

Entretien avec l'Artothèque Antonin Artaud,  
Marseille, mars 2018

*AAA* : Parmi les trois dernières séries que tu as peintes et qui figurent dans l'exposition de l'AAA, *Hannibal disparu*, *Îles* et *Chevaux de frise*, c'est cette dernière qui est la plus récente. Qu'est-ce qui t'intéresse dans ces constructions militaires ?

*MM* : C'est un travail en cours, comme les *Îles*, donc ce que je peux en dire est très marqué par mes intentions. Et dans la peinture elles sont très susceptibles d'être reléguées ou recouvertes. *Chevaux-de-frise*, c'est d'abord un nom et un titre. C'est un terme militaire qui désigne un type d'obstacle particulier. Le nom m'intéresse pour l'écart entre les évocations étranges qu'il porte et l'objet très concret qu'il recouvre en fait.

*AAA* : Ce sont des formes sculpturales, mais tu en fais du dessin.

*MM* : Une des idées qui me permet de peindre c'est de penser la peinture comme la fiction de la sculpture. Pas le plan ni le projet mais précisément la peinture d'une sculpture qui n'existe pas et où se transposent des questions proprement sculpturales : matériaux, poids, agencement, équilibre, structure... C'est une façon de contourner la question du mimétisme.

Dans les dessins-peintures de *Chevaux-de-frise* il y a des matériaux : la pierre noire et l'aquarelle, le scotch de masquage et le papier. Il y a des opérations : collage, coulage, coupage, assemblage, traçage, retournement. Les chevaux de frise ont à mon sens des qualités sculpturales et picturales précises : hybrides et mobiles à plusieurs égards, ils se situent entre machine de guerre et architecture défensive, entre les *cervi* des circonvallation romaines (pieux ou branchages épointés) et les croisillons d'acier ou de béton des lignes de front dans les guerres modernes.

Avec l'hybridité ces objets ont deux autres qualités qui m'intéressent quant à la peinture : d'une part plutôt qu'interdire, ils occupent l'espace. C'est-à-dire qu'ils offrent des vides dans lesquels se forment des circulations et des flux qu'ils organisent. Et par ailleurs ils sont isotropes : ils subsistent et fonctionnent quelque soit le sens dans lequel ils se trouvent.

Tout cela peut avoir l'air d'une digression oiseuse mais je le prends comme un problème de peinture.

*AAA* : Ces *Chevaux de frise* sont des peintures sur papier, comme la plupart des travaux que tu présentes à l'AAA. Peux-tu nous parler de ce choix pour le papier et l'aquarelle, puisque nous connaissons surtout tes peintures à l'huile ?

*MM* : Depuis presque un an je n'ai peint presque que sur papier et à l'aquarelle, mais il s'agit de peinture à part entière, nullement préparatoire. Au contraire j'y trouve avec plus d'intensité des impressions que je cherchais déjà dans des travaux précédents à l'huile et sur toile, comme la lumière. Depuis longtemps, même avec la peinture à l'huile je n'utilise plus de blanc, j'ai besoin de cette lumière qui vient du fond. Les aquarelles vont plus loin, la couleur est plus transparente et la luminosité du papier plus forte, elle irradie presque.

Par ailleurs beaucoup de ces peintures récentes sont en quelque sorte des *peintures d'écran*, l'écran de l'ordinateur, ou de projection y devient motif. Et je retrouve dans le blanc du papier quelque chose de la luminosité de l'écran.

Ces peintures procèdent par réserve. J'y utilise beaucoup de scotch de masquage et c'est par là que la peinture commence. Cela apporte quelque chose d'extrêmement rigide, une géométrie anguleuse dans laquelle la couleur ensuite s'insinue. J'ai utilisé davantage le scotch à masquer en peignant à l'aquarelle, pour briser son côté mou et évanescent. Cela construit un antagonisme très fort dans la peinture, découpe acérée et flux liquide, gestes lents qui projettent et gestes vifs qui recouvrent, qui submergent.

Ces deux moments inscrivent aussi une temporalité dans la peinture. Il y a un moment parfois très long avant de peindre effectivement, où le papier reste blanc et se couvre de bout de scotch. Mais c'est un vrai moment de peinture, un moment très important où l'intensité et la pression montent et

où beaucoup de choses se jouent alors que rien ne se peint encore en apparence. C'est la préparation d'une expédition : cartes et plans, revue des gestes et du matériel, itinéraires.

AAA : D'où viennent les deux autres séries que tu présentes à l'AAA, *Hannibal disparu* et les *Îles* ?

MM : Hannibal Barca c'est ce général Carthaginois qui s'oppose à l'hégémonie de Rome, franchit les Alpes et mène la guerre en Italie. Il y a une profonde différence, presque une antinomie entre Rome et Carthage, **sur laquelle de nombreux auteurs se sont appuyés**. Ce sont deux manières de penser le territoire, le pouvoir, l'espace. Cette invasion d'Hannibal c'est un flux qui s'insinue entre les raies et submerge un espace que Rome s'efforce de structurer, de mettre en coupe réglée. Ces peintures sont une histoire d'érosion ; l'érosion d'une couleur très liquide sur le relief du papier, un flux qui s'écoule à travers une succession de crêtes.

Avant ces aquarelles j'avais peint à l'huile une toile d'après un plan-relief des Alpes qui représente le col du Petit Mont Cenis. (Les plans-reliefs sont des maquettes stratégiques conçues entre le XVIème et le XIXème siècle, que j'ai utilisés dans plusieurs tableaux.) J'ai pensé à la figure d'Hannibal parce que le col du Mont-Cenis est un des lieux possible de son passage. Mais c'est surtout une histoire dont il n'y a pas la moindre trace factuelle.

Et puis je me suis mis à errer devant l'écran de l'ordinateur en regardant les images des Alpes produites par Google Earth. La photographie satellite dont Google exploite les images est l'ultime avatar de la photographie aérienne. Elle plonge ses racines dans une généalogie guerrière : on sait bien que les premières photos aériennes n'ont pas été faites pour admirer la beauté des paysages, mais pour planifier, organiser des bombardements. C'est ce que le montre le film d'Harun Faroki *Bilder der Welt und Einschrift des Krieges (Images du Monde et Inscription de la Guerre)*.

Mais Google Earth produit aussi une image du monde inédite qui combine une construction topographique en trois dimensions et une recomposition de milliers de photographies, de fragments de paysages, de saisons, d'heures du jour. Il y a du découpage, du collage, des couches, quelque chose de très pictural. Je m'en saisis comme motif, je m'installe devant comme un peintre du début du XXème siècle avec son chevalet de campagne, mais moi je rentre dans l'atelier.

AAA : A l'inverse de la technologie actuelle, tu ramène la carte de l'ordinateur au papier...

MM : Ce que je montre ce sont des cartes/paysages, et comme toutes les cartes elles trouvent leur place sur des feuilles de papier. Je vois des correspondances et une adéquation entre l'écran et le papier. Ce sont des espaces de projection, presque immatériels. L'aquarelle sur le papier c'est de la lumière pure. Mes cartes-paysages sont entourées d'un liseré blanc, qui évoque le cadre de l'écran ou la fenêtre de l'ordinateur.

AAA : Tu nous as aussi montré deux *Îles* de cette série, deux *Îles* qui émergent, qui ne ressemblent pas des cartes.

MM : Oui, elles émergent de la mer, ce sont presque des vues en coupe ; elles réintègrent une ligne d'horizon, un horizon dans la peinture. Elles font référence à une forme de cartographie très primitive, trace de vraies expériences : ces silhouettes d'îles dessinées par des marins qui naviguaient sans cartes ni instruments de mesure et sans connaissances scientifiques. Mais moi je ne suis pas allé aux Galápagos, je suis juste allé dans mon salon sur mon ordinateur . D'ailleurs la plupart des premiers cartographes non plus ne sont jamais sortis de leur bibliothèque. Ils n'ont fait que puiser dans les récits et les cartes précédentes et ont fabulé le reste. Dans ces cartes-profil comme dans les vues aériennes il ya quelque chose de très plat qui me ramène à la surface picturale, un écrasement de la profondeur.

AAA : Tu parles des marins explorateurs, des Galápagos, d'Hannibal et le titre de tes séries *Hannibal disparu* et les *Îles* évoquent l'histoire, l'aventure, l'exploration...

MM : Quand je choisis un sujet de peinture, il vient souvent d'une histoire. Je voulais utiliser la figure d'Hannibal parce qu'elle est une figure de subversion, il est le plus grand obstacle rencontré par Rome sur son chemin. Après plus d'une décennie de luttes sans pitié, il est enfin vaincu et il disparaît, il s'évanouit en Asie. Bien sûr Hannibal est un aventurier, moi je vis des aventures d'intérieur, pas très risquées. Mais la peinture est aussi préparation, plans et cartes, engagement du corps, fatigue, points de départ et d'arrivée, obstacles et changements de direction...

AAA : Avec les *Îles* il s'agit aussi d'aventures ?

MM : Les îles volcaniques, les Galápagos en particulier que j'ai choisi de peindre, sont des lieux chargés d'histoire. Beaucoup de navigateurs sont passés par là, naufragés, pirates. Melville fait un portrait apocalyptique des Galápagos en tas de cendres posées dans un terrain vague de banlieue. Cela m'a fait penser à des tableaux que j'ai peints il y a une dizaine d'années, que j'appelle des *tas*.

L'île est un *topos* de ma peinture depuis longtemps, beaucoup de travaux jouent avec cette idée de différentes façons. Peut être que le fait qu'on y tourne en rond est quelque chose de proprement pictural.

AAA : Mais il n'y a aucune figure sur tes peintures, plus de traces des aventuriers, des navigateurs et de leurs histoires ?

Îles et montagnes sont les lieux de la sauvagerie, des espaces de confins où échouent les naufragés, où sont ensevelis les alpinistes et les armées. C'est là que les figures disparaissent dans le paysage. J'ai peint les îles où se perd Robinson Crusoé et les montagnes où Hannibal Barca n'a pas laissé trace.

C'est le cœur de la peinture : elle engloutit les plans bien préparés, les récits, figures et paysages. A la fin il n'y a plus que la couleur : Hannibal disparu, il reste la peinture.