Perspective

Actualité en histoire de l'art

4 | 2009

XX^e/XXI^e siècles

Regard sur l'histoire de l'art

Looking at art history

Pierre Soulages

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1256>

DOI : 10.4000/perspective.1256

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 491-493

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Pierre Soulages, « Regard sur l'histoire de l'art », *Perspective* [En ligne], 4 | 2009, mis en ligne le 31 juillet 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1256> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1256>

Regard sur l'histoire de l'art

Mon rapport à l'histoire de l'art a très tôt été marqué par ma formation scolaire et par ma liberté vis-à-vis d'elle. Dans les cours d'histoire au lycée, le Moyen Âge, considéré comme obscur et sans grand intérêt, cédait vite place à une célébration de la Renaissance, avec l'apparition au *Quattrocento* de la fameuse perspective spatiale et formelle, que j'appelais déjà – et appelle toujours – illusion. Un peu plus tard, découvrant dans un livre une reproduction d'un des bisons d'Altamira en Cantabrie, le célèbre « Bison bondissant », comme l'avaient nommé ses découvreurs, j'ai été frappé par la datation indiquée, remontant à 18 000 ans, que je convertis immédiatement en siècles, pour me rendre compte que 180 siècles s'étaient écoulés depuis la réalisation de cette peinture rupestre. C'est à ce moment même que j'ai commencé à m'interroger sérieusement sur ces centaines de siècles d'histoire de la peinture – dans la grotte Chauvet, nous nous trouvons face à des peintures datant de 340 siècles – que mes professeurs avaient totalement négligés au profit des quelques siècles allant, au mieux, de la peinture byzantine aux impressionnistes.

Les ouvrages d'Henri Focillon m'ont, les premiers, ouvert les yeux sur la peinture romane qui, jusqu'à lui, était restée très largement ignorée – et totalement passée sous silence dans le cadre scolaire. J'ai découvert ainsi, grâce aux reproductions photographiques, les peintures de Tavant, de Saint-Savin, de Vic ou encore de Montoire, que je suis allé voir dès que j'ai pu. Je me sentais proche de ces œuvres antérieures à l'« illusionnisme » et, lorsque j'ai découvert les peintures de Picasso à Paris en 1938, je les ai aussitôt rapprochées, entre autres, de l'*Apocalypse* de Saint-Sever. Si l'architecture romane est désormais connue de tous, rares encore sont ceux qui, même parmi les grands historiens, ont regardé la peinture romane *in situ*. Cette première rencontre avec l'histoire de l'art roman grâce aux publications de Focillon est symptomatique de mon rapport à l'art et à l'histoire de l'art en général : il ne passe pas tant par les écrits savants – que je lis rarement intégralement – que par ce que l'on me montre de l'art, ce que l'on m'aide à voir. Ainsi, par exemple, ce sont les images et non les textes – fort heureusement dans ce cas singulier – qui m'ont révélé Mondrian et l'art abstrait en 1942, en l'occurrence, les photographies d'un article portant sur « l'art dégénéré » dans la revue de propagande allemande *Signal*. Plus largement, les historiens de l'art jouent, à mes yeux, un rôle d'intermédiaire, de mise en contact avec les œuvres. L'histoire de la peinture ne doit pas se cantonner à la généalogie d'un Poussin ou à la glose iconographique. Bien au contraire, c'est l'histoire des œuvres, et surtout l'histoire du regard que l'on porte sur elles, qui sont fondamentales. C'est au demeurant ce que j'ai expérimenté dans mon rapport avec des personnalités importantes de la discipline. André Chastel, par exemple, qui fut mon ami, a écrit plusieurs textes sur ma peinture dans *Le Monde*, et nous avons beaucoup échangé à ce sujet ; mais je n'ai jamais eu avec lui de discussion sur l'histoire de l'art à proprement parler, même si nous avons visité ensemble des sites importants et commenté de nombreuses œuvres. Mon rapport aux historiens de l'art contemporain en France a toutefois été longtemps limité, en raison de l'absence, au moins jusqu'à 1968, d'universitaires capables de jouer un véritable rôle pour l'art vivant, et ce pour des raisons inhérentes à la pratique traditionnelle de la discipline dans notre pays. Au Collège de France, par exemple, je ne pense pas qu'il y ait jamais eu de spécialiste de l'art du XX^e siècle.

Parmi les conservateurs que j'ai connus à partir de la fin des années 1940, j'ai été amené à constater une nette différence entre le regard des Américains et celui des Français à la même époque. James Johnson Sweeney, conservateur en chef du département des peintures et sculptures au MoMA au milieu des années 1940, est venu me voir alors que j'étais tout à fait inconnu et m'a acheté un brou de noix dès 1948. Il savait regarder, même s'il écrivait peu, et a joué un rôle fondamental dans ma carrière, comme dans celles de Jackson Pollock – le faisant exposer par Peggy Guggenheim en 1942 – et d'Alexander Calder. Sweeney a réalisé ma première rétrospective américaine en 1967 à Houston ainsi que le premier ouvrage important consacré à ma peinture, publié en trois langues (anglais, français et allemand). Ma reconnaissance en France n'a en réalité pu se faire que parce que j'avais été reconnu d'abord à l'étranger, en l'occurrence aux États-Unis, en Allemagne ou encore au Danemark. J'ai ainsi eu de très bons rapports avec Alfred Barr, Will Grohmann et Werner Haftmann. Au contraire de leurs homologues étrangers, bien des conservateurs français sont timides et, souvent, n'osent guère dire ce qu'ils pensent. Il en est de même dans le milieu des collectionneurs. Nombre de Français se distinguent par leur peur de prendre des risques dans leurs propos et dans leurs actions (acheter, exposer). Nous sommes un pays bien frileux ! Heureusement, j'ai quand même noué rapidement de vrais liens avec certains grands conservateurs français, tels que Michel Laclotte, Jean Cassou ou Jean Leymarie, notre point de convergence étant une sensibilité commune. Michel Laclotte est l'exemple parfait de l'éminent spécialiste de la peinture d'une autre époque – les primitifs siennois – pourtant tout à fait capable de regarder mes toiles et de les ressentir.

Il est frappant de constater que j'ai fréquemment été entouré de personnalités hors champ, plus ou moins éloignées de la discipline de l'histoire de l'art. En effet, ce ne sont pas des historiens universitaires de l'art moderne ou contemporain, mais plutôt des critiques d'art, des historiens ou encore – plus surprenant – des linguistes qui ont été finalement les plus présents dans mon existence et dans celle de ma peinture. Ainsi, Michel Ragon, écrivain mais aussi critique et historien de l'art et de l'architecture modernes, et Pierre Daix, écrivain, romancier et ami de Picasso, ont noué des contacts avec les artistes de leur temps et ont beaucoup écrit sur leurs œuvres dans les colonnes des journaux. Des historiens, tels que Georges Duby, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy-Ladurie et Pierre Nora, ont aussi su regarder mes peintures ou mes vitraux, alors que l'on rencontre souvent, dans cette discipline, une tendance à considérer les œuvres d'art comme des objets ou des documents, à l'instar des sociologues ou des ethnologues – je pense ici à la position choquante d'un Claude Lévi-Strauss sur le prétendu « métier perdu », à laquelle j'ai répondu dans *Le Débat* de juillet-août 1981. Un dialogue particulièrement fécond s'est instauré avec des linguistes qui – sans formation (ou déformation ?) en histoire de l'art mais la pratiquant – ont écrit sur ma peinture, comme Pierre Encrevé, auteur du catalogue raisonné de mon œuvre, ou encore Henri Meschonnic. Ainsi n'est-ce pas un hasard si, dans le catalogue de l'exposition organisée au Musée Saint-Pierre d'Art Contemporain à Lyon en 1987, ne figure aucun historien de l'art ou critique d'art. Les commissaires, Thierry Raspail et Thierry Prat, avaient décidé de faire un catalogue inhabituel, ce qui correspondait en l'occurrence à ma peinture et aux regards qui ont pu lui être portés. On y trouve les textes d'un historien, Georges Duby, d'un philosophe, Clément Rosset, et de linguistes, Pierre Encrevé et Henri Meschonnic. Les prises de vue publiées dans le catalogue relèvent également d'un parti pris : l'exposition a volontairement été accrochée quinze jours avant l'ouverture pour permettre de réaliser des clichés fenêtres fermées, dans un univers clos et blanc, l'architecture étant créée par les toiles fixées sur des câbles entre sol et plafond.

Les historiens de l'art seraient-ils vraiment indispensables pour donner accès à une œuvre qui leur est contemporaine ? Je n'en suis pas certain mais, en ce qui me concerne, de manière générale, j'ai voulu laisser les gens libres face à mes œuvres. C'est une des raisons pour lesquelles je donne à mes toiles des titres qui indiquent seulement la technique, les dimensions et la date. Ainsi confronté à un titre matériel de cet ordre, celui qui regarde ne cherche pas à relier le titre à l'œuvre en risquant de la renvoyer à quelque chose d'autre qu'à elle-même. De même, si j'en suis venu à accrocher mes toiles dans l'espace et non les unes à côté des autres, c'est dans l'intention d'évacuer la linéarité de l'accrochage, cette continuité qui produit un sens spécifique. Face à des toiles disposées dans l'espace, celui qui regarde – le regardeur ou le spectateur, on peut l'appeler comme on veut – peut confronter une toile du premier plan, selon sa propre position, avec pratiquement n'importe quelle autre œuvre et, par là même, construire sa linéarité, son sens. Très tôt, et en particulier lors de l'exposition à la Galerie de France à Paris en 1963, j'ai voulu un catalogue sans texte avec des photos prises *in situ*, avec le mur en toile de fond. Les reproductions dans les catalogues sont toujours très mauvaises : systématiquement rectangulaires, coupées sur les bords, sur un fond blanc très concret, celui du papier. Or, une peinture n'est jamais comme cela : même, et surtout, sur un mur blanc, il y a toujours une ombre, une vie, de la lumière. Je préférerais donc que tout devienne image, y compris la surface sur laquelle se trouve accroché le tableau. Le catalogue de l'exposition de 1963 présente ainsi les photographies prises sur les murs de la Galerie de France ; mais sans un mot ! Pour autant, je suis tout à fait d'accord sur la nécessité des catalogues raisonnés et je pense que les textes sont importants, dans la mesure où ils peuvent inviter à voir. Le texte doit conduire à la peinture et non l'inverse. J'apprécie beaucoup, par exemple, la somme des textes et documents réunis dans le catalogue de la récente exposition de ma peinture au Centre Georges-Pompidou (Paris, 2009-2010).

Dans l'immédiat, je dois toutefois reconnaître que l'histoire de l'art qui me touche le plus – et qui compte autant pour moi, si ce n'est plus, que les écrits des plus grands historiens de l'art –, c'est cette histoire de l'art spontanée qui me parvient en retour sous la forme de centaines, de milliers de lettres que je reçois des visiteurs qui sont venus, à près de 500 000, voir ma peinture au Centre Pompidou et qui veulent me dire ce qu'ils ont éprouvé devant elle.

(Propos recueillis par Marion Boudon-Machuel, Paris, 19 février 2010)