

Fautrier

La figuration libérée
L'image contre la photographie

© Panoptikum, Tours, 2020

ISBN 978-2-9540676-4-3

YOUSSEF ISHAGHPOUR

Fautrier

La figuration libérée
L'image contre la photographie

panoptikum

Difficile de parler d'image à propos de « l'inventeur de l'informel ». Il y a aussi une date – 1943 – qui revient comme un véritable commencement : la pâte, la matière, une peinture nouvelle, révélée dans une exposition de la série des *Otages* en 1945. Comme si l'avant avait été écarté, par Fautrier lui-même.

Sa nouvelle peinture tranche effectivement, et c'est cette « révolution » qui a été marquée, conforme à « l'impératif d'être moderne ». Cependant un Fautrier d'avant – moins « moderne », celui de l'inquiétante période noire – avait bien existé. La relation entre les deux Fautrier est de l'ordre de « la négation déterminée » : « matière et lumière » a-t-on dit du nouveau, tandis qu'avant il y a eu le noir et une sorte d'immatérialité. Le lien de l'avant à l'après peut se résumer ainsi : l'image contre la photographie, ce qu'il a appelé lui-même « la figuration libérée ».

La photographie : non dans ses usages d'art plastique. Mais en son principe original d'enregistrement et de reproduction, avec l'effet d'une

nouvelle « interdit des images » qu'elle a posé sur la peinture – vouée, généralement jusque-là, à la figuration – en révolutionnant ses pratiques depuis Manet, en donnant congé à l'imaginaire, à l'histoire, au texte et à tout ce qui dépasse la positivité du donné révélé par l'objectif photographique. La modernité picturale qui en est résultée a consisté en la liberté par rapport au motif, l'autonomie à l'égard du sujet, le traitement du matériau, l'organisation formelle, les problèmes de la peinture et la réflexivité de la question déterminante de la représentation comme tels. Mais, chez Fautrier, s'il s'agit de l'importance essentielle de la technique et du matériau, c'est dans leur rapport à l'image. Car motifs et sujets ne disparaissent pas totalement ni ne tombent – comme pour d'autres contemporains – sous le coup de l'ironie, du jeu et de la frivolité.

La dérision existe chez Fautrier, mais au commencement : avec la précision qui, dans l'art de dépeindre l'horreur de la banalité, accuse encore plus celle de la photographie qui pourrait en avoir été l'origine. Ensuite la lourdeur matérielle des corps devient un moyen adéquat pour contrebalancer l'impalpable de la reproduction mécanique. Quelque chose d'autre se produit cependant lorsque le noir prédomine. La question est de savoir s'il est encore possible de peindre des nus et des natures mortes – après l'existence de la photographie – « il y avait l'art figuratif. À partir de

la photo à quoi sert cet art » a-t-il dit – sans bouleverser le langage pictural comme l'avaient fait les cubistes et Cézanne avant eux. Il s'agira, pour Fautrier, de peindre des images « latentes », de véritables apparitions comme des « révélations », non plus sur le papier blanc de l'opération chimique, mais de la nuit où l'existence de la photographie les avait renvoyées. En une « alchimie » visionnaire, en quelque sorte, les images semblent arriver d'un au-delà et irradient de sa lumière, « outre-bleue » peut-on dire. Fantômes fascinants, étranges et inquiétants, un peu incandescents.

Il faudra ensuite les laisser peu à peu venir à la lumière, les incarner, leur donner une existence palpable pour la vision, matérielle. Ce passage du « spectral » à la « matérialité » s'effectue dans la transition entre les années 1930 et 1940 – après que dès 1928 Fautrier ait réalisé, pour lui-même, des expériences de peinture « informelle » en de petits formats intimes. Si, dans les peintures noires, il y a eu des images « évoquées », comme des « visions » poétiques – il n'existe pas d'autre mot –, avec les hautes pâtes, il s'agira de la « perception », dans la relation du voir et du toucher, et de mémoire d'images qui viennent au présent. La matérialité de l'expérience de la perception : sédimentation, trace, temps, devenir contre l'être-passé, l'immatérialité objectivante et réifiée de la photographie. Entretenant ses « originaux multiples », Fautrier aura cherché aussi, par ailleurs,

mais vainement, à contrer la reproduction mécanique, en voulant l'intégrer à sa pratique



« La peinture est une chose qui ne peut que se détruire, qui doit se détruire, pour se réinventer » a écrit Fautrier. Il a souvent changé de forme et de style, même s'il y a une logique à ces transformations. Il n'a pas commencé par une rupture radicale pour s'inscrire dans un mouvement d'avant-garde. Isolé, marginal, il n'a pas été facilement classable dans les courants de l'art de son temps. Mais à côté, bien qu'on en ait fait « l'inventeur » de l'informel – qu'il a accepté de manière paradoxale en réaffirmant la nécessité du dessin et surtout l'exigence d'un point d'ancrage dans le réel, une constante chez lui. Fautrier n'a surtout rien d'un « martyr » de l'art. Il a pu même déclarer – sacrilège, mais conforme à la distance qui caractérise son attitude – que la peinture l'ennuyait et qu'il ne tenait pas à s'ennuyer. Devant les difficultés matérielles, il a pu passer de peindre, devenir professeur de ski dans les Alpes en 1934 et aussi gérant d'auberge-dancing, se contentant de peindre quelques petits formats.

Il y a en lui, comme dans sa peinture, une dimension de secret, de retrait, de silence, rare parmi ses contemporains, sauf, peut-être, chez Morandi, son opposé en peinture. Fautrier a parlé

même d'« une sorte de conservation de soi ». Un quant à soi affirmé qui, aux esprits sensibles à la séduction – et il n'en manque pas parmi ses détracteurs – peut sembler une franche agression et les rebuter. Ils vont jusqu'à lui reprocher certains titres anglais de ses tableaux, agacés par cette manifestation du « snobisme », en oubliant la première éducation londonienne de Jean Fautrier qui n'a peut-être pas été pour rien dans sa solitude française. Quand à ses habitudes de « l'élégance », Fautrier a eu droit à des remarques narquoises de Dubuffet.

« En fait, il ne fit rien, jamais, authentiquement, que pour s'isoler » a écrit Ponge. Paulhan a évoqué « l'indifférence, le cynisme, l'absence d'émotion, l'ambiguïté, l'insolence », ne trouvant pour le qualifier – « faute d'un meilleur prétexte » – que la virtuosité : l'adresse et sa maîtrise parfaite, évidente, des moyens. L'un et l'autre ami de Fautrier reconnaissent en lui « une flamme toujours à son paroxysme, alimentée par la bêtise et l'incompréhension ambiante », a écrit Ponge, et Paulhan : « Fautrier l'enragé ». Selon Ponge, Fautrier était toujours à la limite extrême : « Quel que fut l'objet de son ardeur, il flambait. Peut-être n'avait-il aucune raison de brûler, quoi que ce soit. Peut-être son ardeur était-elle sans objet. Mais il flambait. Les bonzes qui s'arrosaient de pétrole à Saïgon et flambaient comme des motocyclettes abandonnées aux carrefours, voilà Fautrier. En

l'honneur de quoi? En faveur de quoi? Mais de rien! Par protestation? Par mépris? – Par enthousiasme, par jeu, par mépris. »

Voilà qui entre en résonnance avec ce que Baudelaire écrivait à propos du « Dandy et de son héroïsme dans la décadence » : « fougue et passion contenues, froideur hautaine, révolte contre la trivialité, certitudes de manières [...] L'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais ne veut pas rayonner [...] L'homme qui n'a pas d'autres professions que l'élégance et l'originalité, pour qui le sport est une gymnastique à discipliner l'âme [...] La règle monastique la plus rigoureuse, l'ordre irrésistible du Vieux de la Montagne, qui commandait le suicide à ses disciples enivrés, n'étaient pas plus despotique ni plus obéis que cette doctrine de l'élégance et de l'originalité, qui impose, elle aussi à ses ambitieux et humbles sectaires, hommes souvent pleins de fougue, de passion, de courage, d'énergie contenue, la terrible formule : *Perinde ac cadaver!* »



Le sarcasme pour la trivialité et l'horreur de la banalité, poussées à ses extrêmes, s'affiche dès la pose photographique des femmes et des fillettes des montagnes de *La Promenade du dimanche*

(1921-1922). Et en rapproché, en couleurs plus vives et avec plus de précisions photographiques, dans *Les Trois vieilles femmes* (1923), affligées d'hébétude. Même adoucie, *Le Portrait de ma concierge* (1922), plus exacte encore comme une photographie, n'échappe pas à la moquerie. Ensuite il s'agit de se déprendre de la reproduction excessive de l'existence triviale, de la précision photographique et de la dérision qu'elle suscite. Un naturalisme sombre, plus proche de l'ordinaire, succède à la tonalité sardonique des premiers tableaux. Dans les toiles et dessins de l'année 1925, la réalité est pesante, lourde, massive, charnelle, aussi bien dans le portrait de Hercule que dans les nus de son équivalent féminin, à sa toilette, à l'atelier, aux couleurs terreuses et sales, ou dans des dessins à la sanguine.

Soudain des paysages de l'année 1925 et 1926 – *Les Gorges de Tarn, Lac bleu, Glacier* : comme l'ouverture d'un autre monde, l'entrée des Enfers (d'ailleurs *Étude de paysage de l'Enfer* de 1928, lorsqu'il s'agira du projet du livre sur Dante, leur ressemble par sa composition). Passant de marron sombre au gris et au bleu-noir, sans horizon, dépourvus de ciel, ce sont, de plus en plus, des plongées dans des cratères, avec des murailles de roche, crayeuses, de falaises découpées agressivement, et des mers de glace, des cours sinueux de rapides gelés. Même s'il n'y a pas la grandeur sublime et terrible des paysages de montagne du

XIX^e siècle, c'est leur envers : la violence froide, l'effroi d'un ailleurs où l'accueil est inimaginable.

Ces paysages sont les préludes aux images ténébreuses dans la chambre noire : l'autre monde où, dans sa face nocturne, se révèle la véritable réalité de ce monde-ci, l'inatteignable et « l'invisible » pour la positivité reproductrice de la photographie. L'ombre, non pas comme l'éclipse de la lumière, mais son absence depuis l'origine : l'obscurité maléfique en tant que substance du monde. Les images apparaissent, se révèlent à partir du noir, parfois comme arraché – par grattage – du fond. À cause du noir de ce fond et de sa présence dans les couleurs, c'est comme « le négatif » de la peinture ancienne. Vision hallucinée plutôt que regard. De l'obscurité irradie la lumière et du noir, la couleur : ce ne sont pas les lumières et les couleurs de la nature, ce qui leur donne leur splendeur somptueuse.

Des effets lugubres dominent essentiellement dans les véritables « natures mortes » : des animaux tués – *Le Grand sanglier noir* (1926), *Perdreaux* (1926), *Maquereaux...* ou des *Peaux de lapin* (1927), avec leur air d'humains pendus – sans les couleurs ardentes et la ferveur profondément religieuse de Soutine (Elie Faure) qui a peint de semblables motifs. C'est surtout avec des bouquets – *Fleurs noires* (1926), *Les Eucalyptus* (1926), *Bouquets de fleurs noires* (1926) – que des couleurs rares, délicates, affleurent avec des

présences par degrés jusqu'à quelques touches intenses de lumière : éclats au milieu du noir, comme feu qui couve dans l'obscurité, arraché au néant et au désespoir. Il y a même un arc-en-ciel dans les ténèbres.

Les nus et les têtes suscitent l'effroi : entre silhouettes et apparitions, à peine sortie de pénombre, sans visage ou sans yeux. Fantôme spectral d'un autre monde – comme se doit de l'être l'image peinte, revenante après l'existence mortifère de la photographie. Figures plus menaçantes encore si elles ont des gestes, les bras croisés ou sur les épaules. Chargées, parfois, d'une sorte de véhémence potentielle, vengeresse, comme réclamant un dû. Rien d'étonnant si le projet de *L'Enfer* de Dante – moins d'illustration directe que de résonance des chants – a pu être leur aboutissement. Même si les lithographies qui en restent, concrètes et abstraites à la fois, sont techniquement et stylistiquement d'un moment différent.

Une grande toile de la période grise, *L'Homme ouvert* (1928) – l'autopsie, la mort sans phrase, l'essence de la photographie – remplace les spectres hantant le noir. Sans véritables visages encore, *Mariette* (1929), avec son œil noir, ou d'autres têtes de femme, de face ou de profil (1929), semblent des images excavées venant du passé : des restes archéologiques, avec des zones mieux conservées et des traces de grattage. Ces têtes sont, à l'antique, isolées sur fond blanc.

Déjà dans les dernières natures mortes de la période noire, un plateau, un récipient ou une petite nappe clairs isolaient les motifs – sur une surface d'exposition – du fond noir du tableau. Dans des œuvres comme *Nature morte aux fleurs* (1926), *Nature morte aux poires* (1927), *Pavots et raisins* (1928), *Melon et raisins* (1929), *Nature morte aux poissons* (1929), *Rose 1* (1929), *Nature morte à la carafe et au raisin* (1930), *Raisins noirs et raisins blancs* (1930)... ces surfaces claires vont s'affirmer, suggérant même des reliefs dans *Les Pommes* (1930), avec ses nappes multiples, avant de devenir matérielle dans les hautes pâtes.

Pendant cette période grise, 1927-1929, l'impression d'apparition persiste, même si les natures mortes tendent vers plus de présence – sans les effets sinistres des animaux tués des tableaux précédents. Fleurs et fruits sont souvent en gros plan, de couleurs fragiles et légères, hallucinantes de beauté, tout autant rare que leurs harmonies peu communes : *Les Tulipes* (1927), *Les Lilas blancs* (1927), *Les Zinnias* (1929), *Les Oignons* (1929), *Les Raisins* (1929). Motifs en très gros plans, *Nature morte à la poire* (1928), s'imposent comme la mémoire d'un passé s'affirmant dans le présent : ce vers quoi tendront les hautes pâtes.

Lorsque Fautrier va à Port-Cros, ses premières Forêt ont encore un fond noir : ce peut-être le refus du lointain inhérent au paysage, ou bien le trop de lumière méditerranéenne qui « obscurcit ». Ce peut être aussi l'affirmation de la surface ou la note fondamentale par rapport à laquelle rayonnent et la luxuriance des couleurs et l'éclat et la diffusion de la lumière. Dans *Oliviers* (1928), les troncs d'arbres et les frondaisons dépourvues de détails sont des couleurs et rien d'autres. Réduits à des silhouettes et pris de torsion dans leur élan, ce sont des arbres atteints de « danse bachique », comme si le vent s'en était emparé, ou bien la chaleur à la limite flamboyante. Avec l'accent convulsif qu'on retrouvera dans les gravures érotiques de Fautrier.

C'est à partir des paysages du Port-Cros que Fautrier s'oriente peu à peu vers « l'informel ». Au départ, il y a, peut-être, l'effet de l'intensité de la lumière qui élimine les détails, produit une réduction générale à l'essentiel. Ce sont des masses, des effets de couleur, d'éblouissement, d'ombre par trop de lumière, et un dynamisme, un mouvement interne de l'ensemble. Tout cela se libère des motifs et abouti à l'expressionnisme abstrait, gestuel même. Mais s'arrête à la limite : aussi loin qu'il puisse aller dans l'abstraction, l'informel et le gestuel, pour Fautrier le rapport au réel prime. L'ambiguïté persiste et la double existence du tableau : couleur-lumière et/ou paysage. *Peinture*

en jaune et gris (1928) se nomme aussi *Forêt* : ce qui exprime bien cette ambiguïté, cette dualité et cette coprésence et l'identification du concret et de l'abstraction.

Là où les formes deviennent des signes et une sorte d'écriture : dans de petites peintures – pastel, gouache, huile et crayon sur papier, sans titre pour la plupart ou avec des allusions vagues à des paysages –, où les références tendent à disparaître et où ce sont les coups de pinceaux et les taches de couleur qui dominent. En 1928 cependant, ces tentatives restent marginales, quasi intimes, personnelles, non exposées. Elles ne deviennent pas le point de départ de toute une production pour avoir l'ampleur que cela atteindra par la suite.

Entre 1930 et 1943, ce sont surtout les « surfaces d'expositions » qui s'affirment, différentes du fond de la toile et support du sujet. Par degrés : entre ce qui est esquissé comme dessin – *Bouquet de tulipes* (1939) – et ce que sature la couleur – *Bouquets de fleurs* (1939) –, avec de plus en plus d'insistance de la matière comme telle indépendamment des motifs. Dans *Poires dans une vasque* (1938), tout est « posé » et les poires semblent en suspension. Plus nettement, la transition vers les œuvres matérialistes ultérieures se manifeste dans des toiles comme *Les Deux pichets* (1939) ou *Les Fruits ouverts* (1943) : les surfaces ont pris de la consistance avec le contraste entre leur matière et son absence dans les dessins et les couleurs. Les

véritables peintures en haute pâte commencent, avant les *Otages*, en 1942, avec *L'Arbre vert*, *Les Fougères*, *Forêt*, *Branchage*.

À la même époque d'autres tableaux tendent à devenir le lieu d'exposition du dynamisme de l'image en cours de formation : les paysages d'arbres ressemblent à des tourbillons – *Arbres* (1941) et *Paysage de Port-Cros* (1940) en trois versions. Le même dynamisme s'empare également des nus. Dans *Nu couché III* (1939), entre le haut sombre et le bas clair du tableau, le corps, dans la pénombre, paraît s'être retourné et ne pas être encore arrivé à la fin de son mouvement. Implicite ici, cette part d'ombre de l'éros irradie également du *Buste de jeune femme* (1939), ou dans *Nu couché* de 1940-1945 où plusieurs positions sont suggérées autour de la forme sombre du corps dont juste le visage et les mains sont dessinés.

Ces superpositions vont se retrouver dans les dessins de Fautrier. Une « beauté convulsive », effet de leur dynamisme, va distinguer plus tard ses gravures pour les livres érotiques de Bataille. L'érotisme des dessins résultera de leur dynamisme : celui des traits toujours en train de se réaliser sans jamais finir, et le dessin d'autres positions du corps suggérées autour de la forme principale. Il provient surtout des postures des corps, vivants, en mouvement, désaxés, offerts et surtout d'une intranquillité hors d'elle-même et

contraire à la passivité, en général, des nus de la tradition picturale.



La période noire, à ses débuts, c'est encore l'idée du tableau-fenêtre, même s'il s'agit de l'ouverture d'un au-delà, des ténèbres d'où proviennent les apparitions. Puis une surface claire se superpose sur le fond noir comme support des motifs. Ce sont ces surfaces, dans les natures mortes essentiellement, qui s'affirment, s'épaississent, prennent du relief pour finir par devenir « la haute pâte » : constituée « par plusieurs couches de papiers entassés, travaillés avec le blanc d'Espagne, saupoudrés de pastel, d'huile et de colle, écrasés et façonnés ensuite afin de recevoir leur forme définitive par des ajouts de légères couches de peinture à l'huile ou de pastel dilué », selon diverses descriptions. Une matière dans son essentialité abstraite – et non telle ou telle matière, comme chez les « matiéristes » contemporains de Fautrier. C'est à partir de cette matière que se produit la formation des images.

Les peintures noires étaient un sauvetage de l'image contre sa réification, une évocation, une vision, l'envers non-reproductible de ce qui peut être gelé définitivement du regard par la photographie. Les images avaient existé, avant leur nouvel « interdit », il s'agissait de les faire réappa-

raître, les arracher au besoin au noir où elles avaient été exilées. Ensuite, avec les hautes pâtes, il y a le passage de la « vision », autre que naturelle, à la perception matérielle, de la formation des images dans un processus. Présence en devenir de la perception, mémoire d'images contiguës et superposées en cours de formation contre le souvenir de l'absence figée – « objective » – de la réification photographique.

Dans la première monographie consacrée à ces nouvelles œuvres de Fautrier, sous le titre bergsonien de *Matière et mémoire*, Giulio Carlo Argan avait remarqué l'importance, dans la philosophie française, de « la perception », « non pas par rapport au croyable ou au non-croyable de la donnée, mais en tant que processus [...] L'image donc ne reçoit pas son existence de l'objet, mais de la mémoire qu'on a de l'objet, de l'expérience qu'on en a faite, et qui n'est jamais singulière et achevée. [...] L'objet survit seulement en tant que coagulation et amoncellement, l'espace en tant que réduction et étendue de la matière. »

Une matière qui est sensible, chargée par la juxtaposition et la compénétration des images dans leur formation. Ou pour reprendre directement Bergson : « Toute perception occupe une certaine épaisseur de durée, prolonge le passé dans le présent, et participe par là de la mémoire [...] La perception sous sa forme concrète est une synthèse du souvenir pur et de la perception pure. [...] La

mémoire ne consiste pas du tout dans la régression du présent au passé, mais au contraire dans un progrès du passé au présent. Nous partons d'un "état virtuel", que nous conduisons peu à peu, à travers une série de plans de conscience différents jusqu'au terme où il se matérialise dans une perception actuelle, c'est-à-dire jusqu'au point où il devient un état présent et agissant. »

Il s'agit du dynamisme de la durée et du devenir contre la fixation mécanique du donné et de son image reproductible. Pour cela, il faut se départir de l'opposition du sujet et de l'objet de la représentation qui a trouvé son objectivation dans la photographie. C'est ce que Merleau-Ponty a développé dans ses notes – quasi contemporaines des hautes pâtes de Fautrier – pour ce qui deviendra son livre posthume, *Le Visible et l'invisible* : « Ce ne sont pas les choses identiques à elles-mêmes qui, par après, s'offriraient au voyant, et ce n'est pas un voyant, vide d'abord, qui, par après, s'ouvrirait à elles, mais quelque chose dont nous ne saurions être plus près qu'en le palpant du regard, des choses que nous ne serions rêver de voir "toutes nues", parce que le regard même les enveloppe, les habille de sa chair. » Car la vision est un touché : « recroisement du touchant et du tangible [...] le regard enveloppe, palpe, épouse les choses visibles comme une variante de la perception tactile. [...] Le spectacle du visible appartient au toucher ni plus ni moins

que les “qualités tactiles”. Il faut nous habituer à penser que tout visible est taillé dans le tangible, tout être tactile promis de quelque manière à la visibilité, et qu’il y a empiètement, enjambement non seulement entre le touché et le touchant, mais aussi entre le tangible et le visible. [...] Ce qu’on appelle un visible, c’est une qualité prégnante d’une texture, la surface d’une profondeur, une coupe sur un être massif, un grain ou corpuscule porté par une onde de l’être. »

La perception comme l’unité du visible et du tactile en devenir, matière et mémoire en action et non contemplation de l’idée : c’est par là que Fautrier est un anti Morandi. Chez ce descendant des grands Toscans, avec son héritage « métaphysique », la vision est pure, réminiscence : « lumière et mémoire »¹. Pour le Fautrier des hautes pâtes, l’image est un processus matériel, mémoire d’interaction de la vision et du toucher. Le matériel et l’informel s’opposent bien ainsi, chez Fautrier, à l’idée et à la forme, mais c’est par rapport à la perception et à l’image. L’informe et le matériel ne sont pas valorisés, dans les hautes pâtes, pour eux-mêmes, avec l’émotion du sacré, et du dégoût, d’un spiritualisme inversé à la manière de Bataille, aux antipodes de la séduction de leur beauté et de leur élégance chez Fautrier.

1. Youssef Ishaghour, *Morandi, Lumière et mémoire*, Tours, Farrago, 2001.



La beauté est celle des couleurs et de la matière, non pas l'exaltation des motifs peints. Ce qui n'a pas empêché, malgré tout, à propos des Otages de poser des problèmes. Ayant inventé « une nouvelle peinture », Fautrier maintient sa distance par rapport à l'expression : que ce soit ses propres sentiments ou bien l'émotion que doivent provoquer les « horreurs » qu'il peint. « Images de la misère humaine », a-t-il dit. *L'Écorché* (1942), *Sarah* (1943), *La Juive* (1943), *Le Fusillé* (1943) : torse, corps mutilé, matière sans forme, écrabouillée. Et plus de vingt *Otage* ou *Tête d'otage*, de face ou de profil. Comme plus tard *Les Partisans* après la révolte de Budapest en 1956 – des variations différentes sur le même motif : si « le visage », comme dit Levinas, c'est le « Tu ne tueras point », voilà la trace de la tuerie, de tête en tête.

Fautrier avait peint d'autres têtes, menaçantes dans la période noire, ou semblables aux résidus archéologiques par la suite. Cette dimension antiquisante – la technique et la matière obligent – était visible essentiellement dans ses sculptures de tête : la majeure partie de sa production sculpturale. Tête à l'antique et masque vide, à côté de quelques bustes ou corps de femme, il y aura même, dans la tonalité antique, une *Grande tête tragique* (1942), comme pendant à *L'Otage* sculpté

de 1943. Il existe bien un passage entre les sculptures et les peintures de têtes d'otage, comme Malraux l'a bien remarqué. Au niveau des traitements surtout : la manipulation des matières, des corps triturés, comme blessés et meurtris, mutilés, déformés. Cependant, si la sculpture a vocation d'être « monumentale » – ainsi de l'unique *Otage* sculpté par Fautrier – une image peinte ne peut tenir lieu de beaucoup, à moins qu'il s'agisse d'histoire mythique qui lui donne cette monumentalité et non la forme, comme pour la sculpture. C'est pourquoi dans *Le Massacre* (1944) ou dans *Oradour-sur-Glane* (1945), pour évoquer des massacres collectifs, Fautrier a dû dessiner plusieurs visages sur la pâte. Cette non-monumentalité de la peinture a exigé « la série » pour les *Otages*. À la fois la singularité et le nombre : il s'agit de « tous les otages » qui étaient chacun un individu.

La série devait être à la mesure des choses et donner l'impression de « *la terribilité* » – un effet « lugubre » a dit Ponge – qui s'atténue lorsqu'on n'en expose que trois ou quatre. Michel Ragon a raconté la gêne, produite chez les visiteurs de la première exposition, à la vue de cette sérialisation des portraits : « Chaque tableau était peint de la même manière. Sur un fond vert d'eau, une flaque épaisse s'étalait. Un coup de pinceau indiquait la forme du visage. Et c'était tout. » Bien sûr que non. Le choc recherché des similitudes a été perçu

comme identité, aux dépens des différences et des variations dans le traitement de la matière, des couleurs et des lignes : la composition particulière de chaque tableau et la tonalité qui y résonne.

La série, on le sait, se pratique en peinture depuis Monet qui l'a consacrée aux changements de la lumière sur le même motif. Elle est due à l'existence de la photographie : « écriture de lumière » mais aussi multiplicatrice d'image. Ces « portraits » d'otage de Fautrier, de face et de profil, répétitifs et apparemment semblables, renvoient volontairement et précisément à la photographie d'identité (l'un des premiers usages de la nouvelle invention). Plus que la simple négation du principe de l'enregistrement mécanique, de la photographie donc, comme pour le reste de l'œuvre, ils en sont « la négation de la négation ». En s'y référant directement : sa restitution destructrice. Visages écrasés d'otages anonymes. Non pas le souvenir figé d'un défunt, comme dans la photographie d'identité, mais des présences d'« icônes » où chaque supplicié, dans sa singularité, devient un témoin pour tous.

S'il est vrai que ce qui entre en art est « rédimé » du fait même d'y entrer, alors ce sont les « otages et fusillés » qui sont rédimés non pas la torture ou le massacre. Malgré Malraux qui avait relevé « la complaisance des roses et des verts tendres », Ponge a parlé franchement – avec admiration en se référant à Michel-Ange – de « la

transformation en beauté de l'horreur humaine actuelle ». C'est le traitement de cette « actualité de l'horreur » qui peut être en question. « La beauté comme voile de l'horreur » : ce n'est pas seulement l'essence de la tragédie. Là il s'agissait cependant de mythe et de fiction, non d'une histoire actuelle de massacre à laquelle – sauf la pure sauvagerie – on ne peut donner aucun sens. Toutefois « la beauté » des *Otages* a été très exagérée : les roses et les verts ne masquent pas les visages ou les corps écrasés ni les couleurs qui suggèrent le sang. Il n'y a pas d'oxymoron entre l'atrocité du sujet et la supposée beauté du tableau. Ni pour l'un ni pour l'autre, il n'existe d'ostentation : les couleurs et l'horreur sont là, sans réconciliation, côte à côte. C'est de l'exposition de cette dualité qu'il s'agit : ni de l'expression révoltante de l'horreur ni de sa sublimation en beauté.



On se tromperait en prenant le mépris sardonique à l'égard de la trivialité comme un signe d'indifférence pour ce qui est essentiel : d'avoir réagi à la terreur de l'Histoire – même si Fautrier n'a pas risqué sa vie comme résistant – prouve le contraire et l'extrême sensibilité sous la distance apparente. Pour le peintre, le seul engagement : être au niveau de la pratique artistique en

correspondance avec l'historicité du matériau. Mais, dans la banalité quotidienne, tout n'est pas « l'affaire du siècle », comme Ponge avait appelé le cycle des *Otages*. La banalité quotidienne des hommes semble avoir succombé définitivement à « la réification » : il n'en reste que des objets de consommation, marchandises en série fabriqués industriellement, dépourvus d'unicité et des qualités propres que pouvaient posséder les objets anciens. C'est contre cette réification – par différence avec la reproduction mécanique qui lui correspond – que l'acte matériel de peindre, vision et toucher, perception et mémoire, va se les approprier, sans que Fautrier veuille donner à ses tableaux d'autre sens que l'absolu de la peinture : cette utopie par laquelle la peinture moderne – née en réaction à l'existence de la photographie – a cherché à sauver l'enfer de la modernité.

Il ne s'agit pas du rendu de la matière des objets comme dans l'ancienne tradition de la nature morte. Ces produits industriels sont quelconques et leurs caractéristiques contingentes, dépourvues d'importance, disparaissent devant la matérialité de la peinture. Fautrier a créé un instrument délicat dont il se servira pour jouer des mélodies différentes : la part la plus justement célèbre de son œuvre. Des objets apparaissant à partir des pâtes, souvent de forme carrée ou rectangulaire. Parfois la matière donne la sensation de volume que prolongent en le suggérant devant la pâte, des

lignes fines découpées au couteau, *Les Boîtes en fer-blanc* (1947), *Les Bobines*, (1947), *Le Flacon de cristal* (1948), *L'Encrier* (1948), *Le Papier plissé* (1954), *Le Verre vide* (1955), *La Boîte violette* (1956)... Dans sa texture, la pâte peut être façonnée en petites surfaces d'épaisseur et de couleurs différentes, surtout dans les formes géométriques : *Variations sur un carré* (1958), *La Lanterne magique* (1957), *Croisillons* (1958), *Littel Square* (1958), *Manhattan* (1960). Tout est dans les relations musicales entre les couleurs du fond du tableau, la pâte qui en est une partie et le motif qu'elle supporte débordant parfois, en écho, sur le fond, avec un dessin, une écriture qui flotte comme un souvenir sur la matière. Dépourvues de violence, s'adressant aux sens qui sont « touchés », leurs harmoniques rappellent des équivalents musicaux : timbre, couleur sonore, chromatisme, lenteur extrême et longue résonnance, une présence évoquant le lointain...

La mémoire des formes existe encore pour les objets. Avec les nus elles tendent peu à peu à disparaître. Suggérées dans *Pour mes mains* (1955), ensuite il s'agit à peine de torse et de vagues souvenirs de sensations en deçà des formes : *Baby* (1955), *My Fair Lady* (1956), *It's how you feel* (1958)...

Les véritables œuvres informelles des années dix-neuf cent cinquante et soixante, comme à leur origine, sont des transformations de paysages. À

partir des hautes pâtes, ou à la gouache sur papier, ou bien avec un nouveau matériau, le buvard et l'huile diluée et la couleur traitée autrement. Ces informelles ont toutes des références : *Land and Sea* (1956), *La Garrigue* (1956), *Broussailles* (1956), *Frog Pond* (1956), *Tourbes* (1957), *Le Marais* (1957), *La Mare à grenouilles* (1958), *Le Maquis* (1958), *High Waves* (1958), *Herbage* (1958), *Oliveraie* (1958), *Clouds over Honolulu* (1960), *Dark Clouds* (1962) et même des titres ironiques : *Gribouillis jaune et rose* (1958), *Hérésies* (1964), *Festons et Fanfreluches* (1958)...

À la fin l'informel pur domine : dans de plus grands formats où la peinture gestuelle tend à se détacher de toute référence et l'emporter sur le motif, la perception et la mémoire.

Fautrier
La figuration libérée
L'image contre la photographie

a été achevé d'imprimer
à 250 exemplaires hors commerce
le 20 novembre 2020
par J.-P. Louis à Tusson

