

Je cherche la sérénité à travers le tragique

Pour un artiste, la rétrospective de ses œuvres constitue toujours une épreuve impressionnante. L'artiste marche droit devant lui, il ne prend pas le temps de se retourner. Aussi, quand l'organisation d'une telle exposition lui permet enfin de regarder en arrière, de voir d'où il vient, il peut ressentir une sorte de vertige.

“J'ai le sentiment d'avoir commencé à peindre dans l'esprit de la tradition française, non seulement parce que je suis né dans un village de l'Ile-de-France, mais parce que j'ai toujours eu le respect de certaines valeurs classiques. Même si on veut les détruire ou les transformer, on ne doit pas les mépriser, car leur élaboration représente pour l'humanité une somme importante de difficultés. Ainsi, dans mes premières peintures les formes centrales amorcent un mouvement qui lézarde leur cadre et fera éclater la discipline qui les retient, car l'excès de mesure me révolte. A l'époque j'étais un peintre grave, sévère, austère même... Comment suis je parvenu à cette exaspération de la couleur? Peut-être par ma volonté de traquer l'imaginaire dans la réalité quotidienne. Alors que les cubistes se proposaient l'analyse de cette réalité, je m'obstinais à chercher dans l'objet son contenu symbolique, à l'insérer dans une perspective visionnaire.

Max Ernst fut le premier peintre surréaliste et je fus le second. Toutefois, au contraire des surréalistes, je ne m'intérais pas à la peinture fantastique d'un Boche, par exemple, mais à Poussin et Delacroix que j'allais voir également à Saint-Sulpice, l'invention du dessin et de la couleur. Mais à travers Delacroix et surtout Rubens le baroque me passionnait violemment.

Il n'y a jamais eu dans ma peinture de recherches purement plastiques; l'insolite pour l'insolite ne me tente pas. Lorsque la couleur apparut ce fut un bouleversement: la ligne se libéra de la forme et trouva son développement autonome. Cependant, l'outrance est une erreur. Je ne suis pas un expressionniste et j'entends tenir les rênes jusqu'au bout. Delacroix maîtrise constamment son ivresse démesurée de peindre; il ne se laisse pas déborder par elle, ni submerger par les forces naturelles qu'il exalte dans sa peinture. Affirmer sa vision, [p.12:] demeurer souverain, c'est peut-être ça être un homme. Je ne connais rien de plus beau au monde que cette *raison ardente* dont parle Apollinaire.

Tout ce que je peins se rapporte à ce que j'ai vu, vécu, à tout ce par quoi j'ai pris conscience. Si rien n'est purement plastique, rien n'est purement imaginaire: mes allégories, mes thèmes mythologiques puisent leur substance dans l'événement, dans le milieu physique où je vis. C'est à partir du monde réel que je deviens visionnaire. D'un bout à l'autre de mon œuvre, ce besoin de signification prime sur tout autre élément.

Ainsi l'Espagne et la guerre ébranlèrent une première fois ma peinture, puis ce furent les Antilles sur la route de l'exil. A la Martinique, la terre fume et bouillonne, la nature est prodigue et inquiétante. Cette luxuriance des formes, cette exubérance *tropicale* me poursuivit jusqu'en Amérique, où j'allais associer à la femme la forêt et ses fruits.

Dans le Connecticut, la lumière est extrêmement violente: elle désincarne. On dirait celle de certains films américains. Le printemps est un éclatement, un été chaleureux et soudain après les rigueurs de l'hiver. Mais lorsque le vent se lève, c'est wagnérien. Ces ouragans, ce climat fou et sauvage, cette surnature vous donne le vertige. Alors j'ai créé un monde souterrain de germination et d'éclosion, j'ai peint sur fond noir des lueurs, des pollens et les forces de la terre.

Des motifs indiens ont brusquement surgi dans ma peinture quand je me suis inspiré de thèmes de la mythologie iroquoise. J'ai subi la poussée tellurique de la terre que j'habitais. J'ai fait tenir tout un monde dans une graine.

Durant mon séjour, le seul peintre américain que j'ai vraiment fréquenté fut Gorky. C'était un homme merveilleux, un mélange de joie délirante et de désespoir. Quant aux jeunes Américains, ils connaissaient mon travail avant même que j'arrive, car un tableau de sable et des dessins automatiques avaient déjà exposés.

C'est aux Etats-Unis, juste avant la fin de la guerre, que j'ai commencé les études pour *Niobé*, mais je ne devais achever la toile qu'après mon retour en France. Il s'agit pour moi d'une peinture essentielle dans le développement de mon œuvre: elle marque l'alliance de la ligne, courant sur toute la surface de la toile avec des nappes de couleur éclatantes. Mais elle constitue également un monument expiatoire: elle révèle l'image douloureuse de la femme qui a vu mourir autour d'elle tous ses enfants.

Souvent je débouche ainsi sur le drame, sans pour autant(?) le mettre à vif ou renoncer à le dominer. Depuis 1960 - à l'exception des Prisons directement liées aux épreuves relatives à la guerre d'Algérie - je me livre à une véhémence que je veux totalement contrôler. C'est le grand opéra. La lecture d'un récit de la guerre des paysans en Allemagne, vers 1525, et de la répression effroyable qui s'ensuivit, est à l'origine d'une série de toiles intitulées *Délire lansquenet*, sur lesquelles j'ai travaillé de 1963 à 1964. La guerre, durant toute mon existence, je n'ai jamais cessé de la connaître: il me faut donc atteindre la sérénité à travers une expression tragique. Il ne s'agit pas d'une absence de conflit mais d'un conflit résolu. C'est là, d'ailleurs, toute la différence entre *L'enlèvement des Sabines* de Pierre de Cortone et celui de Poussin où les contradictions sont maîtrisées.

Maintenant je travaille aux esquisses du plafond que l'on m'a demandé pour l'Odéon. Puisqu'un ministre aujourd'hui propose aux artistes de peindre des plafonds, je ne vois pas pourquoi ceux-ci refuseraient. Par mes décors, j'ai souvent participé à la vie du théâtre et presque toujours avec Barrault - mon fils travaillant également avec lui, j'ai l'impression de décorer une maison de famille. Il n'y aura donc pas de rupture: je continuerai ce qu'il y a déjà dans ma peinture. Je n'ai jamais voulu être peintre de chevalet, ce sont les conditions historiques qui en ont décidé à ma place. Quand j'étais jeune, je ne rêvais que de murs et lorsque je suis entré aux Beaux-Arts, vers 1912, je pensais pouvoir être peintre monumental. J'ai même étudié la fresque en Toscane, Delacroix aussi avait soif de murailles et les *Nymphéas*, les *Grandes Baigneuses* contiennent également une ambition monumentale. Cette aspiration, je l'ai souvent ressentie dans ma peinture, mais à l'exception de deux réalisations qui ont disparu durant la guerre, je n'ai jamais pu l'exprimer muralemment.

J'en suis donc aux premières esquisses. Au début, je suis tombé dans la symétrie et je ne veux pas de ça. Alors je cherche ailleurs. Je cherche des mouvements figuratifs à partir des thèmes de la tragédie et de la comédie. Je veux trouver le moment où la composition échappe à une symétrie simpliste, où l'art devient vivant. La peinture d'un plafond, ou plus précisément d'une coupole, exige un point de vue particulier dont je dois constamment tenir compte. Le plafond possède un caractère céleste mais il ne faudrait pas le limiter à n'être qu'un ciel? posé sur la tête du public. Il appelle peut-être des figures qui forment une constellation.

En Italie, j'ai vu comment Tiepolo traitait le problème du plafond. Par sa division des nappes de

couleur, leur légèreté, leur clarté et son intégration des détails, l'expérience qu'il nous offre est exemplaire.

Pour le moment, je n'en suis qu'aux esquisses... Je les reprendrai ensuite sur des toiles qui seront réunies et marouflées ensemble. L'exécution sera collective. Je sais qu'on a perdu cette façon de travailler, mais, à part Michel-Ange, Delacroix embauchait bien toute une équipe et Tintoret toute sa famille.

Aujourd'hui, avec des artistes comme Picasso, Giacometti ou Miro, il est inconcevable que des architectes ne pensent pas à s'associer dès le départ la collaboration de peintres et de sculpteurs. J'ai entendu Giacometti dire un jour qu'il aimerait qu'on lui demande une simple moulure. Mais on préfère nous tenir éloigné de la vie de la cité, on nous oblige à vivre en marge: quand je peins un tableau, je ne sais jamais où il ira se perdre. Je souhaite que, par la commande publique, l'artiste se réintègre dans la société. C'est un problème à la fois social et moral.

(Propos recueillis par Raoul-Jean MOULIN.)