

Jean Rustin

peintre abstrait qui peint figuratif

interview par Élisabeth Couturier

Jean Rustin occupe, depuis plus de 40 ans, une position singulière sur la scène française. Il en est à la fois une des plus grandes figures et une des moins connues. Il poursuit, contre vents et marées, une voie exigeante répondant à une profonde nécessité intérieure.

À 80 ans, Jean Rustin, plutôt avare d'explications, a accepté de raconter son itinéraire. Après son exposition cet hiver à la galerie Polad-Hardouin, il expose au pavillon des arts et du design, Jardin des Tuileries, à Paris, du 1^{er} au 4 avril 2009, et à la halle Saint-Pierre, à Paris, du 10 septembre au 18 octobre 2009.

■ **Votre environnement vous prédisposait-il à une carrière d'artiste ?**

Pas du tout. Je suis né en 1928, à Montigny-lès-Metz, mon père était professeur de littérature et de langues étrangères à l'École normale de la ville et ma mère était institutrice. J'étais très bon élève : j'ai eu le bac à 15 ans. Face à ma détermination de devenir artiste, et malgré sa légitime inquiétude, mon père m'a un peu aidé lorsque je suis parti m'installer à Paris. J'ai suivi les cours de l'école des beaux-arts pendant cinq ans, mais je ne me suis jamais inscrit dans un atelier de peinture car l'enseignement y était trop académique. Par ailleurs, je faisais de la peinture abstraite, chez moi. À cette époque, j'ai rencontré Elsa avec qui j'ai vécu toute ma vie. En 1948, nous avions deux enfants. Nous étions très pauvres.

Quels étaient vos artistes de référence ?

J'aimais particulièrement Pierre Bonnard et Paul Klee. Les abstraits français ne m'intéressaient pas vraiment. Je connaissais très mal les artistes américains. Rothko m'attirait : j'étais sensible à la tension poétique qui traverse ses peintures.

Dans quelles circonstances avez-vous exposé pour la première fois ?

C'était en 1956, à la galerie La Roue qui se trouvait rue Grégoire-de-Tours et qui était dirigée par Guy Resse. Il a été mon galeriste pendant dix ans. J'y montrais une peinture abstraite très colorée, très influencée par Cobra. Je réalisais aussi beaucoup d'aquarelles.

Au fil des ans, vous allez acquérir une certaine notoriété. En 1971, à 43 ans, vous avez droit à une importante exposition personnelle au musée d'art moderne de la Ville

de Paris, alors dirigé par Pierre Gaudibert. Combien de toiles étaient présentées ?

Entre 100 à 150 toiles... Essentiellement de la peinture abstraite. Mais depuis 1968, j'avais commencé à évoluer en peignant des éléments plus reconnaissables, comme des couteaux ou des personnages... C'était une mise en lumière difficile à vivre pour moi... Mais surtout, j'ai eu un choc car j'avais cru faire une peinture expressive, or j'étais face à une peinture que je trouvais trop décorative. J'ai alors décidé de tout remettre en question...

Tirer un trait

Vous avez dit : « J'ai voulu tout arrêter, recommencer à zéro et alors j'ai tiré un trait. » L'expression « tirer un trait » revêt, pour vous, à la fois un sens métaphorique et un sens concret, n'est-ce pas ?

Qui bien sûr. C'est à partir du moment où j'ai très concrètement tracé un trait horizontal partageant la toile en deux espaces, c'est-à-dire un espace qui représentait le sol, la terre, et un espace qui représentait le ciel, que j'ai arrêté définitivement la peinture abstraite... Ce nouvel espace renvoyait à la réalité. Je ne pouvais dès lors plus jouer à faire de l'abstraction.

Ne plus jouer à faire de l'abstraction, qu'est-ce que ça signifie ? Vous voulez dire que l'abstraction, à l'époque où vous avez commencé à peindre, était le langage de l'avant-garde et que, forcément, vous vous y étiez soumis ?

Oui, mais ce langage n'était déjà plus nouveau. Ce n'était pas moi qui l'avais inventé. Quand j'ai pris conscience de marcher sur un chemin tout tracé, j'ai pris un virage à 180 degrés. En 1971, j'ai tout simplement voulu revenir à la peinture figurative sans me préoccuper des

tendances ou des courants du moment. Et reprendre ainsi le fil de mon histoire...

Aujourd'hui, ma peinture est à la fois figurative et abstraite. À l'époque, déjà, je pensais qu'on ne pouvait pas simplifier les choses et dire : « La peinture, c'est soit abstrait, soit figuratif. » Le plus fondamental résidait dans la façon de travailler : on choisissait soit un espace structuré dans lequel on introduisait des éléments reconnaissables, soit un espace vague qui correspondait à la peinture lyrique.

Dans les années 1960-70, la ligne de démarcation était pourtant très marquée entre les peintres abstraits et les peintres figuratifs. Il fallait choisir son camp.

Absolument, et j'ai toujours refusé de m'y soumettre. C'est pour cela que je ne me suis jamais « encarté », ni au parti communiste français ni en enfourchant la cause de la peinture politique qui était tellement à la mode dans ces années-là, comme, par exemple, le groupe des Malassis, dont les membres ont toujours été des amis très proches.

Vous ne croyez pas au message politique en peinture ?

Ce n'est pas que je n'y crois pas, mais ce n'est pas mon propos.

Revenons à ce trait que vous avez tiré, c'était aussi une façon de créer une scène au sens théâtral du terme ?

Certainement, car j'ai eu conscience que je dramatisais les choses. Et pour moi ça a été très important. C'était une autre peinture...

En 1982, vous exposez à la Maison des arts de Créteil. Cette exposition marque un autre tournant dans votre travail. Apparaissent



« Homme nu », 2002. Acrylique sur toile. 162 x 130 cm. (Ph. S. Lauper ; © Fondation Rustin). Acrylic on canvas



« Les Saintes Femmes », 1984, Acrylique sur toile. 97 x 162 cm. (© Fondation Rustin). "Holy Women." Acrylic/canvas

alors des personnages nus qui ne cachent rien de leur anatomie sexuelle ou des couples en train de faire l'amour. L'exposition a fait scandale, elle a été considérée comme pornographique.

J'ai très rarement peint des copulations parce que ça raconte une histoire et que cela détourne mon propos. Un personnage seul, quand il ne fait rien, comme, par exemple, une femme assise sur sa chaise sans bouger, induit quelque chose de beaucoup plus dramatique. Quand j'ai décidé de faire de la peinture figurative, j'ai pensé que l'idéal pour moi en peinture était de peindre des nus comme Cézanne avait peint ses pommes. Cela m'a permis de garder mes distances avec le problème de la représentation de la réalité attaché à la peinture figurative. Je pense que je suis un peintre abstrait qui utilise le figuratif, plutôt qu'un peintre figuratif qui utilise l'abstraction.

Pourquoi représentez-vous si souvent des personnages seuls qui regardent fixement le spectateur ?

Je me suis aperçu, depuis quelques années, qu'avec les yeux fermés, mes personnages étaient encore plus expressifs.

À Créteil, on vous a reproché de montrer la nudité de façon crue et misérabiliste. Il y a eu des plaintes.

Cette représentation presque médicale est reçue comme étant obscène. Je n'étais pas stupide, je savais bien que ça provoquerait un scandale. Mais je ne l'avais pas fait pour cela... La police est venue. La moitié de l'exposition a été interdite aux moins de 18 ans et les images les plus polémiques ont été exposées tout en bas, dans la salle de théâtre. L'exposition a donné lieu à des débats. Elle a eu un succès considérable.

Attraction / répulsion

Certaines de vos toiles agissent comme une psychanalyse : elles renvoient le spectateur au plus profond de lui-même.

L'espace vide dans lequel sont inscrits mes personnages fonctionne probablement comme un miroir. Il joue un rôle important concernant l'attraction / répulsion que semble exercer ma peinture sur une partie du public.

En regardant vos personnages isolés les uns par rapport aux autres et dans un espace presque vide, on pense au théâtre de Beckett ou à celui de Ionesco.

J'ai souvent peint de grandes toiles avec trois ou quatre personnages. Mais ça ne me satisfaisait pas toujours, alors j'en enlevais un, puis deux, puis trois. Un seul personnage donne plus de force au tableau. Plusieurs personnages renvoient à une imagerie. Je préfère le *Marat* de David à son *Enlèvement des Sabines*. Ce qui fait la différence entre ces deux œuvres, c'est que dans la dernière, il y a de plus important dans ma peinture. Depuis le début, je pense que ce ne sont pas seulement les couleurs qui importent. La lumière qui émane d'une peinture est essentielle.

Peignez-vous d'après modèles ?

Non, je suis passé de l'abstraction à la figuration sans modèle. Mes modèles étaient dans ma tête, dans ma vie. Mais mes peintures ne racontent pas d'histoires.

Quand estimez-vous qu'une toile est achevée ?

Avec la peinture acrylique, ce n'est jamais fini. Autrefois, il était presque impossible de reprendre une toile à l'huile : il y a des enduits spéciaux et ça craque. Techniquement, maintenant, on peut reprendre la peinture à l'acrylique et donc, si on le décide, elle n'est jamais finie.

Vous me répondez en prenant les termes de ma question au pied de la lettre. En privilégiant l'aspect concret et matériel.

C'est important ces questions de matériel : j'ai finalement utilisé la peinture acrylique, parce que dans les années 67-68, le diluant de la peinture à l'huile, qui est l'essence de térébenthine, issue des pins des Landes, a été remplacé par une sorte d'essence issue des automobiles. J'ai eu alors les mains qui me brûlaient. Comme tous les artistes, j'étais réticent pour changer de médium et puis je me suis aperçu assez rapidement que c'était très bien : on fait tout ce qu'on veut avec l'acrylique.

Comment travaillez-vous ?

Tous les matins, j'arrivais à l'atelier et je regardais le tableau en cours : le premier quart d'heure, j'avais un esprit critique extrêmement développé. On le perd ensuite quand on se remet à l'ouvrage. J'aimais aussi prendre de temps à autre mon violon et jouer une petite sonate de Bach, ça me permettait d'avoir un regard particulier sur ma peinture. Aujourd'hui, je ne peux plus me rendre à l'atelier, alors je travaille chez moi.

Quelle a été la réaction de vos collectionneurs lorsque, dans les années 1970, vous avez changé radicalement de manière de peindre ? Vous ont-ils suivi ?

Ils ne m'ont pas suivi et je n'avais plus de galerie. Mais, un jour, en 1985, un collectionneur est venu me voir à l'atelier. Il m'a dit : « Rustin, si tu es d'accord, je t'achète tout. » Il m'a acheté des centaines et des centaines de toiles, des cartons à dessins et des aquarelles. J'ai été naïf en fait. C'est difficile de résister quand tu as passé ta vie à gagner trois francs six sous et à te sentir coupé du monde. Par ailleurs, je travaillais de temps à autre pour un céramiste. En fait, c'était autre chose que l'argent qui avait motivé ma décision : ce type m'apportait une sorte de reconnaissance dont j'avais besoin. Il a pris le risque de tout miser sur moi, comme moi j'avais pris le risque de repartir à zéro.



Sans titre. 2004. Acrylique sur toile. 40 x 40 cm (© Fondation Rustin). Untitled. Acrylic on canvas

Rustin: A Figurative Abstract Painter

For more than forty years, Jean Rustin has been both one of the most important and the most obscure figures on the French scene, plowing a lonely furrow and driven by inner compulsion, whatever the adversity. Now aged 80, and a man of few words, Rustin agreed to speak to us about his career. He is exhibiting at the temporary Pavillon des Arts et du Design (Jardin des Tuileries), Paris, from April 1 to 4, and this fall at the Halle Saint-Pierre, Montmartre, from September 10 through October 18.

■ Was there something in your background that predisposed you to become an artist?

Not at all. I was born in 1928 in Montigny-lès-Metz. My father taught literature and languages at the local École Normale and my mother was a primary school teacher. I was a very good student: I passed my baccalaureate aged 15. My heart was set on being an artist and, although he was justifiably worried, my father helped me a bit when I moved to Paris. I attended the Beaux-Arts for five years, but I never joined a painting atelier because the teaching was too academic. In fact, the paintings I was making at my place were abstract. This was when I met Elsa, with whom I've lived all my life. In 1948 we had two children. We were very poor.

Which artists were most important to you?

I particularly liked Pierre Bonnard and Paul Klee. I wasn't really interested in the French abstract painters. I didn't know the American artists very well. Rothko I found attractive; I responded to the poetic tension in his paintings.

What were the circumstances of your first exhibition?

It was in 1956, at Galerie La Roue on Rue Grégoire-de-Tours, directed by Guy Resse. He was my gallerist for ten years. What I showed was very colorful abstract painting, much influenced by Cobra. I also made a lot of watercolors.

Over the years you gradually became known and in 1971, aged 43, you had a major solo show at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, then directed by Pierre Gaudibert. How many canvases were presented?

Between 100 and 150... Mainly abstract paintings. But in 1968 I had begun to change and was painting more recognizable elements, such as knives and people. So, all this was hung on the walls. Being exposed like this was uncomfortable for me. Above all, though, it was a real shock because I thought I was doing expressive painting, but I found what I was looking at too decorative. So I decided to go back and start over.

You have said, "I wanted to stop everything, start afresh," and you used the expression "tirer un trait"—not just in its metaphorical

sense of putting it behind you, right, but in the literal sense of drawing a line.

Yes, exactly. It was when I quite literally drew a horizontal line across the canvas, dividing it into two spaces, with one space representing the ground, earth, and one representing the sky, that I really stopped doing abstract painting. This new space referred to reality. From now on I could no longer play at abstraction.

Abstract and figurative

What do you mean by "no longer play at abstraction"? Do you mean that when you started to paint, abstraction was the language of the avant-garde, and so it was natural for you to take it up?

Yes, but this language had already ceased to be new. When I realized that I was walking on a well-beaten track, I made a sharp about-turn. In 1971 I simply decided that I would go back to figurative painting, without worrying about the tendencies and trends of the day. I was also going back to my own history. Today, my painting is both figurative and abstract. Already, at the time, I thought there was no way one could simplify things and say, "Painting is either abstract or figurative." The key thing was the way one worked: you had to choose either a structured space into which you could introduce recognizable elements, or a vague one, which was that of lyrical painting.

And yet in the 1960s and 70s there was a very clear line between abstract and figurative painters. You had to take sides.

Absolutely. That's why I was never a card-carrying French Communist or upholder of the political painting that was so fashionable in those days, as in the Malassis group. In fact, its members were always very good friends.

Don't you believe that painting can have a political message?

It's not that I don't believe it, but it's not what I'm about.

Let's come back to this line that you drew. Wasn't this also a way of creating a theatrical kind of stage?

Yes, certainly, because I was aware that I was dramatizing things. And for me that was very important. It was another kind of painting.

In 1982 you exhibited at the Maison des Arts in Créteil. The show marked another turning point in your work. For the first time one could see naked figures with all their sexual anatomy on display and couples making love. The exhibition caused a scandal and was considered pornographic.

I very rarely paint copulation because it tells a story and takes me away from what I'm trying to say. A single person, doing nothing, like a woman sitting on a chair, creates something much more dramatic. When I decided to do figurative painting, I thought that the ideal thing for me would be to paint nudes the way Cézanne painted apples. That helped me keep a distance from the problem of representing reality that is a part of figurative painting.

I think that I'm an abstract painter who uses figuration, rather than a figurative painter who uses abstraction.

Why do you so often paint solitary people staring out at the beholder?

As it happens, a few years ago I realized that my characters were even more expressive with their eyes shut.

In Créteil you were criticized for showing nudity in a raw, depressing way. Complaints were lodged.

This almost medical representation was viewed as obscene. I wasn't stupid, I knew it would cause a scandal. But that's not why I did it. The police came, half the show was closed to visitors under 18 and the most controversial images were shown down at the bottom, in the theater auditorium. There were debates about the exhibition, and it was quite a success.

Some of your canvases have a kind of psychoanalytic function: they confront viewers with their deepest selves.

The empty space around my figures probably works like a mirror. It plays an important role in creating that mixture of attraction and repulsion that some people feel about my painting.

Looking at your figures, isolated from each other in their almost empty spaces, the plays of Beckett or Ionesco come to mind.

I actually painted a lot of big canvases with three or four figures, but I wasn't always happy with the result, so I removed one of them, then two, then three. A single figure gives the painting more power. Several figures turn into an image. I prefer the David who painted Marat to the one who painted the rape of the Sabine women. What makes

Il s'appelait Marnix Neerman, il avait une magnifique galerie à Bruges. On est devenus amis. Il a fait une vraie fortune en revendant mes peintures, principalement à des collectionneurs hollandais. Et puis il y a eu la crise du marché en 1990-91. Alors on s'est séparés.

Mais ces opportunités ne vous ont-elles pas coupé de la scène française et internationale ?

Oui, sans doute... Avec Marnix, je n'avais pas de contact avec les musées, les critiques et les revues. Je le paye encore, même si, aujourd'hui, on regarde à nouveau mon œuvre.

Frontalité

Ce qui caractérise votre peinture, c'est évidemment sa frontalité.

C'est très important ce qu'on appelle la frontalité. C'est une façon de voir les choses : un personnage, tout seul, sur une chaise, c'est la frontalité qui lui donne sa puissance. On ne voit jamais les gens de cette manière dans la vie.

Vous avez évoqué, lors de différents entretiens, une scène forte à laquelle vous avez assisté et qui vous a marqué. C'était en 1951, vous étiez en train de réaliser des fresques dans un hôpital psychiatrique à la Fondation Vallée à Villejuif. Vous avez raconté qu'une ravissante fillette folle était auscultée sans ménagement par des médecins. Elle était nue et n'avait aucune pudeur. Effectivement, j'ai été marqué par le fait que les personnes mentalement dérangées n'habitent pas leur corps. Ça les dépasse. C'est ce qu'il y a de plus dérangeant. J'ai toujours été passionné par les cas étudiés par la psychiatrie.

Un autre aspect très important de votre vie, c'est votre amour pour la musique. Qu'est-ce qu'il vous a apporté ?

La musique a occupé une place importante dans ma vie. J'ai commencé le violon à 5 ans. Mais je n'ai jamais rêvé d'être musicien parce que j'ai toujours eu horreur de faire les choses en public. Gosse, lorsque je dessinais, on venait regarder mes dessins par-dessus mon épaule et je détestais cela. Je me revois également à la campagne en train de faire des aquarelles et les gens s'approchaient. Je me souviens très bien de la souffrance que c'était pour moi. Je refermais mon carnet et je décampais. Donc, malgré mon amour de la musique, je n'aurais pas voulu être violoniste, j'aurais eu un trac épouvantable. Je jouais du violon tous les jours dans l'atelier. J'adorais peindre, m'arrêter, jouer cinq minutes, recommencer à peindre, etc. Jusqu'au jour où j'ai eu le bras cassé par la police en participant à la manifestation du métro Charonne. J'ai dû alors m'arrêter longtemps... D'ailleurs, c'est étonnant le nombre d'artistes peintres qui ont fait de la musique... Delacroix, Ingres, Wols, Klee.



« Les talons », 1971. Acrylique sur toile. 70 x 100 cm. (© Fondation Rustin). "Heels." Acrylic on canvas

Hormis la peinture et la musique, vous entretenez une passion pour la littérature. D'où vient-elle ? Y a-t-il des auteurs qui vous ont suivi toute votre vie ?

La littérature russe, Tolstoï, Pouchkine, Dostoïevski... ont bercé mon enfance. J'ai une passion pour Baudelaire, que je n'ai jamais remise en cause. J'aime les poètes et les grands romanciers de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle : Victor Hugo, Flaubert, Proust. Il y a également Aragon, et Céline que j'ai découvert quand son premier livre est paru. Parallèlement, j'ai toujours été très attiré par les essais politiques, sociologiques et psychologiques...

Entre 1971 et 1985, vous avez dû vous sentir très seul. Qu'est-ce qui vous poussait à continuer à réaliser cette peinture si particulière et si violente, et qui était totalement à contre-courant ?

Quatorze ans, c'est long.... C'était un peu normal ce rejet, ce que je faisais était plutôt agressif et pas facile à défendre. Mais j'avais compris qu'on ne pouvait pas faire une peinture qui interroge la condition humaine sans passer par la figure. Longtemps, j'ai cru que l'art abstrait était comme la musique, qu'il pouvait traduire des émotions humaines extrêmes. Je n'y crois plus.

Vous n'avez jamais eu le sentiment d'avoir raison contre tous pendant longtemps ?

Non, jamais... Je ne sais pas du tout quelle réalité se cache derrière cette reconnaissance actuelle. Est-ce que dans dix ans, dans vingt ans, ça existera toujours ? C'est très relatif, la reconnaissance. ■

Élisabeth Couturier est critique d'art, auteur, notamment, de *Le Design, mode d'emploi* (2006) et *L'Art contemporain, mode d'emploi* (2007), aux éditions Filipacchi.

JEAN RUSTIN

Né en / born 1928

Expositions récentes / Recent shows:

2006 Galeries Hof & Huyser, Amsterdam

Matara, Marseille ; Morand, Genève

Humus, Lausanne ; Franz Pedersen, Horsens

Montrasio Arte, Milan ; Mito, Barcelone

2008 Galerie Polad-Hardoin, Paris



« Le Couteau », 1971. Acrylique sur toile. 100 x 73 cm (© Fondation Rustin). "The Knife." Acrylic on canvas

those two works different is the light. That's the most important thing in my painting. I've always thought that it's not just about the colors; the light that comes from a painting is an essential element.

Do you paint using models?

No, I went from abstraction to figuration without models. My models were in my head, in life. But my paintings don't tell stories.

When do you consider a painting to be finished?

With acrylic painting it's never finished. In the old days it was almost impossible to go back over an oil painting: there are special coatings and they crack. Technically, now, you can rework an acrylic painting, so if that's what you decide, then it's never finished.

In your answer you take the terms of my question literally. You emphasize the concrete, material aspect of things.

These material aspects are important. I ended up using acrylic paintings because some time around 1967–68, the thinner used in oil paint, turpentine, which comes from the pine trees in the Landes, was replaced by a kind of petrol from cars. It made my hands burn. Like all artists, I was reluctant to change medium and then I realized fairly quickly that it was very good: you can do anything you want with acrylic.

Tell me about your working routine.

Every morning I used to go to the studio and look at the painting I was working on. For the first quarter hour, I had a very keen critical sense. After that you lose it and you go back to work. I also liked to take out my violin now

and again and play a little sonata by Bach. That gave me a special way of looking at my painting. Now I'm no longer able to go to my studio, so I work at home.

Frontality

How did collectors react in the 1970s when you radically changed your way of painting? Did they follow you on that?

They didn't follow me, and I no longer had a gallery. But, one day, in January 1985, a collector came to see me at the studio. He was clearly younger than I was. He asked to see the paintings. Two days later he came back. "Rustin," he said, "if you agree, I'll take everything you have." He bought hundreds and hundreds of canvases, plus portfolios of drawings and watercolors. In fact, I was naïve. It's hard to resist when you've spent your life earning peanuts and feeling cut off from everyone... At this time I was also working occasionally for a ceramist. In fact it was something other than money that made me do that. This guy brought me a kind of recognition that I probably needed. He took a chance on me, just as I had done in starting from zero. His name was Marnix Neerman. He had a fantastic gallery in Bruges. We became friends. He made a real fortune, simply from selling my paintings, mainly to Dutch collectors. Then came the market crisis of 1990–91, and we went our separate ways.

Didn't these opportunities cut you off from the French and international scenes?

Sure. When I was with Marnix I had no contact with museums, critics and magazines. I'm still paying the price, even if people have started to look at my work again.

The distinguishing feature of your painting is clearly its frontality.

It's a way of seeing things: one figure on their own, on a chair. What gives that image its power is frontality. You never see people that way in life.

In interviews you have spoken about a scene that you witnessed and that made a deep impression on you. It was 1951 and you were making frescoes in a psychiatric hospital at the Fondation Vallée in Villejuif. You said that a beautiful young girl, who was mad, was being rather brutally examined by doctors. She was naked and felt absolutely no shame. Yes, I was struck by the fact that the mentally deranged do not live in their bodies. They have no grip on that. That's the most disconcerting thing. I have always been fascinated by the cases studied in psychiatry.

Another very important aspect of your life is your love of music. What has that brought you?

Music has been an important part of my life. I started the violin at the age of five. But I never dreamed of being a musician because I hate doing things in public. As a kid, when I was drawing, people used to look over my shoulder. I hated it. I also remember being in the country doing watercolors and people coming up. I remember well how I hated that. I would shut my sketchbook and go. So, for all my love of music, I didn't want to be a violinist, I would have been horribly nervous. I played the violin every day in my studio. I loved to paint, then stop for five minutes, then start painting again, etc. Otherwise you get tired of always doing the same thing. Until one day the police broke my arm when I was marching in the demonstration at the Charonne metro station.⁽¹⁾ So I had to stop for a long time. In fact, it's amazing how many painters made music: Delacroix, Ingres, Wols, Paul Klee...

In addition to painting and music, you also have a passion for literature.

Russian literature—Tolstoy, Pushkin, Dostoevsky—nourished my childhood. I have a passion for Baudelaire that has never changed. I love the poets and the great novelists of the late nineteenth and early twentieth centuries: Victor Hugo, Flaubert, Proust. There's also Aragon and Céline, whom I discovered when his first book was published. At the same time, I've always been strongly attracted to political, sociological and psychological essays.

Between 1971 and 1985 you must have felt really alone. What kept you producing those paintings that were so particular and so violent, and that were so much against the current?

Fourteen years is a long time. The rejection wasn't really surprising: what I was doing was rather aggressive and not easy to defend. But I had understood that you can't do painting that probes the human condition without bringing the human figure into it. For many years I thought that abstract art was like music, that it could translate extreme human emotions. I don't believe that now.

Haven't you ever felt that you were right all this time and that everyone else was wrong? No, never. I have no idea what the reality is behind this current recognition. Will it still exist in ten years, or twenty years? Recognition is a very relative kind of thing. ■

Translation, C. Penwarden

(1) Toward the end of the French war in Algeria, in 1962, an "illegal" antifascist demonstration in Paris was violently repressed by the police, and eight people were killed during the attempt to take shelter in Charonne metro station, which had been closed for the occasion.—Trans.



« Où est donc Bébert », 1964. Acryl/toile. 100 x 81 cm. © Fond. Rustin. "So where is Bébert?" Acryl. on canvas