artpress
Pays : FR
Périodicité : Mensuel

Date : Septembre - octobre 2020
Page de l'article : p.56-61

hommage

MARTIN BARRÉ, enfin

Erik Verhagen

Le Centre Pompidou, après le MAMCO de Genève, rend enfin hommage à Martin Barré (1924-1993) du 14 octobre 2020 au 4 janvier 2021. Hommage tardif du Musée national à l'un des peintres français les plus importants de la seconde moitié du 20e siècle, il est vrai figure très singulière. Commissariat de Michel Gauthier.

■ Boudé depuis trop longtemps par les institutions, l'artiste n'a été par ailleurs et dans un premier temps que très parcimonieusement soutenu par la critique – il fut néanmoins, dès les années 1950, défendu par Michel Ragon, Pierre Restany mais aussi John-Anthony Thwaites et, chose étonnante, Annette Michelson – avant de voir son travail gagner peu à peu en visibilité à partir des années 1970 (Catherine Millet, Christian Bonnefoi et Jean Clay, pour citer les multirécidivistes de l'époque), sans toutefois atteindre la notoriété d'un François Morellet, pour ne mentionner qu'un des artistes français de sa génération. Alfred Pacquement notait à ce titre, dans la préface du catalogue de l'exposition du Jeu de Paume, à quel point l'œuvre de Barré avait été négligée pendant un laps de temps considérable et tenue à l'écart des grandes manifestations officielles qui ont concouru à célébrer la création hexagonale. On rappellera ainsi qu'il avait été, entre autres, absent de l'exposition controversée du Grand Palais de 1972 dédiée à l'art contemporain en France, avant d'être redécouvert en 1979 à l'occasion de sa rétrospective (qui ne tenait pas compte des tableaux antérieurs à 1960 uniquement mentionnés dans le catalogue) de l'ARC, faisant déjà dire à Suzanne Pagé qu'il est « ignoré des histoires de l'art et des grandes manifestations officielles en France, mal connu de la critique et du public [...] dont l'œuvre éveille, dans le même temps, l'enthousiasme fidèle de quelques grands collectionneurs internationaux et l'attention exigeante de jeunes artistes attirés par l'austère ambition de son propos (1) ». Quelles sont dès lors les raisons qui justifient le fait que l'œuvre de Barré n'ait toujours pas la place qu'elle mérite ?

Certes, le retard accumulé jusqu'à la toute fin des années 1970 a été rattrapé depuis et un nombre restreint d'historiens de l'art – à commencer par Yve-Alain Bois, qui lui a consacré une monographie en 1993, traduite en anglais en 2008 – se sont penchés sur son cas et/ou ont témoigné de leur admiration pour le peintre. Je me souviens à cet égard de l'état d'éblouissement dans lequel se trouvait Svetlana Alpers, rencontrée juste après qu'elle eut rendu visite à son amie Michèle Barré dans son appartement du Marais, ne dissimulant guère son émotion d'avoir vu la dernière toile peinte par Martin. Que l'œuvre, en l'occurrence tardive, de l'artiste ait pu si profondément bouleverser cette historienne de l'art connue pour ses travaux sur la peinture hollandaise du 17e siècle, tout en laissant indifférents la plupart des contemporanéistes, est peut-être un signe de son *décalage* et de sa place, ou plutôt absence de place, occupée dans l'histoire de l'art de la seconde moitié du 20e siècle.

CONFIGURATIONS LABILES

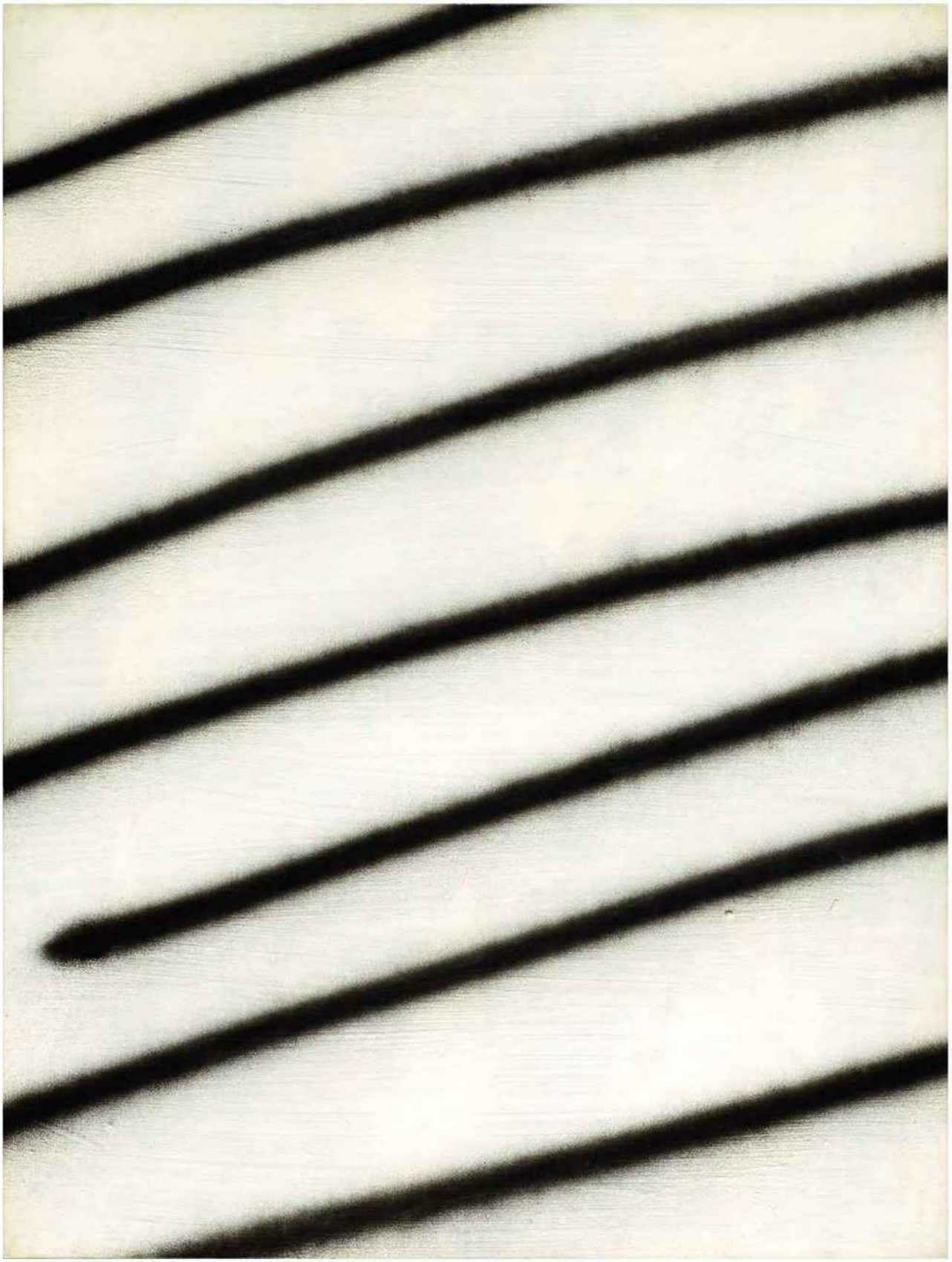
Tour à tour courtisé par Ragon et Restany dans les années 1950, autant dire un grand écart, Barré entame sa carrière dans un contexte pictural parisien très polarisé. En 1958, il se rend à Amsterdam où il découvre pour la première fois « en vrai » des Malévitch, peintre dont il verra la rétrospective au Louisiana de Copenhague en 1960. Dans ce laps de temps, l'artiste se réinvente et renégocie les questions relatives au fond (voir son entretien avec Catherine Millet en 1974 [2]) et à la forme. Comme l'a parfaitement analysé Bois, Barré abandonne, entre 1958 et 1960, ses compositions bien bâties et charpentées au

« **57-100x100-A** ». 1957. Huile sur toile. 100 x 100 cm. (Court. Applicat-Prazan, Paris ; Ph. Art Digital Studio)
Page de droite/*page right:* « **67-Z-26** ». 1967. Peinture glycérophtalique et acrylique à la bombe aérosol sur toile. 70 x 53 cm. (Coll. Centre Pompidou, Paris ; © Centre Pompidou, MNAM-CCI/Bertrand Prévost/Dist. RMN-GP)

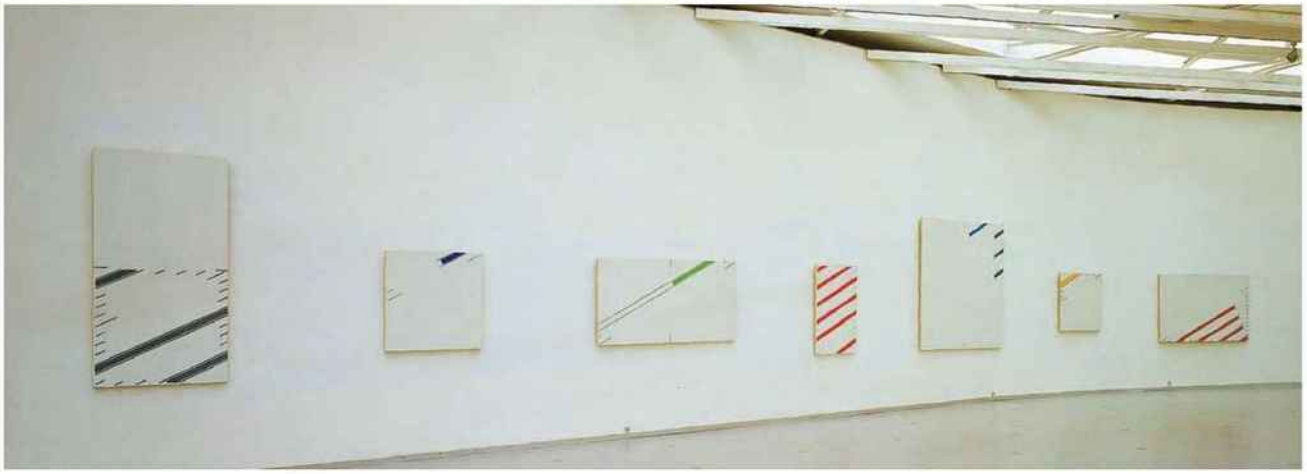
Tous droits réservés à l'éditeur

artpress
Pays : FR
Périodicité : Mensuel

Date : Septembre - octobre 2020
Page de l'article : p.56-61



Tous droits réservés à l'éditeur

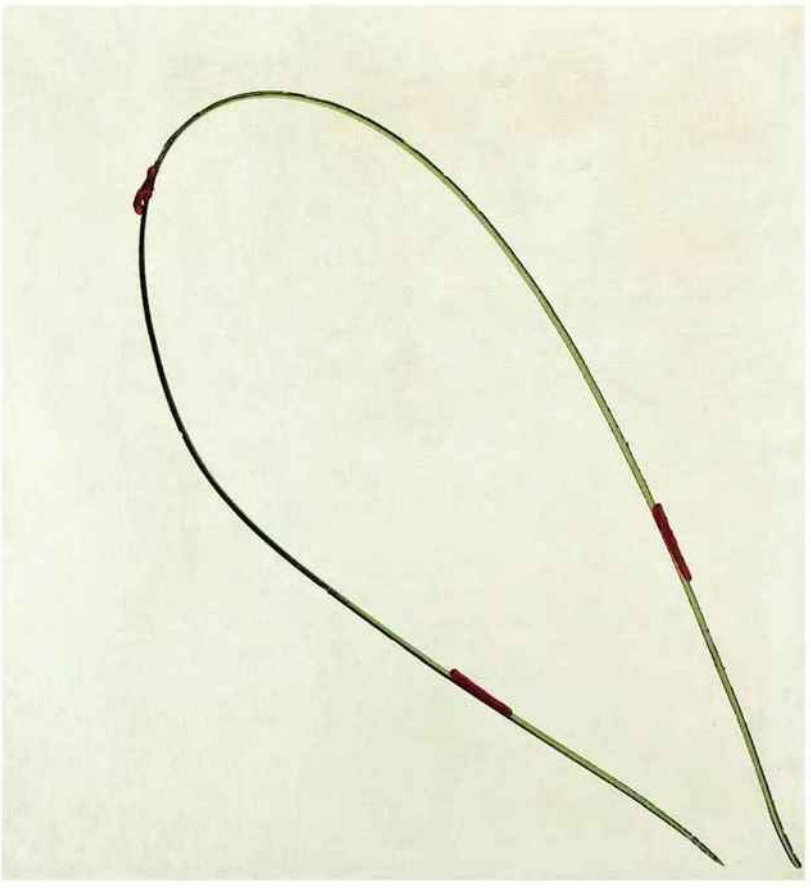


profit de formes flottantes et sans repères – l'historien parle de « configurations labiles venues du hors-cadre et allant on ne sait où » –, générant un « dynamisme » qui aurait pris de court la critique de la jeune École de Paris « habituée à repérer les talents d'équilibriste » là où l'artiste cherche désormais à « atteindre une instabilité radicale (3) ». Michel Gauthier parle quant à lui, dans son essai du catalogue du Centre Pompidou, d'une « extravagance », « excentricité » et « dissemblance » pour caractériser ses tableaux de jeunesse. Le point de rupture définitive avec l'École de Paris correspond à l'exposition à la galerie Arnaud en 1960. Exposition qui marque en termes sémiotiques « son passage de l'ordre de l'icône à celui de l'index (4) », l'artiste abandonnant tout intermédiaire – brosse ou couteau – au profit d'une peinture *tracée* directement à partir du tube sur des fonds « vides ». Le geste réduit, quasi tautologique, se veut impersonnel et « dédramatisé », la forme *indéfinie*. Et le temps, à travers les *traces* du devenir pictural, exposé. Inutile de préciser que ces peintures ne connaissent guère d'équivalent au début des années 1960 et qu'elles ne correspondent en rien à d'autres propositions picturales parisiennes du moment. Elles se situent dans une espèce de *no man's land*, singulier et inaccoutumé, aux abords d'une abstraction qui aurait été *exténuée* de son pathos et de ses débordements lyriques et d'un propos « minimaliste » à la limite du « conceptuel », loin d'être opérationnel dans le contexte, parisien, qui les a vu naître.

TRAVAIL SUR L'INDEX

Après une courte période qui l'incite à renouer avec des « instruments » – couteau et baguette d'encadrement coupée –, Barré s'attaque en 1963 à la bombe aérosol découverte via les graffitis du métro parisien. Manière pour lui d'exacerber la dimension indicielle du *faire* pictural et de régler les « problèmes » des intermédiaires (pinceau, couteau et in fine aussi le tube dont l'artiste avait limé l'ouverture pour l'élargir) et de la contiguïté physique relative au geste, aussi « minime » soit-il. L'*immédiateté* qu'autorise la bombe et la rapidité avec laquelle les toiles sont exécutées ne laissent (presque) plus de temps à une *expression* qui relèverait d'une quelconque forme de subjectivité – fantasme de la non-intentionnalité –, l'intégrité et l'autonomie du tableau étant par ailleurs rendues « instables » par les rapports presque permanents engagés avec le hors-cadre.

Ce travail sur l'index qui aboutira aux *Flèches* en 1968 sera suivi d'une profonde période de remise en question qui coïncidera avec la « parenthèse » conceptuelle du peintre. Nouveau décalage. Et sans doute la provocation d'un état de circonspection, pour ne pas dire sidération, dans certains cercles de la réception de Barré. Rares sont en effet les artistes à avoir pris un tel virage dans leur trajectoire et, si le tournant aura de toute évidence permis au peintre de renouer avec son métier et ses interrogations, l'épisode en question a de quoi dérouter. Rappelons les faits. À la suite de l'exposition des *Flèches* chez Arnaud, Barré se sépare de son galeriste qui l'avait montré



« 61-T-36 ». 1961. Huile sur toile. 96 x 88 cm. (Coll. Centre Pompidou, Paris ; Don de Mme Marie-Aline Prat en 2017 ; © Centre Pompidou, MNAM-CCI / Philippe Migeat / Dist. RMN-GP)

Tous droits réservés à l'éditeur

« L'Indissociable ». 1977-1978. Ensemble de quatorze tableaux. Vue de l'exposition *Martin Barré*, ARC-musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, 1979 ; commissariat de Suzanne Pagé et Annie Mérie. (Ph. DR/Archives Martin Barré, Paris)

depuis 1959. Arrivé à la fin de ses investigations sur l'index, doutant de la possibilité de mener à bien un propos pictural non-intentionnel, l'artiste assiste à l'émergence de l'art conceptuel et des différentes stratégies iconoclastes et réfractaires à la peinture qui ont accompagné cette tendance. Se rapprochant de Daniel Templon qui, à l'époque, est l'un des représentants parisiens de cette esthétique, Barré signe, en 1969, chez ce marchand l'une des plus pénétrantes et intelligentes expositions photoconceptuelles de l'époque. Intitulée *Objets décrochés*, celle-ci met en scène des panneaux photographiques représentant des détails de la galerie, lesdits panneaux étant accrochés à proximité des « motifs » (principalement architecturaux) captés par l'objectif. Le procédé évoque celui expérimenté par William Anastasi chez Virginia Dwan, quelques années auparavant, consistant à exposer sur les murs de la galerie des photographies imprimées sur toile, et à une échelle légèrement inférieure, des murs en question. Mais, à la différence de ces dernières, Barré a pris un malin plaisir à photographier des détails principalement tridimensionnels, accentuant le processus de transformation et de déperdition inhérent à l'*acte* photographique. L'intérêt de cette exposition résidait en conséquence aussi, voire surtout, dans l'échec qui sous-tendait l'opération. L'échec ou justement les limites de l'index que l'artiste s'est contenté de transférer sur un médium qui, pour le coup, est souvent réduit à son identité indicielle. Sans doute fallait-il en finir avec l'index, le remettre « à plat » et en question pour pouvoir rebondir. Et si Barré a poursuivi son aventure conceptuelle à travers d'autres expositions, la peinture finira par reprendre ses droits en 1972.

MATURITÉ PICTURALE

À partir de cette date, Barré inaugure, pour les un peu plus de vingt ans qui lui resteront à vivre, son œuvre de maturité. Une œuvre de maturité picturale, pleinement assumée, donnant lieu à l'exploration de systèmes – un par an jusqu'en 1977 – conférant évidemment à son œuvre une qualité « conceptuelle » renforcée par une dimension sérielle très convoitée dans les cercles du conceptualisme. Composées de grilles et de zébrures réalisées à l'aide d'intermédiaires (brosses, pinceaux, crayons), de lignes et de couleurs, les œuvres produites après la « parenthèse », aussi systématiques soient-elles, n'en sont pas moins d'une grande impureté et précarité, laissant apparaître, notamment dans les travaux de 1975-1976, des ratures qui viennent ostensiblement perturber les systèmes mis en place par l'artiste. Comme si ces derniers avaient été générés dans l'optique d'être implosés. Bois parle à raison d'une « explosion du système par excès (5) ». Ces successions d'explosions seront suivies de nouvelles séries dans et à travers lesquelles Barré s'intéressera à la question de l'accrochage et à l'articulation des toiles entre elles, à la répartition des couleurs, des lignes (particulièrement sous la forme de tirets) et/ou des formes, puis à la conjugaison des unes avec les autres. Celles-ci donneront lieu, dans les années 1980 et 1990, à d'inédits jeux de déséquilibriste. La couleur et la figure y occuperont plus que jamais les rôles principaux. La scène, composée d'un fond (blanc) et d'un (hors-)cadre, y sera cependant tout sauf accessoire et nous rappellera à sa manière que la pièce jouée et rejouée par Barré avait été amorcée dès les années 1950 dans un contexte résolument différent. Et tout aussi décalé que celui qui verra l'éblouissant tombé de rideau. ■

(1) Suzanne Pagé, préface du catalogue de l'exposition *Martin Barré*, Paris, ARC- musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1970, p. 2.
(2) Martin Barré, entretien avec Catherine Millet, *artpress*, n° 12, juin-août 1974.
(3) Yve-Alain Bois, *Martin Barré*, Flammarion, 1993, p. 10.
(4) *Ibid.*, p. 17.
(5) *Ibid.*, p. 97.

Martin Barré est représenté par la galerie Nathalie Obadia.

Erik Verhagen est professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université polytechnique Hauts-de-France.

Martin Barré At Last

The Centre Pompidou, after MAMCO in Geneva, is finally paying tribute to Martin Barré (1924-1993) from October 14, 2020 to January 4, 2021. A belated tribute from the national museum to one of the most important French painters of the second half of the 20th century, a very singular figure indeed. Curated by Michel Gauthier.

The artist was shunned for too long by institutions and, moreover, was initially very sparingly supported by critics – he was nonetheless, from the 1950s, defended by Michel Ragon, Pierre Restany, John-Anthony Thwaites and, surprisingly, Annette Michelson – before seeing his work gradually gain visibility from the 1970s (Catherine Millet, Christian Bonnefoi and Jean Clay, to name the repeat offenders of the time), without however reaching the renown of a François Morellet, to mention only one of the French artists of his generation. Alfred Pacquement noted as such, in the preface to the catalogue of the Jeu de Paume exhibition, to what extent Barré's work had been neglected for a considerable period of time and kept away from the major official events that competed to celebrate French creation. Let us not forget that he had been, among other things, absent from the controversial 1972 Grand Palais exhibition dedicated to contemporary art in France, before being rediscovered in 1979 on the occasion of his retrospective (which didn't feature the pre-1960 paintings, only mentioned in the catalogue) at the ARC, already causing Suzanne Pagé to say that he is "unknown by art histories and major official events in France, little known to critics and audience, [...] whose work awakens, at the same time, the loyal enthusiasm of some great international collectors and the demanding attention of young artists attracted by the austere ambition of his works (1). What

Tous droits réservés à l'éditeur

artpress
Pays : FR
Périodicité : Mensuel

Date : Septembre - octobre 2020
Page de l'article : p.56-61

then are the reasons for the fact that Barré's work still doesn't have the place it deserves? Admittedly, the delay accumulated by the very end of the 1970s has since been made up for, and a limited number of art historians – starting with Yve-Alain Bois, who devoted a monograph to him in 1993 (translated into English in 2008) – looked into his case and/or expressed their admiration for the painter. I remember in this regard how dazzled Svetlana Alpers was, when I saw her just after she had visited her friend Michèle Barré in her apartment in the Marais, barely concealing her emotion at having seen the last canvas painted by Martin. That the work, in this case late, of the artist could have so deeply moved this art historian known for her works on Dutch painting of the 17th century, while leaving indifferent most of her contemporaries is perhaps a sign of its *discrepancy* and its place, or rather absence of place, in the history of art of the second half of the 20th century.

LABILE CONFIGURATIONS

In turn courted by Ragon and Restany in the 1950s, which is to say very different actors, Barré began his career in a very polarized Parisian pictorial context. In 1958 he went to Amsterdam, where he discovered for the first time "in real life" Malevitch, painter whose retrospective he would see at the Louisiana in Copenhagen in 1960. In this period the artist reinvented himself and renegotiated the questions relating to substance (see his interview with Catherine Millet in 1974 [2]) and form. As Bois analyzed it perfectly, between 1958 and 1960 Barré abandonedhis well-constructed, structured compositions in favour of floating shapes without marker – the historian speaks of "labile configurations coming from outside the frame and going no one knows where" – generating a "dynamism," which would have taken by surprise the critics of the young school of Paris, "accustomed to spotting balancing act/tightrope-walker talent" to surprise, where the artist now seeks to" achieve radical instability (3)". Michel Gauthier, in his essay in the Centre Pompidou catalogue, speaks of "extravagance", "eccentricity" and "dissimilarity" to characterize his youthful paintings.

The point of a definitive departure from the École de Paris corresponds with the exhibition at the Arnaud gallery in 1960: an exhibition that marked in semiotic terms "his passage from the order of the icon to that of the index (4)", the artist abandoning any intermediary – brush or knife – in favour of a painting drawn directly from the tube on "empty" backgrounds. The reduced, almost tautological gesture is intended to be impersonal and "de-dramatized", the *indefinite* form. And time, through the *traces* of pictorial becoming, exposed. Needless to say, these paintings hardly knew an equivalent in the early 1960s and in no way correspond to other Parisian pictorial offerings of the same moment. They are located in a kind of no man's land, singular, unusual, on the fringes of an abstraction *exhausted* of pathos and lyrical overflows, and from a "minimalist" matter bordering on the "conceptual", far from being operational in the context, Parisian, which saw them born.

INDEX WORK

After a short period that encouraged him to reconnect with "instruments" – knife and cut framing stick –, Barré took hold in 1963 of the spray can, discovered through the graffiti in the Paris metro: a way for him to exacerbate the index dimension of pictorial *making* and to resolve the "problems" of intermediaries (brush, knife and ultimately also the tube, the opening of which the artist had filed in order to enlarge) and physical contiguity relating to the gesture, however "minimal" it may be. The *immediacy* that the spray can allows and the speed with which the canvases are executed leave (almost) no more time for an *expression* that would come under some form of subjectivity – fantasy of unintentionality –, integrity and the autonomy of the painting being moreover made "unstable" by the almost permanent relationships engaged with the off-frame.

This work on the index that was to culminate in the exhibition *Flèches* [Arrows] in 1968 was to be followed by a deep period of questioning that coincided with the painter's conceptual "parenthesis": a new shift, and undoubtedly the provocation of a state of circumspection, not to say astonishment, in certain circles. Rare are indeed the artists to have taken such a turn in their trajectory and, though the turning point obviously allowed the painter to reconnect with his profession and its issues, the episode in question is enough to confuse. Let's recap. Following the *Flèches* exhibition at Arnaud's, Barré separated from his gallerist, who had exhibited him since 1959. Having reached the end of his investigation of the index, doubting the possibility of carrying out a non-intentional pictorial aim/project, the artist witnessed the emergence of conceptual art and the various iconoclastic and refractory strategies to painting that accompanied this trend. Approaching Daniel Templon, who at the time was one of the Parisian representatives of this aesthetic, Barré in 1969 signed with this dealer one of the most penetrating and intelligent photoconceptual exhibitions of the time. Entitled *Objets Décrochés* [Unhooked

Tous droits réservés à l'éditeur

artpress
Pays : FR
Périodicité : Mensuel

Date : Septembre - octobre 2020
Page de l'article : p.56-61

Objects], it featured photographic panels representing details of the gallery, the panels being hung near the "motifs" (mainly architectural) captured by the lens.
The process evokes that experimented with by William Anastasi at Virginia Dwan a few years before, consisting of exhibiting on the walls of the gallery photographs printed on canvas, and on a slightly smaller scale, of the walls in question. But unlike the latter, Barré took pleasure in photographing mainly three-dimensional details, accentuating the process of transformation and loss inherent in the photographic act. The interest in this exhibition therefore also, if not especially, lay in the failure that underpinned the operation: the failure or the limits of the index precisely that the artist was content to transfer to a medium which, for once, is often reduced to his index identity. No doubt it was necessary to finish with the index, put it "flat" and put it in question in order to be able to rebound. And though Barré continued his conceptual adventure through other exhibitions, painting eventually regained pride of place in 1972.

PICTORIAL MATURITY

From this date on, Barré inaugurated, for the just over twenty years that remained to him, his mature work. A work of *pictorial* maturity, fully embraced, giving rise to the exploration of systems – one per year until 1977 – obviously conferring on his work a "conceptual" quality reinforced by a serial dimension much coveted in conceptualist circles. Composed of grids and lines with the help of intermediaries (brushes, pencils), lines and colours, the works produced after the "parenthesis", however systematic, are nonetheless highly impure and precarious, revealing, particularly in the works of 1975-1976, erasures that manifestly disturb the systems implemented by the artist. As if the latter had been generated with a view to being imploded. Bois rightly speaks of an "explosion of the system by excess (5)". These successions of explosions were to be followed by new series in and through which Barré took an interest in the question of the hanging and the articulation of the canvases in relation to one another, in the distribution of colours, lines (particularly in the form of dashes) and/or forms, and then in the conjugation of the one with the other. These would give rise, in the 1980s and 1990s, to new games of *imbalance*. Colour and the figure would more than ever occupy the main roles. The stage, composed of a (white) background and an (off)frame, would however be anything but incidental, and would remind us in its own way that the play played and replayed by Barré had begun in the 1950s in a resolutely different context. And just as offbeat as that which would see the dazzling curtain fall. ■

Translation: Chloé Baker

(1) Suzanne Pagé, preface to the catalogue of the *Martin Barré* exhibition, Paris, ARC-Musée d'art moderne de la Ville, 1970, p. 2.
(2) Martin Barré, interview with Catherine Millet, *artpress*, n° 12, June-August 1974.
(3) Yve-Alain Bois, *Martin Barré*, Paris, Flammarion, 1993, p. 10.
(4) See p. 17.
(5) See p. 97.

Martin Barré is represented by the Nathalie Obadia gallery.

Erik Verhagen is Professor of Contemporary Art History at Université polytechnique Hauts-de-France.

Page de gauche/*page left:* **Martin Barré** lors de son exposition *Peintures récentes de Martin Barré* à la galerie Arnaud, Paris, 1964
Ci-dessous/*below:* « **Martin Barré, peintures récentes** ». Galerie Laage-Salomon, Paris, 1987. (Court. Gabrielle Salomon) (Ph. DR/Archives Martin Barré, Paris)

Tous droits réservés à l'éditeur