

Maxime Testu *Désastre*

11.11.2023 — 03.02.2024



Café des Glaces
37 rue de l'Hôtel de ville
F-89700 TONNERRE

Clare Mary Puyfoulhoux, entretien avec Maxime Testu

[Le 30 juillet, je suis allée à Varengeville, où se trouve l'un des deux ateliers de Maxime Testu, aménagé au fond du jardin de la maison de ses parents. Il pleuvait. Nous avons regardé le travail en cours, produit tout au long de l'été de manière intensive. Nous avons mangé des huîtres en bord de mer, bu du vin blanc, visité illégalement l'atelier de Georges Braque, adoré ses cimaises peintes, ses crémaillères, les quelques châssis encore présents, vu les arbres pousser à travers les verrières. Surtout, nous avons parlé : il a été question de l'histoire de la Normandie, des couches de peinture travaillées en superposition, de leur jeu avec la transparence. Nous avons aussi parlé de la profondeur de champ. Cela nous a mené à parler de vaches et de cochons. Nous avons parlé des armes, et de ce qui nous entoure. À l'époque, je ne



connaissais pas la conférence de Thomas Lévy-Lasne autour de la fin du banal¹, dans laquelle il partage avec Maxime ce constat de peinture : l'image rentre par les oreilles et sort par les mains. Le tragique contemporain, l'urgence dans laquelle nous sommes, l'artiste n'a pas plus à la commenter que n'importe qui, mais il en est un vecteur, ce qui explique la mélancolie et la nonchalance de certaines figures du corpus de Maxime Testu. Pour autant, le peintre est aussi cette formidable puissance capable de fabriquer la distance qui nous manque, de faire surgir le rire, le jeu, la vitalité et la joie de la catastrophe. Les yeux sont le chemin des vers de terre ; les obus, un prétexte formel parfait pour structurer la toile.

Le 8 octobre, nous avons rendez-vous à l'atelier qu'il partage à Poush², à Aubervilliers, avec Hélène Labadie. Nous avons en tête la Normandie, et tenions à nous dire que Nicolas de Staël considérait une photo prise de lui devant l'atelier normand de Braque comme preuve de sa véritable entrée dans le monde de l'art, information que nous tenions du visionnage d'un documentaire d'Arte sur le peintre actuellement exposé au Musée d'art moderne de la ville de Paris³. Parce que Maxime Testu me l'avait demandé –pour avoir lu par exemple l'entretien avec Orsten Groom⁴ que j'avis publié dans la revue Possible–, et parce que la parole va si vite, nous avons enregistré notre échange afin d'en faire le texte de salle de son exposition au Café des Glaces, à Tonnerre.

Tout au long de la collaboration, j'ai eu la chance de voir sa peinture : protéiforme, généreuse, joyeuse et nécessaire. Je tiens à remercier Maxime, par écrit, et avant même de nous transcrire, pour cette possibilité qu'il m'a donnée de voir l'en cours.

IN MEDIAS RES – l'enregistrement fait ce 8 octobre, à Poush, commence en pleine conversation.]

1 Voir Thomas Lévy Lasne, « La fin du banal : le temps de la peinture, celui de la catastrophe », conférence, Beaux-Arts de Marseille, 8 mars 2022. En ligne sur Youtube : https://youtu.be/sHHzf_dFsr4?si=RvUg_3JuPSikjUyD

2 Ateliers d'artistes et lieu d'exposition.

3 15 septembre 2023 - 21 janvier 2024.

4 Orsten Groom, entretien avec Clare Mary Puyfoulhoux, « De Jonas l'autre », Possible n° 5, printemps 2020.

Maxime Testu. [...] Quand la peinture sera accrochée, on pourra en voir l'envers [...] J'écoutais une *interview* de Josh Smith qui disait qu'il essaie toujours de sauver ses peintures. Je partage cette sensation, d'autant que quand il commence à y avoir des couches de peinture, ça devient financièrement important de les sauver. [*rires*] Dans les toiles de cet été, il y a toujours une première idée. Ici, la grenade qui est à présent sous le tableau (que l'on peut deviner en transparence lorsqu'on en regarde l'arrière) m'est venue parce que j'avais le désir de peindre quelque chose de métallique. Dans le même temps, je savais que ça n'allait pas marcher : Walter Sweenen dit que l'idée se fait toujours torpiller par le réel. Je trouve ça assez juste. D'ailleurs, je pense que la pratique du monotype est liée à cette dynamique. Il y a quelque chose de l'artisanat de la peinture et un enjeu intellectuel avec l'image que tu fais, que tu effaces, la nouvelle image que tu viens faire sur le support nettoyé, etc. Là c'est pareil : il y a une image en dessous qui ne marche pas trop, parce que le format, les couleurs... et ça amène une autre image, une autre histoire.

Clare Mary Puyfoulhoux. *Il y a des choses qui se tiennent, qui font grammaire dans tes tableaux. Je pense par exemple aux trous noirs, qui sont parfois des yeux, et qui sont opaques alors que la toile est très transparente par ailleurs et que tu en joues beaucoup, au point que tu veux en montrer l'envers. Très souvent aussi tu coupes ton sujet, tu le cadres. (...)*

Si l'on revient à leur fonction de grammaire, de structure de l'ensemble, j'ai l'impression qu'ils permettent la nouveauté. En l'occurrence : la texture du ciel, le sapin sur la tranche et le corps de tes personnages. C'est évident qu'ils viennent de ton usage du monotype, d'un rapport à la calligraphie...

MT. C'est effectivement la partie imprimée du tableau. Le sapin apparaissait déjà dans une peinture antérieure, celle avec le chien squelettique et l'incendie (vue en juillet à Varengueville). Il y avait le même sapin sur le côté droit, coupé. Pour les personnages, je voulais travailler les *Stick Men*⁵ de George

Grosz. Initialement, je pensais les décliner dans un de mes livres, ça me semblait plus adapté, à cause de l'aspect narratif, mais j'ai trouvé qu'ils allaient bien avec les trous, qui viennent de séries plus apocalyptiques. On pourrait lire cette série de peintures de manière chronologique pour la circulation des éléments.

CMP. *Je trouve qu'il y a aussi dans la série une exploration de la profondeur qui joue parfois sur la transparence, parfois sur la juxtaposition de plans. C'est d'ailleurs dans des toiles plus plates que tu fais surgir du volume. En l'occurrence les sapins, la tête des personnages...*

MT. Il y a une raison très matérielle à ce que tu dis : cette série s'est faite sans peinture à l'huile, à l'exception du noir. Ce ne sont que des encres et un peu d'acrylique. L'encre crée des transparences, de fait. Et pour le contour, j'ai utilisé des fusains et des pastels gras. Le ciel, par exemple, c'est du pastel gras. Les outils transforment l'imagerie.

CMP. *Les surfaces à l'encre ont d'abord l'air planes et pleines, tandis que les zones en pastel font ressortir le geste de la main et, par contraste, quand l'œil revient à l'encre il y perçoit aussi le geste. Ce contraste de matière est encore plus prononcé avec l'usage du monotype : si l'encre avait été peinte à même la toile, on n'aurait pas la même possibilité d'en lire la vitesse.*

MT. L'aspect calligraphique est très juste en ce qui concerne le monotype. Ça a beaucoup à voir avec ce que j'aime dans mon activité de peintre. Avec le monotype, on voit le geste au point que ça devient presque un archétype de coup de pinceau. Ce qui est drôle, parce que pour l'avoir il faut passer par le détour du monotype. Ça retourne un peu la question du geste : on pourrait imaginer demander à un logiciel comme Procreate⁶ de nous mettre en mode « coup de pinceau » et obtenir ce résultat. J'aime beaucoup la dose d'humour que ça rajoute au travail, un côté très caricatural.

5 George Grosz a créé sa dernière grande série de peintures et d'aquarelles, les *Stick Men*, à partir du milieu des années 1940, en réaction aux nouvelles dévastatrices de l'Holocauste et des autres atrocités de la Seconde Guerre mondiale.

6 Procreate est une application d'édition de graphiques matriciels pour la peinture numérique développée et publiée par la société australienne Savage Interactive pour iOS et iPadOS. Elle a été lancée sur l'App Store en 2011.

Et ça permet de se réapproprier des gestes existant chez certains artistes dans une sorte de super expressionnisme sans tomber dans le cynisme : le geste est tout de même bien réel.

CMP. *C'est un jeu où il est question de technique et de maîtrise, mais qui serait très ennuyeux s'il se résumait à ça. C'est évident que tu te racontes des histoires, qu'il y a quelque chose de l'exploration. Dans la toile devant laquelle on parle, je vois Laurel et Hardy, les figures de l'île de Pâques, les Stick Men de Grosz, c'est un jeu formel entre la planéité du corps et le volume des têtes, la valeur d'esquisse du geste du monotype et la préciosité des détails travaillés, un aspect noble, l'endroit sérieux de la peinture, contrebalancé par une ambiance enfantine, un personnage statique et lourd comme une porte de temple presque, l'autre élastique, engagé dans le mouvement.*

MT. Il y a de plus en plus de traits qui apparaissent dans ma peinture, c'est quelque chose que je veux vraiment ; d'où le contour, l'usage du fusain, le monotype, les plans sont marqués... Tu mets trois coups de bâtons, et t'as un corps sur lequel il suffit de poser une tête.

[Avant de venir à l'atelier, j'avais écrit à Maxime.

*Cher,
Le CNRTL⁷ dit : « Désastre : Événement contraire, contrariant, funeste ; drame affreux qui anéantit les projets, démolit les perspectives, détruit les espérances ; par métonymie, le dégât, les dommages, les pertes, la ruine, le malheur qui en résulte. Jadis tu détachas les grands calices pour La terre jeune encore et vierge de désastres... (Mallarmé, Poésies, 1898, p. 33). »*

Tu le sais j'imagine.

Deleuze, parlant de Turner, évoque la catastrophe imminente.

T.J. Clark, dans l'excellent catalogue Pity and Terror, Picasso's path to Gernica, pour l'exposition à la Reina Sofia en 2017, ouvre en disant cela du tragique, à l'inverse du drame : « It forces the mystery upon us⁸. » Dans le désastre, la force du mystère a disparu, il n'y a plus rien à transcender. Plus de profondeur de champ, d'horizon, même funeste. Ce n'est ni cornélien, ni

shakespearien. C'est rien. Je pense à la transparence dans les toiles vues cet été. Je pense à la cruauté de la chienne. Au regard presque mou des personnages mi-Gainsbarre mi-Gaston Lagaffe. La pop culture et la mythologie sont essorées. Ça te parle ?

Il avait répondu :

Cela me fait penser aux Désastres de Goya, à ses contradictions, son goût pour les idées de la France, « progressistes ». Cette même France qui commet des crimes atroces malgré son appareil humaniste. La personnalité de Goya, c'est quelque chose qui me parle.

Et puis j'imaginai que ça allait être cette exposition, le Désastre.

Dans ma dernière peinture, il y a deux personnages longilignes qui sont les « cousins » des Stick Men de Georg Grosz, une suite de cette série qu'il n'a jamais vraiment terminée. (Je prends souvent plaisir à tirer le fil d'une chose commencée par d'autres, je me crée des filiations comme ça.)

Après avoir émigré aux USA, Grosz veut se détourner de sa verve satirique et rêve de devenir un peintre « gentil », un illustrateur sympathique et bienveillant de la société américaine. Il est bourré de contradictions. Il veut s'intégrer mais n'y parvient pas, a des penchants communistes mais une vision du monde très pessimiste. Ça le rend terriblement humain. Un peu avant sa mort, il débute une dernière série d'œuvre : les Sick Men, des personnages décharnés qui sont victimes puis bourreaux et qui tentent de survivre dans des paysages apocalyptiques, il retrouve ici sa verve satirique et meurt un peu après. Je suis fasciné par le personnage de Grosz et ces dernières peintures.

« Dans le désastre, la force du mystère a disparu, il n'y a plus rien à transcender. »

Quand tu dis ça, je pense à l'art actuel.

Ce n'est pas forcément ce dont tu voulais parler, mais je pense à l'idée postmoderne qu'en effet le mystère a disparu, l'art n'est plus « expression naturelle de son auteur » mais davantage une construction et cela me renvoie à ma façon de tirer, de continuer les histoires d'autres artistes et de jouer aussi avec les gestes de la peinture.]

⁷ Centre national de ressources lexicales.

⁸ Museo Reina Sofia: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/picasso_ing_piedad_terror_baja.pdf



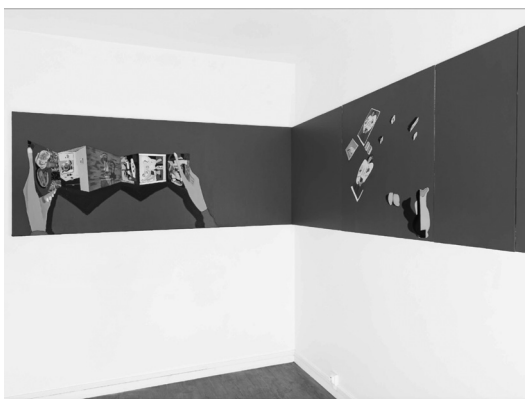
CMP. Dans la définition de « désastre » que je t'avais envoyée, il y avait cette histoire de détruire les perspectives que je trouve en très forte résonance avec l'Angst actuelle, que ce soit l'éco-anxiété, la peur de la bombe nucléaire, de la démesure russe, chinoise⁹ : t'allumes la radio et la perspective est foutue. Dans ton travail, précisément, toutes les perspectives sont bouchées, cassées, et remplacées par la notion de profondeur.

MT. J'avais appelé l'un de mes tableaux *Doom from the start*, c'était une grosse tête écrasée contre le sol qui ne bougeait plus. C'est l'un de mes préférés. Il est évidemment sombre, mais aussi très drôle. C'est effectivement pareil avec ce titre, *Désastre*, dans ce qu'il convoque. Si tu te dis que l'exposition va être un désastre, tu conjures un peu le sort. J'aime bien la frontalité du titre en un mot, ça oblige à le travailler dans tous les sens. J'é pensais au spectateur, à la façon dont ça augure sa réception de l'exposition.

Pour le titre, j'hésitais avec *Catastrophe* et, comme je te le disais par mail, je pensais beaucoup aux *Désastres* de Goya. Je voulais quelque chose de sombre, je pensais aussi au rapport à la petite image. J'imagine son état émotionnel, d'être républicain, souhaitant épouser les idéaux français, et espagnol de culture et d'environnement : l'ennemi et l'allié des deux camps en guerre. Cet inextricable me parle beaucoup. En plus, avec Goya, il y a sa fin de vie dans sa fameuse maison, l'émergence des énigmatiques peintures noires. Je trouve ça à propos avec la catastrophe permanente dans laquelle on est plongé. J'imagine Goya être de son temps, vouloir que de belles choses se passent et savoir que la réalité, tangible et matérielle, est sombre. En plus de ça, Goya est un artiste que j'ai découvert très jeune et dont je regardais les travaux parce que c'est un très bon dessinateur, je me suis toujours senti proche de lui, ça me plaît aussi de le convoquer pour ça.

CMP. Ce rapport entre dessin et peinture est très présent dans ce que tu vas présenter au *Café des Glaces*, et dans ta pratique au sens large. Tu joues sur la tension entre les deux formes. C'est la force du dessin qui tient ou structure l'ensemble d'un tableau, au sens des traits ou des bâtons que tu évoquais tout à l'heure. Je pense évidemment à la rivalité entre Ingres et Delacroix quand je tire ce que tu dis du dessin chez Goya vers la question de la ligne. Et ça me renvoie à une chose autour de laquelle on tourne depuis le début de nos échanges, avant même cet entretien : la question de la maîtrise et de la perfection. Dans sa brutalité (au sens de matériau brut) et sa vitesse, ton travail est d'apparence plus en proximité de l'intensité d'un Delacroix. Pourtant, je n'ai de cesse de revenir à Ingres, à la façon dont la ligne l'emporte sur le réel, sur le sujet.

MT. La vitesse est vitale dans mon travail, mais je suis capable de minutie en fonction des techniques que j'utilise. Comme je fonctionne par cycles, et que j'ai un côté obsessionnel, je me mets au rythme des techniques. Pour cette exposition, les choses sont allées vite, mais quand je travaille l'eau forte ou encore la manière noire c'est un temps complètement différent.



CMP. *Oui! Je te sais minutieux : le travail présenté chez Ideal Frühstück¹⁰ était très léché et, en effet, tes matières noires le sont aussi.*

MT. C'était vraiment l'exposition d'une idée. J'entends par là qu'évidemment les travaux exposés étaient des peintures, mais je considère qu'il ne s'agit pas là d'un travail de peinture. C'était une projection, des peintures entièrement composées à l'iPad que j'ai ensuite reproduites. Il n'y avait aucun espace pour l'accident ou l'interprétation. C'étaient mes toutes premières peintures, elles étaient à l'acrylique ; les choses ont changé quand je suis ensuite passé à l'huile : il y a tout à coup eu plus de masses, et vraiment une pensée de peinture. Je vois ça comme une idée que j'ai déployée en 2D dans l'espace et cette idée, de mise en espace de la peinture, ce qui est un des aspects les plus importants de ce projet, est quelque chose que je vais développer de nouveau au Café des Glaces.

CMP. *Et pour autant, tu parlais d'une idée mise en forme. Il y a un agencement d'éléments proche de tes peintures actuelles : l'écran omniprésent avec le fond vert, les téléphones dans les mains, la référence à Matisse, au jeu, à la lecture, à la réplique ou à la circulation de l'information via les cartes à jouer, la forme rectangulaire du cadre, que d'ailleurs on retrouve dans les toiles actuelles. Je les lis presque exactement comme je lis la toile qui est face à nous à présent.*

MT. Tout venait de plus loin : le désir de présenter un panorama en exposition, le vert, etc. L'exposition a été vraiment l'occasion d'accomplir, de mettre en espace des idées que j'avais. Pour réaliser les toiles, j'appliquais un vert (très puissant en jaune) et ça m'a vraiment donné goût à la peinture.

CMP. *Je crois qu'on retrouve partout dans ton travail un jeu de ricochet. Comme tu passes par l'image, ce jeu de ricochet permet une narration complètement libérée du carcan des mots, et on peut totalement passer de la grenade aux bâtiments, aux sapins, aux personnages, la nécessité formelle l'emportant en apparence sur la cohérence symbolique, ou sur la linéarité. Tu conjugues des niveaux de lecture qui vont de la forme au symbole, et tu les mets en mouvement.*

MT. J'ai l'impression que je fonctionne dans tout mon travail de la sorte, par association d'idées ou de formes, par fragments. C'était d'ailleurs une référence directe dans l'exposition *Still Life Panorama*, je mettais en scène le travail indirect de l'artiste : lire des livres, voir telle ou telle œuvre, s'intéresser à telle ou telle forme... C'est vrai qu'il y a une filiation avec le travail actuel, même si l'entrée est d'abord une question de peinture, d'abord un enjeu formel.

[Avant l'entretien, on avait continué d'échanger par mail, je cherchais à préciser une manière de l'aborder thématiquement de façon éclatée. Maxime a validé.

Bonsoir Clare Mary,

Je trouve l'idée d'abécédaire intéressante. Elle nous permettra de parler de plein de choses sans forcément les relier. Ça me plaît.

– militaire (c'est un sous chapitre il me semble)

– transparence-profondeur-layers-superposition (intéressant pour la construction des images)

– illustration-dessin-peinture,

– récit-figure

– pop culture (préciser dans quelle direction)

– mobilier

– banal,

– tragi-comique

Peut-être peut-on ajouter l'idée de livres ?

On pourra les lier au volet « récit -figure » :

il y a un lien avec l'adolescent qui se construit par les livres, depuis sa chambre.

¹⁰ Artist run space (75013, Paris) géré par Camille Tsvetoukhine, où Maxime Testu a présenté l'exposition *Still Life Panorama*.

Le dimanche après-midi, c'est parfait – à Poush, ça me va très bien.
Je pense que c'est une bonne idée d'être près des œuvres.
À dimanche !
Maxime]

CMP. *Et j'aimerais revenir à la couleur. Tu parlais du vert, c'est le vert du militaire, de la grenade, de l'écran sur lequel on joue les scènes qu'on va retravailler en effets spéciaux, c'est l'arbre parce qu'il est vert, c'est aussi le vert de la Normandie où tu as peint la plupart des tableaux que tu vas exposer.*

MT. Vu que j'allais utiliser des encres, je n'avais pas besoin de partir sur des toiles enduites. C'était l'occasion de changer de palette pour que les couleurs et la toiles cohabitent bien. J'ai décidé d'aller vers le marron, des couleurs plus froides aussi, du bleu. J'en avais un peu marre de certaines couleurs que j'avais utilisées en grande quantité à l'atelier d'Aubervilliers. J'avais envie de couleurs plus naturelles. Il n'y a presque pas d'acrylique dans la série, pas de fluo. J'étais dans mon atelier normand, que j'ai conçu sur mesure pour mes besoins. Là-bas, le matériel est sur place. J'ai même fabriqué des clous en bois massif pour accrocher mes toiles. Les raisons sont pratiques et esthétiques : le bois est là, j'ai besoin d'accrocher la toile au mur pour la peindre et ça me plaît de retravailler le volume. L'objet devient une extension du travail. Les limites sont floues entre le fonctionnel et l'esthétique. J'ai l'impression que, dans l'ensemble, les teintes de cette série sont plus sereines. Ce que j'aime beaucoup dans la gravure, c'est la présence du papier, les marges avec le marouflage : l'image doit cohabiter, elle ne peut pas être extirpée de sa modalité plastique. J'ai sûrement voulu reproduire ça ici et lier le blanc cassé de la toile avec les couleurs dans l'image. Mais on peut tout à fait lire les couleurs autrement, le vert effectivement vif de la végétation normande, les intensités bleues et roses des hortensias avec leurs tâches, comme si les encres gouttaient sur les pétales.

CMP. *Ces couleurs naturelles si vives qu'elles ont l'air artificielles.*

MT. C'est complètement « naturel-irréel », ça me plaît. J'ai immergé cette série dans ce décor, sorti les toiles de l'atelier pour les regarder sur la pelouse du jardin. C'est sûr que ça a joué.

CMP. *La première fois qu'on a parlé de Désastre, tu m'as parlé de livres et de mobilier. Finalement beaucoup de toiles sont arrivées, mais je trouve qu'elles ont beaucoup à voir avec l'action de construire. Il y a conscience de la toile, du support, de sa couleur et de sa texture, et c'est assez évident dans les teintes, dans l'ambiance, que ça cohabite avec le bois que tu as utilisé. Ça me renvoie à cette idée que j'abordais tout à l'heure avec l'atelier « sur mesure » et les clous : comment ça dépasse le cadre. Et là je pense au volume final du Café des Glacés où tu projettes l'exposition, c'est-à-dire où tu diriges tes efforts pour la concevoir, la mettre en œuvre, j'aimerais voir comment cette projection, ce fantasme à réaliser, se déploie des formats des livres, au mobilier, aux toiles.*

MT. L'élément de base, le prétexte, c'était de présenter les livres qui, dans ma pratique, peuvent être une collection de dessins préparatoires, des histoires pensées pour la forme livre, des livres avec des textes. Ensuite, j'ai repensé aux livres en exposition. Je déteste ce moment où, dans l'expérience du spectateur, t'es debout, tu dois regarder un truc mais tu ne sais pas comment t'y prendre, c'est inconfortable, impossible à vraiment saisir, donc tu ne le lis pas. Là, ce lieu d'exposition, il implique un certain temps : quitte à y venir, vu comme c'est isolé des circuits habituels de l'art, tu vas y passer du temps. Le mobilier a un lien avec ça, mais aussi avec un moment récent où je faisais du mobilier pour chez moi, ce que je n'avais pas fait depuis longtemps, et ça m'a redonné le goût du volume. L'espace que j'avais à la campagne compte finalement beaucoup dans les modalités d'apparition de ce travail. Et puis je pensais à deux types de mobilier : celui qu'on a chez soi, ça me rappelait la chambre du collégien, cet endroit où il se construit, en agaçant son intimité singulière dans l'espace familial, avec les posters sur les murs, le bruit de la radio et de sa programmation du soir, les livres, les images qui deviennent des bijoux, des univers par lesquels se façonner en tant que monde. Ça me rappelait ce truc de l'adolescence où, tout à coup, l'affirmation

passer par la reconfiguration de l'espace de la chambre, changer la disposition et la décoration pour se changer, ou se trouver, soi. C'est une période assez longue de vie où les parents décident pour l'adolescent de son rythme, de ses activités. La chambre est le premier chez soi. Le mobilier, dans la continuité de ça, c'est le bricolage, se faire une chaise avec pas grand-chose. Après, il y a cet autre mobilier dont on a déjà parlé, celui qu'on trouve en province, dans des endroits qui sont l'inverse du banc public à la Brassens, plus désolés. Dans ma jeunesse, je n'ai jamais expérimenté du mobilier urbain. Pour moi, il est en béton à côté d'un monument aux morts, au bord d'une nationale, d'un cimetière. Il est si seul qu'il en devient du mobilier à fantasme ou à histoire. Il est tellement saugrenu qu'il est impossible de ne pas se demander qui a pu avoir l'idée de placer tel banc à tel endroit, au point de se demander si le banc a déjà servi, malgré son âge. Tu te mets à imaginer qu'ils peuvent servir en cas d'accident pour attendre la dépanneuse, ou qu'ils sont entre le point A et le point B du trajet quotidien d'un papi depuis longtemps parti. J'ai toujours l'impression que personne n'a aucune idée de ce que ces éléments de mobilier peuvent faire là. Est-ce que c'est seulement un excès de budget qu'il fallait dépenser ? [Rires]

CMP. *C'est complètement l'envers du mobilier domestique dont tu parlais précédemment, qui est le mobilier du corps (celui usé au point d'en prendre la forme), une forme de prolongement et d'empreinte. Là c'est un mobilier qui n'est pas d'apparat, on pourrait presque dire de lui qu'il a la tête d'une bonne intention.*

MT. Pour moi, ça a beaucoup à voir avec la rêverie de l'enfance. En voiture, à la maison, par la fenêtre, sur les trajets quotidiens. Ce sont des mobiliers faits pour être regardés.

CMP. Ça me parle beaucoup d'une forme de solitude, de désolation de la vie en province. En tout cas de la vie hors de la ville. Tout ça renvoie beaucoup à l'immensité, à son vertige. Ces mobiliers ont beaucoup à voir avec la question du support de projection, des voies de l'imaginaire. Ce qui est omniprésent dans ton travail : dans cette toile je peux comprendre que ce sont des bonhommes même si ce sont des traits, je peux comprendre qu'il s'agit d'une

mouette même si elle tient un gun. Tu déjoues le réel, tout en fabriquant un espace fictionnel suffisamment balisé, construit, pour que le spectateur s'y promène. C'est une histoire cohérente mais qui n'est pas linéaire. Si on reprend le trou : c'est un jeu formel de rythme et d'opacité mais c'étaient vraiment des yeux à l'origine et il s'agit vraiment de trous de verre de terre, ça ne fait aucun doute. Ça crée un rapport singulier au spectateur : pour qui a déjà vu ton travail, la simple présence de ce rond noir quelque part dans la toile renvoie aux yeux et aux vers de terre, obligatoirement.

MT. La question de la narration m'a longtemps posé problème, à cause de son rapport à l'illustration et à la bande dessinée. Je suis très intéressé par l'histoire, au sens de se raconter des histoires. Je crois vraiment que j'aborde tout par ce prisme. J'ai par exemple trouvé l'histoire de l'art pompeuse jusqu'à ce qu'elle devienne la vie des artistes : « Lui habitait là et côtoyait untel et ils produisaient ensemble, etc. » Ça devient des personnages, aussi réels qu'irréels. Ils deviennent de formidables supports de fantasmes, ce qui leur donne tout à coup un sens, alors que l'aseptisé de la discipline histoire de l'art ne fonctionne pas. Le réel, tout, le monde, je lis ça comme une histoire.



CMP. *J'ai d'ailleurs une anecdote, une histoire dans l'Histoire, que j'ai glanée pour toi : en visitant l'exposition de Staël au Musée d'art moderne, j'ai vu une photographie de lui devant l'atelier de Georges Braque, à Varengeville. Et j'ai été très touchée d'apprendre que cette photographie avait un sens tout particulier pour lui, qu'elle était le symbole à ses yeux de son accession au milieu de l'art, au monde des artistes.*

MT. *J'ai vu un documentaire récemment qui parlait de ça et j'ai trouvé ça incroyable. Oui, il y a le regard des autres dans la photographie, et puis, il y a très concrètement le marché – pour ce qui est de vouloir appartenir. Le regard des autres a pour fonction de te confirmer, en quelque sorte, que ce n'est pas que dans ta tête, ce qui se joue entre toi et la peinture.*

CMP. *Je me suis dit : « là on rejoint la puissance symbolique de la peinture. » Parce qu'il y a certes le geste très concret de peindre, mais il y a aussi la relation à tous les artistes antérieurs, avec la question de savoir à quel moment, ça y est, tu es peintre. J'aimais beaucoup que cette anecdote, cette histoire, soit liée à de Staël, à cause de son rapport à la figuration qui, je trouve, interroge très justement le tien. C'est d'ailleurs exactement cette histoire de regard de l'autre, la peinture : tu mets sur la toile quelque chose, pour vérifier que ce n'est pas que dans ta tête. Glissons d'ailleurs de cette question de reconnaissance, de partage d'une intériorité, au rapport entre beaux-arts et culture populaire dans ton travail. Tu as évoqué une filiation américaine, avec des peintres qui jouent de la frontière entre art et artisanat, ou illustration. Nous sommes à présent dans ton atelier, que tu partages avec ta compagne Héléne Labadie, qui fait de la sculpture. Quand on voit vos deux travaux, on voit une proximité à cet endroit de la culture, côté savoir. Lors de notre première rencontre, tu me parlais de vos univers musicaux, de Nick Cave, de Leonard Cohen, de cette clique qui passe par P.J. Harvey, Tom Waits. Ça se sent, mais on sent aussi, tant dans les céramiques d'Héléne que dans ton travail, l'influence de la BD et du cinéma (je pense beaucoup à Jim Jarmusch par exemple), mais à un horizon plus vaste, plus « noble ».*

MT. *Il y a des échos évidents entre nos pratiques, parfois un geste de l'un répond à une question posée par le travail de l'autre. Pour ce qui est de ta question, je me souviens très bien, plus jeune, désirer avoir un savoir noble, une culture raffinée. Je m'enorgueillissais, au collège, de lire des manuels d'histoire de l'art. Il y avait un enjeu très fort pour moi à manipuler ces références, qui n'étaient pas en circulation dans mon milieu d'origine. C'était aussi l'époque où les mangas arrivaient mais étaient ou inconnus ou ringards, il y avait *Naruto*, *Dragon Ball Z*, *GTO*. Il y avait donc un mélange : j'avais recopié des trucs de Picasso, tout ce que j'avais pu trouver de Michel-Ange et, d'un autre côté, je trouvais l'imagerie des mangas complètement dingue, les plans, l'expressionnisme des dessins... c'était vraiment nouveau. Je regardais les dessins d'Otto Dix et je lisais le manga *Blame!* parce qu'il y a des traits qui me parlent beaucoup, les deux me fascinaient autant. Les textures grattées me viennent des mangas par exemple, ça m'inspire énormément techniquement. D'ailleurs, c'est un peu toujours les mêmes histoires, et ce qui fait qu'un manga est mieux réussi qu'un autre tient aux astuces visuelles, au découpage des séquences trouvées par l'auteur.*

CMP. *Un rythme addictif, ça me renvoie à tes livres. C'est une forme qui vient à côté des autres, pas du tout dans un rapport hiérarchique, et surtout très protéiforme. Dans tes toiles, il n'y a pas de série. Elles communiquent, elles sont poreuses et en dialogue, mais elles ne font pas série, alors que tes livres, ils sont constitués autrement.*

MT. *Il y a beaucoup de modalités différentes dans les livres : des séries qui me permettent de faire le tour d'une question, comme le caillou ; d'autres livres sont liés à une idée : il y a eu celui qui était le fruit de mon observation d'images liées à la guerre en Ukraine ; la vitesse du dessin joue beaucoup dans cette partie de ma pratique, c'est une exploration d'un champ, d'un thème qui me permet de savoir s'il y a quelque chose à creuser. Ça se rapproche du travail préparatoire. J'ai aussi des livres qui sont des mini narrations. On peut mentionner enfin le *Big book of fail* qui est juste l'ensemble des dessins ratés. J'essaie constamment de trouver des astuces pour faire tout rentrer dans ma pratique, que rien ne soit laissé de côté.*

Je relis les rebuts pour qu'ils ne deviennent pas des déchets. Je travaille en ce moment des livres sur l'iPad, des prises de notes et des images que je vais imprimer et relier.

CMP. *Et tu as fini tes présentoirs pour l'exposition ?*

[Maxime les sort, on entend le bruit du bois.]

MT. Oui, ils sont en beau bois de récup'. J'ai tout sculpté, découpé, assemblé. Ils iront tous au mur normalement.

CMP. *Tu les penses au mur dans le même souci d'accessibilité, d'exposition, de documentation que tu citais un peu tout à l'heure quand tu parlais du malaise en exposition d'archive, quand on ne peut pas s'approprier le document présenté, qu'on tourne inconfortablement autour ?*

MT. Il y avait cette idée – et puis il y avait le désir qu'il y ait porosité entre l'objet et la pièce. On pourrait les considérer comme des sculptures minimalistes et ne pas voir les livres. Je verrai aussi, au moment de l'accrochage, où ils vont : ils pourront être sur le bar si ça marche.

CMP. Ça rejoint ce rapport entre art bourgeois, noble et art plus populaire. Est-ce que je peux toucher avec mes doigts crasseux une œuvre ? Est-ce que je vais l'abîmer, est-ce que c'est grave ?

MT. Pire, comme je mélange plein de matériaux dans ma pratique, ça ne tient pas forcément, ça s'abîme. Comme les monotypes sur feuilles en papier de riz que je veux poser sur les portes des toilettes et de la cuisine. C'est évidemment trop proche de la poignée pour n'en être pas altéré. De même que l'idée de déployer un espace d'intimité m'importe. J'ai du mal à imaginer qu'une lecture puisse te toucher si elle n'est pas intime, c'est ce que je disais au sujet de la chambre plus tôt. Je ne lisais pas du tout en bibliothèque, mais dans ma chambre, avec ces moments forts où, dans l'espace de l'intime, tu as l'impression que le livre s'adresse à toi. C'est seulement après que tu réalises que c'est une expérience singulière partagée, que d'autres l'ont vécue aussi.

CMP. *C'est se rencontrer dans une œuvre. Ça rejoint ce qu'on disait de la toile comme entité tierce entre une intériorité et une autre : je vérifie que ce n'est pas que dans ma tête, et je rencontre, formulé pour moi, ce qui est dans ma tête. Tes présentoirs qui sont aussi des caches me font penser à l'ambivalence du jeu de l'art : c'est à la fois un grand partage universel d'intériorité, et le constat d'une impossibilité existentielle de pleinement comprendre l'autre. D'ailleurs, je dois t'avouer que je regarde ton travail, dans son ensemble, comme on appréhenderait un travail littéraire, et je me pose une question : il a quel âge, le narrateur ? Parce qu'il me semble qu'il a l'âge que tu décris si souvent, l'adolescent seul face à la morne immensité des bancs perdus dans la nature, pressé de revenir à sa chambre-tanière pour se constituer de lectures, de posters, d'émissions de radio... L'âge où l'on se fabrique et où l'on fabrique son imaginaire. En tant que spectateur, on se retrouve projeté dans ce même univers en formation, non arrêté, qui sort de l'enfance, où l'on met encore pleins de choses sur le même niveau dans son esprit alors qu'elles ne le sont pas « dans la vie », et où l'on découvre qu'on peut exister, avoir une singularité qui ne vient pas de sa famille. Je pense que c'est à l'âge adolescent qu'on découvre le désastre, au sens tragique. Avant c'est plus ma sœur qui m'a piqué*



un bracelet le problème. Si on revient à la toile qui nous occupe, parce qu'elle nous fait face, elle commence avec cette grenade qui est un prétexte formel avec une énorme charge symbolique, qui est recouverte par des bâtiments, un paysage, et une mouette qui tient un gun braqué sur on ne sait quoi. Et même si la mouette et le gun sont minuscules par rapport aux deux personnages principaux de la toile, qui sont eux-mêmes assez inquiétants, on y croit. Simultanément, il y a la seconde mouette qui « chill » dans son coin, indifférente aux tensions qui circulent dans la toile. Et puis il y a les 5 euros, qui servent à acheter on ne sait quoi (des carambars ?), le verre qui est un peu trop grand pour être un verre, le pot qui est une bouilloire ? Pauvre toile, tout ce qu'on lui fait dire.

MT. C'est la toile la plus récente et c'est la seule qui est vraiment « titulaire » pour l'exposition à ce jour. Les autres, on verra à l'accrochage.

[Comme on n'arrive pas à s'arrêter de parler, on passe à tout ce qui est dans l'atelier : toile en cours et pas du tout validée, qui en est à l'adolescence dans son cycle de croissance ; bouts de mobiliers prévus pour l'exposition, qui feront banquette et qu'il s'agit de rendre hospitaliers en peignant des tissus, plutôt que d'en acheter, à mettre sur de la mousse ; petits présentoirs à mettre sur le bar ; bouts de torchons qui effacent et qui seront eux aussi réintégrés à l'ensemble.]

MT. Parfois ça me détend de faire un peu des séquences de construction, parce que les tableaux sont très construits, il y a vraiment la charge de la composition. C'est beaucoup plus doux à faire, quelque part, avec le rapport à l'artisanat que comporte le fait d'assembler des éléments solides et en volume. Mes constructions c'est vraiment une manière de m'aérer l'esprit. C'est comme faire un *footing*.

CMP. *La charge technique et symbolique d'un tableau est forte : il faut le tenir jusqu'à la fin, il faut savoir recouvrir des éléments, les sacrifier. Je pense encore à la grenade qui peut être tout à la fois le souvenir du bombardement de la Normandie (où nous parlions lors du premier entretien), la trace des images médiatiques de la guerre en Ukraine, une grenade de dessin animé (qui explose tout de même, c'est pas rien). À*



la fin pourtant, cette grenade n'est qu'une figure, une forme à partir de laquelle peindre. C'est toute la notion de prétexte : ce qui vient avant le texte, l'excuse qui fait amorce.

CMP. Je regarde, parce que j'ai lancé l'enregistrement quand tout à l'heure tu disais un truc intéressant. Bon, ça a fonctionné. Est-ce que, par mesure de précaution, tu pourrais enregistrer de ton côté aussi ?

MT. Si tu veux, ouais.

CMP. Et moi, je vais prendre mon cahier. On fait une pause. (...) Attends, je finis ma petite gorgée. (On entend qu'elle déglutit pendant que du liquide est versé dans un récipient.)

MT. Je ne sais vraiment pas doser ces trucs.

CMP. C'est pas grave parce que c'est pas du vrai café.

MT. Je pense que...

CMP. On s'en fout.

MT. Ouais, voilà.

CMP. On s'en fout.

[L'eau est plus franchement versée, on entend distinctement le remplissage de chaque tasse. Elle renifle.]

CMP. Putain, il faut qu'on... Est-ce que le titre... parce ce que dans la liste de mots j'avais pas mis le titre...

MT. Ah ouais, ça peut être pas mal, ouais.

[16 : 32]

MT. Je me disais que vraiment la notion de singularité m'importe beaucoup. Quand tu grandis à la campagne, tu es facilement persuadé que tes délires n'intéressent personne.

CMP. *Tu parles d'une forme de revanche du « désert français » (Paris et le désert français est un ouvrage de géographie publié par Jean-François Gravier en 1947. Un classique de la géographie sociale en France, cet ouvrage témoigne d'une conscientisation de l'inégale répartition des ressources entre l'Île-de-France et le reste du pays au lendemain de la Seconde Guerre mondiale.). C'est d'ailleurs un geste très intéressant, très parlant, de peindre l'exposition de Tonnerre à Varengeville, ça parle. On n'est pas du tout dans la campagne idyllique dans ton travail. Ça parle vraiment de ces espaces comme abandonnés, où grandir se fait relativement seul et dans la conscience d'être loin d'un centre où « ça se passe ».*

MT. Oui, ça parle de cette campagne française : il n'y a personne mais il y a des maisons et des constructions partout. On n'est pas aux États-Unis, dans la construction mythologique des grands espaces. Le voisin est quand même près.

CMP. *Oui, parce que ton enfance de campagne n'est pas une enfance de paysan, une enfance de terre.*

MT. Non, ça c'est celle de mes parents. Je me souviens que j'avais l'impression d'être urbain sans l'être. Quand on me demandait où j'avais grandi, je ne savais pas vraiment quoi dire, à la fois parce que j'étais né en Normandie et que j'avais grandi dans le sud, mais surtout parce que je ne

savais pas quel récit faire, pour produire quelle projection dans l'esprit de mes interlocuteurs. Ça me perturbait beaucoup quand j'étais plus jeune, j'imaginais que je pourrais me créer une filiation avec l'Italie ou l'Espagne à cause des figures artistiques, l'arte povera notamment, Pino Pascali, surtout, et Goya, côté Espagne. Comme je suis plutôt du Nord, je me suis dit qu'il faudrait peut-être plutôt que je me crée une filiation avec une chose nordique, comme la sculpture anglaise. Je me demandais comment énoncer mon sentiment clairement aux gens. C'est une chose qui est très complexe pour l'artiste, cette question de son identité : il n'est pas publicitaire, pas non plus un produit, pourtant on lui demande toujours de se présenter comme tel. Mais présenter quoi ? L'identité artistique, qui est finalement personnelle, c'est le fruit d'un temps long, de rencontres, d'accointances, de transformations. C'est tout le problème du monde de l'art qui met des figures tutélaires pour expliquer ou illustrer des travaux qui sont avant tout des expériences.

[Je dis n'importe quoi sur les voitures, parcourir la campagne en voiture... je prends des photos en enregistrant, on regarde l'heure, je dois partir, le réel de ce milieu, c'est cette tension entre l'immensité de la passion qui nous meut et la réalité des minutes, des euros, du sang qui coule dans nos veines. On décide de s'arrêter pour cette fois.]