

Entretien filmé de Mathias Pérez avec Marc Pataut et Bernard Noël
(le mercredi 8 juin 2016 chez Bernard Noël, à Mauregny-en-Haye)

Bernard Noël. « Quand je me mets à peindre vraiment, un tube me dure 5 minutes. Pas moyen de faire autrement. Si j'économise, je deviens sec ».

(coupe)

Marc Pataut. Je trouve ça assez beau parce que c'est un mot qu'on emploie souvent en peinture : le « contour ».

Bernard Noël. Tu connais l'histoire de la naissance du dessin ? C'est une histoire que raconte Plin – je ne sais plus si c'est Plin le Jeune ou Plin l'Ancien. Il raconte qu'un jour deux amants vont se séparer parce que l'homme part en voyage et la femme profite du fait que son ombre se projette sur le mur pour faire le tour de l'ombre pour le garder là. C'est donné comme l'origine du dessin. C'est pas mal.

Une chose m'intrigue beaucoup : les mains négatives dans les grottes. Les gens ont laissé la trace. Cela veut dire : « Je suis passé par là. J'ai été là ». Quelque chose comme ça. C'est la main. Il n'y a pas de portraits dans les grottes préhistoriques. Enfin je n'ai pas le souvenir d'en avoir vu. Il n'y a même pas ce fameux contour de l'ombre.

M.P. Il y avait ça qui me venait et il y avait aussi une autre chose qui, je crois, est assez présente dans ton travail en général : cette histoire de voir. On ne voit pas au quotidien. Enfin, pas tout le temps. Pour voir un texte, il doit y avoir un peu la même chose. Rares sont les instants ou les moments où...

B.N. Pour voir, il faut avoir la conscience de voir. Et c'est rare. Ce qui m'étonne au fond, au départ, c'est à quel point on élimine le monde sous son nom. Il suffit que tu nommes une chose pour que tu ne la regardes plus. Tu ne la regardes même pas d'ailleurs.

M.P. Oui

Mathias Pérez : Mais dans les grottes, ils ne voyaient rien. C'était noir. C'est la main qui, en fonction de la roche...

B.N. Je ne suis pas sûr qu'ils ne voyaient rien. Ils avaient quand même des flambeaux. Il y a une grotte formidable à Arcy-sur-Cure. Tu sais, c'est la grotte où a travaillé Leroy-Gourhan qui est un des personnages que j'admire le plus. Cette grotte est visitée depuis le XVII^e siècle. Elle est immense. Il y a des stalactites, des lacs, etc. On se balade dans cette grotte depuis plus de 300 ans en faisant de la fumée. Cette grotte a un propriétaire privé et, il y a 10 ou 15 ans, ce couillon a fait nettoyer les murs : les

peintures ont disparu. Il a fait laver les murs avec je ne sais quelle lessive, donc il a perdu son capital.

M.P. Il y a une morale !

B.N. Il reste encore quelques peintures préhistoriques dans le fond. On les voit assez mal. C'est du côté de Vézelay. Si vous passez un jour par là, ça vaut la peine. Enfin, pour la grotte.

Mathias Pérez. Pour la grotte qui est devenue blanche ?

B.N. Ça ne se voit pas. Enfin, on voit bien qu'il n'y a plus rien. Un beau mur. Mais cette grotte est éclairée à l'électricité depuis longtemps. Depuis un siècle peut-être. Je ne sais pas.

(coupe)

B.N. Je peux ne prendre que tes citations ?

Mathias Pérez. Un peu des tiennes aussi.

B.N. Je n'ai pas le temps de tout relire. Je prends au hasard.

« À quoi nous convie un tableau ? À voir, bien sûr, mais davantage encore à nous mouvoir dans ce qu'il dépeint car le mouvement restitue l'espace et son volume à ce qui, posé à plat, n'est qu'une sorte d'empreinte appelante et qui réclame à nos yeux le retour de la masse d'air dont elle a besoin d'être complétée pour retrouver la forme entière et ses dimensions.

La réalité du tableau ressemble à celle de la couleur qui reste en partie virtuelle tant qu'elle ne s'ajoute pas, à travers son effet, à l'espace visuel et corporel et mental de son spectateur. Le peintre exige un regard qui pénètre dans l'acte peint et qui en soit pénétré. Un tableau de Mathias Pérez ne ressemble qu'à un autre tableau de Mathias Pérez parce chacun combine les mêmes éléments dans le même ordre.

C'est une façon d'en finir avec le sujet aussi bien qu'avec le concept et le signe esthétisé ou tout simplement avec l'anecdote, qu'elle soit abstraite ou figurative. L'apparence vaut ici comme signature et, bien que la combinaison soit constamment répétitive, elle est à chaque fois dessinée et non pas répétée, créant de l'une à l'autre toile la différence qui distingue les individus d'une même espèce. De plus, chaque partie du dessin est repeinte jusqu'à transformer la ligne en un dépôt de matière.

La répétition du dessin écarte toute fausse trouvaille, toute fausse surprise. L'œil peut détailler phallus, flèche, et spirale sans y trouver le spectacle qui, depuis toujours, est l'alibi de la peinture et du regard porté sur elle. Mais cette absence de spectacle est

aussi l'alibi de tout un art contemporain où il n'y a rien à voir et quelque chose à comprendre. La force de Mathias Pérez est de se glisser entre les deux alibis par une excitation de la matière couleur. »

Mathias Pérez. Très bien. Peut-être pourrais-tu choisir quelques pages d'un autre chapitre. Je sais que tu travailles toujours avec 11 chapitres. C'est un peu ta technique quand tu écris sur un peintre.

B.N. C'était...

M.P. À l'époque (1988), c'étaient toujours 11 chapitres.

B.N. Je n'écris plus...

M.P. Pourquoi ? Parce que tu n'as plus envie ?

B.N. Non. Parce que j'ai été très malade. Je lis un autre extrait.

« Tant que le peintre peint, il est devant la toile mais, quand la toile est terminée, on ne pense plus à lui qu'à travers elle. Il est passé derrière et il y demeure, effacé par sa propre trace.

La peinture n'a besoin que de nos yeux et de notre silence. Une fois terminée, elle n'en finit pas de commencer pour qui la regarde. Il nous faut la voir jusqu'au bout mais où est ce bout quand il n'y a pas de savoir en jeu, pas de bilan ? Rien qu'une présence et un trajet qui se raniment en eux-mêmes d'être parcourus, écoutés, contemplés.

Dans la forme MP, qui est le corps de chaque toile de Mathias Pérez et qui, de chacune, fait des semblables, il y a la matière peinte qui change de l'une à l'autre comme ne change pas la chair bien qu'elle ne soit jamais pareille, ni pour le goût ni pour le toucher. Cette différence dans le semblable fait la qualité, le sens, la beauté. Peut-être peint-on pour les fixer face-à-face puisque la peinture a l'avantage, comme la chair de l'amour, d'exiger ce face à face ?

Donc, étant devant la forme MP et la regardant, vous voyez tout un emboîtement de signes qui sillonnent profondément la surface et y creusent un réseau labyrinthique dont peu vous importent les détails tant l'ensemble vous emporte dans un éclatement de fentes lumineuses et de plis ourlés.

Seule est vraiment lisible, en haut à gauche, la date. Mais vous ne la lisez pas comme un renseignement. C'est un arrêt, une sorte de point final. Qu'est-ce que cette langue visuelle qui s'infiltré en nous par nos yeux et qui, sous notre langue ordinaire, habite notre émotion mieux qu'aucun des mots de l'autre ? Il faut sortir de sa bouche et s'en

aller sur son regard vers la lumière. La bouche est creuse et pleine d'ombre. Elle est un leurre dans la tête qui nous cache l'entrée du lieu où s'articule l'autre langue, toute d'espace et non de bruit. »

M.P. Tu as lu le deuxième chapitre ?

B.N. Non, le sixième.

M.P. Tu es passé du chapitre 1 au chapitre 6 ?

B.N. Je n'étais pas au chapitre 1. C'était peut-être le chapitre 3. Je ne me rappelle plus. Je retrouve ça avec étonnement.

M.P. Ça n'a pas pris une ride, c'est un texte qui date de 1988.

B.N. Il marche bien.

M.P. Il marche même avec mes tableaux récents – qui, pourtant, n'ont rien à voir avec les M.P. Mais on dirait que ça marche quand même. Ce que tu dis là, on pourrait le dire même de mes tableaux récents.

B.N. Oui. C'est ce qui m'a semblé en lisant. Je suis plutôt content de retrouver ça. Je l'avais complètement oublié.

M.P. C'est un texte incroyable. Je me souviens, j'étais à l'atelier, tu t'étais mis dans un coin comme une petite souris qui se cache et tu m'avais dit : « *Peins normalement, comme si je n'étais pas là* ». C'était un peu difficile mais j'y suis presque arrivé.

B.N. Oui, je crois que tu y es arrivé.

M.P. J'avais oublié que tu étais là. Et toi, tu continuais à travailler.

B.N. Bon. Ça te va ?

M.P. Peut-être le dernier chapitre. Le chapitre 11.

B.N. Il n'est pas long. Est-ce qu'il est bien ? Bon, je le lis – tu n'es pas obligé de le garder.

« Le monde aujourd'hui est en désordre parce que le sens n'y tourne plus en rond. Nulle place fixée d'avance, sauf que le pouvoir qui s'efforce de maintenir la gravitation ancienne afin justement de rester le pouvoir. Mais que peut le pouvoir sur la vie sinon la contraindre ? et sur l'art sinon l'officialiser ? Aucune force centrale ne saurait nous apprendre à peindre ni à voir. Aussi la peinture et le regard sont-ils

devenus des entreprises solitaires qui se risquent comme une aventure et dérangent car on ne change pas innocemment la vue.

Les tableaux de Mathias Pérez travaillent l'intouché de la vue qui est pourtant son effet matériel. Par couches de couleur, ils en réalisent l'organisation la plus effective puisqu'elle remue en nous cette région intime dont l'épaisseur nous demeure également intouchable. Ses tableaux nous donnent à voir littéralement à voir ce que la vue contient mais ne voit pas au moment où son trajet s'augmente en nous de ce qu'elle y émeut.

Il est bouleversant d'apercevoir dans une matière peinte les vibrations, les glissements d'intensité, les éclats de ce qu'il nous arrive de percevoir en nous comme une éclaircie. Et tout cela est d'une vivacité fragile car la matière peinte ne le représente pas, ne le dit pas mais elle est organiquement, dans son épaisseur et ses alliages, le lieu lumineux. On comprend qu'avant d'affronter cet éclaircissement, Mathias Pérez ait besoin d'en tracer la scène à l'aide d'une forme qui lui procure la retenue et l'élan. Cette forme qui consume l'image conduit la peinture vers sa matière. Puis viennent l'égarement et l'aventure, l'incertitude, le corps à corps et la chance. Puis vient l'éruption. »

M.P. Comment trouves-tu ton texte trente ans après ?

B.N. Il m'étonne. C'est tout. Je continue à le signer. Voilà.

M.P. Tu l'assumes toujours ?

B.N. J'assume toujours mais il me surprend heureusement.

M.P. Je t'ai apporté un autre texte. *Le scribe des contours*. C'est un texte que tu as écrit. Avant de lire ce texte, tu peux peut-être nous parler de sa genèse, de l'Égypte, des tombes. Peut-être peux-tu nous dire un peu d'où ça t'est venu parce que ce n'est pas tombé du ciel. Tu l'as vraiment vécu en Égypte et tu l'as vécu directement devant les tombes.

B.N. Oui. « Le scribe des contours », c'est une expression qui me plaît beaucoup et que j'ai découverte en Égypte en visitant une tombe que des archéologues – français, d'ailleurs – venaient de découvrir dans la région de Saqqarah. C'était une espèce de miracle parce que Saqqarah doit être un des lieux les plus fouillés du monde, or ils venaient de découvrir deux tombes : la tombe de la nourrice de Toutankhamon et la tombe d'un peintre.

C'était la première fois, dans l'histoire de l'archéologie égyptienne, qu'on trouvait la tombe d'un peintre. L'archéologue me dit : « *Sais-tu comment on appelait les peintres en vieil égyptien ? On les appelait les scribes des contours* ». Cette expression est extraordinaire,

je trouve. En plus elle est extrêmement juste parce que, quand tu regardes la peinture égyptienne, elle est tout en contours. La sculpture aussi d'ailleurs, bizarrement. Enfin, la sculpture des bas-reliefs.

Donc cette expression m'a complètement enchanté. Je l'ai gardé précieusement et je te l'ai envoyée. D'ailleurs, il me semble qu'on avait fait avec Aurélie Loiseleur (elle a changé de nom parce qu'elle a changé de mari, je pense, elle s'appelle aujourd'hui Aurélie Foglia), tu sais, on avait fait un livre à trois. À trois exemplaires.

M.P. C'est bien de changer de nom.

Marc Pataut. Un livre que vous avez édité à trois exemplaires ?

M.P. Oui. Je me souviens. Elle était venue ici à Mauregny.

B.N. Oui. Enfin, le livre, on l'avait fabriqué à la main, un pour chacun.

M.P. Oui.

B.N. Je ne suis pas sûr qu'on ait appelé ce livre comme ça mais je sais que cette expression l'avait enchantée. Mais ça plaît à tout le monde.

M.P. Quand c'est bon, ça plaît à tout le monde.

B.N. Ça plaît, oui. C'est tellement parfait comme expression !

Marc Pataut. Mais cette expression ne vaut-elle pas aussi pour l'écrivain ? L'écrivain qui écrit sur un peintre ou sur la peinture n'est-il pas lui-même...

B.N. ...un scribe des contours ? Moi, ce que j'envie à la peinture, c'est qu'on la voit. Face à l'écriture tu ne vois rien. Enfin, tu vois une page mais tu n'as jamais une vue d'ensemble. Tu vois un tableau, tu as une vue d'ensemble. Et puis, tu t'y promènes, tu l'étudies, tu réfléchis. Tu y prends plaisir ou pas mais enfin bon. Une page d'écriture est insaisissable. Enfin, je ne sais pas. L'écriture travaille avec l'invisible, au fond.

La peinture, à la limite, travaille peut-être avec l'invisible mais elle le transforme en permanence en visible. Il y a ce mot de Magritte que j'aime beaucoup, qui m'a beaucoup fait réfléchir à l'époque. Magritte dit : « *L'invisible, c'est du visible provisoirement caché* ». C'est pas mal. Je pense que c'est vrai pour ta peinture. Entre autres. Ça part de signes. Théoriquement, les signes relèvent plutôt de l'invisible. Et plus ça avance, plus ça se charge de matière, plus ça devient visible. Ça ne veut pas dire que l'invisible soit absent.

M.P. Comme si l'inconscient remontait à la surface.

B.N. C'est un peu ça.

M.P. L'expression me plaît : quand l'inconscient remonte.

B.N. Oui.

M.P. Et ça devient conscient. Mais ça vient de loin.

B.N. D'en dessous.

M.P. Ça vient d'en dessous.

B.N. Donc c'est l'invisible qui remonte, donc du provisoirement caché.

M.P. C'est vrai.

B.N. C'est pas mal ça.

M.P. C'est bien vu, oui.

B.N. Il y a beaucoup de choses formidables chez Magritte. Je ne sais pas pourquoi je n'aimais pas ce peintre. Et, un jour, j'ai vu un tableau : *Les Vacances de Hegel*. Je ne sais pas si vous l'avez déjà vu. Il était dans une grande exposition – au Grand Palais, je crois – sur les symbolistes belges. Il n'y avait que trois ou quatre tableaux de Magritte dont *Les Vacances de Hegel*. C'est un parapluie sur lequel est posé un verre d'eau. Je me suis dit : mais qu'est-ce qu'on peut dire devant un truc pareil ? Ça m'a fait écrire un livre sur Magritte, sur ce tableau.

M.P. C'est génial.

B.N. Magritte dit aussi... Je ne me rappelle plus mot à mot mais ça marche pas mal avec toi. Tu vois, l'écriture, c'est de la pensée invisible. Alors que la peinture, c'est de la pensée visible. Le parapluie et le verre d'eau. Tu vois la représentation de la contradiction qui est la base de la pensée. Le parapluie, c'est ce qui refuse l'eau et le verre, c'est ce qui l'accueille. La contradiction est là, représentée le plus simplement du monde. Il fallait y penser.

Après j'ai connu le marchand, à Bruxelles, qui possédait ce tableau. Alors de temps en temps, j'allais voir ce tableau. Et puis, un jour, il n'y était plus. Il était assez gêné, le marchand. Il m'a dit : « *Un marchand, il faut que ça vive* ». Donc il l'avait vendu.

M.P. Les tableaux, ça arrive à se vendre.

B.N. Ça met du temps.

M.P. Parfois ça met beaucoup de temps.

B.N. On est bizarre sur cette image.

M.P. C'était une image faite au Mans, quand tu étais venu faire une conférence sur Paule Thévenin. Je t'avais invité pour faire une conférence à l'école des Beaux-Arts du Mans et une étudiante nous a pris en photo. J'avais trouvé ça bien.

B.N. Voilà.

M.P. Tu nous lis ton texte ?

B.N. Si tu veux.

M.P. Tu veux bien ? Si tu n'as pas envie tu ne le fais pas mais, si tu as envie, c'est bien.

B.N. *Le Scribe des contours*. C'est dans le catalogue plus récent. Je ne sais pas de quand il date. Peu importe.

« Ce qu'on appelle une œuvre est en fait un trajet qui avance par étape à mesure que le temps passe. Dans ton cas, tes tableaux jalonnent et constituent ce trajet qui est le tien mais qui est également celui du regard curieux de suivre ton travail. De ton côté, le trajet continue au rythme de ta vie. Du côté de ton spectateur, c'est une suite d'accélération afin de tout voir pour faire le point de temps à autre sur l'ensemble. Faire et regarder sont par conséquent des activités à deux vitesses qui ne s'accordent que dans l'instant d'arrêt d'une fixité partagée.

J'y pense ici parce que le livre avec reproduction prolonge et développe cette fixité partagée. Il y a quelques années, j'ai eu de la chance, à Saqqarah, en Égypte de voir deux tombes récemment découvertes. L'une était celle d'un peintre et c'était la première fois que l'on ouvrait le tombeau d'un membre de cette profession. L'archéologue m'a expliqué que le mot « peintre » n'existait pas dans l'Égypte ancienne où, pour désigner cet artisan, on utilisait l'expression « scribe des contours ». Cette expression me plaît beaucoup et tu comprendras qu'elle ait soudain ressurgi devant tes œuvres des dernières années.

Autrefois, les contours étaient inclus dans la matière de ta peinture et ils la structuraient de l'intérieur. À présent, ils délimitent cette matière et lui donne une forme qui la contient. Dans les deux cas cependant, ce sont moins les contours qui importent que leur contenu car le contenu les fait exister comme lieu d'intensité.

L'attrait immédiat que provoquent tes tableaux tient à cette intensité. On peut dire qu'elle est produite par tes couleurs, sourdent d'abord, puis de plus en plus vives, par la luminosité qui en émane grâce à la vivacité de leurs accords. Mais, disant cela, je cours derrière une évidence dont l'effet sans cesse se distance... Je crains de ne pas le rattraper davantage en désignant ton énergie comme la source principale de cet effet. Ton énergie mise chaque fois en dépôt sur tes toiles sous la forme d'une empreinte colorée aux nuances variables mais suggestives, toujours d'une présence physique extrêmement forte.

Ainsi tu ne serais pas un scribe des contours, sauf dans un premier temps pour donner des nerfs à ton empreinte et dans un deuxième temps pour la doter de limites dans le but de la concentrer, de la condenser. Autrement dit, les contours te serviraient désormais à définir le lieu propice à une précipitation d'énergie toujours mieux ramassée vers son point d'impact.

Que ces contours évoquent une forme sexuelle ou sensuelle sur l'écran de la toile permet d'imaginer que, projetés là comme les ombres des organes dont ils sont le paraître, ils en ont été d'autant mieux réceptifs aux jets éclatants des couleurs au moyen desquelles tu les as vivifiés. Sans doute la trace d'une forme fait-elle signe en nous à notre faculté de concevoir, donc de représenter. Mais l'empreinte que tu déposes là-dessus nous ramène au corps et au plaisir de la toucher des yeux.
Merci à toi.

M.P. Merci à toi.

B.N. C'est une bonne conclusion.

<https://www.mathiasperez.com/>

