



Solange Triger

Confidences d'atelier



Jardin du CCCL,
Surabaya, Indonésie

Solange Triger, de l'Indonésie à la Villa Théo

Après la présentation d'œuvres de peintres du début du XX^e siècle réunies dans la collection Catherine Gide, la Villa Théo fait souffler un vent de fraîcheur tout en couleurs sur ses murs et propose en cet automne 2020 une artiste contemporaine varoise.

Solange Triger vit et travaille à Toulon depuis 1990 mais sa notoriété a désormais dépassé les limites du département. Elle compte notamment plusieurs expositions à l'étranger (Indonésie, Maroc, Allemagne, Espagne, Italie, etc.). Parallèlement à sa propre pratique artistique, Solange Triger enseigne à l'École Supérieure d'Art et de Design de Toulon-Provence-Méditerranée.

En 2011 et 2018, lors de résidences d'artistes sur l'île de Java en Indonésie, Solange Triger a été frappée par la végétation luxuriante, les couleurs de l'architecture et par la richesse des formes issues de la technique traditionnelle du batik. À son retour, elle a alors entrepris des recherches qui lui ont permis de transposer dans sa peinture le principe du dessin par la réserve, procédé utilisé dans le batik avec de la cire, pour créer de grands formats aux compositions picturales complexes.

En 2012, lors de nouvelles résidences d'artistes au Maroc, ce sont les motifs issus de l'art traditionnel des potiers et céramistes qu'elle a utilisés pour oblitérer les motifs floraux de ses peintures, créant ainsi un dialogue entre figuration et abstraction, tout en conservant le procédé de la réserve. Les *Suites indonésiennes* présentées cet automne à la Villa Théo sont une partie de ces peintures, sorte d'écho pop et coloré à la végétation méditerranéenne du lieu.

“Dans mon univers, c'est d'abord la couleur - fruit d'une saturation chromatique - qui donne forme aux motifs, qu'ils soient paysages, fleurs ou corps humains, confie l'artiste. Le lieu essentiel de mon travail artistique, c'est la peinture : il m'a toujours semblé que ce vieux médium qui a rendu visible les premiers gestes de la représentation magique de l'humanité et accompagné son histoire jusqu'à aujourd'hui, était un fonds inépuisable, une réserve non seulement d'images du monde mais aussi de questions infinies sur leur mise en œuvre et leur fonctionnement symbolique.”



Cet accrochage est complété par ses dernières recherches autour des *Jungles noires*. Cette nouvelle série trouve son origine dans l'émotion ressentie devant les images d'incendies dévorant la forêt amazonienne. L'indescriptible de cette catastrophe anthropique se traduit par le caractère chromatique nocturne de ces peintures, contrepoint à l'ambiance colorée des *Suites indonésiennes*, qui n'est pas sans nous rappeler les incendies dramatiques de nos régions.

Comme nous l'avons fait pour le peintre varois Serge Plagnol lors de son exposition durant l'été 2018 à la Villa Théo, nous avons souhaité, avec Isabelle Bernardi (professeure d'arts plastiques), interviewer Solange Triger et recueillir ses confidences d'atelier. Dans son repère toulonnais, l'artiste a répondu avec enthousiasme, mêlé de légèreté et de profondeur, à nos questions sur son parcours et sur ses processus de création. À lire dans ce catalogue qui accompagne cette exposition.

Raphaël Dupouy





Confidences d'atelier

Comment as-tu trouvé cet atelier, ce lieu de travail ?

J'ai passé plus de dix ans chez des mécènes, Marianne et Gérard Estragon, qui m'ont accueillie dans leur très belle propriété, "La Cécilia", sur les pentes du Faron à Toulon. Au moment où ils ont pris leur retraite, j'ai pensé qu'ils allaient sans doute avoir besoin de l'atelier qu'ils m'avaient prêté. Je me suis donc mis à chercher dans différents quartiers de la ville et j'ai trouvé cet ancien magasin qui s'appelait "L'Horloge des Fleurs", ce qui était assez extraordinaire. Après l'avoir vu une première fois puis avoir continué mes recherches pendant un an, j'ai recontacté la propriétaire et je lui ai dit : "C'est bon, ça m'intéresse". C'est un atelier où je suis seule, ce qui est un avantage ; je pense que les ateliers collectifs ne me conviendraient pas. J'aime bien être seule et tranquille. Il est assez grand, ce qui permet d'avoir un espace pour présenter mes œuvres, un espace pour travailler, une réserve et puis un petit coin bureau. C'est un quartier très sympa, très populaire. J'y ai des copains, ce qui génère parfois des rencontres assez surprenantes. J'y suis maintenant depuis vingt ans et je m'y sens parfaitement bien. J'ai conservé l'enseigne Art déco car à l'époque je peignais des fleurs. On m'arrête d'ailleurs encore parfois pour me demander si je vends des fleurs.

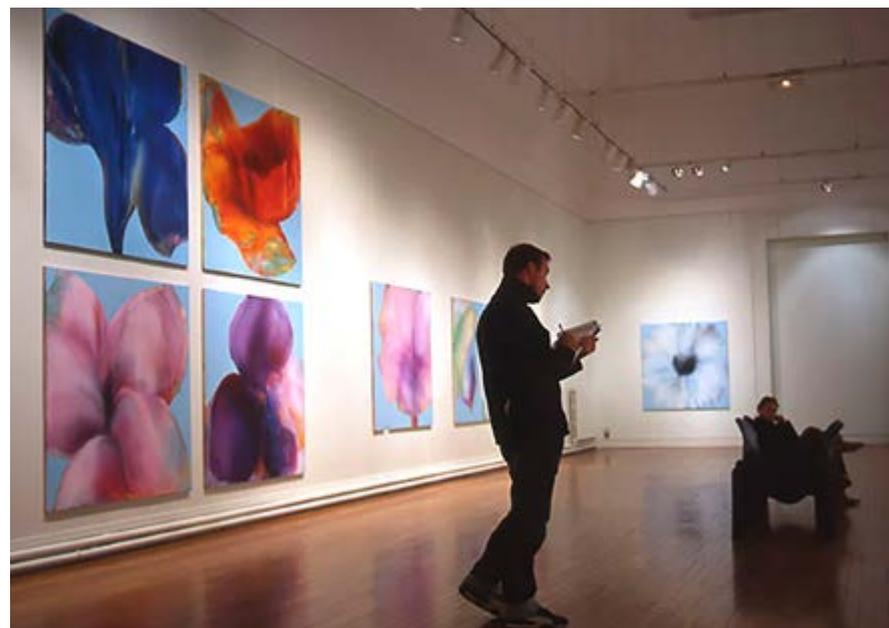
La fleur, c'est un thème récurrent dans ton travail ; d'abord avec les *Tournesols*, une peinture en réaction à une actualité en 1995, que tu as développée en 2000 et repris en 2014 ?

Oui, mais je crois que d'une façon plus générale, c'est la question de la nature et du paysage que j'ai abordée dès le tout début de ma pratique sous l'influence de certains peintres comme Turner, ou Caspar David Friedrich que j'ai découverts lors de différents voyages en Allemagne. Puis le sujet fleur s'est cristallisé avec la série des *Tournesols*, en réaction en effet à une situation politique très obscure qui s'était abattue sur Toulon. Et je me suis aperçue

qu'il y avait des fleurs dans le jardin magnifique de mes mécènes ! Je me suis donc mis à peindre ce qu'il y avait devant moi. J'ai alors développé ce travail avec une référence bien évidemment permanente à Georgia O'Keeffe mais avec la particularité de l'introduction de plans bleu azur qui venaient, à la fin, redessiner, redécouper la fleur. Ces fragments de bleu pouvaient agir comme un ciel mais ils ne sont pas un fond, ils constituent le dessin de la forme par la peinture elle-même. C'était pour moi de l'ordre de l'expérimental au départ puis c'est une chose que j'ai complètement poussée, réaffirmée, et qui aboutit aujourd'hui à des séries de fleurs comme celle de *Surabaya*, par exemple.

Tu explores beaucoup de techniques, de médiums - acrylique, huile, drawing gum (gomme de masquage), batik... mais tu dis que le "lieu essentiel" de ton travail, c'est la peinture ; peux-tu nous expliquer ?

J'avais dit lors d'une interview pour le catalogue de l'exposition au musée de Toulon en 2004 : "Finalement, en tant qu'artiste, qu'est-ce qui nous reste à part la technique ?" Et puis, si l'on pousse un peu plus loin, "Qu'est-ce qui nous reste à part la matérialité de la peinture ?" Parce que, on l'oublie parfois, mais je me rends compte que la matérialité de la peinture est quelque chose d'important à explorer. Cette matérialité, plus j'avance et plus je vois qu'elle est extrêmement diverse, qu'elle peut passer par une technique très classique comme l'huile, qu'elle peut aussi passer par l'acrylique qui est une autre façon d'expérimenter la couleur et la matière. Puis récemment avec mes essais avec le drawing gum et les paillettes, j'aborde une autre matérialité qui me résiste parfois. On se dit "Je vais faire quelque chose de simple" et puis tout d'un coup il y a quelque chose qui bloque. Qu'est-ce qui bloque ? En fait, cette matérialité - la matière, les pigments, l'huile, etc. - elle ne répond plus, elle nous résiste. Et pourquoi nous résiste-t-elle ? J'ai fini par comprendre, après un certain nombre d'années, qu'elle nous résistait parce qu'à un moment, pour être en accord avec nos intentions, pour imposer notre désir de forme, on s'y prend mal. C'est compliqué. Alors que, parfois, on a un jaillissement et on fait une peinture en quelques secondes. Dans ces cas-là, rien ne nous a résisté. C'est toujours un peu mystérieux pourquoi ça marche ou pas. Il y a quelque chose d'intéressant dans cette résistance.



▲ Vue d'exposition, Musée d'Art, Toulon, 2004

▼ Vue de l'exposition *Surabaya*, Espace d'Art Le Moulin, La Valette-du-Var, 2012



Est-ce que cette matérialité induit aussi une question de temporalité qui va au-delà de la chose, même dans ce genre de peinture “natura morta”, certes modernisé ; c’est-à-dire une temporalité qui dit “au-delà de moi, perdre la peinture” ?

Chez moi, pas du tout. Lorsque j’entre dans mon atelier et que je regarde mes peintures - parfois d’ailleurs je ne les regarde pas - je me dis : “Ce n’est pas possible, ce n’est pas moi qui ai fait ça”. Donc il y a un truc qui échappe, qui est autonome, mais qui n’est pas du tout revendiqué comme : “Oui, après moi, il restera mes peintures.” Je suis plutôt dans l’instant.

▼ Surabaya, acrylique sur papier, 150 x 150 cm, 2013



D’un point de vue formel, globalement, tu utilises des formats carrés - 100 x 100 ou 150 x 150 le plus souvent - ensuite vient le rectangle plutôt positionné en vertical puis le rond que tu as largement développé en grand format ; qu’est-ce qui, selon le sujet, le moment ou autre considération, te fait choisir un format ou un autre ?

La question du format est importante puisqu’au départ je peignais des formats classiques : paysage pour faire un paysage, vertical pour faire des silhouettes. Ensuite, pour les formats carrés, j’ai été intéressée par leur format neutre, c’est-à-dire qui n’induisait pas déjà une histoire de paysages ou de figures. En plus, le format 150x150 est un format qui correspond à la largeur de mes bras étendus, que je peux donc manipuler seule facilement. Mais il est parfois assez contraignant. Quand je suis rentrée d’Indonésie et que j’ai travaillé sur l’exposition Surabaya pour le Moulin de la Valette, j’ai eu l’idée de reprendre le format rond - le tondo - pour essayer d’être encore plus dans la question du “all over”, c’est-à-dire d’une peinture qui repousse les limites à l’extérieur du tableau et qui rejoint par sa forme ronde une espèce de cosmos. J’ai alors réalisé que le rond était encore plus ouvert que le carré. C’est ça qui m’a fait peindre parfois de grands tondi comme ceux de trois mètres que j’ai réalisés en deux parties assemblées ensuite. Là, il me fallait de l’aide pour les déplacer dans l’atelier.





Parle-nous alors de ta position lorsque tu peins ?

Je suis au sol. Je dessine. Je marche dessus. J'ai énormément travaillé au sol puisque toutes mes fleurs ont été faites avec de la peinture à l'huile noyée dans le white spirit. Ce qui m'intéressait, c'était de diriger les coulures, de diriger la couleur et de diriger, plus ou moins, la forme aussi. Je revendique la coulure comme faisant partie d'une technique de peintre. Les laisser parfois apparaître indique la matérialité liquide de la peinture.

L'huile et l'acrylique sont des médiums très différents, que l'on utilise de manière différente, qui n'ont pas les mêmes odeurs, qui n'ont pas les mêmes textures, que l'on peut développer différemment ; quel est ton choix ?

J'ai beaucoup peint à l'huile jusqu'à mon arrivée ici puisqu'avant l'atelier de La Cécilia était dans un très grand jardin où je pouvais faire sécher les toiles imprégnées de white spirit ou de térébenthine. Aussi, quand je me suis installée ici, dans cet atelier beaucoup moins ouvert avec juste des vélux sur le toit pour aérer, le travail de la peinture à l'huile avec la façon dont j'utilisais les liquides de dilution n'était plus possible car je risquais de m'empoisonner. J'ai fait cela un petit moment quand même puis je suis passée à l'acrylique. J'ai alors réussi à trouver une technique proche qui marchait assez bien avec des liants très mats, des pigments magnifiques que je diluais moi-même, en faisant toujours la même petite cuisine. Du coup, c'était beaucoup plus respirable !

Tes cadrages sont souvent serrés sur un motif végétal ; pourquoi nous mettre le nez dedans, le nez dans la fleur ?

Je ne sais pas. (Rires). C'est-à-dire que le fragment, ou le gros plan tel que je le peins, cela joue comme une question photographique. On s'approche et, oui, on est un peu le nez dedans. Je pense que c'est aussi lié à mon rapport au corps et au geste par rapport à la peinture.

On se sent forcément petit, diminué ; on reprend notre place de petite chose parmi la Grande Nature ; c'est que tu recherches afin que nous gardions une certaine humilité ?

Ce qui est intéressant quand on est un peintre, que l'on a à faire aux formes et aux couleurs et que l'on réfléchit à ce qu'on propose

à ceux qui vont regarder, c'est peut-être de dire : "Oui, la nature, ça existe toujours et elle fait partie intégrante de nous-mêmes ; on ne peut pas la regarder avec distance, il faut la prendre en compte, surtout dans la vie d'aujourd'hui." Je suis en train de lire un ouvrage de Baptiste Morizot, un jeune chercheur philosophe qui parle de cela. Il pose la question : "Pourquoi a-t-on toujours considéré la nature avec distance, comme un espace qui nous est extérieur, contre lequel on a construit l'idée de culture, alors que la nature c'est la réalité, le vivant, dont nous faisons partie au même titre que les autres êtres vivants : les animaux, les végétaux... des plus petits aux plus grands ?" Nous sommes inclus dans ce vivant, pourtant, nous passons notre temps à détruire cette nature. Et, quand on l'aura entièrement détruite, on sera cuits ! (Rires).

De la nature, passons aux motifs. Ton exposition au Lavandou porte plutôt sur ton travail sur le végétal, motif que tu as utilisé en réaction à des choses parfois sombres, parfois gaies, de ta vie ; ce motif vient-il illuminer une réalité que tu ne veux pas voir ou cette végétation luxuriante, cette éclatante beauté, est-elle l'expression d'une vie un peu utopique que tu souhaiterais voir ?

Disons que je n'ai pas la prétention d'énoncer des slogans avec ma peinture. Si ce n'est que, lorsque j'ai fait les *Tournesols*, c'était un acte politique mais qui s'inscrivait dans ce qui était ma pratique - la peinture, la couleur, la lumière. Je pense qu'aujourd'hui, comme avant, être un artiste, c'est avoir un engagement ; un engagement qui est dans le geste même de peindre, dans ce temps très long qui est l'apprentissage de la peinture ; qui vient contrecarrer la vitesse ultra rapide d'aujourd'hui où l'on peut envoyer un message à l'autre bout du monde en quelques secondes en passant par les satellites. Pour l'instant, pour ma peinture, je n'ai pas de satellites à disposition. (Rires). Je n'ai pas forcément de message explicite à faire passer, si ce n'est celui de la couleur et de la forme. Là, dans ces propositions sur le végétal, c'est une forme qui est très stylisée. Quand j'étais en Indonésie, en train de dessiner dans le très beau jardin où j'habitais, à un moment, j'en ai eu marre de toutes ces feuilles dont la profusion était insaisissable par le dessin ! J'ai alors pensé à Matisse et à sa magistrale stylisation végétale. J'ai alors compris comment d'une observation pure, je pouvais essayer

de synthétiser ce que je voyais pour repartir vers d'autres formes. Dans ce contexte, le travail de la stylisation conduit naturellement vers une certaine forme de motifs décoratifs. Cette progression est complètement inscrite dans l'histoire des formes et de la couleur.

Tu connais Fabienne Verdier qui a tenté, à partir de son expérience chinoise, de retranscrire cette énergie vitale ; es-tu proche de ce discours-là ?

Je pense que la peinture, c'est quelque chose qui d'abord demande beaucoup d'énergie. Ensuite, quand on regarde les couleurs que j'utilise, celles qui sont là aux murs, on voit que ce sont des couleurs très énergiques. Ce ne sont pas des couleurs reposantes. Il y a ce flux-là qui est inscrit à la fois dans la personne qui peint et dans celle qui regarde. La peinture, ça peut être quelque chose de très violent mais cette violence, si on veut arriver à créer une tension dans une peinture, il ne faut pas forcément qu'elle soit apparente. Il faut la canaliser pour qu'elle soit présente sans qu'on la voie au premier regard.



► Surabaya,
acrylique sur papier,
70 x 70 cm, 2012

Tu as abordé plusieurs sujets, les fleurs, la banquise, les portraits, les camouflages, etc. Quand on regarde la chronologie de tes recherches, il semble qu'il y ait une alternance entre sujets plutôt éclatants et sujets plus sombres, notamment au moment de la disparition de ton père ; comment la vie de l'artiste vient en genèse d'un travail ?

Comme tout le monde, l'artiste n'est pas coupé d'une réalité sociale, familiale, etc. Cette réalité induit des récits qui nous façonnent depuis l'enfance. Ensuite, quand on se préoccupe de quelque chose de formel, de la question de la représentation, comment peut-on faire pour que le récit familial ou affectif puisse rejoindre notre pratique artistique ? Pour moi, cela a commencé par des portraits de gens que j'aimais et qui sont morts. Puis, plus récemment, cela s'est traduit par la série *War* où il y a une représentation figurative des images de la guerre qui sont oblitérées par des motifs de camouflages. Et puis, plus récemment encore, la série *Leçons*, qui a été faite à partir d'un petit carnet que j'ai retrouvé, écrit par mon père lorsqu'il était prisonnier de guerre, et dont j'ai confronté les phrases à des images d'archives de la guerre. C'est un travail photographique et vidéo avec du texte. Il est intéressant d'avoir une alternance aussi dans les pratiques. Ce n'était pas mon domaine mais d'une certaine façon je l'ai traité comme un peintre puisque les images de la série *Leçons* ont été entièrement recolorisées avec des couleurs fluos pour justement créer une distance avec le réalisme et les réintroduire dans un champ plus contemporain.

Tu as pas mal voyagé, tu es née de l'autre côté de la Méditerranée ; peux-tu nous faire un "tour du monde" et nous dire ce qui, à chaque étape, a émergé de ces positionnements ?

Les endroits où l'on naît, dans la mythologie d'un enfant et même d'un adulte, comptent énormément. C'est l'endroit où l'on s'est tenu debout pour la première fois. Cette terre-là, d'une certaine façon, on ne l'oublie pas. J'ai un rapport assez fort avec mon pays natal, le Maroc. J'y ai même exposé, j'y ai fait des résidences d'artistes, même dans ma ville natale, par le biais de l'Alliance française. Quand on voyage on apprend des couleurs. Je me souviens de promenades dans des petites villes marocaines où soudain je voyais des murs peints en bleu, en rose ou en orange qui venaient alors confirmer le choix des couleurs de ma peinture. Lorsque je suis

allée en Indonésie, j'ai découvert un pays avec une autre culture puis fortuitement j'ai rencontré un peintre qui m'a montré les peintures de sa grand-mère, produites d'une manière traditionnelle avec de la cire chaude, technique utilisée pour le batik. C'était une femme peintre, alors que je n'étais entourée à cet instant-là que d'hommes peintres. Tout d'un coup, on saisit quelque chose. On ne sait pas encore ce que l'on peut en faire mais, à mon retour en France, j'ai cherché et j'ai retranscrit cette technique en utilisant non pas la cire chaude mais le latex ou le drawing gum.

De tes voyages, l'Allemagne, la Laponie, l'Espagne ; qu'en dire ?

L'Allemagne m'a appris que même dans un ciel gris la lumière est présente. En Laponie, il n'y a que le blanc de la neige et le bleu du ciel mais c'est un univers à part entière. Quant à l'Espagne, elle a été un pays très puissant pour moi car j'y ai retrouvé une espèce de noirceur, de rudesse, qui m'habitait. Le fait d'en apprendre la langue avec acharnement en a fait pour moi une sorte de second pays. J'allais me ressourcer en Espagne parce qu'il y avait de vastes étendues de nature sauvage, d'autres plantées d'oliviers ou d'amandiers. Pour moi, il y avait dans ce pays à la fois une étrange douceur et quelque chose d'assez aride et noir qui a vraiment correspondu à une période de ma vie. Je ne parle pas des Vélazquez et des Goya mais vraiment des paysages de ce pays.

Pinturas, ça révèle cette découverte ?

Non, *Pinturas*, c'est une exposition que j'ai faite à Valencia où j'avais amené à la fois des toiles peintes sur le thème de la Méditerranée et puis toute une série de petites peintures amusantes que j'avais faites... pour savoir si je savais peindre avec un pinceau ! (Rires).

Tu as évoqué le fait qu'il n'y avait pas suffisamment de femmes autour de toi en Indonésie ; est-ce qu'on est sur une féminité, une peinture féminine, une sorte d'art positif, une sorte d'inspiration sensuelle ?

Disons que je n'ai jamais revendiqué ça, mais je suis féministe et j'ai vécu les plus belles années pour les féministes ; j'avais une façon de vivre très libre, non pas militante mais très libre. Je pense que la peinture a à voir avec le sexe et la sexualité de toute façon. Un jour quelqu'un m'a dit : "Vos peintures sont très érotiques" ;

j'ai répondu : "Non, vous vous trompez, elles sont sexuelles." Je pense que cette énergie est nécessaire à la peinture, c'est aussi l'énergie très intime, d'un homme ou d'une femme. C'est aussi l'énergie d'un désir de réalisation et c'est vrai que mes fleurs ont des formes qui peuvent être extrêmement sexuées et représenter, parfois d'une façon symbolique, le sexe d'une femme. Ça, je ne l'ai pas voulu mais le résultat est là. Donc, l'inconscient a parlé. À partir de là, il n'y a pas de honte. Les gens qui regardent voient ce qu'ils veulent, quelque chose de très sexuel ou juste une belle fleur ! Mais, dans mes titres, je reste très générique. Ce sont des fleurs, alors ça s'appelle *Fleurs*.

On te dit à la limite de l'abstraction et de la figuration mais tu rappelles l'origine de toute chose dans des titres très explicites ; cette limite-là, tu la gères comment dans ton travail ?

C'est un débat qui existe depuis longtemps mais, pour moi, c'est un faux débat. Aujourd'hui, l'artiste peut très bien revendiquer une partie extrêmement figurative qui va venir se confronter à quelque chose d'extrêmement abstrait. Ces deux registres-là sont intéressants puisqu'ils provoquent un dialogue particulier dans la peinture ou une interrogation pour la personne qui regarde. On est libre de ça et sans aucun a priori ni parti pris.



D'autant qu'avec le développement des imageries qu'elles soient satellitaires ou médicales, on se rend compte qu'il y a certaines conceptions ou motifs qui existent dans la nature que l'on n'appréhendait pas. On voit qu'il y a une retranscription abstraite sur le moment, abstraite parce que c'est à un instant T où l'image réelle n'existe pas encore...

Comme je le dis à mes étudiants, toute peinture est une abstraction et une projection mentale. Tu peins un lapin, mais qu'est-ce que c'est qu'un lapin sur une toile ? Ce n'est pas un lapin, comme l'aurait dit Magritte, c'est une image. Il faut avoir conscience que l'on travaille la question de la forme et de la représentation mais que ça reste toujours une fiction et une abstraction.

▼ *Fleur marocaine*, acrylique sur papier, 79 x 79 cm, 2012



Dans le journal *Trace* en 2012, la critique d'art Fabienne Dumont explique tout ton process. Elle fait référence à l'abstraction, notamment celle des années 1950-60, avec le mouvement expressionniste américain, puis le Color Field Painting et l'Action Painting, ensuite une tendance Hard Edge avec tes découpes ; on peut y voir aussi une inspiration avec le motif ou même une influence Matisse-Monet, ou bien encore des couleurs Pop Art ; est-ce que tu peux nous décrire la palette de tes influences ?

En fait, toutes ces influences intéressantes existent dans mon parcours. On peut même remonter plus loin avec Goya, Turner et Rembrandt qui sont des artistes ayant vraiment compté pour moi pour différentes raisons. On n'a pas parlé également de Gauguin dont j'ai vu beaucoup de peintures. Si ma couleur est aussi présente actuellement, c'est par rapport à Gauguin. C'est le seul peintre de son époque qui utilisait de telles couleurs, des jaunes, des roses, des oranges, des bleus, en à-plat et de façon remarquable. Pour moi, ses couleurs étaient "dramatiques" dans le sens du drame de l'existence humaine. Il m'a beaucoup influencée. Ensuite, peut-être que j'ai intégré certaines influences sans forcément m'en rendre compte. Que ce soit l'Action Painting de Pollock, que ce soit les abstraits américains. Ce sont des choses que j'ai regardées mais que je n'ai pas forcément revendiquées.

L'une des premières choses que l'on voit chez eux, c'est la liberté qu'ils donnent au médium et à la peinture. On le ressent aussi dans ta peinture ; le fait que tu aies des fluides, des coulures, que tu changes de sens, que tu travailles au sol, que tu aies à la fois des à-plats de couleur intense...

...et puis que, tout d'un coup, j'arrête ces coulures... C'est une volonté de montrer qu'il y a la matérialité de la peinture qui coule, qui glisse, et puis, qu'à un moment donné, on peut mettre une zone en à-plat bleu complètement en contradiction avec ce que l'on est en train de faire dans la même peinture. Je pense que c'est ça la liberté expérimentale. Ce n'est pas quelque chose qui arrive comme ça. C'est progressif. J'ai énormément regardé la peinture, et je la regarde toujours, même parfois celle d'artistes que je n'apprécie pas forcément mais qui m'intéressent.

Parlons technique, ton drawing gum, tu l'utilises comment ?

Je l'utilise pour mettre en place mon dessin, soit sur des papiers, soit sur une toile blanche, ou même sur un fond coloré. En ce moment, je fais toute une expérimentation en incluant des paillettes comme celles que j'avais déjà utilisées dans la série *Leçons*, même si ce n'était pas du tout dans le même esprit. J'avais peint un mur noir avec des paillettes sur lequel je projetais mes images. Tout d'un coup, ces paillettes ont été une espèce de révélateur. Elles rematérialisaient ces images numériques, par principe immatérielles, tout en créant une espèce de profondeur cosmique. Elles reflétaient, par fragments infimes, l'image projetée. Cette utilisation de la paillette, complètement intuitive, je l'inclus aujourd'hui dans le drawing gum pour une série qui s'appelle les *Jungles noires* et qui parle des forêts détruites par les incendies.



Pour la Villa Théo, tu sors donc ces nouveaux travaux de ton atelier ; à partir de quel moment considères-tu qu'une toile est finie ?

Une toile est finie quand tout me semble en place. C'est-à-dire, à la fois la couleur et la forme. Je ne la montre pas lorsqu'il y a un défaut quelconque. Eventuellement, je peux reprendre plus tard une toile qui ne fonctionne pas. Quant à ce que je ressens lorsqu'elles sortent de l'atelier, je trouve que c'est très important car on les voit différemment. C'est le cas aussi quand un copain passe et que je suis en train de travailler. Le fait que cette personne entre dans mon atelier change mon regard. C'est incroyable, j'ai souvent fait cette expérience. Alors que je suis en train de "chipoter" sur une toile et même si la personne ne dit rien, je regarde et je vois soudainement le détail qu'il faut reprendre. C'est étonnant. C'est un miracle. Donc, le fait de les sortir, c'est bien ; on s'en défait un peu et puis cela permet de les donner à voir aux autres. Car, enfin, la peinture c'est ça, c'est un don pour les autres. Une fois qu'on les a faites...

Et comment reçois-tu le regard des autres ?

Eh bien, même si c'est un regard critique, je le reçois toujours positivement. Parce que, soit ce sont des gens "innocents" et je trouve leurs paroles souvent intéressantes, soit ce sont des gens plus "connaisseurs" et il est aussi intéressant d'avoir de tels avis. Après, je n'ai pas la vocation de plaire à tout le monde. Si ça ne plaît pas, ça ne plaît pas ; je ne vais pas en faire un drame.

Travailles-tu 24h/24 ou essayes-tu de te détacher une fois que tu as tiré le rideau de l'atelier ?

J'ai travaillé avec acharnement, quotidiennement, pendant plus de vingt ans ! Maintenant je travaille d'une manière moins obsessionnelle. Depuis quelques temps, j'ai d'ailleurs complètement changé ma façon de travailler. J'ai beaucoup plus de recul et d'analyse. Et, du coup, je me sens encore plus libre.

Mais soulagée de ne plus avoir cette anxiété, cette angoisse ?

Ce n'est pas exactement une angoisse, c'est une préoccupation. Parfois ça été très difficile car il fallait travailler, travailler, pour faire une exposition. Mais j'adore me retrouver devant la toile blanche en me disant : "Il faut que tu fasses quelque chose."



Est-ce que tu as conscience des sacrifices que tu as pu faire sur d'autres secteurs de ta vie ?

Ce sont des choix, pas des sacrifices, que j'assume pleinement.

Tu n'as pas le sentiment d'être passée à côté de choses pour la peinture ? Tu n'es pas dans la "peinture-souffrance" ?

Non, non, pas du tout ! Surtout pas ça ! Pour moi la peinture, ce n'est pas travailler sa névrose. Au contraire, c'est un vrai plaisir, un vrai bonheur !

Tu enseignes ; qu'est-ce que tu veux transmettre ?

Eh bien l'enseignement m'a montré qu'il fallait éviter d'être... - comment pourrait-on dire ? - trop catégorique. Par exemple, je dis à mes étudiants : "Même si vous n'aimez pas formellement un travail, vous devez essayer d'approfondir la façon dont l'artiste a travaillé pour connaître toute la richesse de son cheminement." L'enseignement m'a appris à avoir une ouverture d'esprit plus grande. C'est ce que je voudrais transmettre. Comby, mon ancien professeur aux Beaux-Arts de Toulon, qu'Isabelle a également connu, nous a appris à rester au plus près de nos désirs et être ainsi le plus libre possible. Et ça, ça reste pour la vie entière.



Tu dis : "Je suis vraiment dans la peinture mais je n'arrive pas à me dire que je suis peintre" ?

C'est vrai que c'est un paradoxe mais ce paradoxe a toujours été présent chez moi. Comme je le disais, quand j'entre dans mon atelier, j'ai du mal à penser que c'est moi qui ai peint telle ou telle toile. Quand tu peins, tu es dans l'action, dans le corps du réel. Puis tu t'arrêtes, tu termines et, quelque part, ce n'est plus toi qui a fait ça, c'est quelque chose en toi que tu n'arrives pas trop à déterminer. Ensuite, une fois que c'est sur le mur, oui bien sûr c'est moi... mais il y a une distance qui s'est créée. Et cette distance-là, je ne l'ai toujours pas comprise ou intégrée. Ça ne m'appartient plus et à ce moment-là, je ne suis plus peintre. C'est très étrange. Je ne peux pas l'expliquer correctement mais ça me permet aussi d'échapper à la névrose et au ressassement. En même temps, être peintre, c'est se dire : "Un jour je ne serai plus peintre." Et ça ne me dérange absolument pas. Un jour, je dirai : "C'est terminé." Je pense que cela m'arrivera. On a dit ce qu'on avait à dire, on s'en va et c'est très bien.



Peux-tu nous donner ton avis sur l'avenir de la peinture ?

Dans les années 90, on entendait dire partout que la peinture était morte ! Mais c'est complètement faux ! La peinture est un médium millénaire qui s'enrichit aujourd'hui de nombreuses pratiques différentes. Quand on voit par exemple des artistes comme Adrian Ghenie ou Luc Tuymans, pratiquant deux peintures esthétiquement contradictoires, là on se dit que la peinture existera toujours. Ghenie est incroyable, avec une grande virtuosité et une justesse dans la composition, dans les matières, dans les outils, dans les cadrages, les découpages. Tuymans travaille au contraire dans la retenue avec une extrême sobriété dans la couleur pour donner plus de poids aux messages politiques et historiques qui sont au cœur de son propos. Pour moi, la peinture est vivante et s'enrichit constamment des apports techniques contemporains de l'image et des outils informatiques. Moi-même, il m'arrive de mettre en place des projets de peintures travaillés initialement avec des outils numériques... Oui, je pense que la peinture va exister encore longtemps !

Propos recueillis par Isabelle Bernardi et Raphaël Dupouy, le 19 août 2020



Solange Triger tient à remercier la ville du Lavandou pour son accueil à la Villa Théo ; Marianne et Gérard Estragon ainsi que le Conseil départemental du Var, Marie-Laure Lions et Christian Gaujac qui ont permis l'aventure indonésienne.





Exposition Solange Triger *Suites indonésiennes*

du 10 octobre 2020 au 2 janvier 2021

Villa Théo | 265, av. Van Rysselberghe | Saint-Clair | 83980 Le Lavandou
Tél. 09 63 51 32 28 | service.culturel@le-lavandou.fr | www.villa-theo.fr

 @VillaTheoLavandou

