

*1. Lorsque vous avez commencé à importer des matériaux bruts dans votre peinture, aviez-vous l'impression de travailler dans une continuité historique (du collage, au pop art et au nouveau réalisme) ou bien pensiez-vous accomplir une sorte de rupture picturale ?*

La peinture se définit toujours par rapport à un contexte historique : on ne peint pas dans le vide... Ma décision de travailler avec des matériaux non conventionnels est simultanément une continuité et une rupture : continuité dans la mesure où l'on peut la lier à des antécédents historiques (on peut remonter, par exemple, jusqu'aux papiers collés cubistes) ; rupture dans le fait que cette décision est le résultat direct d'un désir et d'une volonté de sortir de l'univers clos de la peinture pure moderniste. Elle permet d'ouvrir de nouvelles possibilités de travail et de questionner d'une manière plus large, l'objet complexe, pictural et culturel qu'on nomme "peinture". Et de cette façon, lui faire peau neuve...

*2. L'emploi de matériaux colorés s'oppose à la peinture traditionnelle, qui est avant tout recouvrement d'une surface par des couleurs. Comment désignez-vous ce passage d'un recouvrement à un non-recouvrement ? Comment la peinture, qui a toujours été recouvrement d'une surface, peut se dire encore peinture lorsqu'elle oblitère ce recouvrement en le remplaçant par des matériaux déjà colorés ?*

Recouvrement / non -recouvrement.

Je n'ai pas de terminologie pour qualifier ce paradoxe. La relation dynamique entre la couleur non-peinte (couleur importée) et la couleur appliquée est dans mon travail un véhicule pour faire de la peinture. Je pense qu'en intégrant des matériaux colorés sans modification dans un

tableau, ils deviennent « peinture ». Ce geste est un travail de substitution d'un support par un autre. Il donne à l'objet « peinture » un fond optique et conceptuel différent qui, paradoxalement, l'enrichit d'une dimension duchampienne, due au changement de contexte auquel on soumet ces matériaux.

*3. Dans le choix des matériaux, privilégiez-vous le matériau lui-même (ses qualités de forme, de surface, de tactilité, etc...) ou avant tout la couleur comme élément premier de leur picturalité ? Le choix d'un matériau avec une couleur toute faite n'oblige-t-il pas à penser la surface et l'espace comme coexistant au matériau lui-même et donc à sa couleur ?*

L'élection du matériau est définie par la combinaison couleur-texture. Je m'intéresse à la valeur picturale que sa couleur va produire visuellement avec l'image peinte. J'utilise des tissus synthétiques tendus sur châssis comme des toiles : ces supports dans leur état brut sont des surfaces colorées ; une fois tendus, ils perdent leur qualité physique de surface et deviennent espace coloré ; dès qu'ils reçoivent l'image peinte, ils se révèlent être des supports diaphanes sur lesquels la surface peinte semble suspendue.

*4. Quand dans une même œuvre, vous associez matériau coloré et surface peinte, quel investissement cherchez-vous à mettre en valeur par cette dualité ? Est-ce le désir d'accentuer le caractère d'objet de la peinture ? Est-ce l'invention d'un possible ready-made pictural ? Ou d'un nouveau sujet de la peinture ?*

Le phénomène pictural, produit par la juxtaposition de la couleur appliquée et de la couleur non-peinte, projette à priori une image homogène. L'intervention d'un regard attentif sépare et déconstruit l'image peinte de son support, révélant ainsi la complexité perceptuelle de la peinture comme objet physique et dispositif de fiction spatial.

*5. L'utilisation des couleurs des matériaux produit des effets spécifiques. Pourriez-vous définir ces effets spécifiques ? En quoi diffèrent-ils des effets produits par des couleurs « pour artistes » ?*

L'intégration de matériaux colorés dans la peinture évacue le rôle conventionnel de la toile comme support destiné à être recouvert et à disparaître sous la peinture pour produire une surface déjà visible. Ces

matériaux dissolvent l'invisibilité et la neutralité de la toile. Ils introduisent d'autres codes et références qui contribuent à l'irruption du réel dans l'univers clos de la peinture abstraite traditionnelle.

L'intérêt des couleurs industrielles réside dans l'apport d'un registre et de valeurs extérieures aux normes artistiques. Elles sont artificielles et leur introduction dans le tableau en altère le sens.

*6. Le choix de ces matériaux colorés est-il lié à l'attention portée à une picturalité de notre environnement ? S'appropriier un matériau coloré, est-ce lier la peinture à une époque, une mode, un goût ? Est-ce permettre l'intrusion d'une vision collective dans une pratique fortement individuelle ? Comment désigner le passage de la couleur importée d'une production sociale à une production esthétique ?*

Je lie l'utilisation de matériaux colorés au désir du peintre, à sa curiosité, à son regard sur le monde environnant hors de l'atelier. Je pense également à deux autres facteurs : l'acquisition d'une licence artistique liée à l'effondrement des idéologies, où tout semble à nouveau possible... Et l'urgence pour les peintres de s'aventurer et se risquer à redéfinir le territoire de la peinture pour l'enrichir et continuer à aller de l'avant... à un moment où, ironiquement, le consensus général sur la peinture est qu'elle est tombée en désuétude.

Je m'intéresse aussi, personnellement, à l'usage pervers des matériaux en sélectionnant des supports dont les qualités physiques ne se prêtent pas à la peinture. Par exemple, je travaille avec des soies très fines, récalcitrantes qui ne se soumettent à la peinture qu'après une lutte technique...

*7. Est-ce que le nom de ces couleurs (par exemple lorsqu'il s'agit de peinture grand public pour décoration intérieure), leur surface et reconnaissance sociale, leur rationalité marchande, viennent assujettir l'irrationnel de la couleur ?*

La dénomination des couleurs, d'origine industrielle ou non, est arbitraire ; elle n'a rien avoir avec leur effet pulsionnel. Pour l'inconscient, un bleu layette ou un bleu Giotto, c'est probablement la même chose... Ça produit du plaisir.

Quant à la valeur poétique des couleurs industrielles, elle résonne dans les métaphores d'une culture populaire : un rose bonbon, un jaune canari, un vert dentifrice... L'emploi de ces couleurs prête leur dénomination aux titres de certaines de mes œuvres. J'ai ainsi réalisé une série

de peintures dont les titres sont dérivés du nom des tissus colorés employés. Le côté commun, dérisoire parfois de ces titres, contrebalance le sérieux du propos pictural en introduisant une légèreté, voir un certain humour.

*8. Catherine Millet a écrit en 1975 à propos de l'utilisation de matériaux colorés par Donald Judd qu'il « confondait couleur et matériau » et qu'il s'agissait alors d'une « rétention de l'investissement irrationnel dans la couleur par le détour d'une phénoménologie de la couleur et des matériaux. La couleur est considérée dans son rapport au matériau, à la forme, à l'espace, mais non au sujet, non à sa propre fonction symbolique dans la pensée de ce sujet ». Que pensez-vous de cette analyse de la couleur si on l'appliquait à votre propre travail ? Le fait de choisir des matériaux colorés serait-il le signe du refoulement de la couleur ?*

Je pense que cette analyse de Catherine Millet est datée et doit être perçue dans son contexte historique. Elle reflète une époque où le discours freudien était le discours dominant pour lire la peinture et a servi à promouvoir un certain style d'abstraction, la peinture-peinture. Il était devenu l'étalon officiel pour séparer le bon grain de l'ivraie. Ces remarques me paraissent actuellement réductrices et mécaniques. Elles insinuent que l'investissement pulsionnel dans la couleur ne peut se faire que lorsque le sujet (peintre) mélange et étale la couleur. Je crains que le processus pulsionnel soit plus complexe que cela. Le plaisir de la couleur s'éprouve aussi à travers le regard, l'observation, la sélection et l'organisation de cette couleur, qu'elle ait été produite par la main du peintre ou qu'elle soit le résultat d'un acte de sélection d'un matériau coloré ou d'une couleur ready-made auxquels le peintre, dans son irrationalité-rationalité, a répondu...L'inconscient est toujours au travail, y compris hors de l'atelier.

Le travail de la couleur commence pour moi quand je cherche et sélectionne des tissus colorés dans les magasins : c'est là que la dépense commence... Ensuite ce travail continue avec le choix des couleurs qui seront appliquées sur ces matériaux et s'achève dans le travail de distribution et d'étalement de ces couleurs.

*9. Peut-on parler avec l'emploi des matériaux colorés d'un « réalisme de la couleur » ?*

Je parlerais de « réalisme de la couleur » au sens ready-made du terme, en tant qu'intrusion du réel dans l'espace virtuel du tableau.

*10. En renvoyant le regardeur à deux référents opposés et pourtant simultanément présents (l'usage du matériau coloré dans la vie quotidienne et sa présence non moins réelle en tant que peinture) élaborerez-vous un travail d'assemblage d'un nouvel espace pictural, créant comme le pense Frank Stella un « nouvel illusionnisme » ? Est-ce que la couleur du matériau ne participe pas elle-même de cet illusionnisme ?*

Il ne s'agit pas pour moi de définir un nouvel illusionnisme, car la peinture, d'une façon générale, participe en soi, de bon gré ou non, à l'élaboration d'un certain illusionnisme. Compte tenu de ses qualités spécifiques (son caractère optique, son accrochage au mur, son apesanteur, etc.), elle ne peut y échapper.

Si l'on désire parler d'un « nouvel illusionnisme », créé par l'intégration de matériaux de couleur, je soulignerais que sa singularité réside dans son apparence éphémère : il n'existe qu'à première vue. L'illusion s'écroule devant l'insistance d'un regard attentif auquel elle ne peut résister. Elle expose alors dans son effondrement, la complexité de la peinture comme espace multidimensionnel (physique, optique, fictionnel, virtuel, symbolique...). C'est à ce moment que la peinture révèle son originalité, sa force et sa beauté.

Brooklyn, 1999.