



1 Pierre Soulages, *Goudron sur verre 1948-1*, 1948, goudron sur verre, 45,5 × 76,5 cm, Paris, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne

Une éclosion de fleurs noires : Bachelard, Soulagés et l'imagination matérielle de la peinture abstraite*

Natalie Adamson

Dans une remarquable série de livres publiés entre 1938 et 1948, le philosophe Gaston Bachelard plaide en faveur de l'existence d'un lien inextricable entre la psychologie humaine et les quatre éléments : l'eau, l'air, la terre et le feu. L'introduction à *L'Eau et les Rêves* (1942), qui lui tient lieu de manifeste, affirme sa croyance dans deux forces imaginantes fondamentales de l'esprit, stimulées par les éléments de diverses manières. L'une et l'autre suscitent des images : l'«imagination formelle», source d'images superficielles et périssables, et l'«imagination matérielle», dans laquelle, affirme Bachelard, la forme est intérieure et les images sont «des images *directes* de la *matière*». Cette matière, qui constitue un fondement, «reste elle-même en dépit de toute déformation, de tout morcellement», quand bien même elle serait approfondie et exhaussée afin d'en cultiver les images superficielles. Bachelard énonce son objectif de façon logique : «Une doctrine philosophique de l'imagination doit avant tout étudier les rapports de la causalité matérielle à la causalité formelle.» Malgré l'édification susceptible de naître d'une telle étude, ces rapports sont cependant toujours ambivalents et souvent exprimés sous la forme d'une énigme poétique. Parfaitement conscient de la difficulté à obtenir des données vérifiables sur le fonctionnement intérieur de l'esprit, Bachelard quitte la rationalité putative des sciences chimiques et physiques pour gagner le domaine de l'esthétique, estimant qu'il faut se tourner vers le poète, le peintre et l'œuvre d'art afin de rendre compte des machinations équivoques de l'esprit, associées aux propriétés intensément affectives de la matière. «Nous avons donc dû nous contenter, reconnaît Bachelard, de l'étude de l'imagination maté-

* Une version anglaise de cet article est parue sous le titre «Black Flowers Blossom : Bachelard, Soulagés and the Material Imaginary of Abstract Painting», dans *Art History* 39.4, septembre 2016, p. 654-675. Je remercie l'Association of Art Historians de m'avoir permis de reproduire ici ma contribution en traduction française. Traduit de l'anglais par Jean-François Cornu.

rielle greffée et nous nous sommes borné presque toujours à étudier les différents rameaux de l'imagination matérialisante *au-dessus de la greffe* quand une culture a mis sa marque sur une nature¹. »

Un ouvrage comme *L'Eau et les Rêves* témoigne d'une véritable obsession chez les scientifiques, les philosophes et les artistes de définir le lieu de l'imagination, d'en identifier précisément les mécanismes, d'en décrire les précipités. Bachelard s'est donné pour but d'effectuer une intervention scientifique au sein du champ phénoménologique : son examen de l'ontologie de l'image poétique (qui comprend l'image picturale) en affirme l'existence comme une « réalité spécifique » dont l'origine se trouve à l'interface même de l'intérieur (l'imaginaire, la pensée) et de l'extérieur (le corps, les yeux, les mains)². En tant que telle, l'appréhension sensuelle par l'homme des substances matérielles, de l'étoffe du monde, se fait par le biais du travail d'interprétation de l'imagination pour réapparaître dans les différentes formes de l'art³. Mettant son analyse des artefacts esthétiques sublimés de l'esprit au service d'une théorisation et d'une validation des mécanismes de l'imagination, hors de toute raison positiviste, Bachelard propose une nouvelle épistémologie. Il ne prétend pas exhumer les images mentales enfouies dans l'esprit inconscient. Mais, contrairement à son adversaire philosophique, Jean-Paul Sartre, et avec les surréalistes, Bachelard envisage l'existence d'un conduit psychocorporel reliant la subjectivité individuelle et le monde objectif. Cette interface où se réverbèrent les images alimente un réseau réciproque et constamment actif de métamorphoses en tout genre entre sujet et objet.

Dans *L'Eau et les Rêves*, l'eau est une substance transitoire dont le scintillement iridescent voile les profondeurs lourdes et obscures. L'exégèse de ses pouvoirs métamorphiques à laquelle se livre Bachelard est très inspirée par la poésie d'Edgar Allan Poe : l'eau est, chez Poe, « une substance privilégiée, une substance active » qui suscite une dialectique poétique sous la forme visuelle de la dissimulation et de la révélation. L'opération fondamentale – par laquelle le sens matériel est rendu mani-

1 Toutes les citations de ce paragraphe proviennent de Gaston Bachelard (1884–1962), *L'Eau et les Rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942–1947, p. 1–27. C'est toujours l'auteur qui souligne.

2 Voir l'introduction de Bachelard à *La Poétique de l'espace* (1958), 5^e édition, Paris 1967, p. 1–21.

3 Voir André Breton, « Crise de l'objet », dans *Cahiers d'art* 1–2, 1936, repris dans André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris 1965, p. 353–360. Breton y considère Bachelard comme un allié et le surrationalisme comme « toute une méthode de pensée » (p. 355). Pour sa part, Bachelard reconnaît sa dette à l'égard de la psychanalyse freudienne et du surréalisme. Voir Steven Harris, *Surrealist Art and Thought in the 1930s : Art, Politics, and the Psyche*, Cambridge 2004, p. 84–136.

4 Voir Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris 1940, p. 363 : « On pense alors qu'il y a eu passage de l'imaginaire au réel. Mais cela n'est point vrai ». On trouvera des analyses très utiles dans Thomas R. Flynn, « The Role of the Image in Sartre's Aesthetic », dans *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33/4, 1975, p. 431–442, et dans Eugene F. Kaelin, « On Meaning in Sartre's Aesthetic Theory », dans Hugh J. Silverman et Frederick A. Elliston (éd.), *Jean-Paul Sartre : Contemporary Approaches*, Brighton/Sussex 1980, p. 124–140.

feste – dépend d'un flux en fermentation dont l'énergie provient de la psyché. Par conséquent, si l'on parvient à montrer qu'une matière non déformée (comme l'eau) catalyse une poésie imaginative, les objets concrétisés issus de la greffe culturelle possèdent davantage qu'un attrait purement sensuel. Les concaténations de mots du poète, l'encre, le burin et la pierre du graveur, l'argile malléable du sculpteur et du céramiste et les pâtes visqueuses du peintre sont des matériaux qui excitent l'imagination, mais qui, en outre, une fois soumis à la créativité dynamique de la matière, rendent à celle-ci sa signification affective. Cela ne veut pas dire que Bachelard défende la forme et la définition idéales au détriment de la dégradation entropique de l'informe. Mais en affirmant que «l'imagination matérielle est sûre de soi quand elle a reconnu la valeur ontologique d'une métaphore», Bachelard adresse un important démenti à ceux qui souscrivent à un «matérialisme bas» ou à un vitalisme essentialiste⁵. L'attention qu'il porte aux objets esthétiques comme signes de l'imagination matérielle est l'expression de sa conviction que le sens symbolique ne saurait être dissocié de ses composantes, que ce soit l'image, le langage, les éléments naturels ou les inventions que l'art y substitue; on ne peut extraire la matière brute de la forme, pas plus qu'on ne peut soustraire la forme à la matière⁶. Dans l'œuvre d'art faite à la main, forme, matière et sens sont liés de manière synthétique, selon Bachelard, par une sorte de pâte fertile, ressentie et manipulée pour devenir un analogon concret de l'imagination matérielle.

Surtout connu comme philosophe des sciences, Gaston Bachelard fait son entrée dans le milieu de l'avant-garde littéraire et artistique grâce à des essais comme «Le surrationalisme» (1936), dans lequel il défend une «raison expérimentale» qui supplanterait le «rationalisme du passé de l'esprit» et mènerait à une authentique révolution épistémologique⁷. Dans un esprit empreint de romantisme, Bachelard proclame la primauté de l'imagination et affirme que chaque instant est l'occasion nouvelle

5 Bachelard, 1942–1947 (note 1), p. 32. C'est toujours l'auteur qui souligne. Bachelard adopte ici une position surréaliste, à l'encontre de l'anti-idéalisme de Georges Bataille, dont la définition du matérialisme est devenue intrinsèque à l'analyse déterminante de l'informe que l'on trouve dans Yve-Alain Bois et Rosalind Krauss, *Formless : A User's Guide*, New York 1997.

6 Bachelard cite Victor Hugo : «Tout se déforme, même l'informe», dans Bachelard, 1942–1947 (note 1), p. 144. Voir aussi Dominique Lecourt, «Comment boire une métaphore?», dans Pascal Nouvel (dir.), *Actualité et Postérités de Gaston Bachelard*, Paris 1997, p. 11–17, et plus généralement Daniel Tiffany, «On Riddles, Materialism and Poetic Obscurity», dans *Critical Inquiry* 28/1, automne 2001, p. 72–98.

7 Gaston Bachelard, «Le surrationalisme», dans *Inquisitions : Du surréalisme au Front populaire* 1, juin 1936, p. 1; facsimilé de la revue présenté par Henri Béhar, Paris 1990. À propos du mélange de la science, de la littérature et de la psychanalyse dans la pensée de Bachelard, voir Mary McAlister Jones, *Gaston Bachelard : Subversive Humanist*, Madison 1991; Christina Chimento, *Gaston Bachelard : Critic of Science and the Imagination*, Londres 2001; et Gavin Parkinson, *Surrealism, Art and Modern Science : Relativity, Quantum Mechanics, Epistemology*, New Haven/Londres 2008, p. 89–106.

et fertile d'une rencontre créatrice et mutuellement stimulante entre la substance du monde et l'individu⁸. Des témoignages de première main soulignent l'importance de Bachelard pour les poètes et les peintres français pendant les années de guerre, lorsque des conférences intitulées, par exemple, «L'Homme aurait-il un destin poétique?» acquièrent une aura marquée par la résistance et le réfractaire⁹. René Passeron, peintre et membre fondateur du groupe surréaliste révolutionnaire à Paris, se souvient que «le surrationalisme “ouvert” de Bachelard [lui] paraissait généralisable à la vie politique, à l'amour, à la création¹⁰». Les poètes comme les peintres s'inspirent de l'importance donnée par Bachelard à la fonction primaire de la réflexion et de la rêverie dans la construction créatrice du monde, où le déroulement linéaire du temps est suspendu et où une dialectique rythmique réunit l'homme et la matière vivante de l'univers¹¹. La pratique créatrice du poète et du peintre fournit en retour à la philosophie les preuves matérielles nécessaires à une nouvelle théorie de l'imagination. Bachelard nourrit sa vision de l'œuvre d'art comme conduit emblématique entre l'esprit et la matière grâce au contact direct avec les peintres et leurs œuvres, en visitant les ateliers et en collaborant à des projets. Il connaît bien le poète et peintre Jean-Michel Atlan¹²; Jean Dubuffet se souvient d'un rendez-vous avec lui en juin 1944¹³; le texte de Bachelard «Matière et main» sert d'introduction au luxueux portfolio de gravures du groupe Graphies, intitulé *À la gloire de la main* et publié en 1949¹⁴; et jusqu'à sa mort, Bachelard se tiendra

-
- 8 Gaston Bachelard, «La poésie est une métaphysique instantanée», dans *Messages* 2, 1939, p. 28.
- 9 Dans «Hommes – Gaston Bachelard», dans *L'Express*, 16 novembre 1961, p. 34–36, Jean Lescure se souvient d'une conférence de Bachelard en 1942 au Collège de France, rue des Écoles, dans la salle C remplie de peintres et de poètes. Dans *Hans Hartung : Les Aléas d'une réception*, Dijon 2005, p. 36–37, Annie Claustres évoque la passion de Bernard Gheerbrant pour Bachelard. Étudiant en philosophie pendant la guerre, Gheerbrant fut directeur de la librairie-galerie La Hune à partir de 1949 et le défenseur d'Hartung, de Jean-Michel Atlan et d'autres membres de l'avant-garde artistique.
- 10 René Passeron, «Sur le surréalisme révolutionnaire – témoignage», *Le Surréalisme en héritage : les avant-gardes après 1945*, Olivier Penot-Lacassagne et Emmanuel Rudio (dir.), *Mélusine* 28, 2008, p. 17.
- 11 Bachelard, «Les premières pages d'un Manuel de solitude», dans *Cahiers d'Art*, 1940–1944, p. 3–5.
- 12 Dans «Une Atlantide picturale», dans Jacques Polieri (dir.), *Atlan : Catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Paris 1996, p. 69–70, Kenneth White note qu'Atlan envoya à Bachelard des poèmes et certains de ses premiers tableaux, par l'intermédiaire de son frère Paul, étudiant du philosophe. White cite une lettre de Bachelard à Atlan du 4 mai 1942, dans laquelle il évoque son travail sur l'imagination, la matière et les arbres.
- 13 Dans une lettre du 9 juin 1944 adressée à Jean Paulhan, Jean Dubuffet annonce la visite imminente de Bachelard, accompagné de René de Solier, poète, critique d'art et historien (Julien Dieudonné, Marianne Jakobi (éd.), *Dubuffet – Paulhan : Correspondance 1944–1968*, Paris 2003, p. 109).
- 14 Tiré à 164 exemplaires par l'imprimeur Albert Flocon, *À la gloire de la main*, Paris 1949, comprend des gravures de Flocon, Christine Boumeester, Jean Fautrier, Germaine Richier, Raoul Ubac, entre autres, accompagnées de l'élégie à la main de Bachelard et de divers textes poétiques. Bachelard rend hommage à l'imprimeur et à sa plaque d'impression – «un véritable Rorschach pour la psychanalyse des instincts propriétaires» – dans «Notes d'un philosophe pour un graveur», dans *Cobra* 6, 1950, p. 15, tandis que des extraits de «Matière et main» ont paru



2 Pierre Soulages,
Goudron sur verre 1948-2, 1948,
 goudron sur verre, 45,5 × 45,5 cm,
 Paris, Centre Pompidou - Musée
 national d'art moderne

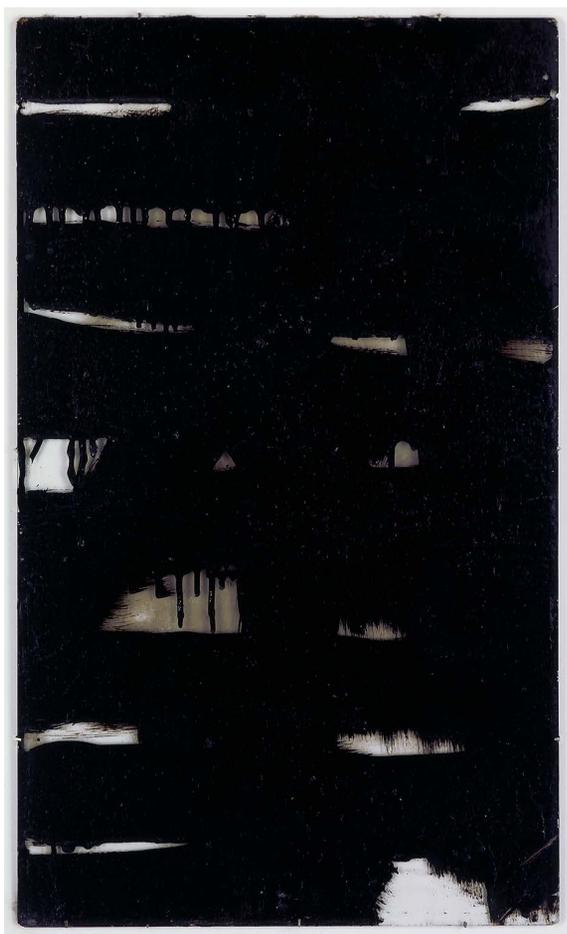
informé des nouvelles publications consacrées aux peintres contemporains dignes d'intérêt et fera paraître régulièrement des préfaces pour des catalogues d'exposition et des articles dans des revues sur l'art et la poésie modernes¹⁵.

Toutefois, le thème principal de cet essai concerne moins les influences réciproques entre Bachelard et les arts visuels, pourtant multiples, que l'expression spécifique d'un discours matérialiste où s'enchevêtrent pensée philosophique et pratique artistique. C'est pourquoi j'étudierai la théorie de l'imagination matérielle dans l'épistémologie de Bachelard en parallèle avec la formulation indépendante qu'en donne la pratique du peintre abstrait Pierre Soulages¹⁶. Par rapport aux pâtes grumeleuses et à la peinture

dans *Art d'aujourd'hui* 9, avril 1950, p. 9. Voir aussi Jean-Claude Margolin, « Bachelard et les arts plastiques », dans *Artibus et Historiae* 12/23, 1991, p. 181-206, et Hans-Jörg Rheinberger, « Gaston Bachelard et Albert Flocon : La rencontre d'un philosophe avec un graveur », dans *Revue de Synthèse* 3, 2013, p. 255-272.

15 Un grand nombre des préfaces de catalogues d'exposition de Bachelard sont réunies dans *Le Droit de rêver*, Paris 1970.

16 Bachelard connaissait l'œuvre de Soulages. Dans une lettre du 25 mai 1959 adressée à Hubert Juin (critique littéraire belge et signataire du *Manifeste des surréalistes révolutionnaires en France* en 1947), il félicite Juin pour son livre consacré au peintre, publié par Georges Fall dans la collection du Musée de Poche. Bachelard demande à Juin de dire à Soulages « combien je suis heureux d'avoir vu une part de sa lumière en ma pauvre redoute » (Archives Soulages, Paris). Bernard Ceysson souligne l'importance de Bachelard dans « Pierre Soulages : le pouvoir du style » (1979), dans Bernard Ceysson, *Soulages*, Paris 1996, p. 24, 37-38. Ceysson mentionne aussi fort justement les méditations sur les éléments de Bachelard à propos des récits de Soulages sur le bitume dans « Entretien avec Pierre Soulages », dans *Pierre Soulages*, cat. exp. Saint-Étienne, musée d'Art et d'Industrie, Saint-Étienne 1976, p. 25.



3 Pierre Soulages,
Goudron sur verre 1948-3,
 1948, goudron sur verre,
 76,5 × 45,5 cm,
 Saint-Étienne, Musée
 d'Art moderne

épaisse appliquée à la truelle de matiéristes comme Dubuffet ou Fautrier, Soulages a adopté une approche très différente des matériaux et des techniques de la peinture¹⁷. Dans une première série de peintures sur papier, réalisées avec du brou de noix de 1946 à 1948, ainsi que pour trois « toiles » de verre recouvertes de bitume et datant du milieu de 1948, il pousse plus loin l'expérimentation de la viscosité du pigment et de la réaction de la surface (ill. 1, 2 et 3)¹⁸. Dans ces œuvres, il met aussi l'accent davantage sur l'interaction entre surface, fond et forme, et attire l'attention sur le brou

17 Sur le matiérisme de Dubuffet et de Fautrier, voir Rachel Perry, « Histoire de l'Aveugle : "Matiérisme" Critique of Vision », dans Marlies Kronegger, *The Orchestration of the Arts : a Creative Symbiosis of Existential Powers*, Dordrecht 2000 (Analecta Husserliana 63), p. 209–240, et *Paris Postwar : Art and Existentialism 1945–1955*, éd. par Frances Morris, cat. exp. Londres, Tate Gallery, 1993, p. 33–34.

18 Soulages se souvient de sa première visite au magasin d'Édouard Adam et de sa découverte des matériaux artistiques, artisanaux et ménagers ; Adam lui avait suggéré d'utiliser des produits susceptibles d'arracher la technique à la tradition. Voir Caroline Andrieu, Philippe Ungar, Jérôme Elmalek, *Édouard Adam : itinéraire d'un marchand de couleurs à Montparnasse*, Paris 2011, p. 6.

de noix, le papier, le bitume et le verre comme composants fondamentaux de la peinture, tout en exploitant leur singulière résonance matérielle. Car ces pigments et supports, simples en apparence, sont les puissants catalyseurs d'un discours scientifique et poétique qui, depuis longtemps, associe les substances organiques aux forces de l'imaginaire subjectif et à la production d'un sens matériel. En utilisant les propriétés spécifiques de chaque nouvelle substance et en laissant les impulsions de l'imagination le guider dans le choix du matériau, du format et du geste, Soulages a appris une méthode qui est paradoxalement matérialiste et poétique, simultanément aléatoire et délibérée. L'atelier est devenu un laboratoire de recherche où l'artiste est en quête d'une nouvelle forme d'art abstrait, le précipité d'un équilibre contingent et sans limite entre l'imagination libre, le choix constructif et la dynamique réflexive de l'expérience pratique.

L'imagination et l'œuvre d'art

Bachelard souligne que toute épistémologie matérialiste est contrainte par l'indétermination de l'imagination. Celle-ci ne représente rien, sinon un espace d'énergie et de travail où s'effectuent l'union des contraires et la lente et laborieuse formation des images¹⁹. Dans son compte rendu de *L'Eau et les Rêves*, le critique littéraire Maurice Blanchot estime qu'en refusant toute hiérarchie ou relation d'opposition entre la matière élémentaire et le sens formel, Bachelard suppose à juste titre que le sens ne précède pas l'œuvre. Blanchot l'applaudit quand il met en évidence « des forces imaginantes qui creusent le fond, [...] qui prétendent [...] pénétrer l'intimité substantielle » et qu'il identifie des images « dont la constance, la force obsédante déterminent l'orientation de l'esprit ». Les images mentales de ce processus d'interprétation subjective prennent forme, suscitées par la transmission psychocorporelle en jeu entre l'esprit intérieur et la perception extérieure, et dont le résultat est l'œuvre d'art²⁰.

Sartre félicite Bachelard d'avoir fait « une véritable découverte que celle de l'“imagination matérielle” ». Mais il réfute fortement l'existence d'une conjonction de l'imagination et de la perception, estimant que c'est associer des images mentales irréelles ou non existantes avec la signification objective des choses, dans le monde appréhendé par la vue, le toucher, l'odorat ou l'ouïe. « Les significations *matérielles*, le sens

19 Bachelard cite Jacques Bousquet : « Une image coûte autant de travail à l'humanité qu'un caractère nouveau à la plante », dans Bachelard, 1942–1947 (note 1), p. 4.

20 Maurice Blanchot, « Le Feu, l'eau et les rêves », dans *Le Journal des débats*, 21 octobre 1942, dans Maurice Blanchot, *Chroniques littéraires du Journal des débats : avril 1941–août 1944*, éd. par Christophe Bident, Paris 2007, p. 241. Voir aussi Maurice Blanchot, « Réflexions sur le surréalisme », dans *La Part du feu*, Paris 1949, p. 90–102.

humain des aiguilles de neige, de grenu, du tassé, du grasseyé, etc., écrit Sartre, sont aussi *réelles* que le monde, ni plus, ni moins, et venir au monde, c'est surgir au milieu de ces significations²¹.» Soulignant fermement la facticité des choses et la nécessité d'en discerner le caractère objectif, Sartre décrit l'imagination comme un domaine séparé de la conscience, une zone de symbolisme subjectif. Partant, la situation ontologique de l'œuvre d'art est, pour lui, une réalité douteuse, bien que séduisante. Ne voyant guère d'interaction entre imagination matérielle et imagination formelle, il affirme au sujet de l'œuvre d'art : « Pour celle-ci, nous marquons en effet son rapport d'émanation figée à l'esprit. L'esprit la produit continuellement et cependant elle se tient toute seule et comme dans l'indifférence par rapport à cette production²². » En dépit, ou plutôt, à cause de l'attrait sensuel qu'exercent « [les] coups de pinceaux, l'empâtement de la toile, son grain, le vernis qu'on a passé sur les couleurs », Sartre rejette la possibilité que l'existence visuelle et matérielle de la peinture puisse être un substitut authentique de l'image mentale irréaliste²³. En revanche, pour Bachelard, comme pour Soulagès, c'est l'œuvre poétique qui constitue le pivot privilégié entre les mécanismes intérieurs de l'imagination et le monde. Les règles du réalisme n'y ont pas cours, comme l'observe Blanchot quand il lit comment Bachelard extrait la profonde intensité poétique que dissimule la surface réfléchissante. La force calme et consciente de la rêverie – forme lucide de « conscience rêvante » – crée une métaphore poétique éloquente sous une forme matérielle qui ne représente ni une transposition du réalisme, ni « des inventions fortuites qui ne signifient qu'elles-mêmes, mais les indices d'une coordination profonde dont il est possible de reconstituer le schéma²⁴ ».

Le fossé qui sépare le déclenchement de l'image, profondément enraciné dans l'imagination matérielle, et la reconnaissance perceptive de sa trace dans une peinture est ouvertement reconnu par Bachelard (mais que Sartre le considère comme impossible à appréhender). Ce problème insoluble n'empêchera pas les critiques d'adopter sans hésitation un vocabulaire phénoménologique pour décrire des œuvres d'art, surtout des peintures semblant promettre un langage nouveau et lyrique de l'abs-

21 Sartre, *L'Être et le Néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris 1943, p. 690–691. C'est l'auteur qui souligne.

22 Ibid., p. 667. Sartre réfute à nouveau cette conjonction dans sa dénonciation cinglante du surréalisme, figurant dans *Qu'est-ce que la littérature?* Paris 1948, p. 220–237. On en trouvera un commentaire dans Michel Beaujour, « Sartre and Surrealism », dans *Yale French Studies* 30, 1963, p. 86–95.

23 Sartre, 1940 (note 4), p. 363. Sur l'insuffisance de la vision chez Sartre, voir Martin Jay, *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993, p. 275–297.

24 Blanchot 2007 [1942] (note 20), p. 242.

traction. L'accent est mis sur l'expression matérielle de la pensée, d'une vision intérieure sublimée bénéficiant d'une expression tangible faite de strates à la surface de l'œuvre, à l'aide de couleur liquide, de voiles translucides et d'agrégats grumeleux de pigments, d'étalement de protubérances pâteuses, de rayures abrasives et de signes rudimentaires. Des formes indéfinissables apparaissent et se désintègrent dans une ambiance criarde, qu'expriment des peintres comme Georges Mathieu ou Atlan en épaisissant et en diluant la substance de la peinture²⁵. Pour beaucoup d'observateurs, l'œuvre d'Atlan apporte la preuve irréfutable de l'existence d'un conduit entre la pensée et sa manifestation matérielle ; « de la peinture véritable », s'exclame Jean Bouret, après avoir vu la première grande exposition de l'artiste en décembre 1944, à la galerie Arc-en-Ciel²⁶. Une deuxième manifestation importante, organisée à la galerie Denise René en février 1946, suscite une nouvelle salve d'éloges ; Clara Malraux relève l'étroite collusion entre les substances picturales brutes et le monde intérieur des images mystérieuses :

« C'est à travers des moyens picturaux qu'Atlan veut nous atteindre. Mais ses moyens picturaux sont au service d'un monde intérieur hallucinant, obsédant, étrange et, cependant, communicable au point qu'il éveille en nous comme des réminiscences. C'est pourquoi il y a une sorte de matérialité qui l'éloigne de l'univers de ceux que nous appelons les abstraits et pourquoi il nous apparaît comme riche de possibilités²⁷. »

Clara Malraux associe la surface tactile des pigments boueux, ostensiblement travaillée pour être rugueuse, souvent incisée de lignes en volutes creusées ou grattées dans la toile ou l'apprêt du carton, aux sédiments de la mémoire – de choses et d'événements réels ou irréels – qui s'accumulent avec le temps ; ce dépôt d'émotions et d'images mentales peut, selon Bachelard, être retrouvé par l'imagination et prendre forme comme objet d'une nouvelle expérience de perception. L'aspect matériel que prend cet objet est cependant incertain, ses géométries

25 D'où les descriptions que donne Georges Mathieu des couleurs, textures et effets techniques spécifiques de trois tableaux de 1946, par exemple *Désintégration*, avec « quelques touches de vert et de rouge au tube, au doigt, au chiffon ». Avec d'autres peintres abstraits ou non-figuratifs comme Camille Bryen, Wols, Mathieu et Jean-Paul Riopelle, Atlan et Hartung participèrent à l'exposition au titre suggestif *L'Imaginaire* en décembre 1947, à la galerie du Luxembourg. Mathieu revendique l'organisation de cette exposition comme un défi lancé à l'abstraction géométrique. Voir G. Mathieu, *De la révolte à la renaissance : Au-delà du tachisme*, Paris 1973, p. 35-51, ici p. 42.

26 Jean Bouret, « Exposition J.-M. Atlan », dans *Action*, 22 décembre 1944, p. 16.

27 Clara Malraux, « Les Arts », dans *La Nef*, mars 1946, p. 164-165. C. Malraux évoque son amitié et son admiration pour Atlan dans *Le Bruit de nos pas... Et pourtant j'étais libre*, Paris 1979, p. 219-227.

étant décomposées en un graphisme suggestif, voire automatique, qui dépouille l'espace de toute perspective rationnelle. Dans un entretien de 1948, Atlan témoigne de l'inséparabilité de la matière picturale et d'une image polyvalente chargée d'un sens énigmatique. Être non-figuratif, affirme Atlan en évitant l'étiquette de l'abstraction, c'est céder « l'initiative aux formes, aux couleurs, et aux lumières, sans partir d'un sujet préétabli. Cette démarche initiale étant acceptée, il importe assez peu que le résultat ressemble à quelque chose ou à rien de connu²⁸. »

S'intéressant lui aussi aux questions concernant l'origine et la substance des images n'ayant que peu de ressemblances avec le monde quotidien, Soulages s'est confronté à l'épineux problème de la matérialisation de l'abstraction dans son petit atelier en 1947. Ne disposant que d'une formation limitée, il s'est efforcé pendant plusieurs années de maîtriser les protocoles méthodiques et l'équipement spécialisé nécessaires à la réalisation d'une peinture à l'huile digne d'un jury de salon²⁹. Son récit du dénouement de cette crise révèle tout un réseau enchevêtré de désir subjectif, de réaction de colère et de facteurs pratiques :

« 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 papier³⁰. »

Soulages évoque ici les œuvres réalisées au brou de noix sur papier à la suite de cette crise de colère. Contrairement aux peintures à l'huile, travailler avec le brou de noix sur papier ne nécessite pas ou peu de préparation du support perméable ou du pigment brun liquide. Mais au-delà de son rejet des petits pinceaux à bout carré et des techniques codifiées du peintre formé à l'École des beaux-arts, Soulages est déconcerté par les émotions qui le tourmentent face à l'acte de peindre. Il a reconnu à plusieurs reprises que la seule manière de maîtriser un proces-

28 Jean-Michel Atlan, « Entretien avec Aimé Patri », dans *Paru*, mai 1948, p. 55-57.

29 Après avoir été refusé au Salon d'automne, Soulages expose trois peintures à l'huile abstraites au Salon des surindépendants, dépourvu de jury, en octobre 1947. À ce sujet, Passeron cite Franck Elgar : « Alors que dans les autres salons, on cherche à peindre comme on peint, ici on peint comme personne ne peint » (« Le Salon des surindépendants », dans *Carrefour*, 1947, cité dans Passeron, 2008 (note 10), p. 17). Dans Pierre Encrevé, *Soulages. L'œuvre complet. Peintures : 1946-1959*, t. 1, Paris 1994, p. 53, Soulages avoue à Pierre Encrevé ses « tourments » face à la peinture à l'huile, à ses techniques et à « l'idée de l'artiste à laquelle ils renvoyaient. »

30 Encrevé, 1994 (note 29), p. 40. Dans *Soulages : Les Papiers du musée*, Paris 2014, P. Encrevé date quatre brous de noix sur papier de 1946 et onze de 1947.

sus aussi instable est de restreindre le désir et l'intention aux possibilités offertes par les outils et les matériaux³¹.

Par conséquent, les œuvres sur papier au brou de noix sont manifestement des anomalies, délibérément préliminaires et impromptues, par rapport à la « vraie peinture » du point de vue de la technique et des effets. Le travail préparatoire consistant à dessiner un schéma clair de l'œuvre a été abandonné ; le rejet du trait et, plus généralement, du dessin est patent dans *Fusain sur papier* (39,3 × 39,3 cm, 1946), où le commencement esquissé d'une organisation géométrique des formes est rendu illisible par l'application d'un noir informe. Par la suite, dans une œuvre de petites dimensions comme *Brou de noix sur papier* (27 × 21 cm, 1948), par exemple, la peinture proprement dite est constituée de trois – peut-être davantage – grands coups de pinceau ayant déposé assez de brou noir sur le papier blanc cassé et sale pour créer une forme en U irrégulière. Soulages a trempé un pinceau de peintre en bâtiment à larges franges dans du brou de noix dilué pour l'appliquer directement sur le papier réceptif, avec un mouvement d'épaule vers le bas qui a fait gicler le pigment aqueux³². Il n'y a ni sous-couche, ni application de couches successives ou vernissage, ni disposition méticuleuse des formes selon un clair-obscur et une organisation de l'espace. Par un travail intensif avec le brou de noix, outre la gouache et l'encre, matériaux tout aussi rudimentaires, la ligne bien tracée et les dégradés d'huile cèdent la place à une définition de la peinture qui, par-dessus tout, consiste en l'application d'une couleur mélangée à un liquide ou à un liant sur n'importe quelle surface susceptible de l'accueillir³³.

Prises de terre : peintres et sculpteurs de l'objectivité

En février 1948, des œuvres de Soulages sont présentées avec celles de ses amis Hans Hartung, Atlan, Francis Bott, Henri Goetz et Marie Raymond, à l'occasion d'une exposition collective destinée à proposer une étude élargie des rapports entre causalités formelle et matérielle. Montée par les surréalistes révolutionnaires à Paris, *Prises de terre : peintres et sculp-*

31 Par exemple, dans Jean Arrouye, Maryline Desbiolles (éd.), *Une œuvre de Pierre Soulages*, Marseille 1998, p. 59, l'artiste affirme que ses désirs sont tempérés par les décisions prises une fois l'œuvre commencée, en fonction des matériaux, des outils et des surfaces et « avec, pendant, et devant ce qui se produit sur la toile ».

32 Soulages a expliqué à Ceysson qu'il voulait empêcher le poignet d'intervenir, évitant ainsi le caractère précieux de la technique traditionnelle (voir Ceysson, 1976 (note 16), p. 17).

33 Voir Soulages à Françoise Armengaud, « Titres » (1988), dans Pierre Soulages, *Écrits et Propos*, textes réunis par Jean-Michel Le Lannou, Paris 2009, p. 117.

teurs de l'objectivité se tient à la galerie René Breteau³⁴. Animé par Noël Arnaud, Édouard Jaguer, René Passeron et Jacques Halpern, ce groupe éphémère organisa des lectures de poèmes, des performances musicales contemporaines et une série de discussions stimulantes sur des questions culturelles et politiques³⁵. Baptisée d'après la prise de courant ou le câble reliés à la terre et capables de conduire l'électricité, *Prises de terre* est la manifestation matérielle de la détermination du groupe à identifier et à promouvoir une esthétique authentiquement radicale³⁶. Les perspectives futures de l'abstraction et de la figuration sont au cœur de cette exposition, qu'un prospectus publicitaire annonce audacieusement comme «une confrontation entre plusieurs tendances et à l'intérieur de chaque tendance», accompagnée d'un débat et d'un diaporama animés par Madeleine Rousseau, critique d'art contemporain (ill. 4)³⁷.

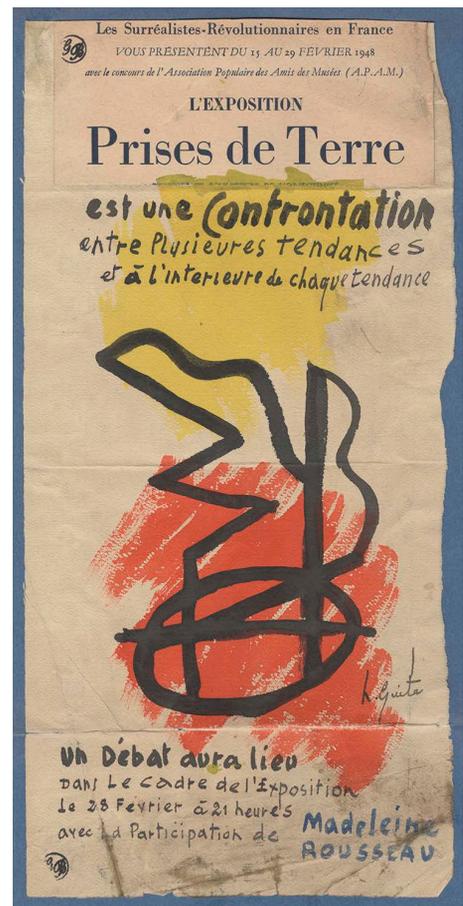
Parmi les participants à cette exposition figurent des peintres fidèles au surréalisme figuratif comme Max Bucaille, Raymond Daussy et Félix Labisse; des artistes explorant le rôle de l'automatisme psychique et du hasard dans la création de l'image, comme Goetz et Bott, qui ont exposé

34 Créée en 1937 sous le nom de galerie Matière et Formes, la galerie Breteau fut fondée par René Breteau; outre des œuvres d'art, elle accueillait des manifestations théâtrales, musicales et chorégraphiques. Voir les archives de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Abbaye d'Ardenne.

35 À l'initiative de Christian Dotremont et d'autres surréalistes sécessionnistes belges, les surréalistes révolutionnaires cherchèrent à surpasser les activités du groupe surréaliste reconstitué autour d'André Breton à Paris, dans les domaines politiques et esthétiques. L'association avec le communisme représenta un élément crucial, mais voué à l'échec, de leur position. Le *Manifeste des surréalistes-révolutionnaires en France* fut publié en juillet 1947. Les signataires en étaient Noël Arnaud (l'un des principaux membres de Main à plume, groupe de surréalistes résistants pendant la guerre, de 1941 à 1944), Max Bucaille, Jacques Halpern, Édouard Jaguer, Hubert Juin, Jean Laude, Jacques Kober et René Passeron. Voir Marcel Mariën, *L'Activité surréaliste en Belgique, 1924-1950*, Bruxelles 1979, p. 410-411. Après la publication de l'unique numéro de la revue, *Le Surréalisme révolutionnaire* 1, mars-avril 1948, le groupe français fut dissout, mais la section belge poursuivit ses activités avec le groupe Cobra. On trouvera des informations supplémentaires dans Carole Reynaud-Paligot, *Parcours politique des surréalistes : 1919-1969*, Paris 2010, p. 212-217, et Steven Harris, «The End of Surrealism in Belgium», dans Patricia Allmer et Hilde Van Gelder (dir.), *Collective Inventions : Surrealism in Belgium*, Louvain 2007, p. 50-67.

36 Voir René Passeron, «Sur le surréalisme révolutionnaire», ainsi que les souvenirs de Jaguer du «grand labyrinthe» de rencontres dans des expositions et des ateliers, et d'idées partagées qui donnèrent naissance à l'exposition (*Prises de Terre : Potlatch pour Noël Arnaud*, Toulouse, Espace d'Art moderne et contemporain de Toulouse et Midi-Pyrénées 1997). Selon Jaguer, c'est Arnaud qui en trouva le titre.

37 Madeleine Rousseau (1895-1980) travailla pour l'Association populaire des amis des musées (APAM, créée en 1936) et en dirigea la revue, *Le Musée vivant*. L'APAM est citée comme ayant collaboré à l'exposition de la galerie Breteau. Le débat sur l'art, organisé à la galerie le 28 février, s'ajoutait à un calendrier chargé d'événements et de débats organisés par les surréalistes révolutionnaires de février à avril 1948. L'agenda d'Hans Hartung relève, le 11 février, en compagnie d'Henri Goetz à la Salle de Géographie (boulevard Saint-Germain), une soirée de confrontation agitée entre surréalistes et surréalistes révolutionnaires (voir Reynaud Paligot, 2010 (note 35), p. 216), le vernissage de *Prises de terre* le dimanche 15 février, 16 heures-minuit, ainsi que de très fréquents rendez-vous avec Soulages (Hans Hartung, *Agenda*, 1948, Fondation Hartung et Bergman, Antibes, avec mes remerciements à Jean-Luc Uro). Au cours d'un entretien avec l'auteur en mars 2015, Soulages se souvenait avoir participé à une performance anarchique et costumée à la Salle de Géographie, probablement celle du 10 mars.



- 4 H. Guita, dépliant peint pour un débat organisé par les Surréalistes-Révolutionnaires en France pendant l'exposition *Prises de Terre*, 1948, aquarelle et encre sur papier, 16,5 × 33,1 cm, Saint-Germain la Blanche-Herbe, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Fonds Galerie Breteau

six mois auparavant à l'Exposition internationale du surréalisme à la galerie Maeght en juillet 1947 (de même que Daussy et Halpern), Christine Boumeester et Gérard Schneider; des peintres comme Atlan (tête d'affiche d'un débat avec Jaguer et Halpern sur la question de l'affinité ou de l'opposition de l'abstraction à l'égard du surréalisme), préférant l'appellation de non-figuratif à celle d'abstrait; et des peintres revendiquant l'abstraction comme Hartung, Raymond et Soulages³⁸. La confrontation mise en scène entre l'abstraction et la figuration est le thème central et litigieux de *Prises de terre*, ainsi qu'un sujet essentiel de débats virulents au sein du sur-

³⁸ Soulages était lié par une étroite amitié à Bott qu'il avait connu pendant la guerre à Montpellier; à Goetz et Boumeester; à Raymond et Schneider; et surtout à Atlan et Hartung. Voir Henri Goetz, *Ma vie, mes amis : Mémoires*, Castelnau-le-Lez 2001, et Michel Ragon, *Les Ateliers de Soulages*, Paris 2004, p. 34-38. Dans une analyse brève, mais perspicace (« Pierre Soulages : l'Américain de Paris? », dans *Soulages*, éd. par Alfred Pacquement et Pierre Encrevé, cat. exp. Paris, Musée national d'art moderne, Paris 2009, p. 38), Serge Guilbaut cite un entretien de 1984 dans lequel Soulages indique que tous les artistes exposés à *Prises de terre* étaient en rupture avec la société. Mise à part la politique du parti communiste, Soulages souligne l'affinité entre ses préoccupations esthétiques et celles des autres participants.

réalisme révolutionnaire. Pour Jaguer au moins, une abstraction gestuelle spontanée offre une forme matérielle d'expression lyrique authentique, digne d'une époque eschatologique³⁹. Pourtant, le détachement total de l'abstraction vis-à-vis de tout signe concret du réel est considéré comme une dérive esthétique dangereuse à l'égard de la réalité matérielle et de ses implications politiques. Halpern se fait méfiant : « Avec l'abstrait, la *négation de l'objet* semble être une fin en soi. De la négation de l'objet à la négation de la matière le pas est facile à franchir⁴⁰. »

Même si les critiques d'art en ont peu rendu compte, *Prises de terre* était tout de même destinée à changer la donne, et pas uniquement en vertu des formes d'abstraction expérimentales présentées⁴¹. Comme s'en souvient Jean Laude, cette exposition était explicitement inspirée par les théories de Bachelard sur l'imagination émancipée, la création matérielle et la perception sensorielle. À en juger par la description qu'il donne de la conception choisie pour la manifestation, les peintures ne devaient constituer qu'un élément d'un décor englobant et multisensoriel :

« Il s'agissait d'une exposition centrée sur les quatre éléments, qui aurait matérialisé et provoqué, par un aménagement spécial des salles, un ensemble nouveau de rapports au sensoriel : le visuel n'aurait pas été privilégié, ni mis en scène, mais n'aurait été qu'un constituant d'un "environnement" non spectaculaire où seraient intervenus le tactile, l'auditif, l'olfactif et qui aurait réglé un parcours tel que produisant une nouvelle appréhension de l'espace et provoquant différents types de prise de conscience corporelle de la marche⁴². »

39 Édouard Jaguer, « Les chemins de l'abstraction », dans *Juin*, 1 octobre 1946, p. 4.

40 Jacques Halpern, « L'idéologie de l'art abstrait », dans *Bulletin international du surréalisme révolutionnaire* 1, janvier 1948, p. 9–10 (fac-similé, Bruxelles 1999). C'est l'auteur qui souligne.

41 Dans « Objet de la peinture » dans *Combat*, 18 février 1948, p. 4, Charles Estienne fait état d'un mélange hétérogène d'œuvres abstraites et surréalistes. Sa chronique est illustrée par une œuvre d'Hartung simplement intitulée *Dessin*, identifiée par la Fondation Hans Hartung et par Anna-Eva Bergman à Antibes comme étant *Peinture 1947–17* (48,5 × 65 cm), 1947, encre (alcool-laque), pastel/crayon sur papier, anciennement collection de David Sylvester. Il semble que ce soit l'une des deux œuvres exposées par Hartung, saluées comme des compositions particulièrement réussies dans R. M.-U., « Un titre redoutable : Les Peintres de l'objectivité », dans *Arts*, 27 février 1948, p. 4.

42 Dans « Problèmes de la peinture en Europe et aux États-Unis (1944–1951) » dans *Art et Idéologies : L'Art en occident 1945–1949*, (Colloque d'histoire de l'art contemporain 3, Saint-Etienne, 1976), Saint-Étienne 1978, p. 45–46, Jean Laude indique que les écrits de Bachelard étaient au cœur des lectures des surréalistes révolutionnaires pour étayer la proposition d'une exposition exceptionnelle. L'aspiration à présenter un environnement multisensoriel susceptible d'interpeller et de déstabiliser délibérément le spectateur s'inspire des expositions surréalistes de 1938, 1942 et 1947, qui mettaient en jeu sons et odeurs et où le toucher était sur un pied d'égalité avec la vue. Cette manifestation anticipe les environnements sensoriels dynamiques que seront les expositions surréalistes de 1959 et 1960, ainsi que la *Caverne de l'antimatière* de Giuseppe « Pinot » Gallizio, à la galerie René Drouin à Paris en 1959. Voir Lewis Kachur, *Displaying the Marvelous : Marcel Duchamp, Salvador Dalí, and Surrealist Exhibition Installations*, Cambridge 2001, et Alyce Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros, 1938–1968*, New York 2005.

Évoquant cette exposition inspirée par l'analyse bachelardienne de l'eau comme conducteur fluide entre le feu et la terre, ou par sa description du potentiel d'embrasement du corps humain, dont les braises qui couvent sont, dans des conditions propices, capables de combustion spontanée, Jean Laude semble dire que la galerie devait être transformée en un domaine intérieur de forces affectives. L'exposition allait proposer un concentré de catalyseurs pour une rêverie stimulante, grâce à des œuvres transmettant aux visiteurs, envisagés comme des participants émancipés au lieu de spectateurs passifs, les étincelles du feu et de la lumière électriques engendrés par l'interaction de la matière et de l'air, au sein d'un environnement électriquement chargé. Malheureusement, le manque d'argent allait aboutir à une exposition montée de façon beaucoup plus conventionnelle, avec des tableaux accrochés aux murs de la galerie Breteau, au lieu d'un défi synesthésique lancé au spectateur et à ses attentes perceptives. Néanmoins, comme le souligne Laude, «le titre de l'exposition qui eut lieu [...], *Prises de Terre*, véhicule, dans l'ambiguïté voulue de son sens, un peu de l'esprit qui présida à ce projet⁴³.»

Compte tenu des diverses formes d'automatisme, d'abstraction lyrique et de matérialisme présentes à *Prises de terre*, et de l'investissement de Soulages dans la création d'une forme de peinture abstraite, personnelle et sans concession, plus proche peut-être de celle d'Hartung et de Schneider que de celle d'Atlan, l'artiste aurait pu exposer l'une de ses peintures expérimentales au brou de noix sur papier au lieu de la petite huile, *Peinture 100 × 81 cm, 1946*⁴⁴. Même si une peinture à l'huile était en principe un objet conventionnel digne d'être exposé, Soulages exprimera par la suite son insatisfaction devant cette œuvre, précisément en raison de la tension maladroite entre la toile peinte et son origine dans un dessin au fusain : «Tout s'est passé comme si je n'avais rien compris à la qualité du fusain. J'ai rajouté ces espèces de formes "volantes" en gris, en noir et en rose, qui me paraissent aujourd'hui gêner la construction qui vient du fusain⁴⁵.» Soulages estime que *Peinture 100 × 81 cm, 1946* est un échec : elle est composée trop rationnellement, dépourvue d'attention suffisante aux propriétés affectives de chaque médium. Toutefois, en dépit ou à cause de cet inconfort avec la technique de l'huile sur toile

43 Laude 1978 (note 42), p. 80. Laude donne par erreur la date de décembre 1948. Un de ses poèmes, intitulé «Prises de terre», figure dans *Le Surréalisme révolutionnaire* 1, mars-avril 1948, p. 4.

44 Dans «Un parcours» (dans cat. exp. Paris, 2009 (note 38), p. 19), Pierre Encrevé note que Soulages a réalisé des huiles et des brous de noix sur papier en parallèle, comme deux activités distinctes. Il s'est principalement consacré au brou de noix tout au long de 1948 (en ne réalisant que dix huiles sur toile) et pendant une partie de 1949. C'est un brou de noix qui orne l'affiche de l'exposition itinérante allemande de 1948–1949, *Große Ausstellung französischer abstrakter Malerei*.

45 Soulages à Encrevé, dans Encrevé 1994 (note 29), p. 39. Il ajoute que s'il a exposé cette œuvre à *Prises de terre*, c'est parce qu'il fallait une pièce de taille réduite pour une petite galerie exposant de nombreux artistes à la fois.

– cette œuvre lui rappelant une « crise » prolongée dans son atelier –, les prémisses comparatives de *Prises de terre* et la polémique sur l'abstraction et ses sources dans l'imagination en 1947–1948 alimenteront les œuvres ultérieures de Soulages avec une énergie puissante. Cette exposition a ouvert la porte, pour ainsi dire, à la possibilité d'une forme d'abstraction enracinée dans l'imagination et permettant au hasard de jouer un rôle, sans être totalement dépourvue de prises de décisions conscientes⁴⁶.

Prises de terre a également mis en évidence un seuil que Soulages n'a pas souhaité franchir. Alors que le brou de noix est un matériau plus immédiat et instinctif et qu'un automatisme débridé est manifestement un moyen de parvenir à l'abstraction, l'artiste est circonspect devant le risque d'assimilation à une pratique si étroitement associée au surréalisme. Il est possible que certains brous de noix – œuvres indisciplinées, principalement réalisées sur papier et d'aspect provisoire – aient paru ressembler au type de dessins automatiques approuvés par les surréalistes. En 1949, au cours d'une discussion collective sur l'abstraction, animée par le philosophe Raymond Bayer, Soulages se montre très réticent à soumettre sa capacité de décision à la domination de l'inspiration spontanée et continue⁴⁷. Il réfute constamment le fait d'assimiler la création de signes expressifs et gestuels à une émotion irraisonnée ou à une absence de réflexion, mais affirme néanmoins – avec Schneider et Hartung, mais contre la position rationaliste adoptée par Félix Del Marle (secrétaire général du Salon des réalités nouvelles à partir de 1947) – que rien ne peut être prévu à l'avance. À la suggestion que le résultat souhaité pour le tableau soit connu avant l'exécution, Soulages rétorque avec insistance que la direction prise et le résultat final sont inconnus avant de travailler avec les matériaux dont on dispose⁴⁸. Lorsque Del Marle souligne de manière révélatrice l'emploi de l'injonction « il faut que » par Soulages, celui-ci ne se laisse pas intimider et décrit volontiers la compulsion intérieure qui l'anime et qui prend forme dans l'acte de peindre :

« Je ne crois pas qu'on puisse parler sérieusement de peinture préétablie et différencier le contenu du contenant sans compromettre la peinture dans ce qui lui est étranger, le rêve, l'émotivité. [...] Chez

46 Soulages semble également avoir été invité à fournir une illustration au *Surréalisme révolutionnaire*. Le dossier d'œuvres d'art destinées à illustrer le numéro 1 de la revue (mars-avril 1948) comprend une photographie de *Peinture* (130 × 97 cm, 1946), réalisée par le Studio Yves Hervechon. Voir la collection du *Surréalisme révolutionnaire*, boîte 3, dossier 103, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University. Je remercie Kevin Repp, conservateur, de m'avoir communiqué cette information. Cette œuvre avait été exposée au Salon des surindépendants en 1947. Mais, contrairement aux autres photographies de ce dossier, aucune illustration d'une œuvre de Soulages ne figure dans la publication aux côtés d'œuvres de Francis Bott et de Richard Mortensen, entre autres, et ce pour une raison inconnue.

47 Raymond Bayer, *Entretiens sur l'art abstrait*, Genève 1964, p. 208–212.

48 Ibid., p. 208.

moi, les états d'âme ne préexistent jamais. Je me surprends à sentir certaines choses que je ne croyais pas sentir, mais l'état d'âme ne pré-existe pas, il se fabrique, se crée, s'invente à mesure que les formes s'ajoutent les unes aux autres ou agissent les unes sur les autres⁴⁹. »

D'une manière analogue à la cartographie géologique de l'imagination entreprise par Bachelard, Soulagès souligne ici l'importance de la conduction entre la nécessité psychique profonde et la matérialité de l'expression picturale. *Prises de terre* aura servi de banc d'essai et, à partir du milieu de 1948, Soulagès est prêt à faire sien tout le potentiel expérimental et ambigu de l'imagination matérielle, où les choix formels sont inséparables du désir imaginatif de travailler avec certaines formes et certains matériaux.

« Dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires »

Pour Bachelard, lorsque l'imagination matérielle se met au travail – dans ce néant situé au tréfonds de ce qu'il appelle le « germe de l'être » –, elle assujettit l'imagination formelle afin de produire un talisman chargé de sens : « Au fond de la matière pousse une végétation obscure ; dans la nuit de la matière fleurissent des fleurs noires⁵⁰ ». Pour Soulagès, ce sont des fleurs noires, ou plutôt des fourrés, qui poussent à la surface frangible et inhospitalière du verre au cours de l'été 1948, quelques mois seulement après *Prises de terre*. Les vitres de serre sont des toiles toutes trouvées, enduites de bitume de toiture à l'aide d'une queue-de-morue (large pinceau plat). Deux des quatre bitumes sur verre encore existants (l'un ne l'est plus) ont été peints à plat, de sorte qu'une fois relevés, seules une petite goutte ou deux ayant coulé, ainsi que quelques éclaboussures du pinceau, ont souillé la démarcation nette de la surface entre zones opaques et transparentes (ill. 1 et 2). À l'opposé d'un vernis translucide, le bitume salissant affirme son anti-pictorialisme, même lorsqu'il est dilué au *white-spirit* et peint sur la surface vitreuse⁵¹. Une troisième vitre rectangu-

49 Ibid., p. 211.

50 Bachelard, 1942–1947 (note 1), p. 3. On trouve une très belle allusion contemporaine à ce passage dans les paroles de la chanson « Teardrop », écrite et interprétée par Elizabeth Fraser, dans l'album *Mezzanine* (1998) du groupe Massive Attack.

51 Facilement disponible et bon marché, le bitume, qu'il soit tiré de la résine de pin, du charbon ou de la tourbe, est employé depuis longtemps par les photographes, les graveurs et les peintres. À propos de ses variétés et de sa chimie complexe dans son application à la peinture, voir H.M. Langton, *Blacks and Pitches*, New York 1926, et Georgiana M. Languri, *Molecular Studies of Asphalt, Mummy and Kassel Earth Pigments : Their Characterisation, Identification and Effect on the Drying of Traditional Oil Paint*, Amsterdam 2004. Les peintres du xxe siècle ont eu recours au bitume de diverses manières pour « abîmer » ou dilater la peinture. Dubuffet a utilisé le bitume d'une façon très différente de Soulagès dans des tableaux exposés à la galerie René Drouin en

laire, et intacte, a été peinte à la verticale : les éclats d'espace transparent, visibles entre les coups de pinceau, sont souillés de gouttes et de traînées de bitume ayant coulé automatiquement le long du verre (ill. 3)⁵².

Découverte en partie grâce à une vision « fortuite » – celle des morceaux de la verrière détruite de la gare de Lyon, où Soulages prenait le train pour faire des allers et retours à Montpellier tous les étés après la guerre –, l'adaptabilité infinie des matériaux du quotidien fait irruption dans les activités de tous les jours (prendre le train, peindre à l'atelier), dans un dialogue souterrain avec les souvenirs des destructions de la guerre et du chaos psychologique, le désir de peindre et une intuition pragmatique. Appliquer d'un geste ample l'épais liquide noir sur le verre rappelle à l'artiste la verrière brisée et grossièrement réparée de la gare, « cette peinture involontaire et anonyme⁵³ ». Mais Soulages reconnaîtra plus tard que la profonde turbulence intérieure qu'a produite chez lui la réalisation de ces œuvres fut plus importante que ce catalyseur extérieur, tandis qu'il laissait la logique physique des coups de pinceaux agir avec et contre le bitume coulant et rebelle, en se tenant debout dans un état de rêverie, devant, ou par-dessus, la surface passive du verre attendant d'être « exécutée » (comme de son plein gré)⁵⁴. La première touche de bitume appliquée au subjectile dur et récalcitrant – si différent de la texture déchirable du jute ou du lin, ou de la douce perméabilité du papier et du carton – déclenche un processus exploratoire par lequel les matériaux suscitent le recours à certains outils, comme les pinceaux larges, adaptés aux propriétés spécifiques du matériau à peindre⁵⁵. Pourtant,

1946 ; voir en particulier les notes sur les matériaux des tableaux dans le catalogue de l'exposition, Michel Tapié, *Mirobolus, Macadam & Cie. Hautes Pates de J. Dubuffet*, Paris 1946. Pour une démarche plus proche de celle de Soulages, voir les *catrame* (bitume) entamés par Alberto Burri en 1948–1949 après une visite à Paris, dont on trouvera une analyse dans Emily Braun et Carol Stringari, *Alberto Burri : The Trauma of Painting*, New York 2015, p. 40–42, 116–123.

52 Voir Encrevé 1994 (note 29), p. 61–62. Dans « Le Verre et son opacité », dans cat. exp. Paris, 2009 (note 38), p. 57–58, Yve-Alain Bois relève que Kandinsky, Moholy-Nagy, Picasso, Duchamp et Pollock ont peint sur du verre, mais que Soulages se désintéresse des jeux d'ombre. Il a gardé ses bitumes sur verre dans son atelier pendant des années, avant que Bernard Ceysson ne les présente dans l'exposition novatrice *L'Art en Europe : les années décisives 1945–1953*, Saint-Étienne, 1987.

53 Soulages à Bernard Ceysson, dans Ceysson 1976 (note 16), p. 23.

54 Soulages à France Huser, dans « La neige était noire ... un grand entretien avec Pierre Soulages », *Le Nouvel Observateur*, 12 mai 1981, p. 82. Bachelard exalte l'axe vertical de la rêverie, qu'il considère comme le plus libérateur, dans *La Poétique de la rêverie* (1960) et *La Flamme d'une chandelle* (1961).

55 Dans un entretien avec Françoise Armengaud, dans « Titres » (1988), dans Soulages, 2009 (note 33), p. 117, Soulages relève que le mot « peinture » désigne la technique dans son ensemble et, spécifiquement, le subjectile, terme technique qualifiant le support ou la surface, employé dans le *Moniteur du bâtiment* et par tous ceux qui couvrent des surfaces avec de la couleur. Le mot « subjectile » semble avoir été pertinent pour les peintres et les critiques s'étant interrogés sur les matériaux de la peinture à des fins autres que mimétiques. Par exemple, Tristan Klingsor évoque l'emploi d'un subjectile, peu utilisé jusqu'alors, le carton, possédant une facilité d'absorption lui permettant de donner aux huiles un aspect mat, ressemblant à la détrempe, de telle sorte que les noirs perdent leur dureté et acquièrent un moelleux délicat (voir « Pierre Bonnard », dans *L'Amour de l'art* 8, août 1921, p. 242). Selon Paule Thévenin, Antonin Artaud s'est appuyé sur l'article de Klingsor

bien que l'œuvre naisse d'abord formellement du choix de la surface, du format, du pigment et des outils, Soulages a révélé que ce « choix » était déjà fait ailleurs : « On est déjà conduit vers quelque chose. [...] Ce n'est pas physique. C'est de l'ordre de la sensibilité et de l'imaginaire⁵⁶. »

Bachelard a lui-même noté que la matière proprement dite ne saurait être sous-estimée dans sa cause individualisante : « Elle reste elle-même en dépit de toute déformation, de tout morcellement⁵⁷. » L'antique embaumement du bitume est une anomalie notable parmi les éléments naturels; son corps résineux est à la fois irréductible et modifiable, puissante incitation à la rêverie. Cherchant une explication de l'origine de l'électricité, les chimistes du XVIII^e siècle savaient intuitivement que les matières bitumineuses contiennent un fluide électrique semblable au feu : « Ce sont surtout les huiles, les bitumes, les gommes, les résines, dans lesquelles Dieu a enfermé le feu, comme dans autant d'étuis capables de le brider⁵⁸. » De manière plus impérieuse encore que l'électricité (même si, pour les surréalistes, ce fut sûrement l'une des implications de la « prise de terre »), ou encore que le mélange malléable et transformable de la terre et de l'eau en argile, Bachelard définit le bitume comme un parent morbide d'une « eau lourde » : « Étrange entente de l'eau et de la nuit, substance où le noir coule comme une matière⁵⁹. » En outre, pour Sartre, le symbolisme de ce « fluide aberrant » n'est pas simplement mortel; comme il l'analyse en détail dans *L'Être et le Néant*, sa nature informe et visqueuse est un piège qui dépouille l'homme de sa capacité à construire un sens par la conscience rationnelle. En dépit de cette « antivaleur », Sartre est contraint de reconnaître quelque vérité dans la psychanalyse des matériaux effectuée par Bachelard⁶⁰. Le visqueux, dont le bitume est le principal exemple, s'avère,

pour sa description du subjectile comme fond catalyseur et traître de l'image, en particulier dans un texte de février 1947 (voir P. Thévenin, « La recherche d'un monde perdu », dans *Antonin Artaud : dessins et portraits*, Paris 1986, p. 25). Les conséquences spatialisées et l'énergie intersubjective du terme sont également analysées dans l'essai de Jacques Derrida figurant dans le même ouvrage, ainsi que dans Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris 1985, p. 36–38.

56 Soulages, « Le Processus de la création » (2003), dans Soulages, 2009 (note 33), p. 140–141.

57 Bachelard, 1942–1947 (note 1), p. 3.

58 Abbé de Mangin, « Question nouvelle et intéressante sur l'électricité » (1749), dans Gaston Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris 1949, p. 114.

59 Voir Bachelard au sujet de Poe, dans Bachelard, 1942–1947 (note 1); la citation est extraite de Blanchot 2007 [1942] (note 20), p. 244.

60 Sur l'attribution de la féminité au visqueux par Sartre, voir Robert Harvey, « The Sartrean Viscous : Swamp and Source », dans *SubStance* 20/1, 1991, p. 49–66 et, de manière plus générale, Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies : Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indianapolis, 1994, p. 192–198. On trouvera une solide critique féministe de Bachelard et de Sartre dans Wendy O'Shea-Maddour, « Gaston Bachelard's *L'Eau et les Rêves* : Conquering the Feminine Element », dans *French Cultural Studies* 14/1, 2003, p. 81–99.

reconnait Sartre, riche d'« une foule de significations obscures et de renvois qui le dépassent. [...] Il est un sens possible de l'être⁶¹ ».

Si les peurs hallucinatoires de Sartre sont bien éloignées des raisons pratiques du recours au bitume par un peintre, le choix de ce matériau a suscité des images jusqu'alors latentes dans l'imagination matérielle de Soulages. Celui-ci a évoqué deux souvenirs catalyseurs liés l'un à l'autre : depuis un quai, il avait aperçu une hélice de bateau, rouillée et en forme de spirale, sur le pont goudronné et écaillé d'une péniche descendant la Seine, vision qui déclencha aussitôt le souvenir involontaire d'une obsession enfantine pour une énorme éclaboussure de goudron qui ornait le mur de l'hôpital situé en face de la fenêtre de sa chambre. Âgé de douze ou treize ans, alors qu'il faisait ses devoirs dans sa chambre, le jeune garçon fixa du regard cette tache noire, aplatie et provocante, avant de la voir soudain se métamorphoser en un coq doté d'une belle crête. Par une trompeuse illusion d'optique, l'oiseau disparaissait tout aussi brusquement dès que l'enfant s'approchait du mur, et reprenait son aspect informe de goudron séché, produit par l'éclaboussure d'un cantonnier négligent⁶². Soulages a relaté ces anecdotes afin de mettre en doute l'idée d'une source formaliste de l'abstraction, selon laquelle l'esprit traduit le monde en motifs abstraits et en un automatisme spontané. Il décrit au contraire avec précision l'éclaboussure de goudron noir : l'autorité du noir, l'une de ses parties à l'aspect lisse, brillant et homogène fusionnant avec des taches plus irrégulières, rugueuses et boursouffées, l'ensemble étant dynamisé par la force de la projection du liquide visqueux sur la pierre granuleuse de la surface verticale du mur⁶³. Les propriétés de la matière, irréductibles mais en germination, catalysent l'apparition d'une architecture picturale étrange et informe. Soulages se souvient que « la conjonction de tous ces éléments faisait la richesse de cette forme, sa cohérence aussi, et provoquait les mouvements de ma sensibilité [...] ». Puis il révèle : « J'y trouvais une jouissance⁶⁴. »

Les bitumes sur verre réfutent l'argument développé par Sartre dans son manifeste de l'engagement, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), même si, à première vue, ils paraissent conforter sa vision de la nature irrémé-

61 Sartre 1943 (note 21), p. 608, 703. Prolongeant cette analyse, Timothy Morton avance que la viscosité est une caractéristique principale des hyperobjets, « objets qui sont répartis à très grande échelle dans le temps et dans l'espace par rapport aux humains ». Il ajoute : « Avant l'expérience du beau, un réseau poisseux de viscosité doit déjà exister, au sein duquel je me trouve en phase avec l'objet. » (voir Timothy Morton, *Hyperobjects*, Minneapolis 2013 (Posthumanities Series 27), p. 1, 30).

62 Soulages, « Sur le mur d'en face » (1979), dans Soulages, 2009 (note 33), p. 45-46.

63 Soulages, entretien avec Bernard Ceysson (1976) voir Ceysson, 1976 (note 16), p. 24. Ses souvenirs s'accordent de manière frappante avec les préférences des artistes de Cobra, vers 1949-1950. Christian Dotremont déclare dans « Le grand rendez-vous naturel », dans *Cobra* 6, 1950, p. 3 : « Entre nous, la tache de couleur me paraît être tache de santé. La tache de couleur troue le mur blanc, étoile le ciel vide, et il est impossible de jouer avec elle. »

64 Soulages, « Image et Signification » (1984), dans Soulages, 2009 (note 33), p. 47.

diablement matérialiste de la peinture. Sartre commence par une analyse des particularités matérielles de chacun des arts, fulminant contre ceux qui considèrent, à tort, que les arts (la littérature, la peinture, la musique) sont équivalents : « Ici, comme partout ce n'est pas seulement la forme qui différencie, mais aussi la matière. [...] Les notes, les couleurs, les formes ne sont pas des signes, elles ne renvoient à rien qui leur soit extérieur⁶⁵. » Avec le langage poétique, dans lequel les mots deviennent des objets plutôt que des signes, Sartre prend comme exemple principal de cette différenciation matérielle la peinture, dont les pigments de couleur sont incapables de porter du sens au-delà de leur matière muette. Même lorsqu'elle est au service d'un peintre au réalisme aussi transparent que Vermeer, la peinture est un objet irrémédiablement matériel. La peinture s'apparente à la poésie pour Sartre qui détourne Bachelard afin de condamner (au lieu d'exalter) la manière dont les mots d'un poème « devenaient les choses elles-mêmes ou plutôt le cœur noir des choses⁶⁶ ». À l'inverse, il invoque la clarté d'une vitre comme métaphore de la conscience humaine pour exiger une description du monde dans une prose qui soit aussi claire qu'une vitre traversée par la lumière du soleil. Souhaitant que la lucidité consciente de l'écriture en prose soit l'équivalent de la transparence du verre, Sartre la compare à la dissimulation de la vision claire et, partant, à celle du sens en poésie et en peinture, qu'il voit d'un mauvais œil. Une vitre limpide rend possible la conscience délibérée et sans équivoque de l'expérience, tandis qu'un verre souillé ou obscurci dissimule le sens. Arguant de la primauté politique de la lisibilité publique du langage sur l'acte de se réfugier dans la poésie subjective, Sartre s'en prend à ceux qui ont pour commerce l'obscurité : « Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies⁶⁷. »

En appliquant d'un geste ample le bitume noir sur le verre, Soulages corrompt la transparence fonctionnelle du verre et rend ce matériau au

65 Sartre, 1948 (note 22), p. 12.

66 Sartre fait écho à Bachelard dans Sartre, 1948 (note 22), p. 22. Sartre évoque à nouveau Bachelard lorsque, dans une analyse de la peinture (p. 71–72) qui en affirme la liberté d'imagination, il fait allusion à la « finalité » des objets chez Vermeer qui « n'est pas tant dans les formes ou dans les couleurs que dans son imagination matérielle ». Georges Didi-Huberman explore la « cause matérielle » de la peinture et la confrontation de la transparence mimétique avec la peinture opaque en prenant Vermeer comme exemple principal (voir Georges Didi-Huberman, *Confronting Images : Questioning the Ends of a Certain History of Art*, University Park (Pennsylvania) 2005, p. 229–271. Didi-Huberman ne cite pas Sartre, mais s'inspire de l'*Essai sur la connaissance approchée* de Bachelard, Paris 1927).

67 Sartre, 1948 (note 22), p. 32. Voir l'analyse subtile de Suzanne Guerlac, *Literary Polemics : Bataille, Sartre, Valéry, Breton*, Stanford 1997, p. 60–64. Guerlac montre comment Sartre renverse un poème de Paul Valéry afin de revendiquer la supériorité de la vision extérieure sur la vision intérieure. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?* – Sartre, 1948 (note 22), p. 121 –, Sartre évoque à nouveau le verre – paradoxalement, par rapport à son analyse antérieure – dans son analyse des écrivains classiques du xviii^e siècle qui, dit-il, offrent à leurs lecteurs un miroir magique, une image qui, parce qu'elle est une belle œuvre d'art, est faite de verre.

domaine de l'imagination matérielle dans son état amorphe originel, entre liquide et solide. Le verre de silicate est le résultat manufacturé d'un processus de trempe qui fait passer le matériau d'un état brut en fusion à la forme dure, raffinée et polie, capable de réfracter, réfléchir et transmettre la lumière⁶⁸. Par conséquent, bien que sa clarté semble être l'opposé de l'absorption de la lumière par le bitume, le verre est mis sur le même plan que le bitume en tant que substance mutable contenant des particules de feu : « C'est dans tous les corps bitumineux et sulfureux tels que le verre et les poix que se rencontre la matière électrique [...] »⁶⁹. Posés verticalement sur une table de l'atelier ou appuyés contre un support blanc et accrochés au mur, les bitumes sur verre ne demandent qu'à être traversés par la vue, tout en refusant pareille clarté de perception. Contrairement à l'effet de miroir, les vides limpides situés entre les zigzags tracés au pinceau large promettent un dévoilement qui n'est qu'illusion. Invitée à voir – à voir à travers –, la vue est empêchée par une barrière brisée de barres noires opaques. Les bitumes sur verre de Soulages révèlent la peinture proprement dite comme une quête orphique du sens obscurément vrai de la vision⁷⁰.

Pour mieux élever la prose au-dessus de la poésie et de la peinture dans la hiérarchie des arts de Sartre, la morphose matérielle ambiguë de la peinture et de la poésie est reléguée au domaine de l'altérité et du silence. Soulages n'est pas en désaccord avec l'exclusion par Sartre de la peinture et de la poésie de la sphère publique bruyante des discours politiques solennels et de la littérature engagée, même si ce qui peut être pris pour un renoncement à la responsabilité destine la peinture à des fins différentes, moins compromises, voire éthiques. Contrairement à la condamnation sans appel de Sartre qui fait de la poésie et de la peinture des codes muets et enveloppés de mystère, Soulages et Bachelard (de même que d'autres, parmi lesquels Paulhan et Blanchot, ou les surréalistes) se consacrent à un modèle poétique et expérimental de création imaginative et à un dialogue ouvert se situant à l'opposé d'une épistémologie prohibitive.

68 Voir Rayna Kalas, *Frame, Glass, Verse : The Technology of Poetic Invention in the English Renaissance*, Ithaca (New York), 2007, et Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Paris 1994.

69 Abbé de Mangin, cité dans Bachelard 1949 (note 58), p. 113.

70 Dans « Le Regard d'Orphée », dans Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris 1955, p. 180, Blanchot associe le désir et l'inspiration au regard d'Orphée qui descend dans les profondeurs à la recherche d'Eurydice. Arrivé à destination, il ne peut l'approcher qu'en lui tournant le dos, sinon elle retournera au royaume des ombres. Orphée sacrifie tout « à cet unique souci : regarder dans la nuit ce que la nuit dissimule, l'autre nuit, la dissimulation qui apparaît ». On trouvera une analyse éclairante du motif orphique dans Kevin Hart, *The Dark Gaze : Maurice Blanchot and the Sacred*, Chicago 2004.

La matière primordiale en série

Dans divers propos tenus au sujet de son œuvre, Soulages a volontiers reconnu la dynamique poétique et pragmatique existant entre le matériau et l'imagination. Il a proposé la définition suivante à l'occasion d'une conférence intitulée «L'Espace», donnée au Collège philosophique à Bruxelles en avril 1953 :

«Toute œuvre d'art se situe dans l'imaginaire, et notre expérience de l'espace, de celui que nous vivons et éprouvons tous les jours, s'y trouve incluse. [...] La seule manière que j'ai de parler du sens de l'espace qu'il peut y avoir dans mes peintures m'est impossible à détacher de ma manière de travailler ; pour moi en tant que peintre il n'y a pas de problèmes de l'espace, il y a des solutions qui se présentent au cours de mon travail, toutes mêlées à un ensemble indissociable de couleurs, de formes, de matières [...]»⁷¹.

Des propos ultérieurs corroborent la foi de Soulages dans les mécanismes mystérieux de l'imagination en rapport direct avec les couleurs, les formes, les matériaux et les outils qui produisent le tableau : «C'est de cette manière que le tableau se rapproche du moment où je ne peux plus rien faire⁷².»

C'est là un matérialisme moderniste étayé par un désir de peindre qui, d'une part, est par nature constructiviste et fondé sur la décision et qui, d'autre part, accueille l'aléatoire au sein du processus de création et se trouve catalysé par l'expérimentation libre des outils et des matériaux. À partir de cette interaction essentielle entre la connaissance tacite et l'imagination, les variations sont inépuisables car, comme l'observe Bachelard, «dès que les images s'offrent en série, elles désignent une matière première, un élément fondamental⁷³». Cet élément primordial n'est pas seulement la matière visqueuse cuite, rendue ou distillée par le peintre et appliquée comme une pâte sur une surface accueillante. Il s'agit de l'interface psychocorporelle entre matière, imagination et corps, qui est suscitée par le désir et trouve son analogon matériel dans la peinture.

Cartographier le domaine de la peinture selon un rébus aplati et abstrait de l'histoire picturale, c'est nier l'un des aspects les plus irréfutables de la peinture moderne – son matérialisme –, même si la réalité d'une œuvre d'art ne saurait, comme l'a noté Soulages, être réduite à sa matérialité⁷⁴. L'application d'un pigment visqueux sur un support

71 Soulages, «L'Espace», dans *Le disque vert* 5, janvier–février 1954, p. 79–81.

72 Soulages, «Le processus de la création» (2003), dans Soulages, 2009 (note 33), p. 139.

73 Bachelard, *L'Air et les Songes*, Paris 1943, p. 15.

74 Ceysson, 1976 (note 16), p. 15 : «La réalité d'un tableau ne se réduit pas à sa matérialité : châssis, toile.»

(une toile, le plus souvent) est la base matérialiste d'une image optique, les deux éléments constituant une contribution critique à un ensemble plus vaste de débats passionnés sur l'échec, l'opacité ou l'abstraction de la représentation. De manière distincte, mais avec des recoupements, la position antimétaphysique de Soulages à l'égard de la création et l'épistémologie de Bachelard posent comme postulat l'existence d'une imagination matérielle dont les images sont mises au jour par le double impératif de l'expérience objective et de l'intuition subjective. L'insistance de Bachelard sur une imagination *ouverte*, avant toute chose, inaugure une alternative elliptique et ambitieuse à un système de pensée clos, qui trouve son équivalent matériel dans l'œuvre d'art⁷⁵. Réagissant aux expériences quotidiennes réalisées avec les matériaux divers de la peinture dans l'atelier et au questionnement de l'art abstrait dans des expositions comme *Prises de terre* en 1948, Soulages s'est déclaré en faveur de la fonction poétique de la peinture abstraite. Depuis, chaque œuvre a trouvé sa place dans la série en tant que proposition matérielle délibérée du point de vue historique : «Je crois toujours à une peinture ouverte à ce qu'on ne sait pas, venue, pensée, couleurs et brosses en main. Les choix esthétiques ont des répondants éthiques. La théorie découle de l'œuvre, lui est en quelque sorte implicite⁷⁶.» Par la force de leur abstraction iconoclaste, ces tableaux abstraits donnent une forme physique à l'imagination matérielle et, ce faisant, en radicalisent le potentiel, qu'ils laissent totalement ouvert.⁷⁷

75 Bachelard, 1942–1947 (note 1), p. 4 : «La méditation d'une matière éduque une *imagination ouverte*». Voir aussi Bachelard, *La Philosophie du non* (1940), Paris 1981, p. 9–10 et 135, dans laquelle Bachelard décrit le principe majeur d'une «philosophie ouverte», où le «non» inaugure un espace non systématique de la pensée (plutôt qu'«une volonté de négation») : «comme la conscience d'un esprit qui se fonde en travaillant sur l'inconnu, en cherchant dans le réel ce qui contredit des connaissances intérieures.»

76 Soulages, «La passion cinquante», *Le Nouvel Observateur*, 24–30 juin 1988, dans Soulages, 2009 (note 33), p. 230.

77 Certains aspects de cet article ont été présentés à la conférence «Material Imagination», organisée à l'Université de St. Andrews en octobre 2010; à la 3^e Conférence du réseau européen des études sur l'avant-garde et le modernisme, à l'Université du Kent en septembre 2012; à l'Université du Sussex en mars 2013; au Centre allemand d'histoire de l'art, à Paris en mars 2015; et au Getty Research Institute, à Los Angeles, le 7 décembre 2015. Je remercie toutes les personnes qui m'ont invitée à m'exprimer, ainsi que tous les participants pour leurs questions et commentaires. Je remercie tout particulièrement Alistair Rider, Ina Blom, Charlotte de Mille, Michelle O'Malley, David Mellor, Sophie Cras, Laurence Bertrand Dorléac, Jan Baetens, Tom Jones, Veronica Peselmann, Niko Vikario et Thomas Schlessler. La Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman, à Antibes, le Musée Soulages, à Rodez, et Yves Chevretil-Desbiolles (IMEC) m'ont apporté une aide considérable dans mes recherches et dans l'acquisition d'images. Je dois à Peter Read bien plus que de simples remerciements pour son aide pour les traductions en anglais; j'exprime ma gratitude permanente à Steven Harris pour sa patience et sa rigueur. Enfin et avant tout, à Pierre et Colette Soulages, mille fois merci.