

rapin de la place du Tertre. J'ai éprouvé alors combien l'expérience picturale se posait avant tout en termes de destination plus que de pratique. La pratique picturale, si elle n'est pas la définition essentielle, joue cependant un rôle irremplaçable de catalyseur. C'est à travers elle que la fatalité prend réellement corps, qu'elle s'insère dans le tissu social et prend un sens historique. La pratique, parce qu'elle est dynamique, joue le rôle de révélateur : la trace n'existe que par le mouvement qui fût à son origine. C'est ce que je fais qui me montre ce que j'avais envie de faire. La pratique donne au peintre la jouissance d'une fatalité qui a pris sa forme.

art basé sur les rapports », a, à peu près, écrit Mondrian. On sait très bien que la proximité d'une autre couleur modifie complètement la première : un rouge près d'un bleu n'est plus le même qu'à côté d'un jaune. Pourtant seul le rapport a changé. Ce que j'essaie de faire, depuis la série des vinyls, en 1969-1970, c'est d'obtenir une couleur virtuelle qui n'est plus physiquement mesurable, qui n'est pas « optiquement » cernable parce qu'obtenue par le rapport de couleurs entre elles. Ce qui me semble plus essentiel encore que les qualités ou les propriétés de telle ou telle couleur, c'est son interaction avec la couleur voisine, ce qui n'est visible que picturalement.

J'ai donc éliminé tout ce qui pouvait masquer la couleur, l'empêcher de jouer clairement, c'est-à-dire la forme et son contour, le dessin. J'ai réduit la forme à la trace du geste déposant la couleur sur la surface, en évitant de singulariser celui-ci, de l'anecdotaliser par des accidents, des arrêts, des reprises. Le geste pratiqué n'a aucune référence, son rythme ne compte pas : il est purement fonctionnel. Le choix du support en fonction de ses capacités d'absorption de la couleur et de ses qualités kinesthésiques (sa texture), celui du pinceau (largeur et souplesse), le choix de la couleur sont les éléments essentiels d'un comportement qui vise à obtenir une surface peinte le plus simplement possible. Il n'y a pas de « métier ». Seule compte la raison d'être de cette surface peinte, le désir très profond et très intense qui la prédétermine, car en fait, je cherche en aveugle quelque chose que je prévois. Je peins donc, c'est-à-dire j'ajoute une nouvelle couleur (par là même une nouvelle ligne) tant que la surface n'a pas toute l'intensité, toute la densité que je désire. Cette nécessité extrêmement précise conduit évidemment au choix de l'étendue de la surface à peindre et au choix des premiers gestes et des premières couleurs qui vont « provoquer » cette surface. J'ai le sentiment lorsque je peins de faire sortir la couleur des fibres mêmes de la toile. Je l'exprime, en quelque sorte, pour en faire sortir toute la couleur qu'elle est susceptible de contenir.

*Est-ce que l'occultation subie par votre travail n'a pas empêché de mesurer exactement certains aspects novateurs de votre travail ?*

Si mon travail peut apparaître dès 1960-1962 comme posant les prémisses d'un mouvement qui commence à se développer vers 1965 chez d'autres et prend une certaine surface depuis 1970, cela ne me semble pas très important. Peu importe qui a fait quoi le premier, comme peu importe les différences et la personnalité de telle œuvre par rapport à telle autre. Par contre, je crois essentiel ce qui est commun à toutes ces œuvres, ce qui fait qu'elles ont, faites isolément, un air de famille. Car il y a là la manifestation inconsciente d'une culture, c'est-à-dire la ritualisation de problèmes communs à un groupe dont les limites sont seulement indiquées par ces traces.

On voit maintenant apparaître très nettement un mouvement de peintres qui entreprennent la poursuite plus analytique d'un système pictural dessiné empiriquement par Matisse, Pollock et Rothko (pour n'en citer que les pôles essentiels). Il y a sans doute des divergences entre les uns et les autres parce que chacun de nous mène une recherche personnelle et que le sens de l'histoire nous échappe. Aussi ne pouvons-nous décider de l'infléchir : les groupes ne résistent jamais à l'expérience et, les uns après les autres, leurs membres reprennent leurs billes. Par contre, des groupes fortuits se dessinent, non à la suite d'une motion ou d'un décret, mais parce que des formes plus ou moins semblables finissent inévitablement par être lues comme « ensemble ».

*Votre travail actuel privilégie-t-il davantage la répétition sérielle du geste ou la couleur ?*

La couleur est à la peinture ce que le son est à la musique : une vibration, une longueur d'ondes. Ce qui rend un son musical, c'est sa durée et ce qui l'encadre - les rapports qu'il entretient avec son environnement, avec ceux des sons qui l'entourent et dont on a défini aussi la musicalité (y compris les silences) -. « Nous entrons dans l'époque d'un

un répertoire de formes satisfaisant pour toute la communauté.

De même en peinture, ce qui m'intéresse maintenant, ce ne sont plus les œuvres témoignant d'une création individuelle et personnalisée, mais les signes anonymes qu'une collectivité a inventé ou s'est appropriée et que chacun de ses membres peut reproduire sans support formel. Je pense surtout aux peintures rituelles et à la décoration. Chacun de ces signes est la trace d'une structure culturelle localisée dans un groupe. Ils en témoignent d'ailleurs devant l'histoire, c'est-à-dire les autres cultures. Il n'est rien de comparable cependant (contrairement à ce que prétend Le Clézio dans *Hai* où il fait un parallèle entre les signes d'une culture indienne d'Amérique du Sud et les signes publicitaires de notre civilisation) entre les maquillages rituels d'une indienne et les photos de cover-girl. Ce dernier signe n'est pas l'image d'une expression collective mais un archétype inventé par un petit groupe de manipulateurs qui créent à la fois les besoins et les moyens d'y répondre. Toute culture étant fondée sur la ritualisation de valeurs indispensables à la survie d'un groupe, je crois qu'il y a désormais une culture-de-peintres, qui est celle d'un groupe d'initiés. L'évolution de la société qui spécialise de plus en plus ses membres, forme ainsi des sous-ensembles culturels. Les artistes n'y échappent pas. Eux-mêmes se divisent en groupes, en écoles, complètement étanches, souvent même en situation conflictuelle.

Il serait intéressant d'analyser comment on passe de la création au sein de la collectivité tribale que l'artiste signale par l'intermédiaire d'une forme-mère copiée ensuite sériellement, avec un minimum de variantes par chaque membre de la communauté, à celle de l'artiste à la fois méprisé et admiré (comme les Tziganes) parce que doué d'un talent magique et capable de reproduire la réalité en la commémorant et enfin à la situation actuelle où le peintre non seulement n'a plus aucun statut mais doit se baptiser lui-même et excommunier les autres. (Qui est peintre ? le membre de l'Institut ? Mondrian ? De Kooning ? Andy Warhol ? Kosuth ?). Si chacun s'estime peintre, il n'est reconnu comme tel non plus par toute la société, mais par des groupes culturels différents. Alors que qui aurait refusé ce statut à Raphaël, à Mantegna ou à Piero Della Francesca ? Qui, même, l'aurait refusé à Rembrandt, à Goya ou à Franz Hals quand leurs tableaux avaient cessé de plaire ?