

DE LA PEINTURE IMPROVISÉE

YANNICK MERCOYROL

ENTRETIEN AVEC YVES ZURSTRASSEN



CASARES, 1986

Yannick Mercoyrol La liberté me semble constituer une notion essentielle dans ton parcours, tes choix, ton travail. Une liberté marquée par des refus (de la figure, des « tendances », d'une certaine vie sociale ou mondaine), des choix assumés (la peinture, l'abstraction) et des innovations formelles périodiques. Et je verrais volontiers cette fugue, alors que tu étais encore adolescent, comme une manifestation originelle de cet attachement viscéral à la liberté... Quelles étaient les motivations de ce garçon de 14 ans, en 1970, pour quitter ainsi le domicile familial ?

Yves Zurstrassen J'ai connu une enfance très heureuse à la campagne, dans une famille de cinq enfants dont j'étais l'avant-dernier. Très heureuse et très libre, comme pouvait l'être la vie à la campagne dans ces années-là : nous partions le matin jouer dans la nature et rentrions le soir, sans contraintes.

La disparition tragique de mon petit frère a tout bouleversé. Ma mère s'est murée dans sa douleur, sans place pour entendre la nôtre ; la famille a explosé, mes parents ne se sont plus entendus et nous avons quitté la campagne pour Bruxelles, où mon père a retrouvé du travail. J'étais révolté contre tout, encombré de problèmes que je ne parvenais pas à résoudre. Je me sentais piégé par mille choses : je n'aimais ni l'école ni les études, et le contexte familial était insupportable. À cette époque, la seule solution que j'ai trouvée a été de prendre ma mobylette avec un copain et de partir vers la Hollande, puis vers la France. Aujourd'hui, je pense que cela m'a sauvé.

Cette fugue a duré un mois et, à mon retour, je suis sorti du système scolaire classique et j'ai pris la voie du jury central, c'est-à-dire un examen de dernière année organisé par l'État. Mais très vite, je n'allais de nouveau plus en cours. Un jour, alors que j'étais seul à la maison, le directeur de l'école est venu me trouver. Je lui ai dit que je voulais être peintre. C'était un homme formidable : il m'a demandé de lui montrer mes dessins. Nous étions dans le salon de mes parents ; j'ai

étalé tous mes travaux au sol, il les a regardés et m'a simplement dit : « Fais ta vie. » Ce fut un premier pas vers la liberté. À ce moment-là, je travaillais déjà dans un atelier de sérigraphie, à l'insu de mes parents.

Une nouvelle bataille a commencé. Mon père ne voulait absolument pas que je fasse l'académie ou quoi que ce soit d'artistique. Il a fini par accepter que je suive une formation en illustration et en publicité — les mêmes études qu'Andy Warhol ! J'ai donc fait trois ans au Centre des arts décoratifs, place du Châtelain à Bruxelles. Je n'ai pas totalement adhéré : la publicité reste un domaine destiné à vendre des produits, et ce n'était pas du tout ma voie. En revanche, j'ai adoré travailler avec mes mains. À l'époque, j'avais l'impression de m'être trompé, parce que je voulais déjà être peintre ; mais avec le recul, je me rends compte que j'y ai beaucoup appris : l'usage des instruments, des procédés narratifs, des caméras, des agrandisseurs, tout cela m'a formé. En dernière année, un mois avant d'obtenir mon diplôme, j'ai décidé d'arrêter, je voulais faire l'académie.

S'ensuivit une nouvelle période de tensions familiales, et à dix-huit ans j'ai loué un grenier et enchaîné les petits boulots ; dès que j'avais mis un peu d'argent de côté, je me retirais quinze jours, parfois un mois ou deux, pour peindre. C'était alors beaucoup plus facile qu'aujourd'hui. Quand j'avais besoin de travailler, je trouvais un emploi : menuisier, pompiste, serveur dans des restaurants... C'était une période plutôt joyeuse.

Y. M. Après avoir pris la décision radicale de te consacrer à la peinture, tu vas alors vivre une dizaine d'années, de 1975 à 1985, marquées par plusieurs voyages et installations à l'étranger : en quoi cette période fut-elle formatrice pour toi ?

Y. Z. La première fois que je suis parti en autostop, juste après l'hiver, j'ai failli mourir ! Quand on se retrouve avec un mètre de neige en Yougoslavie, c'est assez dangereux... Je traversais Belgrade, Titograd, toutes ces villes le long de la « route de la mort » saturée de camions lancés à toute vitesse. La seule manière de survivre consistait à marcher la nuit et à dormir le jour, pour profiter un peu du soleil. Sinon, en février, on meurt de froid.

Quand je suis enfin parvenu en Grèce, au Pirée, j'ai mesuré le contraste ! Je suis monté à bord d'un de ces grands bateaux pour rejoindre la Crète. Le pont était rempli de hippies. C'était un autre monde, bien différent d'aujourd'hui où les rapports sont plus durs ; dès que quelqu'un reconnaissait ton look, le contact était établi : tu étais accueilli, tout le monde se parlait naturellement, on mangeait

ensemble, il y avait une véritable fraternité. En arrivant en Crète, en traversant les villages, on me demandait aussitôt : « Tu fais quoi ce soir ? Tu es tout seul ? » et on m'invitait dans une communauté.

Dans les montagnes, du côté de Matala, il y avait des grottes : on ne voyait rien au premier regard, puis apparaissaient des trous dans la roche, avec des escaliers et des meubles en bambou. C'était autrefois un lieu où l'on isolait les lépreux, dont les hippies s'étaient emparés ; on y trouvait des fresques psychédéliques, dans une atmosphère très touchante : il restait des pots de confiture, des petits mots griffonnés, « Pierre, Nathalie, on se retrouve dans deux mois... » Mais il n'y avait plus personne, seulement des chats. La Crète était une étape sur la route vers l'Inde. J'ai parcouru tout le sud de la Crète à pied. Je me lavais à l'eau de mer, dormais dans les grottes, je cueillais une tomate ou une banane, j'achetais un pain. Je vivais de cette manière un mois ou deux, puis je rentrais en Belgique, en pleine forme, et je recommençais à peindre. C'était enfin le début d'une certaine liberté.

J'ai vécu comme ça quelques années : petits boulots et voyages en bus pour la Grèce. Je l'ai fait trois fois. C'est là que j'ai appris la solitude, et commencé à réfléchir à ce que je voulais faire de ma vie. On ne devient pas peintre comme ça, d'un coup. Là-bas, j'ai compris que la peinture était ma voie, que la vraie liberté consisterait pour moi à voyager avec la peinture. C'est difficile à expliquer, mais j'ai compris que j'allais vraiment commencer à peindre durant ces longues marches en Crète, et puis la nuit dans des rêves extraordinaires, on a des prémonitions, le lieu y est propice...

Y. M. Et c'est alors qu'ont lieu tes premières expositions à Bruxelles ?

Y. Z. Oui : nous avons investi, avec un ami, un immense entrepôt de 2 000 m² que des collectionneurs et des entrepreneurs m'avaient prêté, pour y montrer trois ans de travail ; l'exposition fut un grand succès.

J'ai acheté une vieille Opel, une remorque, j'y ai mis tout mon matériel et je suis parti seul. J'ai loué une belle maison à Anomera où Laetitia, que j'avais rencontrée lors du vernissage, m'a rejoint. Elle deviendra plus tard la mère de mes trois premiers enfants. J'ai peint pendant un an : je travaillais le matin et nous allions à la plage l'après-midi. C'était le soleil, une autre vie...

Revenu à Bruxelles, j'ai recommencé à peindre dans un autre atelier, rue Patton, et j'ai monté une seconde exposition, qui a eu moins de succès.



Je me souvenais d'un endroit où j'étais allé enfant avec mes parents : la chartreuse de la Verne, un monastère entre Collobrières et Grimaud. Nous avons décidé, avec Laetitia et des amis, de partir pour la Verne en mobilhome. C'était la première fois que je revenais en France, dans ces trois hectares de bâtiments splendides en pierres et ornés de serpentine des Maures, à moitié en ruine, gérés par une héritière des pneus Englebert qui était tombée amoureuse du lieu, avait obtenu un bail emphytéotique, et tentait de le restaurer.



Le gardien, un sosie de John Lennon, y vivait avec une petite communauté hippie. Je lui ai demandé simplement : « Tu me donnes ta place ? » Il m'a répondu : « Tiens, voilà les clés. » Nous avons vécu là deux ans. L'hiver, c'était le paradis : l'endroit était désert. Mais pendant les quatre mois d'été, c'étaient des files de voitures, mille à deux mille personnes par jour qu'il fallait gérer sans aucune aide : l'enfer !... Pour pouvoir travailler, je me suis fait un atelier en plein air, magnifique, dans la forêt des Maures. Je partais avant tout le monde, au lever du soleil, et revenais pour déjeuner vers 13 heures. Je rapportais mes toiles à la Chartreuse, sur mon dos, ça montait fort... une sorte de chemin de croix joyeux, tous les jours ! L'après-midi, je travaillais pour la Chartreuse.

Y. M. Là, nous sommes entre 1983 et 1985, n'est-ce pas ?

Y. Z. Tout à fait. Ensuite nous sommes partis à Casares, en Espagne. Nous avons trouvé une petite maison en pleine montagne, un de ces cabanons que les paysans utilisent pour travailler à la campagne, à deux kilomètres du village, sans électricité, avec l'eau d'une source. C'était très rudimentaire, mais le site était d'une grande beauté. On y a vécu deux ans, et puis, à un moment, nous n'avions plus du tout d'argent et nous sommes rentrés.

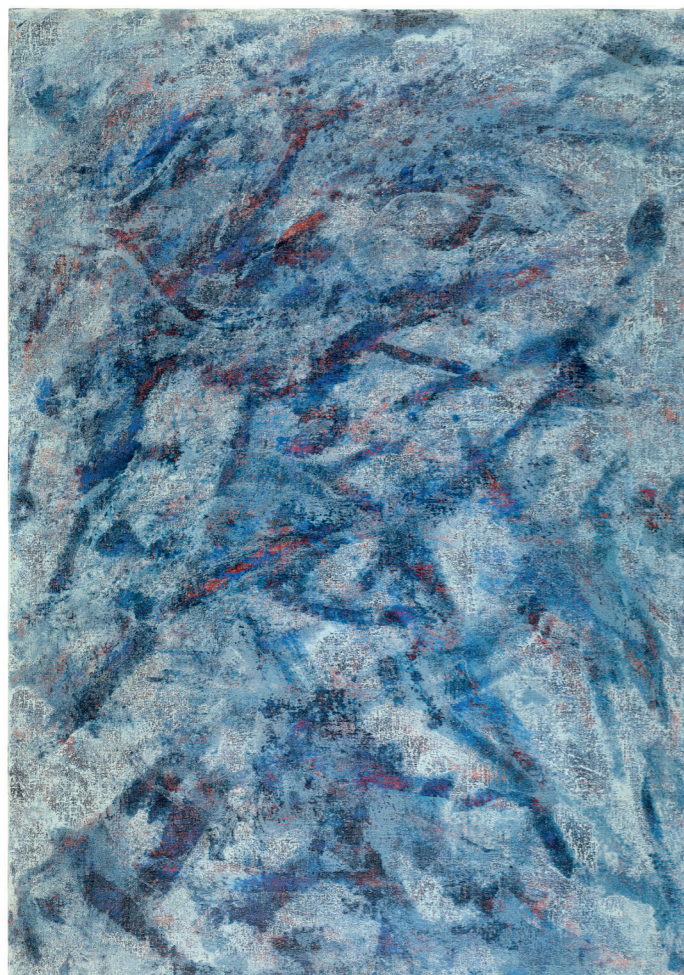
Y. M. Comme tu l'as précisé au début de notre entretien, tu es autodidacte. Quel est ton rapport à l'art contemporain à ce moment-là ?

Y. Z. Il s'est fait petit à petit. Je me suis lié d'amitié avec des artistes qui avaient dix ou vingt ans de plus que moi. Vivant à Bruxelles, j'allais souvent à Paris et visitais leurs ateliers, mais aussi des expositions.

Et puis il y avait les livres, les musées, et les galeries à Paris, dont la galerie Stadler, qui a énormément compté pour moi. On y voyait Antonio Saura, Fontana, Tapiès. Et la galerie Jean Fournier, avec Joan Mitchell, Simon Hantai et Claude Viallat. À l'époque, j'étais attiré par ces artistes-là. En Belgique, c'était Broodthaers et Magritte qui dominaient, avec une volonté des conservateurs de privilégier une identité belge. Moi, dans les années soixante-dix, j'étais beaucoup plus intéressé par l'abstraction. J'ai commencé à m'y intéresser quand certains disaient que c'était fini...

Y. M. Tu as parfois évoqué les chocs esthétiques ressentis lors des deux expositions consacrées à Pollock, en 1982, puis à de Kooning, en 1984, au Centre Pompidou. Peux-tu revenir sur ces deux moments ?

Y. Z. Pollock et de Kooning ont été mes deux grands chocs de l'époque. Quand tu entres dans une exposition de Kooning, je me souviens très bien, tu es écrasé. C'est tellement fort que tu ne peux plus peindre comme avant. Il fallait affronter cette force. Et quand j'ai vu Pollock, même chose, j'ai reçu un choc immense : tu es à terre, il faut tout recommencer. Avec Richter plus tard, même expérience. Je trouvais très intéressant qu'il ait quatre voies différentes, c'était diablement intelligent. Et sa peinture où il fait glisser la couleur, puis le lendemain il fait une peinture figurative. C'était tout à fait nouveau à l'époque.



820218 - CASARES, 1982
HUILE SUR TOILE, 120 X 80 CM

Pollock vient de Max Ernst : c'est Ernst, à New York, qui lui a montré comment faire du dripping — mais en petit. Si le processus vient de Max Ernst, un inventeur extraordinaire, Pollock l'a magnifié et en a fait son vivier. Faire du Richter aujourd'hui, ou du Pollock, ou du de Kooning, ça n'a plus aucun sens.

Jeune, j'ai fait mon écolage, comme beaucoup d'artistes. On s'inspire de tout ce que l'on aime et on apprend beaucoup. Mais à un moment donné, tu te retrouves au bord du vide. Et c'est là que ça devient intéressant : c'est un voyage vers l'inconnu.

Y. M. Tu connaissais leur travail avant les monographies de Beaubourg ?

Y. Z. Seulement en illustration, dans des livres. Quand tu vois le travail en vrai, physiquement... c'est tout autre chose. À l'époque, j'étais plutôt attiré par Tobey que par Pollock, sans doute parce que je

connaissais mieux Tobey. Et quand tu passes de Tobey à Pollock, c'est impressionnant. À partir du moment où je m'y étais confronté, alors j'abandonnais, je passais à autre chose. Mais c'était très intéressant parce que j'apprenais le métier : j'apprenais la peinture, j'apprenais le pourquoi, le comment...

On était en plein dans la période anti-peinture : on privilégiait la photo, le conceptuel. Beaucoup d'artistes de l'époque étaient dans les écoles, ils apprenaient intellectuellement. Moi, ce n'était pas vraiment intellectuel, c'était plutôt la pratique physique de la peinture. J'appelle ça l'intelligence de l'œil. J'apprenais par l'œil. Je me souviens que certains critiques disaient qu'il fallait couper les mains des peintres pour qu'ils apprennent à penser ! Alors que pour moi, ça passe de la main au cerveau — ou du cerveau à la main : les deux vont ensemble.

Petit à petit, j'ai fait de moins en moins de petits boulots et j'ai commencé à vendre des tableaux. Il y avait beaucoup de collectionneurs en Belgique à l'époque, beaucoup d'amateurs de peinture. Je faisais une peinture encore très gestuelle, proche de Schneider, Soulages, Englebert Van Anderlecht, Mortier... et des artistes américains, qui m'attiraient énormément. Je pouvais vivre plus ou moins bien de ma peinture. Certains bons marchands ont commencé à m'exposer, et je vivais en travaillant énormément. Puis j'ai eu un enfant, deux enfants, trois enfants, et je vivais de ma peinture, avec un certain succès, mais pas encore institutionnel.



860507, 1986
HUILE SUR TOILE, 122 X 195 CM

Y. M. La décennie qui suit installe de plus en plus clairement ton travail en Belgique ; c'est aussi le moment de ta première exposition importante en France, à l'initiative de Jean-Paul Huftier, au Havre : comment évoluent tes recherches et ton rapport à la scène contemporaine au cours de ces années 90 ?

Y. Z. Un jour, un ami galeriste avec qui je travaillais m'a demandé si je connaissais des artistes à Paris ; je lui ai répondu que je fréquentais régulièrement la galerie Stadler, qui montrait Nitsch, les Autrichiens, Tupinier, et que j'y avais notamment vu Jean-Paul Huftier, dont j'aimais beaucoup le travail. J'étais allé plusieurs fois dans son atelier ; j'aimais aussi l'homme, qui était très drôle. À l'époque, Huftier était connu et exposait également dans de grandes galeries allemandes. Jean-Paul est décédé plus tard, abandonné de tous dans un hospice en dehors de Paris.

Touché par cette recommandation d'un jeune artiste, il m'a proposé de participer à son exposition au musée du Havre. On a eu la chance de pouvoir choisir des pièces au musée de la Porte Dorée : on a ainsi sélectionné des œuvres magnifiques dans les réserves, ce qui nous a permis de confronter notre travail à l'art océanien.

Y. M. Après cette exposition au Havre, comment la peinture évolue-t-elle dans cette deuxième partie des années 90 ?

Y. Z. C'était très expressionniste, très gestuel, avec de larges coups de pinceaux. Les choses venaient de l'inconscient. Mais c'est à ce moment-là que j'ai commencé à placer des morceaux de journaux dans le tableau, ce qui m'a fait basculer dans une peinture du hasard, tout à fait différente, selon une démarche très éloignée d'une affirmation du geste. J'étais un peu victime de la virtuosité du geste, et j'ai voulu voir ce qui se passait quand il n'y en avait plus ; je suis alors passé à quelque chose de beaucoup plus calme et méditatif.

Y. M. À la fin de l'année 1995 apparaît une première rupture repérable dans la palette que tu utilises, qui s'éclaircit en une sorte d'éruption bariolée ; c'est la première évolution nette qui met en place, il me semble, ces cycles qui vont désormais affronter des questions plastiques, progressivement résolues dans des séries ouvrant à leur tour sur de nouvelles questions, selon une dynamique qui va scander ton travail. À quel moment as-tu pris conscience de ce mouvement ?

Y. Z. Ce mouvement a accompagné une rupture dans ma vie privée. C'est à cette époque que j'ai rencontré Sophie, avec qui j'ai aussi



910618, 1991
HUILE SUR TOILE, 195 X 150 CM

trois enfants. C'est une rupture, certes, parce que je faisais une peinture extrêmement colorée, un peu comme les dernières toiles d'Hermann Nitsch. Je ne regrette pas cette peinture, c'était très baroque, mais je n'aurais pas aimé peindre comme ça toute ma vie, même si ça a eu beaucoup de succès.

Y. M. Il y a d'ailleurs une sorte d'allers-retours, dans tes séries, entre des séquences où domine le noir et blanc et d'autres où éclatent les couleurs : pourquoi ce va-et-vient dans ton travail ?

Y. Z. Au fond, j'aime autant la couleur que le noir et blanc, j'aime affronter toutes les difficultés, et passer de l'un à l'autre parce que ça me régénère : on ne peint pas du tout de la même manière en couleur qu'en noir et blanc ou plutôt dans toutes ces nuances de gris. Là on est beaucoup plus dans le contraste, alors qu'en couleur, on fait chanter



961228, 1996
HUILE SUR TOILE, 220 X 290 CM

les tonalités et les complémentaires. Les deux manières s'adossent et se soutiennent l'une l'autre, j'aime beaucoup ces passages.

Y. M. Ce que je trouve fascinant c'est que, 30 ans après, tu sois encore dans une forme de lyrisme, par des moyens entièrement différents, ou plutôt dans une peinture de la joie...

Y. Z. Je pense franchement qu'on est proche du jazz, qui vient paradoxalement d'une immense souffrance, mais parvient à être extrêmement joyeux. Je ne veux pas dire que ma peinture naît de la souffrance, pas du tout, même s'il ne faut pas croire que peindre soit facile ! C'est vraiment rude de consacrer sa vie à la peinture, mais en même temps, il y a cette joie que l'on retrouve dans le jazz. Et quand on évoque les rythmes, c'est ce qui se produit quand tu poses des formes, et ça devient comme une danse. Je ne danse pas en peignant, mais mon oreille entend des sons très rythmés. Ça vibre en moi, il y a quelque chose qui se passe que je ne veux pas définir précisément, je suis entièrement habité par tous ces rythmes.

Y. M. Tu dis vibrer, tu évoques ton travail en termes de vibrations, de pulsations...

Y. Z. Vibrations, oui, c'est très juste. Et je dis souvent que ce n'est pas un morceau de jazz qu'on écoute en faisant autre chose : tu écoutes pendant dix heures, souvent le même artiste, et à un moment donné, tu es parti dans la vague, tu es très proche sans être en train de danser, au contraire, tu es de plus en plus concentré... C'est très sérieux de faire un tableau ! Tu fais un tableau et après il est là pour toujours, pour quelques siècles en tout cas : c'est une responsabilité. Tu y consacres quand même toute ta vie...

Y. M. À quel moment tu vas commencer à systématiquement écouter de la musique quand tu peins ?

Y. Z. J'ai toujours écouté de la musique, même dans mes ateliers en plein air : c'est la plus belle des musiques, celle des sources, des oiseaux. Il y a des Africains qui entrent en transe en se mettant à côté des rivières. À l'époque, j'écoutais beaucoup de musique répétitive, Steve Reich et Terry Riley. Passer dix, onze heures dans la nature, ce n'est pas silencieux. C'est musical, libre, enivrant.

Y. M. Et après l'Espagne, tu continues à peindre en extérieur ?

Y. Z. Non, après l'Espagne c'est fini. Je n'ai plus peint en plein air. J'ai peint dehors parce que je n'avais pas les moyens d'avoir un atelier. Mais je n'en ai pas souffert, c'était le plus bel atelier du monde : une montagne au-dessus, des sources.

La peinture que je fais aujourd'hui, je ne pourrais pas la faire dehors : elle est trop minutieuse. Et puis tu as les papillons qui se collent, les abeilles qui viennent mourir dans les couleurs, notamment le jaune, attirées comme par une fleur, puis intoxiquées par la térébenthine...

Y. M. Est-ce que le processus que tu as mis en place, dans lequel la machine joue aussi un rôle très important, implique une rigueur permettant à cette vibration, cette pulsation qui vient du corps de se déployer dans un cadre rationnel, évitant qu'elle surgisse comme une impulsion débridée ?

Y. Z. C'est tout sauf jeter la peinture. Je l'ai fait, je suis passé par là. Désormais, j'aime beaucoup l'idée de la méditation dans un terrain inconnu. C'est que ça m'intrigue moi-même de faire des choses qui

sont les plus inconnues possible. C'est comme voyager dans un pays que tu ne connais pas, tu pars dans des jungles où tu ne sais vraiment pas qui tu vas rencontrer, ce que tu vas voir. Dans le mystère du tableau, je suis dans un terrain inconnu. Et quand le tableau est fini, je l'examine, je réfléchis. Je suis dans une recherche personnelle ; je vais faire des découvertes intéressantes comme en chimie, en médecine ou dans toute exploration scientifique. On verra dans 30 ou 40 ans si ça valait la peine, c'est le temps qui est le grand juge. Mais disons qu'il y a quelque chose que j'acquière avec l'âge : l'intensité, le calme, la sérénité, le mystère de la vie, tout ce que je n'avais pas à 30 ans, qui transite par cette technique de peinture que j'utilise pour le moment. Et puis je prends beaucoup plus de temps pour réfléchir, fouiller dans l'ombre. C'est un travail énorme, qui me convient : je n'ai plus envie de jeter mes pots de couleur sur le sol comme je l'ai fait à l'époque.

Y. M. Le tournant suivant, essentiel, se situe donc à l'orée du nouveau siècle ; c'est le moment où tu vas, pour la première fois, utiliser le collage de papiers sur la toile, peindre par-dessus, et enfin décoller ces papiers de sorte que le regardeur se trouve piégé : ce qu'il prend intuitivement pour le premier plan du tableau en constitue en vérité le fond...



010816 - FRAGMENTS N°3, 2001
HUILE SUR TOILE MAROULÉE SUR BOIS, 32 X 28 CM

Y. Z. C'est vrai que, pour ainsi dire, je peins à l'envers ; c'est très étrange, je ne sais pas d'où ça vient : je pose tous ces caches et ces fenêtres, je les accumule pendant des jours et, à un moment donné, je les retire et le tableau apparaît. Parce que j'ai beaucoup aimé le collage, mais, très vite, je suis venu au décollage. Tu as vu ces quelques toiles de 1990 : je posais des morceaux de papier, puis je les enlevais. Ça créait une lumière extraordinaire ; la toile s'assombrissait avec la matière puis redevenait légère, c'était comme une respiration, une manière de s'alléger...

J'ai toujours été attiré par les fenêtres dans l'art et ces morceaux de journaux me faisaient songer aux fenêtres de Matisse. J'ai énormément développé cette technique, jusqu'à l'informatique, plus tard, avec cette machine qui perce des trous dans des feuilles de papier journal, qui me servent ensuite de pochoirs.

Même si tout est anticipé, tu n'es jamais certain du résultat final, ça peut être réussi ou pas. Bon, avec le métier, tu finis par prévoir de mieux en mieux ce que tu vas faire. Quand tu vois le tableau achevé, les premières formes que j'ai posées deviennent les dernières, je trouve ça passionnant. C'est vrai que tout est à l'envers, c'est perturbant pour le spectateur, mais pour moi c'est très clair ! Et ça convient très bien à la peinture à l'huile parce que quand tu mets des couleurs très fraîches sur du blanc, elles chantent, alors que si tu mets du jaune sur du noir par exemple, il ne va jamais chanter de la même manière. Ça produit un graphisme, une clarté qui m'enchantent, comme ces formes très simples et claires des collages de Matisse.

Y. M. L'utilisation de ces collages-décollages perturbe en effet les coordonnées spatiales de la toile : en quoi ce processus, que tu vas désormais utiliser systématiquement, dépasse-t-il le simple jeu visuel pour apporter une réponse à la construction de l'espace pictural ?

Y. Z. Par rapport au geste, le collage est différent : tu poses des formes. Très vite, un équilibre musical s'établit. J'aime aussi beaucoup l'idée que tu oublies le tableau : tu caches, tu poses des formes, tu les superposes, tu mets de la couleur, tu remets une forme, et à un moment, tout devient monochrome. Alors, comme un chirurgien, tu décolles tous les papiers et là, le miracle se produit.

Y. M. Et donc, cela signifie que tu crées une sorte de palimpseste, une couche sur une autre, et qu'ensuite tu retires, tu décolles. Et tu anticipes vraiment le résultat qui va surgir de ces décollages successifs ?



010726 - DÉCOLLAGE N°2, 2001
HUILE SUR TOILE, 160 X 250 CM

Y. Z. C'est un exercice terriblement casse-gueule ! Et pourtant, la plupart du temps, c'est quand même réussi. Il y a là une tension immense, d'une grande intensité. Et puis surtout, cette surprise, après une semaine passée dans un tableau, quand tu fais apparaître toutes les couleurs... C'est un moment très fort de peinture.

Y. M. Donc cela te surprend toi-même, malgré tout ?

Y. Z. Complètement. Nicolas de Staël évoquait cette surprise du tableau, ce moment où tu arrives à la fin et où quelque chose te dépasse. Là, tu es ailleurs, entièrement dans la peinture. C'est un état très proche, je crois, de celui d'un musicien totalement absorbé par ce qu'il joue. J'aime beaucoup cela : une maîtrise extrême mêlée à une sorte d'abandon, comme le free jazz, où tu pars dans l'inconnu. C'est de l'improvisation. De la peinture improvisée.

Y. M. Donc il y a une part d'aléatoire, et c'est elle qui te donne de la joie.

Y. Z. Oui, voilà. Là, tu touches une très grande liberté, une très grande intensité. Peu de choses dans la vie m'ont donné autant de joie. C'est risqué, évidemment, mais après cinquante ans de pratique, tu finis par maîtriser un peu ces zones-là. L'atelier, c'est tous les jours ;



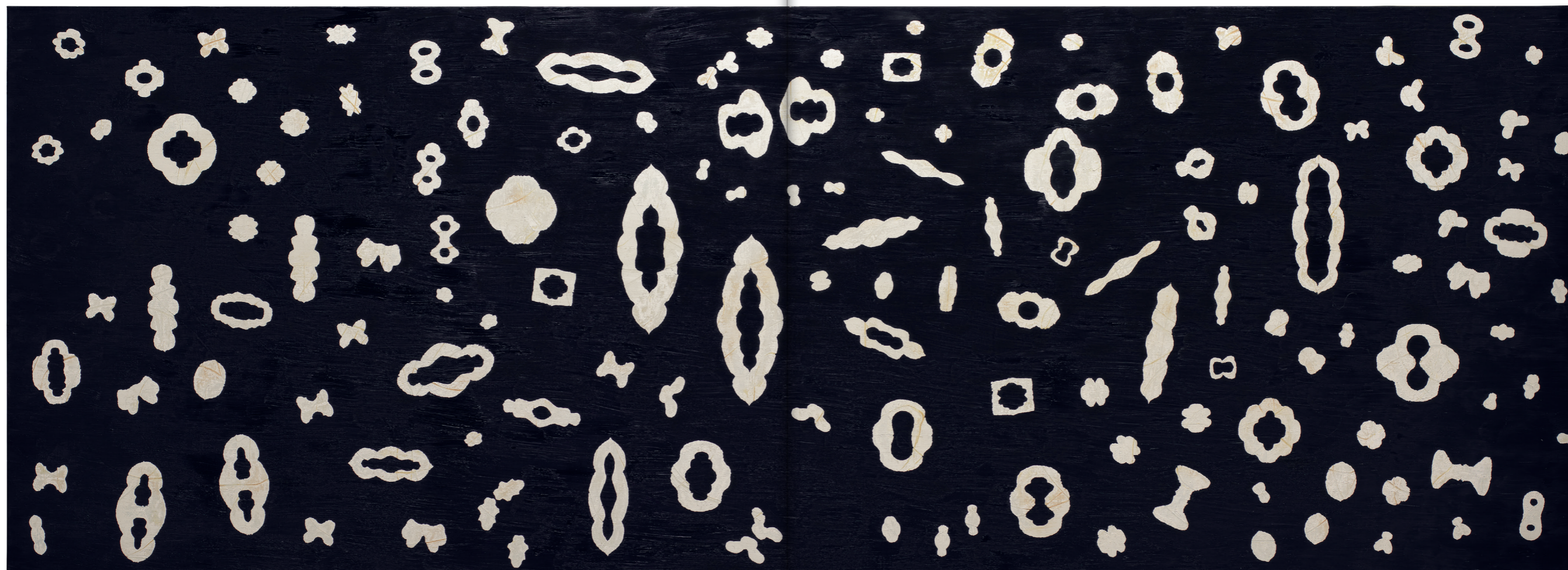
010517 - DÉCOLLAGE N°19, 2001
HUILE SUR TOILE, 160 X 250 CM

tu fais une petite découverte chaque jour. Ce n'est jamais soudain, spectaculaire : c'est un travail continu. Et la nuit aussi. Quand tu peins beaucoup, la nuit, ton cerveau continue à travailler tout seul : « Ah oui, là il y a quelque chose, il faudra l'essayer demain. » C'est nuit et jour.

Et puis avec les années, tu t'approches de l'essentiel. Ce qui reste, c'est le plaisir du tableau. Du fait de faire un tableau. « Réussir » un tableau, ça ne veut rien dire, mais avec tout ce que j'ai vu, tout ce que j'ai appris, ma culture, je sais ce que c'est pour moi : un tableau juste. Pas juste en soi, mais un tableau juste pour moi.

Plus l'aventure est grande, plus le saut dans le vide est profond, moins il y a de copies, d'influences, plus le geste devient intense et risqué. On peut dire que le free jazz, c'est n'importe quoi. Mais pour moi, c'est terriblement sensible, profondément humain. Ces musiciens prennent des risques fous. Ils ne sont pas toujours compris. Moi, ils m'ont beaucoup appris. C'est la même intensité : pour eux, la matière sonore ; pour moi, la matière picturale. C'est peut-être proche de la poésie.

Au moment où tu fais le tableau, tu ne le vois pas. Il me faut parfois des mois, même des années, pour me dire : « Celui-là tient la route, il a encore quelque chose à dire. » Dans les années 80, j'étais très préoccupé par l'idée de faire évoluer une peinture qui s'essouffait. Quand on disait que la peinture était finie, ce n'était pas complètement faux : elle devenait académique. Et puis, regarde la richesse du siècle pré-



cédent: c'est écrasant. Tu n'oses même plus prendre un pinceau. Il fallait inventer autre chose. D'où le conceptuel, la photo, le retour du figuratif. Partout dans le monde, quelle profusion de grands peintres! Des artistes qui ont tout bouleversé. Mais plus tu avances, plus tu te détaches de tout cela. Aujourd'hui, dans l'atelier, je n'y pense plus. Mais autrefois, quand je voyais que tel tableau penchait trop vers tel artiste, j'abandonnais aussitôt. J'étais content de l'expérience, mais il fallait aller ailleurs.

Y. M. Avec ce processus de collage-décollage, tu es quand même dans une voie très singulière.

Y. Z. Je crois que j'ai trouvé quelque chose qui me correspond. L'essentiel, c'est de trouver sa propre manière de faire. J'aurais voulu faire de la sculpture, de la musique... Je n'ai jamais eu le temps: la peinture m'a tout pris. Toute ma vie a filé à toute vitesse.

Y. M. Le spectateur est souvent interloqué par ton travail, il se pose des questions...

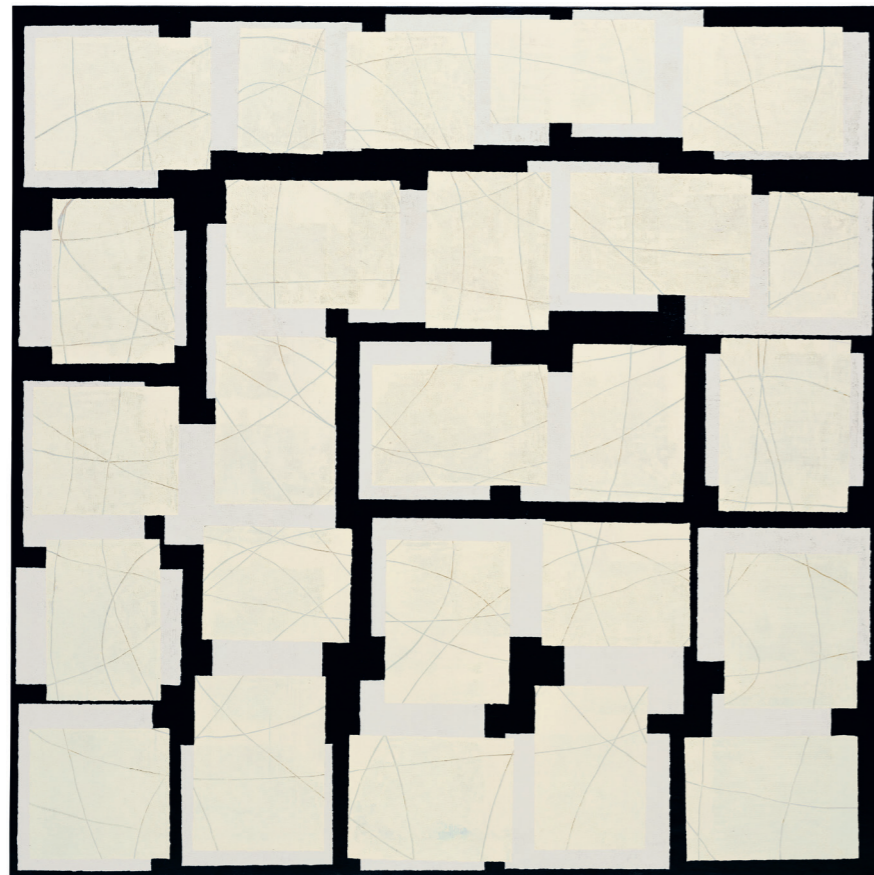
020702 - FORMES SUR FOND NOIR 4, 2002
HUILE SUR TOILE, 140 X 420 CM

Y. Z. Je crois surtout que les gens ne sont pas habitués à voir cela. Ils se posent immédiatement des questions. Pas cinq minutes et ils commencent: « Mais comment c'est fait? » Parce qu'ils n'ont jamais vu cette méthode.

Y. M. Et ça t'amuse? Ça t'intéresse?

Y. Z. Certes, la technique c'est important; je suis très technique et je pousse tout très loin. Mais quand je vois un tableau, je préfère le situer, le comparer, m'inventer des histoires. Demander à un peintre comment il fabrique son tableau, c'est un peu comme demander à un musicien comment est fabriqué son violon; ce n'est pas le plus important.

Y. M. Oui, mais si je me fais l'avocat du diable... il me semble que le spectateur est dérouté parce qu'il sent que quelque chose lui échappe entre la surface et le fond. Et ça, aujourd'hui, alors qu'on est saturés d'images, que la vieille peinture puisse encore intriguer...



030612, 2003
HUILE SUR TOILE, 225 X 225 CM

Y. Z. Tu ne crois pas que c'était pareil quand on a vu les premiers Hantaï, avec son système de pliage ? Il faisait quelque chose que personne n'avait fait avant lui. Et puis, on s'y est habitué.

Y. M. Oui, bien sûr, mais le pliage, on le comprend vite : il est en surface. Toi, il y a toutes ces questions : qu'est-ce qui est dessus, qu'est-ce qui est dessous, qu'est-ce qui est visible, qu'est-ce qui est invisible... C'est une critique plus radicale de l'image, il me semble. Et comme la peinture occidentale repose sur le premier plan, le second plan, la perspective, puis la révolution cubiste...

Y. Z. Le cubisme, pour moi, c'est essentiel. Très important. Après Pollock, de Kooning, Franz Kline, Rothko, je suis revenu à Fernand Léger, à Lichtenstein qui vient de Léger, et beaucoup à la période cubiste de Picasso — les collages surtout.

Y. M. Au fond, ce processus que tu inventes, au début des années 2000, c'est comme une archéologie du regard : une fouille vers quelque chose qui n'est plus

visible et que la peinture rend visible à nouveau. On pourrait définir ton opération de décollage comme une forme d'archéologie. Tu souscrirais à cette idée ?

Y. Z. On m'en a beaucoup parlé, oui. Il y a une forme d'archéologie parce que je remonte toujours au début de la toile. Regarde ces tableaux, observe la manière dont la lumière circule : c'est parce que j'ai retiré des formes. Ce sont les premières que j'ai posées qui dominent. Ce qui me passionne là-dedans, c'est cette liberté du collage, mais en peinture.

Y. M. Et cette archéologie, dans un sens plus métaphorique, ne constitue-t-elle pas une sorte de fouille dans le temps ?

Y. Z. Eugène Leroy construisait la lumière à travers ces matières ajoutées les unes au-dessus des autres. Ici, elles sont mises en premier lieu : donc le jaune est mis sur le blanc. Le jaune a une lumière extraordinaire parce qu'il est isolé, pas à la manière des Anciens qui faisaient un dessin, puis qui mettaient la couleur, mais par des formes qui sont cachées puis décollées.

C'est là où il y a un écho vraiment avec Pollock, qui mettait parfois ses formes déposées au sol avec des morceaux de carton. Il y a un processus différent dans chaque tableau. Il y a une technique différente :



031210 - MÉTAMORPHOSE 7, 2003
HUILE SUR TOILE, 180 X 300 CM

j'aborde la toile chaque fois d'une façon réinventée, il y a très peu de répétition en réalité. Duchamp disait que la répétition, c'est la mort. Le processus est le même, mais c'est chaque fois une nouvelle façon d'aborder le tableau.

Un tableau est un voyage. Un long voyage : quinze jours, trois semaines. Et puis j'ouvre des espaces, je reviens au début. Il y a une autre dimension du temps. Imagine que l'on puisse revenir en arrière dans sa vie... Moi, quand je commence un tableau, j'entre dans une dimension hors du temps. Ça pourrait durer un an — ça dure trois semaines — mais c'est une éternité. Et j'y retrouve des choses du début. C'est une autre temporalité.

Je crois au recul, à la solitude : quand je passe trois semaines ou un mois tout seul, je reviens les pieds sur terre, je me calme, je ne suis pas du tout dans la vitesse de notre époque, les médias, la permanence de l'information... Je préfère le silence, la musique bien sûr, la nature. Je marche beaucoup. C'est pour ça que je suis à la campagne : j'ai besoin, pour réfléchir, de vraiment me retirer, et à ce moment-là, lentement les images apparaissent.

Y. M. Les différentes zones que l'on repère dans tes tableaux semblent hybridées, dans une exubérance chromatique très complexe. Wolfgang Becker parle même de « conflits entre des zones climatiques ». Peux-tu éclairer cette manière si singulière de composer ? Comme s'il y avait des climats différents, très subtilement organisés...



VIENS, 2008

Y. Z. Comment te répondre?... J'ai réalisé des centaines de petits formats que je déposais au sol, debout contre des pierres. Ils étaient comme des petits soldats qui se battaient. Je provoquais des démarches différentes, je cherchais d'autres portes, d'autres possibilités qui n'étaient pas dans ma culture ou dans l'histoire de l'art contemporain. J'essayais de casser, d'ouvrir, de contraster, de complexifier les formules. Je mettais cent petites pièces au sol, j'en éliminais, et il en restait une qui « gagnait ». Celle qui ne ressemblait à rien, mais qui était la plus intense. Alors je l'agrandissais.

Je pense que les plus grandes découvertes se font dans les petits formats. Parce que tu peux en faire cinquante, cent, une multitude de possibilités alors qu'il faudrait plusieurs vies en grands formats. Et là, on entre petit à petit vers une série de grandes toiles. C'est pour ça qu'elles portent un seul nom. Un tableau seul n'existe pas vraiment. Dans une série, tu améliores, tu vas plus loin, jusqu'à l'épuisement.

C'est comme ça que j'ai fait la série *Enigma*. À un moment, je ne mettais plus que des dates, des chiffres, des formats — comme Soulages, ou Hartung. Puis je me suis dit : non, il vaut mieux un nom. Comme ça, on sait de quelle série il s'agit. Quand le nom change, c'est que le concept change.

Y. M. Ta première grande monographie institutionnelle a lieu à l'IKOB, Museum für Zeitgenössische Kunst, à Eupen, en 2004 ; en quoi a-t-elle été importante pour toi ?

Y. Z. Je vivais de mon travail, mais investir l'IKOB — un très grand espace — et pouvoir faire absolument ce que je voulais, des grands formats, des petits, varier les manières... Intellectuellement, cela m'a sauvé. Et ils sont venus chercher des pièces vieilles de quinze ou vingt ans. On commence à respecter ton passé, on cherche à comprendre : « Pourquoi a-t-il fait cela ? » On t'inscrit dans l'histoire de ta propre démarche. C'est également ce qui s'est produit, vingt ans plus tard, au musée Picasso d'Antibes où Jean-Louis Andral a choisi des tableaux très différents, dont certains n'avaient jamais été montrés, qui s'étagaient sur presque vingt ans.

Y. M. Une autre rupture majeure dans ton évolution consiste à introduire, dans les années 2010, des fragments d'images dans le fond du tableau : elles sont imprimées sur les pochoirs que tu utilises, troués d'un grand nombre de points par la machine programmée à cet effet, dans ton atelier. Parmi les premières images utilisées figurent des crânes, comme si ce geste inaugural jouait la

tradition des vanités : était-ce une façon consciente d'utiliser un genre traditionnel, précisément dans ce moment de réinvention de ton propre travail ?

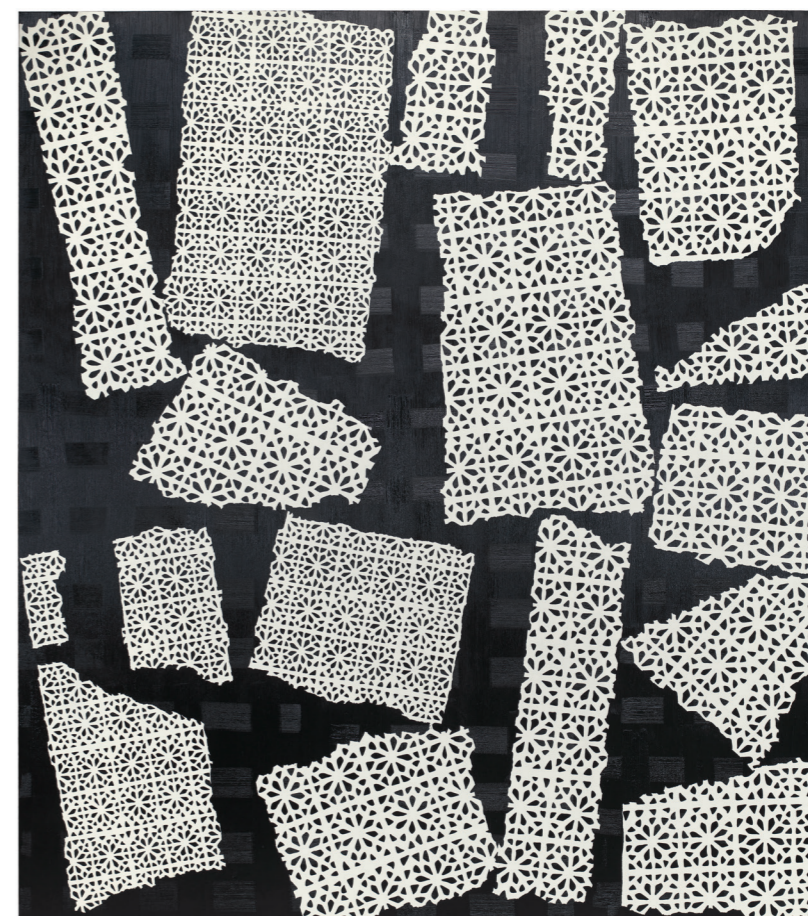


130312, 2013
HUILE SUR TOILE, 180 X 180 CM

Y. Z. Le collage a commencé par des formes très simples, très dadaïstes : des morceaux de journaux, avec des lettres qui apparaissent dans le collage. Puis je suis allé demander à l'imprimeur de me donner des feuilles vierges parce que je ne voulais plus avoir l'encre qui passe dans les collages de papier, contrairement aux dadaïstes, pour obtenir des couleurs plus pures. Puis l'informatique, par cette fameuse machine que tu as vue dans l'atelier, permettait de reproduire ce que j'imaginai. J'ai commencé à m'inspirer des moucharabiehs que je voyais dans les palais andalous. Et c'était un renouveau. J'ai introduit tout à coup une image figurative dans le travail, mais toujours comme un peintre abstrait, comme dans les collages de Kurt Schwitters.

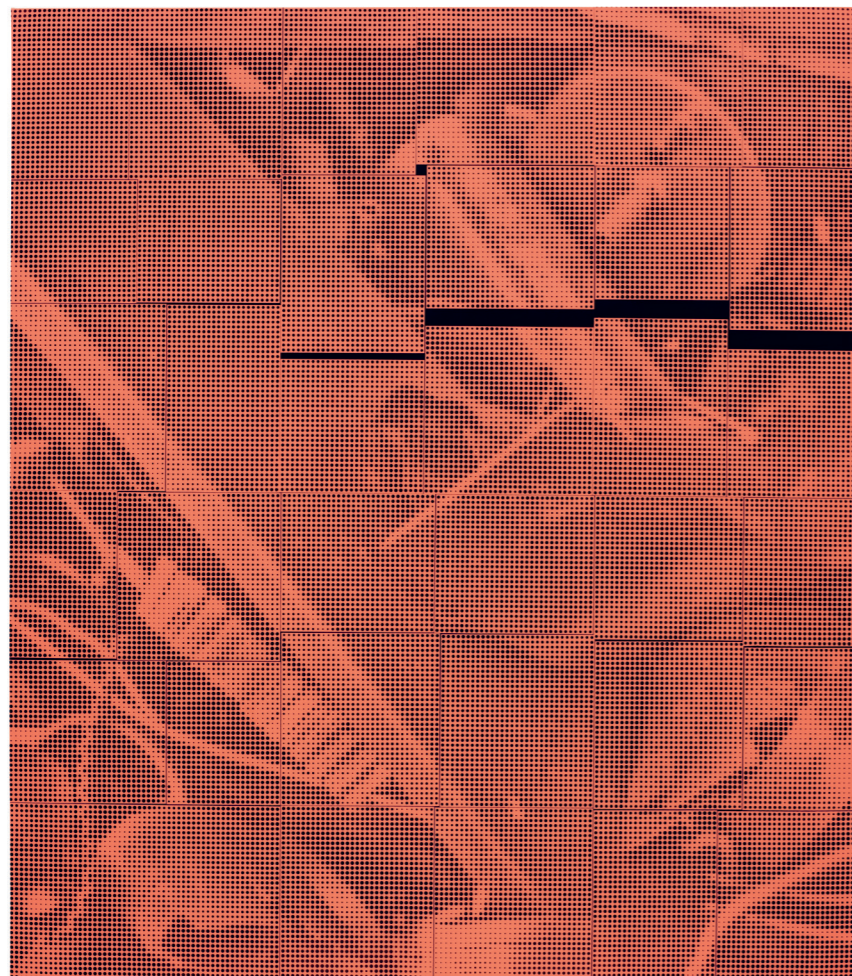
C'était nouveau pour moi de coller des images, mais ce n'était pas coller, c'était décoller en fait. Je restais dans la peinture : je les enlevais, les faisais sécher, puis je les réutilisais. Quand tu me parles des vanités, effectivement, j'aimais beaucoup le tableau de Cézanne avec les trois crânes et puis il y avait aussi des morceaux de *Guernica* que

j'intégrais. J'ai commencé à m'amuser littéralement à introduire tous mes fantômes : tous mes artistes préférés venaient se coller dans ma propre peinture. Comme le papier était déchiré, c'était un peu comme dans un nuage, mes fantômes étaient là. Ils faisaient partie de moi. C'est qu'ils m'ont tout donné ! Ils m'accompagnaient, mais on les voyait d'une façon clairement figurative.



160316 - ARABESQUE, 2016
HUILE SUR TOILE, 280 X 250 CM

Y. M. Pour le spectateur, il y a des moments où il saisit assez clairement, par exemple ici ces crânes, ou ailleurs certains motifs de fleurs. Mais souvent, ce sont des images qui sont à la fois fragmentaires et intégrées au tableau, partiellement recouvertes par la peinture, selon un jeu entre visible et invisible, de sorte que l'image apparaît dans sa disparition, si je puis dire. Elle est souvent embarrassée, contrainte, profuse. Avec peut-être parfois un jeu de piste, quelque chose d'un peu ludique. Et puis, sous le ludique, il y a quelque chose de plus grave ou sérieux, qui est ta manière de jouer sur une apparition-disparition de l'image dans le tableau...



240124 - FATRAS, 2024
HUILE SUR TOILE, 230 X 200 CM

Y. Z. En fait, il y a une multitude de façons différentes de travailler ces pochoirs. À un moment donné, quand je me promenais avec mon iPhone, je prenais une photo de fleurs. Et puis je peux l'agrandir dans un tableau de trois mètres si j'en ai envie. Tout pouvait être reproduit avec ces nouveaux outils.

À un autre moment, j'ai utilisé une photo représentant des montagnes de boîtes de conserve en métal, la série des *Fatras*. C'est un peu notre époque, ces montagnes de déchets rejetés par la société. C'est comme un palimpseste : c'était le fond du tableau. Et sur ce fond de collage qui est décollage, je commençais mon tableau sur ce « paysage » actuel, un paysage de montagnes de métaux à recycler. On est dans l'époque du recyclage, qui constitue un problème gigantesque. Tout ça s'est mélangé avec les couleurs de la nature, les couleurs du lever du soleil. Finalement tout se transforme vers ce qui pourrait être pour moi une forme de beauté.

Y. M. Il semble d'ailleurs que quand tu dis 'recyclage', on pourrait dire — si on veut se rapprocher de la musique — 'mixage', 'sampling'. C'est quelque chose qui est très juste, je pense, pour définir ton processus de travail. Le tableau accueille en fait une sorte de mixage, de mixité, d'hybridation d'images...

Y. Z. Oui, tout ça passe par l'œil et l'oreille et ma vie, et puis ça ressort d'une façon très instinctive. C'est très compliqué, la manière dont ça se produit dans cette complexité du cerveau : tout est digéré comme dans un shaker, et ressort dans la toile. Bon, ça ne vient pas comme ça : c'est quand même très réfléchi, très pensé, très organisé aussi. J'aime jouer comme un musicien joue, ou comme un compositeur compose. Et je n'aime pas du tout l'idée de 'sortir les tripes'. Je ne veux pas que mes problèmes apparaissent dans le tableau. Je préfère quelque chose de plus subtil, qui vient de loin : des intuitions, par une forme de méditation. J'aime beaucoup la phrase de Michel-Ange : « Il faut beaucoup souffrir, mais il ne faut pas que cela se voit. » Tout est dans le tableau — la souffrance, le travail — mais je n'aime pas que cela se voit.

J'ai aujourd'hui un processus qui est beaucoup plus lent qu'à l'époque où je pouvais peindre une toile en une journée. Un tableau, ce sont des jours et des jours de réflexion. Avant de commencer, je passe des jours à réfléchir, à me promener, à ranger, et à un moment donné, c'est le moment d'affronter le tableau. Donc on prépare la toile, on la met sur le chevalet — les grands formats en général — et puis les jours passent, et soudain c'est mûr : tu es prêt pour y aller.

Tu sais, un musicien de free jazz, quand il entre sur la scène, c'est tout à fait improvisé, mais il a trente ans de musique derrière lui. J'aimais beaucoup Balthus qui disait que les peintres disparaissaient parce que c'est un métier très difficile. Je n'aurais jamais pu faire cette peinture à l'âge de vingt-cinq ans : ce sont les cinquante ans dans l'atelier qui font que, tous les jours, on avance pas à pas, on va de découverte en découverte. J'aime beaucoup la phrase de Beckett : « se donner du mal pour les petites choses, c'est parvenir aux grandes avec le temps ».

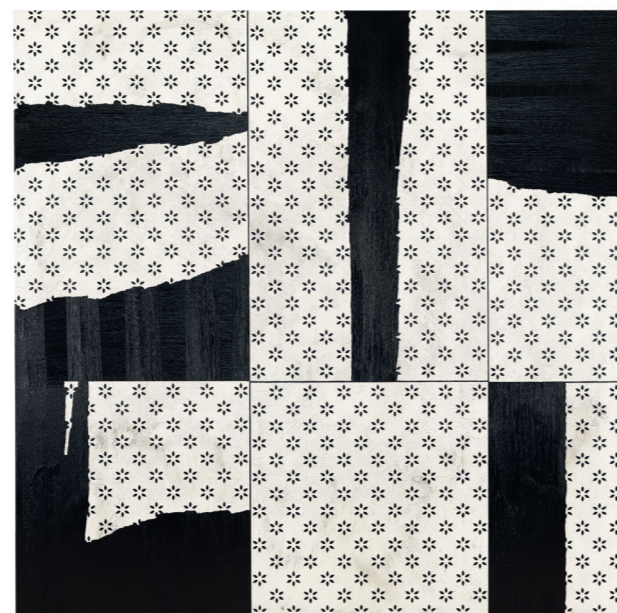
Depuis les impressionnistes, on est tous autodidactes, selon le célèbre adage de Picasso. Je crois qu'on réinvente tous nos outils, nos façons de faire, nos façons de penser. On est perdus, mais je trouve que c'est une très bonne chose d'être perdu : il faut tout réinventer. On n'invente pas tout, mais on réinvente et on transforme, on est des acteurs de notre époque, on la digère. D'ailleurs regarde : l'informatique est présente avec la machine à percer les *dots*, les trous. C'est une peinture très classique dans sa matière. Les fleurs partent des

velours, des primitifs flamands, toute l'histoire est présente. C'est des petits morceaux de tout qui finissent dans un tableau, avec beaucoup d'images inconscientes aussi qui transitent par le cerveau.

Y. M. Ce que tu évoques là me fait songer à la question de l'ornement, du motif ornemental, très présent dans ton travail...



150225 - OPENING, 2015
HUILE SUR TOILE, 250 X 200 CM



140115 - PATTERN PAINTING, 2014
HUILE SUR TOILE, 190 X 190 CM

Y. Z. L'ornement est quelque chose de très important dans l'histoire de l'art. Je me suis plusieurs fois inspiré de tel primitif flamand, d'un motif de tissu, de rideau. Dans ces tableaux du xv^e et xvi^e siècles, les personnages portent des vêtements somptueux, en velours : je pars d'une photo, puis on la numérise et je la reproduis dans un tableau ; de nouveau, on est dans le collage. Ces numérisations sont ensuite classées dans des dossiers avec des milliers d'images, une sorte de banque de données, qui peuvent aussi, à un moment donné, être choisies et réutilisées.

Y. M. Le collage-décollage reste constant.

Y. Z. Oui, depuis de longues années, il se répète, mais avec une infinité de variations. J'en ai pour plusieurs vies tellement il y a de possibles ! Parfois, ce sont des détails de petits tableaux que j'ai faits qui se trouvent agrandis. C'est comme les Anciens : ils faisaient des dessins puis les agrandissaient, il y avait même des appareils pour ça, ou comme les peintres de la figuration narrative qui utilisaient des agrandisseurs. Moi, ce sont les pochoirs qui me servent à agrandir des détails minuscules. Dans ces petits tableaux, je vois des images, et ça m'intéresse de les agrandir : c'est un moyen contemporain d'agrandir tout ce que l'on veut.



161222 - REMINISCENCE, 2016
HUILE SUR TOILE, 190 X 190 CM



140824, 2014, HUILE SUR TOILE
MAROUFLÉE SUR BOIS, 60 X 60 CM

Y. M. Nous avons déjà évoqué dans cet entretien le rapport à tous tes maîtres et, plus généralement, à l'histoire de l'art. Pour ce projet dans l'église de Salagon, les vitraux d'Aurélien Nemours ont joué un rôle déterminant. Peux-tu évoquer son travail, et plus précisément ces six vitraux installés dans l'église depuis près de trente ans ?

Y. Z. J'aime beaucoup Aurélien Nemours. Je me souviens d'avoir vu une grande exposition à Beaubourg. J'ai beaucoup aimé Malevitch, Mondrian. Pour moi, Nemours fait partie de cette famille ; c'est une très grande artiste.

Quand j'ai vu ses vitraux à Salagon, j'ai trouvé cela d'une telle beauté, d'une telle spiritualité... Et ce que je trouvais splendide, c'était les rayons de soleil traversant les vitraux : ce rouge, très parlant pour moi, qui se projette sur les murs. Je me suis dit : je vais faire quelque chose de très libre, comme ces rayons de soleil, je vais jouer avec elle.

Voilà : j'aimais le lieu, j'aimais Nemours, et puis ta proposition est arrivée... C'était une évidence.

Y. M. L'abstraction géométrique de Nemours, liée à la rationalité et à la spiritualité, s'inscrit dans le sillage des pionniers du début du xx^e siècle : comment te situes-tu par rapport à cette lignée des premiers abstraits ?

Y. Z. Je crois au mystère : le mystère de la vie, de l'homme. Mais on n'est pas le même à 30, 40, 50, 60 ans. Au début c'était Kandinsky et Paul Klee pour moi. Puis j'ai recommencé à regarder Malevitch, etc. J'ai refait toute l'histoire de l'art, le parcours d'un autodidacte.

J'étais dans les abstraits à ce moment-là, puis les années 1950 ont été très importantes pour moi. Mais il fallait en sortir : ces artistes avaient tout dit. Il fallait trouver son propre chemin. Quoi que tu fasses, tu ressembles toujours un peu à quelqu'un. C'est ainsi que j'ai expérimenté. L'aventure en vaut la peine. Je crois sincèrement qu'il y a encore moyen de trouver une liberté. Mais je ne suis plus dans l'abstraction. Ce terme appartient au passé.

Il y a des artistes que j'admire même s'ils sont éloignés de ma sensibilité et de mon travail. Je ne viens certes pas d'Aurélien Nemours, mais c'est une rencontre, à un moment donné, où un dialogue se noue.

Y. M. D'ailleurs, dans ton travail, il n'y a presque jamais de formes géométriques pures, plutôt une sorte de biomorphisme.

Y. Z. Oui, absolument, c'est le terme exact. Le titre de l'exposition, c'est « Variations rouges ». J'ai beaucoup regardé quand le soleil traverse les vitraux, cette lumière qui se promène sur les murs, sur le sol.

Y. M. Pour Salagon, tu conserves le rouge, mais différent de celui de Nemours, et les formes semblent plus dansantes. Comment en es-tu arrivé à ces toiles ?

Y. Z. J'avais exposé au Centre d'art contemporain de Vienne avec une peinture dans les gris et les bleus. Puis j'ai continué la série en rouge, parce que c'était évident que ça devait être rouge. Le rouge est parti du turban de *L'Homme au turban rouge* de Van Eyck.

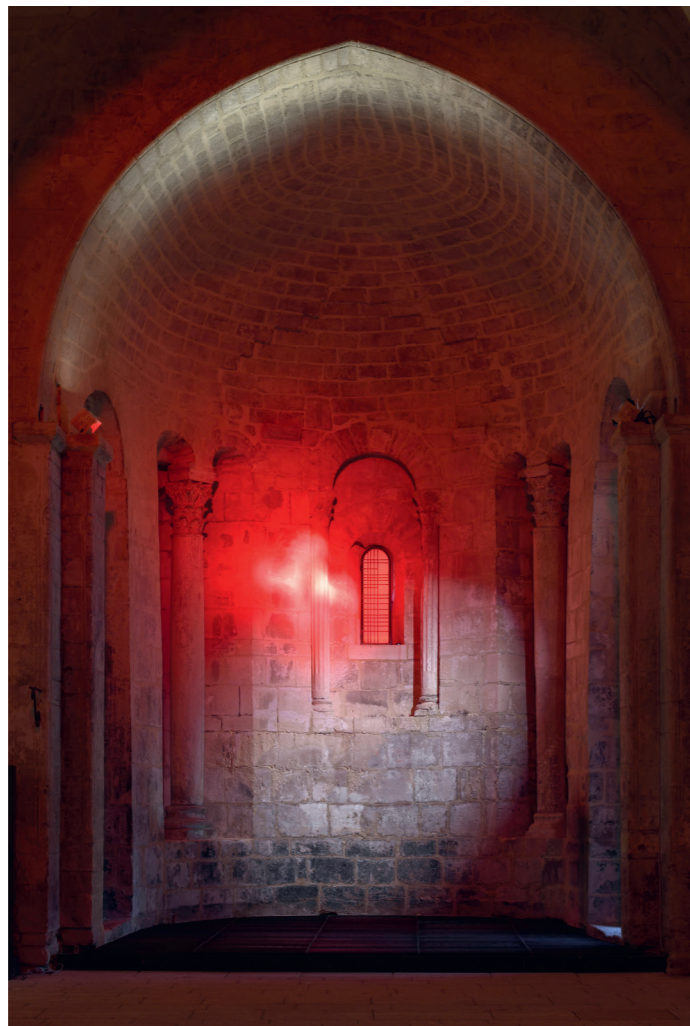


AURELIEN NEMOURS, 2025

Ensuite, j'ai vu l'église : il fallait de la verticalité, parce que l'architecture est verticale. Il fallait s'élever vers les vitraux, vers la lumière. J'ai commencé à faire des essais : d'abord un rouge très sanguin, que j'aimais beaucoup. Puis, de toile en toile, il est devenu plus lumineux, ce qui était nécessaire parce que le lieu est sombre : il fallait des toiles qui sortent de la pierre, très contrastées. Les formes devaient être vivantes — comme les rayons rouges de Nemours qui dansent dans l'église. Je voulais quelque chose de clair, lumineux.

Je n'ai pas utilisé des tableaux existants : ils ont été faits pour le lieu. J'aime ces projets où l'on réfléchit pour un lieu précis, avec cette grande liberté mentale, contemplative. Ce fut l'aventure d'une année.

Y. M. Ton rapport à la musique va aussi avec le rythme de l'architecture. Est-ce que ce lieu, si puissant, a eu une incidence sur ton travail ?



AURÉLIE NEMOURS, 1998 — SALAGON, 2025 / PH. I. ARTHUIS

Y. Z. Oui, de nouvelles formes sont apparues, et la réflexion a également lancé une nouvelle série. Cela entraîne une façon inédite de poser les collages, de les associer et fatalement ça devient presque des formes reconnaissables pour l'œil humain. Elles se composent d'une façon très primitive : ce n'est pas un chien, ce n'est pas un cheval, ni un homme, mais il y a quelque chose qui touche quand même à des formes qu'on voit au microscope, ce biomorphisme que tu évoquais ; on voit des images, chacun en voit de différentes. Je remarque souvent que, quand je montre ces tableaux, les gens aperçoivent des tas de choses que je n'ai pas vues. Comme je ne suis pas parti de la figuration, ces formes sont tout à fait inattendues, étranges, on ne sait pas d'où elles viennent.

Pour revenir à ta question concernant l'architecture, pour moi, c'est une merveille parce qu'elle me laisse de la place. Elle est autour de moi, sobre, et moi je suis là. Dans le baroque, je serais perdu avec ce type de peinture. Là, c'est l'écrin parfait. Pour moi, c'est une des plus belles choses au monde cette architecture romane. C'est un grand honneur de m'y intégrer.

Y. M. Dans le poème qu'elle consacre à Salagon, Nemours dit « la couleur est énergie pure ». Est-ce que ton rouge correspond à cette vision ?

Y. Z. Moi, je dirais plutôt : le tableau est une énergie pure. Une énergie sort du tableau. Quand un tableau n'est pas vivant, je le détruis. J'aime qu'un tableau vive, qu'il dégage une énergie. Pour moi, un tableau réussi est un tableau qui dégage cette énergie.

Mais effectivement, ses vitraux rouges, c'est une énergie, elle a raison.

Y. M. C'est la première fois que tu exposes dans une église ?

Y. Z. Oui ! Et quand tu te lances dans une aventure si différente, les tableaux se transforment, ils me paraissent plus légers.

Mais j'ai remarqué que ceux qui ont vu ces tableaux de Salagon, dans l'atelier, semblaient très attirés, ils y voyaient quelque chose d'autre... C'est comme une première de théâtre. Avant, tu ne sais pas. Là, on passe de l'autre côté. Maintenant, ils appartiennent au regard de ceux qui vont les voir, dans le prieuré de Salagon...