

**“ La métaphysique est l’effet d’un malaise passager ”  
(Fernando Pessoa, *Bureau de tabac*)**

Entretien avec Karim Ghaddab.

K.G. : Le motif unique et récurrent dans tes peintures est une sorte de fuseau, de lentille aplatie. Elle t’est apparue pour la première fois à la lecture d’un poème de Pessoa, *Bureau de Tabac*, où l’enseigne est présentée comme un repère visuel à partir duquel s’organise le développement narratif. Depuis, tu accumules les échos formels qui peuvent résonner à partir de cette forme : ballon de rugby, feuille d’acacia, planche de surf, œil, etc. Ce mode de mise en relation d’objets et d’images hétéroclites suppose l’hypothèse d’une généalogie occulte du réel, un ensemble de liens qui ne seraient ni logiques, ni fonctionnels, mais uniquement formels. Cela mériterait d’être analysé de plus près, mais cette pensée de l’analogie signifiante m’évoque pêle-mêle une pensée de type magique ou alchimique, les “ correspondances ” telles que Baudelaire a pu les évoquer, un regard romantique sur l’ordre caché du monde...

Plusieurs questions me viennent à l’esprit. D’abord, comment considères-tu l’héritage des pionniers de l’abstraction en Europe pour lesquels, l’abstraction “ descend ” véritablement de la figure, comme au terme d’une longue morphogenèse ? Ta peinture se développe-t-elle également sur un fonds mystique ou “ spirituel ” ?

P. M. : Pour trouver un héritage je pencherais plutôt du côté de l’origine “ coloriste ” des abstractions, en ajoutant Henri Matisse, une source essentielle pour moi. De toutes façons, nous sommes loin des temps héroïques de l’art abstrait. Quand j’ai commencé à travailler, des artistes aussi divers que Arp, Morellet, Kelly, Malaval, G.Richter ou P.Halley avaient déjà injecté dans la sphère de l’art abstrait de la liberté, de la distance, du trouble... À présent les “ images abstraites ” se proposent simultanément aux autres. Ce qui m’intéresse c’est plus la distinction entre le tableau et l’image que l’opposition entre abstraction et figuration. Je ne me pose pas cette question du passage de la figure à la forme, je pratique un jeu qui consiste à ouvrir les interprétations d’une même image, d’une même forme.

Peut-être qu’il y a une dimension spirituelle dans le souci de maintenir une valeur de légèreté dans un monde plombé par l’esprit de sérieux et la morbidité... En tout cas en ce qui concerne la mystique je serai clair : Je suis carrément allergique à tout mysticisme. Au contraire je pense que l’art aide à libérer le regard de tous les contrôles : une forme contient une quantité de possibles, un imaginaire en mouvement qui ne demande qu’à se manifester.

K. G. : Pourrais-tu essayer de définir la nature de ce tissu d’analogies qui, comme

le suggère ta peinture, sous-tend le monde ?

P. M. : C'est quelqu'un qui regarde un nuage et qui se dit " Tiens, c'est la forme d'une bouche...ou d'un fuseau... ou d'une feuille...pourquoi des choses aussi différentes ont-elles la même forme ? Est-ce vraiment la même forme ? Pourquoi se poser ce genre de question ?...Et pourquoi pas ?... " C'est un tissu d'analogies assez fragile avec prise au vent, ce n'est pas un système de pensée, c'est une pensée en flottement, comme une rêverie.

K. G. : Mais si *une* forme peut générer une infinité d'images, pourquoi répéter cette forme à l'infini ? L'affirmation de son unicité peut-elle s'accommoder de la déclinaison en série ?

P. M. : C'est une vraie question, mais d'une part je ne peux pas travailler autrement, et d'autre part cette façon de faire relève du même mode de pensée que celui de faire une liste: étaler à plat devant soi les matériaux du chantier. (Simplement une parenthèse: Pourquoi ne pas poser la question à tous les artistes qui répètent en série d'autres motifs: par exemple portraits, formes géométriques, corps, espaces urbains, rapports sexuels etc. ?) J'avoue que pour l'instant c'est la meilleure méthode que j'ai trouvée. Ce qui m'intéresse, c'est l'idée que bien que je fasse toujours la même chose, ça ne donne jamais la même chose. Les outils, les couleurs, les accidents, ma maladresse, soumettent les tableaux à toutes sortes de variations climatiques. Un choix de situation, de mode de recouvrement ou de couleur suffit à faire basculer un tableau dans une esthétique opposée à celle de son voisin. Dans l'atelier c'est vrai qu'on a la sensation d'une production en série mais dans l'espace d'exposition je mets en relation des choix particuliers. Il y a plusieurs sortes de répétitions: quand je dessine, c'est une répétition qui crée un espace, une sorte de vibration née de l'accumulation des lignes. Tout le monde pratique ce genre de dessins en téléphonant, par exemple: c'est une manière de concentrer la pensée dans un espace. D'autres répétitions installent un rythme... Mais bon, je ne vais pas commencer une liste des répétitions, on n'en finirait plus. J'ai imaginé qu'un autre peintre en Finlande, au Sénégal ou au Nouveau Mexique, choisisse par hasard la même contrainte que moi pour enclencher son travail...Je rêve de voir les résultats, pour évaluer les écarts et les points de contact, pour être surpris. Ce qui compte dans une répétition, c'est la mise à jour des différences ; d'ailleurs ce n'est pas une répétition à *l'infini*, j'arrêterai quand je commencerai à me répéter au lieu d'explorer la variation.

K. G. : En maintenant délibérément présent, dans tes textes et ton discours, le rapport entre ton motif et les objets réels qu'il peut évoquer, ne crains-tu pas de réduire la spécificité et l'ambition de l'abstraction ? En d'autres termes, une peinture abstraite est-elle toujours uniquement un dérivé ou une déformation d'une figure ?

P. M. : Non, je pense que la figure se dissout alors que la forme s'impose. Ma liste ne contient pas que des objets réels, il s'agit d'une galaxie d'images et de mots. Le rapport entre le motif et ce qu'il peut évoquer est explicite, c'est ce qui à la fois entoure et isole les tableaux, quelque chose comme le rôle fondamental et accessoire du cadre. D'ailleurs, c'est autant un cadre qu'un processus de travail. En effet, je crois que sans la liste, sans l'inventaire d'images, sans les jeux avec les représentations, je ne pourrais pas aborder le travail pictural aussi simplement. Ce contexte est pour moi la condition d'une pratique plastique axée sur les relations formelles et le jeu des couleurs. Une façon de garder en réserve les images, les fictions, les débordements, tout en les maintenant à bonne distance, pour produire des peintures, des dessins autonomes.

K. G. : Dès lors, peut-on dire que ta peinture vise une démonstration de la liste, ou à tout le moins un épuisement du langage, comme une vérification du vieil adage selon lequel une image vaut mille mots ? Tu viens de réaliser un entretien avec Jean-Michel Espitalier, tu as toi-même une pratique de l'écriture... La distinction que tu introduis entre la figure qui se dissout et la forme qui s'impose n'est-elle pas un écho de l'opposition entre une langue triviale, d'usage quotidien, et une autre, littéraire, peut-être opaque, sinon sacrée ?

P.M. : Une partie de l'art contemporain essaie volontairement ou non de rivaliser par ses moyens et par ses formes avec ce qu'on appelle la communication, une autre partie cherche d'autres alternatives, d'autres rapports. Je n'ai pas une conception élitiste, compliquée ou sacrée de l'art, je pense juste que sur le terrain des mots, des éléments visuels élémentaires, il y a toujours plus de possibilités d'expériences. On a tout à gagner à ouvrir les espaces qu'ils engendrent avant qu'ils ne se figent dans des codages verrouillés.

K. G. : La référence que tu fais à Matisse, l'attention que tu accordes à la couleur et à la lumière, et bien sûr la répétition d'une forme unique, tout cela évoque immanquablement le travail de Viallat. Néanmoins, contrairement à lui, tu ne reproduis pas ta forme au pochoir. Tu la produis toujours à nouveau — d'ailleurs avec des variations dans les proportions — et le travail à main levée semble avoir une importance toute particulière, que ce soit dans tes peintures ou tes dessins.

P.M. : Ce que je trouve important dans le travail de Claude Viallat, c'est qu'il réussit à isoler la question de la peinture de la question du tableau. Ce sont des peintures très allégées et pourtant très incarnées, où la couleur est première. Pour ma part, j'ai encore besoin d'être en affaire avec le tableau. La main aussi est différente, j'essaie d'aborder le recouvrement de la manière la plus élémentaire, c'est chez lui une gestualité picturale, où on sent des modulations de vitesses, des variations d'épaisseurs et de fluidité, etc. La seule fois où nous avons un peu parlé ensemble, quand j'ai exposé à la Vigie à Nîmes, c'était à propos de couleurs et évidemment il y a des points communs. Le rapport coloré est essentiel dans la

construction du travail.

K. G. : En revanche, la série de " Dessins au soleil " est en quelque sorte réalisée en collaboration avec la lumière elle-même. La couleur n'est plus produite par le pinceau ni l'ajout de pigments, mais précisément par une dépigmentation du papier. Certains de ces dessins sont au seuil de l'effacement. D'ailleurs, leur conservation est sans doute problématique : à terme, la subtilité des rapports colorés risque fort de sombrer (si je puis dire, parlant d'un excès de lumière) dans la disparition progressive et, finalement, l'invisibilité. Plus ces dessins seront exposés, moins ils donneront à voir !

P. M. : Oui, l'exposition de Vitry est principalement consacrée aux travaux sur papier: plusieurs sortes de dessins, de grandes impressions numériques réalisées à l'atelier Bordas dans le cadre d'un projet mural pour le Musée de Clermont-Ferrand, et surtout ces décolorations, insulations sur papiers testées en 98, que j'ai renouvelées cet été au soleil de l'Andalousie. Ces papiers ne sont pas seulement des dessins sans lignes, ce sont des manières de qualifier différents états de la lumière: imposée, captée, intensifiée, altérée, pâlie, sauvée... Dans les peintures et les impressions numériques la couleur est une énergie directe, franchement dirigée vers le spectateur, alors que dans ces dessins-phénomènes la couleur interiorise sa charge lumineuse, c'est un fantôme.

Je reviens un peu sur le cliché que je viens d'émettre en utilisant l'expression *au soleil de l'Andalousie*. Dans la province d'Almería, le soleil n'est pas seulement un atout de bien-être, c'est le paramètre d'un "miracle économique", issu du mariage entre des méthodes modernes d'agriculture intensive et des conditions d'ensoleillement très favorables. Du coup la région est envahie par un océan de serres en plastiques abritant 32000 hectares de cultures industrielles, qui rapportent plusieurs milliards de francs par an, avec des populations immigrées surexploitées qui vivent dans des conditions très dures. Malgré ce qu'on pourrait imaginer, je ne me sentais pas dans un monde à part en faisant ce travail léger sur une belle terrasse (installer le matin des caches sur les feuilles de papier, poser des poids et des plaques de verre pour éviter qu'elles ne s'envolent, découvrir et organiser les résultats en fin de journée). Le soleil, qui produit par ailleurs une quantité de stéréotypes et d'autres "miracles économiques", était employé autrement. Ces dessins ont peut-être enregistré quelque chose de cette ambivalence à travers leur pauvreté matérielle, leur fragilité et leur imperfection.