoportraits, Peu aujourd'hui. Sans doute parce que l'être humain, selon mon échelle de valeurs, n'occupe pas une place forcément supérieure aux autres animaux. Je peins plus facilement un chien, un poisson, un morse ou un âne qu'un humain. J'aime, comme Carpaccio, les peintres qui peignent les chiens. Pourtant j'ai toujours détesté l'art animalier, mais je ne peux m'empêcher de peindre des poulpes et des pieuvres. Je revendique mon bestiaire personnel. J'aimerais être capable comme le poulpe de me nourrir de moi-même. Le poulpe est autophage. Quand il est épuisé ou coincé par un prédateur dans le trou d'une roche, il peut manger un de ses bras pour reprendre des forces. Son bras repoussera. C'est extraordinaire.

J'essaie de peindre l'indicible. Je suis un peintre physique, pas cérébral. Mais ma peinture fabrique des idées qui font apparaître des choses que j'ignorais. C'est pour cela qu'il faut être très attentif parce que ce qui apparaît sur la toile est parfois si simple qu'il ne faut pas le rater. C'est douloureux de travailler sans formes prépensées. Une forme découverte peut se perdre très vite, être trahie. Quelquefois, elle revient par hasard mais... sous une autre forme, En peinture, il n'y a pas de système. Ce serait pourtant tentant de pouvoir répéter les trucs appris. Mais cela ne marche jamais. Mon savoir-faire pictural ne me sert à rien. Avec le temps, on apprend sans doute, mais je ne sais pas quoi. A 80 ans, Goya écrivait qu'il apprenait toujours. C'est un métier de vieux, la peinture. J'ai cette année 50 ans, et je sais que toute ma vie je serai condamné à ceindre. C'est étrange, mais cela me rassure.

François Armanet & Gilles Anquetil
Le Nouvel Observateur