

JEAN-MICHEL MEURICE,

TOILES ET PELLICULES

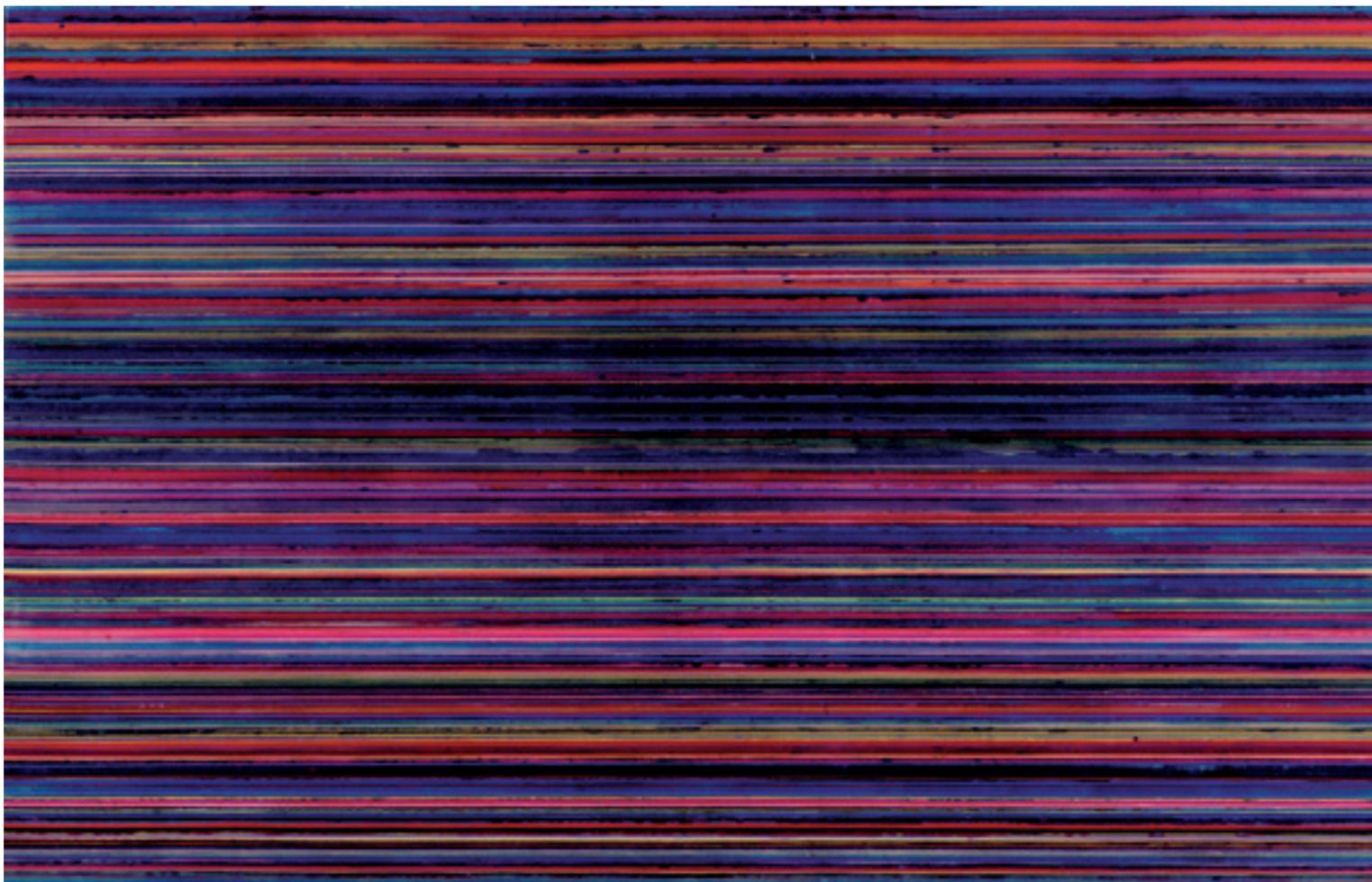
Pour la toute première fois, une rétrospective à Dunkerque permet de découvrir en même temps les différentes facettes de l'œuvre de Jean-Michel Meurice. Connu comme peintre et réalisateur à la télévision, proche du collectif Supports/Surfaces dans les années 70, cet homme de culture ne cessa depuis le début de réaliser des films sur des sujets aussi variés que la peinture, les structures de pouvoir, le crime ou les services de renseignement. Ce foisonnement explique sans doute en partie son rôle dans la création de la SEPT, future Arte, qu'il dirigea de 1986 à 1989.

ENTRETIEN AVEC NICOLAS MACÉ

Jean-Michel Meurice, une rétrospective

LAAC, DUNKERQUE

DU 15 OCTOBRE 2016 AU 2 AVRIL 2017



Nicolas Macé | Lors de la rétrospective au LAAC, votre travail de peintre et celui de réalisateur sont montrés conjointement. Comment percevez-vous le rapport, voire les différences, entre ces deux pratiques ?

Jean-Michel Meurice | Le milieu de la peinture n'acceptait pas que l'on puisse faire deux choses en même temps. Pour moi, la peinture a toujours été une fonction naturelle, jamais un métier. Lorsque j'étais enfant, je faisais des dessins, des petites peintures sérieuses. J'ai commencé à feuilleter des livres d'art, à découvrir des œuvres : Monet, Vuillard, Matisse, des choses toujours très colorées... Assez vite, j'ai étudié les Beaux-Arts, en Belgique, dans une école qui ressemblait au Bauhaus, avec des architectes, des publicitaires, etc. Mais je n'ai jamais considéré cela comme un métier. J'avais par contre le désir de faire des films. Cela implique de l'argent, une production, toute une machinerie à penser. J'ai eu la chance de travailler d'abord sur des petits films sur l'art que je faisais pour la télévision pour laquelle je suis devenu un auteur régulier. Mais j'ai toujours continué la peinture comme une expression personnelle. Je crois même que ce ne sont pas les mêmes zones cérébrales qui sont en cause. La peinture serait associée au cerveau profond, reptilien, et la réalisation au cortex. L'instinct dionysiaque, transcendant, d'un côté et apollinien, rationnel, de l'autre. Dans un film, il y a des décisions techniques à justifier. En peinture, je n'ai pas à m'expliquer pourquoi je mets un rouge ici ou un vert là. C'est une intuition, un court-circuit au sens réel du terme. Mon système de peinture repose sur une sorte de tension, une surface de couleur qui vibre par rapport à un environnement non peint. Je dois trouver des systèmes qui neutralisent l'expression de la sensibilité et la décision. Dans les motifs végétaux réalisés au pochoir (*Suomi, Baixa, Kaariye Walid*), si je ne travaillais qu'avec le pochoir et qu'après cela j'eus voulu corriger les couleurs, cela impliquerait des décisions d'ordre esthétique et narcissique. Tandis que si je commence par une grille de rouge, de noir, selon une certaine géométrie puis que j'applique ensuite les pochoirs, je ne décide pas de la composition exacte de l'œuvre. Ce sont des événements aléatoires qui s'inscriront dans quelque chose d'organisé.



Ci-contre : *Yzlmnt 2*. 1974, teinture et acrylique sur toile, 202 x 310 cm. Collection LAAC, Dunkerque.

De haut en bas :
Le Crime aux USA. 1969, film documentaire, 120 min. TF1 / INA.
Pierre Soulages. 1981, film documentaire, 55 min. TF1 / INA.
Caravage, dans la splendeur des ombres. 2016, film documentaire, 52 min. Arte / France 5 / CinéTévé.



Cela se retrouve-t-il dans l'inscription architecturale de votre peinture ? Peut-on parler d'une tentation du décor ?

Je regrette de ne pas avoir fait plus d'architecture. On m'en a demandé trop peu. Pour moi, la peinture est faite pour aller sur les parois. Cela commence dans les grottes. Le début de la peinture est rupestre. À la Renaissance, ce fut les parois des églises. La peinture fait vivre, donne un supplément d'âme aux lieux. Idem dans l'art wisigoth, byzantin, préroman et après cela dans l'art islamique. Il s'agissait de développer la surface à partir de constructions de structures modulaires. Arriver à faire une peinture très grande qui couvre une surface à partir de modèles répétitifs qu'on ajuste les uns aux autres sans que ça ait l'air strictement itératif : voilà une manière très exemplaire de l'art islamique sur laquelle j'ai beaucoup travaillé. Je suis allé observer de mes propres yeux ces sites en Asie centrale, à Samarkand. Dans l'Art nouveau, les architectes qui ont réfléchi à l'inscription du décor, Hoffmann, Loos et la Sécession, s'intéressaient au rapport entre peintres et architectes dans une œuvre commune. Chez moi, le décor est venu du rupestre. Quelle forme et quelle surface donner à une peinture pour qu'elle fonctionne avec l'espace dans lequel elle est inscrite ? C'est la sortie du tableau de chevalet. Dans les *Pénélopes*, l'œuvre était plus grande que le mur pour l'exposer car elle ne peut jamais avoir la totalité du monde. Un coucher de soleil nous rend l'espace immense mais au-delà de l'horizon, l'espace continue sans que nous le voyions.

Cette conception d'un monde qui se dérobe à nos regards inspire-t-elle l'ensemble de votre œuvre picturale ?

Braque avait « l'impression quand il peignait de retirer la poussière d'un tableau qui était déjà là ». Je pense qu'on révèle une image qui existait déjà mais qu'on ne voyait pas. Bram Van Velde disait : « Je vois ce que je prévois. » Cela peut être rapproché de l'invention en archéologie. L'invention d'un monument enfoui est sa révélation. Dans la photographie argentique, on parle du bain révélateur. Lors de mon dernier film sur le Caravage, Gérard Depardieu me confia que moi et Jean-Laurent Cochet, son professeur de théâtre, étions les deux seuls à avoir su « lire en lui ». Dans la peinture, le peintre offre son corps pour rendre visibles et perceptibles des sen-

Hix 2.
2003, acrylique sur toile, 260 x 210 cm.



Simon Hantai, les silences rétinien.
1978, film documentaire, 58 min. TF1 / INA.

sations, des émotions, des visions qui étaient invisibles jusque là. Une peinture est un révélateur. J'ai besoin pour passer d'un système à un autre de prendre du recul, du champ, de travailler pour partir sur un système nouveau ou une évolution, une variante du système précédent. Cela m'a permis d'avoir une œuvre très diverse. J'aime la phrase de Hokusai : « Changer pour rester soi-même. » Le système actuel veut au contraire qu'un peintre soit lié à un style. On refuse l'évolution qui est contre les règles du marché. Je suis toujours allé à l'encontre de cette tendance, je ne voulais pas m'enfermer dans une forme. Je ne voulais pas être le peintre qui fait des bandes mais le peintre qui fait des vibrations de couleurs, des sonorités de couleurs. Il faut donc changer tout le temps.

Vous avez pu dire que « la peinture était un acte solitaire tandis que les films pour la télévision un acte social ». Qu'en est-il lorsque vous filmez la peinture, telle que celle de Bram Van Velde ou Simon Hantai'?

Je ne pourrais pas faire ces films comme je les fais si je n'étais pas peintre. Le film sur le Caravage est mon premier film sur un artiste mort car j'ai toujours préféré les artistes vivants. Ce qui a touché les gens dans ce film, c'est la sensibilité d'une peinture regardant une autre peinture. C'est donc instinctif. Je saisis intuitivement ce qui est important dans l'œuvre d'un peintre et ce qui est secondaire. Tandis que dans mes films sociaux, sur les mécanismes des groupes humains, je désire une véritable enquête intellectuelle sur ce que je vais traiter. Tout cela est rationnel, choisi. Les films sur la peinture sont plus instinctifs.

Dans vos films sur les structures de pouvoir, le renseignement, la mafia ou le crime, considérez-vous être engagé ?

Oui, je considère cela comme un engagement. Je ne veux pas montrer les pauvres mais expliquer pourquoi ils le sont. C'est

plus important de comprendre leur situation que de les filmer. Je veux montrer les mécanismes des structures sociales, économiques, politiques qui font qu'un système rend des gens malheureux. C'est un travail sur les fondements du système démocratique qui ont de plus en plus dérivé. Dans le milieu de la peinture, on a souvent cru que je ne faisais que des films sur la peinture. Mais dès le début, j'étais très attiré par le grand reportage. Un de mes premiers grands films fut *Le Crime aux États-Unis*, une commande de l'émission *Cinq colonnes à la une*. L'expérience d'avoir exercé un petit morceau de pouvoir quand je dirigeais la SEPT a permis la compréhension des structures de pouvoir et du fonctionnement des prises de décision. J'ai voulu l'expliquer dans de nombreux films.

L'objectif de la SEPT était-il pédagogique ou de permettre à un instrument d'émancipation d'exister pour vos contemporains ?

L'objectif n'était pas d'enseigner. La télévision est une rencontre avec les aspects du monde. Ce qui importe n'est pas de dessiner un grand système, c'est de se rapprocher de manière sérieuse, précise, avec des informations rigoureusement vérifiées de ce qui fait le monde. Chaque auteur a sa vision des choses. Blaise Cendrars disait : « Écrire pour moi, c'est creuser à pic et profond. » Il y a des milliards de points, de puits, que l'on peut faire sur le monde. Le spectateur les rassemble à son gré. L'invention de la SEPT, qui deviendra Arte, avait pour but d'utiliser la télévision d'une autre manière. Il y avait une révolte contre l'abandon par les intellectuels, les artistes et les gens de création de l'outil audiovisuel télévision. Nous voulions remettre cet outil à disposition de tous. Libre à chacun d'en prendre une partie et pas une autre. Les gens de science, écrivains et poètes n'ont pas méprisé l'imprimerie mais ont vu à quoi elle pouvait servir. C'était un outil de diffusion pour toucher le plus grand nombre de gens. L'ambition de la SEPT était de pouvoir changer la vision d'un spectateur parfois au travers d'un seul film. Recevoir des lettres de spectateurs ayant vu mon film sur Bram Van Velde et qui m'écrivent que ce film a tout changé pour eux, cela me suffit. ■



JEAN-MICHEL MEURICE

EN QUELQUES DATES

Né à Lille en 1938.

Vit et travaille à Paris et à Bages.

Représenté par la galerie Bernard Ceysson, Saint-Étienne / Paris / Genève / Luxembourg.

- 2015 • Tournage de *Caravage, dans la splendeur des ombres*
- 2010 • *On emménage au Château*, Château de La Roche-Guyon (2010-2012)
- 2006 • Palais des Archevêques, Narbonne
- 1999 • *Les Années Supports/Surfaces dans les collections du Centre Georges Pompidou*, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris / Musée de Rio de Janeiro / Musée d'Art contemporain, Madrid / Musée d'Art contemporain, Tokyo / Palais des Expositions, Rome
- 1989 • *Art en France – un siècle d'inventions*, Musée de L'Ermitage, Saint-Petersbourg
- 1986 • Direction de la SEPT jusqu'en 1989 (future Arte)
- 1987 • Musée Picasso, Antibes
- 1982 • *De Matisse à nos jours*, Musée des Beaux-Arts de Lille
- 1977 • Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence
- 1973 • Montre les *Pénélopes* à la Biennale de Paris
- 1963 • *Art Vivant*, premier film sur la peinture
 - Peint *La Barnum*, d'après les couleurs de films américains

Ipomée 11.
2008, acrylique et collage sur toile, 107,5 x 75,5 cm.

