

Pierre SOULAGES œuvres sur papier.

Une présentation

Présentation temporaire au MUSEE SOULAGES

Du 1^{er} décembre au 31 mars 2019

C'est avec les brous de noix de 1947 que j'ai pu me rassembler et obéir à une sorte d'impératif intérieur. La vérité est que je me suis senti contraint par l'huile. Je l'avais pratiquée avant-guerre et je savais ce qu'elle imposait comme contraintes. Par impatience, un jour, dans un mouvement d'humeur, muni de brou et de pinceaux de peintre en bâtiment, je me suis jeté sur le papier. Pierre SOULAGES ¹

Service Educatif

¹ Pierre SOULAGES, 1992, entretien avec Pierre ENCREVÉ linguiste, historien d'art. Il est l'auteur du catalogue raisonné de Pierre Soulages.

SOMMAIRE

Introduction	1
Les papiers du peintre, présentation par Benoît DECRON, conservateur du musée SOULAGES	2-4
Pistes pédagogiques.....	4-6
Ancrage dans les programmes.....	6-8
Visuels de l'exposition.....	9-10
Question d'ouverture.....	11
Bibliographie	12



Brou de noix sur papier 65,5 x 50,5 cm, 1954, détail.

Donation Pierre et Colette Soulages, 2005 © musée Soulages, Rodez / Photo : Christian Bousquet

Introduction



Brou de noix sur papier 76 x 56 cm, 1946, Donation Pierre et Colette Soulages, 2005

Donation Pierre et Colette Soulages, 2005 © musée Soulages, Rodez / Photo : Christian Bousquet

Fusain, brou de noix, gouache, encre, graphite... Dans ses peintures sur papier où il joue sur les effets d'opacité et de transparence, Pierre Soulages (né en 1919) expérimente toutes les techniques. Le musée SOULAGES dévoile cette partie la plus secrète, la plus intime de la production du maître des *Outreoirs*. Préparatoires à des tableaux ou autonomes, les « œuvres sur papier » réunies ici traversent six décennies de création, de 1947 à 2004.

Peindre sur du papier exige de la vitesse, de ne pas revenir en arrière, de bien connaître les humeurs, la fluidité et les résistances des matériaux. Si SOULAGES a pratiquement toujours pratiqué la peinture sur papier - excepté entre 1969 et 1971, 1987, 1993 et 2002- c'est qu'il en ressentait une nécessité impérieuse, celle-ci croissant ça et là la pratique de l'huile, puis de l'acrylique sur toile. [...]

Pour Pierre SOULAGES il n'existe d'ailleurs pas de préférence entre ses différentes pratiques artistiques, peinture sur toile, œuvre imprimé, vitraux, bronzes. Loin d'avoir une fonction d'accompagnement, ces papiers sont un univers en soi. On peut les voir ainsi.

Comme l'a souligné Pierre ENCREVÉ, le musée à Rodez possède à lui seul près de six fois plus de peintures sur papier que toutes les collections publiques². La présentation tournante de cet ensemble remarquable donne une référence absolue au public de notre musée, plus encore pique la curiosité pour qui croit connaître Soulages. Pour mémoire, lors de la rétrospective Soulages en 2009-2010 au Centre Pompidou, les commissaires, Alfred PACQUEMENT et Pierre ENCREVÉ ne retiennent que 21 peintures sur papier de 1946 à 1952, excluant de fait cinquante années de production.

2. Pierre Encrevé, *Soulages. Les papiers du musée*, Paris, Gallimard, 2014.., pp.6-13. Il s'agit de la publication de l'ensemble de la donation des peintures sur papier qui constitue le fonds du musée Soulages, Rodez.

Les papiers du peintre

Le brou de noix a une tonalité sombre et chaude, une sorte de puissance élémentaire qui me plaît. Il permet d'obtenir naturellement des transparences et des opacités avec une belle résonance. Cela me convenait d'autant mieux que c'est une matière banale et bon marché. Pierre Soulages, 2009. La collection des peintures sur papier du musée Soulages à Rodez (donation et dépôts Pierre et Colette Soulages) commence par les brous de noix historiques de 1947 pour s'achever par un brou de noix mêlé à de l'encre de Chine de 2004, celui-là bien contemporain : le plus récent de ce considérable ensemble de cent dix-huit pièces. C'est dire l'attachement du peintre à cette technique, la continuité de sa pratique, mais également la force radicale qu'il lui donne : il suffit de voir l'étonnement des visiteurs face à ces « signes » sombres sur fond blanc, d'une ample et austère efficacité plastique. Soulages nous l'affirmait en janvier 2011 à propos de son enfance ruthénoise : *L'évasion, je la trouvais chez les artisans, j'allais voir ce qu'ils faisaient.* Bien qu'il ait toujours clairement différencié le travail de l'artisan de celui du peintre, ce dernier achevant le premier par la recherche, l'intervention du hasard, Soulages aime les matériaux, les outils et les tournures de la main. Il en apprécie les sombres effets qui happent la lumière tout en la mettant en valeur. Il a découvert le brou de noix et son utilisation chez le menuisier de la rue Combarel, la rue des artisans dont faisait partie son père. Il se souvient d'avoir teinté avec du brou une boîte de clous en bois de sa fabrication. Il a raconté son impatience à peindre en 1947, dans son atelier de Courbevoie, avec ce matériau et des pinceaux de peintre en bâtiment. Il préparait le brou dans de grandes jarres pour lui donner du corps. Du brou de noix prêt à étendre sur le papier. Repoussant définitivement l'outillage traditionnel des peintres de chevalet, brosses en poil de soie et frêles pinceaux, pigments en tube, il cherchait en peignant de l'épaisseur à dompter, de la puissance et de l'immédiateté. Tout s'accomplissait au même moment, Soulages dit obéir à un *impératif intérieur* quand il peint ces papiers. *Impératif intérieur* n'est pas l'hédonisme tapageur d'un Karel Appel affirmant « *je barbouille au petit bonheur* », ni la construction parfaite et méticuleuse d'un Mondrian. Soulages trace sa voie dans le rassemblement conjuguant la totalité du faire, son essence, avec rapidité et sans repentir aucun. Simplement, il donne à voir : l'œuvre de Soulages dans sa totalité joue subtilement, avec expérience, de cette spontanéité bien contrôlée, même quand sourdent des coulures dans l'espace pictural. La métamorphose des papiers de Soulages se fait donc sur la base d'un ensemble forme / couleur / matière. [...] Raréfaction des couleurs, asphyxiante épaisseur ou transparence cherchée par la lame jusqu'au papier, le vocabulaire élémentaire des premières formes compose un univers au bord du rétracté, chosifié, mais cherchant indirectement du côté des runes, des fresques des anonymes de la préhistoire. Du mystère, en somme. Poursuivant la déréliction² de la sacro-sainte grille cubiste, Soulages tient l'espace sous tension avec des signes énigmatiques, signes muets d'une présence entêtante. L'expansion et le resserrement des formes disqualifient la ligne, éliminent une quelconque perception de mouvement, le souvenir physique d'un geste.

Trente et une peintures sur papier succèdent aux brous dans la donation Pierre et Colette Soulages, un ensemble daté de 1961 à 2004.

² État de la personne qui se sent abandonnée, privée de tout secours.

Nous pouvons affirmer, en guise de conclusion, qu'elles sont dans le droit fil des enseignements des premiers papiers, fondateurs des peintures sur toile, à savoir la conjonction existant entre la lumière du fond et les structures sombres en surface, autrement dit les passages d'encre, de gouache ou encore de brou. L'aventure picturale se poursuit avec des toiles de plus en plus vastes, un travail au sol de plus en plus fréquent favorisant l'utilisation de brosses larges et de racles, des couleurs autres que le noir, couleurs retrouvées dans l'œuvre gravé, notamment les sérigraphies. Soulages s'adonne à la peinture sur papier qui rejoint celle sur toile dans son évolution : les signes, isolés ou en grappes, laissent place à des formes plus indistinctes ; les couleurs sourdent sous les amples passages de matière noire ; une écriture monumentale avec des pleins et des déliés court sur la surface immaculée de la toile... En 1979, enfin, Soulages découvrira un nouveau territoire, l'outrenoir, avec une autre manière de saisir la lumière qui jouera sur la surface du tableau, par reflet. Le noir mono-pigmentaire n'enveloppera plus la lumière, mais la renverra au spectateur pour instituer une présence que la monumentalité des polyptyques et la diversité des outils et de leurs conséquences physiques et visuelles amplifieront. Pour autant, la clé reste la même et les papiers moins présents dans l'œuvre joueront une partition similaire. Soulages leur donnera globalement plus de légèreté en utilisant des gouaches et des encres parfois étendues d'eau pour plus de transparence. Plus de simplicité, un regain d'expérimentation en ce qui concerne les ultimes papiers, autour de 2000. [...] ³



Brou de noix sur papier 105,2 x 76,4 cm, 1952
Donation Pierre et Colette Soulages, 2005

Donation Pierre et Colette Soulages, 2005 © musée Soulages, Rodez / Photo : Christian Bousquet

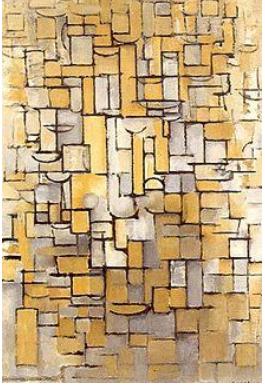
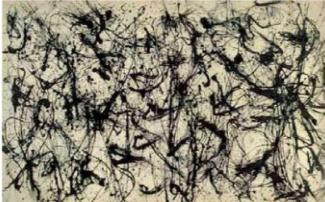
³ Benoît DECRON, extrait du catalogue de l'exposition Soulages Papiers, musée Picasso, Antibes / Hazan, Paris, 2016

SOULAGES DESSINE-T-IL ?

Michel RAGON a raconté avoir vu les peintures sur papier de Soulages pour la première fois en 1947, étaillées sur le parquet de son atelier. Son beau livre à emboîtement, publié chez Fernand Hazan en 1962, est le premier à traiter amplement de ce sujet. Son texte, plus que cinquantenaire, jette les bases d'une vision assez prémonitoire sur l'œuvre sur papier, notamment sur la qualité poétique d'une peinture niant l'espace et le temps, sur la distance teintée de méfiance que Soulages instaurait avec le signe, paradigme omniprésent de l'après-guerre. Le public et les collectionneurs ne connaissaient alors Soulages que par ses peintures sur toile. Il faut attendre 1963 pour une première exposition des papiers de Soulages (à l'exception de la présence des papiers dans l'exposition itinérante proposée en Allemagne entre 1948 et 1948) à la galerie de France « Nous disons peintures sur papier, car il ne s'agit pas en effet de dessins bien que parfois on ait pu parler de dessins à leur propos » écrivait Ragon. Soulages dessine-t-il ? Ce dernier vous dira que non.⁴



⁴ Benoît DECIRON, catalogue

Thèmes	Plein et vide, économie de moyens, outils, médiums, support, exploitation de la réserve, incidence du geste.	
Notions	Opacité, transparence, équilibre et déséquilibre, mouvement, temporalité, vibration, espace suggéré, espace réel, lumière.	
Opérations	Questionnements sur	Œuvres
Dessiner- Tracer Ecrire- Signifier	Les différentes manières d'approcher le réel, Le dessin d'observation, simplifier, épurer suggérer, aller à l'essentiel, schématiser, déformer Le tracé en continu, discontinu. Ecritures et signes.	<ul style="list-style-type: none"> • Ernest Pignon-Ernest, exposition temporaire, à Eymoutiers, 2014.  <p>©Ernest Pignon-Ernest</p> <ul style="list-style-type: none"> • Piet Mondrian, <i>Composition XIV</i>, 1913.  <p>©Musée des Beaux arts de Rouen</p>
Gratter- glisser- frotter.	Intensité et force. Geste et outil.	<ul style="list-style-type: none"> • Jackson Pollock, <i>Number 32</i>, 1950  <p>Droits réservés</p>
Eclairer, projeter	Eclairer directement- induire et suggérer la lumière- la lumière venant de l'œuvre- la lumière objet.	<ul style="list-style-type: none"> • Installations de Dan Flavin, <i>untitled (to the innovator of Wheeling Peachblow)</i> 1966-68.  <p>Droits réservés, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2008</p>

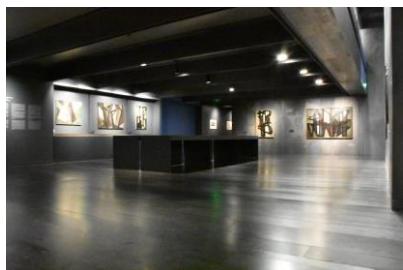
<p>Superposer-entrelacer</p>	<p>Plan et perspective- accumulation et multiple- répétition.</p>	<ul style="list-style-type: none"> Sheila Hicks, <i>The Treaty of Chromatic Zones</i>, 2015  <p>© Patrick Staub/EPA</p>
<p>Composer-Structurer</p>	<p>Composition-lignes de force-présentation et cadrage- points de vue- Espaces- Plans.</p>	<ul style="list-style-type: none"> Piet Mondrian, <i>Arbre bleu</i>, 1909. Piet Mondrian, <i>Arbre gris</i>, 1912. Piet Mondrian, <i>Composition 3 (Arbres)</i>, 1913.   

<h3>La représentation ; images, réalité et fiction</h3>	
<ul style="list-style-type: none"> La ressemblance : le rapport au réel et la valeur expressive de l'écart en art ; les images artistiques et leur rapport à la fiction, notamment la différence entre ressemblance et vraisemblance. Le dispositif de représentation : l'espace en deux dimensions (littéral et suggéré), la différence entre organisation et composition La narration visuelle : mouvement et temporalité suggérés ou réels, dispositif séquentiel et dimension temporelle, durée, vitesse, rythme, montage, décou 	<ul style="list-style-type: none"> Productions tirant parti des interrelations entre des médiums, des techniques, des processus variés à des fins expressives Invention et mise en œuvre de dispositifs artistiques pour raconter (narration visuelle ancrée dans une réalité ou production d'une fiction) Découverte et utilisation des différents modes de représentation de l'espace et du temps pour en comprendre les usages et les origines (pratiques en deux et trois dimensions, images fixes et animées, créations numériques)

page, ellipse...	<ul style="list-style-type: none"> - Production, utilisation et analyse des images de divers natures et statuts, fixes et mobiles (opérations plastiques, composition, cadrage, montage, point de vue...).
<p>- La création, la matérialité, le statut, la signification des images : l'appréhension et la compréhension de la diversité des images ; leurs propriétés plastiques, iconiques, sémantiques, symboliques ; les différences d'intention entre expression artistique et communication visuelle, entre œuvre et image d'œuvre.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Utilisation des outils numériques pour produire des images et des formes (captations, inclusions, codages, transformation du code, mémoire et exploitation des différents états de l'image ou de l'œuvre...). - Approche des usages du numérique pour diffuser des œuvres, pour les analyser. - Observation et analyse d'œuvres ou d'images, comparaison d'œuvres différentes sur une même question ou dans d'autres arts, découverte et observation dans l'environnement de réalisations ou de situations liées à la représentation et ses dispositifs.
La matérialité de l'œuvre ; l'objet et l'œuvre	
<p>- La transformation de la matière : les relations entre matières, outils, gestes ; la réalité concrète d'une œuvre ou d'une production plastique ; le pouvoir de représentation ou de signification de la réalité physique globale de l'œuvre.</p> <p>- Les qualités physiques des matériaux : les matériaux et leur potentiel de signification dans une intention artistique, les notions de fini et non fini ; l'agencement de matériaux et de matières de caractéristiques diverses (plastiques, techniques, sémantiques, symboliques).</p> <p>- La matérialité et la qualité de la couleur : les relations entre sensation colorée et qualités physiques de la matière colorée ; les relations entre quantité et qualité de la couleur.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Exploitation dans une création plastique du dialogue entre les instruments et la matière, en tirant parti des qualités physiques des matériaux, en faisant de la matérialité une question à explorer, un enjeu dans la perception comme l'interprétation de l'œuvre. - Investigation des relations entre quantité et qualité de la couleur (interactions entre format, surface, étendue, environnement... et teinte, intensité, nuances, lumière... et les dimensions sensorielles de la couleur). - Intervention plastique sur des objets (formes, textures, taille...) pour en modifier le statut et le sens, l'intégration de l'objet, y compris non artistique, comme matériau de l'œuvre (transformation, sublimation, citation, détournement), interaction entre forme et fonction. - Mise en scène et présentation d'objets à des fins expressive ou symbolique. - Créations plastiques hybrideant des techniques, des matériaux ; incidences du dialogue entre pratiques traditionnelles et outils numériques (mise au service de la dimension plastique, conséquences sur la conception et la production d'œuvres, tension ou complémentarité entre présence concrète et virtuelle de l'œuvre...). - Observation et analyse d'œuvres, comparaison d'œuvres différentes permettant de comprendre : les représentations et les statuts de l'objet, y compris non artistique, dans l'art, l'œuvre considérée dans sa matérialité et sa présence physique de l'œuvre, son exposition et sa réception.
L'œuvre, l'espace, l'auteur, le spectateur	
<p>- La relation du corps à la production artistique : l'implication du corps de l'auteur ; les effets du geste et de l'instrument, les qualités plastiques et les effets visuels obtenus ; la lisibilité du processus de production et cerner de son déploiement dans le temps et dans l'espace :</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Expérimentation et constat des effets plastiques et sémantiques de la présence du corps de l'auteur dans l'œuvre (affirmation ou minoration des gestes, traces, mouvements, déplacements...), de l'inscription d'éléments de la vie réelle ou fictive dans l'œuvre.

traces, performance, théâtralisation, événements, œuvres éphémères, captations...

- L'expérience sensible de l'espace de l'œuvre : les rapports entre l'espace perçu, ressenti et l'espace représenté ou construit ; l'espace et le temps comme matériaux de l'œuvre, la mobilisation des sens ; le point de vue de l'auteur et du spectateur dans ses relations à l'espace, au temps de l'œuvre, à l'inscription de son corps dans la relation à l'œuvre ou dans l'œuvre achevée.

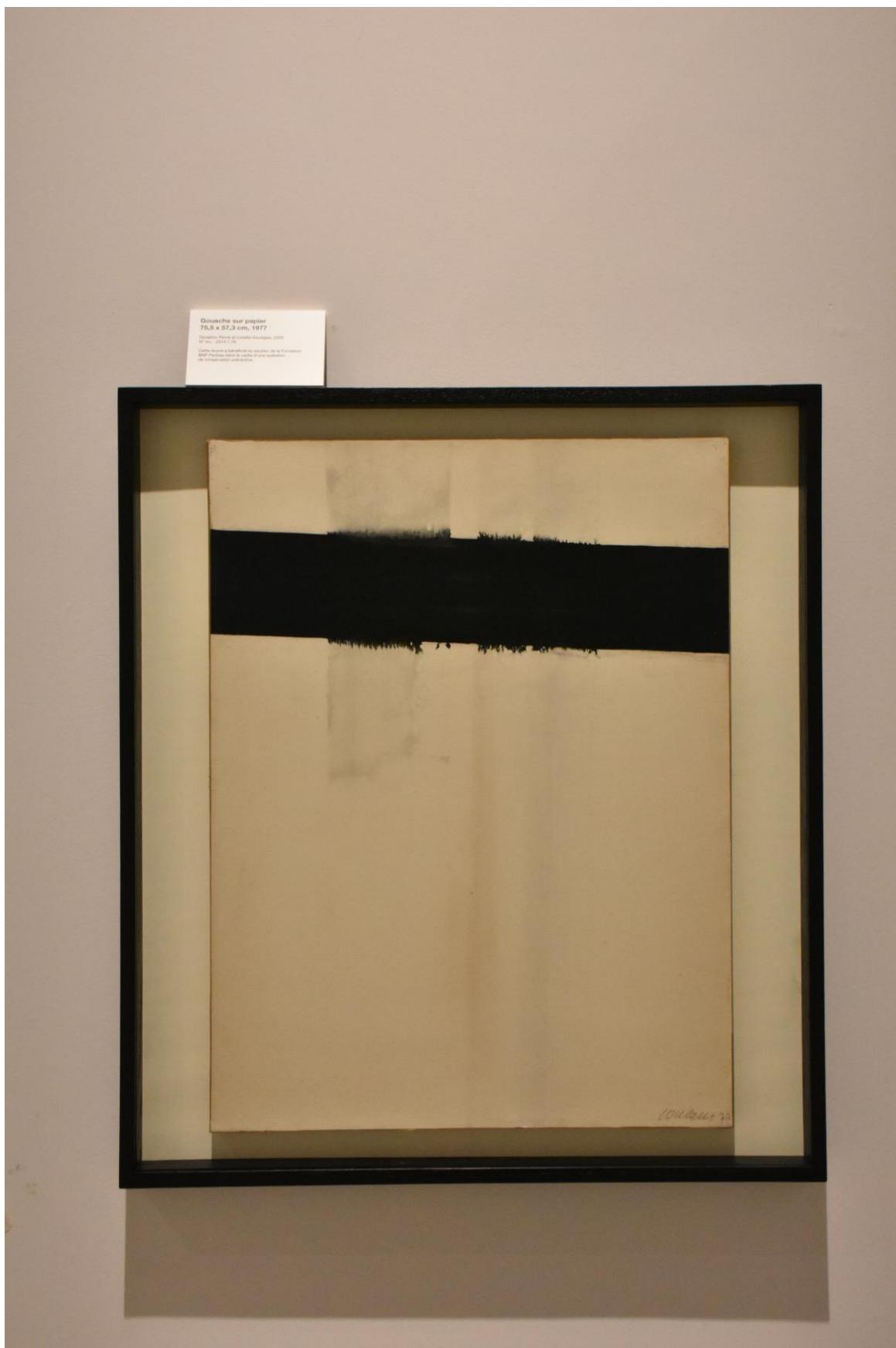


tive de l'auteur.

- Sollicitation des sens du spectateur (vécu temporel et spatial, utilisation de l'œuvre ou participation à sa production).
- Appropriation plastique d'un lieu ou de l'environnement par des créations plastiques (intégration ou rupture avec les caractéristiques du lieu, affirmation de l'œuvre, débordement du cadre, du socle, mise en espace, mise en scène, parcours...), jeux sur l'échelle et la fonction de l'œuvre, sur les conditions de sa perception et de sa réception.
- Conception et réalisation d'un espace, d'une architecture en fonction de sa destination, de son utilisation, sa relation au lieu ou au site et les différentes modalités de son intégration (osmose, domination, dilution, marquage...).
- Créations plastiques s'hybridant avec des technologies, notamment numériques, des processus scientifiques, incidences du dialogue entre pratiques traditionnelles et outils numériques, jeu sur la tension ou complémentarité entre présence concrète et virtuelle de l'œuvre...).
- Observation et analyse d'œuvres, comparaison d'œuvres différentes pour comprendre l'impact des conditions d'exposition, de diffusion, de réception sur les significations de l'œuvre, pour situer le point de vue de l'auteur ou du spectateur dans la relation à l'œuvre, à son espace et sa temporalité.



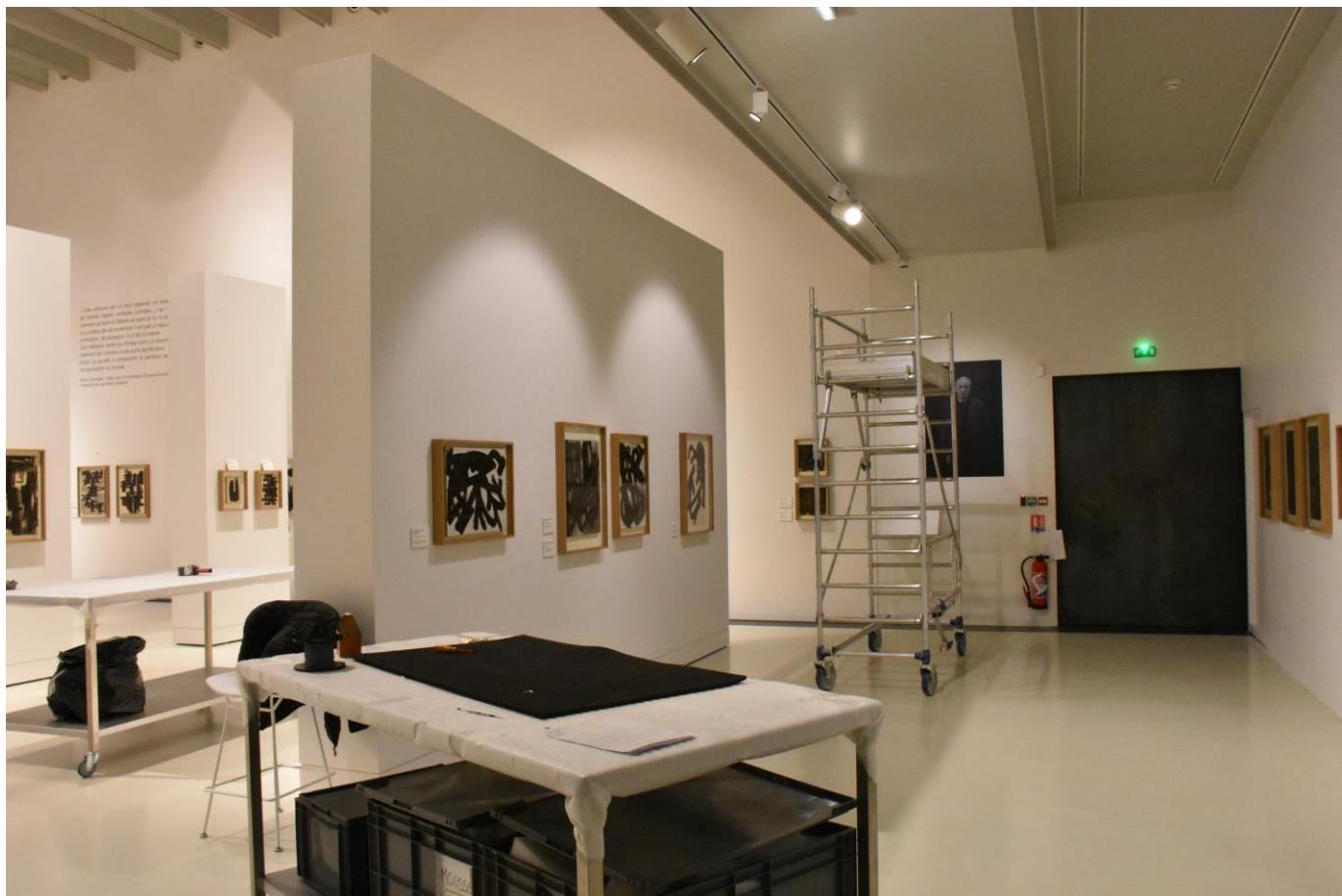
©photo Julien Tenes



©photo Julien Tenes

« C'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche »





©photo Julien Tenes

La démarche de Soulages

«On ne fait pas n'importe quoi avec n'importe quel outil. Je me suis rendu-compte très vite qu'il fallait être très attentif à l'outil... » Pierre Soulages

On pourra ainsi s'interroger avec nos élèves sur l'étude des pratiques artistiques portant sur le « **chemin de l'œuvre** », dans la visée globale du programme qui interroge ce qu'est :

- « **Faire œuvre** ».
- « **Conduire et se laisser conduire**¹ »

Soulages provoque la matière, prend des risques, fait surgir des surprises, il accepte le non prévu, se saisit des chances, des accidents et réutilise l'impondérable jusqu'au moment où il se produit quelque chose qui l'intéresse. Ses œuvres sont mémoires des recherches successives où la part des hasards est prépondérante.

¹ Encrevé Pierre, op. cit.

- **Rapport fond/ forme**

A l'instar des grands artistes de son siècle, Soulages questionne le rapport entre le fond et la forme dans la pratique plastique. Henri Matisse (1869-1954) s'interroge sur le rapport du dessin avec le format en disant vouloir faire « jongler le bloc imprimé avec les marges ». Stanley William Hayter (1901-1988) et Antoni Tàpies (1923-2012) abolissent le rapport au livre en utilisant des dimensions de plus en plus grandes. Pierre Alechinsky (né en 1927) travaille sur les bordures et les marges.

- **Le papier**

Le choix de la qualité du papier, son grain, son épaisseur, devient alors un facteur important : Vélin d'Arches ou de Rives, « *il vit sa vie de papier* ».

Question d'ouverture :

Dans la présentation des œuvres, les perspectives des inscriptions permanentes sont profondément minées par des préceptes qui font de l'exposition une construction éphémère (exposition temporaire), tandis que le sentiment de la durée (exposition permanente) se réfugie dans les parcelles de mémoire qui trop rarement subsistent dans les architectures contemporaines. SOULAGES ne souhaitait pas « un mausolée » en cet écrin. Aujourd'hui on installe « les papiers » à côté de la collection permanente. Permanente ou temporaire, l'exposition n'est-elle pas humblement destinée à l'écriture d'un dialogue, loin du livre et de ses chapitres. Exposer des œuvres est aujourd'hui une opération qui doit répondre à de multiples exigences et d'attentes. L'acte même de les rendre visibles implique une pluralité d'évaluations, d'enjeux et de techniques. S'il existe une histoire de la perception des œuvres, on peut dire que celle-ci est plus que jamais tributaire de l'évolution des conceptions de l'exposition. Dans sa conception de la réalité, l'exposition renvoie à d'autres domaines de la représentation. Par le truchement des interprétations ou des dispositions des œuvres, dans des espaces déterminés, les formes plastiques et tout objet de représentation accèdent à la visibilité dans une problématique qui reste celle du dévoilement et du caché, de la mise en lumière et de l'obscurité. Il devient primordial de comprendre et d'apprendre à lire les articulations entre montrer et manifester.

Bibliographie

Benoît DECIRON, catalogue de l'exposition Soulages Papiers, musée Picasso, Antibes / Hazan, Paris, 2016

Pierre SOULAGES, (2009). *Ecrits et Propos*. Textes recueillis par J-M Le Lannou. Paris : Hermann Editeur

Pierre ENCREVÉ, le catalogue raisonné de Pierre Soulages, 1992, entretiens.

Pierre ENCREVÉ, *Soulages. Les papiers du musée*, Paris, Gallimard, 2014