



# EXPOSITION

## ENTRETIEN AVEC RONAN BARROT

### Comment en êtes-vous venu au tableau qui est l'affiche de cette édition du Festival ?

**Ronan Barrot :** Il y a évidemment « les images auxquelles vous avez échappé », comme dans Charlie Hebdo, mais la question des papes est vite devenue centrale. J'ai d'abord hésité à casser les trois clefs. Beaucoup y voient les trois papes mais c'est bien pire : elles ouvrent un enfer – où beaucoup se trouveront –, un purgatoire – où sera la majorité –, et un paradis – pour certains. Je voulais signer que nous ne sommes que sur terre. Ensuite, selon moi, à Avignon, il fallait qu'il y ait l'idée d'un Christ et qu'il y ait une ambiguïté sur la valeur de la figure. Au départ, mon tableau montrait plus clairement qu'il s'agissait d'un agent de police mais le signe était trop net, comme un décor de théâtre un peu ringard. La vigueur ne vient pas des accessoires. Ce que j'aime dans cette version finale, c'est que non seulement l'ambiguïté de l'action est très grande mais elle n'est même plus genrée : certains y voient des femmes. Ensuite, lors de ma visite de l'église des Célestins, la crèche était encore en place et j'y ai vu le Ravi, ce santon qui lève les bras d'émerveillement devant la nativité. J'ai été conforté dans l'idée de cette figure au bras en l'air parce que le Ravi est déjà double : c'est un fada, un simple, un idiot du village ; le ravissement renvoie à la fois à sa joie et à l'enlèvement de son esprit. De cette double idée d'un Christ et du Ravi, je suis revenu à une série déjà entamée autour des fouilles et je l'ai prolongée. Avant de faire cette boucle, je ne savais pas que ce serait celui-là. C'est en peignant que les idées viennent. C'est par le dessin que les trois jambes tout à coup apparaissent et qu'on en revient à la définition de la sculpture – qui repose sur trois pieds –, ce n'était pas prémédité. Ou encore : la contrainte du rouge, quand je l'ai intégrée, je n'avais pas prévu qu'elle jouerait aussi comme rideau et que le tableau s'éclairerait par derrière. On ne sait pas si ce n'est pas Yves Klein – qui aurait laissé son IKB (*International Klein Blue*) pour du rouge Barrot – qui va se jeter dans le vide et qu'on retient. Qui le retient ? Une figure maternelle ? Est-ce quelqu'un qui fouille, quelqu'un qui écoute... ? On ne sait pas si l'homme soigne ou tue, console ou exécute. *Fouille*, ce n'est pas que « la fouille » : c'est aussi l'impératif. La laxité du français permet de brouiller un titre simple en mettant la majuscule mais pas l'article. Il ne faut pas qu'un titre restreigne le spectateur à une seule lecture. C'est pourquoi *Voile* ne s'appelle pas non plus « le voile ». C'est très pratique, le français ! S'il y a une décision, elle doit encore mener à l'extension du tableau et non au resserrement d'un sens.

### Comment un tableau finit-il par « se fixer » ?

Il y a en peinture comme dans tous les arts une part de gamberge dans le projet mais c'est sur place, on peut dire « sur le plateau » que ça se coagule ou non. On pense souvent qu'un peintre part d'une idée précise ou d'un tableau préexistant, comme si un cahier des charges entièrement préétabli n'attendait plus qu'à être appliqué. Or la peinture, c'est le déplacement d'une image vers une autre, c'est un passage. Comme nous avons toutes les images qui nous ont précédés en tête, bien sûr à des moments il y a des éléments de tableau qui font « penser à ». Mais si un autre peintre débarque dans le tableau – l'histoire de l'art s'invite toujours dans le tableau – soit on l'invite, soit on le renvoie. C'est comme le hasard, finalement : quand des choses viennent par hasard, soit on les intègre, soit on les biffe. Il s'agit donc d'accepter, de faire entrer ce qui advient dans le sertissage formel. Précisément pour contrecarrer le hasardeux, le non-décidé. Je ne pense pas que tout a été fait. Je n'adhère pas du tout à cette idée postmoderne qui pense l'histoire de l'art comme une batterie de casseroles dans laquelle faire une tambouille. Ce tableau, celui de l'affiche, par exemple : je ne l'ai vu nulle part. Tout simplement. C'est très prétentieux de formuler les choses de cette façon, mais ça permet de vivre. Quand j'ai créé *Le 17 octobre 1961 à Paris*, par exemple, je savais que ça n'avait pas été peint. J'avais lu le texte de Didier Daeninckx, *Meurtres pour mémoire*, il existait des films autour de cet événement, mais il n'y avait pas de peinture d'histoire. Il manquait un tableau du 17 octobre 1961, il le fallait dans l'histoire. Mais des idées de tableaux d'histoire, il n'en arrive pas toutes les cinq minutes. Je ne cherche absolument pas le « jamais vu » pour le principe. La création d'une toile fonctionne souvent par hybridation de tableaux. Nous faisons « pousser » les tableaux. Je me compare plutôt à un paysan : c'est comme s'il y avait plusieurs parcelles, dont certaines en jachère, et que, l'un après l'autre, je faisais pousser les tableaux. Ensuite, c'est une question d'oreille – c'est pour ça que j'adore le tableau de Georg Baselitz qui est à Beaubourg, *Ralf III*, où l'oreille est au premier plan – parce qu'il faut écouter, il ne faut pas se mettre devant la toile pour la saturer, il faut laisser venir... Les séries ne sont pas là pour le plaisir de faire des séries. Elles naissent de la nécessité de modifier à chaque fois le tableau et d'hybrider les trouvailles. S'il y a des paysages dans une première

série, ensuite je fais des scènes, j'ajoute des personnages... Je prends le contre-pied formel de ma première intention : si j'ai fait un premier tableau d'une certaine façon, j'inverse un paramètre pour voir ce que la peinture peut encore donner sur ce sujet.

### **Qu'est-ce qu'un paysage selon vous ?**

Pour moi, la nature commence au bord de l'œil. Un paysage, c'est un espace. Un bout de terrain, un arbre, un espace qui comprend des éléments. Il y a toujours un sol, un mur. Tout est paysage. Parce que les paysages peuvent aller vers la mythologie ou vers la chronique d'un événement réel. Beaucoup de mes paysages sont des vanités. Un arbre cassé – c'est le rideau du Temple qui se déchire –, c'est un paysage; mais s'il y a un crâne à son pied, comme dans *L'Eclaircie* ou *Résurrection ratée*, c'est une vanité. Ensuite, si les gens y voient – ce qu'on m'a dit une fois – le concept de « géocide », c'est leur histoire, chacun lit ce qu'il veut. En revanche, certains de mes tableaux qui a priori contiennent les éléments d'une vanité n'en sont pas. Par exemple : le crâne est pour moi une forme récurrente depuis 1995. J'en ai toute une série parce que, avec mes restes de couleurs, je crée des crânes. Au départ, c'étaient des tableaux abstraits : c'était ma façon de noter les accords de couleurs que j'avais rencontrés en travaillant à mes toiles. Et ces crânes figurent maintenant dans certaines de mes expositions; sous forme de retables, ou même parfois dans un meuble fabriqué pour eux par un collectionneur avignonnais. Ce sont donc comme des notes mais en volume. D'abord, j'avais voulu en faire un paysage mais en même temps je voulais un paysage qui nous regarde. Je ne voulais pas d'un portrait parce que cela comporte trop de psychologie. Le crâne, c'est à la fois la forme la plus peinte dans l'histoire de l'art, à la fois un tas de couleurs et à la fois un tas qui nous regarde. Ce ne sont pas du tout des vanités, au contraire, quand je les avais exposés, j'avais été très étonné : ils avaient un effet très joyeux, les enfants les aimaient beaucoup, leur réunion est très colorée, très rythmée.

### **Quelle réflexion ou quel axe le fait d'exposer dans une église a-t-il suscité ?**

Pour l'église des Célestins, il faut créer des œuvres qui aillent vers le religieux et d'autres qui soient complètement prosaïques. Il faut élargir le spectre au maximum parce que cette église est déconsacrée et que nous en profitons. Et puis très simplement, il faut penser que Picasso, quand il a exposé au Palais des papes, a créé ses Mousquetaires et que tous tenaient, c'est-à-dire qu'ils marquent la mémoire. Il faut donc prendre en compte le lieu et – on ne peut pas s'abstraire du contexte – disons : aller dans son sens et à contre-sens. Les deux en même temps. Dans l'église des Célestins, il y a dans un mur un cadre déjà là, comme prêt à recevoir un tableau; il faut donc que je fasse un châssis sur mesure. Je vais essayer de profiter au moins à deux endroits de la disposition même des lieux, de l'invitation qu'ils me tendent pour m'y installer. Un Jugement dernier, c'est évidemment tentant. Mais là, peut-être que dans trois mois je me pends, effrayé par la prétention ! En tout cas, il y aura des scènes. Il y aura peut-être un Massacre des innocents. Dans une église, il y a des figures imposées, on ne peut pas faire autrement. Il faudrait peut-être une Manne aussi. Il y a tellement d'horreurs, dans les églises, avec toutes ces représentations de martyres. Mais *La Cueillette de la Manne* de Tintoret, qui est dans une église à Venise, c'est un tableau de joie. C'est le paradis. J'aime les tableaux qui, même s'ils sont noirs, ouvrent toujours de l'espoir et procurent un bonheur de couleurs; quelque chose qui tient d'une promesse, de la vision d'une humanité enfin émancipée.

Propos recueillis par Marion Canelas



**6 AU 26 JUILLET 2017**

Tout le Festival sur [festival-avignon.com](http://festival-avignon.com)  
f t i s #FDA17