

## > Quatre notes en marge de l'entretien avec Soulages Pierre Encrevé

*Epargné par la presse le papier s'y déploie, indemne, frais, neuf, blanc.  
En ce point la lumière atteint sa plénitude.  
Georges Duby*

Non pas seulement gravure et peinture : Soulages a parfaitement explicité, ici même et ailleurs, les spécificités de ses diverses techniques, et Gilbert Dupuis a traité systématiquement ce rapport dans son beau texte *Pierre Soulages Peintre, Pierre Soulages graveur*<sup>[1]</sup> ; mais tenter d'établir précisément quelles relations entretiennent les œuvres elles-mêmes issues de cette pluralité technique en parcourant rapidement l'ensemble lié de l'œuvre imprimé et de l'œuvre peint.

L'exposition, à la Bibliothèque Nationale de France, de l'intégralité de l'œuvre imprimé succède à l'inauguration, le 30 décembre 2002, par le musée de l'Ermitage, à Saint-Petersbourg de l'accrochage, entre les salles Malévitch-Kandinsky et Matisse-Picasso, de la toile *Peinture, 220x324 cm, 19 janvier 1995* de Pierre Soulages, seul peintre vivant dont une œuvre soit présente dans la collection permanente. Cette coïncidence pourrait conduire à réévaluer, avec la visibilité que propose le recul historique, la place de l'estampe, et plus particulièrement de la gravure, dans l'œuvre entier de Soulages - où elle n'a souvent été considérée que sous l'angle de l'innovation dans le *modus operandi*, ce basculement qu'analyse si justement Emmanuel Pernoud - ainsi que la façon dont elle fait système avec les différentes étapes de sa peinture.

### 1. Le temps de la gravure

L'œuvre imprimé de Soulages est restreint, rare, 43 gravures, 49 lithographies, 26 sérigraphies, soit 118 œuvres quand, parmi ses contemporains, Zao Wou-Ki réalise environ 400 estampes, Tapiés plus de 1000 et Alechinsky près de 3000, et quand son propre œuvre peint est dix fois plus nombreux. Toutes techniques confondues, l'estampe ne cesse d'accompagner pourtant sa peinture depuis plus de cinquante ans, depuis qu'en 1950, par un merveilleux lapsus<sup>[2]</sup>, Madeleine Lacourrière allait l'amener dans l'atelier mythique de la rue Foyatier, à Montmartre, celui de Picasso, Matisse, Miro, d'où l'on voit par les fenêtres les enfants descendre sur les rampes de fer les escaliers de la butte. Mais depuis qu'en 1979, l'outrenoir a brusquement envahi sa toile, le faisant passer à une « peinture autre » et, lentement, à la conscience que son véritable instrument est « la lumière réfléchi par la matière du noir »<sup>[3]</sup>, la gravure a - provisoirement peut-être - pratiquement disparu, hormis en 1994, 1996 et 1998, trois petites eaux-fortes ( Eaux-fortes XXXIX, XL et XLI), qui sont moins dues au retour spontané du désir de graver de Soulages qu'à la générosité de son amitié. Pareillement la lithographie, où, après 1979, n'apparaît plus qu'une seule planche, en 1995 (Lithographie n°43, pour l'association Arcat Sida ). C'est donc sur une trentaine d'années que se réalise l'essentiel de l'œuvre imprimé, avec, pour la gravure, un tempo, une durée d'élaboration plus complexe que ne le laissent apparaître les dates : « Les dates de mes gravures signifient cela : la date à laquelle je termine. Elles sont quelquefois datées 1957., elles ont pu durer deux ans trois ans, mais il y a un travail qui s'est opéré qui a pu demander plusieurs années. Ce travail s'est opéré en moi. Il y a aussi des gravures que j'ai entreprises il y a des années, et que je n'ai jamais terminées parce que... quelque chose ne s'est pas produit que j'attendais »<sup>[4]</sup>.

D'ailleurs, les gravures, comme les lithographies, n'ont pas été réalisées régulièrement mais par périodes, par crises dit Soulages, dix eaux-fortes en 1957, quatorze en 1972-73, dix lithographies en 57, huit en 1963-64, 12 en 1968-69, dix en 1972-73 (compte tenu que les estampes réalisées en 1973 sont datées du tirage, en 1974.) : «En réalité, pour la gravure comme pour la peinture, je travaille poussé par une passion, et quand je me passionne pour quelque chose, je ne fait que ça. J'ai des crises de lithos, j'ai des crises de gravures comme j'ai des crises de peinture...J'aime bien me jeter à fond dans une technique et ne penser qu'à ça, oublier que je suis, que j'ai été peintre »<sup>[5]</sup>. C'est ainsi qu'entre le printemps 1972 et le début de 1974, Soulages ne peint pas, première longue pause dans son oeuvre sur toile.

Il a peint 708 toiles en vingt-six ans, son exposition d'une série de très longs formats à la Galerie de France, en juin et juillet 1972, consacre à la fois sa place majeure et le renouvellement de son travail ; il s'arrête. Comme si le désir qui est à la source de sa peinture exigeait autre chose. Il se remet à l'eau-forte, à Sète, où il a installé dans son jardin, contre le mur du cimetière marin, un atelier de gravure. Puis à la lithographie, chez Mourlot. A cette époque aussi, il aborde pour la première fois la sérigraphie, technique qu'il utilisera classiquement jusqu'en 1975-1976, où, par exemple, pour la Sérigraphie n°6, réalisée chez Bernard Frize, il introduit de la limaille de fer dans l'encre pour créer des matières spécifiques. Chez le même imprimeur, pour accompagner son texte, *Sur le mur d'en face*, il réalise, en 1979, trois sérigraphies (n° 10, 11 et 12) exceptionnelles : dès le tout premier essai, il laisse sécher l'encre sur le premier écran destiné à être imprimé ; les inégalités de séchage provoquent des « imperfections », des qualités inattendues de matière et de forme propres au procédé sérigraphique (impliquant l'encre, la trame de l'écran et l'impression) : si le résultat lui convient (mais il peut modifier l'écran jusqu'à l'obtenir), il le fixe pour en établir l'écran définitif servant à l'impression de tout le tirage, chaque épreuve portant en elle la marque de la technique de sa création. Soulages parvient ainsi à faire passer dans l'oeuvre imprimée sérigraphique, normalement simple reproduction d'un modèle pré-existant (aquarelle, gouache ou tout autre procédé pictural), quelque chose dû au processus particulier de sa production, ce qui est, pour lui, le propre de l'oeuvre originale. Paraîtront encore, de 1980 à 2000, une douzaine de sérigraphies, dues le plus souvent aussi à des occasions amicales, originales assurément au sens du commerce (c'est-à-dire authentifiées), mais non, à proprement parler, au sens particulier définit ici même par Soulages<sup>[6]</sup>.

Quelques mois avant de se remettre à la peinture sur toile, en janvier 1974, Soulages confiait : « J'ai fait de la gravure parce que, avec la gravure, quelque chose apparaissait qui ne pouvait apparaître avec la peinture »<sup>[7]</sup>. S'il cesse d'en faire quelques années plus tard, après le surgissement de l'outrenoir, c'est assurément que cette peinture nouvelle lui réserve désormais plus d'imprévu, de surprises, d'accidents créateurs - ce « no sé qué que se alcanza por ventura »<sup>[8]</sup> que Soulages aime à évoquer -, bref qu'elle est maintenant pour lui l'expérience poétique la plus forte, trente ans de « négociations » avec le cuivre, l'acide, l'encre et le papier l'ayant conduit à un ensemble d'oeuvres totalement originales qui, répondant à son attente, constituent le terme de ce jeu-là<sup>[9]</sup>. Mais ne serait-ce pas aussi que ce « quelque chose » qui n'apparaissait qu'en gravure est apparu, transmuté, dans la peinture dont c'était le tour de prendre, dans la même voie, le relais créatif ?

Et, tout se passe, en effet, comme si, depuis la rupture de 1979, les sortilèges de l'outrenoir retenaient Soulages de pouvoir oublier qu'il est peintre au profit de l'estampe. Mais, à son tour, l'invention des vitraux de Conques a réussi un temps à l'éloigner de la peinture. De mars 1992 à février 1994, vingt ans juste après la première coupure, à nouveau, Soulages ne peint aucune toile : il est tout entier à l'aventure du vitrail, nouvelle expérience poétique de la lumière. Puis est revenu le temps de la peinture outrenoire, avec les immenses polyptyques à stries horizontales rectilignes et parallèles où Soulages avec un seul pigment, une seule technique de pose et une texture all-over propose au voir une lumière infinie. Enfin, en 1999, il revient, d'une façon toute nouvelle, au contraste du noir et du blanc sur la toile, mais métamorphosé par sa continuité avec l'outrenoir dans la variation lumineuse de toute la surface.

Le temps de la gravure pourrait bien réapparaître, désormais, mais ce serait une

gravure autre, proposant un autre imprévisible, pour un autre visible : « Peut-être reviendrai-je, un jour ou l'autre, à la gravure, mais alors ce sera pour tout reprendre autrement »<sup>[10]</sup>.

## 2. Dialectique

Si l'on quitte la place du peintre pour celle du regardeur, l'œil sur les œuvres, les relations entre gravures et peintures semblent relever de trois types.

Une première série d'œuvres sont directement liées à des peintures sur toile ou sur papier, mais de manières différentes. Soulages, ici même, qualifie ses deux premières eaux-fortes de « gravures d'interprétation », et c'est assez dire, en effet, de l'Eau-forte II, 1952 qui interprète la *Peinture, 38,1x 54,9 cm, 19 novembre 1952* ; mais l'Eau-forte I mériterait qu'on s'y arrête, car elle s'inscrit dans une histoire complexe. Soulages s'y inspire très précisément de la gouache sur papier *50x32,5 cm, 1950-10*, qui reprenait elle-même un thème plastique déjà apparu sur une autre gouache et sur deux toiles en 1950. Une toile de 1951, *Peinture 195x130 cm, 30 avril 1951*, semble en partir directement, et, me fiant aux dates apparentes, j'ai cru<sup>[11]</sup> que l'Eau-forte I en dépendait, oubliant que Soulages commence la gravure avec elle en 1951 : extrêmement fidèle à la gouache *1950-10*, elle ne s'en écarte qu'en donnant plus de place au blanc en bas à droite et au centre, comme va faire aussi, précisément, la peinture *30 avril 1951*, une des très rares peintures de l'époque où le blanc occupe largement les bords latéraux de la toile, qui se retrouve en position de « peinture d'interprétation » (elle en simplifie les différentes surfaces colorées) d'une « gravure d'interprétation », manifestation nette que les influences d'une technique sur l'autre ne sont pas à sens unique.

Les empreintes encrées des Eaux-fortes I à VII, datées de 1952 à 1957, sont toutes rectangulaires, rectangle qui ne réapparaîtra que dans deux gravures, dans l'Eau-forte XXI (1972) et l'Eau-forte XXIII (1973). Entre temps, et ensuite encore, règne le cuivre à bords découpés à l'acide, qui creuse aussi des trous à l'intérieur de la plaque. Pourtant cette innovation radicale ne brise pas d'abord les liens avec les peintures sur toile ou sur papier, bien qu'elles soient toutes nécessairement rectangulaires ; au contraire elle va commencer par les renouer, ce qui est d'autant moins paradoxal que c'est en peinture, très tôt, que Soulages a pour la première fois quitté le format orthogonal : des trois peintures au goudron sur verre de l'été 1948, aujourd'hui au Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, seule la dernière, *Goudron sur verre, 76,5 x 45,5 cm, 1948-3*, a pour support un rectangle, *45,5x76,5cm, 1948-1* et *45,5x45,5 cm, 1948-2* ayant été réalisées sur des carreaux de verres de serre aux bords brisés. Inversement, le maintien du rectangle de cuivre n'implique pas la dépendance à l'égard de la peinture.

Avant même que l'acide ne dévore par endroits le cuivre, la gravure, qu'elle s'inspire ou non pour les formes et couleurs de peintures précédentes, s'en écarte significativement par le traitement de la surface. Les Eaux-fortes III, 1956 et V, 1957, qu'on doit rapprocher, respectivement, de *Peinture, 130x89cm, 23 novembre 1955* et de *Peinture 150,5x195 cm, 1<sup>er</sup> août 1956*, pour une évidente parenté de formes, s'en distinguent nettement pour le traitement de la surface : c'est dès ces gravures, en effet, que Soulages utilise les possibilités que lui donne le cuivre de produire sur le papier des reliefs par des séries de profondes stries plus ou moins parallèles. L'opposition au sein du noir (ou, plus généralement du sombre) que le traitement du cuivre instaure dans l'empreinte encrée entre surface planes et sillons gaufrés, particulièrement frappante dans les Eaux-fortes III, 1956 mais aussi VIII, IX, X a et b et XIII, toutes les cinq de 1957, ne se trouvera pas dans la peinture avant l'outrenoir où alternent surfaces lisses et striées renvoyant la lumière par reflet (ce qui n'est pas le cas des eaux-fortes), et ne se rencontrera plus dans la gravure, jusqu'à sa réapparition éclatante dans la toute dernière, vingt ans après la mutation de 1979 : Eau-forte XLI, 1998. Pourtant ces eaux-fortes sont toutes assez directement reliées à des toiles ou des papiers<sup>[12]</sup>, bien que les cinq datant de 1957 soient issues de cuivres découpés. C'est que, dans ce premier temps, en effet, Soulages exploite les possibilités ouvertes à lui par la « dévoration » du cuivre par l'acide en orientant le travail de la corrosion radicale vers des sortes de gestalts caractéristiques se traduisant sur le papier en signes foncés verticaux sur fond clair, « formes

monolithiques se livrant d'un coup »<sup>[13]</sup>, où l'on reconnaît le type formel dominant les brous de noix depuis 1947 et étendu à un certain nombre d'huiles sur toiles à partir de 1954<sup>[14]</sup>, d'autant que ce type était déjà présent dans l'empreinte non-découpée de l'Eau-forte III, 1956.

Mais, le striage du cuivre frappe plus encore, et très différemment, dans les Eaux-fortes VI, 1957 et VII, 1957. Rectangulaires elles aussi, elles présentent toutes deux la très étrange combinaison d'un signe noir recouvert par un réseau de stries verticales occupant presque toute la surface, qui semblent le barrer, le nier, alors que dans les œuvres citées ci-dessus les stries sont internes et parallèles aux formes des signes dont elles renforcent la figure sans jamais la déborder. Ce travail exceptionnel se limite à ces deux gravures et n'a aucun équivalent exact dans la peinture, ni alors ni ensuite, mais on doit pourtant le rattacher à la petite encre 13x8,5cm 1957<sup>[15]</sup>, qui lui est contemporaine, présentant à la fois un signe noir vertical « se donnant d'un coup » et, sur toute la feuille, un réseau de lignes noires verticales (sans que l'œil puisse décider si le signe est devant ou derrière elles) ; mais surtout, et c'est pourquoi j'y insiste, à trois huiles sur toiles, de même format, formant série et uniques en leur genre, *Peintures, 202x143cm, 21 septembre 1967 ; 25 septembre 1967 ; et 29 septembre 1967*(cf reproduction ci-joint), œuvres très importantes à mes yeux car elles closent de façon imprévisible et décisive le temps du signe chez Soulages. Dans ces trois toiles verticales, Soulages, après avoir tracé une grande forme noire avec une matière aussi opaque que fluide, a étiré le liquide noir en longues biffures horizontales de part et d'autre du signe, que je reçois comme une façon de faire et défaire à la fois cette figure, de la poser et de la reprendre, pointe la plus avancée où se soit aventuré la peinture de Soulages dans la direction ouverte par les brous sur papier dès 1947, et dont les Eaux-forte VI et VII m'apparaissent aujourd'hui comme des anticipations essentielles, confirmant la dialectique des techniques, sans préséance de l'une sur l'autre.

### 3. Hapax

Soulages reprend la gravure avec l'Eau-forte XIV datée de 1961 qui inaugure un travail de gravure qui n'a aucun répondant dans la peinture sur toile ou sur papier, ni antérieure ni postérieure, et propose au regardeur une dimension de l'œuvre qu'il ne peut rencontrer ailleurs. Mises à part les Eaux-fortes XXI, XXII, XXXIII et XXIV, datées de 1973 et 1974, qui peuvent être rapprochées de toiles ou de papiers, toutes les eaux-fortes que va désormais graver Soulages sont de véritables hapax et révèlent un Soulages méconnu qui donne un poids considérable à cet ensemble de gravures. Les eaux-fortes datées de 1957, même celles qui dérivent de peintures préexistantes, ont toujours été très différentes de la peinture, le travail des acides proposant un traitement de l'ensemble forme-couleur incomparable à celui du pinceau ou de la brosse, mais un regard averti pouvait pourtant établir un lien entre les œuvres issues des différentes techniques. Mais à partir de 1961, dans ces hapax, les ensembles forme-couleurs sont absolument originaux et semblent totalement liés à la technique de la gravure telle que Soulages la fait servir son désir créateur.

Les eaux-fortes XIV, 1961, XIX, 1970, XXXI, 1974 et XXXV, 1979, constituent, sur deux décennies un ensemble tout à fait extraordinaire que le seul souci de commenter la technique a presque toujours fait oublier de voir : nulle part ailleurs Soulages n'a inscrit sur l'immense feuille vierge du vélin ces empreintes qu'on décrira, bien maladroitement, en forme de « hache », à « manche » noir ou gris et « lame » colorée d'orangé sombre, d'ocre ou de jaune pâle incroyablement lumineux, provoquant, par le mélange de leur monumentalité, de leur déséquilibre, si inhabituel chez leur auteur, et de l'étonnante complexité lumineuse de leurs surfaces une émotion incomparable. Qu'on considère aussi les Eaux-fortes XV, 1961, XVII, 1961 ou XXV, 1974, c'est pour elles que Georges Duby s'est risqué à des descriptions narratives qu'on peut ne pas suivre, mais qui ont le mérite d'oser dire ce qu'il y voyait : « ces gravures (...) déferlent en nappes, ou bien, s'érigeant comme des trophées découpent sur l'horizon soit des membrures forestières, soit les empilement massifs de hautes architectures nocturnes. »<sup>[16]</sup>. Si la métaphore, pour subjective qu'elle soit, semble ici s'imposer c'est que le raconté du détail des morsures de l'acide renvoyant encore une fois au temps initial de la production ne rend pas compte de la fascination exercée sur le regard, y compris d'abord celui du premier à voir sortir de la presse la feuille imprimée,

Soulages.

Selon Baudelaire, l'eau-forte «est un genre trop *personnel*, et conséquemment trop *aristocratique*, pour enchanter d'autres personnes que celles qui sont tout naturellement artistes, très-amoureuses dès lors de toute personnalité vive. Non seulement l'eau-forte sert à glorifier l'individualité de l'artiste, mais il serait même difficile à l'artiste de ne pas décrire sur la planche sa personnalité la plus intime »<sup>[17]</sup>. Je ne sais s'il a raison de généraliser, mais j'ai le sentiment que ces gravures sans sœurs peintes nous font approcher d'une sorte de secret.

Sur un point formel, toutefois, on peut relever un croisement significatif avec le travail sur toile : l'emploi sur une même estampe de cuivres disposés en forme de polyptyque dans les Eaux-fortes XXX, 1974, XXXIII, 1974 et XL, 1996 à 2 cuivres et XXXIX, 1994 à 4 cuivres . A part quelques œuvres à empreintes rectangulaires ( Eaux-fortes I,II,V,VI,VII et XXIII) et le cas unique en cuivre découpé de la variante colorée de l'Eau-forte X, où la pluralité des cuivres , mise au service d'une forme synthétique n'est pas donnée à voir, Soulages n'emploie jamais qu'un seul cuivre, hormis ces quatre gravures polyptiques où les empreintes des cuivres sont nettement séparées par le blanc du papier. Lorsqu'il réalise les deux premières sa peinture elle-même ne présente alors qu'un cas unique de peinture à plusieurs éléments distincts, le triptyque horizontal bleu sombre *Peinture 202x375cm, 3 juin 1967*, et ses toiles ne proposent jamais de formes ainsi séparées. Mais ce premier polyptyque se présente en éléments strictement juxtaposés, la césure ne naissant pour l'œil que de la contiguité des limites des châssis , dans ces quatre eaux-fortes, au contraire, l'espace entre les empreintes fait nécessairement partie de la forme, et on peut penser que ce précédent n'est pas pour rien dans l'apparition, avec l'outrenoir d'un type inédit de polyptyque dans la peinture de Soulages

avec *Peinture 222x539 cm, 30 mai 1979*, que Soulages nomme *polyptyque à espacements* : dans cette peinture de très grand format, les trois éléments sont séparés par deux espaces de 7 cm que Soulages compte dans les dimensions qui appartiennent au titre de l'œuvre, les considérant comme en faisant intégralement partie, comme dans les quatre polyptyques qu'il a gravés. La gravure comme la peinture est construction de l'espace, et le papier y participe inséparablement des empreintes qu'il porte.

#### 4. Le papier amoureux

Soulages, en quelque technique que ce soit, n'est pas « le peintre du noir », comme on pense encore trop souvent. Evoquant les feuilles blanches où, enfant, à la stupéfaction de sa sœur, il « peignait la neige » en traçant des traits noirs, il me confiait : « Dès cette époque, ce n'est pas le noir qui comptait pour moi mais le blanc et plus précisément la lumière »<sup>[18]</sup>. Et, à T. Wada l'interrogeant en 1985 : « Vous êtes devenu de plus en plus noir n'est-ce pas ? », il fait cette réponse « éblouissante » : « Oui ...mais...de moins en moins... »<sup>[19]</sup>

Soulages rappelle souvent, en s'en amusant, l'effroi de certains à l'idée qu'il allait poser à Conques des vitraux noirs. Mais c'est plus raisonnablement qu'après avoir vu des toiles outrenoirs dans ses expositions des vingt dernières années, le visiteur pourrait s'attendre à des estampes noires. La deuxième partie du XX ème siècle en a vu apparaître de nombreuses, de Fontana jusqu'à Serra et au-delà, sans oublier les marges noires de Braque, dès 1953, dans sa lithographie au centre laissé blanc, « Feuilles, couleur, lumière », mais surtout le célèbre carré noir de cinq pouces sur cinq dessiné par Robert Fludd et gravé par Johann-Theodori De Bry, en 1617, pour «imager» la *materia prima*, les ténèbres avant que la lumière fut: c'est par la gravure que le monochrome noir entre dans l'histoire de l'art<sup>[20]</sup>. Non seulement Soulages n'a réalisé aucune estampe noire, mais, hormis l'année 1957, le noir est loin d'être dominant dans ses eaux-fortes ; alors que, depuis 1979, le pigment noir ne voisine plus sur la toile qu'avec le bleu, rarement l'ocre rouge, en mineur, et, récemment, le blanc<sup>[21]</sup>, c'est en gravure qu'en 1994 (Eaux-fortes XXXIX et XL) on retrouve un ocre rouge éclatant et, en 1996, un jaune de lumière. Par ailleurs, les eaux-fortes à planche rectangulaire présentent toujours une marge blanche, comme les lithographies (sauf deux cas de variantes : Lithographies n° 24 b, 1969 et n°28 a, 1970), et comme les sérigraphies (à trois exceptions près, dont deux destinées à être affichées :

Sérigraphies n°3, 16 et 22).

Au moins penserait-on qu'une fois abandonné le rectangle du cuivre, Soulages - qui a toujours refusé tout encadrement de ses toiles- occuperait avec l'empreinte toute la feuille de papier, comme tant d'autres de sa génération, et déjà Matisse en 1933 pour accompagner les *Poésies* de Mallarmé. Mais, rarement intéressé par les innovations trop évidentes, il n'a jamais suivi la tendance du jour. Je relève un seul cas où la dimension de l'empreinte gravée est égale à celle de la feuille, l'Eau-forte n°18, 1962, où une sorte de signe vertical très découpé touche aux bords du papier, alors que dans la série de brous sur papier commencée en 1947, auquel ce type formel peut être rattaché (lointainement, tant le travail de la surface est propre aux inventions de l'acide, pour reprendre les termes de l'auteur), les signes sombres touchent toujours au moins le haut et le bas du papier ; autre cas, l'Eau-forte XXII, 1973, où l'encre va jusqu'aux bords sur trois côtés, mais laisse une réserve de blanc sur toute la longueur du bord inférieur ; enfin, dans la petite Eau-forte XXXVII, 1980, l'empreinte touche au bord droit. Partout ailleurs, l'empreinte du cuivre, centrée dans la feuille, s'entoure de la blancheur nue du papier, qui reste toujours, et ostensiblement, largement découvert : donné à voir. On reste stupéfait devant certaines reproductions de ces gravures qui détournent l'empreinte, comme si l'œuvre se bornait à elle : cette mutilation de la forme même créée par Soulages repose sur la non-compréhension que, loin de se limiter à la surface imprimée, la forme ici est l'ensemble inséparable de l'empreinte encrée et du blanc du papier, la forme étant précisément la relation de l'une à l'autre, dans les dimensions de la feuille choisie par l'auteur.

C'est, je crois, que, pour Soulages, l'estampe est originellement d'abord une relation avec le papier, -lieu premier, dans l'enfance, de son expérience poétique de la création artistique-, papier qu'il n'oublie jamais, même s'il n'apparaît qu'en second dans l'ordre des raisons techniques ; comme le vitrail sera d'abord pour lui une confrontation avec la matière du verre, qu'il va réinventer à sa manière. Alors qu'en peinture outre-océan la lumière est conquise sur la monochromie du pigment, pour Soulages, en gravure, le papier est le domaine du blanc, c'est-à-dire de la lumière - comme le sont aussi les vitraux de Conques.

Il faudrait parler longuement du papier qu'on estampe, pas n'importe lequel, ces grandes feuilles de vélin d'Arche ou de Rives que Soulages aime à prendre en mains, ce papier qu'avant de soumettre à l'impression du cuivre gravé, encré, coloré on humidifie soigneusement, puis qu'on brosse pour que ses fibres retiennent mieux l'encre, ce qui s'appelle rendre le papier amoureux. Amour que Soulages lui rend bien, car le papier, ce non-tissé dont il sait tout de la fabrication artisanale, n'est pas pour lui, il le rappelle ici, un simple support de l'œuvre : il en fait partie intégrante - adjectif auquel il faut donner tout son poids. La toile est un support, et jamais elle n'apparaît nue chez Soulages, qui la recouvre toujours d'un apprêt. Mais, étonnamment sensible depuis toujours aux matières<sup>[22]</sup>, il considère le papier comme « une matière magnifique », vivante : « dans les parties où il y avait des trous, le papier se mettait à *vivre sa vie de papier* changée par le contraste »<sup>[23]</sup>, car « il y a une espèce de vie des rapports de l'encre et du papier, pas du tout la même d'ailleurs en lithographie et en gravure »<sup>[24]</sup>.

C'est pour cela sans doute que, pour Soulages, « la gravure appelle un regard proche, c'est un objet qu'on peut presque toucher du regard »<sup>[25]</sup>, raison pour laquelle, dit-il, il n'a jamais dépassé le format de 96x94cm, et s'est généralement limité à la feuille de 76x56,5 cm. Une estampe, pour lui, n'est pas faite - c'est-à-dire, pensée et réalisée- pour être encadrée sous l'écran d'un verre et mise à un mur, où on la regarde à distance. Mais pour être tenue à la main, et le plus souvent à deux mains, ou posée sur une table, offerte au voir rapproché. Aussi a-t-il choisi qu'à la présente exposition les gravures placées aux murs du moins ne soient pas séparées du visiteur par une vitre, mais ouvertes au toucher du regard.

Sous la plaque, laminée par la presse, la feuille s'est unie à l'encre, mais, en relief, gaufré, dans les trous du cuivre, le papier amoureux est resté vierge : exaltée par le voisinage de l'encre, sa blancheur candide atteint là, pour reprendre les mots de Georges Duby, la plénitude de sa lumière : « Le trou que j'avais fait laissait apparaître du papier blanc, mais ce n'était plus le même blanc : (...) il paraissait encore plus

blanc ».<sup>[26]</sup> Je n'ose mimer Soulages, et parler ici d'une sorte d'outreblanc, prémonitoire, mais face à la lumière de ces blancs ultimes, partageant avec la lumière de l'outrenoir la particularité empirique d'être apparue « accidentellement » au lieu même de l'extrême noir<sup>[27]</sup>, c'est bien, déjà, un champ mental autre <sup>[28]</sup> qui s'ouvre pour celui qui voit, et lui fait en lui-même une place.

Pierre Encrevé

---

[1] *Pierre Soulages peintre, Pierre Soulages graveur*, Galerie Art et Essai, université de Rennes II, 1986, p. 5-15

[2] « Madame Lacourrière, passant un jour devant la Galerie Carré, a vu une de mes peintures. Elle m'a dit, avec un lapsus dont je me suis toujours souvenu : « J'ai vu une très belle *planche* de vous... » Ce qu'elle avait vu ,c'était quelque chose qui pouvait faire une gravure.» Christian Labbaye et Pierre Soulages, « Un entretien sur la gravure » , *Soulages, Eaux-Fortes, Lithographies*, Paris, Yves Rivière, Arts et métiers Graphiques, 1974, p.19

[3] Charles Juliet, *Entretien avec Pierre Soulages*, Caen, L'Echoppe, 1990, p. 13

[4] Christian Labbaye et Pierre Soulages, *op. cit.* p. 24.

[5] *Ibid.*, p. 23

[6] Voir *supra*,« Entretien de Pierre Soulages avec Pierre Encrevé », p.24.

[7] Christian Labbaye et Pierre Soulages, *op. cit.*, p. 28

[8] « Pour toute la beauté / jamais je ne me perdrai / sinon pour un ne sais quoi / qui s'atteint d'aventure », Jean de la Croix, Glosas « A lo divino », *Poésies*, traduction de Benoît Lavaud, Paris, GF-Flammarion,1993, p.130-131

[9] Soulages emploi, à propos de son activité de peintre le terme de jeu, par opposition à celui de travail dans ses réponses à Alain Beaudot, précisant aussi que « dans ce jeu il y a des choses très graves qui s'engagent(...) Dans ce jeu tout se joue. », Alain Beaudot, *Vers une pédagogie de la créativité*, Paris, Les Editions ESF, 1973, p.26-27.

[10] Soulages, conversation avec P.E., 2 janvier 2003.

[11] Cf. Pierre Encrevé, *Soulages, L'Œuvre Complet, Peinture 1, 1946-1959*, Paris, Le Seuil, 1994, p. 89. Toutes les peintures antérieures à 1998 citées dans le présent texte sont reproduites en couleurs dans les trois tomes de ce catalogue raisonné : I, 1946-1959 ; II, 1959-1978 ; III, 1979-1997.

[12] L'Eau-forte VIII est liée à *Peinture, 195x130cm, 27février1954* ;l'Eau-forte IX au brou de noix sur papier *65x50cm,1949-12* ; l'Eau-forte Xa (dont Xb est une variante) à *Peinture, 130x89cm, 16 mars 1955* ; l'Eau-forte XIII à *Peinture,130x90 cm, 8 janvier 1955*.

[13] Soulages in Bernard Ceysson , *Soulages*, Flammarion, 1979, p.76. Cf. aussi *L'œuvre Complet, Peinture I, p. 53-58*.

[14] Cf *L'Œuvre Complet, Peinture II, p.171-172*.

[15] Reproduite in Bernard Ceysson , *op. cit.*, p.26.lj

[16] Georges Duby, « Gravures » dans *Soulages. Eaux-fortes, lithographies, op. cit.*, p.15..

[17] Charles Baudelaire, « Peintres et aquafortistes », *Œuvres Complètes*, Paris, Editions du Seuil, 1968, p.544

[18] *Soulages.L'Œuvre Complet, Peintures, I*, p.57

[19] Entretien, *Asahi Shinbum*, 13 novembre 1985

[20] Cf. Denys Riout, La peinture monochrome, Histoire et archéologie d'un genre, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1996, p. 224,236 et 314 (note 268).

[21] Cf, *Soulages.L'œuvre Complet, Peintures, III*, p.164-177 : « L'outrenoir et le bleu ».

[22] Cf son texte *Sur le mur d'en face*, Paris, Editions B.F., 1994, où il raconte sa fascination par une tache de goudron sur un mur, ou une hélice rouillée où s'est piégé le temps. S'agissant de la matière papier, on n'oubliera pas non plus, l'aventure, commencée en 1991 et restée inachevée, des *papiers formés* (voir mon texte, *Monopigmentaires* dans le catalogue de l'exposition Soulages à la Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc, 1992), ni celle qui est évoquée ici même à la fin de notre *Entretien*.

[23] Voir *supra*, « Entretien de Pierre Soulages avec Pierre Encrevé », p.29 (souligné par moi).

[24] Christian Labbaye, *op. cit.*, p. 27

[25] Voir p.*supra*, « Entretien... »,p.23

[26] *Ibid.*, p.14

[27] Soulages : « Plus je creusais le cuivre plus le noir était profond. Mais à force d'approfondir ce noir, brusquement j'ai troué la planche, c'est-à-dire que j'ai trouvé le blanc, le blanc du papier à l'impression. A ce moment-là, tout a basculé. », Christian Labbaye, *op. cit.*, p.20

[28] Soulages : «Outrenoir : un champ mental autre que celui du simple noir. », Les éclats du noir, entretien avec Pierre Encrevé, *Pierre Soulages,Beaux-Arts Magazine,Hors série*, 1996,p.29

[\[haut\]](#)

[Fermer la fenetre](#)

[Imprimer la fenêtre](#)