

TEMLON



FRANÇOIS ROUAN

ARTPRESS, avril 2017

1 AVRIL 2017 / DANS ARCHIVES, ARCHIVES NUMÉRISÉES, ARTPRESS

FRANÇOIS ROUAN TRESSER LES DÉSORDRES DU TEMPS

ARTPRESS N°443 / AVRIL 2017 / PP. 36-43.

interview par Richard Leydier

Rouan au Musée Fabre, Madani à La Panacée, photos sur l'Amérique au Pavillon populaire, l'actualité montpelliéraine s'impose dans nos pages. Plus Jonathan Meese au Carré Saint-Anne et dont nous parlerons dans notre prochain numéro. La Ville contraste par rapport à un paysage culturel français on ne peut plus morose. Nous y reviendrons.

Jusqu'au 30 avril se tient au Musée Fabre, à Montpellier, la remarquable exposition *François Rouan, Tressages 1966-2016*. Les commissaires (Michel Hilaire, Isabelle Monod-Fontaine et Stanislas Colodiet) ont pensé une rétrospective à taille humaine, rassemblant une cinquantaine d'œuvres, exclusivement des tableaux – par ailleurs, Rouan pratique aussi la photographie et le film depuis le début des années 2000. Des *Portes de Rome* initiées à la Villa Médicis au début des années 1970 aux *Chambres Siena* (2013) exposées ces trois dernières années au Château de Hautefort, la plupart des séries faisant intervenir (ou non) la technique du tressage de bandes de toiles peintes sont représentées. Le parcours de l'exposition adopte un parti chronologique, mais il ouvre des perspectives entre les cimaises qui permettent de confronter – tresser en quelque sorte – diverses époques. À lire cet entretien avec l'artiste, on comprendra aisément que le tressage, bien plus qu'une technique, est une philosophie, un mode de pensée irriguant, depuis plus de cinquante ans, un œuvre atypique qui n'a cessé de se renouveler en effectuant de constants retours sur lui-même.

RL

« Officiellement, le tressage apparaît en 1966, d'abord dans des œuvres de papier. Mais en visionnant *Objet Tressage*, le film d'entretiens avec Mick Finch et Philip Armstrong que tu as récemment réalisé, j'ai découvert des œuvres de jeunesse, notamment des sculptures et des cabanes conçues à partir de cagettes en bois, qui contiennent déjà l'idée du tressage. Ces œuvres datent des années 1963-64. Je ne pensais pas, alors, passer ma vie à faire de la peinture. En parallèle aux Beaux-Arts, je travaillais avec des architectes. Cela me semblait plus facile de penser la peinture en lien avec l'architecture et la ville, plutôt que de rêver à un tableau idéal dans mon coin. Nous concevions des projets qui insinuaient un peu de vie dans la cité. Avec Antoine Grumbach, nous réfléchissions à de micro-interventions pour venir tresser dans ce biais-là. Nous étions très attentifs aux liaisons, au fait d'attacher les choses entre elles. Simultanément, dans l'atelier, je créais des choses qui avaient trait au monochrome et à l'ouverture de son plan, quelque part entre Matisse et Fontana. Un jour, à partir de papiers découpés, j'ai décidé de tout mettre en pièces, en bandes, avec l'idée de générer un plan visuel qui affronterait la question de l'épaisseur, sans pour autant basculer dans la rhétorique du système perspectif. Et je cherchai à y investir le moins possible de subjectif. Donc, le rose et le bleu, c'étaient en gros les couleurs des jupes de Brigitte Bardot.

DÉBRIS ET DÉSASTRES

Justement, quand on regarde le *Tressage bleu et rose de 1966*, on s'aperçoit que sur la grille orthogonale des bandes de papier tressées, tu peins une autre trame, diagonale, qui induit l'idée d'un autre tressage. Mais c'est un trompe-l'œil. Très vite, tu ajoutes aussi des tirets, croix et hachures qui multiplient les plans. Ça a été ma façon modeste d'entrer en polémique avec l'efficacité, la simplicité frontale de mes petits camarades de l'époque, notamment de Supports / Surfaces. Mais ça s'est fait lentement, de manière sournoise. J'avais tellement intégré les idéaux modernistes ! Ce que j'aime dans un tableau, c'est la manière dont il s'ouvre ou se ferme simplement par le jeu de la lumière. L'objet tableau, pour moi, est destiné à être un « trompe-regard ». Tu crois l'avoir vu, mais il t'échappe. Sinon, on s'emmerde à voir toujours la même chose. Ce que je recherche, c'est le mouvement et le déplacement. Cela a été très long, et cette quête occupe toute ma vie. Dans la vie d'un artiste, tout du moins dans la mienne, il y a du désordre quotidien. Comment intégrer ce matériau à un plan de travail, qui modifie les choses sans toutefois les nier ? Dans sa relation à l'espace, l'exposition du Musée Fabre est très calme, très pure, elle neutralise à peu près le désordre. Cela m'a frappé la première fois que je l'ai visitée, au point, parfois, de ne pas reconnaître mes œuvres. Il a fallu que je photographie des détails de mes tableaux pour m'assurer que le désordre, les débris et le désastre étaient toujours là. Dans ce monde où la médiation est importante, les artistes ont pactisé avec la simplification. Une idée doit être exposée avec le plus d'efficacité possible. L'idée du tressage peut être en effet envisagée ainsi. Sauf que s'il embarque cinquante ans d'activité, c'est plutôt l'indice d'une pathologie particulière. Ce qui m'anime, c'est d'abord le bonheur de regarder la peinture et ce qui persiste de juvénile chez moi : démarrer au coup de foudre. Comme si le tableau était la possibilité de construire le harem idéal. Elles seront toutes là, elles vont t'épuiser, et par bonheur, c'est dans la tête que ça se passe. Quand je dis aux gens que je vis dans un véritable bordel, ils ne peuvent l'imaginer.

Le tressage, c'est aussi le trébuchement sur un effet de réel. Mais cet effet de réel est difficile à faire passer dans la réalité de l'échange et du partageable. Le tressage me paraît intéressant, dans la mesure où il produit des blocs de réel qui échappent à la réalité, même si, objectivement, cela part d'une tension avec la réalité. Le tressage est un vecteur de communication dans une pratique qui risque à tout moment d'être marquée par la tour d'ivoire, la pathologie, la folie. Je suis continuellement en relation avec le monde (notamment avec les jeunes qui m'épaulent au quotidien à l'atelier). Et ça produit d'heureux effets dans la peinture.

Je travaille à une publication qui rendrait compte de ce bordel permanent. Or, comment faire ? Certaines œuvres sont retravaillées des années après. On compte parfois six ou sept états différents pour un même tableau.

Tu les détresses, les retresses, puis les repeins ? Cela peut être détressé. On peut aussi simplement conserver un morceau, comme un tessou, en reprenant tout autour en peinture.

En fait, tu tresses du temps... Absolument. Même lorsque j'ai basculé dans le photographique, je ne suis pas allé chercher la chambre par archaïsme. Je suis revenu à ces outils car je me suis aperçu qu'on pouvait tresser tout ce qu'on voulait en découpant les bandes de pellicule, puis en les repassant dans la chambre afin de tatouer d'autres images, qui sont plus tressées que surimposées.

J'emmagasine du temps et des hétérogénéités. Cela se tresse comme ça veut. Cette histoire d'emprisonner du temps dans un médium, c'est la seule façon d'échapper à la beauté absolue du concept. Ce qui m'intéresse, c'est de toucher un brin de réel, pas la réalité. Et ce qui m'intéresse dans le réel est qu'il a la dureté d'un fait indéniable. Ce n'est pas conjecturable, on ne peut l'imaginer. Ce n'est pas pour rien que Dubuffet ou des artistes de l'art brut m'ont toujours intéressé. Je suis finalement plus attiré par cette tradition que par celle des pseudo-héritiers modernistes. Je n'ai jamais été dans une approche à la Martin Barré ou à la Simon Hantaï par exemple, qui ont formé le paysage d'une idéalité formelle, intellectuelle et spirituelle. Je ne fonctionne pas comme ça. J'ai un surmoi qui tend vers ça, mais, dans la pratique, c'est tout l'inverse. Le tressage a permis de tenir ensemble ce double mouvement.

Deux choses affleurent dans ton discours : la beauté et la complexité. Il y a dans ta pratique une extrême complexité des techniques. Par exemple, Trotteuses X (2011-2013) est un tableau très difficile à « détricoter » mentalement. Notre époque, tu l'as dit, n'est pas propice à la complexité. Et pourtant, le résultat auquel tu parviens est finalement très simple, car on éprouve devant tes œuvres un grand « shoot » de beauté, quelque chose d'universel. Le spectateur n'a pas besoin d'être au fait de l'histoire de l'abstraction, ni d'entrer dans les arcanes de leur fabrication pour être touché par tes tableaux. Faut-il nécessairement en passer par une grande complexité pour atteindre cette simplicité de la beauté ? Ce que tu décris là est l'ambition folle qui est la mienne. Avec tout le respect que j'éprouve pour les penseurs, les historiens de l'art, je ne peins pas pour les intellectuels. La question de la beauté doit être perceptible par n'importe qui. Il faut qu'il y ait une émotion sensible – pour de bonnes ou mauvaises raisons.

Quant à *Trotteuses X*, je n'avais initialement pas pensé créer un diptyque. Ces tableaux avaient démarré à la façon pollockienne. Je n'étais pas content du premier, et j'ai eu envie de l'appareiller avec un second. Je les ai mis l'un sur l'autre et j'ai découpé des motifs de fleurs. Je pouvais ainsi faire passer la toile du dessous au-dessus et l'inverse. J'ai dû ressouder tout ça au dos. Puis j'ai refait du Pollock sur une toile et appliqué l'autre par-dessus. Mais évidemment, il y avait un déséquilibre entre la giclure initiale et l'empreinte, une déperdition de matière. J'ai donc repeint, comme un retoucheur photographique, toutes ces giclures sur le second tableau. Ce genre de choses, les philosophes ne veulent pas le voir. L'art ne se fait pas avec des concepts, mais à travers le réel même de ce qui est traversé, le désir. On a des grilles basées sur l'idée de pureté, et l'on voit bien qu'elles chient de partout. La beauté provient d'avoir traversé des choses qui sont tout sauf belles, elle s'appuie, sans l'effacer complètement, sur la violence de la dispute, le désordre référentiel. On me parle souvent de mes couleurs de cachemire... Mais si tu passes dans l'atelier, tu verras que ça n'a pas ce parfum-là.

ABSTRACTION ET FIGURE

On a parlé du rapport au temps, je voudrais qu'on évoque ton rapport à l'histoire de l'art, ton séjour en Italie dans les années 1970, la série des Portes de Rome, et ta découverte de la peinture siennoise. Tu plonges alors dans un passé lointain, et plus seulement dans Matisse et Fontana. Qu'as-tu trouvé dans les Effets du bon et du mauvais gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti ? Je me suis arrêté une première fois à Sienne sur le chemin de Rome. J'ai visité le Palais communal, mais aussi le Campo Santo de Pise. Et il y a eu un éblouissement. À Rome, j'allais surtout voir les Étrusques, car au début je détestais le climat catholique romain. Puis j'ai rencontré le maire de Sienne, qui m'a autorisé l'accès aux fresques. Très vite, ce qui m'a intéressé chez Lorenzetti, c'est le côté « tableau dans le tableau » pour transformer un espace donné, architectonique, par la puissance décorative de la couleur. La salle du Palais communal comporte trois murs, chacun partagé en trois registres. J'ai commencé à effectuer des relevés. Cette triangulation de l'espace rendait très difficile une saisie globale de l'objet, car rien n'est jamais privilégié dans l'écriture picturale en raison d'une homogénéisation de traitement. Comme s'il y avait un accrochage de petits tableaux qui recouvraient tout le mur. À partir de là, je me suis dit que l'abstraction d'un système décoratif pouvait être pratiquée en la mettant à l'épreuve d'une représentation figurative. Lorenzetti a décoincé quelque chose chez moi. D'autre part, cela faisait deux ans que je travaillais sur une matériologie du monochrome avec la série des *Portes de Rome*. Je me suis mis à dessiner tous les jours, porté par cette idée de faire de l'abstraction en utilisant des débris, des tessons. Je me suis dit que ma géographie, dans le présent, est faite de ce que je regarde. J'ai toujours dit que ma volonté était de ne rien inventer, de redistribuer ce que je voyais à travers une expérience subjective, qui génère un objet qu'on ne peut pas réduire à une idée.

Avec Sienne surgit la figure, qui tour à tour affleure et apparaît engloutie par le tressage. Les Cassoni impliquent de forcer le regard. Je pense aux contours des danseuses prélevées chez Lorenzetti dans le Cassone V, rendus subtilement par des contrastes de hachures de couleurs primaires. Par ailleurs, ce tableau n'est pas tressé, mais la structure en losange de la composition suggère une forme de tressage. Tu comprends à ce moment-ci que tu n'as pas besoin de tresser forcément des bandes de toiles, que tu peux simplement tresser des images ? Oui, j'étais gêné par ce qui produisait une certaine séduction. Les amateurs admiraient le travail du tressage. À un moment, je me suis demandé si je pouvais tresser sans en passer par ces procédures artisanales et archaïsantes. J'ai pu, de différentes manières, appareiller des éléments hétérogènes sans tresser des bandes de toile. Dans l'exposition de Montpellier, Isabelle Monod-Fontaine parle du phénomène de « retour-avant ». Il est vrai que ces dernières années, je suis revenu sur le montage, le démontage, la mise en pièces. Après avoir visité l'exposition, je suis reparti avec une forte envie de peindre, sans tressage. J'accueille ce qui me donne envie de travailler. Ce peut être n'importe quoi, peut-être ce que les psychanalystes appellent la pulsion. J'ai des tas de choses en attente dans l'atelier, mais cette exposition me suggère de tout mettre en pièces, et de rabouter ces choses par la peinture, comme j'ai pu le faire au moment des *Stücke* (1988).

ABSTRACTION ET FIGURE

On a parlé du rapport au temps, je voudrais qu'on évoque ton rapport à l'histoire de l'art, ton séjour en Italie dans les années 1970, la série des Portes de Rome, et ta découverte de la peinture siennoise. Tu plonges alors dans un passé lointain, et plus seulement dans Matisse et Fontana. Qu'as-tu trouvé dans les Effets du bon et du mauvais gouvernement d'Ambrogio Lorenzetti ? Je me suis arrêté une première fois à Sienne sur le chemin de Rome. J'ai visité le Palais communal, mais aussi le Campo Santo de Pise. Et il y a eu un éblouissement. À Rome, j'allais surtout voir les Étrusques, car au début je détestais le climat catholique romain. Puis j'ai rencontré le maire de Sienne, qui m'a autorisé l'accès aux fresques. Très vite, ce qui m'a intéressé chez Lorenzetti, c'est le côté « tableau dans le tableau » pour transformer un espace donné, architectonique, par la puissance décorative de la couleur. La salle du Palais communal comporte trois murs, chacun partagé en trois registres. J'ai commencé à effectuer des relevés. Cette triangulation de l'espace rendait très difficile une saisie globale de l'objet, car rien n'est jamais privilégié dans l'écriture picturale en raison d'une homogénéisation de traitement. Comme s'il y avait un accrochage de petits tableaux qui recouvraient tout le mur. À partir de là, je me suis dit que l'abstraction d'un système décoratif pouvait être pratiquée en la mettant à l'épreuve d'une représentation figurative. Lorenzetti a décoincé quelque chose chez moi. D'autre part, cela faisait deux ans que je travaillais sur une matériologie du monochrome avec la série des *Portes de Rome*. Je me suis mis à dessiner tous les jours, porté par cette idée de faire de l'abstraction en utilisant des débris, des tessons. Je me suis dit que ma géographie, dans le présent, est faite de ce que je regarde. J'ai toujours dit que ma volonté était de ne rien inventer, de redistribuer ce que je voyais à travers une expérience subjective, qui génère un objet qu'on ne peut pas réduire à une idée.

Avec Sienne surgit la figure, qui tour à tour affleure et apparaît engloutie par le tressage. Les Cassoni impliquent de forcer le regard. Je pense aux contours des danseuses prélevées chez Lorenzetti dans le Cassone V, rendus subtilement par des contrastes de hachures de couleurs primaires. Par ailleurs, ce tableau n'est pas tressé, mais la structure en losange de la composition suggère une forme de tressage. Tu comprends à ce moment-ci que tu n'as pas besoin de tresser forcément des bandes de toiles, que tu peux simplement tresser des images ? Oui, j'étais gêné par ce qui produisait une certaine séduction. Les amateurs admiraient le travail du tressage. À un moment, je me suis demandé si je pouvais tresser sans en passer par ces procédures artisanales et archaïsantes. J'ai pu, de différentes manières, appareiller des éléments hétérogènes sans tresser des bandes de toile. Dans l'exposition de Montpellier, Isabelle Monod-Fontaine parle du phénomène de « retour-avant ». Il est vrai que ces dernières années, je suis revenu sur le montage, le démontage, la mise en pièces. Après avoir visité l'exposition, je suis reparti avec une forte envie de peindre, sans tressage. J'accueille ce qui me donne envie de travailler. Ce peut être n'importe quoi, peut-être ce que les psychanalystes appellent la pulsion. J'ai des tas de choses en attente dans l'atelier, mais cette exposition me suggère de tout mettre en pièces, et de rabouter ces choses par la peinture, comme j'ai pu le faire au moment des *Stücke* (1988).

DE L'ARCADIE À L'ENFER

Dans les années 1980, l'œuvre devient plus sombre. Tu vis un drame personnel avec la disparition de ta compagne Brigitte Courme, mais l'Histoire humaine, avec son lot de tragédies, fait aussi irruption. Je songe à la série Selon ses faces (1982), toute en hachures noires, au Triomphe de la raison (1989, en référence au système de la Terreur sous la Révolution), aux Stücke et aux Voyages d'hiver (1988) qui évoquent les camps de la mort. On passe de l'Arcadie à l'Enfer, des corps dansants de Lorenzetti aux suppliciés des chambres à gaz. Il y a eu une conjonction entre la mort de Brigitte en 1982, qui était la joie de vivre incarnée, et quelque chose qui venait de beaucoup plus loin, probablement de l'enfance. J'ai été façonné par le récit adulte des drames de l'Histoire. Avant de lire Walter Benjamin, je savais que cette Histoire n'était qu'une suite de catastrophes. Parlons du *Triomphe de la Raison*... Voir des gens de ma génération applaudir à la rhétorique culturelle de la création avec l'arrivée de la gauche au pouvoir m'a plongé dans un état conflictuel. J'étais en colère. Je suis sensible au discours, et si l'écart entre ce qui s'énonce et ce qui se pratique se révèle trop large, ça ne va pas. Ces tableaux, je les ai peints, contre les commémorations de 1989, par exemple l'intervention de Daniel Buren à Valmy (1). Et je ne pouvais pas oublier qu'avec certains de mes camarades, nous avons été exclus en 1965 des étudiants communistes pour ne pas avoir soutenu la candidature de François Mitterrand. Nous connaissions très bien son passé. Ce contexte des années 1980 m'a inquiété et il m'inquiète toujours. Alors je lis Walter Benjamin...

Le travail artistique ne doit surtout pas se couper de ce qui traverse un pays. C'était finalement plus facile pour moi quand je vivais en Italie. Ce n'était pas idyllique non plus, car il y avait les Brigades rouges. Mais ce n'était pas mon pays. Ce qui fait bouger le vivant, c'est la culture. Et cette culture doit avoir à faire avec la beauté et elle doit permettre le déplacement, faire bouger quelque chose dans notre regard. C'est le déplacement et son ouverture qui nous font tenir.

FRANÇOIS ROUAN WEAVING TIME'S CHAOS

Rouan at the Musée Fabre, Madani at La Panacée, American landscape photography at the Pavillon Populaire: Montpellier dominates our pages this month. What with Jonathan Meese at the Carré Saint-Anne (see the next issue), the current vibrancy of the city's exhibitions stands in strong contrast to the gloom smothering the rest of France. On which, more soon.

François Rouan, Tressages 1966–2016 is a remarkable exhibition at the Musée Fabre in Montpellier (through April 30). Conceived by its curators Michel Hilaire, Isabelle Monod-Fontaine and Stanislas Colodiet on a human scale, this retrospective features some hundred works—exclusively paintings, in fact, even though Rouan has been making photographs and films since the 2000s. From *Les Portes de Rome*, which he initiated at the Villa Medici in the early 1970s, to the *Chambres Siena* (2013), exhibited over the last three years at the Château de Hautefort, most of his series, with or without braided strips of painted canvas, are represented here. The exhibition sequence is chronological but it opens up perspectives between the pictures walls that make it possible to compare—or weave together, one might say—different periods. Reading this interview with the artist, it will be clear that braiding is more than a technique for Rouan: it is a philosophy, an all-informing thought process that, for fifty years now, has fashioned an untypical body of work that has ceaselessly regenerated itself by going back over what has already been done.

RL

Officially, braiding appeared in 1966, initially in the works on paper. But, viewing *Objet-Tressage*, the film of interviews that you made recently with Mick Finch and Philip Armstrong, I saw cabins you made with wooden crates that already contain the idea of braiding. Those works date from 1963–64. At the time, I wasn't expecting to spend my life making paintings. While at the Beaux-Arts, I was also studying with architects. I felt it was easier to think about painting in relation to architecture and the city, rather than to dream of an ideal painting off in my corner. We conceived projects that sneaked a bit of life into the city. Antoine Grumbach and I thought up micro-interventions that would bring braiding in from that angle. We were very attentive to connections, to the fact of linking things together. At the same time, in the studio, I was making things that had to do with the monochrome and the opening of its plane, somewhere between Matisse and Fontana. One day I had this paper and I decided to cut it all to pieces, into strips, with the idea of creating a visual plane that would address the question of depth, without lapsing into the rhetoric of the perspective system. I tried to be as unsubjective as possible. Hence the pink and the blue. Roughly speaking, they were the colors of Brigitte Bardot's skirts.

DEBRIS AND DISASTERS

Precisely, when one sees the *Tressage bleu et rose* from 1966, one realizes that on the orthogonal grid of the braided strips of paper you painted another diagonal one, which suggests another braid. But it's a trompe l'oeil. You soon began to add dashes, crosses and hatching that added to the levels. That was my discreet, modest way of arguing against the efficacy and frontal simplicity of my classmates at the time, and particularly Supports/Surfaces. But that happened slowly, surreptitiously. I had really bought into modernist ideals! What I like in a painting is the way it opens or closes simply by the play of light. I see the painting object as bound to be a "gaze-deceiver." You think you've seen it, but it escapes you. Otherwise, you get bored always seeing the same thing. What I am looking for is movement and displacement. It took a long time, and this search has occupied me all my life. In the life of an artist, in mine anyway, there is a daily chaos. How do you integrate this material into your work plan, which changes things, although without denying them?

In its relation to space, the Musée Fabre exhibition is very calm, very pure; it more or less neutralizes the disorder. That struck me the first time I went. Sometimes I couldn't even recognize my own works. I had to photograph details from my paintings to reassure myself that the disorder, the debris and the disaster were still there. In this world where mediation is so important, artists have made a pact with simplification. An idea must be presented as efficiently as possible. And the idea of braiding can indeed be seen in that light. Except that if it represents fifty years of activity, it's more the sign of a particular pathology. What excites me is first of all the pleasure of looking at painting, and maybe what's still youthful about me is this way of starting with a passionate impulse. As if the painting was the possibility of constructing the ideal harem. They will all be there, they'll exhaust you, but luckily all this goes on only in the mind. I tell people that I live in a complete shambles, but they have no idea.

Braiding also creates a snag in the effect of the real. But this effect of the real is difficult to convey in the reality of the exchange and what can be shared. I think braiding is interesting insofar as it produces blocks of the real that escape reality, even if, objectively, it starts with a tension in relation to reality. Braiding is a vector of communication in a practice that is constantly courting the risk of the ivory tower—pathology, madness. I'm constantly in relation with the world (notably with the young people who support me on a daily basis in the studio). And that produces felicitous effects in painting. I am working on a publication that will reflect this permanent chaos. How do I do that? Some works I go over again years later. Some paintings go through six or seven different states.

You un-braid, re-braid and then repaint? I might de-braid, but it may also simply mean preserving a piece, like a shard, by going back to it and painting all around it.

In fact, you are braiding time. Absolutely. Even when I got into photography, I didn't choose a view camera for reasons of archaism. I came back to these tools because I realized that you could braid whatever you wanted by cutting up strips of film, then putting them back in the view camera in order to tattoo other images onto them, which are more braided than superimposed.

I store up time and heterogeneities. It braids as it will. This business of imprisoning time in a medium is the only way of escaping the absolute beauty of the concept. What interests me is touching a bit of the real, not reality. And what interests me in the real is that it has the hardness of an undeniable fact. It's not something you can conjecture about, you can't imagine it. There's a good reason why I've always been interested in Dubuffet and the Art Brut artists. In fact, I'm more attracted by that tradition than by the pseudo-heirs of modernism. I've never been close to the approach of a Martin Barré or a Simon Hantaï, for example, who made their landscape out of a formal, intellectual and spiritual ideality. I don't work like that. I have a superego that tends towards that but in practice it's quite the opposite. Braiding has been a way of keeping this double movement together in one place.

Two things emerge from what you say: beauty and complexity. Your practice involves an extreme complexity of technique. For example, Trotteuses X (2011–13) is a picture that is very difficult to “unravel” mentally. As you say, this isn’t an age that encourages complexity. And yet the result you arrive at is really very simple, because standing in front of your works one gets a real shot in the arm of beauty, something universal. The viewer doesn’t need to know about the history of abstraction, or to go into the subtleties of how they were made, to be touched by your paintings. To achieve that kind of simplicity of beauty, is it really necessary to go through so much complexity?

What you are describing is this mad ambition I have. Much as I respect thinkers and art historians, I do not paint for intellectuals. The question of beauty is something that anyone should be able to perceive. There has to be a sensorial emotion, whether for good reasons or bad. As for *Trotteuses X*, I didn’t originally think of creating a diptych. Those paintings started off in Pollock mode. I wasn’t happy with the first and I wanted to match it with a second. I put one on top of the other and I cut out flower motifs. In this way I could bring the canvas at the bottom through to the top, and vice versa. I had to weld all that back together on the back. Then I did some more Pollock on a canvas and I appliquéd the other one over it. But of course, there was an imbalance between the initial spurt and the imprint, a loss of matter. So therefore I repainted, like a photographic retoucher, all these spurts on the second picture.

This is not the kind of thing that philosophers want to see. Art is not made with concepts, but through the real of what is traversed, through desire. You have these grids based on the idea of purity and it’s clear that they’re oozing all over the place. Beauty comes from having gone through things that are anything but beautiful. It draws on, and doesn’t totally erase, the violence of disputation, referential disorder. People often talk about my cashmere colors, but if you come to the studio you’ll see that’s not how they smell.

ABSTRACTION AND FIGURE

We have talked about the relation to time. I’d like to discuss your relation to art history, your time in Italy in 1970s, the series of *Portes de Rome*, and your discovery of Siennese painting. There you were going deep into a distant past, not just into Matisse and Fontana. What did you find in the *Allegory of Good and Bad Government by Ambrogio Lorenzetti*?

I made my first stopover in Sienna on my way to Rome. I visited the Palazzo Communale, but also the Campo Santo in Pisa. And I was dazzled. In Rome I went to look mainly at the Etruscans, because in the early days I hated that Roman Catholic atmosphere. Then I met the mayor of Sienna, who gave me access to the frescoes. What I soon found interesting in Lorenzetti was the “painting in a painting” aspect used to transform a given, architectonic space by the decorative power of color. The room in the Palazzo Communale has three walls, each divided into three registers. I started making drawings. This drawing of the space made it very difficult to get an overall idea of the object because the pictorial style privileges nothing; the handling is homogenized. It’s as if there were a lot of small paintings hung up to cover the wall. That made me think that a decorative system could be applied while integrating figurative representation. Lorenzetti freed something up within me. Also, for two years I had been working on the materiality of the monochrome in the *Portes de Rome* series. I started drawing every day, inspired by the idea of producing abstraction using debris, shards. I thought to myself that my geography, in the present, was made by what I was looking at. I’ve always said that I wished never to invent anything, but to redistribute what I saw through a subjective experience that generates an object which cannot be reduced to an idea.

Sienna sees the emergence of the figure, which appears and then seems to be swallowed up by the braiding. The Cassoni imply a forcing of the gaze, which reminds me of the dancers taken from Lorenzetti in Cassone V, subtly rendered by the contrasts of hatchings and primary colors. In fact, that picture is not braided but the lozenge-shaped structure of the composition suggests a form of braiding. Did you understand at that point that you didn’t necessarily need to braid strips of canvas, that you could simply braid images?

Yes, I was put off by anything that had a seductive effect: people were admiring the work of braiding. So I started thinking that perhaps I could braid without having to use those old-fashioned, artisanal techniques. I found there were various different ways of combining heterogeneous elements without braiding strips of canvas. In the exhibition at Montpellier Isabelle Monod-Fontaine speaks of the phenomenon of the “return back.” It’s true that these last years I’ve been going back over assembly, dis-assembly and dismantling. I left the exhibition with a strong desire to paint, without braiding. I welcome what makes me want to work. It can be anything, maybe it’s what psychoanalysts call a drive. I have a whole bunch of things waiting for me in the studio, but this exhibition tells me I should break everything up and join them together by means of painting, as I did when I was making the *Stücke* (1988).

Your work gets darker in the 1980s. You were going through harrowing times, what with the loss of your companion, Brigitte Courme, but human history generally also rears its head here. I am thinking of the *Selon ses faces* series (1982), with all its black hatchings, and the *Triomphe de la raison* (1989, referring to the system of the Terror under the Revolution), of the *Stücke* and the *Voyages d’hiver* (1988), which evoke the death camps. We go from Arcadia to Hell, from Lorenzetti’s dancing bodies to the gas chambers.

There is a conjunction between the death in 1982 of Brigitte, who was *joie de vivre* personified, and something that came from much further back, probably from childhood. My way of thinking was shaped by the adult narrative of the tragedies of history. Even before I read Walter Benjamin I knew that history was simply a succession of disasters. Let’s talk about this “Triumph of Reason.” Seeing people of my generation applauding the cultural rhetoric of the arts when the Left came to power put me in a conflictual state. I was angry. I am sensitive to discourse, and if the gap between what is preached and what is practiced gets too wide, I refuse. I painted those pictures in protest at the commemorations of 1989—for example, against Daniel Buren’s intervention at Valmy. (1) And I couldn’t forget that I and some of my comrades had been excluded from the communist students in 1965 for not supporting the candidacy of François Mitterrand. We knew all about his past. That situation in the 1980s worried me and worries me still. So, I read Walter Benjamin...

The worst thing art can do is cut itself off from what a country is going through. In the end, I found it easier when I was living in Italy. Ok, it wasn’t idyllic, there were the Red Brigades, but this wasn’t my country.

What keeps life on the move is culture. And that culture must have to do with beauty, and it must allow movement, shift something in the way we look at things. Once you have movement, things get going again. What keeps us going is this sense of displacement, the openings it creates.

Translation C. Penwarden