



Visite d'atelier

Un après-midi chez Pierre Soulages

PAR FABRICE BOUSTEAU
PHOTOS LAURENT TEISSEIRE

En 1960, Pierre et Colette Soulages ont acheté à Sète ce qu'ils appellent «un horizon vide». Un grand terrain, face à la mer, sur les hauteurs de la ville qui fascina tant d'artistes, de Georges Brassens à Jean Vilar, et que Paul Valéry nommait «l'île singulière». Ils y ont conçu et bâti une maison de plain-pied, minimale, réalisée avec des matériaux simples comme le béton et le bois, ouverte sur l'extérieur. Une maison d'une grande modernité, magnifique, mais sobre, presque modeste, épurée. Peu d'objets, peu de meubles et à peine deux ou trois œuvres de l'artiste que Colette aime particulièrement. Quarante-neuf ans après sa construction, rien n'a changé, pas même le mobilier, dont une partie a été dessinée par Soulages.

Un sentiment de permanence et d'exigence, à l'image de ce couple qui vit ensemble depuis 1938. Un couple indissociable de l'œuvre du peintre, tant Colette fait corps avec Pierre et a renoncé, elle qui l'a rencontré alors qu'elle était étudiante aux beaux-arts de Montpellier, à toute autre activité. Pierre et Colette me reçoivent ensemble et m'expliquent avec un réel plaisir, comme s'ils venaient à peine d'en finir les travaux, l'architecture de la maison dont ils ont pensé tous les deux chaque détail. Ce qui frappe à la première rencontre, c'est leur gourmandise commune de la vie, leur jeunesse. À 90 ans, Pierre Soulages, de son imposant mètre quatre-vingt-dix, «porte beau». On donne, en effet, aisément vingt ans de moins à cet ancien joueur de rugby. Soulages est aussi un beau parleur, qui aime les mots et se plaît à raconter mille anecdotes avec un grand souci du détail, aidé en cela par Colette, dont la mémoire semble infailible.

À la veille de sa deuxième exposition au Centre Pompidou (la première a eu lieu en 1979), Soulages a vraisemblablement, par son œuvre, sa vie, sa personnalité et son âge, tous les attributs du «grand artiste» tel que se l'imaginent les Français. Et, comme l'a écrit Pierre Encrevé, le critique qui «suit» Soulages depuis de nombreuses années, co-commissaire de l'exposition avec Alfred Pacquement, l'œuvre de l'artiste séduit non seulement les musées, mais aussi le public. En effet, Pierre Encrevé rappelle que l'exposition Soulages au musée d'Art moderne, en 1967, attirera plus de visiteurs que celle consacrée à Kandinsky quelques semaines auparavant! À tous égards, la rétrospective du Centre Pompidou



CI-DESSUS

Pierre Soulages

CI-CONTRE

La maison de Pierre Soulages
Vue de la Méditerranée depuis la terrasse.



a donc de grandes chances d'être une consécration médiatique et publique sans précédent de l'artiste.

Du salon des indépendants à la rétrospective de Houston

Soulages a connu, d'ailleurs, très tôt le succès ou, pour le moins, l'intérêt des responsables de musée et des artistes. Car si l'œuvre abstraite – où le noir domine déjà – que ce jeune artiste de 27 ans, né à Rodez, propose en 1946 à Paris au Salon des indépendants est refusée, ce qu'il expose l'année suivante au Salon des sur-indépendants suscite rapidement l'attention. Celle de Hartung comme celle de Picabia qui, le rencontrant, lui dira : « Ah, c'est vous, Soulages ? Eh bien, avec la peinture que vous faites, je vais vous dire ce que Pissarro m'a dit lui-même : avec l'âge que vous avez, vous n'allez pas tarder à vous faire beaucoup d'ennemis ! »

Il faut dire que sa peinture détonne dans cette France d'après-guerre où, comme le rappelle Soulages, « la mode n'était pas au noir, mais au jaune, au rouge et au bleu ». Et si l'artiste rencontre le succès, c'est d'abord à l'étranger. En Allemagne, où il expose dès 1948, avec les plus grands, et aux États-Unis, dès 1949. Soulages raconte volontiers comment, en 1947, « un monsieur bien habillé avec un fort accent américain » a débarqué dans son atelier, lui a acheté une œuvre et remis à la fin sa carte : c'était le conservateur du MoMA. « Je ne me rendrai cependant physiquement aux États-Unis qu'en 1957, me précise-t-il, mais j'en garde un souvenir impérissable, notamment du fait de ma première rencontre avec Rothko, avec qui je deviendrai très ami, mais qui a très mal commencé. C'était à une soirée, Rothko était assis dans un fauteuil et moi debout. On nous présenta. Et là, il dit d'une voix forte et solennelle, au point que tout le monde s'est tu :

CI-DESSUS

Le salon de Pierre Soulages

Au fond, une œuvre des années 1980 que Pierre Soulages refuse toujours de mettre dans son catalogue raisonné, une œuvre qui sera peut-être détruite par l'artiste...



CI-DESSUS

Salle à manger au triptyque

Peint à Sète, ce polyptyque à espacements n'a jamais quitté la maison de Soulages. Les stries évoquent un mouvement dynamique, une peinture totalement en mouvement.

« Ah, Soulages, Soulages, l'Europe ! Je connais bien l'Europe et ses musées où l'on voit des hommes aux visages qui saignent, des femmes qui portent des plateaux avec des têtes coupées, etc. Ah ! l'Europe avec ses chambres à gaz et ses camps d'extermination... » Tout le monde était assez choqué. Je pris alors la parole et lui dis : « Je ne connais pas bien les États-Unis, mais j'ai visité un musée et j'y ai vu des hommes aux visages qui saignent, etc. » J'ai répété son énumération et j'ai fini par : « Mais j'avoue ne pas avoir encore visité de musée indien ! » Rothko s'est alors levé et m'a dit : « Viens boire un verre chez moi ! »

La première rétrospective de l'artiste aura lieu aux États-Unis, à Houston, en 1966, fait quasiment unique pour un artiste français. La France ne le consacra qu'un an plus tard, avec une grande exposition au musée national d'Art moderne. Mais les années 1970 seront beaucoup plus difficiles pour Pierre Soulages aux États-Unis, tant le marché américain, à partir de cette période, ainsi que les grands musées l'ignorent – comme la plupart des artistes européens – au profit des artistes américains. Même en France, Pierre Soulages est alors considéré comme un artiste du passé. Il faudra attendre l'exposition organisée par Alfred Pacquement au Centre Pompidou en 1979, consacrée à ses œuvres récentes et à sa « révolution » de l'outrenoir, pour que l'artiste soit de nouveau considéré en Europe. Et pourtant, présent dans les collections de grands musées américains comme le MoMA, Pierre Soulages est encore aujourd'hui sous-estimé aux États-Unis.

Après deux heures de discussion, Pierre Soulages m'emmène dans son atelier en contrebas de la maison. Un espace fermé sur l'extérieur (pour ne pas être perturbé par la magnifique vue sur la mer), pas très grand et ordonné, où



sont suspendus de nombreux pinceaux, brosses et instruments bizarres que l'artiste a pour beaucoup fabriqués lui-même. Car peindre, pour Soulages, cela signifie également brosser, gratter, effacer, etc. Un atelier qu'il n'utilise que trois mois par an environ, peignant l'essentiel de ses œuvres dans l'un de ses trois ateliers parisiens. Mais l'artiste, ainsi que le souligne Colette presque comme un léger reproche, peint peu. Moins d'une trentaine d'œuvres par an au gré de son inspiration, de son «envie». Une toile peut être réalisée en une heure comme en une journée, voire en un mois. Sans compter les années où il n'a pas peint, comme en 1973, ou lorsqu'il s'est consacré à la réalisation des vitraux de l'abbaye Sainte-Foy de Conques. D'autant que Soulages détruit, en les brûlant ou en les découpant, toutes les œuvres dont il n'est pas satisfait. «C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche», aime-t-il à répéter.

Car cet artiste qui peint le plus souvent debout, le tableau au sol, est un maître de la sérendipité. Un néologisme inspiré du terme anglais intraduisible *serendipity*, qui signifie «heureux hasard, découverte inattendue». C'est ainsi, presque par erreur, qu'il a trouvé ce qu'il nomme depuis 1979 l'«outrenoir»: «le noir lumière, un autre champ mental que le noir». L'idée de Soulages, c'est que la réflexion de la lumière sur la toile matérialise l'espace. Pour lui, celui qui regarde participe à l'œuvre. Il faut ainsi moins aller voir l'exposition de Soulages au Centre Pompidou qu'aller y vivre l'expérience physique du noir lumière. Et si, parfois, l'artiste suspend ses tableaux du sol au plafond, faisant fi des murs et des cimaises, c'est encore pour offrir une liberté de regard plus grande au visiteur. ●



CI-DESSUS ET CI-CONTRE
L'atelier avec ses brosses
et ses pigments



ENTRETIEN AVEC
ALFRED PACQUEMENT ET PIERRE ENCREVÉ,
COMMISSAIRES DE L'EXPOSITION

Les éclats du noir

PROPOS RECUEILLIS PAR FABRICE BOUSTEAU



Fabrice Bousteau : Comment est né le projet, l'idée d'une deuxième rétrospective Soulages, trente ans après celle du Centre Pompidou en 1979 ?

Alfred Pacquement : La première exposition au Centre Pompidou, en 1979, n'était pas une rétrospective. Elle était consacrée exclusivement aux œuvres récentes de Soulages et faisait un rappel des années 1970 pour aboutir aux œuvres de cette fameuse année 1979, l'année où Pierre Soulages commence sa période outrenoir. Au Centre Pompidou, la rétrospective de Soulages restait à faire, puisque la précédente remontait à 1967, au musée national d'Art moderne. Entre-temps, il y a eu l'exposition du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, en 1996, mais il me semblait que, compte tenu de la force de son parcours, une grande exposition au Centre Pompidou s'imposait. Pourquoi ne pas la

faire en 2009, pour la faire coïncider avec son 90^e anniversaire ? Alain Seban a accepté d'en faire un événement de grande ampleur, en lui consacrant la grande galerie, ce qui va permettre de déployer l'ensemble de l'œuvre de Soulages, qui s'étend sur soixante-trois années.

Avez-vous conçu cette rétrospective de manière chronologique ?

Pierre Encrevé : L'idée première n'est pas de regarder vers l'arrière, en rétrospection, mais d'exposer l'œuvre dans son entier, tout en montrant que Pierre Soulages est toujours en pleine activité. L'originalité de cette exposition tient au nombre considérable de toiles datant des cinq dernières années, des toiles jamais vues jusqu'à présent. Mais si les années les mieux représentées sont de très loin les plus

CI-CONTRE À GAUCHE

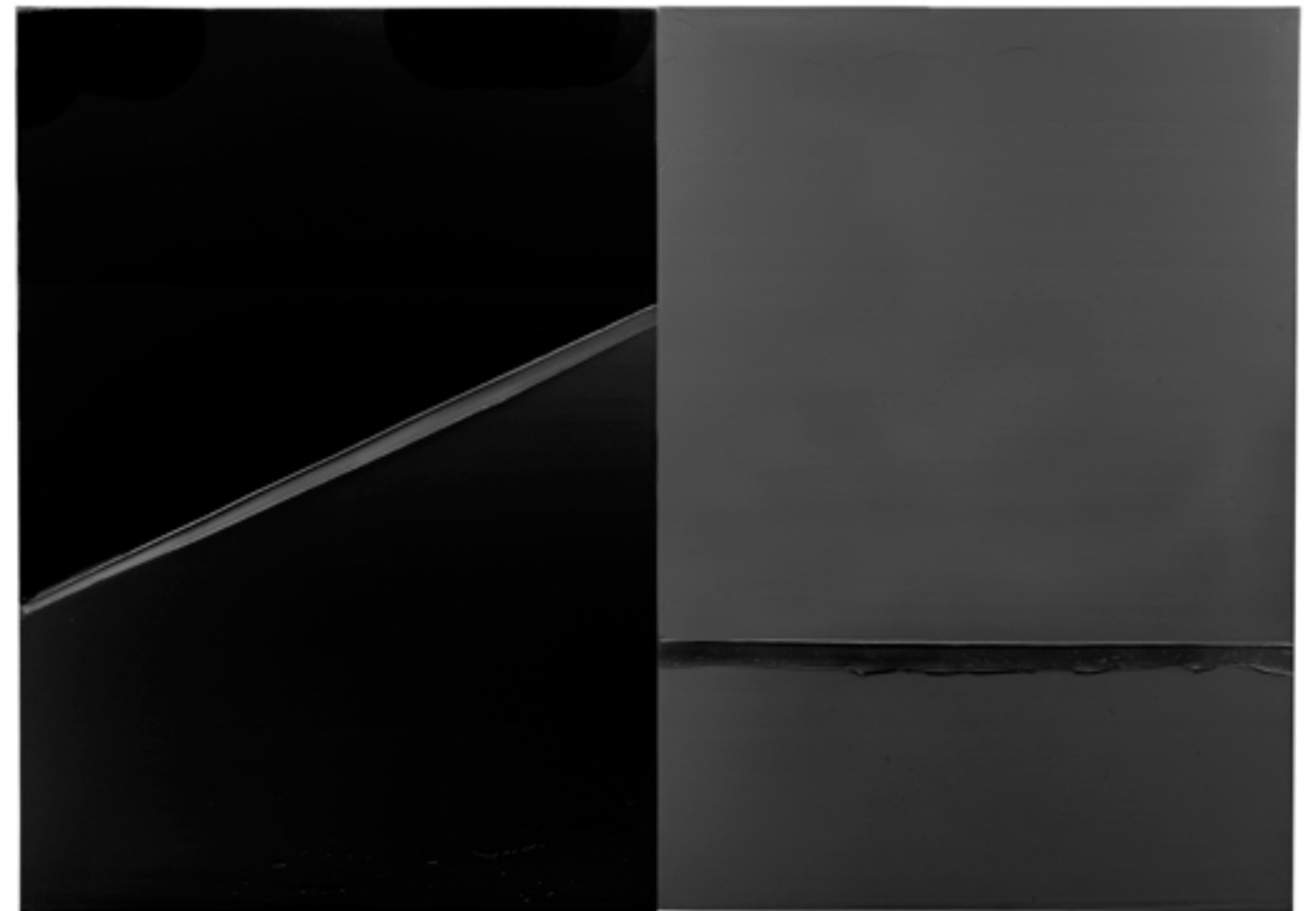
Alfred Pacquement
et Pierre Encrevé
Photo Georges Meguerditchian/
Centre Pompidou.

CI-CONTRE À DROITE

Peinture 222 x 314 cm, 24 février 2008
Diptyque (2 panneaux – 222 x 157 cm – superposés),
acrylique sur toile. Coll. particulière. Photo Georges Poncet

PAGE SUIVANTE

Accrochage des toiles de Pierre Soulages
au musée Fabre, Montpellier.
Photo Jean-Philippe Mesguen.



récentes, il y a bien entendu un parcours dans tout l'œuvre de Soulages, depuis 1946 jusqu'à 2009, sans suivre pour autant une chronologie stricte.

A. P. : Le fait qu'il y ait une production récente, importante, abondante et inédite, nous a évidemment conduits à donner une place importante aux dernières années. Mais aussi aux premières. L'exposition s'inscrit entre deux pôles : les brous de noix de 1946-1948 et les «outrenoir» de 2005-2009. À partir de 1979, la chronologie est cassée. Ce sont trente années qui suivent, que nous n'installons pas, avec la complicité de Soulages, selon une chronologie, mais selon des affinités de mise en espace, des affinités de sous-ensembles dans cette période où, d'ailleurs, tout n'est pas strictement outrenoir. Nous avons préféré un rythme déconstruit plutôt qu'un suivi systématique, année après année.

P. E. : On n'isole pas les trois décennies 1980, 1990, 2000. Une fois passé la salle très particulière qui fait basculer d'un univers à l'autre, et impose un changement de regard, nous avons souhaité présenter toute la variété de l'outrenoir dans ces trente années.

Que pouvez-vous dire de cette variété de l'outrenoir ?

P. E. : Elle est immense, contrairement à ce qu'on pourrait imaginer. Soulages ne fait jamais la même toile, mais il n'agit

pas en théoricien explorant de façon systématique une technique ou un territoire. Il peint pour faire renaître une émotion originale. Il se renouvelle sans cesse, parce qu'il lui faut la retrouver sous une forme imprévue. Le parcours que nous proposons au visiteur rend compte de ces infinies variations du rapport noir-lumière.

Peut-on dégager une typologie dans l'œuvre de Pierre Soulages depuis 1979 ?

P. E. : Tout à fait. Le travail de la lumière par reflet se fait au départ, et pendant un certain nombre d'années, sur l'opposition parties lisses/parties striées, qui est très riche. Mais assez vite, Soulages peint des toiles où il n'y a plus que des stries : ce peuvent être des sortes de grands flux dynamiques, par exemple dans le triptyque à espacement de 1983, qui n'était jamais sorti de la maison de Sète, mais ce peuvent être aussi des stries horizontales et parallèles en *all-over*, comme dans nombre de ses polyptyques. Apparaissent aussi des panneaux entièrement lisses d'où émane une lumière calme étonnante – avec, d'ailleurs, depuis quelques années, la coexistence d'un noir mat et d'un noir brillant –, où il creuse parfois de profondes traces gravées... S'ajoute encore, à partir de 1999, le retour du contraste noir et blanc, mais métamorphosé par l'outrenoir.

«L'outrenoir, c'est la coexistence permanente de l'absence et de la présence du noir et de la lumière»

A.P. : Il faut aussi ajouter les polyptyques, auxquels nous consacrons la plus grande salle de l'exposition. Ils sont importants parce qu'ils font écho, m'a-t-il semblé, aux vitraux de Conques. Il existe plusieurs familles de polyptyques ; les plus récents s'apparentent à de grandes murailles verticales, visibles à la fin de l'exposition. Ainsi, il y a une grande diversité sur le plan de l'approche de la surface, mais aussi dans les formats et dans la structure formelle.

P.E. : En fait, dans cette exposition, il y a deux salles qui montrent un groupe d'œuvres très proches. À l'entrée sont présentées une vingtaine de peintures sur papier des premières années, dont les fameux «signes» au brou de noix sur fond blanc, et en fin de parcours, on trouve l'ensemble des polyptyques verticaux fixés sur câbles entre plafond et sol, dans l'espace. Ce qui les rapproche des vitraux de Conques, c'est que les panneaux en sont superposés. Ils présentent des éléments de techniques variées qui déploient toute la richesse de l'outrenoir.

Comment allez-vous accrocher ces œuvres qui jouent avec les reflets ? Le choix d'une lumière artificielle ou naturelle a-t-il compté dans votre conception de l'exposition ?

A.P. : Le Centre Pompidou a un grand atout : on peut y construire un espace rythmé, adapté au format des œuvres, permettant des changements extrêmement marqués entre des salles plus classiques, des salles très noires, des salles très ouvertes. Pour ce qui est de la lumière, je pense que la peinture de Soulages se prête, du fait de sa réponse à la lumière et à l'usage du reflet, aussi bien à la lumière naturelle qu'à la lumière artificielle.

P.E. : C'est une peinture faite pour accueillir la lumière, quelle qu'elle soit. Y compris l'absence de lumière. De ce point de vue, le Centre Pompidou est particulièrement bien adapté. Mais, avec Pierre Soulages lui-même, qui s'est beaucoup impliqué dans la présentation des œuvres, nous avons surtout joué avec l'espace, notamment dans la dernière salle, qui est un lieu de circulation ouverte, où chaque spectateur doit construire son parcours et donc son propre rapport aux toiles. C'est à chacun de se laisser prendre dans l'espace des toiles – et de savoir en sortir. Un certain nombre de grands polyptyques verticaux suspendus sont présentés dos à dos, obligeant le spectateur à déterminer le sens de sa visite : aller jusqu'au bout de la salle et revenir, ou bien tourner autour de ces objets à double face... On retrouve un aspect fondamental, à mes yeux, dans la peinture de Soulages : elle est un appel d'un sujet à un autre sujet à se déterminer comme sujet.

Quelle expérience vit-on face à une œuvre de Soulages ?

A.P. : C'est une expérience par définition émotionnelle. C'est une peinture qui, en dépit de son absence de message, contient une émotion poétique, une vibration picturale que j'ai eu la chance de ressentir très tôt dans mon parcours personnel et qui ne s'est pas démentie depuis. Il y a un rapport du spectateur à l'espace de la peinture, sans doute renforcé lorsque le format est important, qui fait que cette peinture me renvoie des choses, et que je lui renvoie peut-être mes propres émotions.

Peut-on parler de monochrome chez Soulages ?

P.E. : L'outrenoir est monopigmentaire, mais n'est pas monochrome, au contraire, puisqu'il accueille toutes les couleurs de la lumière ! Mais on y rencontre aussi des surfaces monochromes «brisées» par la lumière : ainsi, un diptyque très récent est constitué de deux grands aplats monochromatiques qui sont marqués chacun par une grande entaille, une espèce d'encoche qui fait jaillir du cœur de ce noir une lumière intense.

Peut-on rapprocher l'expérience de l'œuvre de Soulages avec celle d'un autre artiste travaillant sur la lumière et sur le monochrome, Robert Ryman ?

A.P. : Oui, pour moi, l'œuvre de Soulages, comme celle de Ryman, participe d'une certaine morale de la peinture, qui est de restreindre son vocabulaire tout en s'accordant une très grande liberté de création. ●





De l'abstraction à l'outrenoir

Le noir avant le noir...

PIERRE WAT
Critique d'art

En 1979, Pierre Soulages expose au Centre Pompidou ses premières peintures monopigmentaires, fondées sur la réflexion de la lumière sur une surface noire. Cette lumière picturale, née dans les aspérités du noir, il la nommera plus tard «noir lumière», ou bien encore «outrenoir». Un terme qui désigne l'au-delà du noir, mais qui peut s'entendre de deux façons. Car dans cette notion d'un dépassement du noir, il y a aussi, sous-entendue, l'idée que cette date marque un aboutissement. Avant l'outrenoir, il y avait autre chose – le noir? –, mais tout cela, tableaux, œuvres sur papier et estampes, n'était peut-être que la longue et nécessaire recherche de ce résultat-là. L'artiste lui-même affirme qu'avec les tableaux de 1979, il avait enfin trouvé une peinture répondant à l'idée qu'il se faisait de l'art depuis qu'il avait commencé à peindre. Alors, qu'en est-il de ce qui précède, et si l'idée était déjà là, quels en étaient donc les moyens?

1946, les premières œuvres abstraites

Monté à Paris en 1938, afin de préparer le prix de Rome, Soulages refuse finalement d'intégrer l'École des beaux-arts, dont il avait pourtant réussi le concours d'entrée. En effet, il a pu estimer la valeur de l'enseignement académique qui l'attend; il a également visité les musées parisiens et les expositions consacrées à Cézanne et à Picasso, et il est convaincu que ce qu'il peut apprendre aux Beaux-Arts n'a rien à voir avec ce qu'il recherche dans le domaine artistique. Alors que, pendant la guerre, son projet d'être peintre semble mis entre parenthèses, il rencontre l'écrivain Joseph Delteil, chez qui il fait la connaissance de Sonia Delaunay. C'est elle qui, pour la première fois, lui parle d'art abstrait. S'il ne peint quasiment plus entre 1942 et 1945, son désir demeure. Un atelier se libérant à Courbevoie, il s'y installe avec sa femme le 14 mars 1946. Là, il réalise ses premières œuvres abstraites. Les rapports semblent si lointains entre les paysages avec arbres noirs peints par l'artiste avant la guerre et ses premières compositions abstraites de 1946, qu'il paraît vain de chercher les influences qui président à l'entrée dans une abstraction que Soulages n'a plus quittée depuis. Le peintre a indiqué lui-même un certain nombre d'événements et de rencontres faites comme autant de causes indirectes de sa vocation.

CI-CONTRE
Peinture 116 x 89 cm, 1948

Huile sur toile. Coll. privée.
Photo Archives Pierre Soulages/DR.
«Toutes mes peintures ont un titre: la dimension, suivie d'une date qui différencie les toiles de mêmes dimensions, titre qui insiste sur la réalité matérielle de l'œuvre, très loin des titres allusifs à un paysage, une histoire, une émotion, etc.» Pierre Soulages

Ainsi, c'est lors d'une visite scolaire à l'abbaye Sainte-Foy de Conques, vers l'âge de 12 ou 13 ans, que Pierre Soulages acquiert la certitude de sa vocation artistique. Vocation née de la rencontre bouleversante avec l'architecture qui, étrangement, ne le mène pas au désir de devenir architecte, mais peintre. Ce regard qui déplace les choses, cette façon de se nourrir des événements en les transformant se manifestent dans chacune des étapes importantes de sa vie d'artiste. Lorsque, adolescent, il découvre une encre de Rembrandt et un lavis de Claude le Lorrain dans une publication de la radio scolaire, ce n'est pas le sujet représenté, mais «les qualités propres à la peinture» qui le séduisent et l'émeuvent. À tel point que, pour conserver cette émotion, il lui est nécessaire d'occulter ce qui, dans ces œuvres, est trop explicitement figuratif. Il découvre aussi Mondrian, Ernst, Dalí, Masson, Léger, ces artistes que la propagande nazie qualifie alors de «dégénérés». L'intérêt qu'il y trouve est caractéristique de son attitude en général. Ce sont, de son propre aveu, moins les œuvres elles-mêmes que la démarche qui le confirment dans sa vocation de peintre. Une vocation qui rime avec une évidence : être dans le camp de ceux qui s'opposent.

L'expérience de la tache de goudron

Il n'est pas étonnant, dès lors, que les objets le plus clairement désignés par Pierre Soulages comme ayant fait naître sa propre expérience n'appartiennent pas au domaine artistique. Dans un entretien avec Bernard Ceysson, il raconte comment sa peinture est née, non de références à l'histoire de l'art, mais d'une expérience physique, concrète : «Ce qui me touche, qui m'émeut et attise mon imagination, c'est la richesse enfouie dans le concret des choses, et de la chose-peinture [...] Je me souviens d'une verrière de la gare de Lyon réparée avec du goudron, c'était peu après la guerre, à mon arrivée à Paris. Les coups de brosse gauches et rudimentaires des ouvriers qui l'avaient barbouillée me bouleversaient et je crois qu'inconsciemment mes premières peintures au brou de noix ont été marquées par cette émotion, par cette peinture involontaire et anonyme.» L'anecdote fut souvent répétée, au point de devenir le mythe fondateur de son art. C'est, de la même façon, l'hélice d'un bateau, vue sur les quais de la Seine, qui l'attire par sa beauté «matérielle». C'est encore une tache de goudron, plus ancienne, sur le mur de l'hôpital de la rue Combarel, qu'il apercevait par la fenêtre de sa chambre d'enfant et dont le souvenir lui était revenu à la contemplation de cette hélice. Ce qui frappe, dans le récit de ces événements d'avant la peinture, c'est la façon dont ils font écho, par avance, à ce qui sera une des qualités les plus évidentes du travail de Pierre Soulages, sa constance. Dans l'expérience de la tache de goudron comme dans le regard porté par l'adolescent sur les œuvres de Rembrandt et du Lorrain, se trouve formulée, dans les grandes lignes, la vision du monde que l'œuvre ne cesse d'approfondir depuis 1946. La constance est double : elle concerne aussi bien les propos que les actes du peintre.

L'artiste affirme que la reconnaissance des figures gâte son émotion esthétique, et dès ses premières œuvres, il bannit dans sa peinture toute figuration, toute référence au monde extérieur. Bannissement qui s'accompagne, dès 1948, d'un texte dans lequel «il congédie», pour reprendre un mot de Pierre Encrevé, toute tentative d'explication. Refus encore intact aujourd'hui, comme l'atteste un texte de 1983, dans lequel Soulages revient sur sa première déclaration : «Très tôt, j'ai



CI-DESSUS

Goudron sur verre, 76,5 x 45,5 cm, 1948

Goudron sur verre.

Coll. musée d'Art moderne, Saint-Étienne.

Ce goudron appartient à un ensemble de goudrons sur verre, dont trois seulement subsistent.

«Les rapports de transparence et d'opacité sont différents de ceux du papier : la surface du verre n'est pas blanche mais translucide, le noir du goudron ne s'oppose pas au blanc mais à la lumière.»

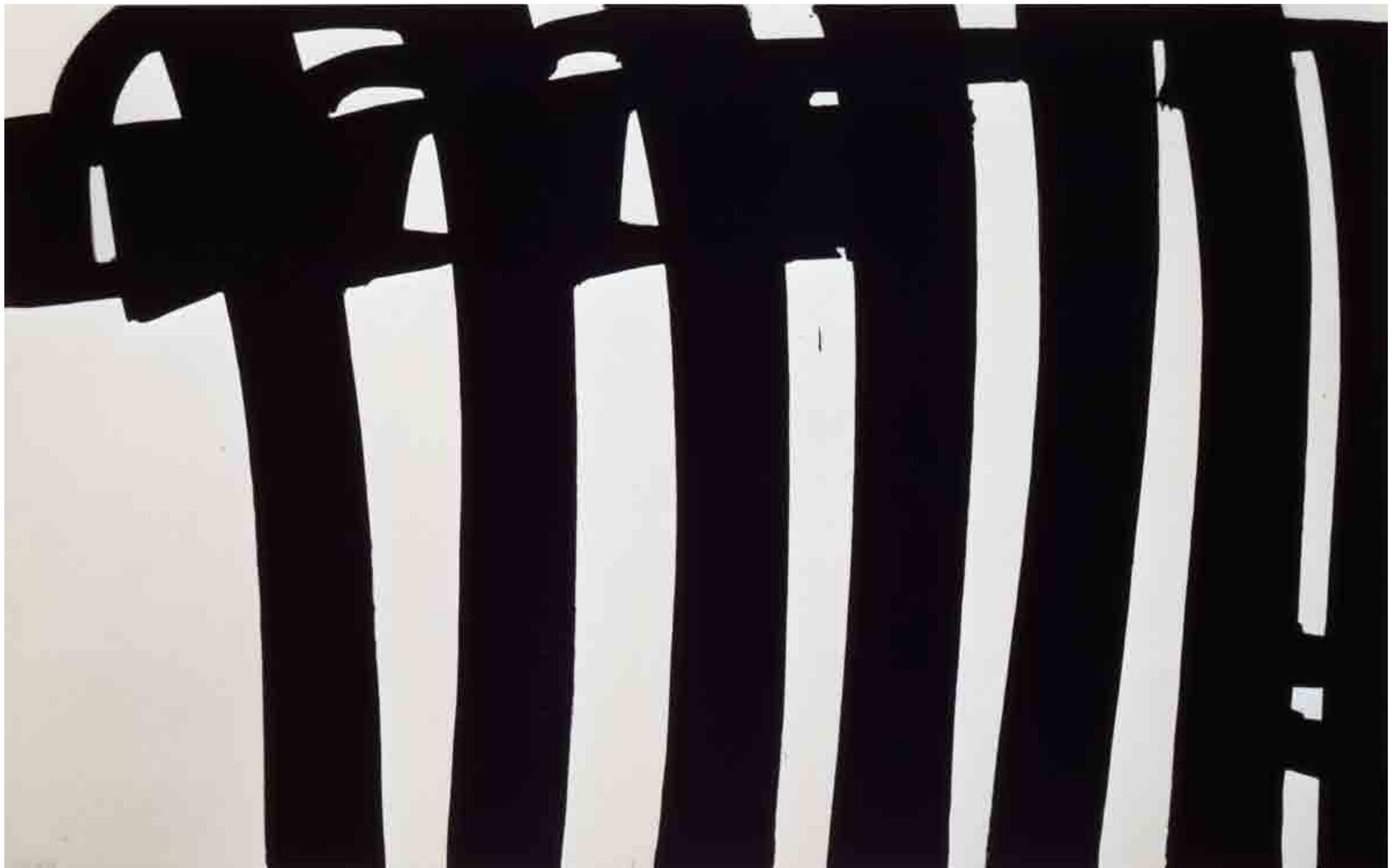
CI-CONTRE

Peinture 55 x 46 cm, 8 janvier 1960

Huile sur toile. Coll. musée Fabre, Montpellier. Photo Jean-Louis Losi.

Raclage horizontal qui fait apparaître un mélange de noir, de bleu et de blanc entre deux grandes surfaces noires.





pratiqué une peinture qui abandonnait l'image, et que je n'ai jamais considérée comme un langage (au sens où un langage transmet une signification). Ni image, ni langage. En 1948, j'écrivais dans un catalogue d'exposition que "la peinture est une organisation de formes et de couleurs sur laquelle viennent se faire et se défaire les sens qu'on lui prête, le spectateur en est le libre et nécessaire interprète". Ni image, ni langage, c'est ainsi que très tôt j'ai pensé la peinture – mais je n'ai jamais pensé cependant que la peinture pouvait se réduire à sa matérialité. La peinture ne transmet pas de sens, mais elle fait le sens; elle n'en communique pas – tout ce qui en elle se réduit à la communication n'est qu'un moyen remplaçable. Elle est avant tout une chose qu'on aime voir, qu'on aime fréquenter, origine et objet d'une dynamique de la sensibilité.» Retracer le parcours de Soulages, c'est écrire l'histoire de cette constance, c'est-à-dire noter les changements, mais aussi les retours, constater que les transformations, ici, ont moins souvent valeur de rupture que d'approfondissement, noter que l'œuvre n'est pas linéaire mais cyclique, bien que dans la quête, le peintre n'emprunte jamais deux fois le même chemin. Comme l'a montré Pierre Encrevé dans le catalogue raisonné des peintures de l'artiste, le travail de Pierre Soulages s'est organisé en cycles, dans une logique de l'exploration et de l'épuisement des moyens. Tout est déjà là, depuis le début, depuis la tache de goudron sur la verrière de la gare, mais chaque étape nouvelle est comme une façon, peu à peu, de renoncer à l'inutile, pour que l'essentiel s'impose. Logique soustractive, de l'économie de moyens, pour laisser la place à ce qui compte : le noir lumière.

Un travail structuré en cinq cycles

Le premier, de 1947 à 1949, est caractérisé par l'emploi du brou de noix sur papier. Au moyen de cette matière destinée à teinter le bois, Soulages trace des formes sombres sur fond clair, parfois qualifiées de «signes», bien qu'ici le fond clair, dans son contraste avec le brun sombre de la forme, soit aussi important que la forme elle-même. Aux variations de la forme font écho celles de la lumière du fond clair.

La deuxième période, consacrée, pour l'essentiel, à la peinture à l'huile, s'étend de 1948 à 1956. On y retrouve les formes-signes, mais, désormais, au lieu de se détacher sur un fond clair, elles dialoguent avec des fonds colorés non uniformes, créant ainsi des effets de clair-obscur. Moins graphique que dans les broux de noix, la forme sombre se transforme, les bandes de couleur s'élargissent, le contraste se forme sur des accords moins binaires. Le signe tend à disparaître au profit du rythme.

Ensuite viennent les «arrachages», nommés parfois «raclages», de 1956 à 1963. L'artiste y poursuit le dialogue du noir et de la couleur, sur un mode nouveau. Désormais, la couleur, c'est-à-dire le blanc, le rouge ou le bleu, est posée sur la toile en premier, avant d'être recouverte d'un noir épais. Ce n'est que dans un troisième temps, celui de l'arrachage, que l'artiste fait réapparaître une partie de la couleur, sous le noir. Peinture violente, où la matière épaisse est comme blessée par le geste de l'artiste. En raclant ainsi la peinture, en fendant le noir pour faire surgir le fond coloré, Soulages offre une nouvelle réponse à son interrogation originelle sur le rapport entre matière, couleur et forme. Ainsi avance le peintre, pensant chaque nouveau tableau comme la reformulation d'une inépuisable question.

De 1963 à 1971, il se produit un changement important, sur le plan visuel : le raclage disparaît presque complètement, la matière colorée devient plus fluide, les formes traitées en aplats s'étalent en largeur et, changement majeur, de 1968

«L'outil n'est pas le noir, c'est la lumière. Le noir, c'est une couleur violente ; elle s'est imposée, elle a dominé, c'est la couleur d'origine.»

PIERRE SOULAGES À CHARLES JULIET



PAGE PRÉCÉDENTE

Peinture 202 x 327 cm, 17 janvier 1970

Huile sur toile. Coll. privée. Photo François Walch.

CI-CONTRE

Peinture 202 x 125 cm, 15 décembre 1959

Huile sur toile. Coll. Les Abattoirs, Toulouse.

Dès 1957-1958, Soulages met en œuvre la technique de raclage. Il travaille sur une ou plusieurs couches de peinture fraîche posées sur la toile et les creuse au couteau. Ici, la surface est partagée entre de violents raclages rouge et noir et une plage noire. Le blanc de la toile apparaît en bas et en haut.

à 1971, le peintre ne va plus travailler qu'avec le noir et le blanc, le noir ayant tendance à occuper une place de plus en plus importante dans la toile, dont – conséquence de cela – le format s'agrandit aussi. Comme il le déclarera plus tard à Charles Juliet : «Je n'ai rien éliminé, c'est le contraire : le noir, c'est une couleur violente, elle s'est imposée, elle a dominé, c'est la couleur d'origine.»

De 1972 à 1978, une autre période se développe, tournée vers le travail sur papier. Puis, en 1979, c'est à la fois la rupture et l'aboutissement : l'outrenoir. Pour autant, ce passage ne renvoie pas les travaux d'avant 1979 au simple statut d'œuvres préparatoires. Pour tenter de saisir ce qu'est la peinture pour Soulages, il faut regarder le travail dans son ensemble. Alors, seulement, on comprendra ce qu'est la constance de cet artiste : celle d'un homme qui conçoit l'art comme une interrogation sans cesse à reformuler, en peignant chaque jour comme si les réponses de la veille s'étaient soudain transformées en questions nouvelles. ●

Les années 1960 (I)



Peinture 41 x 33 cm, 1960

Huile sur toile. Coll. privée. Photo Jean Louis Losi.

Au cours des années 1960, la peinture de Soulages évolue continûment. La petite *Peinture 41 x 33 cm, 1960* est un exemple frappant de la technique de raclage utilisée par l'artiste au tournant de la décennie : sur une surface pratiquement recouverte de noir, deux coups de spatule découvrent la toile légèrement colorée d'un ocre chaud «ralenti» par des traces grises, le grand aplat noir semblant, par une sorte d'inversion, jouer comme un fond traversé par ces deux ouvertures lumineuses dynamiques conférant à la toile quelque chose d'espiègle.

La *Peinture 256 x 202 cm, 24 novembre 1963* confirme la disparition de toute organisation de type signe, au profit d'un traitement de la toile par la surface : sur un fond brossé ocre clair transparent, l'envahissement partiel de la toile par une nappe noire très fluide, dans une forme statique sans être massive, efface tout geste de dépose. L'interaction de la matière et de l'action du peintre, laissant à découvert au cœur du noir de vastes réserves claires, propose une structuration du rapport espace-lumière qui s'impose au regardeur avec l'évidence d'une nécessité.



Peinture 256 x 202 cm, 24 novembre 1963

Huile sur toile. Coll. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh/DR.

Les années 1960 (II)



Peinture 202 x 143 cm, 31 décembre 1964

Huile sur toile. Coll. Ludwig Museum, Cologne.

Dans *Peinture 202 x 143 cm, 31 décembre 1964*, la construction de l'espace est marquée à la fois par la verticalité et par la discontinuité latérale. La fluide nappe noire qui n'occupe que le tiers central de la surface accueille en elle-même une série de petites réserves blanches, disposées elles aussi dans l'axe vertical, tandis que les parties droite et gauche offrent au regard de superbes ocres rouges ou orangés alternativement translucides ou légèrement brossés de noir transparent, l'ensemble proposant une surprenante variété de lumières colorées.



Peinture 256 x 360 cm, 14 avril 1964

Huile sur toile. Coll. privée.

Mais la grande *Peinture 256 x 360 cm, 14 avril 1964* marque une nouvelle évolution du travail de Pierre Soulages par un retour à la fois au très grand format et au noir sur fond blanc, qui avait pratiquement disparu depuis les encres et brosses de noir des premières années. Sorte de diptyque virtuel, la toile juxtapose latéralement une sorte de grille très rythmée de coups de brosse d'un noir fluide jusqu'à la translucidité, qui fait crépiter les blancs, à un vaste aplat noir uniforme et massif, dans une dualité dont l'équilibre interroge le regard.

Les années 1979-1990

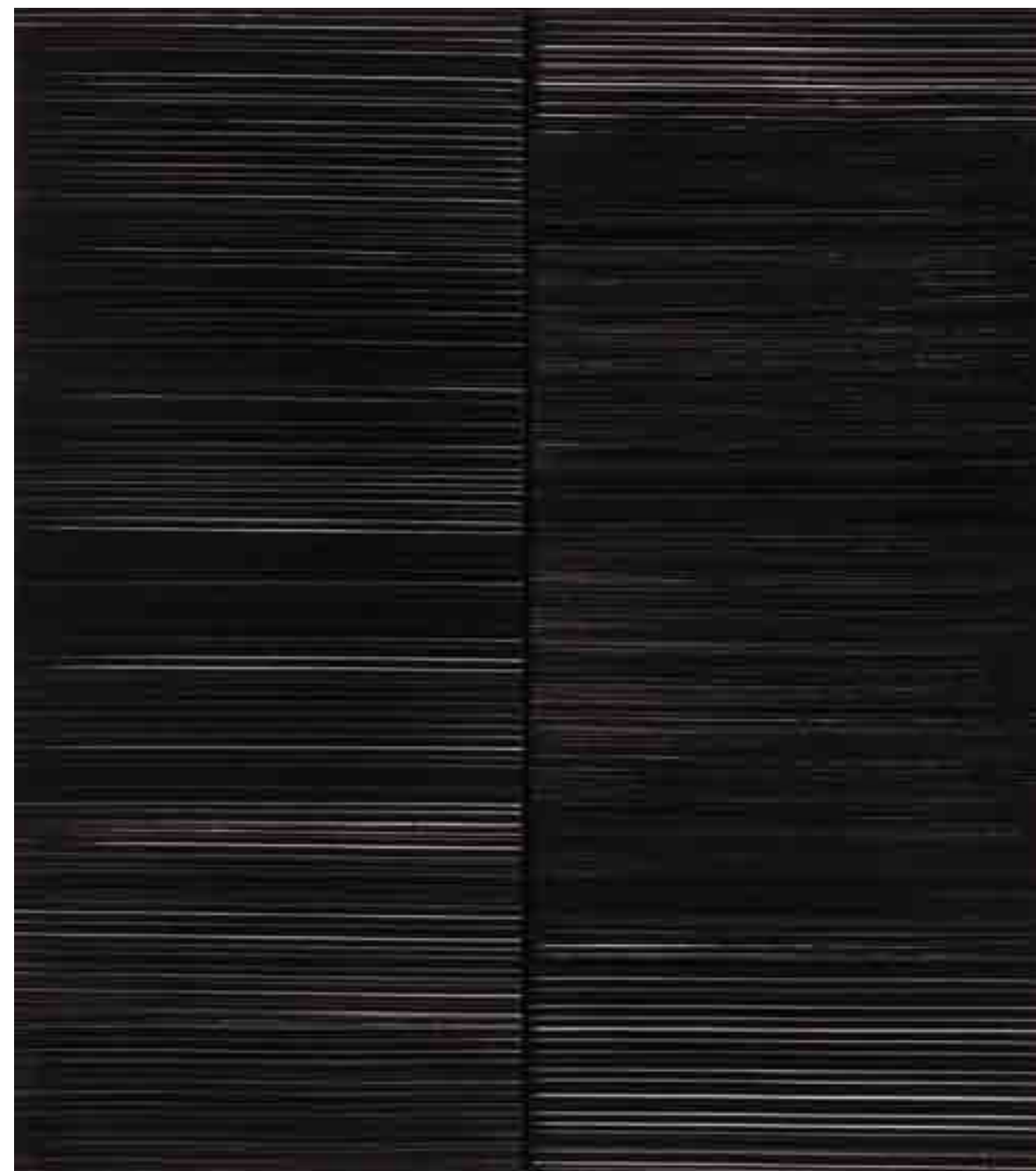


Peinture 162 x 127 cm, 14 avril 1979

Huile sur toile. Coll. musée Fabre, Montpellier.

L'année 1979 coupe le trajet de Soulages en deux, le faisant basculer d'un monde pictural classique dans un autre, encore inconnu, pour lequel il crée le néologisme *outrenoir*, qui désigne «au-delà du noir, un autre champ mental». *Peinture 162 x 127 cm, 14 avril 1979* est la première de ces toiles recouvertes intégralement de noir, sans pourtant verser dans le monochrome : Soulages, au contraire, y produit la lumière par reflet, travaillant la surface par des oppositions de plages striées et d'aplats lisses – qui paraissent alternativement claires ou sombres selon la place du regardeur et l'incidence de la lumière.

Dans le grand diptyque *Peinture 227 x 205 cm, 8 février 1992* Soulages abandonne l'opposition lisse/strié au profit d'un recouvrement total et uniforme de toute la surface par de fines stries horizontales et parallèles différant en épaisseur et en profondeur du haut en bas et d'un panneau à l'autre. La construction en diptyque installe une rupture verticale sombre dans la continuité horizontale, qui propose, avec un seul pigment et une seule texture, une lumière insaisissable variant à l'infini.



Peinture 227 x 205 cm, 8 février 1992

Diptyque (2 panneaux – 227 x 102 cm – juxtaposés), huile sur toile. Coll. privée.

Les années 2000

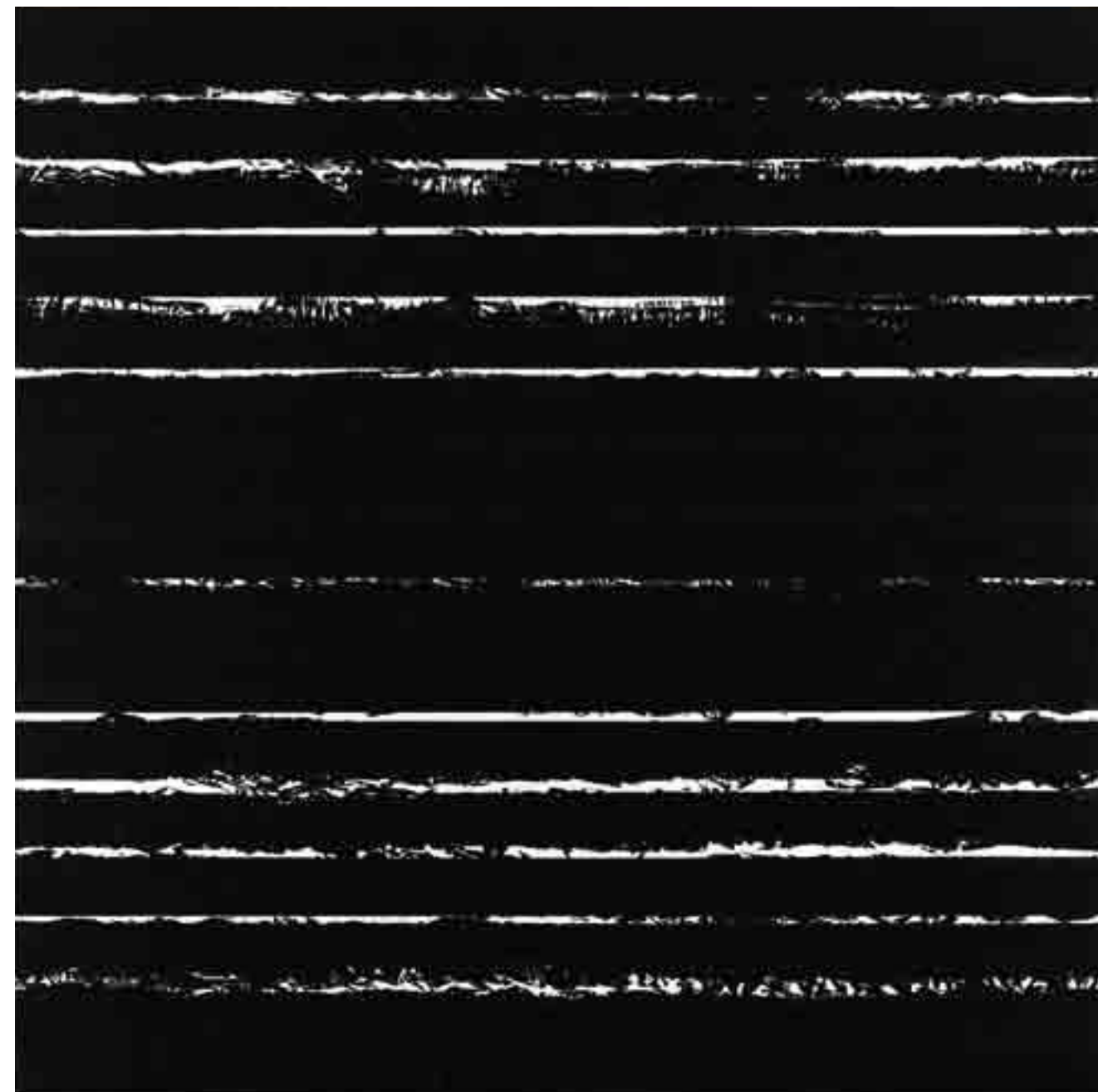


Peinture 152 x 181 cm, 17 avril 2007

Diptyque, acrylique sur toile. Coll. privée.

La période ouverte en 1979 n'a pas cessé de voir la peinture de Soulages se transformer sans jamais perdre sa cohérence. Entre 1999 et 2001, le noir et blanc réapparaît, mais sous une forme radicalement neuve où se manifeste clairement l'effet de la pratique de l'outrenoir. Ainsi, dans *Peinture 222 x 222 cm, 20 mai 2000*, une succession de bandes noires horizontales aux frontières incertaines laisse apparaître entre elles le fond de la toile en minces réserves blanches où les innombrables interpénétrations du noir et du blanc produisent des éclats répartis sur toute la surface, dans une instabilité lumineuse qui renvoie directement à la variabilité incessante des reflets de l'outrenoir.

Autre métamorphose de l'outrenoir, l'opposition entre un noir mat et un noir brillant, récemment apparue, est éclatante dans le diptyque daté du 17 avril 2007. Les deux panneaux en aplats monochromes, produisant un effet de miroir sans tain, voient leur immobile et paisible clarté ébranlée par l'ouverture dans l'élément supérieur de deux longues et profondes «scarifications» horizontales lumineusement sensuelles.



Peinture 222 x 222 cm, 20 mai 2000

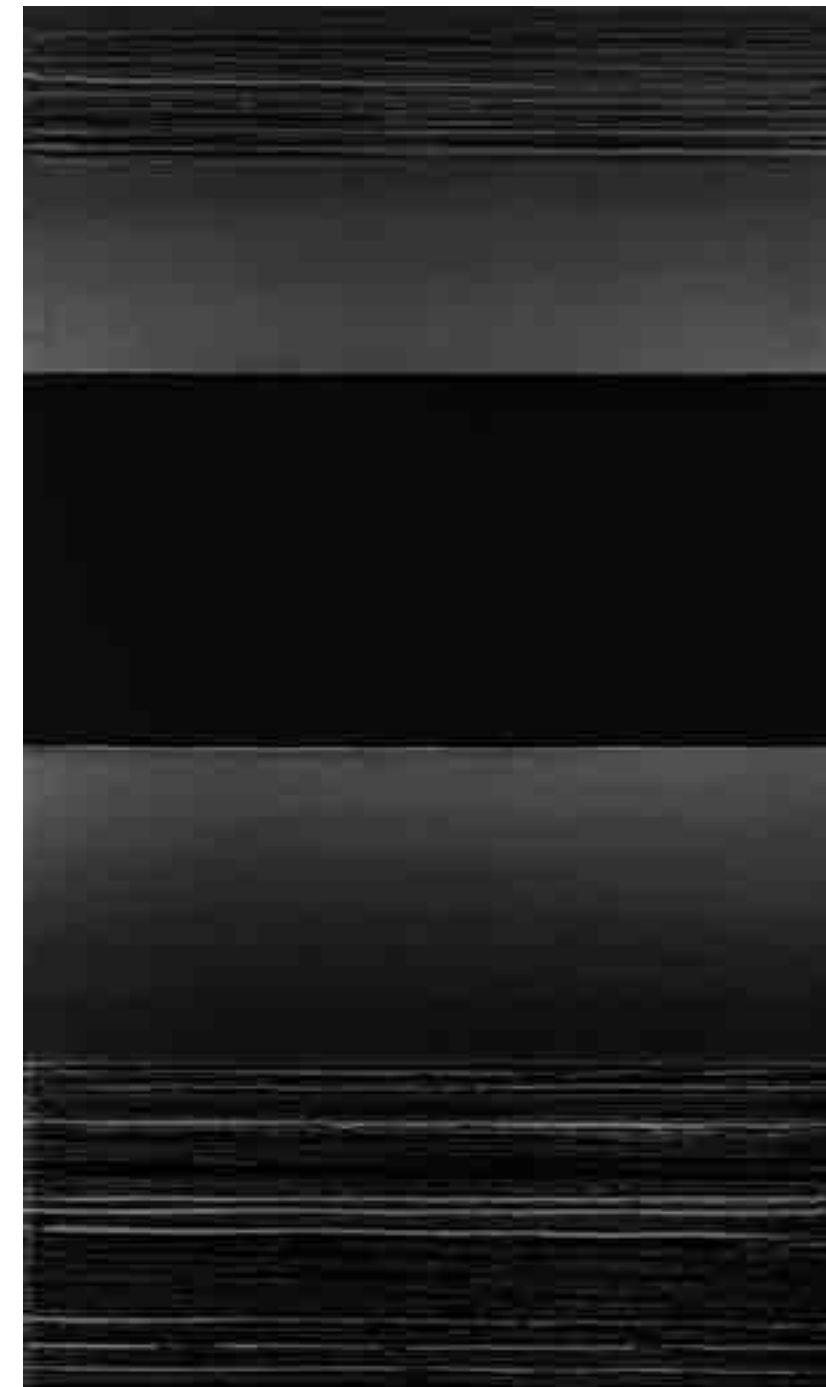
Diptyque (2 panneaux – 137 x 222 cm et 85 x 222 cm – superposés), acrylique sur toile. Coll. Essl Museum, Klosterneuburg, Vienne.

Les œuvres récentes (2007-2009)



Peinture 324 x 181 cm, 19 février 2009
Polyptyque, acrylique sur toile. Coll. privée. Photo Georges Poncet.

L'outrenoir s'est accompagné d'un agrandissement considérable des formats, dans un recours multiplié aux polyptyques et surtout aux polyptyques verticaux en quatre éléments étroits superposés. Comme si l'intensification liée au grand format impliquait l'introduction de limites matérielles rythmant une discontinuité de la surface, sans que les ruptures de châssis soient nécessairement marquées. La récente *Peinture 324 x 181 cm, 19 février 2009* offre un bel exemple des surprises de l'outrenoir, avec sa surface uniment scandée du haut en bas de larges et profondes touches creuses qui diffusent une lumière mobile violemment fragmentée. À l'opposé, *Peinture 304 x 181 cm, 9 décembre 2007* offre le silence pictural de la luminosité apaisée de ses deux larges surfaces centrales, lisses et monochromes, l'une brillante, l'autre mate, exalté par la lumière vibrante, en haut et en bas du tableau, de deux plages inégales de profonds sillons horizontaux, dans l'équilibre d'une sorte de classicisme de l'outrenoir parfaitement abouti.



Peinture 304 x 181 cm, 9 décembre 2007
Polyptyque (4 panneaux – 76 x 181 cm – superposés), acrylique sur toile. Coll. privée.



Les vitraux de l'abbaye de Conques

«La lumière du jour
telle qu'elle est...»

BENOÎT DECRON

Conservateur en chef
du futur musée Soulages à Rodez

Les souvenirs de la petite enfance ont souvent une saveur particulière, à tel point qu'en dépit du parcours, de l'expérience accumulée, ils structurent sûrement notre existence: leur onde de choc se propage bien au-delà du factuel, de l'anecdote. Pierre Soulages a 12 ans et visite Conques. «J'étais dans un tel état d'exaltation, je me suis dit qu'il n'y a qu'une chose importante dans la vie, c'est l'art. Et j'aime la peinture, je serai peintre. Et je me suis dit cela fermement». Ne pas comprendre chez Soulages cette volonté ferme, cette envie d'aller au bout d'une expérience, cette vocation de franc-tireur, c'est en effet le mal connaître, ignorer le fond même de son œuvre. Étant donné un jeune enfant avide d'apprendre et la présence intimidante, chargée d'histoire de formes et de lumière, d'un monument de l'art roman. Sainte-Foy de Conques: c'est de cette rencontre-là que vont naître les vitraux – étrangers au sens commun – imaginés, conçus, réalisés et posés de 1986 à 1994.

L'annonce de la commande publique de Pierre Soulages avait suscité doutes et interrogations. Pourquoi lui confier ce travail, alors que des vitraux multicolores avaient été posés en 1952?

Une solide connaissance de l'art médiéval

Soulages va travailler avec ses verriers Jean-Dominique Fleury et Éric Savelli à la création de vitraux destinés aux 104 ouvertures de l'abbatiale (95 fenêtres et 9 meurtrières). Le peintre a une solide connaissance de l'art médiéval. Il connaît les écrits de Focillon et de Francastel, les théories ornementales de Baltrušaitis. Il a en main le livre de Gischia et de Mazenod, *les Arts primitifs français* (1938). Il est très attaché à l'art médiéval, en particulier à Conques.

L'artiste connaît la sobriété des vitraux d'Aubazine: il conteste ceux de Conques. «J'ai vu arriver avec stupéfaction et tristesse des vitraux violemment colorés, projetant des couleurs agressives sur la délicatesse de celles des pierres, qui les annulaient, mais surtout assombrissaient ce lieu. Ce n'était plus un lieu de lumière, c'était devenu une crypte.» On touche là à l'ancienne controverse, l'abbé Suger *versus* Bernard de Clairvaux: d'un côté, des vitraux multicolores les plus beaux et les plus précieux pour Dieu (cela donnera Chartres ou la Sainte-Chapelle);

CI-CONTRE ET PAGES SUIVANTES

Vitraux de l'abbaye Sainte-Foy de Conques

Photos Patrice Thebault/Ciric



«La lumière du jour telle qu'elle est, que nous la recevons, telle qu'elle entre.»

PIERRE SOULAGES

de l'autre, la lumière native glissant sur une architecture dépouillée et normative. Sans prendre position dans la *disputatio* théologique et esthétique, Soulages s'est rangé du côté des réalités concrètes de l'architecture. Il a inventé un nouveau verre pour rendre à Conques une lumière plus appropriée. Il a choisi le verre blanc des Cisterciens, une réponse aux excès de luxe des Bénédictins.

Le défi tient à un matériau vivant et nuancé, à son découpage et à sa mise en forme respectueuse de l'architecture. Le vitrail, translucide et non transparent, génère une lumière intérieure, dans la masse, et ne permet pas de pressentir l'extérieur. Le regard ne traverse pas. Le vitrail ne perfore pas le mur, mais le prolonge. Plus encore, Soulages se pose en interprète attentif du jeu de la lumière et de la pesanteur propre à l'architecture : en d'autres termes, accompagner l'opacité des murs, la hauteur des vaisseaux, l'obscurité qui baigne l'abbatiale, laquelle se présente comme un grand reliquaire. Une boîte aux volumes ronds et angulaires, un espace clos pour le recueillement, le repos du pèlerin. Stimuler l'architecture de Conques, c'est en quelque sorte contrarier les orthogonales, les pleins cintres, les verticales et les horizontales par les «lignes souples et obliques» dans le champ du vitrail.

La révolution du «vitrail à deux faces»

«Je n'ai pas voulu créer des vitraux comme on le fait d'habitude, en partant d'un procédé pictural – l'aquarelle – et en réalisant une maquette que l'on soumet ensuite à un comité, lequel l'accepte.» Soulages élimine d'emblée toute idée de dessin et de transparence, celle du passage obligé de l'intérieur vers l'extérieur. La conception du verre sera longue et difficile, près de 300 essais et échantillons, le passage d'usines (Saint-Gobain) à une fabrique plus artisanale en Allemagne (Glaskunst Klinge). Soulages veut un verre pour un «vitrail à deux faces». La face extérieure sertie dans le mur de pierre a sa propre présence, sa matérialité. De l'extérieur, le passant voit clairement un vitrail organisé en bandes séparées par des plombs et des barlotières, mais surtout ce verre incolore prend vie selon l'exposition au soleil, plus roux, plus chaud, ou selon l'imposition bleu, bleu gris... Soulages a compris la résonance picturale de ces vitraux, avec les schistes des toits, leurs lits dans les murs, avec l'*opus incertum*, ce nuancier de pierres ocre du chevet, par exemple.



Les vitraux de Conques sont conçus selon un cahier des charges particulier aux commandes publiques, avec des barlotières, traverses métalliques qui le contraignent dans le cintre, une ossature, un fantôme de fenêtre, et avec des plombs sertissant les verres découpés.

Pour ce faire, le verre a été réalisé selon des paramètres précis, des recettes dignes du moine Théophile, la référence du monde romain. Une méthode empirique. Rappelons la différence fondamentale du procédé de grisaille passé sur un verre déjà cuit et celui expérimenté par Soulages. Pour obtenir une modulation de luminosité dans le verre même, il faut dominer deux procédés, la cristallisation (l'opacité) et l'état liquide de surfusion (la transparence). Des grains de verre disposés dans des moules portés à haute température, autour de mille degrés, maintenus dix-huit minutes. Soulages, ici encore, a inventé ses outils, des racles, des plans inclinés pour obtenir la bonne répartition des grains de verre : chaque plaque de verre ainsi obtenue porte son hétérogénéité, ses plages de transparence, sa vibration. Chacune a son identité, ses imperfections, comme tout élément constitutif de l'architecture romane, à Conques comme ailleurs. Soulages conçoit ses vitraux comme il peint, parlant du réel, cherchant en travaillant. «C'est ce qui crée cette modulation maîtrisée de la lumière, décidée pour chaque baie, pour chaque élément de verre qui la compose.»

Revers d'ombre et de couleurs

Une haute couture paradoxale, dans un matériau dont l'inertie vire à la métaphysique. Soulages a choisi de rejeter la bordure traditionnelle du vitrail rappelant la limite d'un tableau. Les vitraux sont posés «à cru», à même l'ébrasement des baies, dans la continuité du mur. Les barlotières sont en nombre pair pour ne pas scinder par le milieu la surface du vitrail, pour éviter la mollesse, la monotonie visuelle, pour donner du rythme. Barlotières rigoureusement horizontales, mais plombs «ondés». Chaque «dessin» exprime une nouvelle direction, accompagne l'architecture, sans toutefois la réitérer ou la souligner. «J'ai choisi, dans mes vitraux, des formes qui sont comme un souffle. Souffle qui est rythmé par les barlotières. Je ne considère pas la barlotière comme une béquille destinée à rigidifier le vitrail vaille que vaille, je le considère comme un élément plastique important.»

On a très justement souligné l'analogie de ces vitraux et des œuvres picturales, dès la fin des années 1970 : les mouvements ascendants et descendants, leurs aptitudes vibratoires. Capacité pour celles-ci de renvoyer la lumière et pour les vitraux de la transformer. On n'aborde pas Conques un jour de pluie quand le message des vitraux, leur variation, est peu perceptible. Le Moyen Âge aimait les cycles, les calendriers, les rondes de planètes et de dominations. Le temps qu'il fait est l'allié des œuvres de Soulages. Selon l'heure du matin et du soir, les vitraux dispensent une couleur et une lumière différentes. Dans les baies, les ondes adossées ou dédoublées, couchées ou redressées, participent à la perception visuelle, comme physique. Dehors, le vitrail reprend sa nature minérale, placé ici comme depuis un temps immémorial. Il reflète les couleurs mouvantes de la lumière naturelle. Dedans, la lumière semble parfois venue d'ailleurs, née d'une matière difficile à sonder. Lueur immatérielle quoique réelle, comme on fraie un passage de la nuit au jour. Revers d'ombre et de couleurs.

Conques relève de la faculté à se laisser imprégner du lieu. Pour qui arrive par le chemin de Saint-Jacques, la plongée visuelle brutale sur l'abbatiale est sidérante. Certes, c'est un monument d'envergure, mais à l'intérieur, c'est un havre de paix, réservé au recueillement et à la contemplation. Une expérience unique. ●

La naissance de l'outrenoir

Une lumière au-delà du noir

EMMANUELLE LEQUEUX

Critique d'art

C'est un autre pays. Une terre qui ne verrait jamais le jour si ce n'est en ses solstices, ses épiphanies et ses nuits sans sommeil. Un territoire où le noir est roi, en ses plus irradiances lumières. L'outrenoir est ce continent où Pierre Soulages a décidé de dériver depuis 1979. Maître du noir, il l'est depuis soixante-dix ans. Il fallait donc aller plus loin, vers une ténébreuse aurore boréale où le noir serait, enfin, un au-delà, plus qu'un être-là. C'est un jour de 1979, donc, que la conscience lui vient soudain de ce nouveau voyage nécessaire. Le peintre comprend alors qu'il travaillait non pas avec du noir, mais avec «la lumière réfléchie par la couleur noire. Le noir, je l'utilisais jusque-là en contraste, et puis tout a changé [...]». Ce que l'on voit devant mes toiles, c'est de la lumière transformée, transmutée par le noir. Il s'agit d'une lumière qui vient du mur vers celui qui regarde. Du coup, l'espace de la toile n'est plus sur le mur, comme dans la peinture traditionnelle, ou derrière, comme dans une perspective. Il est devant. C'est une manière que la peinture a d'entretenir un rapport avec l'espace qui est différent.»

Le surgissement d'une clarté lumineuse

Dans ses toiles désormais immenses règne dès lors un noir des plus nobles, scintillant, crépitant, sans cesse remis sur le métier; il faudrait le qualifier de mots inventés, tant il va au-delà de la non-couleur que l'on croit connaître. Écoutons Jacques Bellefroid quand il écrit, au sujet de son ami: «La couleur noire des toiles de Pierre Soulages est le surgissement d'une clarté lumineuse. [...] Par le travail du peintre, son énergie, la patience de son idée fixe, le noir répand [...] un éclat si fulgurant qu'il en devient plus proche du blanc total que de n'importe quelle autre couleur ou coloris.» Un noir magnétique qui attire vers lui les moindres rais de ses fausses ennemies les couleurs, qui d'un trait raye le monde et le révèle. De ces toiles, nul ne peut rendre image, tant leurs nuances sont fragiles et mouvantes; nul livre ne saurait en rendre la touffeur. «Là, c'est la lumière qui émane du noir lui-même, et qui vibre, se module sous les yeux de celui qui regarde, qui voit naître et disparaître des formes. Le noir est antérieur à la lumière. Avant la lumière, le monde et les choses étaient dans la plus totale obscurité. Avec la lumière sont nées les couleurs. Le noir leur est antérieur. Antérieur aussi pour chacun de nous, avant de naître, "avant d'avoir vu le jour". Ces notions

CI-CONTRE

Peinture 222 x 157 cm, 19 février 1991

Huile sur toile. Coll. privée. Photo Jean-Louis Losi.

Dernière d'un ensemble de sept toiles de dimensions identiques. Soulages raconte que cette septième toile était entièrement lisse, mais qu'il a éprouvé le besoin de tracer ces trois lignes «vigoureusement avec un outil improvisé sur l'heure: une baguette de bois traînait dans l'atelier». Deux lignes rappellent l'organisation des précédentes toiles, tandis que la troisième reprend l'inclinaison des stries des autres toiles.



Peinture 227 x 306 cm, 2 mars 2009

Triptyque (3 panneaux – 227 x 102 cm – superposés),
acrylique sur toile. Coll. privée. Photo François Walch.

«Dans toutes les toiles depuis 1979, la lumière
vient du tableau au-devant de celui qui regarde
et le regardeur se trouve non plus devant mais
dans l'espace de la toile. Plus le format est grand,
plus cet effet est évident.» Pierre Soulages



d'origine sont profondément enfouies en nous. Est-ce pour ces raisons que le noir nous atteint si puissamment ? [...] J'aime l'autorité du noir. C'est une couleur qui ne transige pas. Une couleur violente, mais qui incite pourtant à l'intériorisation. À la fois couleur et non-couleur. Quand la lumière s'y reflète, il la transforme, la transmute. Il ouvre un champ mental qui lui est propre.»

Les variations infinies de l'outrenoir

Outrenoir, la plupart de ses toiles des années 1980 et 1990 le sont. Et pourtant, chacune propose d'infinies variations. Les polyptyques de 1985-1986 jouent avant tout des changements de point de vue, opposant surfaces lisses et striées; ils invitent à les regarder de biais. Postérieurs d'une dizaine d'années, les autres polyptyques majeurs se composent d'horizontales, lignes droites et parallèles s'essayant à toutes les épaisseurs. Mais partout ce même noir impérieux, qui force l'œil et le corps à être intensément là, présents à la sensation, submergés sous cette beauté charbonneuse, volcanique, rugueuse dans ses reflets. Patients jusqu'à ce qu'advienne cette lumière sombre. Jusqu'à ce qu'enfin le miracle surgisse et que la toile s'entrouvre sur la profondeur de ses entrailles. Même si tout y est question de surface: de la manière dont brosses, lames et pinceaux, confectionnés par l'artiste même, creusent dans l'épaisseur de la peinture des sillons, des lames de fond, des stries, des reliefs, des plissures géologiques, sertis parfois d'aplats. C'est de ce travail d'obscur labour que naît la lumière. Comme ses vitraux de Conques jouent, avec leur grain particulier et leur verre volontairement irrégulier, de l'iridescente, l'outrenoir de Soulages se bat malgré son caractère infiniment monochrome contre l'obscurantiste uniformité. C'est une opalescence troublée, bouleversante et bouleversée, qu'il cherche en ses ténèbres: l'écorce des choses. Le noir est là pour révéler et organiser la lumière, tactile, sensuelle; la structurer en inattendus coups d'éclat. Une invite à se déplacer constamment comme en un paysage infiniment changeant dans la naissance d'une aube ou la tombée

À GAUCHE

Peinture 324 x 362 cm, 1986

Polyptyque (4 panneaux – 81 x 362 cm – superposés),
huile sur toile. Coll. musée d'Art moderne
de la Ville de Paris. Photo La Parisienne de photographie.

CI-CONTRE

*Peinture 165 x 411 cm,
30 novembre 1988*

Polyptyque (4 panneaux – 165 x 102 cm – superposés),
huile sur toile. Coll. MAC/VAL, Vitry-sur-Seine.
Photo François Walch.

«“Outrenoir” pour dire : au-delà du noir une lumière reflétée, transmutée par le noir. Outrenoir : noir qui, cessant de l'être, devient émetteur de clarté, de lumière secrète. Outrenoir : un champ mental autre que celui du simple noir »

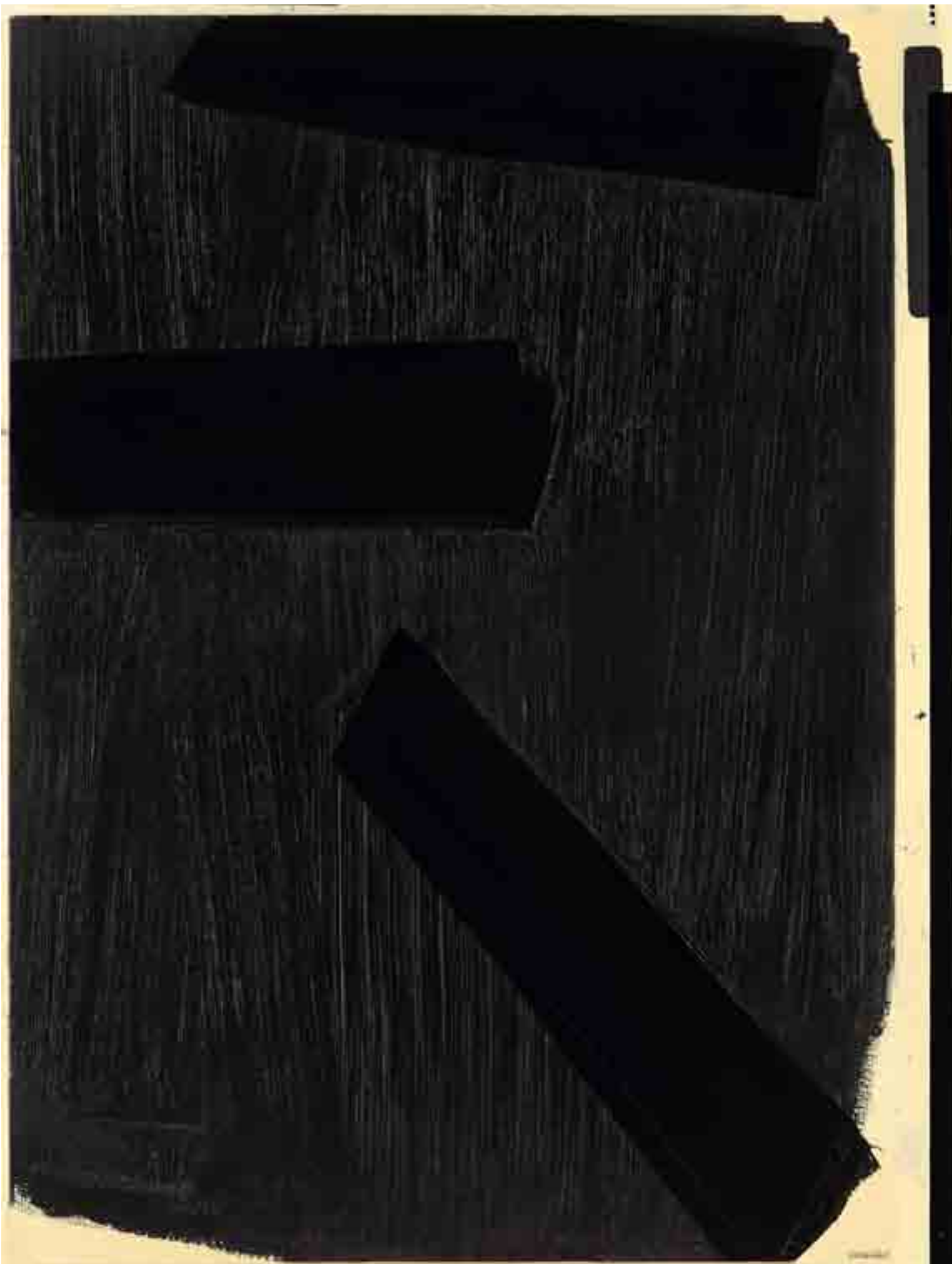
PIERRE SOULAGES

d'un crépuscule. «Ma peinture est un espace de questionnement et de méditation où les sens qu'on lui prête peuvent venir se faire et se défaire», aime à dire le peintre. Pas d'échappatoire à la toile.

La peinture comme un champ mental

L'outrenoir est donc arrivé tard, avec l'âge de la retraite. Et pourtant, ses origines remontent peut-être à l'enfance. Pierres assommées de soleil, arbres effeuillés, objets brutalement antiques, émerveillement des peintures rupestres, hauts plateaux déserts et dépouillés: l'enfance de Soulages est bercée d'une rudesse âpre, d'une force primitive. C'est elle que l'on retrouve dans les toiles de l'outrenoir, sur lesquelles souffle un vent sans concession. Un jour, le petit Pierre, il avait alors 8 ans, dessinait à l'encre sur une feuille blanche. À une amie de sa sœur aînée qui lui demandait ce qu'il était en train de faire, il répondit, comme une évidence: «Un paysage de neige.» La jeune fille ne put s'empêcher de rire: «Un paysage de neige à l'encre noire!» Pour Soulages, cette paradoxale évidence est déjà ancrée dans son esprit: «Ce que je voulais faire avec mon encre, souligne-t-il, c'était rendre le blanc du papier encore plus blanc, plus lumineux, comme la neige. C'est du moins l'explication que j'en donne maintenant.»

La peinture comme un «champ mental»... De Soulages qui aime à dire: «Il n'y a rien à raconter sur mon tableau, il y a à ressentir», rien d'étonnant à ce qu'il se soit retrouvé dans les lignes dures du nouveau roman défendu par Nathalie Sarraute ou Claude Simon: une même volonté d'aller entre les lignes, de dire les microconvulsions de la conscience, de faire le récit minimal du monde du dedans. Un même monologue intérieur. Bienvenue dans «l'ère du soupçon», où il convient de douter de ce que l'on voit même. Le spectateur devient sujet. Rappelons-le: dans son pays, l'Aveyron, *Soulages* veut dire «soleil agissant». •



La réception critique de Soulages

Un rayonnement international

EMMANUELLE LEQUEUX
Critique d'art

Le plus connu des peintres français vivants.» C'est ainsi que la presse sur-nomme Soulages depuis des décennies. Premier artiste vivant exposé au musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, en 2001 ; premier peintre français montré dans la Chine de Mao ; reconnu en Corée du Sud comme au Brésil comme un des grands maîtres de l'abstraction ; présent dans les meilleures collections privées américaines... cet immense peintre cumule les honneurs planétaires. Pourtant, il n'a pas toujours eu les faveurs de son propre pays. Certes, c'est à Paris, où il habite depuis un an, que ce Ruthénois expose pour la première fois, en 1947. Le Salon d'automne ayant refusé ses premières toiles, il les expose au Salon des surindépendants, dépourvu de jury. «C'est ainsi, raconte-t-il, que j'ai montré ma peinture pour la première fois. Seul et hors de tout mouvement.» Mais, dès l'année suivante, c'est New York qu'il commence à fasciner. Il y croise Jackson Pollock, Mark Rothko, Franz Kline. Le prestigieux Museum of Modern Art n'attend pas et lui achète une toile en 1952. Le marchand Sidney Janis l'expose, et surtout la galerie Samuel Kootz, qui le soutient très vite et le promeut au rang des plus grands, jusqu'à sa fermeture au milieu des années 1960. «Pierre Soulages est le brillant défenseur d'une forme assez "pure" pour les puristes, qui n'exclut pas pour autant l'émotion et même le lyrisme. Lumineuse obscurité de ses chatoyantes et majestueuses compositions... Leurs accords noir et bleu, se croisant et s'entrecroisant à travers des royaumes de lumière enfumée, établissent des harmonies aussi décisives, claires et solennelles que la dramaturgie d'une pièce de théâtre française ou la structure sonore d'une fugue de Bach», écrit un critique visionnaire du *New York Times* sur une des expositions dans cette galerie, en 1955. Ce qui ne signifie pas que Soulages est compris comme il le mérite. Malgré lui, on le classe dans le rang des expressionnistes abstraits, qu'il fréquente sans jamais les imiter. Fausse route, comme toutes les étiquettes qu'on tentera de lui accoler au fil de sa longue carrière. Certes, on peut le rapprocher des peintres de la *black painting*, tels Ad Reinhardt ou Frank Stella. Mais c'est d'ores et déjà comme une singularité que son œuvre s'offre et se regarde. Pierre Soulages ne se reconnaît pas davantage dans l'abstraction lyrique qui fait alors florès dans l'Hexagone.

CI-CONTRE

Peinture 162 x 114 cm, 27 février 1979
Huile sur toile. Coll. musée Fabre, Montpellier.
Photo François Walch.



Est-ce pour cela que sa patrie le néglige? En 1996, pour le quotidien *le Monde*, le peintre évoque ses années 1950: «À l'époque, je n'étais pas un peintre "français", mais un marginal bizarre. La peinture qui se disait "de tradition française" additionnait les souvenirs de l'impressionnisme, du fauvisme et du cubisme. J'en étais loin... Il y avait aussi les surréalistes, armés de leur attirail littéraire. Ils se servaient de l'image pour flatter le discours. Et les réalistes désespérés style Grüber. Et la peinture engagée, qui avait Pignon et Fougeron pour maîtres. Et encore l'abstraction d'avant-guerre qui ressuscitait celle de Cercle et Carré, d'Herbin et de Domela. Mais il n'y avait pas de place pour moi dans ce foisonnement. Je n'avais pas droit à la moindre considération de la part des Français. Les premiers à regarder avec attention ce que je faisais venaient de l'étranger, des États-Unis, de Scandinavie et d'Allemagne. Leur regard était plus libre que celui des Français. Je ne suis pas sûr que la situation ait changé, du reste... »

Seul importe ce qu'une œuvre a d'irréductible

Hanovre en 1961, Houston en 1966... les rétrospectives se multiplient. Mais arrive la fin des années 1960, cette époque où les minimalistes triomphants tentent, derrière Donald Judd, d'éradiquer tout souvenir de l'expressionnisme abstrait. L'Hexagone accorde certes à Soulages une rétrospective, au musée national d'Art moderne, en 1967. Mais l'Amérique commence à le négliger, d'autant que l'artiste n'y a plus de galerie. «La presse française en fait un événement, mais tout ce qu'on voit dans cette exposition, c'est toujours ce même vieux "fatal chic", simplement assigné contraint maintenant à d'être un peu plus grand», écrit le *New York Times* au sujet de son exposition parisienne à la Galerie de France en 1972. En France, l'art militant des années 1970, comme la figuration libre des années 1980, ne laisse guère de place à son art du monochrome. Seuls les membres de Support-Surface rappellent son importance dans l'histoire de l'art, et son influence sur eux. L'accrochage que lui offre Bernard Ceysson à Saint-Étienne en 1977 réveille les curiosités. Et l'exposition du Centre Pompidou, qui révèle dès sa naissance l'outrenoir, fait figure d'opération de réhabilitation réussie. Enfin, en 1989, le musée de Nantes, après Cassel (Allemagne) et Valence (Espagne), répare définitivement l'outrage grâce à une exposition que *le Monde* qualifie alors d'«admirable démonstration de peinture abstraite et de morale de la création». Cependant, même dans les années 1990, Pierre Soulages est

CI-DESSUS À GAUCHE

Peinture 195 x 130 cm, 30 octobre 1957
Huile sur toile. Coll. National Gallery of Art, Washington/DR.

CI-DESSUS À DROITE

Peinture 195 130 cm, 29 juin 1953
Huile sur toile. Coll. privée.



CI-DESSUS

Peinture 324 x 362 cm, 1985
Polyptyque (4 panneaux – 81 x 362 cm – superposés),
huile sur toile. Coll. MNAM-Centre Pompidou,
Paris. Photo RMN.

davantage honoré en Extrême-Orient qu'à Paris. En 1996, le même journal explique ainsi son étrange destin: «On commence à le reconnaître plus volontiers outre-Atlantique, mais pas nécessairement ici, où plane encore l'ombre de l'omnipotent critique new-yorkais Clement Greenberg, pour qui la peinture française d'après-guerre ne valait pas un clou.» 2009... Signe des temps, Soulages est désormais au MoMA le seul de nos compatriotes vivants à être exposé en permanence.

Dans cette solitude, il faut voir une magnifique leçon de liberté, donnée par celui qui confie: «En matière d'art, je ne connais qu'un principe, l'isolement. Je ne crois pas aux mouvements, absolument pas. Voyez l'impressionnisme, archétype du mouvement artistique, dit-on. Ce qui nous intéresse en lui aujourd'hui, c'est ce qu'il y a d'irréductible dans Monet, son irréductible qui ne se confond pas avec celui de Pissarro ou de Degas. Or seul importe ce qu'une œuvre a d'irréductible. Ce qui est commun à plusieurs est sans intérêt [...] Ce que je sais, à l'inverse, c'est qu'il faut sans cesse être attentif aux francs-tireurs et aux marginaux, attentif à tout ce qui échappe aux définitions limitatives. Si j'avais une leçon à tirer de ce que j'ai connu et fait, ce serait une leçon d'individualisme. Même pas une leçon: une profession de foi. Rien ne se fait que de cette façon: en demeurant irréductiblement soi-même.» ●

Portrait de l'artiste

Soulages l'inventeur



Un jour, un homme s'est rempli la bouche d'une mixture de cendres et de boue, et après quelques secondes de concentration, il a craché ça sur un mur. Ne me demandez pas pourquoi, comment l'idée lui est venue, quelle pulsion, quel fantasme, quel désir s'exprimaient par cet acte, quel message le bonhomme voulait laisser, s'il voulait en laisser un, je n'en sais rien. Mais il a inventé la peinture. Ce n'était pas un artiste. Juste un inventeur. Mais au vu de ce crachat mural, un homme s'est dit : «Tiens, je vais le refaire», et ce faisant, il s'est imposé dans la tribu comme un créateur de formes. Un artiste. Le premier peintre des cavernes. Son travail de reproduction de l'acte primitif, c'est ce qui fait sortir l'invention de son archaïsme, et signale le commencement de l'art.

De la même façon, en d'autres temps, c'est le tailleur de pierre qui invente l'écriture, pas l'écrivain. Plus récemment, les frères Lumière ont inventé le cinéma avant que certains artistes s'emparent de la chose pour faire des films. Ce sont des bricoleurs, des cracheurs de boue qui font avancer l'histoire de l'art.

PAR CHRISTOPHE DONNER

Écrivain

CI-DESSUS

Pierre Soulages au travail
© AKG/photo Manuel Bidermanas.

PAGE DE GAUCHE

Les mains de Soulages
Photo Derek Hudson.



Parfois, très rarement, il arrive que l'inventeur et l'artiste ne fassent qu'un. Le cracheur de boue, épaté par son invention, recommence : il met la main devant le mur et il obtient la silhouette de cette main. Fou de joie, il se prend pour un créateur, un dieu, on ne l'arrête plus.

Léonard de Vinci est un artiste de génie, mais aucune de ses inventions n'a fonctionné. Il aurait été le meilleur aviateur du monde si quelqu'un avait inventé pour lui une façon de voler pour de vrai. Sa vie fut une longue succession de déceptions, il est enterré dans la chapelle du château d'Amboise. Cinq cents ans après sa naissance, en 1952, Pierre Soulages a voulu lui rendre hommage en inventant le moyen d'écrire dans le ciel. Des bandes de tissu blanc étaient accrochées à des ballons invisibles dans la nuit, en montant ils reproduisaient le geste du peintre, du calligraphe. Le public était ravi. Mais derrière l'intention de ce dispositif loufoque se cache une invention plus sérieuse, que Soulages lui-même ne comprend pas encore. Il est comme tout le monde à l'époque, Hartung, Pollock, à fond dans la forme, dans le mouvement. Or, c'est déjà la matière qui le préoccupe, une matière qui n'est qu'un moyen d'arriver à l'invention. Pendant quarante ans, Soulages s'impatiente, s'énerve. Un jour, à force de gratter le cuivre, il le troue. Sur la lithographie, le trou deviendra un blanc d'une clarté inerte, comme de la lumière corrompue. Après le ciel d'Amboise, le trou dans la plaque de cuivre trace un nouveau présage. Il s'approche. Sur les chantiers des acrobates en bâtiment, Soulages invente des nouvelles façons de peindre, spalters, raclettes, queues de morue, lames en caoutchouc, il fabrique des outils, il leur fait confiance, il sait que l'invention passe par eux, tant pis pour le génie humain, ce sont eux qui décident de ce qu'il en fera. Quand il arrive à Conques pour créer les vitraux de l'abbatiale, il commence par travailler le verre. Considérant sans doute comme un minimum de respect dû au lieu de sa révélation enfantine («je serai peintre»), il invente une nouvelle espèce de verre. Son opalescence a une façon de capturer la lumière qui le rend heureux.

Ce qui le rend triste, en sortant, c'est de retrouver le noir de ces tableaux, un noir qui serait devenu une marque de fabrique, quelle peste ! Mais comment retrouver le bonheur de Conques dans la réalisation des toiles ? Il cherche. Il s'acharne, creuse, et au milieu de la nuit, il perce le blindage de ses propres conventions. Ce qu'il voit sur sa toile, au matin de cette fameuse nuit d'avril 1979, ce qui le rend heureux, je crois, c'est la lumière : le tableau noir la renvoie. Soulages faisait ça depuis toujours, bien sûr, mais, se croyant investi du noir, avec cette idée fautive du noir, une idée superficielle, il ne l'avait pas compris.

De l'inventeur au peintre, le maillon magique garde son mystère. Et le mystère revient à chaque tableau, avec obstination, le peintre n'en voit pas le bout. Il n'est pas dans la duplication d'un système, mais dans l'application d'une découverte qui explore à l'infini. Il joue avec son invention, sérieux comme un pape. ●

À lire

Pierre Encrevé et Alfred Pacquement (sous la dir.), *Pierre Soulages*, cat.expo, Centre Georges Pompidou, 2009

Pierre Encrevé, *Soulages - Les peintures 1946-2006*, Seuil, 2007

Pierre Soulages, cat. expo., Paris-Musées, 1996

Bernard Ceysson, *Soulages*, Flammarion, 1996

Charles Juliet, *Entretien avec Pierre Soulages*, l'Échoppe, 1990

Michel Ragon, *Les ateliers de Pierre Soulages*, 1990

Musée Soulages à Rodez



En 2005, Pierre et Colette Soulages ont signé l'acte de donation d'œuvres au Grand Rodez : des peintures sur toile, dont celles de la jeunesse ruthénoise, tout l'œuvre imprimé, un ensemble exceptionnel de brous de noix, des sculptures, les maquettes des vitraux de Conques... Les architectes catalans de RCR ont conçu un «musée dans un jardin» selon le souhait de l'artiste : traversée du paysage sur les monts de l'Aubrac, parallépipèdes bardés d'acier corten roux à l'extérieur, noir et ciré à l'intérieur. Le musée Soulages, sur le Foirail, sera voué à la création et à toutes ses voies. Au travers de l'expérience de Soulages retrouver l'expérimentation technique, l'imprévu, la mémoire de la main, en somme la liberté de se faire guider par ce que l'on cherche. En cela les vitraux de Conques, exemplaires, montrent le chemin. Le musée ouvrira ses portes fin 2012. Outre le fonds Soulages, il offrira une ambitieuse programmation d'exemplaires temporaires, dans une salle de 500 m².

Exposition «Pierre Soulages en son musée», du 16 décembre 2009 au 25 janvier 2010.
Cité de l'architecture et du patrimoine. www.citechaillot.fr

soulages

DU 14 OCTOBRE 2009 AU 8 MARS 2010,

AU CENTRE POMPIDOU GALERIE 1, NIVEAU 6

EXPOSITION OUVERTE TOUS LES JOURS, SAUF LE MARDI, DE 11 HEURES À 21 HEURES.

PLACE GEORGES POMPIDOU – 75 004 PARIS TEL. 01 44 78 12 33 WWW.CENTREPOMPIDOU.FR

Cet ouvrage est une publication de **BEAUX ARTS ÉDITIONS/TTM ÉDITIONS**
101, boulevard Murat
75 016 Paris
Tél. 01 53 84 31 50
Fax 01 53 84 31 98
www.beauxartsmagazine.com
RCS Paris B 435 355 896



DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

Thierry Taittinger

ÉDITEUR

Claude Pommereau

ÉDITRICE DÉLÉGUÉE

Marie-Hélène Arbus

DIRECTEUR DE LA RÉDACTION ET

RÉDACTEUR EN CHEF Fabrice Bousteau

DIRECTRICE DES PARTENARIATS

Marion de Fiers

RESPONSABLE ÉDITORIALE

Séverine Cuzin-Schulte

DIRECTEUR ARTISTIQUE Bernard Borel

CHEF DE PRODUIT Laure Violet

RESPONSABLE ADMINISTRATION DES VENTES

Florence Hanappe

ASSISTANTE CHEF DE PRODUIT

Charlotte Ullmann

RESPONSABLE ÉDITORIALE Solène de Bure

CRÉATION GRAPHIQUE Aurore Jannin

RÉDACTRICE PHOTO Alexandra Buffet

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION Sabrina Silamo

CORRECTEUR Franck Antoni

ONT COLLABORÉ À CET OUVRAGE

Fabrice Bousteau, Benoît Decron, Christophe Donner, Pierre Encrevé, Emmanuelle Lequeux, Pierre Wat.

NOUS TENONS À REMERCIER POUR

LEUR AIDE PRÉCIEUSE, Pierre Encrevé, Alfred Pacquement, Anne-Marie Pereira, Jean-Christophe Claude, Francesca Baldi, Valentine Philippe, Marie Durieux et Harry Roselmack.

© ADAGP Pierre Soulages, Jean-Louis Losi et François Walch, 2009

© Beaux Arts/TTM Éditions, 2009

ISBN : 978-2-84278-694-6

Dépôt légal : octobre 2009

Photogravure : Litho Art New, Turin

Impression : Clerc, Saint-Amand-Montrond

Imprimé en France (Printed in France)

VENTES EN LIBRAIRIE

Clients UD – Flammarion Diffusion

commandescients@union-distribution.fr

Tél. 01 40 80 20 20

Autres librairies

Florence Hanappe 01 41 41 55 77

VENTE PAR CORRESPONDANCE

DIP – Beaux Arts magazine

18/24, quai de la Marne

75 164 Paris CEDEX 19

Tél. 01 44 84 80 38

LÉGENDE 3^e DE COUVERTURE

Harry Roselmack

Photo Nicolas Gouhier/Abacapress/RTL.

Pierre Soulages

Photo Laurent Teisseire.



RTL PRÉSENTE LE JOURNAL INATTENDU DE PIERRE SOULAGES INTERVIEW DE HARRY ROSELMACK

Que diriez-vous au grand public qui puisse l'inciter à aller faire l'expérience de cette exposition ?

H. R. : Je lui dirais qu'il ne faut pas avoir peur du noir puisque Pierre Soulages est en effet le peintre «du noir et de la lumière». Je lui dirais que c'est une chance de pouvoir admirer l'œuvre d'un peintre qui expose de son vivant.

Comment parler de peinture à la radio ?

H. R. : L'émotion est traduisible et transmissible sur tous les modes sensoriels. D'images peuvent naître des sons, et de sons naître des images. D'ailleurs, RTL consacre tous les jours un magazine d'information à la culture et la met à la portée de ses auditeurs. La peinture ou la photographie ne sont pas en reste. Ces formes d'art sont traitées au même titre que la musique, le cinéma ou la télévision.

Comment allez vous travailler avec Pierre Soulages pour préparer l'émission du 7 novembre ? Comment fait-on pour transformer un artiste en rédacteur en chef d'un jour ?

H. R. : Il faut deux préalables. Que l'artiste s'intéresse au monde qui vit autour de lui (l'actualité) et qu'il ait envie de commenter cette actualité de façon immédiate, par la parole et non la création artistique. Ceci étant posé, on prépare le Journal inattendu très différemment selon que le rédacteur en chef d'un jour soit un artiste peintre, un comédien ou un chef d'entreprise. On lui demande de s'investir en se prêtant à divers exercices journalistiques : comme réaliser un reportage ou préparer l'interview d'une personnalité de son choix.

Le Journal inattendu de Pierre Soulages, samedi 7 novembre de 12h30 à 13h30, en direct du Centre Pompidou

Biographie



1919 Naissance de Pierre Soulages le 24 décembre à Rodez (Aveyron).

1938-1940 Lors d'un séjour à Paris, il fréquente le musée du Louvre et visite les expositions Cézanne et Picasso, qui sont des révélations pour lui. En 1940, il est mobilisé.

1941 Démobilisé, il s'inscrit à l'école des beaux-arts de Montpellier, pour préparer le concours de professeur de dessin, et fréquente le musée Fabre de manière assidue.

1942 Épouse Colette Llaurens, rencontrée quelques mois plus tôt aux beaux-arts de Montpellier. Pour échapper au service du travail obligatoire (STO), il vit dans la clandestinité et travaille, provisoirement, comme viticulteur dans la région. Il fait la connaissance de l'écrivain Joseph Delteil, à qui il montre ses toiles et qui lui fait rencontrer Sonia Delaunay. Pendant la guerre, il cesse totalement de peindre.

1946 Le couple s'installe à Courbevoie. Soulages consacre tout son temps à la peinture. Ses toiles sont abstraites et fidèles au noir de ses peintures d'adolescent.

1947 Expose au Salon des surindépendants. Il y rencontre Hans Hartung et Francis Picabia.

1948 Participe à l'exposition itinérante «Französischer Abstrakte Malerei», avec les premiers maîtres de l'art abstrait, Kupka, Doméla, Herbin...

James Johnson Sweeney, conservateur du MoMA de New York, lui rend visite ; il contribuera beaucoup à la connaissance de son œuvre aux États-Unis.

1949 Première exposition personnelle à la galerie Lydia Conti, à Paris. Participe à des expositions collectives à New York, Londres, São Paulo et Copenhague. Conçoit les décors de la pièce de théâtre *Héloïse et Abélard* pour Roger Vailland.

1952 Présente quatre toiles à la Biennale de Venise.

1954 Première exposition personnelle à New York, organisée par le marchand Samuel Kootz. Il devient son représentant.

1955 Participe à la première Documenta de Cassel (Allemagne). Expose pour la première fois à Londres, à la Gimpel Fils Gallery.

1956 Première exposition personnelle à la Galerie de France, à Paris.

1957 Se rend aux États-Unis et rencontre Mark Rothko, Willem de Kooning, Robert Motherwell et Franz Kline avec qui il se lie d'amitié. Reçoit le prix de la Biennale de Tokyo.

1960 Premières rétrospectives à Hanovre (1960), Boston (1962), Houston (1966)...

1967 Exposition Soulages au musée national d'Art moderne (Mnam) à Paris, premier musée français à lui consacrer une exposition.

1974 Grande exposition présentée à Dakar, puis à Lisbonne, Madrid, Montpellier...

14 avril 1979 Soulages a une révélation ; il crée le «noir-lumière» ou «outrenoir».

1979 Exposition de ses peintures récentes au Centre Pompidou, selon le principe d'accrochage des toiles dans l'espace inauguré à Houston.

1987-1994 Réalise les 104 vitraux de l'abbatiale de Sainte-Foy de Conques.

1994-1998 Parution des trois tomes du catalogue raisonné *Soulages, œuvre complet : peintures* par Pierre Encrevé, parus au Seuil.

1996 Rétrospective au musée national d'Art moderne, présentée ensuite à Montréal et São Paulo.

2001 Premier peintre vivant à exposer au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg.

2007 Des œuvres de Soulages sont exposées dans des salles permanentes du musée Fabre, à Montpellier.

2012 Ouverture prévue du musée Soulages à Rodez.