

Ida Tursic, Wilfried Mille.

B

*Conférence
au
Collège de France
par
Ida Tursic
&
Wilfried Mille,
portrait
Eric Troncy.*

onjour. Nous tenons à remercier très chaleureusement Claudine Tiercelin, Thomas Lévy-Lasne et Marc Molk pour leur invitation à participer à ce colloque. Je tiens également à vous dire que nous nous sommes vraiment demandé pendant plusieurs semaines pourquoi nous avons accepté cet honneur, n'étant pas de grands orateurs, ayant naturellement une grande défiance à l'égard des mots pour nommer les choses, étant verbalement maladroits, et étant tétanisés dès qu'il y a plus de 4 personnes dans une salle. Cette terrifiante perspective a causé bien plus de conflits qu'il ne s'en produit à l'atelier pendant la réalisation d'un tableau ; à l'atelier les choses se font de manière relativement pacifique ! Aujourd'hui, nous sommes très heureux et vraiment très honorés d'être ici, où eut lieu le dernier cours de la série

que Merleau Ponty donna durant l'année 1960/1961, qui portait sur la pensée fondamentale en art. C'était une véritable lettre d'amour adressée à la peinture.

Nous sommes tous deux peintres et travaillons ensemble à l'élaboration et à la réalisation de nos tableaux depuis le début des années 2000 et pour le moment uniquement à Dijon : jolie petite ville bourguignonne de 152.000 habitants au centre Est de la France. Le plus simple aurait été peut-être de raconter une journée type à l'atelier, comment on peint, comment on fait, or il n'y en a pas vraiment, chaque tableau redéfinira notre manière de concevoir la peinture. Il nous a semblé alors que pour témoigner le plus justement, le plus fidèlement possible de notre manière de faire, il nous fallait l'appréhender sous un angle chronologique. En

peinture, l'expérience nous a appris que le savoir est cumulatif, les choses se font de manière empirique. Nous allons tenter de remonter au début des années 2000, aux sources de notre travail commun, pour arriver jusqu'à aujourd'hui. En traversant la succession de nos différents ateliers, nous tenterons d'établir un lien, de montrer comment les lieux de travail, les conditions du travail, influent sur la création, ce qu'ils permettent, ce qu'ils interdisent... On a tenté de catégoriser certaines périodes du travail de Picasso en fonction de la femme avec laquelle il vivait, en ce qui nous concerne cela sera un peu moins sexy, les grands changements seront souvent provoqués par un changement d'atelier ou tout simplement par une feuille qui traînera par terre ; il s'agira plutôt de successions de murs, de tuyauterie congelée, de conditions climatiques pénibles, de nécessités organisationnelles dues au manque de place. Nous nous attarderons également sur le développement de quelques pièces emblématiques qui sont pour nous très importantes car elles vont évoluer en fonction du temps et de ces ateliers successifs, donnant suite à des reprises, des reformulations. Elles provoqueront des petites « révolutions » dans notre travail et dans notre façon de l'aborder. Elles sont symptomatiques de la manière dont nous fabriquons et pensons en peinture. Nous aborderons la question du comment peindre à deux, ce que cela implique, ce que cela permet, comment la technique de travail évolue au fil du temps, comment les choses s'articulent, se complètent, se contredisent, se contaminent, arrivent par réaction, par ennui, par proximité. Par désir aussi car oui, peindre c'est peut être avant tout une question de désir, peindre c'est d'abord dans la tête avant d'être dans les mains. Le fait d'avoir deux têtes et deux mains droites peut s'avérer être très utile et ce dans de nombreuses situations ! Alors non, nous n'allons pas non plus tout révéler, imaginez un peintre du Moyen Age révéler qu'il se sert d'un miroir ou d'une lentille pour faire



apparaître une image, il y a fort à parier qu'il finirait sur un bûcher.

La question du comment faire présuppose celle du que faire, celle que Mario Merz posait en 1968. Dans la pratique, le comment faire provoque parfois le quoi faire. Pour nous, la peinture aujourd'hui ne peut plus se réduire à une question de style, ni d'appartenance à l'une ou à l'autre des deux fameuses catégories qu'étaient l'abstraction et la figuration... d'ailleurs depuis longtemps, les peintres abstraits ou figuratifs travaillent d'après des images reproduites. La peinture ce n'est pas ceci OU cela, la peinture c'est ceci ET cela. Tout ça en même temps ou tour à tour, la peinture c'est maintenant et c'est un vaste champ de possibles ! Nous sommes dans une époque de grande liberté (et elle est à portée de mains). Nous sommes donc dans notre pratique, opposés à une certaine conception monomaniaque de la peinture. La peinture ne peut pas être un geste figé et déposé comme un brevet, elle se doit d'être vivante, réflexive, en perpétuel mouvement. Elle doit être ouverte à toutes les propositions que sa pratique produira, la peinture doit être opportuniste et consciente d'elle-même.

Nous commençons à travailler au début des années 2000. À cette époque, notre conception commune de la peinture s'articule autour de deux citations, l'une de Lacan pour définir l'amour : « *L'amour, c'est donner ce que l'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas* », l'autre d'Alberti pour définir la peinture : « *une fenêtre ouverte sur le monde dans laquelle l'histoire se déroule* », que nous comprendrons comme le tableau, est une cosmologie. La peinture, c'est quelque chose que l'on n'a pas et dont personne ne veut, personne ne nous attend, et un tableau c'est un monde en soi, la technique devra dès lors s'adapter à chaque tableau pour rendre ce monde crédible, qu'il s'agisse d'un pot de fleurs ou d'un monochrome. (Cinq livres comptent pour nous à cette époque : *L'Œil et l'esprit* de Merleau-Ponty, *La Place du spectateur* de Michael Fried, *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov, *L'Éloge du mauvais esprit* de Bernard Marcadé, *Les Couilles de Cézanne* de Jean-Claude Lebensztejn.)

Nous travaillons encore séparément, dans un atelier que nous louons avec deux amis. Nous n'exposons pas, nous ne cherchons pas non plus à le faire, nous avons du travail et nous sommes persuadés que c'est en travaillant que les choses se font. Cet état d'esprit est toujours le nôtre aujourd'hui. L'atelier offre environ 60 m² de surface praticable à se répartir à 4, soit 15 m² chacun. L'un de nous traque dans la presse « papier » des clichés résonnant avec l'histoire de la peinture, passant ainsi du portrait, du paysage, à la scène de genre. Et l'autre se concentre, se spécialise même, sur la scène de genre contemporaine, traquant des nus dans des revues extrêmement spécialisées, des revues pour adultes de tous les genres possibles. Internet n'en est encore qu'à ses débuts, surtout à Dijon. Les préliminaires d'un tableau sont alors essentiellement constitués de pages arrachées dans des magazines ou sorties d'albums de famille, de collages, de dessins, nous peignons d'après des modèles de papier. Très vite, l'outil Internet et l'ordinateur qui va avec, prendront une place de plus en plus importante dans notre travail. Les collages se feront désormais sur Photoshop et nous aurons dès lors accès à la plus grande banque d'images immatérielles du monde. Il est fini le temps où je faisais poser des gens nus devant mon appareil photo. Intimidé, j'appuyais sur le déclencheur sans prendre ni mesures de lumière ni mesures de distances... j'obtenais ainsi de magnifiques photos noires et complètement floues...

Nous constituons une énorme banque de données, rangée tant bien que mal, qui avoisine aujourd'hui les 140.000 images (classées dans les catégories les plus diverses : « chiens, actualités, NASA, fessées, fleurs, Marilyn Monroe... »), plus besoin d'aller au marché pour trouver une pomme à peindre, nous taperons « pomme » sur Google et nous obtiendrons 2.310.000 pommes.

En écrivant ces lignes, nous nous sommes rendus compte d'une chose très intéressante que nous n'avions jamais identifiée ni nommée avant : à cette époque, le recours aux substituts du réel (photo de magazine, l'imagerie du prêt à jeter) pouvait être appréhendé comme une fuite. Avec nos passifs respectifs, plus besoin de se confronter directement aux choses. Cette fuite hors du réel semblait être la solution la plus logique, la plus pertinente, la plus acceptable pour observer et aborder le monde. Internet et les magazines en étaient les outils appropriés. La pratique continue de la peinture dans les années à venir inversera les rôles, ou plutôt le réel resurgira là où nous ne l'attendions pas, et d'une manière très pernicieuse, c'est l'époque où un portrait deviendra une nature morte, où la distance avec le sujet se creusera, où la peinture reprendra peu à peu, étape par étape, son autonomie.

Nous travaillons alors côte à côte, dans notre petit atelier, chacun son travail, chacun ses pincesaux. Les visiteurs qui passent ont de plus en plus de mal à comprendre qui fait quoi, visiblement l'étroite proximité dans l'atelier a provoqué une sorte de glissement réciproque de nos peintures, l'une vers l'autre, rapprochement technique, rapprochement iconographique. Nous arrivons bien après le Pop Art, nous naissons même précisément lors de son avènement. Les œuvres, le monde, les hommes sont désormais des objets de consommation. Nous jouissons tous de l'instant présent, l'image est jetable, remplaçable, vouée de toutes façons à cette grande déchéterie contemporaine qui est celle de l'instantanéité. Une image en remplacera une autre, un événement en remplacera un autre, un choc en produira un autre. Le culte du corps est alors à son apogée, l'industrie culturelle se rapproche de celle du divertissement.

Nous décidons donc de fusionner, de travailler à deux sur les tableaux. Au départ, il s'agit surtout de collages travaillés sur ordinateur que nous réalisons ensuite sur des toiles en grand format. On identifie aisément des parties différentes dans le tableau, mais de manière ordonnée et cohérente, à peu près prévue à l'avance, même si, pour finir le tableau, une part d'imprévu, la peinture, viendra systématiquement mettre le point final.

Deux sur un tableau, c'est idiot mais au début l'ego en prend pour son grade, le premier coup de pinceau, je dis bien coup, distribué par l'autre sur le tableau sur lequel vous travaillez depuis une semaine ou deux est difficile à avaler... Nous ne sommes plus des peintres seuls dans l'atelier, préoccupés par quelque chose que personne d'autre ne peut comprendre et dont nous seuls sommes responsables, dans une posture quasi mystique. Maintenant il y a quelqu'un avec qui s'engueuler, avec qui penser, pire il y a quelqu'un en plus de vous même qui attend également quelque chose de vous. Nous partageons une vision commune de ce que doit être le résultat final d'un tableau. C'est pourtant souvent la peinture qui finira le travail, c'est elle qui aura de toute façon le dernier mot, avec ses imprévus, ses surprises, ses contradictions qu'il faudra accepter ou refuser. Nous ne perdrons pour autant jamais ce sentiment de solitude, ce ressenti spécial d'appliquer le pinceau sur la toile, ce sentiment d'en être responsable comme si votre vie en dépendait. Les premiers résultats communs dépassent nos espérances, nous fusionnons définitivement. La première

partie de notre travail ensemble consistera à montrer des images qui ne sont pas montrables, à faire à partir d'images pornographiques des grands nus de 2 mètres par 4, ou des aquarelles très délicates. Tout commence donc par une histoire d'amour qui glisse vers une histoire de poils, plaisirs, peines, accords et désaccords, organisation et chaos seront le fondement de ce que nous sommes aujourd'hui.

Nous n'avons ni concept, ni programme préétabli, nous tentons de rester attentifs, chacun à notre manière, au développement interne de la peinture lors de sa production. Le fait de travailler à deux nous permet d'accepter des choses que nous n'aurions jamais fait seuls. La peinture est conceptuelle en elle-même et ce depuis toujours, de Lascaux à aujourd'hui, elle naît de l'esprit et traverse le corps d'un homme avant d'arriver sur la toile. En ce qui nous concerne, elle naît forcément d'un dialogue qui peut être plus ou moins houleux selon les périodes, les tableaux. Selon la série ou l'image que nous allons peindre, la facture s'adaptera au sujet, la peinture est en quelque sorte une actrice autonome qui a ses idées, libre à nous de l'écouter ou pas. Les déterminismes extérieurs nous donneront le contexte, la situation, l'ensemble formera bon gré mal gré un sens au fil du temps. Selon David Hockney, « *La photo aplatit le monde alors que la peinture lui redonne chair.* » Peut-être lui redonne-t-elle également vie et sens. La peinture est une activité solitaire, ce même à deux. Parfois nous sommes $1 + 1 = 1$ et parfois nous sommes $1 + 1 = 2$. Nous pratiquons un aller-retour incessant entre ces deux formules mathématiques au gré des envies depuis une quinzaine d'années. Parfois nous réalisons un tableau fait par un peintre, on ne sait pas qui fait quoi ($1 + 1 = 1$), comme dans ce portrait de 2006 ou encore ce tableau de 2011, où deux personnages semblent communiquer, communication (là bien sûr, nous travaillons d'après des images trouvées). Ou encore par exemple ce petit tableau nocturne de petites fleurs qui poussent aux abords de notre atelier, de 2011 : l'un de nous prend la photo et nous la peignons. Après avoir passé dix ans à écumer tous les magazines, tous les sites internet, ces petites fleurs qui poussaient près de notre atelier n'avaient rien à envier aux plus grands mannequins du moment, elles étaient simplement là et ce probablement depuis le début. Prises au flash, comme les biches surprises par nos pleins phares en rentrant la nuit de l'atelier, ces fleurs sauvages, ces mauvaises herbes, révèlent toute leur beauté dans cette posture nocturne et inhabituelle.

Parfois la participation des deux est rendue volontairement visible, mise en avant, comme une superposition, comme un dialogue pictural ($1 + 1 = 2$) on peut voir clairement deux interventions distinctes qui se répondent et ce même si c'est une seule personne qui peint. La peinture s'appelle « exposition » elle date de 2005, elle représente un bouledogue français qui regarde ce qu'on lui montre. D'une autre manière, certains tableaux seront constitués de plusieurs couches superposées comme dans ce crâne fleuri de 2003. En peinture, le temps est élastique, des choses vont dormir pendant plusieurs années pour réapparaître autrement, bien plus tard, ayant emprunté un chemin différent. Ce crâne a été commencé en 2012 et achevé en 2014.

Atelier n°1

Les conditions en hiver dans l'atelier n°1 sont peu excitantes, il n'est pas isolé, pas chauffé. Certains hivers, il fait -15° à Dijon, les tuyaux d'eau gèlent. Dans ces conditions, la pratique de l'aquarelle n'est pas vraiment recommandée, celle du dessin non plus. L'appartement de 30m² que nous partageons alors avec notre chien deviendra l'atelier des choses sur papier. Quand il pleut dehors, il pleut dans l'atelier. Après chaque gel, les tubes de peinture à l'huile durcissent un peu plus, année après année, l'huile finit par se cristalliser en se séparant du pigment. Nous

sommes ainsi vraiment confortés par notre choix initial de la peinture à l'huile face à celui de l'acrylique, en fait, la question ne s'est jamais vraiment posée. Nous prenons notre première carte de fidélité au magasin Dammar et nous allons tous les jours à l'atelier, n'ayant rien de plus intéressant à faire. (ph14) Nous avons deux manières différentes d'aborder le travail, l'un est bordélique, (ph15) l'autre classe ses tubes de couleurs, par nuances, par séries (ph16). L'un a besoin d'écouter la radio (France Culture) pour avoir le sentiment d'être relié au monde, pour entendre quelqu'un parler, (ph17) l'autre met un casque pour s'isoler. L'un arrive et se met au travail directement, l'autre tourne autour du tableau pendant des heures (fume, picole un peu). Chacun ses pinceaux, chacun ses rituels.

The Face.

En 2002, nous préparons notre première exposition chez Pietro Sparta, des tableaux de 7 mètres par 3 sont au programme et il est impossible de les réaliser dans notre atelier. Yan Pei Ming pour qui je travaille occasionnellement, nous prête l'un de ses nombreux ateliers à Dijon. Nous goûtons alors au luxe de l'espace, à un bon éclairage naturel, au plaisir de poser plusieurs tableaux côte à côte, de voir ainsi comment ils fonctionnent ensemble, d'en isoler certains pour les regarder autrement, d'en mettre de côté pour ne plus les voir. Ici, quand il pleut dehors, il ne pleut pas dedans ! Les grands formats, jadis réservés aux tableaux d'histoire, servent ici des tableaux assez troublants où sujets et matières sautent aux yeux. À cette époque, nous partons souvent d'images pornographiques. Cette iconographie nous semble alors être la plus pertinente politiquement pour décrire le monde et le mécanisme des rapports humains, la dérive consumériste déjà annoncée par le Pop Art. La pornographie prétend tout montrer, tout donner à voir. Puisque nous sommes peintres, il nous a semblé évident que c'était cela le ressort, le sujet même de la peinture : tout donner à voir au risque de montrer qu'il n'y a rien à voir. Ensuite la question du format, du grand format, implique le fait que d'une part, la peinture soit charnelle, généreuse et que d'autre part, le spectateur soit totalement immergé dans ce qu'il conviendrait d'appeler des grandes peintures géométriques ou des béances figuratives, à l'époque nous aimons beaucoup Mondrian... Les couleurs sont vives très roses et assez bizarres car, nous le comprendrons plus tard, dans notre atelier de l'époque, les tubes néons sont très verts, ce qui fait que nous chargeons constamment et inconsciemment les couleurs des tableaux en rouge pour compenser. Nous aurons beaucoup de surprises quand les tableaux sortiront de l'atelier à la lumière du jour. Les images sont aguicheuses, parfois drôles, parfois repoussantes, l'actualité aussi. Nous sommes à la veille de la déclaration de guerre des États-Unis à l'Irak (la deuxième) cela paraît inévitable, ça l'a été. Nous peignons *La Grande éjac*, remplaçant le décor, la scène où se situe l'action, par une image du fleuve Tigre, y ajoutant un ciel rouge. Nous allons nous arrêter sur un tableau réalisé à cette époque. *The Face*, 2002. Ce portrait de 2 mètres par 1 mètre cinquante est réalisé à partir d'une image extraite du magazine *The Face*. C'est un peu la norme à l'époque, les peintres figuratifs peignent d'après des images pré-existantes. Le déplacement est simple, nous peignons d'après une image produite par un autre, déjà réfléchi et nous l'utilisons pour en faire un tableau, comme si un modèle avait posé. Nous en sommes assez satisfaits mais nous nous sentons néanmoins un peu frustrés et avons la sensation d'être passés à côté de quelque chose...

Le tableau est un portrait, le plan serré ouvre sur le visage d'une jeune femme en gros plan, les yeux sont grands ouverts, très maquillés, une tête coupée qui regarde... La manière de peindre est assez jetée, nous avons utilisé des larges brosses. Nous mettons

le tableau à l'isolement dans une autre partie de l'atelier. Sur le sol, l'image originale traîne, elle regarde aussi mais elle a quelque chose de plus étrange encore, de plus évident mais on ne sait pas encore quoi. De retour dans notre petit atelier, après 4 mois passés dans un immense espace, le portrait est encore là et il regarde toujours, faisant naître le sentiment que quelque chose se passe ici, que le tableau pourrait être refait différemment, mais sans savoir exactement ce qu'il faut changer, s'il s'agit d'un problème technique ou d'autre chose. Il nous faudra 3 ans de coexistence avec l'image qui continuera à traîner quelque part pour comprendre comment et pourquoi la refaire. Nous décidons de repeindre cette image en 2006, soit quatre ans plus tard, mais cette fois-ci sans cacher la nature, la provenance de l'image, la nature du sujet, sans vouloir en faire un portrait, sans vouloir en faire autre chose que ce qu'elle est, une image trouvée. Nous décidons donc de repeindre la page arrachée, telle quelle, avec ses traces de déchirures. Le fond blanc de la toile devient l'espace sur lequel est posée la page, la peinture devient le lieu de questionnement de l'objet, la marge blanche met à distance le sujet, le tableau n'est plus un portrait, il est devenu une nature morte, un tableau où est représentée une page arrachée, la source originelle de nos peintures jusqu'à présent. La technique elle aussi devra s'adapter, la peinture n'aura plus à réinterpréter l'image par une touche identifiable, comme une sorte de conquête sur l'image, elle devra se mettre en arrière pour se mettre en avant, elle devra être la plus fidèle possible pour tenter de restituer l'objet.

À la même époque, un peu las de peindre des orgies, ayant le sentiment de commencer à nous répéter, nous avons décidé de peindre des paysages. De même que la pornographie nous semblait être la façon de réintroduire le nu et le portrait en peinture, éruptions volcaniques, photos de la NASA et maisons en flammes nous semblaient être les motifs de paysages idéaux. La longue séquence de l'incendie dans *Le Sacrifice* d'Andrei Tarkovski sera pour nous une source d'inspiration parfaite, le renoncement au matériel pour l'élévation spirituelle. Tarkovski filme les paysages en faiseur d'icônes. Les icônes ne sont pas accrochées platement aux murs, non, elles regardent vers le bas, elles sont légèrement inclinées comme si elles se penchaient vers nous. Chez lui, dans le paysage, c'est le même processus qui est mis en place, l'horizon est placé haut dans l'image, le ciel ne représente qu'un tiers du cadre alors que dans le cinéma hollywoodien, dans les westerns par exemple le ciel occupera plutôt les deux tiers. Chez Tarkovski, vous regardez les choses d'en haut comme un Dieu qui regarde les hommes avec bienveillance et incompréhension, le plan hollywoodien vous place au contraire en homme qui regarde vers le ciel, c'est l'homme qui regarde vers le haut, peut-être à la recherche de Dieu. Nous avons décomposé la séquence image par image et supprimé tous les personnages. Pendant ce plan de six minutes et cinquante secondes, la caméra avance et suit le personnage principal, en fond la maison brûle. Le personnage étant supprimé, les secondes du plan ainsi mises bout à bout, donnent l'impression que le regard se déplace dans le paysage, traquant quelque chose qui n'est désormais plus là. Une fois les tableaux exposés, c'est le spectateur qui se déplace dans les paysages ré-assemblés, plongé au milieu du temps. Le spectateur et la maison en feu deviennent les personnages principaux. La technique s'adapte au sujet, la manière héroïque des tableaux « pornos », appelons les comme ça, cède ici la place à une technique plus brumeuse, plus incertaine, moins gore en somme. Peindre les flammes avec des pinceaux s'avère très bizarre, la matière chargée à l'huile appliquée au pinceau alourdit considérablement cette chose légère et volatile qu'est le feu, nous aurons donc recours à des aéroglyphes. Nous

utiliserons ce matériel en autodidactes, parfois même à contre emploi. Au début, nous éprouvons quelques complexes à recourir à cette technique mais nous réalisons assez vite qu'elle est aussi vieille que la peinture, les hommes des cavernes soufflaient déjà la couleur, utilisant leurs mains comme pochoir.

Dans le même temps, nous pratiquons beaucoup l'aquarelle à la maison. En aquarelle, le blanc du papier est le blanc final, le blanc donc la lumière, provient du papier. Nous essayons désormais d'appliquer cette technique à la peinture, le blanc de la toile est plus clair, plus lumineux que tous les blancs que nous pourrions rajouter par la suite sur un tableau car il semble éclairer de l'intérieur, nous trouverons des petites astuces pour le faire. C'est donc munis de ce nouvel attirail, en plus des pinceaux, que nous referons le tableau *The Face* en 2006. À ce moment là, nous sommes très contents, ce n'est pas seulement le fait d'avoir réalisé un tableau de plus, mais le pressentiment que ce petit déplacement, le fait de peindre l'image comme un objet, va déterminer, modifier tout le travail que nous ferons par la suite. Nous retravaillerons cette image en 2013 après une nouvelle évolution. S'ensuivra bientôt toute une série de natures mortes, les pages arrachées. La réalisation de ces pièces va nourrir elle aussi une nouvelle fois notre travail. Lors des séances, l'image qui nous sert de modèle s'abîme, gardant les stigmates de la cession de peinture précédente. Notre deuxième atelier, sec et isolé, où nous pourrions stocker ou laisser traîner les images, rendra cela possible. *Interview may 1998 page 91. La tache aveugle. « La tache aveugle est une petite tache de forme ovale située sur la rétine de l'oeil, à l'endroit où le nerf optique rejoint le globe oculaire. Dans cette zone, il n'y a pas de sensibilité aux rayons lumineux du fait de l'absence de cellules réceptrices. »* Le cerveau remplit ce trou de vision par la contamination des éléments présents tout autour de cette zone. L'image qui nous a servi de modèle avait été préalablement arrachée, peinte en 1998, puis oubliée par l'un de nos amis des Beaux-arts, ancien co-locataire du premier atelier, Laurent de Raucourt. Elle provient du magazine d'Andy Warhol, *Interview* et date de 1998. Nous peignons en même temps ce paysage, *The Best*, la photo est un polaroid trouvé sur Internet, nous conservons les angles ronds sur l'image afin d'en souligner la provenance. Pour l'instant, notre pratique répond toujours à la logique du $1+1=1$.

Un an plus tard, nous restons attentifs à la page arrachée et déjà peinte de la jeune fille blonde étendue dans l'herbe qui traîne dans l'atelier. La première cession de peinture (la deuxième pour être exact puisque Laurent l'avait déjà peinte) a laissé des traces sur l'image ; traces d'huile, gouttes de peinture, taches de couleurs. Les images s'abîment, comme un portrait de Dorian Gray. Pendant ce processus, la page – le modèle – se salit, récupère des taches de peinture, évolue, vieillit... Elle est alors mûre pour être repeinte une nouvelle fois avec ses nouvelles taches, ses nouvelles traces, les évidences de sa disparition deviennent les preuves de son apparition. C'est comme peindre la peinture elle-même, c'est comme peindre son suaire. De même pour le petit paysage en feu, *The Best*. L'état physique de ces images nous plaît, nous décidons de les repeindre toutes les deux, cette fois-ci en reproduisant aussi méticuleusement les traces de peinture, d'usure qui se sont ajoutées avec le temps. Le premier déplacement était plutôt d'un ordre conceptuel, une mise à distance, le second sera plutôt d'un ordre factuel, la mise en avant du processus. Le principe de prostitution au sens latin, *pro statuere* : placer devant. C'est comme si nous peignons et repeignons une pomme après un laps de temps prédéfini, comme pour assister à la beauté de sa décomposition. L'image semble vouée à disparaître, telle la passante furtive de Baudelaire, la peinture, elle, semble tout faire pour s'y opposer. C'est bien de la disparition de l'icône qu'il s'agit



pourtant mais également de la réaffirmation de la présence de la peinture, de la visibilité rendue effective du processus lui-même... Avec mon père qui est graveur, nous développons une technique de gravure bio, les plaques se développent au soleil. L'avantage inattendu de cette technique, c'est qu'elle est très instable, ce qui ressemble plutôt à un défaut... Au fur et à mesure du tirage, les plaques se dégradent, des anomalies apparaissent.

Ce qui, avant, était probablement une trace biologique sur le visage, un trou sémantique, devient un défaut, un trou physique, une putréfaction interne à l'image. Nous appliquerons cette méthode à *La Blonde*, faisant se dégrader les quatre plaques de couleurs en les préparant mal volontairement. C'est un tirage de 36 exemplaires uniques, durant lesquels l'image va se dégrader, condamnée à disparaître, condamné à être remplacée. *La Tragédie de la pin up*. La fois où nous sommes allés le plus loin dans la disparition de l'icône, c'est peut être avec ce tableau de 2011 représentant un petit mot écrit par Marilyn Monroe. Au premier abord, il n'y a pas d'image, seulement du texte, même si le tableau reproduit le scan d'un télégramme, donc une image pré-existante. L'icône, Marilyn Monroe, n'a pas besoin de l'image pour apparaître, sa seule signature évoque sa présence, déclenche une sympathie, on peut imaginer sa voix, imaginer sa bouche prononcer les mots...

Dans la salle où ce tableau avait été exposé au Frac Auvergne, nous avons également installé notre mur d'atelier, sur lequel tous nos derniers tableaux avaient laissé des traces. La seule chose qui résistait et répondait face à l'absence de l'image, c'était le champ de bataille lui-même. L'utilisation de l'aérographe va également provoquer l'apparition parallèle et involontaire d'une nouvelle série. Pour tester les couleurs, pour nettoyer les pistolets, nous utilisons des feuilles A3 sur lesquelles nous purgeons le matériel. Le premier atelier est humide, petit, les feuilles, une fois le tableau achevé, partent naturellement à la poubelle.

Les déchets en peinture nous ont toujours fascinés. Depuis nos débuts, nous raclons nos palettes et stockons les rebuts des sessions de travail dans des pots de peinture vides... les déchets en peintures ont la beauté de l'évidence.

Atelier n°2 – Caserne du 26^e dragon – 1 + 1 = 2.

En 2006, nous emménageons dans une ancienne caserne réhabilitée par la ville de Dijon. Le lieu est chauffé et isolé, il se situe sur un terrain vague assez joli d'où proviennent les petites fleurs sauvages de tout à l'heure. L'atelier est 3 fois plus grand que le précédent, il sera dès lors possible de travailler sur papier, de stocker des choses, de laisser des tableaux visibles. Nous commençons à conserver les feuilles de nettoyage des aéroglyphes, les barbouilles sur un mur dédié, comme en fond d'écran sans savoir quoi en faire. Il y a quelque chose de résistant dans ces déchets. Nous décidons de les scanner et de les faire imprimer en grand format, deux mètres cinquante par deux. Ces rebuts, dans leur nouveau format, imposent des couleurs aléatoires, des motifs hasardeux, autant d'éléments qui témoignent de la vitalité de la peinture à travers l'accident. Ils résonnent également avec la situation picturale du moment, ils ne sont absolument pas prémédités et se fabriquent quasiment tout seuls. Nous leur donnerons le titre des tableaux pendant lesquelles elles sont nées, un peu comme si elles en étaient la charte colorée, la carte d'identité. A cette époque, chaque tableau donnera également naissance à deux produits dérivés ; sur une feuille de papier aquarelle, nous reporterons toutes les couleurs utilisées sur la toile dans une grille, et sur une autre feuille, nous mélangerons toutes ces couleurs, obtenant ainsi un monochrome gris ou marron,

propre à chaque peinture. C'est amusant car nous peignons à la main des images qui ont souvent été imprimées, et nous faisons maintenant imprimer de vrais taches de peinture, des accidents totalement abstraits enfantés par la pratique. D'une certaine manière, il s'agit toujours de natures mortes. Au premier abord, ces tableaux ressemblent à des tableaux abstraits, mais en y regardant de plus près, on reconnaît des morceaux de scotch d'une taille surdimensionnée, il s'agit bien toujours de pages reproduites.

Superposition *The back of the Sign | Hollywood*.

Pendant les incendies de Los Angeles de 2007, de magnifiques images tournent en boucle sur toutes les chaînes d'actualité à la télévision. On y voit le Hollywood sign se faire lécher par les flammes. Nous recherchons des images sur Internet et tombons par hasard sur un fait divers qui donnera naissance à une nouvelle série. Peg Entwistle était une jeune actrice du début des années trente en Californie. Désespérée par une carrière qui patinait, elle avait mis fin à ses jours un soir de 1932, se jetant du haut de la lettre H du Hollywood sign (qui s'appelait encore HollywoodLand). L'ironie du sort voulut qu'une proposition de premier rôle pour le cinéma arrive dans sa boîte aux lettres le lendemain de son suicide. L'image qui illustre le fait divers dans la gazette locale est une petite photo noir et blanc, passée, aux bords arrondis, représentant l'envers du signe de Hollywood qui surplombe une magnifique vue de Los Angeles. Nous agrandissons et repeignons ce paysage sur un format de 2 mètres par 3. Ce qui est drôle, c'est que pendant que nous dessinons le paysage, il est posé juste à côté d'un châssis vide. La structure du signe, le dos du signe correspond exactement au dos d'un tableau, il y a quelque chose de tautologique dans cet objet, il parle de lui-même et pose la question de l'envers du décor. L'analogie est séduisante et le résultat est assez satisfaisant mais il nous manque quelque chose, l'image est trop directe, trop facilement compréhensible, la peinture est trop plate et passe à côté de ce qu'il y avait de magique dans la petite photographie. Il manque au tableau de la profondeur, la patine du temps, il lui manque le mystère, la complexité de l'événement, il lui manque son fantôme. Nous décidons de reprendre le tableau assez brutalement. Il y aura clairement un tableau peint auquel s'ajoutera une autre couche, une autre intervention.

1 + 1 = 2.

Nous mettons au point une sorte de glacié, composé de pigment d'argent, les autres composants resteront secrets. Après quelques essais, nous trouvons la bonne formule. Non seulement la dernière couche reste transparente, mais en plus, elle creuse la profondeur, l'image acquiert un nouveau relief. Conséquence inattendue, elle perturbera selon l'éclairage la lecture de celui-ci. Plus le tableau est éclairé, plus le pigment d'argent devient brillant, rendant difficile la lecture de ce qui est représenté sous cette couche.

L'image est perceptible mais pas immédiatement, la couche s'opacifie, le tableau est comme couvert d'un voile fantomatique... Dans la pénombre ou éclairée indirectement, l'image réapparaît. Les lavis argentés perturbent ainsi la lecture, mettent le sujet à distance, créent une sorte de brouillard, une brume qui cache et qui révèle à la fois ce qu'il y a en dessous, donnant l'impression que l'on peut s'y cogner à tout moment. Cette couche reformulera aussi pour nous la question du sujet en peinture : qu'est-ce qu'il y a à voir en peinture, qu'est-ce qu'il y a derrière ? Comment est-ce qu'une image peinte peut parler d'autre chose que d'elle-même ? Il nous semble aussi très intéressant de constater que cette série commence par une disparition. C'était déjà le cas avec les incendies et avec cette blonde étendue dans l'herbe qui nous faisait penser au dormeur du val... Ce nouveau tableau met donc en

évidence la représentation de l'arrière du tableau, ce qui est obscène, son ossature. Bien que s'offrant au regard, ces peintures semblent mettre à jour les conditions même de leur apparition, les choses et leur revers, leur système de production.

En 2009, à l'occasion d'une exposition chez Almine Rech, nous partirons d'une image extraite du film *Blow Up* de Michelangelo Antonioni datant de 1966. Après un reportage photo sur les sans-abris, Thomas, le personnage principal, photographe de mode, passe la matinée dans le Maryon Park. Attiré par la lumière, il prend des clichés. L'endroit est presque désert, excepté un couple qui s'embrasse, que Thomas photographie de loin. Il développe les photographies et réalise, au cours d'agrandissements successifs, qu'il a été le témoin d'un meurtre. Il se rend de nuit sur les lieux et découvre le cadavre que ses photographies lui ont révélé. De retour chez lui, il trouve son atelier vide : tous ses clichés et négatifs ont été volés. Au petit matin, il retourne au parc, et découvre que le corps a lui aussi disparu... Le photographe cherche, par des agrandissements successifs, à retrouver la vérité dans l'image. Nous partirons donc de cette image très dégradée, très floue. Sur ce tableau nous commençons d'abord par peindre ce couple enlacé dans le paysage en noir et blanc. L'image est incertaine. Nous ajoutons un lavis argenté, l'image déjà abîmée par les zooms, recule encore un peu, on agrandit, on ne reconnaît plus rien. Contrairement à Thomas, nous ne cherchons pas à savoir ce qui s'est passé, mais ce qui se passe à l'instant précis où la lumière se décompose sur le paysage, à l'instant où le monde devient image, où l'image devient point sur la toile, s'abîmant dans l'incertitude de l'agrandissement. Pour finir, nous décidons de rajouter une couche à ce tableau gris. La trame, l'aspect graphique de l'image agrandie, affirme une autre réalité que celle de la vérité traquée dans le détail photographique. Comme si tout n'était composé que d'éléments abstraits divers qui, mis bout à bout, l'un sur l'autre, formeraient un ensemble, comme une vision atomique du monde. Ici nous rajoutons manuellement une grille blanche à la peinture à l'huile avec un blanc très spécial. La grille sera appliquée soit en pochoir, soit comme un tampon. La trame répétitive de la grille donnera au tableau une dimension mécanique. L'image disparaît, la peinture s'affirme, nous vidons l'image pour ensuite la remplir de peinture. Le voile transparent qui laissait deviner de manière passive qu'il y avait quelque chose à voir, cède ici la place à une grille qui va obliger le spectateur à chercher de manière active ce qu'il y a éventuellement à voir. Observer, c'est être actif, observer demande un effort, observer c'est être vivant, on pourra ne voir que la grille ou chercher à voir au travers de ses multiples trous.

En 2012, nous déménageons dans un grand atelier à 30 kilomètres de notre appartement. Nous regoûtons alors au plaisir du grand espace, à la possibilité de travailler sur plusieurs tableaux à la fois, de les peindre au sol à grandes flaque de couleur. Comme pour n'importe quelle peinture, une superposition de couches, de touches, va former une visibilité cohérente, reconnaissable. Ici les couches superposées vont peut-être imposer un nouveau regard. Dans ces tableaux embrumés, il y a quelque chose qui répond à l'invasion des images aujourd'hui, au final il y a peut-être quelque chose à voir, peut-être pas, en tous cas la question du manque à voir est posée.

En fait, vous l'aurez compris, il n'y aura pas vraiment de conclusion car le travail est perpétuellement en cours de construction. Nous savons ce que nous allons peindre dans un an et demi (car nous sommes toujours en retard) mais il est impossible de dire ce que nous ferons dans 5 ans. Nous parlerons d'une série que nous avons inauguré avec deux tableaux il y a un

an chez Pietro Sparta à Chagny dans une exposition qui s'appelait *La Nuit*. Série que nous développons actuellement et qui sera exposée chez Alfonso Artiaco à Naples en juin 2015, chez Max Hetzler à Berlin en septembre et chez Almine Rech dans un an à Paris. Dans les premières années, dans les petits ateliers, nous faisons souvent des tableaux de très grand format qui s'exécutaient en moyenne en une quinzaine de jours, aujourd'hui dans un atelier de 400m², nous peignons de plus en plus des petits formats sur bois et le temps de réalisation ne se compte plus en semaines mais en mois. Chaque série que nous avons ouverte est pour nous comme une pièce dans laquelle on revient de temps en temps, aucune porte n'est fermée, cela avance par envie. Depuis le début, notre désir est celui de faire ce que l'on veut et de le faire à plein temps. La peinture est donc pour nous une activité solitaire qui se pratique à deux, la peinture est notre espace de liberté et notre lieu d'asservissement volontaire. Elle reste sans doute ce qu'elle a toujours été, « *Cosa Mentale* », il semble évident que la peinture est devenue au fil des siècles un médium extrêmement pervers, compliqué, une sorte de mille-feuille sémantique qui renvoie aussi bien à lui-même, qu'à celui qui l'a fait, qu'au monde qui la voit naître, qu'à celui qui la regarde.

Nous terminerons donc sur cette série, une autre manière d'en remettre une couche, mais cette fois-ci peut-être en sapant le sens originel de l'image, en l'utilisant simplement comme un élément faisant partie d'un tableau comme un mot fait partie d'une phrase. En peignant ce tableau, inspiré par un tableau d'Asger Jorn *Le Canard inquiétant* de 1959 et par une image représentant un concours de beauté à Miami en 1952, image qui résonne étrangement aujourd'hui. *Le Canard inquiétant* viendra dédramatiser la situation ou la rendre plus étrange encore... Il y a désormais deux façons de peindre qui dialoguent ensemble. Ici nous défigurerons le personnage principal du tableau d'un épais coup de peinture qui posera son empreinte sur son visage, les vêtements qu'elle enlève sont des chiffons pour essuyer les pincesaux, ici il s'agira de révéler une pyramide cachée sous une montagne à Visoko en Bosnie, et là nous ferons repousser les fleurs...

Ida Tursic & Wilfried Mille, *Oscar Wilde*, 2015.

Huile sur bois, 50 x 40 x 2,5 cm.

Photo © def-images.com, courtesy of the artists and Galerie Max Hetzler, Berlin - Paris.