

JACQUES MARTINEZ



BERNARD-HENRI LEVY

CATHERINE MILLET

DANIEL TEMPLON EDITION

JACQUES MARTINEZ

BERNARD-HENRI LEVY

CATHERINE MILLET

BERNARD-HENRI LEVY

PREFACE

C'est un geste. Une courbe. Un large mouvement de bras. Un commencement de cercle, peut-être, mais qui aurait, à mi-course, mystérieusement rebroussé chemin. Et un second mouvement, contemporain, qui aurait identiquement reflué même s'il allait, lui, dans la direction inverse. Celui-ci s'inscrit dans un carré. Celui-là dans un rectangle. Ce rectangle, à son tour, dans le nombre de ce carré. Et il y a les cinq bandes de bois, enfin, qui traversent l'ensemble. Arrêtent le double tracé. Retiennent l'élan des doigts. Sèment le bloc de la toile de leurs arêtes grise, rose, bleue, verte, jaune. Et donnent sa ponctuation, alors, à l'épaisse couche de gris, rare et compacte à la fois, qui nappe toute la surface. Contre toute évidence, ça s'appelle *Corinda Birthday Place*. Et c'est déjà, au tout premier regard, un assez extraordinaire travail d'interruption.

Voyez maintenant ce disque. Ce quadrilatère. Cet autre disque, donc, à l'intérieur de cet autre quadrilatère. Et le parcours du bras, de nouveau, qui les a tous les deux engendrés. Que l'on devine là, tout proche, frémissant encore dans les craquelures du vernis. Et dont toute la composition, pourtant, semble littéralement tramée pour arrêter l'impérieux élan. Même logique donc. Même principe. Même bandes de bois, notamment, qui strient verticalement le cadre. Mais tout cela poussé, désormais, à l'extrême de son effet... *Cercle et Carré* — c'est le titre, parfaitement homonyme lui aussi, de cette deuxième œuvre — fait mieux qu'int interrompre puisqu'il espace la toile. Qu'il raréfie ses objets. Qu'il distend ses intervalles. Et qu'entre les bandes de couleurs bleue, rouge et jaune cette fois, il laisse saillir d'aveuglantes nappes de blanc. Le blanc de l'enduit ? Celui du mince émail qui le recouvre ? Celui de la toile de lin qui affleure aux interstices ? Ou « le monde blanc de l'absence d'objets » dont parle un prestigieux parrain ? Comme tous les vrais artistes, Martinez fait proprement du blanc avec de la couleur; du vide avec du plein; du néant avec de l'être; et du silence avec l'immense et bavarde profusion de ses signes.

Car que disent ses toiles ? Justement, elles ne disent rien. Elles ne signifient rien. Elles portent, au clos d'elles-mêmes, la loi de leur propre lettre. Et si elles me font, personnellement, autant d'« effet », c'est qu'elles sont une exemplaire performance de ce que peut quand, elle s'exerce, la singularité d'un alphabet. Goût des formes pures... Calcul des nombres premiers de l'étendue... Désintégration méthodique de toutes ses unités reçues... Exploration des mille et une manières qu'a le cercle d'être cercle ou le rectangle d'être rectangle... Et ivresse raisonnée devant l'effrayant abîme de ce que, sans parodie, j'appellerais les espaces finis... Tout est là, manifestement, de ce qui a fait connaître, il y a dix ans, l'un des peintres les plus exigeants de cette génération. Rien ne s'est perdu de cette quête d'une géométrie subjective à laquelle il pourrait bien, avec le temps, finir par associer son nom. Et tout s'y est imperceptiblement déplacé, pourtant, avec l'irruption, dans cet univers réglé, d'une gestualité plus libre, plus spontanée, où me paraît tenir une bonne part de la nouveauté de l'exposition d'aujourd'hui. Martinez, comme Twombly selon Barthes, dit le geste. Le plaisir du geste. Ce que vaut, veut, peut le pur lancer d'un geste. Mais aussi, et dans le même mouvement, ce qui l'inhibe, l'empêche ou le force à se réserver. Le reste du geste ? La peinture probablement...

Je viens de citer Twombly. J'aurais pu citer Mondrian. Malevitch. Les riches heures du Bauhaus. La grande aventure moderniste des années trente. Ou le détail d'un rempart de Jérusalem peint par Carpaccio et que j'ai cru voir surgir tout à coup, sans crier gare, dans l'ombre des ocres de la toile intitulée *Les Courtisanes*... Ces références sont disparates ? Elles le sont comme la mémoire. Comme la libre association. Comme la libre circulation des images dans l'imaginaire d'un créateur. Comme tout cet art moderne, dont De Kooning disait un jour qu'il serait « éclectique » ou ne serait pas. Ou comme cette immanquable qualité qu'ont tous les grands artistes, modernes ou non, d'être de tous les lieux, de tous les temps, de toutes les époques à la fois. J'ajoute qu'un peintre dont on a le sentiment qu'il brûle ainsi ses citations; qu'il est à soi seul, souverainement, toute une histoire; qu'il est chez lui parmi les peintres, ceux du passé comme du présent, davantage que parmi les choses; qu'il vit ses propres toiles dans la proximité des toiles qui les ont précédées plus que dans celles du visage, du comptoir ou des muets objets qu'elles sont censées représenter — j'ajoute que ce peintre, donc, est toujours, qu'on le veuille ou non, et qu'il en ait lui-même ou pas conscience, ce qu'il convient, au sens strict, de baptiser *un peintre abstrait*.

Quel singulier paradoxe que de devoir encore, soixante-douze ans après la fameuse aquarelle de Kandinsky, plaider pour l'art abstrait ! Et pourtant c'est ainsi. C'est de nouveau ainsi. Ça n'a jamais cessé, peut-être, d'être sempiternellement ainsi. Et ce ne sont ni *Les Réalistes* de Beaubourg, ni *La Documenta* de Kassel, ni la dernière *Biennale* de Venise, ni surtout la récente exposition de Berlin, intitulée *L'Esprit du temps* qui me feront changer d'avis... Martinez, lui, et en ce sens au moins, ne participe certainement pas dudit « esprit du temps ». Et on le devine à cent lieues de cette tentation néofigurative où sont en train, depuis quelques années, de régresser les avant-gardes. Verrons-nous revenir ces temps de grand malheur où la barbarie en marche brisait l'aventure moderniste ? Fermait l'école du Bauhaus ? Broyait le grand Malevitch ? Et où les peintres eux-mêmes, stupides et hébétés, baissaient doucement la garde, courbaient déjà l'échine, quand ils n'allaient pas au-devant des programmes communs où l'on requérait leur assistance ? Lui, en tout cas, dit non. D'avance non. Définitivement non. Et ce non-là sonne comme un acte, sinon de résistance, du moins déjà d'intransigeance. Qu'on ne compte pas sur l'auteur de *Corinda Birthday Place* et de *Stambul Sweet Sorrow* pour prendre la moindre part au psychodrame réaliste, socialiste, nationaliste que l'époque, sous nos yeux, propose au jeu de ses artistes...

Entendons-nous. Je ne dis pas qu'il faille opposer absolument peinture abstraite et figurative. Et Martinez lui-même dit quelque part, je crois, qu'il préférera toujours une belle figuration à une abstraction manquée. Mais je suis profondément convaincu, en même temps, que le grand art commence inévitablement avec la volonté de démystifier, de désacraliser, de désenchanter les prestiges de ce monde. Qu'il suppose toujours, à sa source, un désir acharné de rompre le compromis historique, chaque fois pourtant renoué, entre le créateur et la supposée Nature. Et que, jusque dans les plus somptueuses débauches matérielles dont il nous offre parfois le spectacle, il y a une haine sourde, sans mots ni merci, contre l'insistance de cette matière qui persiste à le séparer de la forme enfin advenue... Eh bien Jacques Martinez me semble être très précisément dans ce cas. Il m'apparaît comme l'exemple même du peintre dénaturé. J'aime cet

acharnement que l'on pressent, sous ses larges coups de spatule, à déserrer les « forêts de symboles » où tant d'autres se sont perdus. J'aime que ses couleurs elles-mêmes, une fois étalées sur la toile, paraissent sorties de son rêve et étrangères, derechef, à je ne sais quelle palette de teintes naturelles. Et j'aurais presque envie, s'il me fallait rassembler d'un mot les cent fleurs dont il nous fait présentement don, d'évoquer « l'absente de tout bouquet » chantée par Mallarmé. Face à ses compositions les plus belles, les plus riches, les plus luxuriantes, les plus magnifiquement colorées ou les plus majestueusement architecturées, on aimerait pouvoir s'écrier : « On croirait une Idée. »

Autant dire que je déconseille cette exposition à tous les nostalgiques de l'autre monde. Je veux dire de celui-ci. De ses substances. De ses essences. De ses identités grasses et ruisselantes. Et de ses organismes pleins, bouchés et tout gorgés de sombres humeurs. Arrière les apôtres du retour au concret, à la jouissance des choses mêmes ! Au diable les névrosés de la matrice, qu'obsède la haine du signe, de la forme, de la médiation, de l'abstraction en général ! Ailleurs les croyants impénitents en un inconscient collectif dont nous serions tous, uniment, unanimement, organiquement les fils ! Et tant pis pour les nostalgiques de la communauté bonne, rassemblée sur elle-même, rendue à sa transparence, parce que solidairement entée dans l'assurance de sa terre, de sa race, de sa nation ou de ses corps ! Cette peinture, de fait, n'est pas pour eux. Elle ne sera jamais pour eux. Ils ne pourront que la haïr et, un jour peut-être, la brûler. Car je crois que l'on n'y entend rien si l'on n'a, une fois au moins, éprouvé le désir de n'être de nulle part. Produit d'aucune souche. Enfant de nulle racine. A distance infinie du monde et de ses plus obscènes adhérences. Et reconduit à cet univers de pures formes où s'allègent, brusquement, toutes les pressions communautaires. Pourquoi ne pas dire que, pour ma part, en face de cette dizaine de toiles enfin débarrassées de ce qu'on a appelé l'interminable poisse du sens, j'ai commencé de *respirer* ?

Oui, je sais... Je sais toute la prudence requise quand on profère des affirmations de cette espèce. Je connais un peu l'histoire, pitoyable comme chacun sait, des rapports entre les artistes et les écrivains qui, avant moi, ont tenté de retrouver pour leur compte la « vérité en peinture ». Je connais les réticences de Martinez lui-même, dans les très rares textes qu'il a voulu jusqu'ici rendre publics, à l'égard de « cet esprit littéraire » dont Cézanne disait déjà qu'« il fait si souvent le peintre s'écarter de sa vraie voie »... Mais comment faire autrement ? Comment résister au plaisir de s'y risquer ? Comment ne pas saluer, aujourd'hui, l'un des rares artistes que je sente réellement engagé dans le pari de modernité, auquel, de mon côté, je tâche de m'obliger ? Et comment ne pas reconnaître, surtout, l'un des derniers — ou peut-être des premiers — tenants de cette beauté « libre », « errante », « non adhérente », et donc littéralement « sublime », dont parle le philosophe et dont les peintres de ce temps semblent parfois sur le point de laisser s'égarer la voix ? A ceux qui s'étonneraient du style, du ton, de la radicalité même de cette prise de parti, je réponds par avance que ce n'est pas tous les jours que l'on croise le chemin d'un homme dont on se devine, en tous les sens, *contemporain*.

BERNARD-HENRI LÉVY

CATHERINE MILLET

ENTRETIEN

CATHERINE MILLET – *Je vais commencer par vous faire une critique à propos des toiles que j'ai vues il y a un an. J'avais l'impression, avec ces pièces qui étaient très étalées dans l'espace, qui suivaient souvent une ligne horizontale brisée, que vous dépliez le tableau de cette manière-là, peut-être pour éviter de traiter justement à l'intérieur du tableau les problèmes d'espace. Je trouve plus intéressant aujourd'hui le fait que l'œuvre se présente de manière plus ramassée, dans le cadre de ce qui est appelé conventionnellement un tableau. Alors, je voudrais savoir si vous êtes conscient de cela, si effectivement la manière dont vous résolvez les problèmes d'espace est différente.*

JACQUES MARTINEZ – Je comprends votre question et votre critique. Mais il me semble que les problèmes que j'ai essayé de résoudre l'an dernier sont à peu près les mêmes que ceux que je résous aujourd'hui à travers des toiles qui vous semblent plus satisfaisantes. Les questions que je me posais restent toujours les mêmes : faire de la peinture, aujourd'hui, c'est s'inscrire dans une histoire qui commence à Lascaux, se définit d'une manière nouvelle au Quattrocento, se retrouve bouleversée, renouvelée, dans les cinquante premières années de ce siècle. C'est plus précisément, alors que nous avons assisté à une sorte d'épuisement de cette modernité, et que nous voyons depuis quelques années un retour à la figuration dans des formes et dans un contexte plus général qui, personnellement, ne me conviennent aucunement, arriver à se situer par rapport à ce présent et à ce passé. La figuration doit-elle être considérée comme la fatalité de la peinture ou alors, ne peut-on pas admettre qu'il y a eu une confusion entre la figure et la forme ? Ainsi, si on regarde ce tableau de Sassetta qui se trouve au Louvre, et qui s'appelle *Le Bienheureux Ranieri délivrant les pauvres à la prison de Florence*, que voit-on ? On peut voir une histoire, deux ou trois personnages peints de manière assez malhabile qui sortent d'une espèce de trou dans un mur. On peut voir aussi quatre rectangles gris de valeurs différentes qui jouent ensemble comme un espace cubiste. Pour moi, il est évident que l'histoire de Ranieri n'a aucun intérêt. Ce qui fait que je considère ce tableau comme une des dix toiles que je préfère, c'est que, précisément, j'y vois moins des figures que de la peinture.

Naturellement, c'est vrai qu'un tableau ne peut pas se résumer à un seul regard, à une seule définition théorique. Mais c'est vrai aussi qu'il est important que la peinture soit passée aussi par ces toiles-là. Personnellement, c'est vrai que très vite j'ai vécu ces grands tableaux gris de l'art minimal américain comme une limite importante mais qu'en même temps il fallait dépasser. Dès mon exposition de 1974 – et vous vous souvenez de ce qu'était la mode générale à cette époque-là – j'ai eu à cœur d'utiliser des rouges, des jaunes, des couleurs assez violentes, en même temps que de dépasser les aplats assez réguliers de ce type de peinture, par la présence de gestes sur la toile assez évidents et par une cassure dans ce carré, que je présentais alors sous forme de division du carré lui-même.

Bien évidemment le problème restait entier. Il y avait d'un côté cette peinture minimale et de l'autre ce retour à la figuration qui, pour moi, renvoie plus à l'histoire du monde qu'à l'histoire de la peinture, aux malheurs du monde qu'aux malheurs de la peinture. La peinture n'est pas si malheureuse que ça !

Je me suis trouvé, un soir de juin 1981, dans un hôtel au bord du Rhin. J'avais vu dans la journée cette exposition qui s'appelait *West Kunst*. C'était un bilan relativement honnête de la peinture depuis 1945 à ceci près que, d'une part, toute sensibilité dont je me sens proche – Tapies, Motherwell, Agnès Martin, ou même Twombly – était soit mal représentée – des toiles de qualité moyenne – soit, présentées d'une certaine manière dans le « code » de l'accrochage qui la minorisait et que, d'autre part, se retrouvaient, accrochée présentée et en quelque sorte hiéran-

chisée, toute une partie de la peinture de ce siècle – je pense aux toiles de Max Beckman – qui, bien que faisant partie de l'histoire de ce temps, me semblent les moments régressifs et, pour-quoi pas, dangereux de cette aventure. Enfin, et comme vous le savez, dans une partie de cette exposition qui s'appelait *Heute*, il était possible de voir pour la première fois rassemblée toute cette peinture nouvelle en terme de marché, mais plutôt vieille en terme de peinture et qui va du *Pattern Painting* aux enfants de Botero et de Chagall. J'ai toujours préféré Malevitch à Chagall. Ce soir-là, donc, j'ai marché assez longuement dans la nuit, écrasé par tout ce que je venais de voir, avec dans la tête des choses sublimes, d'autres que je n'aimais pas du tout, et puis moi, au milieu, avec mes problèmes de peintre.

On vit dans un temps, et il est hystérique de vouloir y échapper. Il est évident que le XXème siècle a autant bouleversé le monde que le XVème siècle. Les rapports économiques, sociaux, se trouvaient à peu près aussi transformés qu'aujourd'hui. Ils découvraient l'Amérique ; on va dans la lune. Les gens parlent de crise et n'en voient que le côté négatif. Moi, je n'ai rien contre le changement, je n'ai aucune nostalgie. Quand les choses bougent, il y a inévitablement des cassures, des ruptures. Mais en même temps, à travers ces fractures, aussi bien du corps social que de l'intelligence des hommes, des idées apparaissent, des conceptions différentes se proposent. Et, ce dont on ne se rend pas compte, dans un temps très court. En peinture, ce qu'on appelle le Quattrocento, a duré trente ans... Ainsi, la grande fracture du XXème siècle, j'ai le sentiment qu'elle a commencé en 1905 et qu'elle s'est terminée avec les *Papiers découpés* de Matisse en 1954. Alors, je me trouve devant la situation suivante : je considère le *Carré blanc* de Malevitch, *Les Violons* de Picasso, *L'Arbre* de Mondrian, les *Collages* de Schwitters, les *Dripping* de Pollock, les aplats collés de Matisse, comme autant d'espaces, de techniques, de manières de passer la couleur, de langages nouveaux qui m'appartiennent et avec lesquels je peux jouer. De la même manière d'ailleurs que m'appartiennent aussi l'ocre jaune des Courtisanes de Carpaccio, les roses pâles d'une predelle de la Renaissance, et la géométrie de la Chapelle Brancacci. Et je peux ainsi travailler dégagé, entre autres, de ces fausses exigences de « nouveau » qui m'ont toujours apparu comme dépendant beaucoup plus des lois d'un marché que de la peinture elle-même...

A propos de cette idée de « nouveauté » et de ce retour à la figuration, remarquons quand même que dans les années trente, on a assisté, déjà, au même phénomène. A une explosion de la peinture abstraite, systématisée, mal réfléchie – 416 exposants, tous abstraits, à une exposition à Paris en 1935 – a succédé, en même temps que se précisaient les malheurs du monde, un retour à une figuration, elle aussi expressionniste, elle aussi « bad painting ». Par exemple, qu'on compare la toile abstraite d'Helion à la Fondation Guggenheim à Venise avec les « citrouilles » et autres fruits et légumes qui ont continué l'œuvre de ce peintre.

C.M. – *En face de vos précédents travaux, comme d'ailleurs en face des travaux d'autres peintres de votre génération qui travaillent aussi dans l'abstraction, j'ai eu l'impression que, si l'on considère le minimalisme et les monochromes comme une conséquence limite du constructivisme, vous vouliez sortir de cette abstraction limite par des propositions formelles un peu plus complexes, mais qui produisaient, en fait, un mouvement un petit peu régressif. Ces tableaux avaient un côté un peu années trente, post-cubiste.*

Votre travail d'aujourd'hui est très différent. Toutefois une de vos toiles s'appelle « Cercle et Carré ». Est-ce une référence explicite au mouvement de Michel Seuphor ?

J.M. – Votre question, je ne la comprends pas complètement. Mais elle me semble pourtant très importante. Tout à l'heure je disais que je n'avais pas de nostalgie. C'est vrai bien sûr en ce sens

que je me sens complètement étranger et même hostile à tous ces phénomènes rétros qui vont de la poutre apparente au retour du bouquet de fleurs, en passant par la fermette et les meubles de province. Mais c'est faux, en partie, parce que si je devais avoir une nostalgie, ce serait celle de ces temps où les hommes ont cru que dans un monde juste ils vivraient leurs rêves sociaux et de nouveaux espaces intérieurs comme extérieurs tournés vers l'avenir. Et qu'avec ce monde irait une peinture, disons, plus près des conquêtes intellectuelles des hommes de ce temps que de réflexes frileux que je comprends sans les admettre. Plus clairement, si j'ai un regret, c'est bien de ne pas avoir pu traîner dans les couloirs du Bauhaus entre 1923 et 1933. Je sais comme vous que pas mal de ces rêves ont fini au Goulag, mais pas plus que les crimes de Castro ne me font voter pour Pinochet, je ne me sentirais gêné d'une quelconque référence dans certaines de mes toiles, à cette époque. A ce propos, dans les choses qui m'ont irrité ces dernières années, c'est ce discours qui faisait des H.L.M. des années soixante les héritiers du Corbusier. Il suffit d'aller faire un tour rue du Docteur-Blanche à Paris ou à Pessac près de Bordeaux, pour se rendre compte que cette architecture, si elle s'est appelée rationnelle et si on a voulu l'enfermer dans ce qualificatif, est avant tout faite d'élégance, de gratuité – voir la folie des espaces perdus dans les maisons du Corbusier. Vous comprendrez dans ces conditions que les colonnades néo-rétro et les décalcomanies faussement culturelles, quand ça ne me fait pas sourire, ça m'énerve. A propos de cette toile qui s'appelle « Cercle et carré », quand j'ai tracé le cercle, j'avais pensé l'appeler « Newton » en hommage à un dessin de Ledoux, de 1880 et quelques... Vous comprendrez ainsi que si je ne vois que des carrés dans Sasseta, plutôt que les Chaumières de Marie-Thérèse, ne m'intéressent que les cercles parfaits de ces architectes de la fin du XVIII^{ème} siècle.

C.M. – *Vous venez de parler de l'architecture. Est-ce que par exemple, je me trompe, si je dis qu'une part de l'impact de vos peintures actuelles vient du fait qu'elles mettent en place un espace architectural ?*

J.M. – Vous ne vous trompez absolument pas. Dans un instant, je me permettrai de faire une remarque à propos de ce rapport que vous signalez mais je veux, avant cela, préciser, comme votre question m'y invite, la chose suivante : pour moi, il est évident que chaque fois que la peinture a été grande, elle a su être près de l'architecture. A la Renaissance, les peintres savaient être architectes et dans ces années trente dont nous parlions, beaucoup de ces peintres ont été architectes ou ont eu ce souci à travers des meubles, qui sont dessinés, ou des choses un peu folles comme par exemple le Merzbau de Schwitters dans l'intérieur de sa maison à Hanovre et auquel il a travaillé de 1918 à 1938. Bien plus, on assiste en Europe, depuis le début de ce siècle, parallèlement à la modernité, à une peinture qui, du futurisme italien au surréalisme, jusqu'à et y compris certaines peintures plus proches de nous, qui se sont vécues dans un rapport très dépendant de la chose littéraire. Tout cela donne les stupides tableaux de Magritte ou des choses plus sophistiquées qui n'échappent pas complètement à cette influence, et que, pour ma part, je trouve réductrices. Naturellement, j'ai pour l'écriture un respect qui n'est pas feint. Par exemple, en ce moment, je relis Yves Bonnefoy. Mais ce que je veux dire, c'est que pour l'écriture comme pour la peinture, je me sens plus près des choses qui signifient plutôt que de celles qui représentent. Il y a en gros, de ma part, une espèce de prévention assez forte contre toutes les évidences. Je vous renvoie à un paragraphe de « Roland Barthes par Roland Barthes » où il parle des évidences, et où il en dit mieux que moi tout le mal que j'en pense. La remarque que je voulais faire sur mon rapport à l'architecture est la suivante : de la même manière que je trouve dommage une peinture qui n'est que l'illustration d'une chose littéraire, je trouverais ridicule

une peinture qui serait un dessin d'architecture mis à plat. Peindre, c'est arriver à un moment de vide dans une solitude assez totale qui grouille de mots, de formes, et de musique, et d'arriver à faire de ce vide la réalité d'une toile dans un langage qui participe de la seule réalité de la peinture. Cela dit, c'est vrai que je préfère qu'on puisse trouver dans une de mes toiles la courbe d'une architecture qu'une quelconque mythologie mise en images. Ce moins de récit, ce moins de figure, c'est ça aussi le moyen de l'abstraction.

C.M. – *Précisément, ne croyez-vous pas que la peinture abstraite, qui est un épisode récent et relativement court de la peinture, ne peut se penser que comme le négatif de la peinture représentative ? Qu'il n'y a pas de peinture « en soi », comme par exemple la définit Greenberg, position idéaliste et utopique.*

J.M. – Si la position de Greenberg est idéaliste, pourquoi pas ? Utopique ? C'est peut-être une position d'esthète. Mais je préfère une belle utopie à la lourdeur d'un réel qui me déplairait. Sur le fond de votre question, je ne suis pas d'accord avec vous du tout. Ce que je veux dire, c'est qu'il faudrait être certain que, lorsque la peinture ou ce qu'on appelle aujourd'hui les œuvres d'art, même si ce n'était pas le cas au moment de leur apparition dans les sociétés qui les ont créées, aient d'abord été figuratives et que, chronologiquement, ait suivi quelque chose qui venait après et qui était abstrait. A priori, l'idée selon laquelle l'abstraction serait un progrès par rapport à la figuration ou que la figuration serait le référent obligé de l'abstraction, me semble assez peu pertinente.

C.M. – *Je ne parle pas de chronologie.*

J.M. – Je n'y tiens pas non plus beaucoup. Ce que je voulais essayer de vous montrer c'est que selon moi, quels que soient les temps, il y a toujours eu au moins deux types de sensibilités. Disons, pour employer un titre récent, *L'Obvie et l'Obtus*. C'est-à-dire ce que Barthes définit comme « un sens qui va au-devant de moi », comme étant l'obvie ; l'obtus étant alors comme un « supplément que mon intellection ne parvient pas bien à absorber à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé ». Par exemple, comparons la façade de l'Eglise San Moïse à Venise et une abbaye cistercienne de Provence comme Silvacane. Pour prendre un exemple dans la peinture figurative elle-même, comparons le sacre de Napoléon de David et la mort de Barrat du même David au musée Calvet en Avignon. On pourrait ainsi multiplier les exemples et trouver, d'un jardin de sable et de pierres du Japon à une sculpture de Brancusi, d'une idole des Cyclades à un dessin de Matisse, une généalogie de l'abstraction, en même temps que l'affirmation de la permanence de ces deux sensibilités.

C.M. – *Le premier rapport subjectif, inconscient, qu'on entretient avec une peinture, est quand même un rapport de projection. Un rapport narcissique, où se joue quelque chose de la représentation, à commencer donc par la représentation de soi.*

J.M. – Pour moi, ce n'est pas évident. Puisque si on prend la représentation de soi, précisément, elle arrive bien après la représentation. Je sais que Vasari disait à propos de Masaccio « Il considéra que la peinture était la représentation par le dessin et les couleurs de toutes les choses qui vivent dans la nature, telles qu'elles ont été créées. Le peintre qui arrive le plus près possible de ce but peut être appelé excellent ». Mais nous savons tous que si ce n'est pas une erreur, c'est au

moins une illusion. La fonction de la peinture a pu être, entre autres, de représenter les batailles. Les corps d'armée des rois de France avaient, comme cela, attaché à leurs effectifs, des peintres. Pour ma part, plutôt qu'une toile nous montrant la bataille de Rocroi, je préférerais toujours celles d'Uccello, parce que dans l'une, il y a moins d'histoire que de peinture. A ce propos, si on regarde le livre de Lascaux fait par Bataille, il y a une chose intéressante : c'est qu'alors qu'il parle longuement des chevaux et autres vaches, il passe brièvement sur ce qu'il appelle les signes intelligibles, alors que, précisément, pour moi, ce sont ces espèces de rectangles travaillés qui me semblent plus fous, plus étonnants, plus intéressants.

C.M. – *Mais c'est moins beau que les chevaux !*

J.M. – Eh bien voilà ! C'est très important ce que vous venez de dire. Parce que, moi, ce sont ces carrés et ces rectangles que je trouve plus beaux !

C.M. – *Vous n'êtes pas allé à Lascaux. Vous ne pourriez jamais dire une chose pareille, ce n'est pas possible !*

J.M. – Peut-être. Mais je crois malgré tout que même à Lascaux, quelle que soit la beauté des chevaux et des bisons, je continuerai de m'étonner de la présence sur ces mêmes murs de ces carrés qui vont « moins au-devant de moi ».

C.M. – *Je voudrais maintenant que nous arrivions à des questions plus techniques. Puisqu'aussi bien c'est toujours par là que la peinture commence. Pourquoi ces découpages, pourquoi le tableau n'est-il pas d'un seul tenant, pourquoi ces surfaces extrêmement travaillées, cette matière sophistiquée, qui donne l'impression d'une patine, d'un vieillissement prématuré ? Ainsi à de rares exceptions près, la manière dont la couleur est appliquée sur la toile évoque un geste très systématique, sans emphase. Quel sens donnez-vous à cette peinture « gestuelle retenue » ?*

J.M. – Je vais répondre à toutes ces questions. Du moins je vais essayer. En France, il y a quelques années, j'ai lu trop de peintres qui nous expliquaient que, s'ils faisaient ceci, c'était à cause de Mao Zedong, et cela, à cause de Freud. Cela peut faire sourire aujourd'hui mais ça a vraiment existé. Et on a vu ce que ça a donné. C'est pour ça que j'aurai toujours une espèce de réticence à ce type de question. Pouvoir dire pourquoi, ça vaudrait dire qu'à un certain moment on décide de faire une toile et qu'on la réalise après. C'est-à-dire qu'on peut penser qu'il y a une espèce de projet conscient qui préexiste à la réalisation d'une peinture. Naturellement, il ne s'agit aucunement de dire que tout cela se fait à partir d'une inspiration venue d'on ne sait où, dans une fièvre créatrice un peu folle. Peindre, c'est aussi réfléchir et c'est bien également, pour le peintre lui-même, à plusieurs moments, se demander autant comment que pourquoi. J'en suis donc arrivé là. Et par des voies raisonnables : l'idée que je me fais de la peinture, et même, pourquoi pas, d'une manière plus générale du monde ; et aussi par un cheminement plus simple même s'il est plus difficile. C'est-à-dire que j'ai fait une toile, elle ne me plaisait pas. J'en ai fait dix. Et des dessins. Et des essais. Jusqu'à ce que vous voyez aujourd'hui et que je vais montrer. Les questions que je me posais, qui pouvaient expliquer pourquoi je fais cette peinture, en même temps que je les avais précisées, intériorisées, je les avais aussi oubliées. J'essayais de ne plus en dépendre. Je vous avais montré l'an dernier une série de dessins faits dans la spontanéité d'un après-midi à Grasse, en été 1980, et qui s'appelaient *Les Incendies*. Parce qu'effectivement,

ce jour-là, la montagne brûlait devant mes fenêtres. A cette époque-là, je travaillais encore sur des toiles carrées, découpées, mais retenues. Et effectivement, ce jour-là s'est passé quelque chose. Pour parler simplement, des choses se sont libérées mais en même temps, ce geste spontané qui s'inscrivait dans l'espace avec deux ou trois couleurs, m'est apparu comme insuffisant, trop évident. Il me fallait alors le construire. Et en reprenant les mêmes techniques que les toiles précédentes, je l'ai travaillé. Bien vite, j'ai constaté que le fait de le casser, de le couper, loin de lui enlever quelque chose de sa force, en révélant la contradiction d'une verticale ou d'une horizontale, le structurait. Dans un moment suivant, ces horizontales et ces verticales sont devenues des baguettes de bois peintes qui avaient une présence physique complètement différente. J'aurais très bien pu mettre en réserve des bandes vides et les remplir de couleur. Mais le résultat eût été complètement différent. Et l'effet recherché de rupture-structure moins fort. Par exemple cette toile, qui est au sol et qui s'appelle *Clorinda Birthday Place*, c'est d'abord un dessin petit, deux courbes opposées, et puis ça se construit. Ces courbes s'inscrivent une dans un carré, l'autre dans un rectangle obtenu en abaissant la diagonale du premier carré. Cet espace est encore travaillé par division. Et là, ces barres, baguettes de bois et de couleurs, je les fais avancer d'un centimètre sur le devant de la toile. Et ainsi l'effet recherché en arrive à plus de violence et joue avec la sérénité construite et le calme de la couleur. C'est précisément ce jeu qui m'intéresse entre la spontanéité bête d'une plume qui court sur la nappe d'un bistrot, même si ça fait un peu peintre de Montparnasse, et la confrontation de ce premier objet trouvé à des lois, à une idée que je me fais de la peinture. Mais tout cela se mélange, comme je le disais tout à l'heure, avec un souvenir de Venise, une lecture d'enfant, ou un opéra de Monteverdi.

C.M. – *C'est très littéraire...*

J.M. – Dans ces conditions, je veux bien. Pour revenir sur la difficulté que j'ai à répondre à votre question, c'est que, malgré tout ce souci que j'ai de réfléchir le plus possible à ce que je fais, le premier critère reste celui du plaisir. Du plaisir que j'ai à faire ces toiles, et du plaisir que j'ai quand je les ai terminées et que je les regarde. Bien sûr ce plaisir est toujours frustrant en ce sens que quel que soit mon bonheur devant une toile terminée, j'ai toujours envie d'en commencer une autre qui, et c'est ce que j'espère, sera encore plus près de la toile idéale sans jamais y parvenir. Et naturellement, ce n'est pas un plaisir naturel, il est complètement médiatisé.

C.M. – *Je parlais tout à l'heure d'un espace architectural à cause des arcs, de la frontalité. J'aime assez dans celle-ci, la grande rouge, l'ambiguïté entre l'espace architectural qu'elle suggère et l'espace du geste, l'espace macro et l'espace du corps. Il y a une espèce de balancement entre ces deux espaces que je trouve vraiment intéressant.*

J.M. – Bon. Merci. Pour en revenir au fond dont vous parliez, c'est très simple. Le matériel que j'utilise est tout à fait traditionnel. C'est de la toile de lin pur, tendue sur des châssis que je réalise moi-même ; sur la toile je mets un apprêt qui est d'une composition qui doit être à peu près la même depuis des siècles. Ensuite, je passe ma couleur. Pour passer la couleur, je n'utilise pas de pinceau. Mon problème n'étant pas de transcrire les détails d'un visage ou d'un comptoir mais de remplir un espace. Je passe la couleur à la main, avec des gros morceaux de chiffon que je trempe dans la peinture. Vous parliez de geste retenu. Effectivement. Je n'attends pas du geste qu'il produise un dessin. Sa seule nécessité, c'est aussi sa limite. Je ne vais pas jusqu'au bout de ses possibilités expressives. Tout cela se fait d'une manière assez automatique, et sans volonté

particulière de remplir parfaitement la surface, ce qui donne cet aspect inégal pas complètement fini. Vous parliez aussi des craquelures. C'est très simple. L'apprêt, selon la surface de la toile, ou mon humeur du moment, est passé soit avec une spatule de peintre en bâtiment, soit avec des pinceaux. En séchant, et selon l'épaisseur, il craquelle. Les seules préoccupations que je pourrais avoir vis-à-vis de ces craquelures, sont celles de la fragilité de la toile. Mais comme j'ajoute à ma couleur un liant et un apprêt incolore qui fonctionnent comme une colle, je suis certain, de cette manière, que ça ne bougera pas. De plus, par-dessus la couleur elle-même, je passe pour finir soit des vernis mats, soit des vernis brillants qui me permettent, à travers leurs différences, d'obtenir des matières dont la pluralité ajoute au dessin lui-même, produisent même, quelquefois, par rapport à ces aplats, des effets presque comparables à ceux des barres dans la géométrie générale de la toile.

C.M. – *On pourrait parler des titres. Je les trouve assez littéraires pour un peintre qui refuse la représentation.*

J.M. – Cercle et carré, ce n'est pas très littéraire.

C.M. – *Oui, mais il y a les autres...*

J.M. – Vous avez raison. Un titre, ça reste une manière assez pratique quand on parle de peinture de savoir de laquelle on parle. Mais plus qu'à une allusion littéraire, ça renvoie pour moi à quelque chose qui se passe au moment où la toile commence ou se termine. Ainsi *Clorinda* est lié à l'Opéra de Monteverdi que j'écoutais au moment de cette toile. La Grande rouge par exemple, s'appelle 7.44 parce que, tout simplement, un soir où j'étais au buffet de la gare de Lyon en train de dîner avant de prendre le train, je griffonnais dans les marges d'un journal un petit dessin qui allait donner ça ; et que le lendemain matin au réveil, depuis ma couchette dans le train, je regardais le jour se lever sur l'Estérel. J'ai eu envie de faire cette toile de couleur rouge et au même moment j'ai regardé une montre à affichage digital que j'avais depuis quelques jours et il y avait marqué 7.44. Comme c'est, en plus, ma date de naissance, ça m'a fait sourire...

C.M. – *Et « Roméo et Juliette », ce n'est pas de la littérature ?*

J.M. – Pas du tout. Un matin, j'avais dans la tête une idée de sculpture. Je n'avais pas d'argent, pas de bois. Par contre, j'avais des boîtes de cigares prises chez des amis quelques années auparavant, avec l'idée d'en faire quelque chose. Alors ce jour-là, je suis arrivé dans mon atelier, j'ai pris une boîte, je l'ai cassée, l'ai découpée...

C.M. – *Oui mais vous n'empêchez pas que la personne qui va voir votre sculpture intitulée « Roméo et Juliette », ne pensera pas à une boîte de cigares... Elle va penser à autre chose. Cette autre chose c'est un plus, un plus de sens et un plus de « littérature » que vous ajoutez à votre sculpture.*

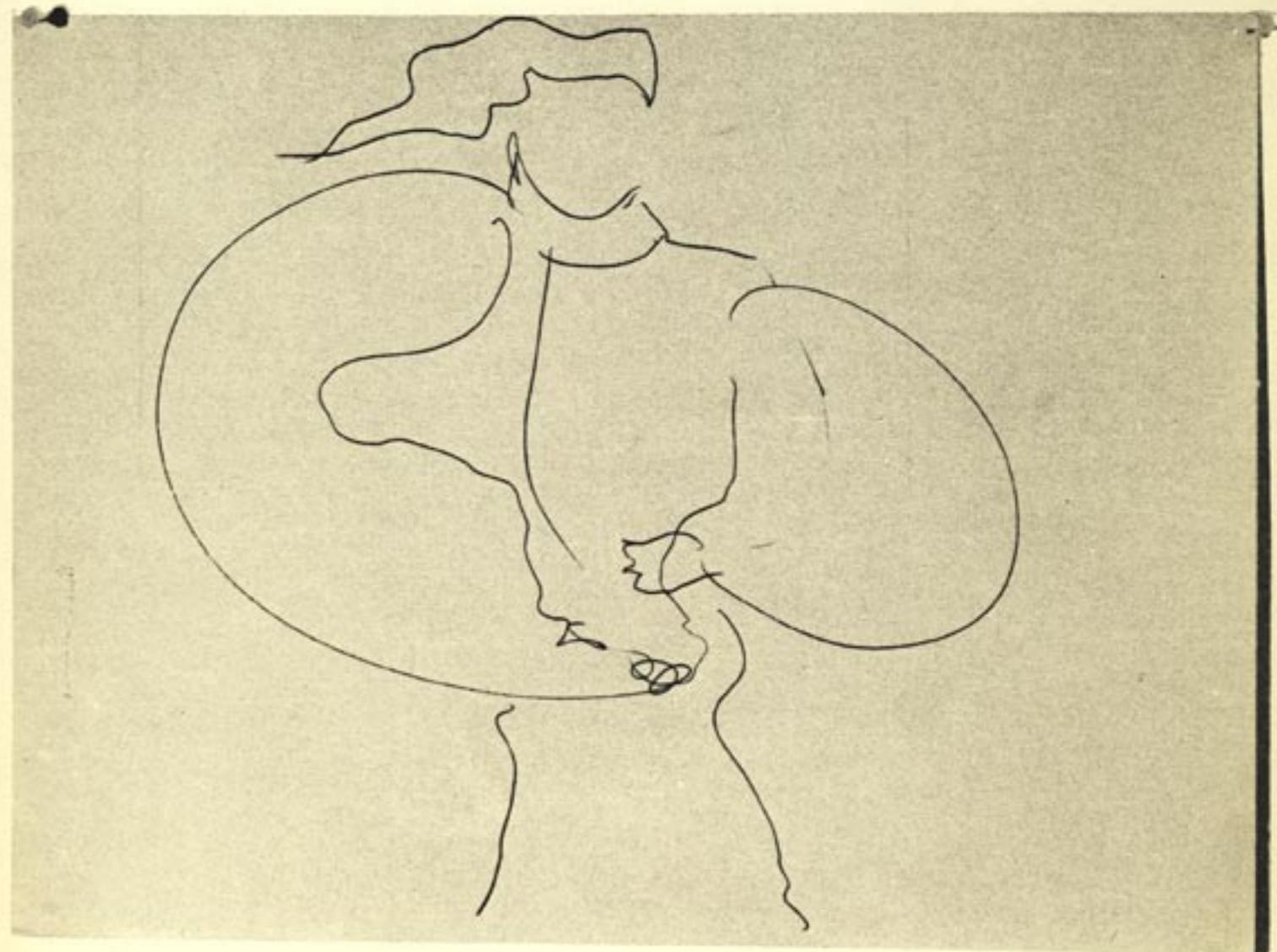
J.M. – Ecoutez. Quand j'ai fini cette sculpture, quand j'ai fini de la monter et de la coller, j'étais là, dans ce moment vide qui succède toujours au fait qu'on a terminé quelque chose. Et dans ce vide, il y avait quelque chose : Havana et Roméo et Juliette. Havana, c'était Castro, Valladarès même pas libéré. Roméo et Juliette, comme je trouve toujours un peu ridicules ces histoires d'amour...

C.M. – *Vos sculptures donnent l'impression que les différents plans indépendants de vos tableaux s'articulent et se développent dans l'espace. Est-ce effectivement un tel rapport que vous avez voulu suggérer ?*

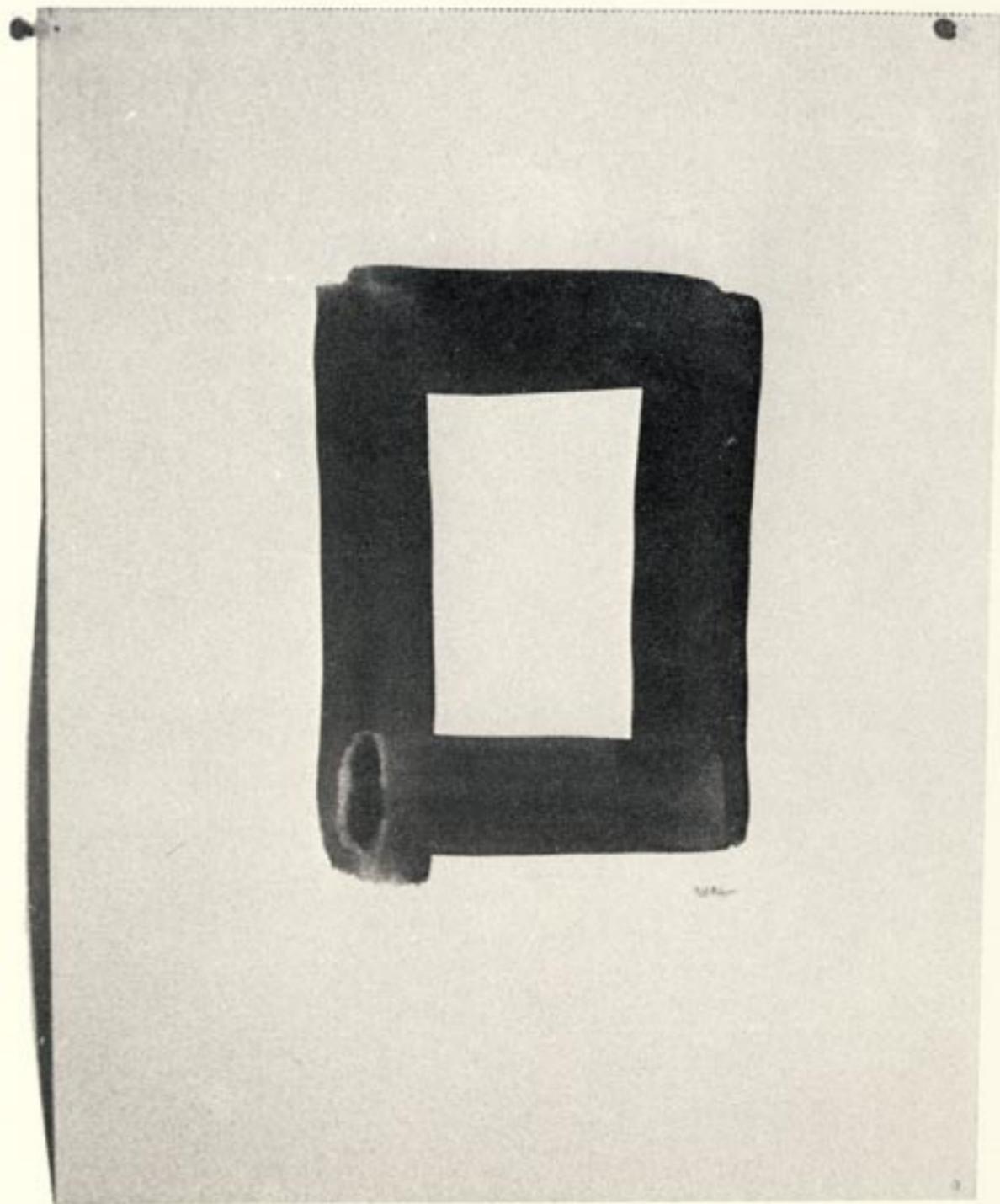
J.M. – La sculpture... Vaste question. Vous imaginez facilement combien, avant de commencer à en faire et surtout avant de me décider à les montrer dans cette exposition, j'y ai réfléchi. Il est très rare qu'un peintre fasse de bonnes sculptures et inversement un sculpteur n'est jamais bon peintre. C'est du moins une idée générale assez répandue. On peut penser qu'un peintre qui en arrive à faire de la sculpture, le fait parce que précisément il arrive ainsi à mieux résoudre des problèmes qu'il ne le faisait avec sa peinture. Inévitablement, il semble que leur présence dans une même œuvre hiérarchise chacune de ces deux manières, et rend de ce fait l'autre plus ou moins caduque. Si nous en revenons au problème de l'abstraction, dont vous disiez tout à l'heure que c'était une expérience assez récente et assez courte – récente, vous avez vu comment je ne partageais pas tout à fait l'idée que vous vous faisiez de cette nouveauté de l'abstraction ; courte, il faudrait encore être certain que le temps qu'on voit être le sien, ou que vous désignez comme tel, s'est arrêté – moi, je pars de l'idée assez différente selon laquelle c'est une aventure qui commence plutôt qu'elle ne se termine. Et cette remarque n'est pas indifférente à la manière que j'aurais de répondre à votre question. Si, par exemple, mon œuvre était faite de corps de femmes que je dessinerais sur une feuille de papier, avec crayon, de la manière la plus académique – et ce n'est pas péjoratif – si mon dessin était réussi, je me trouverais, lorsque j'aurais terminé, avec un dessin le plus ressemblant possible, c'est-à-dire donnant l'idée des différents volumes, les traduisant le mieux possible. Si je décidais de faire une sculpture à partir du même modèle, mon souci, avec une technique complètement différente, serait de répondre aux mêmes exigences de vraisemblance et de fidélité. Je ne suis pas sans ignorer que la personnalité d'un artiste de ce type passerait et à travers le dessin et à travers la sculpture. Mais ce que je veux dire c'est que, à travers des moyens qui ne sont pas comparables, le but recherché serait le même et que seule une habileté plus grande au dessin ou à la sculpture ferait que l'on jugerait préférable l'un ou l'autre de ces moyens d'expression.

J'ai essayé de vous montrer comment, avec la peinture abstraite, en même temps qu'une liberté plus grande, pouvait s'opérer un travail sur la peinture elle-même, sur la peinture en soi – et je sais que vous trouvez ça idéaliste. Mais acceptez-le pour la commodité de l'exposé. Avec la sculpture abstraite, nous nous trouvons confrontés aux mêmes réalités de liberté par rapport au réel et à une exploitation plus poussée du langage des volumes et du travail dans l'espace. Ainsi, la comparaison à un même réel originel rend déjà plus difficile ce type de regard sur le rapport peinture-sculpture dans une même œuvre. Je ne veux pas dire par là de moins se rendre compte des qualités comparées de peintre et de sculpteur... Je veux dire par là que lorsque je décide de faire une sculpture, il ne s'agit pas pour moi de transposer en volume une peinture plane. Mais, qu'à ce moment-là, je me trouve confronté, en même temps qu'à une autre technique, à des exigences, à des lois, à une réalité radicalement opposées. Vous me demandez si les différents plans indépendants de mon tableau s'articulent et se développent dans l'espace. Tout d'abord, il n'y a qu'un plan dans mon tableau. Mais, même si l'on admet qu'à un certain moment, alors que je dessine sur la feuille d'acier les différents morceaux avec lesquels je vais jouer pour faire ma sculpture, si donc ce dessin pouvait éventuellement apparaître celui d'une peinture, une fois la sculpture terminée, et si nous reprenons l'exemple tout à l'heure du modèle, de son dessin et de sa sculpture, nous nous trouvons en face d'un rapport complètement étranger dans sa réalité. De la même manière que, à aucun moment, je n'ai cru que la frontière entre la bonne et la

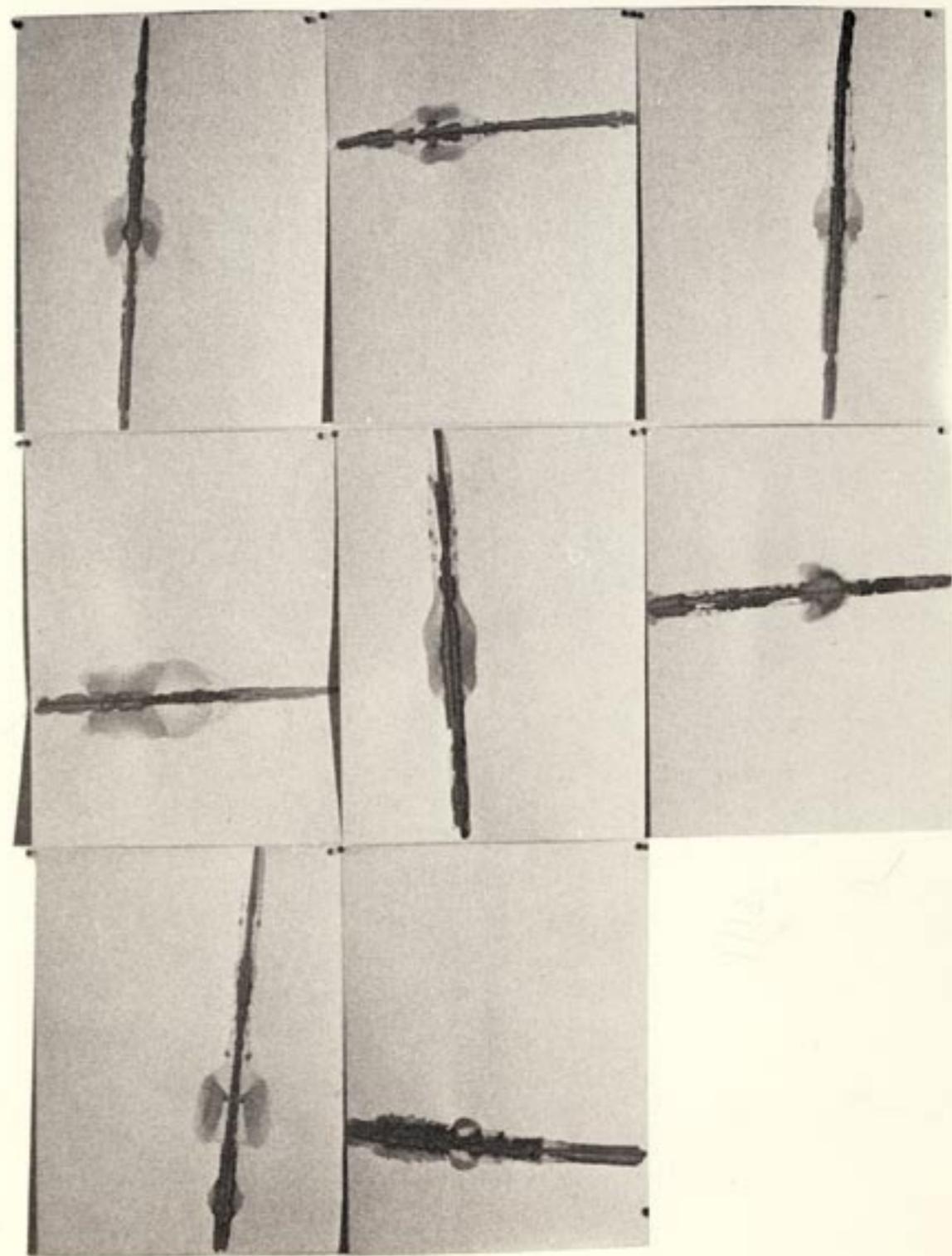
mauvaise peinture passait entre la peinture figurative et la peinture abstraite, je ne me permettrais de juger la sculpture abstraite et la sculpture figurative à travers des critères aussi réducteurs qu'erronés. Ce que je voudrais dire, pour terminer, c'est que bien plus qu'un type de peinture comparé à un autre, ce qui me choque aujourd'hui, c'est de voir comment tout l'héritage d'une modernité que je trouve admirable, se trouve balayé au hasard des peurs et des incertitudes d'un moment. Combien tout cela se fait avec une légèreté peu sérieuse alors qu'à l'évidence, ce qu'une société a de sérieux, ce ne sont, et avec le temps, ni sa puissance économique, ni sa puissance politique, ni sa puissance militaire, mais bien ce qu'elle laisse aux hommes de son génie et de ses rêves les plus beaux. Je viens d'employer ce qualificatif un peu idiot de « beau ». Vous savez qu'il y a eu une exposition à New York il y a quelque temps qui s'appelait « bad painting ». Ce qui serait intéressant de connaître, c'est pourquoi à un certain moment, une société joue le « bad » contre le « beau ». Ce sont des problèmes qui me dépassent peut-être, mais ce n'est pas une raison pour en faire l'impasse dans sa pratique.



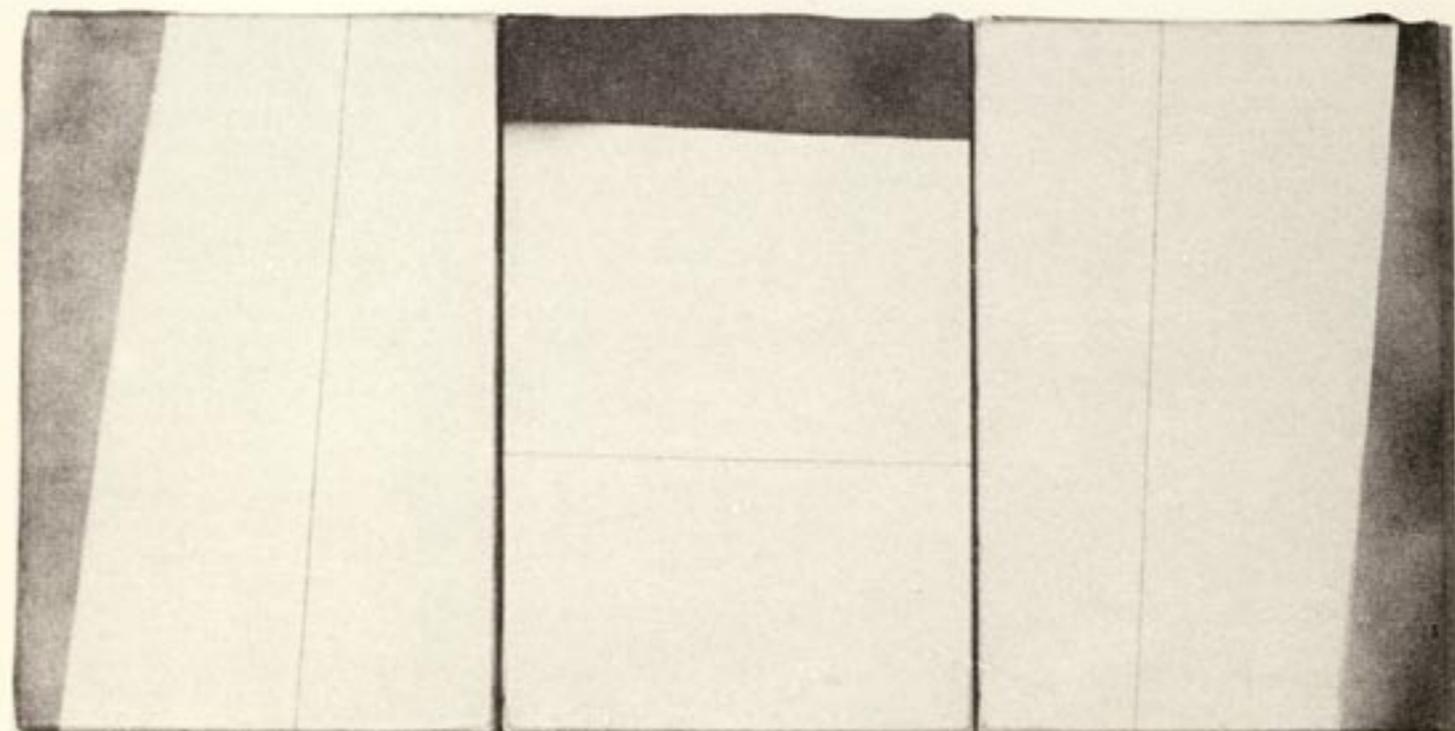
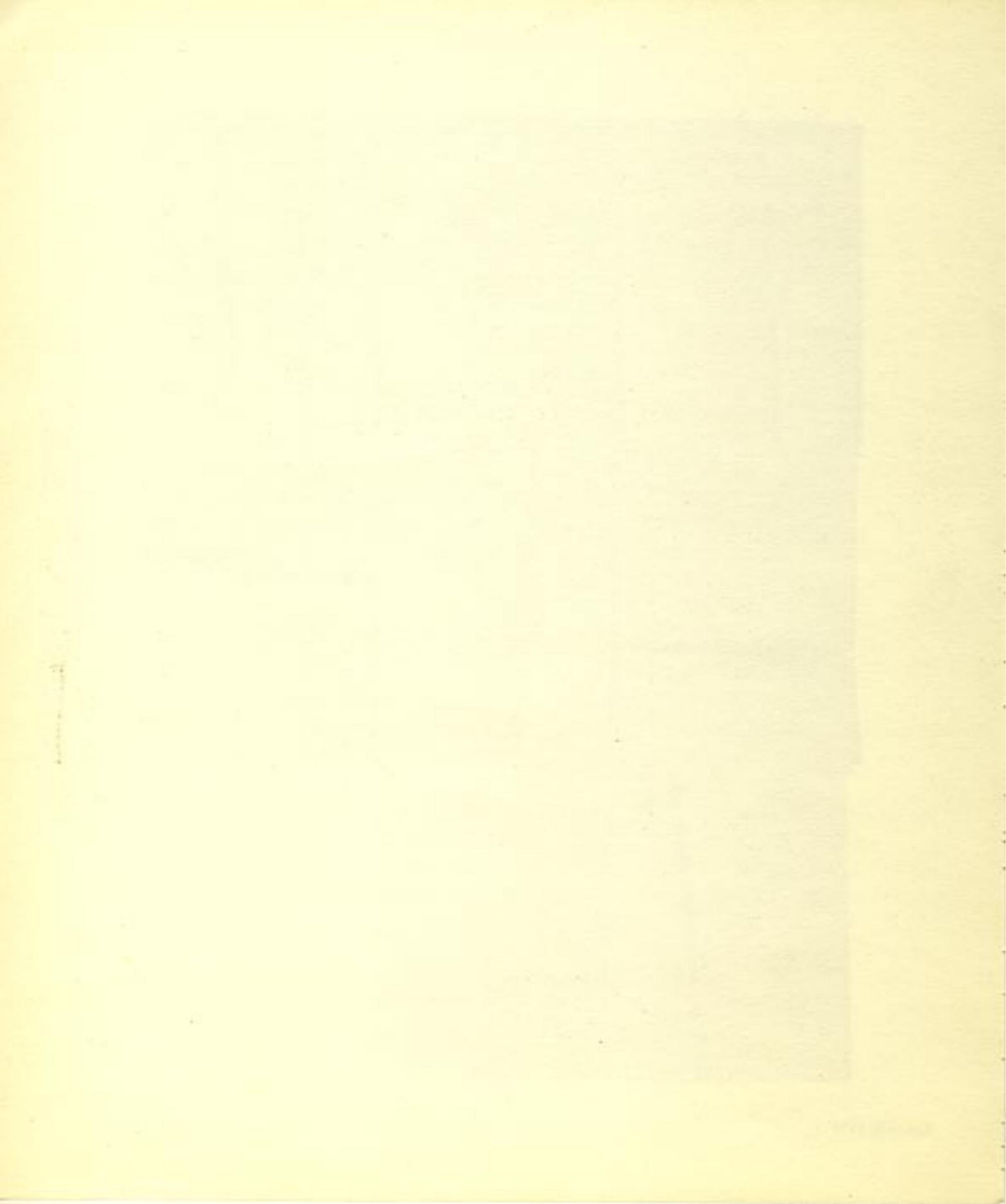
Encre sur papier 1963



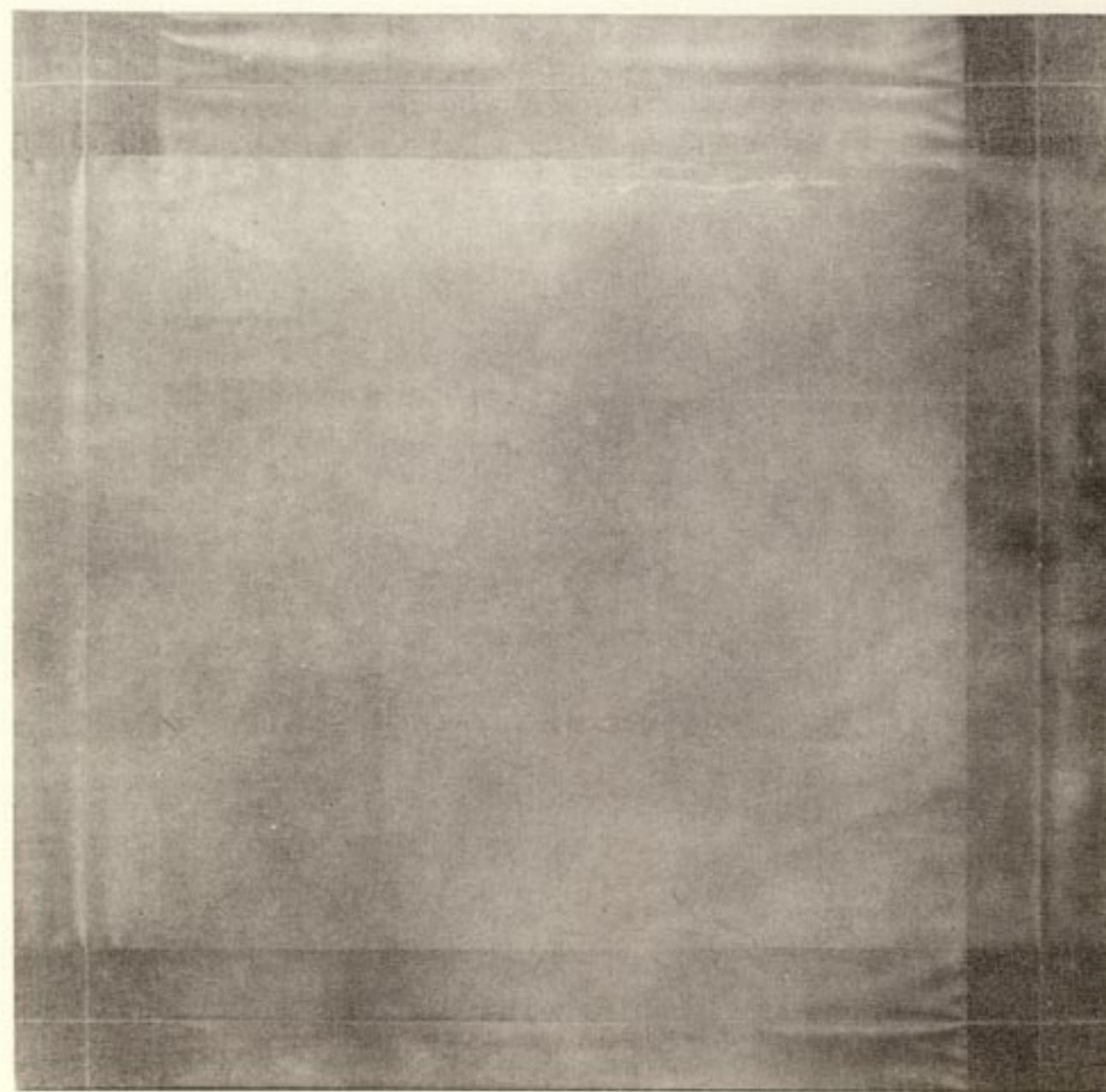
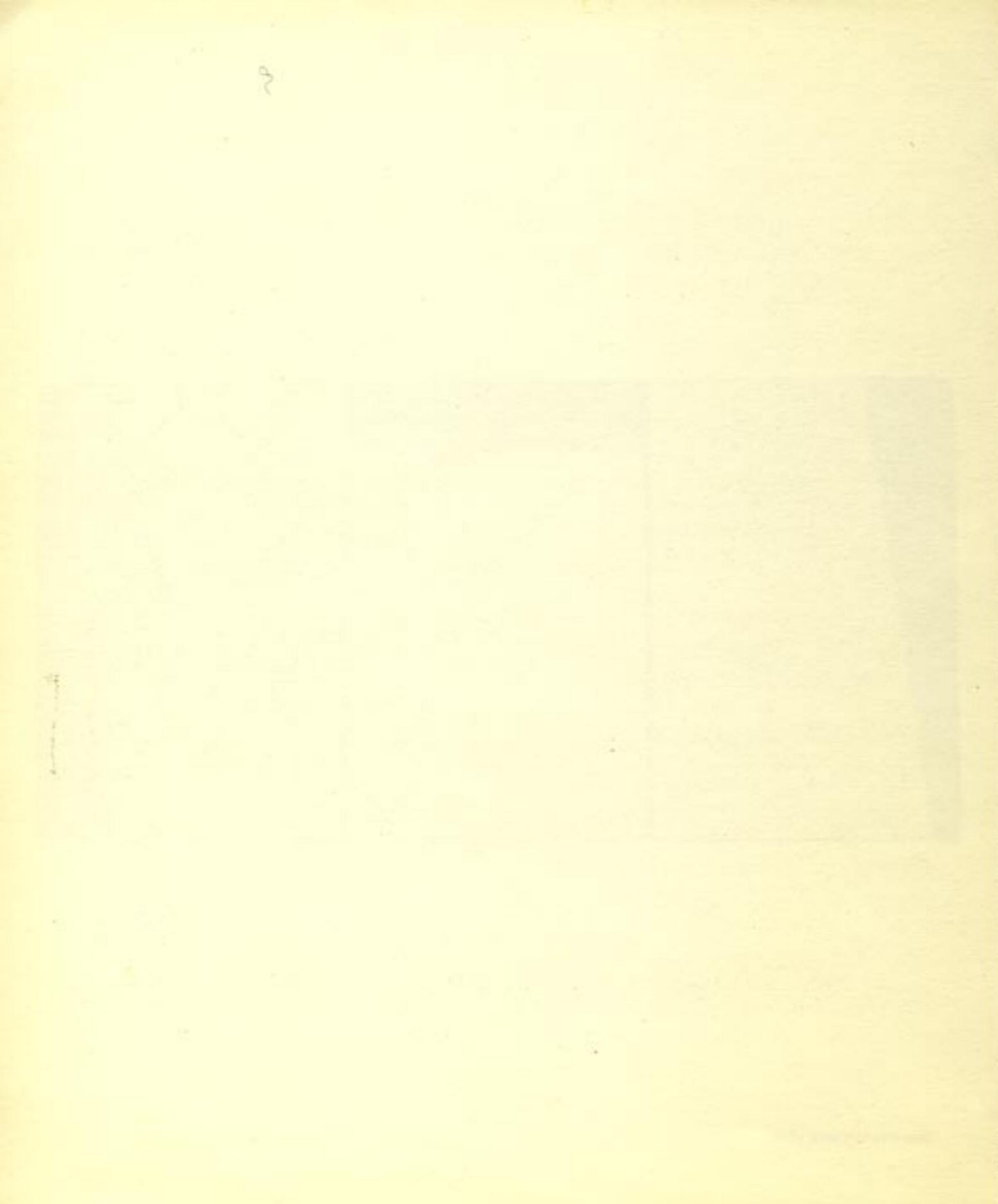
Aquarelle 1966



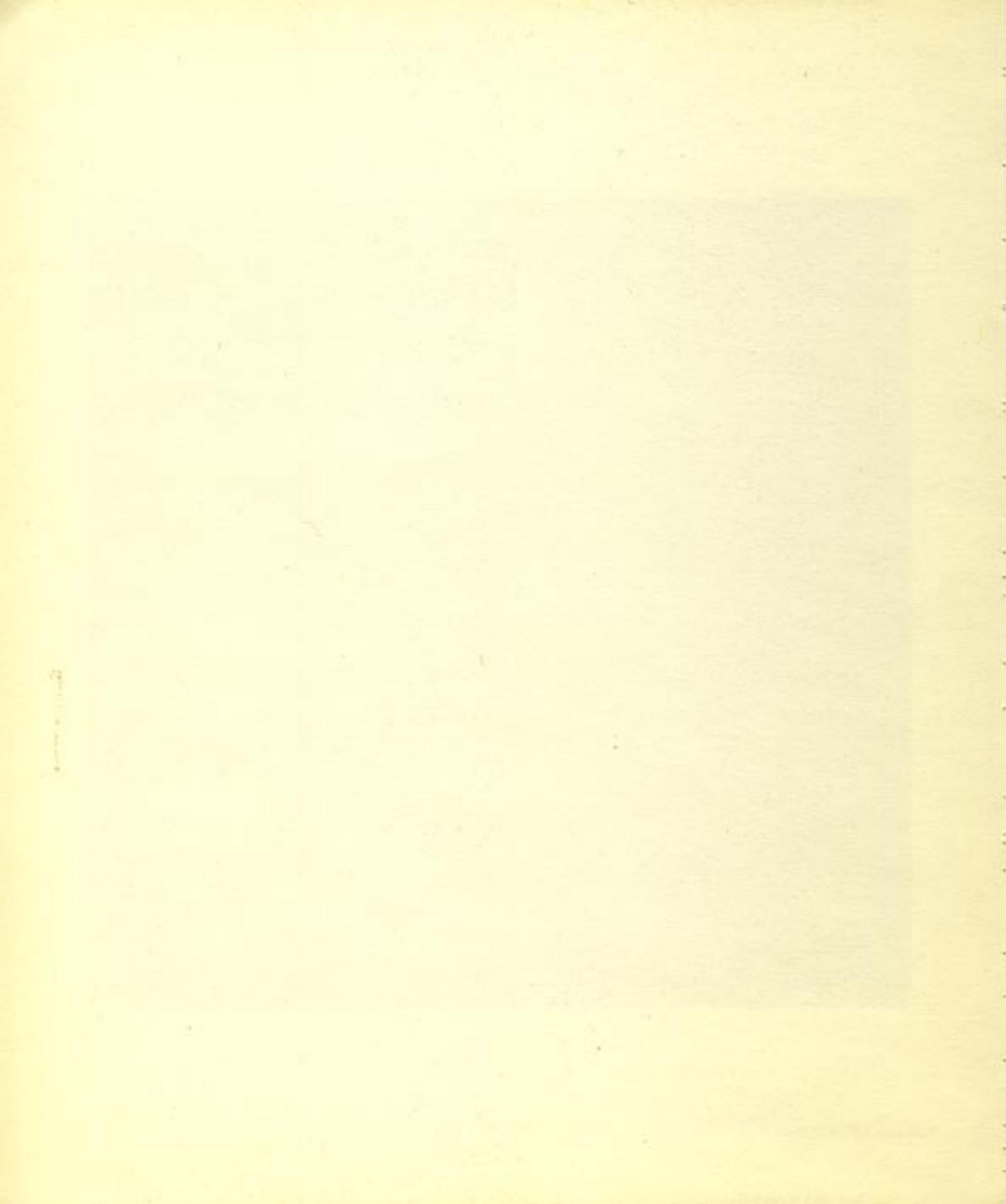
Aquarelle 1970



Sans titre acrylique 1971

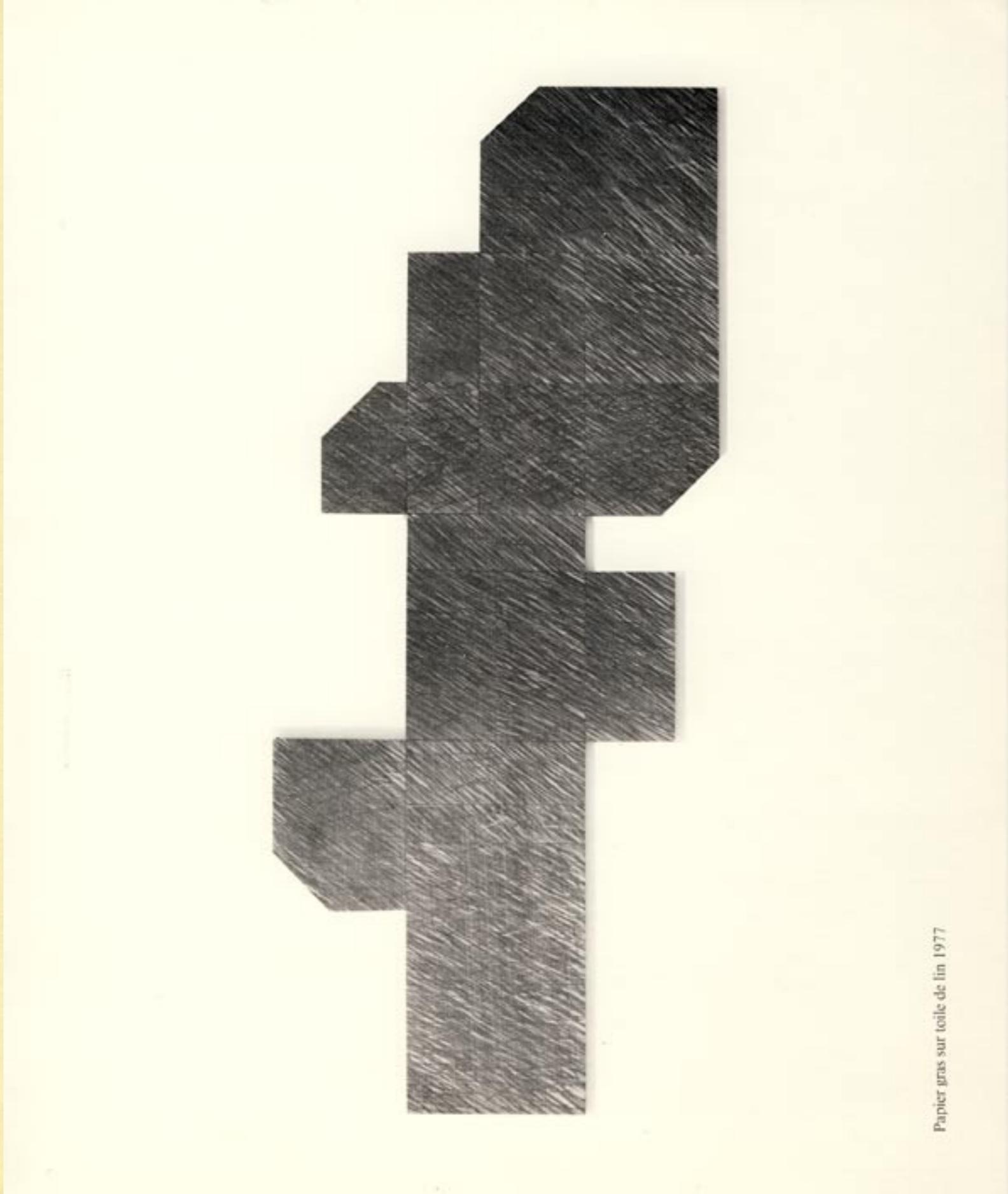
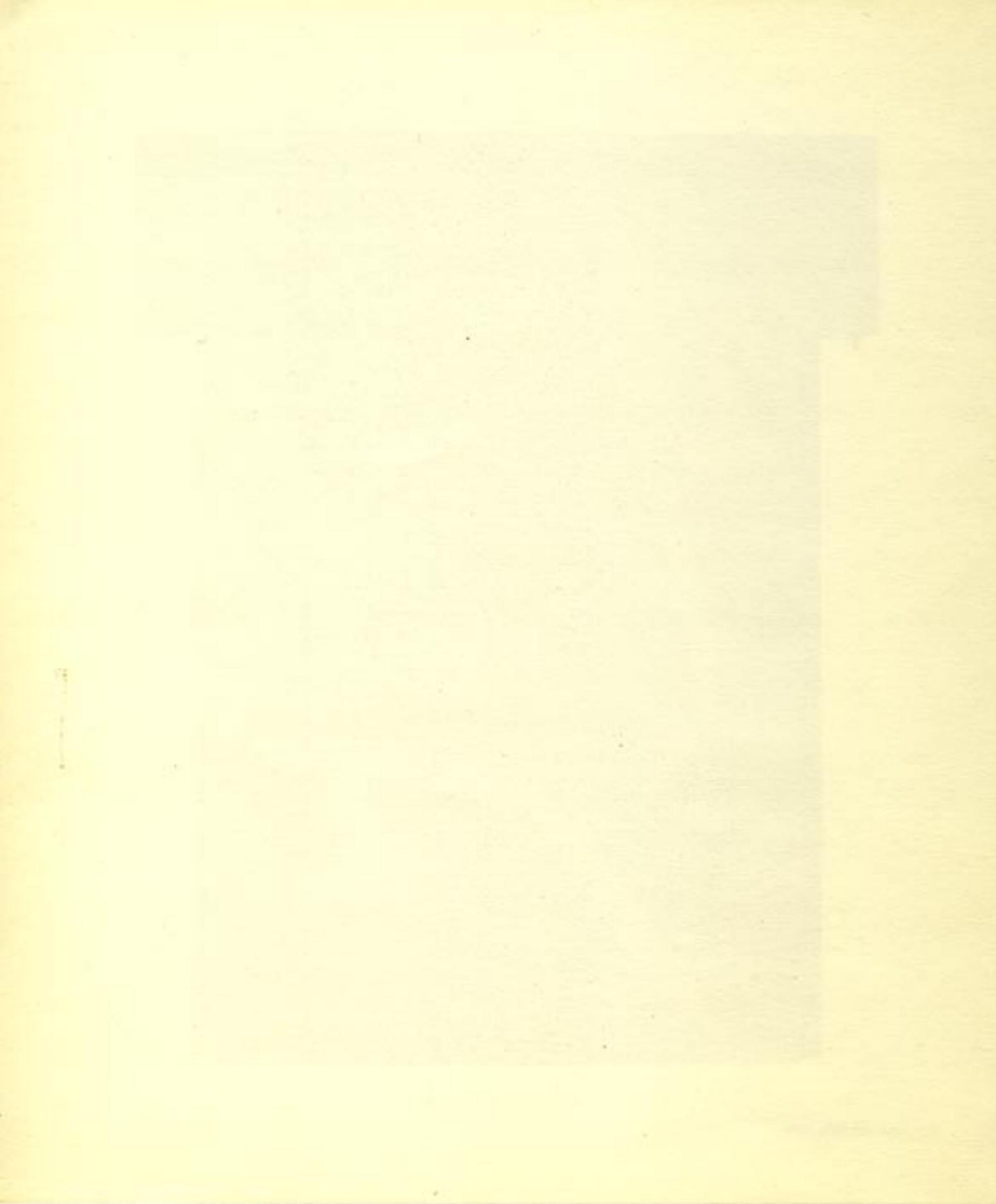


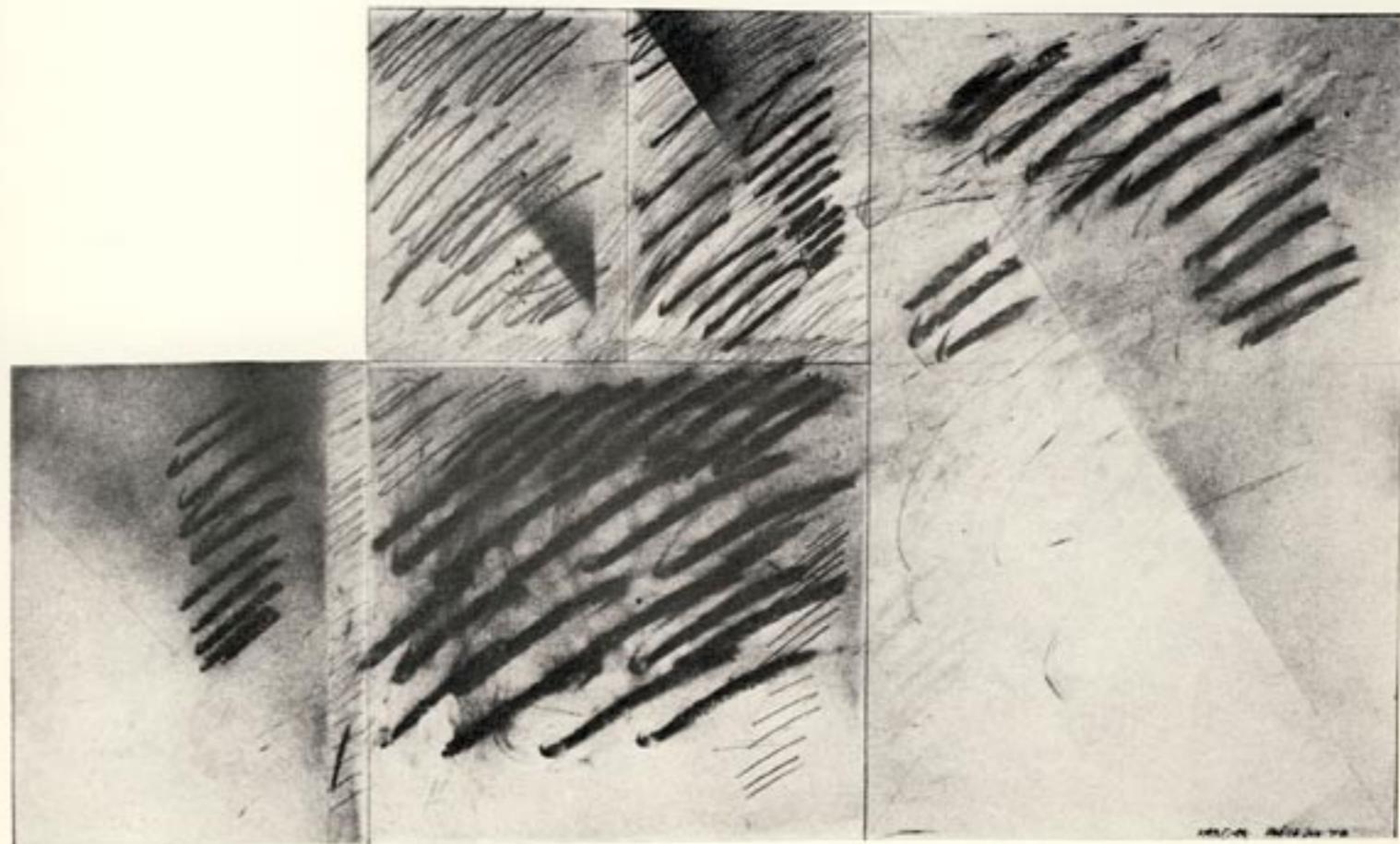
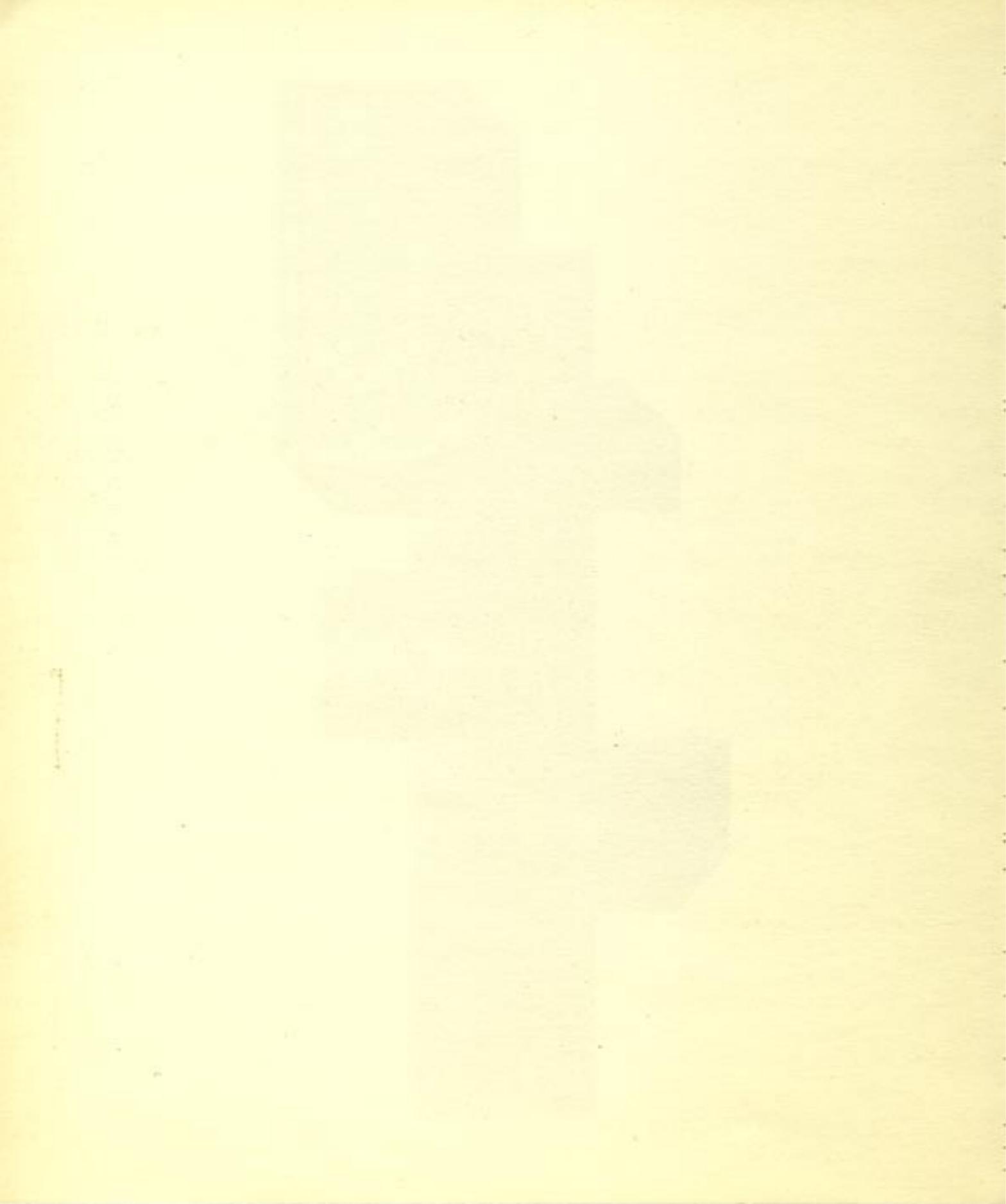
Sans titre 1,90 m/1,90 m 1974



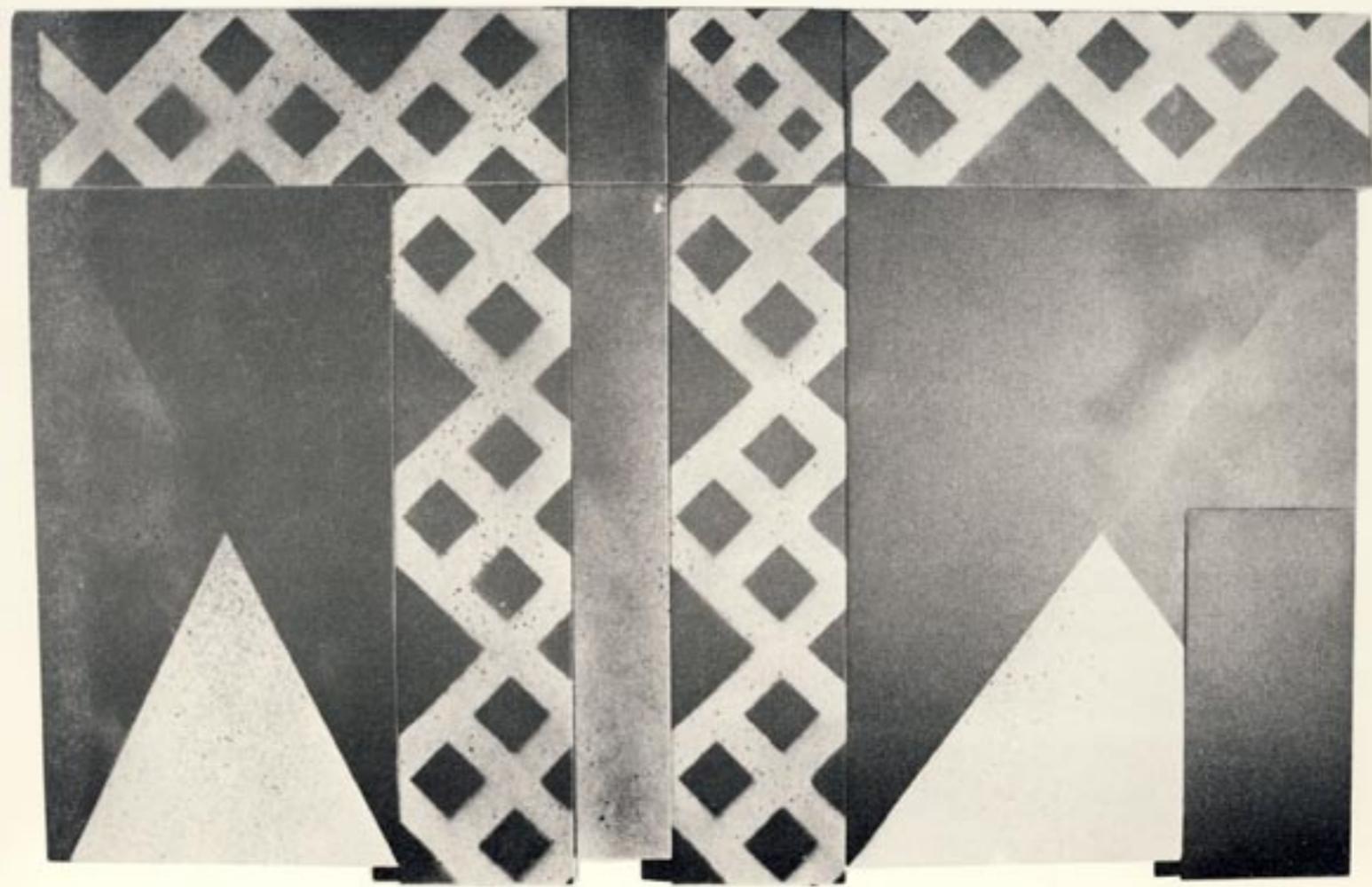
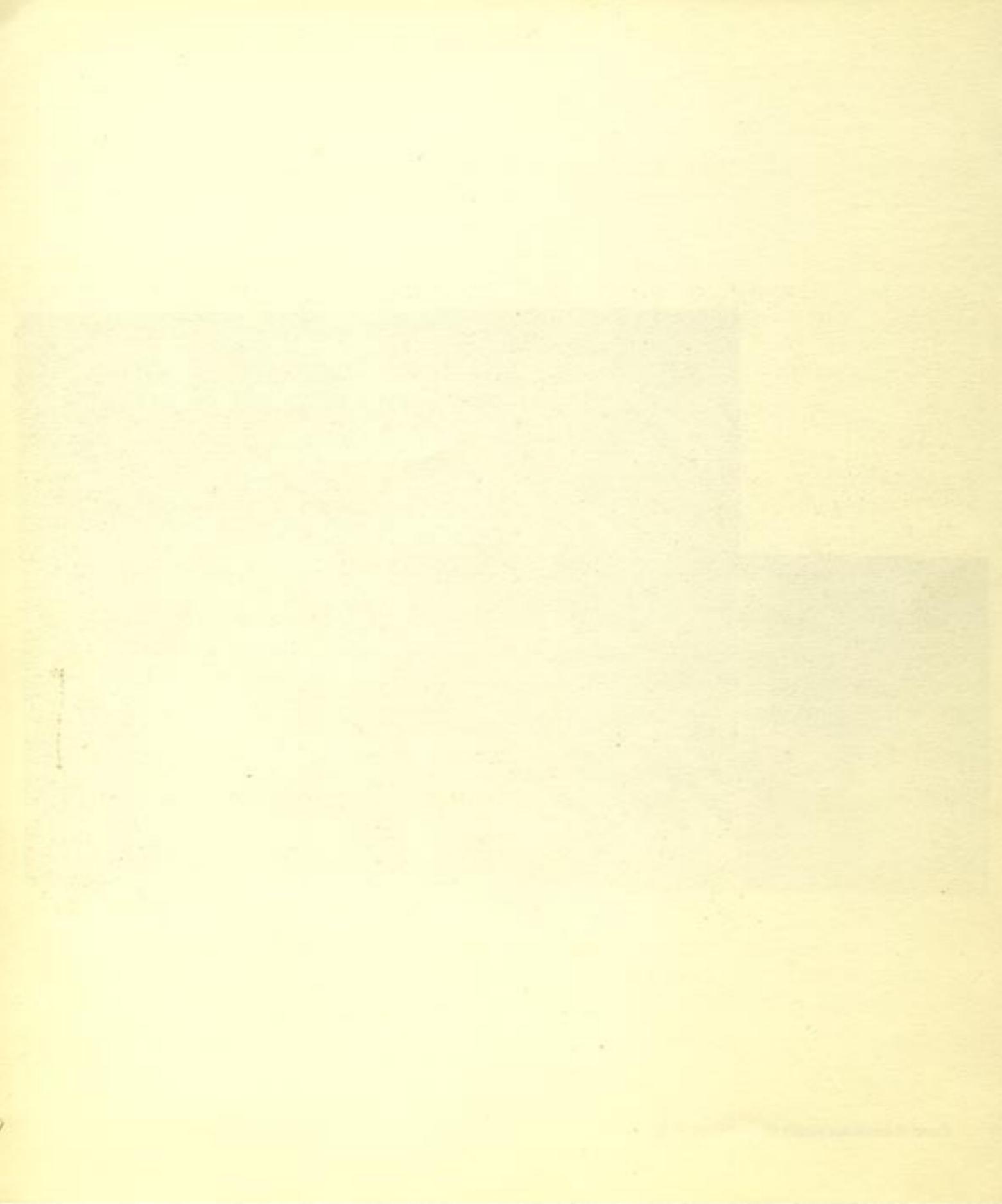


Acrylique sur toile 1976

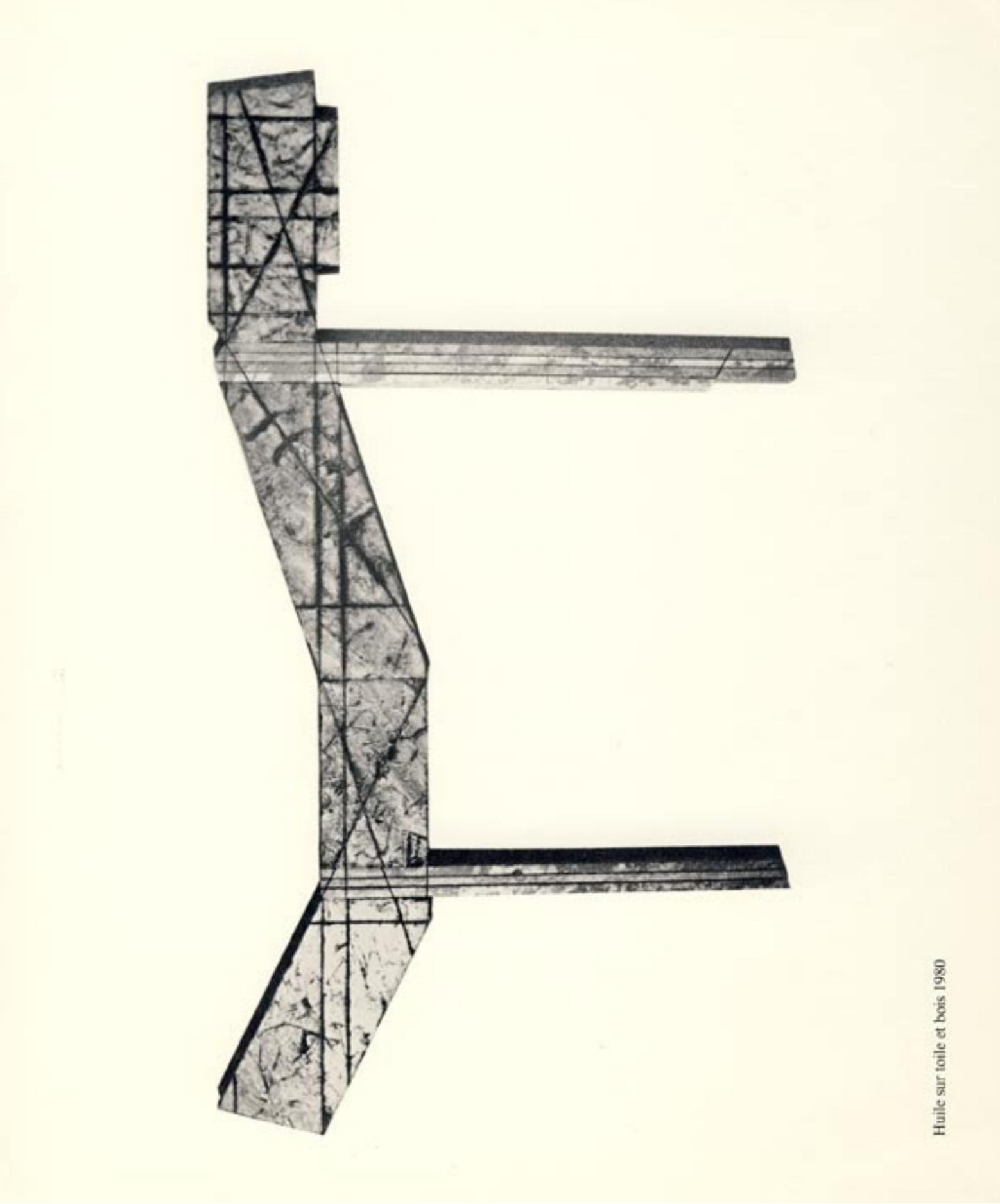
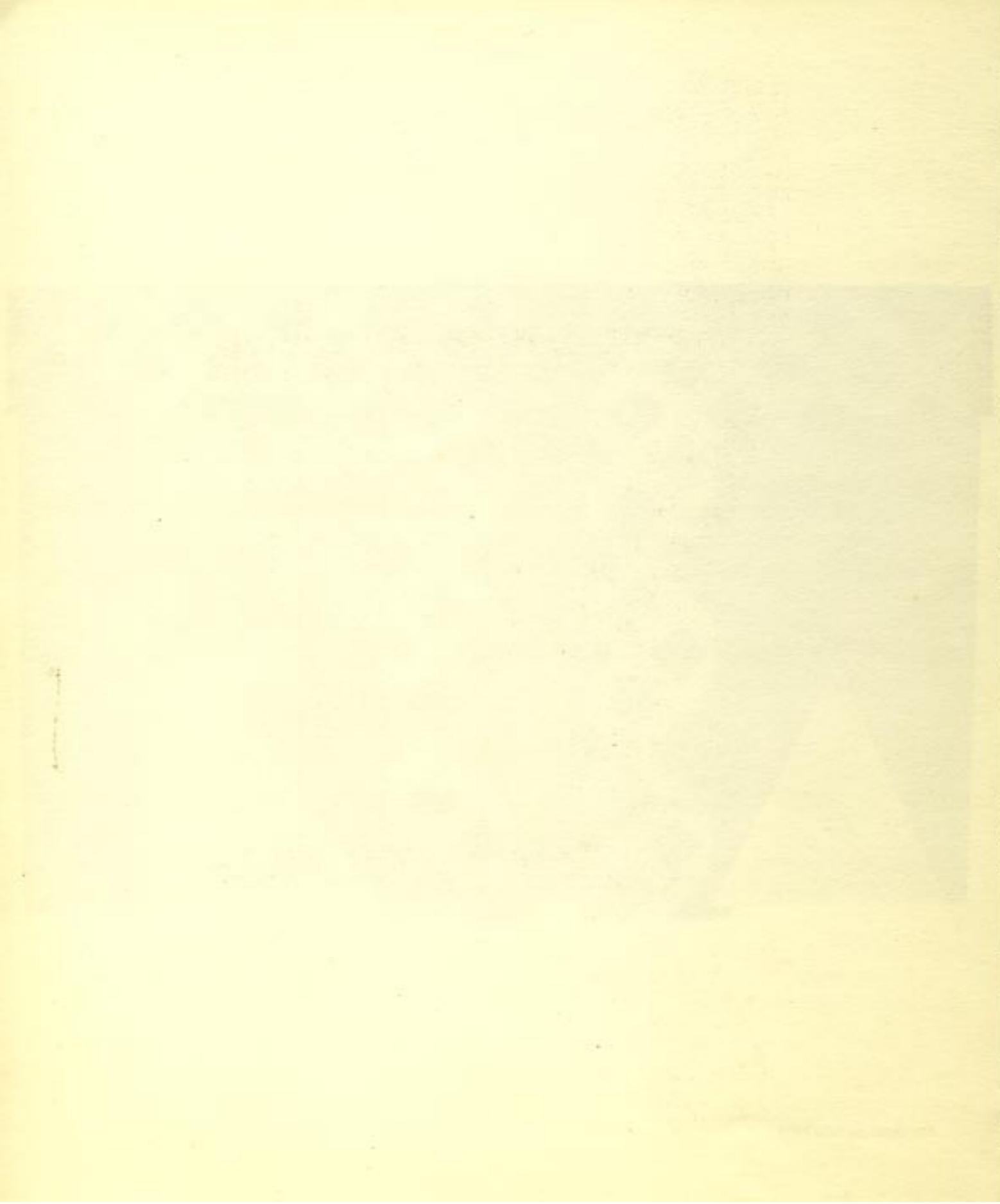


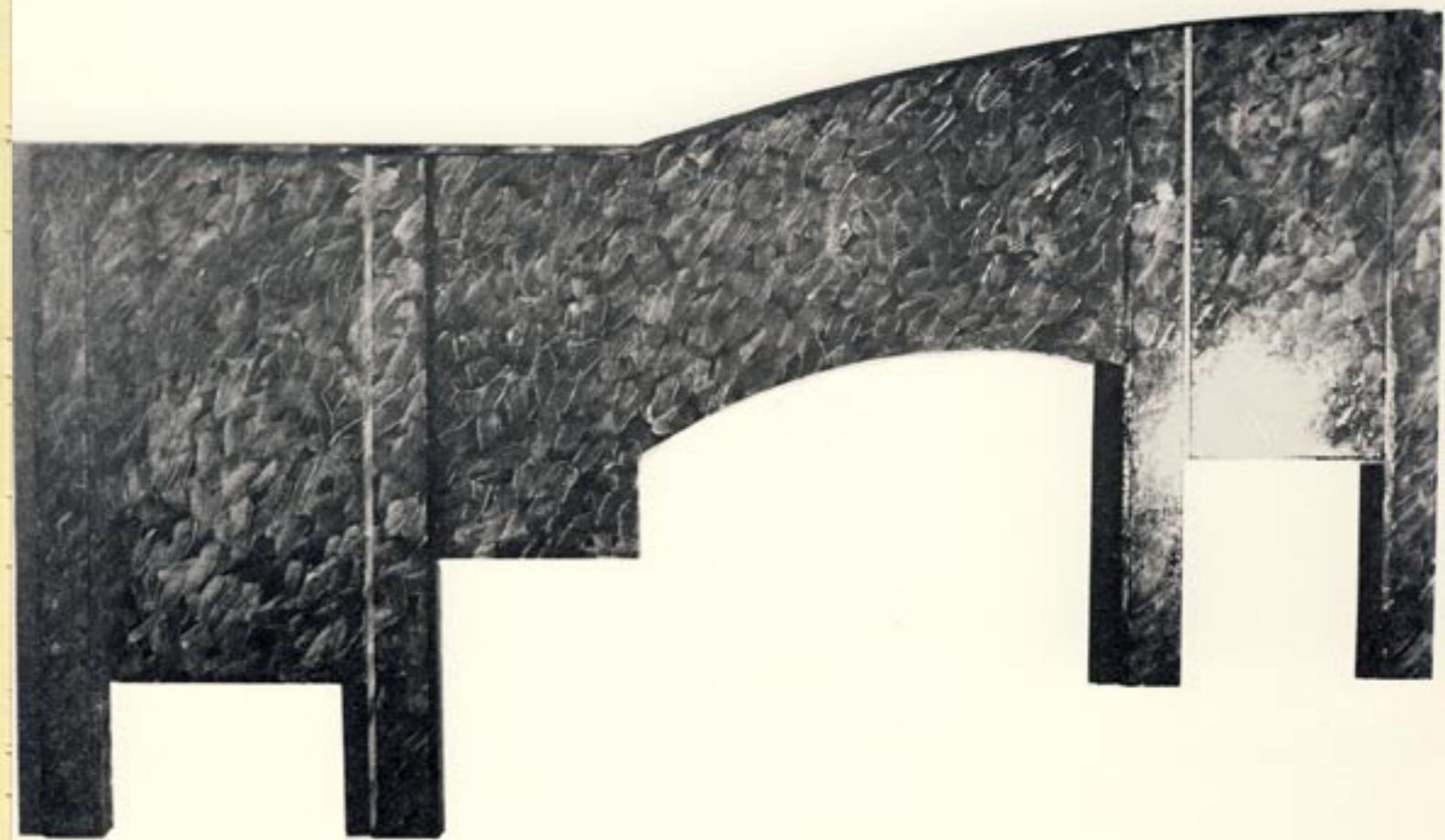


Pastel et fusain sur papier 80 cm/80 cm 1978

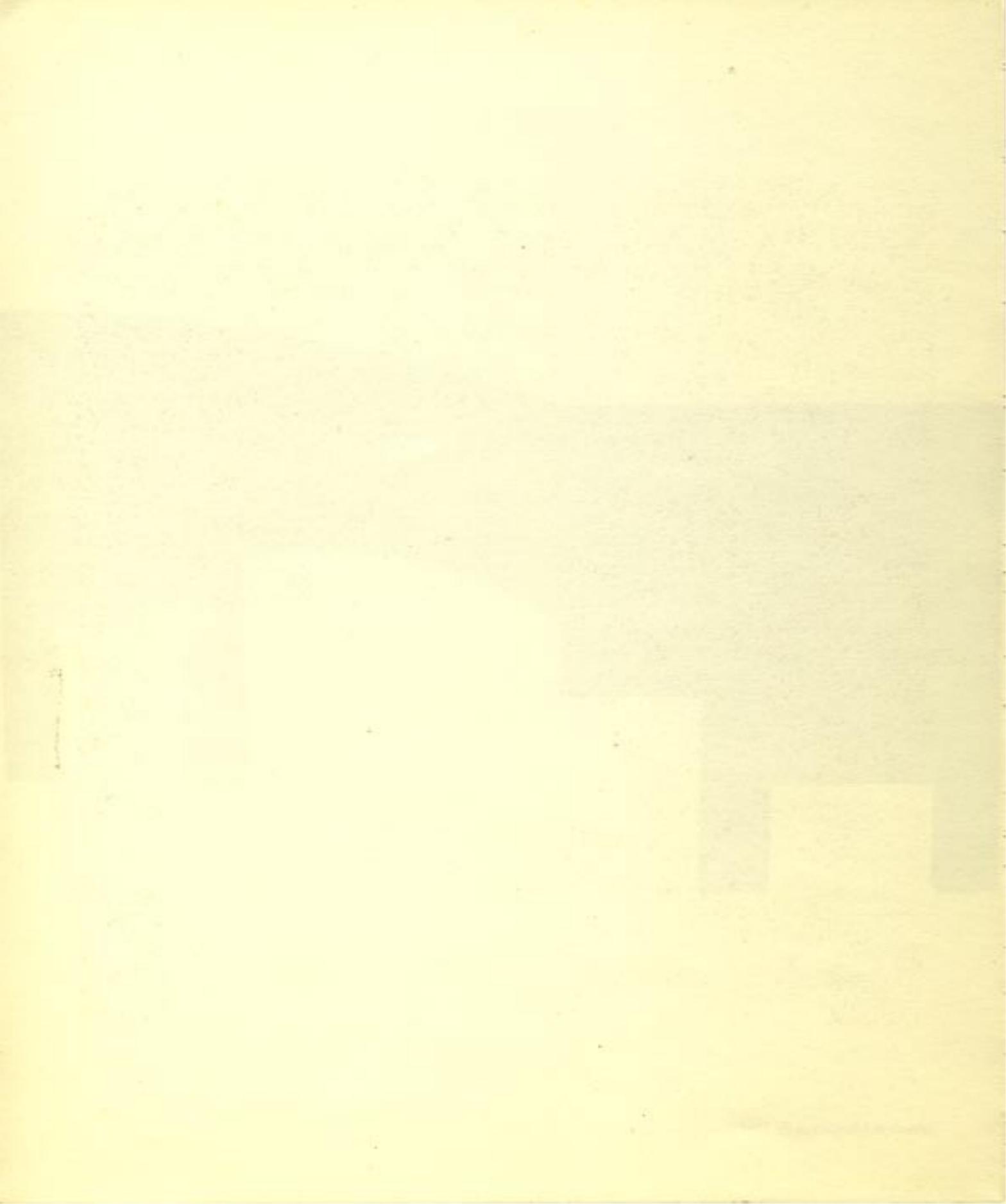


Acrylique sur toile 1979

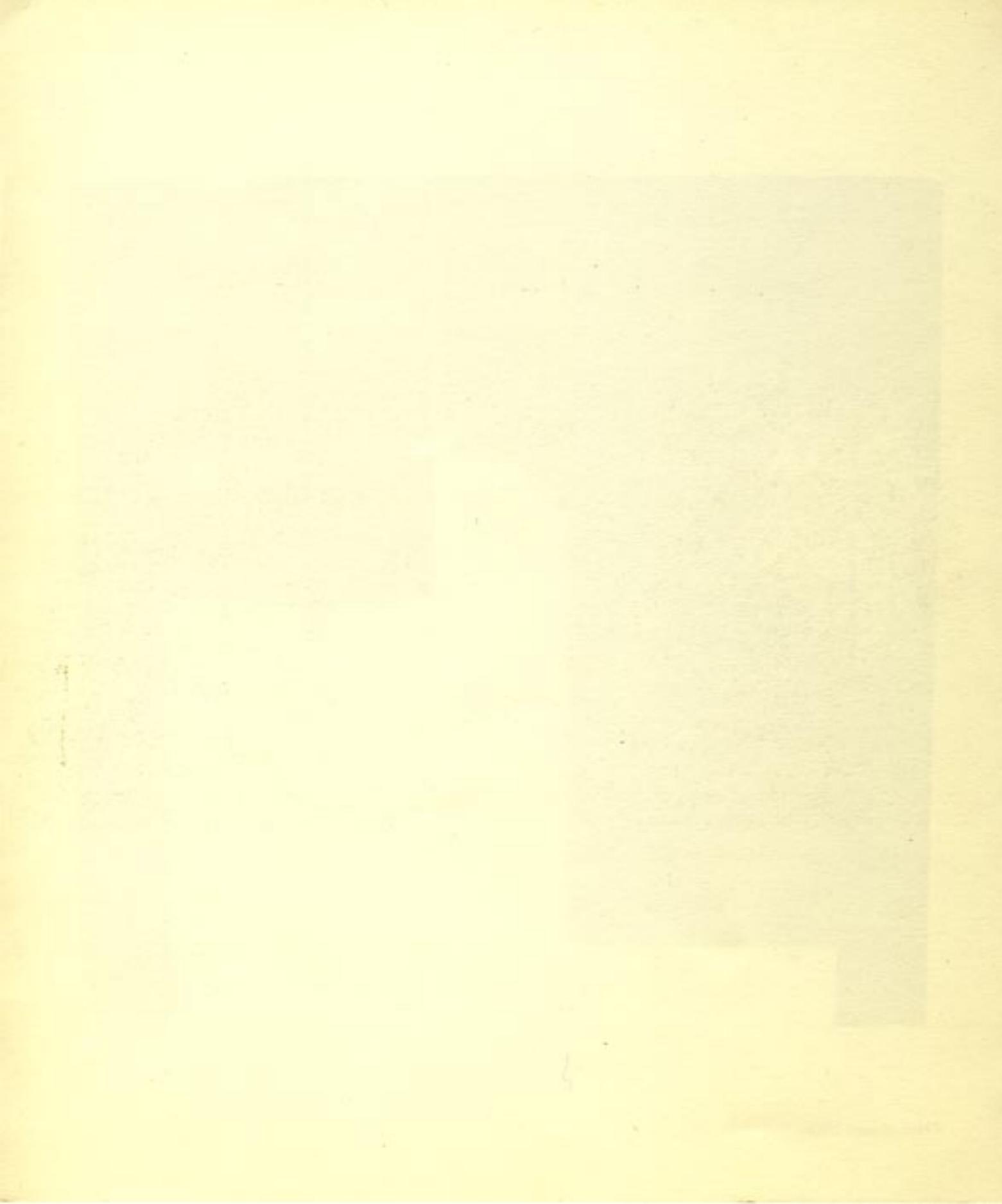




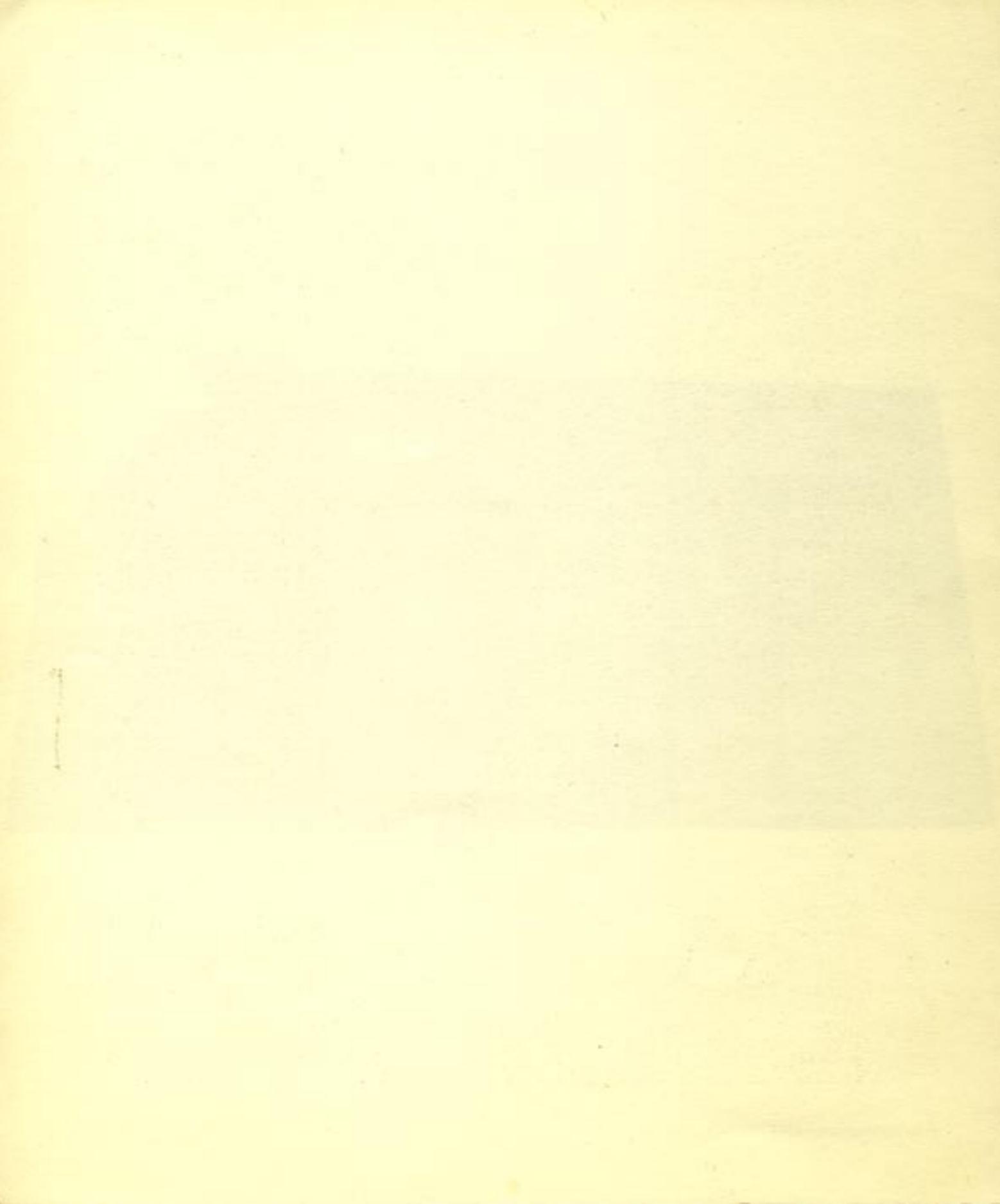
Jérusalem Manhattan IV 1981



Cercle et carré 1982



Pour les courtisanes 1982



Photos André Morain

Ce catalogue a été réalisé par l'Imprimerie des Pyrénées à Perpignan

