
JEAN-MICHEL ESPITALIER. Parmi toutes les formes que tu évoques, un noyau d'abricot, un requin, une carotte de bureau de tabac, parmi toutes ces formes en forme de dent, de pilule, d'endive, en forme d'os ou de coupure, parmi toutes ces formes qui sont bec, coussin, concombre, comme tu dis, museau, comme tu dis, fuseau, comme tu dis, vaisseau spatial, gousse d'ail, couteau sans manche, comme tu dis, faux cil, comme tu dis, fossile, comme tu dis, parmi ces dizaines d'objets en forme de ta forme, taillure de crayon, zeppelin, limace, ballon de rugby, et dans ces formes qui évoquent tout l'éventail des feuilles, feuille d'if, feuille de jasmin d'hiver, feuille de buis, feuille d'oranger du Mexique, feuille de cotoneaster, feuille de rosier, qui étalent tout l'éventail des feuilles, feuille de sauge, de thé, d'acacia, tout l'éventail des feuilles, feuille de lavande, d'alyse, qui déploie tout l'éventail des feuilles, feuille de laurier, de poirier, de glycine, feuille de pêcher, feuille de cerisier (tu dois en écrire des choses sur toutes ces feuilles !), mais là tu en oublies, en fait non tu n'oublies pas de ne rien oublier puisque ta forme est là pour rattraper les oublis de ta liste, même si une liste sans oubli, une liste qui aurait oublié d'oublier, une liste qui oublierait l'oubli serait une liste manquée, une liste en manque d'oubli, parce qu'une liste est une façon de cadrer, une façon de regarder, une façon d'appeler, c'est une façon de prendre, c'est une façon de toucher, une façon de projeter, une façon de déblayer (ici liste de tout ce que l'on peut faire avec une liste, liste de tout ce que peut faire une liste, liste de tout ce que l'on peut faire faire à une liste, liste de tout ce que n'est pas une liste, liste des choses impossible à faire avec une liste, liste de toutes les listes, liste de listes de toutes les listes, etc. [et dans « etc. », combien de listes ?]), et une façon de ne pas oublier que tout s'oublie en même temps qu'un bon moyen de l'oublier, je disais donc que parmi ces formes qui évoquent ce que tu évoques en évoquant ce qu'elles ne sont pas, il y a une forme que tu oublies (qui n'est pas la forme de l'oubli car l'oubli est justement ce qui n'a plus de forme), une forme qui est une déformation, un déformé de forme, une forme déformante de forme, et cette forme est celle d'une petite bille écrasée, bille de caoutchouc, de pâte à modeler, bille de terre glaise, de cambouis, de chewin-gum, bille en souple et bille pressée, et la bille pressée, la bille en souple c'est encore ta bille, et donc, il faut peut-être commencer par là, on dirait que « ma bille écrasée » est un peu une façon pour toi d'écraser, je veux dire de la fermer, de ne pas trop l'ouvrir, de ne pas trop parler (bonjour, je m'appelle Pierre Mabile, j'ai la forme, j'ai des couleurs, etc.).

PIERRE MABILLE. Comme tu dis la forme est le résultat d'une formation ou d'une déformation. Enfant je voyais les DS comme des 2CV qu'on avait étirées et les 2CV comme des DS comprimées. A cette époque j'étais à l'école primaire et les autres gamins m'accrochaient sur mon nom comme tu le fais aujourd'hui. Comme tu ne dis pas, si l'on tourne autour d'un objet, il change de forme : un coussin vu de face a une vague forme carrée mais je peux faire autour de lui une sorte de mouvement de taichi chuan afin de trouver un point de vue qui fera naître du coussin la forme d'un fuseau (ou d'un œil ou d'une feuille d'acacia...). La forme est donc d'abord dans l'œil qui regarde.

Alors on peut donner de l'élasticité aux images, engendrer des familles de formes, on peut aussi considérer les formes comme des instantanés... Dans mon travail c'est simple, j'essaie d'agencer des éléments fondamentaux de la peinture: formes, couleurs, surfaces, je tente de les désigner, les distinguer, pour mieux leur laisser la parole, si l'on peut dire...

Et comme tu dis, les peintures comblent les vides de la liste. Les mots sont là pour empêcher la forme de délirer, ils se chargent de cette mission. Quant à la question de "s'écraser" ou pas, ne pas trop l'ouvrir ou bien la fermer, puisqu'une bonne partie de mon travail est de créer les

conditions pour laisser agir les formes, les couleurs et toutes ces choses, c'est vrai que "l'expression personnelle" n'est pas mon objectif.

JME. Mais on peut voir aussi la forme d'un sourire, qui est peut-être le sourire d'un art souriant, d'un art optimiste et souriant, d'une peinture gaie, contente et gaie, et je pense alors à la puissance du oui, à la force du oui, qui est une force d'ouverture. C'est donc une peinture très en forme ?

PM. « La force du oui » je le comprends comme un engagement... Pour ma part je me suis engagé dans la peinture après avoir vu l'exposition « Attention à la peinture » de Robert Malaval en 1980 à la Maison des Arts et de la Culture de Créteil ; c'était un an avant son suicide. Sa peinture était l'équivalent de la musique que j'aimais, il disait et faisait toutes sortes de choses belles, folles, graves, impossibles... Un héros rock sans mièvrerie et sans cynisme, avec les qualités et les défauts qui forcent le respect. Ce n'est pas le seul artiste qui ait compté pour moi mais c'est à partir de cette exposition que la peinture a pris un sens, j'ai gardé la même impulsion depuis, malgré les hauts et des bas et les grands écarts je suis fidèle et persuadé qu'il faut toujours fuir la gravité, le compromis et l'esprit de sérieux comme la peste.

A mon avis, si tu parles d'optimisme, c'est peut-être à cause des formes mais c'est surtout la faute aux couleurs. L'usage est d'attribuer aux couleurs des intentions, des sentiments : les couleurs gaies, tristes, douces, étranges etc. Il s'agit là de l'interprétation intuitive de contrastes plus ou moins forts, souvent de conventions culturelles liées aux couleurs. En prenant en compte toutes ces choses-là on évolue sur un terrain assez mouvant... Pour cette raison et beaucoup d'autres la couleur me passionne : c'est une météorologie, une bombe, et c'est le luxe absolu. La couleur produit ses espaces, engendre un infini de rapports, transforme la perception, perturbe les morales du bon goût et du mauvais goût. Changer les couleurs peut créer des troubles, déclencher des bouleversements climatiques, provoquer des éboulis, et générer des voyages dans le temps. Je ne suis pas un savant de la couleur mais dans mon travail c'est la préoccupation centrale et si j'ai opéré cette réduction au niveau de la forme c'est bien pour créer les conditions d'une exploration très large du monde de la couleur. La peinture ancienne comme celle d'aujourd'hui est avant tout un grand laboratoire de la couleur.

JME. Tu me parles de la couleur, centrale dans ton travail, bien sûr, mais je reviens encore à ta forme si singulière, notamment parce qu'elle ne l'est pas, cette forme ouverte, ouverte mais pas trop, pas trop fermée mais presque, ouverte mais à moitié, à moitié ouverte et à moitié fermée. Un conflit ou un mariage heureux ? Un entre-deux, mais un entre-deux quoi ? Tu peins entre chien et loup ?

PM. Je ne voudrais pas avoir l'air de faire de la réclame mais nous avons la preuve, ici, que cette forme est d'abord un excellent sujet de conversation, c'est sa première qualité. Pour te répondre sur cette idée d'entre-deux je te répondrai sur le plan plastique en appelant Matisse à la rescousse et ce qu'il nommait "l'éternel conflit du dessin et de la couleur". Cela reste pour moi une source. Surtout en regard des solutions alternatives qu'il a proposées entre les deux polarités: le travail de la couleur découpée, sculptée, dans les collages d'une part, et la projection immatérielle de couleurs sur les céramiques noires et blanches de la chapelle de Vence, d'autre part. Plastiquement, ce "conflit" est pour moi un moteur: une forme apparaît de deux manières, elle se manifeste par la limite des surfaces ou bien par la ligne. Pour moi il s'agit du duel de deux visions, on pourrait presque dire deux cultures différentes: l'une est discursive, graphique et l'autre spatiale, picturale. Dans deux travaux récents j'ai tenté

d'affirmer ces paramètres, comme des règles du jeu, et de jouer entre les deux.

Dans "le murmure", une peinture murale réalisée dans une école de musique à Amiens, c'est un réseau de lignes colorées qui couvre un mur de 9 mètres de large sur 10 mètres de haut, un grand dessin dans lequel les couleurs des lignes répondent à une réverbération verte mise en place par l'architecte. Les couleurs des lignes sur le fond blanc donnent aux formes un certain degré d'apparition, quand elles traversent les panneaux acoustiques elles changent de couleur. Ce dessin est comme entraîné vers la picturalité par ses couleurs et par sa dimension.

A l'inverse dans la rotonde du musée de Clermont, il s'agit d'un mur arrondi de 10 mètres de large sur 3,50 mètres de haut, là j'ai multiplié les manières de répéter cette forme avec plusieurs gestes, beaucoup de couleurs et de textures différentes, plusieurs outils et différents types de contrastes colorés. Ici l'impression numérique des couleurs crée une régularité de la surface colorée tout en préservant la force et la variété des contrastes et des échelles. Malgré le foisonnement de teintes et de gestes, cette qualité particulière de surface préserve la légèreté et renvoie à quelque chose de plutôt dématérialisé.

Ces deux réalisations découlent de dessins préparatoires au pastel pour le projet d'Amiens, et de dessins au lavis pour le projet de Clermont-Ferrand, deux techniques qui me plaisent, entre dessin et peinture. Le pastel est un matériau sec avec une vivacité exceptionnelle de la couleur, et le lavis possède la fluidité et les valeurs de gris, sans la couleur.

En fait je n'ai rien contre l'"entre-deux", s'il détermine un champ d'action, une tension, mais je me méfie de cette notion si elle renvoie à l'indécis, au flou, au vague.

JME. Ta forme évoque aussi une bouche fermée, motus et bouche cousue. « La boucle », dit-on à celui que l'on veut faire taire. Mais la boucle est aussi quelque chose qui se referme sur soi et invente un mouvement perpétuel, une répétition infinie. Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire quelque chose qui ne parle pas, qui ne parle pas peut-être en répétant les choses ?

PM. Quelque chose qui ne parle pas c'est peut-être quelque chose que l'on n'entend pas, que l'on ne peut ou que l'on ne veut entendre. La répétition, ce n'est pas forcément une répétition en boucle, ça pourrait être un battement, comme les pas qui se répètent forment une marche continue, une section rythmique, locomotive. Même si la répétition comporte un danger d'enfermement, c'est aussi une manière d'avancer, une méthode de travail assez fréquente en art, qui permet d'intérioriser un geste, un espace, une vision, approfondir une intuition. Quand je me suis soumis à cette contrainte douce (et non définitive) de ne travailler qu'avec cette seule forme, je ne pensais pas que les possibilités visuelles seraient toujours plus nombreuses au fur et à mesure que j'avancerais. Comme ce n'est pas une répétition mécanique, l'apparence de la forme est dépendante des outils, des couleurs, des matériaux que je choisis, mais aussi des accidents, des hasards et de ma maladresse, car je ne suis pas un dessinateur très habile, ni d'ailleurs particulièrement fasciné par la perfection géométrique. C'est donc une répétition relative, car même si je répète le geste, sa trace n'est jamais vraiment identique. Je pourrais dire: Je fais toujours la même chose, et ça ne donne jamais la même chose. Cela donne parfois même des tableaux qui renvoient à des esthétiques très différentes, voire opposées. C'est bien ce qui m'intéresse et explique ma persévérance dans ce genre de répétition.

Mes peintures sont peut-être un peu muettes, sur la réserve, ou carrément autistes?... C'est vrai qu'on a chargé et qu'on charge encore parfois le médium peinture d'une grande force d'expression... mais elle ne dit rien du tout, elle se présente, c'est une présence, une proposition. Les clichés comme le cri, le silence, la musicalité et toutes ces choses-là sont au mieux des métaphores. Une forme dans une peinture ne parle pas non plus, sauf si elle est une forme devenue signe. Pour moi il y a des formes, puis des signes puis toute une organisation de composants qui produisent une image... Le territoire qui m'intéresse se situe avant ce que l'on appelle l'image. Pour moi les formes sont juste les échos des choses. J'essaie de tenir mon

travail dans cet espace entre la forme et le signe, c'est un espace à forte densité où il n'y a pas une seule parole mais plusieurs possibles, une sorte de polyphonie; le lieu d'un désordre, d'une inquiétude, un lieu tumultueux, mais d'une grande richesse. Ma liste de mots définit cet espace, les mots jouent à la parlante alors que les peintures, en revanche, ne balancent pas.

JME. Mais dans ce cas-là qu'est-ce qui les fait parler?

PM. Elles ne parlent pas. J'insiste. Pour aller vite je dirai qu'avant l'art abstrait la peinture développe un langage visuel à partir de systèmes complexes d'images liés à des codes culturels, des représentations, des règles de lecture, des sujets... Beaucoup de ces systèmes sont recyclés ensuite dans l'image photographique ou le film.... Ce qui me passionne dans la peinture aujourd'hui c'est justement sa radicalité. Elle est avant la parole, avant les images... ou après, en tous cas elle se place ailleurs. Et de toutes façons, pour moi, je considère le spectateur comme une personne qui cherche du travail. Tu penses la même chose du lecteur ?

JME. Il y a une fonction créatrice de celui qui regarde, lit, écoute. On lit toujours avec le poids, parfois tyrannique, de la culture. Lire un poème (et le savoir !) met en marche une série de filtres, d'écrans, de grilles qui façonnent l'objectivité (évidemment toute phantasmagorique) de la lecture. Lire c'est se mettre dans un certain état, et lire par exemple de la poésie, impose immédiatement des régimes particuliers, une approche spécifique, des réglages, des systèmes perceptifs propres à l'objet qui nous est soumis (intimidation, méfiance, curiosité, etc.). L'œuvre crée toujours ses propres conditions de lecture, exactement comme le champ culturel dans lequel elle s'inscrit (ou souhaite s'inscrire). On ne peut plus lire aujourd'hui comme on lisait avant Mallarmé, ou avant l'invention du cinéma, par exemple. En réalité, la lecture fait partie de l'œuvre. Par exemple, le lecteur de poésie se place, de lui-même, dans le rôle d'un interprète. Car la poésie s'affirme toujours, et certainement beaucoup plus que le roman (on ne lit pas de la poésie comme on lit un roman, et pas pour les mêmes raisons), comme de l'interprétation à interpréter, du décryptage à décrypter. Interprétation du buissonnement des signes, qui place donc le lecteur-interprète dans une situation de chercheur, puisque lire de la poésie c'est démonter des petites machines (des vieux réveils) pour regarder comment ça marche, et pourquoi. Et puisque je parle avec un peintre, j'ai envie de dire qu'il s'agit d'une sorte d'effet frères Ripolin à l'envers puisque ici il ne s'agit pas de recouvrir mais de gratter ce qui dissimule, cache, recouvre.

Il faut se laisser aller, lire ce qui est écrit (et non « ce qui devrait être écrit » comme dit Emmanuel Hocquard), trouver, pour soi, en soi, et avec ses propres grilles de lecture, des effets de sens, de rythme, de transparence, de résistance, etc., se situer dans l'interstice, le décalage, ou le décadage, qui survient entre ce que l'on voit et ce qui se passe. Si « l'impression normale atteste la normalité du discours » (Barthes, *Essais critiques*, 176), toute aberration, toute anomalie, tout dysfonctionnement, distorsion donne les indices d'un autre-chose qui se dit, qui se dit quand même. Mais il y a une chose qui me fascine, c'est que l'espace de l'écriture est une scène dont le spectateur est le lecteur. Le lever de rideau c'est l'ouverture de la page, à part que, contrairement au théâtre, le centre est vide et la scène s'organise autour du pli.

PM. J'ai l'impression que pendant longtemps le tableau s'est présenté comme une scène. Aujourd'hui beaucoup moins mais je crois qu'il lui reste quelque chose d'un spectacle, avec une immobilité d'autant plus spectaculaire que tout gesticule autour. Parfois j'essaie de concevoir un tableau autonome qui a cette capacité de capture du regard. Mais la plupart du temps je fonctionne par séries, associations, groupements, suites, bref je construis cette liste visuelle continue dans laquelle les tableaux se répondent. C'est comme spectateur, davantage

que comme peintre, que j'expérimente l'immobilité du tableau. Dans la peinture comme dans la poésie, l'objet qui est présenté nous fait face, il est parfois de dimension et de facture très modestes. A la fois une plaque sensible et un concentré culturel très fort. Un face à face où l'on se regarde, et tout ce qui se passe, ces systèmes d'approches, ces réglages dont tu parles, on peut dire que « ça reste entre nous », entre le tableau et son spectateur. Ce moment où on est « entre nous », c'est une interruption et c'est une relation individuelle, tout le contraire de la com.

J'aime l'immobilité, elle n'existe pas. Un exemple : je me tiens immobile devant la mer. En réalité, rien n'est immobile, il y a du vent et du vacarme, tout est mouvant, instable, chaotique mais globalement, c'est quand même de l'immobilité.

Ma liste est immobile, mes images aussi, elles permettent une mise à distance, elles sont une étendue étalée devant moi. Tes listes sont différentes, je les vois comme des récits où l'on plonge, on peut s'y perdre, ce sont des lignes de fuite, elles créent du mouvement... ma liste est plus sereine, plus plane, elle fait partie d'une méthode. Je pense qu'elle a quelque chose d'utile. Crois-tu que tes listes te soient utiles ?

JME. J'espère bien que non ! Faire une liste ne sert à rien... Si ce n'est à noter ce qui nous échappe, ce qui échappe à la mémoire (dentifrice, oranges à jus, guacamole, un petit morceau de Saint-Nectaire fermier). L'écriture de la liste me permet de faire l'économie du rapport syntaxique normal et de réinventer selon des pratiques asyntaxiques des rapports grammaticaux, d'organiser des connexions par oxymores, juxtapositions, répons, agglutinations. En faisant fonctionner la langue différemment, ça me permet de voir comment elle travaille (ou ne travaille pas) mais c'est aussi un outil très efficace pour la dégonfler de toutes scories emphatique, lyrique, transcendante. J'aime beaucoup attaquer la langue comme un matériau brut, des stocks de petits éléments mobiles, et les faire sonner différemment. Dans « liste » on entend « style » et le style c'est du rythme, des sons, des plis, de l'écart. Il y a aussi cet inusable phantasme propre à beaucoup d'écrivains de totaliser tout le langage, faire venir le monde, l'appeler sans fin, accumuler, convoquer et mettre à la lumière, puisque nommer c'est faire sortir de l'obscurité, de l'absence, du vide. C'est chercher ce qui nous manque et que l'on voudrait ne pas manquer. C'est, toujours, vouloir faire se rencontrer des machines à coudre et des parapluies, sans autorisation ni justification. Comme les fourmilières, les listes produisent une intelligence collective. Faire des listes revient à se mettre dans la peau du collectionneur. C'est à dire finalement cultiver son désir, se projeter dans le vertige d'un éternel inabouti, une tension que fait durer son insatisfaction, l'impression d'être toujours au commencement des choses (le collectionneur ne jouit que par l'objet manquant). Et puis il y a l'imaginaire taxinomique et la merveille du dévalement lexical. Et justement, en ce qui te concerne, ton travail est-il une tentative de collectionner les couleurs, c'est-à-dire donc aussi de liquider cette question pour passer à autre chose ?

PM. Faire des listes est une manière d'assembler plusieurs façons de penser: le raisonnement, la mémoire, la logique, le sens du détail, les automatismes, la rêverie, le jeu... Mais pour moi ce n'est ni une collection ni une quête obsessionnelle, encore moins l'action de réunir peu à peu une sorte de petit capital. D'ailleurs ma liste de mots serait plutôt une collecte, elle est le produit de plusieurs auteurs, ce qui me permet au passage de dresser une liste d'auteurs, de traducteurs, de donateurs (personnes qui me procurent des images) ...

Le principe d'une liste recouvre plusieurs avantages, le premier c'est qu'une liste donne naissance à d'autres listes et à d'autres projets en génération spontanée, presque. Mon long métrage de 48 secondes réalisé en dessin animé est un dérivé de cette liste, tout comme le travail de son dans lequel une polyphonie de voix diverses fait entendre la liste, ou le site web

qui s'articule aussi autour d'elle.

La liste est un inventaire, donc plus ou moins un principe régulateur, et à la fois c'est une errance, une aventure. Cette notion d'inventaire est très productive et elle peut être interprétée largement: je pense à l'écart qu'on peut mesurer entre les travaux des Becher, d'Arthur Bispo do Rosário, de Claude Closky, par exemple.... Jean-Marc Huitorel a défini ma liste comme un anti-dictionnaire, en effet ma manière d'utiliser la liste ne consiste pas à définir et fermer le sens d'un signe mais au contraire à en extraire de l'infini, à partir de la variation réinventer ce que Matisse (encore lui!) appelait une "cinématographie". C'est ce qui se passe dans mon dessin animé: une vibration autour de la forme, une image aux contours changeants, comme dans l'imaginaire de celui qui écoute la liste.

L'idée de quelque chose d'infini est donc à la fois contenue dans la liste et à l'extérieur dans les dérives où elle peut nous embarquer. Dans ton livre *Le Théorème d'Espitalier* il y a aussi ce principe programmatique d'un inventaire des ignorances, et dans ton autre texte « Où va-t-on ? » il y a le choix formel du rythme avec l'idée d'un « work in progress » en migration sur différents supports... Je te renvoie la question: Est-ce qu'il s'agit pour toi de liquider des questions ou de traiter autrement les mêmes questions ?

JME. (...) Où va-t-on ? n° 1

PM. C'est comme un chantier en construction, on ne sait pas ce qu'il y avait avant, on a du mal à voir ce que ça va donner, et c'est sans doute cette phase de chantier qui est la plus vivante. Pour ma part j'ai l'impression que les satellites de ma peinture : mots, sons, dessins, images, ont deux fonctions : ils constituent le processus de travail et ils dessinent son territoire, parce que la peinture est autant une conquête de l'espace que l'invention d'un espace. Le processus de travail n'est pas envisagé dans un sens matérialiste, il n'est pas seulement visible sur le tableau mais aussi autour. Tout se fait en même temps: le processus est un chantier, la liste est un chantier, la peinture est un chantier, et l'exposition un autre chantier. Puisque tout est en chantier en même temps, bien souvent moi aussi je me dis « où va-t-on ? »

JME. (...) Où va-t-on ? n° 2

JME. Une forme c'est aussi un outil - un objet qui fait des formes...

PM. Ben voilà autre chose, comme disait ma mémé... Dans le même genre je pourrais dire, par exemple, que la forme c'est aussi quelque chose qui exige de l'entretien, une discipline rigoureuse de tous les instants pour un sportif de haut niveau.

Ce que tu dis me fait penser à plusieurs choses. D'abord l'idée qu'une forme est une origine qui engendre par duplication comme un moule, ou une matrice... Et là je pense à une rythmique, une grammaire de l'ornementation, basée sur la répétition de motifs, de combinaisons recherchées de formes et contre-formes. C'est cette abstraction qui existe avant l'art abstrait mais aussi dedans et aussi ailleurs, en dehors de l'art...

Une autre idée liée à cette question est dans certains tableaux, quand j'empile des formes horizontales... cet agencement produit de nouvelles formes, des sortes de colonnes verticales dentelées. Ce qui me frappe c'est que ces formes produites sont volumiques, elles sont en fait très complexes mais elles n'en ont pas l'air, parce que la forme originelle (on pourrait dire « la forme-mère ») reste lisible en tant que génératrice.

Le troisième groupe d'idées, c'est l'image de la mandorle, qui est à la fois l'image d'une matrice et une matrice d'images... et comme cette figure renvoie à une iconographie ancienne je vois aussi les philactères qui sortent de la bouche des personnages dans la peinture médiévale, des fuseaux légers et aigus qui véhiculent la parole... Dans ma liste on trouve

aussi d'autres voisinages: « une labiale » et encore « une bouche » et « une langue », etc., etc. Voilà ce qui arrive si on ne fait pas attention : les images, les visions, s'enchainent sans contrôle...

Encore une autre idée: c'est « une existence » que Pierre Tilman m'avait proposé pour la liste... Au début je ne voulais pas intégrer ce mot parce que je le percevais comme une interprétation trop métaphorique, trop littéraire, puis finalement je l'ai ajouté à la liste car c'est vraiment une singulière lecture de la forme... comme on lit un mot: au début la première pointe gauche comme une naissance, puis le gonflement et la réduction progressive vers la pointe de droite comme une fin, une mort... c'est une interprétation façon hiéroglyphe qui inscrit la forme dans le temps et l'affirme dans son horizontalité... A l'intérieur de ma liste qui contient aussi « une mandorle » comme une verticale contrariée, c'est une sorte de couple ésotérique.

Dans cet ensemble un peu flou il y a l'idée d'une forme en action, comme une machine à produire d'autres formes qui fait naître et permet l'existence d'autres figures.

Mais toutes ces considérations portent sur ce qui est « donné en plus ». Pour ma part je peux me contenter d'une forme comme le seul événement dans une peinture.

JME. Mais puisque tu parles d'événements, je voudrais savoir quelle est la part d'aléatoire dans ton travail sur la disparition ou la réapparition de la couleur par des phénomènes extérieurs. Je pense à ton travail qui consiste à exposer des peintures sur papier à la lumière solaire...

PM. Les dessins au soleil sont des feuilles de papiers, généralement papiers recyclés ou de mauvaise qualité, qui ont une teinte préalable. Par un système de cache ils sont partiellement décolorés après une longue exposition au soleil. Ce sont des pièces fragiles, difficiles à reproduire, d'aspect plutôt pauvre, parfois dans des limites de perception, mais en effet elles ont enregistré le travail lent de la lumière qui altère et fait disparaître la couleur. Ou plutôt fait apparaître une nouvelle couleur plus claire, une surface pale, une sorte de clarté fatiguée... Même sans connaître le processus il me semble que ces rapports colorés-là expriment quelque chose de la durée, avec une forme d'immatérialité, et parfois des analogies avec la photographie.

Dans les peintures la couleur est avant tout une énergie lumineuse dirigée vers l'extérieur... mais parfois il faut regarder les tableaux dans le noir, alors certaines couleurs, notamment les jaunes et certains verts, créent des halos gris clairs qui traversent la pénombre... Les papiers insolés ont quelque chose à voir avec ça. Si la couleur n'existe pas sans la lumière, il faut admettre que les tableaux restent des tableaux la nuit, à l'aube, ou dans des lumières changeantes. Dans les années 90 j'ai fait une série de grands tableaux gris, un rôle à contre-emploi pour moi, mais qui m'a aidé à expérimenter la couleur dans ses zones de disparition. Ces travaux parallèles aux peintures me permettent d'aborder la question de la couleur différemment. Comme un phénomène, la trace d'un événement où agissent seules la lumière et les couleurs dans leur fragilité, et en mon absence.

JME. Et aussi cette idée que, à l'inverse de ton dessin animé qui joue sur la vitesse, tu installes là un processus de grande lenteur, lenteur du geste puisque la lumière du soleil met 8 minutes pour nous parvenir, lenteur de la réalisation puisque la couleur ne s'altère que dans la durée.

PM. Oui et à travers cela ce qui m'intéresse c'est le temps qu'on se donne pour regarder quelque chose. Voilà encore un aspect qui donne du sens à la peinture, aujourd'hui. Certains objets exigent un cheminement progressif et mesuré dans leur perception. Personnellement les propositions visuelles complexes et foisonnantes me semblent de plus en plus courantes et me

donnent envie de surfer vite-fait dessus, alors que celles-ci, presque vidées, effacées, bientôt éteintes, donnent envie de littéralement plonger le regard. Comme si le regard, ayant gagné le privilège de les voir, avait en échange le pouvoir de les ranimer, de les sauver de la disparition.

Bon.

Je remarque qu'au début de l'entretien tu me parlais en sautillant d'un art *optimiste et souriant*, d'une *peinture contente et gaie*, et nous voici à la fin de cet échange entre chien et loup, devisant rêveusement sur la lenteur, la disparition et les couleurs fanées...

Qu'est-ce-que ça veut dire? Il serait grand temps de retrouver un peu d'énergie mon gars, par un moyen ou un autre (disons sport, bagarre, musique, caféine, remise en forme, stimulants naturels ou bien Nootropyl, lucidril, Tonédrone, Fénozalone ou Fipexide, ou simplement quelques neuro-stimulants de type déanol, bien dosé ça donne un coup de fouet, une petite cure d'oligo-éléments ou pourquoi pas juste de la vitamine B1, accompagnée d'un peu de Cogitum, de Surmontil ou de Stablon, bref quelque chose d'un peu sérieux qui nous permette de rester en éveil...) Sinon, où va-t-on? je te pose la question.

JME : Où va-t-on, si c'est toi qui pose les questions ? Où va-t-on si c'est toi qui prescribes les antidotes et les remontants ? Où va-t-on si ton cas devient mon cas et si tu me conseilles un traitement alors que, tu n'as pas le choix, comme avec tes formes, c'est toi qui devrais consulter, toi seul, tu as le choix, comme dans tes listes, Dr Topaloff, Dr Karakostas, Dr Marteau, Dr Cartier, tu as le choix, comme avec tes couleurs, Dr Brunco, Dr Zadok, Dr Ferrière, Dr Colonna, Dr Bokanowski, où va-t-on, si c'est moi qui choisis à ta place, Dr Voizot, Dr Albertini, Dr Hammad (agréé secteur 1), Dr Oliva, Dr Delouche, Dr Kuypers, Dr Thomas, Dr Plouznikoff, Dr Graf, Dr Dora, Dr Wasersztrum, tu as le choix, Dr Perlès, Dr Beaumont, Dr Cavalcanti, Dr Papineau, où va-t-on, Dr Lamy, Dr Quoirez, Dr Emery, Dr Talbot, Dr Sigward, où va-t-on si c'est moi qui choisis à ta place, Dr Souris, Dr Mangin-Lazarus, Dr Lapeyrère (vas-y de ma part), Dr Jalenques, Dr Pewzner-Apeloig (stress au travail), Dr Havas, Dr Yavchitz, Dr Siboni, Dr Bantman, tu as le choix, Dr Sidoun (psychothérapie brève), Dr Villemot, Dr Grunblatt, Dr Haas, Dr Gut, Dr Ekbatani, Dr Whal, Dr Blond, où va-t-on si c'est moi qui choisis à ta place, où va-t-on, tu as le choix, Dr Cytryn (dans le XXème, pas très loin de chez toi), Dr Fava Dauvergne, Dr Gobert, Dr Rondepierre, Dr Dumézil, Dr Ansart, Dr Godard, Dr Azizzoli-Mattioli, Dr Ferrugia-Robert, tu as le choix, Dr Gondolo, Dr Thorpe, Dr Kiss, Dr Gonzalez-Vela, tu as le choix, Dr Chalut, Dr N'Guyen-Bathien, Dr Azoulay, Dr Gommichons, Dr Agile, Dr Goris, Dr De Lara, Dr Halgand-Pelta, Dr Pacault, Dr Atlani, où va-t-on si c'est toi qui pose les questions, Dr Vinant, Dr Lhuillier, Dr Maitre, Dr Bideau-Serre, Dr Louka, Dr Escoubé, Dr Zanger, Dr Van der Elst, Dr Flame, Dr Sagourin, Dr Calvet, Dr Poisson-Quinton, où va-t-on, avec ta peau de banane, avec ton suçon, où va-t-on avec ta cymbale, où va-t-on avec ta lentille, Dr Anquetil, Dr Tap, Dr Wolmark, Dr Abittan, Dr Chapiro, avec ton flotteur, où va-t-on, tu as le choix, avec ta mésange, avec ton avion, où va-t-on, Dr Zigante, Dr Bach, Dr Fouques, Dr Bonamour, où va-t-on si c'est toi qui pose les questions ?

JM. Où va-t-on ? n° 3

