

Une fiction -

Conversation avec Angela Frères, Marseille, 2010

Grand atelier, intérieur jour.

A. F : Ces tableaux disposés autour de nous semblent former un polyptyque. La répétition, les relations qui se créent entre les motifs amènent le regard à passer de l'un à l'autre, comme dans une sorte de grand retable.

M. M : Justement, je me suis beaucoup intéressé aux relations entre peinture et narration et notamment aux prédelles. Ce sont des séquences plus petites qui figurent sous les panneaux centraux des retables, qui se suivent comme des cases de bandes dessinées et racontent des épisodes secondaires. Elles se lisent comme les moments successifs d'un récit. La récurrence de certains éléments d'une prédelle à l'autre donne une visibilité au déroulement temporel. Et c'est vrai que juxtaposés de cette façon, bord à bord, mes tableaux peuvent se lire comme un polyptyque ou un ensemble de prédelles. On y trouve des récurrences de ce type, elles appellent cette lecture, elles dirigent une circulation du regard.

AF : Il me semble que la manière dont les objets s'accumulent sur la surface peinte, la façon dont ils se touchent et se croisent renvoie effectivement à une narration. Mais une narration dans le sens de la mise en relation, assez proche d'un mode associatif comme celui du cadavre exquis, où une forme conduit à une autre forme, puis une autre, etc....

MM : Oui, ce mécanisme associatif est toujours présent dans mes peintures. Je cherche à élaborer ainsi une chaîne de remémoration d'un objet à un autre qui me permet de composer ce que j'appellerais une dérive. Chaque objet est toujours en train de glisser vers un autre, de devenir autre. Les interprétations qu'on peut faire de l'image en nommant les objets se heurtent à leur nature ambiguë. Ils ont l'air à la fois très concrets et impossibles à caractériser ou à définir. C'est une chose qui me plaît, ça les rend en quelque sorte menaçants.

AF : Je ne partage pas vraiment ton point de vue : les objets eux sont bien définis, c'est plutôt la fonction de ces objets qui n'est pas précisée, ou pas réaliste. De mon point de vue, ce qui les définit, c'est la façon dont ils sont associés les uns aux autres.

MM : C'est ça.. Ces associations fabriquent selon moi des chimères et elles forment aussi des fils narratifs qui s'emmêlent et s'entrecroisent.

AF : Comment commences-tu un tableau et comment sais-tu qu'il est terminé ?

MM : D'abord, je fabrique de l'espace, je cherche à créer une circulation, un déplacement du regard. Les premières lignes que je pose créent un cheminement initial qui sera souvent transformé et contredit par la suite. Les grands tableaux imposent en plus un déplacement physique devant la surface peinte, ils sont toujours constitués de plusieurs points de vue selon que l'on se trouve à 50 cm ou à 10 m, devant la partie droite ou la gauche. Ce sont autant de détails et autant de tableaux dans le tableau. L'histoire de l'art, ma mémoire me fournissent des morceaux avec lesquels je bricole, que j'essaie de lier dans une cohérence précaire, centrifuge. Ensuite je m'approche et je commence à me préoccuper de chaque objet en le rendant plus consistant plus palpable pour que le regard puisse s'y accrocher. Et à mesure que les objets se concrétisent, j'en ajoute d'autres, je continue à me déplacer dans l'image. Puis il y a toujours un moment de basculement : je peins, et je me rends compte que les choses ont pris un rythme nouveau, que j'ai trouvé le bon geste. Le tableau est fini quand l'image a enfin un corps, une consistance et que l'édifice ne s'est pas encore écroulé.

Intérieur jour, grand atelier, recoin côté rue.

AF : En même temps que les tableaux peints à l'huile, tu réalises des aquarelles. Elles se distinguent par leur netteté et leur simplicité. Dans les peintures les pistes semblent beaucoup plus brouillées. Pourtant, tes aquarelles ne donnent pas l'impression d'être des études préparatoires à la peinture.

MM : Pour moi, chaque pratique donne lieu à de l'expérimentation. Je ne fais jamais de travail préparatoire. Dans les tableaux, les choses s'accumulent sur la même surface. Il y a un principe de superposition et de repentir, alors que les aquarelles s'éparpillent et s'éloignent les unes des autres. Les aquarelles peuvent aussi me servir d'échauffement, je les fais rapidement et j'essaie de garder ce rythme avec les tableaux à l'huile. Mais dans les grands tableaux, l'épaisseur du temps est contenue à l'intérieur d'une même surface.

En pratique, je ne peux pas peindre au même moment le bord gauche et le bord droit. J'associe cette succession de moments à la narrativité et aux prédelles. Il existe un cheminement non seulement dans l'image mais aussi dans la manière dont je peins qui peut être très différente d'une zone à une autre. C'est une autre façon de découper le temps, de fabriquer de la durée.

Pour moi l'enjeu est plus important dans les tableaux : Il s'agit de faire coexister plusieurs moments de peinture, de créer une circulation à la fois dans l'image et dans le temps.

AF : À l'aquarelle, tu ne peux pas faire de repeints. La matérialité de la peinture y est moins présente, peut-être au profit du motif ?

MM : C'est vrai, les questions de peinture sont plus simples à l'aquarelle, chaque chose est définitive, la peinture sèche vite et il faut aller à l'essentiel. C'est une façon pour moi de survoler les images, quand les tableaux à l'huile doivent leur donner un corps, les toucher.

AF : Pourquoi choisir, pour les grands formats, de larges coups de pinceaux et de grandes coulures ?

MM : Pour peindre plusieurs mètres carrés mieux vaut prendre de gros pinceaux. Quand aux coulures c'est plus difficile à éviter sur les grands formats que sur les petits. La peinture ne se comporte pas de la même façon à des échelles différentes. Mais j'aime les garder parce qu'elles forment des voiles qui enveloppent et qui lient. J'ai besoin de vitesse à certains moments d'un tableau pour garder le fil, c'est donc peint à grands traits et ça coule parfois. À mon avis tout cela est de l'ordre de la tache. La tache est une chose ambiguë ; elle masque, elle recouvre, mais c'est aussi dans la tache que l'image apparaît. C'est une vieille idée qui remonte aux origines de la peinture, *macula*. En fait la tache permet à l'image d'apparaître sans recourir à l'idée. Tout à coup dans la tache, c'est la chose qui apparaît et pas son idée préconçue.

AF : De loin, on perçoit une tenue d'ensemble dans tes tableaux et on peut être déçu en s'approchant, car de près, la matière est très présente et on ne peut pas s'y enfoncer. Est-ce que cet aspect déceptif t'intéresse dans l'image peinte ?

MM : Oui, de près l'image, l'illusion, disparaît : ce n'est que de la peinture. C'est aussi un trait de la peinture classique. Je pense en particulier à la peinture espagnole du XVIIe, je me sens proche de cette peinture là. Mais ma *manière* est plus sommaire, plus décousue.

Extérieur jour, lumière de fin de journée, mois de septembre, à la terrasse d'un café. Une table, quatre chaises.

AF : Tu parles souvent de fiction et de roman à propos de ta peinture. Est-ce que tu peux préciser ces idées et leurs rôles dans ton travail ?

MM : Ce sont des questions centrales à mes yeux, que je trouve intéressant de déplacer et de penser en peinture. Quand je fais un tableau, là où il n'y a qu'une surface plane il faut que je trouve une profondeur, un espace fictif ou je peux plonger et circuler en imagination. L'expérience de l'espace représenté redouble celle, concrète et physique, du tableau dont j'ai déjà parlé et que procurent en particulier les grands formats. Dans cet ordre de la représentation, les détails dont je parlais plus tôt sont comme des moments narratifs, articulés entre eux par une trame de passerelles, de conduits, de trous, de planches, d'étais et de nœuds.

AF : On pourrait dire que tu *racontes* des tableaux, et même souvent des tableaux *de* tableaux.. Ce principe de cheminement accentue encore la dimension narrative de ta peinture. Mais tu te réfères particulièrement au genre romanesque lorsque tu évoques ton travail. Peux-tu préciser cette idée ?

MM : La question du roman est vaste et les idées de René Girard m'ont fourni là-dessus des éléments de réflexion. En fait, par rapport à d'autres formes de récit, le roman est spécifiquement critique. Il met en perspective des contradictions critiques, comme celles qui opposent par exemple l'espace des personnages, l'espace du narrateur et l'espace du romancier. Ces espaces s'affrontent constamment sans qu'on puisse les ramener à un sens simple, univoque. À regarder mes tableaux, je dirais qu'on y trouve des espaces contradictoires. Par exemple dans les peintures aux tables, on a l'espace du paysage, fictionnel, posé sur la table et d'autre part un espace plus prosaïque, celui de la table elle-même qui pourrait être l'équivalent de celui d'un narrateur. Je trouve que les relations entre ces espaces sont assez proches de celles que Girard décrit quand il parle du roman.

Autre chose : après une exposition à Marseille, un ami m'a laissé un mot avec ses impressions. Il était plutôt critique et, disait-il, étranger à « un monde qui n'existe plus ». Ça m'a frappé parce que je ne m'attendais pas à voir ressurgir le spectre de la mort de la peinture à propos de ces tableaux. Et puis j'ai pensé à Don Quichotte. C'est un personnage qui vit dans le rêve, celui, déjà désuet en 1600, des romans de chevalerie. Mais Cervantès ne vit pas ce rêve éveillé, sa position est critique et même moralisatrice. Et pourtant, il est clair que Cervantès goûte lui aussi avec un plaisir, en partie sincère, aux aventures de son personnage et qu'il n'aurait pas écrit un livre pareil sans une certaine nostalgie du roman chevaleresque médiéval. Le dispositif critique et comique qu'il met en place lui permet de déjouer cette

nostalgie, de la fondre en une invention inédite et décalée. Toute proportion gardée, j'essaie de peindre depuis une position semblable ; amusée, fascinée et critique.

AF : Tu ne peins pas de figure. D'ailleurs, si l'on poursuit comme tu le fais l'analogie avec le roman, il n'y a pas à première vue de personnage. Cherches-tu à créer avec ta peinture le cadre, le lieu, d'une histoire, qui serait à la fois occupée et construite par celui qui regarde ?

MM : Je repense à K. Dick qui décrivait son travail de romancier. Il disait quelque chose comme ça : « En réalité, j'aime construire des univers chaotiques où je jette mes personnages. J'observe ensuite leurs réactions, leurs évolutions, leurs efforts pour s'en extirper ». C'est comme ça que je vois ces tableaux. Ce sont des dispositifs qui s'activent quand on les parcourt et ce cheminement est toujours plein de contradictions et de heurts. Je crois que ces tableaux finissent souvent par vous coincer, ou encore ils vous mettent dehors.

AF : D'où le titre d'une de tes expositions, *Comment construire un monde qui ne s'écroule pas en deux jours ?*

MM : Oui, la formule me vient de K. Dick dans une traduction un peu cavalière : *How to build a universe that doesn't fall apart two days later*. Il a intitulé ainsi une conférence dans laquelle il décrit son travail de romancier. Il me semble que chez lui, les personnages ne sont pas très importants. Plutôt vagues, sans états d'âme ils ne servent que de médiums pour jeter le lecteur dans un monde disloqué. C'est d'ailleurs ce monde qui est le véritable sujet du roman. Dans mes tableaux il n'y a pas de personnage, il n'y a pas de figure. Mais il y a de nombreux objets qui jouent ce rôle de médium tel que l'envisage K. Dick. Par exemple les arbres ou certains éléments d'architecture produisent des indices d'échelle et permettent de se projeter dans le tableau.

AF : En abordant la fiction, tu parles beaucoup du spectateur. Peux-tu préciser ce que cela implique dans tes décisions de peintre ?

M.M : Je suis le premier spectateur. Et l'essentiel de mon travail, le plus clair de mon temps, consiste à regarder. Je crois d'ailleurs que s'il n'y a pas de figure dans ma peinture, c'est que le spectateur est déjà dans le tableau. Je veux en tous cas qu'il soit happé et je mets en place des dispositifs pour le faire entrer dans le tableau. Certains éléments comme les trous ou les creux fonctionnent un peu à la manière de la figure de *l'appelant*, que l'on trouve dans les peintures des XVI^e et XVII^e siècles ; ce personnage qui regarde le spectateur droit dans les yeux et l'invite. Beaucoup d'objets sont des évocations de la figure absente, comme les éléments mobiliers ou certains éléments de paysage. Ils forment d'ailleurs une sorte de lexique métaphorique du corps : Pieds, troncs, trous, bouches, conduits, boyaux. Ainsi, tout suggère la présence de la figure, mais son absence manifeste crée une sorte de dépression dans le tableau par où je cherche à aspirer le spectateur.