

PIERRE SOULAGES AU MUSÉE FABRE

Etre confronté au travail de Pierre Soulages, notamment ici, au Musée Fabre, est une expérience esthétique forte où la séduction et la prégnance de la peinture se couplent d'un questionnement sur les enjeux de ce travail. Une tension s'opère inévitablement entre le mutisme apparent de certaines œuvres, en particulier les grands *Polyptyques*, noirs, absolument et radicalement noirs, et le discours qui se dégage néanmoins d'elles, qui parlent à notre sensibilité mais aussi à notre esprit. " Ma peinture est un espace de questionnement et de méditation où les sens qu'on lui prête peuvent venir se faire et se défaire ".¹

Pour aborder le travail de Pierre Soulages, il apparaît nécessaire de faire quelques rappels sur l'histoire du noir, de la naissance de l'art à aujourd'hui, afin d'évoquer ses rôles, plastique et sémantique, et ses interprétations au fil du temps, puis de tenter de cerner la pratique de l'artiste dans son contexte historico-théorique pour dégager les spécificités et les singularités qui sont les siennes. Cette analyse autour des notions espace/ rythme/ matérialité/ lumière nous conduira ensuite à envisager avec précision l'accrochage du Musée Fabre pour faire émerger finalement quelques pistes pédagogiques.

PETITE HISTOIRE DU NOIR

De la Renaissance au XIX^{ème} siècle

L'histoire du noir commence dans les grottes, lieux largement connus et appréciés de Pierre Soulages, où la figuration surgit aux détours d'anfractuosités avec des tracés de charbon ou de terre. Ce noir des peintures pariétales, profond et minéral, est un noir souvent graphique, noir de dessin plutôt que noir de surface. C'est ensuite essentiellement comme surface qu'il se décline, du Quattrocento à nos jours.

Interdit de séjour au Moyen Age, pour être lié à la folie, au mal et au monde démoniaque, il est réhabilité par les pratiques picturales dès les prémices de la Renaissance et par, il faut le rappeler, les vêtements de la noblesse puis de la bourgeoisie.

Dès lors, le noir en peinture, loin d'être une figure du néant ou du vide, est un révélateur, celui par qui la scène picturale qu'elle soit religieuse ou plus prosaïque se donne à voir. Le noir met en valeur et en lumière, notamment grâce au clair-obscur dont le paroxysme est atteint par Caravage dont les compositions religieuses fortement contrastées constituent un témoignage éloquent de la confrontation des ténèbres et de la lumière, cette dramaturgie répondant aux impératifs des discours ecclésiastiques. La théâtralité picturale est à l'œuvre avec ce ténébrisme que l'on retrouve peu ou prou chez Rembrandt, Titien ou Georges De la Tour. Ce puissant contraste revêt alors plusieurs fonctions : servir le discours religieux de la victoire du Bien sur le Mal, nous venons de le voir, mais aussi renforcer l'intensité dramatique de certaines scènes historiques ou plus quotidiennes, signifier la tragédie, la mélancolie ou la menace.

Avec le XIX^{ème} siècle, le noir se voit attribuer un caractère dual très marqué : magnifié par des artistes comme Odilon Redon ou Francesco Goya, il est banni par les Impressionnistes. Un des exemples les plus significatifs de son utilisation est le cycle de Goya des *Pinturas negras* entre 1820 et

¹ Pierre Soulages, in Françoise Jaunin, *Pierre Soulages, Lumières d'Outrenoir*, article sur le site du Ministère des affaires étrangères

1823, constitué de 14 peintures sur plâtre, destinées à deux salles par son auteur pour son usage personnel. Dans cet ensemble, véritable apologie du noir dont le cœur est le *Saturne dévorant ses enfants*, se côtoient la mort et le crépuscule de l'âge mais aussi le vice universalisé dans une démarche à la fois philosophique et autobiographique.

Aux antipodes de cet emploi du noir dans toute sa puissance expressive, évocatrice et suggestive se situe la conception impressionniste dans laquelle le noir est proscrit. Peu présent dans la nature, il ne trouve pas sa place dans les œuvres de ce mouvement. Toutefois, il est à noter qu'en dépit de cette restriction théorique, le noir est largement utilisé par certains artistes comme Auguste Renoir ou Edouard Manet. Camille Pissaro dira d'ailleurs à propos de ce dernier " Il a fait de la lumière avec du noir "². Chez Manet, l'utilisation du noir s'inscrit dans la filiation de Goya et de Vélasquez et s'accorde avec sa palette souvent sourde. Il convient de dire qu'avec Manet, le noir est anobli et sûrement quelque peu débarrassé de ses connotations négatives. Quelques peintures seraient à citer, *Jésus insulté par les soldats* (1865) ou *La Leçon de musique* (1861) ou encore le *Portrait d'Emile Zola* (1868) pour leur recours significatif au noir.

C'est donc sous de meilleurs auspices que cette couleur peut faire son entrée dans le XXème siècle même s'il aura, de Kandinsky à Adorno, encore des détracteurs.

Du XXème siècle à nos jours

" Le noir est comme un bûcher éteint, consumé, qui a cessé de brûler, immobile et insensible comme un cadavre sur qui tout glisse et que rien ne touche plus. Il est comme le silence dans lequel entre le corps après la mort quand la vie s'est usée jusqu'au bout. C'est, extérieurement, la couleur la plus dépourvue de résonance " écrit Wassily Kandinsky en 1911 dans *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*.

A ces allégations contre le noir, Matisse opposera sa déclaration fameuse en 1946 " Le noir est une couleur " ou encore " Avant, quand je ne savais pas quelle couleur mettre, je mettais du noir. Le noir, c'est une force : je mets mon lest en noir pour simplifier la construction. Maintenant, je laisse des noirs "³ anticipés par des œuvres comme *Porte-fenêtre à Collioure* (1914) et avec des émules comme le Fernand Léger de *Jazz* (1930), par exemple.

Hors de ces pratiques, c'est essentiellement avec des postures abstraites que l'on va assister au triomphe du noir. L'exemple de Kasimir Malevitch qui dès 1915 avec sa *Croix noire* puis son *Carré noir* (1923-30) propose une radicalité du propos pictural dans lequel, si la forme persiste, c'est la présence du noir qui est signifiée, montrée, voire démontrée, est particulièrement éloquent. Cette radicalité se retrouve dans des projets plus tardifs comme ceux de Frank Stella, de Robert Rauschenberg ou d'Ad Reinhardt (séries *Black Paintings*, analysées par Stephanie Rosenthal dans un ouvrage du même nom) ou Tony Smith dans le champ sculptural (*Die*, 1962, ou *Seed*, 1968).

Notons que si la presque monochromie est ici à l'œuvre, il existe de nombreuses démarches recourant au noir pour sa fonction expressive ou pour sa fonction déictique, " [il est celui] qui choisit, qui sélectionne" chez Christian Boltanski, par exemple.

Un regard plus précis sur la peinture américaine des années 50 et 60 nous montre qu'elle est traversée de pratiques du (et avec le) noir avec pour certaines une approche graphique, du trait et du

² cité par Dominique Païni dans son article "Les couleurs du noir", in *Le Noir est une couleur*, catalogue, Fondation Maeght éditions, 2006, p. 11

³ Matisse cité par Jacques Kober dans son article "Le noir, une conception méridionale de la lumière", in *Le Noir est une couleur*, op. cit.p, 43

geste, c'est le cas de Jackson Pollock ou de Franz Kline, voire de Willem de Kooning, et pour d'autres un travail du noir comme surface avec Mark Rothko, Josef Albers ou encore Robert Motherwell.

Dans cette économie de moyens -quelquefois seulement, la toile, le blanc et le noir- que se passe-t-il ? N'y a-t-il rien à voir ? Au contraire, il y a tout à voir, de la violence gestuelle d'un tracé à un espace de projection ou de méditation en passant par une géométrisation de l'espace ou par une démonstration de la planéité et de la profondeur. Le noir n'est pas convoqué dans une optique de représentation mais dans une visée de présentation et de réflexion sur la peinture même, comme matière, comme lieu de tension et de projection.

Si le noir au cours du XX^{ème} siècle a été utilisé de manière récurrente comme vecteur dramatique et funeste, il serait faux de le réduire à l'idée de mort ou d'anéantissement ou à une quelconque interprétation symbolique trop rapide. Certes, dans le travail de Jean Fautrier ou les dessins d'Alberto Giacometti, il véhicule et témoigne des désastres de la guerre et des outrages de notre temps mais au-delà de cette lecture, force est de constater la puissance plastique des œuvres avec leurs contrastes, leur ténuité parfois et les tensions qui les habitent. Considéré comme une menace par Arnulf Rainer, le noir est loin d'être réductible à cela.

Dans les pratiques contemporaines, le noir semble retrouver l'idée de présence et d'absoluité, voire de neutralité, plus que la dimension de drame dont nous venons de parler. C'est le cas, par exemple, de Steven Parrino, d'Allan Mc Cormick, d'Eduardo Chillida ou de Richard Serra pour ce qui est de son travail bidimensionnel. Il reste que la mort et l'inquiétude menaçante sont toujours à l'œuvre dans des projets comme les sculptures noires de Katarina Fritsch ou de Stéphane Pencreac'h.

La démarche de Pierre Soulages dans ce paysage artistique :

C'est avec de l'encre noire que Pierre Soulages a connu ses premiers émois artistiques, peut-être est-ce de là que le noir a toujours été présent dans son œuvre. Dans les premières peintures, Soulages compose la surface avec des formes gestuelles noires mêlées parfois à des formes de couleur. Un jeu subtil s'opère entre les formes à la peinture et le fond de la toile, coloré ou non. D'une palette très réduite, souvent bichrome (bleu/noir et blanc ou jaune/noir), Pierre Soulages en arrive dès les années 80 aux tableaux absolument noirs, ceux qui reçoivent l'appellation *Outrenoirs*.

Comment définir le parti pris de cet artiste pour articuler sa pratique avec celles de ses contemporains ?

Il faut dans le cas de Soulages peut-être plus que pour tout autre artiste se méfier des apparences et des ressemblances ou analogies formelles.

- Si des formes dans les débuts de l'œuvre de Soulages s'apparentent à des éléments calligraphiques et à des signes gestuels (*Six Peintures, 41x33, 1971*, peinture à l'huile sur toile), l'artiste ne se réclame pas de la génération des tenants du *scriptural* et du signe, voire de l'écriture automatique, comme Henri Michaux ou André Masson par exemple. Ce qui est à l'œuvre, c'est la trace du geste non la recherche de forme en tant que signe, et son inscription dans l'espace de la toile ou du support ainsi que la matérialité de la peinture avec ses opacités et ses transparences. " Ce qui m'intéresse [...] ce n'est pas le geste mais son incarnation picturale [...] je ne comprends rien à la calligraphie, je ne suis pas un peintre gestuel " ⁴ dira-t-il à de nombreuses reprises. Le geste, dans son projet, est là pour donner une trace qu'il

⁴ Pierre Soulages en entretien avec Bernard Ceysson, 1976

développe ensuite, précise, rythme ou prolonge. Autrement dit, ce qui l'intéresse, c'est la vie des formes dont le geste initial est le déclencheur non une fin en soi.

- Force est de constater que la plupart des œuvres de Soulages sont visuellement proches de la peinture abstraite. Ce sont pourtant une dénomination et une appartenance que récuse fortement l'artiste. Le refus de cette tendance artistique réside dans le fait que Soulages ne prend pas modèle dans la nature pour ensuite en réaliser une abstraction, par conceptualisation, stylisation ou autres, ni dans une théorie extérieure et préexistante à la pratique picturale. Son travail n'est pas, pour reprendre le mot de Rosalind Krauss, " un précipité d'idée sous forme physique ". La peinture de Pierre Soulages ne faisant référence à rien d'autre qu'elle-même dans son élaboration et surtout à rien qui lui soit extérieur n'est donc ni abstraite ni figurative. Précisons à ce propos qu'il n'existe pas le noir qu'il utilise dans la nature ; ses œuvres sont donc des productions libres de tout modèle, des *artefacts*. Pendant un temps Pierre Soulages se réclamera de la peinture concrète même si, à de nombreuses reprises et notamment pour des expositions, il a été associé à l'Abstraction lyrique aux côtés de Georges Mathieu, de Jean Degottex et de Hans Hartung. Il convient de rappeler que rejeter la tendance abstraite est aussi pour l'artiste un moyen de refuser les caractères psychologique et anecdotique qui lui sont inhérents, selon lui.
- Les *Outrenoirs* constituent un cycle ne convoquant que du noir, Pierre Soulages ne les range pas pour autant du côté des monochromes qui sont, par essence, l'aboutissement d'une démarche d'abstraction et de conceptualisation. Ce n'est pas un noir mais des noirs animés par la lumière et le geste qui sont utilisés pour son projet, un tableau noir de Soulages ne s'inscrit donc pas dans le sillage des démarches d'Yves Klein ou de Robert Rauschenberg. " (sur le noir) Je l'ai appelé " *Outrenoir* " peut-être par similitude avec " outremer " mais surtout pour désigner autre chose que ce que procure un simple noir, un autre champ mental que celui du noir " ⁵. Voilà qui l'éloigne sans doute des pratiques monochromes. Peut-être, l'emploi exclusif du noir va-t-il dans le sens de l'économie de moyens qu'il apprécie " **Plus les moyens sont limités, plus l'expression est forte** " ⁶ et répond à son goût très marqué pour lui depuis son enfance " J'aime l'autorité du noir. C'est une couleur qui ne transige pas. Une couleur violente mais qui incite pourtant à l'intériorisation. A la fois couleur et non-couleur " ⁷.
- Si les textures, les stries empâtées et les matières empreintes du geste fondent et caractérisent de manière significative le travail de Pierre Soulages, il ne s'apparente pas pour autant au courant matiériste (Alberto Burri, Antoni Tàpies) dans la mesure où la matière n'est pas travaillée pour elle-même mais pour la tension et le paradoxe de la matière, qu'il s'agisse de peinture ou de goudron, liée à la lumière. D'ailleurs, Pierre Soulages explique à plusieurs reprises dans ses entretiens que ce n'est pas la matérialité de la peinture qui l'intéresse mais la présence de la peinture dans la triangulation peinture-œuvre-spectateur. " Je n'ai jamais pensé que la peinture pouvait se réduire à sa matérialité. La réalité d'une œuvre c'est le triple rapport qui s'établit entre la chose qu'elle est, le peintre qui l'a produite et celui qui la regarde " ⁸.

⁵ Pierre Soulages, conférences de la Fondation Del Duca, B.N.F., juin 2001, in Pierre Encrevé, *Entretien avec Pierre Soulages*

⁶ Pierre Soulages, entretien avec Jean Pierrard, *Le Point*, 31 Mars 2003, p.100

⁷ in Françoise Jaunin, "Pierre Soulages, lumières d'"Outrenoir"", *op.cit.*

⁸ *idem*

La pratique de Pierre Soulages qui se démarque des autres tendances picturales dès les années 50 et pour les décennies postérieures est donc concrète, libre de toute théorie extérieure et caractérisée par l'idée de présence de l'œuvre dans la nécessaire relation œuvre-peintre-spectateur. Ce n'est pas une œuvre de la représentation ni de l'abstraction mais une œuvre de la présentation. " **Je ne représente pas, je présente. Je ne dépeins pas, je peins** " ⁹, cette formule de Soulages qualifie avec justesse sa pratique qui résiste aux classifications, faisant toujours un pas de côté.

La singularité et la spécificité du travail de Pierre Soulages :

Débordant les clivages historiques et les classifications, l'œuvre de Soulages montre sa complexité et sa singularité. Mais au-delà de ces distinctions qui témoignent de l'insaisissabilité théorique de cette pratique qui se définit souvent par ce qu'elle n'est pas, il convient désormais de se pencher sur sa réalité concrète et plastique. Pour ce faire, quatre notions seront utilisées comme facteurs d'analyse : espace / rythme / matérialité / lumière.

L'espace :

L'espace chez Pierre Soulages est d'abord celui de la peinture dans son *format*. Ce n'est pas un espace suggéré mais un espace réel qui est traité dans sa surface essentiellement et quelquefois dans sa profondeur. C'est une peinture qui ne recherche jamais les effets illusionnistes.

Pierre Soulages a expérimenté au cours de sa carrière artistique de nombreuses techniques, du dessin à la peinture en passant par l'estampe ou le travail du vitrail (Abbaye de Conques). Quelque soit la technique utilisée, le format est presque toujours rectangulaire et, en ce qui concerne les peintures, il a grandi au fil des années jusqu'à toucher la monumentalité comme en témoignent les *Polyptyques* du Musée Fabre. " La dimension que je choisis dépend de l'humeur du moment [...] quand j'ai choisi une toile, souvent j'attends, je tourne autour, j'attends d'oser, d'oser apporter quelque chose là-dessus " ¹⁰. Cette citation de Pierre Soulages qui s'ancre dans l'idée de format témoigne aussi de la spatialité du rapport de l'artiste à son support avant l'acte de peindre, et qui se prolonge bien sûr, dans l'acte de peindre.

En ce qui concerne les estampes, il ne réalise jamais de gravure de plus d'un mètre par un mètre afin de garder un rapport de proximité et une manipulation possible de l'œuvre, c'est " quelque chose qu'on doit pouvoir tenir dans la main " ¹¹.

Quant à la question de l'espace intrinsèque de l'œuvre, il semble juste de penser que Soulages réactive quelque peu le propos de Paul Gauguin " un kg de vert est plus vert que 100g du même vert " avec la relation quantité/ qualité qu'il implique. Un grand espace noir comme celui des *Polyptyques* happe le spectateur et dégage une grande force d'attraction et d'imprégnation de l'espace d'exposition.

Avec l'accrochage du Musée Fabre se pose également la question de la *mise en espace* avec les *Polyptyques* et la déambulation proposée par cet accrochage mais aussi avec les résonances qui se créent d'un mur à l'autre dans la présentation des autres œuvres dans les salles. L'appréhension des œuvres demande au spectateur un déplacement, en arrière, en avant ou sur le côté pour que la richesse des noirs soit saisie. Les noirs vibrent et se transforment selon l'angle par lequel ils sont abordés, il est donc aussi question de l'espace du spectateur avec ces œuvres et cet accrochage qui propose, d'une certaine façon, un entre-deux de la peinture et de l'objet.

⁹ in Françoise Jaunin, *op. cit.*

¹⁰ Entretien public de Pierre Soulages, in *Une œuvre de Pierre Soulages*, Editions Bernard Muntaner, Marseille, avril 1998

¹¹ Pierre Soulages, Conférences de la Fondation del Duca, *op. cit.*

Notons enfin que la spatialité est une question qui s'était déjà largement posée dans l'abbaye de Conques avec notamment la relation intérieur/ extérieur et celle des surfaces vitrées par rapport à l'architecture.

Le rythme :

Le rythme dans le travail de Pierre Soulages revêt plusieurs formes dont la première à mentionner est le travail de la série. Ce sont bien des cycles de peintures qui se succèdent avec, au sein de chaque série, des déclinaisons, des variations, des expérimentations jouant sur le fond et la forme (ou les formes) ou sur les textures. " Quelquefois, je fais une toile et de cette toile en naît une autre, très voisine et un peu différente, et de proche en proche, comme ça, toute une série s'échafaude et cette série devient un ensemble que je ne dissocie pas, que j'expose ensemble ".¹²

Il existe également et surtout un rythme intrinsèque à la peinture même. Dans les *Outrenoirs*, par exemple, le jeu sur les brossages -leur sens, leurs directions- et les stries qui sont générées par les gestes avec une intensité et une accroche plus ou moins grandes de la lumière dues aux variations d'épaisseur des crêtes et aux intervalles des stries crée un rythme plastique et visuel. Il en va de même pour l'alternance de surfaces lissées et réfléchissantes comme des miroirs articulées à des sillons tantôt mats, tantôt brillants, comme dans *Peinture, 162x310, 14 Août 1979*.

Dans *Peinture, 324x181, 30 Décembre 1996*, le rythme est généré par la répétition du geste, d'une grande régularité et d'une grande rigueur dans l'horizontalité, rompu seulement par le passage d'un panneau à l'autre.

La variation des directions de brossage qui se juxtaposent produit un autre type de musicalité de surface faite de ruptures, voire de fractures. Le rythme des lignes et des stries vient enfin de leurs intervalles, plus ou moins grands, définissant des bandes larges ou plus fines traitées horizontalement ou dans les diagonales essentiellement.

Cette notion de rythme était déjà à l'œuvre dans les scansion noir/ blanc dans des œuvres comme *Peinture, 162x240, 30 avril 1972*, huile sur toile, dans l'entrecroisement des touches verticales et horizontales des œuvres plus anciennes mais aussi dans les vitraux de Conques avec le jeu des lignes de plomb qui séparent les pièces de verre translucide conjugué au rythme des barres lotières. Deux rythmes entrent là en résonance, l'un horizontal et l'autre plus libre, dans une dynamique ascensionnelle par exemple avec des réseaux de lignes courbes.

Pour finir avec cette idée de rythme, il faut rappeler que les stries dans l'épaisseur de la peinture sont le résultat de l'empreinte d'outils particuliers choisis pour le peignage ou le brossage qu'ils proposent. Certains sont des outils manufacturés, d'autres, selon les besoins et les textures envisagées, sont fabriqués par l'artiste.

La matérialité :

Si Soulages parle de présence de l'œuvre et non de sa matérialité, il est toutefois nécessaire d'aborder la peinture en termes de réalité et de qualité physiques. Le projet plastique de Soulages n'est pas, nous l'avons indiqué, un travail sur le noir mais un travail sur les noirs car physiquement, plastiquement et visuellement des différences sont à observer dont les plus évidentes sont :

- brillance / matité
- transparence / opacité (saturation) / translucidité (vitraux de Conques)
- lisse / texturé (rugueux/ granuleux...)
- finesse / épaisseur / reliefs

¹² Pierre Soulages, Entretien public, *op. cit.*

Ces qualités physiques du (des) noir(s) sont à associer avec des gestes spécifiques et significatifs de la pratique de l'artiste :

- étaler / racler / lisser
- peigner / brosser
- empâter
- projeter (dans *Peinture, 130x97, 28 Septembre 1977*, par exemple)
- superposer (couches) / juxtaposer (touches-gestes-traces)
- essuyer (pour faire ressurgir la couche antérieure dont la couleur est désormais altérée)
- recouvrir
- tracer/ inciser / réserver
- saturer / remplir l'espace



Quelques outils fabriqués [...]".¹³
par l'artiste

Au commencement, les moyens plastiques de Soulages étaient le brou de noir et les goudrons. Maintenant c'est la peinture qui est au cœur du projet plastique. Mais depuis des années l'artiste a recours, comme nous l'avons évoqué rapidement, à des outils spécifiques qui sont intimement liés aux opérations citées.

La nécessité plastique a toujours imposé ses outils ou leur fabrication " [...] je me suis mis à fabriquer mes outils, les brosses aussi bien que les racloirs, les racloirs d'ailleurs dérivés des couteaux à enduire des peintres en bâtiment. Dans l'urgence du moment, je prenais n'importe quoi qui me tombait sous la main, quelquefois un morceau de carton [...]".¹³

Il convient, pour finir cette approche matérielle et concrète de la peinture d'évoquer la posture de Pierre Soulages dans l'acte de peindre, qui peut, selon les techniques et les formats, engager la main uniquement, le bras ou tout le corps. Cette implication du corps a nécessairement une incidence sur la trace laissée dans ou sur la peinture, plus ou moins appuyée et marquée, par exemple.

La lumière :

" **L'outil n'est pas le noir, c'est la lumière**". Cette déclaration de Pierre Soulages aux allures de paradoxe est le cœur des préoccupations plastiques de l'artiste depuis la fin des années 70 et la réalisation des *Outrenoirs*. Ce n'est pas le noir pour le noir qui intéresse Soulages mais la capacité, le pouvoir du noir à faire surgir, à révéler la lumière dans ses jeux de matières et de textures. Ces dernières accrochant la lumière sur leurs crêtes et leurs arêtes la donne à voir dans tout son éclat, sa brillance et son intensité. C'est l'idée de " **surface noire comme piège à lumière** " dont parle Gilbert Lascault dans son article *l'Obscur rayonne*.¹⁴

Le contraste noir/ lumière advient non d'artifices picturaux de type clair-obscur mais de la matière même du noir-peinture travaillé dans son épaisseur. Les nuances de noir sont intimement liés à cette réflexion de la lumière qui soudain anime la surface jusqu'à créer la couleur, " C'est la texture de la surface et la manière dont la lumière s'y décompose qui créent la couleur ", pour reprendre le mot de

¹³ Pierre Soulages, Entretien public, *op. cit.*

¹⁴ in *Le Noir est une couleur, op. cit.*, p. 67

Bernard Ceysson, qui trouve écho dans cette citation de l'artiste " [...] j'utilise la lumière comme d'autres utilisent les couleurs mais j'utilise toutes les couleurs de la lumière réfléchi par le noir ".¹⁵

Rappelons également que dans les œuvres où le support affleure, le noir a pour rôle de révéler la blancheur du papier ou de la toile. Il était donc déjà question depuis des débuts de cette recherche plastique de lumière, de contraste radical, à tout le moins. Ces contrastes donnant lieu à une " lumière picturale " a progressivement laissé la place à la réflexion par le noir.

Ce n'est donc pas étonnant que l'artiste ait été sollicité pour la réalisation de vitraux avec cet intérêt permanent et récurrent du surgissement de la lumière. A ce propos, il convient d'expliquer que Soulages a mené de longues recherches avec des ingénieurs afin de créer un verre particulier répondant à ses aspirations plastiques et aux impératifs spirituels du lieu, il parle " d'intériorité de la lumière ". " Le verre (enfin) obtenu n'est pas un simple transmetteur de la lumière, il la capte, la diffuse et devient alors lui-même émetteur de clarté, d'une clarté intimement liée aux variations d'intensité et de couleur de la lumière naturelle ".¹⁶ Il s'agit de lumière qui devient vivante.

Pour conclure sur cette analyse relative à la lumière, nécessité est d'aborder rapidement l'accrochage des *Polyptyques* au Musée Fabre en regard des exigences de Soulages concernant la lumière du lieu d'exposition. " Je suis [...] contre l'éclairage des peintures par des " spots ", des projecteurs directs. Toute peinture devrait être vue dans une lumière égale ".¹⁷ C'est l'incidence de la lumière qui fait vivre ses œuvres et les anime, c'est pourquoi, il aime la lumière naturelle mais pas la lumière directe et agressive du soleil qui chauffe et dénature la peinture, physiquement et visuellement. De là, l'aménagement de la salle des *Polyptyques* s'explique et se justifie pleinement, nous y reviendrons.

Ces quatre notions ne sauraient constituer, bien sûr, une analyse exhaustive du travail de Soulages mais elles permettent d'ancrer cette pratique artistique dans les programmes scolaires et ceux d'Arts plastiques en particulier.

Il reste qu'une dernière donnée est intéressante à aborder car elle constitue une autre singularité de Pierre Soulages, celle du titre des œuvres. Nous l'avons vu précédemment dans le propos, Soulages est toujours animé par la volonté de se débarrasser de données et d'affects extérieurs. C'est pourquoi, les titres de ses œuvres témoignent d'une objectivité des plus radicales, seulement constitués de : peinture, dimensions et date d'exécution et ceci depuis le Salon des Surindépendants de 1947, à Paris.

Nous sommes bien loin, avec cette neutralité, des titres évocateurs de sensations ou de sentiments des artistes de l'Abstraction lyrique par exemple. Recourir aux strictes données matérielles et temporelles de l'œuvre soulagent définitivement le spectateur du poids d'une interprétation *a priori* et le rendent peut-être plus disponible à la confrontation et à l'immersion dans l'œuvre et sa pictorialité. Point de « supplément métaphorique ». Rappelons que ce parti pris de l'objectivité de l'œuvre dans le titre est partagé par d'autres artistes comme Cindy Sherman (*Sans titre n°...*, année de réalisation) ou encore le conceptuel On Kawara.

« LA COLLECTION SOULAGES » AU MUSÉE FABRE, salles 46 et 47

Les salles Soulages sont installées dans la partie la plus contemporaine du musée au deuxième étage, la salle 46 a été rénovée, la salle 47 construite et inaugurée en 2007 spécialement pour abriter la

¹⁵ Pierre Soulages, *idem*

¹⁶ Pierre Soulages, *idem*

¹⁷ *Ibidem*

donation du peintre. On peut y accéder directement par l'escalier Leenhardt ou en suivant le circuit des salles 37 à 45 « la modernité de 1850 à 1914 et l'après-guerre, entre figuration et abstraction ». La collection se compose de deux œuvres acquises par le musée, vingt autres constituent la donation et neuf œuvres prêtées viennent compléter l'accrochage.

L'architecture et la lumière : un choix radical

L'aménagement de la salle 46 :

Tout d'abord, que voit-on en arrivant dans cette salle ? Après avoir traversé la galerie de l'École de Paris, où l'on baigne dans l'abstraction : Zao Wou Ki, Vieira da Silva, Hantai, dans un espace plus haut et plus étroit bien moins éclairé, avec un plafond gris en bois, on rentre dans un espace beaucoup plus lumineux. Si l'on accède à la salle par l'escalier Leenhardt, le passage se fait d'un volume large aux murs gris coloré sombres, au plafond en poutres et poutrelles en bois aux tons chauds d'ocre rouge. Cela donne une atmosphère feutrée et assez sombre qui contraste avec la salle 46.

Celle-ci est composée de trois espaces dont les murs impeccablement blancs, le masquage des ouvertures par un voile translucide donnent une unité lumineuse et neutre à cet espace. Le dispositif lumineux permet de légères ombres des toiles sur les murs. Le sol de résine gris clair se sépare des murs par un retrait souligné d'une bande d'acier brossé, ce qui allège la surface porteuse des toiles.

Un fort éclairage zénithal incorporé dans le plafond est complété, selon le désir du peintre, par une quarantaine de spots répartis dans les trois espaces de la salle, spots dirigés vers les fenêtres. Deux longues suspensions horizontales, quelques dizaines de centimètres au-dessous du plafond, envoient une lumière réfléchie perpendiculairement au mur des ouvertures voilées. L'ensemble de ce dispositif permet un éclairage maximum qui ne semble pas directionnel. La salle 46 est donc beaucoup plus éclairée que la plupart des autres salles du musée, mais ce traitement s'est avéré nécessaire dans sa relation avec la salle suivante, dont la lumière est parfois « aveuglante ». Elle sert d'espace de transition, en ce qui concerne la perception de l'éclairage du musée, mais entre la salle 46 et la 47, se trouve un « sas » sombre entre ces deux espaces lumineux (qui marque le changement de bâtiment).

La conception de la salle 47 :

Il est remarquable de constater que cette salle bénéficie d'un éclairage additif peu visible : seuls deux petits tubes fluorescents par espace, le mur de lumière semble être la seule source éclairante.

Les murs, parfaitement lisses et « doux » au regard par le traitement du béton ciré, enveloppent les œuvres qui semblent « flotter » au-dessus du sol, face au mur de lumière, seuls les trous de banches rythment la surface du béton.

Les architectes ont voulu un « espace dématérialisé » pour ce volume aérien et lumineux, accentué par le choix d'un revêtement de sol en résine d'un gris très clair qui établit un lien visuel et sensitif entre le mur de béton et le mur de verre. Cette aile contemporaine est conçue comme un « écrin de lumière ». Pour l'architecte, c'est un geste fort d'architecture contemporaine du XX^e siècle et c'est aussi une référence au traitement de la lumière des vitraux de Soulages à l'abbatiale Sainte Foy de Conques.

Du point de vue du conservateur, c'est un choix architectural très « dur » pour les œuvres, aussi bien le mur de béton que le mur de lumière : toutes ne le supportent pas. Le mur de verre est un parti pris opposé à la conception muséale classique qui veut que les œuvres soient protégées de la lumière.

Pour l'artiste, c'est une « contrainte obligée » qui a permis à Soulages de trouver une solution adaptée et réussie pour l'accrochage de ses œuvres.

Du point de vue du « regardeur », l'ambiance est complètement dépouillée, immatérielle, elle permet l'immersion dans l'espace de la peinture.

Le mur de verre : c'est une structure entièrement en verre, une double paroi qui donne sur la cour Bourdon. C'est un écran translucide et non transparent, profond de 80 cm environ qui constitue la façade nord. La face extérieure est étanche à la pluie grâce à sa structure en écailles (de pièces de verre thermoformé de différentes dimensions et textures, de surfaçages bosselés), mais laisse circuler l'air. Le mur est un élément de climatisation et d'isolation. La structure entre les deux surfaces de verre est équipée de rampes de tubes fluorescents qui éclairent, dès la nuit tombée, aussi bien la salle Soulages que la cour Bourdon. Elle abrite également des stores qui viennent tempérer la luminosité de la salle. La paroi intérieure, qui donne l'effet d'un mur de calque, est complètement étanche avec les joints en caoutchouc. Le verre, spécialement conçu par les architectes, se compose de trois couches : une toile de verre *prise en sandwich* joue le rôle de store et rend le verre parfaitement blanc.

La blancheur de la lumière : selon les heures de la journée et les saisons, cette lumière est aveuglante mais les reflets qu'elle renvoie sur les œuvres semblent colorés, tantôt de bleu, tantôt de rose ocre, la lumière révèle la couleur. Nous ne pouvons manquer de voir un parallèle entre ces couleurs reflétées par le verre « blanc » et les remarques de Soulages à propos des vitraux de Conques où il percevait les mêmes reflets de couleur.

Le choix des œuvres :

Soulages a choisi les œuvres de la donation après la construction du musée, en fonction de l'organisation de l'espace et de l'accrochage, mais aussi du choix d'un accrochage non chronologique.

La présentation des œuvres:

Dans la salle 46, même si le choix n'est pas chronologique, les œuvres sont dans leur majorité, plus anciennes que dans la salle suivante. Les œuvres sont de formats plus divers, c'est aussi dans cette salle que l'on voit les œuvres colorées. Les trois espaces successifs de cette salle semblent aussi présenter chacun une certaine unité. D'après le plan ci-joint en annexe 1, l'espace I est rythmé. Les formats y sont le plus différents et les aspects des œuvres les plus contrastés: le très grand polyptyque *Peinture, 162 x 724 cm, Mars 1986* fait face à un groupe de six petits formats *Peinture, 33 x 41 cm, 1971*. L'espace II est celui de la trace (traces raclées, rythmées, colorées). L'espace temps est le plus resserré puisque les œuvres présentées ont été réalisées entre 1956 et 1963. L'espace III pourrait être celui du passage. Il concerne la décennie 70 qui voit apparaître les œuvres "outrenoir". Les peintures présentées sont formellement différentes (couleur, noir, brou de noix), certaines montrent le support comme entrée de lumière mais elles forment une unité stylistique et annoncent les œuvres de la salle suivante.

Dans la salle 47, le choix de la présentation, face au mur de lumière s'est imposé à Soulages qui au départ voulait un accrochage frontal par rapport au sens de la marche du spectateur, pour créer une sorte de déambulation dans la peinture. Nous avons tout de même cette impression de déambulation grâce à une présentation sur deux rangées en léger décalé. Ces œuvres font toutes partie de la période de « l'outrenoir » de 1986 à 2005. Deux œuvres font exception à la présentation face au mur de verre, deux peintures de 1971, elles se répondent, face à face (voir document en annexe 2).

Le choix de la suspension :

Cette solution de présentation n'est pas nouvelle pour le peintre, il l'avait expérimentée à Houston, liée au plafond unique (à ce propos, rappelons l'expérience forte de la Chapelle de Rothko), mais aussi pour la rétrospective que le Centre Pompidou avait consacrée à Soulages en 1982. Le moyen de suspension, à la différence du Musée Fabre, n'était fixé qu'au plafond et ce n'était pas des câbles en acier. Ici, les câbles arrimés au sol et au plafond créent une tension verticale plus radicale et les peintures sont aussi bien stèles, écrans, objets tridimensionnels en apesanteur, objets d'une forte présence. Le tableau détaché du mur acquiert une plus forte autonomie. La disposition des peintures face au mur de lumière n'était pas prévue à l'avance mais elle s'est imposée à l'artiste comme la seule possible. La double contrainte du mur béton et du mur lumière qui au début était une difficulté à surmonter pour qu'il n'y ait pas combat entre la peinture et l'architecture, s'est avérée porteuse d'équilibre, une véritable solution « forte ».

Les peintures ainsi accrochées ne sont ni objets ni fenêtres mais des écrans, qui se dressent ou glissent devant le spectateur qui devient acteur des changements de perception, des reflets, effets de miroir ou de glissement de lumière. Le mur quant à lui apporte des reflets bleutés ou ocre rose suivant la place du spectateur, mais aussi en fonction de l'heure de la journée et de la météo.

Le spectateur oscille entre la lecture de la légèreté due à la lumière et aux reflets sur la surface ou celle de la matérialité produite par la structure de l'objet dont on voit l'épaisseur. Le spectateur voit l'envers de la peinture protégé par un voile, la solidité du support, l'épaisseur même de la matière peinte, aucune mise à distance ne vient s'interposer dans la déambulation et permet une intimité surprenante avec les œuvres. Le spectateur peut ainsi se sentir « immergé » dans l'espace de la peinture, il produit lui-même les effets qu'il observe du fait de son déplacement, il se voit aussi dans la peinture, qui le renvoie à lui-même, faisant l'expérience de la spiritualité en même temps que celle de la matérialité.

Proposition d'une lecture des œuvres de la salle 47. Quelques ressentis :

Ces œuvres, essentiellement noires, explorent toutes les propriétés physiques du matériau peinture, toutes les possibilités du noir « lumière ».

Le noir lisse et l'effet miroir : je me déplace, la lumière se déplace, mon reflet et ou mon ombre m'accompagnent, le noir me poursuit, comme le regard de certains portraits...

Je me déplace et le noir devient bleu, je reviens, il est rose orange.¹⁸

Le noir a été sans doute passé avec un outil spongieux, il contient des bulles d'air, des bulles écrasées qui lui donnent un aspect mousseux, c'est un noir flottant.¹⁹

La matière du noir est striée de fins décalages obliques, la lumière ondule, le noir devient vibration.²⁰

Pour former un contrepoint à « l'outrenoir », deux peintures de 1971 se font face et encadrent ce grand polyptyque. Une peinture outremer à grandes traces balayées²¹ dialogue avec un grand panneau à large trace graphique qui semble rythmée de droite à gauche.²²

La salle 47 se prête à une "écoute" de son corps et des sensations ressenties, à un jeu de correspondances avec les autres sens.

¹⁸ Peinture 324x181, 2005

¹⁹ Peinture 324x362, 1986

²⁰ Peinture 290x654, 1997

²¹ Peinture 100x355, 1971

²² Peinture 162x434, 1971



Pierre Soulages lors de l'installation des *Polyptyques* au Musée Fabre



Salle 46

I-

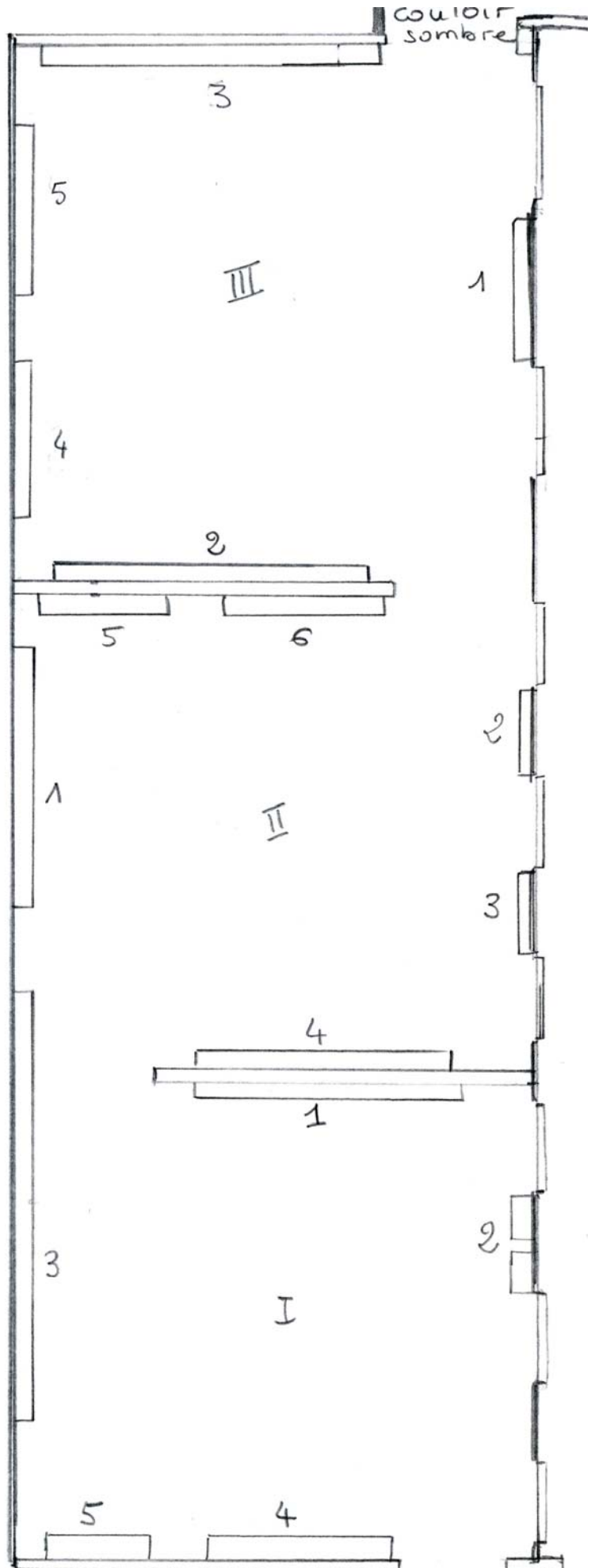
- 1- Peinture, 202 x 336 cm, 9 mai 1968 (cat. n° 617)
- 2- Groupe de 6 Peinture, 33 x 41 cm, 1971 (cat. n° 702 bis, A à G)
- 3- Peinture, 162 x 724 cm, Polyptyque, Mars 1986 (cat. n° 904)
- 4- Peinture, 146 x 97 cm, 17 Janvier 1951 (cat. n° 64)
- 5- Peinture, 55 x 46 cm, 8 Janvier 1960 (cat. n° 406)

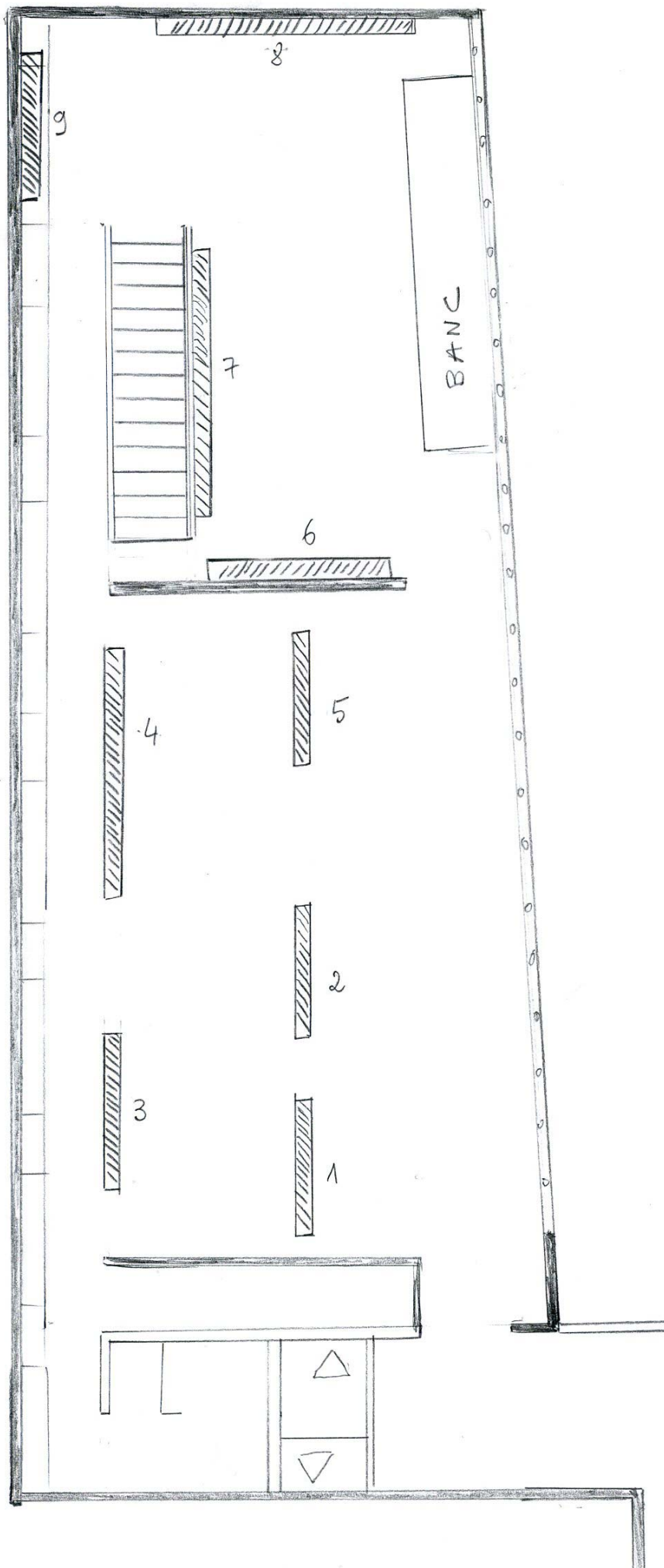
II-

- 1- Peinture, 202 x 256 cm, 10 Octobre 1963 (cat. n° 520)
- 2- Peinture, 81 x 65 cm, 21 Septembre 1961 (cat. n° 477)
- 3- Peinture, 81 x 60 cm, 6 Janvier 1957 (cat. n° 272)
- 4- Peinture, 130 x 162 cm, 1° Septembre 1956 (cat. n° 245)
- 5- Peinture, 162 x 130 cm, 2 Novembre 1959 (cat. n° 390)
- 6- Peinture, 162 x 114 cm 28 Décembre 1959 (cat. n° 405)





III-

- 1- Peinture, 130 x 97cm, 28 Septembre 1977 (cat. n° 762)
- 2- Peinture, 162 x 240 cm, 30 Avril 1972 (cat. n° 708)
- 3- Peinture, 130 x 349 cm, 16 Août 1971 (cat. 685)
- 4- Peinture, 162 x 114 cm, 27 Février 1979 (cat. 781)
- 5- Peinture, 162 x 127 cm, 14 Avril 1979 (cat. 786)





- 1- Peinture, 324 x 181 cm,
Polyptyque, 22
Décembre 1996
- 2- Peinture, 324 x 181 cm,
Polyptyque, 17 Mars
2005
- 3- Peinture, 324 x 181 cm,
Polyptyque, 8 Janvier
2001
- 4- Peinture, 324 x 362 cm,
Polyptyque F, 1986 (cat.
n° 896)
- 5- Peinture, 324 x 181 cm,
Polyptyque, 30 Décembre
1996
- 6- Peinture, 100 x 355 cm,
21 Septembre 1971 (cat.
n° 689)
- 7- Peinture, 290 x 654 cm,
Polyptyque, Janvier 1997
(cat. n° 1158)
- 8- Peinture, 162 x 434 cm,
27 Mars 1971 (cat. n°
668)
- 9- Peinture, 222 x 222 cm,
Dptyque, 1^{er} Septembre
2001

- | | |
|---|--------------------|
|  | oeuvre |
|  | mur béton |
|  | mur verre |
|  | caisson
lumière |

QUELQUES PISTES PÉDAGOGIQUES EN RELATION AVEC LE TRAVAIL DE PIERRE SOULAGES

- Pour faire écho avec la question de la matérialité des noirs de Pierre Soulages et à leurs qualités plastiques repérées lors de l'analyse, **une recherche sur les noirs** (de type collection) peut être proposée aux élèves :

" Trouver des noirs visuellement et plastiquement différents, indiquer la légende (moyens plastiques ou matériaux utilisés : stylo bille, peinture, papier glacé, coton, charbon...) et la qualité de l'échantillon proposé (brillant, mat, transparent, opaque...)"

- Cette recherche peut être ensuite réinvestie dans une proposition du type **"Image plongée dans l'obscurité"** ou **"Il fait noir mais on y voit tout de même"** (à partir d'une représentation à définir, espace ou nature morte...). L'idée est de questionner la lisibilité d'une image traitée uniquement avec des noirs. Comment travailler le contraste avec l'emploi exclusif de noir?

-
- Toujours dans cette idée de qualités plastiques du (ou des) noir(s), la proposition **"Série noire"** peut être faite aux élèves.

Le dispositif pourrait être le suivant : 6 petits formats de papier ou de carton, des moyens ou matériaux plastiques exclusivement noirs, avec la contrainte de réaliser une **série cohérente** (travail sur les éléments constants et les éléments variables : formes, gestes, effets visuels...). Nous pourrions ensuite demander aux élèves d'organiser spatialement leur série, dans l'espace de la classe par exemple.

Ce travail peut être l'occasion d'envisager : la cohérence ou la série et la séquence ou, du point de vue de la présentation, le polyptyque et l'installation.

En ce qui concerne les références, les grands polyptyques *Outrenoirs* pourraient être montrés ainsi qu'un polyptyque historique mais aussi la Chapelle de Mark Rothko à Houston, ou encore d'autres pratiques sérielles (Claude Monet, les *Achromes* de Piero Manzoni, les *Folies* de Bernard Tschumi (La Villette) pour aborder la question de l'architecture...)

-
- Par rapport à la question de l'outil, il pourrait être proposé aux élèves de **fabriquer leurs propres outils** afin de produire des matières, des textures particulières, des empâtements. Sur un mode plus ludique et expérimental, l'incitation **"Peindre sans pinceau"** pourrait être formulée.

Ce travail serait l'occasion d'être confronté à la réalité et à la matérialité de la peinture et de voir (ou revoir) le vocabulaire spécifique lié à ces questions (empâtement, touche, glacis...)

- Concernant la question du noir et des idées qu'il peut véhiculer, nous pourrions proposer à des élèves de produire une **sculpture à partir d'éléments exclusivement noirs** en choisissant au préalable d'exprimer telle ou telle idée. Le travail s'articulerait entre sens et forme, autrement dit, comment organiser les éléments de sorte à produire le plus efficacement possible le sens désiré ? Le travail pourra être abstrait ou figuratif.

Sur cette interrogation sur le sens et les moyens mis en œuvre pour le servir, le travail d'Eduardo Chillida pourrait être montré ainsi que celui de Katarina Fritsch ou encore celui de Stéphane Pencrea'ch ou Mark Dion.

- En relation avec la question de la lumière, il pourrait être proposé aux élèves de réaliser un **"Piège à lumière"** en utilisant paradoxalement uniquement des moyens plastiques et des matériaux noirs. Le travail pourrait être bidimensionnel ou tridimensionnel, il pourrait mettre en œuvre la lumière réelle ou la lumière figurée.

Ce serait l'occasion de montrer les *Outrenoirs* (ou noirs lumière) de Pierre Soulages mais aussi les *Surrogate Plasters* d'Allan Mc Collow et, d'un point de vue plus historique, des tableaux fonctionnant sur un puissant clair obscur.

- Pour prolonger sur la question de la présentation, il serait intéressant de proposer aux élèves de s'interroger sur le lieu d'exposition, mais un **lieu d'exposition particulier puisqu'il serait entièrement noir**. Il s'agirait de concevoir une maquette de lieu d'exposition et d'envisager l'œuvre (ou les œuvres) qui trouveraient là leur présentation optimale **"l'œuvre idéale pour ce lieu"**. Le travail pourrait être réalisé à deux ou à trois, par exemple, avec une présentation orale argumentée.

Ce questionnement, à l'encontre du White Cube, est intéressant car il permet d'envisager le rapport **œuvre/ lieu** ainsi que la **visibilité de l'œuvre**. Il est aussi propice à montrer des œuvres vidéo (Bill Viola, Bruce Nauman, Christian Marclay...).

Sur un plan plus théorique maintenant, le travail de Pierre Soulages est fécond à plusieurs titres et il ouvre de nombreuses analyses croisées d'œuvres.

- **Le format / être à l'œuvre, être dans l'œuvre / la posture du corps :**
Il peut être intéressant de montrer et d'analyser les grands Polyptyques de Soulages en relation avec une photographie de Jackson Pollock ou d'Olivier Debré au travail.
- **Outils/ gestes / traces :**
Pour cette question de l'outil et de la trace produite, il est judicieux de montrer les outils de Pierre Soulages et des gros plans sur les effets produits. Cela peut être mis en relation avec la pratique d'Ernest Pignon Ernest qui, lui aussi, fabrique certains de ses outils, avec les brossages d'Olivier Debré ou avec les *Anthropométries* d'Yves Klein.
- **Le tableau-objet :**
Une analyse peut être proposée aux élèves avec les documents suivants : les *Polyptyques* de Pierre Soulages tels qu'ils sont exposés au Musée Fabre, une icône ou une peinture religieuse portative, des œuvres de Cécile Bart.

- **Monochromes et autres postures radicales :**

Concernant cette question, il serait intéressant de proposer aux élèves de comparer des œuvres de Soulages, de Robert Ryman (travail sur le blanc), de Piero Manzoni (*Achromes*), de Malevitch (*Carré blanc sur fond blanc*), de Klein (*Monochromes, Monogold, relief-éponge*)

- **Le titre : Objectivité et neutralité :**

Il serait intéressant de montrer aux élèves une ou plusieurs *Date Paintings* de On Kawara et des *Outrenoirs* de Pierre Soulages afin de constater la similitude dans la manière de titrer et d'envisager les différences fondamentales qui existent entre ces deux projets artistiques (démarche, mouvement artistique, enjeux...).

- **Peinture-écran :**

Pour cette idée de peinture comme écran (et non comme *fenêtre*), il serait judicieux de présenter la salle des Polyptyques de Pierre Soulages du Musée où le spectateur déambule en fonction de ces grands *écrans* ainsi que des œuvres de Cécile Bart (œuvres pour les murs et pour les fenêtres). Ainsi, les questions œuvre/spectateur et transparence /translucidité/ opacité pourraient être également abordées.

Un glossaire avec le vocabulaire de la couleur et de la peinture pourrait être élaboré à l'occasion de la rencontre avec l'œuvre de Pierre Soulages. Il serait intéressant de le construire en trois temps :

- avant la visite, avec des reproductions sur papier ou projetées en classe
- pendant la visite, au moment de la rencontre effective avec la peinture dans sa réalité concrète
- après la visite, sous forme de restitution et de mutualisation par rapport aux constats faits au Musée

Ce glossaire serait particulièrement pertinent pour les élèves s'il contenait à la fois des termes liés à la peinture dans sa facture, dans sa réalité et sa matérialité, et des termes relevant du geste et de la manière de peindre.

Pierre SOULAGES et l'HISTOIRE des ARTS

Pour confronter l'œuvre de Pierre Soulages à la création contemporaine, nous avons choisi de développer trois aspects : le rythme confronté à la musique ; le noir, la lumière et leur polysémie en interrogeant la littérature ; la dimension spatiale de son œuvre et les équivalences plastiques en l'architecture. Nous ferons une place particulière au vitrail et son intégration dans l'architecture médiévale avec une comparaison avec l'œuvre de Robert Morris à Maguelone. Enfin l'on ne peut interroger le XX^e siècle sans parler technique et physique.

MUSIQUE

Propositions :

La programmation du Musée Fabre, « Concerts en Mouvements » du 11 juin 2009, proposait, dans le cadre d'un partenariat en coproduction avec le Théâtre des 13 vents et l'Orchestre National de Montpellier pour accompagner les œuvres de Pierre Soulages des œuvres de Lasse THORESEN (*Illuminations*), Paul HINDEMITH (*Sonate pour violoncelle seul*) et Philippe HERSANT (*Méditations*).

György LIGETI, « Piano Ligeti », études pour piano, 2^o livre, 3'19 interprète Lucile Chung et Alexio Bass. Linéaire horizontalité, profondeur

György LIGETI « Ligeti Project, volume 2 » *Lontano* : vibrations claires et profondes, notion de durée, de brillance comme dans les surfaces lisses et striées, brillantes des polyptyques

Marc Olivier DUPIN , *Contre Nature*; album « saisons et paysages » 2'16 : vibrations obliques et régulières : *Peinture 130 x 349 cm , 16 août 1971* (noir et bleu)

Dominique GRIMALDI et Renaud PION, *La traversée* ; album « Saisons et Paysages » 4'06, scansion, répétition d'un même rythme avec variantes : *Peinture 162 x 724 cm, mars 1986*

Dominique GRIMALDI « First Meeting » n°1 : *First Meeting*, 8'42 profondeur et résonance, superposition, horizontalité, rythme et mélodie. *Peinture 290 x 654 cm, janvier 1997*

Musique de Bernard PARMEGIANI : *Dead end*, 2'07 et *Staccanite Aigüe*, 1'13 rythme

Edgar VARÈSE, *Density 21.5*, 1936-1946, flûte ; *Ionisation*, 1929-1931, 13 percussions.

Graciane FINZI, *Gravitation* (proposé par le Musée Fabre pour la Nuit des musées 2009).

Graciane FINZI, *Edifice*, 1978, Fin 2^{ème} mouvement et final pour violon et orchestre par Stéphanie Degand et l'orchestre de Conservatoire, Direction: Pascal Raphé

Graciane FINZI, *Osmose pour guitare et alto*, 2'48

« Les différences physiques entre guitare et alto, (cordes pincées et cordes frottées), m'ont amenée à traiter ces deux instruments dans un mode de jeu tellement proche que les phrases sont interchangeables d'un instrument à l'autre. Cela peut paraître paradoxal et pourtant, l'osmose se produit, elle est même évidente. » G.F.

La musique de Graciane FINZI trouve une équivalence dans les polyptyques. Soulages présente à notre regard deux ou trois surfaces (parfois plus) qui réfléchissent la lumière de façons différentes mais qui se répondent, complémentaires, pour une perception simultanée. Des compositions pour deux instruments ou pour un instrument et un orchestre, Graciane FINZI dit : « *Aujourd'hui, c'est vers un langage plus harmonique que la multiplicité des couches sonores s'organisent pour former des harmonies géantes.* »

Les musiques suivantes ont été choisies sur des propositions de Sylvain BUTTARO, conseiller pédagogique musique, en relation avec une peinture en particulier :

Peinture 324 x 362cm, 1986; inv.2005.12.15

Musique de Philip GLASS, *Closing* extrait de « *Glassworks* », n°6, 5'56

Peinture 324 x 181cm, 17 mars 2005; inv.2005.12.20

Musique de Bernard PARMEGIANI, *Géologic sonore*,

C'est dans la composition, la structure et le rythme de chaque pièce que l'écoute permet de retrouver des équivalents dans les œuvres de Soulages associées.

LITTÉRATURE

La programmation du Musée Fabre, « Concerts en Mouvements » du 11 juin 2009 proposait, dans le cadre d'un partenariat en coproduction avec le Théâtre des 13 vents et l'Orchestre National de Montpellier pour accompagner les œuvres de Pierre Soulages des œuvres de Bernard NOEL, Yves BONNEFOY, Henri MICHAUX, René CHAR, Roberto JUARROZ, NORGE, Gherasim LUCA.

La (courte) pièce de théâtre *Art* écrite par Yasmina REZA aborde l'incompréhension d'une grande partie du public vis à vis de l'art abstrait.

Sur les propositions de Frédéric Miquel, professeur de littérature chargé de mission à la DAAC :

Poésie :

JEAN DE LA CROIX, Juan de la Cruz (1549 - 1591)²³ poète mystique espagnol cité par Soulages, a écrit notamment « Noche Oscura » (Nuit Obscure) extrait de *Canciones del Alma* (Chansons de l'âme). Ce poème évoque les bienfaits de la nuit aussi bien physiques que spirituels. L'obscurité c'est aussi la lumière, l'amour, le désir et l'apaisement.

« En quête d'un amour lancé », (Tras de un amoroso lance) Jean de la Croix parle d'un éblouissement dans l'obscurité, d'une conquête de l'amour à travers l'élévation d'un vol, c'est cette sensation de plénitude que l'on peut atteindre en « écoutant » les sensations que l'on peut éprouver à la contemplation des œuvres « outrenoir » de Soulages. Bien que les poèmes soient des poèmes d'amour et, à ce titre, passionnés et délicats, ils sont des allégories de l'ascension mystique de l'âme à l'état d'union avec Dieu. Par son sens d'érotisme allusif et par son mysticisme esthétique, le poète élimine toute l'ambiguïté de son travail.

Stéphane MALLARMÉ, extrait de « Vers et Prose », *L'Azur*. « L'azur, c'est le pur Idéal que le poète parfois désespère d'atteindre » GENGOUX. On peut comparer le thème du poème de Mallarmé à cet entretien de Soulages « Je sais que je ne sais pas »²⁴. Même si la polysémie des œuvres de Mallarmé et de Soulages ne permettent pas une comparaison point à point, nous pouvons noter que « *la réalité de la peinture, ce n'est pas sa matérialité, c'est le triple rapport qui se crée entre la 'chose' qu'elle est (sur laquelle peuvent venir se faire et se défaire les sens divers que l'on lui prête), celui qui l'a faite et celui qui la regarde. C'est de ce triple rapport que naît la réalité de l'œuvre.* »²⁵ La réalité de l'œuvre poétique naît elle aussi d'un triple rapport au texte.

Léopold SÉDAR SENGHOR, « Chants d'ombre » *Femme Noire*. Ce poème chante à la fois la beauté et la lumière qui se dégagent de la « femme noire », mère, femme, amante, muse et permet d'établir une correspondance avec la peinture de Soulages et la revendication de la matière noire comme matrice des œuvres de « l'Outrenoir ». Le poète est l'un des initiateurs du mouvement de la Négritude qu'il a définie ainsi en 1934 dans la revue "L'Etudiant noir": « *La Négritude est la simple reconnaissance du fait d'être Noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de Noir, de notre histoire et de notre culture* ». Ce pouvoir émotionnel venu de « la femme noire » est à rapprocher de la citation de Soulages à propos de l'Outrenoir: « *Un jour je peignais, [...] les différences de textures réfléchissaient plus ou moins faiblement la lumière et du sombre émanait une clarté, une lumière picturale dont le pouvoir émotionnel particulier animait mon désir de peindre [...]. Mon instrument n'était plus le noir mais cette lumière secrète venue du noir. [...] Pour ne pas les [les peintures] limiter*

²³ Annexe littérature 1

²⁴ Soulages cité dans un entretien avec Raoul-Jean Moulin, article paru le 17 avril 1996 dans l'Humanité

²⁵ Citation de Soulages extraite du DVD *Pierre Soulages parle... de sa peinture, des vitraux de Conques, de la peinture*, CRDP de l'académie de Montpellier 1998/2007

à un phénomène optique j'ai inventé le mot *Outrenoir*, au-delà du noir, une lumière transmutée par le noir et, comme *Outre-Rhin* et *Outre-Manche* désignent un autre pays, *Outrenoir* désigne aussi un autre pays, un autre champ mental que celui du simple noir. »²⁶

Paul VALET « clarté rebelle »

Paul ELUARD « les dessous d'une vie », « l'amour la poésie », *La terre est bleue comme une orange...*

Paul CLAUDEL « Cantate à trois voix »

Articles et écrits:

Léopold SÉDAR SENGHOR « la puissance créatrice de Soulages » dans la revue *Ethiopiennes, revue négro-africaine de littérature et de philosophie*, n°2, 1975, discours prononcé par l'auteur à l'inauguration de l'exposition consacrée au peintre français, le 29 novembre 1974 au musée de Dakar.

Joseph DELTEIL « Pierre Soulages par J. Delteil », (A propos de l'exposition au Musée Fabre et à la galerie Frédéric Bazille, 25 juillet - 12 octobre 1975)²⁷

Jacques LAURANS , *Pierre Soulages (Trois lumières)* éditions Farrago

« Le peintre Pierre Soulages, on le sait, n'utilise guère que le noir pour peindre ses toiles. Au pinceau, au couteau ou à la spatule, le noir qui recouvre dans ses plus récentes œuvres la totalité de la toile lie la forme à sa matière même et fait sourdre une lumière qui tire sa force de sa densité. L'écrivain Jacques Laurans est un amoureux des cinémas d'avant, où la vie surgissait à la fois sur la toile et dans la salle. Le peintre vit à Sète, l'écrivain à Montpellier; il n'était donc pas incongru qu'ils se rencontrent. C'est bien depuis cette rencontre et cette amitié que Jacques Laurans propose trois courts textes autour de Pierre Soulages. Excepté le dernier texte, consacré aux vitraux de l'abbatiale Sainte Foy de Conques, l'ouvrage prend donc résolument la voie du témoignage. Il s'agit, pour Jacques Laurans, de restituer la découverte que fut d'abord pour lui de voir (de regarder, de contempler) les toiles de Soulages chez lui, sur le Mont Saint-Clair. Et de ce rendre compte qu'"il n'existe pas de peinture abstraite" et que les tableaux de Soulages "se mêlent aussi à l'atmosphère des astres (...) et participent à la même énigme de ce qui s'offre d'abord comme naissance, fondation, signes du monde, alternance du clair et de l'obscur". »

Présentation de Pierre DELTEIL.

Les trois courts textes de Jacques LAURANS sont à la fois autobiographiques, poétiques. Ils analysent de l'œuvre de Soulages, replaçant les préoccupations du peintre dans son environnement (architecture, paysage, lumière). Ce sont des éclairages différents des notions de lumière, matière tout autant que des tableaux littéraires.

Théâtre :

Jean GENET, *les Nègres* (1959)

Préface : « Cette pièce, je le répète, écrite par un Blanc, est destinée à un public de Blancs. Mais si, par improbable, elle était jouée un soir devant un public de Noirs, il faudrait qu'à chaque représentation un Blanc fût invité - mâle ou femelle. L'organisateur du Spectacle ira le recevoir solennellement, le fera habiller d'un costume de cérémonie et le conduira à sa place, de préférence au centre de la première rangée des fauteuils d'orchestre. On jouera pour lui. Sur ce blanc symbolique un projecteur sera dirigé durant tout le spectacle.

Et si aucun Blanc n'acceptait cette représentation ? Qu'on distribue au public noir à l'entrée de la salle des masques de Blancs. Et si les Noirs refusent les masques qu'on utilise un mannequin. »

²⁶ Pierre Soulages, *Le Noir*. *Dictionnaire des mots et expressions de couleur XXe-XXIe siècles*, Annie Mollard-Desfour, CNRS Éditions.

²⁷ <http://josephdelteil.net/soulage.htm>

Le concept du jeu et du rituel dans la pièce *les nègres* joue sur des dichotomies : illusion et réalité ; ombre et reflet ; masque et scénographie²⁸. Dans le rituel de la pièce, tout devient factice, le Noir joue à se blanchir et le Blanc à se « négrier ». Le jeu a pour origine le préjugé et pour but final la dissipation de ce préjugé. Même si la pièce a souvent recours à l'absurde par la mise en scène du jeu, sa théâtralisation et le recours à la distanciation et le rituel devient parodique.

« Ce qui est nommé " question noire " est la question que pose le crime du Blanc sur le Nègre. La logique voudrait qu'on la nomme " question blanche ". La question se pose en effet aux Blancs, puisqu'ils sont les auteurs des forfaits. Mais c'est dans la tradition perverse du criminel de désigner sa victime comme responsable du crime.

C'est ce reflet-là que Genet réfléchit à nos consciences blanches. Et avec un humour que je ne saurais définir tant son objet reste brûlant, et qui se joue comme si tous ces crimes et ces humiliations, l'Afrique avait cette supériorité sur nous de comprendre qu'ils étaient dus à de funestes illusions : de funestes fantasmes. » Alain OLLIVIER, Octobre 2000, avant les répétitions.

Nous pouvons proposer à cette symétrie du noir et du blanc le travail de Soulages qui, en triturant le noir fait jaillir la lumière, et qui combat par là même les préjugés inhérents au noir dans la tradition occidentale.

Roman :

Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au Noir* (1968)

Extrait de la préface de l'édition de la collection « Folio »

« L'Œuvre au Noir évoque un XVI^e siècle insolite, tout ensemble journalier et souterrain, vu des perspectives de la grand-route, de l'officine, du cloître, de la prison. Le titre est emprunté à la vieille formule alchimique : « l'œuvre au noir » était la phase de séparation et de dissolution de la matière qui constituait pour les alchimistes la partie la plus difficile du Grand Œuvre. Elle symbolisait aussi les épreuves de l'esprit se libérant des routines et des préjugés. »

L'œuvre de Marguerite Yourcenar est conçue comme une biographie fictive, son personnage Zénon, incarne des philosophes, médecins et alchimiste authentiques du XVI^e siècle (Paracelse, Erasme, Michel Servet, Ambroise Paré, Léonard de Vinci, Vésale, Campanella) ; c'est aussi une méditation sur le pouvoir du corps, toutes les anciennes certitudes vacillent au profit des premières découvertes, l'esprit est libre même si le corps est destiné au bûcher.²⁹

On peut également travailler en littérature sur la symbolique du noir et le contrepied parfois perceptible dans l'œuvre de Soulages

Noir= Néant, Deuil, Mal, Inconscience, Lourdeur

Noir= Renouveau, Yin féminin, Maternité, Fécondité, Univers instinctif primitif

Source : *le Dictionnaire des Symboles*, Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT

VITRAIL

Les vitraux de Pierre SOULAGES à Conques et les vitraux de Robert MORRIS à Maguelone
Il est intéressant d'étudier les deux œuvres de ces artistes à cause de la proximité de l'œuvre de Morris. Leur démarche paraît différente et pourtant nous pourrions relever plusieurs points de rencontre.

²⁸ Bouchta ESSETTE sur www.e-litterature.net

²⁹ D'après Marianne ALPHANT, *Encyclopaedia Universalis*, article sur *Yourcenar*

CONQUES et MAGUELONE : quelques rappels

La construction de l'Abbatiale Sainte-Foy a commencé au début du XI^e siècle, continué pendant le XII^e : la majorité de son architecture est donc romane, elle s'est achevée par une restauration de la coupole à la fin du XV^e siècle avec les techniques de construction gothique.

C'est en 1987 que Pierre Soulages commence à travailler aux vitraux de l'Abbatiale et en 1994 il achève la réalisation de 95 verrières et de 9 meurtrières : *« La matière créée est constituée de grains de verre très blancs répartis de façon non homogène. Dans la masse du verre même, la lumière naturelle subit des modulations : elle se réfléchit d'autant plus que les cristallisations internes au verre sont denses, écrit-il ; la lumière apparaît alors à l'extérieur de l'édifice avec sa couleur naturelle bleutée tandis qu'à l'intérieur, dans ces mêmes zones, les tons chauds dominent. Les vitraux émettent ainsi une lumière vivante qui possède une intériorité en accord avec l'identité et la fonction du lieu. »*³⁰

La composition horizontale des barlotières ne casse pas l'impression d'onde produite par les lignes parallèles des profilés de plomb qui sertissent le verre. La recherche de l'artiste repose sur le respect du lieu et sa spécificité architecturale médiévale, tout en voulant préserver l'intimité du recueillement en produisant des ouvertures translucides et non transparentes.

L'évêque Arnaud de Villeneuve entreprend la construction de La Cathédrale Saint Pierre en 1030 et celle-ci se termine à la fin du XII^e siècle, période pleinement romane, seul le portail ouest avec son tympan avec un Christ en gloire accompagné du "tétramorphe" (l'ange, l'aigle, le lion et le bœuf), est une œuvre plus tardive (début du XIII^e) de facture déjà gothique.

En mars 2002, les vitraux sont inaugurés par l'artiste américain Robert MORRIS qui explique ³¹ *« Mon motif pour les vitraux est la forme d'une vague rendue sculpturale par le moulage du verre lui-même. A un premier niveau de lecture, ce motif peut être vu comme une réponse à la mer, [...] Je veux renforcer l'idée que les flux répétitifs et sans fin de la mer, juste derrière les murs de l'église, nous amènent à une réflexion sur la nature éternelle du monde lui-même. [...] A un autre niveau cependant, le motif peut être vu comme une métaphore de la transmission elle-même. Nous savons que la forme imperceptible du son et de la lumière évolue en fonction des pulsations de l'onde. [...] En lui-même, le motif est simple, et cette simplicité trouve une correspondance dans les répétitions cohérentes qu'il y a dans cette architecture intérieure austère. [...] ce motif suggère également une métaphore de la transcendance elle-même. »* Robert MORRIS a voulu souligner le rapport qui existe entre l'architecture médiévale, l'eau et la lumière du littoral méditerranéen, mais aussi avec le caractère transcendant de ce lieu. Les vitraux n'ont que deux tons « bleu léger » et « miel » : *« Ces teintes font pénétrer à l'intérieur les pulsations extérieures présentes dans le mouvement de l'eau, du soleil, du ciel et de l'espace. [...] Il en ressort un phénomène contradictoire de grande immatérialité en même temps qu'une véritable présence. »* C'est pour cela que Catherine GRENIER ³² a parlé d' *« ascétisme et flamboyance »* pour réunir l'architecture romane et l'œuvre conceptuelle de Robert MORRIS. Il joue aussi sur les deux caractéristiques du vitrail *« traversée de la lumière et clôture du bâtiment »*.

Comparaison des démarches

Les deux artistes ont voulu intégrer leur œuvre résolument contemporaine en respectant la spécificité de l'architecture religieuse et romane qui tout en étant austère, invite la lumière à pénétrer dans l'église. Il convient que l'espace intérieur soit *"imprégné de lumière"* car il est, selon

³⁰ SOULAGES cité Georges DUBY, Christian HECK, Jean-Dominique FLEURY extrait de *CONQUES - LES VITRAUX DE PIERRE SOULAGES*, Editions du Seuil, Paris

³¹ MORRIS cité par Catherine GRENIER, *Morris à Saint Pierre de Maguelone*, Editions Erème, 2003, pp.10-12.

³² Ibidem, p.19

l'expression du médiéviste Georges DUBY³³ "*l'image de la Cité céleste (...) illuminée par la gloire de Dieu*".

Les deux œuvres sont une réflexion sur la lumière, la transmission de la lumière et l'expression du lien que produit le vitrail entre l'extérieur et l'intérieur et vice versa. Le choix volontaire des couleurs ambrée et bleue pour Morris se retrouve de façon fortuite dans les vitraux de Soulages par les reflets de couleurs chaudes à l'intérieur, froides à l'extérieur.

Pour Morris, le choix d'une double paroi de verre donne de l'extérieur une impression d'opacité métallique (cuivre ou acier) qui rapproche ces vitraux de ceux de Soulages volontairement translucides et non transparents.

Il est intéressant de noter que chacun des artistes a eu recours à une technologie innovante du traitement du vitrail, à des recherches spécifiques pour créer un verre spécial, et cet aspect technologique serait intéressant à développer dans le cadre d'une approche croisée en Histoire de l'Art et des techniques.

Sur les vitraux, pour aller plus loin

Voir le livre de Christine BLANCHET-VAQUÉ, *Vitraux d'ici, vitraux d'ailleurs*³⁴ où cet auteur parle des vitraux de MANESSIER, UBACK, ZACK, VIALLAT, LE MOAL, COUTURIER, PETIT, BERTRAND, ROUAN, Ettl, CERINO, NEMOURS, ALBEROLA, SARKIS, RABINOWITCH

Il est opportun de faire un lien avec la radicalité des choix des vitraux d'Aurélie Nemours dans l'église du prieuré de Salagon près de Forcalquier en 1998.

Un document élaboré en 2002 sur le site pédagogique de l'Académie de Toulouse et dédié au vitrail propose des pistes autour d'une exposition à Figeac *Les chants de la lumière*, Exposition, installations, 20 avril - 23 juin 2002

Extrait de ce document³⁵ : « *Aujourd'hui les ateliers pratiquent des techniques plus pointues. Véritables laboratoires d'innovation, ils sont maintenant dirigés par une nouvelle génération de maîtres verriers. L'artisan n'est plus seulement le spécialiste cantonné dans sa maîtrise d'œuvre, mais celui qui intègre la démarche de l'artiste.*

Ateliers ayant collaboré avec des artistes contemporains

L'atelier Dominique Duchemin de Paris a travaillé avec :
David Rabinovitch à la cathédrale Notre-Dame-du-Bourg de Dignes en 1996,
Aurélie Nemours à l'église Notre-Dame de Salagon en 1997,
Robert Morris, à la cathédrale de Maguelone en 1998,
Christophe Cuzin à l'église Saint-Martin de Lognes en 1999,

³³Xavier KAWA-TOPOR cite Georges DUBY dans le site de Conques : <http://www.conques.com> dans Georges DUBY, Christian Heck, Jean-Dominique Fleury, *CONQUES, LES VITRAUX DE PIERRE SOULAGES*, Editions du Seuil, Paris

³⁴ Par Christine BLANCHET-VAQUÉ, *Vitraux d'ici, vitraux d'ailleurs: propos d'artistes*, Angle art contemporain, Collaborateur Annie Delay, Editions Complicités, 2001

³⁵ <http://pedagogie.ac-toulouse.fr/culture/divers/chantsdelalumiere.htm>

*Jean Michel Albérola à la cathédrale de Nevers de 1998 à 1999,
et Sarkis à l'abbaye de Silvacane en 1999, 2000.*

L'atelier Bernard Dhonneur de Marseille a travaillé avec :

Claude Viallat à la cathédrale de Nevers en 1992, et à l'église Notre-Dame-des-Sablons d'Aigues-Mortes en 1992.

L'Atelier Jean Mauret de Saint-Hilaire-de-Lignières a travaillé avec :

*Jean-Pierre Raynaud à l'abbaye de Noirlac en 1976 et à l'église de Charenton-sur-Cher en 1984,
Gottfried Honegger à la cathédrale de Nevers en 1994,
et Jan Dibbets à la cathédrale de Blois entre 1995 et 2000.*

L'atelier Jean-Dominique Fleury de Toulouse, a travaillé avec :

*Marc Couturier à l'église Saint-Léger d'Oisilly en 1994,
Pierre Soulages à l'abbatiale de Conques en 1994,
et Martial Raysse à l'église Notre-Dame-de-l'Arche-d'Alliance de Paris en 1999.*

L'atelier Pierre-Alain Parot d'Aiserey, a travaillé avec :

Gérard Garouste à l'église Notre-Dame de Talant en 1997.

L'atelier Jacques Simon de Paris a travaillé avec : François Rouan à la cathédrale de Nevers entre 1991 et 1996 et à l'église Saint-Jean-Baptiste de Castelnau-le-Lez en 1994. »

ARCHITECTURE : Rudy RICCIOTTI

En liaison avec Pierre Soulages, nous aborderons le travail architectural de Rudy RICCIOTTI qui nous semble entrer en résonance avec les propositions du peintre, d'abord pour la radicalité du propos et ensuite pour le recours au noir. Deux architectures retiendront particulièrement notre attention : le *Stadium* de Vitrolles (1994) et le *Pavillon noir* d'Aix en Provence (2006).



Pavillon Noir, Aix en Provence



Stadium, Vitrolles



détails du Pavillon Noir

... vue de l'arrière / Stadium, autre face

Rudy Ricciotti, architecte français né en 1952, concevait dans les années 80 une architecture hédoniste revendiquant le plaisir de la forme. Dans les années 90, son propos s'est radicalisé, plus critique et plus conceptuel, inspiré notamment par l'Arte Povera. Ricciotti est ainsi devenu un adepte de l'esthétique de la pauvreté et du "low tech", voire d'une certaine vulgarité. Son architecture qu'il qualifie lui-même d'"impure" se situe entre minimalisme brutal et expressivité brute, avec une tension toujours marquée entre optimisme et négativité.

Il est à noter qu'il travaille souvent avec d'autres architectes ainsi qu'avec des artistes comme Van Lieshout, Fred Rubin, Berdaguer et Péjus, Wang Du ou encore le compositeur Michel Bossini.

Le Stadium de Vitrolles est un bâtiment d'inspiration brutaliste situé dans un environnement sévère, une décharge à l'origine, avec une mine de bauxite à proximité. C'est une salle de spectacle et une salle omnisport de 5000 spectateurs qui se présente comme un monolithe énigmatique, un "bunker suburbain".

En béton noir, avec ses façades dépourvues d'ouverture, animées seulement par de multiples motifs rouges qui irradient jour et nuit, constellation qui rappelle la couleur de la bauxite et celle des phares des voitures, le bâtiment de plan rectangulaire frappe par sa radicalité (critique) et son isolement dans le paysage. Ce bloc muet signale son entrée, cachée en apparence, car située en contrebas sous une épaisse horizontale en béton, par un palmier d'aluminium.

La rigueur et l'austérité du bâtiment qui tait de l'extérieur sa fonction, est contredite à l'intérieur par des parois violemment extrudées où se joue une alchimie brutale des contraires : opacité et trouées, lumière et ténèbres, compacité et soulèvements. Cette mise en tension n'est pas sans rappeler le travail de Soulages, notamment dans les grands *Polyptyques*.

Le Pavillon noir d'Aix en Provence, centre chorégraphique d'Angelin Preljocaj, est également un parallépipède rectangle mais, à la différence du Stadium, ses façades allient verre et béton et sont rythmées par le jeu de ces matériaux. Rudy Ricciotti, qui a reçu le Grand Prix national de l'architecture 2006 pour cette réalisation, parle à son sujet de sa constante "obsession de la façade porteuse" comme pour le bâtiment de Vitrolles. Il cherchait, en effet, avec son ingénieur, le franchissement maximum façade à façade, sachant qu'il fallait prendre en compte les contraintes parasismiques. Le système porteur est donc en périphérie, constitué de poutrelles de béton qui s'entrecroisent et qui jouent sur les diagonales, libérant ainsi les niveaux. Notons toutefois que des parois en béton existent à l'intérieur mais elles sont uniquement là pour limiter l'élasticité des planchers.

Ce bâtiment de béton noir et de verre apparaît comme une lanterne magique grâce à l'alternance de la transparence et de l'opacité et paradoxalement, Ricciotti dit à son propos "on n'a pas coffré les pleins, on a coffré les vides"³⁶. L'alternance aléatoire et rythmée de ces matérialités opposées et complémentaires n'est pas sans rappeler la peinture de Soulages qui fait coexister des noirs réfléchissants et des noirs absorbants et muets. L'alliance du lisse et du cannelé est à l'œuvre également dans le béton de la salle de spectacle de 386 places située en sous-sol où les textures du

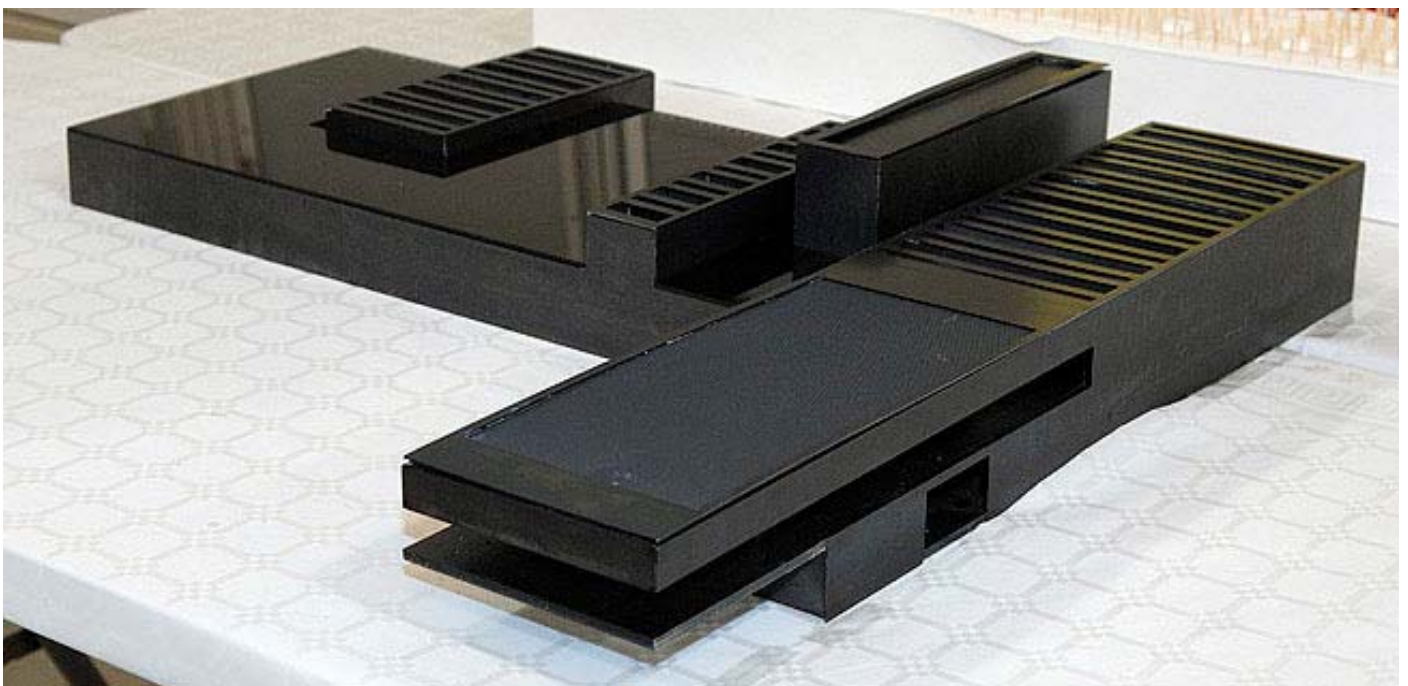
³⁶ Les citations de Rudy Ricciotti sont extraites de sa conférence au Pavillon de l'Arsenal le 15 Octobre 2007

matériau permettent la réverbération du son. L'intérêt de Ricciotti pour la lumière que nous venons d'évoquer se retrouve également dans sa collaboration étroite avec Fred Rubin qui a choisi pour le grand plateau des globes lumineux récupérés dans un bâtiment voué à la destruction d'Allemagne de l'Est qui ponctuent le plafond de ce vaste espace.

Pour terminer cette étude, il convient de noter le grand paradoxe de ce *Pavillon noir* où les studios de répétition sont visibles du dehors -ce qui est habituellement non montré- alors que la salle de spectacle est en sous-sol, soustraite au premier regard.

Il apparaît donc qu'au-delà de la rigueur, de l'utilisation du noir et de la lumière, et de leur matérialité, c'est aussi la volonté d'une économie de moyens qui rapproche les pratiques de Pierre Soulages et de Rudy Ricciotti.

On peut encore proposer à l'étude de l'architecture le projet du Musée Soulages à Rodez dont la structure est constituée de plusieurs volumes pleins comme la surface des peintures de Soulages entièrement recouvertes de noir et mises en espace au Musée Fabre, comme des écrans où le spectateur doit se glisser pour passer d'un « objet » à l'autre.



" Au travers du musée Soulages, Rodez découvre des "fenestras" contemporaines et le foirail redevient un parc belvédère de la vallée à la ville. Le pré Lamarque conquiert la ville; se raccorde au plateau du foirail en une prairie vallonnée que préside le musée Soulages..."

RCR Aranda Pigem Vilalta architectes, lauréat du concours

La première ambition liée au projet réside dans le choix de la qualité. Depuis l'architecture du bâtiment (qui donnera au musée une identité visuelle et pourrait devenir un élément attractif en soi) jusqu'au choix de la programmation culturelle (expositions, publications, organisation de colloques...), le Musée Soulages saura répondre avec exigence aux attentes d'un public diversifié. Le musée devra se montrer à même de conserver, montrer, expliquer, enrichir une collection, à la fois riche et originale. La plupart des œuvres de la donation n'a jamais été montrée, le musée de Rodez aura le privilège et la responsabilité de les dévoiler pour la première fois au public. Le musée est ensuite envisagé comme espace vivant et ouvert à tous ce qui implique une politique des publics

particulièrement dynamique, tenant compte de la double caractéristique du projet : d'une part son ancrage local, d'autre part le rayonnement national et international auquel il peut prétendre, du fait de la notoriété de Soulages. Enfin, l'accent sera mis sur l'importance de concevoir un parcours didactique. Le contenu même de la collection invite à une réflexion sur la manière dont travaille l'artiste. Qu'il s'agisse de son expérience de graveur ou de peintre au brou de noix, Soulages se révèle un artiste inventeur d'outils et créateur de techniques. Le fil rouge du parcours pourrait s'organiser autour de la multiplicité des approches de l'acte créateur. Le musée aurait ainsi vocation non seulement à montrer l'œuvre mais aussi à approcher les « coulisses de la création ». L'étude de programmation actuellement en cours permettra de définir précisément les espaces alloués à chaque service. Toutefois on peut d'ores et déjà estimer la surface globale de l'équipement à 3000 m² environ.

La collection regroupe la totalité de techniques employées par l'artiste : - 100 peintures sur papier (les fameux brous de noix), œuvres très prisées des collectionneurs et peu présentes dans les collections publiques - 21 peintures sur toiles : la sélection s'étend des débuts (fin des années 1940) jusqu'aux grands formats des années 1970 - les œuvres de jeunesse - la totalité de l'œuvre imprimé (116 estampes de 1952 à 1998, avec les trois techniques employées par l'artiste : 49 eaux-fortes, 41 lithographies, 26 sérigraphies) qui avait été exposée à la Bibliothèque National de France en 2003 - 3 bronzes (totalité de l'œuvre sculpté) édités à très petit tirage (1975-1977) - 2 peintures incluses dans le verre (1969/1970), œuvres rarement montrées en France, à mi-chemin entre la peinture et la sculpture Soit environ 250 œuvres, complétées par de la documentation : - la totalité des travaux préparatoires pour les vitraux de Conques (cartons grandeur nature, essais de verre, correspondances) - les plaques de cuivres qui accompagnent les eaux-fortes - un important fonds documentaire (photos d'exposition, photos et peintures de jeunesse allant jusqu'en 1945, ouvrages, catalogues, films) qui pourrait permettre la création d'un centre de recherche dédié à l'œuvre de l'artiste. Les autres atouts de la collection sont les suivants : - la rareté des œuvres : certaines d'entre elles (peintures sur papier, œuvres de jeunesse) n'ont jamais quitté l'atelier de Pierre SOULAGES et seront dévoilées au public pour la première fois au musée de Rodez - l'exhaustivité dans deux domaines : les bronzes et l'œuvre imprimé - l'originalité de l'ensemble : la donation comprend des œuvres mais aussi du matériel préparatoire, permettant une approche technique de l'œuvre de Pierre Soulages, vision originale du travail de l'artiste - la richesse du fonds documentaire: il favorise une meilleure connaissance de l'œuvre (étape essentielle à toute opération de médiation), permet une muséographie didactique et peut également devenir aussi un élément attractif en soi pour les chercheurs. Le musée comprendra également des espaces pour des expositions temporaires dédiées à l'art moderne et contemporain.

VOLUME : les stèles

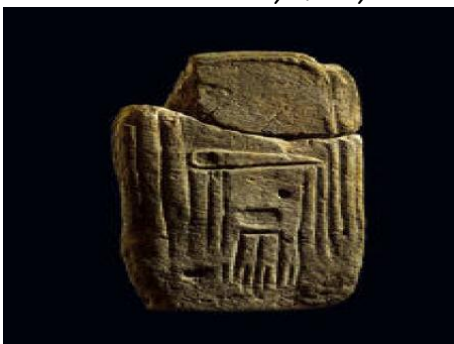
C'est à partir de son expérience de la gravure que Soulages a exploité les possibilités du travail du métal : ses *Stèles* sont réalisées à partir d'agrandissements de plaques de cuivre gravées où l'acte d'enlever de la matière crée des effets de lumière et d'ombre sur le métal. Le travail sur la lumière a conduit Soulages, dans ses gravures, à faire disparaître le support de cuivre pour les parties absolument blanches. L'agrandissement en bronze a accentué, par le polissage de certaines parties et le travail de griffure ou de raclure de la surface, les contrastes de lumière, de matière et d'aspect, les vides et les pleins que l'on peut comparer aux zones d'ombre et de lumière produites par les gravures plus ou moins profondes des stèles préhistoriques. Les artistes préhistoriques prenaient parfois les irrégularités de leur support de pierre pour en accentuer la forme et obtenir une trace

plus expressive. Soulages a utilisé l'action de l'acide sur le métal pour créer des zones de lumière et par contraste, des zones noires absorbant la lumière. Soulages explique ainsi l'origine de ses volumes³⁷ : « J'ai fait ainsi une série d'estampes qui ont été exposées chez Berggruen en 1957. Après tirage, je ramenaient les plaques de cuivre découpées chez moi, je les laissais sur une étagère, et tous mes amis me disaient : « C'est superbe, ce sont des stèles, ce sont des sculptures ! » Cela me choquait. Ces plaques n'étaient pas des sculptures, même si elles en avaient l'apparence, elles avaient été pensées en fonction de l'empreinte qu'elles laisseraient sur le papier et non créées comme objets. Et j'ai attendu bien des années. Un jour cependant j'ai pensé que je pourrais repartir d'un de ces cuivres, le faire agrandir et ensuite mouler, avec tous les nouveaux hasards liés à la rencontre d'une autre technique, celle de la fonte. J'ai fait agrandir un cuivre, d'une manière très mécanique, par un spécialiste, descendant de celui qui œuvrait pour les bronzes de Rodin.[...] Chez le fondeur et à la fonte, il y a eu les accidents classiques dans ce genre d'opération, et lorsque j'ai vu sortir la chose de la fonte, cela n'avait pas du tout l'apparence d'un cuivre. C'était noirâtre. Alors, je me suis mis à le polir, et j'y ai pris beaucoup de plaisir. La planéité ayant disparu, il y avait des sortes d'ondulations que je pouvais ou renforcer en les polissant, ou creuser même en les attaquant directement, et je me suis mis à jouer avec la lumière qui brillait sur les surfaces lisses et l'ombre qui était là, fixe, à l'endroit qui correspondait à ce que j'avais gravé autrefois sur le cuivre. Et d'ailleurs, dans certains cas, comme je trouvais que certaines zones n'étaient pas assez sombres, je les gravais à nouveau, directement sur le bronze. En tout, j'ai fait trois objets comme celui-là, considérés comme pièces uniques, en réalité, tirés à trois ou cinq exemplaires. »

Nous pouvons mentionner le lien direct entre les œuvres en bronze de Soulages qui sont destinées au futur Musée de Rodez et les stèles, statues-menhirs vieilles de 5 000 ans, du Musée Fenaille, musée archéologique de Rodez. C'est un lien de proximité, mais l'artiste évoque volontiers le « choc » que fut pour lui le premier contact avec ces œuvres.



Bronze I, 1975, 116x186; Bronze II, 1976, 150x126 ; Bronze III, 1977, 150x178



Musée Fenaille, statues-menhirs



³⁷ « Entretien avec Pierre SOULAGES - Pierre ENCREVÉ » Conférences de la fondation Del Duca, BNF, juin 2001

Un autre exemple est particulièrement significatif du passage du petit format de la gravure au grand format de la sculpture, de l'utilisation du vide et du plein et de formes simples: le travail d'Eduardo CHILLIDA, pareillement artiste du noir et du blanc, du positif et négatif, tailleur de pierre et d'acier.

PHYSIQUE : matière noire, lumière noire, trou noir

La matière noire :

En astrophysique, la matière noire (ou **matière sombre**) désigne la matière apparemment indétectable, invoquée pour rendre compte d'effets inattendus, notamment au sujet des galaxies. Différentes hypothèses ont été émises et explorées sur la composition de cette hypothétique matière noire : gaz moléculaire, étoiles mortes, naines brunes en grand nombre, trous noirs, etc. Cependant, les observations (ou plutôt le manque d'observations directes) impliqueraient plutôt une nature non-baryonique, et donc encore inconnue. La matière noire représenterait pourtant une abondance cinq fois plus importante que la matière baryonique, pour constituer de 22% à 27% de la densité totale de l'Univers observable, selon les modèles de formation et d'évolution des galaxies, ainsi que les modèles cosmologiques. À l'instar de la matière lumineuse, elle décroîtrait également au fur et à mesure que l'on s'éloigne du centre de la galaxie, mais de façon beaucoup moins prononcée. (*Encyclopédie Scientifique en ligne*)³⁸

La lumière noire :

La lumière noire ou lumière de Wood (du nom de l'inventeur Robert William Wood), est une lumière composée de violet et de proche ultraviolet (Le rayonnement ultraviolet (UV) est un rayonnement électromagnétique d'une longueur d'onde intermédiaire entre 380 et 445 nm ; entre celle de la lumière visible et celle des rayons X. Le nom ultraviolet signifie au delà du violet, le violet étant la couleur de longueur d'onde la plus courte de la lumière visible).

Cette lumière est absorbée et réémise sous forme de lumière visible (la lumière visible, appelée aussi spectre visible ou spectre optique) par les substances fluorescentes, qu'elles soient artificielles ou naturelles (coraux, par exemple).

La lumière noire est souvent utilisée pour créer des effets esthétiques dans des soirées, faisant ressortir les blancs. Elle est aussi employée en médecine pour le diagnostic de certaines pathologies, en particulier en dermatologie et en ophtalmologie.

Les détecteurs de faux billets de banque utilisent une petite lampe produisant de la lumière noire. La lumière noire met en luminescence (La luminescence est une émission de lumière dite "froide", par opposition à l'incandescence qui elle est chaude) les fibres (Une fibre est une formation élémentaire, végétale ou animale, d'aspect filamenteux) de cellulose et de coton. Or le papier des vrais billets ne contient ni coton ni cellulose et ne doit normalement pas réagir à la lumière noire. En revanche, certains billets comme les euros portent également des impressions en encre invisible à la lumière naturelle qui deviennent visibles à la lumière noire.

Il faut éviter de trop utiliser la lumière noire afin de ne pas souffrir de lésions oculaires dues aux ultraviolets.³⁹

³⁸ www.techno-science.net

³⁹ www.techno-science.net

Trou noir :

En astrophysique (L'astrophysique est une branche interdisciplinaire de l'astronomie), un trou noir est un objet massif dont le champ gravitationnel est si intense qu'il empêche toute forme de matière (La matière est la substance qui compose tout corps ayant une réalité tangible. Ses trois états les plus communs sont solide, liquide et gazeux) ou de rayonnement (Le rayonnement est un transfert d'énergie sous forme d'ondes ou de particules) de s'en échapper. De tels objets n'émettent donc pas de lumière et sont alors noirs. Les trous noirs sont décrits par la théorie (Le mot théorie vient du mot grec « theorein », qui signifie « contempler, observer, examiner ») de la relativité générale (La relativité générale est une théorie relativiste de la gravitation). Ils ne sont pas directement observables, mais plusieurs techniques d'observation (L'observation est l'action de suivi attentif des phénomènes, sans volonté de les modifier) indirecte dans différentes longueurs d'onde ont été mises au point et permettent d'étudier les phénomènes qu'ils induisent sur leur environnement (L'environnement est tout ce qui nous entoure. C'est l'ensemble des éléments naturels et artificiels au sein duquel nous évoluons). En particulier, la matière qui est happée par un trou noir est chauffée à des températures considérables avant d'être engloutie et émet de ce fait une quantité importante de rayons X. Ainsi, même si un trou noir n'émet pas lui-même de rayonnement, il peut néanmoins être détectable par son action sur son environnement. L'existence des trous noirs est une certitude pour la quasi-totalité de la communauté scientifique concernée (astrophysiciens et physiciens théoriciens).⁴⁰

Nous avons rajouté toutes ces données scientifiques car Pierre Soulages s'y intéresse.

VISUELS pour le document PIERRE SOULAGES au Musée Fabre

Petite histoire du noir de la Renaissance au XIX^e siècle



TITIEN (1489/1490 - 1576)
Portrait d'homme
Huile sur toile - 87 x 73 cm
Ajaccio, Musée Fesch



TITIEN, *Portrait d'Isabelle d'Este* (1534-36) Vienne, Kunsthistorisches Museum Hofjagd-und Rüstkammer



REMBRANDT, *le Philosophe en méditation* 34 x 28 cm, (1632)
Musée du Louvre, Paris

⁴⁰ www.techno-science.net



D. VELAZQUEZ, *Autoportrait* (1640)
Musée des Beaux Arts de San Pio, Valencia



A gauche : F. GOYA, *Saturne dévorant ses enfants* (1821- 1823)
Madrid, Musée du Prado

ci-dessus, F. GOYA *Dos viejos comiendo* (1820-1823) Madrid, Musée du Prado



O. REDON
l'Homme Cactus (1881)
The Ian Woodner Family Collection. USA



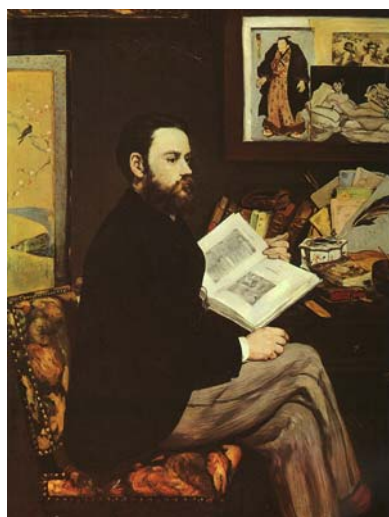
O. REDON *Parsifal* (1912)
Musée d'Orsay, Paris



A. RENOIR, *la Liseuse* (1877)
Private Collection of Paul G. Allen



E. MANET *La Leçon de musique* (1861)
Collection privée

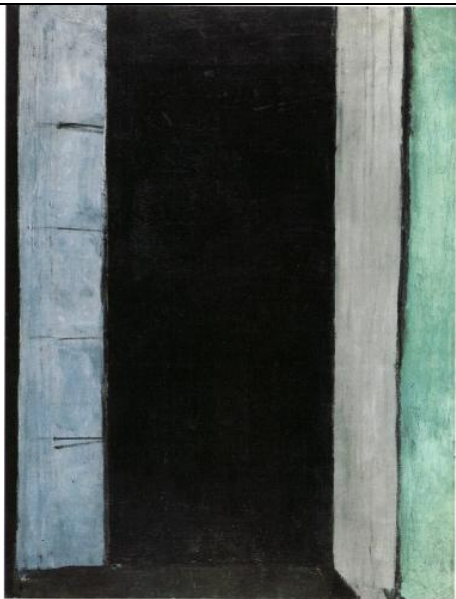


E. MANET, *Portrait d'Emile Zola* (1868), Musée d'Orsay, Paris



E. MANET, *Jésus insulté par les soldats* (1865)
The Art Institute of Chicago

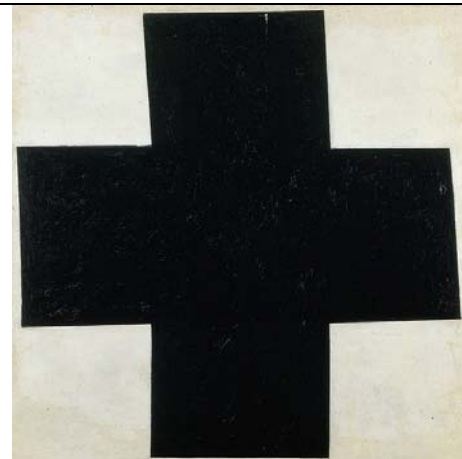
Du début du XXème siècle à nos jours



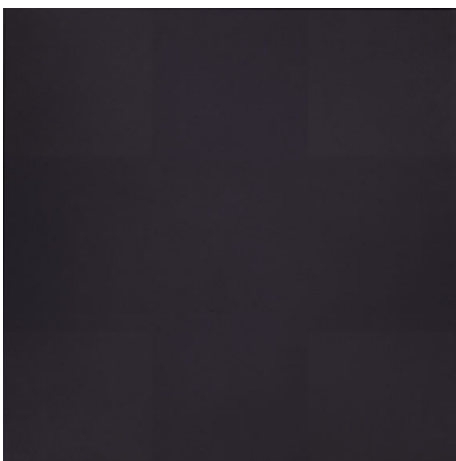
H. MATISSE, *Porte-fenêtre à Collioure* (1914), Musée national d' Art moderne (Centre Pompidou), Paris



F. LEGER
Jazz - variante (1930)
Musée du Quai Branly



K. MALEVITCH
Croix noire (1915)
Musée national d' Art moderne (Centre Pompidou), Paris



A. REINHARDT, *Black paintings* (1964) Nat. Galle. of Art, Washington



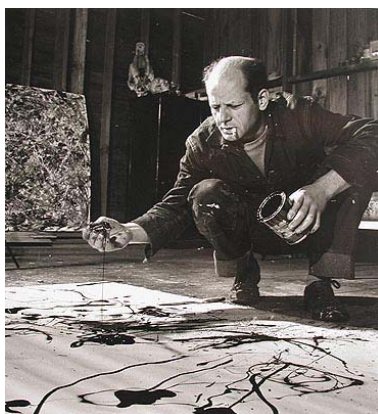
T. SMITH, *Die* (1962)
National Gallery of Art, Washington



E. CHILLIDA, *Buscando la luz IV* (2001), Yorkshire Sculpture Park, Grande Bretagne



Ch. BOLTANSKI, *Odessa's Ghosts* (2005) Biennale d'art contemporain Moscou, 2005



M. HOLMES, *Jackson Pollock painting in his studio, Springs, New York, 1949*



W. DE KOONING, *Black untitled* (1948) The Metropolitan Museum of Art New York



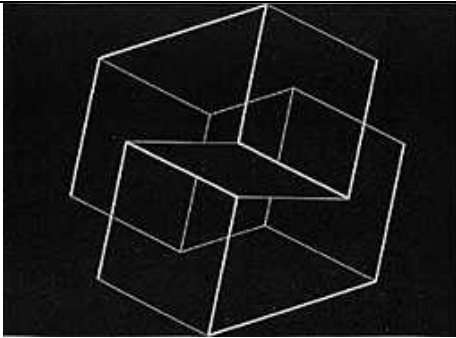
Rothko Chapel Interior, Northwest, North triptych, and Northeast wall panels, Menil Collection, Houston



R. MOTHERWELL, *Elegy to the Spanish Republic n°110* Easter Day (1971), Musée Guggenheim, NY



W. DE KOONING, *Painting* (1948) The Museum of Modern Art (MoMA), NY



J. ALBERS, *Structural Constellation* (1953) New York, Brooklyn Museum



J. FAUTRIER, *l'Enragé* (1949) livre de Jean Paulhan illustré



A. GIACOMETTI, *Jean Genet* (1954-1955), Centre Georges Pompidou, Paris



S. PARRINO, *The No Title Painting* (2003), Frac Bourgogne



R. SERRA, *Fulcrum* (1987) Près de Liverpool Street station, London



A. MC COLLUM, *100 Plaster Surrogates* (1982), Museum of Contemporary Art, Anvers



K. FRITSCH, *Rat King* (1993) installation Dia Center for the Arts NY



S. PENCREACH, *L'atelier noir* (1994) Huile sur toile 282 x 386 cm, collection privée

La démarche de Pierre Soulages dans ce paysage artistique : ici nous mettons en regard deux œuvres pour les comparer



P. SOULAGES, *Six Peintures*, 41x33, 1971, M.Fabre



H. MICHAUX, *Sans titre* (1972) cat. galerie Berthet Aittouares



P. SOULAGES *Peinture* 222x222 cm, 1^{er} septembre 2001, Musée Fabre



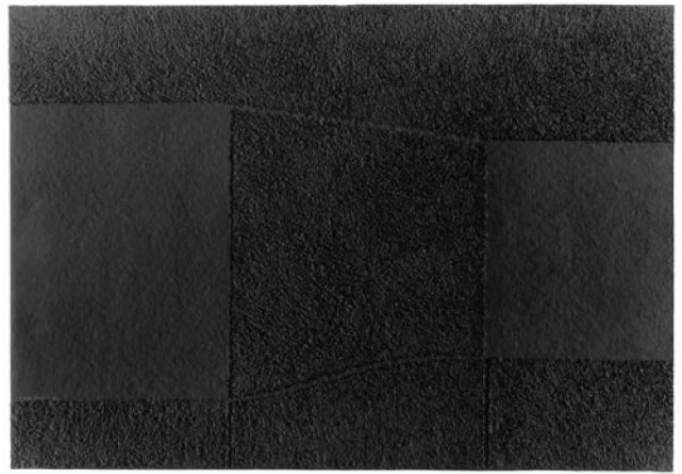
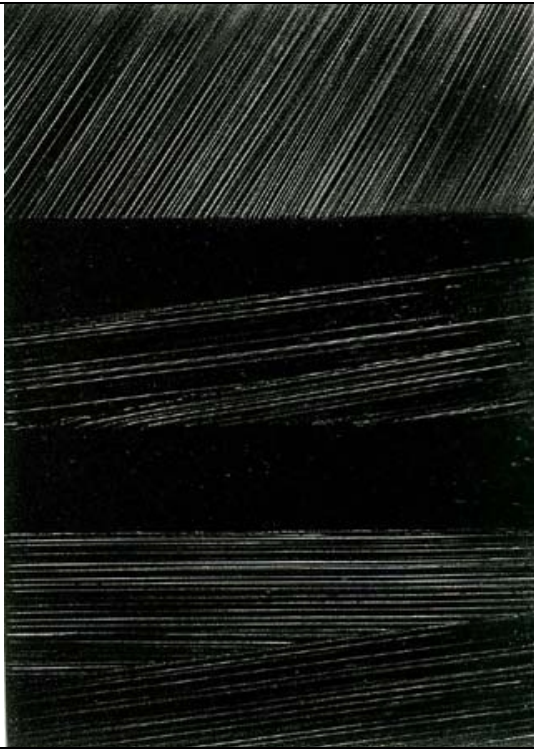
R. RYMAN, *Untitled* (1965) MoMa, New York



Vue de la salle 47, œuvres de P. SOULAGES face au mur de verre



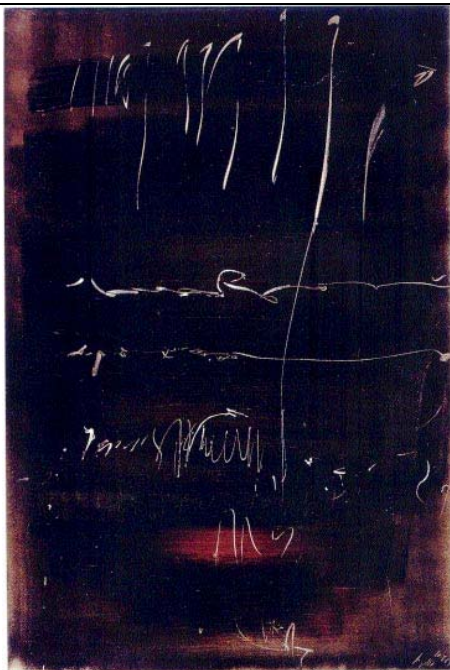
C. BART, *Profils* (2003) courtesy galerie Frank



A. BURRI, *Mixoblack1* (1990) (Mixographia éditions)

A gauche, P. SOULAGES, *Peinture*, 222x157 cm, 28 décembre 1990 Musée Fabre

Artistes cités en comparaison ou opposition avec la démarche de Soulages



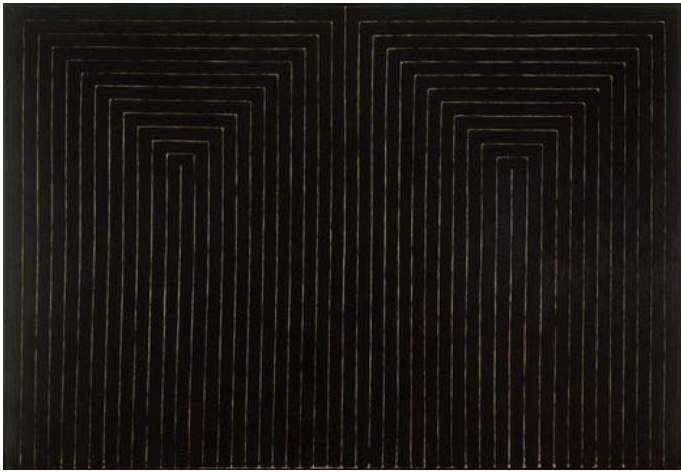
J. DEGOTTEX *Ecriture 10-2 -1963* (1963) Bourg-en-Bresse, Musée du monastère royal de Brou



H. HARTUNG *Sans titre* (1955)
Fondation Hartung-Bergman,
Antibes



G. MATHIEU *encre et lumière*,
photographie extraite du
dvd *Georges Mathieu*



F. STELLA, *The Marriage of Reason and Squalor II* (1959) MoMA, New York



A. TÁPIES, *Gris violacé aux rides* (1961), National Galleries of Scotland



O. KAWARA, *5 FEB. 2006*, 2006
Galerie David Zwirner, New York



C. SHERMAN, *Untitled #96*, 1981, MoMA, New York

Service éducatif du Musée Fabre

Anne Dumonteil (Anne-Elisa.Dumonteil@ac-montpellier.fr)

Aline Palau-Gazé (aline.palau@ac-montpellier.fr)

Juillet 2009.