

Un entretien avec Sean Scully

MICHAEL PEPPIATT

Sean Scully me reçoit à l'atelier qu'il vient de se construire au dernier étage d'un bâtiment de ferme, à environ une heure de Munich par la route. C'est un grand loft qui donne sur la cour et les dépendances d'un côté et, de l'autre, sur des champs vallonnés et des terres agricoles avec les Alpes à l'arrière-plan. L'espace est confortablement, mais sobrement meublé et, depuis les tableaux de Scully accrochés aux murs du coin séjour jusqu'à l'atelier proprement dit, tout est manifestement centré sur le travail.

Dans l'atelier, Scully a empilé de nombreux tableaux contre les murs, certains achevés, d'autres à tous les stades intermédiaires entre la première ébauche et l'attente de la dernière touche décisive. Un petit tas d'échelles, pots de peinture, pinceaux et chiffons occupe le centre du vaste espace fonctionnel, ainsi que deux chaises maculées de peinture. C'est là que nous commençons notre entretien, entrecoupé de quelques pauses, lorsque Scully va chercher telle ou telle toile afin de mieux éclairer ses propos.

Michael Peppiatt : On dirait que vous vous sentez bien ici, dans la campagne bavaroise ? C'est une bonne atmosphère pour votre travail ?

Sean Scully : Oui. Surtout, c'est très tranquille.

MP : Vous êtes très isolé, perdu dans la nature. De ce point de vue, ce lieu est très différent de vos ateliers à New York et à Barcelone. Il me semble que, à force de voyager tout le temps et d'avoir des ateliers dans des pays différents, votre seul vrai domicile, ce sont vos toiles.

SS : Mais je m'attache aux lieux. Je ne suis pas un artiste coupé du monde. J'ai des liens avec les gens et les lieux. Donc, on ne peut pas vraiment dire que les toiles soient mon vrai domicile.

MP : Ce que j'ai pensé, c'est que dans votre vie plutôt nomade, la peinture vous procure une sorte d'enracinement.

SS : Il est exact que je m'identifie énormément à mes tableaux. Tous les artistes en sont là, sans doute, moi, j'y suis à un degré exceptionnel. Il y a dans ces peintures quelque chose qui provient constamment d'une espèce d'instabilité affective. C'est le mot que j'emploierais pour qualifier mon état affectif : instable.

MP : Et la peinture est la scène où vous extériorisez cette

instabilité... pour compenser, pour vous rassurer ?

SS : Je ne l'extériorise pas. Je la connais bien. J'essaie de faire quelque chose qui dépasse ma personne. Quelque chose d'universel qui ne soit pas uniquement motivé par mes névroses. De ce point de vue, je ne crois pas être différent d'un artiste comme Francis Bacon, finalement. Et mon travail répond bien davantage au désir de créer une espèce de classicisme affectif, si l'on peut dire.

MP : Un ordre affectif ?

SS : Je ne dirais pas que c'est un ordre que je veux créer, parce que, dans la peinture, je m'arrange pour que la poésie l'emporte sur le reste en fin de compte.

MP : Vous vous abandonnez à quelque chose qui devrait vous dépasser et vous absorber.

SS. En fait, je ne peins pas pour moi. Donc, votre remarque est parfaite sauf les derniers mots. Je dirais « et absorber les autres », plutôt que moi, et là, c'est juste. Mes tableaux sont faits pour communiquer, pour toucher les gens.

MP : Quand vous peignez, avez-vous conscience de vouloir

communiquer avec les autres, ou de vouloir trouver un point d'ancrage, une base solide pour votre instabilité affective ?

SS : Les deux à la fois. Quand je peins, j'ai des émotions très fortes et l'exécution matérielle des toiles, les coups de pinceaux insistants, tout cela est très obsessionnel. J'essaie de faire une synthèse, de conclure une sorte de pacte entre mon univers affectif et l'univers des grandes choses, des idées, si bien que je remue sans cesse de grandes compositions et de grandes formes, en instaurant aussi un rythme pour harmoniser le tout.

MP : Il y a donc une part de lyrisme. C'est peut-être irlandais ?

SS : Une amie à Dublin, qui s'occupe d'art depuis longtemps, a dit que mes œuvres étaient les plus irlandaises qu'elle connaissait. Elle a évoqué dans le même esprit Jackson Pollock, qui était irlandais comme on le sait. Elle a parlé de cette ligne infinie enroulée en boucles. Dans mes œuvres, on a la ligne infinie qui se replie sur elle-même. Mes lignes sont un peu une version géométrique de celles de Pollock.

MP : Sans cesse recommencées.

SS : Qui recommencent sans cesse comme la musique irlandaise, comme le parler irlandais, où il s'agit toujours d'avancer pour revenir en arrière et continuer ensuite. Bien entendu, quand un Irlandais parle, il se moque de savoir où il va et où il doit s'arrêter. Il va s'arrêter de temps en temps, mais seulement pour reprendre son souffle ou une gorgée de whisky. Disons que la ponctuation ne joue pas un grand rôle dans la conversation irlandaise. La parole coule en continu, c'est un flot ininterrompu et c'est ce qui en fait tout le charme.

MP : Oui, peu importe que la conversation ne mène nulle part et d'ailleurs elle part dans tous les sens. Au bout d'un moment, on ne sait plus si on a encore les deux pieds au sol ou si on plane sur un nuage. Sans quoi il n'y aurait pas de magie non plus.

SS : Mes peintures sont tout de même beaucoup plus concrètes et beaucoup plus intellectuelles.

MP : Parce que vous l'êtes. Vous n'êtes pas là pour raconter des boniments.

SS : Non, non. Je ne suis pas un peintre seul avec son lyrisme au fin fond du comté de Cork. J'ai l'impression de m'attaquer à toute l'histoire de la peinture à bien des égards. Et je la connais. Plus exactement, je l'appréhende à la façon d'un

historien de l'art. Je suis donc devenu un peintre universel, et non pas régional ni même national.

MP : Pourtant, il y a quelque chose d'irlandais au départ.

SS : Oui, il y a dans les tableaux une émotion qui est le moteur de la peinture. Ce que je fais, c'est que j'ajoute du savoir à l'émotion pour essayer de donner aux tableaux une dimension plus humaniste et plus universelle.

MP : Vous parlez très librement et franchement de vos émotions. Y a-t-il quelque chose d'irlandais dans cette facilité que vous avez ?

SS : Je n'en sais rien. Je dis ce que je pense et ce que je ressens sans le moindre complexe. Je ne vois pas pourquoi j'en aurais.

MP : Peut-être que vous ne craignez rien de ce côté-là ?

SS : En fait, je ne comprends pas ce genre de crainte. C'est quelque chose qui m'est complètement étranger.

MP : En somme, on vous lit à livre ouvert dans votre peinture.

SS : Le livre ouvert, c'est une jolie formule. L'autre chose que vous avez dites tout à l'heure qui m'a bien plu, c'est que je me donne aux autres. C'est ce que je fais. Je me donne vraiment, corps et âme. Ce sont des moments sublimes qui se produisent très souvent quand je peins. Chaque fois, j'ai l'impression que ma vie se transporte à un autre niveau, un niveau universel.

MP : C'est vers ces moments que tous vos efforts se tendent...

SS : Je conçois la peinture, ou ma peinture en particulier, comme un pont vers les autres. J'utilise tout le temps ces titres, *Pont*, *Fenêtre*. Ils veulent dire la même chose, d'une certaine façon, puisqu'il s'agit toujours d'aller en dehors de soi. C'est ce que je veux faire. J'essaie toujours de peindre des tableaux qui permettent d'aller ailleurs dans la vie. Autrement dit, je ne crée pas des tableaux destinés à être simplement regardés, appréciés de l'extérieur. C'est ce que font souvent les peintres, surtout les peintres abstraits. Mes tableaux ne sont pas faits pour fonctionner de cette façon. Ils doivent servir de ponts.

MP : C'est une aspiration métaphysique à aller au-delà...

SS : Sur un certain plan, oui. C'est en tout cas une aspiration religieuse et spirituelle. Je crois qu'il y a une dimension

spirituelle très forte. Plein d'ingrédients entrent dans mes tableaux. Il y a évidemment la géométrie simple, le dessin simple d'un bout à l'autre. Et puis il y a le rythme, la même sorte de rythme que l'on trouve dans le tissage et les arts populaires à travers le monde, au Maroc, dans d'autres régions d'Afrique, en Irlande, en Laponie... Ces rythmes sont très présents au Japon aussi. Quand j'ai eu une exposition à Tokyo, je suis allé dans un restaurant, probablement le plus ancien de la ville. Dans le jardin, il y avait un vieil arbre tordu, superbe. C'était un restaurant très chic. À un moment, on nous a emmenés voir le grand paravent de la maison. On nous a montré le paravent qui mesurait environ six mètres de long, orné de dragons. Dans un coin de la pièce, il y avait son modeste cousin, à simple motif de damier beige et marron. Et je ne pouvais plus détacher mes yeux de ce damier. Les dragons ne m'intéressaient pas le moins du monde. Le damier était en tissu, sans doute imprimé, où peut-être composé de carrés cousus ensemble. Toujours est-il qu'à cette époque, j'envisageais d'introduire des damiers dans mes œuvres et c'était fascinant de découvrir celui-là par hasard à Tokyo. Il doit y avoir une douzaine d'années de cela, maintenant. Une autre fois, vers la même époque, j'ai vu à Madrid une énorme porte métallique dans un parking public. C'était du costaud. La porte s'ornait d'un gigantesque motif de damier rouge et blanc, où les cases étaient de la taille d'un homme. Le plus beau, c'était qu'un panneau se

déboîtait parce que la charnière avait cassé. La jointure au milieu présentait une faille.

MP : Cela vous a séduit, non ?

SS : Et comment. C'est l'éternelle histoire des amours malheureuses. Les choses ne collent pas tout à fait. Il y a une fracture. C'est ce qui me fascine. Ces relations et ces fractures traversent toute ma peinture. Ces unions boiteuses.

MP : La porte des cœurs brisés, ou le garage des cœurs brisés.

SS : Oui, il faudrait l'appeler « garage des cœurs brisés ».

MP : En voyant cette ligne de démarcation, vous avez pensé : « Je sais ce que c'est. »

SS : Oui, on voudrait que les choses concordent, mais elles ne le font pas. Mes tableaux parlent de ces problèmes humains, des ajustements qui ne se font pas. Et je crois que c'est ce côté bancal qui attire les gens vers ma peinture.

MP : Vous avez tous les degrés d'harmonie et de dissonance qui entraînent le regard dans un long périple affectif.

SS : Ces tableaux sont faits pour qu'on ait un vrai rapport avec eux, dans notre corps, pour qu'il y ait cette sensation de mettre des morceaux ensemble dans sa vie. Et bien sûr, pendant tout ce temps, il y a le rythme qui les parcourt en permanence.

MP : Ils opèrent à un niveau très inconscient, alors.

SS : Ils sont simples et pas simples. Directs et indirects. Quelquefois, ils ont plus ou moins d'épaisseur, plus ou moins de transparence. Et je continue à travailler à mes tableaux tant que je sens qu'ils ont encore besoin de moi. Je crois que c'est ce qui leur permet de durer.

MP : Il y a une dualité.

SS : Oui. Je voulais arriver à ce résultat. C'est ce qui m'a fasciné dans la réflexion de Yeats que vous citez au début de votre livre sur Bacon : « Nul esprit ne peut créer tant qu'il n'est pas divisé en deux. » La notion de dualité est très présente dans ma peinture. Je n'ai pas l'obsession de la réussite ou de la célébrité, mais de laisser quelque chose qui résiste au temps. J'ai vraiment envie de laisser le monde un peu meilleur que je ne l'ai trouvé. Il y a donc un amour profond dans mes tableaux. Ils peuvent être agressifs, mais ils sont pleins d'amour. Ce que j'aimerais, c'est instaurer une sorte

d'instant d'amour permanent. Cela se voit à la façon dont ils sont peints. Ils ne se poussent pas du coude. Ils ne disent pas : « Voyez comme c'est beau, qu'attendez-vous pour acheter ? » Les tableaux sont couverts de strates successives d'émotions et de sensations... ce qui ne veut pas dire qu'ils soient parfaits pour autant.

MP : Ce sont des tableaux issus d'un foyer brisé. Ils incarnent la dualité, la souffrance, la nécessité de survivre et le déchirement des émotions contradictoires.

SS : C'est une bonne lecture de la situation que j'ai connue au départ. Je prends toute cette douleur pour essayer d'en faire quelque chose de plus grand. C'est pourquoi la formule de Yeats ne me sort plus de la tête depuis que je l'ai lue. Une grande partie de la dualité dans les tableaux découle des tiraillements, de l'impression d'être écartelé entre deux camps, comme on l'est presque tous, je crois. Les rapports instaurés dans les tableaux essaient de montrer comment les choses peuvent se rejoindre. C'est tout le propos de ma peinture : la matière et la lumière qui se rejoignent, qui se frottent l'une à l'autre. Et il y a des interstices aux endroits où elles ne se rejoignent pas tout à fait. Des formes se font et se défont sans cesse. Certaines portions du tableau ont plus ou moins de vitalité, ou d'agressivité, ou de lyrisme et ainsi de suite.

MP : Ce que Yeats a voulu dire, j'imagine, c'est que si on n'a pas cette dualité en soi, on n'éprouve pas le besoin de créer. Le besoin de créer apparaît quand on est écartelé et obligé de parvenir à une espèce de cohésion interne. On n'a pas le choix.

SS : Ce qui rend mes tableaux différents, c'est que je peins vraiment un sujet. Le sujet est clairement affiché, non ? On voit ces petits bouts et ces éléments légèrement flottants ou détachés sur un fond. Ou encore des formes verticales qui peuvent s'interpréter comme des personnages. Et je suis très attentif à la question de la figuration. D'un autre côté, je connais assez mon métier pour savoir peindre une surface et en rester là. Mais ce serait trop facile, et il ne s'agirait plus que d'harmonie. Qui sait, je le ferai peut-être quand j'aurai quatre-vingts ans et que je peindrai un moment de plénitude totale. Pour l'instant, les tableaux sont encore des champs de bataille. Des champs lumineux.

MP : Lumineux parce qu'ils sont tout de même motivés par l'espoir ?

SS : Je n'en suis pas si sûr. À vrai dire, je ne me pose pas trop la question. La perfection ne m'intéresse pas non plus. J'aime la vie avec ses défauts. Elle en est d'autant plus riche

et fascinante, je trouve. D'une certaine façon, c'est dans la difficulté que l'on trouve de nouvelles possibilités. Sans elles, on n'aurait aucune raison d'exister. On n'aurait plus la moindre énergie. L'énergie vient de l'adversité, et du fait que l'on doit tout le temps se reconstruire.

MP : Comment travaillez-vous concrètement ? Par quoi commencez-vous ?

SS : Je prépare le tableau mentalement. Je tourne et retourne une idée dans ma tête pendant longtemps avant de commencer à peindre. Une fois que j'ai commencé, cela va très vite en général. Et tout d'un coup, le tableau est là.

MP : Vous êtes certain de l'avoir terminé ?

SS : Je sais qu'il est achevé. Comme vous l'ai dit, je continue à travailler à un tableau tant que je sens qu'il a encore besoin de moi.

MP : Quand vous en commencez un autre, vous travaillez

directement sur la toile, sans filet si l'on peut dire ?

SS : Je n'ai jamais fait de dessins préparatoires. Quelquefois, je réalise des aquarelles, mais après coup, pour garder un souvenir d'une peinture déjà réalisée. Les titres des aquarelles sont d'ailleurs des dédicaces aux tableaux. Il y a une grande différence entre les deux sortes d'œuvres, les unes destinées au public, et les autres à usage personnel. Parce que je travaille tout le temps pour le public, pourqu'il y ait des expositions où les gens pourront voir les tableaux. Les aquarelles sont plus confidentielles.

MP : C'est donc une volonté de votre part. Vous voulez que les tableaux circulent pour que le public soit en contact avec eux.

SS : Oui. En fait, je ne suis pas carriériste au sens où j'essaierais de manipuler le marché où d'exposer dans les galeries les plus à la mode, parce que ces choses-là ne m'ont jamais intéressé. Souvent, même, je fais des choses qui ne rapportent rien du point de vue stratégique. Mais je tiens à avoir des tableaux, beaucoup de tableaux dans des espaces publics, pour que les gens les voient. Pour qu'ils s'en servent. Je trouve que l'on sous-estime souvent le public, surtout de nos jours, où les musées se transforment de plus en plus en parcs de loisirs. Les gens ne sont pas idiots. Il y a une grande partie

de la population qui est assez cultivée pour aborder la peinture abstraite de manière extrêmement enrichissante. Je sais que l'art a une influence absolument extraordinaire sur la vie des gens. C'est quelque chose de précieux, et il faut en tenir en compte.

Donc, pour moi, ce n'est pas une histoire de stratégie par rapport au monde de l'art. Il s'agit de communication. Pour prendre un exemple, j'ai eu une exposition au Haus der Kunst de Munich et à la Nordrhein-Westphalen Kunstsammlung de Düsseldorf, deux des meilleurs espaces d'exposition au monde, et pas seulement en Allemagne. Les règles de la bonne stratégie voudraient qu'on refuse d'aller ensuite dans de plus petits musées. Or, j'expose en ce moment à Weimar, et je trouve important de présenter des œuvres dans de petites structures aussi. Je me rends sur place chaque fois. Il ne me viendrait pas à l'idée de ne pas y aller. Je crois que depuis cinq ans, il n'y a pas eu un moment où je n'ai pas eu une exposition n'importe où quelque part.

MP : Et le fait d'être présent aux expositions fait partie intégrante de votre démarche, de votre vision des choses ?

SS : Il me semble important d'être disponible. C'est un aspect de la communication.

MP : Pour en revenir aux aquarelles, ont-elles avant un rôle d'archives personnelles ?

SS : Elles ont un caractère plus personnel. Mais je crois que plus rien dans mon travail ne peut rester strictement personnel. C'est une question de degré. Je peux les mettre dans un tiroir et avoir l'impression, au moins pendant quelque temps, de ne les avoir faites que pour moi. Mais bien sûr, au bout d'un moment, la petite aquarelle devra sortir du tiroir et partir pour une exposition.

MP : C'est une autre version du tableau, ou une réaction à ce tableau ?

SS : On pourrait dire que c'est une version de la même peinture dans une technique différente, qui donne une réalisation de totalement distincte. Parce que ce n'est jamais qu'un décalque. On travaille avec la lumière quand on peint à l'aquarelle, on ne fait que structurer cette lumière. Alors que dans la peinture, la métaphore de la peau, de la chair, l'épaisseur de la lumière est beaucoup plus présente. On façonne de la chair. On construit la peau, la surface et c'est quelque chose de très fort.

L'aquarelle, c'est l'absence d'épaisseur. Les tableaux condensent la lumière, la matière et le mouvement. Ils sont grands, vous savez. J'emploie des châssis de grand format,

délibérément. Alors, ces grandes choses rugueuses et imparfaites accrochées au mur possèdent une matérialité tangible. Récemment, d'aucuns ont comparé mes œuvres avec celles de Philip Guston, ce que je comprends. Il y a beaucoup de similitudes. Nous avons tous les deux une façon très directe d'appliquer la peinture, très physique. Mais nous n'avons pas du tout la même conception de la couleur. La couleur restait très sommaire chez Guston. Et comme on le sait, il avait abandonné l'abstraction.

MP : À cause de la couleur, vous croyez ?

SS : Je l'ignore. Les êtres humains sont si compliqués. Si Guston avait aimé un peu plus l'abstraction, il aurait peut-être affiné son sens de la couleur en conséquence. Il a peut-être fait exprès de se torpiller, d'une certaine façon, pour se sortir de l'abstraction. Je n'affine pas mon sens de la couleur. C'est déjà assez difficile d'en conserver un. Philip Guston disait qu'il avait escaladé la montagne de l'abstraction pour s'apercevoir près du sommet qu'il avait oublié quelque chose. J'ai escaladé cette montagne. Et je me suis aperçu que je n'avais rien oublié. Je ne redescendrai pas. J'y suis, j'y reste et c'est l'abstraction qui a une vraie substance, chose rare dans la peinture actuellement.

MP : Quand vous élaborez un tableau mentalement, est-il déjà en

couleur ?

SS : L'idée du tableau est liée à un sentiment ou une impression. Quand les couleurs commencent à prendre forme sur la toile, elles sont comme elles doivent être et pas autrement. Ce serait impossible.

MP : Parce qu'une teinte suggère la suivante...

SS : Exactement. La couleur dans les tableaux est très subtilement dosée. Si vous regarder les gris dans ce tableau horizontal, là, vous voyez que la verticale grise sur la droite est un tout petit peu plus bleue que la verticale grise entre les rouges. C'était peut-être la même nuance au départ, mais appliquée à des moments différents et sur une autre peinture, peut-être partiellement grattée. Les traces sous-jacentes ont modifié le gris en produisant des effets de surface extrêmement complexes, parce que les répétitions de couleur apparentes n'en sont pas en réalité : il y a toujours une différence.

MP : Quelquefois, vous appliquez une couleur et puis vous vous dites que ce n'est pas ce que vous vouliez, et vous la grattez ?

SS : C'est difficile de savoir ce qu'on veut. Et d'abord, qu'est-ce qu'on veut ? Moi, je ne le sais même pas. Je tâtonne

pour tâcher de trouver ce qui me touche le plus. Il faut que je sois ému par le tableau pour savoir où je vais. On a du mal à comprendre ce qui se passe vraiment parce que tout cela ne tient qu'à un fil. J'ai de la peinture épaisse, de la peinture diluée, une couleur claire, une couleur foncée, telle couleur sur telle autre, ce bord peint d'une façon, ce bord peint d'un autre façon, plus d'espace, moins d'espace, le rouge qui transparaît, le jaune qui transparaît, le noir qui transparaît, gratté, pas gratté, etc. Et tout cela en même temps. Ce que je fais, c'est de la danse. Voilà, je danse avec mon tableau. Et ensemble nous faisons quelque chose de plus grand que moi. Il faut dire que j'ai l'impression d'avoir de l'aide quand je travaille de cette façon. Un esprit m'aide à peindre le tableau. C'est de là que vient ma certitude absurde. C'est ce qui fait que rien ne m'arrête. Rien.

MP : Cela ressemble à un état de grâce ?

SS : J'ai l'impression d'être en relation avec quelque chose d'extérieur, quelque chose de plus grand que moi, qui est une influence spirituelle.

MP : C'est ce que disent aussi certains criminels.

SS : Sauf que moi, je tue personne. Je sais que les tueurs en

série prétendent qu'une voix leur a dicté leurs gestes. Mais je n'entends pas de voix. Ce que je veux dire, c'est que j'ai l'impression d'avoir une influence spirituelle à mes côtés. Bien sûr, mon intervention humaine est déterminante. C'est là-dessus que repose tout le tableau, et tant qu'on ne s'est mis dans ces conditions, il ne démarre pas vraiment. Mais chez moi, les tableaux démarrent assez vite.

MP : Vous ne pouvez pas toujours atteindre l'état de grâce.

SS : Dans ce cas, je ne peux pas peindre le tableau.

MP : Cela vous arrive ?

SS : Jamais.

MP : Vous avez quand même vos mauvais jours ? Des moments moins propices pour la peinture ?

S : Je ne sais même pas de quoi vous parlez. Je n'ai aucune idée de ce que cela pourrait être. J'ai mes mauvais jours quand les choses vont mal dans ma vie privée, mais c'est dans les pires moments que naissent parfois les meilleurs tableaux. Je peux être triste et peindre des choses pleines d'énergie et de lumière. Croyez-moi, je ressens une vraie inspiration. Ce n'est

pas une fable. Je n'en parle même pas. C'est la première fois que j'aborde ce sujet. Je n'en parle pas parce que cela n'ajoute rien pour la compréhension des tableaux. Quand je peins, je suis tellement dans ce que je fais, tellement inspiré, que je n'envisage pas un instant la possibilité de mal peindre. Cela ne me vient pas à l'idée.

MP : Vous n'avez pas cette sorte d'esprit critique ?

SS : Pas du tout. C'est hors sujet. Je ne passe pas des heures à essayer de faire « fonctionner » les tableaux. Bien sûr, j'essaie de les améliorer, de leur donner plus d'intensité. Mais j'ai exécuté certains de mes meilleurs tableaux en un après-midi. Je parle des grands formats, comme *No Neo*. Je deviens dingue. On dirait que je suis entraîné par une musique que j'aime beaucoup, comme Percy Sledge ou John Lee Hooker. Je me laisse porter par un accord à la fois linéaire et profondément physique, viscéral même, et je ne sais plus ce que je fais.

MP : Quand vous voyez vos tableaux, vous devez trouver qu'ils ne sont pas tous aussi bons. Vous ne vous dites jamais : « Oh, celui-là, ce ne serait pas mal de récupérer pour le remanier un peu » ?

SS : Non, je n'ai pas ce genre d'idée. Je peux avoir envie de

recupérer un tableau pour l'avoir chez moi, simplement, pas pour le remanier. J'en ai traqué quelques-uns pour essayer de remettre la main dessus et de les garder.

MP : Donc, vous n'avez pas l'impression que certains tableaux pourraient être améliorés ?

SS : Je suis certain qu'ils pourraient être améliorés. Mais on n'améliore pas un baiser non plus. Une fois qu'on a embrassé quelqu'un, on ne revient pas dessus.

MP : C'est une analogie intéressante.

SS : Je sais que les tableaux ne sont pas tous aussi bons les uns que les autres. Comment cela se pourrait-il ?

MP : Malgré toute la force de l'inspiration, il doit y avoir des moments moins intenses que d'autres.

SS : Sans aucun doute. Certains tableaux sont incroyablement forts. On ne peut pas discuter avec eux, ni même les juger. Prenez le tableau orange que j'ai peint pour ma mère. Il s'appelle *Holly*, c'est son prénom. C'est une œuvre d'une intensité extraordinaire, presque insoutenable. Elle est joyeuse, d'une certaine façon, et très tonique. Mais il y a des

parties du tableau qui sont aux portes de la mort. Il y a un blanc contrasté à l'orange qui a un aspect livide. Livide d'épuisement, comme si on y avait mis ses dernières forces. Vous voyez, il est là et on ne l'en délogera pas. On pourrait le qualifier de couleur mourante. Et il est juste à côté d'une couleur ascendante, pleine de vitalité. Est-ce ces contrastes vifs font que ce tableau est meilleur qu'un autre, plus lyrique ? Je n'en sais rien. En tout cas, il est plus violent. Et puis, il y a des œuvres comme *Stare Red Yellow*, que j'expose à Paris et qui sont traversés de toutes sortes de tensions. Mes tableaux sont envahis par des troupes rivales. Ce n'est pas comme l'*Hommage au carré* de Josef Albers. Mes tableaux ne sont pas des hommages. Je suis quelqu'un de bien trop iconoclaste pour rendre des hommages ou pour respecter quelque chose comme un carré. Il y a donc toutes ces réalités légèrement ou radicalement discordantes. C'est ce qui fait la beauté de la vie, son rythme. Et c'est ce que je veux obtenir dans mes tableaux : que la vie, avec toutes ses harmonies et discordances, brille dans la lumière qui transparaît sous la peinture.

Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort

