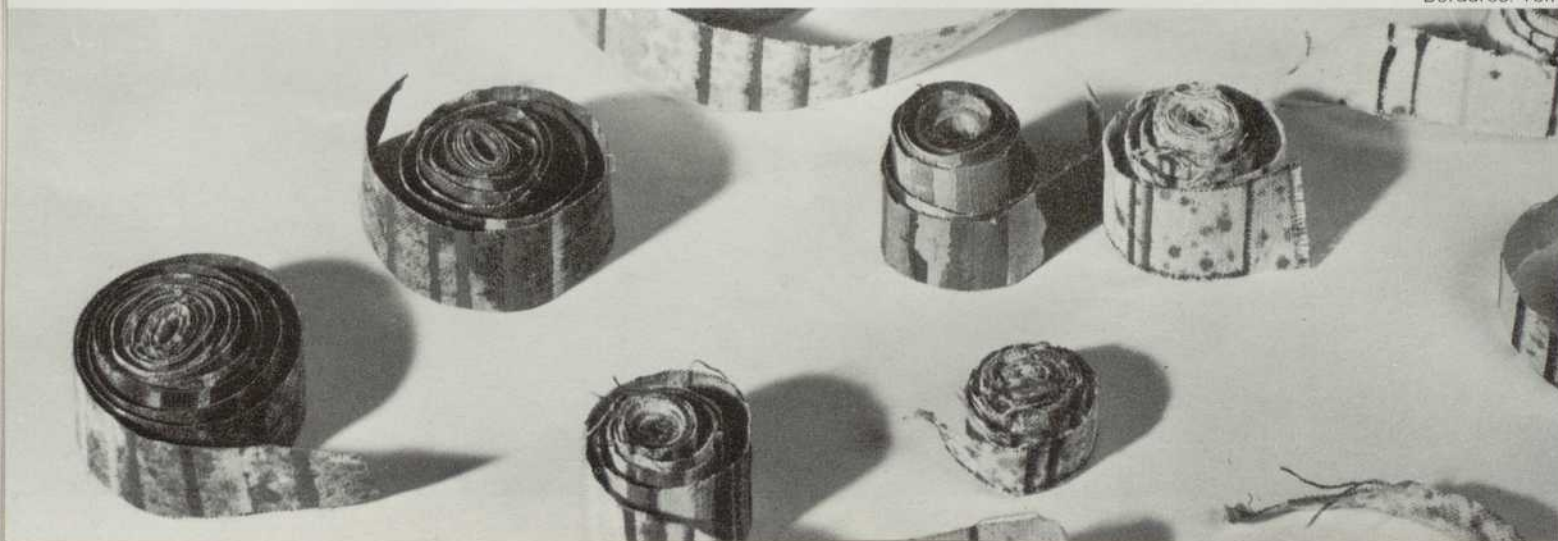


Sur la table œ

## JEAN-MICHEL MEURICE

interview par DANIEL ABADIE

Bordures. Teint



### 8<sup>e</sup> biennale

*Comment expliquez-vous l'occultation de votre travail, le fait qu'en douze années de production picturale vous n'ayez montré celui-ci qu'une dizaine de fois dans des salons ou des expositions collectives ?*

J'étais dans l'impossibilité de m'insérer dans un système tout à fait bloqué et qui n'autorisait que deux alternatives : soit une attitude conservatrice et académique, s'inscrivant dans la foulée des générations précédentes - notamment celles de l'abstraction lyrique ou géométrique -, soit celle qui réduisait toute nouvelle démarche au phénomène « évidemment » neuf à l'époque, c'est-à-dire le retour à la figuration (qu'il s'agisse de Pop'art ou de nouvelle figuration). Ce système, incapable d'envisager d'autres possibilités sans les réduire absolument à l'une ou à l'autre des catégories connues, incapable d'analyser et de critiquer car ne possédant pas plus de schéma clair et rationnel que de références, désorienté devant toute démarche nouvelle et inconnue, rejetait automatiquement toute alternative d'invention. Mon travail, sans références figuratives, ne pouvait être assimilé (par l'absence de géométrie) qu'à l'abstraction lyrique. En réalité, il était absolument en réaction contre cette abstraction telle que l'entendaient les peintres de l'École de Paris. Il ne pouvait donc être logiquement endossé ou admis par les tenants de celle-ci. Cet état de fait, sans être acceptable pour autant, était - les références historiques depuis un demi-siècle ne manquent pas - tout au moins logique.

Le mérite d'avoir débloqué la situation revient essentiellement à l'action - je dirais extra-picturale - de peintres ou de groupes qui ont choisi, devant l'incapacité à comprendre leur travail, de procurer un nouveau code de références susceptible de *gauchir* le cadre habituel de lecture. Parallèlement est apparue une nouvelle génération de critiques, d'animateurs. Le système commercial lui-même, comme toujours, commence à suivre. Pour résumer, il ne suffit pas qu'une œuvre soit faite pour qu'elle soit vue, encore faut-il qu'elle soit mise en situation d'être vue. Mon travail, de 1960 à 1970, n'était pas « en situation ».

*N'avez-vous pas vous-même éprouvé la tentation de fournir un travail théorique parallèle à vos tableaux ?*

Il y a certainement actuellement un abus d'écrits théoriques de peintres qui ne sont le plus souvent qu'une justification de leur travail, voire un mode d'emploi ou un sommaire indiquant la composition comme pour une recette de produit pharmaceutique. Enfin, pour d'autres, les écrits finissent par remplacer peu ou prou l'œuvre, ce qui me paraît un aveu de faillite. Cela devient une sorte de chasse au chef-d'œuvre inconnu racontée par Tartarin de Tarascon. Ce n'est pas la théorie qui donne son poids historique à l'acte, mais l'exercice même de celui-ci et la résonnance qu'il provoque.

C'est lorsque - devant l'incompréhension générale - j'avais le plus envie de tout abandonner, lorsque je supprimais des toiles par lassitude de les voir inutiles dans l'atelier que je me sentais le plus peintre. J'ai su alors combien l'acte pictural était fatal et le statut de peintre terriblement imprécis, ambigu, équivoque même. N'exposant rien de mon travail et gagnant ma vie grâce à d'autres activités, j'étais socialement et professionnellement bien moins « peintre » qu'un