

Le Plastique noir dans l'atelier de Pierre Soulages



6

Panneau d'autoroute recouvert de plastique noir,
Photo Amédée Poujol

Victor Poujol nous montrait récemment la photo prise par son père, le peintre Amédée Poujol, d'un panneau autoroutier recouvert d'un voile de plastique noir plissé obliquement. L'évidence a fusé. « *C'est un Soulages !* » dit-il d'un ton joyeusement provocateur, montrant à la fois qu'il connaissait le peintre et qu'en même temps, il avait conscience de l'audace de sa comparaison.

Devant cette affirmation malicieuse de l'enfant, on imagine bien deux types de réactions opposées. Il y a d'abord celle, outrée, de "l'inconditionnel" de Soulages qui ne peut être que choqué par cette assimilation d'un banal plastique noir à une peinture "outrenoire". En face, il y a aussi celle, sarcastique, de l'"anti-Soulages" qui trouverait sûrement, dans cette comparaison triviale, la confirmation que cette peinture n'a pour lui que peu de sens et de valeur.

Cette double réaction est révélatrice du problème que pose cette peinture dans sa présence et son rapport au sens. Et s'il fallait renvoyer dos à dos ces deux attitudes radicales

en disant qu'il faut accepter la comparaison sans considérer pourtant qu'elle dévalorise l'œuvre ? Il faudrait alors dans ce cas, chercher les fondements et le sens d'une telle comparaison. Qu'est-ce qui permet en effet de comparer un Soulages avec un vulgaire morceau de plastique noir et une telle comparaison n'est-elle pas révélatrice du régime de sens original que met en œuvre cette peinture ?

Le plastique et l'outrenoir

Il n'est pas incongru en effet, contrairement à ce que pense "l'inconditionnel", de faire ce rapprochement si l'on se réfère à une anecdote de Claude Viallat rapportée par Pierre Encrevé dans son magistral *Soulages* (p.240). Viallat raconte que durant l'été 1972, Pierre Soulages avait agrafé dans son atelier « *un voile plastique noir (de fraisier) de 6 mètres de large doublé en 3 mètres sur 8 ou 10 mètres de long* » et qu'il espérait en faire quelque chose. Il décrit la

lumière qui « restituait sur le versant des plis des éclats blancs, faisant de cette lumineuse surface [...], l'équivalent de certaines de ses toiles ». Il remarque aussi que cette présentation du plastique « troublait » Soulages par « son immédiateté et sa spontanéité ». Pour le représentant de Supports-Surfaces, cette immédiateté faisait au contraire tout l'intérêt de ce plastique noir : un support tout prêt, aux potentialités esthétiques infinies permettant des installations variées.

Malgré ce trouble, ce qui intriguait et intéressait sans doute Soulages, c'était déjà le jeu de la lumière sur ce support noir, selon son incidence et l'orientation des plis. L'outrenoir, ce reflet lumineux sur la surface noire, caractéristique de sa peinture quelques années plus tard, était déjà là, en puissance, dans sa *potentialité effectologique*, mais il n'était pas encore atteint par une démarche picturale et une *attention poétique*. Il lui manquait peut-être cette ouverture et cette ressource caractéristique que les variations du travail pictural allaient amener par la suite en permettant d'exemplifier l'effet esthétique. Pierre Encrevé évoque l'aspect « *ready-made* » du plastique dans l'atelier. En fait, selon Pierre Soulages, les plis du plastique n'étaient pas tels quels, déjà prêts, mais ils étaient organisés, agrafés pour produire et favoriser le reflet. Ce qui le gênait surtout, c'était le caractère intransportable de cette installation.

Pour autant, on ne peut pas dire que Soulages n'ait rien fait de ce plastique noir en 1972. Pierre Encrevé raconte au contraire que, durant cet été-là, le peintre a fait de nombreuses expériences avec ce matériau, en découpant et collant des bandes noires sur des toiles blanches. Une toile de cette époque (qui n'appartient pas au catalogue de l'artiste qui considère que cette voie n'a pas abouti) que nous avons pu voir dans sa maison à Sète, traversée dans sa partie supérieure d'une unique bande noire horizontale aux bords inférieurs déchirés, anticipe d'ailleurs plus les toiles des années 2000, aux fines bandes blanches horizontales dentelées qui réintroduisent une nouvelle forme de contraste blanc non peint/ noir peint, que les premières toiles outrenoirs des années 1980. L'outrenoir n'était donc peut-être pas aussi facilement identifiable dans les

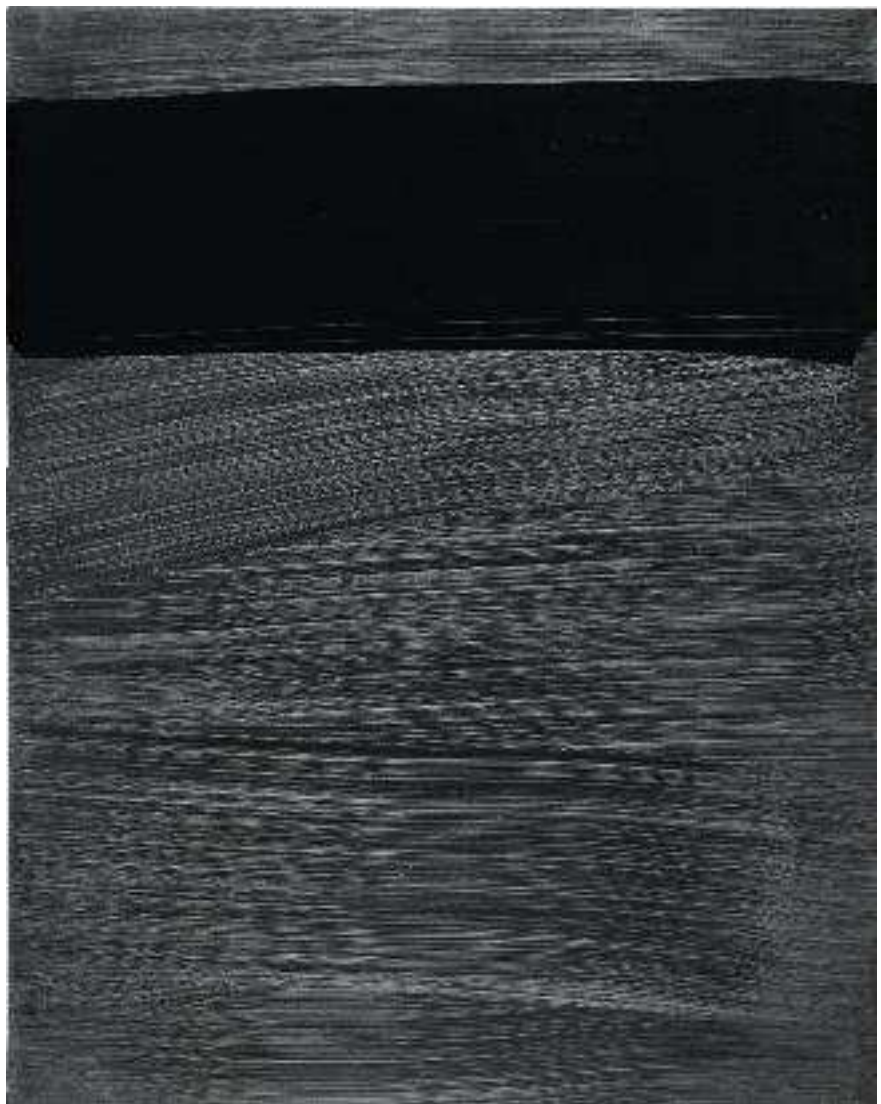
reflets du plastique noir qu'on pourrait le penser par une trop facile reconstruction rétrospective à partir des œuvres ultérieures.

C'est finalement en janvier 1979 que Soulages découvre officiellement l'outrenoir en ratant une toile. Recherchant l'ancien contraste noir et blanc qui le motivait jusqu'alors, il finit par recouvrir totalement la surface, et pensant que c'est raté, il continue à brosser des sillons sur la toile qu'il est en train de peindre, sans savoir pourquoi apparemment, à la fois par plaisir et par dépit. Il va dormir et ce n'est qu'en se réveillant qu'il se rend compte qu'il a produit quelque chose d'intéressant, une « *peinture autre* », qui fonctionne uniquement par le reflet, comme il le raconte à Michaël Peppiatt en 1980 :

« *Après avoir fait plusieurs toiles noires sur gris foncé [...], je me suis trouvé devant une toile presque entièrement noire ; et là je me suis aperçu qu'en travaillant j'étais en train de*

différencier des valeurs par la matière. C'est à ce moment-là que je me suis engagé plus avant encore et que je me suis mis à faire des tableaux entièrement avec le même noir. Et la vie de ces peintures est très différente : c'est la matière, la texture – les à-plats, reliefs, stries – qui modifient ce noir unique. Le spectateur se déplaçant devant cette peinture voit le tableau se faire avec la lumière, se transformer, se construire devant ses yeux ».

Si dans ce récit de la découverte, il n'est fait aucune mention du plastique noir de l'été 1972, on voit bien que ce nouveau fonctionnement de la peinture n'est pas sans rapport avec le reflet de la lumière sur le plastique. Il ne s'agit pas pour autant d'établir une causalité directe entre les deux, ce qui ne correspondrait pas à la genèse complexe de la découverte picturale. Comme le montre si bien Georges Didi-Hubermann dans ses textes, la causalité artistique n'est pas toujours



Peinture 162 x 127 cm, 14 avril 1979, huile sur toile, musée Fabre, Montpellier © Archives Soulages

linéaire et le travail en peinture est plein de retours, d'influences souterraines et inconscientes, de survivances et d'anachronismes. Par contre, on peut penser qu'il y a quelque chose comme une trace inconsciente de cette observation du plastique en 1972 qui permet à Soulages de continuer, alors même qu'il se croit consciemment dans l'impasse.

Ce qui est nouveau en revanche lorsque cet effet de reflet est atteint par la peinture, c'est qu'il est aperçu et identifié. Ou plutôt et plus précisément, c'est le travail même de la peinture qui permet de le cerner par variations successives. Il va donc pouvoir être "ex(a)mplifié", c'est-à-dire délimité et défini comme effet pertinent et ensuite être amplifié, cultivé dans le sens de cette définition initiale.

Le rapport de l'outrenoir au plastique est donc attesté du point de vue poétique dans la recherche même de Pierre Soulages, puisque c'est bien lui le premier qui a observé dans son atelier sétois les potentialités esthétiques d'un tel matériau. L'effet pictural d'outrenoir n'est donc pas étranger aux reflets de la lumière sur le plastique mais cela suffit-il pour comparer, du point de vue esthétique, un tableau de Soulages à un simple bout de plastique plissé ? Comment se fait-il qu'un simple reflet sur un plastique recouvrant un panneau de la route puisse évoquer l'outrenoir de Pierre Soulages sans le dévaloriser ?

Badiou : la chose et l'objet

Pour comprendre le rapport au monde de la peinture de Soulages, il faut l'envisager à partir de la distinction entre chose et objet qu'il utilise pour qualifier sa peinture de chose.

C'est Alain Badiou qui médite sur cette distinction lors de sa conférence au Centre Pompidou en 2010 à l'occasion de la grande exposition Soulages. Dans une anecdote savou-

reuse, Badiou raconte qu'il avait planché sur cette distinction à l'occasion du concours d'entrée à l'École Normale devant son maître Hyppolite. Avec humour, il suggère que cette distinction aurait été éclaircie s'il avait connu, à ce moment-là, la peinture-chose de Soulages. Badiou formule alors cette distinction comme l'entend Soulages : « *L'objet a du sens tandis que la chose fait sens* ». L'objet a du sens car il s'inscrit dans un projet technique de production, dans lequel le sens a priori est le concept qui permet la causalité même de l'objet par sa représentation initiale. Sans concept, l'objet qui doit correspondre à ce concept n'aurait pu être tout simplement produit. Inversement la chose fait sens, car en elle, le sens n'est plus inscrit, ou encodé par un projet technique. Le sens qu'elle produit vient de sa présence énigmatique qui n'est plus élucidée par le processus de la production, puisqu'elle est énigme pour le créateur lui-même qui l'a vu naître sous ses mains et dont il est le premier spectateur selon la formule d'Alain dans *Système des Beaux-arts*.

On est bien loin de la conception de Heidegger dans *L'Origine de l'œuvre d'art* qui distingue entre la simple chose, le produit et l'œuvre, l'œuvre donnant la vérité de la chose dépouillée de sa dimension de produit. Si la distinction de Soulages et Badiou oppose bien le produit et l'œuvre, comme ce qui est finalisé à ce qui ne l'est pas, en identifiant l'œuvre à la chose en revanche, elle remet au centre l'incertitude et l'énigme de sa présence. C'est que la chose n'est plus ici la chose représentée dans l'image, comme les souliers de Van Gogh que Heidegger identifie, de façon erronée, comme des souliers de paysanne, mais bien le tableau lui-même, en totalité, dans sa dimension matérielle et dans sa présence au monde.

Si l'on ne sait donc pas bien ce qu'est cette œuvre-chose qui émerge du processus de création, sa venue dans le monde ne cesse néanmoins de nous interroger. De là, vient



la définition de la peinture-chose par Soulages comme « *surface recouverte de couleurs où viennent se faire et se défaire les sens qu'on lui prête* ». Le rapport au sens est bien second ici. Ce qui est premier, c'est la présence énigmatique de cette surface recouverte de couleur. La peinture-chose de Soulages impose d'abord sa présence dans le monde, le sens n'est ensuite qu'une façon discursive pour le spectateur d'envisager cette énigme et de tenter de se l'approprier par le langage.

Exemplifier, “ artialiser ”, expérimenter.

On peut décrire ce processus d'inversion symbolique en trois étapes :

- 1) l'*exemplification* comme autoréférence, comme fonctionnement de la présence à partir des thèses de Goodman,
- 2) l'inversion de la référence comme *artialisation* de Alain Roger et enfin
- 3) le contenu irréductible de l'effet à partir des *concepts expérientiels* de Jocelyn Benoist.

- 1) C'est bien cette présence énigmatique de la chose peinte qui inverse le processus de signification, en le maintenant tout d'abord dans l'immanence. L'œuvre-chose n'a pas besoin d'avoir de sens, de vouloir dire quelque chose, de renvoyer à autre



Peinture 222 x 157 cm, 5 janvier 1991, huile sur toile, Collection privée © Archives Soulages

chose qu'elle-même, puisqu'elle est tout simplement, mais il faut encore expliciter cette présence, décrire son fonctionnement esthétique.

Cette présence n'est pas une présence banale, ce n'est pas la présence de la simple chose de Heidegger, elle a un “ fonctionnement ” particulier. Cette présence originale de l'œuvre exemplifie des qualités qui lui sont propres et singulières, elle montre toute une physionomie originale. Ici se produit un premier mouvement de sens, un sens immanent que Goodman appelle *exemplification* et qui est aussi une forme d'autoréférence. Dans l'exemplification, la présence s'échantillonne, elle fait signe vers elle-même, elle « *se signifie* » comme dit Focillon

parlant des formes dans l'art dans *La Vie des formes*. Elle montre en elle des qualités qui lui sont propres et saillantes, qu'elle met en avant. Cette autoréférence est bien singulière car immanente à la présence et ne visant pas une extériorité transcendante. C'est pour ça que le terme de symbolisme pour qualifier l'exemplification employé par Goodman peut dérouter tant il y a, dans l'idée de signification symbolique, une visée de l'absence, alors que l'autoréférence de l'échantillon se maintient dans la présence.

- 2) A partir de là opère pleinement l'inversion de la référence symbolique car tout ce qui ressemble à l'œuvre, de près ou de loin, peut être reconduit à elle.

La signification est bien inversée. Ce n'est plus la peinture outrenoir de Soulages qui veut dire quelque chose, qui renvoie à autre chose qu'elle-même, c'est le plastique noir, ou bien tel effet d'ardoise, ou encore le frissement d'une surface liquide comme la mer qui évoquent l'outrenoir, qui font signe vers lui. L'œuvre-chose n'est plus le point de départ de la référence symbolique, elle ne renvoie plus à un objet absent, elle devient au contraire l'aboutissement de la référence. Du coup, elle n'a plus besoin de signifier quoi que ce soit mais simplement d'être ce qu'elle est, dans une pleine et originale présence. C'est de cette manière qu'à la suite d'Oscar Wilde, Alain Roger peut affirmer polémiquement que la nature imite l'art. Dans son *Court traité du paysage*, il montre comment la perception cultivée

reconstruit mentalement le paysage en se référant à l'art, processus qu'il nomme *artialisation* "in visu".

3) Dans le cas du plastique noir du panneau de la route, il y a bien un mouvement de sens mais ce qui est visé comme étant le signifié du plastique, c'est précisément l'outrenoir. Ce dernier n'a pas besoin d'avoir de sens, puisqu'il fait sens par lui-même dans l'œuvre qui l'exemplifie. Il est cette qualité remarquable, cette présence étrange que visent d'autres choses ou objets. Cette visée symbolique qui aboutit à l'outrenoir ne reconduit pas pour autant une symbolique de l'absence, dans une simple inversion de la relation symbolique, puisque l'on pourrait dire en se basant maintenant sur l'analyse de Jocelyn Benoist dans *Concept*, que l'outrenoir est un

concept *expérientiel*, c'est-à-dire un concept qui ne peut prendre sens et fonctionner dans une référence symbolique sans faire appel à une expérience singulière concrète. C'est un concept qui contient un résidu irréductible d'expérience. Pour illustrer son idée Jocelyn Benoist fait appel à son souvenir des sorbets au citron de la « *gelateria della via dei Gracchi* » à Rome. Il ne peut concevoir un tel parfum de citron, sans avoir sous la langue le goût unique et singulier de ces sorbets au citron de la fameuse « *gelateria* ». L'outrenoir est finalement un peu comme sa glace au citron, ou encore la madeleine de Proust, il reconduit en tant que concept à une expérience réelle et authentique de la peinture de Soulages.

Celui qui, comme Victor Poujol, en voyant un panneau recouvert d'un plastique noir, dit : « *c'est un Soulages* », ne peut donc le faire que parce qu'il a déjà vu un Soulages en réalité et que le concept expérientiel d'outrenoir contient, dans une mémoire corporelle et perceptive, cette expérience singulière. En renvoyant le panneau à la peinture, c'est bien cette expérience originale de l'effet, dont il a le souvenir et que seule l'œuvre permet, qu'il vise. Pour celui qui n'a pas cette base d'expérience irréductible, ou qui a refusé de la faire (on peut très bien devant un Soulages, ne rien voir, ou encore dire : « *c'est un mur, il n'y a rien, etc.* ») la signification est vide. Qui n'a pas vu, ou plutôt fait l'expérience de la présence pleine de l'outrenoir de Soulages ne peut atteindre cet effet dynamique du jeu singulier de lumière que ce concept représente et qui est, pour nous, la signification immanente et ultime de l'œuvre. Dans ce dernier cas seulement, parce qu'elle ne contient aucune expérience concrète, la comparaison avec le plastique noir devient dépréciative et s'inverse à nouveau : c'est la peinture qui devient un vulgaire plastique. Ce qui explique que "l'anti-Soulages" puisse s'en saisir pour tenter de dévaloriser une œuvre dont il n'a pas fait l'expérience authentique, ce qui invalide finalement pour nous son jugement.

HENRI DARASSE

A publié chez Lucie-Éditions en avril 2014 : *Soulages, la peinture. Poétique de l'accident*



Peinture 222 x 157 cm, 7 février 1991, huile sur toile, Collection privée © Archives Soulages