



MERRI JOLIVET

## Mille et un morceaux

« *Le carré égale la sensation, le fond égale le Rien.* »  
K. Malévitch : *Quadrangle 1915*. À propos, du Carré noir surfond blanc.

**J**E ME RENDS COMPTE QUE C'ÉTAIT UN PEU TÊMÉRAIRE d'accepter cette proposition de séminaire. Je ne suis pas très fort en rédaction, alors j'avais pris des notes et finalement je suis venu sans rien. Pas tout à fait pourtant, puisque j'ai pensé qu'il était indispensable pour parler peinture que nous nous retrouvions devant des tableaux. En voici quelques-uns, devant le miroir, sur la cheminée. Et puis j'ai apporté quelques catalogues de ma dernière expo, « Méditerranée », dans lesquels on trouve un texte extrait d'une discussion entre Félix Guattari, Gérard Fromanger et moi.

Ces dernières semaines, j'ai terminé les tableaux de cette série commencée en septembre — 70 toiles au total — tout en réfléchissant à ce que signifient pour moi ces peintures où « il n'y a presque rien » pour reprendre l'expression de Fromanger. Je dirais que ce « presque rien » est un « rien-libéré ». Un peu comme ces blancs du langage qui le rythment, l'interrompent, de ces accidents, ces lapsus, ces actes manqués, que j'ai tant de mal à assumer, à oser faire.

Parce que l'expérience de cette peinture — qui penche, me semble-t-il, du côté d'une certaine minimalité — est d'abord à la fois jouissance et douleur : excitation de faire, d'envisager des propositions, puis douleur au fur et à mesure qu'on les réalise car on s'aperçoit qu'on est atteint de cécité, qu'on n'a pas grand-chose à dire, qu'on a du mal à regarder, voir, percevoir et concevoir d'une autre manière : avec et sans l'aide de nos bâtonnets et cônes.

J'ai l'impression de commencer à me rendre compte de ce qu'il y a à protéger dans l'art. Quelque chose — quelques centimètres carrés — qui n'est pas du tout évident

à défendre par rapport au fait social ou culturel, aux habitudes du regard, aux images dominantes. Ce qui relève de la création est toujours en danger, extrêmement fragile... On voit bien aujourd'hui avec le musée d'Orsay, ou même Beaubourg, cet incroyable succès, grand ou plutôt gros public du culturel, les fondations, etc., et puis... ce qui se passe dans la tête d'un peintre ! Énorme fossé qui se creuse.

Félix, qui depuis plus de quinze ans est un témoin attentif et régulier de mon travail a écrit un texte sur « les espaces bleus » que vous avez pu lire dans *Les années d'hiver* (Éditions Bernard Barrault) au chapitre intitulé « Art processuel ».

Si je m'en sens si proche, de cette histoire d'art processuel (faire ces petits tableaux — 30 cm x 30 cm — les uns après les autres), en effet c'est que je ne savais pas du tout où ça mènerait. J'ai commencé par faire des petits carrés par centaines, des variations de manière systématique et, curieusement, assez ouverte. Je veux dire sans projet, sauf bien sûr celui de la répétition. Ce qui signifie également qu'on prend des voies de garage, qu'on se goure, qu'on revient sur les données, les contraintes du départ. Et ces contraintes, il a fallu que j'en fixe quelques-unes. Fin 81 j'avais arrêté de peindre... trois ans. Quand j'ai recommencé à travailler ces petits carrés, (les premiers carnets intitulés « gain de je » datent de 79 et se situent à un moment où je m'interroge sur l'absence de parole, de communication autour du deuil. Chacun flippe dans son coin. Comment continuer à travailler, l'image issue de ce constat ? Il fallait l'extraire de ce chaos de départ. Le détourner, l'esthétiser ?), j'ai retrouvé un grand plaisir sensuel à peindre. C'était ça l'enjeu principal, mais le « savoir-faire », la manière de s'y prendre influence le travail, en fait totalement partie. Il fallait donc se détacher de cette méthode passée. Renoncer à ce passage obligé du regard par la photo-modèle-cliché. Ne pas laisser l'illustratif, le narratif envahir tout l'espace. Mais je voulais aussi réintroduire, de mon travail ancien, cette gestualité qualifiée de musicaliste au début des années soixante — époque à laquelle je fais mes premières expos.

Pour que ça avance, il a fallu investir d'autres supports et, par là, changer un peu de technique. En même temps, échapper à cette pesanteur, à ce dogmatisme qui aboutit au cloisonnement entre dessin, peinture, sculpture, etc.

Un phénomène de ségrégation identique affecte la musique-poésie-littérature-théâtre, etc. Qu'apporte-t-il de plus à la spécificité de ces différents modes d'expression ?

Exposer, montrer des tableaux, c'est s'exposer, exposer son corps. Quand je fais une exposition, il y a ce trouble qui s'empare de moi et que j'ai beaucoup de mal à endiguer. Peut-être ce trouble vient-il de la manière dont je travaille, où, précisément, le corps est en avant, c'est-à-dire les mains, très important les mains, puis les yeux. Déjà, faire fonctionner les deux n'est pas facile. Comme s'il n'y avait pas



M. J., *Mille morceaux*, 1986, 25 x 25 cm, technique mixte sur toile

seulement une perception tactile. Pas seulement les mains et les yeux, mais aussi l'ouïe, l'odorat, tous les sens. Subitement, une sorte d'incertitude : on ne sait plus si ce sont les mains, les yeux, les oreilles ; tous les sens veulent voir. (J'écoute souvent de la musique en travaillant, ainsi que la radio. Je parle peut-être tout seul à haute voix.) Dans cette sensation intervient quelque chose de violent, qui arrive à la surface et va se retrouver projeté au plan de la toile. Bon, ça sort, mais d'où ça vient ? Ça vient de ce que j'aime : la peinture, la musique, la littérature et de la perception que j'en ai. Ça vient de Beckett, de Bram Van Velde, Cy Twombly, Michaux, Bacon, Giacometti, Pollock, des portraits du Fayoun... Paul Klee, Kandinski, des sublimes aquarelles de Cézanne et aussi de tous ceux qui m'ont permis de les découvrir, et tout particulièrement Danielle Sivadon. Ce qui m'a le plus marqué chez Bacon — dont mon travail est très éloigné — c'est sa manière de traiter l'espace, d'abord ces formes géométriques bidimensionnelles — cubes à l'intérieur desquels se logent les corps. On peut penser à une interprétation... toutes proportions gardées, de l'homme de Léonard de Vinci, contenu dans un cercle qui contient lui-même un carré. Ensuite ces chairs blessées. Rembrandt, Soutine. Enfin, ce qui m'a surtout frappé c'est sa manière d'agir envers l'espace, par fragmentation en triptyques. Forme tryptique que j'ai traitée dans mes espaces bleus, peut-être pour inscrire le temps en rapport à ces trois espaces, faisant dériver, d'une image à l'autre, des morceaux de ville un peu décalés par leur cadrage. Fragments poétiques du paysage urbain, dépourvu de centre, au singulier, au profit de la périphérie. Une image de ville sans repères, privée de ces centres c'est-à-dire des monuments et de leur rôle de représentation.

Autre type de fragmentation : souvent, à des endroits bizarres des corps, Bacon fait un ovale ou un rond qui crée une sorte de trou dans le tableau — incroyable —, parfois un simple aplat de couleur cerné, comme une articulation plâtrée, on se demande ce que ça fout là, l'effet est très fort, une respiration, un puits de lumière.

Et puis Giacometti, ce fut un choc terrible parce que c'était au moment où je commençais à étudier. Ses dessins sublimes, sa sculpture... Je n'ai jamais pu me résoudre à le copier franchement mais pourtant l'interrogation restait constante. D'autres copains travaillaient aussi sous son influence. Impossible de l'ignorer ! Restait à essayer de comprendre. Un jour, j'ai emmené des gosses voir ses sculptures à la fondation Maeght et je me suis dit, en « les regardant regarder », que dans cinquante ans ils s'en souviendraient encore même s'ils ne voyaient plus une expo de leur vie. Autour de ses sculptures, Giacometti crée un vide, on ne voit plus rien autour, on ne voit que la sculpture. Et j'ai l'impression qu'avec mes tableaux, ou précédemment avec mes dessins sur Paris à partir de vues aériennes, je fais la même chose, à l'envers. Isolant un espace, j'essaie de faire des choses autour, en marge. Pas dans l'illusion d'une réalité académique, mais en lutte contre l'effacement qui menace le corps dans l'espace.

1970. Banlieue de Tamanrasset. Une luminosité maximum — zone propice aux mirages. Loin devant moi, un homme traverse l'horizon, c'est un nomade, un Touareg, un homme bleu. Il marche exactement de profil, sur un axe perpendiculaire au mien. Il se déplace incroyablement vite mais je distingue très bien ses enjambées. Une silhouette d'une telle densité qu'elle semble réabsorber lumière et ombre. Ainsi « L'Homme qui marche », sur la terrasse de Saint-Paul de Vence, immobile, repousse le vide ?

Un mot aussi de Bram Van Velde. On dirait que toute sa vie, il a peint pratiquement le même tableau... Projet ? L'abandon d'une idée de la peinture qui consiste à penser qu'on peut faire un chef d'œuvre. Cézanne raconte son sentiment d'avoir toujours raté ses tableaux, de « ne pas y arriver »... et B. V. V. se saisit de cette information ; pour lui, l'achèvement esthétique ne compte pas. Au début, il est influencé par le cubisme. Il dit : « Tout le monde est en perspective et, au fond, ce que j'aime dans la peinture c'est que c'est plat. » Il peint cette image monomaniacale, il rajoute des couches, surimpressionne, efface, juxtapose, efface toute trace de ce qui pourrait évoquer un objet référentiel, le rattacher à une peinture de la représentation, ou à un souvenir immédiat de la peinture. (Notons au passage que, techniquement, l'acte de recouvrir s'appelle un « repentir ».) Et tout en procédant à ces effacements, la plupart du temps il inscrit, me semble-t-il, les initiales de son nom, enfin, quelque chose qui, dans ses figures palimpsestes, me fait penser à ça.

Parfaitement averti de ce qui se passait à son époque, B. V. V. refuse pourtant toute idée de théoriser son travail. D'autres aussi, quitte à pratiquer la dénégation... plus ou moins passagèrement. Je ressens le besoin de pouvoir me... Il me semble nécessaire de pouvoir se contredire ! Je précise cela parce qu'on m'a dit récemment : « Mais non, mais non tu ne sais pas ce que tu fais. » Savoir ce qu'on fait, est-ce à dire : être capable d'en faire la théorie ?

Cela m'a d'autant plus frappé que la critique est fréquente : « Machin, il ne sait pas ce qu'il fait. » Cézanne, par exemple. Bien sûr, il ne pouvait pas imaginer la révolution qu'il introduisait dans l'histoire de la peinture, mais pour travailler avec tant d'obstination, si longtemps, (ne l'oublions pas, dans un climat assez hostile : on se moquait de lui, les gosses lui jetaient des pierres, la participation au « Salon » lui était refusée), pour mener à bien son projet qui se construit petit à petit, il faut avoir une idée sur ce que l'on fait. Cette « idée » est peut-être ce que Cézanne nommait « sa petite sensation », une sorte de conscience, par exemple cette capacité de rupture par rapport à la tradition dont ont été capables les peintres que je viens d'évoquer. Même, bien sûr, si au-delà ou en deçà du « savoir », de la connaissance, le processus est essentiellement et précisément empirique. (Cf. l'essai de Freud sur « la Gradiva de Jensen »... Il faut malheureusement en réalité renverser les rôles ; c'est la science qui ne tient pas devant l'œuvre du romancier.)

Il me semble que c'est de l'expérience de cette violence, de ce choc des sens, à ce moment d'une perception non « réfléchi », que naît la force poétique d'une œuvre. Le choc est possible pour celui qui regarde comme pour celui qui produit. J'ai lu récemment dans le journal un article sur le syndrome de Stendhal. Il paraît que plusieurs centaines de visiteurs souffrent chaque année, en sortant des musées florentins, de malaises psychiques assez importants pour solliciter les bons « offices » de médecins-psychiatres, voire un rapatriement. Ces mêmes malaises avaient été décrits par Stendhal (d'où le syndrome du même nom), mais aussi, plus tard, par Freud. (Je pense aux effets d'un rite initiatique.) Rappelons-nous la manière dont Lou Andréa Salomé parle de Rilke et « du danger terrifiant de ce que nous appelons avec un intérêt si aimable, l'esthétique ! » Ou encore Bacon qui déclare avoir voulu peindre « le plus beau cri de l'histoire de la peinture ».

En peignant, j'apprends quelque chose, et c'est probablement là le moteur de mon fonctionnement, ce qui est une façon d'inventer comment apprendre (et peut-être théoriser) ! Par exemple, peindre au moment ou je peins. Et non en faisant un plan de départ, un travail préparatoire (docs, cadrage, couleur, maquette, élaboration, etc.) pour aboutir à ce que l'acte de peindre ne soit plus une illustration du projet initial — on se singe soi-même. Donc laisser la place aux sensations, à l'accident, faire œuvre d'art plutôt que d'artisan, (pour celui-ci, le terme du travail est connu d'avance, objet fini). Qui connaît la peinture de Michaux ou les « hommes-lettres » de Kafka comprend de quelles vibrations j'essaie de parler.

D'autre part, il faut apprendre à quitter le banc de l'école, à être maladroit, éventuellement pas appliqué. C'est très difficile. Lors de l'expo du mois de mai, Félix m'a fait une réflexion qui m'a beaucoup apporté parce que c'était une critique de peintre ; il m'a dit : « c'est un peu clean. » C'est vrai, je pense beaucoup aux notions de raffinement et de ce qu'on appelle le bon goût, aux couples ordre-désordre, laid-séduction. Par ailleurs, au moment dont je parlais tout à l'heure où l'on ne sait plus très bien comment fonctionnent les sens, il se produit une sorte de secousse, un état d'inconscience, une danse dont les gestes seraient presque imperceptibles et qui permet de maculer la toile. Sinon, on fait attention, ce n'est pas évident de provoquer un accident, on se dit « comment vais-je me sortir de ce truc ? » C'est le moment de décider si on donne l'exclusivité à l'intellect ou si on accepte d'avoir aussi un corps. Quand cette image s'absente, il y a abandon du sens, de l'érotisme. C'est une question que les Orientaux connaissent depuis toujours, le satori par exemple, pour les Japonais. Un ami japonais résidant à Paris m'avait donné à lire le zen dans son application au tir à l'arc. Je faisais à l'époque des encres de Chine et commençais déjà à remettre en question cette idée de « remplir la page ». Pour une raison simple : en réalisant ces encres, je débordais largement de la feuille sur le papier kraft protégeant la table (dripping all over). Un jour j'ai été saisi par la beauté de cette feuille kraft en découvrant cet espace vide au milieu des traces de

débordement. J'avais fait accidentellement quelque chose qui remettait en cause ces encres de Chine parce qu'elles constituaient un espace saturé. Peu après, j'ai découvert les tableaux de Sam Francis, mieux compris ce que je voulais faire, mais bêtement cru que continuer ainsi ne serait que le copier.

Par ailleurs, je pense aussi, dans le développement de l'œuvre de Pollock, à l'importance du travail qu'il effectua sur l'inconscient. D'une part à la grande attraction qu'exerce sur lui la peinture « primitiviste » des Indiens. Enfin à la vision de l'inconscient amenée par les surréalistes. Celle de Matta, Ernst, Miro, Masson et non la vision un peu simpliste « trompe-l'œil » (Dali et Cie). On a envie de faire un rapprochement entre la question que pose cette peinture débordant interminablement l'espace de la toile et l'« analyse interminable » — durée, fin ? etc.

Cependant ma vision de la peinture occidentale en a été modifiée. Des vides, il en existe partout, dans la peinture liturgique : l'or dans « La Vierge aux Anges » de Cimabue par exemple ; chez Giotto, chez Fra Angelico, puis dans l'éclatement de la Renaissance. C'est le plissé dans un vêtement, une marche d'escalier complètement abstraite, qui forment des « trous » dans la peinture. Cette manière de regarder disqualifie le sujet au profit de la réflexion de ces artistes sur la peinture elle-même. Métaphore de l'imagination plutôt que littéralité. À l'époque de ces dessins sur Paris, on a dit que j'étais iconoclaste ; il s'agissait en fait, par déconstruction/reconstruction de l'espace, d'isoler la figure. Le thème était moins important que les développements plastiques qu'il permet. (On peut aussi choisir de proposer à l'adoration générale de très belles icônes...)

Je viens d'évoquer l'œuvre de quelques grands artistes connus de nous tous, je voudrais expliquer pourquoi.

Pour trois ou quatre raisons en particulier. J'ai constaté que beaucoup d'artistes parlent plus volontiers du travail des autres que de leur propre peinture. Pour ma part, il ne s'agit pas seulement de tracer une généalogie auto-valorisante, bien que cette image de filiation ne me déplaie pas ! Mais aussi dans l'apparente hétérogénéité de ces exemples, de dégager ce qui pointe du paradoxe entre figuration et abstraction. À savoir que l'objet de la peinture figurative est irréductible au (seul) sujet — analogie, copie, illusion —, de même que la peinture abstraite évoque sans cesse des images, n'est jamais une pure abstraction, sollicite l'imaginaire. Elle n'est jamais complètement abstraite ni figurative, peut-être pour cette dernière raison qui traverse tous ces artistes : l'obsession du corps.

F. G. : Je propose d'aborder la discussion. J'aurai beaucoup de choses à raconter.

J.-C. P. : Tu as fait une liste non exhaustive des peintres importants pour toi, tu as aussi parlé de la musique, des odeurs. Pourrais-tu préciser ? Quelle musique aimes-tu écouter en peignant ?

M. J. : En ce moment, j'écoute beaucoup Webern, Bach par Glenn Gould et le plus souvent France Musique. J'ai une passion particulière pour le jazz — Dollar Brand, Arshie Shepp. La musique... j'ai été élevé avec. Très jeune, j'avais l'oreille formée à la modernité. J'écoutais Varèse, splendide, Hindemith, John Cage, évidemment la musique de mon père, ainsi que toute la production de cette époque. J'allais au concert plusieurs fois par semaine. Époque de grande cueillette : les festivals d'été, quelques voyages en Pologne, URSS, Espagne, Italie... Témoin de rencontres avec la plupart des grands musiciens contemporains. À Paris même, Xénakis, des amis rapportaient des documents étonnants du Brésil, de Bali, d'Inde, d'Iran, d'Afrique... Après la mort de mon père, des années ont passé avant que je puisse réécouter de la musique, sortir de ce deuil, puisque, aussi bien, toute ma culture musicale venait de lui.

Ah. : J.-C. évoquait les odeurs...

M. J. : Oui, celle des crayons est formidable, les enduits, l'huile, le plâtre, tout ça fonctionne, je n'y fais pas toujours attention...

Ah. : Les odeurs de cuisine !

M. J. : Il y a aussi les allergies. Je me souviens en particulier d'une toile faite avec des laques glycérophtaliques qui, une fois sèche, dégageait encore une odeur si insupportable que j'ai dû la laisser un mois sur le palier ! Mais je crois que pour tout le monde, comme pour moi, le premier pot de peinture, c'est la rencontre de la couleur et de l'odeur... et comme chacun sait, celle jouissance-là incite à la méditation !

X. : Ressentez-vous comme important le fait qu'on ne sache pas où vous situer par rapport à l'art officiellement reconnu ?

M. J. : Je peux le ressentir comme l'effet d'une critique répressive du genre : « Schumann écrit des pièces brèves parce qu'il ne sait pas développer. » On peut refuser et savoir faire. Surtout avoir autre chose à faire. À l'époque des dessins sur Paris, je pouvais avoir l'impression du militantisme, y compris dans ma peinture, puisqu'il était possible de la relier à un discours idéologique, politique (Lettres de Walter Benjamin, l'antifascisme, John Heartfield). La circulation était fluide, aisée, alors que l'histoire présente est très solitaire.

F. G. : Je ferai remarquer qu'il y a beaucoup de monde ici.

M. J. : En effet, nous sommes nombreux et je crois que le plus important est de savoir par qui on est connu, par qui on a envie d'être reconnu. Lorsque vous montez sur une scène de théâtre, les projecteurs vous empêchent de voir le public. C'est très important pour moi de savoir qui voit mon travail. Reconnu, vu, regardé par qui ? C'est un choix. Nous sommes tous bien placés pour savoir la triviale qui préside à la construction de scénarios de la plupart des films, avec les doses de cul, de violence, de courses de voitures, etc. Ce qu'on appelle un produit. Cela me touche plus lorsque j'entends (depuis à peu près dix ans) qu'on applique ce terme à la peinture. Mais revenons aux termes précis de votre question. Aujourd'hui, existe-t-il une reconnaissance autre qu'officielle ? Et qui est reconnu ? <sup>(1)</sup> Le peintre ou la valeur marchande de ses tableaux ? Après-guerre, quand Bram Van Velde a fait un « bide », on l'a complètement laissé tomber. Longtemps. Quand j'ai reçu le prix de peinture de la municipalité communiste de Vitry qui accueille des centaines de candidatures, le jury était composé de peintres très renommés. Huit jours après j'apprends par la presse que le maire de Vitry conduisant lui-même un bulldozer avait détruit un foyer de travailleurs immigrés. J'ai donc refusé l'exposition prévue quelques semaines plus tard au Centre Culturel et la participation au jury l'année suivante. Ma réaction a eu pour conséquence immédiate mon exclusion de toute « reconnaissance officielle » avant longtemps. Par ailleurs, j'avais pris la peine d'envoyer trois cents photocopies de ma lettre à la presse et aux professionnels de la peinture. À part mes proches, j'ai reçu une lettre, une seule : de Daniel Buren qui m'assurait de son soutien. Bref, on peut toujours essayer de faire de l'art, on n'a pas vraiment le droit d'être un artiste. Je dis volontiers que nous sommes des « autistes-peintres ».

Je crois que le rêve secret de la plupart des conservateurs et fonctionnaires responsables « Producteurs » est de faire la culture sans les artistes.

Il faut tout de même préciser que mon travail passé et présent a été acquis par les collections publiques (musée national d'art moderne de la Ville de Paris, etc.). Mais on sait comment ça se passe et à quel point marchands et institutions partagent la même stratégie. Par exemple, une même exposition « fait » New York, Bâle, Paris, Tokyo, par le même circuit des grands marchands privés, avec l'appui des musées et de certains revues.

Il s'agit assurément de finances et l'élite qui choisit de promouvoir tel ou tel, c'est-à-dire de dicter une tendance puis une autre, conseillée par certains critiques d'art, contrôle le marché financier. Il est clair qu'ils ont le pouvoir d'imposer leurs choix ; comme ces politiciens qui prétendent que leurs solutions sont les seules issues au chaos, de la même manière ces décideurs assurent détenir la vérité. Il y a une certaine logique dans cette situation ; on comprend facilement que la culture traitée comme une industrie réponde aux mêmes exigences de garantie financière de la

part des investisseurs publics (États) et privés (entreprises, groupes financiers, spéculateurs, etc.). Pendant ce temps, si Pierre Guyotat ou de Staël meurent de faim, personne ne s'en soucie. Il ne s'agit pas de créer une société d'artistes assistés, l'État est bien assez présent comme ça, surtout depuis qu'on sait que la culture ça peut rapporter gros. Un exemple frappant est celui de Michaux dont les œuvres valaient, jusqu'à sa mort, un prix dérisoire, même si un Francis Bacon déclarait à David Sylvester : « Michaux est très supérieur à Pollock. » (Beaubourg vient d'acquérir un Pollock pour environ deux milliards de centimes.) Il faut bien comprendre que ce ne sont ni Pollock, ni Bacon, ni Giacometti, ni de Staël, ou plus près de nous James Brown ou Enzo Cucchi, qui vendent leurs œuvres plus ou moins x millions. Nous les peintres, on a les miettes. Ne parlons même pas de ce qui vient de se passer avec « Les Tournesols » de Van Gogh, on est en pleine pornographie. À part ces cas extrêmes, où sont les tableaux, où les voyons-nous ? L'apparente curiosité envers les manifestations artistiques en France est en contradiction avec le nombre ridiculement restreint d'amateurs-acheteurs. Notons que cet immobilisme — à part le « comment s'y reconnaître dans tout ça ? » est probablement l'effet d'une fragilité économique nouvelle en ce qui concerne les classes moyennes. En résumé, plus de pauvres et plus de très riches.

Comment se comporter au milieu de tout ça ? Peut-être avec l'humour dont fait preuve Jean-Luc Godard qui déclarait récemment : « ce n'est pas parce qu'on m'a acheté que je me suis vendu. » Pour en revenir à mon itinéraire, de 68 à 81, j'ai commencé à peindre au sein d'une bande de copains (famille symbolique) liés à la « Jeune Peinture » (figuration narrative) ; puis j'ai voulu m'en éloigner. Il fallait faire ce détour-là, je veux dire qu'être critique passait par cette mise en crise de mon travail.

F. G. : C'est quand même là ce qui te différencie de beaucoup d'autres. Lorsque tu fais cette sortie, durant trois ans... comme dans un « cycle du héros », tu ressors avec de nouvelles dimensions plastiques pour repartir de plus belle, alors que, pendant ce temps-là, d'autres ont peut-être fait du slalom pour rester sur la piste commune. Il me semble que tu as été jusqu'au terme d'une expérience d'abolition de la pratique picturale, de l'être-peintre et de son contexte social. Est-ce que les éléments ainsi épurés peuvent servir, à toi ou à d'autres, pour recomposer une nouvelle axiomatique, une nouvelle façon de peindre, décanter des différentes surdéterminations idéologiques, des systèmes d'appartenance sociale qu'occultaient les courants auxquels tu appartenais ? C'est ce qui me conduit — toujours avec l'idée d'une trajectoire singulière où l'on ne cherche pas à produire des définitions universalisantes des courants, des tendances, une théorie générale — à persister à te faire remarquer que, pour un héros solitaire, tu atterris dans un endroit où il y a tout de même beaucoup de monde ! Étant parti d'un endroit « surpeuplé », tu as parcouru une trajectoire intermédiaire qui me paraît fort importante. De même, dans

ton discours, l'un des éléments majeurs, c'est la connexion, le couple Jouissance-Douleur. Et aussi la culpabilité attenante, comme s'il y avait affrontement avec un interdit épouvantable. Cela me fait vraiment penser au cycle du héros avec toutes ses variantes, le séjour dans le ventre de la baleine, etc. Pourquoi est-ce aujourd'hui une telle épreuve que de te présenter ainsi, nu devant nous sur le thème : « Oh mon Dieu ! regardez d'où je reviens ! » comme si tu émergeais... des égouts... On pourrait bien te fusiller, on imagine un scénario kafkaïen : on sort tous un revolver, on te tire dessus... et on te réexpédie dans l'égout. Quel est l'enjeu ? D'abord au niveau le plus primaire. Les peintres modernes et leur peinture me semble plus extraordinaires. Je me demande ce qu'il y a là, ce qui se passe en vérité ! À Soho (New York), où je viens de passer dix jours, la peinture moderne est devenue comme une industrie nationale, se substituant peut-être à l'industrie automobile. En tout cas, elle est traitée très sérieusement, avec des budgets considérables, toute une infrastructure... Le résultat n'est pas toujours évident et, pourtant, ça marche !

Je procède par touches impressionnistes parce que je n'ai rien préparé, et que ton discours déclenche en moi une nuée de réflexions. Je crois, en effet, qu'on ne peut plus séparer la production plastique des composantes d'énonciations qui lui sont adjacentes. Énonciation est un terme un peu boiteux mais qui s'éclaire en précisant que ce qu'on voit sur la toile n'est un index visible, qui noue X composants de subjectivation et d'énonciation. À commencer par ceux qui agissent dans le peintre lui-même : ce qui lui importe, ce qui compte pour lui. Jean-Claude Polack t'a questionné non pas sur le nom du père mais sur la musique du père. Seulement, au-delà, il y a le réseau, les collègues, les amis, les critiques, les galeries, les consommateurs potentiels, etc. Pour moi, cela n'a aucun sens d'envisager une analyse des formes plastiques indépendamment de l'ensemble de ses composantes. Je reviens sur Soho parce que ce qui s'y passe se situe dans un rapport, non pas dialectique, mais complètement antagoniste avec ta pratique.

Quelqu'un me faisait remarquer récemment qu'il existait tendanciellement une fusion entre le design, la peinture moderne et les arts plastiques. Il s'agit là d'une promotion extraordinaire, parce que, d'un seul coup, l'art moderne acquiert une valeur économique de premier ordre, elle se trouve prise en compte dans les budgets de l'État, des grandes entreprises, des collectivités locales...

Je n'ai pas l'impression que les peintres acceptent volontiers de regarder cela en face. J'ai demandé au peintre japonais Hibino s'il se considérait comme un « designer » ou comme un peintre. Il m'a répondu : « Quand je suis à Tokyo, évidemment, je dis que je suis un peintre, sinon ce serait mal vu... » Mais ailleurs... Et assurément, il fait une sorte d'aménagement global des espaces. Il assume tout ça avec charme, élégance et tellement de gentillesse ! Pourquoi pas ? !

Dans un monde où l'ensemble des représentations se trouve de plus en plus sérialisé, il n'est pas négligeable qu'existe un phénomène de relative rareté des formes

plastiques, qui servent d'emblème à un groupe social, voire à une entreprise. Le phénomène n'est pourtant pas seulement de pure rareté, il désigne de surcroît un certain type de population, un niveau social, une classe, une subjectivité adjacente. Acheter un certain type d'œuvre picturale, c'est adhérer à un groupe comme on adhérerait à un groupe politique ou religieux. L'œuvre de peintre est là pour nouer un lien social à travers une relative singularisation de cet ensemble subjectif. En d'autres termes, c'est comme si l'effet de rareté véhiculé par l'œuvre plastique fonctionnait comme *titre en bourse*. Un nombre croissant de peintres prennent aujourd'hui des valeurs astronomiques (les Impressionnistes par exemple). Je ne sais s'ils sont titrés en Bourse, mais ils pourraient l'être puisque des groupes s'organisent désormais par actionnariat pour acheter un tableau. Donc il existe bien une « bourse » de la subjectivation ! Il y a une grande différence entre le fait de s'acheter une peinture pompier pour orner sa salle à manger, et d'être suffisamment sensible à l'air du temps, branché sur le marché pour savoir que c'est précisément tel type de production qui est au goût du jour et qui vous permettra de paraître « être dans le coup ». On retrouve d'ailleurs ce même genre de course à l'information élitiste à propos de l'ensemble des cours de la Bourse. La Bourse, c'est la course à l'information : il y a d'un côté ceux qui savent, et de l'autre les ploucs. La sélection des nouvelles élites met en jeu, comme toujours, des signes de reconnaissance très particuliers et la peinture moderne fait partie de ce processus. — Je crois donc qu'il est tout à fait nécessaire de situer l'évolution de cette fonction générale emblématique des formes de subjectivation dans son rapport avec l'art contemporain. — Mais la même remarque s'appliquerait à la pub, à la mode, au design, etc.

Ta démarche est donc bien antagoniste à cette évolution puisque la seule chose dont tu parais être certain c'est de n'être reconnu de personne. Sanf peut-être à titre de schizophrène, ce qui ajoute un charme, et constitue peut-être une spécialité potentielle... Va-t-on te décerner un diplôme de psychotique certifié ? C'est peu probable... En tout cas, à la différence de ceux qui ont joué le jeu de l'art moderne, tel que j'ai essayé de le définir à grands traits, soit tu t'es révélé être un incapable, soit tu n'as pas voulu marcher droit... Toujours est-il que tu ne fais pas partie du lot. C'est au moins ça d'acquis ! Alors, pourquoi continues-tu ? Sans trop faire violence à ta formulation, il me semble qu'on peut qualifier ta démarche de recherche sur des effets liés à une déterritorialisation plastique. Disons qu'il existe plusieurs niveaux de déterritorialisation, le plus général c'est celui de l'œuvre plastique elle-même. Le fait qu'elle implique un cadre, une représentation circonscrite constitue déjà un arrachage par rapport aux représentations ordinaires d'objets référents. Il faudrait déjà faire toute l'histoire de cet arrachage : celle du cadrage, de la perspective... Comment l'image a pu être saisie, reterritorisée, recodée. La déterritorialisation des formes plastiques que tu proposes me paraît caractérisée de deux façons : d'abord par le fait qu'elle pourrait être qualifiée de phylogénétique, puisque

tout ton petit « bazar » ne prend de sens que d'une toile par rapport à une autre toile, à travers un mouvement, comme dans une sorte de discours filmique. Un jour, tu t'es mis à faire ça avec un papier carbone. Très intéressant, ce papier carbone, peut-être le plus intéressant... Je ne sais d'ailleurs pas trop pourquoi... Peut-être parce que mon père travaillait dans une usine qui s'appelait le « Carbone » — et qui fabriquait justement du papier carbone. Mais puisque de ton côté il y a le père musicien... mais cela nous ramène encore à cette processualité qui fait que tu vas continuer d'une autre façon, à faire une musique hyper-déterritorialisée avec tes petits carrés. En changeant de support ou en recomposant sur le même support...

M. J. : Félix est d'un radicalisme torride : il voudrait que je fasse douze mille petits carrés identiques sur papier (rires)... un signe, c'est ce qui se répète !

F. G. : Je n'ai jamais dit ça ! (rires) Au contraire, ce qui me semble étonnant, c'est cette composition musicale que tu réussis à partir de ces éléments minimaux. La deuxième caractéristique de ta méthode de déterritorialisation plastique appartient plutôt à un niveau ontogénique, mais je la qualifierai de travail de fractalisation. Elle occasionne des déclenchements de subjectivation à partir de dimensions fractales, impliquant celles que tu as déjà épurées dans ton travail de préparation, certaines étant peut-être plus chargées de non-sens au départ, notamment les taches, les bavures et autres accidents, ce qui m'avait fait te dire : « c'est un peu trop clean. » Ce qui est très caractéristique, par exemple, dans le « truc » que j'ai chez moi, c'est que je peux le regarder indéfiniment. Je n'y vois jamais la même chose. Il y a donc déclenchement d'une subjectivation selon un effet de type « Rorschach », sans cesse des bifurcations sont possibles, mais, bien sûr, pas n'importe lesquelles. Voilà donc en résumé mon idée :

1. ART PROCESSUEL, phylogénétique. Ce qui compte, c'est l'ensemble du mouvement inscrit là, ce qui l'instaure par rapport à la peinture Soho — le Bad painting, la remontée de l'art conceptuel, du minimalisme... C'est curieux ce tournant à 180°. Qu'est-ce qui va en sortir ? Rien ! Ou bien s'agit-il d'une sorte de carrefour processuel ?

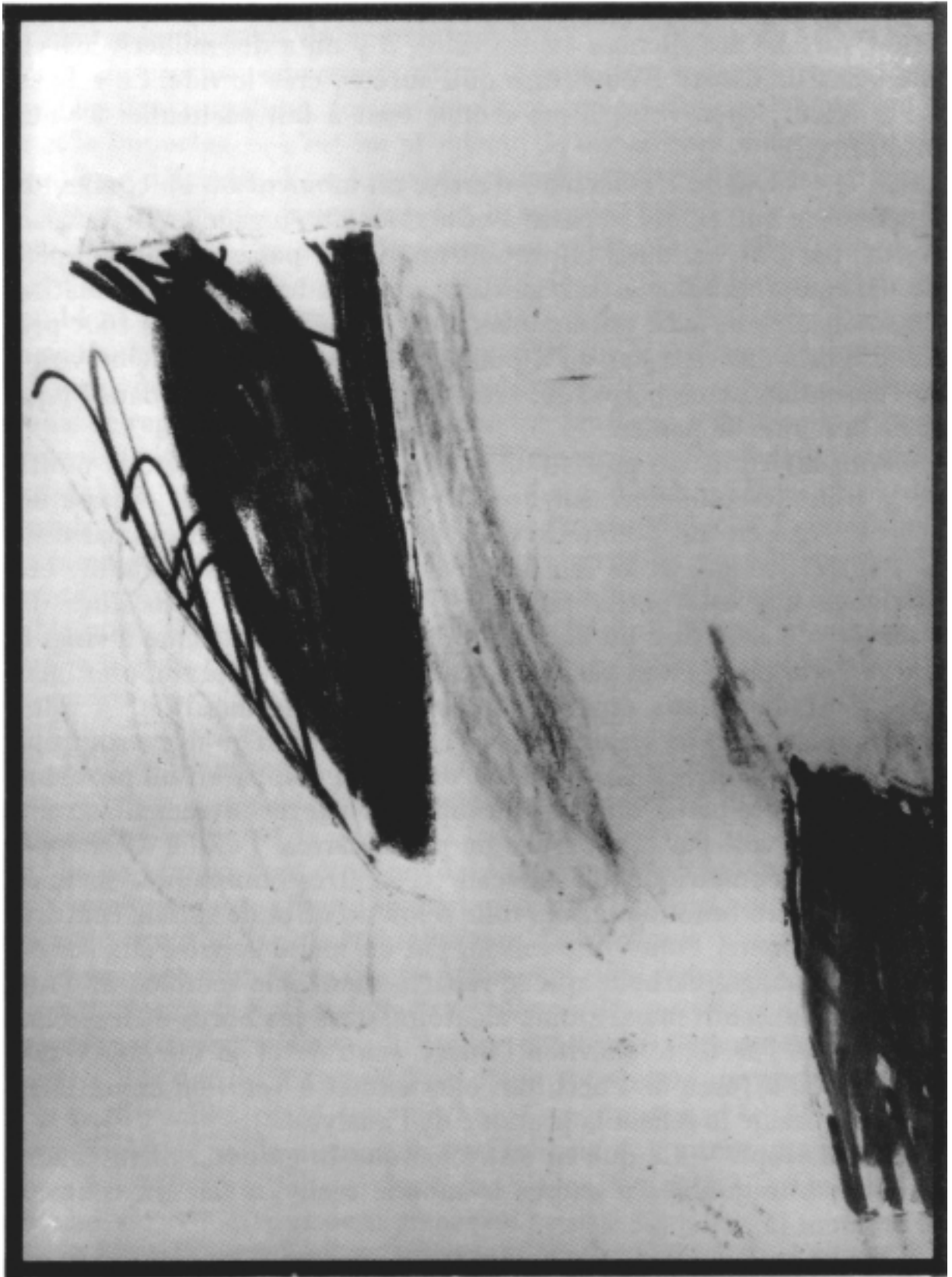
2. FRACTALISATION. Quelle est l'implication de la mise en œuvre de tels opérateurs existentiels ? Quelle est la continuité avec ton précédent travail sur les ciels bleus puis les découpes blanches ?... Les opérateurs avec lesquels les peintres sont amenés à travailler n'intéressent pas seulement les amateurs de peinture, mais concernent aussi, plus généralement, cette problématique de la signifiante. Comment la signifiante peut déjouer l'impasse, ou plutôt la chute dans le trou noir qui hante toujours l'abstraction ? Comment déjouer les retours, les reterritorisations sur la

nouvelle figuration ? Comment amorces-tu une processualité d'un certain type qui désigne elle-même une réappropriation possible, une reconstruction qui est, en l'occurrence, la reconstruction de toi-même et, par la même occasion, celle de la peinture ?... Avec les craintes et tremblements qui s'en suivent... Avec, à la clé, les « vais-je être reconnu ou rejeté à la poubelle ? » ! Avec tout le scénario hystérique habituel ! Voilà en gros ce que je voulais dire. Mais je ne voudrais pas totalement monopoliser le débat. Il est vrai qu'il y aurait encore à dire bien des choses sur le satori, etc.

M. J. : À propos de l'interruption de trois ans et du « cycle du héros », c'est une remarque qui me touche parce qu'en effet, aujourd'hui, j'ai l'impression d'avoir vécu une sorte d'ascèse, privation voulue et héroïque — antinomique du plaisir et de la jouissance. Je dois tout de même avouer — et ce n'est pas un détail — que je n'ai simplement pas pu faire autrement.

Une autre question m'intéresse beaucoup, c'est cette histoire de rareté, de non-saturation de l'espace, d'intervalles, de choses très musicales. Aussi de savoir *quand arrêter*, à quel moment on considère que le tableau est fini, fonctionne ; et passer à autre chose. Etre capable d'en faire peu. Comme disait Varèse, « il y a toujours trop de notes ». C'est une économie bizarre où je m'interroge sur le projet initial de la peinture, c'est-à-dire celui d'une trace minimum, comme un son, un bruit, ça ne doit pas être fabriqué, ni laborieux. J'ai beaucoup de mal à y arriver. Je pense à Twombly : échapper à ce point à la calligraphie académique et réussir cette manière qu'on pourrait qualifier d'« infantile ». Ce dessin par exemple, intitulé « Virgil », où il écrit simplement Virgil et trace quelques griffures de crayon, ça fonctionne très bien, pas de contrefaçon possible, ça se voit tout de suite. Je pense aussi à Dotremont. Il y a une grande différence entre la calligraphie d'idéogrammes au pinceau (l'origine de cette écriture renvoyant à la représentation du corps de l'homme et de la femme) et notre écriture glyptique. Sur ce point, les Orientaux sont très avancés. On ne bluffe pas avec la calligraphie. Le premier « pékin » qui passe voit si c'est authentique ou non. Ce problème de l'authenticité est incontournable, il est pour moi lié à la capacité d'invention et de la modernité. La modernité, ou « comment s'en débarrasser ? »

D. S. : Le terme d'authenticité ne me plaît pas trop. En revanche, je voulais vous dire le plaisir que j'ai à vivre avec l'un de vos tableaux à côté de moi quand je travaille. Plus je vis avec lui, plus je l'aime. Il y a des qualités de silence et d'espace toujours renouvelées. Pourtant des silences et des vides, il y en a des milliers, mais là intervient une sorte d'ouverture qui, autour, crée le vide. Ce vide est à l'intérieur, chez vous, il me semble tout à fait particulier à votre peinture <sup>(2)</sup>.



M. J., *Fouffes*, 1985, détail, Pastels, mine de plomb sur papier

M. J. : Quand on dessine, il arrive un moment où on commence à percevoir que ce qui se passe à côté, à droite, à gauche, devant, au-dessus, partout, est aussi important que là où passe le trait. On peut mieux comprendre cela en regardant une très belle photo de Matisse dans son atelier, avec un modèle (une femme). Il est assis tout près d'elle. On n'envisage pas qu'il puisse dessiner comme ça. Que voit-il de l'ensemble de ce corps ? Il le réinvente complètement, dans l'espace de la feuille de papier.

Pour arriver à ces petits tableaux par exemple, je jette la moitié de la toile, je commence sur des formats plus grands et je passe des heures à cadrer, au millimètre près, la tache de couleur qui passe sur la tranche, ce qui reste sur le devant, tel morceau d'enduit, etc. Précisons que ces petits tableaux sont faits pour constituer des « pièces » c'est-à-dire qu'ils fonctionnent par série de cinq à vingt et que je les ai pensés non pas collés les uns aux autres, juxtaposés, mais ponctuant de grands espaces. Éparpillement, atomisation. À noter aussi que souvent je « gauchis » les châssis, si bien qu'ils ne sont plus tout à fait des carrés. Au moment du cadrage apparaît un problème de centre, soit parce qu'il est occupé par un recouvrement ou une occultation, soit par la présence de petits carrés. J'essaie d'échapper au centre géométrique du tableau. C'est très compliqué. Je tente plutôt de faire fonctionner ma toile selon un effet de spirale centrifuge ou centripète. Pour cette raison, j'ai du mal à suivre Félix sur ces premières images carbone qui se répartissaient, me semble-t-il, d'une manière plus convenue, moins aléatoire, vers les bords et les coins. Longtemps j'ai tenté d'éviter l'image centrale et je me suis rendu compte, qu'à force de l'occultier, elle tendait à venir en creux. Mais bien sûr, cela je le relie à la pratique de l'analyse.

S. H. : Ce que tu jettes, ce que tu gardes... Si tu cadres, tu centres toujours. Tu cadres le monde réel. Tu fais un centre à ce moment-là.

M. J. : J'ai aussi ces habitudes de regard conventionnel, qui correspondent à mon idée de l'académisme, c'est-à-dire les limites que je lui ai fixées. Une idée de (la) conformité. Alors pas de perspectives, pas de lignes horizontales ni orthogonales, pas de sujet qui fixe et centre le regard à un endroit privilégié... La forme du châssis fait partie du processus de composition, et joue dans les rapports internes avec les lignes, matière, formes et couleurs. Le format lui-même a une grande importance, c'est un problème de dimensions mais surtout un problème d'échelle. Voir les expressionnistes abstraits américains.

D'autres choses jouent aussi : le sens de l'écriture, les automatismes du regard. J'ai vu récemment un spectacle de Min Tanaka et Karel Appel, « Peut-on danser un paysage ? ». L'homme et la femme semblent ne pas danser ensemble, pas de « pas de deux » traditionnel mais ils dansent le même espace, tracent sur le sol ensablé

des lignes — signes décentrés — avec leurs pieds ou tout leur corps nu. Et, sans qu'ils se rapprochent jamais, il passe quelque chose de simple et totalement poétique. Quelque chose doit me surprendre. Parallèlement à ces tableaux, j'ai commencé à en faire d'autres, beaucoup plus grands. Et je me suis rendu compte que j'avais tendance à couvrir une certaine zone de la toile. Est-ce que je garde ou pas ? Il apparaît la création d'un nouvel espace par une circulation de la main. Sans véritable contrôle pourtant, puisqu'il m'a fallu dix tableaux pour réaliser que je n'avais couvert qu'une certaine zone. Voilà ce qui m'intéresse et me tire en avant.

X : Tiré en avant, ce serait donc lisible a posteriori ?

M. J. : J'apprends à voir, c'est dur. Je m'aperçois que je ne vois pas, je laisse passer des trucs que je mets du temps à comprendre. J'ai fait cette dizaine de tableaux, je les ai mis de côté, je les regarde de temps en temps. Peut-être que dans trois mois je vais commencer à y voir quelque chose. Pour l'instant, presque rien sinon que j'ai mis des pigments plutôt dans certaines zones. Et, au fond, c'est simplement ça le sujet de mon travail. « Des éléments aussi réduits que possible » pour paraphraser Kafka. Je me rappelle un des souvenirs de rencontre que Genet raconte dans « L'atelier d'Alberto Giacometti ». A. G. montre des dessins à Genet, l'un d'eux représente un personnage de très petite taille, placé tout en bas d'une immense feuille blanche. Giacometti : « Je n'en suis pas tellement content mais c'est la première fois que j'ai osé faire ça. » Genet ajoute : « Qu'a-t-il dû vaincre, Giacometti, et de si menaçant ? »

S. H. : Je suis étonnée par la manière dont tu te situes toi-même. Ce n'est pas une peinture minimale, ce n'est pas « presque rien », il y a beaucoup d'attributs, de couleurs, de transparence, d'opacité, il y a du plein, du délié, du flou, du net, énormément de choses et surtout c'est beau. Pour moi, c'est un constat. La peinture minimale, elle, n'est pas belle. Elle ne donne pas assez à voir.

M. J. : Veux-tu dire qu'elle ne véhicule pas de la jouissance ? En fait, je suis d'accord avec toi, ce terme est probablement impropre. Il ne s'agit en effet ni du minimalisme auto-critique de Robert Ryman, Sol Le Witt, Richard Serra ou Carl André, ni de l'« Arte povera » de Mario Merz, et pourtant, je suis assurément nourri de minimalisme, d'abstraction et de bien d'autres avant-gardes historiques.

F. G. : Dubuffet a-t-il compté pour toi ?

M. J. : Oui, énormément ! Il fait partie de ceux qui ont jalonné mon cheminement et qui m'ont aidé à persévérer. On ne peint pas seul. D'autre part, comment penser

à Dubuffet sans évoquer un autre aspect de son œuvre, cette passion pour ce qu'on appelle l'« art brut ». Objet de fascination et de rejet. Paroles d'une sexualité latente. De corps qui parlent, dont la société récuse le caractère artistique dans la production de son Histoire imaginaire. « À caractère psychotique », ne sachant pas à quoi raccrocher ces « singuliers de l'art » qui pourtant repoussent certaines limites de la création ; un « corps d'avant garde », un « corps nu, délité », hors sens, et qu'on aurait du mal à rattraper. Artistes ventriloques...

Renée Citron : Ce n'est pas une question mais une réflexion. Je ressens les mêmes problèmes d'espace, de rythme, de centre sur le plan de la création théâtrale. Je crois qu'ils sont communs à tout artiste.

M. J. : Oui, on peut noter aussi que nombre de plasticiens tendent à l'exprimer à travers une certaine théâtralité. C'est peut-être là en effet qu'il faut arriver, un moment donné, à un certain effort de théorisation, pour continuer, construire autre chose de plus difficile, plus complexe et plus simple à la fois. Autrement on se cramponne peut-être à des esthétiques justement majoritaires. D'un désir à ré-énoncer à chaque fois.

F. G. : On pourrait introduire ici la distinction sur laquelle je reviens sans cesse, celle des cartographies concrètes et des cartographies spéculatives. Au niveau de la cartographie concrète, on voit bien que tu adhères complètement à l'acte de peindre (rapport entre la main et l'œil, etc.). Mais il existe un autre versant de cartographie spéculative où, sans cesse, tu reformules en arrière-fond ce qu'on peut faire avec l'abstraction, le minimalisme et tous les modes de formalisme. Sonia a raison de dire que c'est une peinture riche. À certains égards, on peut dire que c'est une peinture figurative puisqu'elle déclenche des figurations subjectives. Je voudrais revenir sur la réflexion de Danielle à propos de l'authenticité. Peut-être recoupe-t-elle l'interrogation de Sonia. C'est qu'il faut bien distinguer dans ce que tu dis : la rareté et la raréfaction. Il y a un phénomène de rareté qui pourrait être exactement le contraire de la raréfaction. Il faut une quantité minimum de choses pour obtenir un fait de rareté et les deux vecteurs me semblent aller en sens contraire. Or j'ai l'impression que tu cherches à atteindre un seuil entre ces deux vecteurs. Tu te dis : « Là, il y a trop de raréfaction, ça ne tient pas, ça n'a pas de consistance. » Puis, « si finalement je continue comme ça, je vais tout perdre et la rareté va s'inverser ». La singularisation va se tarir ainsi que les connexions transversales avec des traits de visages, d'écriture, etc. C'est ce que dit toujours Fromanger : « La toile vierge est complètement encombrée avant même qu'on ait placé quoi que ce soit dessus. Le vrai problème c'est de la nettoyer. » L'authenticité est à ce carrefour, c'est-à-dire au moment où tu signes ta toile. Seulement tu ne

la signes pas quand tu mets ton nom mais quand tu arrêtes le processus. Au nom de quoi signes-tu alors ? Au nom d'un risque inhérent à la singularisation. Tu penses qu'à ce stade-là, l'effet est obtenu : vibration des niveaux superposés, ambiguïté active... C'est censé faire effet pour le niveau de perception formelle attendant au geste, à l'instant où cela va s'arrêter, c'est censé faire effet pour l'ensemble structural que tu as remis en cause comme pour un jardin zen ; c'est censé faire effet dans ta représentation le lendemain, ou un mois après, ou dix ans, quand tu vas regarder la toile en te disant : « qu'est-ce que c'est que cette cochonnerie ? ! » Ça fait effet par rapport à toutes tes représentations historiques ; c'est censé faire effet pour les autres en général et non plus pour le groupe de référence... On dira « Oh ! oui Merri, on voit bien que c'est une *signature*, un index de subjectivation ». C'est dans ce sens que je dis que ça peut fonctionner en index fractal <sup>(3)</sup>, c'est-à-dire comme garantie processuelle. Parce que c'est une signature qui signe sur des registres très différents : ça signe sur ton compte en banque, sur les comptes en banque des autres, ça tire des traites sur l'avenir et sur le passé... Et quand ça passe, quand ça traverse, ça devient une signature transversaliste. C'est un moyen de transversaliser des niveaux subjectifs, des niveaux existentiels complètement hétérogènes. C'est une grosse responsabilité, parce que tu peux faire des faux, des faux en écriture plastique...

M. J. — Oui, enfin tu introduis me semble-t-il le problème de ce qu'on appelle communément le style. J'ai dit que lorsque je commençais à dessiner, je suis tombé sur Giacometti. J'étais vraiment bien tombé ; le goût trivial à l'époque allait plutôt à des Bernard Buffet plutôt qu'à Dubuffet — aujourd'hui, c'est peut-être J. Schnabel... Que perçoit-on de la peinture sinon le style ? Tu regardes Carpaccio, Le Tintoret ou Arcimboldo, tu perçois le style. Mais il s'en passe des choses entre le style d'écriture et le projet qui le sous-tend. Giacometti dit par exemple « Le style c'est pas intéressant, moi j'essaie de faire les visages comme je les vois ». Et on voit bien que c'est vrai, que ce n'est pas fabriqué, ce choix d'utiliser ce peu de matière pour représenter un homme, une femme, « une déesse ».

C'est une différence fondamentale. Il ne se serait pas donné la peine de travailler avec des modèles (Diego, sa femme, Genet, etc.), se heurtant chaque fois à des difficultés nouvelles, s'il ne s'était agi que de produire une image simulacre de l'image giacomettienne, par analogie, par copie. On pense aussi à la célèbre statuette fili-forme du musée étrusque de Volterra (Ombre du soir) et bien sûr à l'élongation des figures du Greco.

Parlant de la peinture d'avant le vingtième siècle, Giacometti : « Ce qu'ils peignaient, c'est ce qu'ils voyaient ; comment fichre voyaient-ils les choses comme ça ? »

« Les Égyptiens se foutaient du style, pour eux c'était la réalité. »

Il est vrai que j'aimerais arriver à des interventions plus singulières dans d'autres espaces... J'apprends. À partir de cette expérience, je me dis qu'il doit y avoir moyen de chercher au travers de « l'horreur du vide » quelque chose de plus fou. À quoi sert cette démarche, ces années de pratique, ces détours, les illustrations, les décors de théâtre, la B.D., les affiches militantes, la sérigraphie, sinon à essayer de lever des inhibitions. C'est essayer de rêver... Se dire : « Je peux faire des trucs où je ne me protège pas. »

Dans les années cinquante, lorsque j'entendais en concert une œuvre de mon père, assez moderne à l'époque, et en première partie Haendel ou Vivaldi, on me disait « t'as aimé ? » ; je répondais « Oh ! oui, c'était vachement bien ». Mais ce n'était pas évident du tout. Ce que je ressentais était plus proche d'un déchirement atroce. Arriver à : « Je ne me force pas même si je m'efforce à produire en cherchant avant tout à ne pas m'ennuyer... » ensuite, je crois avoir esquissé pour vous ce qui se passait, ce qui, je l'espère, ne génère pas trop d'ennui ! Ces trois ans d'interruption où je ne peignais plus m'ont fait découvrir l'ennui. C'est dramatique. Je ne pouvais même plus lire une œuvre singulière. Par exemple, j'essaie Proust et je n'y arrive pas. C'est là l'Ennui. Mais... comme Valéry et Mallarmé nous le suggèrent : « Tous les arts naissent de l'ennui. » Pourtant je me souviens d'une œuvre que j'arrivais à écouter, « La nuit transfigurée » de Schoenberg, qui date de la fin de cette période romantique d'avant l'invention du dodécaphonisme et où l'on sent très fortement les accents malhériens. Schoenberg et l'œuvre qui stigmatise (c'est la dernière) la rupture radicale de son esthétique.

J.-C. P. : Tu parlais de Giacometti et tu as l'air de mettre beaucoup l'accent sur cette sensation de vide ; le peintre qui ne travaille pas par prélèvement mais par rajout a effectivement un rapport différent au vide. On peut dire qu'il part d'un vide relatif et que son premier geste immédiatement agresse le vide ; au contraire, le sculpteur part d'un plein et sollicite progressivement le vide. Je me demande dans quelle mesure ce double mouvement n'est pas contenu dans ta manière de peindre, c'est-à-dire que tu peins et sculptes en même temps.

Tu parlais aussi des palimpsestes, de ces espèces de couches successives dont la richesse est toujours révélée par un vide qui s'est superposé d'une certaine manière. Justement il y a un blanc. On se demande pourquoi. On cherche, on découvre que ce blanc, ce vide, ce trou est en fait soutenu ou fondé sur quelque chose, des objets, des signes, des couleurs, des formes. C'est une sensation qu'on a aussi dans ta peinture : une impression de sédimentation, de couches et de temporalité incluses dans l'acte de peindre, pas seulement en raison d'une façon de découper l'espace, processuelle, mais aussi du fait des transparences, des changements d'épaisseur. Même si tu as peint le tableau en quelques instants ou quelques heures, on ressent l'exis-

tence de plusieurs moments différenciés, de véritables ères personnelles incluses dans une seule de ces représentations.

En regardant tes peintures, j'ai aussi une impression d'empreinte de cachet. Il y a des figures qui sont tout de même un peu plus problématiques, qui recèlent justement une certaine valeur d'authentification, non d'authenticité. Ce sont des trucs à toi : des carrés, certains types de traits, certains arrangements de couleurs, etc., qui sont tout à fait à toi, qui ne sont pas simplement pris dans un trésor de signes possibles et mis là au hasard mais qui fonctionnent comme des poinçons... Justement, j'ai pensé tout à l'heure à un passeport vide qu'on aurait essayé d'utiliser... Tous ces cachets, un peu partout, parfois avec un certain effet esthétique d'ailleurs non négligeable, qui donnent au passeport ce contenu d'évocation d'univers extraordinaires, non par ce qui est écrit mais simplement par les couleurs, les dessins qui apparaissent dans les coups de tampons.

Par ailleurs, tu parlais de jouissance, de douleur et du fait que tu voudrais être plus fou. Je pense qu'il faut prendre ça au pied de la lettre. Être plus fou signifierait aller très loin du côté de ce vide et voir dans cette raréfaction ce qui apparaît, non comme éléments minimaux mais comme impulsion, assertion ou intensité spécifiques ou archaïques, quoique je me méfie beaucoup de cette notion-là, disons de ta propre archéologie. Et quand on fait ça, on le fait parfois innocemment, on fait des gri-bouillis, des graffitis pendant qu'on parle, on ne s'en rend pas compte. Parfois on le fait systématiquement dans une recherche, non du temps perdu mais d'un temps lointain et vide, comme toi. En même temps j'ai l'impression qu'il existe une tendance continue à se donner des garde-fous, dans ton cas, ces carrés qui s'arrêtent sur le bord mais dont on voit bien qu'ils impliquent justement une couche, une suite et qu'il ne faudrait pas croire qu'ils soient isolables. À la fois donc une recherche énorme de vide et une allusion perpétuelle à la fluidité, à l'impossibilité de faire vraiment du discontinu. Comme dans la bonne musique. Quand ça commence, on sait qu'il y en avait déjà avant, quand ça se termine, qu'il y en a encore après.

Dernier point, s'il y a du vide dans chacun des tableaux, il y a en même temps multiplication de tableaux. Autrement dit il existe une sorte de bagarre avec le vide qui consiste à s'y attaquer d'autant mieux qu'on peut le démultiplier. À introduire quand même une quantification possible, une énumération. Cela m'intéresse beaucoup sur un plan « clinique ».

M. J. : Encore une histoire de « vrai-faux passeport » ! En effet, sur l'itération d'objets je te réponds la même chose que plus haut : un signe c'est ce qui se répète. Lorsque tu dis archaïque comme archéologie, c'est proche de ce projet à la fois de reconnaissance et d'indépendance vis à vis de la composition musicale : les structures d'écriture, les thèmes, l'orchestration, toutes ces tessitures et variétés d'ins-

truments, percussions, souffles qui occupent l'espace ainsi que la représentation codée de la partition : portées, clefs, notes, symboles, etc. Enfin, à propos du vide, je vous ai parlé du désert du Sahara et de cette Méditerranée au carrefour de trois continents. Ce sont des espaces de rêve : le désert où j'ai voyagé, la banquise dont je contemple des photos... autre façon de voyager !

Ah. : Cette angoisse, ça fait comme une espèce d'oasis parce que la Méditerranée et le Sahara ça prend en tenaille le thème.

M. J. : La peinture est impossible... au même titre que l'on parle de la représentation impossible du sexe féminin. Thomas Bernhard qui ne veut écrire que sur ce qui ne peut se dire, dit de la musique : « d'elle on ne peut parler ; et pourtant on ne peut parler que d'elle. »

Pour conclure cette rencontre, je tiens à vous dire que votre discours sur mes tableaux, au fur et à mesure, transforme leur fin. D'être vus, ils s'en trouvent modifiés, pour moi, mais je crois pour vous aussi.

M. J. Juin 1987 (Séminaire du 24 II 87)



1. Cette reconnaissance-là est-elle souhaitable ? Je me fous d'être à la mode. Il s'agirait naturellement de reconnaître des productions singulières dans des mouvements ou isolées.

Ne pas être reconnu, cela signifie être inclassable dans la conception de l'Histoire présente et par là même rejeté comme « production à caractère psychotique », puisqu'il faut quand même classer. Sorte de « classé X ». Jean-Charles Blais est partout en ce moment mais je crois que c'est un bon peintre comment vit-il cette situation ?). Jean-Pierre Pincemin issu de Support-Surface, une des avant-gardes des années 70 et dont le travail aujourd'hui dans une orientation très différente, est toujours excellent. Je pense aussi aux très grandes qualités d'un Olivier Debré, d'un Martin Barré et d'un Georges Noël.

2. Cette peinture sur papier dont parle D. S. fait partie d'une série de 1985 intitulée « Fouffes » (voir repro.).

3. Fractal : idée d'une prolifération microscopique.

Nos remerciements à Marie-Rose Lefevre pour sa collaboration.