

« Quand on est hors tradition, comme tout artiste l'est aujourd'hui, on peut seulement chercher à rendre compte de ses sensations vis-à-vis de certaines situations d'une manière aussi étroitement conforme que possible de son propre système nerveux. »

Francis Bacon

entretien

Les triptyques marquent un évènement récent dans votre travail : l'apparition du signe et de la figure, qui étaient déjà dans les contours même – découpés, déchirés – des œuvres des séries précédentes, et qui ont fini par surgir de la peinture, plutôt que de se matérialiser en sculpture. En tant que peintre non-figuratif, quel était votre rapport initial avec le signe et la figure ?

Quand j'ai commencé à peindre, la figure représentait ce que je connaissais, ce qu'on m'avait appris, ce qui est assimilable à des paroles, à des idées, et qui était tout sauf de la peinture à mes yeux. Il m'a fallu du temps pour que la figure devienne elle aussi de la peinture. Je comprends maintenant que figure peut être autre chose que figuration. Oui, c'est ça... la figure était vide pour moi. Elle m'empêchait d'avoir un autre langage.

Comme si la narration s'interposait entre la peinture et vous ?

Oui, et ça me gênait, comme un obstacle. Et c'est ce rejet au départ qui m'a permis de peindre, de peindre à ma façon. Aujourd'hui, le rejet est remplacé par les conflits qui se créent inévitablement parce que la recherche picturale avance, de même que n'importe quel chercheur est confronté à des problèmes. Signe, figure...forme aussi.. J'ai ces trois notions en tête depuis longtemps et j'essaie maintenant d'en comprendre le sens pictural...En fait j'en suis là dans mon travail... Cela me fait penser à un texte inédit de Jean-Yves Heurtebise intitulé « il n'y a pas de peinture abstraite » : le signe serait un creusement de la peinture, comme un cratère, dans la profondeur de la matière ; la figure, elle, apparaîtrait détachée, en avant de la peinture, en accumulation...La figure est liée pour moi à l'humain ou à l'animal, alors que le signe est moins représentatif. La dernière série des triptyques - *Abstracta* – rend compte, je crois, de ces différentes pistes de travail que je choisis de suivre simultanément.

Quand la figure ou le signe apparaissent-ils dans le processus de réalisation ?

Il n'y a quasiment jamais de signe ni de figure au départ. Ils sont l'aboutissement. Ils viennent, ils mûrissent, ils naissent de la peinture. Je ne sais pas en commençant s'il y en aura à la fin. Je ne décline pas, comme dans les magnifiques triptyques de Bacon, les phases du mouvement d'une figure isolée. C'est un autre travail.

Quels conflits naissent de l'utilisation de ces nouveaux éléments ?

Le principal conflit est lié au signe, au danger de créer de faux signes, qui ne naissent pas de la peinture. Le signe est séduisant et peut nous plaire pour de mauvaises raisons, parce que c'est comme une écriture dont on ne comprend pas le sens. Du coup, c'est très flatteur : reconnaître l'incompréhensible. Et finalement tout devient purement intellectuel, de l'ordre du concept. Il y a ce danger : ne plus voir la peinture. Les petits formats sont risqués pour ça. Comme j'aime travailler vite, que ça *me déborde*, il manque dans les petits formats une confrontation physique dont j'ai sans doute besoin. Le grand format, il faut le vouloir, alors qu'un petit format peut m'échapper, comme un lapsus. C'est une histoire de temps, le temps de la réalisation.

Comment s'organise le va-et-vient entre petits et grands formats ?

Les petits formats m'intéressent comme expériences. J'expérimente rapidement. Je découvre des pistes que je réutilise dans les grands formats. Et puis les petits me permettent de travailler sans dépense d'énergie importante, peindre pour le plaisir, pour ne pas perdre le contact avec la peinture, quand par exemple en hiver l'atelier est trop froid pour que j'y mette les pieds. J'aime ça mais je trouve ça dangereux. Il y a ce risque de fabriquer une écriture. Du fait aussi que le format ressemble à celui du papier à lettre et qu'il ne permet pas autant d'entrer dans un rapport de matière, de surface et de profondeur. Donc je trie, je sélectionne énormément. Avec les grands formats, je peux résoudre ce que je fais dans les petits. L'engagement physique me laisse beaucoup moins la possibilité de tricher, de fabriquer. Je me contrôle vraiment dans les grands formats. Et puis un travail pictural comme celui-ci, non –figuratif et coloré, a besoin de se mesurer à la surface en grandeur réelle.

Vous semblez en général faire plus confiance à l'implication physique qu'au raisonnement...

Oui. Bien sûr les deux cohabitent en permanence, mais je me méfie beaucoup de la réflexion intellectuelle. Elle ne doit pas empêcher la peinture de se faire. Je crois qu'il y a une intelligence du corps, de la main, lorsqu'on trouve la juste confrontation physique avec le support. Parfois je me dis aussi que je ne réfléchis pas assez, mais non, en même temps j'ai besoin de produire, de faire. C'est ma façon de travailler : être sur le fil, risquer de perdre le lien avec mon travail.

A propos de ce lien avec votre travail, en 1999 devant vos premiers triptyques et la nouvelle ère qu'ils annonçaient, vous m'avez dit que les séries précédentes vous donnaient l'impression de vous être égarée.

Egarée, le mot ne convient pas...C'était plutôt une avancée laborieuse dont apparemment je ne pouvais pas me passer. Je suis obligée de progresser par étapes, mais pas pour atteindre un but. Non, ce sont les étapes elles-mêmes qui sont importantes. Chacune d'elle est un moyen d'assimiler ce qui se passe avec la peinture. Je ne sais rien à l'avance. C'est ainsi que j'ai envisagé et que j'envisage toujours la sculpture comme une évolution possible de mon travail plastique. Il est vrai qu'après les diptyques de 1997-1999, les triptyques se sont imposés. Je n'ajoute pas seulement un panneau pour augmenter le nombre de paramètres. Je découvre aussi un travail très différent des diptyques, qui me permet de traduire ce que j'ai acquis sous une forme purement picturale. Les triptyques sont une sorte de synthèse de mes travaux précédents et ouvrent à la fois de nouvelles perspectives. Mais c'est sans doute ce qui se passe à chaque nouvelle série.

Comment construisez-vous ce travail sériel ? Quels sont les points de départ d'une série ?

Je démarre une série d'abord parce que j'ai épuisé la série précédente...c'est plutôt elle qui m'a épuisée d'ailleurs. ça ne veut pas dire que j'ai épuisé la recherche, mais j'ai envie qu'un élément nouveau intervienne pour *casser* ce qui se passe et avancer plus consciemment.

Parce que vous perdez la conscience de votre travail quand vous êtes en pleine série ?

Peut-être un peu oui. Le fait de changer de série me permet de diriger le travail. Quand je suis au cœur d'une série, je sais ce que je fais techniquement, et en même temps j'ai l'impression de partir dans quelque chose qui m'échappe trop et qui se perd.

Alors je change un élément objectif : format, agencement des panneaux...Ce qui modifie le rapport au temps : montage, nombre de phases de réalisation. Le désir étant toujours de faire évoluer le travail purement pictural et pas simplement de changer de chaussures ou de couleur de pantalon. Concrètement, je n'ai pas travaillé du tout de la même façon dans les deux séries de triptyques, *Pierres Noires* 1999-2000 et *Abstracta* 2001-2002. Dans les *Pierres Noires*, l'idée était de garder un panneau avec bois apparent, et le travail pictural a tourné autour de ça. Alors que dans les *Abstracta*, je me suis dit « je ne pars de rien ». Les choses me paraissaient mûres pour que je pense peinture uniquement. Je suis donc partie de carrés -forme pure, beaucoup plus dure à traiter que le rectangle haut, parce que sans repères – et de plus sur fond blanc – neutre. Là, il n'était pas question qu'un panneau se différencie des autres comme dans les triptyques hauts *Pierres Noires*.

En quoi consiste l'épuisement qui met un terme à une série ?

Il y a une part de lassitude physique, mais ce qui annonce la fin d'une série, ce sont les tics et les habitudes qui surviennent dans le travail.

Quand vous avez le pinceau en main, y a t'il conflit avec ce qui est évident ?

Oui. Tout le temps.

Conflit en terme de couleur ou de coup de pinceau ?

Plutôt en terme de coups de pinceau. De couleur, non. La couleur me dépasse complètement. J'ai toujours travaillé la couleur intuitivement. Bien sûr, il y a l'expérience qui oriente mes choix, mais...

Vous ne pourriez pas dire par exemple ce qui marche avec la couleur ?

Si justement, je suis capable de travailler rapidement et de constater ensuite comment j'ai utilisé la couleur, je peux aussi prendre le temps de la choisir, y réfléchir et ne pas me tromper. Mais ce n'est pas ça....Il y a des complémentaires ou des repères de ce genre, mais on ne peut pas maîtriser la couleur. Souvent je cherche quelque chose sans savoir quoi, donc j'essaie. Mais ça n'est pas de laisser aller à la facilité que d'utiliser des couleurs un peu dures comme des rouges ou des verts. Je ne considère pas que ce soit une facilité, c'est un désir à mettre dans ma peinture, et ça je trouve qu'il faut l'exprimer complètement.

En 1990-1991, vous n'avez plus peint qu'en noir-gris-blanc. Pour quelles raisons avoir arrêté la couleur ?

Je venais de déménager, et j'ai repris le travail avec l'impression de peindre comme je l'avais toujours fait, en me disant c'est pas mal, mais je produis toujours la même chose. J'ai voulu changer. Ne pas modifier un paramètre comme je le fais maintenant. Trouver une rupture violente, une cassure, comparable d'ailleurs au fait de changer de maison. J'ai donc extrait l'élément le plus évident à utiliser dans mon cas : la couleur – sachant que je n'avais pas de problème avec ça – pour me contrarier, pour aller vers la difficulté et me concentrer sur le geste et l'occupation de l'espace. Très peu de temps après, je cassais l'espace traditionnel du rectangle et du carré, ce que beaucoup de peintres ont dû faire avant moi....enfin j'ai refait mon histoire à moi.

Prenons l'exemple d'un triptyque. Quelles sont les étapes de travail, le temps de sa réalisation ?

Pour commencer, il faut l'envie de peindre, avec parfois quelque chose en tête, parfois rien, juste une forte envie de travailler. Je n'ai pas toujours cette envie, mais bon, il faut y aller, comme un artisan, et l'envie naît en forçant les choses. C'est le contraire de l'inspiration. C'est comme un rituel : je vais dans l'atelier, je mets les trois panneaux au sol, je marche dans l'atelier, je mets la radio, je monte le son, je baisse le son...Je commence à ouvrir des pots et je me demande ce que je vais faire.

La musique est présente pendant le travail ?

Je ne travaille pas avec la musique. Je pense qu'elle ne peut pas m'aider. Mais c'est une présence familière. La radio en fond sonore m'aide à trouver une neutralité d'ambiance qui me met en condition pour peindre – alors que le silence peut être lié à l'austérité de l'atelier, à la méditation. J'éteins souvent la radio quand le travail pictural commence.

Avant de peindre, jetez-vous un regard particulier sur les panneaux au sol ?

Je ne les vois pas, je vois l'atelier, je vois l'échelle, le sol avec les tâches. Les panneaux blancs ne sont rien. Ils ne m'attirent pas et ne me font pas peur non plus. Pas de vertige de la page blanche. Simplement un moment de préparation. Et une fois que c'est commencé, je travaille vite. Parfois ça ne marche pas, je traîne, et puis hop ! il peut y avoir un déclic. Tout ce qui précède est une forme de concentration. Concentrer la volonté, l'énergie...Il faut concentrer quelque chose, sinon on ne produit que des répétitions. Je laisse ma main me précéder, mais en contrôlant, en évitant les chemins que j'aurais pu prendre spontanément. Je fais un premier plan sur les trois panneaux, puis un deuxième, en laissant vivre le premier derrière. C'est un jeu : je ne sais pas ce qui va ressurgir et prendre le plus de place. La couleur est là pour me guider. Il faut que se crée une tension, une présence picturale en tension, par le coup de pinceau, mais surtout, je le sais de plus en plus, par la couleur.

Quand interrompez-vous la séance ?

ça dépend beaucoup d'éléments techniques : laisser sécher, en particulier, pour éviter que l'image ne se brouille.

Dans les grands triptyques *Pierres Noires*, le bois brut buvait la peinture, ce qui m'a permis de pousser les séances dans la fatigue et de sortir des choses étonnantes. Mais la fatigue peut aussi éroder. Il vaut mieux parfois ne pas s'affoler, prendre son temps et revenir le lendemain

Comment revenez-vous au travail de la veille ?

Je regarde beaucoup. Je me remémore. C'est la phase délicate, parce que l'impression de la veille peut être complètement remise en cause. Je choisis alors de repartir de ce qui a été fait jusqu'à ce que ça marche, ou bien de laisser le triptyque en chantier et de prendre de nouveaux panneaux. Je travaille souvent plusieurs choses à la fois, pour laisser le temps à la peinture de se faire. C'est un exercice d'équilibre. Dans les triptyques *Abstracta* les panneaux ont une valeur égale. Chaque panneau est en relation avec les deux autres. Il possède sa force propre et capte celle des deux autres. Les relations, les tensions doivent s'équilibrer. Mais il y a une volonté d'individualiser chaque panneau.

L'agencement entre les trois panneaux se fait donc au cours du travail, en les peignant tout ensemble.

Il m'arrive de modifier l'ordre des panneaux, mais c'est le plus souvent pour vérifier que l'agencement initial est le bon. Parfois j'avance un peu la peinture individuellement sur un panneau, mais c'est toujours avec l'idée de ce que je vais faire sur les deux autres. J'avance en tâtonnant, soit en rapport avec ce qu'il y a à côté, soit sans rapport, justement pour lancer une nouvelle

piste. Là encore, le risque est de perdre le lien. Mais si j'ai trop en tête les besoins d'équilibre, de tension, etc., ça devient une logique intellectuelle, quelque chose qui est décliné et qui donne des résultats séduisants et abscons. J'ai toujours la volonté picturale d'éviter le discours.

Finalement les choses ne vous échappent pas tant que ça. « Ma main me précède » ne veut pas dire que vous vous réveillez à la fin pour regarder ce qui est advenu.

C'est surtout difficile à formuler. Il y a beaucoup de paramètres. Mais en effet les moments où je peins ne sont pas plus longs que ceux pendant lesquels je regarde et tourne en rond. ça n'est pas de la dissertation. Ce sont des moments où je cherche à me mettre en position d'intervenir de la bonne façon. Je laisse mijoter, je laisse agir. Et il y a un moment où je sais qu'il faut que j'intervienne. Je ne sais pas toujours comment mais j'y vais. Dans les triptyques *Abstracta*, je sais qu'il faut lier chaque panneau aux deux autres et s'en détacher en même temps. Pas un question-réponse, quelque chose de plus complexe.

J'ai toujours inconsciemment en tête d'échapper à tout fonctionnement classique de raisonnement. Essayer de suivre le langage pictural qui s'installe, le suivre. C'est moi qui l'installe, mais c'est ensuite à moi de me mettre dedans, de bouger dans la peinture. ça ne doit pas être une projection. La peinture doit se développer et me dépasser un peu, même si c'est moi qui la guide. Et surtout pas l'inverse.

Ne pas fabriquer la peinture, mais créer les conditions pour la faire naître.

Et faire naître quelque chose qui échappe à la narration, au discours, mais qui existe bel et bien.

Quelle place donnez-vous au hasard dans votre travail ?

J'ai essayé plusieurs fois de penser à cette notion de hasard sans arriver à la raccorder à mon travail...Je ne crois pas qu'il y en ait beaucoup dans mon cas. Certaines choses arrivent que je n'ai pas prévues, mais je les ai initiées. Il y a des accidents, mais je travaille avec sans arrêt, ça n'est pas du hasard. Quand je peins, je veux qu'arrive ce que je n'attends pas. Dans un petit format *Abstracta* rose, je n'avais pas prévu de faire du rose. Il y avait du rouge qui n'était pas sec, j'ai pris du vert parce que je voulais retravailler dessus, ça a donné du rose. Alors on peut dire que c'est le hasard, mais le mot n'est pas juste. Certains peintres peuvent certainement concrétiser leur vision. Moi je travaille différemment, je ne peux jamais dire « c'est exactement ce que je voulais ».

Propos recueillis par **Ronan Letourneur**
août 2002