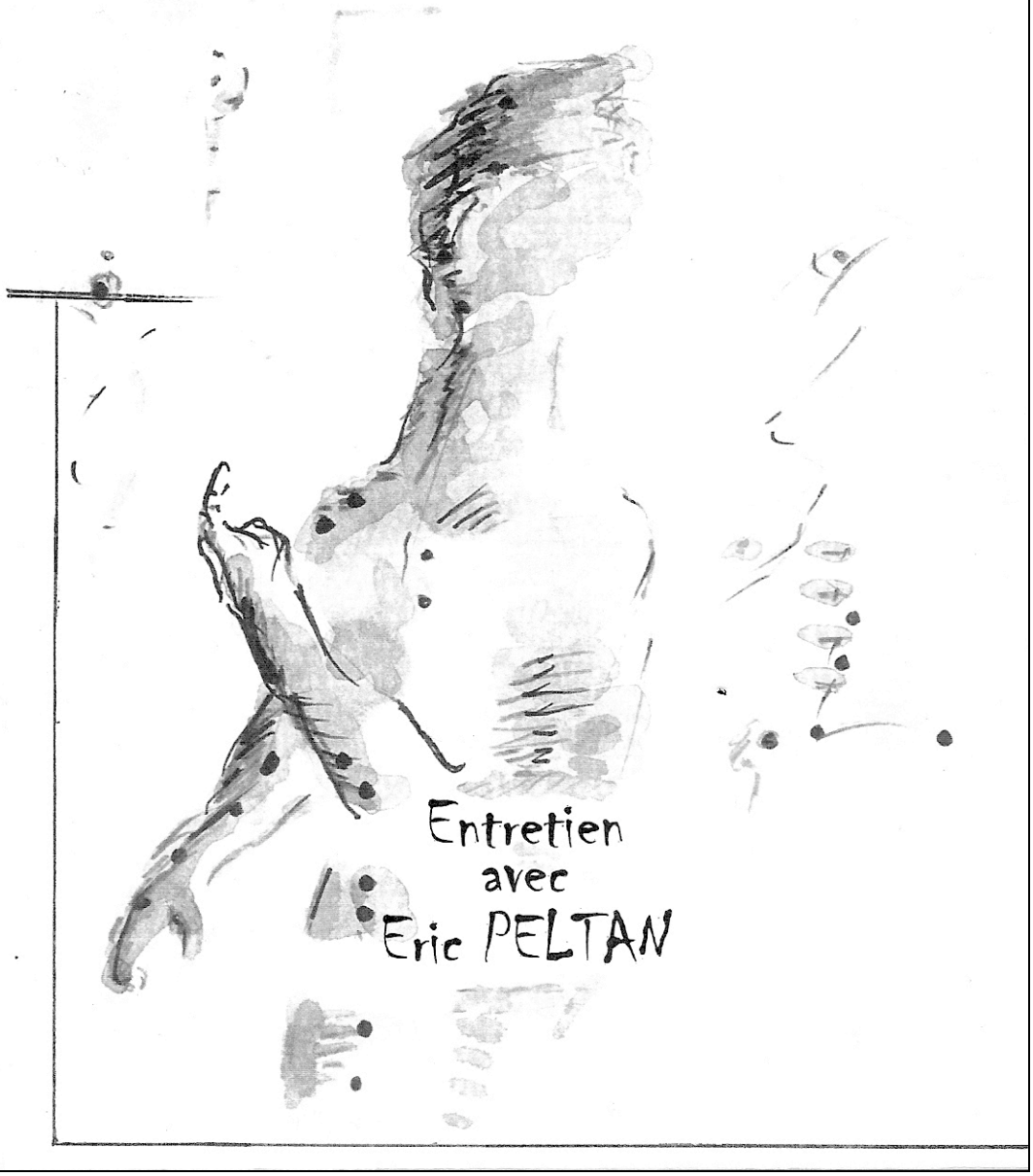
MAX FABRE

Un obstiné témoin



Entretien
avec
Eric PELTAN

Dans un entretien réalisé en juillet 2006 avec Eric Peltan, Max Fabre évoque au seuil de ses 80 ans avec l'ironie « douce amère » qui le caractérise, 60 ans d'une vie d'artiste plasticien. Témoin d'une époque révolue, l'artiste fait renaître le Marseille d'après-guerre ; des Beaux-Arts, période de la publication des premiers albums et dessins satiriques dans la Marseillaise aux « Obstinés témoins » de la période contemporaine, l'entretien suit le fil d'un itinéraire que l'artiste revendique comme « éclaté mais non contradictoire». Propulsé dans les années 50 sur le devant de la scène artistique niçoise, véritable creuset des arts, il côtoie Picasso, Max Ernst, Giacometti, André Masson, Jean Cocteau entre autres. L'évocation savoureuse de ses rencontres avec les peintres qui ont façonné l'art contemporain du XX° siècle, donne l'occasion à Max Fabre de se livrer à un examen sans complaisance des arcanes du marché de l'art, des contrats d'artistes et de l'évolution du statut des plasticiens dans la société contemporaine. L'artiste inclassable à l'esprit libertaire relate ensuite son expérience américaine, sa période parisienne dans les années 60 à 80 en marge du courant des Nouveaux-Réalistes conduit par Arman et Klein, l'exploration de nouvelles techniques et la lutte pour la reconnaissance du statut social des artistes qui témoignent de sa générosité créative et humaine. Le retour à Marseille dans les années 80 qui inaugure certainement la période la plus aboutie de cet artiste hors pair, est l'occasion d'évoquer son attachement aux Arts Premiers revendiqués comme seul héritage, son amitié avec César et l'empreinte des artistes comme P.Puget sur la cité phocéenne. Le texte est illustré en annexe par des reproductions emblématiques d'une peinture qui dans sa diversité proclamée ne cesse de nous interroger en regard de ce parcours artistique exceptionnel, enfin accessible par cet ouvrage à la reconnaissance d'un plus large public que celui des initiés qui l'a déjà consacré.

Eric Peltan est enseignant dans l'Académie d'Aix-Marseille.

Max Fabre, en évoquant la rétrospective de votre œuvre dessiné et peint qui couvre une soixantaine d'années, vous faites référence à quatre périodes bien distinctes, vous dites avoir ouvert quatre portes…

Oui, mais il y en a deux où je ne m'y reconnais pas bien : la période des dessins technologiques et celle où j'ai repris la peinture de chevalet que j'appelle ma période réaliste et que je ne défends pas trop ou plutôt que je n'assume pas vraiment. Ce que je fais maintenant et ce que j'ai fait dans les années 50-début 60, c'est-à-dire ma période niçoise, ça j'y tiens beaucoup, comme aux dessins satiriques que je n'ai jamais abandonnés au cours de ces quatre périodes.

C'est là que la veine humoristique qui vous caractérise tant, apparaît de la façon la plus évidente mais il me semble aussi qu'elle ressurgit souvent dans votre œuvre peint, au point qu'on pourrait peut-être la considérer comme un fil conducteur…

Oui certainement, mais c'est dans le dessin satirique où j'ai donné le plus libre cours à ce que vous reconnaissez comme de l'humour, je travaille avec ça, c'est dans ma nature et c'est très important pour moi, c'est d'ailleurs ce qui me permet aujourd'hui de pouvoir maintenir un lien ultime avec un être qui m'est cher. Il est donc évident que dans ma peinture, on doit le retrouver mais moi je ne m'en rends pas tellement compte, alors que dans le dessin satirique, je le sais.

Vos premiers dessins ont été publiés dans la presse marseillaise alors que vous étiez encore adolescent et il paraît peu banal qu'à cette époque, votre vocation artistique précoce n'ait pas été contrariée…

Mais pas du tout, bien au contraire, elle a été contrariée par mon père qui me voyait pharmacien ou dans le pire des cas, kiné ou préparateur en pharmacie, comme lui. Mon père était un homme autoritaire, il n'était pas très tolérant. Quand j'ai vendu mes premiers dessins, bien sûr il a été heureux, c'était Byzance même pour lui ce qui m'arrivait, lui il s'était fait tout seul, à 11 ans il avait été abandonné par son père. Ils étaient orphelins avec sa jeune sœur. Mon père aurait pu devenir un petit voyou mais ce ne fut pas le cas car ils ont été recueillis ensuite par une tante qui était aveugle, il faut le faire... Mais je rentrais de l'argent dans un domaine auquel il était totalement étranger, voire hostile. Disons que cela lui a fait plaisir mais ça s'est arrêté là. Si j'avais été Van Gogh, j'aurais été le fils maudit. J'étais un peu moins maudit parce que je vendais un peu et qu'on me fêtait, mais je n'avais pas d'appui, pas de soutien, au contraire toute ma famille était contre. Pour eux, les peintres étaient des gens qui se saoulaient et qui étaient sales. Bien sûr, quand il me voyait habillé à peu près correctement et avoir à faire à des gens importants- quand j'ai rencontré Picasso par exemple- il s'est dit : « Bon, c'est pas une cloche… ». Mais ça s'est arrêté là. Je me répète, si j'avais été un Van Gogh, j'aurais été un fils maudit, c'est ça qu'il faut voir mais je n'en veux pas à mon père à qui je trouve des circonstances atténuantes du fait de son départ dans la vie.

Et votre mère, comment réagissait-elle ?

Avec ma mère, c'était différent, c'était une femme sensible et assez émotive ; pour ma mère j'étais le fils unique, ce n'est pas pareil. D'ailleurs, c'est elle qui a conservé quelques-uns des

premiers dessins publiés qu'elle récupérait dans ma corbeille, je les ai retrouvés intacts bien des années plus tard avec beaucoup d'émotion.

Revenons à votre vocation précoce, cela vous est bien venu de quelque part cette envie de peindre ?

Moi, je voulais rentrer aux Beaux-Arts, en réalité au départ je voulais surtout faire du dessin animé, je pensais que cela serait possible aux Beaux-Arts. C'est là que j'ai découvert la peinture alors que je ne pensais qu'au dessin et par-dessus le marché au dessin animé. Bien entendu, mes professeurs n'étaient pas très enclins, ce n'était pas le lieu pour cela.

Quand vous êtes entré aux Beaux-Arts en 1944, vos premiers dessins avaient été publiés et vous étiez déjà une petite vedette locale ?

Oui, (rires…) à cette époque là, ils étaient vendus en kiosque sous la forme de petits livrets illustrés destinés aux enfants et j'avais aussi un dessin dans La Marseillaise, ils m'avaient confié la première page du jeudi où je faisais une BD pour les gamins, je réalisais aussi les illustrations de feuilletons du genre sagas marseillaises, comme « La vie de Gaby Deslys », que je signais Vendôme dans Midi-Soir qui était le journal du soir de la Marseillaise, cela va rappeler à certains des souvenirs d'un « temps que les moins de 20 ans ne peuvent pas connaître… ». Mais ce n'était pas bon et je me suis débarrassé de tout cela dont je n'étais pas très fier. Comme je vous l'ai dit, j'ai retrouvé ces archives que ma mère avait soigneusement conservées en préparant le déménagement de mon atelier du Commandant Surian, 60 ans plus tard.

Pourquoi signiez-vous avec ce pseudonyme Vendôme ?

Je signais Jo Vendôme parce qu'il y avait une petite connotation américaine qui était bien dans l'air du temps, n'oubliez pas que nous étions au lendemain de la guerre et la Colonne Vendôme rappelle aussi l'image du crayon et puis j'étais un peu « taillé » comme cela aussi à l'époque.

Ces petits livrets illustrés que vous évoquiez étaient des petites brochures à vocation pédagogique comme les aventures de Simon Vard ...

« Simon Vard le FFI », au lendemain de la guerre, il y avait une véritable mythologie populaire autour des héros de la Résistance et les enfants pouvaient lire une aventure inspirée d'une actualité récente.

Oui, il y en a un : « Les assiégés de Sado » je crois, où vous mettiez en scène l'attaque de Pearl Harbor, les gamins recevaient par la même occasion une petite leçon d'histoire…

Oui, d'ailleurs en faisant allusion à cela, vous me rappelez une petite anecdote. J'éprouvais alors une certaine admiration pour un jeune comédien de l'époque qui connaissait déjà un certain succès au music-hall : Bourvil, je lui avais écrit pour lui demander l'autorisation de le représenter sous les traits de Beguine, l'ordonnance du colonel Chevreuil, il m'avait gentiment répondu qu'il n'y voyait pas d'inconvénient dès lors qu'il incarnerait une bonne cause.

Ce personnage n'est pas sans rappeler non plus la physionomie d'un certain Max Fabre, vous ne trouvez pas ?

Vous n'êtes pas le premier à l'avoir remarqué (rires…).

Cette mise en scène de vous-même apparaît bien sûr dans les autoportraits de différentes époques et elle est omniprésente dans votre correspondance que vous illustrez assez systématiquement, je pense par exemple à ce fameux personnage récurrent de « L'oiseau de bon augure »…

Les personnages que je traite me ressemblent, paraît-il, mais c'est totalement inconscient de ma part. « L'oiseau de bon augure », c'est un petit clin d'œil, la représentation du pessimiste joyeux empreint d'une ironie « douce amère » qui me définit assez bien je crois.

Vous évoquiez Bourvil à l'instant et il y a un autre artiste de cette époque auquel je pense parce qu'il est natif du quartier Chave-Escoffier de votre enfance, c'est Fernandel …

Bien sûr, mon père surtout le connaissait bien parce que nous étions voisins depuis le patronage, il avait deux petites filles dont une de mon âge : Josette et je me souviens que nous montions ensemble à la Plaine où il y avait un plan d'eau, mon père devisait avec Fernandel qui accompagnait ses filles, c'était au début de sa carrière, à l'époque où il se produisait au music-hall, à l'Alcazar.

Vous avez plus tard toujours côtoyé des comédiens et souvent fréquenté les théâtres, c'est d'ailleurs un célèbre théâtre marseillais qui a accueilli votre dernière exposition, aussi n'y a t-il pas un lien manifeste entre votre travail et l'écrit ? Je pense à un entretien que vous avez accordé il y a quelques années, où vous dites : « Mes dessins s'apparentent à l'écriture, au pamphlet, je me sens proche et complice de l'écrivain dont l'impact des mots me rend admiratif et quelque peu envieux » ?

C'est tout à fait exact. Je suis plus sensible par exemple à l'impact de « J'accuse » de Zola qu'à celui de « Guernica » de Picasso parce qu'il y a le côté esthétique dans la peinture qui m'arrête, alors que j'y suis moins sensible dans l'écriture. Dans « Les Fusillés » de Goya par exemple, je regarde d'abord comment il l'a peint tandis que dans « J'accuse », je ne suis pas préoccupé par la syntaxe. Je suis gêné par l'esthétique du tableau, au-delà bien sûr du choc émotionnel qu'il me procure, je suis plus sensible à l'impact du mot. C'est pour cela que je suis attaché aux dessins satiriques qui ont un impact, une efficacité redoutables et qui en disent quelquefois plus long que les mots eux-mêmes. J'ai participé dans les années 70 au Salon Rouge à Paris, eh bien un petit dessin de Wolinski contenait une charge nettement plus violente que n'importe quelle oeuvre qui couvrait les murs. Pour moi, la peinture s'apparente plutôt à un objet, avec bien entendu la force des sentiments et l'émotion qu'elle peut véhiculer. Avec la peinture, c'est comme si on se « décalottait », comme si on retirait sa peau, on se donne entièrement en se mettant à vif. Le dessin, c'est une espèce de flèche qu'on décoche alors qu'avec la peinture, on est plutôt dans l'essence de l'être, la profondeur. Attention, je ne renie pas la peinture mais pour

certains sujets, je préfère le dessin qui me semble plus apparenté à l'écriture, c'est vrai.

Est-ce à dire que vous ne reconnaissez pas de dimension ou de fonction sociale ou politique à la peinture ?

Non, ce n'est pas l'outil adéquat.

Il est vrai que quand on a une peinture sociale ou politique, c'est souvent le signe qu'elle est asservie au pouvoir, je pense à Malévitch et à son suprématisme auquel les dirigeants ne comprenaient rien et qu'ils ont fini par assimiler à un message contre-révolutionnaire, ils l'ont mis au goulag pour l'amener à faire du figuratif…

Oui, la culture ne nous met pas à l'abri de l'oppression et de la dictature dont les artistes sont souvent les premières victimes. D'ailleurs, il est intéressant de noter que dans ces périodes sombres, les pratiques artistiques présentent beaucoup de points communs, l'art fasciste par exemple ressemble à s'y méprendre à l'art stalinien qui lui-même emprunte à l'art national socialiste hitlérien. Si ça doit être cela le contenu social de la peinture, eh bien moi si vous me permettez l'expression, je lui cague dessus, ça ne correspond à rien et conduit à l'inverse d'œuvres qui sont absolument géniales comme « Guernica » ou « Les Fusillés ». Mais moi, à tort peut-être, ça ne m'intéresse d'abord qu'au plan de la composition avant d'être saisi par les préoccupations militantes de leurs auteurs. C'est bien peint, voilà tout. Vous me parlez de Malévitch, mais son carré blanc ou son carré noir, s'il n'y a pas de littérature autour, en quoi est-ce social ou révolutionnaire ? C'est pareil pour les Dadaïstes, c'est de la peinture étayée par du texte qui ne se suffit pas à elle-même. Prenez le fameux urinoir de Marcel Duchamp ou la fameuse Joconde à moustaches, cela ne provoque pas le même choc qu'un dessin satirique, ça ne fait pas descendre les gens dans la rue comme les caricatures de Mahomet… Oui d'accord, cela fait sourire comme un pied de nez au grand art parce que ça le tourne en dérision, mais ça s'arrête là. Comme disait Malraux, ce pavé deviendrait signifiant en tant qu'œuvre d'art dès lors que je le poserais sur un socle dans un musée et que je construirais une théorie autour, mais pour que cela devienne révolutionnaire, il faut y mettre de la littérature.

Pour revenir au dessin satirique dont vous êtes un adepte, il y a quand même une dimension esthétique qui lui confère aussi sa valeur ?

C'est certain et c'est en ce sens que je reconnais par exemple dans Daumier que j'admire, un grand peintre. C'est le maître incontestable du genre, d'ailleurs c'est par Daumier que suis rentré dans la peinture. Mais vous avez raison, c'est l'esthétique qui séduit aussi, c'est pour cela que j'apprécie Wolinski ou Reiser que j'adore, plutôt que Plantu ou Faisant et pas seulement pour des raisons idéologiques. Faisant peut avoir une idée géniale mais comme il a un dessin minable avec ses petites bonnes femmes qui ont des jambes taillées en allumettes, il ne me convainc pas, je n'aime pas son graphisme. Vous me direz, Wolinski n'a pas non plus un graphisme extraordinaire mais il compense par une imagination débordante, c'est un écrivain, vous savez qu'il a écrit des pièces de théâtre. Je me souviens de « Je ne veux pas mourir idiot » qui est une pièce magnifique.

C'est comme Siné ou Sempé qui ne sont pas très loin de la poésie avec un dessin très suggestif…

Ah oui, ce qui me fascine chez Sempé, c'est cette immensité du dessin qui contraste avec la fragilité de ses personnages minuscules dans leur environnement et derrière il y a juste quelquefois une phrase lapidaire, une formule minimaliste. Siné et Sempé sont très forts, je les admire beaucoup, mais ils n'ont pas cette agressivité graphique de Reiser dont je me sens plus proche.

Il y a aussi Cabu dans la même communauté d'esprit, je me souviens de son héros emblématique : le grand Duduche qui était un personnage culte pour les adolescents de ma génération…

Oui, il aimait bien mes dessins d'ailleurs.

Vous l'avez rencontré ?

Non, mais je l'ai su par un éditeur qui s'appelait Fabre aussi d'ailleurs ; il avait lancé une petite revue très confidentielle: « Traits tirés » où je publiais quelques dessins. Il m'avait dit : « Tu sais, j'ai montré tes dessins à Cabu et ça l'a beaucoup intéressé. »

Vous dites : je suis surtout sensible au graphisme, mais tous les gens que vous citez là, ont plutôt une sensibilité de gauche, non ?

Oui, et alors ça vous gêne ?

Non pas du tout, c'est une simple remarque pour titiller un peu votre fibre libertaire…

Enfin, j'ai participé à 68 tout de même ! On m'a même sanctionné pour cela…

Qu'est-ce que vous voulez dire par là ?

Je veux dire qu'un jour à Paris, j'avais posé ma candidature pour un poste d'enseignant à l'école d'art déco où l'on recrutait sur titre. On m'a reçu pour un entretien préalable, j'étais dans un bureau avec un rond de cuir du ministère de la Culture sous Giscard, il a sorti mon dossier pendant qu'on discutait et il s'est absenté pour passer un coup de fil ; je me suis alors penché par-dessus le bureau et je me suis rendu compte que dans la marge du dossier, c'était marqué « rouge », j'ai compris alors que je serais systématiquement écarté.

Les événements de 68 que vous avez vécus au quartier latin ont produit chez vous une réelle fracture, au point qu'après cette période vous avez en quelque sorte rompu avec la peinture, comme sous l'effet d'un désenchantement….

Exactement, je me disais qu'en réalité j'étais un peintre anecdotique, j'avais bien sûr signé quelques contrats et connu un certain succès mais tout cela m'a paru soudain dérisoire, j'allais continuer à faire de la peinture de chevalet qu'on accrocherait sur un fond de tapisserie, prendre une petite place dans la société et puis quoi ? La peinture m'est apparue comme un art mineur. D'ailleurs pour vous dire un peu l'état d'esprit dans lequel nous nous trouvions, sur les cimaises nous accrochions nos tableaux à

l'envers. Ensuite, comme j'étais bon dessinateur et que cela me paraissait plus efficace, j'ai repris le dessin satirique.

C'est finalement le mouvement social qui vous a ramené au dessin.

Oui, parce que je n'avais plus les mêmes préoccupations, je m'occupais beaucoup à l'époque du statut social des artistes peintres avec Fromanger, Forgas, SirL, Pignon-Ernest, j'étais dans cette mouvance et je ne voyais pas l'intérêt de faire de la peinture, l'impact du dessin et du mot me semblait plus fort pour dire ce que j'avais à dire.

Vous avez publié des dessins à cette période ?

Oui, dans « L'Idiot International » de Jean-Edern Hallier, je me souviens notamment d'un dessin satirique qui dénonçait les cobayes de la médecine, j'avais fait un personnage assis, les mains attachées dans le dos et avec les pieds qui se confondaient avec ceux de la chaise, il avait la bouche ouverte avec un entonnoir où l'on déversait des tas de pilules.
Il y en a un aussi qui a été publié dans un catalogue des affiches de 68 où l'on voit la chapelle de la Sorbone avec son dôme que j'avais surmonté d'une tétine en hommage aux jeunes femmes qui avaient converti le lieu en crèche…

Ce retour au dessin ne vous a pas pour autant permis d'y faire carrière…

Non, je n'étais pas Reiser, Wolinski ou Siné, mon dessin n'est pas aussi agressif, j'ai toujours été préoccupé plutôt par l'esthétique, Desclozaux que j'ai connu à l'époque où il travaillait pour le Nouvel Observateur me disait d'ailleurs que j'avais un dessin de peintre avant tout et que je n'étais pas de leur milieu journalistique. Il n'avait pas tort. D'ailleurs il faut bien comprendre à propos du dessin d'humour sur lequel je m'étends complaisamment, qu'il s'agit d'un amour de jeunesse avant tout, qui perdure d'ailleurs, mais qui n'est pas essentiel par rapport à mon travail de peintre.

Je comprends bien mais il me semble qu'il est, plutôt que la peinture, le vecteur par lequel s'exprime votre sensibilité ou votre conscience politique, c'est d'ailleurs à cette période 68-70 que vous avez exercé une activité syndicale pour la reconnaissance des droits des artistes qui aurait pu vous conduire ensuite à un engagement politique, pourtant vous n'avez jamais adhéré à un parti quelconque…

Jamais. J'étais comme on dit un compagnon de route mais je n'ai jamais adhéré. C'est d'ailleurs ce qui a valu mon éviction de La Marseillaise après guerre, à cette époque là je n'avais pas vraiment de convictions politiques, j'étais très jeune et il n'y avait que le dessin qui comptait pour moi. Mon père lui, était plutôt un homme de droite, un conservateur. Au journal, on m'a fait comprendre qu'il valait mieux que je m'engage davantage si je voulais qu'on continue à publier mes dessins mais j'ai toujours refusé d'être encarté. Je suis un homme de gauche, ça on le sait. D'ailleurs, quand on a présenté le film que m'a consacré Patrice Rossignol « In extenso » il y a quelque temps à la cinémathèque, Bastide qui orchestrait la cérémonie a dit : « Ah, je vois qu'il y a beaucoup d'anarchistes dans la salle… ». Nous n'étions pourtant pas très nombreux, c'est peut-être parce qu'il avait remarqué la présence de Richard

Martin…En revanche, on peut dire que je suis militant, j'ai même participé à une campagne et réalisé quelques prospectus et affiches pour Rocard du temps du PSU dans les années 60. J'ai voté une seule fois à droite, pour Chirac…surtout contre Le Pen. J'ai voté pour un gangster pour ne pas faire élire un fasciste … (rires..).

Sensibilité libertaire, vous vous reconnaissez dans cette formule ?

Oui oh, je dirais plutôt humaniste aujourd'hui ; je ne prendrais pas un fusil, vous savez je me suis souvent posé la question de savoir ce que j'aurais fait si j'avais eu quelques années de plus au moment de la guerre, pendant l'occupation ; je me suis dit : heureusement que j'étais jeune, je ne me suis pas rendu compte de grand chose à l'époque ; ce qui est certain c'est que je n'aurais pas collaboré, je n'aurais pas fait de marché noir non plus, ça j'en suis sûr mais pour le reste ... ? Je me serais peut-être planqué parce que je suis peureux de nature, physiquement peureux, c'est la vérité. Peut-être que poussé par des amis, des influences, j'aurais été résistant mais dans le maquis j'aurais eu peur. Donc cela m'a finalement bien arrangé d'appartenir à cette génération là qui n'avait pas de choix à faire, encore qu'il y eût des réfractaires héroïques de ma génération.

N'est-ce pas une posture que vous avez également adoptée à l'égard de la peinture, dans vos choix artistiques ? Je vous dis cela en ayant à l'esprit une citation d'Alauzen : « Il y a chez Max Fabre une pudeur de vrai provençal ». Je veux dire qu'il y a dans votre peinture surtout, une volonté de suggérer plutôt que de convaincre ….

Je ne me reconnais pas spécialement dans cette citation. Que je ne cherche pas à provoquer, c'est certain, mais quand je défends une idée à laquelle je crois, je vais jusqu'au bout, par fierté plus que par orgueil d'ailleurs car je suis très fier mais si on me démontre que j'ai tort, je suis capable de réviser mon jugement. Si je provoque ou si je choque dans mes choix artistiques, c'est plutôt à mon insu. Par exemple mon travail actuel sur le noir, je conçois qu'il puisse indisposer parce qu'on ne le comprend pas, c'est la règle, on ne comprend pas pourquoi c'est noir, bon voilà, je ne m'en soucie pas, je ne l'ai pas fait pour choquer alors je m'en moque et le fait de convaincre également.

Est-ce à dire que vous attachez finalement peu d'importance à la réception de votre œuvre, que vous n'avez pas le souci de plaire ?

Ou de déplaire…Vous savez, le public qui a trouvé de l'intérêt à mon travail, je l'ai rencontré ; n'oubliez pas que j'ai vendu environ un millier d'oeuvres et pas rien qu'en France, ni même en Europe, d'ailleurs vous avez été témoin vous-même de l'intérêt qu'on continue à me porter hors de nos frontières puisque nous avons été interrompus l'autre jour par l'appel d'un collectionneur milanais…Alors le souci de plaire ne m'effleure même pas l'esprit, c'est pour cela que j'ai toujours refusé d'appartenir à un mouvement ou un courant quelconque. C'est une attitude qui m'a d'ailleurs coûté cher car j'aurais certainement fait une autre carrière sur le plan de la reconnaissance ou de la notoriété si j'avais été plus hypocrite.

Vous voulez dire que vous auriez pu saisir quelques opportunités en mettant, comme on dit, « votre poing dans la poche » ?

Tout à fait. A ce propos, je vais vous livrer une petite anecdote.Un jour à Nice, nous étions dans les années 60, Arman et Klein ont débarqué à l'atelier et m'ont fait un appel du pied pour que j'adhère au courant des Nouveaux-Réalistes qui commençait à être en vogue, ils m'ont dit en substance : « Picasso c'est fini, il n'y a plus que nous… », il fallait voir cet orgueil qu'ils affichaient, vous savez un peu comme l'attitude des Dadaïstes à l'époque. Moi, je ne disais rien, je trouvais leur prétention plutôt choquante, ils ont fini par se lasser sans doute et ils sont repartis. Quelques années plus tard, je les retrouve à l'occasion de la rétrospective Picasso au musée Grimaldi, à Antibes. Il y avait des œuvres qui lui rendaient hommage dont celle de César je me souviens, mais lui c'était pas pareil, il était respectueux des anciens et il y avait aussi des œuvres d'Arman qui n'avait subitement plus honte de cet héritage alors que quelque temps plus tôt, il disait que c'était un con qui était complètement dépassé. Ces « Nouveaux-Réalistes » ont eu un flair qui les a conduit à l'opportunisme. Leur talent est certain, leur intelligence y fait écho, mais surtout leur discours fut approprié à la situation du moment en devançant même celui des décideurs, conservateurs, directeurs de galeries, critiques et bien entendu les collectionneurs, quel don !... Moi, j'ai un profond respect pour les Matisse et Picasso, mais je me rends compte aussi avec le recul du temps que j'ai été assez stupide pour prendre la provocation de ces « Nouveaux- Réalistes » au premier degré.

Vous n'avez jamais eu cet esprit carriériste, pas plus au début en déclinant la proposition de La Marseillaise, qu'ensuite en refusant celle d'Arman…

Disons que je ne suis pas opportuniste. Hélas. Hélas, non pas en tant qu'homme mais en tant qu'artiste. En tant qu'artiste, j'ai toujours nourri une certaine ambition et même aujourd'hui à 78 ans, j'ai toujours de l'ambition mais à la différence d'un Arman, je ne suis pas un homme d'affaires et je n'ai pas l'âme d'un marchand, ça je ne sais pas le faire.

Est-ce que vous voulez dire par là qu'un artiste perd un peu de sa crédibilité en s'enrichissant ou plus largement que le génie créatif ne va pas forcément de pair avec la reconnaissance du public ?

Non, je ne pense pas qu'on puisse dire cela.Voyez Picasso, Giacometti ou Matisse, ils n'ont pas orienté leurs choix en fonction de leur succès, ils n'ont pas fait ceci ou cela parce que cela se vendait bien, cela n'influe pas mais tout dépend finalement de l'homme lui- même. Prenez Arman, j'y reviens et l'on va dire que je m'acharne mais sa disparition récente fait qu'on en parle beaucoup, je pourrais citer aussi Dali, je les considère plutôt comme des hommes qui fabriquent, vous voyez ce que je veux dire, mais cela ne signifie pas que le succès intoxique forcément.

Les grands génies de la peinture qui connaissent le succès et la fortune de leur vivant sont un peu l'arbre qui cache la forêt, non ? On ne peut pas dire que beaucoup d'artistes géniaux aient été reconnus de leur vivant et que leurs œuvres soient devenues assimilables à des marchandises ?

C'est évident, il y en a quelques uns quand même, heureusement ; je pense à Soulages qui est sans doute le peintre français vivant dont la côte est la plus élevée ici aujourd'hui, ça vaut des milliers d'euros….

Pensez-vous que ça les vaut vraiment, est-ce que cela ne dénature finalement pas l'oeuvre elle-même qu'on apparente alors à une marchandise ou à une valeur boursière ?

Non, ça ne les vaut certainement pas. Un jour, on m'a dit : « Mais quel peut-être vraiment le prix d'une œuvre ? ». Moi, je lutte contre le fait qu'une œuvre corresponde à une valeur cotée en bourse. J'estime qu'une œuvre contemporaine à 30.000 euros, c'est un maximum et qu'au-delà, c'est de la spéculation. Dans cette société de consommation, on vend des toiles comme des barils de pétrole, je ne suis pas pour, c'est même voyez-vous ce qui m'incite à voter plutôt à gauche ; qu'un peintre gagne bien sa vie, qu'il ait une résidence secondaire, un chauffeur, un secrétaire ne me choque pas, moi si je pouvais me les offrir je les aurais peut-être mais l'idée du Japonais qui appelle Castelli au téléphone et lui demande : « Ce Warhol, combien ça vaut ? Ah, j'ai vu dans la gazette ou le catalogue Christies que ça valait tant alors si je l'achète, je réalise une bonne affaire, n'est-ce pas ? » Cela me révulse et je trouve que les ventes d'œuvres d'art à l'hôtel Drouot sont indécentes. Je pense au pauvre Cézanne, au pauvre Van Gogh, ce laissé pour compte, c'est tout aussi indécent. Il faut un juste milieu, une toile vaut certainement le prix d'une belle voiture, pas plus. Quand vous pensez que certains achètent des œuvres pour les mettre dans des coffres, on se dit que ce système de surenchère est totalement absurde. Mais pour conclure là-dessus, je me réjouis toujours du succès mérité d'un artiste.

Comme Folon par exemple dont on a beaucoup parlé récemment à l'occasion de sa disparition coïncidente à celle d'Arman dans une troublante loi des séries, vous devriez d'ailleurs faire particulièrement attention à vous, c'étaient des hommes de votre génération n'est-ce pas ?

(Rires…) Vous avez raison…J'aimais d'ailleurs beaucoup Folon, vous savez qu'il a été mon parrain ?

Non, à quelle occasion ?

C'était à l'occasion d'un salon dans les années 90, organisé par la principauté de Monaco et doté de prix assez intéressants mais on ne pouvait y participer qu'à la condition d'être parrainé par l'un des membres du jury. A la suite d'une rencontre provoquée par un ami, Pierre, Folon qui a vu mon travail, s'est proposé pour me parrainer, me coopter en quelque sorte parce que mes toiles lui plaisaient bien et qu'il faisait partie du jury cette année là.

Et vous avez gagné un prix ?

Non, c'est Matta, invité d'honneur… qui a reçu le chèque des mains de la Princesse Caroline, ce résultat suscita d'ailleurs un certain malaise …

Mais vous en avez gagné d'autres, notamment dans votre jeunesse à l'époque des Beaux-Arts ?

Oui, j'ai été plusieurs fois lauréat mais je n'étais pas pour autant un jeune prodige.

Pour resituer un peu votre parcours dans sa chronologie, après les premières publications de votre adolescence que nous avons évoquées, il y a une période d'environ dix ans qui inclut les Beaux-Arts, durant laquelle vous dites que vous êtes « en gestation » et où vous commencez peu à peu à vous affirmer…

Oui, de 44 à 54, cette période inclut aussi les premières tentatives de groupe. Nous formions à l'époque un petit collectif avec les camarades de ma génération issus des Beaux-Arts, on ne se quittait pas, on exposait ensemble et on a connu assez rapidement un premier succès d'estime régional et même national puisque nous avons été lauréats du prix de la jeune peinture à Nice et à Paris chez Drouant qui était le marchand de Buffet. J'ai été ensuite lauréat à la biennale de Menton. Nous étions un groupe mais il y en avait deux qui se détachaient un peu du lot, c'étaient Trabuc et moi. On a eu alors la chance de rencontrer un homme qui s'appelait Dehove qui nous a pris un peu sous sa coupe. Il habitait Saint-Tropez et nous avait découverts à Marseille, il nous a encouragés et présentés à différentes expositions et concours dotés de bons prix ou de séjours de récompense que nous avons souvent remportés Trabuc et moi.

Qu'est-ce que vous peigniez à cette époque là ?

C'était une peinture que je qualifierais de rustique, simple et de bon aloi, essentiellement figurative, des personnages, des natures mortes et des bestiaires. Je me souviens particulièrement d'une toile de cette époque parce qu'elle est aujourd'hui au musée Cantini à Marseille, c'est un enfant de chœur habillé d'une aube blanche avec à côté une tête de veau sanguinolente et le rappel de la tache rouge sur l'habit du garçon. Je ne l'avais pas fait pour choquer mais cela a dû marquer les esprits parce qu'on me l'a achetée. Je faisais donc surtout des personnages, des portraits des copines des Beaux-Arts… et des natures mortes, bien mortes même ….. (rires)…

Vous ne peigniez déjà pas de paysages à cette époque, alors que le paysage provençal dans sa lumière a inspiré beaucoup d'artistes locaux, comme en témoigne la récente exposition de la Vieille Charité « Sous le soleil exactement » ou encore la rétrospective Cézanne qui aura lieu prochainement à Aix-en Provence…

Non, je n'étais pas très bon pour cela, les seuls paysages que j'ai peints étaient plutôt « surnaturels », je n'ai jamais été un peintre d'extérieur, je suis plutôt un peintre de laboratoire, d'atelier. J'ai toujours eu besoin de points de fixation, d'axes verticaux, monolithiques, tendance Arts Premiers, ça c'est plutôt une constance dans mon travail, je suis plutôt étrusque qu'impressionniste si vous voyez ce que je veux dire, plutôt mouvance Giacometti que Monet….

Cette récurrence du monolithisme et du thème de la verticalité est d'ailleurs évoquée par Yves Gerbal et Olivier Cousinou dans le commentaire qu'ils font de votre travail,

en soulignant que cet axe constitue peut-être le vecteur de votre œuvre peint pourtant très diversifiée…

J'ai toujours été attiré par cette espèce de monolithisme, de verticalité et même d'horizontalité, ça ne me plait pas trop de le dire mais c'est une espèce de peinture statique, une peinture qui approche la sculpture, une peinture qu'on peut voir en trois dimensions ; j'aime les choses solides, présentes, terriennes en somme. Quand je vois un Boucher par exemple avec ses petites fleurs et ses paysages vaporeux ou des plafonds ornés avec des petits anges, ça me donne la nausée. En Italie, j'ai vu des palais somptueux peints par Raphaël, Caravage ou Michel Ange, je trouve cela formidable en tant que « performance », comme Armstrong pour le Tour de France, j'applaudis mais cela ne me plaît pas du tout.

Cette dimension monolithique et sculpturale de votre peinture apparaît surtout à partir du moment où vous incorporez de la matière sur vos toiles ?

Non, depuis toujours, déjà quand j'avais 16 ou 17 ans, on me disait que j'avais un dessin de sculpteur et ce n'est pas par hasard si je suis rentré dans la peinture à cause de Daumier qui, je me répète, fut un choc pour moi, il était marseillais aussi d'ailleurs, mais c'était avant tout un sculpteur admirable, un lithographe qui aurait pu devenir un grand peintre s'il avait eu le temps de tout faire.

Pourquoi n'avez-vous pas choisi de réaliser plutôt de la sculpture alors ?

Par flemme, j'ai fait quand même un peu de modelage et je suis tout à fait capable de réaliser des bustes mais je suis paresseux, rien que le fait de remuer la terre ça me fatigue, alors je m'allonge et je lis (rires…), j'ai la flemme, il n'y a que devant la toile que je ne suis pas paresseux. Je suis allergique à l'effort physique, je suis plutôt contemplatif et rêveur que physique. Avec la sculpture, même si vous ne tapez pas dans le marbre, il faut quand même manipuler de la masse.

Mais quand vous peignez, c'est physique tout de même, vous restez longtemps debout devant la toile, on se rend compte sur un document vidéo qui vous est consacré que vous réalisez même une sorte de performance….

Oui, je ne peins jamais assis, il faut que je manipule la toile, que je la bouge dans tous les sens, la toile est en chantier, je ne la réalise pas que sur le chevalet, je la pose sur la table, c'est d'ailleurs pour cela que j'ai si mal au dos. Mais l'effort physique est quand même limité.

Vous restez longtemps devant la toile, comment ça se passe ?

J'ai une maturation lente mais une exécution rapide, ça se passe généralement en trois, quatre heures.

Moi, la question que je me pose souvent c'est de savoir à partir de quel moment le peintre considère sa toile comme achevée ?

Figurez-vous qu'à 78 ans, c'est une de mes préoccupations essentielles…Je n'arrive pas à dire que la toile est finie, à tel point que quelquefois ce sont des amis de

passage à l'atelier qui m'influencent, on me dit : « Ah, c'est intéressant ça, tu vas le laisser comme cela, là c'est fini… ». Alors je m'arrête assez souvent, mais sans être totalement convaincu que c'est vraiment terminé. En réalité, je n'en sais rien.

C'est un peu la question que tous les peintres non figuratifs se posent, non ?

Oui, quand vous faites une peinture à la Balthus par exemple, il me paraît plus évident que vous savez quand vous devez vous arrêter. Dans mon cas, c'est plus délicat, ma peinture étant à la lisière de l'infiguré, je dirais même que, plus je vieillis, moins je sais quand il faut que j'arrête, ça m'est d'ailleurs assez pénible, c'est un problème que je ne rencontre pas dans le dessin. Avec la toile, c'est une aventure qui ne fait jamais que commencer.

Revenons si vous le voulez bien, à notre propos sur votre période 44-54, dite de gestation et prélude à la période niçoise ; vous produisez alors une peinture assez diversifiée, éclectique, vous dites dans un article : « Butiné, je l'ai fait mais je ne crois pas pour autant m'être dispersé même si je me suis parfois égaré… »

Oui, butiner par curiosité vis-à-vis des autres mais je ne crois pas m'être beaucoup dispersé finalement, j'ai une personnalité plutôt affirmée, assez imperméable aux influences, mais il est vrai que je me suis quelquefois égaré parce que je me suis tout simplement trompé, je fais notamment allusion ici à ma période américaine des dessins technologiques et à ma période réaliste. Même si je ne suis inféodé à aucune école ou mouvement particulier à l'époque que vous citez, je reconnais l'influence de grands peintres qui ont d'ailleurs beaucoup marqué les artistes de ma génération : Van Gogh, Cézanne, Picasso, Matisse, Klee, voilà les tuteurs, les grands anciens. Ensuite, j'ai fréquenté André Masson et on m'a dit à cette époque que mon graphisme était assez proche du sien, ce qui n'était sans doute pas faux. Disons qu'il n'y a pas un maître que je revendique particulièrement comme source d'influence. J'ai eu le déclic avec Daumier, ça c'est certain. En vieillissant, je découvre que je suis plus sensible à Duchamp pour sa provocation, j'admire aussi beaucoup la peinture américaine contemporaine : Warhol, Basquiat…et celle de nos grands américains : Pollock, De Koonig, Rotkho et Tobey…Moi, je suis surtout sensible aux artistes qui s'impliquent dans leur peinture ou dans leur sculpture, j'éprouve par exemple une admiration sans borne pour Louise Bourgeois, cette grande prêtresse qui fut, je crois, parmi les premières à faire des installations dans un environnement.

Vous avez le sentiment que l'artiste trouve sa place aujourd'hui justement dans l'environnement urbain notamment ?

Pour ce que j'ai vu dans les pays occidentaux, certainement pas, ailleurs je ne sais pas mais ici règne prioritairement la loi du marché et l'artiste ne trouve sa place qu'à partir du moment où il constitue une valeur marchande. Bien sûr qu'on aurait un rôle à jouer dans l'espace urbain, mais certainement pas celui qu'on nous confère. On en revient au rôle social que nous avons déjà évoqué. Quand je vois par exemple, à propos de l'exposition qu'on présentait cet été à Marseille et dont nous parlions tout à l'heure -et qui d'ailleurs ne me semble pas trop défendable mais passons- ils ont trouvé le moyen de mettre des cubes énormes qui présentent en images statiques des reproductions en couleur de Signac, de Cézanne etc, sur le passage de milliers

de personnes, vous savez là où il y a le concours de boules à Borely... J'ai vu cela et je me suis arrêté un moment pour observer un peu la réaction des gens, eh bien personne ne regarde. Autre exemple, le restaurateur en bas de chez moi me demande un jour si je voulais bien accrocher quelques toiles dans sa salle, moi je n'étais pas trop convaincu mais enfin j'accepte parce que cela avait l'air de lui faire plaisir ; comme j'y vais tous les jours, j'ai eu le temps d'observer la réaction des gens, eh bien c'était pareil, je n'en ai jamais vu un qui regardait. Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? Moi, je suis toujours partant pour m'investir dans les quartiers, j'ai participé à des actions quand on m'a sollicité, j'ai accueilli des gamins à l'atelier, je vais dans les lycées quand je suis invité mais cela ne va pas très loin.

Finalement l'artiste en est réduit à s'accaparer lui-même l'espace, à le confisquer en quelque sorte d'autorité et dans une quasi clandestinité pour être vu et montrer qu'il existe encore, je pense à ces modes d'expression graphique assez spectaculaires qu'on voit notamment sur les murs du Cours Julien ou sur les murs des friches industrielles un peu partout ou encore aux magnifiques dessins de Pignon-Ernest qu'il colle la nuit sur les murs de la vieille ville de Naples.

Oui, mais cela me paraît plutôt de la thérapeutique pour celui qui le fait. Moi vous savez, j'aime l'homme dans lequel le meilleur côtoie le pire, en tous cas je le préfère à l'humanité qui m'apparaît comme une horde malfaisante. J'admire le travail de Pignon-Ernest inspiré de Caravage que vous citez et que j'ai bien connu à Nice à l'époque où il était au parti communiste ; je ne conteste pas que ses intentions soient louables, mais enfin qu'est-ce que cela veut dire pour les gens ? Peut-être que ça les calme un peu, que ça les distrait, mais adhèrent-ils à la symbolique qu'il y a autour ? Moi je n'y crois pas trop, j'en doute, non pas par élitisme qui est contraire à la démarche que nous évoquons, mais parce qu'au fond cela ne change rien.

Peut-être que cela peut tout de même amener les gens à s'interroger un peu ?

Je crois plutôt qu'il faudrait commencer cela à l'école, faire naître la curiosité chez les enfants et - c'est un mot dont j'ai horreur- les conditionner. Si un gamin a la chance d'arriver dans un milieu où il y a de la peinture, de la musique ou de la littérature autour de lui et qu'on lui explique, il y a des chances pour qu'il évolue. Vous me direz, moi je n'ai pas eu cette chance et pourtant j'ai eu cette curiosité, il ne faut donc pas généraliser mais tout de même, certains milieux sont plus propices à l'épanouissement intellectuel, c'est évident. Le problème, c'est que l'individu, a fortiori l'être social, n'a pas un élan inné et spontané vers des choses qui sont défendables. Je crois que la révélation que l'on peut avoir ne relève pas du miracle, on n'a pas un goût sûr ni une pensée profonde par instinct, je crois plutôt aux vertus de l'éducation dans ce domaine. Mais il n'y a pas de garantie non plus.

Est-ce qu'on ne peut pas tout de même être sensible à l'œuvre d'art sans pour autant avoir été éduqué pour cela ?

Je pense qu'aujourd'hui il faut l'être certainement plus qu'hier, en ce sens que la peinture en particulier s'est intellectualisée. Il est plus difficile de comprendre la peinture contemporaine que celle des Impressionnistes par exemple. D'autant plus qu'à cette époque, qui n'est pas si lointaine, quel était le choix ? Vous aviez d'un côté le Salon officiel et de l'autre les refusés du même salon, la réaction, les

révolutionnaires dont faisaient partie les Impressionnistes. Aujourd'hui, vous avez pléthore de courants, de tendances, de supports et de part son aspect chaotique, il est davantage difficile d'identifier la peinture contemporaine et de la comprendre.

Aujourd'hui quelle peinture vous paraît offrir le miroir de notre époque ?

Je pense qu'il y en a plusieurs, une chose est sûre, la peinture disons de chevalet pour simplifier est -quoiqu'on en dise- en retrait depuis plusieurs années, elle me paraît supplantée par la photo, la vidéo, les installations, le Land-Art que j'aimerais faire d'ailleurs, et surtout l'image virtuelle produit de l'outil informatique envahissant. La peinture est passée au second plan, il faut bien le reconnaître. En tant que telle, elle est aujourd'hui sacralisée, momifiée dans les musées dont elle n'est pas près de sortir.

La photo est, elle aussi, consacrée et sacralisée…

Oui, aujourd'hui on est loin de la photo d'après guerre de Cartier-Bresson ou de Doisneau qui présentait la vie au quotidien, les scènes de bistrot, l'écolier au pupitre, le baiser de l'Hôtel de Ville, même si l'on sait que tout cela était savamment mis en scène, maintenant la photo n'a plus cette valeur documentaire, le photographe interprète son image pour la présenter comme une œuvre d'art quand il ne s'agit pas bien sûr d'une photo de presse, ô combien importante elle aussi.

Oui, mais il y a toujours eu dans la peinture aussi, cette double fonction sociologique ou documentaire et esthétique à la fois, on voit très bien cela avec « Le déjeuner sur l'herbe » ou « L'enterrement à Ornans » par exemple, qui témoignent de leur époque et qui sont en même temps une sorte de faire valoir esthétique, non ?

C'est pour cela que je vous dis que, par la force des choses, la peinture aujourd'hui s'intellectualise parce qu'elle a été supplantée par la photographie dans la fonction qui était autrefois la sienne avec les œuvres de Manet, de Courbet que vous citez ou celles de leurs successeurs. D'ailleurs la toile de Manet que vous mentionnez et sur laquelle tout le monde s'extasie est à mon avis une toile techniquement quelconque….

Ah bon ? Pourquoi dites-vous cela ?

Eh bien parce que quand vous la regardez de près, il y a notamment un rajout sur le doigt du personnage central qui saute aux yeux, mais passons, pour en revenir à la peinture supplantée par la photo : qui fait peindre aujourd'hui son portrait, à part par un grand nom ? Et encore…! Chirac lui-même, s'il avait eu un Vélasquez ou un David sous la main, se serait fait tout de même photographier plutôt que peindre.

Certes, mais il a tout de même choisi Bettina Rheims plutôt qu'un inconnu pour le faire…

Mais parce que derrière l'appareil, il y a l'artiste tout de même, c'est l'intervention du photographe qui fait la qualité de l'image. En réalité, le photographe est confronté au même choix que le peintre qui fait soit une peinture d'extérieur à caractère sociologique entre guillemets et qui interpelle un certain public, peinture à laquelle je

ne crois guère, soit il fait comme moi une peinture plus intimiste et se réfugie dans une sorte de bovarysme, c'est-à-dire de fuite dans le rêve du fait de l'insatisfaction éprouvée dans la vie réelle.

Vous y faites souvent référence à cette héroïne de Flaubert quand vous évoquez votre travail…

Oui parce que, comment dire (silence)…quand vous peignez, vous entretenez toujours au fond le secret espoir de toucher quelqu'un, de vous adresser à l'humain, de dire quelque chose à la société et finalement vous représentez surtout vous-même, ce qui n'est pas très satisfaisant il faut bien le reconnaître. Mais pour en revenir à ce que nous disions au sujet de la disparition de la peinture au profit de la photo, si vous ne pouvez plus peindre Chirac et Bernadette de pieds en cape dans les salons de l'Elysée, vous faites appel à la dérision, à l'ironie d'un Andy Warhol par exemple, sauf qu'évidemment là, il s'agit d'autre chose.
Je pense aussi à Cézanne qui annonçait déjà une conception nouvelle en disant qu'il peignait sa femme comme une bouteille, c'est-à-dire comme un objet à peindre.

La place de l'artiste et de son oeuvre sont conditionnées finalement par l'histoire non ? On le voit bien avec l'éclosion du mouvement romantique qui coïncide historiquement pour une part avec la chute de Napoléon, cette jeunesse qui rêvait de vivre une grande aventure plus forte que celle qu'on pouvait lire dans le roman en participant aux grandes conquêtes de l'Empire et qui se voit après la chute de l'empereur couper les ailes et priver de son ascenseur social, ils se replient sur eux-mêmes et vont explorer les limites de leur moi intime dans une grande aventure introspective.

C'est vrai que la place de l'artiste et la fonction de sa peinture sont conditionnées par l'histoire, vous parlez d'une époque qui évoque David et le fameux sacre de l'Empereur qui n'aurait sans doute pas été peint si la photo avait existé. Regardez ce qu'a fait Picasso dans ce domaine, en dehors de Guernica, il a privilégié les portraits de ses maîtresses et de lui-même, on peut même dire que l'influence de la peinture sur la photo s'inverse puisqu'en faisant le portrait d'Olga assise avec son éventail à la main, il peint d'après un cliché.

A l'instant, vous disiez qu'en peignant vous entreteniez toujours l'espoir de toucher quelqu'un, vous êtes très attaché à cette notion de complicité…

Je crois en effet qu'à travers son œuvre, on ne touche qu'un minimum de personnes que j'appelle le clan, je crois beaucoup au clan, à la complicité entre l'artiste et le critique, entre l'artiste et son public, entre l'artiste et son interlocuteur comme c'est le cas à présent nous concernant. A ce jour, j'ai rencontré 3 ou 4 personnes, Lepage à Nice et à Paris, Gerbal et Cousinou ici à Marseille, qui ont été de plein pied avec mon travail. Après, pour ce qui concerne la reconnaissance d'un public, elle est ce qu'elle est et en ce qui me concerne, elle n'est pas large et ne le sera jamais, j'y suis au fond peut-être moins sensible qu'au compliment qu'un jour Picasso a fait sur ma « Fleur éléphantesque ». Maintenant il est vrai aussi que je me flatte du rejet ou de la critique de certains qui ne comprennent rien à mon travail (rires…). Il est certain que j'aurais pu faire davantage d'efforts pour plaire et conquérir un public plus large mais ce n'est pas dans ma nature, je n'ai jamais fait de compromis et j'ai toujours résisté

aux modes, sans d'ailleurs que cela soit conscient de ma part. Si j'avais raisonné un peu, j'aurais sans doute fait une autre carrière, mais au fond cela m'indiffère, je suis resté fidèle à ma nature.

A vos débuts dans les années 50, le contexte socio-économique et le marché de l'art étaient très différents, les jeunes artistes n'ont plus aujourd'hui le soutien des marchands que vous avez connus ; vous, vous avez assez vite travaillé au contact des gens de la profession, quand avez-vous signé vos premiers contrats ?

A 28 ans en 1956, durant ce que j'appelle ma période niçoise, j'ai signé un premier contrat avec un marchand qui m'a mis le pied à l'étrier en quelque sorte et un peu malgré lui d'ailleurs, tellement il faisait bien son métier de marchand. D'autant mieux que ce n'était ni sa formation, ni sa vocation initiale. C'était Henri Matarasso, un homme connu pour avoir été mêlé au mouvement surréaliste en tant qu'éditeur. Il était très habile et bien placé sur le marché de l'édition du livre rare à tirage limité et dans la correspondance des auteurs. C'est ainsi qu'un jour, devant moi, Cocteau l'a quasiment accusé d'avoir acheté les lettres que Raymond Radiguet lui avait adressées et qu'on lui avait volées (rires…). Au cours du vernissage de mon expo à Genève, nous étions là avec ma femme, Cocteau était accompagné d'une amie et il y avait Matarasso. Au moment de nous quitter, Cocteau dit : « Oh, Henri sait très bien où elles se trouvent les lettres que Radiguet m'avait adressées… ». Tout le monde regardait ses chaussures (rires...) et Matarasso lui répond : « Mais enfin pas du tout, pourquoi dites-vous cela Jean ? ». C'est lui qui avait très certainement acheté les lettres de Radiguet mais on ne pouvait bien entendu pas le prouver. Je me souviens qu'il avait aussi en sa possession un livre de Cendrars qui portait sa dédicace et qui avait été volé à la bibliothèque de New-York. Mais il avait surtout acquis sa notoriété en alimentant le musée Arthur Rimbaud de Charleroi par la donation d'une partie de la correspondance du poète.

Oui, les fameuses lettres de sa sœur Isabelle et de son éditeur, il y en a qu'il a reçues ici à Marseille, quand il était à l'agonie à l'hôpital de la Conception, d'ailleurs je crois qu'une partie de la correspondance publiée de Rimbaud provient de la collection Matarasso..

Oui, il y avait deux gros collectionneurs à l'époque et ce don que Matarasso avait fait, lui a même valu la légion d'honneur par le général De Gaulle, il gardait d'ailleurs toujours précieusement dans son portefeuille la carte de remerciement de De Gaulle. C'était un vieux flibustier mais il m'a beaucoup aidé en me faisant signer un premier contrat et en m'exposant dans sa galerie où il avait montré Miro et ses amis surréalistes, les gravures de Picasso, Braque qui était encore vivant, je vous parle des années 57-61. Il avait aussi Hartung qui est d'ailleurs venu à mon vernissage, Jacques Villon, Fontana, Poliakoff. Cet homme là, allez savoir pourquoi, a apprécié ce que je faisais et m'a offert un contrat, j'étais mensualisé et il m'a exposé comme un petit phénomène de la Côte d'Azur (rires…).

Quel sorte de contrat aviez-vous ?

C'était un contrat aux points, le point correspondant à une surface en centimètres carrés. On se fonde sur le format des toiles, sur trois formats auxquels correspond une catégorie. La hauteur du châssis reste la même mais la largeur diffère, vous

avez le format figure qui est le plus large, le format paysage qui est plus étroit et le format marine qui est le plus étroit des trois, format dans lequel je fais les personnages que vous connaissez.

Les « Obstinés témoins » ?
Oui.

Vous aviez des thèmes imposés ?

Non jamais, j'avais une entière liberté, quelquefois il me disait : « Vous savez Max, cette série plaît beaucoup, ça se vend bien. », alors je faisais quelques petites concessions, j'en faisais deux ou trois de plus mais je n'avais aucune contrainte ; je me souviens par exemple d'une série de variations autour du thème des joueurs de cartes de Cézanne qu'il vendait bien parce que cette toile est connue dans le monde entier.

Ensuite il vous présentait dans des galeries où vous exposiez régulièrement ?

Oui, il m'a organisé deux expositions à Paris, puis à Genève, à Nice et à Cannes pendant le festival, le fait de miser sur un jeune constituait au fond un investissement, un placement intéressant pour l'avenir, il avait bien compris cela.

Quel genre de peinture faisiez-vous à cette époque qui a pu convaincre Matarasso de vous suivre ?

Je pense que c'est l'intériorité de mes personnages qui lui plaisait, la mélancolie aussi peut-être qui s'en dégage et qui agissait sur lui comme par effet miroir ; un jour je l'ai observé de longues minutes immobile et songeur devant une de mes toiles posée sur le chevalet qui représentait une sorte de personnage chauve, un peu clownesque qui ressemblait à Jean Genet, il était comme prostré devant la toile dans une attitude contemplative, il me dit alors : « Vous savez Max, j'ai eu l'impression de me voir de l'intérieur en regardant votre toile… ». C'était vraiment bouleversant.

Au-delà du potentiel que représentait sa clientèle, vous aviez l'opportunité de faire des rencontres intéressantes comme celle de Cocteau que vous évoquiez tout à l'heure …..

Oui, mais c'était aussi un homme assez capricieux et jaloux qui ne m'a pas toujours facilité la tâche, il gardait près de lui son carnet d'adresses et me donnait rarement le nom de ceux qui achetaient mes toiles ; je me souviens qu'à l'Athénée à Genève, j'avais une trentaine de toiles dont il a vendu une bonne moitié sans me donner jamais l'adresse des acquéreurs, pour éviter que le petit Max ne le court-circuite (rires…). Je me souviens aussi qu'il me disait souvent : « Vous savez Max, quand vous serez à Paris, je vous présenterai Giacometti. ». Moi, j'admirais beaucoup Giacometti et je savais qu'ils se voyaient au moins deux fois par mois quand Matarasso venait à Paris. Plusieurs fois je lui ai dit : « Alors Henri, et Giacometti … ? – Oui Max, la prochaine fois, je vous promets que nous irons le voir. » Et finalement, il ne l'a jamais fait. Alors un jour, j'ai pris mon courage à deux mains et je l'ai contacté moi-même directement.

Vous êtes allé le voir dans son fameux atelier à Montparnasse, quel souvenir gardez-vous de cette rencontre ?

Je l'ai vu plusieurs fois dans les années 62-64, je garde le souvenir d'un homme délicieux, très chaleureux, très habité par son travail et d'une grande modestie. Il était à la fois soucieux et souriant en parlant de ce qu'il faisait. Son atelier était sombre comme une caverne et lui était tapi dans un coin en train de travailler. Vous savez, j'étais un jeune peintre, je n'étais rien et je n'osais pas trop m'imposer, ni trop le solliciter.

Vous faisiez tout à l'heure référence à l'art étrusque à propos de vos influences, votre intérêt pour ce sculpteur suisse - italien pourrait peut-être trouver sa source dans ce réservoir d'inspiration commune, non ?

Sans doute, mais moi je n'en suis pas très conscient alors que lui l'était, question de culture, c'est plus que sûr.

Vous lui avez montré votre travail ?

Oui bien sûr, un peu…Il a vu que j'avais des choses à dire, mais vous savez je n'allais pas le voir pour lui parler de moi, je suis d'un naturel plutôt bavard- vous devez commencer à vous en rendre compte- mais là je me taisais et je l'écoutais comme quand j'étais avec André Masson, on ne perd pas son temps à écouter ces hommes là qui vous ouvrent les yeux et surtout l'esprit.

Combien de temps a duré votre collaboration avec Matarasso ?

De 56 à 61, ce fut une collaboration active qui a duré tant qu'il a été seul à la tête de son affaire, après il s'est rapproché d'un marchand très important, Creuzewalt, qui avait Alechinski, Dimitrienko, surtout des peintres abstraits qui émergeaient à cette époque, leurs choix se sont plutôt ensuite orientés vers ce domaine, si bien que quand je suis arrivé à Paris, nous avons continué un peu à travailler ensemble mais sans contrat. J'ai rencontré ensuite d'autres marchands, comme la secrétaire de la Galerie Claude Bernard, rue des Beaux-Arts avec laquelle j'ai travaillé épisodiquement ; aujourd'hui, disons depuis une bonne vingtaine d'années, les choses ont changé, il existe toujours des agents et des impresarios bien sûr mais ce n'est plus pareil ; maintenant il y a moins d'intermédiaires, les jeunes artistes montrent leur travail et vendent même quelquefois directement leurs œuvres sur Internet et les galeries privées ont de plus en plus de mal, le métier a changé, on en voit aussi qui font cela pour s'occuper, comme s'il s'agissait d'un commerce quelconque et qui finissent par fermer boutique car ce métier de marchand ne s'improvise pas.

Aujourd'hui, on voit beaucoup se développer le mécénat des grands entrepreneurs comme François Pinaut…

Oui, ils ont un peu remplacé les marchands, on est tout de même loin de l'époque des collaborations comme celle de Picasso et de Kahnweiler.

Ces contrats étaient-il financièrement intéressants ?

Ils permettaient de vivre, mais cela devenait intéressant et vraiment lucratif à partir du moment où vous étiez reconnu et que vous pouviez travailler avec plusieurs marchands en même temps, comme César par exemple qui travaillait avec Claude Bernard et avec Nahon.

César, vous l'avez connu à Marseille ?

Je l'ai connu quand j'avais 16 ans, il quittait l'école des Beaux-Arts de Marseille alors que j'y entrais, il avait 6 ou 7 ans de plus que moi. Il passait nous dire bonjour à l'atelier quand il venait faire de la céramique et voir « la relève », comme il disait avec son air « pagnolesque ». Plus tard je l'ai revu à Paris, il m'a invité quelquefois chez lui et puis je l'ai retrouvé à Nice, il me disait : « Alors, quand est-ce que tu viens faire une petite exposition, tu n'as qu'à demander les Ponchettes ! ». Les Ponchettes, c'était un musée qui est devenu une galerie municipale, très chic. Je lui disais : « Mais César, toi si tu demandes les Ponchettes, on te les donne tout de suite mais moi, on m'envoie promener… » (rires…). Finalement j'y ai exposé en 94 mais dans le cadre d'une exposition collective. Nous entretenions un peu ce type de relations, courtoises et bienveillantes. Pour moi, c'était un grand artiste qui pouvait faire de la sculpture classique, académique, à la différence d'artistes qu'on voit aujourd'hui et qui sont trop « justes » manuellement et techniquement, lui il pouvait tout faire et ça j'y suis très sensible.

Comment expliquez-vous que son œuvre qui a connu un certain retentissement au plan national et international, n'ait pas eu la reconnaissance locale qu'elle méritait car Marseille ne l'a finalement pas beaucoup honoré et le fameux musée qu'on lui promettait n'a jamais vu le jour ?

(Soupirs….) Mais tout simplement parce qu'ici ce sont des farceurs et que le premier d'entre eux apprécie davantage les santons que les compressions de César. J'étais avec César quand il a signé avec Vigouroux, le précédent maire, le protocole du musée qui devait lui être consacré, ensuite on a prétexté qu'il n'y avait plus d'argent pour le faire alors qu'il faisait tout de même don d'une grande partie de ses œuvres à la ville, je crois plutôt que c'est une question de mauvaise volonté politique. M.Gaudin n'aime pas César, M.Gaudin offre des santons à ses hôtes prestigieux, c'est bien connu et cela explique beaucoup de choses.

Il était affecté par ce manque de reconnaissance ?

Non. Il me disait : « Marseille n'a pas changé, c'est la mafia, les gangsters et la magouille.» Moi ça me révolte, j'ai même écrit au maire quand j'ai vu que Marseille postulait pour devenir capitale européenne de la culture alors qu'on n'est même pas foutu d'ouvrir le musée César. Quand vous voyez comment Barcelone honore ses artistes nationaux avec le musée Miro, avec le musée Picasso, avec le musée Tapies et on peut multiplier les exemples comme ceux là en Europe. La question n'est pas qu'on aime ou qu'on n'aime pas César, c'est un Marseillais, c'est un grand artiste qui a une renommée internationale et dont l'œuvre est finalement méconnue dans la cité.

Oui, car hormis « Le Pouce » qu'on peut voir à Bonneveine, il n'y a pas de trace de son œuvre en ville ?

Il y a aussi « L'hélice » sur la Corniche et une petite statue, je crois, à l'entrée de l'école de danse sur le Prado.

On observe le même phénomène à l'égard de Pierre Puget, au-delà du caractère emblématique de La Vieille Charité dont la ville s'enorgueillit beaucoup, il a fallu attendre la rénovation du Cours D'Estienne D'Orves pour voir une réplique du fameux Milan de Crotone qui est exposé en Italie je crois.

Mais c'est une horreur, vous n'avez qu'à vous approcher un peu pour voir qu'il est écrit dessous : « D'après Pierre Puget.» C'est un scandale. Le David au Prado, lui n'est même pas une réplique, c'est un moulage… Pour vous donner un autre exemple du peu d'ambition et d'audace de la politique culturelle de la ville, j'avais à l'époque du projet de réhabilitation du Cours D'Estienne D'Orves, suggéré à Mme Vigouroux de récupérer les cubes en béton de l'affreux parking suspendu pour constituer des socles et de passer commande à des jeunes sculpteurs ou créateurs locaux qu'elle aurait eus à peu de frais et qui auraient été ravis de proposer des projets pour le site. Rien n'a été fait en ce sens et l'autre comique nous a mis à la place une vulgaire réplique de Puget.

César faisait partie de ce fameux groupe fondateur des Nouveaux-Réalistes qui vous avait approché, sa présence aurait peut-être pu vous inciter à vous engager dans cette aventure….

La question ne s'est pas posée mais je ne le pense pas, encore eût-il fallu un échange approfondi pour que j'évolue mais cela ne s'est pas produit. J'ai le sentiment d'avoir appartenu à une époque charnière, d'être arrivé à la fois un peu trop tard car j'étais trop jeune au moment de l'embellie de l'après guerre, et un peu trop tôt car si j'avais été plus jeune, je me serais peut-être dirigé vers la vidéo, les installations ou le Land-Art, qui sait ? Vous savez les choix artistiques et les techniques choisies sont souvent une question de génération, ainsi aujourd'hui les artistes œuvrent avec les outils de leur époque, il y a d'ailleurs fort à parier que De Vinci eût utilisé l'ordinateur s'il l'avait connu, moi je perçois assez souvent ce que les artistes contemporains proposent, je ne les néglige pas et ils m'intéressent beaucoup, bien sûr je les connais moins que ceux de ma génération et je manque de recul ; une chose est sûre cependant, bien que d'autres techniques m'attirent, j'aime trop le geste du peintre pour y renoncer.

Revenons à votre période niçoise qui est marquée par votre collaboration avec Matarasso, c'est à cette même époque que vous avez fait la rencontre de votre femme qui peignait elle aussi, non ?

Oui, elle a d'ailleurs exposé à Milan où elle a été présentée par Pierre Restany qui était avec Klein le théoricien et le chantre des nouveaux-réalistes et à Paris où elle a fait une exposition à la galerie « Le soleil dans la tête ».

Vous l'avez connue à Paris à cette époque ?

Non, je l'ai connue à Nice, c'était une Italienne originaire du pays des Dolomites au nord de la Vénitie, avec elle j'ai connu le grand amour, souvent orageux (rires…) mais sa peinture était totalement différente de la mienne, elle a commencé par réaliser des portraits mondains très réalistes que je n'aurais pas été capable de faire d'ailleurs, après elle a fait des choses à mon avis moins convaincantes, type natures mortes à la Renoir et dans les années 60, elle s'est plutôt orientée vers l'abstrait mais elle n'était pas prête au sacrifice pour faire carrière, elle était plutôt dilettante.

Je crois qu'elle a fait une rencontre assez marquante à Nice…

Oui, car elle fut l'assistante de Matisse, ça je l'ai su plus tard mais elle était très jeune et à l'époque, bien que consciente que c'était un peintre connu et important, elle ne se rendait pas compte qu'on le présentait déjà comme l'un des maîtres de la peinture de la première moitié du XX° siècle.

Il ne lui a pas fait don d'un dessin ou d'une toile ?

Si elle lui avait demandé, il n'est pas sûr qu'il l'aurait fait. Il n'était pas comme Picasso qui était plutôt généreux et qui lui aurait certainement signé un dessin et fait en plus un peu de baratin. (rires…), c'est vrai qu'elle aurait pu insister pour avoir quelque chose mais ce n'était pas trop son genre, c'est d'ailleurs sans doute pour cela qu'il l'avait choisie plutôt qu'une autre, en se disant qu'au moins avec elle il serait plus tranquille, d'autant plus qu'elle n'était pas particulièrement enthousiasmée par ce qu'il peignait.

Il était déjà âgé, non ?

Oui mais il était encore valide, c'était à l'époque où il faisait ses collages mais il pouvait difficilement monter sur une échelle pour faire ses assemblages.

A cette époque là, la Côte d'Azur était un véritable vivier, une sorte de creuset des arts, il y avait Picasso, Matisse, De Staël, Hartung…

Oui, Cocteau aussi, Dubuffet, Max Ernst…J'ai été comme un poisson dans l'eau là-bas et durant les sept ans que j'y ai passés, je les ai quasiment tous rencontrés.

C'est ce qui vous a attiré là-bas ?

En partie oui, j'hésitais entre Paris qui est l'une des capitales mondiales de l'art et Nice où j'avais le béguin pour une jeune femme ; j'avais aussi participé à une exposition chez Alphonse Chave, à Vence dans sa galerie de renom. J'y ai finalement passé sept ans, logé chez une comtesse, à Cimiez sur les hauteurs de Nice.

A cette époque qui correspond donc à votre première période niçoise, vous étiez déjà totalement investi dans votre travail, vous vous êtes néanmoins marié mais vous n'avez pas eu d'enfant au cours de votre vie et ils n'apparaissent pas non plus dans votre œuvre, il y a une humanité qui apparaît mais sans enfants, à l'exception peut-être de quelques-uns dans votre période réaliste et de ceux qu'on voit dans les

dessins, je pense à la série « Autres Temps- Autres Mœurs… » parue plus tard, mais on ne les distingue des adultes que par la taille, ils leur ressemblent beaucoup.

Je vais vous faire une confidence, les enfants je n'y suis guère attaché ; je m'en suis occupé durant ma jeunesse quand j'étais moniteur et les enfants m'aimaient beaucoup. Mais l'enfant braillard et quémandeur m'agace et me perturbe. J'aime bien les enfants de mes amis, mais je ne pense pas que j'aurais fait un bon père, j'aurais été trop vigilant et certainement un peu autoritaire et inquiet.

Moi je ne pense pas, parce que j'ai pu constater que les enfants aiment bien votre compagnie, vous êtes volontiers blagueur et vous représentez un personnage étonnant pour eux, vous êtes grand, vous portez un chapeau, vous peignez de grandes toiles… vous devez beaucoup les intriguer…Et puis vous vous êtes aussi souvent rendu dans les lycées...

Oui, j'ai d'ailleurs travaillé avec certaines classes et ça fonctionnait très bien, surtout parce que je n'étais pas impliqué, ni en situation de responsabilité.

Revenons à cette période niçoise qui est manifestement très importante dans votre parcours, dans les années 56, vous adoptez une technique nouvelle pour vous qui va marquer une étape importante dans l'évolution de votre peinture au plan du traité…

Oui, car à cette époque j'incorpore le sable dans le tableau pour échapper à ce que j'appelle la peinture en tant qu'objet de contemplation. En réalité, cela tient au fait que j'ai toujours été attiré par la fresque. Je précise que j'entends par là ce qui est peint directement sur le mortier encore humide du mur et non pas la toile marouflée qu'on confond quelquefois avec la véritable fresque.

C'est-à-dire ?

Eh bien par exemple le plafond de l'Odéon peint par Masson ou celui de l'Opéra Garnier peint par Chagall, ont été réalisés au sol par morceaux sur de la toile qui est ensuite collée au plafond, cela n'a rien à voir avec les plafonds de la Chapelle Sixtine peints par Michel-Ange ou les fresques pompéiennes dont les reliefs patinés sont obtenus à la spatule. Ce n'est pas la même performance ; quand vous faites une véritable fresque, il faut aller vite et utiliser des couleurs en poudre qui en séchant sont fixées par le mortier.

Pourquoi n'êtes-vous pas allé alors directement à la fresque, plutôt que de chercher son effet sur la toile ?

Mais tout simplement parce que je n'avais pas de murs à ma disposition. J'en ai fait quand même mais ce travail ne peut se réaliser que sur commande. J'ai commencé à en faire avec deux camarades des Beaux-Arts, une sur le tympan de l'église de la Madrague à Marseille qui heureusement s'est dégradée avec le temps (rires…).Chaque fois que je passais devant, je constatais avec un grand plaisir qu'elle s'effaçait un peu plus, ce n'était pas vraiment une réussite ; en réalité quand ils ont vu que cela s'estompait, ils l'ont repeinte en reprenant le même thème. Ensuite, on en a fait une autre, encore pire que la précédente, une vierge Marie sur

la façade d'une petite chapelle sur la route des Goudes, aujourd'hui je crois qu'il y a un garage à la place, Dieu merci. J'en ai fait une autre sur commande en région parisienne, dans la villa d'une famille qui était d'ailleurs une relation de la famille Renoir. Je me souviens y avoir passé de bons moments, nous jouions à la pétanque, il y avait toujours beaucoup de gens du milieu du cinéma comme Pierre Brasseur et Dalio qu'ils hébergeaient à l'époque. J'avais réalisé une fresque qui représentait une scène un peu bucolique, un thème agreste dont je n'étais d'ailleurs pas vraiment satisfait non plus. Alors finalement n'ayant pas de murs à ma disposition, je suis revenu à mes toiles en pensant qu'en y incorporant le sable, je me rapprocherais de la fresque. Depuis j'ai bien sûr évolué mais j'en suis resté à ce choix dans la plupart des cas pour mes personnages qui sont tous quasiment fortement matièrés, y compris aujourd'hui dans mon travail sur le noir, j'y vois le moyen de faire ressurgir le relief.

Ainsi, vous mettez en évidence le personnage et vous faites passer au second plan le décor qui l'entoure donnant l'impression qu'il est dissout.

Oui, parce que mon décor reste plat, sans perspective, quelquefois réduit à une simple ligne de fuite pour ne pas donner justement l'impression qu'on voit un objet de contemplation.

Ce travail et cette attirance pour la matière brute, expliquent votre goût pour l'Art étrusque et les Arts Premiers en général…

Certainement, j'ai toujours été plus sensible aux Arts Premiers plutôt qu'à la peinture du XVIII° siècle par exemple, comme les toiles de Boucher qui représente des jeunes filles un peu grassouillettes tenant une grappe de raisin entre le pouce et l'index, je trouve cela lamentable.

Revenons à cette période où, outre le sable, vous apportez à la toile des éléments extérieurs par le procédé du collage un peu à la manière des surréalistes ?

Oui, sauf que je n'incorporais pas d'éléments insolites, le collage intervient plutôt comme élément de décor ou comme esquisse d'une moitié de personnage par exemple.

J'ai remarqué que cela vous tient encore, vous découpez souvent des personnages ou quelquefois des images de vous-même que vous intégrez dans des assemblages illustrant votre correspondance par exemple.

Oui, cela m'amuse beaucoup de me mettre en scène en me tournant en dérision, mais même quand je ne le fais pas intentionnellement, on a l'impression que je me représente dans mes toiles comme par exemple dans mes grands personnages sans visage à la silhouette un peu raide, on me dit : « Ah mais c'est toi, c'est un autoportrait ….» (rires).

Mis à part le sable, vous avez tenté d'incorporer d'autres matières dans la toile ?

Oui, le plâtre, la chaux, la résine et des matières synthétiques mais qui sont trop sophistiquées pour rendre cet aspect rustaud, cette densité spirituelle et humaine qu'on trouve dans les Arts Premiers et vers laquelle je veux tendre.

A cette époque, dans les propos que les critiques ont tenu sur votre œuvre, le caractère sculptural de vos personnages est d'ailleurs souvent évoqué, ainsi j'ai relevé : « Max Fabre bâtit une peinture…la peinture grandit, se bâtit, se maçonne…un travail qui tend à la troisième dimension… ».

Oui, je voulais échapper à la peinture de chevalet et je cherchais à inclure mon travail dans un projet d'architecture, mais c'était aussi difficile d'avancer dans ce domaine que dans celui de la fresque, d'autant plus que je ne faisais aucun effort pour rencontrer des architectes (rires…), mais il est vrai qu'on m'a toujours dit que j'avais un dessin de sculpteur. Ce qui est assez amusant et paradoxal dans « le cas Fabre », c'est qu'à partir de la bande dessinée que je faisais à 16 ans, on arrive à trouver mes dessins sculpturaux, c'est assez risible mais c'est pourtant vrai.

Je comprends mieux votre réticence à la peinture comme « objet de divertissement » par ce rapprochement avec les Arts Premiers, ces arts lointains ne remplissaient pas la même fonction et ils n'étaient ni sacralisés, ni contenus dans les musées ; mais dans notre société, hors de cette fonction d'objet de contemplation ou de divertissement, quelle peut-être la destination de la peinture ?

Je n'en sais rien, en réalité je crois qu'on peint surtout pour se faire plaisir, c'est mon cas ; pour moi cet acte est jubilatoire, c'est une sorte de jouissance. André Masson me disait un jour, qu'un certain style d'œuvres d'art ne touchait finalement que quelques personnes tout au plus, car la peinture n'est plus prépondérante. Certains artistes déjà connus peuvent vivre confortablement de leur production si une vingtaine d'amateurs les suit et achète régulièrement. Pour plaire au public non initié qui n'est pas trop curieux, il faut faire une peinture au premier degré qui lui fera dire : « Tiens ce bleu me plaît, il ira bien avec ma tapisserie. » Inutile de vous dire que cela me hérisse le poil. Cependant, disons qu'il est sans doute trop tôt pour se prononcer sur la destination et l'éventuelle influence que pourront exercer les productions contemporaines sur la société que l'on nous prépare.

Finalement la jubilation tient peut-être davantage à l'acte de faire qu'à la destination de l'œuvre…

Tout à fait, mais il arrive aussi qu'on puisse la partager ; quand on vend une toile à un amateur, il arrive quelquefois qu'on sente une réelle complicité, l'œuvre crée alors ce lien auquel je suis très attaché et très sensible, la toile devient le lieu d'une rencontre, elle agit comme une sorte d'intermédiaire qui permet à l'artiste de retrouver son statut d'homme, d'être social en somme. J'ai eu souvent ce sentiment en rencontrant le jeune public qui venait à mes expositions dans le cadre des activités d'arts plastiques par exemple. Les questions vous amènent à leur montrer qu'en faisant le choix de peindre, vous êtes finalement un homme comme les autres, ils le comprennent d'ailleurs très bien.

Ces rencontres et cette complicité qui découlent du partage que vous appréciez tant, auraient pu vous conduire à animer des ateliers, à vous découvrir peut-être une vocation de pédagogue ?

J'aurais bien aimé mais j'y ai renoncé un peu par flemme et aussi parce que je suis déjà pas mal occupé, mais je l'ai fait quelquefois avec des adultes surtout.

Pour revenir à votre itinéraire artistique, en 1960 c'est à dire à la fin de votre période niçoise, Jacques Lepage dit dans Les Lettres françaises, que vous êtes à « un moment décisif dans l'évolution de votre expression » et un an plus tard dans une préface : « Max Fabre ayant maîtrisé la matière, s'avance vers une forme libérée des contraintes… nous le voyons poursuivre son investigation aux lisières de l'infiguré…». Aviez-vous alors le sentiment qu'il s'agissait d'une période nouvelle dans votre parcours ?

Moi je ne l'ai pas ressenti comme cela à ce moment là mais avec le recul du temps, je pense qu'il avait raison, disons que je revenais de façon inconsciente à rendre presque abstrait un sujet identifiable, ces personnages bien que visibles, paraissent inachevés.

A cette période, vous entamez un nouveau cycle qui coïncide avec votre installation à Paris et qui correspond à ce que vous appelez votre période réaliste.

Oui, à partir de là, en 1961 à la fin de ma période niçoise, j'ai entamé à Paris un cycle nouveau que j'appelle ma première période réaliste et qui, je l'avoue, ne m'a pas vraiment réussi au plan des résultats, je ne me suis pas très bien adapté et je n'ai pas toujours fait de bons choix. Je n'ai pas pour autant perdu mon temps car j'ai fait beaucoup d'expositions, j'ai participé à des salons importants comme Réalités Nouvelles, le Prix de la Critique, j'ai continué à faire du dessin satirique, j'ai été sélectionné au prix de l'humour noir, l'année où Pierre Dac que j'adore, fut président d'honneur du jury, j'ai fait du décor de théâtre, j'ai même été initié au métier de graveur mais mon parcours à cette époque n'a pas été linéaire, du fait peut-être de mon tempérament et aussi parce que je n'ai pas fait de bons choix. D'ailleurs, ma femme qui avait l'esprit critique s'en rendait bien compte et me le disait.

En 66, au cours de cette période, vous ouvrez une parenthèse dans votre travail qui occasionne une rupture avec la peinture de chevalet que vous délaissez au profit de ce que vous appelez « Les dessins technologiques » que vous considérez avec le recul du temps, comme « une œuvre mineure », en marge en quelque sorte de votre parcours….

Oui, parce qu'il s'agissait tout simplement d'un travail de commande qui, de ce fait, n'avait rien à voir avec ce qui précédait mais qui a peut-être influencé la période qui suivit. Vous savez, j'ai toujours agi à la fois en raisonnant et de façon impulsive et improvisée. Cette tendance explique d'ailleurs en partie mon parcours. A Montréal, j'ai rencontré un ingénieur québécois, Maurice Houle, qui avait vu mes peintures et mes dessins et qui m'a proposé de venir travailler avec lui pendant un an sur un projet de communication industrielle. Il s'agissait de mettre au point des illustrations signalétiques et symboliques destinées à servir de support de communication pour la présentation de leurs produits. Je me suis donc mis à leur service comme un

comédien se met au service d'un texte, en me pliant à une technologie nouvelle sans rapport avec la peinture de chevalet, par l'usage du tire-lignes, du compas et de la règle, c'était en quelque sorte un travail de découpage et de collage à la Matisse, d'illustrations légendées au Lettraset qu'ils présentaient sur des panneaux, projetées en images fixes lors de leurs conférences. Au-delà du projet, cette expérience fut très enrichissante pour moi car j'ai pu découvrir durant cette année là, une autre civilisation, une autre dimension qui offrait un contraste saisissant avec ma vision européenne du monde. D'autant plus que cette année là, Montréal accueillait l'exposition universelle.

C'est cette expérience qui vous a inspiré notamment la série qu'on évoquait tout à l'heure : « Autres Temps - Autres Mœurs… » qui représente l'individu uniformisé, fondu dans la masse, l'homme unidimensionnel de Marcuse, la négation de l'être en somme, en butte à un univers concentrationnaire ?

Oui, disons qu'à mon retour j'ai fait du dessin « sous influence », inspiré de l'illustration technologique mais cette fois sans contrainte et sans support imposé tout en maniant les mêmes outils, j'ai peut-être eu tort à ce moment là de ne pas me remettre à la peinture de chevalet mais je retrouvais avec un certain plaisir la pratique du dessin à l'encre de Chine que j'aimais tant quand j'avais 16 ans. Quant à l'album « Autres Temps- Autres Mœurs… », c'est la représentation du despote. J'ai fait cela plus tard dans les années 70 et j'avais d'ailleurs envoyé cette série à Pompidou pour qu'il me la dédicace, c'était un clin d'œil car je ne le considérais pas comme un despote mais nous étions dans les années post De Gaulle et ces réflexions étaient dans l'air du temps. J'ai appelé cette série « la pamphlètocratie » et un ami m'avait suggéré de l'intituler plutôt « la pamphlètautocratie ». C'est la représentation de la chasse à l'homme, je le montre derrière des barreaux exposé à la foule des nantis qui vont le voir comme un animal de zoo, je montre aussi le combat de coqs à tête d'homme, la foire aux crucifiés sur lesquels on tire comme au ball-trap.

C'était l'image que vous vous faisiez de la France à cette époque ?

Non, pas spécialement, ça venait après mai 68, d'ailleurs les personnages sont blasonnés, c'est par ce signe que les nantis sont identifiables, les non-blasonnés sont sans privilèges, donc soumis, ils ont toujours la tête basse et on ne voit jamais leur visage.

Moi je pensais plutôt que ces dessins avaient été inspirés par votre vision de la civilisation américaine, la culture de masse, la manipulation des esprits à grande échelle…

Il y a surtout l'aspect tortionnaire de la dictature, l'oppression qui est mise en évidence dans ces dessins marqués plutôt par l'esprit de mai 68, je me répète ; si je devais le refaire aujourd'hui, je le referais autrement dans un état d'esprit plus aigri peut-être.

Au-delà de la technique et du graphisme où l'on retrouve ce trait elliptique et rythmé, vous renouez avec une forme d'expression sociale et politique que nous évoquions à propos des dessins satiriques : je pense notamment à la série « Au service de la

République » que vous avez exposée à Paris et qui illustre déjà le thème de la fracture sociale, de la caste politique déconnectée et finalement opposée au reste de la nation.

J'ai réalisé cette série en 1974 en optant pour un graphisme esthétisant dans une composition proche du tableau ; avec un dessin extrêmement soigné, proche du style gravure, je cherchais à m'inscrire dans la tradition des dessinateurs de la fin du XIX°siècle, bref un dessin académique me semblait mieux servir l'idée que je désirais faire passer.

Pour revenir à « Autres Temps - Autres Mœurs… », j'y voyais un lien avec la vision que peut offrir le Nord-Est américain, en particulier une ville comme New-York qui vous avait inspiré aussi les dessins de l'exposition « New-York – New-York ».

Oui, mais ces dessins auxquels vous faites allusion sont plus tardifs, ils m'ont été inspirés plus tard au retour d'un autre voyage car j'y suis retourné trois fois, tellement cette ville m'a fasciné. Il est certain que j'ai été d'abord subjugué comme beaucoup, par sa beauté formelle à laquelle je me suis lâchement soumis et qui m'a enlevé tout esprit critique, cette ville s'offre à l'œil de l'Européen comme une image virtuelle ignorant l'homme qu'elle écrase, il y a bien sûr cet enfermement, cet enserrement de l'individu, mais aussi une liberté totale qui est offerte sur le plan culturel notamment. C'est une ville de contrastes où le clochard assis sur un carton au pied de Carnegie Hall n'attire pas l'attention de ceux qui s'engouffrent dans les limousines garées devant et que les chauffeurs attendent pendant le spectacle. C'est une ville qui a enfanté aussi beaucoup d'artistes.

Oui, moi j'associe New-York que j'ai découvert à la fin des années 70, à J.M Basquiat...

C'est un artiste admirable et fulgurant, une étoile filante qui a tout dit en dix ans de peinture.

Comme quoi la longévité n'est pas forcément un gage de qualité...

C'est-à-dire qu'à un moment donné, l'homme émerge sous l'artiste et tout dépend alors des valeurs qui l'animent, cela dépend aussi du courage qu'il a pour se remettre en question, ce n'est pas une question de talent, le talent, l'artiste l'a ou ne l'a pas. Moi pour ma part, je n'ai aucun mérite parce que je fais ce que je veux quand je veux, sauf quand je suis sollicité, mais je ne suis pas plus fort qu'un autre, si j'avais eu beaucoup de succès et gagné beaucoup d'argent, j'aurais peut-être continué à peindre la même chose.

Finalement le succès peut nuire à l'artiste…

Cela dépend des cas, prenez Modigliani, qu'on présente comme un peintre maudit et alcoolique récitant des poèmes de Dante, je pense qu'il serait devenu un peintre mondain faisant des portraits de comtesses et qui auraient été du sous Modigliani, pour son art mieux valut sans doute qu'il mourût avant.

C'est peut-être ce qui a poussé certains au suicide, comme De Staël ?

Lui, je ne crois pas que ce soit uniquement pour ce motif, on a dit qu'il y avait plutôt des raisons affectives pour lesquelles il se serait défenestré. Je me souviens qu'à cette période, j'avais participé à Nice à une exposition collective où l'une de ses œuvres était présentée et l'organisateur de cette manifestation m'avait proposé une rencontre avec lui à la fin de l'exposition, malheureusement il s'est suicidé entre-temps. Mais vraisemblablement, comme on l'a dit, à cette période de sa vie, nous étions au printemps 55, son art était dans une impasse, il le pensait lui aussi manifestement, c'est perceptible d'ailleurs dans ses écrits de l'époque qui évoquent cette inquiétude, ce doute que tout artiste peut ressentir à un moment ou à un autre.

Avez-vous, vous aussi, été assailli par le doute ou l'envie de tout arrêter parce que vous sentiez que vous étiez dans une impasse créative ?

Non, ce n'est pas dans mon tempérament.

La difficulté pour l'artiste, au-delà de son cheminement personnel et du combat qu'il mène au quotidien avec sa technique si l'on peut dire, est peut-être d'être compris par son public, ainsi vous dites à l'époque des dessins technologiques que vous aviez envie de « laisser une trace intelligible, d'être accessible », vous évoquez le rejet de « l'élitisme »…

Oui, et le support du dessin me semblait être le vecteur idéal pour cela. Mais pour comprendre ma production de cette époque, il faut se replacer dans son contexte. Nous étions après 68, au début des années Pompidou et j'étais- comme vous le rappeliez tout à l'heure- très actif à cette période dans le combat social pour la reconnaissance de nos droits, surtout en matière de sécurité sociale que nous avons d'ailleurs acquis de haute lutte et dont il y a de quoi être fier. Ce combat a duré jusque sous Giscard et continue encore aujourd'hui d'une certaine façon car il faut malheureusement continuer à se battre ensuite pour conserver ces acquis. A cette époque, j'avais envie de communiquer, il m'importait alors d'être compris, de me sentir appartenir au mouvement d'idées et il ne me venait pas à l'esprit de peindre. La peinture vous comprenez, c'est le vers, c'est de la poésie en quelque sorte alors que le dessin est plus proche de la prose, plus propice à l'expression critique, au cri de rage.

C'est à ce moment là qu' une transition s'opère dans votre travail entre la période que nous évoquons du retour au dessin satirique et la peinture de chevalet que vous reprendrez plus tard, où vous peindrez ce que vous appellerez « Les Icônes ».Vous parlez de cette période intermédiaire comme d'une « poussière dans l'œil »…..

Dans mon esprit, cela signifie une intrusion plutôt bizarre dans mon travail comme les dessins technologiques « flirtant » avec l'Art Optique.

A Montréal et à votre retour à Paris, vous faites un travail dont vous dites qu'il découle de votre expérience américaine mais que vous ne voulez pas montrer, pourquoi ?

Parce qu'à mes yeux, il ne présente qu'un intérêt relatif et qu'il risquerait de dérouter les amateurs, on m'a par le passé quelquefois reproché ma diversité et je me suis toujours attaché à montrer plutôt des séries cohérentes.

A cette période, vous faites un travail que vous appelez « sous influence »….

Oui, vous voulez parler je pense de ce qu'on a appelé « l'Art Optique » que j'évoquais à l'instant et qui était dans l'air du temps au début des années 70. Cela ressemblait assez au travail de commande que j'avais réalisé à Montréal. Cet art optique prenait sa source dans le mouvement Constructiviste apparu en Russie en 1913. J'ai été très intéressé par ce travail qui faisait sortir la peinture du tableau de chevalet pour l'inclure, comme l'a fait Albers avec l'abstraction géométrique ou plus tard Vasarely dans des projets architecturaux.

Cela coïncide avec la période qui suivit 68 que nous avons évoquée tout à l'heure ?

Oui, oui tout à fait.

Vous allez revenir quelque temps plus tard à la peinture, une peinture « d'expression populaire » comme le dit Cousinou «…où se fondent la tête des passants, l'humeur des maraîchers, les bonnes nouvelles du matin, les pluies imprévues, la petite gazette, le fond de l'air, les araignées du soir… ». Expliquez-nous comment vous êtes revenu à la peinture et au choix de ce type de production.

La phrase de Cousinou est très jolie mais moi je ne revendique pas cet « art populaire ». Disons qu'avec la période des dessins technologiques que je qualifierais de « vasarélienne » pour simplifier, je me suis obstiné dans une voie qui n'était pas la mienne, comme me le faisait d'ailleurs souvent remarquer ma femme. Je ne me voyais plus peindre et j'ai arrêté.
Et puis, un matin, aussi surprenant que cela puisse paraître, mais c'est absolument véridique, je me suis levé avec la conviction très nette que j'étais peintre et plasticien avant tout, ce fut comme une révélation d'ordre physique, je sentais le bout des doigts qui me piquait comme si j'avais été parcouru de fourmis et je me suis dit comme par évidence que je devais me remettre à peindre. Pour être précis, c'était après mes séries de pastels à l'huile et aux crayons de couleurs, à la fin des années 70. Donc la phrase de Cousinou illustre plutôt cette période où j'avais envie de faire des belles images que les gens comprendraient un peu à la manière du calendrier des postes ou de l'imagerie chinoise, des icônes en quelque sorte.

Ce besoin impératif que vous avez ressenti alors ne vous a plus quitté…

Non, depuis je ne me suis plus arrêté.

Vous étiez encore à Paris ?

Oui. Il faut bien reconnaître que Paris, c'est autre chose que la province quand on mène une carrière artistique, j'avais pourtant essayé de créer un réseau à Nice et à Marseille parce que je suis un homme du Sud au fond et j'y suis attaché, mais cela n'a jamais fonctionné comme à Paris.

Vous êtes tout de même revenu à Marseille, à la source en quelque sorte ?

Oui, je suis revenu m'installer à Marseille en 86. J'étais déjà revenu en 83 pour une exposition chez André Nègre avec cette série que j'appelle réaliste où je présentais des images soignées, les pastels gras sur papier cartonné et des tableaux sur toile. Je venais également assez souvent à Rognes à côté d'Aix-en-Provence avec ma femme mais je travaillais exclusivement avec Paris, je me souviens que j'allais poster mes dessins qui étaient alors publiés dans la revue « Traits tirés ».

Le fait de revenir à Marseille n'a pas influé pour autant surce que vous peigniez, au niveau du choix des thèmes ou des techniques ?

Non pas du tout, le lieu où je me trouve n'a jamais influencé la peinture que je fais, sauf pendant la période Montréal, en réalité je suis devenu veuf en 84 et je ne voulais plus vivre à Paris, notamment pour cette raison là.

A la lecture de votre œuvre, on se rend compte que vous semblez finalement assez étranger au monde environnant, je veux dire par là que mis à part votre série « New-York- New-York », il n'y a pas de lien explicite entre vos toiles et l'environnement dans lequel vous évoluez, alors que vous êtes plutôt d'une nature sensible au monde ?

Absolument, je dois plutôt le choix de mes thèmes à des influences, à ma génération et à ma culture européenne. Je pense par exemple que la découverte de De Staël durant ma période niçoise a beaucoup joué, pour moi ce fut un choc.

Avec De Staël, c'est la matière qui saute aux yeux.

Oui, je dirais plutôt l'empâtement de la toile qui avec la forme détourée constitue de la masse. Surtout dans sa période abstraite et quand revenant à la figuration il réemplit cet empâtement dans « Les Toits de Paris » ou dans « Les Footballeurs » ; pour la suite, vers la fin de sa vie, ce sont des jus et des frottis. Je me souviens que cela m'avait beaucoup marqué et je m'en aperçois en revoyant mon travail des années 55-56. Aujourd'hui, je suis plus critique, je trouve que cela manque un peu de spiritualité et d'humour, cela me semble trop formel, trop matérialisé.

Cette pesanteur et cette gravité sont encore plus lisibles à la lumière de son destin tragique…

C'est ce que j'allais vous dire, il ne s'est pas suicidé pour rien.

Ah oui, juste avant que vous ne le rencontriez….

Eh bien, figurez-vous qu'il m'est arrivé la même mésaventure avec Jouvet et avec Gaston Baty qui était alors directeur de la Compagnie de Provence à Aix-en-Provence.

Ah bon, mais pourquoi vouliez-vous rencontrer Louis Jouvet ?

C'était à l'époque où j'habitais encore chez mes parents, ce devait être au début des années 50 car Jouvet est mort en 51. Moi, je m'étais mis en tête que j'allais devenir un grand décorateur de théâtre parce que j'ai toujours beaucoup aimé le théâtre et j'ai toujours eu une grande affection pour les comédiens comme Roger Coggio, les fils Rouleau, Alain Cuny, les petits fils Renoir que j'ai souvent côtoyés, en citant ces noms je pense aussi à Louis Nucera et Henri Bosco avec lesquels je sentais une réelle complicité. A Marseille, j'avais rencontré la comtesse Pastré qui m'avait incité à montrer mes esquisses à Jouvet, il devait loger chez elle à la campagne Pastré quand il venait jouer ici. Je lui ai donc fait parvenir un carton de diverses esquisses de projets de décors pour le théâtre de l'Athénée à Paris. Il me les a ensuite renvoyés avec un petit mot m'invitant à passer le voir quand j'irais à Paris. Entre-temps, j'apprends qu'il était mort….Ensuite, il m'est arrivé la même chose avec Gaston Baty dont la femme m'a appelé la veille de notre rendez-vous parce qu'il venait de mourir ….

Evitons de nous fixer des rendez-vous dorénavant Max, je préfèrerais qu'on se voie plutôt à l'improviste…..

Rires….

En vous écoutant évoquer ces hommes de théâtre, les écrivains Louis Nucera et Henri Bosco, je pense aussi à ces personnages littéraires qui vous ont inspiré comme Don Quichotte ou Poutchkine auxquels vous avez consacré des séries et il me semble que cela éclaire un peu ce que nous disions au début de notre conversation à propos du rapport entre l'écrit et la toile, je pense également à une expression que vous avez utilisée l'autre jour à propos de votre toile « Traits tirés », vous avez dit : «…ma page d'écriture »…

Oui, mais ce sont plutôt des toiles que j'ai peintes au gré de mon humeur et de mes lectures quelquefois sans intention particulière autre que la dimension symbolique qui s'attache à ces figures littéraires, quant à « Traits tirés », je voulais suggérer une page de braille que l'on pourrait lire, « toucher avec l'œil » en quelque sorte.

Le fait de revenir vous installer à Marseille, vous a aussi permis de travailler dans un atelier idéal, rue du Commandant Surian,qu'il aurait été plus difficile de trouver à Saint-Germain des Prés ou au pied de la Butte Montmartre….

Certainement, mais je ne me suis pas installé là tout de suite à mon arrivée, j'ai d'abord investi un appartement dans le quartier de la Plaine, quartier d'artistes que vous connaissez bien je crois, rue des Trois Rois, à côté de ma chère amie Rosy, où j'ai installé l'atelier. Moi, je vivais dans l'appartement que m'avaient légué mes parents boulevard de la Libération, ça a duré tout de même sept ans. C'était une période formidable dont je garde un peu la nostalgie, j'organisais des après midi « petits fours » le mercredi dans la tradition parisienne des cafés d'artistes, style salon de Mme Récamier, vous voyez ce que je veux dire …(rires…).

Je vois cela très bien cela… Et qu'est-ce que vous peignez à cette période là ?

Ce retour à Marseille a été pour moi lumineux, ce fut l'occasion d'une véritable renaissance, j'avais alors 58 ans et j'étais nettement plus vigoureux qu'aujourd'hui.

J'ai retrouvé l'état d'esprit, le bonheur et la jouissance de peindre que j'avais à 25 ans. Je suis revenu au tableau de chevalet poussé par la pulsion qui m'animait dix-huit ans plus tôt. Je me souviens que je peignais beaucoup, sans nécessairement produire beaucoup d'ailleurs. J'ai commencé à faire aussi plus de grands formats que je réalisais dans la petite cuisine.

Vous vendiez vos toiles aussi régulièrement qu'à Paris ?

Non, mais j'ai bien vécu tout de même, j'ai trouvé des amateurs qui m'ont permis de continuer à vivre de mon travail, j'avais aussi encore des acheteurs qui venaient de Paris et à cette époque, un marchand de Metz qui avait monté une galerie et qui descendait une fois par an. J'ai eu aussi quelques galeries marseillaises qui m'ont exposé comme André Nègre, Agora, l'Espace Ecureuil, Le Radeau, Le Cargo….

Vous avez eu l'occasion aussi sans doute de faire des rencontres artistiques nouvelles…

Oui, nous avons d'ailleurs crée en 95 une association « Degrés d'Attitude » qui a fort bien marché et qui nous a permis de faire des expositions de groupe à Mouscron en Belgique et dans la région.

C'est à l époque de votre retour à Marseille que naît aussi la première série de ces fameuses figures emblématiques de votre période contemporaine : « Les Obstinés Témoins »…

Absolument, là j'aborde la verticalité avec ces personnages totémiques.

Et toujours la présence de sable que vous incorporez…

Oui, c'est très curieux cette histoire de sable dont j'avais déjà l'idée aux Beaux-Arts, je l'ai toujours gardée, la plupart du temps il m'est difficile de peindre sur une surface lisse sans support, je conçois la peinture comme un objet qui doit avoir de l'épaisseur, de la consistance et du volume que je renforce avec ce matériau.

Paradoxalement, votre sujet est alors de plus en plus « dépouillé », j'ai relevé dans les réflexions autour de votre œuvre que cette notion de « dépouillement » revenait assez systématiquement, ainsi dans la Tribune de Genève un critique évoque : « Un art sommaire » qui nous renvoie à votre influence des Arts Premiers.

Vous oubliez de citer la fin de son propos qui n'est peut-être pas en réalité très flatteur pour moi et qui dit en substance : « …art sommaire qui n'est pas source de chaleur, d'ivresse, un univers froid… ». Je me reconnais dans l'art sommaire, pour le reste, je pense que l'auteur se réfère à des oeuvres types « Moulin de la Galette » de Renoir, il est sûr que je suis aux antipodes de cela.

Le dépouillement du sujet a la vertu de lui conférer ce qu'un autre critique souligne, c'est-à-dire une sorte de « gravité solennelle », le personnage statique et monolithique dont la silhouette évanescente, prend une dimension tragique et inquiétante.

Moi je ne le vois pas vraiment comme cela, mais à partir du moment où mes personnages ne sont pas très identifiés et identifiables, ils mettent mal à l'aise ; un jour le photographe new-yorkais Jules Allen qui avait vu mes « Obstinés témoins » m'a dit : « Vos personnages ont des problèmes psychiques...» C'est sans doute vrai.

Avec la série des « Obstinés Témoins » qui sont souvent représentés en buste, les personnages sont ambigus et le reflet d'une humanité inquiète du fait peut-être de leur nature androgyne car quelquefois il semble qu'un visage d'apparence masculine, soit prolongé par un buste plutôt de nature féminine, là vous abolissez la contrainte…..

Oui, car pour moi ce sont des personnages totémiques qui échappent à la notion de nature ou de genre, il m'indiffère qu'ils soient hommes ou femmes, ils « extirpent », ils affichent leur intérieur, leurs inquiétudes psychologiques et j'ai l'impression qu'ils me ressemblent car j'ai toujours été d'une nature mélancolique. Si l'on veut trouver une distinction de genre, elle tient plus au choix du fond, froid pour un homme et chaud pour une femme, c'est à la limite par la couleur qu'on peut-être les différencier. Cependant, je ne m'interdis pas quelquefois de souligner par certains attributs leur identité féminine, moins souvent pour la masculine.

Beaucoup d'observateurs ont aussi relevé une dominante souvent monochromique dans vos toiles…

Oui, je crois que là encore c'est dû à mon influence des Arts Premiers. Je pense que l'économie des couleurs accentue la parenté de mes toiles avec la sculpture que nous évoquions. Au fond, je ne suis pas un coloriste, je me définis plutôt comme un « valeuriste », d'ailleurs je ne travaille pas avec la palette comme le font les coloristes qui opposent les couleurs, jouent avec elles quelquefois, même avec brutalité. Moi je ne sais pas le faire et, à la limite, ça me déplaît.

C'est peut-être ce refus de la couleur qui vous entraîne vers le noir, non ?

Mais je vous rappelle que le noir est une couleur, moi je n'ai rien inventé à ce sujet, c'est Malévitch je crois, qui a utilisé le premier le noir total, le noir anthracite, dans son fameux « Carré noir » et plus près de nous, il y a le travail de Soulages qui utilise le noir sur des surfaces vraisemblablement encore humides qu'il strie ensuite pour aboutir finalement à un objet de contemplation. Moi, j'incorpore le noir non pas dans l'abstraction, mais dans la figuration elle-même de mon personnage ou de mon bestiaire ; j'aime le noir depuis tout jeune, depuis l'époque de mes premiers dessins à l'encre de chine. Là, j'aboutis à un personnage ou un animal, comme Les Eléphants que je fais en ce moment, qui est à peine visible à l'œil nu et qui apparaît par le relief donné à certaines parties du corps ; c'est ce relief que j'obtiens qui le rend en partie identifiable. Certaines parties du corps sont en relief et sur le reste de la toile, je passe un jus, en fait le relief reste mat et la partie peinte au pinceau est brillante. Cette opposition entre matité et brillance donne une identité. C'est un travail difficile au plan visuel dans la réalisation elle-même. J'accentue ensuite certaines parties que je ne juge pas satisfaisantes à l'aide de vernis.

Cela implique un effort de la part de celui qui regarde pour découvrir ce qui n'apparaît pas au premier coup d'oeil…

Oui, d'ailleurs c'est justement ce qui me pose un problème pour une exposition prochaine où je compte présenter mon travail sur le noir ; vu la disposition des lieux et l'éclairage, il va falloir que j'amène quelques toiles pour faire un essai car je préfèrerais y renoncer plutôt que de risquer de frustrer le public, imaginez par exemple qu'un comédien dise un texte sur scène sans que les spectateurs le voient, cela présente un gros risque.

Certes. Mais ce choix du noir dans votre production récente, quel sens peut-on y donner au-delà de cette recherche au plan de la technique, ne peut-on pas y lire une sorte de représentation de la disparition du monde ou de l'homme lui-même, c'est un peu hermétique tout de même ?

Certainement, mais il ne faut pas y voir non plus une volonté de ma part de faire une peinture élitiste, ce n'est pas à moi non plus de dire ce que cela peut signifier, je vois la réaction des gens qui dans l'ensemble adhèrent et apprécient ce travail actuel, mais je ne cherche pas à transmettre une quelconque idée philosophique, au fond je crois que je recherche avant tout-j'y reviens- une complicité. Mes personnages sont peu visibles mais ils le sont quand même, ce sont, je crois, des points d'interrogation, ils surgissent dans l'ombre de leur mystère en quête d'une reconnaissance, d'une compréhension et le public doit faire un effort pour les rencontrer ; en se tournant vers la gauche ou vers la droite, ils lui apparaissent différemment, ce sont en réalité des personnages en quête d'une complicité.
Ils existent à partir du moment où ils sont découverts…

Absolument.

Ces « Obstinés témoins » ne témoignent-ils pas au fond de l'indifférence dans laquelle nos contemporains sont les uns vis-à-vis des autres ?

Je crois qu'ils nous renvoient en effet à nous-mêmes, ils interrogent le spectateur : « Est-ce que vous voyez que j'existe ? » Et pour les voir vraiment, il faut faire un effort, il faut les scruter, ils sont mystérieux et au fond, c'est peut-être le spectateur lui-même de mes toiles qu'ils observent, c'est avant tout ce mystère qui m'intéresse en tant que plasticien.

Aujourd'hui, vous aboutissez à un point quasiment ultime de l'effacement progressif du sujet visible qui renvoie à une simplicité, un dénuement quasi originel…

Une intériorité. En me posant ces questions vous m'amenez à beaucoup réfléchir et à me demander si nous ne sommes pas au fond en train de d'écrire une sorte de testament *(grave…).*Ces personnages sont peut-être au fond comme une réaction de ma part à la vision du monde dont on nous abreuve et qu'on cherche à nous imposer en permanence, notamment par le canal de la télévision qui nous donne à voir de façon très impudique un monde où tout semble aller de soi, où tout est palpable, implacable et où la part de mystère est totalement absente, alors que la réalité est tout autre ; je crois que c'est ce que disent finalement les personnages de mon œuvre noir.

Vos personnages me font songer à Œdipe, cet homme si clairvoyant investi de la connaissance du monde, mais qui au fond ignore l'essentiel : qui il est lui-même et qui se crève les yeux pour « voir » enfin, à l'intérieur, la vérité que le monde extérieur lui cache, comme si le monde visible n'était au fond qu'un leurre.Vos dernières toiles me semblent participer de ce constat là, qu'au fond la réalité extérieure, que certains peintres et plasticiens nous ont montrée, est un peu décevante…..

On pourrait même dire beaucoup…

….et qu'il n'y a peut-être plus d'intérêt à chercher des réponses à l'intérieur de soi.

Oui, vous mettez le doigt sur quelque chose d'essentiel, la peinture comme moyen privilégié de représenter son intériorité, mais en ce qui me concerne la tendance actuelle de mes choix n'est pas la traduction d'un refus du monde, c'est un repli sur moi provoqué par l'expérience sans doute. J'admire le combat militant de mes amis qui s'engagent dans Médecins du monde ou qui servent aux Restaurants du Cœur, j'ai moi-même mené des actions sociales et syndicales mais en servant l'intérêt des autres, au fond je servais aussi le mien. Finalement avec le recul, je suis certain que mon travail de peintre fut et reste la bouée de sauvetage pour traverser les difficiles moments de l'existence.

Il me semble que l'évolution de votre peinture vers le noir, qui révèle sans doute comme nous le disions votre intériorité, votre questionnement, coïncide mal avec l'homme que vous laissez paraître, je veux dire par là que vous êtes d'une nature joyeuse, plutôt boute-en train…

Moi vous savez, j'aime la vie et je n'ai jamais eu de visée suicidaire, j'aime les copains, le clan, la bonne chère et la rigolade mais quand je me retrouve seul devant la toile, je m'extirpe de moi-même, comme je vous l'ai déjà dit, je me définis comme un pessimiste joyeux, je rajouterais en l'empruntant à René Char cette formule: « sérénité crispée », en société je suis volontiers cabot et je fais un peu mon cinéma, mais face à la toile, j'exprime autre chose qui ne me paraît pas pour autant paradoxalement contradictoire.

Il est vrai que les personnages que nous évoquons n'occultent pas pour autant d'autres aspects de votre période marseillaise, je pense à la série des « Papillons » et à « Mes Papiers s'il vous plaît » ou encore à la série des « Parallèles » que vous avez présentée en 98 et qui renvoie à plus de légèreté….

En effet, ils constituent complètement le pendant de mes personnages totémiques, ils sont comme la potion médicamenteuse, la thérapie du curiste par laquelle il évacue son malaise. Ce travail est lui aussi très important pour moi, je le réalise sur papiers de grands et moyens formats en traitant le sujet avec rapidité et relative légèreté. C'est un travail techniquement proche de l'aquarelle sauf que c'est de l'huile et du pastel gras dilués à l'essence qui s'oppose assez nettement à la rigueur voire à la rigidité de mon travail sur toile ; c'est une évasion. Quant aux « Parallèles » que vous évoquées, on peut en effet y voir le lien entre cette pesanteur, cette gravité des personnages et la légèreté des « Papillons ». Il faut voir aussi que je ne traite pas systématiquement que des sujets empreints d'austérité. Certains d'entre eux sont « de bonne compagnie et avenants. »

Certes. Et puis, il y a ce tableau qui est remarquable, intitulé je crois « L'homme au papillon » qui me semble proposer une synthèse de ces deux tendances, avec un personnage matiéré et néanmoins dissolu dans le bleu du décor et ce papillon à la clarté lunaire ….

Tout à fait.

Aujourd'hui dans votre travail sur le noir, vous ajoutez une touche de couleur vive, monochromique invariablement bleue ou rouge qui jette une lumière éclatante dans vos toiles, je pense par exemple aux Eléphants…

Oui, c'est peut-être le signe que je tends vers autre chose. Il est vrai également que ces dernières années, je n'ai pu me confronter à des surfaces relativement grandes et reprendre mon travail de « délassement » sur les grands papiers pour des raisons liées à ma vie au quotidien et mon travail sur châssis s'en est trouvé assoupli, dans un ensemble moins matiéré et une tendance plus « valeuriste » que jamais ; en fait je suis mon humeur et mon instinct, je me sens libre, c'est d'ailleurs pour cela que je n'ai jamais pu appartenir à aucun courant de peinture contemporaine et que je n'ai pas bien compris à l'époque l'antagonisme entre les abstraits et les figuratifs, bien que concevant expressément la théorie des premiers, car pour moi il n'y avait pas d'incompatibilité à mêler ces éléments. Moi, j'ai une intégrité intellectuelle absolue, c'est peut-être d'ailleurs ma seule qualité et je refuse l'idée de toute contrainte artistique et encore moins commerciale. Je me sens plutôt appartenir à la catégorie des peintres polyvalents et il se peut très bien que je revienne dans quelque temps au noir complet ou que je l'abandonne définitivement. Encore une fois, je n'ai pas pour autant le sentiment de me disperser, ma trajectoire est certes éclatée mais elle n'est pas contradictoire.

Est-ce que vous avez l'impression d'avoir encore quelque chose à découvrir dans cette recherche sur le noir ou vous semble-t-elle au contraire aboutie ?

Cela peut paraître contradictoire avec ce que je viens de dire mais je crois que c'est abouti, j'ai le sentiment d'être au bout de mon propos. Mais qui sait ? Soit je vais continuer avec un jaillissement de plus en plus apparent de la couleur monochromique, soit je vais arrêter là.

Le choix de vos couleurs monochromiques semble correspondre à un certain code, on observe comme vous le suggériez tout à l'heure que tout ce qui appartient à la gente masculine est souvent bleu, tandis que tout ce qui renvoie à la gente féminine est plutôt rouge…

Oui (rires..) et vous savez à quoi cela tient ?

Non.

C'est un ami photographe qui m'a dit un jour que lorsqu'il faisait des photos de femmes qui venaient d'accoucher avec leur enfant dans les bras, comme cela se faisait dans le temps, il leur proposait toujours un tirage noir et blanc et un autre bistre, un peu rougeâtre et sanguin, et qu'elles choisissaient toujours le bistre.

Depuis ce temps là, je fais ce choix fondé sur le présupposé que les femmes sont attirées par le rouge symboliquement lié à la sensualité.

Cela me fait penser à Picasso qui lorsqu'on l'interrogeait sur le choix de ses couleurs répondait : « Quand je n'ai plus de bleu, je mets du rouge. » C'est finalement très décevant, on cherche des symboles là où c'est finalement le hasard qui guide les choix…

(Rires….).

Moi, la question que je me pose, c'est de savoir comment ça se passe devant la toile blanche. Vous peignez tous les jours, n'est-ce pas ?

Oui, oui bien sûr.

Alors le matin, devant la toile nue, comment ça se passe, qu'est-ce qui vous guide ?

D'abord, le matin je termine souvent ce que j'ai commencé la veille, mais au départ j'ai souvent, pour ne pas dire toujours, en tête ce que je veux faire ; je ne fais d'autre part quasiment jamais de dessin préparatoire sur la toile, c'est souvent dans la journée qui précède que l'idée m'est venue, à la faveur d'une promenade par exemple. Je réalise alors sur place, sur un petit calepin que j'ai toujours dans la poche, un petit croquis quelquefois même assez minuscule qui pourra aboutir à un grand format le lendemain, et de retour à l'atelier, j'en fais plusieurs, ça part de là.

Vous faites un peu feu de tout bois, vous me disiez l'autre jour que la série des Eléphants qui vous tient depuis un moment, vous avait été inspirée par un reportage animalier que vous aviez vu sur Arte...

Oui, cela m'a fasciné ; j'ai éteint le poste et j'ai commencé la série des Eléphants qui m'intriguaient et qui m'intéressaient déjà beaucoup depuis longtemps. Cet animal est remarquable, pour moi c'est lui le roi des animaux. Mais au fond, j'ai toujours été curieux de nature, en éveil quand je me promène ou quand je suis en compagnie et puis après , il y a ce que j'appelle le repli de l'atelier, et là le travail commence dans une certaine solitude.

Le fait de peindre quelquefois en compagnie d'un autre artiste avec lequel vous partagiez jusqu'à maintenant l'atelier du Commandant Surian, change-t-il quelque chose ? Je pense par exemple à ce que César vous avait dit à propos de l'influence qu'avait pu exercer sur lui la proximité de l'atelier de Germaine Richier.

Dans mon cas pas du tout, d'autant plus que mon travail et celui de Patrick Moquet sont complètement différents, il n'y a donc aucune interférence. Je lui disais d'ailleurs toujours : « Toi tu es Manet et moi je suis l'Etrusque… ». En réalité, on se rendait plutôt service par une critique respective à la demande. Si l'on avait travaillé dans le même registre, cela n'aurait pas pu être possible, mais lui il faisait des barques sur des lacs avec des rameurs et de la perspective au fond et moi des silhouettes à peine visibles, alors on jetait un regard curieux et avisé sur le travail de l'autre mais je ne pense pas qu'on ait eu de l'influence l'un sur l'autre.

On sent que d'une façon générale dans votre peinture, votre préoccupation est davantage portée sur la technique et la matière que sur le sujet ou le thème lui-même, non ?

Oui, parce que c'est un travail finalement assez proche de celui de l'artisan, on fait une sorte de cuisine créative. En outre, je me laisse pas mal guider par l'émotion, je m'en rends compte avec la peinture que je produis en ce moment avec la série des Eléphants notamment. Toute cette série est le produit d'une émotion.

Le thème animalier est assez récurrent dans votre peinture, quelle que soit l'époque où vous peignez d'ailleurs, au point qu'on pourrait imaginer une exposition sur votre bestiaire.

Oui, je n'y ai jamais songé, mais c'est vrai que j'ai toujours peint les animaux, mais il n'y en a pas tant que cela…

Si tout de même, il y a les éléphants,le dromadaire, le scorpion, les chiens, le hérisson, le poisson, les scarabées, le hibou, les chevaux et je remarque que lorsque vous peignez l'animal, il est reconnaissable, sur ce thème vous produisez une peinture plutôt réaliste, non ?

C'est juste, je mets cela sur le compte de l'affection comme lorsque je fais un portrait de femme, j'aime qu'on reconnaisse la personne…

Vos admiratrices apprécieront le lien…

(Rires…)

Vous avez d'ailleurs aussi souvent peint les femmes de votre vie, un thème qui vous est cher…là encore, il y aurait de quoi consacrer une exposition tout entière… avec le bestiaire, on pourrait l'intituler : « Max Fabre ou la peinture du cœur »…

Pour les femmes de ma vie comme vous dites, je suis même parvenu à les faire plus ressemblantes « de mémoire » que lorsqu'elles posaient. Une sorte d'alchimie sans doute. Mais il y a aussi des femmes dont j'ai été amoureux et que je suis incapable de refaire, c'est une frustration. Picasso lui, a fait beaucoup mieux, nul ne s'en étonnera d'ailleurs. Voyez « La Femme qui pleure », c'est Dora Maar, même si elle incarne aussi symboliquement l'Espagne meurtrie, on la reconnaît bien, « Les Femmes sur la plage » c'est Marie-Thérèse Walter, « La Femme fleur » c'est Françoise Gilot, il disait d'ailleurs que c'étaient ses modèles qui ressemblaient à leur portrait. Ces femmes ont finalement joué un grand rôle dans sa peinture, ce sont ces rencontres qui ont fait à chaque fois évoluer son style.

Le fait de s'écarter totalement quelquefois du modèle réel, c'est peut-être renoncer à rendre compte d'une réalité trop complexe, est-ce que vous avez ressenti cela quand vous vous êtes éloigné de la peinture réaliste ?

Mais moi ça ne m'intéresse pas du tout de reproduire le modèle tel qu'il est, c'est la fonction de la photo cela, je préfère nettement les photos de Brigitte Bardot aux portraits qu'on en a fait. Il faut aussi que le personnage rentre dans une conception

picturale, c'est pour cela que pour ma part je renonce à certains portraits parce que je sais que je n'y arriverais pas. En outre, il y a des morphologies qui inspirent davantage. Je ne parle pas du nu qui est plus facile à réaliser.

Vous avez toujours été entouré de beaucoup de femmes dans votre vie et vous l'êtes encore, est-ce qu'on peut dire qu'il y a une dominante féminine dans vos thèmes d'inspiration ou que cela a influencé vos choix ?

Non, je pense au contraire que lorsque je fais un personnage, c'est plutôt l'homme qui me vient et qui m'attire, je le traite plus spontanément comme un objet qu'une femme.

Cela ne présente pas beaucoup de lien avec ce que vous venez de dire mais comment expliquez-vous qu'il y ait si peu de femmes qui aient marqué l'histoire de la peinture ?

Mais on pourrait élargir cette réflexion au domaine de la création en général il me semble, en architecture, en littérature, en musique aussi et pourtant elles sont plus nombreuses que nous. C'est certainement dû au fait que socialement et historiquement, elles ont été cantonnées par l'homme à tenir un autre rôle dans la civilisation. Mais il semble que les mentalités évoluent dans ce domaine et que la femme se soit émancipée. D'ailleurs, il n'y a qu'à voir la place souvent prépondérante qu'elle occupe depuis un certain temps déjà et quel que soit le domaine. C'est heureux mais je constate aussi sans trop de plaisir, que pour certaines d'entre elles, une fois déchargées de la responsabilité de leurs enfants, de leur travail, seules ou indépendantes, elles substituent les arts-plastiques à la broderie d'antan. Je dis cela sans acrimonie car beaucoup d'entre nous font aussi de la « peinture-layette ». Il fut un temps aussi où dans la bonne société, les filles constituaient leur trousseau, s'adonnaient à la broderie, au piano ou à l'aquarelle, les jeunes filles faisaient une peinture un peu maniérée qui était plutôt perçue comme distractive. Le poids de la famille et de la tradition y étaient sans doute pour beaucoup, prenez Camille Claudel, elle a été considérée comme une sorte de paria.

Peut-être aussi que condamné à l'impossibilité d'enfanter,l'homme se console de son impuissance en créant des objets.

Ouais…

*(Rires**….)** Moi, la première fois que j'ai visité votre atelier rue du Commandant Surian, j'ai été assez étonné de voir affichées sur les murs, toutes ces images de papier glacé découpées dans les magazines représentant ces icônes féminines plantureuses et ces corps d'athlètes, ça vous amuse beaucoup, non ?*

(Rires …) Eh oui, qu'est-ce que vous voulez…

Au début, je me suis dit que cela devait vous inspirer ou constituer peut-être une sorte d'étude préalable….

Dans mon esprit, surtout pour les pin-up que je découpe, c'est un clin d'œil, c'est dans l'esprit de la cabine du camionneur ou des calendriers des garagistes vous

savez… (rires), ça irrite un peu les femmes qui visitent l'atelier, je le vois bien, c'est sûr que c'est un peu éloigné des « Obstinés témoins »…(rires…).

Moi je les aime beaucoup ces « Obstinés Témoins », je trouve qu'ils figurent la partie la plus accomplie et la plus aboutie de votre travail, au début je pensais que vous n'en aviez peint que trois ou quatre mais en réalité j'en découvre de nouveaux chaque fois que je viens vous voir, ils sont très nombreux puisque vous les distinguez par « générations », non ?

Oui, il y a trois générations : la première présente des personnages fortement matièrés aux couleurs sinon vives, du moins vivement soutenues ; la deuxième génération est moins matièrée et j'y introduis le noir qui couvre à la fois la surface de matière et la surface lisse du support, ce qui rend un volume discrètement apparent ; enfin la troisième génération contient encore moins de matière et j'utilise le noir par projection sur la sous-couche qui est rouge pour la femme et bleu pour l'homme.

Leurs visages sont brouillés, leurs corps semblent dissolus et on a l'impression que l'environnement où ils se trouvent est parti intégrante de leurs corps, comme si l'univers autour était aboli ou mêlé à leur apparition étrange.

Oui, parce que je ne sais pas le faire cet environnement autour.

Cette sorte de fluidité et d'évanescence me rappelle un peu l'atmosphère des toiles de Bacon.

Peut-être, mais chez Bacon la « viande » est apparente et morbide et moi j'ai horreur de cela. Ses personnages sont contorsionnés et sanguinolents, j'admire sa technique et sa hardiesse mais ça ne m'intéresse pas du tout. Moi je suis un primitif par rapport à Bacon.

Il y a une phrase de Richard Martin que j'aime beaucoup et que je trouve très pertinente pour qualifier votre univers pictural que nous évoquons là, entre « Papillons » et « Obstinés Témoins » : «… Ce crayon qui trace sur la feuille les signes justes de ce monde malade que la tendresse de son dessin soulage.» Cela me paraît très juste pour évoquer aussi ce qui vous distingue justement de l'univers d'un Bacon.

Oui, Richard Martin que nous avons déjà évoqué est un auteur et un poète de qualité qui n'était pas l'ami de Léo Ferré pour rien…

Finalement votre œuvre ne laisse peut-être pas paraître une vision du monde aussi tragique et aussi pessimiste que cela, au fond vous êtes un homme heureux, non ?

Silence…. Je pense que je suis plus positif qu'heureux, je ne sais pas si je suis heureux, positif je m'efforce de l'être. Vous savez, à 78 ans aujourd'hui, j'ai vu beaucoup de gens disparaître et beaucoup de choses s'effacer autour de moi et je me suis toujours forcé à réagir parce que j'aime la vie, à tel point que je supporte ce monde malade, vraiment très malade, mais je vis, je survis à ce monde malade.

D'ailleurs dans vos tableaux, l'homme que vous représentez est toujours debout.

Oui, c'est vrai, il offre une résistance, je ne m'en rends pas bien compte parce que je me trouve assez faible, assez lâche et somme toute assez vulnérable, mais j'aime la vie, le rire m'aide aussi beaucoup et me fait du bien. Je plaisante toujours beaucoup.

Vous êtes un homme très sociable, l'humanité vous inquiète mais vous appréciez beaucoup sa compagnie, vous n'êtes pas un peintre si solitaire.

Certes, mais je me fâche aussi beaucoup (rires…), je suis un être très paisible mais je suis très impulsif, rancunier et revanchard, non sans raison et même avec une certaine gourmandise, ça fait des étincelles, je me brouille assez souvent (rires…).

Dans le rapport de votre peinture à la mort et au deuil, vous dites que cela a souvent agi pour vous comme une thérapie…

Je ne me fais pas à l'idée de la mort, notez bien que ça ne me perturbe pas plus que cela, mais j'y pense beaucoup ; j'ai peur de la mort et en même temps je m'y prépare. Au fond, cette conversation que nous avons depuis quelques heures, y participe et je vous assure que j'en suis comblé. Il est important pour moi de laisser une trace de ce que j'ai pu réaliser comme peintre et de décrire mon parcours d'homme. Les deux sont indissociables. Je me répète sans doute, mais l'entretien, forme choisie ici, me permet de faire le bilan de ces nombreuses années écoulées et aussi d'évoquer les rencontres et les anecdotes jalonnant mon parcours, le tout dans un état d'esprit tout à fait dégagé. Et cela fait du bien par où ça passe !

A vous entendre et à vous côtoyer au quotidien, on sent bien que vous avez encore beaucoup de choses à dire et à faire, vous peindrez jusqu'au bout…

Bien sûr, je vous ai déjà dit qu'il y avait deux choses qui me tenaient dans la vie: les femmes et la peinture…Je reste fidèle à ce postulat.

Au début de notre entretien Max, vous disiez avoir ouvert quatre portes, or il semble qu'avec le recul du temps et les choix que vous avez opérés, vous en ayez refermées au moins deux comme autant de périodes que vous ne reconnaissez pas vraiment, avez-vous le sentiment qu'une nouvelle porte puisse encore s'ouvrir aujourd'hui, à l'aube de vos quatre-vingts printemps ?

Comment le savoir ? Si je ne suis pas trop essoufflé, si j'en ai les capacités physiques et mentales, pourquoi se priver d'une nouvelle balade ?

Notons que durant le parcours que nous venons d'évoquer, Max Fabre a exposé en France notamment à Paris, Nice, Cannes, Marseille, Bourges, Lyon et à l'étranger : en Suisse (Genève), en Italie (Florence, Milan), en Belgique (Gand), et au Canada (Montréal)

-qu'il a participé à de nombreuses expositions de groupe ainsi qu'à des Biennales et Salons (Comparaisons, Réalités nouvelles, les Prix de la Critique, de L'humour noir à Paris)

-que des musées l'ont accueilli : musées nationaux (Paris), Cantini (Marseille), Grimaldi-Picasso (Antibes), Les Ponchettes (Nice), Tel Aviv (Israël)

-qu'il figure dans des collections privées en France et à l'étranger

-que quelques ouvrages et dictionnaires le citent outre les catalogues et articles de presse habituels

-que des vidéos dont celle récente de Rossignol-Gicquel : « In extenso 95 » lui consacrent instants et images

-et que son site internet répond à l'adresse : http://maxfabre.artaweb.org .