Document generated on 09/27/2024 4:01 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Bärbel Rothaar
Tremblements architecturaux

Claire Gravel

Volume 34, Number 138, March–Spring 1990

URI: https://id.erudit.org/iderudit/53778ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gravel, C. (1990). Bärbel Rothaar : tremblements architecturaux. *Vie des arts*, *34*(138), 44–47.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1990

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

BÄRBEL ROTHHAAR

TREMBLEMENTS ARCHITECTURAUX

Shamokin, 1989.
Huile sur toile; 85 x 170 cm.

Claire Gravel

Bärbel Rothhaar appartient à cette génération de jeunes peintres berlinois qui ont tenu le néo-expressionnisme à distance. Née, en 1957, à Rockenhausen, en Allemagne de l'Ouest, un grand village entouré par une nature encore intacte, Bärbel Rothhaar se rend à Berlin, en 1976, et, pendant six ans, fréquente la Hochschule der Künste. Récipiendaire d'une bourse du DAAD, elle travaille un an à New-York, au studio du Musée Whitney. C'est une année décisive. Elle y accomplit un travail considérable, qui sera remarqué et qui lui ouvrira les portes de nombreuses galeries de part et d'autre de l'Atlantique, en passant par New-York et par l'Australie. New-York, c'est dans l'effervescence des courants artistiques, la confirmation de la voie dans laquelle s'était engagée son œuvre.

Les paysages dévastés, les gares abandonnées où s'empilent des matériaux usés, en sont les premières images, décrivant une modernité en déroute à travers une figuration dont le réalisme balise déjà l'étendue chaotique. Le traitement pictural doit beaucoup à un autre expressionnisme, celui de l'abstraction américaine, avec ses gribouillis, ses grands gestes colorés, ses dégoulinades. Bärbel Rothhaar reconnaît l'influence d'Elizabeth Murray, dont elle a vu les œuvres à New-York en 1983, dans sa peinture quasi tridimensionnelle mais toutefois très vibrante en surface. Comme Murray, Rothhaar se situe loin du cri du cœur expressionniste, de cette peinture émotive. Elle en viendra à développer ses formes de façon sérielle dans une approche plus réfléchie de sa peinture, et sa matière jouera souvent de l'illusionnisme, recouvrant les objets d'un voile de rouille après les avoir enfoncés dans les méandres de perspectives aberrantes.

Les paysages font place à la ville, avec ses docks et ses usines. Les forêts grugées sont supplantées par des tuyauteries brisées. Les trains déraillent, les murs pénètrent les uns dans les autres, des bateaux sont propulsés sur les

The Builder of Babel, 1987.
Huile sur toile; 215 x 140 cm.

For B. and me, 1989.
Huile sur toile; 130 x 170 cm.

routes. L'œuvre se fait à la fois plus architecturale et plus désordonnée, tandis que la couleur s'exprime dans toute sa lucidité, faisant résonner des jaunes et des bleus, des verts et des rouilles, dans une sorte d'apothéose picturale qui rédime le caractère eschatologique du sujet. Il serait tentant d'y lire l'heureuse prédiction du Mur de Berlin qui s'effondre. Rothhaar a produit une suite d'installations, les Raumbild. La première, en 1985, avec la Canadienne Heather Nicol, qui avait placé une large étendue d'huile usée devant l'œuvre, insistait sur le grand naufrage de la civilisation – autant à l'Est qu'à l'Ouest. Raumbild 2 accumulait des dessins posés sur les fenêtres et des structures simples. Celles-ci transformaient l'espace de la galerie en bateau allant s'échouer dans les cataclysmes représentés dans les dessins. Raumbild 3, en 1986, faisait intervenir des sculpteurs et des musiciens: les structures s'échappaient littéralement de l'espace des tableaux. Raumbild 4 accrochait, à côté l'une de l'autre, vingt-six peintures de 120 cm de hauteur, sur les quatre murs de la galerie: un énorme gant d'ouvrier traverse les bâtiments d'une usine qui s'écroule. Le gant reviendra à plusieurs reprises, comme dans cette commission pour l'université technologique de Berlin baptisée la *Factory of the Future*. Ici, la peinture atteint des proportions métaphysiques: on pense au retour du refoulé dans un univers déshumanisé. Les œuvres acquièrent une dimension magique, naviguant entre le trompe-l'œil et l'espace réel du tableau couvert de peinture pure. Parfois, il faut toucher pour se rendre compte que tout est peint.

Catch, 1989.
Huile sur toile; 140 x 130 cm.

«La destruction… quand vous la représentez, elle devient si belle», me dit l'artiste. «C'est comme une maison en train d'être construite ou en train d'être démolie: vous pouvez voir ses structures, le flux des choses, et je pense que c'est ce qui se passe dans mon art. Mais c'est un jeu subtil: si tout est chaotique, ce n'est plus intéressant. Il faut trouver une structure qui fasse que cela se tienne comme pièce, mais, d'autre part, il faut aussi que cela soit assez ouvert pour que cela respire.»

S'apercevant que le format rectangulaire la pousse à trop remplir sa surface, Rothhaar se met, en 1987, à peindre sur des paravents et à recomposer ses tableaux sur des «shape canvas», les *Tanagrams*, inspirés du polyèdre qui roule aux pieds de la *Mélancolie* d'Albrecht Dürer. Les images se désencombrent petit à petit, les mouvements internes définissent des tensions nouvelles par rapport aux délimitations du cadre. Un jour, en ajustant les baguettes de bois d'un faux-cadre récalcitrant, Bärbel Rothhaar décide finalement d'en accentuer la torsion. La nouvelle obliquité des cadres, porteuse d'un puissant mouvement, oblige l'artiste à se délester davantage de ses constructions et à s'attarder au phénomène coloré.

«Ou à celui de la *peinture pure*», dit-elle. «C'est cette liberté d'une peinture mouvante, fluide, qui m'a parfois manqué, lorsqu'il y avait trop de constructions hard-edge. Plus les formats se compliquent, plus ils me forcent à être plus simple à l'intérieur, à réduire la couleur.» Il y aura un intermède où l'artiste renouera avec le paysage. «Ce n'est pas un paysage rationnel. Il a parfois deux horizons, l'un est à l'envers, ce qui me donne une grande liberté. J'ai toujours été attirée par le paysage dans mon œuvre. J'ai des photographies de paysages bousillés par la guerre. En Pologne, le paysage est très triste parce qu'il est abîmé. Tout est couvert de poussière. D'un point de vue esthétique, je suis attirée par cela. Mes paysages ont le même sens que mes architectures. Lorsque j'ai vu la ceinture de rouille sur des photos des environs de Pittsburg, cela m'a paru très étrange. Les collines, vous ne savez plus si c'est de la terre ou des empilements de ferraille. Vous voyez des maisons ici ou là, mais vous ne savez pas si elles sont abandonnées. Il y a là une atmosphère de rêve. Ces paysages sont comme l'énergie humaine qui est détruite par l'homme.»

«J'essaie de ne pas être trop réaliste. Lorsque je peins ces petites maisons, je les découpe à des endroits de telle façon qu'elles soient perçues comme des formes plastiques. L'œuvre de Gordon Matta-Clark m'inspire beaucoup. Il aurait probablement détesté mon travail. Son point de vue était qu'il y avait suffisamment d'art dans le monde, qu'il fallait détruire l'objet. Mais sa manière de découper dans l'espace, c'est ce que j'essaie de faire dans mes constructions. Je ne suis pas destructrice. J'aime le côté sombre de la vie, mais il n'y a pas que cela. J'essaie d'avoir le sens de l'humour: quand vous découvrez le second horizon inversé, vous cherchez à voir ce qui s'y passe et vous vous apercevez que la réalité a plus d'un visage. Cela ne m'effraye pas: c'est une redécouverte. C'est comme un enfant qui vous explique le monde: il dit ce que vous lui avez appris, puis il ajoute sa propre vision.»

«Je ne me considère pas tellement comme une Berlinoise, comme une artiste de Berlin, parce que mon langage pictural s'est développé à New-York, où tout tourne autour de la déconstruction. Mon travail n'est pas en réaction contre le néo-expressionnisme: j'ai beaucoup appris de la façon dont ils créent l'espace avec de la couleur. Mais, quand j'utilise leur technique, ce n'est pas de façon expressionniste. Je me sers aussi de rouleaux pour avoir des définitions claires de l'espace, pour établir des perspectives et semer la confusion.»

«Fernand Léger a écrit qu'avant la dernière guerre il y avait presque pas de couleurs dans l'art, ou alors des harmonies très subtiles, et, qu'après la guerre, la ville a été envahie par des affiches et une ribambelle de couleurs vives et que cela a choqué les gens. Léger pensait qu'il fallait utiliser les couleurs différemment dans la ville, que l'on devrait avoir, par exemple, une rue rouge, un square bleu, une allée jaune, un boulevard blanc et des monuments colorés. Cette manière de penser la couleur, je la trouve formidable: elle est si pure. L'utilisation de la couleur par les expressionnistes n'a pas de fondements théoriques. D'ailleurs, il n'y a pas de grandes théories à présent. Moi, je pense ma couleur, même après qu'elle soit peinte. C'est salutaire.»

«La peinture a toujours été très forte à Berlin, mais il y a des peintres abstraits et des conceptuels: il y en a toujours eu. J'aime voir tous ces courants et me situer quelque part entre eux. Et je veux continuer à peindre à Berlin.» ■