

Université de Paris Ouest Nanterre La Défense
École doctorale 139 : Connaissance, langage, modélisation
Centre des Sciences de la Littérature Française, EA 1586

THÈSE

Pour l'obtention du grade de

Docteur de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

en Sciences du langage (Lettres, littérature française)

**« *Les écrits sur l'art de Dominique Fourcade :*
la naissance d'une poétique »**

présentée et soutenue par :

IRINA ANELOK

Le 18 avril 2013

Jury :

Laurent FOURCAUT, Professeur émérite à l'Université Paris Sorbonne (IUFM de Paris)

Jean-Michel MAULPOIX, Professeur à l'Université Paris Ouest Nanterre (Directeur de thèse)

Georges ROQUE, Professeur à l'EHESS

Jean-Claude PINSON, Maître de conférences honoraire à l'université de Nantes

Henri SCEPI, Professeur à l'Université Paris III, Sorbonne nouvelle

Résumé

Les écrits sur l'art forment une partie très importante de l'œuvre de Dominique Fourcade : une cinquantaine de textes publiés en préface dans des catalogues d'exposition ou dans des revues, principalement entre 1971 et 1990. Beaucoup d'entre eux sont consacrés à l'œuvre de Matisse, dont Dominique Fourcade est un spécialiste éminent. D'autres examinent la création française contemporaine, en particulier les productions des plasticiens proches du galeriste parisien Jean Fournier. Certains étudient, enfin, le travail des artistes anglo-saxons, essentiellement celui des sculpteurs, mais aussi celui des peintres du mouvement expressionniste abstrait. La plupart de ces textes sont majoritairement méconnus même par des spécialistes de la poésie contemporaine. Or, ils sont le lieu où se forge véritablement la vision poétique de l'auteur, car c'est sur les arts plastiques que Dominique Fourcade prend appui pour penser le monde et trouver la modernité. Dans son travail critique le poète réunit deux approches habituellement opposées : d'un côté, la théorie formaliste qui met en valeur les matériaux et les procédés plastiques, de l'autre, la recherche d'un profond message spirituel des œuvres. Ainsi, les aspects formels (le rythme, la structure, la surface, la lumière, la couleur et d'autres encore) comprennent de multiples implications poétiques, dans leurs valeurs éthique, politique ou gnoséologique. Dans ses écrits sur l'art, Dominique Fourcade met en place une poétique complexe dans laquelle la sagesse est inséparable de la beauté et l'esthétique de l'éthique. C'est cette même poétique qui réside au cœur de ses poèmes des années 1980-2010.

Mots-clés : Fourcade, poésie, contemporain, modernité, art, abstraction.

Abstract

Art publications are an important part of Dominique Fourcade's writing: representing about 50 texts published as prefaces for exhibition catalogues or in the magazines, mainly between 1971 and 1990. A large number of these publications are dedicated to Matisse's work, Dominique Fourcade being an eminent specialist of his work. Others examine contemporary French creation, and especially plastic artists close to Parisian art dealer Jean Fournier. Finally, some of them study Anglo-Saxon artists work, especially that of sculptors, but also of painters belonging to the abstract expressionist movement. The majority of these texts remain unknown, even by the specialists of contemporary poetry. Though, they are the place where the author's poetic vision has been build up, as Dominique Fourcade bases his ideas on plastic art in order to think about world and find modernity. In his critical work, the poet gets together two usually opposite approaches: on the one hand, a formalist theory highlighting materials and plastic methods, on the other, a search for the profound spiritual message of works. Thus, formal aspects (such as rhythm, structure, surface, light, color and others) include multiple poetic implications in their ethical, political or epistemological values. In his art essays, Dominique Fourcade puts in place an intricate poesy where wisdom is inseparable from beauty and aesthetics from ethics. The same poetic language lies in the heart of his poems dating from 1980-2010.

Keywords: Fourcade, poetry, contemporary, modernity, art, abstraction.

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord Monsieur Jean-Michel Maulpoix de s'être intéressé à mon travail et d'avoir accepté la charge de diriger ma thèse, de s'être montré patient et disponible pour répondre à mes multiples questions. Je remercie également l'ensemble des membres du Jury, Messieurs Laurent Fourcaut, Jean-Claude Pinson, Georges Roque et Henri Scepi, de m'avoir honorée de leur présence lors de la soutenance cette thèse.

Je remercie tout particulièrement Monsieur Jean-Claude Pinson de m'avoir fait découvrir la poésie de Dominique Fourcade.

J'adresse mes sincères remerciements à Monsieur Hadrien France-Lanord qui m'a fait connaître les écrits sur l'art de Dominique Fourcade et a mis à ma disposition la plupart des textes qui forment le corpus de ma thèse.

La réalisation de cette thèse fut une occasion merveilleuse de rencontrer et d'échanger avec de nombreuses personnes. Je ne saurais pas remercier assez Messieurs Laurent Fourcaut, Jean-Claude Pinson et Dominique Rincé pour les conversations enrichissantes que j'ai eues avec eux. Merci à Messieurs Pierre Buraglio et Dominique Gauthier du temps qu'ils ont consacré pour répondre à mes questions.

Ma gratitude s'adresse aussi à ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la concrétisation de ce travail de thèse de doctorat. Merci à Amélie Durand, Colette et Michel-Claude Girard, Maxime Normand et Nelly Ruamps pour leur amitié et la relecture attentive de passages de ma thèse. Merci à ma sœur, Rimma Anelok-Berlaimont, pour son aide avec la traduction du résumé en anglais, et à mes parents qui m'ont incitée à la rédaction d'une thèse. Merci à mon mari, Benoît Girard, pour son amour, sa patience et son soutien.

Merci à tous les artistes et les galeries d'art qui ont accepté de me fournir des illustrations pour ma thèse : Messieurs Dominique Gauthier et Jean-Michel Meurice, Madame Anne Madden, la Galerie Jean Fournier et, en particulier, Martina Mutti, les Héritiers de Matisse et Gwenaëlle Fossard, le Musée de Grenoble et Anne Laffont, New Art Centre (UK) et Carlie Forsyth, Barford Sculptures (UK) et Jackie Honsig-Erlenburg. Merci à l'Agence Photographique de la Réunion des Musées Nationaux et du Grand Palais et, notamment, à Anne-Catherine Biedermann, de m'avoir autorisée à télécharger gratuitement les images sur leur site Internet. Je remercie

également le Musée Matisse de Nice qui m'a permis de faire des recherches dans leur centre de documentation.

Merci à Dorothee Benhamou de la Bibliothèque Universitaire de l'Université Paris Ouest - Nanterre - La Défense pour la formation très utile « Gérer des documents longs avec Word » et pour ses conseils avisés concernant la mise en forme de ma thèse. Merci aussi aux bibliothécaires de la salle W de la Bibliothèque Nationale de France (site François Mitterrand) pour leur gentillesse.

Merci, enfin, à Dominique Fourcade, pour son œuvre, mais aussi pour sa disponibilité et sa délicate attention.

Table des matières

Introduction	1
Prologue.....	8
Fourcade et Char. L'entrée dans le monde poétique.	8
Entre Char et Matisse : deux poétiques qui en forment une	11
La découverte de l'art contemporain	17
Le rapport du poète à la musique et à la danse	20
Que signifie le silence poétique ?	25
L'enquête sur Rimbaud comme exemple de réflexion sur l'activité critique.....	28
Partie 1 : Dominique Fourcade et l'art classique et moderne.	32
Introduction	32
Chapitre 1 : Aux origines de la modernité.....	36
Courbet et le lyrisme moderne.....	36
La modernité du dessin classique	40
Claude Monet : un moderne malgré lui	45
Matisse et Manet : la rencontre entre deux figures de la modernité.....	56
Chapitre 2. Le silence poétique et les écrits sur Matisse des années 1970.....	66
L'impossibilité de la parole : la rédaction d' <i>Écrits et propos sur l'art</i> de Matisse.....	66
Une leçon de politique : la révolution matisssienne de <i>l'Intérieur aux aubergines</i>	71
Matisse au Musée de Grenoble, la rétrospective des œuvres	80
La réalisation de la poétique dans les dessins matisssiens.....	92

La critique qui sait rester critique	106
Chapitre 3. Le retour à la poésie et les écrits sur Matisse	121
Une parenthèse très personnelle à l'occasion de l'exposition chez Dina Vierny	121
<i>Greta Prozor</i> et les valeurs morales des œuvres d'art.....	125
Une approche de l'œuvre gravé de Matisse	137
Le retour aux dessins matissiens	142
L'évolution artistique comme une histoire ininterrompue	149
La poétique du cadre.....	163
Conclusion.....	174
Partie 2 : L'art anglo-saxon dans l'œuvre critique de Dominique Fourcade.	178
Introduction	178
Chapitre 1. La sculpture abstraite contemporaine.	182
La sculpture britannique : Anthony Caro	182
Une pensée en développement : Michael Steiner 1977-1978.....	193
Une vue d'ensemble sur la sculpture abstraite moderne et contemporaine.....	204
L'écriture critique à l'épreuve de la poésie : Steiner en 1983	220
Le retour à l'écriture critique : David Smith en 2006.....	230
Chapitre 2. L'expressionnisme abstrait en Grande-Bretagne et aux États-Unis.	254
Quand parler de la peinture devient de la poésie : Anne Madden en 1979	254
Un point de vue sur Colour-Field Painting.....	261
Conclusion.....	276
Partie 3 : Dominique Fourcade et l'art contemporain français.	280

Introduction	280
Chapitre 1. Ghislain Uhry, une amitié de jeunesse.	283
Chapitre 2. L'art de Simon Hantaï dans la pensée critique fourcadienne.	296
De la valeur poético-philosophique de l'art : « Un coup de pinceau c'est la pensée ».....	296
Apprendre à respirer grâce à la peinture : « De la respiration en peinture selon Simon Hantaï »	314
La critique poétique : deux poèmes à partir de l'œuvre de Hantaï dans <i>Le ciel pas d'angle</i>	317
Chapitre 3. Fourcade et d'autres artistes français du cercle de Jean Fournier.....	329
Pierre Buraglio.....	329
Claude Viallat.....	342
Jean-Michel Meurice	351
Dominique Gauthier	358
Le panorama général : les artistes de l'exposition internationale « L'art aujourd'hui ».....	368
Conclusion.....	384
Conclusion générale.....	388
Épilogue.....	416
Bibliographie.....	439
Table des illustrations	463
Index	466
Annexes.....	474
Préface à l'édition italienne des « Scritti e pensieri sull'arte » de Henri Matisse, Turin, Einaudi, 1979.....	474

Catalogue de l'exposition Matthew Smith, 6-27 janvier 1979, New York, Galerie M. Knoedler & Co Inc, 1979.	479
Catalogue de l'exposition Jean-Michel Meurice, SCARS : bois et cartons, 10 octobre-15 novembre 1979, Galerie de France, Paris.....	482
Catalogue de l'exposition Monet i Giverny, 16 novembre 1979-1er janvier 1980, Copenhague, Ordrupgaard.....	486
« De quelques conséquences de la sculpture moderne », Catalogue de l'exposition González, Smith, Caro, Scott, Steiner, Paris, Galerie de France, 1980.....	493
« Jusqu'à ce que ce soit calé », carton pour l'exposition Dominique Gauthier, peintures récentes, Paris, Galerie Jean Fournier, 1981.	507
Introduction au catalogue de l'exposition Gaston Lachaise. Twenty Sculptures, 27 février-24 mars 1982, New York, Galerie Robert Schoelkopf.....	509
« Quelques Remarques sur les Nouvelles Sculptures de Michael Steiner », Catalogue de l'exposition Michael Steiner New Sculpture, New York, Galerie André Emmerich, 3-26 novembre 1983.	512
« An Uninterrupted Story », Catalogue de l'exposition Henri Matisse : The early years in Nice, 1916-1930, Washington D. C., National Gallery, 1986.....	516

Introduction

Nous avons choisi de consacrer notre thèse à l'étude des écrits sur l'art de Dominique Fourcade qui, en alternance ou en parallèle avec son écriture poétique, exerce le métier de critique d'art et commissaire d'exposition, spécialisé notamment dans l'œuvre de Matisse. Même si l'activité critique de Fourcade a commencé en 1966, avec un article sur Courbet pour la Galerie Claude Aubry, elle a pris une véritable ampleur après le travail du poète sur le rassemblement des propos sur l'art de Matisse. Entre 1971 et 1990 Fourcade a écrit une cinquantaine de textes, publiés principalement en préface dans des catalogues d'exposition, mais aussi dans des revues comme *Critique*, *Art International* ou *Cahiers du Musée National d'art moderne*. Ces écrits paraissent assez régulièrement (au moins un article par an), avec un pic d'activité correspondant aux années 1979-1983. À partir de la fin des années 1980 Fourcade réduit au minimum son activité de critique d'art pour se consacrer entièrement à la poésie. Remarquons que cette décision est aussi radicale et inattendue que celle d'abandonner la poésie, prise à la fin des années 1960. À partir de 1990, si Fourcade publie très occasionnellement des textes dans des catalogues d'exposition, c'est généralement pour rendre hommage à un proche. Toutefois, son écriture reste indissociable de cette synthèse des arts dont il était si imprégné lors des décennies précédentes, et l'on retrouve maintes références aux œuvres plastiques ou musicales dans ses livres de poésie.

En ce qui concerne l'écriture poétique de Dominique Fourcade, elle a connu deux périodes essentielles. La première, de 1960 à 1970, comprend quatre livres : *Épreuves du pouvoir* (1961), *Lessive du loup* (1966), *Une vie d'homme* (1969), *Nous du service des cygnes* (1970), marqués par l'amitié du jeune poète avec René Char. Ensuite, une longue coupure de près de dix ans a suivi, pendant laquelle Fourcade a cessé de publier des poèmes et s'est entièrement consacré à la critique d'art. Il est revenu à la poésie en 1983 avec *Le Ciel pas d'angle*, un livre qui marque un nouveau souffle dans son écriture. Dans un entretien avec Emmanuel Laugier, l'auteur l'a expliqué ainsi :

« C'est à partir de ce livre que j'entre dans l'inconnu. C'est à partir de là que je perds mes bases, que j'avance dans le vide, que je ne m'appuie pas sur des formes antérieures et que je fais quelque chose que je ne sais pas faire. J'entends par là que ce qui précédait procédait d'un savoir-faire. Et là, dans ce livre, non. C'est vraiment un livre qui découvre sa forme en se faisant, ce que j'ai effectivement mis dix ans à trouver en moi »¹.

¹ Emmanuel LAUGIER, « La langue en crue », in *Le Matricule des Anges*, N°22, 01-03/1998, p.46.

Notons cependant qu'en 1979 Fourcade avait déjà publié quinze poèmes dans le numéro 10 de la revue *Po&sie*, en précisant qu'ils étaient extraits d'un livre poétique en cours². Les poèmes portaient alors les numéros qu'ils devaient avoir dans le futur recueil. Compte tenu de peu de modifications qu'ils ont subies dans la version finale chez POL, nous pouvons juger que l'essentiel du travail a été fait bien avant 1983.

Le problème de la réalité est essentiel dans *Le Ciel pas d'angle*, et le titre même du livre exprime cet aspect essentiel de la poétique de Fourcade qui consiste à enlever au réel toute hiérarchie de valeur, à le présenter sous différents angles dont aucun ne sera plus important que l'autre. Un nouveau livre, *Rose-Déclis*, sort peu de temps après *Le Ciel pas d'angle*, la même année 1983, prolongeant la conception du poème comme empreinte de la réalité. Comme l'écrit Monique Pétillon : « *Rose-Déclis* c'est une dérive parmi les choses, les formes et les sons. Tout le réel peut être incorporé dans le poème : la percussion des pas dans le métro, de l'eau dans l'évier, aussi bien que le saxo ou une chaconne de Bach prennent place dans une polyphonie urbaine »³.

L'écriture de Dominique Fourcade est sensiblement marquée par la musique, par le jazz notamment, mais aussi par la peinture, la chorégraphie, le cinéma. Toutes ces influences sont très visibles dans son livre paru en 1997, *Le Sujet monotype*. Le titre fait référence à une technique d'impression, qui ne reproduit qu'une fois, qui ne permet pas le double. Cette technique a beaucoup été utilisée par Edgar Degas, qui devient dans ce livre un personnage à part entière. Néanmoins, *Le Sujet monotype* convoque dans l'espace du poème tout autant Manet, Matisse ou Cézanne que Rebecca Strand et Ellen Koeniger ou encore Baudelaire, Proust, Mallarmé ou Rilke. On trouve dans ce livre une tentation de narrer, une pulsion romanesque, dues probablement à la recherche d'une nouvelle forme et d'une nouvelle méthode poétique. La méditation sur l'écriture reste la plus grande préoccupation de Dominique Fourcade qui essaie à travers ses livres de dessiner une poétique dont la notion-clé serait le « mot ». L'obsession du langage est au cœur des textes comme *Son blanc du un* (1986), *Xbo* (1988), *Outrance Utterance et autres élégies* (1990), *IL* (1994) et enfin *Est-ce que j peux placer un mot ?* (2001). La langue étant une réalité sans stabilité, elle suppose une présence éphémère précédée et immédiatement suivie d'une absence, voire, dans l'écriture notamment, une absence intégrée à cette présence.

² Dominique FOURCADE, « Celle que je parle le moins », in *Po&sie*, n°10, 1979, p. 48-54.

³ Monique PETILLON, « Dominique Fourcade au rythme du Jazz », in *Le Monde*, 21/12/1984.

La perpétuelle recherche de formes nouvelles amène Fourcade à créer en 2005 un étonnant triptyque : *en laisse, sans lasso et sans flash, éponges modèle 2003*. Voilà comment l'auteur présente le projet sur les quatrièmes de couverture de ces livres :

Pourquoi trois livres en même temps ? Parce qu'ils ont été écrits simultanément, mais selon des sources d'inspirations, des tonalités et des chemins d'écriture demeurés distincts, ce qui interdisait de les réunir en une seule publication. *en laisse* est une réaction de l'écriture à des événements contemporains, notamment à la photographie d'un prisonnier irakien tenu en laisse par une soldate américaine, photographie qui colle à la peau du livre ; *sans lasso et sans flash* part d'un tableau de Simon Hantaï, *Écriture rose*, dont le regard ne se détache ni plus ni moins que l'on se détache d'un tremplin merveilleux ; tandis que l'écriture de *éponges modèle 2003* éloigne, si infimement [*sic !*] soit-il, le mot de tout support, induisant à une sonorité et une respiration autres. Cependant les trois livres ouvrent sur le même espace-temps, ils sont dévorés d'une même époque, et leurs trames sont étroitement mêlées.

Alors que toutes les publications de la seconde période jusqu'en 2005 représentent des livres poétiques construits en tant qu'ensembles structurés et organiques, comme s'il s'agissait d'un seul texte divisé en séquences, les deux derniers ouvrages, *Citizen Do* (2008) et *manque* (2012) sont des recueils qui regroupent des textes indépendants de natures différentes, mais qui continuent de développer des rapports spirituels complexes qui en enrichissent le contenu.

En revenant aux écrits critiques, nous constatons qu'ils reflètent les goûts et les intérêts du poète dans le domaine artistique et éclairent aussi sa position esthétique générale. C'est sur les arts, et notamment les arts plastiques, que Fourcade prend appui pour une étude du monde. Ils lui servent d'outil pour trouver une modernité absolument nouvelle. Encore plus facilement que la parole poétique, l'image permet de se libérer de la vision du monde quotidienne mais mensongère et d'ouvrir une voie vers la vérité de l'être, vers une habitation poétique de la vie. Les arts visuels (la peinture et le dessin, la sculpture, la photographie mais aussi la danse qui est en lien direct avec l'image) enseignent au poète une nouvelle lecture de l'existence poétique, ils expriment d'une manière très réussie, efficace et surtout immédiate ce que la poésie cherche difficilement à dire dans le langage imparfait des mots. Comme l'écrit très justement Jean-Bertrand Barrère :

« La vérité est que le poète ne se nourrit pas seulement de lui-même, mais des autres. Son regard ne touche pas seulement son passé d'émotions, mais l'expression poétique où d'autres ont enfermé des expériences analogues. [...] Le poète est entouré, comme Orphée aux Enfers, d'ombres qu'il a frôlées, saluées et écartées »⁴.

C'est dans les écrits critiques que se forge véritablement la vision poétique de Fourcade,

⁴ Jean-Bertrand BARRERE, *Le regard d'Orphée ou l'Échange poétique. Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977, p. 31.

elle se forme progressivement au contact des œuvres artistiques et de leurs créateurs, au contact de la pensée des philosophes (Heidegger et ses disciples, en premier lieu) et des théoriciens d'art (en particulier, Clement Greenberg). Dans ces textes en prose on retrouve alors la même poétique complexe que dans les livres de poésie fourcadiens : la sagesse y est inséparable de la beauté et l'esthétique de l'éthique. Dans les articles cette poétique est exprimée de manière plus directe et sa manifestation explicite donne une clé pour l'interprétation de certains poèmes qui peuvent sembler hermétiques et énigmatiques aux lecteurs non-avertis. Par conséquent, cette partie de l'œuvre du poète est capitale pour la compréhension de sa poésie.

Enfin, la singularité de la vision esthétique de Fourcade nous permet de mieux interpréter la place particulière qu'il occupe dans l'horizon de la poésie française contemporaine. En effet, Fourcade se revendique simultanément poète lyrique et proche des littéralistes comme Emmanuel Hocquard et Claude Royet-Journoud : il tente d'associer dans son écriture poétique des tendances complètement opposées dans la littérature actuelle. Dominique Viart met en avance ce paradoxe dans sa préface au recueil *Écritures blanches* :

« Mais les écrivains qui ont dit leur ~~haine~~ de la poésie ou l'ont déclaré ~~in~~admissible ne sont pas forcément ceux qui font le choix de dépouillement. Dominique Fourcade a beau se faire le chantre de la blancheur, ~~le~~ muezzin du blanc » comme il l'écrit dans *Son blanc du un*, on a du mal à en concevoir l'expression stylistique en lisant, par exemple, ce passage du premier texte du *Ciel pas d'angle* [...]. La blancheur lui est en fait un motif d'exaltation poétique, une disponibilité de l'espace où écrire, non l'ascèse d'une écriture volontairement privée de son emphase littéraire »⁵.

De même, dans son travail critique Fourcade réunit harmonieusement les deux approches habituellement opposées : d'un côté, la théorie formaliste qui, en mettant en valeur les matériaux et les procédés plastiques, refuse à l'art la dimension du sens ; de l'autre, la recherche de la spiritualité, d'un profond message éthique de l'œuvre, la tentative de découvrir sa signification immanente, ainsi que celles engendrées par le contact avec le public. Ayant instinctivement accompli une synthèse au sein de ses écrits critiques, le poète la cherche également dans l'écriture poétique.

Malgré cette importance décisive des écrits de Dominique Fourcade sur l'art, ils restent majoritairement méconnus même par des spécialistes de la poésie contemporaine. Ainsi, la bibliographie du poète, préparée par Emmanuel Ponsart pour le *CCP (cahier critique de poésie)*

⁵ Dominique VIART, « Ouverture. Blancheurs et minimalismes littéraires », in *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 19-20.

en 2006, ne prend absolument pas en compte ces publications. Maha Ben Abdeladhim, dans sa thèse de doctorat *Dominique Fourcade. L'envers d'écrire*, mentionne un seul article : « Un coup de pinceau c'est la pensée », qu'elle cite en passant.

La raison de cette lacune consiste entre autres dans le fait que le poète n'a jamais voulu réunir ces écrits dans un volume, si bien que peu de critiques les mentionnent dans leurs articles⁶. La recherche représente d'emblée une série de difficultés matérielles car la plupart de ces textes sont non-référencés et difficilement accessibles. Nous nous sommes basés sur la bibliographie rédigée par Hadrien France-Lanord, pour le moment inédite, qui recense plus de soixante textes : articles dans des revues d'art, préfaces des catalogues d'exposition, poèmes et livres poétiques consacrés à un artiste ou une œuvre d'art en particulier⁷. Cette bibliographie apparaît comme la plus exhaustive de celles qui existent à ce jour, mais nous gardons toujours l'espoir qu'elle sera encore complétée dans le futur par quelques textes actuellement inconnus⁸.

Hadrien France-Lanord juge nécessaire d'accompagner sa bibliographie d'une note explicative concernant ces textes :

« Ils ne relèvent pas d'une activité qui serait comme séparée de celle de sa poésie, mais en présentent un autre visage – une autre manière de s'exposer au poème, dont la singularité et l'entièreté constituent précisément un des traits propres de la poésie de Dominique Fourcade. Les catégories traditionnelles de classification sont ici insuffisantes. Toute classification, même, avec ce qu'elle suppose de fractionnement, de morcellement dans la matière du poème, voire de hiérarchisation, est rendue inopérante par l'originalité avec laquelle s'expose le poème »⁹.

Comme nous nous intéressons plus particulièrement au processus de la formation d'une poétique nouvelle dans et par l'écriture critique de Fourcade, nous avons préféré garder dans notre corpus uniquement les textes qui appartiennent aux vingt ans d'activité critique intense dans la carrière de Fourcade, c'est-à-dire entre 1966 et 1986, même si tous les textes étudiés ne correspondent pas à la nomination générique « article critique ». De tous les textes écrits après

⁶ Nous devons citer comme une heureuse exception le texte d'Alain PAIRE « *Matisse, Stieglitz et Man Ray : "fin de l'empêchement d'allégresse"* » paru dans CCP N°11 (dossier Dominique Fourcade), p.58-60. L'auteur y évoque non seulement l'ouvrage très connu d'« *Ecrits et propos sur l'art* » de Matisse, mais aussi son article « *Rêver à trois aubergines...* », ainsi que quelques préfaces des catalogues d'exposition. Malheureusement, les textes sont cités sans aucune description ni l'analyse qu'il faudrait en donner.

⁷ Même si presque tous les écrits poétiques de Dominique Fourcade sont saturés de références artistiques, la présente bibliographie comprend seulement ceux qui sont explicitement associés à l'art et dont c'est motif principal.

⁸ Ainsi, une grande surprise (mais aussi un immense plaisir) a été pour nous de découvrir le texte « *Sur un autoportrait lumineux* » (Catalogue de l'exposition *Matisse, 9 juin-20 juillet 1982*, Paris, Galerie Dina Vierny, 1982, p. 9-11) à peine quelques mois avant la soutenance de cette thèse.

⁹ Inédit.

1986, seul « David Smith jusqu'en 1952, une lecture », rédigé pour le catalogue de l'exposition du sculpteur américain au Centre George Pompidou en 2006, correspond à la définition de la critique d'art, et sa condition exceptionnelle nous incite à l'inclure également dans notre corpus. En outre, l'analyse de ce texte nous permet de voir dans quelle mesure la position du poète a évolué entre les années 1980 et 2000.

Guidée par le désir de suivre de plus près diverses orientations de la poétique de Fourcade, nous concentrons toute notre attention sur les particularités internes de sa pensée critique. Ainsi, nous privilégions consciemment une analyse complète et détaillée des textes fourcadiens plutôt qu'une confrontation avec d'autres écrits sur l'art de la même époque. Ceci ne nous empêche pas de constater les convergences et les différences entre l'approche de l'art pratiquée par Dominique Fourcade et celle des multiples penseurs de son temps (historiens et critiques d'art, comme Clement Greenberg, mais aussi Marcelin Pleynet, les plasticiens eux-mêmes, en particulier Simon Hantaï et Pierre Buraglio). Nous ne nous proposons pas non plus de comparer ou mettre en tension les deux aspects de la pensée fourcadienne que sont ses écrits critiques et ses livres poétiques. Néanmoins, nous jugeons très important de relever les éléments de la poétique repris ou prolongés dans les livres poétiques de la seconde période fourcadienne. Nous espérons que notre étude pourra fournir un apport à la lecture de certains textes poétiques de l'auteur et permettra de les examiner sous un nouveau jour.

Le principal objectif que nous nous donnons pour cette étude monographique est de faire découvrir et de mettre en valeur des textes fourcadiens, en nous tenant au plus près de sa pensée, pour mieux l'épouser et pour donner à voir la poétique nouvelle qui se crée et se prolonge inlassablement d'un article à l'autre. Dans ce travail, nous tenons à retrouver et à mettre en évidence les idées communes si ce n'est à tous les écrits critiques fourcadiens, au moins à une grande majorité d'entre eux. Ces idées dans leur ensemble représentent ce que nous appelons la poétique de Fourcade, autrement dit sa théorie éthique, esthétique et littéraire, dont sa méthode critique est représentative. Notons que notre approche s'accorde aussi avec la position de Fourcade-critique qui cherche toujours à démontrer la continuité dans l'œuvre de chaque artiste sur lequel (ou à partir duquel) il écrit, à retrouver les balises dans le chemin spirituel des plasticiens, à rendre plus claire leur vision du monde.

Le choix même des objets de son étude se trouve en harmonie parfaite avec les convictions de l'auteur, et Fourcade ne parle jamais des artistes dont il n'admire pas les œuvres ou qui ne partagent pas sa conception poétique. Malgré les différences flagrantes entre les

créateurs que Dominique Fourcade aborde dans ses écrits sur l'art, nous pouvons établir certaines parentés de fond, comme le caractère extrêmement novateur de leurs œuvres, leur appartenance à leur siècle, leur quête spirituelle incessante. Nous pouvons distinguer trois groupes de textes, selon les plasticiens qui sont l'objet d'attention de la part de Fourcade. Le premier réunit les écrits sur les grands maîtres du passé, et tout particulièrement Matisse. Le deuxième rassemble les textes consacrés aux artistes anglo-saxons, essentiellement les sculpteurs (Michael Steiner, David Smith), mais aussi les peintres du mouvement expressionniste abstrait. Nous y associons avant tout (mais non exclusivement) les textes consacrés aux plasticiens de l'union artistique formée autour de la personnalité de Clement Greenberg. Le troisième groupe reflète enfin l'intérêt du poète pour l'art français de son époque et son attachement fécond d'abord à Ghislain Uhry, ensuite à Simon Hantaï, Pierre Buraglio et d'autres créateurs proches du galeriste parisien Jean Fournier. En fonction des centres d'intérêt fourcadiens, nous avons décidé d'organiser notre travail en trois parties, dont chacune est dédiée à l'analyse d'une partie distincte du corpus. Au sein de chaque partie nous nous sommes efforcés d'analyser les textes suivant une organisation chronologique qui permet au lecteur de s'orienter plus facilement dans le corpus. Elle aide aussi à percevoir la progression apparente de la pensée esthétique de Fourcade. Chaque partie de l'étude est précédé d'une introduction regroupant les données bibliographiques et expliquant le choix d'inclusion ou d'exclusion de tel ou tel autre texte. On y trouvera aussi une brève présentation des textes qui ne font pas partie du corpus mais qui y sont étroitement liés.

Enfin, avant d'aborder directement l'œuvre critique de Fourcade, nous avons besoin de poser quelques repères dans le cheminement du poète. Un long prologue nous paraît nécessaire pour éclairer certaines singularités de l'écriture et de la poétique de Fourcade. En contrepoint, l'épilogue permet de constater que la réflexion esthétique de Fourcade ne s'arrête pas avec la cessation de l'activité critique, mais se prolonge et évolue d'un livre poétique à l'autre. De cette façon, nous ouvrons cette étude sur les écrits critiques de Fourcade à son travail poétique.

Les annexes reproduisent les textes les plus difficilement accessibles : les inédits et les préfaces aux catalogues d'exposition qui ne se trouvent pas à la Bibliothèque Nationale de France.

Prologue

Fourcade et Char. L'entrée dans le monde poétique.

Né en 1938 dans une riche famille bourgeoise, Dominique Fourcade côtoie très tôt ce qui représente l'élite intellectuelle de son temps. À l'âge de vingt ans, il rencontre René Char, grâce auquel il découvre un milieu stimulant où il arrive à forger et ensuite à partager ses convictions intellectuelles et artistiques. Ainsi, il devient proche de Dupin, ami très intime de Char depuis plus de dix ans déjà et qui s'éloignera de lui à peu près au même moment que Fourcade. Il fréquente beaucoup les philosophes heideggériens : Jean Beaufret (auquel le jeune poète dédiera six poèmes partiellement inclus par la suite dans le recueil *Une vie d'homme*) et ses disciples François Fédier, Roger Munier et d'autres. Ce contact s'avérera très fructueux : ainsi, Fourcade et Fédier se chargeront de la préparation des voyages de Martin Heidegger à l'Isle-sur-Sorgue où habitait René Char. Cet environnement poétique joue pour Fourcade le rôle que les surréalistes ont eu trente ans plus tôt pour la formation de son maître : la chance de « se trouver dans le cas de participer à ce que l'aventure spirituelle collective pouvait offrir à l'époque de nouveau et de plus exaltant à la quête d'un jeune poète »¹⁰.

Fourcade commence à écrire et à publier en tâtonnant. Après la première plaquette, *Épreuves du pouvoir*, parue en 1961 chez José Corti, il attend cinq ans avant de faire un nouveau livre. Il est remarquable que les deux recueils suivants, sortis en 1966 et 1969, soient publiés par Guy Lévis Mano (GLM), lui-même poète, mais surtout éditeur d'auteurs comme Pierre Jean Jouve, Paul Éluard, René Char ou Jacques Dupin. C'est sûrement par l'intermédiaire de René Char et de Jacques Dupin que Fourcade a été introduit dans cette maison d'édition aimée des poètes et des artistes et absolument unique dans son genre. Grâce à Guy Lévis Mano un grand nombre de livres illustrés ont vu le jour (pour ne donner qu'un seul exemple, Miró a participé à des publications pas moins de douze fois).

Dans l'article intitulé « Sur la lancée de Char, Fourcade : une insolente jouvence des formes », Laurent Fourcaut affirme la grande influence que le poète résistant a exercée sur son jeune ami et qui se manifeste distinctement dans les premiers livres poétiques de Fourcade : « La filiation avec Char y est en effet patente : allure aphoristique, densité lapidaire et hiératique, motif du végétal et du minéral, interrogation sur la place et le destin de l'homme, et

¹⁰ « Essai d'introduction » in *René Char*, Paris, l'Herne, 1971, p. 21.

thématisation de la parole poétique, le poème se faisant programme »¹¹. Certaines caractéristiques de la poétique et de l'écriture de Fourcade disparaîtront complètement lors de la deuxième période de son œuvre, d'autres resteront et en formeront les éléments constants, comme, par exemple, l'obscurcissement conscient du texte pour permettre à la langue de faire son jeu de la capacité d'ambiguïté et de contre-sens. Il serait donc faux de croire qu'il existe une rupture absolue et infranchissable entre le Fourcade des années 1960 et celui de quinze ou vingt ans plus tard. En réalité, ce sont toujours les mêmes préoccupations qui le tourmentent, les mêmes interrogations qui l'inquiètent : pourquoi faire de la poésie ?, en quoi consiste l'appartenance à son siècle, à son époque ?, comment étreindre cette « réalité rugueuse » dont parlait Rimbaud ? Il suffit de relire ces premiers recueils pour se rendre compte à quel point les thèmes qui y sont présents sont proches de ceux des livres ultérieurs.

Dans ce même article, Laurent Fourcaut souligne l'intérêt commun des deux poètes pour les arts plastiques et cite parmi les ressemblances les plus évidentes « un impérieux besoin de l'accompagnement par les artistes »¹². Bien que nous jugions ce rapprochement tout à fait justifié, il est important de préciser que l'approche et les attentes des poètes par rapport à cet « accompagnement », sont tout à fait distinctes, voire radicalement opposées. Dans ses collaborations avec les plasticiens, René Char suit la tradition mallarméenne et multiplie les expériences de livres d'artiste pour une meilleure présentation, pour l'ornement de la poésie, pour enrichir l'art du verbe et le doter d'une beauté nouvelle ; toutefois, dans ces productions, le verbe domine toujours l'image. En revanche, lorsque Dominique Fourcade choisit de coopérer avec un artiste (notamment, dans le recueil *Nous du service des cygnes*, avec des dessins de Ghislain Uhry, ou dans le contexte des livres, cartes postales et affiches réalisés dans les années 1980-1990 avec Pierre Buraglio), il veille à ce que le texte et l'image restent indépendants, qu'ils gardent leurs valeurs respectives et qu'ils construisent un dialogue d'égal à égal. De même, les manuscrits enluminés de René Char charment par la beauté d'écriture autant que par la richesse de l'illustration, tandis que dans *Six copeaux mémorisables* ou *É té après avoir écrit "Le sujet monotype"* la simplicité de l'image rejoint la sobriété du texte, qui est présenté, d'ailleurs, tapuscrit et non écrit à la main, comme pour souligner son caractère neutre et objectif.

Dans son livre intitulé *Peinture et poésie*, Yves Peyré nomme à plusieurs reprises la

¹¹ Laurent FOURCAUT, « Sur la lancée de Char, Fourcade : une insolente jouvence des formes », in *René Char en son siècle*, actes du colloque international organisé à la BNF du 13 au 15 juin 2007, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2009, p.361.

¹² *Ibid.*, p.364.

collaboration entre Fourcade et Buraglio comme l'un des exemples « les plus accomplis, les plus raffinés de ce temps »¹³ de ce qu'il appelle *livre de dialogue* (le terme que l'auteur introduit à la place de celui, plus commun mais aussi plus controversé, de *livre illustré*). Il insiste sur l'esprit de parité et d'équivalence qui guide les deux créateurs : « ils proposent dans l'allant de leurs deux voix le modèle du livre inventif qui, au comble de l'intelligence et de la sensibilité, a retrouvé l'ardeur du tout premier pas »¹⁴ (Notons que Peyré se montre aussi enthousiaste à propos du livre *Impromptu*, créé de concert par Jacques Dupin et José Maria Sicilia). En revanche, en commentant les collaborations de Char avec les peintres, l'auteur évoque soit le heurt, les contradictions (comme avec Joseph Sima), la polémique poétique entre les créateurs (avec Wifredo Lam : « Lam sur sa grande page argumente, Char appose la fulgurance d'un trait de vision, il recompose [...] une pensée qui double son propos, il joue la part du risque le plus haut »¹⁵), soit l'illustration comme marque de respect, une révérence, une offrande, un hommage à la poésie (le travail de Nicolas de Staël sur le livre *Poèmes* de Char).

En revenant sur l'importance de Char pour la poétique de Fourcade, nous voudrions souligner que parmi les grandes idées fourcadiennes, celle de la filiation, de l'importance de s'appuyer sur l'expérience des prédécesseurs pour pouvoir avancer et faire du nouveau, est fondamentale. Pendant longtemps, Char, que le jeune poète voyait comme héritier de Rimbaud¹⁶, jouait pour lui le rôle d'un tel aîné, ce que dit explicitement la dédicace du recueil *Lessive du loup* : « à René Char ces poèmes sont dédiés en témoignage d'une filiation dont il me restera toujours à m'acquitter »¹⁷. Cependant, à la suite de plusieurs désaccords profonds avec Char et son esthétique, Fourcade s'est éloigné de plus en plus de son maître, jusqu'à la rupture définitive en 1973. Aucun des deux ne s'est jamais expliqué sur les raisons de cette désunion, mais nous pouvons supposer que Fourcade ressentait la présence trop forte et trop pressante de son maître comme un blocage dans la recherche de sa voie (voix) poétique personnelle, de son originalité. Toutefois, Fourcade a toujours éprouvé le besoin de s'appuyer sur la recherche spirituelle d'un prédécesseur comme un moyen de légitimer sa propre quête et son écriture. C'est dans la figure de Matisse qu'il trouve son nouveau père spirituel. Celui-ci étant mort, cela interdisait toute possibilité de rencontre et, par conséquent, de conflit personnel, et laissait une relative liberté d'interprétation de cette nouvelle poétique.

¹³ Yves PEYRE, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, p. 213.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 193.

¹⁶ « Essai d'introduction », *op.cit.*, p. 21.

¹⁷ *Lessive du loup*, Paris, GLM, 1966, p.9.

Entre Char et Matisse : deux poétiques qui en forment une

En 1970 Fourcade fait la découverte qui jouera le rôle crucial dans sa vie et entraînera un changement considérable de sa vision poétique. Il s'agit de la visite de l'exposition organisée par Pierre Schneider à l'occasion du centenaire du Matisse. C'est sûrement ce contact avec quelque 250 œuvres matisiennes, exposées pendant six mois au Grand Palais, qui a donné au poète l'envie d'aller plus loin dans l'exploration de la nouvelle poétique et l'a incité à entreprendre le travail de réunion de l'ensemble des écrits et des propos de Matisse sur l'art. Bien que la lecture de ces textes n'ait fait que confirmer à Fourcade la sensation que l'essentiel de la révolution artistique matisienne était contenue dans son œuvre plastique, le poète n'a pas cessé d'aimer la fragile beauté de ces écrits, qu'il percevait comme l'expression de l'angoisse existentielle du créateur et la preuve de l'impossibilité d'apaiser son acharnement et son désespoir artistique. L'œuvre de Matisse est venue combler le manque et la frustration que Fourcade commençait à éprouver à ce moment-là, elle a su donner de nouvelles réponses à son questionnement, elle l'a aidé à résoudre le conflit poétique, dont il cherchait en vain la solution dans les écrits de Char.

En relisant « Essai d'introduction », l'article de Fourcade dans le cahier de l'*Herne* qu'il dirigeait et qui était consacré à Char, à la lumière des textes fourcadiens sur Matisse, nous étions frappés par la ressemblance du portrait du poète avec celui du peintre. Malgré les différences flagrantes entre les deux artistes dans leurs chemins spirituels, leurs prises de positions politiques et éthiques, leurs approches esthétiques, nous constatons une véritable parenté qui s'établit à travers les écrits fourcadiens. Cette parenté est uniquement thématique et ce sont surtout les mêmes aspects de personnalité des deux hommes qui attiraient Fourcade, leurs qualités parmi lesquelles il soulignait avant tout le courage d'être soi et la clairvoyance existentielle, « une témérité extrême au bord de l'abîme humide »¹⁸.

Ces caractéristiques font écho à la vision fourcadienne de l'acte créateur, la vision qui fait penser au mythe de Sisyphe : l'artiste cherche à dépasser son angoisse pour réaliser un exploit qui ne fera que lui montrer à quel point il est loin de son but, repoussant à chaque fois un peu plus loin la limite du possible. Il y a aussi le terme de « violence » qui revient constamment, dans le sens de puissance poétique, porteuse de l'énergie de l'œuvre, simultanément destructrice et productrice. À l'image de la femme qui enfante, l'artiste crée dans la douleur et la souffrance,

¹⁸ « Essai d'introduction », *op.cit.*, p. 20.

pour donner naissance à une œuvre qui ne l'apaisera que provisoirement. Continuer son travail artistique signifie conjuguer la volonté et l'espoir absurde d'arriver au terme. L'esprit de l'auteur est ainsi partagé entre l'obligation d'accomplir le devoir poétique et la sensation d'échec, la conscience de l'impossibilité pour l'auteur d'épouser le réel pour le donner à voir¹⁹. Fourcade parle peu de la jouissance de la création, c'est surtout le sentiment tragique de danger qui domine. L'artiste s'engage dans un chemin sans retour, sans repères, sans points d'appui et de repos possibles. Il n'attend aucune récompense, aucun salut, mais continue son mouvement vers l'avant car la pratique de la poésie est l'unique technique qu'il a pour s'opposer à la mort. Paradoxalement, c'est dans l'art même que la mort l'atteint, et pour donner la vie à l'œuvre, l'artiste doit s'anéantir, périr en lui-même.

Nous pouvons aussi rapprocher René Char et Henri Matisse selon l'aspect politique (au sens large du terme) de leurs œuvres. Dans la conception de Fourcade, cette composante se réalise simultanément aux niveaux éthique et esthétique, idée qui attire et inspire énormément le jeune poète. Tout d'abord, il salue la rupture avec la tradition chrétienne, la libération capitale pour l'esthétique de Char, aussi bien que pour celle de Matisse. Ainsi, Fourcade écrit à propos de Char : « S'éjectant du monde chrétien, *Sade, l'Amour enfin Sauvé de la Boue du Ciel...*, *Bourreaux de Solitude*, *Crésus* marquent autant d'initiatives dans l'inconnu »²⁰, de même, au sujet de Matisse il affirme : « Matisse est l'un des premiers à ne plus dire : je vais vous conduire au temple, à Dieu. [...] Matisse ne dit pas non plus : Dieu est mort. Il dit les dieux sont partout et d'abord en nous. C'est nous. À nous ! Avec pour effet la pulvérisation de toute théologie »²¹. Char et Matisse sont des artistes humanistes qui refusent la croyance en Dieu, au profit d'une vision optimiste de l'homme. De ce point de vue, ils sont parfaitement modernes, si l'on adhère à cette nouvelle conception de la modernité que propose François Fédier dans son texte *Hölderlin Révolution Modernité* : en suivant Friedrich Hölderlin, ils croient à la possibilité d'un retournement complet qui transfigurerait les sentiments et les modes de représentation humains,

¹⁹ Cette dualité est généralement propre à la poésie française contemporaine, elle se trouve aussi au cœur de la discussion actuelle sur le nouveau lyrisme. Ainsi, Jean-Michel Maulpoix pose à nouveau avec beaucoup de conviction la question du devoir poétique (voir, par exemple, « De la responsabilité du poète... », in *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, études réunies et présentées par Michael BROPHY et Mary GALLAGHER, Amsterdam, Rodopi, 2006, p.209-215), alors que Jean-Marie Gleize insiste sur l'inaptitude de la poésie à réaliser ses fins et appelle à trouver le salut dans la prose (à titre d'exemple encore, *Les chiens noirs de la prose*, Paris, Seuil, 1999).

²⁰ « Essai d'introduction », *op.cit.*, p.21.

²¹ « Rêver à trois aubergines... », in revue *Critique* « Henri Matisse », Paris, éd. de Minuit, n°324, mai 1974, p. 488.

qui élèverait les hommes et permettrait une véritable habitation poétique du monde²². La première étape de cette transformation serait « la révolution du mode de chant »²³ et, par conséquent, une rénovation formelle de l'art et de la pensée. N'est-ce pas de cette révolution hölderlinienne que rêvait Fourcade dans *Nous du service des cygnes* quand il écrivait :

« Cette révolution – révolution dont on peut indifféremment remplacer l'un par l'autre fin (la vérité), moyen (la beauté par création) et conséquence (l'être) en un mouvement qui signifie précisément leur congé à ces catégories dévoyantes – nous la portons dans notre cœur »²⁴ ?

Ce point essentiel de la poétique fourcadienne prépare et vient rejoindre étroitement l'aspect suivant : Fourcade souligne chez Matisse comme chez Char un emploi, plus ou moins assumé et plus ou moins explicite, des œuvres d'art comme des moyens de l'action politique. Il peut s'agir alors de l'engagement direct dans un mouvement contestataire ou libérateur, comme l'a fait Char : « On parlera par contre, et comme d'un cas de littérature unique, d'une nature poétique telle qu'elle l'engage simultanément dans la lutte armée contre la barbarie et dans un approfondissement de la connaissance par l'écriture. Ces poèmes ne sont pas un reflet du combat mais l'une des armes de ce combat »²⁵. Néanmoins, le concept politique peut se réaliser aussi dans l'espace clos de la création artistique, car le rôle de l'artiste consiste dans la préparation de cette révolution intérieure comme nous l'avons écrit ci-dessus. Dans ce sens, le travail artistique que Matisse a effectué lors des années de guerre n'a pas moins d'importance que l'activité clandestine de Char en tant que Capitaine Alexandre. De manière pacifique, Matisse œuvre pour le meilleur futur de l'humanité :

« Ainsi se dessinent les contours du nouveau monde – tout faire en sorte qu'il adienne – dont est porteur *Intérieur aux aubergines*, monde où il n'y aura plus d'un côté l'œuvre d'art, et de l'autre ce qui ne l'est pas, où ne seront plus distingués les créateurs de ceux qui ne le seraient pas »²⁶.

Sur le plan purement esthétique, Fourcade considère l'effacement de frontières entre le concret et l'abstrait comme une très grande avancée effectuée par Matisse dans les arts plastiques et par Char dans la littérature. La particularité de Matisse par rapport aux autres artistes de son époque, mais aussi aux plasticiens qui l'ont suivi, c'est qu'il se place à la lisière entre les deux tendances, sans que cela produise un véritable effet de tiraillement (à l'exception de quelques

²² François FEDIER, « Hölderlin Révolution Modernité », in *La politique des poètes : pourquoi des poètes en temps de détresse ?*, sous la direction de Jacques RANCIERE, Paris, Albin Michel, 1992, p. 65-83.

²³ *Ibid.*, p.78.

²⁴ *Nous du service des cygnes*, Paris, Claude Aubry, 1970, non paginé.

²⁵ « Essai d'introduction », *op.cit.*, p. 25.

²⁶ « Rêver à trois aubergines... », *op.cit.*, p. 485.

gouaches découpées, dont Fourcade parlera dans l'article *Autre chose*) : « Matisse était unique de bien des façons, et notamment en ce qu'il sut toujours conjuguer les deux modes de la pensée picturale de son époque, modes que ses contemporains avaient au contraire tendance de dissocier »²⁷. En ce qui concerne Char, Fourcade écrit encore : « les frontières du concret et de l'abstrait sont essentiellement à revoir : le poétique, seul levier du monde, opère de l'un à l'autre et dans les deux sens une transfusion permanente, bénéfique à l'apparition du réel »²⁸. Ainsi, le jeune poète savait ou pressentait déjà que le retournement poétique en préparation devait avoir lieu simultanément au niveau de la forme et du sens et que le problème qui se placerait au cœur de ce travail serait celui du réel. Dans la conception de Fourcade, ce dernier terme ne signifie pas la réalité à laquelle nous confronte la vie quotidienne, mais désigne l'existence authentique et concrète de l'écriture : « le réel flagrant du poétique, réel d'où l'on ne revient pas »²⁹.

Fourcade trouve chez les deux artistes la confirmation de sa conception de la quête spirituelle comme une évolution constante et logique, dans laquelle chaque étape prolonge le travail de la précédente et annonce la direction qui sera prise par la suivante :

« à partir d'un poème tel que *Bel Édifice et les Pressentiments*, il n'y aura plus progrès dans l'œuvre de René Char ; parce que la matière poétique même y est atteinte, la matière unique, et que l'on ne progresse pas dans l'absolu. On évolue, c'est différent et c'est immense ; on évolue, on s'amplifie, on s'humanise, on se nuance ; on se ramifie aussi, tout en durcissant »³⁰.

Tandis qu'à propos de Matisse le poète atteste qu'« Atteignant très tôt la plus haute qualité, ce n'est pas le mot de progrès qu'il convient d'appliquer à son dessin, mais celui d'évolution. Il est essentiel de dire qu'il évolue considérablement »³¹. C'est aussi à propos de Char que Fourcade emploie au début l'expression « lumière mentale », qu'il associe à la connaissance poétique, pourtant ce terme passera en filigrane dans de nombreux articles sur Matisse³².

Nous pouvons même aller jusqu'à dire que Fourcade attribuait de façon partielle certaines

²⁷ « L'œuvre gravé », in *Repères, cahiers d'art contemporain*, n°16, 1984, p. 4.

²⁸ « Essai d'introduction », *op.cit.*, p.25.

²⁹ *Ibid.*, p.29.

³⁰ *Ibid.*, p.20.

³¹ « -Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose... » , Catalogue de l'exposition *Henri Matisse Dessins et sculptures*, Musée national d'Art moderne, Paris, 1975, p. 14.

³² Char : « La connaissance poétique est la seule lumière, lumière mentale, dans le bloc de la nuit » (« Essai d'introduction », *op.cit.*, p.28). Matisse : « La lumière, on l'aura compris, n'en inonde pas plus sa peinture quand il ouvre les persiennes à deux battants [...] ; elle n'en règne pas moins, il va de soi, dans les toiles de cette période où ne figure pas une fenêtre, puisque c'est d'une lumière mentale qu'il s'agit » (« -Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose... » , *op.cit.*, p. 21).

qualités à Char, car c'étaient celles qu'il recherchait le plus ; d'ailleurs son opinion a considérablement changé avec le temps. Ainsi, en 1971 le poète soulignait la fraîcheur et la nouveauté de la manière d'écrire de Char :

« Rimbaud et Lautréamont, eux, sont d'emblée en radicale discontinuité technique par rapport à leurs ascendants. Les poètes, considérables pourtant, qui leur succèdent restent en deçà des conquêtes prodigieuses de la fin du XIX^e siècle. Un nouveau pas est franchi avec René Char »³³.

En revanche, dans le texte publié en 2007 à l'occasion du centenaire de son maître, Fourcade parlera de lui non plus comme d'un novateur, mais comme du « dernier représentant d'une tradition fabuleuse »³⁴, car d'autres artistes, dont, en premier lieu, Matisse, sont venus symboliser pour lui l'originalité et l'innovation poétiques. On comprend bien que l'insistance avec laquelle le jeune poète parlait du renouveau dans la poésie de Char ne faisait que refléter le désir de changement dans sa propre écriture et le besoin de trouver le moyen de ne plus être *absolument moderne*, mais d'exprimer *l'extrême contemporain*. Cela implique que Fourcade appartient complètement à son époque, au présent, à l'immédiat, au lieu de prolonger le passé, même si celui-ci est très proche, déjà existant et, en conséquence, connu. La contemporanéité ne suppose pas une rupture radicale avec le monde et la poésie du passé, mais l'invention de quelque chose d'inédit et d'original, grâce aux leçons tirées des découvertes de l'époque moderniste³⁵. Jean-Claude Pinson écrit à ce propos dans son livre *Sentimentale et naïve*, dont tout un chapitre est consacré à l'analyse de la poétique de Fourcade :

« Néanmoins, *—après le moderne*” ne signifie pas, pour Dominique Fourcade, *—contre le moderne*” (par exemple, *—aux antipodes*” de Mallarmé), mais encore *avec* lui – avec son esprit (non ses méthodes figées en recettes), pour autant que cet esprit est synonyme d'invention sans cesse perpétuée »³⁶.

Grand amateur de Friedrich Hölderlin, Fourcade connaît sûrement la position de ce poète, éclairée dans l'article de François Fédier cité précédemment : malgré les plus grandes réussites artistiques des Grecs, pour être moderne, il n'est pas permis à un poète (à un homme) d'avoir quoi que ce soit de pareil avec eux. De même, pour un représentant de l'époque contemporaine

³³ « Essai d'introduction », *op.cit.*, p.21.

³⁴ « Char », in *René Char*, sous la direction d'Antoine CORON, Paris, Bibliothèque nationale de France, Gallimard, 2007, p.18.

³⁵ Selon Henri Meschonnic, l'historicité, en tant que conscience du passé, représente un des principaux aspects de la modernité. Il la distingue pourtant de l'historicisme, « soit la seule explication par l'histoire, qui réduit le sens aux conditions de production du sens, et l'infini à une totalisation » (Henri MESCHONNIC, *Modernité modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, p.12).

³⁶ Jean-Claude PINSON, *Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 239.

(et, par conséquent, « post-moderne »), il faut se libérer de l'influence de tout ce qui l'a précédée, il faut briser la culture de son époque et entrer dans l'inconnu du moment présent et de soi-même, autrement dit, dans la modernité.

Char n'est pas le seul à être parfois présenté d'une manière subjective et relativement injustifiée. Matisse apparaît généralement sous la plume de Fourcade comme un peintre angoissé et inquiet, esclave de son art plus que maître. Là où d'autres interprètes voient l'artiste « dans la lumière et le bonheur »³⁷, Fourcade ne perçoit souvent que la souffrance et le désespoir, l'obsession de la création et le travail acharné. Bien sûr, la vision de Matisse débordant d'optimisme et de bonhomie, vivant dans une sorte de paradis terrestre, entouré de femmes-fleurs et de jardins fleuris, est très réductrice. Pierre Schneider la dénonçait déjà en 1970 dans la préface au catalogue du centenaire :

« Ne suffit-il pas d'ailleurs, qu'un peintre s'installe sur la Côte d'Azur pour qu'aussitôt son œuvre soit considérée comme l'illustration d'on ne sait qu'elles [*sic !*] grandes vacances, quels loisirs perpétuels ? Matisse : peintre du plaisir, sultan de Riviera, hédoniste raffiné »³⁸.

Néanmoins n'est-ce pas adopter une position autrement extrême que de refuser aussi souvent la joie de vivre à l'œuvre dont l'une des constantes serait le thème du bonheur et de la beauté ? Fourcade ne retient-il pas en premier lieu les marques des tourments intérieurs de Matisse parce qu'il y trouve le reflet de ses propres inquiétudes, la concordance avec sa propre angoisse existentielle qui apparaît très tôt comme un des motifs récurrents de son écriture ? Si l'on sait, grâce aux témoignages des contemporains, que Matisse était sujet à des crises de panique et a connu des périodes de grande nervosité, on comprend que cet aspect a permis à Fourcade de se sentir d'autant plus proche de la personnalité du peintre.

En revenant à l'article *Essai d'introduction*, il est frappant de constater à quel point ce texte prédit l'éclosion poétique de *Le ciel pas d'angle*, *Rose-déclic* ou *Son blanc du un*. La plupart des traits caractéristiques de cette première manifestation très explicite de la poétique fourcadienne sont sûrement dus au travail sur les écrits de Matisse que Fourcade entreprend cette même année. Le peintre est d'ailleurs présent sur la dernière page de l'article, avec Hölderlin,

³⁷ Pierre REVERDY « Matisse dans la lumière et le bonheur », in *Ecrits et propos sur l'art* d'Henri Matisse, par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972. Marcel Sembat a aussi parlé de l'aspiration au calme dans l'œuvre du peintre : « Matisse a toujours voulu le calme par un besoin intime de son âme » (cité dans Gaston DIEHL, *Henri Matisse*, Paris, éditions Pierre. Tisné, 1954, p.130)

³⁸ *Henri Matisse : exposition du centenaire, Grand Palais, avril-septembre 1970*, catalogue par Pierre SCHNEIDER avec la collaboration de Tamara PREAUD, Paris, Réunion des musées nationaux, 1970, p. 11.

l'autre modèle de construction de la nouvelle vision du monde³⁹. Placés sous l'égide d'Apollon, la divinité solaire, Hölderlin et Matisse dans leur sérénité contrebalancent dans ce texte l'image obscure et tourmentée de Char, associé à l'astre des grandes souffrances et du mystère, Pluton. Ainsi, Fourcade hésite encore entre deux visions de la figure paternelle, mais aussi entre deux représentations de poète : l'une tourmentée et l'autre apaisée, et nous pouvons conclure que « Essai d'introduction » constitue l'ultime tentative de réconcilier les deux poétiques – celle de Char et celle de Matisse – et de retrouver dans l'œuvre du poète aimé la réalisation d'une révolution esthétique autant qu'éthique que Fourcade aura finalement à accomplir lui-même. Dans son chemin vers une nouvelle écriture réellement moderne, Fourcade sera aussi très secouru par le contact avec les œuvres de ses contemporains, les plasticiens français ou anglo-saxons.

La découverte de l'art contemporain

En parallèle avec la recherche poétique et intellectuelle Fourcade découvre donc le monde de l'art. Il fréquente les musées et surtout les galeries, qui représentent à cette époque-là de véritables lieux de réflexion sur l'art et autour de l'art⁴⁰. Fourcade soutient les jeunes artistes et commence à collectionner les œuvres d'art contemporaines. Parmi les galeries parisiennes, deux joueront un rôle fondamental pour la vie du jeune poète : la galerie de Claude Aubry et celle de Jean Fournier. C'est pour les expositions qui ont lieu dans la galerie Claude Aubry que Fourcade rédige ses premiers articles critiques parmi lesquels le texte consacré à Ghislain Uhry, dont la gouache figurait déjà sur le frontispice du tout premier recueil de l'auteur. Cette même galerie publie son premier livre d'artiste *Nous du service des cygnes*, une interrogation poétique sur la création artistique, une mise en abîme des mots face aux dessins d'Uhry.

³⁹ C'est de Hölderlin que Fourcade parlera comme d'un fondateur de la lyrique moderne quelques années plus tard : « Lui, le premier, opéra le déplacement fondamental : hors de la trajectoire de la dialectique. Lui le premier juxtaposa tous les éléments du métier, mots et dieux. Et chanta. Oui, Hölderlin et Cézanne, fondateur de la lyrique moderne ! » (« Rêver à trois aubergines... », *op.cit.*, p.489)

⁴⁰ Comme le remarque très justement Julie Verlainne, « L'étude de la construction, dans et par les galeries, de la valeur économique des toiles qu'elles exposent et proposent à la vente ne peut en effet faire l'économie d'une réflexion sur les moyens que les marchands mobilisent pour attester la valeur esthétique de ces mêmes œuvres. Toute galerie est ainsi l'espace de plusieurs discours sur l'art : discours visuel de l'accrochage, discours oral des conférenciers et du personnel accueillant les visiteurs, et bien sûr discours écrit, littéraire ou pas, qui accompagne l'exposition dans un catalogue, une plaquette ou une simple feuille de papier pliée en quatre. Chacun de ces discours contribue à sa manière à accréditer [...] un ensemble d'œuvres récentes, ainsi que le ou les artistes qui les ont créées » (Julie VERLAINE, « Parole d'amateur contre parole d'expert ? », in *L'écrivain et le spécialiste, écrire sur les arts plastiques au XIX^e et au XX^e siècles*, *op.cit.*, p. 99). En tant que visiteur et préfacier, Fourcade participe donc très tôt à la mise en place et la diffusion de ces discours critiques.

En ce qui concerne la galerie Jean Fournier, ce rapprochement viendra plus tard, à la fin des années 1970, la période du silence poétique chez Fourcade, et lui permettra de faire connaissance avec les personnages cruciaux pour son esthétique de la deuxième période : Simon Hantaï, Pierre Buraglio, Claude Vaillat, Dominique Gauthier – les peintres de l’avant-garde artistique de l’époque. Il faut souligner particulièrement l’influence de Hantaï, l’un des artistes qui se trouvent au cœur de la réflexion esthétique de Fourcade. Ainsi, Fourcade a fait sienne la théorie de Hantaï sur l’évolution de l’art du XX^e siècle, qui consistait à organiser les peintres contemporains autour de la filiation Cézanne – Matisse – Pollock.

Tout ce cercle des artistes abstraits français tournait autour de la figure du marchand d’art Jean Fournier, un personnage discret mais fort et extrêmement engagé dans la promotion de l’art contemporain en France. Il a dû marquer profondément Fourcade par son goût pour les œuvres faites de la lumière et de la couleur sans forme ni matière, mais aussi par la grande composante éthique dans son travail de galeriste. Celle-ci se manifestait par la croyance immense en la puissance spirituelle des créations artistiques, son contenu politique, ainsi que par le rejet de tout subterfuge, de la facilité, du désir d’impressionner et de séduire le public, dans le choix des œuvres exposées⁴¹.

L’année 1970 n’est pas seulement celle où Fourcade touche à l’ampleur et la signification majeure de l’œuvre de Matisse, c’est aussi celle de son voyage aux États-Unis où habitent deux de ses grands frères, Xavier et Vincent. Cette même année, Xavier ouvre à New York sa galerie d’art contemporain (Xavier Fourcade Gallery), où s’exposent les artistes les plus célèbres de l’époque, dont Willem de Kooning, Joan Mitchell, Raoul Hague, Malcolm Morley, John Chamberlain. Les voyages Outre-Atlantique ont ainsi permis au poète de connaître la production des avant-gardes américaines, de fréquenter plusieurs artistes majeurs de son temps. À la même occasion, le jeune poète a rencontré Clement Greenberg, dont les idées esthétiques allaient influencer profondément et durablement sa poétique. À la différence de la relation avec Char, le sentiment d’amitié pour Greenberg restera intact durant de longues années et Fourcade lui rendra hommage à chaque fois, quand l’occasion se présentera, dans ses articles, en mettant en valeur la clairvoyance de son maître dans la découverte des jeunes artistes talentueux. Ainsi, dans le catalogue David Smith, le poète présente Greenberg, décédé en 1994, comme la personne grâce à qui il a appris « à aimer Smith (en un éclair) puis à connaître l’œuvre de l’immense sculpteur, au

⁴¹ Plus sur Jean Fournier, sa position esthétique et éthique, voir le catalogue de l’exposition *La couleur toujours recommandée. Hommage à Jean Fournier, marchand à Paris (1922-2006)*, Arles, Actes sud ; Montpellier, Musée Fabre ; 2007, et particulièrement le texte d’Yves Michaud « Une partie de chemin avec Jean Fournier » (p. 85-92).

fil d'échanges toujours confiants, de conversations qui ont duré des années et qui ont été pour moi absolument étonnantes et fondamentales »⁴². La vie de Fourcade est échelonnée par de telles rencontres avec des personnalités charismatiques du monde de l'art et de la littérature : Char, Greenberg, Fournier.

Nous voudrions souligner aussi que la période de l'activité critique active chez Fourcade, c'est-à-dire les années 1970-80, correspond à un grand épanouissement de la vie intellectuelle et artistique en France. Comme le décrit un des acteurs principaux de la culture française de cette époque, poète, romancier, critique d'art et essayiste Marcelin Pleynet : « Ces années sont à penser dans la dynamique et dans la zone d'influence de Mai 1968. Elles sont le lieu d'un fabuleux bouillonnement intellectuel et marquent historiquement un tournant, notamment dans la situation de l'art en France »⁴³. À titre d'exemple, reprenons quelques événements majeurs qui ouvrent et échelonnent la décennie 1970. En 1969, naît le groupe éphémère *Supports / Surfaces*, qui regroupe plusieurs artistes appréciés de Fourcade. Ce mouvement n'existera que pendant quatre ans, mais donnera lieu à quelques expositions collectives, dont la plus importante est celle du Musée d'Art moderne de la ville de Paris. En 1970, au Grand Palais s'ouvre une grande rétrospective des œuvres de Matisse, dite du Centenaire. Cette même année, la Fondation Maeght organise à Saint-Paul-de-Vence l'exposition *À la rencontre de Pierre Reverdy, et ses amis, Picasso, Braque, Laurens, Gris...* (Reprise ensuite à Paris, au Musée national d'Art moderne). En 1973, après la mort de Picasso, quelque 200 de ses dernières peintures sont réunies au Palais des Papes à Avignon. C'est René Char qui préface le catalogue de cette exposition. La mort de deux autres grands hommes marque également la décennie. En 1976, à quelques mois d'intervalle meurent Martin Heidegger et Mao Zedong. Enfin, probablement le plus grand événement dans la vie artistique de cette époque est l'ouverture au début de 1977 de l'établissement polyculturel nommé Centre Georges Pompidou qui regroupe le Musée national d'Art moderne et la Bibliothèque publique d'information. La première exposition qui a lieu en été 1977 au sein du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou est *Paris-New York, 1908-1968*, suivie les années suivantes par *Paris-Berlin, rapports et contrastes, 1900-1933*

⁴² « David Smith jusqu'en 1952, une lecture », Catalogue de l'exposition *David Smith*, Centre Pompidou, Paris, éditions du Centre Georges Pompidou, 2006, p. 35.

⁴³ Marcelin PLEynet, *La peinture contemporaine en question, conférence au CAPC de Bordeaux en 1979*, Coutras, le Bleu du ciel ; Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2007, p. 5. Presque toute la préface, rédigée par l'auteur à l'occasion de la publication de 2007, est consacrée à la présentation des tendances majeures et à l'analyse de l'époque qui a donné lieu à sa série de conférences et qui est définie par Pleynet comme « la plaque tournante des années 70 » (p. 3). C'est sur ce texte que nous nous appuyons également pour le bref résumé des événements importants de la période indiquée.

(1978), *Paris-Moscou, 1900-1930* (1979) et *Paris-Paris, Créations en France 1937-1957* (1981).

Cependant, les années 1970 marquent le déclin progressif mais inévitable de la tradition moderniste, chère à Fourcade. Le Pop Art, le nouveau réalisme, Fluxus, les happenings ou l'art vidéo qui naissent dans les années 1960, puis l'art informatique, l'art numérique, le bio-art, le land-art et d'autres encore rompent avec l'héritage cézannien et matisien. Ils revendiquent de nouvelles idées et de nouveaux comportements tant au niveau stylistique, que dans leur mode d'approche de la réalité. Attaché à la conception greenbergienne qui définissait l'art comme la recherche de la spécificité du médium, Fourcade cesse son activité de critique d'art dès la seconde moitié des années 1980, mais n'hésite pas à intervenir dans la préparation d'une exposition qui met en lumière le travail d'un plasticien qui lui est particulièrement cher (par exemple, Matisse en 1993, Smith en 2006, et enfin Hantaï en 2012).

Comme l'indique le titre de la thèse, dans cette étude nous nous sommes concentrés particulièrement sur l'influence des arts visuels sur la poétique de Fourcade, laissant consciemment de côté les autres (la musique, la danse, mais aussi la littérature), qui mériteraient une étude complète qui leur serait exclusivement consacrée⁴⁴. Néanmoins, nous jugeons utile de recenser ici au moins quelques-unes des multiples références à la musique et à la danse qui participent de la vision esthétique du poète.

Le rapport du poète à la musique et à la danse

Il serait injuste de réduire l'intérêt du jeune Fourcade aux seuls artistes plasticiens, car très tôt, il commence à s'intéresser à la musique. Une relation affectueuse avec Gérard Masson⁴⁵ mais aussi avec d'autres compositeurs, musiciens et critiques musicaux de son époque, a eu une importance non négligeable pour sa vision esthétique et pour son écriture, puisque pour Fourcade toute expérience sert à nourrir le monde poétique. C'est dans ce contact étroit avec le milieu musical qu'il faudrait voir l'origine de la recherche du lyrisme pratiqué par le poète, non du côté

⁴⁴ Par exemple, dans notre mémoire de master 2 nous avons ainsi longuement parlé de l'importance de la musique et, plus spécialement, de la notion du chant dans l'œuvre fourcadienne.

⁴⁵ C'est à Masson, nommé par le poète son frère absolu, que Fourcade dédie *Une vie d'homme*, le recueil dont les poèmes avaient inspiré le compositeur à la création de quatre pièces musicales : *Dans le deuil des vagues* pour orchestre (1966 - 1967), l'œuvre qui a valu au jeune Masson l'intérêt de Stravinski, *Ouest I* pour 10 instruments (1967 - 1968), *Dans le deuil des vagues II* pour orchestre (1968) et enfin *Ouest II* pour mezzo-soprano et 13 instruments (1969).

de l'effusion de sentiments personnels de l'auteur mais dans la musicalité du texte et dans son rythme interne.

Remarquons que les musiciens du XX^e siècle font preuve de la même ambition formelle que les plasticiens de leur temps. Comme ces derniers, ils sont à la recherche de leur langage propre, qui serait radicalement nouveau et s'ouvrirait encore plus au monde et à ses potentialités acoustiques. Ainsi, John Cage fait entrer dans ses compositions tous les éléments sonores possibles, y compris le silence. Il renonce de cette façon à l'échelle des valeurs qui caractérisait la musique classique et qui limitait les tonalités employées aux sons harmonieux et agréables à entendre. De son côté, Fourcade affirme : « Je pourrais dire que j'écris aussi bien mon poème à partir d'une semelle de chaussure qu'avec le sourire de la Joconde. Je n'exclus rien de ce que l'on considère comme trivial ou de ce que l'on tient pour sublime »⁴⁶. En plus, les deux artistes se distinguent par un intérêt similaire pour la sonorité des mots et la tentative, chacun avec ses propres moyens, de la libérer et de la mettre en valeur.

Si, comme l'écrit Pierre Brunel, « La musique, la littérature commencent à partir du moment où l'enchaînement des sons, l'enchaînement des mots ne sont pas laissés au hasard. À partir du moment où il y a *composition* »⁴⁷, l'improvisation libre, mais réfléchie et calculée est l'un des principaux procédés que Fourcade emprunte aux jazzmans. John Coltrane, Lester Young, Thelonious Monk et d'autres encore sont pour lui autant de modèles dans la quête d'un son libre et original. Comme eux, le poète explore les potentialités de l'espace rythmique et harmonique, cherchant dans les modèles d'agencement que lui fournit ce genre un nouveau rythme et une nouvelle mélodie, comme une possibilité de trouver un remède à l'asphyxie menaçant la poésie contemporaine. L'improvisation caractéristique du be-bop et du free jazz est aussi sa référence dans la collaboration avec d'autres artistes. Lors de son travail commun avec Pierre Buraglio, selon l'aveu du peintre, Fourcade adopte la manière des jazzmans de construire ensemble et d'atteindre une harmonie dans les relations entre les créateurs. Comme nous l'avons déjà mentionné ci-dessus, au sein des livres, cartes postales et affiches réalisés dans les années 1980-1990 par ces deux artistes, le texte et l'image se complètent tout en restant indépendants : ils gardent leurs valeurs respectives et mènent un dialogue d'égal à égal.

Il ne faut pas non plus oublier l'importance que les poètes fondamentaux pour l'écriture

⁴⁶ « Une partie qu'on ne gagne jamais. Entretien avec Dominique Fourcade », par Marguerite HALADJIAN et Jean-Baptiste PARA in *Europe*, N°744, 04/1991, p. 144.

⁴⁷ Pierre BRUNEL, *Les arpèges composés, musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 12.

de Fourcade – Rimbaud, Mallarmé, Rilke – ont accordée à la musique et à la musicalité du texte. Citons encore Brunel qui affirme à propos de Rimbaud : « Il a voulu parvenir à une maîtrise totale du langage, de la lettre même, pour suivre des suggestions musicales (les rythmes), faire voir l'ouï (l'audition colorée), sans souci de communiquer un message conceptuel qui reste réservé »⁴⁸. La même remarque peut être aussi appliquée à la poétique mallarméenne, dans laquelle la musicalité du vers et les jeux des sonorités jouent un rôle primordial. De même, du point de vue thématique, Mallarmé associe souvent la musique et la peinture à la poésie, dont témoigne le sous-titre que le poète donne à son poème *Sainte* : « Chanson et image anciennes ». Nous retrouvons cette conception hybride, simultanément visuelle et musicale, de l'art dans l'écriture de Fourcade. Elle en représente un des aspects les plus inattendus et les plus constants, aussi bien dans les textes poétiques que dans les articles critiques. Fourcade peut parler avec beaucoup d'aisance de la portée musicale qu'il perçoit dans un tableau ou une sculpture et évoquer la touche à propos d'une œuvre musicale.

Cependant, la vision mallarméenne du rapport entre la musique et la poésie touche à un autre point capital de la pensée fourcadienne, celui du silence. La musique représente un poème muet, elle est capable d'exprimer l'indicible, alors que la poésie est un équivalent de la musique mais qui se perçoit par la seule lecture, « par absence de voix, d'orchestre, de chair »⁴⁹. Nous retrouvons ce dialogue de silences au cœur de la réflexion de Rilke, fasciné par le mystère du son, en tant qu'élément premier que la musique et la poésie partagent. Son intérêt pour les propriétés musicales du silence anticipe les recherches effectuées dans ce domaine par John Cage.

Comme Rimbaud ou Mallarmé, Rilke recherche une concordance parfaite entre les arts dans son écriture poétique. Selon le commentaire de Jean-Yves Masson,

« Au point d'incandescence que souhaite Rilke pour la poésie, le chant, *reine Spannung*, « pure tension », s'il est encore langage, s'affranchit du langage et de l'intention de signifier pour se faire pure présence et « souffle autour de rien » (*ein Hauch um nichts*). La question d'un Orphée poète *plutôt que* musicien ne se pose pas : musique et poésie s'unissent dans la figure du porteur de lyre en une même postulation »⁵⁰.

Fourcade est également très sensible à la question du chant, synthèse parfaite entre la

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁹ Jean-Michel NECTOUX, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, A. Biro, 1998, p. 185.

⁵⁰ Jean-Yves MASSON, postface à *Chant éloigné, poèmes et fragments* de Rainer Maria RILKE, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 82.

parole et la musique, débattue notamment par Rilke dans la correspondance à trois avec Tsvetaieva et Pasternak. Cette conversation épistolaire constitue une référence majeure pour Fourcade et il la cite à plusieurs reprises dans ses livres poétiques⁵¹. Il revendique lui aussi la recherche de la musicalité du texte, l'attention accrue pour le son poétique :

« écrivant à Pasternak le son vous est plus cher que le mot Tsvetaieva croyait percer un secret, mais n'est-ce pas notre cas à tous, nous les poètes, et non seulement le son, mais la cadence nous est plus chère, le temps du mot qui est sa structure et l'air qui est sa matière, son volume, la lumière du mot qui est son espace nous sont plus chers que le mot, et plus chère encore nous est l'harmonie de la phrase »⁵².

Toutefois, la poétique de Fourcade n'est pas moins attachée à la danse et à la chorégraphie contemporaine. Le poète développe souvent le thème du corps du poème, ainsi dans *Outrance Utterance* nous lisons : « C'est le corps d'une ligne. C'est le corps d'une laisse. Cela n'a rien d'original : c'est précisément, le corps d'un contemporain. Le corps d'une femme »⁵³ et quelques pages plus loin : « Le mot est le corps chorégraphé du poème »⁵⁴. Merce Cunningham est une des grandes références fourcadiennes dans la matière de danse contemporaine, de même que Pina Bausch ou Anne Theresa De Keersmaeker. Nous pouvons retrouver la même double structure dans l'écriture poétique de Fourcade que Cunningham, ce chorégraphe américain, élève de Martha Graham, tenait à produire dans la danse.

Très intéressé par le travail sur les corps des danseurs, Cunningham envisageait chaque personne présente sur scène comme soliste, renonçant à l'opposition classique entre les danseurs étoiles et le corps de ballet. Il travaillait à augmenter la liberté de mouvement à travers la flexibilité du corps qui se déploie dans toutes les directions à partir de la colonne vertébrale vue comme l'axe ou la tige. Ses danses se créaient à chaque fois autour d'un thème physique (corporel) bien défini et que le chorégraphe désirait explorer. Parallèlement, Cunningham traitait l'espace scénique total comme une surface sur laquelle les trajectoires non-linéaires des danseurs tissaient un réseau complexe des rapports. Les déplacements des personnages étaient souvent décidés par le jeu de hasard (coup de dés), tandis que leur position initiale correspondait aux traces d'imperfection sur la feuille de papier que le chorégraphe utilisait pour créer son dessin. La somme des circulations des danseurs produisait l'effet de l'arabesque, renforcé par de multiples changements de rythmes et, en conséquence, de l'ambiance générale, qui peut être

⁵¹ Par exemple, dans les poèmes 48 et 51 de *Rose-déclat*.

⁵² Dominique FOURCADE, *Outrance utterance*, POL, 1990, p. 82.

⁵³ Dominique FOURCADE, *Outrance utterance*, op.cit., p. 11.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

celle des gestes lents ou des mouvements brusques et nerveux. Comme résultat, le spectacle donnait la sensation constante de l'action, même quand les danseurs restaient immobiles pendant un certain temps.

De son côté, Fourcade organise aussi son travail poétique simultanément sur deux plans. D'un côté, chaque poème représente une entité flexible qui se développe dans toutes les directions à partir d'un axe, souvent représenté par un mot clé (rose, silence, murmure, corps). Le poème est alors vu comme unique et important dans son individualité. De l'autre, chaque livre est perçu comme un système développé et presque organique. Sa structure est élaborée à partir des multiples rapports créés par diverses parties (séquences) qui tissent un réseau complexe de correspondances. Ainsi, pendant sa deuxième période poétique, Fourcade cherche à écrire des mono-poèmes savamment organisés, et non des recueils de poésie.

Nonobstant l'abondance de références musicales et chorégraphiques dans les textes fourcadiens et les correspondances structurelles qui se réalisent à différents niveaux de l'écriture, il est important de noter que le poète n'a jamais publié d'ouvrage dont le motif principal serait la musique ou la danse. Tandis qu'il s'est souvent exprimé à propos des œuvres plastiques, Fourcade garde le rôle d'un amateur éclairé et non d'un spécialiste dans le domaine musical. Or, il témoigne d'une remarquable connaissance de cette matière et d'un intérêt croissant vers le plus abstrait des arts, si particulièrement séduisant pour un auteur parfaitement conscient et désespéré par les limites expressives de son médium, le langage. Comme Rilke, Fourcade sent que « la musique véritable, quand elle obéit à sa vocation la plus pure, est elle aussi, comme la poésie, une forme d'écoute du silence intérieur, une manière d'aviver la conscience et non de l'endormir »⁵⁵. Dans son chemin spirituel, c'est pourtant par la peinture qu'il apprend d'abord à écouter ce silence, car l'action que l'image exerce sur lui est peut-être plus forte et plus radicale. Selon Régis Debray, « un bon tableau, dans le premier temps, nous désapprend la parole et nous réapprend à voir »⁵⁶.

⁵⁵ Jean-Yves MASSON, postface à *Chant éloigné, poèmes et fragments* de Rainer Maria RILKE, *op.cit.*, p. 83.

⁵⁶ Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 67.

Que signifie le silence poétique ?

Les années 1971-1982 correspondent à une étape cruciale dans la formation poétique de Dominique Fourcade, c'est la période du silence, qui lui permettra de mieux rassembler ses forces, de construire une poétique, de définir son programme. Cette étape peut être envisagée comme incontournable pour tout poète moderne ou un poète tout court, et par laquelle d'autres sont passés avant lui. Si la poésie représente une relecture du monde, le temps de silence qui la précède est aussi un moment de lecture : celle des auteurs qui détermineront la position esthétique (comme, par exemple, pour Fourcade, les objectivistes américains), celle de l'art, des œuvres composant la modernité artistique, celle du monde qu'il laisse entrer à l'intérieur de lui-même. Le silence est la condition obligatoire de ces lectures. Comme il écrira lui-même dans *Tout arrive*, Fourcade n'arrive ni directement ni intuitivement à la compréhension de son écriture poétique. Pour l'atteindre il devra sentir et comprendre le réel, faire aussi un détour par la connaissance plus large de la production artistique de son temps. Dans son silence, le poète se tourne vers l'intérieur afin de se concentrer, s'interroger et méditer sur son travail poétique, dans un mouvement d'attention à la conscience aussi bien qu'à l'inconscient, et il s'ouvre simultanément vers l'extérieur, vers l'époque, le monde et l'art, dans un travail de captation et d'absorption du réel.

Le silence est impossible hors du langage, qui conditionne et détermine cette expérience, et la période de l'effacement poétique correspond au moment de la vie de Fourcade où il part aux États-Unis, le pays où une autre langue, quoique connue et parfaitement maîtrisée, mais non maternelle, devient le moyen de communication principal. C'est peut-être aussi ce passage par une langue étrangère et en même temps si proche qui permet au poète de rejoindre la sienne, de se rendre compte de ses richesses et de ses limites, de sa capacité à révéler le réel et à communiquer véritablement, à faire ressortir des images et des idées qui se cachent derrière les mots. Loin d'être allophone, au contact de l'anglais, Fourcade repense son rapport à la parole, au langage, au dire. Bilingue précoce, il affirme qu'il a toujours eu en lui cette peur de parler et le besoin simultané de dire, la volonté d'exprimer et la lucidité de la difficulté d'expression, ce désir étrangement né d'une frustration et alimenté par elle. On peut imaginer que l'expérience de vie à l'étranger n'a fait que creuser profondément cet écart et sensibiliser encore plus le poète à la particularité et à l'altérité de sa langue natale. N'est-ce pas pour remédier à l'insuffisance du langage, pour *rémunérer le défaut* du français, que Fourcade introduira par la suite dans ses textes poétiques des mots, des phrases, des passages entiers de poèmes en anglais ? Et c'est

maintenant sa propre langue, toujours opaque et travaillée par l'ambiguïté, que Fourcade parlera comme une langue étrangère.

Le silence poétique ne signifie pas non plus le silence total et durant les dix années que Fourcade considère comme le temps où il a abandonné la littérature, il exerce le métier de commissaire d'exposition et il écrit parallèlement une série d'articles critiques sur l'art moderne et contemporain, qui reflètent sa découverte de l'être-au-monde artistique, la formation de ses goûts et la stabilisation de sa pensée poétique. Précisons-le tout de suite : Fourcade ne pratique pas l'écriture critique comme un gagne-pain, puisque son patrimoine lui permet de se consacrer aux choses qu'il aime, sans se soucier des difficultés matérielles. La rédaction de ces textes n'est donc jamais dictée par la nécessité, mais pas un réel intérêt pour son sujet, le poète ne produit des articles que sur des thèmes et des artistes qui le passionnent. Il s'agit donc bien de l'élaboration d'un nouveau rapport à la langue, qui passe par l'étape du contact avec une œuvre d'art, plus exactement, avec une image, mais aussi avec ce que les créateurs ont écrit de leur art. Le choix de travailler avant tout sur les propos de Matisse et non immédiatement sur ses œuvres est de ce point de vue significatif.

Si comme l'avouera le poète des années plus tard, « faire une exposition est pour moi une autre façon de faire un poème (la poésie ne relève pas de la seule écriture, loin de là) »⁵⁷, écrire un texte sur une œuvre d'art c'est en créer une autre, tout en contribuant de manière sensible à la compréhension et la prolongation du prototype. Comme un portraitiste qui passe par le modèle pour dire pourtant sa propre sensation et sa sensibilité artistique, Fourcade regarde les créations des autres afin d'y trouver le reflet de son monde intérieur. Plus la similitude des visions poétiques est apparente, plus on a du mal à distinguer où finit le modèle et où commence le commentateur. Rappelons-nous aussi l'exemple de Rilke, un des grands maîtres à penser pour Fourcade : c'est au contact étroit avec un autre génie de son époque, son aîné Rodin, que le poète pragois élabore et creuse plus profondément sa poétique. Il ne s'agit pas toujours de créer des relations personnelles, Rilke est aussi très sensible au travail de Cézanne qu'il découvre essentiellement grâce à une rétrospective lors du Salon d'automne 1907, un an après la mort du peintre. Cette découverte donnera lieu à une série de lettres sur Cézanne, mais marquera aussi sa poésie postérieure. En se laissant pénétrer et habiter par des œuvres contemporaines ainsi que par celles des époques précédentes, un poète développe sa sensibilité, il tisse son lien au monde,

⁵⁷ Un entretien avec Frédéric Valabrègue, in « Dossier Dominique Fourcade », in *CCP : Cahier critique de poésie*, N°11, 1/2006, p. 5.

tente de le comprendre et de l'approcher. Notons que Fourcade considère probablement aussi les objets créés par l'art comme ayant plus de vie que les choses quotidiennes qui leur servent de modèle ; comme l'écrit Rilke : « Le modèle *paraît*, la chose de l'art *est* »⁵⁸.

Il est intéressant de noter que si les écrits ayant pour sujet le travail des plasticiens dont Fourcade n'est pas proche dans la vie réelle, correspondent plus à l'acception commune des articles de critique d'art, la réflexion sur l'œuvre des artistes contemporains, qui sont bien connus du poète, prend la plupart du temps la forme poétique. Ainsi, à notre connaissance, il n'existe aucun texte critique sur Pierre Buraglio de la main de Fourcade, de même le travail de Simon Hantaï est essentiellement célébré dans de nombreux livres de poèmes, depuis *Le ciel pas d'angle* jusqu'à *Sans lasso et sans flash*, même si le poète lui a aussi consacré quelques articles de forme plus traditionnelle. La rencontre avec Pierre Buraglio en 1979 donne à Fourcade le désir d'écriture poétique et l'amène à la création du poème « Pourquoi c'est toujours bleu... », à l'occasion de l'exposition du plasticien au musée de Grenoble. Ce texte trouvera sa place par la suite dans le livre de poèmes *Le ciel pas d'angle*. On dirait qu'au contact avec la création de ses contemporains, le poète réussit à surmonter son obsession de l'infériorité de l'écriture poétique par rapport aux arts visuels, alors que la puissance des œuvres modernes l'intimide beaucoup trop. En revanche, il serait erroné de voir dans ces textes poétiques écrits à partir des œuvres plastiques, de simples hommages ou des témoignages de l'amitié que Fourcade porte aux artistes. À chaque fois, il s'agit d'une réflexion esthétique intense, d'un questionnement lent et profond sur les enjeux de la création et sur la figure de l'artiste. Les interrogations soulevées par le poète ne sont pas moins radicales que dans les écrits prosaïques, et seul le médium est modifié.

Soulignons, enfin, que même si le poète se sent déserteur et déclare dans les entretiens qu'il a trahi la poésie en la délaissant pendant dix ans au profit de l'étude des arts plastiques, les articles qu'il rédige dans les années 1970 indiquent la présence constante d'un langage poétique en élaboration. D'ailleurs, dans ses réponses à l'enquête sur Rimbaud, organisée en 1972 par Roger Munier, Fourcade a lui-même affirmé : « Ne plus écrire de poèmes ne signifie pas rompre avec la poésie. Rompre avec la poésie est impossible. Le silence d'un poète est son œuvre, sa poésie, tout autant ou aussi peu que les poèmes qu'il a écrits »⁵⁹. Ce court texte est, par plusieurs aspects, capital pour la compréhension du lien entre la critique d'art et la poésie dans la conception de Fourcade.

⁵⁸ Lettre à Lou Andreas-Salomé du 8 août 1903, in Rainer Maria RILKE, *Œuvres, III, Correspondance*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.30.

⁵⁹ « Aujourd'hui, Rimbaud », *Archives des lettres modernes*, N°160 (639-646), 1976 n°2, p. 71.

L'enquête sur Rimbaud comme exemple de réflexion sur l'activité critique

La réflexion du poète dépasse ici son sujet initial (Rimbaud et l'accueil de son œuvre par la critique au XX^e siècle) pour poser une question plus vaste sur la nature de la critique. Fourcade choisit alors deux exemples très significatifs : Baudelaire et Delacroix d'un côté, Heidegger et Hölderlin de l'autre. Dans les deux cas, les interpréteurs sont eux-mêmes poètes (dans le sens large du mot), profondément préoccupés par les enjeux artistiques et littéraires. Leur travail critique n'est aucunement nécessaire pour la compréhension des œuvres qui font objet de leur étude (rappelons-nous que pour Fourcade l'interprétation d'une création artistique se fait toujours grâce au regard actif du spectateur et correspond aux aspirations et inquiétudes spécifiques de chaque époque ou génération, elle ne peut donc pas être définie une fois pour toutes, elle se modifie et évolue dans le temps), en revanche le fruit de la rencontre entre deux artistes a un intérêt poétique en soi : « Qu'un grand voie un autre grand ne relève ni de la critique, ni de l'interprétation mais de la catégorie du mélodique stellaire »⁶⁰.

Cette position rejoint celle de François Fédier qui distingue deux types de travail critique : celui qui se fait *sur* et celui qui s'opère *à partir de* l'auteur. Dans le premier cas, la critique réalise un exercice d'écriture stérile ; dans le second, il crée une nouvelle œuvre et prolonge de cette façon la poésie⁶¹. L'objet de la critique joue alors le rôle secondaire, il n'est que le motif qui donne le point de départ à l'écriture, tandis que le véritable sujet de ce travail est l'écriture même. Cette opinion est largement répandue parmi les auteurs de la modernité qui ont pratiqué la critique d'art. Ainsi, Henri Meschonnic dans son livre *Le rythme et la lumière*, inspiré par l'œuvre de Pierre Soulages, écrit :

« Ce livre ne parle pas de Pierre Soulages. Bien qu'il y soit nommé à la «troisième» personne. C'est un livre qui parle avec lui. Un dialogue. Intérieur plus que formel. Et issu d'un dialogue. Réel, ancien, continu. Ce n'est pas un livre sur. C'est un livre avec. Un livre vers »⁶².

C'est aussi la fidélité inchangée à cette approche qui permettra à Fourcade d'affirmer par la suite qu'il n'a jamais rien écrit sur un sujet autre que l'écriture.

Nous remarquons qu'en 1976 déjà Fourcade estime le travail critique comme un moyen de faire de la poésie, supposition qui trouve une confirmation dans le passage où Fourcade, qui ne publie plus de recueils depuis six ans, parle des poètes en disant « nous » : « poètes,

⁶⁰ *Ibid.*, p.69-70.

⁶¹ *Ibid.*, p.65.

⁶² Henri MESCHONNIC, *Le rythme et la lumière, avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 9.

n'œuvrons-nous pas, à partir du point fixe que nous sommes »⁶³. Bien qu'il renonce définitivement à la théorie heideggérienne de la poésie véritable, celle de la haute tradition des grecs anciens, telle que l'illustre encore l'œuvre de René Char, Fourcade conserve l'idée de l'habitation poétique, l'unique existence authentique au monde, capable de sauver les hommes et la Terre de la dévastation et de l'anéantissement. À son avis, le poète n'est pas obligatoirement celui qui pratique une écriture poétique, mais celui qui sait mener une vie poétique, *habiter en poète*.

Nous voudrions souligner l'ampleur politique de cette vision des choses, car elle est profondément démocratique : le poète serait simplement la personne au contact de laquelle (de façon directe ou à travers les œuvres) on sent renaître le goût de la vie malgré les circonstances quelquefois difficiles. Fourcade avoue de ne pas pouvoir toujours garder un état d'esprit poétique, il connaît des moments de faiblesse ou de désespoir, mais il préserve toujours un idéal qui l'incite à continuer et à faire des efforts. Qu'il soit écrivain ou chauffeur de taxi, tout homme est capable d'une existence poétique, pour peu qu'il le veuille et qu'il y fasse attention : « En deçà, n'est pas la poésie. Mais cet au-delà est partout, et accessible à tous, et c'est cela qui est immense »⁶⁴. Fourcade pose ensuite directement la question du rôle de la politique dans la vie des gens, en affirmant que c'est aux dirigeants politiques qu'incombe la tâche d'aider ce poète intérieur et général qui sommeille au fond de tout être humain à se réaliser et à monter à la surface. Son opinion est catégorique : « il n'y aura de politique, et de réalisme en politique, que quand le politique se mettra au service de la poésie »⁶⁵.

L'intérêt pour la politique et la préoccupation pour la valeur politique de l'œuvre représentent des constantes de la pensée de Fourcade. Très imprégnée des idées de la critique formaliste américaine et, avant tout, de celles de Greenberg, elle contient malgré tout la notion capitale de l'importance historique et sociale de l'art. Notons que cette position est fréquente parmi les artistes et les critiques d'art français de la génération 1970-80. Elle rapproche le poète de certains critiques célèbres de son temps, comme Marcelin Pleynet avec qui il partage l'amour pour Cézanne, Matisse et Hantaï⁶⁶. Le poète croit en la possibilité d'un art démocratique et ouvert, qui réintroduit la beauté dans la vie des gens, réforme leur existence et garantit une

⁶³ « Aujourd'hui, Rimbaud », *op.cit.*, p.70.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p.71.

⁶⁶ D'où leur collaboration sur quelques expositions et la participation pour le moins surprenante de Fourcade au numéro 2 de la revue *Documents sur*, où son nom est cité à côté de ceux de Bernard Lamarche-Vadel, Catherine Millet, Guy Scarpetta, Philippe Sollers.

chance d'habitation poétique du monde à tout membre de la société. Cette idée est accompagnée du refus de l'approche consummatrice de l'art et implique l'exigence d'un contact actif, réfléchi et conscient avec les œuvres de la part du public⁶⁷. Comme la poésie, l'art plastique doit être fait par tous les hommes et non par certains vénérables élus.

Nous voyons dans cette prise de position radicale l'un des aspects capitaux du lyrisme fourcadien. Rappelons que Fourcade se revendique poète lyrique, ce qui surprend aussi bien certains critiques de son œuvre que ses amis, poètes-structuralistes. Cependant, selon la proposition de Jacques Rancière, qui nous paraît d'autant plus juste lorsqu'il s'agit de l'appliquer à l'œuvre poétique de Fourcade, le lyrisme moderne ne s'accomplit pas dans « une expérience de soi ou une découverte de la nature ou de la sensibilité » mais dans « une nouvelle expérience politique du sensible ou expérience sensible du politique »⁶⁸. Cette dernière expérience, continue Rancière, se manifeste sous forme d'« un mode spécifique d'énonciation, une manière d'accompagner son dit, de le déployer dans un espace perceptif, de le rythmer dans une marche, un voyage, une traversée »⁶⁹. Or, ce sont les préoccupations majeures de l'écriture de Fourcade et les moyens primordiaux qu'il emploie pour réaliser sa révolution poétique, pour y atteindre la modernité, suivant les exemples de Hölderlin ou de Matisse, mais aussi de... Rimbaud. Comme celui-ci, Fourcade cherche simultanément à appartenir pleinement à son siècle et à le dire dans une langue nouvelle qui lui serait contemporaine, avec une gageure d'autant plus grande que l'appartenance à son siècle ne devrait pas correspondre à la soumission au règne de la technique triomphante. C'est dans l'art qu'il aperçoit le salut de la parole poétique, c'est dans les œuvres d'autres créateurs de son temps (plasticiens, musiciens, chorégraphes) que Fourcade trouve aussi la justification de son travail personnel. C'est peut-être la lecture de Rimbaud (mais de Mallarmé aussi, bien sûr), avant celle des objectivistes américains, qui a appris à Fourcade le refus de la poésie subjective et la recherche permanente de toujours plus d'objectivité dans sa parole poétique.

D'autres passages du texte fourcadien sur Rimbaud montrent à quel point sa nouvelle poétique, prenant pour modèle la recherche spirituelle des artistes plasticiens, a mûri et est prête à jaillir. Fourcade parle de l'expérience poétique libre du temps causal ou linéaire, du passé, du

⁶⁷ De même, Pleynet écrit dans le chapitre « De la culture moderne » du catalogue de l'exposition *Paris-New York* : « Si l'on convient que de quelque façon les arts plastiques participent à (et se trouvent engagés dans) l'ordre d'un procès culturel (ou de civilisation), il faut alors poser que tout ce qui les concerne relève des rapports complexes que leur histoire spécifique entretient avec l'ordre social, politique, économique et idéologique » (Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1977, p.115).

⁶⁸ Jacques RANCIERE, *La chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998, p.20.

⁶⁹ *Ibid.*

présent et du futur, mais appartenant à l'immensité. Cette affirmation vient rejoindre celle que le poète a prononcé deux ans plus tôt à propos de la révolution artistique de Matisse : « les mots ~~pendant~~», ~~avant~~», ~~après~~» n'ont ici plus de sens, ils sont remplacés par les mots ~~toujours~~, dès que l'on peut ouvrir les yeux, voici»⁷⁰. La leçon du grand peintre est toujours présente à l'esprit de Fourcade, quand il déclare que dans tous les domaines et même en ce qui concerne l'art des mots, « Il s'agit alors pour chacun du courage de la couleur et de dessiner dans la couleur »⁷¹.

Nous pouvons conclure que ce texte représente le premier jalon dans l'évolution de la pensée fourcadienne sur les rapports entre la critique d'art, l'art et la poésie. La couleur, la surface, la spatialisation, la vitesse seront autant de notions clés de la poétique de Fourcade, que nous trouvons dans ses poèmes aussi bien que dans ses écrits critiques. Passons maintenant à l'étude précise de ces derniers afin de pouvoir retrouver et mieux comprendre ces éléments structurels au sein des textes poétiques.

⁷⁰ « Rêver à trois aubergines... », *op.cit.*, p.488.

⁷¹ « Aujourd'hui, Rimbaud », *op.cit.*, p.70.

Partie 1 : Dominique Fourcade et l'art classique et moderne.

Introduction

Parmi les écrits de Fourcade sur les artistes classiques et modernes la grande majorité des textes traitent d'Henri Matisse. Seuls trois articles sont consacrés uniquement aux autres peintres, plus précisément à Courbet, Rembrandt et Monet, un autre texte représente une analyse commune de Matisse et Manet. Il serait erroné d'affirmer que cette exclusivité est due au manque d'intérêt de la part du poète : de nombreuses références à Fra Angelico, Tintoret, Titien, Poussin, Degas dans les poèmes nous prouvent le contraire. Il faudrait plutôt chercher une explication dans la structure très fermée du monde de l'histoire de l'art, mais aussi dans la timidité du poète et son extrême exigence envers lui-même qui l'empêche de se prononcer sur les sujets dans lesquels il se juge incompetent. Pour définir la liste complète des artistes qui ont contribué à la réflexion esthétique de Fourcade une étude confrontant les écrits en prose et les livres poétiques serait nécessaire.

Notons que si, à notre connaissance, le poète n'a jamais écrit de textes critiques entièrement consacrés à Cézanne, communément considéré comme le fondateur de la modernité artistique, la réflexion sur l'œuvre de ce peintre est présente dans un grand nombre de ses articles. Ainsi, « Monet à Giverny » contient une longue méditation sur Cézanne et une confrontation de son travail avec la recherche artistique de Monet. De même, les écrits sur les artistes contemporains, comme Uhry ou Viallat, mais surtout Hantaï donnent une image du peintre aixois comme du père spirituel des créateurs du XX^e siècle, le maillon initial et donc essentiel de la chaîne artistique qui s'établit peu à peu dans l'art occidental depuis la découverte de la peinture cézannienne.

Dans sa réflexion sur l'art, Fourcade passe par deux étapes où il s'intéresse beaucoup à l'art des époques antérieures. La première correspond à ses débuts comme critique et historien d'art : 1966-1976. Les premières publications paraissent grâce à la collaboration fructueuse avec la Galerie Claude Aubry, ensuite vient l'ouvrage capital, l'agrégation des *Écrits et propos sur l'art* de Matisse édité chez Hermann, qui sera complété quatre ans plus tard par une nouvelle compilation dans le premier numéro de la revue *Macula*. À ce moment-là, Fourcade coopère

d'une manière très active avec les musées, notamment avec le musée des Beaux-Arts de Grenoble et le musée national d'art moderne à Paris, ce qui donnera trois très beaux textes sur les œuvres de Matisse. Entre 1976 et 1982, Fourcade se passionne pour le travail de ses contemporains auxquels il consacre de nombreux articles : seize précisément contre cinq ayant pour sujet les peintres modernes⁷². La seconde période de multiples publications sur Matisse coïncide avec le retour de Fourcade à la littérature, entre 1983 et 1986 il publie non seulement trois recueils de poésie mais aussi six textes critiques sur Matisse qui se distinguent par la profondeur de la méditation qui y est présentée⁷³.

Nous avons choisi de regrouper les textes selon les critères thématiques et chronologiques en trois grands groupes : les articles sur les maîtres classiques et modernes, les écrits sur Matisse des années 1970 et ceux des années 1980. À l'exception du texte « Exposer Matisse », que nous venons de mentionner, Fourcade n'a consacré aucun autre article à cet artiste depuis 1986. À l'intérieur de chaque groupe, les textes sont classés chronologiquement pour permettre une meilleure compréhension de l'évolution de la poétique de Fourcade qui se réalise progressivement d'un article à l'autre.

En ce qui concerne la thématique de ces textes, il est intéressant de remarquer qu'en parlant de Matisse Fourcade n'aborde presque jamais la sculpture qui représente pourtant une partie importante de l'œuvre matisse. Cela ne peut pas s'expliquer par le manque d'intérêt de la part du poète pour la sculpture en général, car nous connaissons l'attention qu'il portait aux créations des artistes américains David Smith et Michael Steiner. On pourrait supposer que pour Fourcade la sculpture représente le domaine de l'art dans lequel Matisse a fait le moins d'avancées et où il a dévoilé le moins sa recherche de la modernité, trop attaché qu'il a été à la figuration et à la représentation des objets de la vie réelle⁷⁴.

En revanche, le poète affectionne tout particulièrement tout ce qui relève du dessin ou de la gravure, s'attardant longuement sur l'analyse de ces productions, souvent jugées mineures par

⁷² Nous prenons en compte la publication dans *Macula*, cependant nous ne classons dans aucune catégorie l'article « Store à franges » qui est autant un texte sur une œuvre picturale contemporaine que sur la recherche artistique de Matisse.

⁷³ Trois textes seront dédiés à la même époque aux artistes contemporains, dont deux représentent des introductions poétiques aux œuvres de Pierre Buraglio, publiées dans les catalogues d'exposition ; le troisième a la forme d'un article critique et parle des nouvelles sculptures de Michael Steiner (participation au catalogue de l'exposition qui a lieu à New York)

⁷⁴ Fourcade le dit d'ailleurs presque directement dans le texte qu'il a écrit pour le catalogue de l'exposition Antony Caro, Galerie Piltzer-Rheims, Paris, 1977 : « Les sculptures que Matisse exécute de 1905 à 1917 ne marchent pas du même pas, il s'en faut de beaucoup, que la peinture qu'il produit simultanément ».

les spécialistes de l'art. Nous pouvons spécifier plusieurs tendances dans la poétique de Fourcade qui expliquent cette prédilection. Premièrement, le dessin donne souvent à l'artiste l'occasion de saisir le réel d'une manière plus immédiate et, par conséquent, plus juste, ce qui a une importance majeure aux yeux du poète, pour lequel le problème de la réalité et du lien au monde est essentiel. Deuxièmement, la couleur dans les tableaux représente un côté émotif, sentimental, alors que le dessin est intellectuel et spirituel, il correspond mieux à la quête poétique de l'auteur. On pourrait dire que Fourcade est attiré par tout ce que le dessin comporte d'apollinien, par opposition au côté dionysiaque de la couleur. Néanmoins, le poète sait aussi, grâce à Cézanne et à Matisse même, que la couleur peut se substituer au dessin, abolir les contours et, par conséquent, amener à l'abstraction pure. Plusieurs textes de ce groupe se construisent sur cet enchantement complexe éprouvé par le poète au contact avec les deux grandes tendances dans les arts visuels.

Dans notre analyse, nous avons consciemment omis certains écrits purement techniques et dans lesquels Fourcade a peu l'occasion d'exprimer son avis, de donner sa vision des choses. Ainsi, un sous-chapitre est consacré à la rédaction par le poète du recueil *Écrits et propos sur l'art* d'Henri Matisse, intéressant pour sa structure originale. Nonobstant l'absence de préface ou d'autre type de commentaire personnel dans la version française, le texte inédit de présentation de l'édition italienne des *Scritti e pensieri sull'arte* de Henri Matisse nous éclaire largement sur la position du poète concernant ces textes et le travail de regroupement et de rédaction. Cependant, nous ne nous arrêtons pas à la publication d'une nouvelle portion des écrits matisseiens dans la revue *Macula* en 1976, qui ne fait que suivre la direction donnée par le livre édité quatre ans plus tôt chez Hermann. De même, le texte « Exposer Matisse », écrit pour le catalogue d'exposition *Henri Matisse 1904-1917*, en collaboration avec la conservatrice Isabelle Monod-Fontaine, ne nous fournit que des observations très techniques. Il serait, d'ailleurs, difficile de clairement distinguer les positions des deux auteurs. Nous nous permettons, toutefois, de citer ici un discours d'Isabelle Monod-Fontaine où elle parle de son travail commun avec le poète, car ce passage expose de manière claire les préoccupations que partagent les deux commissaires de l'exposition :

« Ainsi citerai-je pour finir l'exemple du catalogue réalisé l'année dernière avec Dominique Fourcade, poète et éditeur justement des *Écrits et Propos sur l'Art de Matisse* en 1972. Nous y avons fait entendre volontairement des voix très différentes. Depuis l'essai de l'introduction, confié à un jeune historien d'art français enseignant aux États-Unis, Yves-Alain Bois, en passant par une chronologie, montage de textes intégrant notamment de nombreuses descriptions de visites dans les ateliers occupés par Matisse, jouant donc comme des

reportages – et surtout, pour chaque œuvre exposée, une anthologie de textes datés. Nous sommes partis des débuts, nous avons repris quand nous l'avons pu les textes écrits lors même de la première exposition des œuvres, puis nous avons suivi la chronologie de l'itinéraire critique, en nous efforçant de retracer comment ces œuvres avaient été reçues, comment on a réagi à leur propos, en leur faveur ou contre elles, avec quel degrés d'attention ou de distraction (et comme il n'était pas rare que les critiques hostiles et réticents fussent moins paresseux, moins distants, que les critiques d'emblée favorables !). Comment écrivait-on sur l'art à l'époque, et dans les années trente, et vers 1950 ?

Au fond, nous avons essayé de poser dans cette partie du catalogue les préliminaires d'une histoire du regard – ce qui, personnellement, reste pour moi la question la plus mystérieuse et la moins résolue : comment communiquer à d'autres ce que l'on éprouve dans cette expérience très intime qu'est le regard sur l'œuvre ? »⁷⁵

⁷⁵ Isabelle MONOD-FONTAINE, intervention à la table ronde, in *Peinture et écriture*, sous la direction de Montserrat Prudon, Paris, La Différence, UNESCO, 1996, p.241.

Chapitre 1 : Aux origines de la modernité.

Courbet et le lyrisme moderne

Nous commençons par le tout premier article sur l'art⁷⁶ que Fourcade écrit en 1966 (l'année où il publie aussi *Lessive du loup*) comme introduction au catalogue de l'exposition *Courbet dans les collections privées françaises*, organisée par la Galerie Claude Aubry avec laquelle Fourcade collabore fructueusement et qui sera quatre ans plus tard l'éditeur de *Nous du service des cygnes*. Il est intéressant de remarquer que ce texte inaugural porte sur l'artiste que l'on pourrait nommer le tout premier moderne, car c'est bien Courbet (et non Delacroix, par exemple) qui fait sortir la peinture française de la veine académique et qui la libère du lourd héritage de David et de Ingres. Courbet a été longtemps perçu comme peintre-réaliste, nomination aujourd'hui souvent controversée. Il n'y aurait pas place ici aux spéculations sur ce que l'on appelle le réalisme de Courbet, il reste pourtant incontestable que cet artiste témoignait d'un intérêt très vif pour la question du réel, cherchant une représentation concrète du monde et des choses et comprenant la peinture comme « une langue tout visible, qui se compose, pour mots, de tous les objets visibles »⁷⁷. Ces questions seront aussi au cœur de la préoccupation esthétique de Dominique Fourcade dans son écriture critique aussi bien que poétique : « la beauté est la seule expression possible de la vérité »⁷⁸, écrivait-il dans *Nous du service des cygnes*.

Dans ce texte, qui porte le titre *Un peintre lyrique*, Fourcade jette un regard aigu et pénétrant sur l'art du siècle précédent et se demande quelles sont ses influences pour l'époque contemporaine. Il fait un éloge sans réserves du travail artistique de Courbet qu'il juge profondément lyrique et personnel. Nous verrons que le lyrisme de ce peintre ne consiste peut-être pas en profusion du moi lyrique, mais dans son aptitude à dire une simple sensation, en dépassant son modèle.

⁷⁶ Mais ce n'est pas le tout premier article critique de Fourcade. En 1959, dans un des premiers numéros de la revue *Sens Plastique* le poète a publié un mince texte de deux pages présentant l'œuvre d'André du Bouchet. Sans s'arrêter longuement sur ce texte, nous voudrions préciser que l'essence de la poétique de du Bouchet que perçoit Fourcade se concentre déjà dans la notion de réel. C'est dans la fidélité absolue aux choses de la vie et dans la plénitude toujours intacte du réel qu'il trouve la force de cette poésie. L'auteur s'intéresse aussi aux images du texte, aux couleurs dont il ne retrouve que le blanc qui colore tous les éléments du monde poétique de du Bouchet.

⁷⁷ Lettre de Courbet du 25 décembre 1861 en réponse à un groupe de jeunes artistes qui lui demandaient d'ouvrir une école d'art. In Gustave COURBET, *Correspondance*, Paris, Flammarion, 1996, p.180.

⁷⁸ *Nous du service des cygnes*, op.cit.



Image 1. Gustave COURBET, « La femme dans les vagues », 1868, huile sur toile, États-Unis, New-York, The Metropolitan Museum of Art © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA

Le jeune poète refuse à Gustave Courbet la désignation de réaliste, car il se sent frappé par la dimension allégorique et symbolique de ses toiles, par leur grande capacité émotionnelle, supérieure, d'après Fourcade, à celle de Delacroix ou de Géricault. Sur un ton exalté, il écrit une sorte d'hymne en prose aux accents chariens. Selon Fourcade, tout poète doit un hymne à ce peintre, et l'on peut voir déjà dans cet appel le pressentiment de l'importance de la peinture pour résoudre l'éternel questionnement poétique.

L'article s'ouvre par l'observation attentive d'*Atelier* dont la réalisation est présentée d'emblée comme un travail à visée gnoséologique et existentielle :

« Pour achever de prendre conscience de lui-même, il exécuta un —*Atelier*», qu'il jugea *passablement mystérieux*. Au centre de ce tableau figure l'artiste assis, peignant ; immédiatement derrière lui se tient, debout, une femme, un nu splendide et lumineux. Libre à nous d'y voir la Muse. Mais alors, qu'inspire-t-elle ? Un paysage. Cette femme magnétiquement rivée à l'œuvre en cours, ce peintre qui puise si directement, si intensément en elle, cette nature qu'elle représente sont les trois éléments libres de —*l'Atelier*», réunis ici par une énigmatique nécessité interne, celle du génie que l'on n'élucide pas »⁷⁹.

La plus grande valeur de Courbet, son importance pour la poésie, comme pour les autres arts, c'est sa modernité : « La sublime —*Dame au podoscope*» est l'exemple extrême de cette modernité décisive et folle dont il ne démordit jamais. Nos jours ne l'ont pas, je crois, déjà rejointe, telle qu'elle vogue, hardie et gracieuse, surréelle »⁸⁰. Cet aspect sera crucial pour le poète tout au long de son œuvre.

Mais qu'a-t-il donc, Gustave Courbet, pour être « *résolument moderne* » selon la paraphrase de la célèbre citation de Rimbaud dans *Une saison en enfer* (c'est la première des deux références aux poètes au sein de ce texte qui en dit long sur les préférences littéraires de Fourcade) ? C'est que ses toiles ne reproduisent pas fidèlement le réel (elles ne sont pas *réalistes*), mais elles en créent un nouveau, le réel d'une œuvre d'art : « C'est par un tel ramassé d'*allégorie réelle* que Courbet est éminent. Certaines de ses toiles se haussent jusqu'à constituer en elles-mêmes des événements »⁸¹.

La modernité de Courbet est donc une modernité en avance sur son temps, celle que Fourcade retrouve ensuite dans les toiles de Cézanne, de Degas ou de Matisse. À ce moment-là, l'auteur la rapproche, pourtant, de la modernité poétique de Baudelaire dont la présence sur la

⁷⁹ « Un peintre lyrique », Catalogue de l'exposition *Courbet dans les collections françaises*, Galerie Claude Aubry, Paris, 1966, non paginé.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.* pour toutes les citations entre guillemets de ce paragraphe.

droite du célèbre et tellement énigmatique tableau *Atelier du peintre* lui paraît ô combien significative et remarquable :

« Il exécuta un —Atelier» que nous jugeons profondément mystérieux et inspirant, sur la droite duquel figure le premier poète français du siècle, j'ai nommé Baudelaire. Nous croyons que l'artiste ressentit le besoin de cette présence – les peintres n'œuvrent-ils pas quelque peu, par chez nous, pour l'interrogation pressante et multiplicatrice des poètes ? –, et que l'exposition d'un tel compagnonnage échappe à tous les aléas de la chronique »⁸².

Ajoutons que cette peinture joue ici aussi le rôle d'organisateur rythmique du texte fourcadien : non seulement son évocation ouvre et clôt l'article, mais le jeune poète reprend une partie de la première phrase – « il exécuta un —Atelier», qu'il jugea passablement mystérieux » – en la transformant, pour donner son avis personnel, différent de celui du peintre.

Dominique Fourcade s'intéresse peu à la peinture engagée de Courbet, même s'il mentionne quelques œuvres célèbres où le peintre exprime sa vision de la société contemporaine. Il affectionne, en revanche, les toiles vouées au seul culte de la beauté et met en valeurs les paysages, les portraits nus et les natures mortes qui donnent uniquement à voir et à rêver. Néanmoins, Fourcade refuse d'y voir une concession à la facilité. Jamais il ne perçoit chez Courbet un reniement politique, une indifférence à l'égard des préoccupations essentielles de l'homme ou une envie de plaire au public :

« À Saintes, en 1862-1863, il peignit des bouquets, capta des sortilèges ; mais les natures mortes qu'il fit, prisonnier et malade, en 1871-1872, fleurs et fruits de visionnaire en place des nus dont on lui refusa les modèles, nous les voyons tendues, pleines d'héroïsme et de drame, le contraire de l'impassibilité »⁸³.

En effet, la rupture même avec l'académisme, effectuée par le peintre, est de l'ordre éthique. Le poète souligne aussi la relation complexe et souvent difficile qu'un artiste établit avec son époque et la société de son temps :

« Comment n'en pas conclure que son élan d'artiste inspiré, sa très profonde nature d'homme triomphèrent presque dans chaque cas des idées toutes relatives qu'il eut en art : il peignit des toiles absolues. Ses œuvres audacieuses et sauvages, ses grandes toiles truquées sont autant de déclarations de guerre à son époque, alors qu'il s'inquiétait par-dessus tout d'en être l'interprète fidèle »⁸⁴.

En recevant ici une de ses premières leçons de modernité, Fourcade comprend que l'art doit écarter les problèmes de l'imitation (de la ressemblance) ou de l'expression personnelle et

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

s'en libérer au profit du réel que les artistes cherchent à approcher, à voir de plus près, à toucher et à rendre évident dans sa complexité. L'art moderne ne cherche plus à imiter la vie pour la faire perdurer. L'esthétisme extérieur d'une œuvre d'art, ainsi que sa capacité à révéler le monde intérieur sont secondaires. Sa véritable valeur est dans la nouvelle manière de dire le réel en allant à l'essence des choses directement, en sautant des cases, sans intermédiaire aussi, dans une pure visualité. C'est d'ailleurs l'objectif des grands artistes de toutes les époques : non point de se montrer soi-même, mais de comprendre l'univers et de le donner à percevoir et à comprendre aux autres.

La modernité du dessin classique

Le deuxième article, bien plus long et élaboré que le précédent, a été écrit également à l'occasion d'une exposition dans cette même Galerie Claude Aubry en 1974 : il s'agit des *Dessins des écoles du Nord*. Sous le titre *À quoi sommes-nous conviés ?*, Fourcade présente une longue réflexion sur ce qu'est le dessin en tant qu'art plastique, sur ses caractéristiques intrinsèques et spécifiques par rapport aux autres branches de ce domaine artistique, sans réellement se pencher sur les particularités des œuvres exposées.

Le texte s'ouvre par une série de questions sur la nature profonde du dessin, auxquelles le poète tente de répondre une à une, en passant des plus évidentes aux plus complexes, et en s'appuyant sur de nombreuses citations de Matisse qui représente le plus grand maître de l'auteur dans ce domaine. Après avoir écarté le postulat selon lequel le dessin serait inférieur à la peinture, Fourcade essaie d'éclaircir en quoi consiste la différence entre ces deux domaines d'art, et arrive à la conclusion audacieuse qu'il n'y a pas de limites bien définies :

« On ne fixera pas une limite au-delà de laquelle il ne s'agirait plus de dessin, mais de peinture ; au contraire, il apparaîtra peut-être que les frontières sont mouvantes au point de s'abolir, que la terminologie usuelle est vaine au point d'égarer, et que les deux domaines se recoupent sans cesse d'une façon qui serait bien irritante si nous n'étions précisément conduits, insensiblement, à faire nôtre un pays sans catégories – mais il faut quelque

temps pour s'habituer à un pays sans frontières »⁸⁵.

Tout au long de l'article, Fourcade multiplie des exemples pour renforcer sa position. Ainsi, le cas du pastel montre que ni le support, ni les moyens techniques, ni le procédé graphique ne permettent de renvoyer l'ensemble des œuvres à une branche précise. À l'inverse, elles se situent quelque part dans un espace intermédiaire entre la peinture et le dessin. Le poète constate également que certaines peintures (celles de Degas, par exemple) frappent par leur charge graphique, tandis que des créations qui, dans leurs techniques, relèvent clairement du dessin, peuvent produire un effet fortement pictural (comme le *Portrait de la Marquise de Pompadour* par de La Tour). Loin de vouloir se contenter de cet univers sans frontières ni catégories, Fourcade continue sa réflexion, cherche encore, car là où, au plus grand désarroi d'un homme de lettres, les dictionnaires ne sont plus capables de « donner vie par une définition » et que « la terminologie usuelle est vaine au point d'égarer »⁸⁶, c'est à l'écrivain alors que revient de nommer l'indéfinissable, de capter l'insaisissable.

De la phrase de Matisse qui affirmait que le dessin était « une peinture faite avec des moyens réduits », Fourcade déduit que le dessin représente une sorte d'« écriture plastique »⁸⁷, l'aspect, selon toute apparence, bien moins présent dans la peinture : « On regarde une peinture, tandis qu'on lit un dessin »⁸⁸. De tous les arts plastiques, c'est le dessin qui paraît alors le plus proche de l'art du verbe, cher au poète.

Cette caractéristique du dessin est responsable de l'éternelle aspiration du spectateur à s'approcher du dessin afin de pouvoir le découvrir et de le pénétrer, tandis que l'on se met toujours à distance pour regarder une peinture :

« Ainsi, on dira que ce qui caractérise un dessin, ce n'est pas seulement, tant s'en faut, qu'un système graphique y prédomine [...], mais c'est que ce système graphique est agencé de telle façon qu'il semble s'enfoncer dans son support à la recherche d'un espace qui serait derrière lui. D'où l'appel que le spectateur ne manque pas d'entendre, nécessité impérieuse de lire de près, de déchiffrer, appel à s'enfoncer à la suite »⁸⁹.

Une particularité symptomatique du dessin est donc sa transparence, cette « porosité

⁸⁵ « À quoi sommes-nous conviés ? », Catalogue de l'exposition *Dessins des écoles du Nord*, 8 mai-1^{er} juin 1974, Galerie Claude Aubry, Paris, p. VI.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.* p. VII.

⁸⁸ *Ibid.*, p. VIII.

⁸⁹ *Ibid.*, p. VIII-IX.

active »⁹⁰ qui a pour faculté de l'aérer. En conséquence, le poète arrive à la deuxième distinction majeure :

« S'il peut être en peinture de l'espace non peint, il n'est pas en dessin (ni en peinture) d'espace non dessiné ; il suffit qu'un trait, et un seul, soit porté sur une feuille pour que tout l'espace implicable [*sic !*] soit impliqué en un dessin. Tout dessin, dès lors qu'il existe, est, en tant que tel, complet, traduit par définition la totalité de la possibilité d'un artiste à la minute où il advient et chaque trait, déployant de lui-même l'énergie, l'électricité, le dynamisme qui sont propres au trait, marque l'avancement maximum d'un concept en un instant donné »⁹¹.

Précisons que cette affirmation rejoint l'idée des rapports de Matisse, pour qui une ligne suffit pour animer tout l'espace de la feuille, pour y mettre de la lumière et de la couleur. Pour Fourcade, cette pensée est certainement déterminante dans la réflexion matisienne ; il y reviendra à plusieurs reprises dans les articles postérieurs. Le poète est absolument charmé par la possibilité poétique de cerner les formes en remplissant simultanément les espaces, de colorer la page sans y ajouter de couleurs, et surtout par toute la force et la violence de cet acte.

Même dissocié du domaine de la peinture, l'univers du dessin reste infiniment riche et complexe. Fourcade critique sévèrement la traditionnelle et trop commode différenciation entre les croquis et les dessins préparatoires d'un côté, et les œuvres finies et produites en tant que telles de l'autre. Il souligne que l'importance des dessins ne peut pas être jugée non plus selon l'attention que l'artiste même leur porte. Pour illustrer cette idée, Fourcade se réfère à Rembrandt et à Cézanne, deux grands dessinateurs et, pour le poète, deux grands modernes aussi, même séparés par des siècles, l'un prenant un grand soin de ses dessins, les conservant tout au long de sa vie, l'autre les négligeant complètement. Il prolonge la confrontation en relevant la relation au temps qui oppose complètement ces plasticiens : Rembrandt la raccourcit et la condense, tandis que Cézanne la prolonge et l'étire. Le poète insiste beaucoup sur la corrélation entre ses deux modèles :

« Si nous tenons à opposer, directement et radicalement, Rembrandt et Cézanne dessinateurs, c'est que tant de choses les rapprochent : chez l'un comme chez l'autre, la ligne est aussi peu calligraphique que possible ; elle est chez l'un et l'autre également imprégnée de sentiment ; et tant Rembrandt, à la plume, que Cézanne au crayon nous présentent des dessins d'une indépassable rigueur de moyens »⁹².

Le choix de ces exemples n'est évidemment pas fortuit, car il recèle la réflexion de l'auteur sur différentes facettes de la modernité. La confrontation entre Rembrandt et Cézanne

⁹⁰ *Ibid.*, p. IX.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. XI.

permet aussi à Fourcade de définir la troisième caractéristique capitale du dessin qui est son immédiateté, autrement dit, la suppression des intermédiaires entre l'artiste et le réel lors du processus de la création :

« Dessinant, tout artiste se trouve mentalement aussi près qu'il est possible d'être de ce à quoi il veut donner forme. Le dessin réduit au maximum non le temps, mais toute médiation extérieure ; il enlève à la démarche tout point d'appui – métaphysique plus encore que matériel. Le dessinateur se trouve, en tant que tel, sans médiateur pour ce qu'il a à entreprendre, dans la fidélité à lui-même qu'il a à déployer »⁹³.

Dans un court passage et presque sans y prêter attention, Fourcade nous plonge donc au plus vif de sa problématique qui est la recherche de l'adhérence la plus forte possible au réel. Cette adhérence, le poète la trouve tout à fait naturellement et inconditionnellement dans le dessin qu'il considère comme origine de l'intelligence plastique, et même, plus généralement, poétique :

« Toute participation à la naissance du monde (à la naissance de soi-même) s'inaugure par l'acte de dessiner et par lui seul se perpétue. Au commencement de l'intelligence plastique est le dessin, et il n'y a pas d'autre moyen de se tenir à proximité, dans la plus brûlante proximité – de même l'intelligence aura-t-elle pour couronnement la maîtrise et la floraison du dessin, du dessin cette fois comme non-problème »⁹⁴.

Le défi sera par la suite d'atteindre le même degré de cette intelligence dans sa propre écriture poétique (problème qui paraît encore impossible à résoudre en 1974 car Fourcade n'écrit ou ne publie plus de poèmes depuis quelques années).

Fourcade finit son article par une réflexion sur la couleur, et, plus exactement, sur ce que Matisse avait appelé « l'éternel conflit du dessin et de la couleur »⁹⁵. Il insiste sur le fait qu'un dessin de coloriste peut être fait avec seulement le contraste du blanc et du noir, sans adjonction d'autres couleurs. Au lieu de s'opposer à la couleur, la ligne arabesque l'instaure donc dans l'espace du dessin, et la qualité primordiale du dessin consiste dans la touche. Le poète reste admiratif devant la clairvoyance de Camille Pissarro qui avait comparé (d'une manière tout à fait originale et incompréhensible à son époque) Cézanne qui dessine dans et par la couleur, et Ingres, maître de l'arabesque, et devant la subtilité de Matisse qui a pu comprendre et apprécier ce rapprochement. En revanche, il déplore la prise de position limitée de Baudelaire, qui séparait nettement les dessinateurs et les coloristes et pour qui la plus grande valeur du dessin consistait

⁹³ *Ibid.*, p. XI-XII.

⁹⁴ *Ibid.*, p. XII.

⁹⁵ *Ibid.*

dans sa finesse d'exécution :

« Dessin et couleur sont inséparables. Baudelaire pour sa part, en dépit de sa clairvoyance, ne put aller jusqu'à un tel rapprochement. S'il vit bien que Delacroix était aussi un grand dessinateur que Ingres bien qu'opérant par un procédé inverse, il n'admit jamais de ranger Ingres parmi les coloristes. Baudelaire avait une vision restrictive du dessin : pour lui, la qualité du dessinateur consistait dans la finesse, et cette finesse excluait la touche »⁹⁶.

Cette déception du manque de discernement de la part d'un poète témoigne de la conscience, chez Fourcade, du retard de la modernité littéraire par rapport aux arts visuels. Elle reviendra avec beaucoup plus de violence dans ses articles postérieurs, ainsi que dans certains de ses textes poétiques. Notons que Fourcade, d'habitude intransigeant avec les poètes français, reste plutôt indulgent à l'égard de Baudelaire. Ainsi, dans *Son blanc du Un*, Cézanne et Rembrandt sont cités comme des passeurs du murmure, alors que Racine et encore Nerval se montrent privés de cette capacité poétique primordiale⁹⁷. En revanche, Baudelaire y est cité aux côtés de Hölderlin et Rilke : « Dans la dépression Hölderlin est encore trop fort et Baudelaire ne se retient pas de choisir son monde dans le creux profond où il faut être pour cette écriture on ne choisit pas son murmure Rilke est sans paupière désintéressé comme un mort »⁹⁸. De même, dans « À quoi sommes-nous conviés ? », l'ampleur du passage sur la vision baudelairienne des rapports entre la ligne et la couleur, l'attention que l'auteur porte aux jugements de son aîné, les références multiples à la critique du XIX^e siècle, – tous ces aspects montrent que Baudelaire continue à être l'un des maîtres à penser fourcadiens.

Ce qui est assez surprenant dans cet article, c'est que, tandis que le sujet annoncé de l'exposition est le dessin des écoles du Nord, Fourcade paraît tellement absorbé par la question de la modernité que les exemples de dessinateurs qu'il donne, à part le très moderne Rembrandt, sont essentiellement Ingres et Cézanne, Degas et Matisse. Et en parlant des pastels des XVII^e et XVIII^e siècles, il cite volontiers l'école française, Le Brun et de La Tour, ne revenant aux flamands qu'au dernier paragraphe. Il y invite les spectateurs à méditer devant leurs dessins sur la fameuse citation de Matisse sur le rapport entre le dessin et la peinture, comme s'il voulait

⁹⁶ *Ibid.*, p. XII-XIII.

⁹⁷ À propos de Rembrandt, Fourcade écrit même : « Ce que Rembrandt murmure nous ne l'épuiserons pas en une vie nous ne l'entendrons pas en une vie » (*Son blanc du un*, Paris, POL, 1986, p. 16) ; en revanche, en ce qui concerne les poètes, il constate amèrement : « Il est une disposition graphique fatale au murmure le vers même Racine qui s'en approcha le plus en fut empêché par le vers Nerval se tint immobile tant il était près » (*Ibid.*, p. 27). Rappelons aussi, dans *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, l'image assez dévalorisante de Mallarmé et de Nietzsche qui, dans leur indifférence, ne sont pas capables de pénétrer toute la profondeur de « tout arrive » de Manet, de l'atteindre dans sa modernité (« Tout arrive », in *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, Paris, POL, 2001, p. 57-75).

⁹⁸ *Son blanc du un*, op.cit., p. 48.

mettre à l'épreuve sa justesse face aux œuvres qui ne sont que superficiellement classiques :

« Nous finirions par nous demander, d'approximations en approximations, si véritablement le dessin représente une peinture exécutée avec des moyens restreints ; par rapport au dessin de Jean Clouet, de Holbein surtout (par rapport à son dessin et à ses dessins), n'est-ce pas plutôt la peinture qui représente une restriction de moyens ? [...] Lucas de Leyde et Dürer ne réalisaient-ils pas, par le seul moyen du dessin, l'*objet monochrome et tournant* cher à Baudelaire ? »⁹⁹.

Plus qu'autre chose, il souligne de cette façon le caractère absolu et intemporel de la modernité artistique, ainsi que l'idée de l'universalité de l'art, qui se réalise indépendamment de l'appartenance formelle de l'œuvre à une époque.

Claude Monet : un moderne malgré lui

Entre le 16 novembre 1979 et le 1er janvier 1980, Ordrupgaard, le musée danois célèbre dans toute l'Europe du Nord pour sa belle collection des œuvres d'art français du XIX^e – début XX^e siècles, organise une exposition ayant pour titre « Monet à Giverny: (1883-1926) ». Les illustrations du catalogue sont accompagnées par des textes critiques dont le premier, celui qui ouvre le catalogue, a été écrit par Dominique Fourcade. Parmi les autres auteurs, on peut citer Daniel Wildenstein, marchand d'art et historien de l'art français, spécialiste de Monet auquel il a consacré plusieurs monographies et dont il a rédigé le catalogue raisonné. Le troisième texte est signé par l'artiste danois Per Kirkeby, personnage très important pour l'art contemporain scandinave. C'est le seul article que nous connaissons où Fourcade étudie d'aussi près l'œuvre de Monet, pourtant il est capital pour l'esthétique de Fourcade et pour la compréhension de sa vision de la modernité. Son approche est très imprégnée par les écrits de Clement Greenberg que Fourcade a beaucoup fréquenté dans les années 1970. Le poète oppose la modernité de Monet à celle de Cézanne et Matisse, ses grands maîtres à lui, et produit des parallèles très subtils avec l'art de Jackson Pollock que l'on rapproche et compare si souvent avec le peintre français.

Dès les premières lignes le poète présente Monet de la période abordée dans l'exposition (qui correspond aux années qu'il a passées à Giverny), en tant qu'un artiste du XX^e siècle,

⁹⁹ « À quoi sommes-nous conviés ? », op.cit., p. XIII.

appartenant pleinement à l'époque moderne. Selon Fourcade, c'est à partir de 1880 que le peintre rompt avec son travail antérieur que l'on pourrait facilement classer dans le mouvement impressionniste et associer avec les créations des autres artistes qui lui étaient contemporains, comme Sisley ou Pissarro. L'œuvre tardive de Monet est tout à fait unique et singulière, libérée des influences qu'il pourrait subir précédemment, notamment parce que tous ses amis proches et camarades de pinceau meurent bien avant lui. Fourcade admire l'immense force créatrice de l'artiste, sa capacité de dépasser les avancées du groupe dont il était lui-même un des fondateurs afin d'arriver à produire de la peinture plus moderne encore :

« Je passe sur la litanie des morts qui ont jalonné la maturité et la vieillesse de Monet, pour dire simplement que, de Manet (1883) à Renoir (1919) en passant par Cézanne (1906), il n'est absolument aucun de ses compagnons peintres ou écrivains dont le décès lui aura été épargné. Le seul fait de survivre au reste de l'équipage et de continuer de produire n'est en rien une garantie de la qualité de la production. Mais quand, comme c'est le cas de Monet, on n'est pas seulement survivant, mais une force vive (l'une des plus colossales de son temps), il y a toute chance pour que l'âge, et la solitude qui lui est liée, aient été facteurs de libération »¹⁰⁰.

Dans les écrits de Fourcade, la mort est souvent présentée comme un moteur interne d'écriture, une condition obligatoire de la naissance du monde artistique. La scène inaugurale de *Le ciel pas d'angle*, située au cimetière de Ménerbes, est de ce point de vue particulièrement symptomatique.

Étonnamment, au début de l'article sur Monet, le poète estime nécessaire de préciser que le degré de modernité dans les toiles impressionnistes a déjà été extrêmement élevé alors qu'il les critiquera dans la suite de l'article. Néanmoins, il reste conscient que la vision du monde qu'elles reflétaient était si originale qu'elles ont été longtemps perçues comme scandaleuses, on les a vivement critiquées et moquées, le public a mis plus de trente ans pour pouvoir les accepter en tant que des œuvres d'art.

Selon Fourcade, Monet va tellement loin dans son parcours artistique, qu'il se projette même en avant des plus brillants représentants de la jeune génération des peintres. Le poète souligne aussi que selon toute apparence le vieil artiste ne s'intéressait pas à ce qui se faisait de nouveau au début du XX^e siècle, il restait fermé aux recherches picturales des autres, toutes inédites et étonnantes soient-elles :

« À mesure qu'il avançait le temps se dérobaient tout autour, et avec le temps le terrain, les points d'appui. À

¹⁰⁰ Texte sans titre pour le catalogue de l'exposition *Monet à Giverny, 16 novembre 1979-1^{er} janvier 1980*, Copenhague, Ordrupgaard, p. 9.

mesure sa peinture pouvait se faire plus libre, plus détachée de son propre passé – si extraordinairement moderne qu’ait été ce très récent passé – et en même temps plus ramassée sur elle-même, la peinture – plus violente et plus sauvage, plus moderne encore et surtout. Allant même jusqu’à se projeter, à son insu je crois tout comme au leur, en avant de l’essor des plus jeunes parmi ses contemporains du début du siècle »¹⁰¹.

Ainsi, Fourcade suppose que Monet n’a pas connu les deux tableaux capitaux pour l’histoire et le développement de l’Art occidental qui sont *La joie de vivre* (1906) de Matisse et *Les demoiselles d’Avignon* (1907) de Picasso, de véritables ruptures avec tout ce qui les a précédés et points de départ de plusieurs tendances contemporaines. Par ailleurs, les auteurs de ces toiles n’ont peut-être pas compris non plus toute la valeur moderne du travail que Monet entreprenait au même moment. Cette affirmation est assez originale de la part du poète convaincu de la nécessité d’assimiler les progrès du passé pour avancer dans l’art, mais il avancera par la suite que la modernité de Cézanne était tellement grande, qu’elle seule aurait suffi pour guider les artistes du XX^e siècle.

Fourcade rappelle à deux reprises l’année de la mort de Monet pour insister avec d’autant plus de conviction sur le fait que cet artiste a connu pas moins d’un quart du XX^e siècle. Il affirme que Monet n’est pas moins moderne qu’Apollinaire, Proust ou Debussy, même s’il est ordinairement associé à la révolution artistique réalisée par les impressionnistes dans les années 1870-1890. Interrogeons-nous sur la raison pour laquelle Fourcade désigne ces trois noms afin d’illustrer sa pensée. Ce choix est probablement dû au fait que ces artistes sont généralement considérés comme les initiateurs respectivement de la poésie, du roman et de la musique modernes. Ils sont aussi parmi les préférés du poète, ce sont ses modèles de modernité artistique en France et il les nomme souvent dans ses écrits poétiques.

On pourrait faire remarquer à Fourcade qu’il est possible de vivre au XX^e siècle mais continuer à créer à l’ancienne manière, mais, selon le poète, le génie artistique de Monet l’immunise contre cette erreur. En comparant les peintures tardives de Monet avec les inventions radicales de Picasso et Matisse qui, à la même époque, bouleversent l’art moderne, Fourcade insiste sur le fait que la recherche du vieux maître est tout autant révolutionnaire, surprenante et originale : « Monet, imperméable à toute autre aventure que la sienne et selon un itinéraire d’une étanchéité fantastique, élabore une peinture au moins aussi batailleuse et certainement pas moins nouvelle »¹⁰². Un quart de siècle pour exister et pour créer est donc un temps assez long pour

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

inventer un art absolument nouveau et qui aura une importance majeure pour la postérité. Fourcade lui oppose encore les cinq années qui correspondent à la contribution de Jackson Pollock pour le développement de l'histoire de l'art pour en conclure que « le XX^e siècle est à tous égards beaucoup plus le siècle de Monet que celui de Pollock »¹⁰³. Cette dernière remarque peut paraître singulière car on connaît l'admiration de Fourcade pour la peinture de Pollock qu'il classait dans la lignée Cézanne-Matisse et qu'il trouvait décisive pour la modernité artistique, particulièrement pour la nouvelle génération des plasticiens, contemporains du poète.

Après cette longue introduction qui met en valeur le caractère extrêmement moderne du travail que Monet entreprend lors de son séjour à Giverny, Fourcade avoue à quel point il est difficile pour lui d'analyser ces toiles. La cause principale de son embarras est leur différence d'avec la peinture cézannienne et post-cézannienne que le poète a pris l'habitude d'étudier. La recherche de Monet est, selon Fourcade, à l'opposé de ce que fait Cézanne à la fin de sa vie, de la direction qu'il donne à suivre, et que Fourcade fait sienne :

« Il n'est pas aisé d'aborder le Monet des années 1890 et au-delà, le Monet de Giverny. Rien n'y aide, tout désoriente, et l'on a le sentiment d'être happé par un océan : on ne mesure pas l'univers où l'on nage. Par exemple, les instruments critiques que l'œil s'est forgé pour saisir l'œuvre de Cézanne sont, dans un premier temps au moins, totalement inadaptés à toute mise en situation du travail de Monet »¹⁰⁴.

Notons, dans ce passage, l'image de la peinture comme océan, dans lequel nage le spectateur (ou l'artiste). Fourcade l'emploie souvent dans ses écrits critiques pour exprimer, d'un côté, l'immensité de l'espace artistique, son caractère incommensurable, et de l'autre, la possibilité de disparaître totalement en se fondant dans cet univers fluide. Il faut savoir nager pour ne pas craindre la noyade et cet apprentissage se réalise à travers une contemplation attentive, métaphysique plus que mystique. L'image de la mer implique aussi l'idée du sacré, elle symbolise la richesse spirituelle de l'œuvre.

Il serait erroné de déduire que la modernité de Monet est moins capitale pour l'époque moderne, pour la nouvelle poétique qui se crée, que celle de Cézanne. Les deux artistes sont présentés par le poète comme « les pères-fondateurs de la peinture moderne », comme « nos maîtres à tous »¹⁰⁵. Cette position est assez surprenante, car Fourcade ne cite aucun artiste que l'on pourrait percevoir comme successeur ou fils spirituel de Monet des dernières années de sa

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

vie, tandis qu'il indique que la recherche de Cézanne a été reprise et prolongée par l'interprétation géométrique des cubistes d'un côté, par la construction par la couleur réalisée par Matisse de l'autre. Le poète souligne ainsi que malgré toutes les avancées esthétiques que contient l'art de Monet, il reste de toute évidence une tentative solitaire. Il ne croit apparemment pas à l'influence que ce peintre ait pu avoir sur de nombreux artistes américains du XX^e siècle, comme Jackson Pollock, Joan Mitchell, Sam Francis et d'autres¹⁰⁶.

Cézanne ou Monet, chacun de son côté, cherchent à libérer la peinture, la rendre à son essence, atteindre le niveau d'abstraction maximal. Ce sont ces deux artistes qui posent les fondements d'un nouvel art pictural dans lequel l'espace de la toile est perçu comme un monde à part entière et non plus comme la représentation plus ou moins habile d'une scène vue dans la vie réelle. Mais tandis que Cézanne produit une peinture intellectualisante, au système rigoureusement ordonné des formes et des couleurs, Monet adopte une touche légère, imprévisible et donc incertaine :

« À degré d'abstraction égal, la touche du Cézanne des dernières années est constamment analytique, constructive, logique, pensante, celle de Monet est à l'opposé, elle ne traduit pas la quête d'un ordre ; dans sa violence, elle transgresse toute limite connue, elle est beaucoup plus aventureuse qu'intelligente, elle est en elle-même insignifiante »¹⁰⁷.

Ainsi, du point de vue formel, mais qui est inséparable, dans l'esthétique de Fourcade, de la dimension morale et poétique Cézanne et Monet finissent par aller dans deux directions opposées : le premier cherche la signifiante, le deuxième l'insignifiante picturale. En employant en permanence le célèbre procédé de la touche directionnelle, Cézanne recrée la construction géométrique des objets du réel, fait de la peinture un art qui comprend des éléments du dessin aussi bien que de la sculpture. Il rend visible l'architecture intérieure de ses compositions très complexes. Monet, en revanche, entreprend une démarche contraire, en remplissant toute la toile d'un seul motif sans bords et en le diluant au maximum. La facture de sa peinture devient alors légère et transparente.

Tout en respectant les deux méthodes, Fourcade penche nettement vers la première qu'il tentera de transposer dans son écriture poétique. En observant l'œuvre de Matisse, qui n'a apparemment assimilé que la leçon cézannienne sans tirer les conclusions de l'expérience de

¹⁰⁶ Cette influence a été récemment mise en lumière par l'exposition « Monet et l'abstraction », organisée en 2010 par le musée Thyssen-Bornemisza de Madrid, la Caja Madrid et le musée Marmottan Monet à Paris.

¹⁰⁷ *Ibid.*

Monet, il se convainc qu'il n'y a pas besoin d'accumuler les deux approches pour avoir une vision du monde véritablement originale, au contraire, cela contiendrait le risque d'annihiler l'élan vers la modernité :

« Il n'est pas dans notre propos que l'un est équivalent de l'autre ni qu'ils sont en quoi que ce soit interchangeables. Cézanne a une dimension intellectuelle, morale, esthétique, poétique décisivement autre, et nous pensons que personne en son temps n'est équivalent de Cézanne. Nous ne suggérons pas non plus qu'il est nécessaire de faire la somme de l'un et de l'autre pour avoir une vision moderne. Mis à part le fait que toute somme ou synthèse de ce genre serait naïve ou illusoire, l'exemple de Matisse prouve à l'évidence qu'il est, si l'on peut dire, suffisant (en même temps qu'indispensable...) de faire l'épreuve de l'un des deux »¹⁰⁸.

Malgré tout le respect que le poète éprouve pour le génie de Monet, il trouve beaucoup de choses à reprocher au peintre, son projet ne correspond pas, par plusieurs aspects, à la vision contemporaine de l'art dont Fourcade est adepte. Selon lui, la force poétique des toiles peintes par Monet à Giverny y est présente presque indépendamment de la volonté de l'artiste, si ce n'est nonobstant son objectif initial. Pour un parfait contemporain comme Fourcade, les fondements de la nouvelle peinture, ainsi que ceux de la modernité artistique prise au sens large, « ne peuvent résider que dans le caractère abstrait et abstractisant de toute démarche artistique »¹⁰⁹. Il n'accepte pas que ce soit la lumière et ses effets changeants qui soient toujours au cœur de la préoccupation de Monet. Il déplore que l'artiste ne s'efforce pas de créer une lumière interne, inhérente au tableau dont Fourcade parle souvent à propos des toiles de Matisse, mais s'attache à reproduire l'éclairage naturel, les rayons du soleil, les vrais éclats et reflets.

Par conséquent, le poète est très opposé au projet pictural de Monet qui consiste à représenter le même sujet dans des conditions différentes d'éclairage, à différents moments de la journée afin de reproduire les effets de la lumière sur les objets. À la suite de Greenberg dont il cite longuement l'étude sur Monet à Giverny, Fourcade juge cette recherche naïve et pseudo-scientifique, car elle pourrait réduire une fois de plus le travail artistique à un simple compte rendu du réel et remplacer l'acte créateur par la reproduction de la vie quotidienne. Il critique sévèrement les tableaux qui atteignent le mieux le but choisi par le peintre, dans des expressions qui contrastent d'une manière surprenante avec les éloges qu'il a présentés précédemment. Ainsi, à propos de la célèbre série de Monet consacrée à la Cathédrale de Rouen sous différentes lumières le poète écrit :

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.10.

« l'ennui qui s'en dégage, et l'échec dont elles témoignent, tiennent précisément au fait que Monet s'y trouve pris dans son système. À aucun moment il n'a su transgresser la démarche enregistreuse à laquelle, par manque d'imagination, il se croyait tenu ; il s'en suit, dans les *Cathédrales*, que l'événement météorologique tient lieu de l'événement pictural et édulcore, jusqu'à l'annuler, l'événement poétique ». ¹¹⁰

Pourtant, il admet que même cette série qui apparaît si mal réussie, contient des trouvailles artistiques intéressantes, qui se manifestent tout d'abord dans le traitement et la représentation des objets réels. Ces derniers, depuis la série des *Meules* déjà, perdent leur rôle de sujets situés dans un environnement qui leur est naturel. Ils apparaissent pris dans leur unicité, sans contexte, sans cadre, sans fond, sans perspective, ils remplissent le tableau entièrement et, placés en avant de tout, captent l'attention du spectateur, dont l'œil n'a plus d'endroit où se promener ni se perdre. Selon Fourcade, cette nouvelle vision attribuée au modèle la fonction du motif, tandis que la peinture même devient le véritable sujet du tableau. Il salue aussi l'abstraction progressive qui se manifeste dans cette nouvelle démarche picturale et qui témoigne en premier lieu de la modernité de ces toiles. De ce point de vue, la nouveauté est au rendez-vous et même la Cathédrale de Rouen apparaît comme une image fortement poétique :

« Quant au motif, il grossit, vient maintenant en avant de la toile, se dresse frontalement devant le spectateur, tout effet de perspective est progressivement abandonné ; très vite, avec les *Cathédrales*, le motif remplit la toile bord à bord, un objet monstrueux sans ciel, sans terre, redressé – bloqué, abstrait avec violence par l'œil du peintre »¹¹¹.

Fourcade rejoint de nouveau la position de Clement Greenberg qui considère que c'est grâce à l'absence d'une manière bien définie et choisie une fois pour toutes que Monet égale Cézanne par son audace et le caractère extraordinairement expérimental de sa peinture, mais il s'expose simultanément au risque de créer de mauvaises toiles. Malgré cette tendance permanente dans la carrière du peintre, le poète voit la principale raison de la prodigieuse modernité des tableaux créés par Monet à Giverny dans le passage lent mais inéluctable du travail en plein air (et donc d'après nature) à la peinture d'atelier qui permet à l'artiste d'employer pleinement son imagination et sa force créatrice. L'artiste travaillant d'après ses souvenirs ne reproduit pas le monde qui l'entoure mais en engendre un nouveau, celui de son œuvre. C'est donc dans le rapport au temps que réside ici l'origine de la modernité : Monet ne crée plus au moment du contact avec le monde extérieur, mais après l'avoir intériorisé et transformé poétiquement. Fourcade tient souvent à mettre en valeur ce décalage entre les deux

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

étapes de la création, qui est un gage de la liberté artistique et l'un des éléments constitutifs de la conception du poète de l'habitation poétique du monde.

Pour le poète, il est évident que ce choix n'est pas fait par Monet à cause de son état de santé ou du mauvais temps, mais suite à une exigence inhérente à sa peinture même. En revanche, il s'agit, selon Fourcade, plus du fruit d'une intuition prodigieuse que d'une conviction profonde :

« En effet, ce passage avait pour raison d'être, et eut pour conséquence, que la fidélité à la peinture l'emportât sur la fidélité à la nature. Ce n'est qu'en atelier que pouvaient s'élaborer des accords de couleurs et une organisation spatiale par la couleur suffisamment indépendants et suffisamment stables pour répondre à la nouveauté qui, montant si l'on peut dire à la surface, s'imposait à l'œil de Monet »¹¹².

Monet apparaît encore une fois comme le peintre moderne malgré lui, ce sont les verbes « contraindre » et « s'imposer », le nom de « bouleversement » que Fourcade emploie pour parler de cette transformation qui ne s'opère pourtant pas brusquement mais par étapes et à travers plusieurs aspects divers. Observons aussi l'image de la peinture qui monte à la surface depuis les profondeurs du tableau, opposée à la présentation habituelle de la couleur apposée sur la toile. Elle reviendra souvent dans les écrits de Fourcade, en particulier, dans ceux sur l'œuvre de Simon Hantaï.

Une des composantes majeures de la nouvelle peinture de Monet, celle qui est peut-être la plus chère à Fourcade en tant qu'homme des lettres, c'est la modernité de son écriture picturale, autrement dit de sa touche. Ce ne sont plus de petits coups vifs et rapides qui caractérisaient le pinceau du maître à l'époque impressionniste. La forme, l'épaisseur et la texture de la touche changent considérablement et, de même que dans les tableaux de Cézanne, elle devient de plus en plus libre et multidirectionnelle :

« Épousant ce que la démarche de Monet aura d'extrême et traduisant ce qu'elle a de plus furieux et de plus inquiet d'elle-même, la touche tient lieu ici de dessin et de forme, de principe déconstructif en même temps que de structure organisationnelle. Elle est l'instrument qu'il forge pour les besoins de la route. Elle est en même temps ce qui étayera et véhiculera l'audace de ses intentions, et ce qui prolongera celles-ci en suscitant de nouvelles audaces »¹¹³.

On peut comprendre alors que pour Fourcade, dans cette recherche d'une écriture différente réside la preuve irrécusable de l'innovation artistique apportée par Monet.

¹¹² *Ibid.*, p. 11.

¹¹³ *Ibid.*



Image 2. Claude MONET, « Nymphéas bleus », vers 1916-1919, huile sur toile, Musée d'Orsay © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Si l'on prolonge la comparaison avec le travail poétique, le tableau est composé de couleurs comme un poème l'est des mots, la touche comme l'écriture organise les éléments en une structure plus ou moins complexe avec différents types de rapports qui s'établissent. Plus la touche (l'écriture) est libre, plus le système sera riche et mobile, plus les connexions possibles seront multiples. Si dans une œuvre classique le nombre des rapports est limité par la référence directe au monde réel, dans une création moderne (qui tend obligatoirement vers une certaine mesure d'abstraction) leur quantité s'accroît considérablement. Néanmoins, la touche ainsi libérée agit parallèlement comme un principe de déconstruction, dans la mesure où elle brise les liens habituels afin de les ajuster et réactualiser. Elle est porteuse des tensions et d'une énergie qui peut s'avérer violente dans sa tendance à faire table rase. Loin d'apparaître comme un danger, cette violence expressive est perçue par Fourcade comme une force positive, comme la puissance de l'œuvre qui la rend exceptionnelle.

C'est ainsi qu'après avoir assez vivement critiqué le peintre Monet et son projet artistique, Fourcade revient finalement aux multiples éloges de ses toiles. Il se présente même comme avocat de Monet face aux remarques critiques de Matisse à propos de la recherche impressionniste, en y opposant notamment en tant que contre-exemple la dernière série dans l'œuvre de Monet, celle des *Nymphéas*. Fourcade montre que Matisse avait une vision réductrice du travail artistique de Monet qui le confinait à la démarche de la période impressionniste, à la transmission sur toiles des sensations fines et des moments de la nature. En revanche, les tableaux tardifs, que Monet a produits à Giverny, témoignent d'une recherche tout autre, dépassant de beaucoup tout ce qui les a précédés dans l'histoire de l'art occidental, c'est une peinture grandiose et résolument moderne :

« Les *Nymphéas* transcrivent des sensations géantes, et juxtaposent des sensations tellement distantes les unes des autres que, avant Monet, la peinture n'aurait pas songé à les mettre en rapport. Les aurait-elle éprouvées qu'elle n'en aurait pas admis le rapprochement. Notre œil, aujourd'hui encore, n'a pas rangé dans le tiroir des choses classées les surfaces que nous proposent certaines des dernières peintures de Monet »¹¹⁴.

Selon Fourcade, ce travail est tellement novateur qu'il reste donc toujours surprenant même pour le spectateur de la fin du XX^e siècle, pourtant habitué aux recherches abstraites et aux expériences expressionnistes. Le poète reparle de la « violence formelle des propositions » incarnées dans ces toiles et il en est encore tellement impressionné qu'il finit par affirmer d'une manière radicale que « par rapport à celles de Monet, les surfaces d'un Pollock paraissent celles

¹¹⁴ *Ibid.*

d'un classique »¹¹⁵. Non que la peinture de Pollock soit perçue par le poète comme réellement traditionnelle, mais elle prolonge les leçons de Cézanne et de Matisse, elle réforme l'art, tandis que celle de Monet le révolutionne. Soucieux de se dissocier de la longue tradition poétique, Fourcade est, sur cet aspect, beaucoup plus sensible à la position radicale de Monet, à la rupture qu'il opère et qui représente, aux yeux du poète, la véritable preuve de modernité, l'appartenance au nouveau siècle qui s'annonce, fondamentalement différent de celui qui l'a précédé.

Fourcade refuse également de considérer les *Nymphéas* comme des moments de la nature, ce qui les réduirait au niveau des toiles impressionnistes et diminuerait leur valeur moderne. Pour le poète, ces tableaux sont d'autant plus loin de la nature que le jardin même de Monet à Giverny est davantage une œuvre d'art qu'un coin de nature, compte tenu du temps et des soins que le peintre a employés à son aménagement. L'artiste ne peignait pas les *Nymphéas* d'après nature, mais donnait une réalisation picturale de sa vision poétique parallèlement à l'autre réalisation qu'il opérait dans son jardin :

« Je ne crois d'ailleurs pas tant que Monet, peignant les *Nymphéas*, peignait un jardin qu'il avait aménagé (en toute autre chose qu'un morceau de nature !), mais qu'il donnait corps à sa vision simultanément sur deux terrains, le jardin d'une part, et les toiles. Les *Nymphéas* sont le long moment de l'artiste Claude Monet poussant la peinture hors des limites et des genres que lui avait assignés la tradition occidentale »¹¹⁶.

Ainsi, Monet incarne merveilleusement le rêve d'une habitation poétique du monde qui élève au rang de créations d'art les actions simples de la vie quotidienne, pourvu qu'elles soient porteuses d'un nouveau regard sur le monde.

Dans la dernière partie de l'article, Fourcade revient à la comparaison entre Cézanne et Monet afin d'aborder la question du format. Ce problème est extrêmement important pour le poète car il rejoint la discussion sur le cadre et, par conséquent, sur les limites d'une œuvre. Selon l'auteur, le caractère novateur de la recherche de Monet se manifeste dans le fait que, contrairement à la tradition classique qui réservait les grands formats aux sujets historiques, bibliques, mythologiques ou allégoriques, à la célébration, l'artiste choisit de donner toute la place à la peinture même et ne célébrer qu'elle seule. Monet y est encore contraire à Cézanne qui, dans sa quête, préfère garder le cadre :

« Pour constituer le monde, pour égaler la peinture au monde, Cézanne conserva le cadre du tableau dont il fait éclater le contenu et respirer la surface, si l'on peut dire, de l'intérieur, par une nouvelle construction colorée des

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

plans. Mais chaque plan, chez Cézanne, répond pour tous les autres et il en suffit d'un très petit nombre sur une très petite surface pour dire les rapports que l'univers entretient à l'intérieur de lui-même comme univers »¹¹⁷.

La peinture de Cézanne ne demande donc pas beaucoup d'espace pour constituer un univers à part entière, au contraire, un grand format, pour lequel l'artiste opte de temps en temps, dilue la composition et lui fait perdre sa force. En revanche, Monet, qui met tous les éléments sur un seul plan et opère au niveau des zones de couleurs, a besoin des toiles immenses afin de faire déborder ses tableaux du cadre aussi bien que du champ de vision du spectateur, afin d'abolir tout point de vue possible. Sur cet aspect, son travail correspond parfaitement au modernisme formel qui caractérise l'écriture de Fourcade.

Pour le poète, l'effet recherché et atteint par l'artiste dans ce cas-là est de donner l'impression que le tableau correspond au cœur du monde (mais « pas au centre »¹¹⁸, tient à préciser le poète, car il ne peut pas s'agir du centre dans un *all-over* où tout est mis sur le même plan), d'un monde artistique dans lequel la périphérie n'existe peut-être plus, car le tableau lui-même est un univers. De même que Cézanne, Matisse et autres, Monet organise l'espace de la toile grâce à la couleur et les rapports entre les masses colorées, ce que l'on peut interpréter comme le signe de la modernité de ces œuvres. Ainsi, en trouvant de nouveaux arguments, Fourcade ne fait que renforcer l'idée qu'il a énoncée au début de son article : Monet à Giverny est un artiste profondément moderne et qui crée, bon gré mal gré, suivant les aspirations et les exigences de la peinture du XX^e siècle.

Matisse et Manet : la rencontre entre deux figures de la modernité

En été 1983 au Centre George Pompidou Isabelle Monod-Fontaine et Catherine David organisent une rétrospective des œuvres de Manet sous le titre « Bonjour Monsieur Manet ». Dominique Fourcade participe au catalogue d'exposition en publiant un texte intitulé *Matisse et Manet* qui a une importance toute particulière dans l'ensemble des écrits critiques de cet auteur car il y parle des deux artistes décisifs pour la formation de son esthétique personnelle, et l'on

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

comprend donc qu'il soit important pour le poète de les rapprocher. C'est aussi la première fois que Fourcade a l'occasion de parler assez longuement de Manet tandis qu'il est déjà réputé en tant que spécialiste de Matisse.

Dès le premier paragraphe, Fourcade prévient le lecteur et l'éventuel chercheur de la nécessité de se préserver de tout esprit de système dans cette tentative de rapprochement, car si Manet est présent dans une certaine mesure dans l'œuvre de Matisse, il n'y en a pas de preuves explicites, et ce ne sont que des traces qui peuvent nous amener à faire des hypothèses sur l'influence que l'inventeur du moderne a pu avoir sur le célèbre fauve. Fourcade trouve utile de préciser que c'est Cézanne que Matisse a toujours considéré comme son maître, et que c'est grâce à la conscience et à la connaissance des opportunités inédites que pouvait donner aux artistes l'œuvre cézannienne que Matisse a su devenir un grand peintre. Il est intéressant de remarquer que Fourcade cite à ce moment-là un vers de René Char, un ancien maître à lui, comme pour marquer parallèlement sa propre filiation poétique, pourtant assez controversée car c'est la remise en cause de ses rapports poétiques avec Char qui l'avait amené à cesser d'écrire quelques dix ans plus tôt :

« Il fallait à Matisse non pas tourner le dos à Cézanne, mais le toiser et l'embrasser intégralement ; il ne s'inventerait Matisse qu'en entreprenant l'exploration aventureuse, inédite et inattendue, des possibilités cézanniennes (« Qu'est-ce qu'un nageur qui ne saurait se glisser entièrement sous les eaux ? »...) »¹¹⁹.

Notons que l'image poétique citée nous renvoie de nouveau à la métaphore du nageur dans l'océan, que nous avons révélée dans l'article sur Monet. Ajoutons aussi que le poème *Les Dentelles de Montmirail* dont est tiré ce vers continue à sonner juste face aux exigences spirituelles de Fourcade en matière de poésie et d'art. Ainsi, Char y affirme également : « Nous n'avons qu'une ressource avec la mort : faire de l'art avant elle. / La réalité ne peut être franchie que soulevée »¹²⁰.

Tandis qu'il y a un lien direct, une sorte de prolongement continu entre Cézanne et Matisse, qui sera complété dans la théorie fourcadienne par la recherche artistique de Pollock, le rapport avec Manet n'est pas immédiat et est apparenté par le poète au souvenir. Selon Fourcade, la capacité de se souvenir des choses vues ou entendues auparavant est fondamentale pour un artiste :

¹¹⁹ « Matisse et Manet ? », Catalogue de l'exposition *Bonjour Monsieur Manet*, Centre Georges Pompidou, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1983, p. 25.

¹²⁰ René CHAR, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 413.

« Les peintres se souviennent, les écrivains se souviennent, les musiciens se souviennent. De même, toute personne qui vit par les formes et éprouve qu'un contenu n'est un contenu que lorsqu'il trouve sa forme – toute personne qui ne naît à soi-même que de cette façon ne peut qu'enregistrer et se souvenir »¹²¹.

De cette façon, Matisse s'est probablement souvenu, parfois consciemment mais surtout instinctivement, de ce qu'il avait aperçu dans les toiles de Manet, au moment où il peignait ses propres tableaux. Fourcade essaie de répondre alors à la question légitime : « où Matisse put-il voir des Manet, en voir suffisamment et de suffisamment importants pour s'en imprégner ? »¹²². Il affirme que Matisse n'en a apparemment pas possédé dans sa collection privée, mais il a malgré tout cité Manet parmi ses maîtres préférés en 1913. Cela amène donc Fourcade à estimer que Matisse a sûrement eu l'occasion de voir ses peintures soit dans les grands musées parisiens qui ont très tôt attribué à Manet le titre de grand peintre, soit chez ses amis collectionneurs, ou encore dans les galeries qu'il fréquentait.

Le tableau qui, selon Fourcade, a le plus de chance de révéler l'impact que l'œuvre de Manet ait pu avoir sur Matisse, est *Porte-fenêtre à Collioure*, car le poète y voit une organisation proche de celle de *Le balcon*, le tableau de Manet qui se place à son tour dans la filiation de la toile de Goya *Les Majas au balcon*. Tandis qu'il n'y a aucune confirmation que Manet ait vu le chef-d'œuvre espagnol, il se peut que Matisse ait pu l'admirer en 1911 dans une des galeries parisiennes (et qui avait également organisé auparavant des rétrospectives de Manet). Cependant, Fourcade préfère ne pas affirmer deux influences parallèles, bien qu'il souligne lui-même l'amour que Matisse portait aux créations du peintre espagnol. Il se penche plutôt vers l'hypothèse d'un lien héréditaire : de Goya vers Manet et ses multiples inspirations espagnoles, de Manet vers Matisse et ses recherches dans la couleur¹²³.

Pour le poète, ce n'est pas tant le projet initial de Matisse de peindre sur sa toile un balcon (qu'il choisit finalement de supprimer en terminant le travail) qui témoigne de la forte impression que la peinture de Manet a pu laisser dans la tête et le cœur du jeune peintre. Ce

¹²¹ « Matisse et Manet ? », *op.cit.*, p. 25.

¹²² *Ibid.*

¹²³ Notons que cette filiation que Fourcade établit avec autant de précaution car très probablement pour la première fois (dans les textes critiques qu'il cite les rapports spécifiques entre ces trois toiles ne sont pas exprimés), sera plus généralement admise et plus directement affirmée par la suite. Ainsi, dans le décryptage du tableau *Le balcon* dans le numéro hors série de la revue *Beaux Arts*, sorti à l'occasion de l'exposition *Manet l'inventeur du moderne* au Musée d'Orsay (printemps 2011), Ghislaine Jahidi écrit : « Cette scène inspirée de Goya, où l'artiste a campé trois de ses amis » et plus loin « admirateur du *Balcon*, Henri Matisse peindra *Porte-fenêtre à Collioure* en 1914, hommage au noir de Manet » (p.58). Mais c'est aussi une des particularités du style de Fourcade-critique d'art : il n'affirme rien de ce qu'il ne peut pas prouver définitivement, il s'exprime d'une manière toujours discrète et fait des hypothèses.

serait, en quelque sorte, une influence trop directe, trop évidente. D'ailleurs, Fourcade éprouve un sentiment plutôt négatif envers ce motif, parmi les préférés de Matisse. C'est dans « Store à frange » qu'il l'a critiqué sans détour, y voyant une barrière qui empêche d'accéder directement à la peinture¹²⁴. Néanmoins, dans la pensée de Fourcade, le motif est secondaire à la forme, et l'appréciation d'une œuvre d'art doit commencer par un jugement esthétique et non par l'intérêt accru à l'objet représenté.

Pour revenir à l'article « Matisse et Manet », Fourcade y affirme que c'est le travail sur la couleur noire dans le tableau *Porte-fenêtre à Collioure* qui montre à quel point Matisse a su voir et comprendre la valeur de la recherche picturale de Manet. Le poète trouve très significative cette décision de Matisse de peindre en noir un grand pan au centre de la composition, car cette solution paraît possible seulement grâce aux audaces de Manet dans le traitement de la couleur si difficile à gérer pour un grand nombre d'artistes, et particulièrement pour les contemporains de Manet, peintres impressionnistes. Mais alors que le noir de Manet est par essence profond et éclatant, Matisse choisit de peindre différemment :

« Mais le paradoxe est que la grande zone noire centrale, murale, frontale – intérieur mis au plan –, ce grand pan de noir que Matisse n'aurait sans doute pas osé s'il n'avait fréquenté la peinture de Manet, est peint d'une façon aussi peu lumineuse, aussi peu «lumière» que possible – il est peint de la façon la plus «plate», d'une touche neutralisée à l'extrême, fort éloignée de la manière et du propos de Manet »¹²⁵.

Fourcade y voit la preuve du désir de Matisse de rompre radicalement avec tout le passé de la peinture, y compris avec les plus grandes réussites de ses aînés, afin de construire quelque chose de nouveau, de très personnel, de trouver enfin sa propre voie. On pourrait bien sûr tracer la parallèle avec la décision du poète lui-même d'arrêter d'écrire pour ne pas marcher dans les pas de ses prédécesseurs.

Attentif à ne pas adopter une position extrême, Fourcade met en garde contre la vision réductrice des liens unissant Manet et Matisse qui limiterait à la révolte et le refus constants la réaction du jeune peintre face aux acquis de son aîné. Il s'agit plutôt des choix techniques établis en fonction des enjeux artistiques du moment dans la recherche picturale matisienne. Ainsi, le poète semble trouver évident que Matisse maîtrise à merveille l'innovation de Manet qui consiste

¹²⁴ Voir « Store à franges », Catalogue de l'exposition *Claude Viallat, Traces*, Chambéry, Musée d'art et d'histoire, 1978 (article analysé dans la partie 3 de la présente étude).

En revanche, *sans lasso et sans flash* s'ouvre par une scène de balcon, dans laquelle nous voyons un hommage indirect à Matisse autant qu'à Manet : « les balcons sont bondés pour voir de l'écriture » (*sans lasso et sans flash*, Paris, POL, 2005, p. 9).

¹²⁵ « Matisse et Manet ? », *op.cit.*, p. 27.

à mettre de la lumière dans la couleur noire et en user afin de rendre la composition chromatique de la toile plus dynamique et vivante :

« Il serait faux de croire que les rapports entre la peinture de Matisse et celle de Manet se limitent à une prise en compte par le cadet des réalisations de l'aîné, assortie, dans chaque cas, d'une rupture radicale – telle celle dont *Porte-fenêtre à Collioure* donne l'aperçu. Pour nous en tenir aux noirs, il est évident que Matisse a vu – et transcrit dans son propre travail – la qualité lumineuse (formidablement lumineuse) de l'utilisation que Manet en faisait »¹²⁶.

Selon Fourcade, Matisse opère une sorte de réhabilitation de cette couleur après le refus des impressionnistes de l'utiliser dans leurs toiles et, en premier lieu, celui de Renoir, considéré néanmoins comme un grand maître par Matisse. Ce retour vers l'héritage de Manet apparaît au poète comme tout-à fait conscient, il cite à ce sujet plusieurs propos de Matisse concernant l'utilisation du noir par Manet, où l'artiste va même jusqu'à comparer la luminosité du panneau noir dans sa propre toile *Les Marocains* avec celle du veston en velours noir dans des portraits de Manet. Fourcade tente aussi de trouver la formule la plus sensible, le plus juste pour exprimer la particularité de la couleur noire chez Manet : il emprunte d'abord une phrase à Mallarmé, puis un mot à Matisse. Ce mot est contrebasse, l'instrument de musique dont la sonorité le poète voudra faire entrer aussi dans son écriture poétique¹²⁷.

Le noir est expressément important pour la pensée de Fourcade et le poète parle d'abondance de la recherche de Matisse sur cette couleur, que le peintre vise à employer comme une source de lumière dans ses compositions picturales. La recherche est longue et riche en productions, et le poète en donne de nombreux exemples. Elle commence donc en 1914 avec *Porte-fenêtre à Collioure*, prend de la force vers 1916 et culmine dans les années suivantes, quand certains tableaux seront presque entièrement dominés et définis par cette couleur, pourtant à peu près absente dans les peintures de la période fauve. L'histoire de cette recherche représente donc, aux yeux de Fourcade, l'essentiel des rapports entre Matisse et Manet :

« En un sens, on peut dire que l'histoire du noir dans l'œuvre de Matisse est celle de ses rapports avec Manet. Et, si l'on veut s'attarder à regarder Matisse à la lumière du noir, les toiles fauves, plus généralement celles

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Dans *Outrance utterance...* Fourcade écrira : « La voix contrebasse. La voix contemporaine. La voix sans irascibilité. Le temps propre au contrebassiste : ce n'est pas un temps plus court, ce n'est pas un temps plus long, ni plus rythmé, c'est un temps plus spécifiquement volumineux. On pince on libère c'est un temps cordé. Le temps de la voix qui instaure un domaine de plus grande largeur. Qui nous porte à l'horizon. Son doigté » (*Outrance utterance et autres élégies*, Paris, POL, 1990, p. 25). Étonnamment, dans ce livre le poète associera la contrebasse à la couleur blanche : « La contrebasse. La pulsation blanche. La pulsation derrière le poème ? Devant le poème ? » (*Ibid.*, p. 26).

où, de 1899 à 1913, il élabore la construction de la surface par la couleur, ces toiles pourraient être dites celles-
le-noir-n'est-pas !... Tant il y a de manière de regarder la grande peinture »¹²⁸.

Dans les années 1900 déjà, Matisse transpose les réussites de la peinture de Manet dans le domaine graphique, en exécutant de nombreux dessins au pinceau et à l'encre noire. C'est aussi et surtout dans le traitement de la matière, si originale et incomprise par les contemporains de Manet, que Matisse trouve sa grande leçon. Et il l'assimile et retravaille intérieurement afin de pouvoir traiter les sujets plus ou moins proches de ceux de Manet avec une manière d'expression très personnelle et simultanément inspirée par la touche expressive et vigoureuse de Manet. Fourcade y retrouve alors le même dynamisme, le même mouvement perpétuel et le jeu des rapports qui animent la surface du tableau :

« Mais le principal n'est pas là ; il n'est pas que Matisse, de même que Manet, ait peint des natures mortes aux huîtres ou aux poissons ; l'essentiel est que Matisse, pour les rendre, a laissé ressurgir en lui un sens de la matière, une fluidité et des teintes [...] absolument Manet ; le fondamental est que Matisse a laissé parler, ou a enfin fait aboutir, dans ces années 1916-20, une sorte de décomposition de l'objet dans une épaisseur lumineuse (non impressionniste) qui semble être le destin (peut-on dire : l'un des destins ?) de la peinture occidentale et dont seul Manet fournit un précédent »¹²⁹.

Autre point de rapprochement révélé par Fourcade : Matisse autant que Manet explore sans cesse les potentialités chromatiques et valorise dans ses peintures les couleurs qu'il emploie. Sa palette adopte souvent les mêmes composantes que celle de Manet, en particulier les couleurs de terre, afin de redonner du caractère et créer des zones chaleureuses. Enfin, au cœur de la préoccupation des deux artistes réside la même recherche de la luminosité : « La lumière – pas la lumière atmosphérique des impressionnistes, mais la lumière du dedans de la peinture, une lumière comme contenue dans la chair même de l'objet et invisible tant qu'elle n'est pas peinte – devient une préoccupation majeure »¹³⁰. Nous pouvons dire qu'il s'agit ici de la lumière mentale, immatérielle, qui inspire Fourcade grâce à sa valeur spirituelle (lumière pure). À l'inverse, nous avons déjà constaté qu'il conteste l'utilisation de la lumière de la nature non-artistique dans les œuvres d'art, l'erreur qu'il reproche amèrement aux Impressionnistes.

Énumérant les marques de proximité entre les recherches picturales des deux artistes, Fourcade fait l'éloge de la grandeur de Manet, en avance de plusieurs décennies sur son temps, et qui a opéré une véritable révolution dans la peinture occidentale. Mais le poète met en même

¹²⁸ « Matisse et Manet ? », *op.cit.*, p. 28.

¹²⁹ *Ibid.*, p.29.

¹³⁰ *Ibid.*, p.30.

temps en valeur la perméabilité de Matisse qui a su s'imprégner des meilleures réussites du grand art de toutes les époques et de tous les pays qu'il a rencontrés dans sa vie, et qui a su le faire avec toute intelligence, maîtrise et fraîcheur d'un peintre de génie :

« Et certainement l'une des grandeurs de Matisse réside dans cette capacité à se laisser influencer ; il le fut fondamentalement par Cézanne, il sut même l'être par des artistes plus jeunes que lui, les Cubistes, il laissa l'imbiber pratiquement tout grand art avec lequel il fut en contact – de Byzance aux Japonais, des icônes russes aux Chinois, de Giotto à Poussin ; nul doute qu'il développa en lui, avec la maîtrise et la puissance (et aussi, indispensable, la *fraîcheur*) de l'artiste absolument majeur qu'il était autour des années 1914-16, l'influence Manet »¹³¹.

Citant Clement Greenberg qui affirmait que le grand artiste est celui qui sait comment être influencé, le poète annonce aussi l'essence de sa propre poétique qui consiste à tirer les leçons de tout ce que la vie, et particulièrement sa réalisation dans des œuvres artistiques, lui apporte pour la création de ses textes. Pour donner de la puissance aux poèmes, il faut aussi savoir s'ouvrir au monde et prendre le meilleur parti des cultures multiples et infiniment variées, et Fourcade souhaite être au moins aussi sensible aux influences extérieures que Matisse. Notons que dans son travail poétique, il se réfère très souvent aux œuvres artistiques, dans lesquelles le monde extérieur se retrouve déjà considéré abstractivement. Comme l'écrit Dominique Viart :

« Cette poésie blanche est aussi une poésie habitée de références intertextuelles, explicites ou non : une poésie qui joue de la littérature avec la littérature. Une écriture pour initiés, qui parle à la complicité de lecteurs profondément nourris de culture, picturale, musicale et littéraire. On pourrait même mesurer dans ce recueil [*Le ciel pas d'angle*], entre titre et texte, tout l'espace d'une absence de blancheur ou d'innocence culturelles »¹³².

Il est également intéressant de voir comment évolue l'écriture de Fourcade à mesure que l'auteur avance dans la rédaction de l'article « Matisse et Manet ? ». Au début très prudent et circonspect en ce qui concerne un éventuel rapprochement entre les deux artistes, faisant ses hypothèses avec moult précautions et réserves, le poète finit par s'enflammer et prendre confiance en sa propre théorie. Il trouve alors de nombreuses preuves des rapports étroits entre les deux recherches artistiques et il cite plusieurs références à l'esthétique de Manet qu'il découvre dans la peinture matisienne. Certains tableaux de Matisse apparaissent ainsi comme largement définis par la vision artistique de son aîné, il y a des éléments picturaux dans ses œuvres qui paraissent être réalisés par Manet, tant ils s'inscrivent bien dans ce filon : « Pour le moucheté du châle noir qui enrobe *Lorette VII* de Matisse, ne peut-on considérer que c'est Manet

¹³¹ *Ibid.*, p. 29.

¹³² Dominique VIART, « Ouverture. Blancheurs et minimalismes littéraires », *op.cit.*, p. 20.

qui l'a peint ! C'est en tout cas une même vision qui préside à *La dame aux éventails* (Nina de Callias) par Manet »¹³³.

Après *Porte-fenêtre à Collioure*, c'est dans une nature morte de 1917, *La table de marbre rose*, que Fourcade voit regroupés tous les apports de Manet, néanmoins traités par Matisse d'une manière personnelle et sans précédent. Remarquons que c'est une des œuvres de Matisse préférées du poète, et celui-ci en fera de nouveau un examen attentif et ému dans l'article « Une histoire ininterrompue »¹³⁴. Pour l'instant, plusieurs aspects de ce tableau lui permettent d'y retrouver l'influence de Manet, que ce soit dans la palette sobre, dans la touche audacieuse ou dans la luminosité des couleurs. Mais sa vision devenant de plus en plus imaginative, c'est jusque dans l'originalité de la composition même que Fourcade voit les références à Manet.

Pourtant, au lieu de comparer la toile avec de très nombreuses natures mortes peintes par ce premier artiste de la modernité et dans lesquelles il expérimentait de très hardis agencements picturaux, le poète reconnaît chez Matisse l'angle de vue sur un corps gisant dans la célèbre toile de Manet : « Mais pour la hardiesse de la composition – la table rose est là, en travers du tableau, plan de peinture qui n'est pas sans nous faire songer au corps du matador dans *Le toréero mort* de Manet »¹³⁵. Comme le cadavre dans le tableau de Manet, la table en marbre rose structure l'espace de la toile et crée un jeu de rapports intéressant avec le fond brun sombre plutôt uniforme (à l'exception de quelques taches vertes du feuillage) sur lequel elle se découpe. Rendant hommage au critique américain John Elderfield, Fourcade utilise son analyse afin de montrer par quels moyens Matisse réussit à fondre en un tout plastique divers éléments de la composition et faire coexister la planéité et la profondeur au sein du même espace pictural. Pour le poète, cette grande réussite technique est aussi le résultat d'une assimilation fructueuse des leçons de Manet, que Matisse prolonge par son invention personnelle :

« Encore une fois, Matisse ne laisse pas les choses dans leur état Manet – il y ajoute une deuxième opération (qui, elle, ne lui vient de personne d'antérieur), consistant à imaginer et à réussir des permutation[s] constantes et réciproques entre des éléments picturaux de la figure et du fond »¹³⁶.

Fourcade clôt l'article par quelques citations de Matisse où ce dernier énonce plusieurs grandes qualités de Manet, telles que l'audace d'agir par réflexes ou la spécificité de ses

¹³³ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁴ Voir « An Uninterrupted Story », Catalogue de l'exposition *Henri Matisse: The early years in Nice, 1916-1930*, Washington D. C., National Gallery, 1986.

¹³⁵ « Matisse et Manet ? », *op.cit.*, p. 30.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 31.

couleurs. Le poète semble de nouveau surpris lui-même par le fait que Matisse ne possède pas seulement les mêmes aptitudes, mais que probablement il les emprunte directement à son prédécesseur. Il se réfère encore à un tableau de Matisse où il croit percevoir l'influence de Manet, *Carnaval à Nice*, et il retrouve sa conviction, en admirant le noir lumineux et transparent, correspondant à merveille à la description que Matisse donne de la palette de Manet : « Les longues touches noires immédiates pour dire la foule en bas du balcon. Les noirs lumineux de ces touches réflexes – lumineux et transparents. Contrebasse ou hautbois »¹³⁷. Employant de nouveau le terme de contrebasse à propos de cette couleur, comparaison qu'il emprunte à Matisse pour lequel un solo de contrebasse apparaît comme un symbole de la modernité, Fourcade ajoute aussi le vocable hautbois, trouvant probablement son timbre sonore et poétique, sa capacité de transmettre les nuances les plus délicates, aussi caractéristiques de cette peinture claire et limpide.

Cette finale n'est pas sans rappeler la dernière phrase du texte intitulé *Autre Chose* où Fourcade parle avec cette même admiration grave et un peu mélancolique du noir très lumineux de la chasuble mortuaire *Esperlucat* réalisée par Matisse à la fin de sa vie : « Un peu de blanc (ici très chaud) sur beaucoup de noir (un noir très lumineux) »¹³⁸. Étonnamment, à ce moment-là, six ans avant l'étude qu'il entreprend à l'occasion de l'exposition *Bonjour Monsieur Manet*, le poète ne pense pas du tout à Manet, en voyant ce noir si particulier. On peut donc conclure que c'est en réalisant cet article sur Matisse et Manet, que Fourcade se rend vraiment compte de l'importance que la peinture du premier a pu avoir pour le second. C'est aussi une occasion pour lui de confirmer à quel point le grand art forme un système complexe avec des liens et des connexions multiples et hétéroclites.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ « Autre chose », revue *Art International*, octobre-novembre 1977, p. 25.



Image 3. Édouard MANET, « Le Balcon », vers 1868-69, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay, © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Chapitre 2. Le silence poétique et les écrits sur Matisse des années 1970.

L'impossibilité de la parole : la rédaction d'*Écrits et propos sur l'art de Matisse*

Nous ne savons pas quand et dans quelles circonstances Dominique Fourcade a découvert l'œuvre de Matisse et a commencé à s'y intéresser, mais ce contact avec « la poétique de la modernité exposée sans détour, dans sa réalisation la plus sérieuse, une réalisation intensément dramatique et comme exhaustive »¹³⁹ lui a donné envie de mieux connaître l'esthétique matisssienne. La visite de la rétrospective organisée par Pierre Schneider en 1970 au Grand Palais à l'occasion du centenaire du peintre a sûrement marqué le jeune poète en pleine crise esthétique : il a enfin pu trouver dans les créations matisssiennes « la formulation de la poétique même de notre temps »¹⁴⁰, la formulation qu'il recherchait vainement dans la poésie de Char ou dans la production de certains artistes contemporains, la formulation que lui-même n'arrivait pas encore à donner. Notons aussi la qualité du somptueux catalogue, édité en 1970 par la Réunion des Musées Nationaux. De nombreuses citations des propos de Matisse y sont présentes sur les marges et dans le corps de la préface, mais aussi à côté des illustrations. Fourcade a donc consacré plusieurs années à la préparation de la première – et d'ailleurs, unique dans son genre – publication des écrits de Matisse sur l'art¹⁴¹. Cet ouvrage sera réédité plusieurs fois sans modifications et deviendra très vite une référence majeure pour les spécialistes de l'œuvre matisssien. Ainsi, Pierre Schneider, dans les remerciements de son ouvrage *Matisse*, parlera à propos d'*Écrits et propos sur l'art* du « recueil très complet, admirablement raisonné et de surcroît accessible »¹⁴².

Ce livre n'inclut aucune préface de la main de Fourcade car il avouera par la suite qu'il lui semblait impossible d'ajouter quoi que ce soit à ces textes sans détourner l'attention du

¹³⁹ Préface à l'édition italienne des *Scritti e pensieri sull'arte* de Henri Matisse, Turin, Einaudi, 1979. Nous citons ici la version française originale inédite (tapuscrit de l'auteur) que nous reproduisons dans les annexes.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ En 1973 Jack D. Flam réalise l'édition des écrits et des entretiens de Matisse en anglais : 50 textes environ sont organisés suivant l'ordre chronologique, avec une longue préface générale et une introduction spécifique pour chaque extrait (il opte donc pour l'organisation qui se trouve à l'opposé de celle de Fourcade). En 1978 André Verdet inclut dans son livre « Entretiens, notes et écrits sur la peinture : Braque, Léger, Matisse, Picasso » quelques propos recueillis auprès de Matisse, mais leur langage poétique précieux et le style fleuri témoignent d'une transcription assez libre, marquée par l'écriture du poète. Jusqu'à présent, aucun autre spécialiste de Matisse ne s'est occupé d'un nouveau rassemblement de tels écrits, enrichi des découvertes faites depuis les années 1970.

¹⁴² Pierre SCHNEIDER, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984, p.7.

lecteur de ce qui représentait l'objet de l'ouvrage. Le caractère scrupuleux de Fourcade lui dictait que la seule interprétation possible de ces textes devait être digne de son objet ou ne pas avoir lieu. Comme il l'expliquera quelques années plus tard, dans un texte de présentation rédigé pour la publication italienne des textes matisiens, il existait aussi une autre raison de ce silence, bien plus complexe et difficile à comprendre. En effet, le grand danger aux yeux du poète était de consentir dans une éventuelle préface à rapprocher les écrits matisiens de ses œuvres picturales, de lire des réflexions à la lumière de la peinture et inversement, de regarder les toiles et tâcher de les interpréter à l'aide des textes :

« Il était et demeure pour moi hors de question de recouvrir la peinture de Matisse des écrits du même Matisse, de tamiser celle-là au crible de ceux-ci. Le danger d'une telle démarche réside en ce que les écrits du peintre assourdissent les effets du peint et en gommant la portée, allant jusqu'à inverser et pervertir fondamentalement le processus en ne présentant plus, à la limite, la peinture que comme le commentaire, allant de soi, de l'écrit »¹⁴³.

Selon Fourcade, pour comprendre une œuvre, pour l'apprécier à sa juste mesure, il faut avant tout regarder ses toiles, car ce sont elles, et elles seules, qui expriment la véritable avancée de l'artiste, la quintessence de son œuvre. Et ce regard porté sur la peinture matisienne doit aussi être à la hauteur de l'effort de l'artiste, le spectateur est obligé d'être actif, attentif et perspicace, sa lecture a besoin d'être constamment mise à jour afin de correspondre à l'état du monde à chaque nouvel instant de l'existence :

« La seule interprétation de Matisse qui convienne doit être à la hauteur de la nouveauté du jour d'aujourd'hui, de la minute que nous vivons et que nous avons à notre tour à faire monde – à rendre moderne. Et cette interprétation ne se trouve pas, il faut le dire avec force, dans les écrits du peintre où il n'y aurait qu'à la puiser paresseusement »¹⁴⁴.

Le souci du poète était donc de ne pas rendre la tâche trop facile, de ne pas exposer une explication toute faite, de ne pas réduire la multitude d'interprétations possibles à l'unique commentaire acceptable sous prétexte qu'il a été émis par le peintre lui-même.

La position de Fourcade envers son travail de préparation de cette publication, telle qu'il l'expose dans le texte de présentation pour l'édition italienne, peut paraître paradoxale, car il insiste à plusieurs reprises sur le caractère secondaire des écrits matisiens par rapport à son

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

travail de plasticien¹⁴⁵. Mais s'il suffit de regarder intensément les œuvres pour comprendre toute la révolution que le peintre produit dans l'art moderne, pourquoi passer autant d'années à rassembler ces propos qui ne peuvent même pas donner un commentaire valable de ce qui se passe sur la toile, ces paroles qu'il va même jusqu'à caractériser comme « les bribes désuètes de l'artiste une fois retombée son énergie centrale mais non apaisé son tourment »¹⁴⁶ ?

La raison réside sans doute dans l'autonomie de ces textes qui ont passionné Fourcade : ce ne sont pas des explications des tableaux, même si l'on peut imaginer que c'est là que se trouvait l'origine de l'intérêt du poète pour les écrits du peintre, dans le désir de comprendre mieux, de voir plus que ce qui est peint, de trouver dans la langue littéraire un équivalent de la création plastique. En revanche, il les perçoit comme une autre œuvre faite, cette fois-ci, de mots et non de couleurs, et qu'il faudrait encore reconstruire et mettre au jour : « le rigoureux poème »¹⁴⁷. En parlant des éléments caractéristiques de cette œuvre, Fourcade les ressent encore comme de l'angoisse existentielle, du désespoir et de la violence : « Il y a là à lire de la prose, prose au phrasé non-hésitant, parcourue d'une constante qui n'est pas tant —voici pourquoi et comment j'ai fait, voici ce que j'ai à dire», que —je dois à tout prix m'expliquer, délivrez-moi en m'écoulant !»¹⁴⁸.

L'autre tendance, totalement à l'opposé et en même temps en accord avec la première, est l'expression de l'orgueil de l'artiste, de son dédain par rapport à l'interlocuteur : « —je n'ai pas à m'expliquer, mes tableaux sont là pour ça »¹⁴⁹. Fourcade rapproche ce questionnement tragique des réflexions ontologiques dont la poésie est si souvent porteuse, tandis que dans l'oscillation du texte, qui n'a malgré tout rien d'hésitant, il perçoit le rythme (qu'il décrit comme haletant ou frémissant) et la tension d'un poème. Le Matisse d'*Écrits et propos sur l'art* est avant tout l'écrivain, dont le travail entretient des correspondances étroites avec les formes plastiques de création du Matisse artiste, non en tant que programme ou manifeste, mais comme « un dialogue naïf, réticent et troublé »¹⁵⁰.

¹⁴⁵ Fourcade n'est pas le premier poète à s'intéresser aux écrits des peintres, tout en les jugeant nettement inférieurs à l'expression plastique du même auteur. Ainsi, Baudelaire écrivait à propos de Delacroix : « si sages, si sensés et si nets de tour et d'intention que nous apparaissent les fragments littéraires du grand peintre, il serait absurde de croire qu'ils furent écrits facilement et avec la certitude d'allure de son pinceau. Autant il était sûr d'écrire ce qu'il pensait sur une toile, autant il était préoccupé de ne pas pouvoir *peindre* sa pensée sur le papier » (Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, 1976, p.754).

¹⁴⁶ Préface à l'édition italienne des *Scritti e pensieri sull'arte* de Henri Matisse, op.cit.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

Fourcade se charge donc de faire résonner le chant contenu dans la prose matisienne et c'est grâce à la structure du recueil qu'il arrive à s'acquitter brillamment de cette tâche émouvante mais difficile. Malgré une apparente simplicité, il est facile de constater que la composition de l'ouvrage est pensée dans les moindres détails. Un simple avertissement de moins d'une page, placé au début du livre après la biographie du peintre (brève mais assez complète), explique le projet original et audacieux de Fourcade : organiser les écrits de Matisse non selon l'ordre chronologique, difficile à établir, faute d'indications précises, et, par conséquent, approximatif dans beaucoup de cas, mais suivant l'approche thématique qui reprendrait les grands axes de la pensée matisienne. L'ouvrage est richement annoté, avec un grand nombre d'exemples venant confirmer les idées énoncées, témoignant de la continuité et de l'unité de la réflexion de l'artiste dans toutes les époques de son art. Ces notes apportent souvent des précisions factuelles au texte, élucidant certains passages énigmatiques ou retraçant le chemin entre le projet annoncé par le peintre jusqu'à sa réalisation, en signalant les écarts éventuels.

Outre la table des matières présentée au début du livre et qui établit la liste par chapitres des textes cités avec, à chaque fois, le titre et, quand c'est possible, la date (d'autres références plus spécifiques sont indiquées dans les notes à l'intérieur du texte), l'ouvrage comprend un index sophistiqué, mis à la fin du recueil. Cet ajout que Fourcade qualifiera plus tard de « téméraire comme un diagramme »¹⁵¹, contient non seulement les noms propres, comme il est d'usage, mais aussi les idées et les thèmes permanents de l'artiste, reliant ainsi plusieurs écrits des époques différentes entre eux, établissant des correspondances parfois inattendues entre les pensées, à première vue, distinctes. L'index fourcadien ne se limite pas non plus à la simple indication des pages où tel ou autre sujet est abordé, le poète résume en quelques mots, parfois en une phrase, la réflexion de Matisse exprimée dans le passage signalé. Ainsi, certaines subdivisions de l'index représentent en elles-mêmes de courts textes cohérents, donnant une image assez claire de la position du peintre sur les sujets définis. Comme le commente Alain Paire :

« L'index des idées et des thèmes composé par Fourcade est merveilleusement pensé : on ne s'y baigne jamais dans le même fleuve, on peut le parcourir comme s'il s'agissait d'un palimpseste où se perçoivent, sans que l'ordre alphabétique impose contrariété, toutes sortes de souplesses et d'ajustements, des musiques, des reports, des

¹⁵¹ *Ibid.*

sténographies et des points d'appui »¹⁵².

Il s'agissait pour l'auteur de tracer de cette manière « les lignes de force dans le rigoureux poème que sont ces écrits et propos sur l'art »¹⁵³, et ce travail avait sans doute pour lui l'importance même plus grande que l'effort de rassemblement du plus grand nombre de textes possible. Selon Fourcade, l'exhaustivité dans ce type d'études est, certes, désirable et doit être recherchée, mais elle est difficilement atteignable. En conséquence, même si le deuxième volet de la publication, paru en 1976, est venu enrichir considérablement la collection des textes réunis, nombre d'autres éléments reste sûrement à découvrir. Néanmoins, les écrits dont l'on dispose déjà suffisent pour se former une image vraie de Matisse, car cet artiste s'est montré cohérent et fidèle à lui-même tout au long de sa vie. Toute nouvelle découverte pourrait seulement parfaire et non contredire la présentation de la figure du peintre : « Ce qui reste à découvrir (et qui est loin d'être négligeable) complètera, certes, nos connaissances, mais ne métamorphosera pas la figure du peintre et moins encore celle, la seule qui compte et définitive, de sa peinture »¹⁵⁴.

Arrêtons-nous un instant sur cette « figure du peintre » que Fourcade tient à faire voir au lecteur dans ses écrits sur Matisse. Partisan de l'interprétation personnelle et multiple, il en présente différentes facettes, mettant simultanément accent sur plusieurs constantes du caractère et de l'œuvre de l'artiste. Ainsi, il souligne souvent l'étonnante unité de l'œuvre malgré la variété des formes de création pratiquées par Matisse. Fourcade admire le courage de l'artiste, sa persévérance à continuer de produire nonobstant la guerre, la maladie ou l'âge, son absolue fidélité à lui-même. Dans le même temps, il insiste sur la capacité à recommencer et à progresser inlassablement, à trouver sans cesse des idées fraîches et insolites, comme autant de nouveaux départs dans la carrière du peintre. Les articles fourcadiens montrent Matisse comme un grand travailleur, extraordinairement exigeant envers lui-même, doté d'un extraordinaire talent visuel.

Ces aspects ont, bien évidemment, été déjà mis en valeur par d'autres spécialistes de l'œuvre matisse. Néanmoins, Fourcade donne aussi un nouvel éclairage de la figure du grand maître : il dénonce la vision de Matisse comme peintre du bonheur et des plaisirs terrestres, alors que de nombreux chercheurs soulignent l'optimisme et la joie de vivre, perceptibles dans les tableaux de couleurs vives et lumineuses. Fourcade, de son côté, insiste spécifiquement sur

¹⁵² Alain PAIRE, « Matisse, Stieglitz et Man Ray : —ifi d'empêchement d'allégresse» », in *CCP : Cahier critique de poésie*, N°11, 1/2006, p. 58.

¹⁵³ Préface à l'édition italienne des *Scritti e pensieri sull'arte* de Henri Matisse, op.cit.

¹⁵⁴ *Ibid.*

l'angoisse créatrice du peintre et sur son élan vers la perfection qui passait par une forme de renoncement au monde et par la tendance à une vie austère et qui aboutissait invariablement à une frustration. C'est aussi ce qu'il perçoit dans l'approche de Matisse à l'écriture :

« Rage d'être contraint de s'en tenir, en tant qu'écrivain, inacceptablement à la périphérie – comme s'il avait pu être question d'approcher, par un moyen autre que la peinture, d'un centre que seule la peinture a découvert et exprimé comme tel. En ce sens, ce livre est le livre d'une fureur et d'une déception violentes, en même temps que celui d'un malentendu dont je ne crains pas de dire que Matisse était conscient. Fureur, déception, désespoir : on ne refait pas deux fois un itinéraire que l'on a créé, la première fois, de toutes pièces ; la deuxième fois l'on démarre mort, la vie s'est échappée de vous et l'on arrive calciné à une cible qui ne vibre plus. Malentendu : Matisse savait la désuétude de l'écriture quant à ce qui était en question pour lui, et c'est ce qui fait l'authenticité de ce livre »¹⁵⁵.

Ainsi, ce passage pose simultanément deux problèmes poétiques : d'un côté, le choix décisif du médium pour un artiste, celui qui lui donnerait un véritable accès à la création et à l'habitation poétique du monde ; de l'autre, un certain sentiment d'impuissance de l'écriture à atteindre la réalité, sur lequel nous reviendrons plus loin.

Une leçon de politique : la révolution matisienne de *l'Intérieur aux aubergines*

En 1974, dans le numéro 324 de la revue *Critique*, Dominique Fourcade publie un article qui, par la profondeur de la réflexion artistique et par la force des images poétiques, peut être classé parmi les plus beaux textes que le poète ait jamais écrit : il s'agit de *Rêver à trois aubergines...*¹⁵⁶. Ce titre renvoie au proverbe oriental « rêver à trois aubergines est un signe de bonheur » et l'article est consacré à la nature morte *Intérieur aux aubergines* de Matisse, peinte en 1911 et conservée au Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble. Cette toile a été offerte au musée par l'artiste même et dans un assez long passage narratif Fourcade présente les circonstances de cette donation. C'est aussi l'occasion pour le poète de rendre hommage au conservateur grenoblois Andry-Farcy, ainsi qu'aux quelques collectionneurs qui ont su apprécier

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Ce texte a été récemment republié par les soins du Centre George Pompidou à l'occasion de l'exposition *Matisse, paires et séries*, qui a eu lieu au Musée National de l'Art Moderne du 7 mars au 18 juin 2012.

à juste titre l'importance du travail de Matisse, et de regretter le manque de discernement des musées français dans la première moitié du XX^e siècle, qui ont laissé partir les tableaux essentiels pour la modernité à l'étranger, notamment en Russie et aux États-Unis, où ils ont eu une influence majeure sur la production des expressionnistes abstraits.

L'auteur présente les conditions de ce legs comme tout à fait énigmatiques : en effet, Matisse a racheté la toile à Michael Stein afin de pouvoir la donner au musée de Grenoble, tandis qu'à ce moment-là il possédait encore dans son atelier plusieurs œuvres importantes. Autre mystère de cette peinture : l'impossibilité d'élucider les circonstances ni de dater la disparition d'un faux cadre que Matisse avait initialement peint. La question du cadre a toujours énormément intéressé le poète et il l'approfondira en 1986 dans l'article intitulé *Crise du cadre*. Pour l'instant il voit dans cette bordure l'accomplissement de l'œuvre « la plus radicalement décorative »¹⁵⁷ de Matisse. En réfléchissant à la période niçoise, Fourcade montre la valeur essentielle qu'avait pour le peintre la catégorie du décoratif, sa portée symbolique, la nouveauté de cette recherche d'une concentration plus forte et d'une expression plus immédiate, proche de celle du dessin, même aux dépens de certaines autres valeurs. Selon le poète, à la différence de la plupart des artistes modernes, Matisse ne se désintéresse pas de l'esthétique, il est toujours attiré par le beau qu'il fait rayonner dans ses œuvres. Cela signifie aussi qu'il ne fait pas non plus la distinction entre les arts dit mineurs (les arts décoratifs) et l'art comme tel¹⁵⁸.

Fourcade se passionne pour le rythme unique, propre à la création matisssienne, il indique aussi l'effet structurel qui oppose la peinture de Matisse à celle de Cézanne :

« le blanc de la toile n'apparaît plus, des réserves ne sont plus ménagées pour cette respiration de l'œuvre et cette intégration à autre chose qu'elle qui sont, depuis Cézanne, la marque structurelle de l'art moderne ; la toile est désormais peinte sur toute sa surface. Et, essentiellement, le jeu des ombres et des lumières est éliminé et l'effet de perspective considérablement diminué »¹⁵⁹.

Pour le poète à la recherche de la respiration et de la structure de sa propre œuvre, ces conclusions sont d'ordre capital. Dans son écriture poétique, Fourcade tiendra aussi à créer une surface unie et complète, respirante et respirable.

En analysant la construction picturale d'*Intérieur aux aubergines*, Fourcade voit son

¹⁵⁷ « Rêver à trois aubergines... », revue *Critique* « Henri Matisse », Paris, éd. de Minuit, n°324, mai 1974, p. 475

¹⁵⁸ D'ailleurs, comme le rappelle Georges Roque : « la différence entre art majeur et art mineur est peut-être moins une différence ontologique, que modale » (Georges ROQUE, « Introduction », *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2000, p. 9).

¹⁵⁹ « Rêver à trois aubergines... », *op.cit.*, p. 476.

caractère unique et révolutionnaire, sa modernité inouïe dans la confrontation volontaire entre deux types de préoccupation artistique : l'ancienne, figurative, celle qui prenait pour sujet un objet de la réalité et tâchait de l'imiter et de le reproduire, et la nouvelle, dont le sujet est réduit (ou élargi) à la peinture elle-même. Cette confrontation représente, d'ailleurs, le propre de l'œuvre de Matisse dans son ensemble, ce qui le distingue de tous les peintres qui ont existé avant ou après lui, et dans *Intérieur aux aubergines* il arrive à la résoudre avec une habileté extraordinaire. Tout se joue encore dans le rythme et les rapports entre différents éléments : le motif floral qui unifie le sol et les murs, les arabesques du paravent central, les courbes des sculptures placées dans le tableau, le miroir qui, contrairement à toute logique et aux lois de la physique, reflète des objets absents dans l'intérieur et change la couleur, la position et l'aspect de ceux qui y sont présents. Les détails agissent comme des agents du rythme, ils animent la circulation interne de la toile, lui procurent une respiration et une fraîcheur surprenantes :

« Matisse dut en effet sentir la nécessité de ne négliger aucun élément susceptible d'aider à contredire le statisme où risquait de se bloquer *Intérieur aux aubergines* : et le geste du bras de l'Écorché joue, à la façon d'un rappel musical, un rôle aigu dans l'animation du tableau »¹⁶⁰.

Mais c'est aussi le texte de Fourcade qui prend un tempo rapide et joyeux, invitant le lecteur à une évasion dans l'espace de la toile matisienne, et l'entraînant plus loin, vers la compréhension profonde du projet du peintre.

Afin de pouvoir l'expliquer, Fourcade cite brièvement les influences principales qui ont donné un axe et une direction à la vision matisienne, tout en soulignant que c'est grâce aux caractéristiques propres au travail matisien qu'elles produisent un effet bénéfique sur sa création :

« Ce ne sont pas tant les influences dont s'est nourrie et équipée la vision de Matisse qui comptent pour nous désormais, que la « conviction » et la « cette volonté d'affranchissement » que marque, parmi quelques œuvres, *Intérieur aux aubergines*. Pour les influences, soulignées de tous côtés, il nous suffira d'énumérer ici l'art musulman, l'art d'Extrême-Orient, Cézanne »¹⁶¹.

Les trois sources amènent l'artiste à une nouvelle conception de l'espace qui supprime la troisième dimension et opère sur une surface aplanie et dans un éclairage unifié, éliminant l'effet optique du jeu d'ombre et de lumière.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 481.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 483.



Image 4. Henri MATISSE, « Intérieur aux aubergines », 1911, détrempe à la colle sur toile, 212 x 246 cm, Musée de Grenoble, © Succession H. Matisse.

Une œuvre d'art est pourtant toujours une adresse spirituelle, un appel à la lecture, et le poète s'intéresse à la valeur symbolique d'*Intérieur aux aubergines*. Il y voit plus qu'un simple renouveau formel ; il s'agit d'une poétique singulière et précieuse dans laquelle réside la modernité qui marquera et définira tout l'art du XX^e siècle. Elle comprend plusieurs implications, effets et corollaires que le poète énumère un à un.

Tout d'abord, et ce sera l'aspect essentiel de la poétique fourcadienne, la grande leçon du *all-over* que le poète reçoit des arts plastiques et notamment de la peinture de Matisse :

« Monde physique et espace conceptuel sont un, et notre corps qui y baigne en fait partie, nous existons dans un univers organisé stellairement (la trame du motif floral), vrai espace cosmique voulu par Matisse [...], où tout est en rapport avec tout. Il n'y a nulle différence entre le dedans et le dehors, l'intérieur étant ici traité comme un immense et complexe paysage tandis qu'à l'extérieur [...], l'aplat règne plus que partout ailleurs au point que la fenêtre elle-même pourrait être supprimée et la vue demeurer telle : une tapisserie décorative de plus »¹⁶².

On enlève au réel toute hiérarchie de valeur, on le présente sous différents angles dont aucun n'est plus important que l'autre. Ce qui est derrière est aussi présent que ce qui est devant, ce qui est au-dessus n'entretient aucun privilège sur ce qui est au-dessous. *Intérieur aux aubergines* n'est même plus un tableau, car il bouleverse les règles de composition picturale et abolit l'ordre de lecture. À l'inverse des peintures classiques qui conduisaient le regard du spectateur de la périphérie vers le centre, cette toile représente un univers qui est un système centrifuge. Il trouve son point de départ au centre, mais qui n'est aucunement privilégié par rapport aux autres éléments de la composition. Ainsi, dans *Intérieur aux aubergines* le centre est partout. De même, dans la nouvelle structure du poème fourcadien il n'y aura plus ni centre ni périphérie, tout pourra devenir point d'attaque ou d'observation.

Pour le poète, l'art possède une grande ambition intellectuelle et spirituelle, ainsi dans *Intérieur aux aubergines* il perçoit une pensée majeure de l'univers. Le cadre, par exemple, devrait souligner que le continuum artistique est sans limites :

« le (faux) cadre que Matisse, ivre d'ornementation, destine à son œuvre, ne pourra jamais que souligner que cet univers est, précisément, illimité : il reproduit ce que fait la trame même de l'œuvre (les fleurs à cinq pétales), la trame extensible à l'infini (l'artiste n'intervenant dans cette extension que pour des variations de couleurs ou de valeurs) »¹⁶³.

Comme ce projet échoue, victime du caractère radicalement décoratif du tableau, et afin

¹⁶² *Ibid.*, p.484.

¹⁶³ *Ibid.*

de renforcer encore plus le pouvoir d'expansion de la toile, le peintre élimine le cadre comme toute idée de terme dans un réel incessant.

Vient ensuite la question de l'importance du regard du spectateur. Il a pour mission de découper constamment au sein de cet univers plein et sans limites des parties qui formeront en elles-mêmes des créations complètes et achevées, l'espace même étant une production. Selon Fourcade, chaque personne qui ouvre les yeux et qui regarde l'accomplit : par conséquent, le premier devoir du spectateur est d'apprendre à regarder et à voir :

« Quel est alors le rôle du regard humain ? Il a à découper dans un continuum ; ce découpage s'opère constamment, de mille façons ; il est à la portée de tous les travailleurs, et tout être qui ouvre les yeux est un travailleur ; le seul regard objectif étant celui de l'individu rendu au courage de sa liberté ; il suffit d'ouvrir les yeux, il ne s'agit même que d'en développer politiquement la possibilité »¹⁶⁴.

Détaché de sa propre subjectivité, le sujet sera alors capable de reconnaître le message spirituel de l'artiste et de ressentir la signification profonde de l'œuvre.

Armé ainsi d'un regard intense et d'une attention aiguë, Fourcade voit dans *Intérieur aux aubergines* plus qu'une simple nature morte : c'est « un intérieur d'atelier d'où l'artiste a expulsé ses œuvres, mais pour nous exposer trois modes (parmi d'autres) selon lesquels advient impersonnellement l'œuvre et procède son concept »¹⁶⁵. Il y trouve trois tableaux dans le tableau, non dans le sens classique du terme, mais en tant que parties de l'espace découpées à l'aide d'un cadre, chacun correspondant à une sphère d'activité humaine : celle de l'artisan, celle de l'habitant (d'une maison, et le poète joue alors avec l'ambiguïté de l'expression « cadre de vie », et du monde, un appel à une habitation poétique) et celle de l'artiste.

Dans le monde nouveau que Fourcade voit se créer à partir de la toile matissienne il n'y a plus de séparation entre une œuvre d'art et la vie, entre un artiste et un profane, entre un créateur et un consommateur. C'en est fini de la vision réductrice de l'Occident chrétien qui opposait le monde de l'art à tout le reste, qui l'isolait et l'enfermait dans l'espace clos des musées, qui le réservait à une élite asphyxiée et stérile déterminée par les possibilités financières et culturelles. L'art lui-même se décroïssonne, et Fourcade réunit tous les artistes (« des gens écrivant de la prose ou des vers, des philosophes, des peintres, des musiciens »¹⁶⁶) sous l'unique nomination de « poètes-penseurs », car ils œuvrent dans l'espace commun de l'art par-delà ses nombreuses

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 484-485.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 486.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 487.

versions techniques et formelles, car ils sont tous travaillés par ce seul et même désir de lire et de dire, de comprendre et donner à voir, de pourvoir le monde et les choses d'un sens plus profond, de les rendre réels. Non seulement un écrivain, mais tout artiste est sensible à la question du langage, il cherche à donner une pensée du monde, à transmettre un message qui sera reçu et interprété par les autres.

Mais pour faire fusionner l'art et le réel il faut introduire dans la vie une présence artistique intense et entamer la construction d'un monde inédit, plus poétique et plus juste. C'est ce qui se passe, selon le poète, au moment où Matisse peint *Intérieur aux aubergines* :

« À la fin du XIX^e siècle et surtout à l'orée du XX^e se laisse entrevoir le prototype d'un nouveau monde (en même temps que, achevant de se constituer, s'érige et se fige définitivement l'ancien). Tandis que la révolution que les politiques envisageaient et, pour certains d'entre eux, réalisaient, ne pouvait, au mieux, faire (non négligeablement) qu'introduire un peu plus de justice dans l'ancien monde – et dieux merci qu'ils l'aient tenté et le tentent sans cesse, car cette ancien monde, devenu immonde, n'est pas mort – [...] quelques hommes voyaient par-delà le bien et le mal et proclamaient : à l'œuvre ! »¹⁶⁷.

Ce passage est donc aussi l'occasion pour Fourcade de critiquer la société contemporaine qui n'a pas beaucoup changé depuis presque cent ans. Suite à Matisse, il invite le lecteur à une nouvelle manière d'être au monde et aux choses, à laquelle il est lui-même très sensible et qui lui permettra de trouver sa propre voix (voie ?) poétique. Dans le monde de « tout arrive » (même si Fourcade ne connaît pas encore cette formule de Manet) on prend le réel comme il vient, sans aucun jugement de valeur, on reste perméable à toutes les idées, à tous les faits, on absorbe simultanément les éléments d'ordres différents. L'art s'ouvre à tous les vents, il possède désormais une liberté, mais aussi une responsabilité, inouïes.

Cette capacité de la peinture matissienne à percevoir le réel simultanément dans toute sa richesse, dont *Intérieur aux aubergines* nous donne un exemple le plus évident et le plus certain, ne se limite pas à son importance intrinsèque, mais Fourcade en déduit aussi plusieurs conséquences majeures. Résumons-les brièvement : premièrement, l'art de Matisse se déroule toujours au présent, celui de l'univers cosmique, ce qui l'oppose à la traditionnelle culture chrétienne : « l'on échappe ici au temps chrétien, déchiré entre un passé fautif et le futur rédempteur, entre lesquels le présent, broyé, n'est qu'une étape transitoire et dérisoire »¹⁶⁸. Nous remarquons à ce propos que dans ses écrits Fourcade éprouve aussi un grand besoin d'échapper à

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 487.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 488.

la tyrannie du temps et de faire exister conjointement le passé, le présent et l'avenir¹⁶⁹. L'œuvre de Matisse lui en donne poétiquement la possibilité¹⁷⁰.

Les catégories du temps ont alors aussi peu d'importance que celles de l'espace et l'ordre linéaire du récit, propre au monde occidental, est pareillement aboli :

« la peinture de Matisse ne raconte rien, nul événement, ni un bonheur ni une misère, n'illustre rien, elle dévoile et expose une structure permanente, une partie de l'univers (celle-là ou une autre, toutes sont exemplaires), elle dit l'espace cosmique dont nous sommes l'un des constituants »¹⁷¹.

Remarquons que par simple intégration dans ses tableaux des fenêtres, des miroirs ou des œuvres antérieures (les trois types d'éléments présents dans *Intérieur aux aubergines*) Matisse pose des repères personnels dans l'espace et le temps et crée un monde parallèle au réel. Il transforme la vie de tous les jours en une nouvelle réalité mentale¹⁷².

Troisièmement, Matisse supprime le jugement moral, l'éternelle opposition entre le bien et le mal, il renonce à toute préférence éthique aussi bien qu'esthétique. Quatrièmement, son art crée une nouvelle syntaxe, plus souple et donc plus riche en éventualités que la traditionnelle : la dualité cause-conséquence, à laquelle nous sommes habitués, est éclatée dans la multitude de correspondances et de corrélations, toutes les propositions étant possibles et mises sur le même plan. Enfin, le dernier point mais pas le moins important, pour Fourcade Matisse repense le rapport à Dieu et à la religion :

« Matisse est l'un des premiers à ne plus dire : je vais vous conduire au temple, à Dieu. Il ne dit pas non plus, à la différence des politiques (et c'est un malheur pour tous, cette erreur, cette errance, ce retard fatal des politiques, même et surtout les plus avancés) – Matisse ne dit pas non plus : Dieu est mort. Il dit : les dieux sont

¹⁶⁹ Ainsi, dans le premier poème du recueil *Le ciel pas d'angle*, Fourcade écrira : « Enfin hors du monde chrétien, je conjugue le présent, sans refus désormais ni revendication » (*Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 12).

¹⁷⁰ Comment ne pas y voir aussi une analogie avec la poétique de Proust. Citons à ce propos l'étude de Martine Blanche sur Proust et Matisse : « Pour Proust et Matisse, l'art est une force vitale et fondamentale qui révèle la beauté de la vie à son plus haut degré pour la conduire à l'intemporel. [...] En outre, Proust lutte contre le temps pendant toute sa vie afin de mener à bien son œuvre et en tant qu'écrivain, son but est de sauver les personnages du triomphe du temps grâce à l'art. Aussi, d'une part, élabore-t-il un art fondé sur une stabilité relative afin de combattre la fragilité des apparences, l'instabilité de la vie psychologique et l'érosion du temps et d'autre part, il désire recréer le temps dans son œuvre et le rendre visible » (Martine BLANCHE, *Poétique des tableaux chez Proust et Matisse*, Birmingham, Summa publications, 1996, p. 45).

¹⁷¹ « Rêver à trois aubergines... », op.cit., p. 488.

¹⁷² Ici, de nouveau, nous établissons l'analogie avec le poème inaugural de *Le ciel pas d'angle* : « L'horizon d'étain et de mercure cesse d'être le miroir embué de ma condition changeante. Chaque minute est une fenêtre sur l'espace. La bouche se fait le lieu des réalisations les plus libres, les plus vraies. Un nuage n'est plus qu'un relais. [...] Un seul être m'entoure, pleinement, sans visage : c'est l'espace-temps, noir d'azur, l'ordre de l'espérance dans lequel je viens d'entrer » (*Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 12).

partout et d'abord en nous. C'est nous. À nous ! »¹⁷³.

Le statut de l'artiste est, par conséquent, entièrement repensé. Son rôle aujourd'hui est de conduire le spectateur vers le dieu qui se cache à l'intérieur de chacun. En mettant un signe d'égalité entre l'homme et Dieu, le peintre se délivre et délivre les autres du poids du péché originel, de la dialectique et de toute théologie. Le monde nouveau est un monde de liberté absolue et l'artiste est une sorte de prêtre moderne, porteur de la spiritualité de l'humanité.

Dans la partie finale de l'article, Dominique Fourcade rend hommage aux autres peintres qui ont contribué à cette douce et presque invisible révolution qui a aboli l'ancien monde chrétien au profit d'une ouverture à toutes les potentialités : Cézanne et Monet qui ont précédé Matisse, Bonnard et Mondrian, les Cubistes aussi dans les premières années du mouvement. Il parle des musiciens, sans pour autant citer des noms, qui ont encore dit à leur manière la naissance de la modernité, et revient à la déception qu'il exprime souvent dans ses écrits :

« Il demeure mystérieux que des peintres – des musiciens aussi – aient pu si nombreux s'atteler à la tâche de dire le nouveau monde, élaborant simultanément la grammaire inédite indispensable, et continuer de chanter alors que tant d'écrivains à l'heure de s'extraire de l'ancien monde et de prononcer leur vision, en ont été réduits aux cris, à l'invective, perdant toute sérénité »¹⁷⁴ ?

Avec le désespoir et la tristesse qui trahissent sa propre crise poétique, Fourcade se demande comment Rimbaud, Lautréamont, Nietzsche ou Mallarmé n'ont pas pu comprendre et assimiler la modernité à laquelle tout l'Occident aspirait à l'orée du XX^e siècle. Il affirme que les poètes modernes n'ont pas trouvé leur chant, à part Baudelaire, qui chantait pourtant comme malgré ses convictions profondément chrétiennes, tandis que toute œuvre de Matisse est un cantique à la gloire du monde nouveau.

À cette triste règle, Fourcade voit néanmoins deux heureuses exceptions : Rilke, une étoile filante dans le firmament poétique du XX^e siècle, et surtout Hölderlin, que le poète nomme, avec Cézanne, « fondateurs de la lyrique moderne »¹⁷⁵. Cette position rejoint celle de François Fédier qui considère Hölderlin comme le pionnier du mode de pensée moderne, celui qui opère un retournement majeur et aspire à une révolution plus complète, car plus spirituelle, que celle qui a lieu en France à ce moment-là¹⁷⁶. Mais elle rappelle aussi la thèse d'Alain Badiou

¹⁷³ « Rêver à trois aubergines... », *op.cit.*, p. 488.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 489.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ François FEDIER, « Hölderlin Révolution Modernité », *op.cit.*, p. 65-83.

qui proclame Hölderlin l'annonciateur de « l'âge des poètes », celui qui s'étend entre la Commune de 1870 et les années 60 du XX^e siècle, c'est-à-dire encore de l'époque de la modernité¹⁷⁷. Nous pouvons supposer que l'écriture poétique de Hölderlin et celle de Rilke donnent à voir le réel dans son immédiateté grâce aux images sensibles qui y sont contenues. De plus, le refus de l'allégorie au profit de la poésie de l'être (celle qui présente au lieu de représenter) rend leurs œuvres pleinement modernes aux yeux de Fourcade.

Il est aussi intéressant de noter que dans ce passage Fourcade ne cite que des poètes dans le sens étroit du terme, alors que d'habitude il regroupe sous cette nomination tous les écrivains et même parfois tous les artistes. Ainsi, il ne parle point de Proust (pourtant, un de ses grands maîtres à penser) qui aspirait lui aussi à la rupture radicale avec l'écriture du passé et à la création d'une œuvre littéraire absolument moderne et non-figurative, dans le sens où elle ne représente pas la réalité environnante, mais se développe autour des particularités de la démarche conceptrice de l'auteur.

Nous pouvons supposer qu'à ce moment-là la décision d'arrêter le travail poétique est encore vécue par Fourcade comme un échec douloureux, ce qui l'empêche de percevoir de manière positive les avancées éventuelles dans le domaine littéraire. Il se sent prisonnier de la parole et paraît obsédé par la supériorité du visuel sur l'art du verbe. Ce n'est qu'avec le temps qu'il réussira à aspirer pleinement à une réalité textuelle pure qui atteindrait l'immédiateté d'une œuvre picturale.

Matisse au Musée de Grenoble, la rétrospective des œuvres

Un an plus tard Fourcade reprend les sujets abordés dans *Rêver à trois aubergines...*, les approfondit et retravaille pour la création d'un assez long texte de présentation qui ouvre la brochure *Matisse au Musée de Grenoble*, sur la couverture de laquelle figure encore *Intérieur aux aubergines*. Le poète y présente Matisse comme

« l'artiste à la novation la plus suivie, au dessein le plus angoissé parce que le plus ambitieux – le plus

¹⁷⁷ Alain BADIOU, *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

longuement médité dans l'angoisse de ne parvenir à rien et cependant le plus constamment viable au point même où il est le plus novateur »¹⁷⁸

Comment ne pas penser aujourd'hui que ce portrait pourrait décrire à merveille le chemin spirituel du poète lui-même, mais peut-être aussi de tout artiste digne de ce nom ?

En regrettant que la plupart des œuvres majeures de Matisse se trouvent actuellement à l'étranger, Fourcade cite le Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble comme un des rares endroits en France où « l'on peut *voir* Matisse »¹⁷⁹. Ajoutons, entre parenthèses, que le musée des Beaux-Arts de Grenoble joue aussi un rôle fondamental dans l'imaginaire et la poétique de Fourcade. Il représente aux yeux du poète l'idéal du musée moderne, un lieu de culture actuel et progressiste. L'histoire du musée renforce cette position : le musée des Beaux-Arts de Grenoble est devenu dans les années 1920 le premier musée d'art moderne et contemporain en France et l'un des premiers au monde.

Dans ses écrits critiques, Fourcade ne perd jamais l'occasion de rendre hommage au conservateur grenoblois Andry-Farcy, de son vrai nom Pierre-André Farcy, qui a dirigé le musée entre 1919 et 1949, ainsi qu'à certains collectionneurs de la même période qui ont su apprécier à juste titre l'importance du travail de Matisse. En effet, grâce à l'action d'Andry-Farcy, le musée de Grenoble accueille dans son sein les créations plastiques les plus novatrices et les plus radicales du moment : Ernst, Léger, Magritte, Picasso, Soulages, Van Dongen sont quelques noms d'artistes présents dans la collection du musée dès la première moitié du XX^e siècle. De plus, il s'agit souvent des œuvres offertes par les artistes mêmes, sensibles à l'attention du conservateur pour leur travail. Il est intéressant de noter que c'est au milieu des années 1970 que Fourcade met en lumière l'activité de ce conservateur grenoblois. C'est l'époque où beaucoup d'espoirs se reportent sur le futur Beaubourg, mais où l'on exprime aussi de nombreuses craintes à propos du centralisme parisien du nouveau centre d'art moderne et contemporain. L'exemple d'Andry-Farcy montre que même en province il a été possible de composer une très belle collection d'œuvres actuelles et novatrices, tandis qu'à Paris le Musée du Luxembourg, qui exposait les productions modernes jusqu'en 1937, était encore réservé et défiant à l'égard de nombreux artistes et courants pionniers.

¹⁷⁸ *Matisse au Musée de Grenoble*, Grenoble, 1975, p. 3.

¹⁷⁹ *Ibid.* Notons que les italiques pour le verbe « voir » sont tout à fait significatifs, car il ne s'agit pas de regarder tout simplement les œuvres, mais de découper dans le réel, de participer dans l'acte créateur, comme Fourcade a déjà annoncé dans *Rêver à trois aubergines...* . Avec « lire », « voir » est un des mots clés de la poétique fourcadienne.

Fourcade consacre une partie de l'introduction à la présentation de la biographie du conservateur, le cite de nouveau, en employant le même passage que dans le texte antérieur. Voici l'extrait du témoignage d'Andry-Farcy, publié sous le titre « La bataille du Musée de Grenoble », que le poète persiste à rappeler (entre crochets, en italiques, les passages omis par Fourcade dans sa citation) :

« Les tableaux et les sculptures sans aucun intérêt, reçus depuis un siècle par le canal d'influences discutables, [*plus au moins justifiées, politiques, sentimentales ou autres*] furent rangés dans les réserves. L'impression produite par ce musée ainsi assaini fut d'autant plus profonde qu'elle était inattendue. Ce fut d'une part une vindicative stupeur chez les attardés et de l'exaltation d'autre part [*parmi les grands touristes renseignés et*] chez les artistes personnels et indépendants. Pouvoir espérer être exposés enfin dans un musée français [*alors que seuls les musées étrangers leur donnaient cette possibilité*]. Ne plus avoir à craindre la compromission de voisinages embarrassants et hostiles ! Les artistes sollicités, vraiment représentatifs de l'art de ce temps, donnèrent d'enthousiasme et leur empressement entraîna un mouvement d'exaltation et de générosité de collectionneurs avertis [*en même temps qu'un intense optimisme chez de fort nombreux "sympathisants" qui, depuis tant d'années, attendaient vainement une raison d'espérer pouvoir mener une action de propagande artistique française, efficace parce que tangible*]. Ils avaient enfin un musée, leur musée ! Comme les attardés avaient, hélas, les leurs ! Malheureusement, tous les autres ! »¹⁸⁰.

Grâce aux coupures, effectuées dans le récit du conservateur, le poète modifie légèrement le ton d'Andry-Farcy, lui enlève son chauvinisme et l'opposition superflue avec la situation à l'étranger. Il le démocratise aussi, car la formule « les grands touristes renseignés », l'évocation des « sympathisants » réduisent le public du musée à la seule bourgeoisie cultivée. Fourcade met le nouveau musée au centre du cercle progressiste du monde de l'art, comme un astre autour duquel tournent les artistes et les collectionneurs. Les musées ont aussi l'avantage de ne pas appartenir à une seule personne, le choix des productions artistiques à exposer n'y est pas guidé par les préférences et goûts personnels d'un individu, mais défini par un groupe de spécialistes. Même Andry-Farcy, qui jouissait de la liberté d'action totale dans son musée grâce au soutien permanent des pouvoirs grenoblois, s'appuyait dans ses décisions sur les recommandations avisées de certains acteurs principaux du monde de l'art de son temps. Comme tient à le rappeler Fourcade, « Andry-Farcy fut aidé et conseillé dans sa tâche de conservateur par deux peintres, Jacqueline Marval et Jules Flandrin, et il eut la chance d'être soutenu par deux directeurs généraux des Beaux-Arts d'une grande ouverture d'esprit : Paul Léon et Georges Huisman »¹⁸¹.

¹⁸⁰ « La bataille du Musée de Grenoble », *L'Age Nouveau*, N°41, septembre 1949, cité in *Matisse au Musée de Grenoble*, op.cit., p. 3.

¹⁸¹ *Matisse au Musée de Grenoble*, op.cit., p. 3.

Le poète rend également hommage à deux hommes politiques qui ont assisté et appuyé l'effort original de ce conservateur et qui l'ont aidé à faire front contre l'opinion publique majoritairement réactionnaire : il s'agit de Marcel Sembat et de Paul Mistral. Le rôle de Sembat est particulièrement significatif, puisque de nombreux chefs-d'œuvre du musée de Grenoble proviennent de sa collection, léguée en 1923 après la mort tragique du député et le suicide de sa femme. Le poète retrace un portrait très élogieux de Sembat, un véritable connaisseur et défenseur de l'art moderne. Il insiste sur sa qualité de discernement qui a permis à Sembat de comprendre et d'apprécier à sa juste valeur l'avancée artistique de Matisse dès les débuts du peintre. Il avance que Matisse lui-même a « considéré la collection Sembat comme éminemment représentative de sa production d'avant 1914 »¹⁸², ce qui lui permet d'accorder une importance particulière aux œuvres qui en faisaient partie.

En ce qui concerne Mistral, Fourcade ne s'attarde pas longuement sur ce maire socialiste de Grenoble qui a beaucoup soutenu le travail d'Andry-Farcy. Notons que le même comportement que celui de Mistral a été propre à ses successeurs, les socialistes Paul Cocat et Léon Martin, dont le poète ne mentionne même pas les noms. Pourtant, dans « La bataille du Musée de Grenoble », Andry-Farcy présente la rénovation du musée comme une initiative politique de Mistral et insiste sur l'encouragement de la part de la municipalité dont il a pu bénéficier. Fourcade, de son côté, passe outre les éléments extérieurs à l'univers artistique. Au lieu de rechercher une éventuelle influence d'une doctrine politique sur l'évolution du musée, il préfère voir dans le soutien fourni au conservateur pionnier la marque de sensibilité à la création contemporaine de la part de certaines personnalités, sans tenir réellement compte de leur appartenance à un groupe ou un parti politique. Est-il conscient que l'assistance active qui provenait de la municipalité était principalement due au fait que les initiatives d'Andry-Farcy correspondaient au dessein général de développement de Grenoble ? Que le nouveau musée représentait un attrait touristique pour la ville et lui apportait un bénéfice économique non-négligeable ? Cette hypothèse pourrait également expliquer l'omission des passages les plus utilitaires du discours d'Andry-Farcy dans le passage cité précédemment.

Au cœur du texte de la brochure « Matisse au musée de Grenoble » se trouve une rétrospective chronologique des œuvres matisiennes conservées au musée. Ne pouvant pas faire une description complète de chaque création en particulier, le poète compose un récit fragmentaire, à la manière d'un patchwork, en essayant d'évoquer par touches les particularités

¹⁸² *Ibid.*, p. 7.

de la poétique de Matisse et de recréer sa présence esthétique. Il commence par une copie de *La chasse* d'Annibal Carrache. Pour Fourcade, lecteur passionné et attentif, poète d'influences et de références, la question des origines est majeure, car ce sont elles qui enclenchent et donnent vie aux œuvres d'art. Suite à Matisse, il pourrait dire : « Je n'ai jamais évité l'influence des autres »¹⁸³, et ce désir de pénétrer les secrets des prédécesseurs, de connaître le terrain afin de s'enfoncer d'autant plus facilement et hardiment dans l'inconnu est caractéristique de la poétique fourcadienne. Le poète met en lumière la manière subtile dont Matisse emploie sa connaissance détaillée de *La chasse* afin d'organiser la composition de *La joie de vivre*¹⁸⁴. Fourcade relève plusieurs analogies entre les deux toiles, tout en soutenant que l'univers de Matisse, profondément moderne, est très différent de celui de Carrache :

« Notre propos n'est pas de soutenir qu'il n'y aurait, dans *La joie de vivre*, rien de plus, rien d'autre que ce que l'on trouve, trois cents ans plus tôt, dans *La chasse*. Au contraire, il est patent que l'univers dont accouche l'œuvre de Matisse n'a plus rien de commun avec celui dont procède celle de Carrache. Mais il nous semble remarquable que, parmi les composantes qui entrent dans *La joie de vivre*, le schéma d'ensemble de *La chasse* ait pu servir de patron »¹⁸⁵.

Le poète suit l'ordre chronologique et présente ensuite trois dessins matisiens, exécutés entre 1898 et 1903. Ils témoignent, selon lui, simultanément de l'influence de Cézanne, dans la recherche de la structure et des plans très serrés, et de l'originalité du travail de Matisse, qui au tout début du siècle entre déjà « sur le terrain périlleux où ce ne sont plus les lignes qui délimitent les formes, où des rapports d'ombre et de lumière ne viennent plus définir les volumes »¹⁸⁶. La force des productions graphiques de ces années 1900-1903 amène le poète à les considérer comme « proto-fauves » et il souligne encore la force d'expression dont elles témoignent. Il s'arrête longuement sur l'utilisation de la ligne entièrement transformée dans l'œuvre matisienne et qui amène à la suppression de la notion même de fond, en tant que catégorie distincte de celle de sujet :

« Ces nappes chevauchent le contour de la figure, favorisent les distorsions qui deviendront un élément capital du dessin de Matisse, et ont pour conséquence que la figure ne se détache pas du fond mais forme bloc avec lui. D'ici à ce que la notion même du fond, en tant que distinct du sujet, disparaisse, il n'y a qu'un pas, que Matisse

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ Pierre Schneider confirme cette référence d'une manière moins détaillée, en citant, à propos de l'héritage culturel de *La joie de vivre*, « un lointain souvenir de *La Chasse* de Carrache, jadis copiée au Louvre » (Pierre SCHNEIDER, *Matisse*, op.cit., p.243).

¹⁸⁵ *Matisse au Musée de Grenoble*, op.cit., p. 4.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 8.

franchira très bientôt »¹⁸⁷.

La ligne est ce qui compose une écriture, mais dans le cas de Matisse, il s'agit d'une écriture bien particulière, celle des formes, et Fourcade y reviendra un peu plus loin à propos de la peinture *Marguerite lisant*. La ligne matisssienne se caractérise aussi par l'effet de distorsion des formes, qui au fil des années sera poussé de plus en plus loin et qui est considéré par le poète comme un élément majeur de ces dessins.

Une œuvre de la période suivante, la gravure sur bois *Nu de profil sur une chaise longue grand bois*, réalisée en 1906, le fait revenir sur la révolution de la conception esthétique que Matisse a produite et qui a eu des effets substantiels sur tout l'art du XX^e siècle (Fourcade en a déjà beaucoup parlé dans *Rêver à trois aubergines...*). Il avance alors l'idée que le refus de la hiérarchie au sein d'un tableau et l'instauration de l'espace uniforme s'opère très tôt, dès 1905, et note que les conséquences de cette transformation sont encore plus visibles dans ce dessin en noir et blanc que dans les toiles fauves aux combinaisons de couleurs les plus hardies. Le rapport contrasté crée une tension visuelle et une violence extrêmes dans une surface que le poète définit encore comme « décorative-abstraite *complète* »¹⁸⁸.

Cette nomination comprend les trois caractéristiques d'une œuvre d'art capitales pour le poète et témoigne de la grande valeur qu'il attribue à cette gravure. En effet, Fourcade hérite de Matisse une grande attention à la catégorie du décoratif qui exprime la composante esthétique d'une création artistique. À la suite de Matisse, il cherche la beauté du monde pour la dire et la faire durer, ne serait-ce que le temps que dure sa propre parole. Le terme « abstrait » n'exclut en rien le rapport à la vie réelle, il exprime seulement le choix poétique de produire le réel pur au lieu de le reproduire, d'inventer au lieu d'imiter. En ce qui concerne l'épithète « complète », il correspond à l'*all-over*, la capacité d'absorption propre à l'art, l'acceptation de tout sans tri ni hiérarchie, la notion que Fourcade a longuement développée dans *Rêver à trois aubergines...* et à laquelle il reviendra à plusieurs reprises dans la brochure du Musée de Grenoble.

En parlant de la période fauve de Matisse dans sa partie la plus expérimentale (à partir de 1906), Fourcade analyse la toile *Marguerite lisant*, qui lui donne une occasion de méditer sur la composante abstraite dans le travail du peintre. Tout en mettant en valeur la force d'expression et le sentiment d'amour et de tendresse rassemblés dans cette figure de fillette, le poète préfère

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁸ *Ibid.*

examiner le tableau en tant que tel, et non comme un portrait. Il justifie cette décision de renoncer à la catégorie du genre en rappelant le refus de l'imitation annoncé par Matisse, pour qui la fidélité à l'apparence physique du modèle passe après la fidélité à soi-même et au sentiment que l'artiste projette sur la toile :

« La fidélité dont il s'agit est donc une fidélité au statut de peintre ; elle est aux antipodes de la fidélité à l'apparence extérieure du modèle à représenter. La peinture n'a que faire de cette préoccupation-là. La fidélité dont il est question pour qu'un portrait soit un portrait, pour qu'il y ait œuvre, qu'il y ait production et non reproduction, consiste pour l'artiste à identifier d'abord son sentiment (en peignant), et à en vérifier sans cesse la force et l'authenticité (à mesure que se constitue le tableau) »¹⁸⁹.

Nous comprenons que pour Fourcade c'est le seul rapport possible à la réalité non-artistique, l'unique moyen de faire entrer le modèle (le motif) dans l'univers artistique de l'œuvre sans trahir celui-ci.

Le poète souligne que même si cette pratique suit logiquement le travail commencé par Cézanne, mais aussi par Mallarmé ou Nietzsche, elle est sans égale dans la détermination et la persévérance avec lesquelles Matisse accomplit son projet extraordinairement novateur. Mais il précise encore que le modèle peut être considéré seulement dans sa valeur plastique et que l'unique objet de peindre est la peinture même.

Avant d'observer les particularités de *Marguerite lisant*, Fourcade reprend sommairement les traits dominants du Fauvisme, dont le premier et le plus important est l'organisation de la surface colorée par la couleur même, ce qui nous amène tout naturellement à la question cruciale pour le poète, celle des rapports. Pour pouvoir exprimer quelque chose, l'œuvre a besoin d'être organisée, toute son intensité et son énergie proviennent des rapprochements et des alliances qui se créent à l'intérieur. Si la relation échoue, si l'équilibre vient à manquer, il n'y a plus de vie, le réel n'est pas étreint. Pour le poète, cette pensée des rapports est parfaitement naturelle et inhérente à l'œuvre de Matisse. Elle ne représente pas une théorie de peinture, même si l'artiste en parle à plusieurs reprises dans ses écrits. Elle ne se réalise que dans l'acte de peindre et c'est le souffle et la vie même de son art :

« La pensée des rapports, l'organisation colorée de la toile, la pensée de la peinture par Matisse, si cohérente soit-elle (elle est même l'une des plus cohérentes pensées de la peinture qui ait jamais eu lieu), cette pensée n'a cependant rien de systématique et ne se fonde pas sur un code dont peindre ne serait que l'application. [...] La sensation précède l'idée et demeure jusqu'au bout le guide prédominant. L'acte de peindre, et lui seul,

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 11.

découvre au peintre la peinture : lui seul autorise une réflexion sur la peinture ; cette réflexion en deviendra jamais, même après coup, théorie de la peinture. Telle est la position de Matisse »¹⁹⁰.

Précisons que telle est aussi la position de Fourcade, comme elle se dessine dans ses écrits critiques : la réflexion artistique se réalise uniquement grâce à et par le médium, et dans cette contrainte réside aussi la richesse du travail spirituel d'un artiste. Souvent répétée, elle est exprimée d'une manière particulièrement claire dans ce passage.

Fourcade rappelle l'influence de l'art oriental sur la peinture matisienne, son caractère expressif et non descriptif, et approfondit la question de l'abstraction. Notons entre parenthèses que ce problème est très difficile à élucider puisque la signification de ce terme a changé moult fois courant le XX^e siècle¹⁹¹. Évidemment, pour le poète, il ne s'agit pas de l'art abstrait dans la définition donnée, par exemple, par Michel Seuphor : « J'appelle art abstrait tout art qui ne contient aucun rappel, aucune évocation de la réalité observée, que cette réalité soit, ou ne soit pas le point de départ de l'artiste »¹⁹², car Matisse ne s'est jamais complètement détaché de la vie réelle et c'est dans la nature (au sens large du terme) qu'il venait puiser son inspiration et ses forces. Fourcade s'attache plutôt à l'analyse de Jean-Claude Lenestzejn qui comprenait une œuvre abstraite comme « l'œuvre qui s'organise suivant un réseau de solutions internes »¹⁹³. La peinture de Matisse est donc abstraite dans son organisation formelle, dans la mesure où elle ne cherche pas à décrire, mais à dire une sensation. Cette position est aujourd'hui assez répandue parmi les spécialistes. Par exemple, comme l'affirme plus explicitement John Tain, à propos de la toile *Femme au chapeau* : « Ces taches variées de rose, de vert, de jaune, qui entourent la figure ne se réfèrent pas à un système, ne renvoient à rien dans le monde : finalement, elles ne représentent rien, rien sinon le soi de l'artiste, celui qui précède toute formation »¹⁹⁴.

On revient alors à *Marguerite lisant* que Fourcade cite comme un exemple significatif de cette démarche. Le tableau est décrit d'une manière précise avec des indications spatiales, des mentions de couleurs et des commentaires d'ensemble.

D'après l'auteur, l'organisation des couleurs dans cette toile est encore plus subtile et moins figurative que d'habitude :

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ George Roque y a consacré une étude complète, intitulée *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, et sous-titrée *Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 2003.

¹⁹² Michel SEUPHOR, *L'Art abstrait*, Paris, Maeght, 1970/1974, vol.1, p.37.

¹⁹³ *Matisse au Musée de Grenoble*, op.cit., p. 11.

¹⁹⁴ John TAIN, « Les Fauves, les couleurs, les primitifs », in *Couleur de la morale, morale de la couleur*, actes du colloque de Montbéliard, 16 et 17 septembre 2005, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2010, p. 81.



Image 5. Henri MATISSE, « Marguerite lisant » (« La Liseuse »), 1906, huile sur toile, 64,5 x 80,3 cm, Musée de Grenoble, © Succession H. Matisse.

« Par rapport aux toiles de l'année antérieure et même des mois précédents, les couleurs sont ici à la fois beaucoup plus acides et plus pâles, pâleur cependant commandée par les bruns presque noirs de la chevelure et, tout en bas, par les bleus foncés qui bordent la table ; autre élément nouveau, des ocres et des terres de Siennes font leur apparition. L'organisation ne se repose plus sur un effet de contraste, sur un rapport de violence ; les couleurs viennent ici mourir les unes dans les autres, dans une suite de halos diffus »¹⁹⁵.

Les couleurs étant des moteurs du rythme, Fourcade décrit de cette façon la respiration singulière de l'œuvre. À l'opposé de l'habituel coloris exubérant, il y révèle donc une palette discrète dans laquelle la robe rouge de la fillette ne fait irruption qu'afin de mieux mettre en valeur tout ce qui l'entoure, et surtout l'élément clé de la peinture, le livre. Pour le poète cet objet représente une sorte de tableau dans le tableau, c'est un tableau abstrait, car sans référence au réel : les lignes du texte sont remplacées par des taches colorées de la même texture que le mur du fond. On pourrait pousser cette association et en déduire un jeu pictural lourd de sens dans lequel on est confronté encore une fois à l'identification du sujet avec le fond : la surface de la toile est probablement unifiée conceptuellement aussi bien que visuellement. Fourcade préfère ne pas aller aussi loin, il considère seulement les lignes comme un danger pour la tension interne du tableau que Matisse évite par la gamme colorée acide et par une couche peinte plus mince, plus légère que d'habitude.

Très éloquent à propos de *Marguerite lisant*, le poète l'est bien moins quand il parle de la nature morte *Les tapis rouges*, de la même année que la toile précédente. Il a l'air franchement insatisfait de la composition discordante et instable de ce tableau :

« Les éléments constitutifs de cette nature morte, loin de s'intégrer en un tout, demeurent distincts les uns des autres et se portent une contradiction incessante. La composition, très déterminée, en diagonale, juxtapose diverses données sans les lier. [...] La gamme est elle-même particulièrement difficile, faite de couleurs que leur réunion rend presque criardes ; Matisse n'a pas réussi à faire coexister ses différents verts, ni ses différents rouges »¹⁹⁶.

Les rapports qui amènent à la contradiction permanente entre les éléments ne permettent pas d'établir une harmonie d'ensemble, et Fourcade considère cette peinture comme « l'une de ces expériences très ambitieuses et très risquées qu'il était dans le tempérament de Matisse de tenter constamment – et qu'il était nécessaire qu'il tentât en vue d'aboutir, précisément, à l'harmonie »¹⁹⁷. Autrement dit, une tentative ratée reste utile et indispensable pour le

¹⁹⁵ *Matisse au Musée de Grenoble*, op.cit., p. 12.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹⁷ *Ibid.*

développement du génie de l'artiste.

Dans la suite du texte, l'auteur signale très brièvement deux assiettes en céramique de la main de Matisse et qui témoignent encore de l'influence de l'esthétique arabe sur la production de l'artiste, ainsi qu'un dessin des années 1908-1909, et il passe ensuite à un autre chef-d'œuvre de Matisse conservé au Musée de Grenoble, un tableau de petit format *Nu assis* (1909). Il cite un article de Marcel Sembat dans lequel cette peinture est présentée comme « une petite toile étrange, une chose empoignante, inouïe, neuve à effarer : elle effarait presque son auteur même »¹⁹⁸. Fourcade s'attache particulièrement à la lucidité du critique et la pénétration de son regard acéré, qui ne sont pas moindres que celles de l'artiste :

« Tout juste à souligner le double phénomène d'intelligence, qui eut lieu avec une folle rapidité d'occurrence : naît un tableau nouveau, devant auteur et spectateur d'abord également « effarés » de sa nouveauté mais tous deux simultanément convaincus de sa réussite »¹⁹⁹.

Reprenant l'analyse de Sembat, qui a parfaitement saisi toute l'importance de cette œuvre pour la modernité, Fourcade la reformule à sa façon. Il voit dans le terme « synthétique », employé par Sembat, ainsi que dans son exclamation « c'est un œuf », la désignation de *l'all over* matissien. Pour le poète, c'est aussi la peinture dans laquelle l'artiste aborde le plus directement et de manière très audacieuse les problèmes de la couleur. Enfin, l'absence de recherche d'imitation est flagrante, Matisse même le dit : « Je n'ai pas voulu faire une femme, vous voyez, j'ai voulu rendre mon impression totale du Midi »²⁰⁰. Et cette capacité de dire une sensation sans avoir besoin d'en nommer les éléments, sans même passer par les mots, séduit définitivement le poète²⁰¹.

Fourcade présente aussi un dessin d'étude pour la peinture *La danse*. L'auteur tient à mieux définir son histoire (est-ce une esquisse pour la première ou la seconde version du tableau ?) pour pouvoir lui attribuer la place dans la longue chaîne des œuvres matysiennes. Vient ensuite *Intérieur aux aubergines*, pour lequel l'auteur reprend à grands traits son article de l'année précédente. Il introduit néanmoins un terme très intéressant, celui de « lyrisme

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ On peut penser aussi à la célèbre formule de Mallarmé « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacent devant la sensation » (Lettre à Cazalis du 30 octobre 1864, in Stéphane MALLARME, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1998, p.663). Cette idée très moderne sera parfaitement assimilée par Fourcade, qui voudra pourtant la pousser encore plus loin.

expérimental »²⁰². La notion de lyrisme a toujours été chère au poète et il s'en réclamera des années plus tard, à la grande surprise et même au désarroi de certains critiques et amis-poètes. Nous comprenons le lyrisme fourcadien comme un concept double : d'un côté, il implique le travail sur le rythme et le chant de l'œuvre, de l'autre, il représente une pensée du monde et une portée politique. La peinture matisienne possède donc une inspiration lyrique, car elle relie une musicalité et une grande force d'expression à la préoccupation éthique.

Fourcade aborde l'œuvre sculptée de Matisse, grâce à *Jeannette IV*, qui lui donne l'occasion de souligner le grand souci de construction qui imprègne tout le travail de l'artiste mais qui est encore plus évident dans ses sculptures. Le poète remarque aussi le rythme et l'impulsion extraordinaires exprimés dans cette œuvre et qu'il retrouve également dans les dessins de la même période (1910-1913). Ceux-ci le surprennent immédiatement par le travail créateur sur la ligne : « On remarquera la force des lignes, redoublées, triplées, quadruplées, orientées par groupes selon des directions contradictoires, avec pour résultat un effet de roue, de prodigieuse rotation solaire »²⁰³. En revenant au rôle de la ligne dans un dessin, Fourcade la considère comme la réalisation d'une action conceptuelle, voire abstraite, mais non la rupture avec le monde réel :

« Ainsi les lignes, dans ce dessin, sont-elles loin d'être réduites à une simple définition des formes : elles tendent toutes à imprimer à la figure un mouvement interne qui ne participe pas de l'ordre « figuratif » – un mouvement conceptuel et, pour tout dire, « abstrait », mais dont la résultante plastique est un degré accru de la vie »²⁰⁴.

Ainsi, en restant un élément formel au service du figuratif, la ligne va au-delà et se place au cœur même de la création artistique.

Les peintures de l'inspiration marocaine, conservées au Musée de Peinture et de Sculpture, ne témoignent pas, selon Fourcade, de l'importance que les voyages dans ce pays ont eue pour le développement de la synthèse dans la production matisienne. Il y remarque cependant une approche originale de la lumière et de nouvelles solutions au conflit entre la forme et la couleur, dans lequel cette dernière devient de plus en plus libre. Fourcade compare *La petite mulâtresse* avec un carreau de porcelaine, afin d'y trouver encore une confirmation de l'*all over* qu'elle expose :

²⁰² *Matisse au Musée de Grenoble*, op.cit., p. 18.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

« de ce petit tableau d'une grande qualité, traité un peu à la façon d'un carreau de porcelaine, tous les éléments arrivent à l'œil du spectateur extraordinairement distincts les uns des autres et en même temps organisés en une surface globale d'une particulière vigueur expressive »²⁰⁵.

Un tableau un peu plus tardif, *Allée dans le bois de Clamart* (1917) vient confirmer cette idée et annonce de nouveaux aspects de cette recherche : un voile de lumière qui deviendra prochainement un élément majeur de la peinture matisienne (dans la période niçoise notamment, dont le Musée de Grenoble ne possède pas d'exemples).

L'article clôt par la présentation de dessins tardifs de Matisse qui font partie de l'ensemble *Thèmes et Variations* et ont été réalisés en 1941-1942. Ce sujet sera pleinement élaboré dans un autre texte de Fourcade, paru cette même année.

La réalisation de la poétique dans les dessins matisiens

En 1975 Dominique Fourcade collabore à la préparation de l'exposition *Henri Matisse Dessins et sculptures* qui a lieu au Musée National d'Art Moderne à Paris. Outre la rédaction en coopération avec Isabelle Monod-Fontaine de la rubrique *Dessins*, il écrit un texte consacré au rôle du dessin dans l'œuvre matisienne, et dont le titre reprend une citation du peintre « *Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose...* ». Ce travail permet à Fourcade de méditer sur ce thème spécifique du rapport majeur entre la forme et la couleur qu'il avait déjà abordé dans les articles précédents et qui est aussi au cœur de son questionnement poétique. Dans ce texte, le poète va loin dans l'élaboration du système artistique, dans la compréhension de ses enjeux, mais aussi dans la réalisation littéraire. Plusieurs passages sont marqués par une expression immédiate, par des images poétiques de grande beauté.

Il y a dans l'approche poétique de Fourcade une inspiration et une tendresse toutes particulières envers les dessins de Matisse (et peut-être même, par-delà l'œuvre matisienne, envers le dessin en général), qui laissent deviner sa préférence pour cette technique, par rapport à d'autres utilisées par l'artiste. Est-ce ce rapprochement avec l'écriture, cette invitation à la lecture, plutôt rare dans la peinture, est-ce cette immédiateté dans le contact avec le réel, dont le

²⁰⁵ *Ibid.* p. 20.

poète a parlé dans *À quoi sommes-nous conviés ?*, ces caractéristiques spécifiques qu'il recherche sans cesse pour ses propres textes ? On dirait que de tous les moyens visuels, non-verbaux, le dessin (mais aussi, très probablement, la danse) est celui qui exprime le mieux et le plus aisément ce que l'écrivain cherche à dire en employant des mots. Cette technique est à l'opposé de toute idée de projet de composition, rien n'est prévu à l'avance, le réel se crée au moment même et sous la forme dans laquelle il advient. L'objet le plus insignifiant, le geste le plus infime, un détail secondaire prend une importance extrême et se meut en un univers sans limites.

Parler du travail de Matisse-dessinateur, pour Dominique Fourcade, c'est aussi parler de soi-même, de son propre questionnement artistique, de l'espoir de surmonter la frustration poétique. Plus qu'ailleurs, dans cette recherche graphique Matisse sert de modèle au poète : l'artiste y est patient, inlassable et productif, ouvert au monde et simultanément concentré sur son expression personnelle. Dans cette préface, Fourcade retrouve une des idées capitales de sa propre poétique : l'artiste n'est pas le grand mage qui connaît et profère les secrets de la vie, mais un travailleur dans une quête et dans un questionnement incessants. C'est dans cette conscience des limites de la poésie et de l'art que nous voyons aussi l'origine du caractère élégiaque de l'œuvre fourcadienne.

Ainsi, « *Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose...* » s'ouvre par la désignation de Matisse « le plus grand dessinateur de tous les coloristes ou [...] le plus grand coloriste de tous les dessinateurs »²⁰⁶. Notons, que cette remarque vient à propos des toiles fauves ce qui démontre que, pour Fourcade, Matisse est en premier lieu dessinateur, peu importe la technique qu'il emploie pour sa création. C'est aussi peut-être la marque du refus du cloisonnement entre les arts qu'il défendra avec d'autant plus de conviction dans les textes poétiques. Cette supposition pourrait être confirmée par les italiques assez énigmatiques de la phrase suivante, dans laquelle le mot *peinture* signifie bien plus qu'une technique artistique :

« Et le couronnement de sa carrière, ce à quoi l'on peut voir après coup seulement qu'elle a toujours tendu, comme si cinquante ans de *peinture* n'y avaient pas suffi, la culmination réside dans l'issue tentée explicitement hors de la dichotomie dessin-couleur : l'issue a nom «chapelle de Vence» et «grandes gouaches découpées» »²⁰⁷.

Dès les premières lignes, Fourcade réaffirme ce qu'il appelle « une vérité

²⁰⁶ « *Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose...* », Catalogue de l'exposition *Henri Matisse Dessins et sculptures*, Musée national d'Art moderne, Paris, 1975, p. 11.

²⁰⁷ *Ibid.*

redécouverte »²⁰⁸ grâce à l'œuvre de Matisse, qui est l'impossibilité de séparer le dessin et la couleur. Il refuse donc le lieu commun qui place le dessin en noir et blanc hors de la couleur et insiste sur l'importance de montrer les dessins de Matisse un peu malgré et contre tout : malgré la position de l'artiste même qui a déclaré à plusieurs reprises que pour lui la peinture valait plus que le dessin, qu'elle le satisfaisait souvent plus, tandis qu'il se trouvait exaspéré par la difficulté d'expression dans le dessin, « comme s'il attendait du dessin plus qu'il ne pouvait lui donner, ou comme s'il en recevait moins »²⁰⁹. Mais c'est aussi et surtout dans cette confrontation permanente avec un défi qui paraît trop grand que consiste finalement l'importance éthique du travail graphique de Matisse et c'est de là que provient l'attention aiguë de Fourcade pour cet aspect de l'œuvre de l'artiste.

En s'interrogeant sur la spécificité du dessin matisse, Fourcade remarque immédiatement qu'elle ne consiste ni dans une thématique originale, ni dans une technique nouvelle, ce qui d'ailleurs peut être appliqué à tout le travail de Matisse. L'artiste s'appuie toujours sur la tradition, car elle lui donne les moyens les plus divers pour exprimer sa vision personnelle, et même là où il réinvente le procédé cette démarche n'est que secondaire pour sa création. Fourcade reprend et développe l'idée selon laquelle la valeur artistique ne se mesure pas par l'innovation dans la recherche technique, car cette dernière n'est pas un but en soi, mais une occasion de sortir d'une crise artistique, de trouver une solution à un problème qui paraît à ce moment-là insoluble :

« Il se passe que, à plusieurs reprises dans une carrière sérieuse, on arrive au bout de ce que l'on peut faire, on se heurte à un mur ; l'alternative est entre le franchir ou mourir en tant que peintre. En tant qu'être au monde. L'une des grandeurs de Matisse est d'avoir eu à franchir plusieurs fois ce que l'on peut appeler l'obstacle absolu, obstacle contre lequel seul sa propre force l'a projeté et même, que seule la terrible force propulsive qui l'anime a constitué en tant que tel. Matisse ne contournait pas. Une technique où l'on n'a pas encore puisé peut aider à ce franchissement. Divisionnisme de Seurat, ciseaux de Matisse ou pliures de Hantaï ne sont qu'autant d'occasions d'un ressourcement ; ils interviennent pour aussitôt disparaître, le ressourcement demeure »²¹⁰.

Au moment du bilan, ce n'est pas la technique qui est en jeu, mais la capacité de l'œuvre à traduire le réel, à approcher le sujet qui n'est pas un objet de vie réelle représenté, mais, et

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*, p.12.

Fourcade insiste là-dessus, « la chose à dire par l'art »²¹¹. En employant toutes la panoplie de moyens techniques possibles, Matisse œuvre finalement à la création d'un nouveau monde « dont il reste à être digne »²¹², rappelle le poète, et le dessin n'est qu'une de ses multiples facettes, de même que toute œuvre de Matisse n'est qu'une réalisation parmi d'autres de ce que l'on pourrait appeler poésie au sens large du terme (le seul d'ailleurs employé ici par Fourcade). Sans avoir à inventer une nouvelle manière d'écrire, l'artiste pourra développer et approfondir les techniques de ses prédécesseurs et contemporains afin de créer une écriture personnelle et unique. Ce travail artistique est souvent plus important que la recherche d'une forme nouvelle, car il ne fait pas passer le moyen pour le but et permet de se perfectionner en évitant de trop grands ratages.

Fourcade aborde la relation complexe du dessin avec la peinture de Matisse. Comme chez beaucoup d'autres grands artistes, son travail graphique dépasse la catégorie d'études préparatoires. Nombre de dessins sont exécutés sans aucune intention de les réutiliser par la suite dans une peinture, certains même reprennent les tableaux en cours ou déjà achevés. Pour Fourcade, c'est en dessinant que Matisse découvre le sujet de son art qu'il explicite ou non par la suite dans la peinture. Cherchant à dire la vérité du monde, l'artiste peut atteindre son but dans l'aboutissement d'une toile aussi bien que dans un rapide croquis fait sur le vif. Le dessin donne parfois une indication à développer dans la peinture, mais il peut aussi résoudre d'un seul coup tout le problème, rendant inutile une recherche picturale :

« Il est grand temps de le voir, plus radicalement, dessiner – c'est-à-dire déployer à l'intérieur du dessin et ne pouvoir déployer que par lui le registre complet d'une recherche. Il ne dessina pas pour dessiner comme d'autres parlèrent pour parler en guise de formule de délivrance. Matisse dessina parce que dessiner lui permettait l'exploration de problèmes que la peinture était impuissante à résoudre, voire à poser »²¹³.

Fourcade refuse le mot de progrès appliqué à l'œuvre matisienne et préfère parler d'évolution. Cette évolution, qui est pourtant significative, n'est pas contradictoire, et l'artiste reste fidèle à lui-même sur le chemin qui ne représente « rien qu'une aventure, le perpétuel sentiment de l'inconnu, un courage, un rythme, un destin que nul miroir ne renvoya jamais à lui-même »²¹⁴. Pour illustrer cette idée, Fourcade emploie l'exemple du dessin matisien et du plus

²¹¹ *Ibid.* Ou comme le formulera quelques années plus tard Philippe Sollers : « Le sujet n'a pas besoin qu'il y ait un monde » (Philippe SOLLERS, « Mark Rothko, psaume », in *Peinture américaine*, Paris, éditions Galilée, art press, 1980, p. 46).

²¹² « Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose... » », *op.cit.*, p. 13.

²¹³ *Ibid.*, p. 14.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 15.

grand problème abordé et résolu par ce travail, celui de la lumière. Dans son analyse, il distingue les fusains des dessins réalisés à la plume et les examine séparément, car les enjeux et les résultats de la recherche varient d'une technique à l'autre, bien que l'objectif poursuivi par l'artiste reste toujours le même : l'expression la plus immédiate et en même temps la plus complète du réel.

Fourcade passe outre les dessins réalisés lors des années d'apprentissage, et commence son étude au moment où Matisse maîtrise déjà parfaitement la ligne mais cherche encore un moyen de donner à voir la lumière, de la libérer et d'animer toute la surface de la feuille :

« Un commun dénominateur avec le fusain apparaît de suite : la lumière n'est pas enserrée par la ligne, elle transgresse constamment la forme et parcourt toute la feuille. En même temps que ce dénominateur commun, saute aux yeux une différence essentielle : le blanc »²¹⁵.

Suivant l'exemple de Cézanne, Matisse trouve dans le blanc de la feuille la possibilité de créer des rapports extrêmement riches et de structurer l'espace en indiquant les volumes. La première solution consiste donc dans ce blanc que la feuille du dessin partage avec une page de texte²¹⁶.

On pourrait se rappeler que quelques années avant Matisse, suivant probablement l'exemple de son ami Manet, Mallarmé déclarait que le blanc était le moyen essentiel de créer et de maintenir le rythme du poème, de lui redonner sa réalité. Le dessin comme le texte trouve sa respiration dans le blanc qui l'entoure et qui le pénètre. Mais Matisse va plus loin, il invente « un langage des formes, un système de signes abstraits indépendants de l'objet représenté »²¹⁷, si proche et en même temps si différent du langage poétique. On y devine encore le même désir que chez Mallarmé d'éviter le quotidien, le refus d'imiter la vie réelle, afin d'atteindre une expression plus immédiate et plus transparente, redonner à la perception toute sa puissance. Il s'agit de trouver une nouvelle manière de « rémunérer le défaut des langues », si l'on reprend la formule du poète. On ne saurait dire si Matisse avait lu *La crise de vers* ou d'autres essais de Mallarmé, mais on ne pourrait pas y voir une influence directe du poète sur le travail du peintre. Sa recherche est indépendante et purement plastique, même si son origine se trouve dans le conflit de langage commun à tous les arts. C'est une recherche, enfin, plus accomplie et dont

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ Souvenons-nous du poème 10 de *Le ciel pas d'angle* où Fourcade déclare : « Blancheur est autre que le pur / Ce qu'il y a de nouveau dans ma vie c'est que / La page est ciel / Ainsi constamment se tend se distend la blancheur / Au prix de la traversée de la page par le vers » (*Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 23).

²¹⁷ « Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose... » », op.cit., p. 15.

l'objectif est atteint, tandis que le travail mallarméen reste un vaste projet de réalisation fragmentaire qui n'aboutit pas à une œuvre complète.

Fourcade est pourtant loin de toute référence littéraire, il s'intéresse plutôt aux dessins que Matisse exécute dans la rue, à ses esquisses rapides qui mettent l'expression à l'épreuve de la vitesse, et dont résulte un nouvel éclairage cru, presque involontaire, sans filtre ni nuance. « Pas le temps d'ombrer quand on opère au flash »²¹⁸, résume le poète, qui cherchera, lui aussi, à traduire cette lumière immédiate et aveuglante dans *Rose-déclat*, bien sûr, mais aussi dans certaines séquences des livres postérieurs. Il faudrait souligner les modifications de rythme impliquées par le changement de technique, aux peintures réalisées souvent avec une extrême lenteur et aux dessins qui s'envolent dans une vitesse extraordinaire, respectant le droit d'exister de modes d'expression différents. Comme Matisse, Fourcade s'exercera dans ces variations, en cherchant à chaque fois la manière la plus juste de traduire le réel, la cadence qui correspond le mieux au sujet. Il y aura parmi ses textes des livres picturaux et graphiques, peut-être même sculpturaux ou chorégraphiés, il y aura les livres-dessins à la mine de plomb et ceux faits à la plume.

Vient une autre découverte de Matisse, remarquée par Fourcade : la lumière intérieure du dessin peut être due à la ligne même qui le trace. Dans son dessin à la plume, l'artiste transmet la fonction de délimitation de formes aux hachures, ce qui introduit le principe d'auto-contradiction dans la ligne, la libère et l'ouvre à de nouvelles possibilités poétiques. Ce faisant, le dessinateur opère ce que Fourcade nomme « une écriture de masse »²¹⁹ qui permet d'effacer toute la différence entre le sujet (la figure) et le fond. C'est donc le dessin de Matisse, avant la peinture, qui aplatit la surface et introduit l'*all-over* où la perspective est abandonnée et tout l'espace de la toile est traité de la même façon. En revenant au rôle des blancs, Fourcade précise de nouveau leur utilisation très active dans les dessins matissiens, ce qui rapproche ces derniers de la peinture. La grande innovation consiste à voir de la lumière dans le noir de la ligne aussi bien que dans le blanc de la forme (qui n'est plus du tout enfermé par la ligne mais agit partout sur la surface de la feuille) :

« Il s'agit, de façon tout-à-fait nouvelle, de blancs qui viennent en avant, vers le spectateur, selon un mode beaucoup plus pictural que graphique. Le noir de l'encre n'est pas là pour ombrer le blanc, ni le blanc pour introduire, seul, de la lumière : la lumière est dans le noir comme dans le blanc. Modelés et perspectives sont en voie

²¹⁸ *Ibid.*, p.16.

²¹⁹ *Ibid.*

d'abandon ; blanc et noir jouent leur rôle dans la définition des volumes lumineux, d'égal à égal, à la façon de deux couleurs juxtaposées en aplats »²²⁰.

Si les premiers dessins de Matisse examinés par Fourcade sont qualifiés par le poète de « proto-fauve » et considérés même en avance par rapport à la peinture, en parlant de la période 1905-1909 il souligne encore que la technique graphique permet à l'artiste de créer la même « surface décorative complète »²²¹ que dans ses toiles, mais aussi de s'exprimer avec plus d'audace, de prendre des risques, de s'aventurer plus loin. Le dessinateur rassemble enfin dans l'espace d'une même feuille les nombreuses pistes qu'il suivait les années précédentes. Fourcade y trouve non seulement « – une justesse, un tact – un dynamisme, une austérité – »²²², mais encore « une polychromie » étonnante, d'autant plus qu'il s'agit de dessins en noir et blanc. La ligne seule s'y trouve capable de dire toutes les nuances de la lumière et les hachures s'étendent à toute la page en formant des équivalents de taches de couleur.

Fourcade s'intéresse aussi à la distorsion des formes, visible déjà dans les premiers dessins mais particulièrement accentuée dans ceux de la période fauve. Le poète y voit une recherche poussée de l'expressivité, plus facilement accessible dans le dessin que dans la peinture :

« Aucune peinture, même *Nu bleu*, postérieur d'une année, n'en donnera un exemple aussi poussé, aussi expressif. Ce n'est d'ailleurs pas l'intention de la peinture – c'est incontestablement l'un des propos du dessin. Le dessin a à se tenir au plus près de la vie des formes, c'est sur elles qu'il travaille, il ne saurait à aucun moment les oublier »²²³.

Plus les moyens sont élaborés, plus le regard du spectateur est distrait, tandis que le dessin dans son immédiateté toute simple manifeste une sensibilité accrue et directement perceptible. Le dessin est donc simultanément très proche de son objet et de celui qui le regarde, traducteur le plus fidèle et immédiat du réel. C'est encore une fois par le dessin que l'artiste arrive à toucher un objet et à rentrer en sa possession, afin de pouvoir par la suite le peindre en utilisant des moyens plus complexes. Le poète tient à préciser aussi le sens du mot *possession* : « Posséder un objet implique de se laisser investir par lui. Matisse parla même une fois, dans une note à Louis Aragon, du viol de l'artiste par son modèle en quoi consistait, pour lui, le premier

²²⁰ *Ibid.*, p.17.

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.* On retrouve dans cette citation les tirets si fréquents chez Matisse, qu'il employait pour marquer des pauses à la place des virgules et des points et qui ont dû impressionner Fourcade par leur expressivité inhérente. C'est encore la ligne qui organise l'espace, même ici celui d'un texte écrit.

²²³ *Ibid.*

stade du rapport mental qui s'établit à l'instant de dessiner »²²⁴.

Nous voudrions citer à ce propos l'étude d'Éric Alliez et de Jean-Claude Bonne qui s'interrogent eux aussi sur cette note de Matisse :

« Sur la question de l'hédonisme, une autre note que Matisse porte dans la marge du manuscrit d'Aragon est très éclairante. Aragon ayant repris l'expression « Je passer du soutien du modèle », Matisse ajoute donc ceci : « de la présence du modèle qui compte non comme une possibilité de renseignements sur sa constitution, mais pour me tenir en émotion, en état d'une sorte de flirt qui finit par aboutir à un viol. Viol de qui ? De moi-même, d'un certain attendrissement devant l'objet sympathique ». Au moment où Matisse (qui se connaît bien) atteint le point extrême de l'émotion (du flirt au viol), tout se renverse et le peintre, se faisant violence, refuse de céder (par le rendu des formes) au charme et à la séduction du modèle – et donc à l'hédonisme. C'est un mouvement du même type qui le faisait passer (de la mémoire) des formes au questionnement de celles-ci, et de là dans l'ailleurs d'un envol. Il en est de l'hédonisme chez Matisse comme de la forme, il est un tremplin : non ce qu'il devrait renier (au nom de quel purisme ?) mais ce sur quoi il prend appui pour s'en arracher »²²⁵.

La phrase de Matisse jette ainsi une nouvelle lumière sur la poésie de Fourcade, dans laquelle le viol représente un motif très fréquent.

Fourcade aborde le thème des portraits dessinés par Matisse, dont la particularité consiste à transmettre l'essence et l'individualité du modèle tout en permettant au sentiment de l'artiste de s'exprimer pleinement. Pour le poète, tout n'est qu'une question d'écriture et de rythme qui change en passant d'un modèle à l'autre :

« Bien des façon de produire ce résultat, de l'écriture rythmique aiguë et détaillée, du visage de Stschoukine, à l'écriture placide de celui de Jeanne Manguin, aux traits à peine esquissés, si différemment parlants – portrait de Jeanne Manguin où le chapeau et le corsage très chargés apportent une fertile contradiction au vide graphique du visage et des bras, chapeau et visage, corsage et bras s'unissant dans un très beau dialogue plein-vide, par les seuls moyens plastiques et sans faire de psychologie, à dire de quelle personne il s'agit »²²⁶.

Il s'arrête longuement sur l'expérience du vide nécessaire pour commencer le dessin. Fourcade y voit encore une opposition au mode de pensée occidental qui prône l'expérience du plein. Chez Matisse la pensée ne peut pas provenir d'une idée préconçue, elle supprime la distance avec l'objet et s'identifie à lui, et cette attitude correspond parfaitement à l'idéal moderniste de Fourcade.

²²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²²⁵ Éric ALLIEZ, Jean-Claude BONNE, *La pensée-Matisse, portrait de l'artiste en hyperfauve*, Paris, le Passage, 2005, p. 12.

²²⁶ « Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose... » », *op.cit.*, p. 18.

La réflexion sur les cartons d'étude de Matisse amène Fourcade à la question de la relation très forte de l'artiste à la tradition. Il apprécie visiblement l'idée que le peintre révolutionnaire n'hésite pas à s'appuyer sur un procédé académique (qu'il rénove et fait évoluer à sa manière, en y ajoutant, par exemple, des points de fixation des couleurs) afin d'élaborer les grandes compositions, mais aussi pour mesurer l'impact du format sur l'esprit d'un ensemble. Pas question de transposer une composition d'un petit format sur le grand telle quelle en la mettant au carreau, il faut la réinventer complètement. Pour Fourcade, il s'agit de l'« Application du principe selon lequel, quand les quantités sont différentes, les qualités changent »²²⁷. L'attention à la composition sera toujours très importante dans la recherche esthétique de Fourcade, aussi bien dans l'agencement intérieur des œuvres que dans les rapports qui se créent entre elles. En effet, la composition dans la poétique de Matisse correspond au style de l'écrivain.

En passant aux dessins exécutés après 1918, Fourcade voit une nette évolution dans la manière matisienne, les productions prennent de la matière et de la profondeur, de la richesse et du détail, l'arabesque devient l'élément principal de l'image, celui qui lui donne un rythme et un sens. Grâce à l'arabesque, on atteint le sommet de l'expressivité et de la passion, déjà très fortes dans le travail graphique. Le poète la nomme « chant », appellation qu'il explique entre parenthèses par le synonyme qu'il lui trouve : « pulsation » ; on pourrait comprendre aussi « énergie ». Le mot n'est pas prononcé, mais la clé du lyrisme fourcadien est ici : c'est la recherche du rythme qui entraîne et fait éclater l'expression, la fait briller de mille feux.

C'est aussi la lumière de Nice, que Matisse découvre à son installation sur la Côte d'Azur en 1918, qui provoque un changement révolutionnaire dans les rapports à la couleur et qui amènera à terme aux créations dans lesquelles ce ne seront plus les couleurs qui feront naître la lumière, mais où, au contraire, elles proviendront toujours de la lumière seule. La lumière naturelle, claire et limpide, absorbée par la vue du peintre, se transformera dans son travail créatif en lumière spirituelle qui illuminera ses peintures de l'époque niçoise :

« La lumière, on l'aura compris, n'en inonde pas plus sa peinture quand il ouvre les persiennes à deux battants comme dans le capital Grand intérieur, Nice [...] ou Violoniste à la fenêtre, elle n'en règne pas moins, il va de soi, dans les toiles de cette période où ne figure pas une fenêtre, puisque c'est d'une lumière mentale qu'il s'agit »²²⁸.

²²⁷ *Ibid.*, p. 20

²²⁸ *Ibid.*, p. 21.



**Image 6. Henri MATISSE, Sans titre (Nu allongé sur le ventre, petit tapis africain), 1935, encre (dessin), papier vélin (imitation) ; Centre Pompidou © Succession H. Matisse
Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat.**

Dans les dessins, les conséquences de cette lumière vont encore plus loin et le poète montre comment Matisse la transpose par une sorte de buée formée de gris et de noirs qui est à la fois son opposé et son double. Ce travail éloigne le dessinateur du réalisme mais le rapproche du réel dans un univers parfaitement reconstruit « selon un très complexe système d'équivalences remarquablement équilibré »²²⁹. Si dans les années précédentes il a tâché de créer une œuvre intensément multicolore à partir d'un modèle vêtu de noir, il réduit maintenant au seul noir toute la gamme de couleurs du monde qui l'entoure :

« Matisse opère ici une réduction au noir de l'univers des couleurs. Le noir est une couleur de lumière. Dans ce processus il faut bien voir ceci : lorsque, comme c'est le cas dans ces dessins et les lithographies qui vont avec eux, les différences du noir au blanc s'allègent, se fondent en une transparence, en une symphonie de gris miroitants (symphonie d'une grande nouveauté et aux timbres forts), dessins et lithographies en question n'ont plus rien de graphique »²³⁰.

Pour Fourcade, ces nouvelles créations, très fouillées et riches en détails, n'ont donc rien de ce qui les associait à l'écriture, mais appellent plutôt une référence musicale (« une symphonie »), tant leur apparence est légère, privée de la densité que l'on y trouvait avant. Il en déduit alors que « dessiner n'est pas toujours synonyme d'écrire »²³¹. À l'instar de la musique, le dessin dépasse alors le langage et l'art des mots. Mais le terme de symphonie suppose une structure complexe, organisée par plusieurs mouvements joints ou disjoints, des échos et rythmes multiples²³². Elle implique aussi l'utilisation simultanée de toutes les ressources de l'orchestre, ce qui contraste avec le travail humble et solitaire d'un dessinateur.

Fourcade rappelle qu'à la fin des années 1920 Matisse abandonne provisoirement le fusain au profit de la plume et cherche à produire un nouveau type de dessin, où la ligne sans hachures est confrontée au blanc de la page, à son espace illimité. Cette transformation sera renforcée par le voyage Outre-Atlantique réalisé par l'artiste à la même époque. Selon le poète, très impressionné lui aussi par l'Amérique, son extrême modernité et sa force créatrice bien plus puissantes que ce qu'il a connu jusqu'alors en Europe, « le contact-choc avec New York » est plus important pour l'évolution matisienne que la découverte de Tahiti et de la nature exubérante des tropiques. Il précise l'apport de l'Amérique au travail de l'artiste :

« Il n'est pas secondaire de noter, avant que l'Amérique doive à Matisse, ce que Matisse doit à

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² Dans *Le ciel pas d'angle* Fourcade écrit : « Ainsi, du sol / Les plus graves les plus aiguës très rapides liées / Fusent d'extrêmes musicales questions » (*Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 16-17).

l'Amérique : définitivement le cristal de sa lumière, le redressement vers la frontalité, et l'inspiration capitale selon laquelle les choses peuvent être liées sans se toucher, selon laquelle les vides peuvent être vivants »²³³.

Le fruit de cette vision est la série d'eaux-fortes que Matisse réalise afin d'illustrer un recueil de poésies de Mallarmé. Dans ces dessins la ligne s'oppose au blanc dans son dénuement, et la figure anime la feuille toute entière. C'est à ce moment-là que s'établit le processus d'élaboration des dessins que Matisse reprendra dans le travail sur *Thèmes et Variations*. Il prend connaissance et possession de son modèle en exécutant un fusain élaboré, qui remplit la page entièrement et sans marge, pour procéder ensuite à l'expression complète du sentiment de l'artiste dans un dessin où le trait laisse toute la place aux vides, en les organisant et en créant un équilibre parfait. Fourcade aborde tout particulièrement la signature qui peut apparaître comme un élément d'organisation du dessin à part entière : le mot écrit s'inscrit dans l'espace visuel, devient un signe graphique. Mais elle peut également devenir insignifiante et peu visible quand la force de la figure suffit pour équilibrer et faire rayonner l'œuvre.

Le poète ne le dit pas, mais il est pourtant très intéressant de noter (et d'autant plus que cela n'est pas dit) que ce nouvel aménagement du dessin, creusement du blanc et réduction de la surface occupée par la ligne, correspondent aussi à la réorganisation de l'espace poétique qui est au cœur du questionnement des écrivains modernes ; de Mallarmé tout particulièrement. Fourcade valorise le travail visuel par rapport à la recherche littéraire, jugeant probablement cette dernière comme insuffisante et sans aboutissement véritable.

En revanche, en examinant les sélections de dessins que Matisse fait publier dans les années 1920-1930, le poète tente encore une comparaison musicale et nomme la publication de 1936 dans *Cahiers d'Art* « un point d'orgue (c'est-à-dire, en musique, un trait de la partie chantante pendant lequel l'accompagnement est suspendu...) »²³⁴. C'est dans cette série, selon lui, que l'artiste arrive à s'exprimer de la manière la plus immédiate, à réduire au minimum le rôle du médium graphique : « Là, comme en d'autres occasions chez Matisse – mais là plus vertigineusement, peut-être, que jamais – on a le sentiment qu'un temps d'arrêt suspend la mesure sur une note dont la durée est indéfiniment prolongée »²³⁵. Voici encore un exemple de l'abolition des frontières entre les domaines artistiques dans la conception de Fourcade, quand parler du dessin selon les codes de la musique s'avère aussi naturel et juste que de construire le langage poétique selon les lois des arts plastiques.

²³³ « Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose... », *op.cit.*, p. 22.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

Ces dessins reposent la question de la relation entre la lumière et la couleur, et Fourcade souligne encore l'importance que leur créateur leur attribuait. En admettant facilement et sans trop s'y attarder qu'ils sont porteurs d'une lumière dominante et omniprésente (car il vient de présenter ce thème en détails), le poète s'arrête plus longuement sur l'explication de la présence de la couleur dans le travail graphique réalisé en noir et blanc. Pour Fourcade, cet aspect est capital, car il représente la spécificité et la valeur de l'apport des dessins de Matisse à l'art moderne :

« Mais la couleur ? Comment comprendre que ces dessins au trait, sans ombre ni demi-teintes, qui opèrent au seul moyen d'une ligne noire sur du papier blanc, contiennent la couleur ? C'est le plus difficile et le plus important, car c'est en cela peut-être essentiellement que Matisse a pu, par le dessin, dire «quelque chose». Matisse ne s'interdit pas le jeu des modulations, mais c'est désormais par la différence des surfaces que son trait délimite sur le papier, et par cela seul, qu'il module »²³⁶.

Son importance consiste donc dans l'élaboration de la pensée des rapports qui marque toute recherche de l'artiste : picturale, graphique, peut-être même sculpturale, mais qui trouve une de ses réalisations les plus poussées dans les dessins (seul le travail des dernières années de vie de Matisse : la construction de la chapelle de Vence et la création des gouaches découpées – les dépasse dans l'audace et la nouveauté). Tandis que sa peinture élabore les rapports entre les couleurs et les différentes parties du tableau, les dessins emploient les relations qui se créent entre les traits et dans leur opposition à l'espace vide afin de générer des couleurs.

Fourcade cite plusieurs notes de Matisse à ce propos afin de démontrer comment la distance entre deux lignes sur la surface blanche de la page peut y ajouter ou modifier des couleurs – mais comme pour la lumière, il s'agit naturellement de la couleur mentale, spirituelle, alors que visuellement on ne perçoit toujours que du blanc. Le coloriage est encore le résultat du travail du spectateur autant que du dessinateur ; c'est le regard qui doit savoir discerner les variations de couleurs en fonction des différences de l'espace, mais c'est l'expressivité du trait de l'artiste qui permet ou non de capter ces modulations. Dans cette approche, le dessin s'étend sur toute la page, le vide en fait partie au même titre que la ligne, le dessinateur produit encore un *all over* :

« Sur le blanc du papier ainsi travaillé, c'est tout l'espace qui sera *dessiné*, même celui qui ne l'est pas, même le vide entre les feuilles de différentes branches d'un arbre, par exemple, même l'espace où la plume ne s'aventure pas, même celui où la ligne n'enserme rien. En ce sens *La blouse roumaine*, par exemple, nous présente

²³⁶ *Ibid.*, p. 23.

l'« all over le plus subtil du monde »²³⁷.

Dans les fusains de la même époque, la recherche est toute autre. D'après Fourcade, Matisse continue à développer l'héritage de Cézanne, les rapports entre les contours et la couleur. En travaillant de grandes zones de la feuille à l'estompe, il libère la couleur de l'enceinte du contour et lui permet de définir la forme par elle-même. Dans le développement de ce procédé il arrive pourtant à un résultat très proche du celui des dessins à la plume : les contours n'existent plus, la couleur se répand et vibre sur toute la page.

C'est donc à la fin des années 1920 que Fourcade situe le point capital de la recherche graphique matisienne, cette grande découverte que l'artiste ne fera que creuser par la suite pour avancer jusqu'aux ultimes possibilités du dessin. Les séries de *Thèmes et variations* témoignent et systématisent cette démarche :

« Elles ont de plus l'avantage de nous montrer le point de départ, ces fusains très picturaux, très volontaires », où Matisse prend possession de son modèle pour ensuite se passer totalement de son soutien, pour se lancer dans ces fameux dessins du deuxième stade, les seuls où il se sentait progresser : ceux où non seulement l'on n'a plus la mémoire du modèle mais où l'on n'a pour ainsi dire plus la mémoire des formes. Il n'est alors que main qui trace en pleine abstraction. *Thèmes et variations*, de dépouillement en dépouillement, ramène Matisse au pied du mur de la peinture »²³⁸.

Fourcade montre ensuite Matisse désespéré, cherchant difficilement à utiliser ses acquis dans le travail pictural, et suppose que c'est le progrès dans le dessin qui a donné à l'artiste l'idée des gouaches découpées.

En ce qui concerne les œuvres réalisées au pinceau à la fin de la vie du peintre, Fourcade hésite à les classer du côté du dessin ou de la peinture, car Matisse y arrive à réunir les éléments des deux techniques ensemble. Le poète trouve d'ailleurs superflue toute tentative de classification, car il ne s'agit finalement que d'un instrument de production, tandis que la véritable signification de ce travail est dans la création incessante des œuvres qui donnent à voir de la beauté, des univers entiers où tout advient. L'article se clôt par un envol lyrique dans lequel la référence poétique devient explicite, et la main de Matisse, comme la bouche d'Ossip Mandelstam, produit par delà le rêve ou la mort « l'éternel poème » du grand art :

« Les lèvres d'un poète, celles de Mandelstam par exemple, ne cessent de murmurer l'éternel poème qui ne peut lui être retiré ni ses lèvres, par delà la mort – de même la main de Matisse, instruments de production... Une

²³⁷ *Ibid.*, p. 23-24.

²³⁸ *Ibid.*, p. 24.

personne qui le veilla pendant son sommeil raconte qu'il lui arrivait de rêver : sa main ne cessait de dessiner, dessiner, et aussi de faire le geste d'effacer »²³⁹.

La critique qui sait rester critique

Deux ans après l'exposition *Henri Matisse Dessins et sculptures*, organisée par le Musée national d'Art moderne à Paris, Dominique Fourcade participe à la préparation de la grande rétrospective *Henri Matisse Papers Cut-Outs* qui a lieu à la National Gallery of Art à Washington. À cette occasion il rédige un texte qui sera publié en anglais en tant qu'une des préfaces au catalogue de l'exposition sous le titre *Something Else*. Quelques mois plus tard la version originale française, « Autre Chose », sera publiée dans la revue *Art International*. Cet article témoigne de la grande influence que la culture nord-américaine exerce sur la vision poétique et artistique de Fourcade. Aux États-Unis il a découvert un monde d'art très différent de celui que le poète avait fréquenté habituellement à Paris. Sa réflexion a mûri en contact étroit avec la musique et la peinture expérimentales, la sculpture abstraite, non seulement dans leur réalisation concrète, mais aussi dans des idées philosophiques, comme celles, par exemple, du compositeur John Cage. C'est aussi dans ce contexte culturel que Fourcade lit les poètes-objectivistes américains qui influenceront beaucoup son écriture. Mais la rencontre la plus importante pour l'évolution de la réflexion de Fourcade sera probablement avec la théorie d'art élaborée par Clement Greenberg et qui provoque dans les années 1970 de multiples polémiques. Toutes ces actions intellectuelles, assimilées et reconsidérées avec un regard neuf par Fourcade, trouvent leur place dans « Autre Chose », l'analyse pénétrante et très personnelle que le poète donne du travail de Matisse sur les compositions des gouaches découpées.

Pour Dominique Fourcade, les papiers découpés ne sont pas la partie qu'il préfère de l'œuvre matisienne. Très sensible aux dessins et à certaines peintures, il considère que ces compositions ne représentent pas la manière la plus heureuse ni la plus efficace d'assembler le dessin et la couleur. Dès le début de l'article, il affirme aussi que le travail de Matisse est révolutionnaire grâce à la valeur contenue dans le traitement permanent de l'espace (de la page,

²³⁹ *Ibid.*

de la toile, du mur) comme une masse de couleur définie par le dessin, et ce indépendamment de la technique choisie pour chaque production distincte :

« Il apparaît au contraire, quelle que soit la technique employée, et très antérieurement aux papiers découpés, que Matisse, de façon révolutionnaire, fait de l'espace une couleur limitée par un dessin et traite (révolutionnairement) chaque forme comme masse d'une couleur (ou de couleurs) »²⁴⁰.

Pourtant, Fourcade voit dans les découpages de Matisse une approche nouvelle, originale et radicalement moderne de l'art, si bien qu'elle marque une rupture avec tout ce qui avait été produit précédemment par Matisse même ou par d'autres artistes. Dans les gouaches découpées, l'intention n'est donc pas de faire quelque chose de mieux, mais de faire *autre chose*, de trouver un moyen insolite d'approcher le réel, moyen que personne avant Matisse n'avait expérimenté. Cette interprétation correspond à la vision dans laquelle Fourcade présente habituellement Matisse comme un artiste qui cherche en permanence à se dépasser et à se renouveler. Il ne lui suffit pas de se perfectionner dans une voie choisie, il multiplie les points d'attaque, en passant d'une technique à l'autre, en variant ses objectifs. Rappelons-nous l'importance que le poète attribue à la période niçoise dans la peinture matisienne (il le redira à plusieurs reprises dans ce même texte) : c'est le moment où l'artiste choisit aussi de chercher *autre chose*, au lieu de continuer à développer la recherche fauviste, bien que cette décision déçoive beaucoup de ses admirateurs, car elle oblige le peintre à renoncer à sa condition d'artiste avant-gardiste. De même, les papiers découpés ne vont pas plus loin que les dessins de la même époque, mais ils suivent un chemin différent, extrêmement novateur et original.

Dans le but de mieux expliquer la valeur de cette démarche, Fourcade résume brièvement le travail de Matisse avant le début des années 1940 où commence la pratique du découpage. Loin de vouloir reprendre tout l'œuvre de l'artiste, il insiste sur les moments où les rapports entre le dessin (la forme, le contour) et la couleur, capitaux dans les compositions des papiers découpés, entrent le plus en jeu. Ainsi, dès la période fauve Matisse refuse d'insérer la couleur dans un contour prédéterminé, à l'inverse, la forme apparaît et l'espace se construit avec et grâce à la couleur. Dans les années 1910, le nombre de couleurs au sein d'une toile diminue, les formes colorées cèdent leur place aux zones entières de couleur qui s'étendent sur toute la surface du tableau. Fourcade emploie à ce propos l'expression *area drawing* que Clement Greenberg avait introduite à propos des peintures tardives de Monet. Ainsi, dans ces premières toiles matisiennes l'espace entier est vu et travaillé comme la couleur.

²⁴⁰ « Autre chose », *op.cit.*, p. 18.

Le poète considère cette étape de l'évolution du peintre comme prolongement et résolution de la recherche intense commencée par Manet et Cézanne. Malgré son caractère novateur et expérimental, elle répond à une attente et continue logiquement l'histoire de la peinture :

« Mais ce que Matisse peint alors, bien que violemment expérimental, n'apparaît pas comme tel : les toiles de ces années vertigineuses sont à jamais non problématiques. Elles sont le produit d'une recherche intense, d'une brèche dans l'état des choses existant, elles sont en même temps la peinture la plus espérée qui soit »²⁴¹.

Selon Fourcade, cette peinture donne une solution paisible et sans conflit à un manque dans l'art, que jeune Matisse a ressenti et qu'il a su maîtriser. Néanmoins, l'équilibre entre innovation et tradition, caractéristique de la recherche matisienne pendant presque toute sa vie, sera rompu et aboli dans les années 1940 quand le peintre se mettra à produire des compositions en papiers découpés.

Afin d'illustrer les rapports entre la forme et la couleur dans le dessin matisien, Fourcade choisit la période où la quête artistique a déjà abouti à un résultat remarquable : il s'intéresse aux dessins à la plume exécutés dans les années 1935-1937, ainsi qu'aux diverses séries de *Thèmes et variations*. Fourcade retrouve certains aspects de ces créations dans les papiers découpés : il s'agit essentiellement de la manière de traiter la couleur, de gérer les rapports entre les différentes parties de la surface et d'organiser l'espace. La plume se comporte comme des ciseaux, elle s'anime et découpe dans le blanc de la feuille de façon à créer une polychromie immatérielle grâce aux relations établies entre les surfaces :

« Nous demandons que l'on considère, sous l'angle du manier des ciseaux, la prodigieuse série des dessins à la plume des années 35-37. Matisse y découpe dans la couleur, ni plus ni moins. Le trait noir avance dans le blanc de la feuille, engendre une polychromie à mesure que la plume avance et dans l'acte même de tracer. Noir et blanc. Le trait organise différentes surfaces ; il détermine ainsi des rapports ; le jeu des rapports entre les différentes surfaces en aplats permet d'obtenir la coloration »²⁴².

Matisse continue à élaborer cette recherche dans ses dessins au pinceau et à l'encre de Chine et dans le projet d'une céramique pour Tériade pour lequel il réalise plusieurs grands dessins d'arbres. Ainsi, en même temps qu'il exécute ses gouaches découpées, Matisse continue à réfléchir à de multiples techniques de découpage dans la couleur. Ces conclusions confirment la déclaration de Fourcade que même avant les papiers découpés, l'artiste savait déjà dessiner dans la couleur, il n'invente donc pas un nouveau procédé pictural, mais cherche la manière la

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*

plus radicale de le réaliser.

En exécutant ses découpages, Matisse est plus libre que jamais. Une des caractéristiques spécifiques de ce travail consiste dans le fait que le peintre laisse à ses assistantes la réalisation de la peinture. Le poète y voit plus qu'une innovation matérielle et technique, il s'agit d'une nouveauté mentale :

« Le monde n'est plus à peindre – il est peint. Et il est touchable ; même on a à le manier ; il faut tenir dans ses mains ces feuilles de papier gouaché. Dans la phase du découpage, il n'y a non plus d'intermédiaire temporel [...] : pendre prend du temps, et tout un appareillage et impose une distance »²⁴³.

La vision de l'art et du réel évolue vers un espace de liberté absolue : si dans *Rêver à trois aubergines...* c'est le regard du spectateur qui devait effectuer le travail du découpage dans l'univers créé, c'est-à-dire peint, par l'artiste, aujourd'hui tout ce qui doit exister est déjà présent dans ce monde, le peintre n'a qu'à choisir les éléments dont il a besoin et les assembler entre eux. Le rôle de l'artiste correspond à celui du spectateur, l'art est encore mieux libéré de son carcan élitiste et son lien avec la vie s'en retrouve renforcé. On pourrait reconnaître dans cette interprétation originale l'influence des idées philosophiques de John Cage et, de manière plus insolite, celle de la recherche artistique du mouvement Fluxus.

Cette particularité de la nouvelle technique matisserie qui organise le processus créateur en deux étapes (la préparation de feuilles colorées effectuée par des assistantes et le découpage réalisé par l'artiste même) entraîne une autre : le rapport au temps change, la genèse artistique est immédiate, sans obstacle temporel imposé par le travail nécessairement long de la peinture. Fourcade appréciait toujours l'immédiateté du dessin, la vitesse d'exécution des croquis par certains dessinateurs (Rembrandt, le Lorrain, Degas, Matisse), il les retrouve dans ce travail des ciseaux, qu'il connaît d'autant mieux qu'il a vu les films montrant Matisse découper :

« Il faut avoir vu les ciseaux de Matisse courir, filer dans les feuilles de papier gouaché : cela a lieu presque sans que les ciseaux opèrent, il est même impropre de dire qu'ils coupent. Ils avancent dans la couleur comme on nage [à] l'indienne dans un océan de calme, sans une vague, sans écume »²⁴⁴.

C'est aussi la maîtrise de l'artiste, la sûreté de son geste, sans hésitation ni doutes, qui impressionne le poète toujours aux prises avec l'angoisse lors du travail d'écriture. La création matisserie est purement spirituelle, elle ne demande aucun effort physique, la forme naît dans

²⁴³ *Ibid.*, p. 21.

²⁴⁴ *Ibid.*

une légèreté et par un coup de grâce.

Il y a pourtant un aspect de ce travail tardif du peintre qui déplaît à Fourcade, qui ne lui permet de placer les papiers découpés ni au-dessus ni à la même hauteur que les dessins ou que certaines peintures de Matisse. Le poète considère la plupart de ces compositions comme privées de vies, étouffées, éteintes, car à la différence des œuvres des périodes précédentes elles ne sont plus organisées par la couleur, malgré la richesse de polychromie qui y règne souvent. À quelques exceptions près, Matisse choisit de les doter d'une structure selon le principe de symétrie complète, ce qui contredit d'une façon surprenante tout son travail antérieur. À la fin de sa vie, le peintre est aussi attiré par le remplissage uniforme de la surface, il évite les blancs qui jusqu'alors faisaient respirer ses productions. Il n'y a plus de tension, les rapports entre des volumes de couleur sont simplifiés, l'ensemble des formes est lourd et compact. En comparant deux états de la même composition des papiers découpés (*Lierre* et *Lierre en fleurs*), Fourcade montre à quel point l'assemblage dissymétrique, avec un tiers de surface rempli par le blanc initial de la page, est pour lui supérieur dans sa force expressive à la réalisation finale où les formes découpées couvrent tout l'espace.

Seules certaines compositions de moyen ou petit formats témoignent encore de l'organisation par la couleur, tandis que la plupart des grandes productions, pourtant les plus ambitieuses dans leur projet, ont tout perdu des acquis des dessins matisiens. La modernité des papiers découpés ne coïncide donc pas avec le plus grand apport du peintre dans l'évolution de l'art, ils s'y opposent presque, mais cette contradiction leur ajoute simultanément de la valeur et de l'originalité.

Fourcade s'arrête tout particulièrement sur le changement considérable dans le rôle que les blancs jouent dans la mise en espace pictural. Au sein des créations antérieures de Matisse, ils servaient à faire respirer l'ensemble, à redonner de la luminosité et à animer les autres couleurs. Selon Fourcade, il s'agissait d'un des procédés que Matisse avait hérités de Cézanne, en même temps que de la nouvelle définition du sujet dans l'art : « inséparable de celle de poser le monde comme thème – de la préoccupation de dire le thème du monde »²⁴⁵. Il cite également le message de Matisse à André Rouveyre où il est question de l'art oriental, dans lequel le dessin des vides entre les feuilles était aussi important que le dessin des feuilles. Cette réflexion influencera non seulement les dessins d'arbres exécutés dix ans après cette lettre, mais aussi sûrement la création

²⁴⁵ *Ibid.*

des compositions en gouaches découpées. D'après le poète, bien que la tendance à accorder une place très importante aux blancs représente initialement une étape logique dans le développement et l'histoire de l'art, le peintre finit par la pousser à l'extrême et dans les papiers découpés le vide compte visuellement même plus que les formes qui l'habitent et qui se retrouvent noyées dans cet espace non-peint. La conséquence de ce procédé paraît encore assez décevante à Fourcade et il n'a pas peur de se montrer critique en affirmant :

« Avec les grands papiers découpés, une étape de plus est franchie, le dessin des vides compte plus que le dessin des formes découpées. Ce n'est pas, comme Matisse l'aurait souhaité, l'arabesque du papier-couleur découpé qui donne au blanc ambiant sa qualité ; c'est au contraire le blanc ambiant, un blanc assez écrasant, qui régit l'impact des formes découpées, et va parfois jusqu'à leur refuser leur intégration. Le propos même de Matisse, la démesure de son intention, se retourne contre lui »²⁴⁶.

Cette contradiction entre l'effet produit par les découpages et toute l'œuvre antérieure de Matisse vient confirmer l'idée du poète selon laquelle toute révolution menée à son terme finit par s'opposer à elle-même. Or, comme Fourcade l'a déjà dit à plusieurs reprises, la révolution artistique matisienne atteint le comble de son accomplissement dans les dessins.

Cependant, même les erreurs du grand artiste (ou plutôt, ses erreurs mêmes) montrent à quel point sa quête peut être multiple et infatigable. Cette tentative ratée d'équilibrer le peint et le non-peint confirme que Matisse ne perd jamais courage et qu'il est capable d'aller jusqu'au bout dans le travail sur le blanc comme élément essentiel de son univers artistique :

« Il [Matisse] a eu le courage de poser la blancheur comme élément primordial et omniprésent. Il a eu ce courage invraisemblable : pratiquer la peinture comme le système de mise en forme et de respiration du monde où la blancheur, c'est-à-dire le non-peint, avait une place incontournable. Il est donc un de ceux qui ont vu qu'il entrait dans l'art autant de peint que de non-peint. Il a tenté d'équilibrer l'un et l'autre. Au terme de quoi il n'est plus venu à bout de l'immense blancheur qu'il avait déchaînée »²⁴⁷.

Mais nous pouvons y trouver aussi une leçon spirituelle : à force de donner trop de place à l'espace non-peint (non-dit, non-écrit, non-exprimé artistiquement) on peut en rester envahi et ne plus pouvoir ressortir de cette blancheur.

Ce n'est que partiellement que Fourcade accepte l'affirmation de Matisse selon laquelle il n'y a pas de rupture entre les compositions de papiers découpés et tout ce qui les avait précédées. Pour le poète, la distance parcourue par l'artiste depuis ses premiers tableaux jusqu'aux œuvres

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

tardives est tellement grande qu'elle peut être comprise comme une rupture. Malgré la cohérence de la recherche matisienne, son art vit trop de métamorphoses pour que l'on puisse rapprocher ses débuts dans la peinture de l'étape finale. Et les papiers découpés vont encore plus loin dans le renouvellement de sa vision artistique et représentent « le témoignage de l'ultime rupture de Matisse avec lui-même »²⁴⁸ et avec toute l'histoire de la peinture.

Ce phénomène ne se limite pas à l'introduction du principe de symétrie comme moyen essentiel d'organisation de l'ensemble. Fourcade en voit aussi la preuve dans les changements des rapports établis entre les formes, ainsi qu'entre les formes et le fond général. Dans les papiers découpés, Matisse abandonne la traditionnelle présentation de l'objet dans une relation complexe avec l'espace qui l'entoure, tandis que cette idée constituait la préoccupation majeure de la peinture moderne depuis plusieurs décennies. En revanche, le poète y observe un travail extrêmement développé de l'élaboration de la forme comme signe à travers sa décantation intense. Ce signe épuré et affiné se trouve placé dans la juxtaposition avec une autre forme-signes sur la surface blanche du fond. Néanmoins, au lieu de fondre dans l'espace pour produire la vibration et la respiration de la composition, « les formes demeurent des signes isolés les uns des autres, appliqués sur du blanc qu'ils surchargent et outragent »²⁴⁹. Comme conséquence principale de ce processus on constate la disparition de l'*all-over* et on commence à percevoir le fond détaché du sujet, ce qui permet de conclure que la tentative de trouver une nouvelle solution au problème que le peintre avait déjà su résoudre quelques cinquante ans plus tôt, échoue complètement.

Le poète explique la raison de cet échec par l'extrême innovation même du procédé que l'artiste n'arrive pas à maîtriser. Mais son ton est dramatique et la description de l'univers artistique de Matisse devient presque mythologique (cosmogonique) :

« Détachée, la forme est transplantée dans un milieu qui hante Matisse mais lui demeure encore, comme tout univers à son pionnier, étranger : le non-peint. Les formes découpées ne s'y intègrent pas, la greffe ne peut pas prendre, car jamais elles ne se débarrassent de leur tare congénitale, à savoir un contour si nettement déterminé, un bord si abruptement découpé qu'il arrête la forme sur elle-même, l'isole, la prive de toute communication avec l'espace environnant – la bloque, mortellement »²⁵⁰.

Fourcade aborde ensuite le problème des formats, très important pour sa pensée esthétique. Bien que Matisse choisisse d'organiser les gouaches découpées en compositions de

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 22.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

très grand format, le poète considère que dans ce travail « sa nature fondamentale de peintre de chevalet transparait avec le plus d'évidence »²⁵¹. Par conséquent, le spectateur n'arrive pas à saisir l'ensemble dans son immensité et son regard perçoit plusieurs petites compositions comme autant de tableaux indépendants avec un sujet représenté en contradiction flagrante avec le fond. Le talent du peintre à produire l'impression d'une toile énorme quand il s'agit en réalité d'une œuvre de très petite dimension, se retourne contre lui dans une tentative d'assemblage d'imposants panneaux de découpages. C'est encore un aspect dans lequel, selon Fourcade, Matisse s'oppose à lui-même dans le but de trouver une nouvelle forme d'expression picturale qu'il n'arrive pas à mener à la perfection :

« Ici, dans ces très grands panneaux découpés, impossible de lire l'ensemble comme ensemble : s'impose une multitude de compositions isolées, autant de petits tableaux, forme sur fond, dans une dialectique dont l'insistance ne cesse de surprendre »²⁵².

L'assemblage des papiers découpés en compositions modifie également le rapport de l'œuvre au temps. Tandis que la vitesse et l'immédiateté du découpage inspire à Fourcade une grande admiration, il affirme que lors de l'organisation et des réglages des gouaches l'art de Matisse perd sa spontanéité. Dans le calcul infiniment précis de l'articulation des éléments entre eux, le temps s'allonge et dégrade la relation établie entre la création et le réel. Ce ne sont que les peintres plus jeunes qui sauront abrégé autrement le rapport au temps et donner une vie à des dispositifs similaires :

« Matisse n'aura pas été Titien. Le temps artisanal nécessaire à la mise en œuvre des grands papiers découpés les oblitère ; pour réintroduire une instantanéité et une allure de bataille, il eût fallu qu'il tournât le dos au dispositif même. Qu'il s'aveuglât. Cela ne sera donné qu'à un peintre qui viendra après lui »²⁵³.

D'après la pensée de Fourcade l'approche artistique de Matisse restera toujours celle d'un peintre qui regarde et qui décide lui-même comment organiser l'univers de la composition qu'il est en train de mettre en place. Il n'ira pas aussi loin dans sa recherche et ce sera à Hantai d'accomplir cet exploit spirituel.

Fourcade revient encore à la question de l'abstraction dans l'œuvre matisienne et donne une vision assez critique de cette tendance dans les papiers découpés. L'interprétation même des formes comme signes, qui y est poussée à l'extrême, amène l'artiste vers la limite de la non-

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 22, 24.

figuration, elle incite en même temps le spectateur à essayer de déchiffrer la composition car la vie réelle n'en est pas totalement absente même s'il est souvent impossible de deviner de quoi il s'agit, tant le choix du signe est personnel et original. Le poète exprime alors l'effet produit par la confrontation du figuratif et de l'abstrait dans les gouaches découpées par le mot « tiraillement » et considère ce procédé comme nettement moins efficace que la création des toiles nettement figuratives ou que le choix de l'abstraction pure²⁵⁴. Tandis que la peinture de Matisse donne habituellement à voir une réalité facilement identifiable, quoique interprétée d'une manière spécifique et souvent peu réaliste, la perception des formes découpées est rendue résolument difficile et ce procédé n'arrive pas à satisfaire le désir affirmé de l'artiste de s'y exprimer de la manière la plus simple et la plus directe possible : « Le spectateur ne peut s'abstenir de tenter de lire les formes (le réel appelle, tire la manche) ni s'abstraire du souci que cela lui cause – car cette lecture va rarement sans difficulté »²⁵⁵. Remarquons que c'est encore le mot « lecture » que le poète emploie pour parler de l'observation d'une œuvre plastique.

Rappelons-nous aussi que Fourcade avait déjà constaté des exemples très heureux d'introduction de l'abstraction dans la peinture et le dessin matisiens (comme, par exemple, le passage très élogieux sur *Marguerite lisant*, dans la brochure *Matisse au Musée de Grenoble*). Ce n'est donc pas la composante abstraite en général qui gêne le poète, mais la façon dont elle est abordée et élaborée dans les papiers découpés : elle va ici encore à l'encontre du développement naturel de la peinture et de la vision esthétique du poète.

En dressant la liste des contradictions engendrées par le travail de découpage, Fourcade prévient que son objectif ne consiste pas à mettre en évidence les échecs de ce nouveau procédé. Il tient plutôt à démontrer les risques que le peintre court volontairement, le courage et l'engagement dans la recherche, dont Matisse témoigne en choisissant une voie inattendue et avant-gardiste. Néanmoins le poète refuse de considérer ces compositions comme une réussite picturale et propose de les examiner sous l'angle de perspectives novatrices qu'elles contiennent sans forcément arriver à les réaliser de la manière la plus heureuse et réussie. Cette pensée l'amène à une réflexion générale sur la réception actuelle des œuvres d'art et sur le développement de la critique dans le domaine artistique.

²⁵⁴ Or, de nombreux artistes du début du XXe siècle ont été pareillement tirillés entre les deux tendances artistiques. Voir à ce propos la première partie du livre de George Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, op.cit., en particulier les chapitres « Le fauvisme et le cubisme : prototypes de l'art abstrait » et « –Peinture abstraite», la mal-aimée ».

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 24.

Fourcade s'oppose à la tendance commune, qu'il voit se propager depuis quelques cent cinquante ans, à juger comme ayant de la valeur artistique seulement les créations avant-gardistes. Selon lui, et il reprend de nouveau le postulat affirmé dans les écrits antérieurs, la nouveauté d'une œuvre ne correspond pas forcément à sa qualité artistique, ces deux notions doivent être envisagées séparément, car même si elles s'harmonisent parfois dans une ou plusieurs œuvres d'un artiste, elles peuvent aussi se construire dans les rapports concurrentiels, voire conflictuels, ce qui est le cas, par exemple, dans la plupart des compositions de papiers découpés matisiennes. Amateur inconditionnel de la modernité, Fourcade n'attribue cependant pas le terme de moderne à toute production artistique nouvelle et reste surtout exigeant à l'égard de la qualité plastique :

« De ce qu'une chose est neuve il ne s'ensuit pas qu'elle soit nouvelle, ni jeune. De ce qu'une chose est nouvelle il ne s'ensuit pas qu'elle soit moderne. De ce qu'une chose est moderne ne lui confère pas ipso facto un label de qualité – à peine une raison d'être. Toutes ces notions sont distinctes les unes des autres, et l'intelligence a tout à perdre en les confondant »²⁵⁶.

La modernité des papiers découpés est comparée par le poète aux découvertes géographiques, qui restent souvent peu exploitées par les pionniers mais qui délivrent leurs trésors aux générations qui suivent. La voie dans laquelle Matisse s'engage par ce travail de découpage est tellement neuve et inconnue que Fourcade y trouve tout à fait pardonnable « une certaine gaucherie »²⁵⁷. En faisant une brève rétrospection chronologique, il remarque cependant que cette caractéristique est totalement absente des œuvres antérieures, qu'il s'agisse de la première étape de l'évolution matisienne (1904-1917) ou de la période niçoise (1917-1930). Ces créations sont alors toutes d'une grande qualité et porteuses d'une modernité artistique. Le poète attribue d'autant plus de valeur aux productions de la deuxième phase qu'il considère comme les moins avant-gardistes : « parce que Matisse cette fois ne s'y projette en avant de personne. Il se fait simplement plus complet que quiconque : il incorpore à son art un élément dont la maîtrise lui manquait jusqu'alors »²⁵⁸. Fourcade apprécie les créations artistiques dont la modernité est discrète et subtile, presque imperceptible, car cela demande une attention plus aiguë encore de la part du spectateur, ainsi qu'une réflexion profonde et sans relâche.

Fourcade s'arrête de nouveau sur un des éléments majeurs de la modernité matisienne et qu'il adoptera dans sa propre vision poétique : il s'agit du travail de la lumière. Tandis que lors

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

de la période niçoise Matisse cherche à exploiter toutes les possibilités et richesses de la lumière chaude et douce, presque caressante, de la côte méditerranéenne, il arrive à l'épuiser vers 1930, et c'est un éclairage cru découvert pendant ses voyages aux États-Unis que Fourcade juge capital pour le développement de l'art du peintre :

« Matisse s'y expose à la lumière américaine. Elle est d'une beauté, d'une nouveauté, d'une *blancheur*, d'une stridence spécifique à laquelle rien ne l'avait préparé (et en tout cas pas la lumière de Nice). Avec les papiers découpés, Matisse ne découpe pas tant dans la couleur qu'il ne découpe dans la lumière – mais non dans la lumière niçoise : il découpe dans la netteté et dans la crudité de la lumière américaine »²⁵⁹.

C'est donc la lumière américaine, qui a dû impressionner et imprégner l'imaginaire du poète quelques années plus tôt, que le poète retrouve maintenant poussée jusqu'à l'insolation dans les compositions des papiers découpés. Bien que les spécialistes de Matisse attribuent traditionnellement une place secondaire à l'influence de l'Amérique sur son évolution artistique, en valorisant plutôt l'importance du Maroc ou de l'Océanie, Fourcade retrouve chez le peintre une transformation purifiante et revigorante au contact de la culture américaine, que lui-même a ressentie Outre-Atlantique. Il perçoit probablement comme origine de ce mouvement vers un autre type de lumière le même besoin de se renouveler que le sien et comme effet une similaire impulsion poétique d'une rare puissance.

La nouvelle approche de la lumière que Fourcade considère, de même que les autres éléments de cette recherche, comme extrême et poussée « à un point où la surface de ses compositions en est tendue comme une peau de tambour »²⁶⁰ se distingue nettement de celle que pratiquent les contemporains de Matisse. Selon Fourcade, Matisse refuse d'une manière claire, incontestable et consciente d'emprunter la direction indiquée par Monet dans ses œuvres tardives et que presque tous les artistes de la génération suivante creuseront de plus en plus profondément.

Ce chemin consiste dans le travail de desserrement de la surface de la peinture, de l'ouverture du champ pictural que Matisse même pratique dans ses toiles fauves du début du XX^e siècle, et qui sera prolongé, par exemple, dans la recherche artistique des expressionnistes abstraits américains avec, en premier lieu, Jackson Pollock : « Matisse – le même qui, de 1904 à 1917, avait tant fait pour ce desserrement – avec les papiers découpés Matisse va ailleurs. Il tente

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

autre chose »²⁶¹.

Fourcade oppose explicitement l'interprétation de la lumière typiquement américaine dans les gouaches découpées de Matisse à la perception d'un post-expressionniste comme Morris Louis Bernstein qui à la même époque, c'est-à-dire au début des années 1950, met en place sa pratique du *staining* (technique inventée par Helen Frankenthaler, qui consiste à créer des taches colorées en versant de la peinture sur la toile non apprêtée) : « Comme on est loin de la modulation de cette même lumière par Morris Louis »²⁶². Cette comparaison témoigne encore une fois à quel point la vision critique de Fourcade a été marquée par la fréquentation de Clement Greenberg et des artistes du courant dit du *color field painting* qui lui étaient proches. Fourcade rejette la position commune qui considère ce travail de desserrement, très développé par les peintres américains de la génération post-expressionniste (celle que Greenberg introduit sous le nom de *post-painterly abstraction*), comme une tentative de déstructurer la surface peinte. La technique d'écoulement doit être comprise comme encore un moyen de traiter et d'organiser l'espace pictural, au même titre que les recherches formelles des impressionnistes ou des fauvistes français²⁶³.

Pour illustrer en quoi la démarche de Matisse est unique et particulière, Fourcade choisit deux œuvres qui, à son avis, expriment mieux que les autres ce que le peintre cherche à dire dans ses découpages : ce sont *Vénus* et *La piscine*. Il s'agit de compositions qui, par-delà leur valeur picturale, témoignent d'un aspect profondément spirituel et représentent une réflexion sur l'œuvre d'art et sa relation au travail créateur. Fourcade voit dans ces productions « une interversion fondamentale des pôles entre lesquels s'inscrirait l'activité de l'artiste »²⁶⁴. Sous le nom de « pôle » il comprend d'un côté, la tradition occidentale, longue de plusieurs siècles, selon laquelle la surface de la toile se compose d'une figure centrale insérée dans un fond travaillé séparément (Art figuratif), et de l'autre, la plus récente peinture abstraite qui se produit sans aucune référence au monde réel et dans laquelle la recherche de la couleur est capitale pour l'élaboration de la forme ou du sujet (Abstraction totale). Cependant, dans les découpages ni la vision ni la sensation de l'artiste n'ont plus d'importance, son intervention est présentée comme minime et « à peine nécessaire », lui-même se retrouve « rejeté dans la périphérie du sujet de

²⁶¹ *Ibid.*, c'est nous qui soulignons.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ Fourcade développera ces idées dans un article intitulé « Pour une nouvelle respiration » et rédigé en 1981 à l'occasion de l'exposition *Frankenthaler, Louis, Noland, Olitski. Depuis la couleur 1958/1964*, qui aura lieu au CAPC de Bordeaux.

²⁶⁴ *Ibid.*

l'art, lequel est lui-même de plus en plus périphérique »²⁶⁵. De nouveau, le peintre n'est plus perçu comme le créateur de son propre univers, il ne sert qu'à faire ressortir les formes préexistantes et indépendantes de sa volonté.

Fourcade va encore plus loin dans son interprétation et considère que dans ces compositions la forme même est remise en question dans sa valeur intrinsèque. En se demandant ce que la forme pourrait représenter dans (et après) des créations comme *Vénus* ou *La piscine*, le poète répond :

« Désormais une indifférence, plutôt qu'une différence. Un négatif plus qu'un positif. Une tolérance de l'espace. Un blanc – flanqué de peinture, opération qui se nie aussitôt en de la peinture, flottant dans du blanc. Il n'y a plus d'espace privilégié où l'art se produise ; l'art a lieu ailleurs aussi bien qu'ici, ailleurs étant tout simplement : à côté du cadre ancien, proprement débordé »²⁶⁶.

La frontière entre la figure et le fond n'existe plus, la surface peinte s'oppose au blanc non-peint qui plonge dans l'irréalité, contesté dans son cœur même par une tache de peinture qu'il contient. Pour le poète, cette image transmet à quel point l'art matisien outrepassa les anciennes frontières qui confinaient la création artistique à un espace délimité de la toile. Son ouverture est immense, son renouvellement est tel que l'art finit par sortir hors de lui-même afin de devenir quelque chose de différent, de plus grand, de réellement universel. Dans sa vision de l'art comme système cosmique, Fourcade avance encore une fois l'idée de l'œuvre absolue qui trouve simultanément ses origines et sa mise en pratique dans toutes les parties les plus infimes du réel. Tel devrait être, selon lui, l'art contemporain digne de ce nom :

« Vers une profession dont les points d'application seraient plus universels, tandis qu'il suffirait d'un rien pour que toutes les particules de la vie, à la moindre aimantation, viennent à l'art. Notre sphère : la question d'une telle permutation semble posée, et c'est même ce qui fait que cette sphère est notre sphère »²⁶⁷.

Les compositions de papiers découpés abordent alors d'une façon extrêmement nouvelle et inattendue la question des limites de l'art et de ses rapports complexes avec la vie.

L'ultime interrogation du poète concernant les gouaches découpées l'amène à se demander si dans les dernières productions matisiennes sa maîtrise prévaut sur la vision. De cette manière, Fourcade boucle la boucle, en avançant encore une comparaison avec la peinture tardive de Monet (rappelons-nous qu'il en a déjà été question deux fois dans son article). S'il

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

accepte que tel est malheureusement le cas de plusieurs grandes compositions, Fourcade met en valeur le degré d'inspiration et d'inventivité dans les œuvres qu'il juge parmi les plus belles et les plus attachantes : *Océanie, le ciel* et *Océanie, la mer*. Après une description, que l'on pourrait trouver presque effrayante dans sa violence, de l'aspect avant-gardiste du travail matisien, la tension du texte retombe et Fourcade finit l'article sur un ton doux et qui laisse transparaître une grande émotion, pour présenter ses œuvres préférées :

« Elles sont d'une sobriété et d'une discrétion qui les ont fait négliger jusqu'à ce jour. Pourtant, l'on y éprouve Matisse au ras de son inspiration, en état d'improvisation et d'invention constantes, avançant dans l'inconnu de son problème avec une simplicité, une fraîcheur qui s'évanouira, fatalement, dans les grandes compositions ultérieures ! On s'y retrouve entouré... de presque rien - bel et bien entouré cependant, immergé dans ce presque rien dont il eût été beau que Matisse ne se départît pas »²⁶⁸.

Après les deux *Océanie*, Fourcade s'intéresse aussi à un des derniers projets du peintre : la préparation de la chasuble mortuaire *Esperlucat*. Le poète trouve éloquent et significatif le titre, et il donne la traduction de ce mot provençal en français : « dessiller », « ouvrir les yeux », mais il laisse le soin de l'interpréter au lecteur (à moins qu'il ne trouve toute tentative d'interprétation superflue, car son sens est assez transparent). De toutes les compositions des papiers découpés, c'est dans cette œuvre que Fourcade perçoit le plus de valeur, et c'est elle qu'il trouve nécessaire de mettre en avant : « Le travail pour cette chasuble est celui des papiers découpés que nous retiendrions entre tous pour sa qualité – sa gravité, l'évidence de son message, sa beauté »²⁶⁹. Très sensible au côté novateur de l'art moderne, le poète s'attache finalement à la composante lyrique de l'œuvre matisienne, à ce qui représente le souffle et l'essence poétique de la création. La dernière phrase en donne une description condensée, hautement poétique et dans les meilleures traditions de la peinture matisienne : « Un peu de blanc (ici très chaud) sur beaucoup de noir (un noir très lumineux) »²⁷⁰.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 24-25.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁷⁰ *Ibid.*



Image 7. Henri MATISSE, « Océanie, la mer », 1946, teinture (textile), Centre Pompidou © Succession H. Matisse © Succession H. Matisse Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacqueline Hyde

Chapitre 3. Le retour à la poésie et les écrits sur Matisse des années 1980.

Une parenthèse très personnelle à l'occasion de l'exposition chez Dina Vierny

En été 1980, la Galerie Dina Vierny organise une exposition de Matisse, et Dominique Fourcade écrit à cette occasion une sorte de préface, un texte personnel qui reprend bien évidemment les idées qu'il a eu l'occasion d'exposer précédemment mais le fait d'une manière différente, très détachée des références biographiques, de la critique esthétique conventionnelle. On dirait qu'après avoir vécu dans un contact étroit avec les œuvres de Matisse mais aussi avec celles de ses héritiers européens et américains, après les avoir approchées et aimées de tout son cœur, il en a tout appris et qu'il a laissé murir au fond de lui une connaissance et une compréhension nouvelles. Son écriture change aussi et si dans les articles précédents on pouvait parler de passages poétiques, ce texte représente plutôt un long poème en prose tout en restant un écrit sur l'art et en gardant une certaine trame narrative. On retrouvera cette manière particulière dans certaines séquences de ses livres plus tardifs (par exemple, *Le sujet monotype* et *Sans lasso et sans flash*). Nous associons ce changement qui s'opère au niveau de l'écriture critique avec le retour progressif vers la poésie, que Fourcade entame dès 1979. Le texte pour Dina Vierny marque aussi une sorte de retour vers Matisse, car le poète n'a pas écrit d'article sur lui depuis trois ans. Il aborde le travail matissien d'une manière intime, presque avec tendresse, pour parler de ce qui le touche le plus dans le chemin artistique de son grand maître.

Selon l'auteur, toute l'existence de Matisse, par delà ses créations, peut être considérée comme poétique, comme un poème interminable sans cesse repris et prolongé, pensé et renouvelé :

« Quand je songe aux dessins de Matisse, aux centaines de dessins que j'ai pu voir, à ceux que je ne cesse de découvrir parmi les centaines, les milliers peut-être qu'il me reste à voir de lui, je demeure confondu devant l'ampleur et la nécessité de cette aventure – devant la beauté du poème que, de toute évidence, Matisse avait à dire chaque jour de sa vie. Il avait à reprendre et à renouveler son poème, un poème, le poème – soit le rapport des choses, dont lui, entre elles »²⁷¹.

Ce qui impressionne alors Fourcade est moins la force d'expression des œuvres

²⁷¹ Catalogue de l'exposition *Matisse*, 29 mai-20 juillet 1980, Galerie Dina Vierny, Paris, p. 13.

matissiennes ni même leur dimension novatrice, que cette vision du monde spécifique, son rapport aux choses (les objets aussi bien que les êtres humains), son habilité à aller vers elles, à les habiter et à se laisser habiter par elles. Selon Fourcade, tout homme contient en lui une source qui définit son appartenance au réel et qui l'aide à dépasser les frontières de la vie quotidienne afin d'accéder à un monde plus pur et plus éternel, où les choses ont un sens profond et une existence durable. Chez Matisse, cette source occupe « un volume immense »²⁷² et le guide toujours dans l'expérience de la vie. À travers le dessin, l'artiste vit une confrontation avec le réel, et sa technique lui permet d'approcher les objets du monde mouvant et de simultanément capturer / libérer le réel :

« Que faut-il dire de Matisse ? Qu'il était comme contraint d'attaquer le réel, sans cesse ? Que le réel l'attaquait, sans repos ? L'un et l'autre dans une seule et même phrase dont la teneur ne peut pas se démentir tout au long d'une vie pas plus que le battement du cœur ne peut se démentir – seulement cesser, et tout avec lui. Reste à voir en quoi le dessin a été l'instrument privilégié de cette expérience poétique »²⁷³.

Pour le poète, ce rapport immédiat est impossible dans la peinture qui se construit comme l'élaboration d'un projet artistique. C'est un travail de réflexion et de composition, où l'idée précède la réalisation. Mais pour développer et mener à terme sa réflexion, le peintre a besoin des éléments qu'il ne peut saisir que par le dessin. C'est en puisant à cette source qu'il arrive ensuite à s'en détacher :

« Ainsi serrait-il son sujet – comment mieux voir, transcrire, épouser, comment mieux prendre le réel, ce qui équivaut à : comment être pris par lui sans médiation aucune – ainsi Matisse dessinant serrait son sujet – avoir raison du corps des choses, comment libérer le réel – avec ce mélange de patience et d'exaspération, d'humilité et d'orgueil, d'obstination et de désespoir que ceux qui ont regardé un tant soit peu son œuvre dessiné connaissent »²⁷⁴.

Le poète souligne encore comment Matisse creusait les possibilités du dessin, combien de fois il pouvait retravailler le même thème, le même motif afin de trouver une expression plus forte, à quel point son inventivité était sans limites. Comme Rodin ou Cézanne dans les écrits de Rilke, Matisse apparaît ici comme artiste-artisan laborieux et constant dans un effort permanent, employant toutes ses forces à créer de l'ordre et de l'harmonie, c'est le véritable modèle du jeune poète en proie à des angoisses et à des difficultés d'écriture, doutant de sa faculté créatrice à toucher le réel, à produire un ouvrage de son propre art.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*

C'est aussi dans le travail graphique que Matisse est le plus vulnérable, le plus humain. Dans les dessins matisiens, Fourcade voit l'élaboration la plus profonde de la composante intime, sensuelle, voire érotique de l'œuvre de l'artiste, l'expression la plus naturelle de ses émotions et ses obsessions. Il est aussi capable de se tromper, d'échouer dans sa grande entreprise, ce qui ajoute une tension dramatique à cette recherche :

« Simultanément, le dessin fut pour Matisse, sur le plan formel, le canal des excès, des égarements des ratages – que de feuilles ne peut-on voir où la violence de sa recherche l'emporte dans une sorte d'abîme où la forme dérape, où le sens, qu'il croyait tenir, échappe, où le propos s'annule, misère ! Excès, égarements et ratages aussi significatifs et à peine moins émouvants que les plus achevées de ses réussites et qui permettent, s'il en était besoin, de mieux mesurer le prix d'une telle témérité graphique »²⁷⁵.

Les échecs artistiques sont, aux yeux du poète, les conséquences de la remarquable audace dont Matisse témoigne dans ses créations, de l'intensité, de la violence même de son effort, c'est le prix à payer pour l'avancement que le poète juge sans égal dans l'art occidental.

Fourcade donne une brève présentation historique du travail graphique matisien en reprenant sous une forme très condensée les informations qu'il a déjà présentées dans « *Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose...* ». Il indique tout particulièrement deux moments qu'il considère comme culminants dans la recherche artistique et qui se situent dans les dernières années de la vie de l'artiste. Le poète se garde pourtant de donner une version réductrice de ce travail et met en valeur l'importance des œuvres créées précédemment. Il souligne aussi que pour Matisse le dessin a toujours été un moyen de recherche et découverte, et les créations antérieures représentent une progression inconsciente et non délibérée vers un but imprécis qui se définit seulement au fil et à mesure de sa quête :

« Matisse avançait en dessin et par le dessin au moins autant qu'en peinture et par elle ; il n'avancait qu'en dessinant – le dessin n'étant pas pour lui une façon d'illustrer un propos préconçu, mais le mode essentiel d'une découverte ; il ne dessinait que dans l'inconnu – et même, au moins dans la période que je veux considérer, dans le vide »²⁷⁶.

La notion d'inconnu est ici capitale, l'artiste crée dans l'incertitude de sa réussite, et pour Fourcade la période majeure est celle où le dessinateur entre et avance le plus loin dans le vide. C'est aussi de la modernité la plus radicale qu'il s'agit, celle à laquelle voulait arriver Rimbaud, dans ses lettres du Voyant.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 14.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

Ces points culminants, le poète les situe donc entre 1935 et 1942, quand Matisse exécute des œuvres au fusain et à la plume, et en 1947-48 dans ses dessins au pinceau, ainsi que dans les années 1951-52 où il travaille sur le motif d'arbre. Ce sont les moments de pénétration la plus profonde du réel, de l'accord idéal avec le rythme du monde, ils donnent de l'élan et permettent de dépasser les limites imposées par la technique. Après des années d'attaque acharnée du réel, l'artiste atteint enfin son objectif :

« Il paraît advenir, vers 1935, qu'il a tellement investi les choses et que le réel le pénètre à un degré tel (mais le réel, là où il en est, c'est autant l'art que la vie), Matisse est, disions-nous, au début des années 30, dans une symbiose telle qu'une sorte de sur-liberté l'impulse. Il semble en être à ce point majeur et rarissime où le dessinateur n'est plus attaché à quoi que ce soit, ni détaché de rien non plus, où il ne fait qu'un avec le rythme du monde qui est son ultime vérité – celle du monde et de qui le dessine »²⁷⁷.

Dans les dessins matissiens, la lumière suffit alors pour relier dans une arabesque les divers éléments de la composition, en leur permettant de circuler librement dans l'espace, la feuille est animée par ce mouvement que rien ne peut troubler ni déséquilibrer, « tout n'y est que vibration et rapports »²⁷⁸.

En abordant de nouveau la question de la révolution que l'artiste réalise dans l'approche et l'utilisation de la ligne, Fourcade rappelle que dans les dessins de Matisse et depuis ses créations dans l'art en général, la figure représentée ne correspond plus au sujet de l'œuvre, la page entière vit et rayonne, tout le dessin est son propre sujet. Le poète l'illustre par des exemples, en ne donnant dans chaque description que quelques détails sans offrir de vue globale. Il tient surtout à évoquer l'émotion de l'œuvre, sa portée poétique, sans s'attarder sur les aspects purement techniques :

« Regardons *Nu au collier*. Tout rayonne. La ligne, la plus belle ligne de l'occident, n'a plus tant pour rôle de délimiter les formes (bien qu'elles surgissent, sous la plume de Matisse, d'une façon absolument prodigieuse), la ligne a pour fonction de moduler des volumes lumineux à la façon de couleurs juxtaposées »²⁷⁹.

Le dessinateur n'a plus à se soucier des contours, les formes surviennent dans l'espace de la page comme par elles-mêmes, mues par une force intérieure qui témoigne de la maîtrise que l'artiste a acquise, de la connaissance profonde des objets, fruit de la contemplation incessante et de la répétition multiple des mêmes motifs.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 16-17.

Le poète insiste sur l'importance du travail de Matisse, son caractère unique, le sommet de l'évolution de son dessin, ce procédé tout particulier qui est l'élaboration des différences d'espaces qui permet d'introduire de la couleur dans une feuille en noir et blanc :

« Noir et blanc – plus ou moins de l'un et de l'autre – en sorte que tout sur la page est dessiné, même ce qui ne l'est pas, que tout soit coloré sans qu'il y soit mis à proprement parler de la couleur (qui, de toute façon, ne coïncide avec aucun contour). Le vide entre les feuilles des arbres – seul Matisse, ces années-là, s'occupait de ces choses »²⁸⁰.

De même que dans la peinture matisienne, voire plus, dans son dessin, toute partie de la surface a une valeur, le vide aussi bien que le plein. Cet aspect a des conséquences majeures pour le développement de la poétique fourcadienne, son rapport au vide et au blanc de la page d'écriture, à la recherche de la couleur spirituelle dans ses textes.

Greta Prozor et les valeurs morales des œuvres d'art

En 1983, Fourcade publie son premier recueil après un long moment de silence, *Le ciel pas d'angle*, qui représente en soi un écrit sur l'art à part entière. Cependant, il n'arrête pas son activité critique et cette même année en tant que spécialiste de Matisse Fourcade rédige deux articles très importants : « Greta Prozor. Henri Matisse » pour les *Cahiers du Musée national d'Art moderne* et « Matisse et Manet ? » pour le catalogue de l'exposition *Bonjour Monsieur Manet* organisée par le Centre Georges Pompidou.

« Greta Prozor. Henri Matisse » a été écrit à l'occasion de la récente acquisition d'un nouveau tableau de Matisse, le portrait de Greta Prozor, par le Musée national d'Art moderne. Dominique Fourcade se propose de présenter la toile sous plusieurs aspects : son rôle dans la vie culturelle moderne et ses éventuelles conséquences positives sur la jeune génération artistique ; les données historiques qui la concernent comme la biographie du modèle, l'histoire de la création et de l'exposition du tableau ; ses caractéristiques intrinsèques enfin, sa construction picturale extrêmement originale, son importance pour l'élaboration et le traitement de l'espace de la toile, des formes et des couleurs qui la composent.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

Le questionnement sur la valeur sociale de *Greta Prozor* en tant qu'œuvre d'art amène tout d'abord l'écrivain à la réflexion sur le rôle que les musées jouent dans le développement de l'art et de la vie culturelle d'un pays. Nous y trouvons une preuve de la prépondérance de l'approche démocratique de l'art dans la pensée fourcadienne²⁸¹. Le poète est effectivement très préoccupé par l'importance que l'action culturelle, menée par les musées, a pour toute la communauté, par son aspect politique. Le renouvellement et l'enrichissement des collections des musées publics est une tâche importante qui doit être effectuée avec beaucoup de sérieux et après une minutieuse analyse du catalogue des œuvres déjà présentes, car ces institutions ont une influence majeure sur la formation du goût chez la jeune génération, sur sa connaissance ou son ignorance des acquis réalisés dans le passé et, de cette manière, sur l'évolution de l'art en général.

On y voit encore un témoignage de la position de Fourcade qui met en valeur l'importance de l'héritage culturel pour la création contemporaine : on ne peut pas produire du nouveau sans avoir appris, assimilé, interrogé et seulement ensuite remis en question le travail de ses prédécesseurs. Le poète souligne son parti pris simultanément social et esthétique par la formule : « Dans l'activité d'un musée, il faut bien voir que ce ne sont pas tant les œuvres qui sont exposées au public, que le public qui est exposé aux œuvres »²⁸². Les reproductions ne sont jamais suffisantes pour pénétrer le secret d'une œuvre et les jeunes artistes mais aussi tous les autres citoyens ont besoin d'avoir accès aux originaux pour les étudier. Seuls les musées peuvent ainsi confronter des générations et des époques différentes dans l'histoire de l'art et le poète prévient contre l'achat des productions culturelles médiocres, car dans ce cas il ne s'agit pas seulement de gaspiller les fonds de la nation, mais d'appauvrir, voire de corrompre l'imaginaire des jeunes artistes. Pour illustrer son propos, Fourcade donne l'exemple de l'essor vertigineux que vit la création artistique des États-Unis au XX^e siècle et dont le poète voit pour première cause l'excellente qualité des collections de ses musées réunies précisément à l'époque de l'essor de l'art moderne :

« Nous croyons que si les arts plastiques sont ce qu'ils sont aux États-Unis, si la culture et la création y sont, dans ce domaine, d'un niveau si élevé, cela tient pour beaucoup au discernement avec lequel les différents musées du pays ont su constituer leurs collections avec le meilleur et délibérément le meilleur, de ce qui s'est fait en

²⁸¹ Gérard Wajcman donne la description suivante d'une telle approche : « nous pensons que l'art est fait pour être vu, par tous, et que nous sommes toujours fondés à revendiquer ce que nous pourrions appeler un droit de regard. Droit universel, inaliénable, sans limites. Absolu, donc. Le musée est au fond pour nous le lieu social, un Temple de la démocratie de l'art, c'est-à-dire le lieu où nous exerçons notre droit » (Gérard WAJCMAN, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004, p.353).

²⁸² « Greta Prozor. Henri Matisse », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n°11, Paris, 1983, p. 101.

art entre 1850 et 1950 – en sorte que le public a pu très tôt se confronter au plus fort du moderne »²⁸³.

Fourcade prévient contre les tentatives d'acquérir une grande quantité de toiles, car la valeur de chacune prise séparément ne peut pas être très grande dans ce cas ; il conseille plutôt de rechercher la qualité qu'il mesure selon l'impact que le tableau produit sur les spectateurs. Ainsi, une œuvre de haute qualité se caractérise par une grande portée poétique, par sa capacité à inspirer et à inciter à mener une existence plus consciente. Son message doit être simultanément clair et profond « afin que nous en sortions comme des voyants – mieux à même de vivre et de produire »²⁸⁴. En ce qui concerne l'acquisition de *Greta Prozor*, Fourcade considère ce tableau comme une œuvre de haute qualité, parmi les toiles majeures non seulement de Matisse mais de l'art de la première moitié du XX^e siècle en général, et dont la caractéristique capitale est « une respiration éminemment moderne »²⁸⁵.

Dans le deuxième temps, Fourcade présente brièvement la biographie du modèle, l'histoire de la création du tableau et de sa présence dans diverses expositions. Le lecteur découvre l'œuvre en construction, pénétrant peu à peu la démarche du créateur. C'est aussi une occasion pour le poète de montrer les traits spécifiques du travail de Matisse d'après modèle révélés dans les déclarations de Greta Prozor et du peintre même. Fourcade souligne à plusieurs reprises la satisfaction et l'attachement que Matisse témoignait à cette toile, ce qui rehausse sa valeur et permet de relativiser la position critique de certains spécialistes que Fourcade de son côté trouve surprenante (il s'agit tout particulièrement de la citation tirée de la monographie publiée par Alfred Barr en 1951, un livre considéré comme une référence majeure en ce qui concerne l'œuvre de Matisse et dont l'opinion peut compter beaucoup pour la réception de la peinture par le public).

La troisième partie de l'article est consacrée à l'analyse du tableau même. C'est aussi celle qui nous intéresse le plus, car Fourcade y expose sa vision poétique à travers une sorte d'*ekphrasis* critique. Il examine d'abord cette peinture comme faisant partie d'un ensemble de portraits (et de toiles en général, mais dont la grande partie exploite à des échelles variées les possibilités de ce genre pictural majeur) peints entre 1909 et 1917. Le poète juge cette période comme la plus importante de l'œuvre de Matisse et précise qu'elle comprend un très grand nombre de toiles abstraites, dans la mesure où l'on peut parler d'abstraction chez ce peintre qui

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 104.

²⁸⁵ *Ibid.*

ne se détache jamais complètement de la référence à la vie réelle. Pour Fourcade, l'aspect abstrait de ces peintures leur permet de pénétrer et de transmettre avec plus de force les caractéristiques psychologiques du personnage, ce qui amène le poète à la conclusion suivante : « C'est par un détour par les formes, c'est seulement par une transposition dans l'univers des formes que l'on arrive en art, à rendre ce qui est à la fois une bribe du réel et le réel au centuple »²⁸⁶.

Il prône ainsi la supériorité de l'art sur la vie quotidienne et souligne la nécessité de l'abstraction dans l'art. Sa vision moderniste exige le recentrage de l'art sur les préoccupations internes, qui se traduit par une attention accrue pour les moyens plastiques.

Fourcade donne une description très riche et détaillée, voire technique, du tableau, tout en gardant un ton admiratif et profondément poétique. En divisant la toile en trois zones en fonction des couleurs dominantes, il continue à la considérer comme une surface unie mais complexe :

« Mais ces trois zones se fondent en une surface d'une qualité très originale, à la fois frissonnante, précise et stable, surface dont l'efficacité opère même à des distances de vingt mètres et dont la seule énumération des trois principales aires de couleur ne suffit pas à rendre compte »²⁸⁷.

Ajoutons que dans ce passage le poète semble faire d'immenses efforts pour rendre par et dans le langage les multiples propriétés de cette surface et de la composition de l'ensemble, malgré les différences des matériaux employés par la peinture et la littérature. Comme d'habitude, Fourcade tente de donner une image globale de l'œuvre et combattre le déroulement propre à l'écriture. Aussi, recrée-il la dynamique de l'œil qui parcourt le tableau, en fournissant au lecteur des indices spatio-temporels pour reconstituer dans l'imagination l'espace pictural. Le style du texte est très riche, la description est longue et expressive, en particulier en ce qui concerne les couleurs utilisées par le peintre.

Le travail sur la couleur a pour but d'organiser et de moduler l'espace de manière riche, multiple et en même temps harmonieuse, ce que le peintre réussit à merveille, et *Greta Prozor* apparaît ainsi sous la plume de Fourcade comme une des créations les plus vivantes et les plus vibrantes de Matisse. La superposition des couches de couleur contribue à la respiration et la luminosité de la toile, à la construction d'un espace équilibré et homogène. Conjointement, une légère « souillure » du bleu cobalt par le noir au centre du tableau, rend la figure du modèle plus

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 105.

²⁸⁷ *Ibid.*

dynamique et attirante. Pourtant, il ne s'agit pas seulement de créer une impression plaisante purement visuelle, car selon Fourcade, « L'esthétique de Matisse est une poétique, et cette poétique est indissociable d'une morale »²⁸⁸. La morale est un des mots-clés de cet article et il nous renvoie à l'ouvrage de Mécislas Golberg *La morale des lignes* auquel nous reviendrons plus loin, mais ici, on voit aussi l'idée que le peintre, dans un langage autre que celui des mots tente de trouver une solution aux questions profondes de l'existence, qui dépassent la limite des préoccupations purement artistiques.

L'analyse de Fourcade trouve un appui dans l'étude d'une photographie prise à une étape intermédiaire dans l'élaboration de la toile et qui permet d'observer l'évolution du projet et de constater des changements opérés au cours de ce travail. Le poète s'intéresse beaucoup aux œuvres en train de s'accomplir, car l'acte de peindre (mais aussi de dessiner, de sculpter) l'intéresse autant si ce n'est plus que le résultat final²⁸⁹. Parmi les modifications recensées, Fourcade souligne tout particulièrement la rotation du corps du modèle :

« il apparaît que Matisse a ensuite fait pivoter son modèle simultanément dans deux directions opposées : le tronc vers la gauche du spectateur et les jambes vers la droite, opération qui a pour double effet de doter la figure d'un dynamisme inattendu en même temps que de la sortir du strict réel physique »²⁹⁰.

Fourcade décrit ainsi l'opération que l'on pourrait interpréter comme l'invention d'un nouveau réel spécifique du tableau, indépendant de celui qui l'a engendré. Il affirme ainsi la liberté du créateur par rapport à son modèle. Le même écart de la vie réelle au profit de la vérité picturale se manifeste également dans l'élargissement des épaules et de la stature du modèle dans la version définitive, ce qui permet une ouverture plus grande et une portée expressive plus significative.

Fourcade présente cette manière de résoudre les problèmes techniques comme l'illustration d'un traitement de l'espace tout à fait personnel au sein d'une toile matisienne (qu'il s'agisse de *Greta Prozor* ou d'une autre peinture de la même époque). Il voit l'originalité de cette démarche dans l'apparition des formes grâce à la couleur et non au contour défini par des traits, dans l'émancipation de la ligne qui se voit attribuer un rôle insolite et extrêmement important. Il s'agit de l'élaboration d'un nouveau projet esthétique, de la création d'une réalité artistique dans laquelle les formes sont « de l'espace dans l'espace selon un procédé de fusion et

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Nous l'avons déjà constaté avec, par exemple, l'article « Rêver à trois aubergines... ».

²⁹⁰ « Greta Prozor. Henri Matisse », *op.cit.*, p. 105.

de permutation »²⁹¹ tandis que les lignes contribuent au dynamisme de l'ensemble en traversant toute la surface de tableau et en reliant des éléments afin de révéler avec encore plus d'évidence les rapports et les tensions qui se créent. Une telle recherche ne peut pas être seulement de l'ordre technique, il s'agit d'une poétique profondément moderne dans son inspiration mais aussi bien spécifique du travail de Matisse :

« les lignes, avec Matisse, courent à travers la couleur, courent à travers les formes, courent dans l'espace, d'une forme à l'autre, pour mettre à jour des tensions, et contribuer non descriptivement à la poétique. Chez Matisse est en œuvre une morale de la ligne ; celles-ci ont à amplifier quelque chose dont le sujet n'est pas décrit, mais dont la mise en résonance – par les lignes elles-mêmes – est essentielle dans le projet esthétique en question »²⁹².

En parlant à ce propos d'une « morale des lignes » Fourcade fait de nouveau référence à la théorie de Mecislas Golberg, écrivain, philosophe et anarchiste de la fin du XIX^e – début du XX^e siècles. Dans une note finale il exprime le désir d'approfondir un jour le sujet des liens qui unissaient le peintre et le penseur et s'appuie sur la position d'André Rouveyre qui faisait partie du même cercle que Matisse et Golberg et qui considérait leurs rapports de pensée comme très étroits et qui affirmait également qu'un texte comme *Notes d'un peintre* pouvait être compris véritablement seulement dans la lumière de la réflexion sur les écrits de Golberg.

Si l'on convient que la théorie golbergienne a influencé la poétique de Matisse, car selon les données récentes, *Notes d'un peintre* a été rédigé à l'initiative de Golberg et dans une collaboration étroite entre l'artiste et le philosophe²⁹³, c'est aussi vrai pour la pensée de Fourcade. On ne sait pas quand et dans quelles circonstances le poète découvre les écrits de ce personnage insolite et anticonformiste, apprécié par le milieu artistique de son temps mais vite oublié après sa mort. Dans le contexte politique antisémite et anti-communiste, le travail de Golberg en tant que critique d'art a engendré des jugements très contradictoires et ce n'est qu'à partir des années 60 que l'on voit des spécialistes s'intéresser à ses écrits et réévaluer leur importance pour l'histoire de l'art. Les recherches permettent de définir l'apport capital de sa théorie simultanément esthétique et éthique pour les débats artistiques du début du XX^e siècle. On lui attribue la formulation de notions capitales pour l'art de son temps et qui seront au cœur de la préoccupation de plusieurs systèmes esthétiques (celui établi par Matisse dans *Notes d'un peintre*, par exemple). On rétablit aussi son véritable rôle de précurseur dans la découverte et

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*, p. 105-106.

²⁹³ Voir *Mecislas Golberg. Passant de la pensée, 1869-1907, une anthropologie politique et poétique au début du siècle*, études critiques, bibliographie et documents réunis par Catherine Coquio, Maisonneuve et Larose, Paris, 1994.

l'appréciation de la peinture moderne et notamment celle de Matisse, dont il a parfaitement saisi l'importance. En effet, ce n'est pas spontanément mais grâce à Golberg qu'Apollinaire s'intéresse au travail de ce peintre. Ainsi, même si l'on ne sait pas jusqu'où va l'intérêt de Fourcade pour les écrits golbergiens, on peut établir ses textes de référence selon les sources bibliographiques indiquées dans la note de l'article « Greta Prozor. Henri Matisse » qui comprennent le court traité esthétique *La morale des lignes* et la monographie de Pierre Aubéry *Mécislas Golberg, anarchiste et décadent*. On peut pourtant supposer qu'il a également lu d'autres productions de Golberg et qu'il y a été très sensible car dans son analyse de *Greta Prozor* comme dans d'autres articles on retrouve beaucoup d'idées de Golberg qui correspondent à la vision fourcadienne de l'art et de la réalité artistique à ce moment-là.

Il faudrait continuer cette parenthèse et s'arrêter plus longtemps sur la notion de morale des lignes présentée dans un texte éponyme de Golberg auquel Fourcade nous renvoie dans sa note, car cet ouvrage nous permet de comprendre mieux les idées exposées par le poète dans l'article sur *Greta Prozor*. Tandis que Golberg a nourri sa réflexion grâce aux dessins humoristiques et aux caricatures d'André Rouveyre, nombre de ses affirmations sont applicables à l'œuvre matisienne. Dès les premières pages de son traité, Golberg se donne comme objectif de présenter des idées absolues comme on en trouve dans la vie quotidienne, l'art ou la science, et qui sont obligatoirement des idées simples. Pour donner une présentation de la réalité, le penseur refuse de la considérer comme un assemblage des faits indépendants réunis par l'analogie et de cette manière généralisés, il la présente bien au contraire comme l'individualisation maximale des particularités et l'abstraction des faits isolés et autonomes. Ainsi, le fait le plus réel à ses yeux est le point qui est à la base d'un grand nombre de domaines de l'activité humaine, mais c'est aussi le fait le plus abstrait et le moins tangible. Cette approche de l'abstraction et du réel de l'œuvre artistique est aussi celle de Fourcade, déterminée par la théorie moderniste.

La réalité ne se réduit pas non plus aux faits empiriques du monde sensible, il y a aussi une réalité intime qui se cache dans les objets matériels et qui détermine le principe de l'esthétique et, par conséquent, de l'art. Golberg définit l'esthétique comme la recherche d'une échelle de simplification et d'abstraction, destinée à spiritualiser des moments brefs et périssables de la vie quotidienne. Une notion essentielle pour comprendre et donc exprimer la réalité est la déformation, car la vie réelle n'apparaît jamais dans son état pur et absolu mais transformée par le regard humain, par les croyances religieuses, scientifiques ou philosophiques,

par les émotions et les passions. Golberg élève la déformation au rang du principe de la création humaine car elle permet de produire une œuvre d'art à partir de la réalité quotidienne et courante. Dans le domaine de l'art, il distingue essentiellement deux types de déformation : « la déformation émotive, passionnelle, sentimentale et la déformation spirituelle, rationnelle »²⁹⁴ qui se manifestent par des masses et des ombres d'un côté, et par des lignes et des points de l'autre. Golberg prône la supériorité de la seconde (la déformation de la pensée) sur la première (celle de la volonté) car les lois de l'esprit dominent et organisent les formes et les couleurs. Souvenons-nous que Fourcade préfère lui aussi la modernité de la pensée, qu'il trouve dans l'œuvre de Cézanne et, par conséquent, Matisse (mais aussi de Hantaï) à la modernité sentimentale qui se manifeste, par exemple, dans le travail de Monet²⁹⁵.

La déformation spirituelle est aussi celle de la vie moderne au rythme plus intense et à la sensibilité plus idéale et plus autonome qu'auparavant et qui ne peut se transmettre que par des traits nets et précis, par la lumière crue comme celle de l'électricité. Cette vie se simplifie de plus en plus, et l'art moderne est capable de pénétrer et d'exprimer l'âme humaine sans recours ni à la dramatisation ni aux grands mouvements de la passion, mais grâce à « des formes synthétiques suprêmes »²⁹⁶, aux signes simples, clairs et conventionnels. Le philosophe affirme que la valeur des lignes se définit par leur nature : les verticales symbolisent l'esprit et la spiritualité et que les horizontales la matérialité. Cette interprétation peut paraître naïve et elle est assez loin de la vision de Fourcade qui évite les analogies trop simples. Plus intéressante pour nous est l'idée de la volonté qui représente l'effet du rapport et correspond à une courbe dont la valeur résulte de la tangente qui se produit : l'angle droit coïncide avec la volonté spirituelle alors que le cercle convient à la volonté matérielle.

Dans le chapitre intitulé *Géométrie de l'âme* Golberg définit quelques lois morales qui régulent l'univers des lignes. Si l'existence primaire correspond à une matière difforme, ce sont les lignes qui lui redonnent de la vie et du mouvement. Ainsi, l'art possède une vision originellement linéaire, car il correspond au passage qui s'opère dans l'esprit de la conception par des masses à la vision plastique par des lignes. Pour illustrer cette idée, Golberg donne l'exemple de l'art primitif et des dessins d'enfants. C'est en se développant que l'art devient plus complexe et plus efficace dans l'expression de la vérité esthétique, mais dans son évolution il

²⁹⁴ Mecislas GOLBERG, *La morale des lignes*, Paris, 1908, p.29.

²⁹⁵ Voir le texte de Fourcade dans le catalogue de l'exposition *Monet à Giverny, 16 novembre 1979-1^{er} janvier 1980*, op.cit.

²⁹⁶ Mecislas GOLBERG, *La morale des lignes*, op.cit., p.52.

revient à la vision plastique simple et pure à l'âge moderne. La vision esthétique se confond alors avec la vision morale. Les figures représentées reflètent les valeurs morales des gens car les formes géométriques portent des significations esthétiques qui permettent de les attacher à de diverses caractéristiques de l'âme et des corps humains. Le penseur distingue des courbes et des traits spécifiques aux hommes en général, à des races précises, à des groupes ethniques et sociaux comme à des personnalités uniques. Ces particularités sont définitives et indépendantes de la volonté humaine, on peut les cacher à tout le monde sauf aux artistes, car l'art va au-delà des apparences, il découvre la vérité primordiale et souvent inattendue sur la nature profonde du modèle, sa valeur réelle et non celle qu'il possède grâce à son titre ou sa richesse.

Le dernier chapitre est dédié à l'analyse des monographies de Rouveyre. Golberg voit le travail de dessinateur comme une approche par étape de l'essence de la personnalité. Tandis que les premières productions de la série ont une vision du personnage assez superficielle, en élaborant le sujet, et en simplifiant les lignes l'artiste réussit à dépouiller couche par couche la matière et à découvrir la véritable nature profonde de l'âme. La simplification et la modernisation progressives du dessin permettent d'établir des constantes qui reflètent l'essence de la personnalité. Pour Golberg, la monographie est une « variation graduée d'une même expression unitaire : la personnalité avec tout l'attirail de la dissection esthétique »²⁹⁷ et le penseur la définit comme une innovation révolutionnaire dans l'art moderne.

On voit donc que cette théorie a pu beaucoup influencer la vision de Fourcade, sa compréhension de l'œuvre de Matisse qui, à son tour, avait beaucoup réfléchi sur les idées de Golberg. Ainsi, l'approche de la monographie plastique que l'on trouve dans *La morale des lignes* rappelle beaucoup la méthode utilisée par Matisse dans son travail d'après modèle et que Fourcade présente d'une manière assez détaillée au début de son article. De même, la simplification dynamique du geste artistique que Golberg désigne comme la tendance majeure des temps modernes, fait penser aux dessins matissiens (surtout les tardifs) dans lesquels l'utilisation des signes pour exprimer un objet, une partie du corps, devient très fréquente. Mais la conception capitale que Fourcade trouve dans l'écrit golbergien c'est avant tout cette nouvelle interprétation du rôle de la ligne, la découverte de sa capacité à révéler quelque chose qui ne se limite pas, mais dépasse l'image pure. Dans la conception du poète, la ligne devient un agent de mise en tension et de mise en résonance, dont la vocation est d'exprimer ce que l'on pourrait nommer l'âme du modèle :

²⁹⁷ Ibid., p.196.

« Dans *Greta Prozor*, les lignes ne décrivent donc pas le sujet, ce n'est pas leur fonction, elles ne décrivent pas un volume donné, le corps de Madame Prozor par exemple – Matisse leur assigne de dire un deuxième sujet, un sujet au second degré et plus vrai, une sorte de —sujet— qui serait la personne morale, l'être poétique du modèle et la seule façon d'accéder à sa vérité »²⁹⁸.

Cependant l'interprétation de Fourcade est nettement moins sociologique que celle de Golberg, il a une position plutôt artistique et poétique : les lignes ne montrent pas seulement l'âme du modèle animé (ici, Greta Prozor), mais la vérité profonde de tout ce qui est représenté sur la toile, que ce soit personne ou objet, une partie délimitée de la surface ou tout l'espace physique : « Et à cette vérité contribue la mise en évidence d'une suite de rapports, d'une chaîne de facteurs – l'être du fauteuil, l'être du chapeau, l'être de l'espace de la pièce, l'être de l'espace sous le fauteuil... à ce stade, tout est rapport, tout est facteur »²⁹⁹.

Fourcade consacre une note très développée au chapeau de Greta Prozor et, en général, aux chapeaux dans l'œuvre matisienne. En énumérant de nombreux tableaux réalisés par le peintre, dans lesquels figure une femme coiffée d'un chapeau, le poète affirme qu'il ne s'agit point d'un simple accessoire, mais d'un « canal de toutes sortes de messages psychologiques et moraux. En un mot, l'occasion prototypique d'un débat sur le vrai »³⁰⁰. Ainsi, un objet apparemment secondaire, futile dans la vie quotidienne, prend de l'importance quand il s'agit des enjeux artistiques, il devient un lieu d'observation et d'interprétation du monde, un motif pour une expérimentation simultanément périlleuse et fertile.

Les vérités établies par les lignes ne seront pas non plus des réalités bien séparées, mais formeront la révélation de la nature de l'ensemble, ce dernier étant constitué grâce aux rapports complexes qui se créent entre les éléments de la composition :

« Il est en ce sens tout à fait compréhensible, et même —normal—, que les lignes du bras droit du modèle se confondent avec celles du bras droit du fauteuil, que les lignes des jambes indiquent simultanément (et bien évidemment à dessein) plusieurs positions de celles-ci. Car Matisse en est à ce moment de sa peinture où il ne s'occupe que d'espace et d'unité spatiale »³⁰¹.

La toile, et, par extension, toute œuvre artistique, est un lieu de liberté absolue, de possibilités infinies, de transformations incessantes. L'objectif du peintre n'est plus de transmettre le psychologisme du modèle dont il était question ci-dessus (ou plutôt, c'est

²⁹⁸ « Greta Prozor. Henri Matisse », *op.cit.*, p.106.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ *Ibid.*, p.107.

³⁰¹ *Ibid.*, p.106.

simplement un des corollaires de sa quête artistique), mais de produire de l'espace, créer un univers vivant (d'où l'éternel besoin d'aérer le tableau, de le faire respirer), c'est-à-dire « produire le vrai du monde par une production d'espace »³⁰².

Greta Prozor est un exemple parfait, car très réussi, de cette démarche, et Fourcade emploie un langage poétique intense, presque exalté, dans le but de faire sentir au lecteur (qui est aussi le visiteur du musée se trouvant face à la toile) le souffle de la vie qui émane de cette peinture. Dans la partie finale de l'article, le poète parcourt différentes parties de la composition, en montrant de quelle façon elles contribuent à la création de l'espace universel de la toile qui réunit les figures et le fond, les formes et les couleurs en un système indivisible, complexe et respirant :

« *Greta Prozor* est bien une nouvelle page de sa méditation sur le monde comme couleur, comme absence de cloisonnement, comme scène de permutations sans fin des plans, des zones, des couches, des sens et des appartenances. Tout contribue à ces échanges respirants »³⁰³.

Chaque détail, chaque élément peint ou non-peint participe à la réalisation du grand projet pictural de Matisse, rien n'est laissé au hasard, tout a un sens, un rôle spécifique et bien défini, une multitude de liens relie les composantes de la peinture entre elles. Fourcade conclut par l'affirmation de la grande avancée matisienne, qui détermine aussi sa propre vision poétique, il s'agit de l'unité entre la forme et le fond :

« La figure et le fond [...] échangent à plusieurs reprises leurs caractéristiques. Essentiellement, il est exposé ici que la figure relève du fond. Le fond s'empare de la corporalité de la figure, ce qui signifie que, pour Matisse et à cette époque de son art, produire la figure c'est, en télescopant la profondeur, produire... du fond. De la surface »³⁰⁴.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 107.



Image 8. Henri MATISSE, « Portrait de Greta Prozor », 1916, huile sur toile, Centre Pompidou © Succession H. Matisse, © Succession H. Matisse Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migat.

Une approche de l'œuvre gravé de Matisse

En 1983, la revue *Repères: cahiers d'art contemporain*, éditée par la célèbre galerie d'art parisienne Maeght Lelong, consacre un de ses numéros à la publication d'une série de reproductions des œuvres gravées de Matisse, à la suite de la récente parution du catalogue raisonné, établi par Marguerite Duthuit-Matisse, fille de l'artiste, et son mari Claude Duthuit. Dominique Fourcade se charge de la rédaction du texte d'introduction à l'œuvre, ce qui lui permet d'aborder une des facettes de l'artiste dont il n'a pas eu l'opportunité de parler précédemment. Ingres disait : « C'est par les gravures qu'on juge des tableaux et de leur mérite »³⁰⁵ et le poète profite de cette l'occasion pour mettre à l'épreuve tout l'œuvre de Matisse, pour l'examiner aussi en portant un regard neuf, venant parfois à l'encontre de la conception généralement admise.

Dans les premières lignes de l'article, l'auteur admire l'ampleur du travail du couple Duthuit et salue cette première publication qui réunit et référence toutes les estampes originales de l'artiste. Le catalogue raisonné de l'œuvre gravé représente à ses yeux une avancée considérable dans la compréhension de la recherche artistique matisienne : « La figure d'un grand artiste est toujours à connaître ; pour s'en faire une idée moins incomplète et moins erronée, le catalogue raisonné de son œuvre est indispensable »³⁰⁶. Ce n'est pas seulement vrai en ce qui concerne ce domaine précis des gravures et lithographies, bien qu'il corresponde à une partie très importante de l'art de Matisse. D'autres secteurs de son travail (peinture, dessin, sculpture, papiers découpés), auxquels l'édition de ce livre ouvre de multiples perspectives originales et inattendues, pourront être vus sous un nouvel angle :

« Si le puzzle passionnant de la figure de Matisse commence seulement de s'assembler – le catalogue des peintures serait l'apport décisif à cette entreprise – d'ores et déjà ce recueil des gravures stabilise un domaine énorme (en même temps qu'il nous en fait découvrir, précisément, l'énormité), non sans ouvrir mille perspectives nouvelles à la saisie de l'ensemble des autres secteurs, non cloisonnés, de son œuvre »³⁰⁷.

Fourcade loue également la haute qualité des reproductions qui rend le catalogue agréable à regarder, il est très sensible à l'aspect technique et visuel de ce catalogue.

³⁰⁵ Dominique INGRES, *Ecrits sur l'art*, La bibliothèque des arts, Paris, 1994, p. 69.

³⁰⁶ « L'œuvre gravé », Préface au Catalogue de l'exposition *Henri Matisse. Œuvres gravées*, Galerie Maeght Lelong, in *Repères, cahiers d'art contemporain*, n°16, 1984, p. 3.

³⁰⁷ *Ibid.*

Afin de définir l'apport de la publication du catalogue raisonné dans l'étude de Matisse, Fourcade recense les expositions sur l'œuvre gravé, qui ont eu lieu dans la seconde moitié du XX^e siècle, et leurs catalogues. Il arrive alors à la conclusion que même aux ouvrages les plus sérieux et les mieux renseignés il manquait toujours plus de deux cents créations, c'est-à-dire près d'un quart de l'ensemble des gravures et des lithographies. De plus, pour certaines techniques, le volume des œuvres découvertes est véritablement étonnant : ainsi contre une trentaine de monotypes connus précédemment, le nouveau catalogue en réunit plus que le double.

Fourcade s'enthousiasme tout particulièrement devant la série de monotypes des années 1914-1917 (la période souvent considéré par le poète comme majeure dans le travail de Matisse) et cumule les superlatifs : « un radicalisme inouï », « ce coup de gong », « le stade ultime de sa pensée de la couleur », « cet extrémisme », « excessivement incité, excité même », « suprême plaisir », « un terrain exceptionnel »³⁰⁸. Selon le poète, c'est dans ces productions que l'artiste dépasse les limites de sa propre peinture au sein de laquelle il approfondissait constamment la recherche de Cézanne en essayant d'atteindre « l'intégration absolue de la forme dans le fond, l'unité spatiale de la forme par le chromatisme »³⁰⁹. Nous y retrouvons donc l'idée fondamentale de l'article sur *Greta Prozor*. Fourcade souligne encore le caractère unique du travail pictural entrepris par Matisse : c'est le seul parmi les artistes de son époque à avoir bien compris la leçon de la peinture cézannienne, le seul à creuser du côté de la couleur afin d'élaborer la forme, le seul à explorer l'abstraction sans jamais cesser de représenter des objets de la vie réelle. Pour Fourcade, les monotypes radicalisent tellement cette recherche, qu'ils atteignent le résultat contraire et là où la forme devrait fusionner avec le fond, elle se détache de la façon la plus nette et concrète :

« Et ces monotypes représentent peut-être, pour cette époque de son art, le stade ultime de sa pensée de la couleur. Mais, comme toute démarche à son point ultime, celle-ci aboutit au renversement d'elle-même, en ce que la forme, censée ne se distinguer qu'infiniment du fond puisqu'elle est lui, apparaît au contraire, transparait, comme éminemment distincte de lui ! La leçon de cet extrémisme est évidente : si on uniformise trop le fond la forme s'en détache. Et la façon dont cet extrémisme est expérimenté est spécifiquement matissienne, en ce que la volonté abstractisante du noircissement est simultanément rendue viable par le sensualisme, la concrétude rare de la forme ici prise *dans* (et non pas figurée *sur*) son fond »³¹⁰.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 4.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ *Ibid.*

L'auteur perçoit donc cette technique comme une des plus belles aventures matisiennes, comme un champ de bataille entre l'artiste et son propre projet esthétique.

Grâce au catalogue raisonné, Fourcade se rend compte d'un aspect curieux de la position de Matisse par rapport à la gravure, car c'est l'activité artistique qu'il n'a pas pratiquée régulièrement mais par périodes, à la différence de la peinture ou du dessin. Tandis que certaines années abondent en gravures, d'autres n'en recensent pas une. Ne trouvant pas d'explication à ce phénomène qu'il aurait fondée sur les citations de l'artiste ou sur une autre information connue, le poète suppose que l'intérêt pour la gravure pourrait venir du désir de changer de point d'attaque, de « faire autre chose »³¹¹, car cette technique ne prolonge pas logiquement la recherche que Matisse mène simultanément dans son travail pictural et graphique. Il se pose alors la question des rapports que l'œuvre gravé entretient avec les autres activités pratiquées par l'artiste.

En revenant à l'exemple des monotypes des années 1914-1917, Fourcade affirme qu'il ne pourrait pas s'agir d'équivalence, puisque les gravures de cette époque ont beaucoup d'avance sur les peintures contemporaines :

« Nous l'avons vu avec les monotypes : ceux-ci constituent en eux-mêmes une démarche esthétique que la peinture de Matisse, ces mêmes années, est quand même loin d'accomplir. Ces formes monotypées sont de la lumière dans la lumière, de la couleur dans la couleur même »³¹².

Pour comparer les gravures et les dessins, il se réfère au genre du portrait, abondamment élaboré par Matisse dans les productions de ces deux techniques à la même période 1914-1917. Dans la conclusion à laquelle le poète arrive, on voit nettement ses préférences personnelles, car il juge finalement que les portraits gravés sont tout aussi admirables, car extraordinairement simples et immédiats ce qui les rend, par conséquent, très spontanés et vivants :

« Les portraits gravés sont beaucoup moins « complets », beaucoup moins fouillés, beaucoup moins définitifs que les portraits dessinés. C'est pour d'autres raisons qu'ils sont, eux aussi, inoubliables. Ils sont plus vifs, plus vivants même parfois dans leur incomplétude, plus jaillis. Comme si la gravure était en l'occurrence le lieu de la spontanéité et de l'intimité »³¹³.

Ces œuvres témoignent d'une grande universalité, tandis que les portraits dessinés, tout soignés et raffinés qu'ils sont, n'arrivent à exprimer qu'un seul trait caractéristique de leur sujet à

³¹¹ *Ibid.*, p. 5.

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*

la fois. Cette universalité se trouve aussi au cœur de la recherche esthétique de Fourcade. Le bilan de cette étude est qu'à chaque fois, Matisse a besoin de plusieurs années, voire de décennies, pour attendre la perfection de ses gravures dans les peintures et les dessins.

En examinant les gravures des années 1920, Fourcade remarque qu'elles présentent très fréquemment des thèmes extrêmement proches de ceux que Matisse élabore dans les peintures de la même période, si ce n'est de la même année, si bien qu'il est impossible de savoir dans la plupart des cas quelle œuvre sert de prototype à son double réalisé dans une autre technique. Il arrive aussi que plusieurs années après la création d'une peinture, l'artiste décide de la retravailler en gravure. Fourcade voit dans ces créations une solution à l'angoisse créatrice qui tourmente l'artiste :

« Dans l'angoisse – ces gravures ont une qualité d'angoisse qui tient à la crudité de leur éclairage, à leur transparence sans pardon, et qui ne teinte pas, ou beaucoup moins directement, la peinture de la même époque – Matisse reprend ce qu'il a peint récemment mais, désirant de toute évidence s'en sortir, il le traite avec la ligne »³¹⁴.

Cette remarque peut paraître étonnante, car premièrement, Matisse n'est pas généralement considéré comme le peintre de l'angoisse intérieure, son monde est plutôt celui du calme, de la beauté paisible et de l'harmonie, et Fourcade contredit de nouveau cette vision stéréotypée. Deuxièmement, l'angoisse, associée au mal-être psychologique, à l'âme tourmentée et à la dépression, prend ici une valeur positive, elle est présentée par le poète comme une force procurant aux créations artistiques leur puissance d'expression et de persuasion. Troisièmement, le poète trouve à l'émotion une issue formelle qui est le travail sur la ligne. Fourcade insiste beaucoup sur sa vision de la gravure comme un lieu de renouvellement et comme un moyen de réalisation artistique très différent de celui que Matisse trouve dans la peinture ou le dessin. Selon lui, cette divergence prend plus de force durant les années 1920.

Un long passage de l'article est dédié à l'analyse des lithographies matisiennes, une technique très spécifique et sur plusieurs points bien distincte des gravures : leur format est plus grand, leur surface est plus lisse et leur graphisme est plus doux. Pour Fourcade, ce travail donne l'impression que « c'est à peine s'il y a là quelque chose que l'on puisse dire gravé »³¹⁵, tant ces productions sont légères et subtiles. Les lithographies représentent une grande partie de l'œuvre de l'artiste exposé dans le catalogue raisonné, et Fourcade les divise chronologiquement en deux périodes. La première s'étend de 1906 jusqu'en 1922 et elle comprend quelques séries que le

³¹⁴*Ibid.*, p.6.

³¹⁵*Ibid.*

poète admire pour l'audace et la grande inventivité de la ligne, dans laquelle il voit un témoignage du génie expressionniste matisse. La deuxième, celle des années 1920, a donné un grand nombre de chefs-d'œuvre (ce qui est également vrai en ce qui concerne les gravures), elle est tout à fait singulière par sa continuité de production presque ininterrompue pendant huit ans (1922-1929) : « Ces lithographies magnifiques sont ce qu'il y a de plus pictural dans l'œuvre gravé de Matisse, et pourtant elles ne transcrivent pas, elles non plus, la peinture de Matisse, pas plus que cette peinture ne dit pour sa part ce que les lithos ont à livrer en propre »³¹⁶.

Stylistiquement, Fourcade distingue deux groupes opposés : des lithographies qu'il appelle linéaires, c'est-à-dire intégralement construites par la ligne, et des lithographies aux figures modelées, élaborées selon le système des clair-obscur. Dans les deux cas les images suivent une évolution similaire d'une image simple à une composition très élaborée, le processus qui coïncide avec ce que le poète nomme l'« épaissement progressif de l'atmosphère où baignent ces figures »³¹⁷. Le paradoxe que Fourcade note en ce qui concerne les lithographies matisse, consiste dans le fait qu'elles sont plus picturales que les autres productions gravées sans pour autant posséder les caractéristiques propres à ses peintures. À l'inverse des tableaux de Matisse, ces lithographies se veulent ordonnées, aussi bien dans les rapports entre les blancs et les noirs que dans l'agencement de la lumière. Fourcade multiplie alors les qualificatifs :

« on voit Matisse tendre à des compositions de plus en plus ordonnées, frontales, monumentales, dépouillées, dures, d'une fixité impressionnante – toutes caractéristiques que l'on ne retrouve dans presque aucune des peintures dont ces lithographies sont l'écho défiguré, un écho qui n'a plus à voir avec son émetteur »³¹⁸.

Le poète considère alors certaines de ces créations comme une sorte de résistance au miroitement de reflets, à la couleur éclatante, au mouvement perpétuel des éléments dont regorgent les tableaux de la même époque. Il trouve ce geste non seulement admirable, car il témoigne d'une richesse de la recherche artistique, mais véritablement héroïque, il paraît aussi très impressionné par le caractère monumental de ces œuvres.

Dans la partie finale du texte Fourcade s'oppose encore à l'opinion de nombreux critiques d'art qui perçoivent les lithographies matisse comme un reflet de son univers pictural qui se réduirait au luxe, calme et volupté. Tout au contraire, il voit l'imaginaire de Matisse révélé par ces créations comme dur, violent et extrêmement tendu, entièrement soumis à son objectif

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

³¹⁸ *Ibid.*

artistique de « LA COMPOSITION du monde – par la lumière, d’une façon ou d’une autre »³¹⁹. Ici encore le poète enchaîne une série d’expressions très fermes qui viennent renforcer la sensation d’angoisse dont il a parlé précédemment. Le lecteur est donc confronté aux « immobilité et creusement obsessionnels », « tout alacrité est absente », « [des images] sans échappatoire », « une violence contenue extrêmement poussée », « un monde mental très ferme », « Matisse est, dans cette quête, tendu au possible »³²⁰. Fourcade refuse de nouveau la vision de Matisse comme peintre du bonheur et de la joie de vivre.

L’article s’achève d’une manière inattendue et presque brusque : « En vérité, nous ne sommes pas près d’épuiser les surprises que ce merveilleux catalogue raisonné nous réserve, ni le questionnement auquel il nous entraîne. L’œuvre gravé de Matisse est maintenant à voir »³²¹. Fourcade invite donc le lecteur à regarder les illustrations. Sachant que ce dernier est toujours troublé et inquiet après le malaise éprouvé au dernier passage, le poète s’assure d’un regard neuf qui sera porté sur l’œuvre gravé de Matisse. Ainsi, cette préface de quelques cinq pages s’avère un texte d’une grande puissance poétique, porteur d’une énergie artistique et d’un pouvoir de persuasion exceptionnels.

Le retour aux dessins matisiens

Un an après l’article sur *Greta Prozor*, Dominique Fourcade écrit un nouveau texte pour *Cahiers du Musée National de l’Art Moderne*. Il y examine les dessins de Matisse récemment entrés dans la collection du musée. Le poète commence par souligner l’importance de cette acquisition, autant du point de vue quantitatif que par la qualité des créations. S’il juge certaines parmi elles comme véritables chefs-d’œuvre, il précise aussi que tous ces dessins sont utiles pour définir la valeur de la production graphique de Matisse, pour comprendre l’influence que cette activité a pu avoir pour sa peinture. Tandis que l’on a l’habitude de considérer Matisse en premier lieu comme un peintre qui s’est distingué par son utilisation de la couleur, Fourcade rappelle encore que cet artiste fut un dessinateur passionné et désirant se surpasser dans ses

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*

projets graphiques : « Matisse, on le sait et on ne doit jamais l'oublier, a dessiné toute sa vie et quasi quotidiennement ; il a dessiné tout ce qui figure dans sa peinture ; surtout, il a dessiné très ambitieusement »³²².

Le poète commence l'article en se donnant l'objectif précis de commenter ces productions du point de vue chronologique, de proposer les indications de la période possible pour les dessins non datés, et d'examiner les œuvres en les replaçant dans l'ensemble du travail de Matisse. Le grand nombre des dessins à étudier ne lui permet pas de présenter des analyses étendues et détaillées, il en résulte un texte très concis, sobre, presque sec, car le poète expose très peu d'appréciations subjectives, surtout au début de la rédaction.

Ainsi, les œuvres du début du siècle sont décrites d'une manière très brève dans un langage technique et impersonnel d'un historien d'art rigoureux. C'est seulement à propos de deux dessins de 1905-1906 que Fourcade prend le temps de remarquer que même si ce ne sont pas les plus beaux croquis de l'ensemble observé, ils sont malgré tout constitutifs car ils montrent comment se modifie à ce moment-là la vision matisienne de sa propre recherche artistique. Ce serait la période où Matisse découvre et élabore la vie des formes au moyen des rapports entre les blancs et les noirs sur la surface du dessin, ainsi que grâce à la ligne que le poète juge « très aventureuse mais en même temps très affirmée »³²³. On reconnaît dans ce passage les idées de l'article sur *Greta Prozor* et l'influence de l'esthétique de Mécislas Golberg qui y a trouvé un écho. Fourcade manifeste aussi beaucoup de plaisir à parler d'un autre dessin de la même époque, il en fait un éloge laconique mais plein d'admiration : « De 1905 date un troisième dessin, très dense, très ramassé et cependant très complet, un dessin très chargé d'émotion, *Madame Matisse assise, Collioure*, qui avait été l'une des découvertes de l'exposition de 1975 »³²⁴.

Après une présentation rapide de quelques autres dessins, l'auteur s'arrête plus longuement sur un rare exemple de paysage dans l'art graphique de Matisse. Il s'agit de *Groupe d'arbres à l'Estaque* que le poète classe parmi les meilleurs de la collection et qu'il distingue pour sa haute qualité notamment dans le travail de la ligne. Il reprend alors son idée de prédilection qui place la ligne au cœur de la recherche matisienne car elle représente pour lui la marque spécifique de cet artiste :

³²² « 65 dessins de Matisse », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n°13, Paris, 1984, p. 8.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*

« Plus que tout autre Matisse avait le sens de la ligne ; toute sa vie, dessinant, il travailla la ligne – comment découvrir et infléchir ses possibilités, quel usage faire de sa force, comment conduire son destin. Ici, l'organisation des lignes douc la feuille d'un lyrisme abstrait très puissant et très prenant ; c'est certainement l'un des plus beaux dessins de l'ensemble récemment entré dans la collection »³²⁵.

Nous remarquons dans ce passage l'utilisation du terme « lyrisme abstrait » qui rattache indirectement l'œuvre de Matisse à l'expressionnisme abstrait américain, le mouvement artistique visant à apporter plus de sensibilité et de sensualité, d'imagination et de spiritualité à l'abstraction.

Fourcade passe ensuite aux portraits dessinés et s'arrête un instant sur celui d'Auguste Pellerin non à cause du succès artistique de cette œuvre, mais afin de rendre hommage au grand collectionneur de Manet et de Cézanne, les peintres majeurs pour l'esthétique de Fourcade. En revanche, le bref passage sur un nouveau croquis de Greta Prozor paraît le prolongement de son article antérieur : il interprète encore à sa manière *La morale des lignes* de Golberg, en se focalisant sur l'importance de la ligne au sein de la composition :

« On observera, dans le présent dessin, comment Matisse utilise l'avant-bras gauche du modèle comme une sorte de substitut de son cou, ce cou ici déplacé mais auquel le portrait peint et d'autres dessins et gravures faisaient, eux aussi, jouer un rôle axial (et moral) très marqué »³²⁶.

Ainsi, Fourcade attribue de nouveau à la ligne un rôle non seulement « axial », donc central et essentiel pour la composition, mais aussi « moral », qui dépasse l'univers purement artistique de l'œuvre.

Le poète mentionne ensuite plusieurs autres dessins des années 1915-1932, en les rapprochant parfois de certaines toiles de la même époque et qui témoignent d'un thème ou d'une composition similaires. C'est l'année 1935 que Fourcade indique comme marquant le commencement d'une nouvelle étape dans la recherche graphique matisienne. Il ne tarit pas d'éloges pour ces productions : « une extraordinaire audace formelle », « les plus beaux dessins jamais produits », « cet exercice vertigineux, à la fois moment d'expérience suprême et lieu de réalisations inégalées »³²⁷. Ce flot abondant de louanges paraît d'autant plus impressionnant que les œuvres des années précédentes sont à peine commentées par le poète. On ressent donc immédiatement que l'on arrive à la culmination de la carrière de Matisse dessinateur selon

³²⁵ *Ibid.*, p.10.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*, p.11.

l'auteur de l'article.

Après cette introduction élogieuse, le texte s'interrompt afin de laisser place à trois illustrations de la période concernée, comme pour laisser le lecteur juger lui-même de la valeur de ces œuvres avant d'exposer le commentaire du poète. Qu'il s'agisse de la décision de l'écrivain ou de la mise en page effectuée par la rédaction de la revue, cette coupure visuelle nous paraît très heureuse pour l'impression produite par le texte. En présentant quelques œuvres des années 1935-1937, Fourcade souligne une émotion toute particulière qu'il ressent devant le dessin *Nu allongé sur le ventre*, qu'il apprécie énormément malgré ou même grâce aux défauts qu'il lui trouve :

« Ce dessin, à notre connaissance inédit, n'est certes pas le plus accompli de la série, mais il nous émeut particulièrement en ce qu'il est, dans son imperfection même, l'un de ceux où Matisse a tenté d'aller le plus loin dans l'expression par les blancs, dans la modulation de l'espace et la variation chromatique selon le seul itinéraire d'une ligne noire dans du blanc. Ce dessin témoigne du risque de l'entreprise, tant la plume y est à la limite du dérapage, tant le blanc y est excessivement étiré. Comme tel, il est véritablement prototypique des intentions de l'artiste, il ne cache rien de ce que Matisse se propose »³²⁸.

Ce n'est pas la première fois que le poète affirme aimer plus que d'autres une œuvre qui peut paraître ratée si l'on la juge exclusivement selon la perfection de la réalisation. Ce qui inspire de l'admiration chez Fourcade, ce sont encore les dangers du processus créateur, le courage de l'artiste d'aller au-delà de ses propres limites, de ses réussites, dans l'exploration de l'inconnu, la tension intérieure manifestée dans le dessin.

Le chapitre des productions des années 1930 se clôt par une nature morte faite en 1941. Fourcade salue spécialement son entrée dans le Musée National d'art moderne car elle permet de voir mieux comment Matisse élabore le même sujet sous des angles différents : « Il [ce dessin] est un merveilleux exemple de la liberté avec laquelle Matisse voyage autour de son motif dans un travelling ininterrompu, après en avoir disposé les éléments les uns par rapport aux autres avec une grande justesse poétique »³²⁹. Le poète souligne que cette nature morte reprend aussi les éléments d'au moins un autre dessin et de deux peintures qui appartiennent également à la collection du Musée. Cette recherche annonce déjà les séries de *Thèmes et Variations* produites par l'artiste en 1941-1942. En faisant précéder son propos par plusieurs illustrations des dessins appartenant à ce projet, Fourcade introduit *Thèmes et Variations*, en citant l'artiste même qui

³²⁸ *Ibid.*, p.13.

³²⁹ *Ibid.*

voyait dans ces suites graphiques le couronnement de ses travaux précédents, comme une « *floraison* après cinquante ans d'effort »³³⁰. Il se réjouit de l'enrichissement de la collection grâce à trois dessins qui viennent d'y entrer car cela permet de combler la lacune dans la présentation de cette partie de l'œuvre dessinée de l'artiste.

L'autoportrait est un genre qui reflète l'identité de l'artiste vu par lui-même, ce qui lui donne une importance singulière par rapport aux autres productions. En signalant que cinq autoportraits de Matisse sont récemment entrés dans la collection du Musée, le poète choisit d'en commenter trois à différents endroits de son texte, suivant toujours l'ordre chronologique. Le premier, qu'il a classé parmi les œuvres des années 1920, suggérant la date de 1927, lui semble surprenant parce que le peintre s'est représenté sans barbe, ce qui lui donne un aspect moins majestueux qu'habituellement. Il ne dit pourtant pas un mot sur la technique ni les réussites artistiques de ce dessin. Le deuxième, créé dix ans plus tard, est un des plus beaux autoportraits jamais dessinés par l'artiste, selon Fourcade. Ici encore la concentration, la tension, la violence exprimées dans l'œuvre, séduisent le poète, tandis qu'il isole le dernier autoportrait, daté de 1945, à cause d'une expression spécifique, « à la fois caustique et angélique »³³¹, très différente de celle qu'il trouve dans les quatre dessins antérieurs. Néanmoins, à aucun moment l'auteur ne se permet de développer plus les suites poétiques de ce genre spécifique, auquel il a consacré tout un article en 1982³³².

En présentant une série de dessins au thème des Oliviers, qu'il date approximativement entre 1943 et 1946, Fourcade s'intéresse plus particulièrement à un croquis qui porte au verso des dessins de feuilles d'arbre qui correspondent simultanément au célèbre signe-bouche de Matisse, dont Louis Aragon a longuement parlé dans son livre sur l'artiste. C'est donc ce dessin d'étude qui attire toute attention du poète, car il témoigne de la grande importance de l'élaboration de nouveaux signes plastiques dans le travail de Matisse :

« L'une des manières de regarder les dessins de Matisse est de scruter comment s'y développe et s'y fonde un langage des signes, système d'équilibres et d'équivalences, moyen et façon de penser le monde. On mesurera la beauté, la très simple et très évidente concrétude, la réalité poétique de ce langage des signes – et du signe bouche en particulier –, si l'on se reporte, de ce dessin de feuilles d'arbre nouvellement acquis, à un dessin de 1941 qui

³³⁰ *Ibid.*, p.15.

³³¹ *Ibid.*

³³² Voir « Sur un autoportrait lumineux », Catalogue de l'exposition *Matisse, 9 juin-20 juillet 1982*, Paris, Galerie Dina Vierny, 1982, p. 9-11.

appartient depuis longtemps au musée, Tête de femme, où, cette fois, le signe bouche est à sa place »³³³.

Homme de lettres, de la langue, des mots, Fourcade est très sensible à la recherche d'un véritable langage que l'artiste enrichit peu à peu tout au long de sa carrière en imaginant, introduisant, développant et prolongeant dans chaque œuvre de nombreux signes. Il y voit plus qu'une simple pratique artistique, c'est tout un mode de discernement spirituel, porteur d'une réalité poétique bien spécifique.

La partie finale de l'article est consacrée à l'étude des dessins aux motifs végétaux, des feuilles et des arbres, ou décoratifs (arabesques), que l'artiste pratique dans les années 1940-1950. Fourcade décide de parler plus longuement de son dessin préféré, portant le titre *Main de Matisse tenant une branche de néflier* : « de tous ceux récemment acquis par le Musée national d'art moderne, ce très beau dessin est le plus tendre et le plus explicite »³³⁴. Ce qui séduit le plus le poète, c'est le geste de l'artiste qui choisit de représenter la main dans laquelle il tient la branche. Fourcade y voit le désir de l'artiste de donner à voir son dessin au spectateur, il le lui tend comme une branche, un cadeau, un symbole de la paix et de l'amitié : « Matisse dessinant cette branche la tient, la tient très clairement et nous la montre, très clairement ; il nous la tend, pour que nous la touchions des yeux »³³⁵. Ce simple mouvement transforme le contact avec le croquis en « l'expérience la plus violente, la plus complète et la plus enrichissante qu'il soit donné de faire. L'expérience esthétique à laquelle Matisse nous incite est une aventure exigeante »³³⁶.

Ici Fourcade expose de nouveau son idée de l'exigence de l'art matisse, l'idée qu'il a déjà formulée dans plusieurs articles antérieurs : le spectateur doit être à la hauteur de l'œuvre d'art qu'il regarde, son observation doit être active afin de pouvoir profiter de la leçon esthétique qu'il vient de recevoir. Cette conclusion, assez fréquente chez Fourcade, incite le lecteur à une approche de l'art moins oisive, moins consommatrice, moins superficielle. Elle l'encourage aussi à mener une existence poétique, voire « poétique », selon l'expression de Jean-Claude Pinson. Grâce à sa grande portée lyrique, ce passage émeut le lecteur et le prépare à la réception attentive et participante. La dernière page de l'article est occupée par une grande reproduction de *Main de Matisse tenant une branche de néflier* comme une invitation à porter un regard neuf sur les dessins présentés dans le texte.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*, p. 16.

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*



Image 9. Henri MATISSE, Sans titre (Branche de néflier), 1944, 42x32cm, Centre Pompidou © Succession H. Matisse © Succession H. Matisse Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat.

L'évolution artistique comme une histoire ininterrompue

Un des derniers textes de Fourcade entièrement consacrés à l'œuvre de Matisse est la préface au catalogue de l'exposition *Henri Matisse : The early years in Nice, 1916-1930* organisée par National Gallery of Art de Washington D. C. en 1986 et dont les commissaires sont Jack Cowart³³⁷ et Dominique Fourcade lui-même.

Publié dans le catalogue sous le titre « An Uninterrupted Story »³³⁸, ce texte, quoique centré sur l'analyse du travail de Matisse dans les années 1916-1930, incite à une sorte de bilan, à une tentative de porter un regard d'ensemble sur la totalité de l'œuvre matisienne. Cet aspect est d'autant plus souligné par le titre : « Une histoire ininterrompue ». Fourcade y invite à observer le parcours du peintre, sa quête artistique comme une chaîne dont tous les maillons sont nécessaires, car ils contribuent à la progression et prolongent sans cesse la recherche infatigable de nouveaux moyens d'expression. Fourcade refuse de considérer certaines étapes de la vie de Matisse comme des moments de relâchement ou, pire, de retour en arrière. Il les comprend plutôt comme des signes de passage à un autre niveau, quand l'artiste, conscient de l'épuisement des ressources potentielles de l'ancienne méthode, cherche à modifier son regard et sa manière de travailler, afin de trouver une force d'expression plus grande, de se renouveler encore et encore. Dans ce texte, Fourcade reprend, de manière plus dense et souvent plus directe, les idées exposées dans les articles précédents pour d'autant mieux mettre en valeur les avancées de Matisse et toute sa modernité artistique.

La production de Matisse est traditionnellement divisée en plusieurs étapes principales. La classification la plus précise pourrait être la suivante : les débuts (1895-1900), avant le fauvisme (1901-1904), les années fauves (1905-1907), la période parisienne (1908-1917), les premières années à Nice (1917-1930), la deuxième période niçoise (1930-1938), Cimiez et Vence (1938-1948), les gouaches découpées (1950-1954). Fourcade a souvent montré sa préférence pour les années 1909-1917 qu'il a jugées les plus importantes de toute l'œuvre du

³³⁷ Avec qui Fourcade a déjà eu l'occasion de collaborer en 1977 pour l'élaboration de l'exposition *Henri Matisse : Paper Cut-Outs*.

³³⁸ Cet article reste toujours inédit en français. Cependant, nous utilisons ici le tapuscrit original généreusement mis à notre disposition par Hadrien France-Lanord.

peintre³³⁹. Néanmoins il a aussi affirmé à plusieurs reprises la signification toute particulière du début du séjour matisien dans le Sud de la France, ces premières années à Nice sous-estimées par la majorité des spécialistes de l'art moderne³⁴⁰. Au tout début de l'article il donne ainsi trois causes principales à l'organisation de cette exposition : premièrement, la beauté de certaines œuvres de cette époque qui méritent plus d'attention que l'on ne leur a consacré jusqu'à présent ; deuxièmement, la particularité de ces créations très différentes de celles qui les ont précédées ou suivies, troisièmement, l'affligeante absence de sérieuses études de cette période, traditionnellement mal vue par les critiques. Fourcade insiste beaucoup sur ce troisième argument, en donnant une image très négative de la perception de la partie de l'œuvre matisienne qui correspond aux années 1917-1930 :

« En effet, pour des raisons idéologiques complexes sur lesquelles nous reviendrons, cette période de l'art de Matisse a été jusqu'ici considérée comme un intérim paresseux et conservateur, pour ne pas dire réactionnaire ; elle a été regardée avec commisération par la plupart des commentateurs, classée comme un moment de fatigue dans son travail une pause regrettable dans la sacro-sainte marche en avant – pause sur laquelle il y avait donc tout intérêt à passer au plus vite »³⁴¹.

Il est vrai que même Pierre Schneider, figure de référence pour Dominique Fourcade, écrit en 1970 à propos de cette période de l'œuvre de Matisse : « l'accalmie des années vingt. Repos, détente souvent charmante, mais dont s'empare parfois un étrange et rêveur alanguissement »³⁴². Quelques années plus tard, il confirmera la présence d'une nouveauté dans la peinture de cette époque, tout en continuant à la considérer comme une « phase de –détente» sur la Riviera », « sinon comme un relâchement, du moins comme une relaxation »³⁴³. À l'inverse, le poète y voit le moment crucial pour toute la création matisienne postérieure, la phase d'un intense travail intérieur, d'une difficile mais indispensable recherche d'un renouveau artistique. Il se donne alors pour objectif de réparer cette vision qu'il juge complètement injuste et de fournir au lecteur (et, par conséquent, visiteur de l'exposition) les éléments nécessaires pour la compréhension de l'évolution du génie créateur de Matisse et des transformations capitales qui s'opèrent dans sa peinture lors de ces premières années du séjour à Nice. On ressent à quel point ce projet lui tient à cœur, probablement non seulement à cause de son admiration pour Matisse, mais aussi parce qu'il connaît bien lui-même la difficulté de rénover et de trouver

³³⁹ Voir, par exemple, l'article « Greta Prozor. Henri Matisse », *op.cit.*, p. 105.

³⁴⁰ Voir *Matisse au Musée de Grenoble*, *op.cit.*, p.7. , « –Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose... » », *op.cit.*, p. 20-21, « Autre chose », *op.cit.*, p. 24.

³⁴¹ « Une histoire ininterrompue », inédit.

³⁴² *Henri Matisse : exposition du centenaire*, *op.cit.*, p.41.

³⁴³ Pierre SCHNEIDER, *Matisse*, *op.cit.*, p.496.

une manière de travailler différente, une écriture nouvelle, plus adéquate aux exigences du moment.

Le premier changement que Fourcade juge utile d'éclairer, est la réapparition dans la peinture matisienne de la figure, aux dépens de l'abstraction que l'artiste cultivait dans les années précédentes et qui symbolisait pour de nombreux spécialistes de l'histoire de l'art le côté novateur et expérimental de son travail. Le poète préfère pourtant préciser que cet aspect, tout spectaculaire qu'il est, est loin d'être majeur, il représente une sorte d'épiphénomène qui accompagne la profonde mutation qui s'opère à cette époque-là dans l'art de Matisse : « c'est cette mutation qui a beaucoup frappé et même dérouté les esprits, c'est de loin la plus évidente, mais ce n'est certainement pas picturalement la plus importante entre toutes celles qui interviennent dans son art »³⁴⁴.

Fourcade affirme que malgré l'augmentation de la part de figuration dans la représentation du réel, cette représentation est très différente de celle des années pré-fauves et elle évolue constamment ; il ne pourrait donc pas s'agir d'un retour à l'ancienne manière de peindre, mais d'une nouvelle étape dans la démarche matisienne. Cette transformation est parfaitement justifiée et due aux besoins intrinsèques de la recherche artistique. Fourcade qualifie de préjugé et rejette violemment la position qui consisterait à considérer comme art abstrait seulement l'art non-figuratif et de le percevoir comme « l'aboutissement suprême de l'art du XX^e siècle »³⁴⁵. Pour lui, la valeur d'une œuvre peut être estimée seulement selon sa qualité picturale et selon l'effort et la force d'imagination qu'il a fallu à l'artiste pour produire le tableau.

En analysant plusieurs toiles de la période indiquée, Fourcade montre que le passage vers plus de figuration ne se passe pas facilement, mais qu'il témoigne de l'angoisse créatrice et de la grande hésitation qui s'emparent alors de l'artiste :

« Tout indique que ces années 1916-1920, à cheval sur l'installation à Nice, ont été pour Matisse des années charnières, des années de recherche et de tourment. Tout confirme que les choses ne se sont pas passées dans

³⁴⁴ « Une histoire ininterrompue », *op.cit.*

³⁴⁵ *Ibid.*

Déjà dans *Matisse au Musée de Grenoble*, Fourcade s'est clairement exprimé là-dessus dans ces termes : « Les jugements restrictifs, sinon péjoratifs, qui ont été portés sur la production de ces années 1918-1930 procèdent d'une double méprise : la première consiste à considérer que la peinture que fait alors Matisse n'est plus expérimentale, alors qu'elle continue de l'être mais que c'est d'une autre expérience qu'il s'agit ; la seconde consiste à ne retenir comme *peinture* que la peinture expérimentale, que la peinture « nouvelle », alors que la novation n'est ni la condition nécessaire, ni la condition suffisante pour que ce qui a lieu sur la toile soit le drame maximum qui a nom *peinture* » (*Matisse au Musée de Grenoble*, *op.cit.*, p. 7).

la facilité, et qu'elles ne sont pas allées dans un seul sens. Ainsi, ce mouvement qui le fait balancer entre le plus et le moins figuratif, s'inverse à plusieurs reprises »³⁴⁶.

Le poète voit l'origine de cette crise dans l'épuisement du langage pictural que Matisse a employé durant la décennie précédente. Le peintre cherche alors un nouveau mode d'écriture, qu'il fonde en introduisant la perspective et, par conséquent, la profondeur dans ses toiles. Tandis que la grande trouvaille de son travail antérieur consistait précisément dans la réduction du monde à seules deux dimensions (ce qui opposait d'une manière très flagrante et pas moins séduisante le réel de la vie quotidienne au réel d'une œuvre d'art), Matisse décide d'y renoncer afin d'instaurer un autre type de peinture. Fourcade ne cesse de souligner les difficultés que cela représente et l'effort démesuré exigé à l'artiste :

« il repousse progressivement son très récent passé pour établir, en tâtonnant, une peinture autre. En utilisant les mêmes accessoires mais à des fins toutes différentes, il se trouve des tremplins pour rebondir ; en même temps, il est à même de baliser son chemin et de s'assurer du bien fondé de chaque étape. Rien ne lui est facile, nous l'avons dit »³⁴⁷.

Fourcade ne nie pas que malgré le génie de Matisse il lui arrive aussi d'échouer, de rater la toile, de ne pas atteindre l'effet recherché.

Le poète insiste encore sur l'importance de l'héritage culturel pour le peintre qui ne cesse de réfléchir aux avancées artistiques de ses aînés, de se les approprier d'une façon non seulement personnelle, mais aussi très inventive. Le poète cite à ce propos Ingres, Courbet, Manet³⁴⁸ qui étaient tous, dans une certaine mesure, précurseurs ou initiateurs de l'art moderne, mais autrement que le grand maître de Matisse, Cézanne : d'une manière moins révolutionnaire, moins explosive, moins extrême, mais aussi résolue et absolue. Il soutient ainsi l'idée que pour une évolution personnelle de l'artiste il est fondamental de savoir tirer des leçons du passé, du travail des autres autant que du sien :

« Il puise en lui-même de toutes les façons possibles, nous l'avons vu, et par-rapport à lui-même il va opérer un déplacement, ou plutôt de multiples déplacements. Mais aussi il appelle à lui toutes les ressources de la grande peinture occidentale, il va remonter résolument au-delà de Cézanne jusqu'aux racines de sa culture telle que l'actualisèrent les maîtres français du XXe siècle et notamment Ingres et Courbet – et surtout Manet »³⁴⁹.

³⁴⁶ « Une histoire ininterrompue », *op.cit.*

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ On peut y retrouver certaines pensées formulées dans le tout premier article de Fourcade « Un peintre lyrique », *op.cit.*, mais surtout dans le plus récent « Matisse et Manet ? », *op.cit.*

³⁴⁹ « Une histoire ininterrompue », *op.cit.*

Pour Fourcade, qui tient tellement à rendre hommage dans ses livres de poèmes aux innovateurs de divers domaines de l'art, à placer leurs noms comme autant de points de repère tout au long du texte poétique, l'exemple de Matisse est donc capital. C'est un modèle de l'artiste sachant profiter de tout ce qu'il y a de meilleur dans l'art des époques antérieures (l'art occidental aussi bien que celui des autres contrées) afin de faire avancer sa propre recherche poétique.

Mais quelle est donc cette grande innovation qui apparaît dans l'art de Matisse lors des premières années à Nice ? Fourcade a déjà indiqué que ce n'est pas le retour en force du figuratif et ce n'est apparemment pas non plus la nouvelle palette, fruit d'une redéfinition chromatique inspirée par l'œuvre de Manet, qu'il mentionne presque en passant. À la fin du chapitre, le poète annonce enfin qu'il s'agit de « l'obtention d'une nouvelle unité et d'une nouvelle stabilité de la surface par la lumière »³⁵⁰, formule que nous comprenons comme la recherche d'un nouveau rythme, organisateur de la création plastique. On revient donc à la problématique de la lumière au sein d'une œuvre, la question essentielle pour l'écriture de Fourcade dans laquelle le poète essaie aussi de transposer la démarche de Matisse.

Avant d'expliquer plus en détail comment il comprend cette nouvelle recherche dans l'art matissien, Fourcade ouvre une parenthèse pour parler de Nice, le lieu où s'opère la métamorphose artistique pour Matisse. Il précise que le Sud de la France ne fait que donner corps au changement qui se produit dans le mental du peintre, le processus de la mutation ayant débuté dans les ateliers de l'artiste à Paris et à Issy-les-Moulineaux, bien plus tôt que son arrivée sur la Côte d'Azur (ce que Fourcade a déjà prouvé au début de l'article, en s'appuyant sur les exemples de plusieurs toiles matissiennes créées peu de temps avant son départ pour Nice). Nice n'initie donc pas le changement, mais elle donne une réponse satisfaisante à la quête artistique. En tant qu'espace physique ce lieu marque considérablement l'œuvre qui est en train de se produire, le porte autant qu'il lui donne matière à se métamorphoser artistiquement (impressions visuelles et olfactives, motifs, situation météorologique, éclairage), le rôle que d'autres endroits, comme Saint-Tropez, Collioure ou Tanger, ont joué précédemment :

« ce n'est pas dans le lieu où l'artiste peint que réside la source de l'art qu'il peint ; la source est la nécessité intérieure de l'artiste, en ce lieu ou un tel autre. Le lieu ne fait qu'offrir les nourritures qui lui sont particulières,

³⁵⁰ *Ibid.*

exploitables ou non par le peintre selon son besoin du moment et selon sa disponibilité du moment »³⁵¹.

Le poète avertit cependant que l'installation dans le pays niçois est tout à fait singulière dans la carrière du peintre. Premièrement, elle correspond à la dernière migration matisienne, même si l'artiste déménagera encore plusieurs fois au sein de la ville ou de la région et malgré ses nombreuses virées à Paris et son voyage outre-Atlantique. Deuxièmement l'humilité proche de l'ascèse dont témoigne Matisse à cette occasion est également remarquable :

« Il faut bien mesurer que Matisse, arrivant à Nice à la fin de 1917, est proche de la cinquantaine. Il est alors déjà considéré par tout ce qui compte comme l'un des deux grands maîtres du vingtième siècle, il a acquis une réelle aisance matérielle, il a une famille et tout un train de vie organisé, un atelier à Paris et une grande maison et un grand atelier dans la région parisienne, il occupe un rang majeur dans la vie intellectuelle française et internationale – cependant il quitte tout cela et s'installe, seul, dans une modeste chambre d'hôtel que l'on verrait mieux en accord avec les débuts d'un jeune artiste démuné. Parallèlement, ses premiers pas en peinture là-bas, les premières toiles de Matisse niçois sont d'une modestie poignante – mais trompeuse »³⁵².

Fourcade admire de nouveau l'énorme capacité de remise en question chez l'artiste, dont l'œuvre, actuellement réalisée et complète, est, selon lui, trop souvent perçue dans son ensemble comme un chemin facile, couvert de roses et de lauriers. Il est important pour le poète de souligner l'origine interne du changement très radical de style et de manière de créer dans le travail de Matisse pour empêcher de le réduire aux seuls facteurs extérieurs.

Citant plusieurs chefs-d'œuvre matisiens créés dans les années 1918-1930, l'auteur utilise le tableau *Le thé dans le jardin* (1919) afin d'illustrer les transformations qui s'opèrent à ce moment-là dans la peinture de Matisse. Il choisit un des tableaux les plus figuratifs, presque classiques de l'artiste, où la perspective est parfaitement rétablie, où tous les personnages et les objets sont facilement identifiables, où les détails du décor sont minutieusement peints (le feuillage et le tronc d'arbre, l'escalier et le mur à l'arrière-plan). Fourcade indique que Matisse y rend plus explicites les motifs qu'il a déjà utilisés précédemment mais d'une manière abstraite et donc peu reconnaissable, comme la table de jardin, rencontrée dans la toile *La table de marbre rose* (1917). Il s'appuie d'ailleurs sur ce dernier tableau pour affirmer qu'avant Nice déjà Matisse hésitait entre deux visions différentes du monde : l'une figurative, dans laquelle le poète voit un héritage de Manet³⁵³, et l'autre non-figurative, exprimée par la mise à la verticale du plateau de la table par rapport au pied. Selon Fourcade, *Le thé dans le jardin* représente une sorte

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² *Ibid.*

³⁵³ À ce propos, voir aussi l'analyse présentée dans « Matisse et Manet ? », *op.cit.*

de retour vers les réussites des impressionnistes et des postimpressionnistes, mais un retour qui sert aussi de trampoline car il permet à Matisse de réinventer la lumière picturale et d'en créer une différente de celles qui l'ont précédée :

« Mais Matisse conjugue ce passé – l'ancien espace de sa vie qu'il nous livre pour une seule et unique fois – tel quel – en le passant au crible de ce qu'il est en train de conquérir depuis presque deux années, l'usage de la lumière. Une lumière qui remplace l'architectonique de la couleur, une lumière non-impressionniste et non-expressionniste, et qui est l'apport pictural majeur et le sujet-même des années 1917-1930 »³⁵⁴.

La question de la lumière est majeure pour la compréhension de la poétique de Fourcade, car le poète aura envie de la faire entrer dans ses textes et l'employer pour la construction des œuvres littéraires comme Matisse s'en servait afin d'organiser ses toiles. De même que la couleur, elle représente pour lui l'une des façons dont le monde s'exprime et respire, dont il s'organise rythmiquement. Fourcade s'arrête donc longuement sur les caractéristiques et les qualités de la lumière que le peintre a élaborée à Nice dans les années 1920. Le poète rappelle encore que la lumière représente le sujet principal de toutes les toiles peintes lors de cette période, peu importe le lieu de travail de l'artiste, mais il concède que l'éclairage naturel de Nice a dû offrir à Matisse une assise extraordinaire :

« il est même probable que l'identité physique très précise de la lumière de Nice, sa réalité presque touchable, son omniprésence et sa permanence lui auront fourni non seulement une impulsion décisive mais un point de référence, un excitant pour l'esprit, une unité de mesure et aussi un défi »³⁵⁵.

En établissant la lumière au centre du travail plastique de Matisse à cette période-là, Fourcade oppose « l'architectonique de la lumière » que Matisse met en place à ce moment-là, à « l'architectonique de la couleur » employée par le peintre auparavant. Notons que pour le poète, ces deux approches possèdent des valeurs ontologique et langagière, car ce n'est pas seulement la manière de peindre qui change chez Matisse, mais sa façon de percevoir le monde et de le traduire. Fourcade résume d'une manière très concise en quoi consistait la recherche matisienne basée sur la couleur :

« De 1904 à 1916, Matisse a peint par la couleur. Il a rendu les formes par des touches de couleurs, bientôt élargies à des zones de couleur ; il a exprimé les rapports des formes entre elles par des rapports de couleurs en aplats ; il a exprimé les espaces par des grands pans de couleurs juxtaposés ; il a été jusqu'à exprimer le monde en un espace unique, rendu par un plan unique d'une unique couleur où étaient immergées, par grattage ou en réserve –

³⁵⁴ « Une histoire ininterrompue », *op.cit.*

³⁵⁵ *Ibid.*

par tolérance – des formes »³⁵⁶.

Pour pouvoir construire et organiser le tableau par la lumière, Matisse doit changer de procédé. Il multiplie les taches de couleurs diverses afin d'atteindre une étonnante variété de tonalités et unifie ensuite la surface du tableau par une lumière homogène qui embrasse toute la multitude des éléments bariolés. Signalons que Fourcade considère cette nouvelle peinture « absolument à l'opposé de tout réalisme ou naturalisme » que l'on pourrait lui reprocher³⁵⁷, et cette précision est capitale pour sa vision poétique. Selon lui, le véritable artiste, ne doit en aucun cas imiter ou essayer de reproduire la nature. Son œuvre doit représenter un univers complet et autonome. Cette contrainte est plus facile à réaliser quand il s'agit de l'art abstrait, mais même si le sujet de l'œuvre reste reconnaissable, un artiste peut se détacher de la réalité en créant. En revanche, Fourcade estime que la nouvelle uniformité lumineuse dans les tableaux matisiens va jusqu'à abolir pour le spectateur l'effet de perspective réintroduit par l'artiste dans sa peinture.

Contrairement à la lumière naturelle, visible par l'œil humain, la lumière discernée par Fourcade dans les toiles matisiennes est une pure création mentale, perceptible uniquement par le cerveau, comme l'est aussi la couleur dans les dessins matisiens en noir et blanc, et la définition que le poète en donne n'est pas facile à interpréter :

« Cette lumière n'est pas nécessairement blanche, ou dorée, ou argentée. Elle est sans couleur, elle est le neutre, le un – elle a quelque chose de très dur, parce qu'elle procède d'une grande ascèse mentale. Elle a aussi quelque chose de très doux, parce qu'elle exprime l'unisson du monde. Elle peut même parfois être noire »³⁵⁸.

On peut déduire que c'est la base stabilisatrice et fixatrice d'une œuvre d'art qui sert de principal agent unificateur de ses composants. Elle est tellement forte qu'elle est capable de réunir même les éléments très distincts mais elle ne diminue nullement leur intensité spécifique. C'est aussi un vecteur d'abstraction qui devient plus discrète et plus difficilement identifiable dans les tableaux de Matisse sans rien perdre de sa puissance.

Pour décrire les effets de cette lumière, Fourcade densifie aussi son propre texte, il multiplie et enchaîne les superlatifs :

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Déjà dans « –Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose... » », Fourcade a déclaré : « Rien de ce qui est en cours ne procède du réalisme, tout est –flux », reconstruit, transposé, éloigné du figuratif » (« –Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose... » », *op.cit.*, p. 21).

³⁵⁸ « Une histoire ininterrompue », *op.cit.*

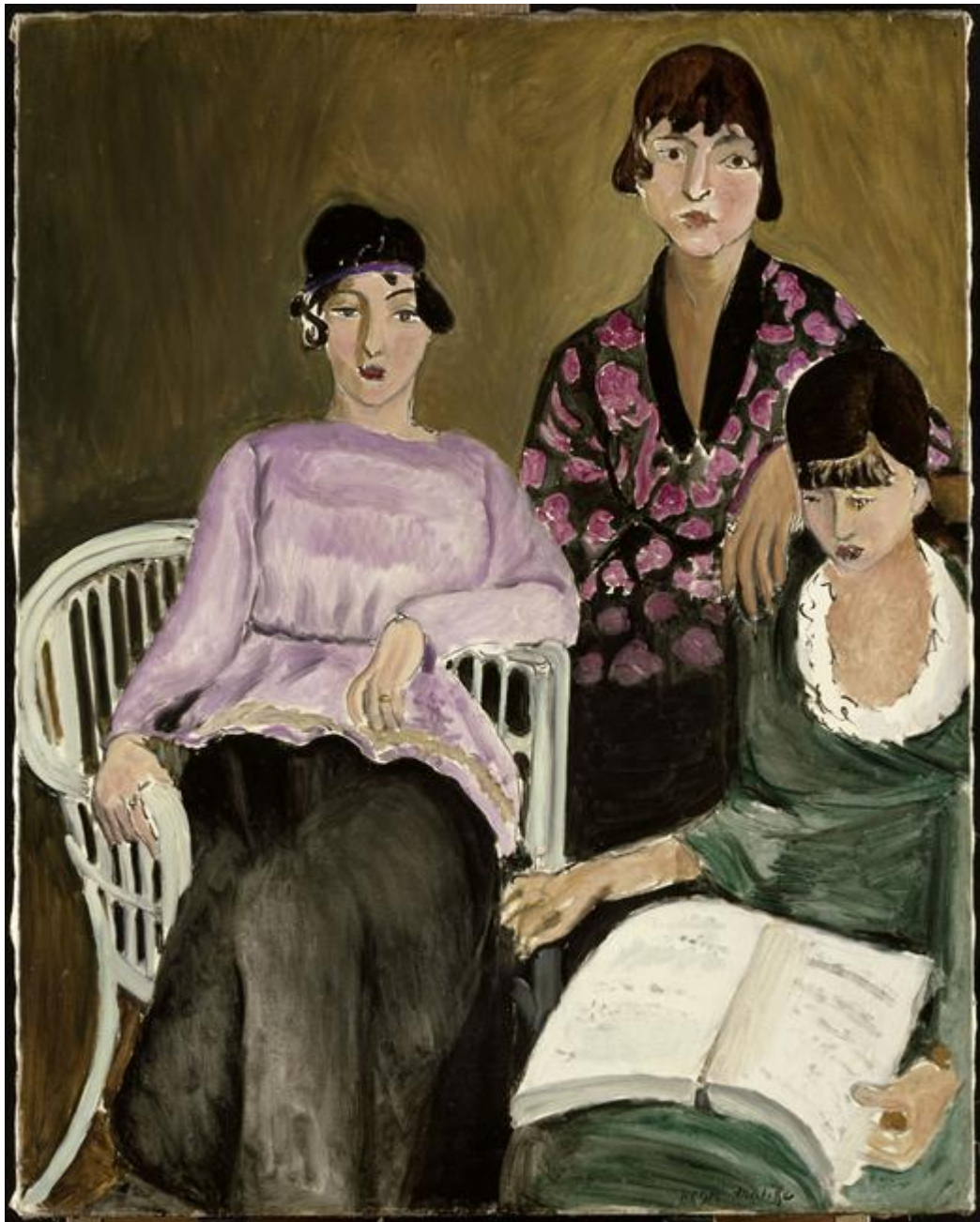


Image 10. Henri MATISSE, « Les trois sœurs », 1917, huile sur toile, musée de l'Orangerie © Succession H. Matisse Photo : RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Thierry Le Mage.

« *Anémones dans un vase de terre*, l'incomparable nature morte du Kunstmuseum de Berne, est une culmination d'intensité chromatique que même Redon n'aurait pas osé ; Matisse va véritablement très loin dans cette nature morte, il pousse une pointe très stridente ; ce bouquet est une sorte de délire »³⁵⁹.

Cette tendance se réalise aussi dans les oppositions, dont les contrastes s'en retrouvent très marqués : « la plus belle scène d'odalisque que Matisse ait jamais peinte, est une transfiguration lumineuse, un véritable soulèvement par la lumière d'un sujet sans cela ridiculement banal, amorphe et fatigué » ou encore « Il peint en un seul et même geste la couleur fragmentée et la lumière totalisante, cet équilibre repose sur un tout ou rien dramatique »³⁶⁰. Pourtant Fourcade n'est pas seulement admiratif, il sait voir et reconnaître les moments de faiblesse qui arrivent même chez les plus grands artistes. Alors qu'il insiste sur l'importance de la première période niçoise pour l'évolution de la peinture matisienne, le poète reste conscient que la production foisonnante de cette époque contient un grand nombre d'œuvres ratées, éteintes :

« Matisse [...] peint de très nombreuses toiles durant ces années, il peint en permanence mais la mobilisation extrême que requiert la méthode ne peut être permanente. Quand elle n'a pas lieu, la surface perd toute tension et la toile échoue, le sujet reprend ses droits et avec lui la lourdeur et la banalité. Ces cas d'échecs ne sont pas rares dans la production des premières années niçoises »³⁶¹.

Ainsi, ces résultats négatifs sont dus, selon Fourcade, à la difficulté de maintenir en permanence la tension chromatique et lumineuse sur la surface de la toile. Mais ce qui est encore plus remarquable, ils correspondent aux moments où le sujet, ou plutôt le motif principal, prévaut à l'élaboration visuelle de la peinture qui en est le véritable sujet.

Fourcade essaie d'analyser par quelles voies procède Matisse dans son élaboration de la lumière picturale. La première option, celle qu'il a déjà illustrée, est chromatique. La couleur, de même que la lumière qui régit l'ordre du tableau, peut s'étendre sur toute sa surface, mais il lui arrive de se focaliser dans un ou des secteurs précis. La couleur peut aussi paraître extrêmement vive et intense ou fine et diluée au maximum. Cette dernière distinction permet à Fourcade de définir chez Matisse une conception lumineuse de la couleur d'un côté, et une conception chromatique de la lumière de l'autre. La deuxième option est le travail en noir et blanc, réalisé

³⁵⁹ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*

essentiellement dans les dessins et les lithographies de la même période³⁶². Ici aussi le poète sépare de nouveau les créations dites linéaires, dans lesquelles la lumière est produite par l'arabesque très riche et ingénieuse, de celles qui sont remplies d'une « lumière très intense, sans rapport avec le sujet représenté, sans lien avec aucune figure, une lumière très détachée, comme une entité indépendante »³⁶³. Fourcade semble ne privilégier aucune méthode en particulier, c'est le résultat final qui compte pour lui, mais il admire la variété de moyens mis en place par Matisse, car elle témoigne de l'inventivité de l'artiste.

Une autre invention de Matisse de la même période, soulignée par Fourcade, est le traitement de l'espace qui sert à affaiblir d'autant plus le lien entre l'œuvre et son modèle, entre le réel artistique et le réel de la vie quotidienne, comme le fait l'expression par la lumière selon le procédé présenté ci-dessus. Matisse crée ses tableaux dans des chambres d'hôtel transformées en ateliers, avec ou sans vue sur mer. Ce décor est jugé très banal par le poète qui s'émerveille devant la capacité du peintre à employer des objets ordinaires et insignifiants (un meuble à miroir, des persiennes) afin de métamorphoser son environnement en un espace extrêmement riche et complexe :

« Le plus souvent Matisse inclut la fenêtre dans sa vue de la pièce, et la fenêtre sera ouverte ou fermée ; elle peut avoir des persiennes, closes ou mi-closes, filtres à lumière avec lesquels Matisse jouera ou ne jouera pas. Et puis, il peut y avoir, ou non, une présence additionnelle non négligeable, la mer, par delà la fenêtre ou le balcon. Toute ressemblance avec un site connu s'arrête là. À partir de ce cadre, Matisse va inventer toute sorte de schémas spatiaux que la prosaïque réalité des lieux ne laissait en rien présager »³⁶⁴.

C'est encore l'absence du réalisme qui est saluée par Fourcade : la lumière qui ne provient d'aucune source naturelle, le reflet dans un miroir qui ne correspond pas à la zone dans le champ de vision. L'ensemble des objets transposé sur la toile, représente une pure création mentale, une illusion (mais non une imitation) d'un décor réel. La transformation d'un espace concret et existant en un monde artificiel peut avoir lieu au moment de réalisation de la peinture, mais aussi avant, dans ce dernier cas l'artiste aménage son atelier selon ce que lui dicte la réalité picturale déjà formée dans sa tête.

Selon Fourcade, c'est à la même époque que le peintre prend l'habitude de créer des

³⁶² Fourcade s'est déjà beaucoup exprimé à propos de la lumière dans les dessins de la période niçoise dans le texte « Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose... » et à propos de la lumière dans les gravures de la même époque dans la préface au catalogue de l'exposition *Henri Matisse. Œuvres gravées*.

³⁶³ « Une histoire ininterrompue », *op.cit.*

³⁶⁴ *Ibid.*

séries de tableaux qui montrent le même décor suivant la méthode cinématographique :

« L'œil de Matisse – et c'est encore une nouveauté de ces années-là – semble alors procéder comme une caméra, qui entame de toile en toile un long travelling, allant d'un gros plan à une vue progressivement reculée (ou l'inverse), donnant une partie de la scène puis l'ensemble de la scène, variant les angles de prise de vue »³⁶⁵.

Fourcade parle avec beaucoup d'enthousiasme de la mission qui incombe alors au commissaire d'exposition de tâcher de reconstituer ces séries et de les réunir, car cette opération permet de définir mieux la vision de Matisse, de suivre sa pensée et son cheminement artistique. C'est aussi et surtout l'occasion de cesser de percevoir un tableau comme un événement unique, mais comme un maillon d'une longue chaîne, comme un père (ou un fils) d'une autre peinture, comme une étape dans un développement poétique pas toujours continu mais indubitablement cohérent³⁶⁶. Il déplore les contraintes et les difficultés qui ne laissent pas atteindre la perfection dans ce processus de réunion des éléments connectés, qui font partie d'une œuvre unique.

En revenant au sujet du traitement de l'espace, le poète décrit plusieurs tableaux pour illustrer les différents procédés mis en place par Matisse afin de créer un *all-over* sans aucune distinction entre le sujet (le motif principal) et le fond (les autres motifs) et à la pure réalité picturale :

« Chaque parcelle de la surface du tableau, qu'elle représente des citrons ou le corps d'une femme ou une sélection du mur de la pièce, chaque parcelle de la surface est un lieu de couleur ; et chaque lieu de couleur est l'une des sources de la lumière qui, conjuguée à toutes les autres sources de la lumière sur la toile, crée l'ensemble espace-lumière »³⁶⁷.

La caractéristique la plus évidente de ce nouveau type d'espace est donc l'abondance de motifs et des couleurs qui le rend surchargé et amène, par conséquent, à la densité lumineuse qui ne laisse même plus de place à l'air. Si un modèle se trouve placé dans un pareil décor, il ne peut pas être valorisé par rapport à l'espace qui l'entoure, mais paraît enfermé « comme un poisson dans un bocal »³⁶⁸ (l'image à laquelle Fourcade reviendra par la suite pour définir toute la vision poétique du monde par Matisse à cette période-là).

Cette densification spatiale va croissant jusqu'à atteindre son apogée dans la toile *Figure décorative sur fond ornemental* que Fourcade choisit afin de montrer une nouvelle

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Le problème de la cohérence et des liens entre plusieurs œuvres d'un artiste préoccupe beaucoup le poète à ce moment-là. À voir aussi sur ce sujet le texte de la même année « Crise du cadre », *op.cit.*, p. 74-76.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*

transformation qui s'opère dans la peinture matisienne à partir de 1925 : l'« architectonique de la lumière » cède, à son tour, la place à l'« architecture des formes ». Cette transformation aurait pu aussi être expliquée par la lumière méditerranéenne, dont Fourcade a longuement parlé dans la première partie du texte. D'après Georges Roque, par exemple, « outre sa relative stabilité, la lumière du Midi possède une caractéristique évidente, son intensité, dont une des conséquences est qu'on peut (qu'on doit ?) rendre la forme par la couleur »³⁶⁹.

Toutefois, l'évocation de *Figure décorative sur fond ornemental* est, pour Fourcade, l'occasion de rappeler l'importance majeure de la notion du décoratif dans l'esthétique de Matisse, importance d'autant plus mise en évidence par le titre énigmatique du tableau. Fourcade souligne à ce propos la distinction entre le décoratif et l'ornemental pour définir la supériorité du premier, qui correspond à la figure, tandis que « le décor n'est qu'ornemental »³⁷⁰. Il voit dans cette peinture une sorte d'antagonisme, de combat entre les deux catégories, lors duquel la figure (le volume) doit s'imposer dans un espace « le plus niçois » que Matisse ait osé peindre »³⁷¹, c'est-à-dire très compact, saturé et complexe. C'est encore le côté extrême et excessif qui attire le poète dans cette œuvre, tandis qu'il s'intéresse bien moins aux créations des dernières années de cette période niçoise, dans lesquelles le peintre emprunte le chemin inverse et tend à faire respirer la surface picturale, en la simplifiant en motifs et couleurs. Fourcade signale néanmoins les nouvelles tendances qui se manifestent dans le travail graphique de Matisse à la même époque :

« Parallèlement à sa peinture, Matisse entreprend une très importante série d'eaux-fortes et de pointes-sèches qui reprennent tous les thèmes niçois, mais inaugurent une nouvelle approche : la ligne noire du trait sur le blanc de la page va à elle seule créer toutes les nuances de la couleur et toute la force de la lumière »³⁷².

Cette recherche sera au cœur de la préoccupation de l'artiste lors de la période suivante, ce qui renforce la théorie fourcadienne d'un développement permanent et ininterrompu de l'œuvre matisien.

Dans la partie finale de son article Fourcade répète l'objectif principal qu'il s'était fixé

³⁶⁹ Georges ROQUE, « Y a-t-il une palette méditerranéenne ? », in Georges ROQUE, Claude GUDIN, *La vie nous en fait voir de toutes les couleurs*, Lausanne, Paris ; l'Âge d'homme, 1998, p. 20. Dans le même texte, l'auteur prévient cependant de l'explication excessive de la couleur pure par l'influence de la lumière du Midi : « chercher une corrélation entre l'émergence de la couleur pure comme force excessive en tant que telle, et la lumière du Midi, c'est encore présupposer la causalité simple, univoque, alors que d'autres phénomènes devraient être également pris en compte » (*Ibid.*, p. 19).

³⁷⁰ « Une histoire ininterrompue », *op.cit.* C'est nous qui soulignons.

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² *Ibid.*

pour la rédaction de ce texte. Il s'agit moins pour lui de suivre la chronologie et commenter le développement artistique de l'œuvre de Matisse, que de donner une image qui lui paraît plus vraie et moins stéréotypée de cet artiste, communément perçu comme un peintre du bonheur, des joies de la vie, de la tranquillité et de la sensualité voluptueuse. En revanche, l'image que le poète se fait de lui est sombre : Matisse est un artiste plein d'angoisses et d'incertitudes, jamais satisfait de la solution trouvée, il ne cesse de chercher à résoudre les mêmes problèmes, ce qui l'amène à s'éloigner du monde et à s'enfermer dans son travail. Là où d'autres critiques voient, comme dans les peintures d'Auguste Renoir, seulement des choses aimables, joyeuses et jolies, Fourcade ne perçoit que de la souffrance :

« De la succession d'images que nous proposent ces quinze années de peinture, filtrent des obsessions et émane une angoisse. Le monde dépeint est un monde de l'attente, de la tristesse ; un monde d'un érotisme lourd, presque un monde de voyeur. Un monde distant, où la communication entre les êtres semble impossible, ou inutile »³⁷³.

L'exubérance des couleurs et la profusion de la lumière ont un prix fort, car elles valent la solitude et le renoncement aux joies de la vie réelle, à l'échange et au partage. Pour le poète, dans cet univers les personnes sont réduites aux choses peintes, et tout sujet (lyrique) est aboli au profit de la peinture seule. Matisse se présente alors comme un peintre de la beauté et non du bonheur, et cette image ressemble beaucoup à celle que Fourcade donne de lui-même dans ses textes poétiques (et tout particulièrement, à la même époque, dans *Son blanc du un*). De même que dans la peinture de Matisse les personnes et les objets perdent leur identité se dissipant peu à peu dans le *all-over* de la toile, dans la poésie de Fourcade les mots sont réduits à la simple enveloppe vocale, au son, dont la blancheur irréprochable le poète cherche sans cesse : « Arriver à une blancheur irréprochable du son et s'y tenir se tenir au son blanc du un »³⁷⁴. La poésie est vécue par Fourcade comme la sensation d'angoisse inséparable du plaisir d'écrire (« Il (elle ?) tient en main un poème (un anti-poème ?) vient-il éprouver du plaisir (une angoisse ?) »³⁷⁵), comme « une expérience de l'enfer »³⁷⁶. La notion de beauté est pour le poète consubstantielle à celles de la perte, de la souffrance et de la frustration. Est-ce l'anxiété de la mort de l'art et de la poésie ? La conscience d'appartenir à la dernière génération de ceux qui prolongent une existence poétique sur terre ? Quoi qu'il en soit, Fourcade retrouve chez Matisse la même angoisse cachée mais active qu'il comprend aussi comme la force créatrice et stimulatrice.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Son blanc du un*, op.cit., p. 35.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 84.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 78.

La poétique du cadre

En 1986 Fourcade publie dans les *Cahiers du Musée National d'Art Moderne* un article sur un sujet qui l'intéresse depuis longtemps et qu'il a déjà mentionné dans les textes précédents sans pour autant y attribuer une véritable place de valeur : il s'agit du problème du cadre. Le texte est intitulé *Crise du cadre* avec pour sous-titre *À propos d'un tableau de Matisse, Le peintre dans son atelier*. Le choix du tableau à analyser n'est pas sans importance dans cette optique du lien entre la peinture (ou l'art dans un sens plus large) et le cadre la reliant au monde qui l'entoure : Fourcade évoque une méta-peinture, celle qui prend comme sujet, ou plutôt comme prétexte à la création, l'artiste même à son travail.

Arrêtons-nous un instant sur ce thème, très fréquent dans la peinture classique, et tout particulièrement dans l'art flamand du XVII^e siècle (Rembrandt, Johannes Vermeer, Jan Steel David Ryckaert, Joos van Craesbeeck). Après l'originale interprétation donnée par Courbet dans son œuvre monumentale, il a été souvent repris par les peintres du XX^e siècle qui, en rendant hommage à leur prédécesseurs, témoignaient simultanément d'un nouveau regard sur l'histoire de l'art et le rôle du peintre. Néanmoins, personne n'est allé aussi loin dans l'exploration et l'enrichissement de ce thème que Matisse. Depuis *L'atelier de Gustave Moreau* (1894-1895) jusqu'à *Grand Intérieur Rouge* (1948), il n'a cessé de réfléchir sur les rapports complexes entre l'art et la vie, entre le peintre, le tableau et son modèle.

La toile de Matisse *Le peintre dans son atelier* a la particularité d'en représenter une autre, il s'agit de *Laurette sur fond noir, robe verte*, mais comme celle-ci est encore en état d'élaboration, elle est montrée sur un chevalet et n'est pas encadrée. En revanche, le cadre est malgré tout présent dans le tableau, mais c'est celui de la fenêtre ouverte qui suggère l'idée du passage entre l'intérieur et l'extérieur. Cette vue sur le pont Saint-Michel à droite dans le tableau se juxtapose à la peinture représentée à gauche et permet d'interpréter l'ensemble comme une métaphore des rapports entre le réel artistique et celui du monde. Curieusement, le premier est sans bord tandis que le deuxième est réduit à l'espace visible par la fenêtre. Le rôle du peintre, placé au centre et vu presque du dos, peut alors être considéré comme celui du médiateur entre les zones intérieure et extérieure. Il faudrait remarquer enfin que ce tableau entre en résonance non seulement avec la toile *Laurette sur fond noir, robe verte*, mais aussi, d'une manière plus discrète et moins directe avec une autre production de la même période, *L'atelier du quai Saint-*

Michel, les trois tableaux étant peints pendant les années 1916-1917 qui sont considérées par Fourcade comme les plus importantes dans l'évolution de l'œuvre matisienne. Rappelons que c'est le moment où Matisse travaille exclusivement à l'élaboration de l'unité spatiale sur la surface de la toile, l'innovation matisienne majeure aux yeux du poète, qu'il y démontre une grande maîtrise et un progrès permanent, et que c'est l'époque de nombreux portraits abstraits qui déclinent autrement la réussite de *Madame Matisse à la raie verte* (1905).

La question du cadre est un des problèmes majeurs de l'art moderne et contemporain, elle occupe une place importante dans la pensée de Fourcade, qui la traite non seulement comme un critique d'art mais aussi comme un écrivain et poète, car elle ne concerne pas spécialement les arts plastiques mais également la littérature. Au XX^e siècle, le cadre dans le sens large du terme est remis profondément en question. On pourrait même aller jusqu'à dire que l'âge moderne est profondément critique dans tous les domaines : la crise du cadre est accompagnée par la crise du vers, la crise spirituelle, la crise des formes politiques aussi bien que la crise des systèmes de pensée philosophique. Pour Fourcade, au moment où il écrit ce texte, la crise artistique, le conflit entre le réel du tableau et la vie réelle qui l'entoure, la difficulté de l'insertion d'une œuvre d'art dans un univers qui n'est pas purement artistique, qui dépasse les limites de la création, sont insolubles, ce qu'il affirme fortement dès la première phrase de l'article: « Il n'y a pas de solution »³⁷⁷.

Fourcade trouve l'origine de cette crise dans la nature même de la modernité artistique, car durant tout l'âge classique la peinture se développait parallèlement à la production du cadre dans une sorte de symbiose parfois oppressante mais la plupart du temps productive et dynamique. En effet, le rôle du cadre était alors loin d'être mineur: il insérait la toile dans l'espace réel du mur en la protégeant, la respectant et en la mettant simultanément en valeur, il servait à gérer l'énergie du tableau qu'il permettait de concentrer sans la laisser déborder de la surface picturale. Le poète va même jusqu'à se demander si à certains moments de l'histoire de l'art le cadre, que l'on comprend alors dans le sens large du terme, ne donne une impulsion à la peinture, et il trace encore une analogie avec la littérature où le développement des métiers du livre a pu influencer l'évolution de la poésie :

« On est tenté de se poser la question de savoir s'il ne serait pas arrivé, à l'occasion, que l'histoire du cadre impulsât la peinture elle-même (ou l'histoire du livre le poème), au point qu'il semble que tel tableau se destinait à

³⁷⁷ « Crise du Cadre : À propos du tableau de Matisse *Le peintre dans son atelier* », in *les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n°17/18, mars 1986, p. 68.

tel cadre.

En tout cas, il y a eu longtemps une sorte de contribution réciproque et productive, le cadre a été la maison de l'œuvre, et cette maison son cadre de vie, rien de moins... Cela a fonctionné, cet avènement de l'œuvre par son cadre, grosso modo jusqu'à Ingres et Delacroix, jusqu'à Baudelaire »³⁷⁸.

Autrement dit, cette coexistence harmonieuse prend fin quand les artistes abandonnent la création figurative et narrative, quand ils cessent de raconter des événements dans leurs productions et commencent à considérer l'espace de la toile ou de la page comme un univers à part entière, comme une surface sans limites. Le désir d'encadrer un tableau paraît dans ses conditions aussi absurde et irréalisable que la tentative d'encadrer le monde que l'on habite. Fourcade date cette rupture de la fin du XIX^e siècle : à partir de la peinture impressionniste dans les arts plastiques, à partir de Mallarmé dans la poésie. Tandis que les artistes étaient parfaitement conscients de cet état de crise et qu'ils essayaient en vain d'y remédier en tâchant d'inventer un impossible cadre « poétiquement neutre »³⁷⁹, les critiques et les conservateurs de musées y sont restés insensibles et ont continué à doter les toiles modernes d'énormes cadres sans respect de la nature profonde de ces nouvelles créations. Les toiles de Matisse sont considérées par Fourcade comme impossibles à encadrer suite à leurs caractéristiques internes majeures :

« Matisse a exploré la logique chromatique des rapports uniformément accentués, la logique poétique des forces uniformément étalées en quoi consiste le fait pour un monde d'être monde et en quoi se justifie le fait pour un peintre de peindre – et cela, on ne le redira jamais assez, n'est pas encadrable »³⁸⁰.

Néanmoins, ces œuvres n'ont pas échappé au triste sort et ont été présentées au public avec des cadres de types divers, dont certains trahissent complètement le projet du peintre, d'autres interviennent d'une manière plus sobre, plus respectueuse.

Le tableau qui est l'objet d'analyse dans cet article a été encadré plusieurs fois et de diverses manières, dont Fourcade présente trois exemples en s'appuyant sur les photographies qui donnent à voir l'état de la toile lors de nombreuses expositions dans lesquelles elle a été montrée. Selon le poète, cette suite n'est pas privée de logique et correspond au passage de la vision classique (un cadre dans le genre ancien « dont le style ne convient certes pas spécifiquement ni à l'époque où l'œuvre a été peinte, ni au propos qu'elle véhicule, mais dont les

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 69.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 70.

caractéristiques n'engoncent pas cette œuvre ni n'étouffent son message »³⁸¹) à la conception actuelle plus moderne et donc plus discrète, à la compréhension de la nécessité de choisir le cadre le moins voyant possible pour ne pas faire l'ombre au tableau. Malheureusement, ce passage n'arrive pas sans une transition difficile et qui manque de discernement ou d'habileté: le choix d' « un assez affreux cadre, doré, large, à double rebord, très redondant, très offensant pour la configuration de *Le peintre dans son atelier* »³⁸². Fourcade salue la tendance des conservateurs actuels à respecter plus les toiles en choisissant des cadres discrets, à peine visibles, et affirme que la véritable solution, celle qui pourrait satisfaire le public aussi bien que les artistes mêmes, celle qui serait aussi moderne que la peinture qu'elle encadre, reste à trouver.

Un autre aspect capital dans la vie d'un tableau, et qui est d'autant plus important quand il s'agit d'une œuvre moderne, c'est l'accrochage, sa position dans l'ensemble de tableaux présentés dans la salle. Pour Fourcade, regarder une toile signifie prendre le temps de la contempler et de la méditer, ce qui demande des conditions propices au recueillement, à la concentration et à la réflexion. La vision du spectateur se trouve souvent influencée par les œuvres voisines qui peuvent venir la compléter et approfondir la compréhension des valeurs artistiques d'un tableau mais qui sont capables aussi d'entrer en contradiction avec lui, d'inverser le sens de la lecture ou de détourner toute attention de soi. Selon que la peinture fait partie de la collection permanente ou d'une exposition temporaire, les enjeux et les contraintes de l'accrochage ne sont pas les mêmes. Ainsi, dans un musée, le caractère limité de la collection ne permet pas toujours de présenter un ensemble cohérent et d'exposer à côté du tableau des œuvres qui pourraient éclairer mieux l'esthétique de l'artiste et stimuler la capacité d'entendement. Dans le cas d'une exposition temporaire, il y a plus de chances d'établir une sélection plus harmonieuse dans une disposition plus logique, même si la plupart du temps les commissaires n'arrivent pas à obtenir tous les prêts qu'ils recherchent.

La question de l'accrochage est étroitement liée au problème du cadre : tandis que les conservateurs sont les maîtres des cadres pour les tableaux que le musée possède (quoiqu'ils ne s'en préoccupent pas toujours assez), lors de l'organisation d'une exposition il est quasiment impossible d'obtenir l'autorisation de changer de cadre, même si ce dernier convient mal à la peinture. Le rôle joué par une toile au sein de la collection permanente est plus complexe, car elle a de la valeur non seulement dans sa présence mais également quand elle est absente, car les

³⁸¹ *Ibid.*, p. 71.

³⁸² *Ibid.*

peintures présentées dans la même salle sont perçues sous un nouveau jour dans la disposition modifiée :

« Chaque fois que *Le peintre dans son atelier*, pour s'en tenir à ce tableau, quitte son musée pour être prêté à une exposition, c'est l'ensemble des autres tableaux accrochés dans la salle permanente où il figurait qui reçoit de son absence un nouvel éclairage et, peut-être, par une sorte de crudité inattendue, s'en trouvent déséquilibrés. Inversement, quand c'est lui qui reste et que l'un ou l'autre de ses voisins est prêté à l'extérieur, il en subit une espèce de métamorphose ; est-ce nous, ou lui, qui nous en trouvons désorientés ? Nous, ou bien lui, qui nous sentons orphelins ? »³⁸³.

La sensation de trouble peut être forte et désagréable, toutefois, le manque de stabilité s'avère bénéfique car il oblige le spectateur à porter un regard neuf sur la salle métamorphosée et à réajuster sa lecture artistique des autres peintures.

Ces détails techniques, qui représentent dans leur ensemble les étapes de la vie d'un tableau, sont extrêmement importants pour la compréhension de l'œuvre, pour la transmission de son message, et Fourcade incite à en prendre le plus grand soin. Il en parle en connaisseur grâce à sa longue expérience de commissaire d'exposition et à sa collaboration étroite avec des conservateurs de musées.

En revenant à la toile *Le peintre dans son atelier*, le poète fait remarquer que cette peinture a changé de contexte d'accrochage (lieu, présentation, œuvres voisines) au moins neuf fois depuis son entrée dans le Musée National d'Art Moderne, c'est-à-dire de 1945 à 1984. Si dans la première moitié du XX^e siècle et jusqu'aux années 1960 le principe organisateur de l'accrochage était l'alternance sur le même mur et dans la même salle des toiles de divers formats avec l'opposition entre l'orientation verticale et l'orientation horizontale, la situation a progressivement changé et les conservateurs ont commencé à se préoccuper plus du rapprochement des dates et des thèmes :

« Aujourd'hui, la tendance de l'accrochage, celui des expositions temporaires comme celui des collections permanentes, est très nettement au tri, à la cohésion, au regroupement fondé sur les données historiques et esthétiques – on s'efforce de penser la peinture et de laisser se dégager sa leçon »³⁸⁴.

Fourcade constate également la tendance à espacer de plus en plus les tableaux contrairement à l'arrangement traditionnel où les peintures étaient accrochées d'une manière très serrée et sur plusieurs rangées de sorte à couvrir presque complètement la surface du mur. La

³⁸³ *Ibid.*, p. 72.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 73.

mise à l'écart des tableaux dans les musées contemporains permet non seulement de les valoriser mais aussi d'éviter des rapprochements peu cohérents, voire erronés. Un tableau isolé incite plus à une observation détaillée, à la réflexion ou la rêverie.

Le peintre dans son atelier a été longtemps placé à côté des tableaux de la période niçoise dans la logique de changement régulier entre les tableaux hauts et les tableaux larges. À partir des années 1970 on l'a vu accroché dans une des salles du Musée National d'Art Moderne dans une sorte de triptyque avec *Intérieur, bocal de poissons rouges* et *Le violoniste à la fenêtre* selon le principe chronologique. Cependant, pour Fourcade, *Le violoniste* ne reflète pas la même esthétique que les deux autres toiles dans l'œuvre de Matisse et il salue vivement le changement effectué suite au travail de réaménagement et d'enrichissement de la collection qui a eu lieu au début des années 1980 et qui met en valeur avant tout les enjeux artistiques des créations. Esthétiquement et intellectuellement très proche de Dominique Bozo, le directeur du Musée National d'Art Moderne de l'époque, Fourcade cite explicitement son nom dans une note afin de le féliciter de sa réussite et de souligner encore une fois l'importance de ce type de recherche muséographique. La nouvelle disposition que le poète trouve très heureuse et logique assemble donc *Le peintre dans son atelier* avec *Intérieur, bocal de poissons rouges* et *Greta Prozor* d'un côté et *Auguste Pellerin*, que Fourcade considère comme une sorte d'« imposition contradictoire »³⁸⁵, de l'autre. Les quatre toiles sont peintes à la même époque (entre 1914 et 1917) et cet accrochage en un bloc simultanément harmonieux et complexe permet une compréhension et une pensée plus profondes de l'œuvre matisienne.

Fourcade revient ensuite au tableau le plus proche de *Le peintre dans son atelier* et qui devrait logiquement être accroché à ses côtés : c'est *Laurette sur fond noir, robe verte*, que le poète nomme « la figuration de ce dont ce que le peintre peint dans son atelier est l'abstraction »³⁸⁶. Ces deux toiles représentent donc les penchants opposés dans l'art de Matisse : d'un côté, l'ancrage permanent dans le réel, le quotidien, le figuratif ; de l'autre, l'absence de l'individualisation, la simplification des détails qui va jusqu'à la création des signes, des symboles. La véritable *Laurette sur fond noir, robe verte* est une toile encore très figurative, proche de son modèle, tandis que sa double représentation au sein de *Le peintre dans son atelier* (la peinture et le modèle qui pose dans l'atelier) atteint un haut niveau d'abstraction. Cela vaut aussi pour les autres éléments de la composition comme l'espace de l'atelier et le peintre

³⁸⁵ *Ibid.*

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 74.

même. Seule la vue de la fenêtre reste relativement concrète, ce qui n'est pas surprenant quand on envisage cette peinture comme une allégorie du rapport entre l'art et la vie réelle :

« *Le peintre dans son atelier* est une mise en tension de différentes abstractions. Abstraction de l'espace de l'atelier, qui contraste avec le réalisme de la vue, par la fenêtre, sur la Seine et l'île de la Cité. Abstraction du peintre, qui est ici, ni vêtu ni nu, couleur de sa palette ; chromatiquement il ne fait qu'un avec elle – et il est rivé à son hypnose : peindre. Abstraction du modèle, qui n'est plus une personne précise (Laurette) mais un ensemble désindividualisé [...]. Abstraction, enfin, du tableau, report du modèle, [...] – tableau lui-même bordé d'une frange de lumière, un bord bleu-gris dont on se prend à rêver qu'il pourrait être à jamais son seul cadre »³⁸⁷.

Cette abstraction se manifeste, selon Fourcade, par la désindividualisation des corps et des fonds, en même temps qu'ils forment des ensembles neutres et plus ou moins inattendus, entrant dans des rapports complexes entre eux. Ainsi, on voit s'organiser le système du peintre et de sa palette, réunis par la couleur, le système Laurette « (un être-dans) robe-verte-fauteuil-rose »³⁸⁸, redoublé par le système tableau, le système atelier enfin qui rassemble le sol et les murs de l'atelier dans un espace de fond bicolore noir et gris.

Pour Fourcade, le lien entre ces deux tableaux est un des multiples exemples de la logique intérieure propre à tout œuvre de grand artiste. D'une certaine manière, chaque tableau sert de base à la création suivante, pas toujours explicitement car la recherche peut être reprise, prolongée, mais aussi annulée ou transformée. Néanmoins, chaque production prise séparément contribue à la formation d'un ensemble relativement ordonné, c'est toujours une étape dans le cheminement de l'artiste. Cette idée nourrit le projet d'un accrochage qui permettrait de suivre l'évolution artistique non seulement du point de vue chronologique mais également en mettant en valeur les rapports internes qui relient les toiles entre elles afin de comprendre mieux le dessein du peintre, sa quête poétique, afin de retrouver les solutions qu'il a trouvées pour atteindre son objectif, d'apprécier à juste titre l'importance de ses réussites et de ses échecs :

« dans l'hypothèse d'accrochage que nous retenons ici, chaque tableau ne serait plus seulement considéré en lui-même pour la qualité de sa réalisation, mais comme le maillon lumineux (ou la rupture, lumineuse) de la chaîne d'un développement poétique conséquent – développement dont seule la mise en évidence nous permettrait de prendre conscience de ce qu'a fait le peintre, de ce qu'il a voulu peindre et de ce qu'il a peint (et de l'écart qu'il peut y avoir entre l'un et l'autre), et de par où il est passé pour le peindre »³⁸⁹.

Il ne s'agit pas pourtant de former une rétrospective exhaustive, car une présentation trop

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 73-74.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 73.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 74.

complète et qui ne tient pas compte de la valeur picturale individuelle des tableaux, qui ne réserve pas de surprises au public, enlève tout caractère d'aventure au travail d'artiste et devient vite lassante.

Alors qu'un tel accrochage est impossible dans le cadre de la collection permanente, il serait tout à fait réalisable lors d'une exposition temporaire, or Fourcade déplore le peu d'intérêt dont les commissaires d'exposition de son temps témoignent pour le projet poétique des artistes car leur seule préoccupation est de rassembler le plus d'œuvres significatives possible, sans se soucier de les réunir, puis de les disposer selon un ordre logique, non arbitraire, mais réfléchi en fonction de l'évolution poétique et technique. À titre d'exception Fourcade nomme deux expositions organisées par des musées new-yorkais :

« Citons, parce qu'elles sont en tous points inoubliables, la version américaine de l'exposition des dernières années de Cézanne, et celle des dernières années de Monet, également à New York. Là, vraiment, dans les deux cas, il y avait aux murs, d'une œuvre à l'autre, comme une traînée lumineuse, l'exposition, non plus de chefs-d'œuvre isolés, mais de l'impulsion inspirée, pensante et aventureuse qui avait produit ces chefs-d'œuvre »³⁹⁰.

Ce sont, donc, encore les américains qui ont, finalement, la compréhension la plus juste des enjeux de l'art au XX^e siècle.

En ce qui concerne les tableaux *Le peintre dans son atelier* et *Laurette sur fond noir, robe verte*, ils sont, la plupart du temps, présentés dans des expositions distinctes et même lorsqu'ils sont exposés parallèlement on ne les met pas côte à côte, à l'exception de l'exposition *Matisse* à Copenhague en 1970. Néanmoins, même dans ce cas heureux, dont on ne sait pas s'il est dû au hasard ou au travail attentif du commissaire d'exposition, la véritable juxtaposition est difficile, selon Fourcade, à cause du cadre avec lequel est accroché *Laurette sur fond noir, robe verte*. Ce cadre massif en or avec de riches ornements isole la peinture et ne permet pas de la voir comme une source logique et naturelle du tableau suivant. Les conséquences en sont graves, car le message de Matisse, le sens de son travail sont faussés :

« Ce cadre isole le tableau, l'icônise [*sic* !] à l'outrance ; il introduit du relief là où il n'y a que de l'aplat, de l'ombre là où il ne devait avoir que de la lumière. Ce cadre prive l'image de sa radiation, veille à ce que son fondamentalement moderne débordement n'ait pas lieu, et l'empêche de verser dans l'image suivante »³⁹¹.

Ainsi, le cadre, tout en mettant en valeur le tableau et en l'établissant dans son statut de

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 75.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 76.

chef-d'œuvre, cache ce qu'il a de plus remarquable, de plus nouveau, d'unique par rapport à l'art des époques précédentes. Le spectateur peut faire alors un rapprochement superficiel du motif et du modèle, mais il risque de ne pas voir à quel point le passage à l'abstraction représente un « mouvement de bascule dramatique entre la figure et défiguration, entre l'identité déclarée de l'une et l'anonymat prodigieux de l'autre, ce autour de quoi Matisse se cherche »³⁹².

L'article, qui expose les multiples inquiétudes de Fourcade concernant la réception actuelle des œuvres modernes, finit sur un ton assez alarmant, car malgré la prise de conscience qui s'opère progressivement dans le milieu des musées, le mauvais état de nombreux tableaux ne permet plus de les réunir au sein d'une exposition rétrospective, tandis que la question du cadre, véritablement majeure en ce qui concerne la présentation des productions artistiques modernes, est également loin d'être résolue.

³⁹² *Ibid.*



Image 11. Henri MATISSE, « Le Peintre dans son atelier », 1916-1917, huile sur toile, Centre Pompidou © Succession H. Matisse © Succession H. Matisse. Photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe Migeat.



Image 12. Henri MATISSE, « Lorette à la robe verte (fond noir) », 1916, huile sur toile, Etats-Unis, New-York, The Metropolitan Museum of Art © Succession H. Matisse. Photo : The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA.

Conclusion

Nous avons suivi l'évolution de la poétique de Fourcade à travers les textes consacrés aux peintres de la modernité et, en premier lieu, Matisse. Nous avons vu comment sa pensée se développe et s'approfondit, comment évoluent simultanément son écriture et sa manière d'aborder son sujet. Nous pouvons donc commencer à détailler les premières constantes de ce travail critique que nous distinguons à plusieurs niveaux d'écriture.

Sur le plan éthique, tout d'abord, nous constatons l'importance de l'idée de filiation qu'affirme Fourcade. La filiation, comme l'aptitude à tirer un avantage de l'expérience des prédécesseurs, de prendre appui sur ce qu'ils ont déjà fait ou découvert. Ainsi, Matisse se place dans la lignée des grands maîtres occidentaux, de Carrache à Cézanne et Manet, mais il a su aussi voir l'art oriental comme personne d'autre ne l'a fait avant lui, et en apprendre beaucoup pour sa recherche personnelle. Cette insistance sur l'importance de connaître ce qui existe est accompagnée dans la critique de Fourcade par le refus des formules toutes faites, par la revendication du nouveau, par la recherche des solutions inédites et originales dans le domaine de l'art. Fourcade insiste sur le besoin absolu de tout grand artiste de sortir des sentiers battus pour ouvrir de nouvelles perspectives, pour créer son propre monde, inattendu et unique. L'art qui prolonge les traditions peut être d'une grande qualité, mais ce sont sa nouveauté et sa fraîcheur qui le rendent réellement important pour la postérité.

Le poète considère l'évolution artistique comme une chaîne, une « histoire ininterrompue », dans laquelle les échecs comptent autant si ce n'est plus que les réussites. Fourcade préfère le mot « évolution » au terme « progrès », car ce dernier implique une amélioration, tandis qu'il s'agit plutôt d'un développement, d'un mouvement orienté, d'une finalité définie. L'évolution n'est pas le fruit du hasard, mais des efforts conscients de l'artiste, guidé par intentions précises, bien que certaines de ses actions soient spontanées et intuitives. Dans ces circonstances, les défaillances possibles témoignent du courage du créateur, de sa capacité à prendre des risques, de son humilité aussi. L'artiste qui choisit de continuer sa quête au lieu de jouir de sa réputation de maître, est aussi celui qui sait vaincre (ou au moins atténuer) son angoisse existentielle, la mettre au profit de son œuvre. Fourcade qui se prend pour un déserteur de la poésie admire Matisse, comme un exemple d'artiste qui n'a jamais cédé à la tentation de tout arrêter mais qui est toujours allé de l'avant dans la quête d'une expression

nouvelle et plus juste. Le poète en trace un portrait héroïque et en même temps parfaitement humain, sachant mettre en avant les avancées sans cacher les souffrances qu'elles ont coûtées au créateur.

L'aspect éthique est donc fondamental pour le jugement esthétique dans la pensée critique fourcadienne. Cependant, l'éthique est, à son tour, inséparable de la politique, et Fourcade juge les œuvres des grands maîtres dans la mesure où elles contribuent à la création d'un nouveau monde, plus poétique, plus vrai et, en conséquence, plus moderne, à la possibilité d'une existence, d'une habitation artistique pour tous les humains. Tout en faisant le choix d'une écriture épurée, sans ornement, Fourcade s'intéresse beaucoup à la notion du décoratif, essentielle pour Matisse, car c'est un élément principal du nouveau monde vu par le peintre : la beauté, la joie et le repos qui rentrent dans la vie des travailleurs fatigués³⁹³.

Amateur de la modernité dans son œuvre poétique autant que dans ses articles critiques, Fourcade envisage l'art comme l'unique sujet de la création, réduisant les éléments extérieurs (le modèle, en premier lieu) au rôle d'un simple motif, au prétexte de l'œuvre. Dans sa critique, cette caractéristique n'est pas attribuée exclusivement aux peintres modernes et contemporains, il la retrouve aussi dans les créations de l'époque classique. Le poète partage sûrement la position de Baudelaire qui dit : « le mot moderne s'applique à la manière et non au temps »³⁹⁴, il trouve donc des signes de modernité même dans certaines œuvres classiques.

Fourcade s'intéresse particulièrement aux aspects formels de la modernité, et particulièrement, à la vision d'une œuvre comme un système complexe et développé, au refus de la profondeur lié à l'approche « surfaciste », à la question du décoratif, ainsi qu'à celle du cadre. Alors que l'on utilise habituellement le terme d'*all-over* en parlant de la peinture abstraite américaine depuis Pollock, Fourcade élargit sa signification jusqu'aux œuvres plus anciennes, comme celles de Monet à Giverny et celles de Matisse.

Le poète refuse toute profondeur dans l'art, qu'il s'agisse des créations visuelles ou de la littérature. Il est partisan d'un monde mis à plat, illimité dans sa vastitude horizontale³⁹⁵.

³⁹³ Dans *Le ciel pas d'angle* nous lisons : « Et le champ explose encore d'alouette / Les décoratives » (*Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 21).

³⁹⁴ Charles BAUDELAIRE, « Quelques caricaturistes français », *Œuvres complètes II*, op.cit., p. 545.

³⁹⁵ Fourcade croit suivre ici uniquement la voie des peintres modernistes, mais c'est aussi celle de Rimbaud, à propos duquel Jean-Pierre Richard écrit : « Aucun foyer chez lui, aucun lointain : Rimbaud refuse toutes les formes sensibles du profond, et c'est là ce qui marque son vrai divorce avec Baudelaire. Ses visions s'étalent sur un écran sans épaisseur ; pellicules suprêmement minces, et pourtant increvables, car il n'y a rien derrière, ni épaisseur, ni abîme, ni être, ni néant, ni dieu, ni infini ; elles ne laissent aucune place pour la divination, ni l'annonciation, ni la

Fourcade adopte progressivement la vision du monde comme un tableau, un spectacle visuel, dont le spectateur fait simultanément partie dans la mesure où c'est l'œil du spectateur qui organise la surface de l'œuvre en une présence dynamique, qui la transforme en une réalité viable et vécue. L'article « Rêver à trois aubergines... » et l'analyse que le poète y fait de la toile *Intérieur aux aubergines* sont symptomatiques de cet aspect capital de la pensée de Fourcade.

Une des questions clés posées dans les articles sur les grands maîtres du passé est celle du cadre, car il ne s'agit pas seulement d'un objet d'ornement qui remplit la fonction du format et du cadrage d'un tableau. Le cadre représente avant tout le lien qu'une œuvre d'art noue avec le monde réel, et il est étroitement lié au problème du langage³⁹⁶. Fourcade renonce au cadre pour les créations modernes, affirmant qu'elles représentent des mondes entiers, complexes et infinis, en elles-mêmes, de même qu'il refusera la marge pour sa poésie³⁹⁷. Cette approche comporte aussi une forte composante éthique, puisqu'elle transforme radicalement la relation entre l'œuvre d'art et le public. Rappelons-nous la description qu'Henri Meschonnic a donné de l'accrochage des tableaux dans une exposition de Pierre Soulages :

« Les peintures n'ont pas de cadre, la salle est leur cadre. Le spectateur circule. Un rapport nouveau commence, une solidarité d'espace entre peinture et ses spectateurs. Le lieu et le moment de l'exposition deviennent des rythmes. Les spectateurs ne sont plus devant, ils sont dedans. Dans le cadre. Dans le rythme »³⁹⁸.

Il faudrait dire quelques mots à propos de l'écriture de Fourcade dans ses textes critiques. À la différence de la poésie, où Fourcade choisit souvent la voie de l'opacité, presque de l'illisibilité littéraire, le langage de ses écrits sur l'art est simple et clair, même plus que ne le sont souvent les ouvrages des historiens d'art. En parlant des artistes considérés comme des grands maîtres, le poète opte pour une écriture assez distante, de forme classique, alors qu'il se permettra plus d'audaces dans les écrits sur les contemporains. Même si l'essentiel de la pensée d'un écrivain est toujours exprimé avant tout dans son œuvre littéraire, on pourrait lire plusieurs de ces articles comme des poèmes, dans lesquels s'inscrit la vérité poétique. La construction des textes est sobre, mais souvent portée par un mouvement d'arabesque. Elle est caractérisée par

«-onjecture», – c'est-à-dire pour la Beauté au sens baudelairien du terme » (Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et profondeur (essais)*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p.240).

³⁹⁶ Comme l'écrit encore Wajcman : « Que la fenêtre ait à voir avec le langage, c'est ce qui apparaît. Que le langage puisse être une fenêtre, c'est aussi ce qui apparaît, ce par quoi nous nouons notre rapport au monde, ce par quoi nous cadrans le monde, nous nous encadrons dans le monde et nous nous tenons à distance du monde. Fenêtre du langage, celle du salon l'incarne » (Gérard WAJCMAN, *Fenêtre*, op.cit., p.21).

³⁹⁷ « Des poèmes sans marge en réponse à mon père pour qu'il n'en puisse tenir le livre au ras du bord duquel sont alignés mes ongles en souvenir de la règle et du hoquet de dégoût qui parcourt les enfances », écrira-t-il dans *Rose-Déclat* (Paris, POL, 1984, p. 115).

³⁹⁸ Henri MESCHONNIC, *Le rythme et la lumière*, op.cit., p.179.

des changements de rythme et de formes de discours : de longs passages narratifs s'enchaînent avec des descriptions de tableaux, des fragments explicatifs ou avec des parties argumentatives, parfois très enflammées et puissantes. Certains extraits représentent de véritables envolées lyriques, dans lesquelles Fourcade s'exprime avec beaucoup de liberté et de justesse poétique. Ce sont surtout les parties finales des articles qui résonnent le plus fort, comme si tout au long du texte la tension montait jusqu'à atteindre son sommet et éclater dans son dernier accord³⁹⁹. L'alternance des passages neutres, rédigés dans un style journalistique, et de véritables petits poèmes en prose au sein du texte donne un effet dramatique inattendu pour un ouvrage critique. Fourcade désire émouvoir son lecteur, partager avec lui son émotion personnelle, et cette approche critique est très ressemblante à celle de Clement Greenberg. Nous remarquons pourtant que son style devient de plus en plus sobre, contrairement au ton exalté et profondément engagé des premiers textes, même si Fourcade ne renonce jamais à ses convictions profondes en matière de l'art ou de l'écriture poétique. Avec le temps, les passages lyriques s'allongent et prennent de plus en plus de place par rapport au discours critique.

³⁹⁹ Voir, par exemple, la conclusion de « Une histoire ininterrompue », avec son image tragique des sacrifices artistiques et du monde dans un bocal. Dans un autre registre, «—Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose...» émeut le lecteur par sa description finale de Matisse endormi.

Partie 2 : L'art anglo-saxon dans l'œuvre critique de Dominique Fourcade.

Introduction

C'est en 1971, à l'occasion d'un voyage aux États-Unis, que Fourcade perçoit pleinement l'art anglo-saxon et entre dans le cercle de Clement Greenberg. Même si certaines opinions de ce critique étaient déjà vivement critiquées, son discours restait dominant dans le monde artistique de l'époque. Cette rencontre avec le célèbre critique et historien d'art sera décisive dans l'évolution esthétique du jeune poète et lui permettra de connaître les artistes et les œuvres qui marqueront considérablement sa vision poétique. Il partage les idées greenbergiennes sur l'art moderne et contemporain et elles influencent énormément sa position critique. Ainsi, toujours admiratif devant les œuvres expressionnistes, le poète restera très hermétique au mouvement du pop art et à ses nouveaux moyens d'expression artistique, dont installation, performance, happening, body-art, land-art et d'autres.

Nous pouvons définir deux principaux axes d'intérêt que Fourcade porte à l'art anglo-saxon : d'un côté, la sculpture abstraite qui, quoique née en Europe, a connu son véritable essor grâce aux artistes américains et britanniques ; de l'autre, la peinture expressionniste abstraite, depuis les origines de l'école de New York dans les années 1940 jusqu'à la nouvelle génération des peintres du même âge que le poète, et tout particulièrement le mouvement du *Colorfield painting*. L'intérêt même de Fourcade pour la sculpture contemporaine est significatif. Il signifie un certain rétablissement de la paix entre la poésie et la sculpture qui a été longtemps rejetée par les tenants de la modernité, notamment au cours du XIX^e siècle⁴⁰⁰. Les progrès faits dans ce domaine durant la seconde moitié du XX^e ont permis à la sculpture de regagner ses lettres de noblesse et le poète salue à plusieurs reprises l'avancée spectaculaire dont il est témoin. La poétique de ces sculpteurs contemporains correspond sur beaucoup de points à celle de Fourcade, pourtant caractérisée avant tout par une pensée passionnée de la modernité.

Notons que Fourcade a beaucoup plus écrit sur la sculpture anglo-saxonne que sur la

⁴⁰⁰ Voir à ce propos la communication de Jacqueline LICHTENSTEIN, « Pourquoi la sculpture ne pouvait pas être moderne ? », in *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, op.cit., p. 81-103.

peinture, puisque nous ne disposons que de deux textes sur celle-ci⁴⁰¹. La situation sera inverse en ce qui concerne l'art contemporain français, et Fourcade publiera essentiellement des articles sur les peintres, dont Uhry, Meurice, Hantaï, Buraglio, mais parlera très peu de la sculpture. Même dans le texte du catalogue de l'exposition *Kunst i dag 1 (Art aujourd'hui 1)*, analysé dans la troisième partie de la présente étude, des deux sculpteurs exposés, l'une est la britannique Shelagh Cluett, pour l'exposition personnelle de laquelle le poète rédigera ultérieurement un article. De plus, dans l'article sur Pierre Tual, le seul sculpteur contemporain français à propos duquel il a écrit, Fourcade s'attache plus aux particularités du matériau utilisé, l'acier corten (largement employé aussi par Michael Steiner) qu'aux spécificités de cette œuvre artistique.

Nous pouvons supposer que pour Fourcade le réel progrès dans le domaine de la sculpture est réalisé par les artistes anglo-saxons, alors que les français ne font finalement que répéter les recettes déjà connues. Alors que la peinture française le séduit par sa fraîcheur et ses avancées personnelles, ce sont les sculpteurs américains et britanniques qui, selon le poète, permettent à leur art de rester au même niveau que sa rivale, la peinture. Cela n'ôte pas la qualité aux sculptures françaises, mais Fourcade s'intéresse avant tout à l'art qui se renouvelle constamment, qui apporte de nouvelles solutions aux problèmes internes, et c'est outre-Atlantique qu'il le trouve. Notons que le seul sculpteur d'origine française auquel le poète consacre un article entier, est Gaston Lachaise⁴⁰², très tôt immigré aux États-Unis et dont l'art a réellement muri au contact avec la culture américaine.

Nous considérons qu'il serait injuste de croire que l'explication de l'absence d'intérêt pour la sculpture française contemporaine pourrait se baser sur l'influence exercée sur Fourcade par le galeriste parisien Jean Fournier. En effet, selon les commentaires de ses proches, Fournier avait une vision de l'art purement picturale et s'intéressait peu à l'évolution dans le domaine de la sculpture⁴⁰³. Néanmoins, nous savons que Fournier a eu dans son entourage divers sculpteurs (dont Tual) et qu'il a organisé dans sa galerie quelques expositions de sculpture contemporaine.

⁴⁰¹ Néanmoins, il est possible que d'autres articles restent encore inconnus, car nous avons très peu accès aux sources anglophones, et nous ne savons pas combien de fois le poète a contribué à des publications aux États-Unis, mais aussi dans d'autres pays, comme la Grande-Bretagne, le Danemark, la Suisse.

⁴⁰² Fourcade a préfacé le catalogue de l'exposition catalogue de l'exposition *Gaston Lachaise. Twenty Sculptures*, 27 février-24 mars 1982, Galerie Robert Schoelkopf, New York. Ce texte n'est pas analysé dans la présente étude, faute de version inédite française.

⁴⁰³ Ainsi, dans le texte intitulé « Une partie de chemin avec Jean Fournier », Yves Michaud écrit : « il me semble qu'effectivement, dans son dévouement à une certaine peinture et dans son service des peintres, Jean Fournier ne se laissait guère influencer que par eux », et un peu plus loin : « Il fallait toujours que l'objet exposé fût une peinture, une surface colorée – et encore avec des caractéristiques bien précises. Les rares expositions de sculpture m'ont toujours paru chez lui des exceptions bizarres » (in *La couleur toujours recommencée. Hommage à Jean Fournier, marchand à Paris (1922-2006)*, op.cit., p. 89 et 90).

De plus, malgré le profond besoin de l'auteur de s'appuyer sur la personnalité d'un maître spirituel, la position du poète est très forte lorsqu'il s'agit de ses goûts et préférences. Ainsi, le fait que « Char ne comprenait rien à Matisse, absolument rien »⁴⁰⁴ n'a pas empêché le jeune poète d'un peu plus de vingt ans de s'intéresser à la recherche artistique de ce peintre. Nous inclinons à croire que si Fourcade avait connu un sculpteur français dont la pratique lui aurait paru intéressante, il l'aurait soutenu avec ou sans accord de Fournier.

Étonnamment, Fourcade a très peu eu l'opportunité de parler des deux figures majeures de l'art anglo-saxon du XX^e siècle : David Smith et Jackson Pollock. Alors que le poète écrit très tôt des textes pour les catalogues des expositions des jeunes sculpteurs Caro et Steiner (1976-1977), ce n'est qu'en 1980 que Fourcade participe à la préparation d'une exposition à la Galerie de France, qui inclut des œuvres de Smith à côté de celles des autres représentants de la sculpture abstraite. Mais ce n'est qu'en 2006, après avoir cessé son activité critique depuis environ vingt ans, qu'il rédige un article très complet sur le travail de Smith à l'occasion de la rétrospective du sculpteur américain, organisée par la Salomon R. Guggenheim Foundation à New York en collaboration avec le Centre Georges Pompidou et la Tate modern Gallery de Londres. En ce qui concerne Pollock, à notre connaissance le poète n'a jamais écrit d'articles sur cet artiste, même si son nom passe en fil rouge dans de nombreux textes poétiques et critiques de Fourcade. Cela est sûrement dû au fait que très peu d'expositions de Pollock ont eu lieu à Paris (et, plus généralement, en France) les 40 dernières années⁴⁰⁵.

Chronologiquement parlant, Fourcade écrit des textes critiques sur l'art anglo-saxon assez régulièrement depuis 1976 et jusqu'en 1983, c'est-à-dire tout le temps de son activité critique intense. S'il a publié ses premiers articles sur l'art en 1966 et ensuite en 1971, cette pratique est devenue constante seulement à partir de 1974, soit deux ans avant la préface au catalogue de l'exposition d'Anthony Caro. En revanche, après 1983, l'année qui a été marquée par la publication du recueil *Le ciel pas d'angle* (le premier de la deuxième période poétique de l'auteur) et par la rédaction des premières parties de *Rose-Déclat*, Fourcade réduit progressivement le temps qu'il consacre à la critique d'art pour se dédier à la poésie. Si entre 1974 et 1976 il rédige encore plusieurs articles sur l'œuvre de Matisse et signe deux préfaces aux catalogues des expositions des peintres français contemporains, le poète ne participe plus aux

⁴⁰⁴ *sans lasso et sans flash*, Paris, P.O.L, 2005, p. 41.

⁴⁰⁵ Depuis la grande rétrospective organisée grâce à Dominique Bozo en 1982 au Centre Georges Pompidou, à notre connaissance, seule la Pinacothèque de Paris a rendu hommage à Pollock en 2008 par l'exposition *Pollock et le chamanisme*.

publications sur les artistes étrangers.

Faute de disposer de la version inédite française, nous n'avons pas pu inclure dans notre étude trois articles fourcadiens, qui ont été publiés uniquement en anglais. Il s'agit des préfaces aux catalogues de l'exposition *Matthew Smith, 6-27 janvier 1979*, Galerie M. Knoedler & Co Inc, New York, 1979 ; de l'exposition *Gaston Lachaise. Twenty Sculptures, 27 février-24 mars 1982*, Galerie Robert Schoelkopf, New York, 1982 ; et de l'exposition *Shelagh Cluett Sculpture, 17 avril-13 mai 1982*, Nicola Jacobs Gallery, Londres, 1982. Cependant, les deux premiers textes sont particulièrement intéressants, car Fourcade y aborde l'œuvre des artistes dont il ne parlera pas dans d'autres occasions. Nous espérons que les recherches ultérieures permettront d'avoir accès aux écrits inédits pour compléter cette étude et combler la lacune.

Chapitre 1. La sculpture abstraite contemporaine.

La sculpture britannique : Anthony Caro

Dominique Fourcade publie son premier article sur la sculpture en 1977 à l'occasion de l'exposition du sculpteur britannique abstrait Anthony Caro à la galerie Piltzer-Rheims à Paris. Il s'agit d'un texte long (une dizaine de pages) qui ne présente pas seulement l'œuvre de l'artiste en question, mais fait également une brève analyse de l'art de la sculpture au XX^e siècle. Comme toujours, il est très important pour le poète de situer son objet d'étude dans la perspective historique, de définir sa place dans le vaste paysage de l'art contemporain pour bien faire comprendre et apprécier la portée des échecs et des réussites de cette recherche artistique. Dans le domaine de l'art, le travail d'une personne est jugé en fonction de ce qui a été fait avant ou de ce qui se crée à son époque même, et pour Fourcade, un véritable artiste doit dépasser la culture de son temps et faire de l'inconnu, en intégrant les leçons du passé et en prolongeant la tradition ou en rompant avec elle. Toutefois, le poète précise dès le début de l'article qu'une création artistique possède également une valeur intrinsèque et suffisante par elle-même, en conséquence, il n'est pas toujours nécessaire de savoir quelles avancées ont précédé sa réalisation pour pénétrer son secret et ressentir une émotion profonde à son contact :

« Le problème des sources et des origines, la généalogie d'un travail, autrement dit l'histoire de l'art, est d'un intérêt secondaire par rapport à ce que propose ce travail même, à la richesse et à la violence et à la simultanéité de ses implications nos contemporaines [*sic !*] »⁴⁰⁶.

Fourcade se propose alors de parler essentiellement du présent et du futur des œuvres, ainsi que de leurs propriétés principales pour permettre au public français, qu'il juge peu intéressé par la sculpture abstraite, de mieux saisir l'œuvre de Caro et de l'apprécier à sa juste valeur. Ce n'est pourtant pas souvent que les implications poétiques des œuvres intéressent le poète indépendamment de l'histoire de leur création, car il a plutôt l'habitude de relier ces deux aspects.

Nonobstant cette affirmation, Fourcade consacre une grande partie de son texte à la

⁴⁰⁶ Catalogue de l'exposition *Antony Caro*, op.cit., non paginé.

rétrospective de la sculpture abstraite au XX^e siècle. Après avoir défini les accomplissements majeurs de Caro (comme l'élévation de la sculpture d'abord au niveau de la peinture abstraite et ensuite plus haut encore que les meilleurs exemples de la sculpture figurative ou avec un lien fort avec la vie réelle et donc représentable), le poète retrace brièvement l'histoire de la sculpture à partir de 1880, c'est-à-dire depuis la naissance de l'art moderne. Selon lui, alors que dans les années 1880 le style de Cézanne et de Monet arrive à la maturité avec un éloignement progressif de la technique impressionniste et l'abandon de la perspective au profit de plus d'abstraction (le passage est plus rapide chez l'un que chez l'autre), la recherche de Rodin reste très attachée à la tradition et ne se renouvelle pas suffisamment. De même, les sculptures de Matisse sont, selon le poète, nettement moins novatrices que ses peintures de la même époque⁴⁰⁷. En ce qui concerne Picasso, communément reconnu comme le maître initiateur de la sculpture moderne, Fourcade affirme que même si ses premières œuvres sculpturales sont intéressantes du point de vue conceptuel, leur qualité plastique n'est que médiocre :

« quand chez Picasso la sculpture prend la tête sur le reste de son travail, celle-ci perd en qualité plastique ce qu'elle gagne en intelligence et en audace conceptuelles. *Guitare* ouvre une voie nouvelle, tout ce qui compte aujourd'hui en sculpture vient de cette révolutionnaire construction ; cependant, par rapport aux papiers collés si aboutis qui lui font suite, *Guitare* paraît laborieux et balbutiant, concerté, trop volontaire, terriblement pragmatique. Ce qui revient à dire que *Guitare* n'est toujours qu'une construction, pas encore une sculpture »⁴⁰⁸.

Fourcade juge aussi sévèrement les productions sculpturales des autres artistes cubistes, proches de Picasso, quoiqu'en leur accordant un certain talent, mais en rendant presque péjoratif le terme de constructivisme, qu'il présente comme « une avant-garde étriquée »⁴⁰⁹ au moins jusqu'à la fin des années 1920. Ainsi, Fourcade considère la sculpture abstraite du premier tiers du XX^e siècle comme largement inférieure d'une part à la peinture abstraite de la même époque et d'autre part, à la sculpture formellement traditionnelle, figurative et d'une inspiration classique, associé par le poète à la figure d'Aristide Maillol. Il parle avec beaucoup de respect de ce sculpteur et trouve nécessaire de rendre hommage à celui qui n'a pas cherché à faire de l'art d'avant-garde, mais a su créer une œuvre de grande qualité, en trouvant du nouveau dans la tradition plus que dans les tendances de la modernité.

⁴⁰⁷ Fourcade ne partage apparemment pas l'opinion d'un de ses sculpteurs préférés, David Smith, qui affirmait dans un des entretiens : « Certaines des plus grandes avancées dans le concept de la sculpture ont été faites par Picasso et Matisse. Il y a cette série de têtes auxquelles Matisse a donné le titre *Jeannette*. Il y a là une des plus brillantes avancées dans le concept de la sculpture ». (David SMITH, « Entretien avec David Silvestre », in *Ecrits et discours*, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2007, p. 265,267).

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*

Le période entre 1928 et 1931 est perçue par Fourcade comme le moment de la première véritable percée de la sculpture abstraite. Elle est réalisée essentiellement grâce au travail de Julio González, qui introduit de nouvelles techniques de soudure du fer dans la création des sculptures cubistes, au début en tant qu'assistant de Picasso, ensuite dans sa recherche artistique personnelle. Néanmoins, si cette nouvelle sculpture fait preuve déjà d'une qualité supérieure, elle n'en reste pas moins liée à la représentation de la réalité :

« La sculpture dans ses meilleures manifestations est alors tout au plus une abstraction de la réalité ; entre cette abstraction et une sculpture abstraite il y a encore une marge immense. Dans les années trente, Picasso et González opèrent à la fois par réduction et par métaphore ; réduire c'est quintessencier, mais c'est toujours représenter, c'est toujours réduire quelque chose ; quant à la métaphore, il n'y a rien de plus concret, rien de plus figuratif, et la métaphore, en l'occurrence, l'emporte toujours en puissance sur la réduction »⁴¹⁰.

Arrêtons-nous un peu plus longuement sur ce passage qui reflète de manière très claire la position du poète en ce qui concerne l'une des principales figures de style poétique qu'est la métaphore. Pour Fourcade, le seul moyen pour les sculpteurs constructivistes de faire des œuvres de qualité est de rester attaché au réel pour ne pas tomber dans l'appauvrissement et la gratuité. La seule abstraction dont il peut s'agir alors est celle qui s'opère par réduction ou par métaphore, mais dans les deux cas l'artiste ne cesse d'utiliser comme modèles des objets réels, de représenter quelque chose, de garder les racines de son œuvre profondément ancrées dans la réalité. Le poète remarque alors que la sculpture de la première moitié du XX^e siècle a eu beaucoup plus de difficultés à s'affranchir de la figuration que la peinture de la même époque, même quand il est question des meilleurs de ses représentants. Nous pouvons ajouter que cette situation est similaire à celle qui se produit dans la poésie de la même période. Épris de la modernité, sensible aux idées rilkéennes, Fourcade juge nécessaire de se détourner de la métaphore dans l'art (plastique ou verbal).

Dans le domaine sculptural, cette observation n'est pas valable seulement pour les sculpteurs français comme Constantin Brancusi et Henri Laurens, Fourcade fait le même commentaire en parlant du travail artistique de l'américain David Smith, qu'il nomme malgré tout le plus grand sculpteur de son temps, entendu du monde occidental, et le prédécesseur immédiat d'Anthony Caro⁴¹¹. Le poète va même jusqu'à déclarer que c'est dans cette opposition

⁴¹⁰ *Ibid.*

⁴¹¹ Notons que Fourcade ne mentionne point l'autre célèbre sculpteur américain de la même période que Smith, nous voulons parler d'Alexander Calder. Nous pouvons supposer que le faible niveau d'abstraction de ses œuvres à l'organisation symétrique et qui font souvent référence à la nature et aux lois de l'Univers, l'aspect simple et enfantin de son art, et surtout sa sensibilité aux idées de Marcel Duchamp excluent Calder du champ d'artistes

permanente entre l'abstraction et la figuration que Smith trouve la spécificité et la valeur émotionnelle de son œuvre :

« Dans le cas de David Smith, on doit même dire que sa sculpture tire sa qualité unique de la violence et de la profondeur du dilemme dans lequel elle s'est débattue, entre la puissance de son inspiration –réaliste” et la subtilité de son intelligence –formaliste”, l'une et l'autre se poussant mutuellement [*sic !*] sans cesse dans leurs derniers retranchements »⁴¹².

Le seul artiste qui, selon Fourcade, a commencé dès les années 1920 à concevoir des productions parfaitement abstraites, est la sculptrice constructiviste polonaise Katarzyna Cobro, pourtant presque totalement méconnue dans le monde de l'art de l'Europe de l'Ouest et qui n'a pas eu de réel impact sur la génération suivante (dont Caro).

Fourcade arrive enfin chronologiquement à la seconde moitié du XX^e siècle et au travail de Caro, auquel il consacre finalement seule la deuxième partie de son article. Une telle structure d'article critique est très caractéristique de l'écriture de Fourcade : dans la première partie, il définit la place de l'artiste dans l'histoire de son art, relève les progrès faits par ses prédécesseurs, détermine l'état des lieux au moment où l'artiste en question entre en scène ; dans la seconde partie, il s'intéresse de plus près aux particularités de cette nouvelle œuvre plastique dans son ensemble. Cela permet à l'auteur de suivre l'évolution de l'œuvre d'abord dans l'évolution globale de l'art, ensuite, au sein de sa propre trajectoire.

Pour le poète, Caro réussit enfin à résoudre le conflit entre les deux tendances qui ont déchiré l'art de l'époque antérieure. Le renouveau apporté par le sculpteur britannique représente aux yeux de Fourcade une véritable percée, une rupture radicale avec tout ce qui le précède, y compris le travail de David Smith, « un fait d'inspiration »⁴¹³. Il apprécie particulièrement la retenue avec laquelle Caro révolutionne la sculpture abstraite par ses œuvres :

« Rupture n'est pas synonyme de tapage : la discrétion avec laquelle opèrent et s'imposent les novations de la sculpture d'Anthony Caro, est le signe entre tous de la sûreté de leurs bases, de la véracité des improvisations, du bien-fondé de la nécessité du nouveau langage mis en œuvre, de son auto-suffisance. Discrétion à la mesure de l'immensité de l'avenir qui se fait présent »⁴¹⁴.

reconnus et admirés par le poète. Nous trouvons beaucoup plus surprenante l'absence dans ce texte du nom d'Henry Moore, le plus célèbre sculpteur britannique de la génération qui a précédé celle d'Anthony Caro et qui a été, pendant un temps, le maître du jeune artiste.

⁴¹² *Ibid.*

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ *Ibid.*

Selon le poète, un vrai artiste ne se préoccupe pas de la réaction qu'il peut provoquer de la part du public, il ne cherche pas à surprendre, à impressionner, à éblouir, mais reste soucieux de son identité esthétique, de sa recherche personnelle, de la pureté et de la valeur continue de son œuvre. Anthony Caro est ainsi un authentique sculpteur moderne et non un représentant d'une avant-garde tapageuse, provocatrice et assujettie à la mode.

Pour prouver que Caro est le premier sculpteur dont les créations sont totalement abstraites, Fourcade relève plusieurs caractéristiques fondamentales et insolites de ce travail qui viennent confirmer sa supposition. Le premier élément profondément novateur qu'il souligne, est une inhabituelle organisation des rapports entre l'œuvre plastique et le monde réel et, par conséquent, le spectateur :

« La sculpture habitait traditionnellement son monde propre, dont les limites étaient définies par la base de l'œuvre ; la sculpture d'Anthony Caro habite notre propre monde au sein duquel nous sommes nous aussi une présence – et nous entretenons avec elle des rapports d'une présence à une autre au sein du même monde »⁴¹⁵.

Nous y voyons la manifestation de la vision démocratique de l'art moderne qu'affirme Fourcade, la vision selon laquelle les créations artistiques ne doivent plus appartenir à l'espace fermé, hermétique et isolé du domaine de l'art, mais faire irruption dans la vie des gens pour les rapprocher le plus possible d'une habitation poétique à laquelle on aspire. Et c'est précisément grâce à l'abstraction qu'une telle modification radicale des rapports devient possible. Une œuvre abstraite ne se caractérise pas seulement par l'absence de références à la vie réelle, aux objets représentables et clairement identifiables, elle se définit aussi par la création d'un espace homogène et infini sans distinction d'un centre et d'une périphérie, par une organisation spatiale sans milieu ni frontières. L'aspect original, voire paradoxal de la sculpture de Caro, selon le poète, est qu'à cause de l'absence de limites prédéterminées dans ses œuvres, ces dernières ont besoin d'être présentées dans des emplacements restreints et fermés pour s'intégrer dans le monde qui les entoure et pour se définir en tant que créations plastiques, objets d'art et de vie. Fourcade déduit de cette caractéristique une importante conséquence poétique :

« Construite d'éléments qui n'arrêtent pas de diverger les uns des autres, la sculpture de Caro est elle-même sans limites [...], en conséquence de quoi elle ne se satisfait pas d'être vue dans un espace lui-même non limité, non enclos ; elle est destinée, sinon exclusivement à l'espace intérieur des maisons, du moins dans tous les cas à un espace clos et privé. Pour qu'elle prenne son existence de sculpture, nous avons à la clore – comme nous avons à

⁴¹⁵ *Ibid.*

nous clore pour que notre existence prenne sa consistance »⁴¹⁶.

Notons que cette remarque est assez subjective, et nombre de sculptures d'Anthony Caro ont été présentées en plein air, par exemple, dans le jardin sur le toit de The Metropolitan Museum of Art à New York ou à Yorkshire Sculpture Park en Grande-Bretagne et même, depuis 2008, dans le parc du Musée de Grenoble.

La deuxième particularité des sculptures de Caro est leur aspect formel, qui modifie considérablement leur perception :

« La suppression de toute base à ses sculptures, l'inspiration de les faire reposer directement sur le sol, en même temps que leur considérable expansion latérale et non plus verticale, ont pour conséquence de les libérer des pressions de la pesanteur et de la gravitation qui dominaient la sculpture avant Caro »⁴¹⁷.

Puisque, traditionnellement, les créations plastiques représentaient toujours des masses ou des volumes de matière élevés sur un piédestal, elles restaient alors visuellement soumises à la loi physique de la gravitation, car leur axe était parallèle à la direction de la pesanteur. Fourcade rappelle les exemples de *Femme égorgée* de Giacometti et *Le Tub* de Degas pour montrer que bien que d'autres artistes aient déjà essayé de poser les sculptures à même le sol, celui-ci continuait à jouer dans ces cas le rôle de socle. En revanche, Anthony Caro opère une série de changements qui innovent totalement la sculpture moderne.

Premièrement, il fait abstraction de la base et renonce à la verticalité au profit d'un étalement dans l'espace, d'un élargissement horizontal. De ce point de vue, Caro s'oppose non seulement à la sculpture classique, mais aussi à celle de son devancier direct David Smith, dont la recherche se caractérisait par une approche verticale, totémique. En conséquence de ce changement, le rapport entre l'œuvre et l'espace environnant est repensé : « Avec Caro, le sol se fait partie intégrante de la sculpture, n'existe plus en tant que base tangible, devient l'abstraction de tout sol »⁴¹⁸, ce qui rend les œuvres dynamiques et mouvantes, leur permet encore de renforcer le lien avec le monde réel. Cet aspect est très important pour Fourcade et il y reviendra encore dans ce même article. Deuxièmement, Caro éclate la structure de la création plastique, lui enlève le centre qui organisait auparavant tout l'ensemble. Les éléments homogènes deviennent alors disparates, voire contradictoires, et la syntaxe plastique gagne en complexité.

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ *Ibid.*



Image 13. Anthony CARO, “Floor Piece C-55 'Locket'”, 1975/1976, Steel, rusted & varnished, 38.1 x 118.1 x 137.2cm © Barford Sculptures Ltd.

Il n'est plus question d'assembler les parties en les additionnant, les rapports entre les formes évoluent, ils sont plus riches, plus subtils et plus recherchés :

« à partir de Caro – et contrairement à tous ses prédécesseurs, y compris constructivistes – la sculpture n'est plus agencée volumétriquement autour d'un noyau ou axe central. La sculpture de Caro fonctionne dès lors comme une syntaxe d'éléments disparates, contradictoires, dont cette syntaxe n'effectue jamais la synthèse (il est essentiel à cet art que chacun de ses éléments demeure perçu comme contradictoire) »⁴¹⁹.

Un grand effort de la modernité se concentre pour Fourcade dans la recherche artistique d'Anthony Caro et l'on perçoit à quel point il est enthousiaste devant ce travail. Dans son admiration, le poète n'a même pas peur de paraître subjectif ou arbitraire. Ainsi, en présentant l'œuvre de ce sculpteur britannique, intitulée *Early one morning*, et qui démontre très bien, à son avis, la véracité des postulats cités ci-dessus, Fourcade lance d'une façon autoritaire : « Si l'on n'a pas vu *Early one morning*, pièce pourtant constituée d'éléments excessifs, l'on n'a pas vu de sculpture moderne »⁴²⁰. Cette manière très personnelle d'écrire rappelle, bien sûr, celle de Clement Greenberg, sur les idées duquel Fourcade s'est fortement appuyé dans cette partie de l'analyse⁴²¹. Il juge nécessaire de mentionner le nom du critique américain pour lui adresser ces paroles élogieuses : « Ceci a été merveilleusement mis en avant par Clement Greenberg, que je me plais à saluer ici »⁴²². Plus loin, le poète présente également un hommage respectueux à un autre théoricien de l'art moderne proche de Greenberg, Michael Fried, à propos duquel il écrit : « ainsi que l'a vu avec beaucoup de finesse Michael Fried, l'un de ses [d'Anthony Caro] meilleurs commentateurs »⁴²³.

Fourcade admire la vision abstractisante, et donc radicalement moderne, de Caro, sa puissance d'imagination. Une importante conséquence de cette intensité d'abstraction, selon le poète, est « qu'il est conceptuellement impossible au spectateur de pénétrer physiquement dans aucune de ses sculptures, si ouvertes soient-elles »⁴²⁴. Ce qui signifie que l'œuvre plastique apparaît à tel point abstraite à celui qui la regarde, qu'elle efface l'idée même d'une action concrète qui pourrait s'appliquer à elle. Entrer à l'intérieur d'une pareille création, franchir les frontières de son espace, marquées par le vide, équivaldrait à l'anéantir, à l'annuler en tant que

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ibid.*

⁴²¹ Voir surtout le texte de Greenberg daté de 1965 et intitulé *Contemporary Sculpture: Anthony Caro*, in Clement GREENBERG, *The collected essays and criticism. Volume 4, Modernism with a vengeance : 1957-1969*, edited by John O'BRIAN, London, The University of Chicago press, 1993, p. 205-208.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ *Ibid.*, c'est nous qui soulignons.

sculpture. Le poète trouve soudainement dans cet art une résolution de la crise du corps, un des phénomènes tragiques propres au monde moderne et, en conséquence, à la poétique fourcadienne, car l'organisation interne des œuvres de Caro leur permet d'interagir avec le spectateur et de lui montrer, à travers ce lien, la juste place et le sens profond de son corps, mais aussi de son âme à lui :

« La grandeur de Caro est d'avoir compris intuitivement que seule une syntaxe aussi anti-littérale que possible, une syntaxe drastiquement abstraite, pouvait, dans la modernité de notre temps, rendre compte de notre corps et du monde – de l'implication de notre corps, c'est-à-dire notre âme, dans le monde »⁴²⁵.

En tant que poète, Fourcade s'intéresse beaucoup à la page, l'espace où le texte de son poème naît, qu'il habite mais dont il se trouve prisonnier. Par conséquent, il est très sensible aux moyens que d'autres artistes emploient pour se libérer de l'emprise de l'espace bien défini de leur médium artistique, pour le rendre ouvert et communiquant avec le monde réel. En revenant au changement que Caro opère du rapport entre la sculpture et le sol (l'inclusion du sol dans l'espace abstrait et donc indéfini de la sculpture), Fourcade l'interprète comme une transformation de la perception du spectateur. Encore plus loin dans cette direction vont, à son avis, les œuvres désignées par l'artiste comme *table pieces*, car elles ne se développent pas uniquement sur le plateau qui leur sert de support, mais descendent au-dessous de son niveau :

« Jusqu'à lui, la sculpture s'élevait tout bonnement, si peu que ce fût, sur une base, au-dessus du sol ; à partir de lui, elle s'étend latéralement sur le sol même, elle n'a donc plus de base, le sol participe de la sculpture – sol et sculpture s'élèvent abstraitement (il faudrait plutôt dire qu'ils flottent), modifiant une première fois notre perception de ce sol et de l'espace. Mais Caro s'est livré à une opération poétique encore plus complexe : alors que la sculpture œuvrait essentiellement dans l'espace du dessus, il lui a ouvert en outre un espace du dessous, dans lequel il a à son tour construit »⁴²⁶.

Ainsi, l'espace de la sculpture se déploie littéralement dans tous les sens et ne se limite plus dans la partie basse par une base quelconque. Cette variation est capitale pour l'art moderne qui vit depuis plusieurs années une crise de cadre et d'espace dédié à l'œuvre artistique. Cette révolution esthétique, produite par les *table pieces* de Caro, ce retournement absolu des rapports entre l'art et le monde qui l'entoure, entraîne une nouvelle transformation de la conception de l'espace, encore plus inhabituelle et surprenante pour le public.

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ *Ibid.*, c'est nous qui soulignons.



Image 14. Anthony CARO, “Table Piece XXII”, 1967, Steel, sprayed jewelescent green, 25.4 x 80 x 68.6cm © Barford Sculptures Ltd.

En revanche, Fourcade montre plus de réserve en ce qui concerne une autre trouvaille originale du sculpteur : le choix d'introduire dans certaines œuvres monumentales une table qui élèverait conceptuellement le sol au niveau des yeux du spectateur. Ce procédé, ayant le même but que l'organisation des sculptures de petit format à plusieurs degrés de la hauteur, apparaît au poète uniquement comme « un complément, une guise additionnelle, au bouleversement fondamental apporté par les *table pieces* »⁴²⁷. Ainsi, nous voyons encore que son jugement critique n'est pas toujours guidé uniquement par l'intérêt pour la recherche spirituelle et artistique d'un artiste, mais aussi par le sentiment très subjectif d'attachement ou de refus du message de l'œuvre d'art, par la charge émotionnelle plus ou moins grande qu'elle peut apporter au spectateur.

Le dernier passage du texte décrit de manière très poétique, tendre et admirative à la fois, l'arabesque qui anime, selon Fourcade, toutes les sculptures d'Anthony Caro : elle est présente aussi bien dans les œuvres qui se déploient en lignes sinueuses, riches en courbes et volutes, que dans celles qui s'expriment essentiellement en angles saillants et en traits droits⁴²⁸. L'arabesque, dont la tradition remonte, dans l'esprit du poète, à Poussin d'abord, à Matisse ensuite, est le moteur d'une œuvre plastique, celui qui la rend vivante et mouvante, celui qui porte et transmet son énergie. Contrairement à certaines actions artistiques qui peuvent être préméditées ou calculées, l'arabesque est un fruit de l'improvisation, un « élan passionnel »⁴²⁹, selon le mot de Matisse, ou affectif, qui meut le créateur. Dans le travail de Caro, qui, comme le note Fourcade, se caractérise par la grande part d'improvisation, elle a une mission double : « arabesque ici perpétuellement désaxante et pourtant seul facteur d'unification d'un art par ailleurs si résolument anti-synthétique »⁴³⁰. Ainsi, tout en étant le lieu de toutes les possibilités, c'est encore l'arabesque qui apporte de l'ordre à l'univers d'une œuvre, qui l'organise et le structure.

Comme dans la poétique de Fourcade, l'arabesque est définitivement liée à la musique, c'est elle aussi qui crée la mélodie, la musique intérieure dans une création artistique, Fourcade clôt l'article par un éloge vif et chaleureux de la sculpture d'Anthony Caro : « Cette arabesque,

⁴²⁷ *Ibid.*

⁴²⁸ Cette idée rejoint aussi ce que Greenberg dit à propos des rapports entre les formes rectangulaires et courbes dans la sculpture de Caro : « But the relationships of the rectangular details in Caro's sculpture, while necessarily angular, are themselves only sparingly rectangular: it is as if the rectangular were set up in one aspect only to be more tellingly countered in another. By the tilting, tipping, and odd-angle cantilevering of his rectangular shapes Caro achieves a kind of sprawling cursiveness that is all his own, and which makes everything that would otherwise look separate and frontal move and fuse ». (Clement GREENBERG, *The collected essays and criticism. Volume 4, Modernism with a vengeance: 1957-1969*, op.cit., p. 206).

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.*

jointe à la grâce inadvertante associée à ses plus hauts chefs-d'œuvre : un vrai chant »⁴³¹. La dernière phrase, le dernier mot du texte – *Hopscotch* – résume très bien la vision de Fourcade de l'arabesque chez le sculpteur britannique. Titre d'une des œuvres en aluminium créées par Caro en 1962, *Hopscotch* se traduit en français par « la marelle », le jeu dans lequel une figure formée de cases carrées, tracée sur le sol, sert de matrice aux déplacements multiples et souvent non linéaires du joueur qui pousse son palet. Sans jamais être visible réellement, l'arabesque est alors un élément virtuel qui donne une impulsion vitale au jeu d'enfant, ainsi qu'à la création artistique.

Une pensée en développement : Michael Steiner 1977-1978

En 1977, Dominique Fourcade écrit également un autre texte sur la sculpture contemporaine, dans lequel il examine cette fois-ci l'œuvre de Michael Steiner, artiste américain, parmi les préférés du poète et à qui il consacrera plusieurs articles très complets. Cette première approche écrite du travail de Steiner sera publiée à l'occasion d'une exposition personnelle du sculpteur à la Galerie André Emmerich à Zurich, en Suisse. Notons que Steiner s'est très peu exposé à Paris : entre 1963 et 1993 il a eu seulement deux expositions personnelles à la Galerie Gerald Piltzer (en 1978 et en 1993), alors que ses œuvres ont été montrées presque tous les ans à New York. Fourcade a ultérieurement repris et augmenté son texte, cette nouvelle version a été publiée dans le dernier numéro de 1978 de la revue *Art International*.

La première particularité de cette préface est qu'elle est précédée d'une épigraphe, ce qui est plutôt rare chez Fourcade. Le poète cite en allemand le célèbre vers de *In lieblicher Bläue* (*En bleu adorable*) de Hölderlin : « Voll Verdienst, doch dichterisch wohnt Der Mensch auf dieser Erde » (« Riche en mérites, mais poétiquement toujours, / Sur terre habite l'homme »⁴³²). Cette épigraphe attache directement et immédiatement l'œuvre de Steiner à la possibilité d'une habitation poétique du monde, la question qui a toujours préoccupé Fourcade, et invite le lecteur à découvrir la part de la poésie contenue dans les sculptures présentées dans l'exposition, mais aussi à réfléchir à la valeur poétique, simultanément éthique et esthétique, de la recherche

⁴³¹ *Ibid.*

⁴³² Nous citons ici la traduction réalisée par André du Bouchet pour la publication des *Œuvres* de Hölderlin dans la collection de la Bibliothèque de la Pléiade.

artistique de Steiner. Quoique le poète ne garde pas l'épigraphe dans la deuxième version du texte, examinons cet article fourcadien à la lumière de la citation qui l'inaugure.

L'article s'ouvre par un bref état des lieux de la sculpture contemporaine. Sans citer les noms des prédécesseurs de Steiner ni suivre en détail l'évolution de cet art, Fourcade résume la situation actuelle : à la suite de la peinture, bien qu'avec beaucoup de retard et de difficultés, la sculpture du XX^e siècle a fini par évoluer assurément depuis la figuration vers l'abstraction, et Steiner est un des artistes grâce à qui cette transformation a été possible. Le poète salue l'avènement de l'art abstrait, qui signifie pour lui un rapprochement inédit et de plus en plus étroit avec l'essence profonde de l'art. L'approche esthétique de Fourcade exige que l'unique sujet de l'art soit l'art lui-même, il aspire à la libération de toutes les idées factices qui ont influencé la création artistique des époques précédentes et se réjouit du resserrement qui s'opère dans la recherche spirituelle des plasticiens, de la concentration de la recherche artistique sur le médium, ce qui amène à une sorte d'assainissement dans la matière de l'art. L'objectif principal de tout artiste contemporain serait alors la création de l'œuvre la plus abstraite possible, et Michael Steiner est celui qui, aux yeux du poète, réussit le mieux à accomplir cette mission de « hausser la sculpture à un degré d'abstraction plus convaincant encore »⁴³³. Steiner se présente alors, et tout au long de l'article, comme le sculpteur le plus abstrait de son temps et, en conséquence, de toute l'histoire de l'art.

Alors qu'Anthony Caro prolonge la lignée des artistes qui ont révolutionné la sculpture moderne, Steiner apparaît à Fourcade comme un solitaire, dont la recherche plastique est totalement autonome et exclut les références extérieures :

« Parmi la poignée de sculpteurs responsables de cet état de choses, Michael Steiner occupe une place à part, en ce que sa sculpture ne se réfère qu'à elle-même. Son œuvre (et c'est en quoi elle est sans pareille) réussit ce paradoxe de fonctionner de façon purement autonome, par un réseau de références formelles qui lui sont exclusivement intérieures »⁴³⁴.

Ayant toujours évité l'appartenance à un mouvement ou une école, Fourcade refuse l'interprétation de la modernité comme un produit de l'action des groupes d'avant-garde. Le poète s'intéresse plus au travail individuel des artistes, pensant que l'approfondissement de la

⁴³³ Introduction au Catalogue de l'exposition *Michael Steiner. Neue Skulpturen / New Sculpture*, Galerie André Emmerich, Zürich, 1977, non paginé.

⁴³⁴ *Ibid.*

solitude et la descente à l'intérieur de soi-même sont les conditions essentielles pour accéder à l'universel.

Tout au long du texte, le poète opposera le travail de ce sculpteur aux différents mouvements de l'avant-garde, particulièrement le minimalisme et le constructivisme, afin de démontrer la supériorité de la démarche de l'artiste américain. Dans un passage, il parlera d'une éventuelle contribution d'Anthony Caro à l'évolution esthétique de Steiner, car le sculpteur britannique précède l'américain dans la création des œuvres qui n'ont pas de centre, mais Fourcade déterminera très vite que la recherche artistique de Steiner se trouve très distincte conceptuellement de celle de son confrère. L'art de Caro est de caractère antithétique, il tient à assembler dans ses œuvres des éléments hétéroclites, tout en maintenant la séparation et la contradiction entre diverses parties (en effet, c'est dans la contradiction que naît l'énergie et la dynamique de ces sculptures)⁴³⁵. Inversement :

« Steiner procède au nom et selon la loi d'une vision d'ensemble et ses sculptures relèvent d'une méthode synthétique. Même quand il improvise, surtout quand il improvise, Steiner a le sens du tout. Un tout encore une fois contradictoire et violent, isolé sur lui-même, et dont les parties se répondent les unes aux autres et ne font que se répondre les unes aux autres »⁴³⁶.

Malgré toute l'admiration que Fourcade éprouve pour le travail artistique de Caro, c'est de Steiner qu'il se sent le plus proche, car dans sa poétique il tend à rechercher la synthèse, à considérer une œuvre comme un univers, un grand tout, dont l'organisation se tient grâce aux rapports entre les éléments qui le composent.

Cette différence fondamentale dans l'organisation plastique entraîne une autre conséquence qui distingue les deux sculpteurs. Caro s'est déjà libéré du noyau dans la sculpture, ses œuvres n'ont pas un seul, mais plusieurs axes directionnels. Cependant, Steiner va encore plus loin dans cette recherche et, comme dans ses créations plastiques « la pression de la sculpturalité s'applique avec égalité sur toutes les parties »⁴³⁷ grâce à l'équilibre qui les domine, il arrête de produire des angles droits et des parallèles si bien que ses œuvres sont absolument

⁴³⁵ Fourcade a déjà avancé cette même idée dans l'article sur Anthony Caro, où il écrivait: «La sculpture de Caro fonctionne dès lors comme une syntaxe d'éléments disparates, contradictoires, dont cette syntaxe n'effectue jamais la synthèse (il est essentiel à cet art que chacun de ses éléments demeure perçu comme contradictoire) » (Catalogue de l'exposition *Antony Caro*, op.cit.).

⁴³⁶ Introduction au Catalogue de l'exposition *Michael Steiner. Neue Skulpturen / New Sculpture*, op.cit.

⁴³⁷ *Ibid.*

privées de l'axe⁴³⁸. Ce changement commencé par Steiner implique plusieurs conséquences innovantes : le fonctionnement multidirectionnel interne et externe au sein de son œuvre (une sorte de *all-over* sculptural, même si, à la suite de Greenberg, Fourcade réserve encore ce mot à la peinture), l'exceptionnelle amplification de l'abstraction, ainsi que sa contemporanéité extrême qui se place pourtant « à l'opposé des tendances les plus récentes, les plus accomplies et en apparence les plus naturelles du constructivisme »⁴³⁹.

Alors qu'il refuse la parenté avec les célèbres sculpteurs abstraits, Smith et Caro, Fourcade trouve des ressemblances entre le travail de Steiner et celui d'Aristide Maillol, le moins avant-gardiste des modernes. La filiation avec Maillol se confirmera au début des années 1980, avec l'œuvre majeure de Steiner, intitulée *Homage to Maillol*. En 1977, Fourcade dit ne pas être le premier à faire le parallèle entre les démarches artistiques des deux plasticiens du XX^e siècle, que tout sépare à première vue⁴⁴⁰. Il s'appuie sur l'analyse d'Évangéline Kim pour montrer que ces sculpteurs se rapprochent avant tout dans leur traitement des rapports entre l'espace et le poids, entre la masse et le support. Les deux réduisent au maximum les zones de contact de la sculpture avec le sol, réduisant visuellement son poids et la rendant ainsi peu compacte et aérienne. Cependant, le poète ne partage pas la définition de Kim, selon laquelle les artistes nient de cette manière le champ de pesanteur, et précise à son tour : « Il serait d'ailleurs plus juste de dire qu'ils défient la gravité plutôt qu'ils la nient. La défiant, ils en clament l'importance et mettent en valeur la façon dont ils la dominent »⁴⁴¹. Homme de lettres, Fourcade est très sensible à de telles nuances de sens et cherche toujours le mot juste pour exprimer le plus précisément possible sa pensée, veillant à ne pas déformer par l'expression verbale l'essence du travail plastique.

La réflexion de Fourcade va encore plus loin dans la comparaison, et le poète met en lumière une ressemblance bien plus importante entre les poétiques des deux artistes :

« l'un et l'autre, tempéraments éminemment sobres, dotent leurs œuvres d'une tension interne non spectaculaire qui les distingue de la plupart des grands sculpteurs de l'époque moderne. L'un et l'autre établissent

⁴³⁸ Et dans la version augmentée du texte Fourcade précisera qu'il s'agit d'une « donnée éminemment cézanienne » (revue *Art International*, novembre-décembre 1978, p.42), rendant ainsi hommage à celui qu'il considère comme l'initiateur de la modernité artistique.

⁴³⁹ Introduction au Catalogue de l'exposition *Michael Steiner. Neue Skulpturen / New Sculpture*, op.cit.

⁴⁴⁰ Il ne sera pas non plus le dernier et en 1981 le critique d'art américain Walter Darby Bannard écrira « these pieces dream of Maillol! » (« ces œuvres rêvent de Maillol ! »). Voir son article: « Michael Steiner's New Sculpture (1981) », Catalog essay, Houston: Meredith Long & Co., October 1981.

⁴⁴¹ Introduction au Catalogue de l'exposition *Michael Steiner. Neue Skulpturen / New Sculpture*, op.cit. C'est nous qui soulignons.

péremptoirement la priorité du tout sur les parties dans l'ordre de la pensée esthétique »⁴⁴².

Ainsi, c'est la même idée de l'ensemble et de l'équilibre (l'équilibre qu'il ne faudrait en aucun cas confondre avec la symétrie) qui s'impose dans leurs esthétiques, si différentes soient-elles formellement. Néanmoins, alors que dans la sculpture longuement préméditée de Maillol le tout se réalise en même temps que les parties qui le composent, les œuvres nécessairement improvisées de Steiner représentent un tout postérieur à la réalisation de ses parties. Dans les yeux de Fourcade, cette particularité donne d'autant plus de valeur au travail du jeune constructiviste, car

« Ce décalage temporel de la réalisation sur la nécessité première et dernière du tout, n'en rend que plus évidents cette nécessité même, cet enracinement de la fidélité de Michael Steiner à la notion du tout dans une loi supérieure comprise et épousée d'instinct – avec tout l'instinct de l'intelligence »⁴⁴³.

Or, dans un autre passage du texte, Fourcade définit cet instinct, qui ordonne aussi le choix d'éviter les formes géométriques strictes, comme poétique. Ce qui nous laisse conclure que la puissance poétique des sculptures de Steiner est finalement plus grande que celles, par exemple, de Caro, qui privilégie plus dans son travail les parties par rapport à l'ensemble (ce qui n'empêche aucunement l'admiration que le poète éprouve envers le sculpteur britannique), ou encore plus, celles de Rodin, que Fourcade n'apprécie pas particulièrement. Il va même jusqu'à désigner Steiner comme anti-Rodin, la dénomination surprenante qu'il trouvera nécessaire de commenter dans la version publiée dans *Art International* :

« Rodin n'avait pas la notion du tout et moins encore celle des rapports. Il procédait dangereusement en dehors d'elles : il travaillait sur les parties – un bras, une tête – séparément les unes des autres, et cette pratique choqua Matisse entre tous. La seule unité que Rodin avait en tête était celle de l'expression psychologique, et non une unité formelle. Certaines de ses sculptures – les plus grandes surtout, en sont mortes »⁴⁴⁴.

Cette position, très opposée à l'art de Rodin, est pourtant mitigée, car d'autres spécialistes citent inversement le sculpteur français parmi les grands maîtres qui ont influencé l'évolution de Steiner⁴⁴⁵.

Fourcade n'ira pas plus loin dans l'établissement de l'analogie entre l'art de Steiner et

⁴⁴² « Michael Steiner », revue *Art International*, novembre-décembre 1978, p. 42. C'est nous qui soulignons la partie ajoutée au texte initial dans la version de la revue.

⁴⁴³ Introduction au Catalogue de l'exposition *Michael Steiner. Neue Skulpturen / New Sculpture*, op.cit.

⁴⁴⁴ « Michael Steiner », revue *Art International*, novembre-décembre 1978, p. 42.

⁴⁴⁵ Ainsi, pour Alin Avila « Le maître qu'on lui [à Michael Steiner] attribuera – non pas que formellement leurs œuvres s'apparentent mais parce que leurs soucis et leurs pratiques ont maints points communs –, c'est Rodin » (in *Michaël Steiner, sculptures 1965-1992*, catalogue de l'exposition, Paris, Ramsay, 1993, p. 6).

celui de Maillol. Il ne trouve pas nécessaire d'attirer l'attention du lecteur sur le caractère monumental des œuvres, qui détermine le travail des deux sculpteurs, ni sur leur appartenance à la lignée cézannienne. Nous voudrions pourtant faire une parenthèse pour parler un peu plus de cet engouement de Fourcade pour l'auteur de la célèbre *Méditerranée*. Le poète mentionne souvent Maillol dans ses écrits sur la sculpture (il en fait, par exemple, un éloge enthousiaste dans son article sur Caro), mais aussi dans les textes poétiques. Certes, Maillol est un artiste d'une inspiration classique, pourtant il l'est plus dans sa recherche incessante de la beauté que dans la soumission aux règles de la sculpture académique (c'est pourquoi il peut être désigné comme classique mais non classiciste). De plus, ce n'est pas toujours le renouveau formel qui compte pour Fourcade dans le domaine de l'art, dans ce cas c'est essentiellement l'esthétique singulière du sculpteur qui attire le poète.

La figure de Maillol est proche de celle du grand maître fourcadien Matisse, nous pouvons, entre parenthèses, en indiquer plusieurs similitudes qui n'étaient pas inconnues du poète. Par exemple, à la manière de l'œuvre matissienne, la sculpture de Maillol est perçue comme une célébration incessante de la joie de vivre, de la beauté du corps et de la grâce féminine. Pourtant, sa vraie valeur novatrice consiste dans le fait que ce n'est pas de la sculpture qui signifie ou représente, elle est suffisante en elle-même, et de ce point de vue, la rupture avec l'art du passé est radicale. Comme l'écrit le critique Waldemar George, « Seul Maillol nous propose des ouvrages dont l'harmonie est une source de bonheur. Les corps de ses nymphes ont été détournés de leur destination. Ils n'ont aucune fonction utilitaire. Ce sont, dorénavant, des objets de beauté »⁴⁴⁶. Mais si Maillol s'applique à créer de la beauté au lieu de tâcher de reproduire la réalité et que le véritable sujet de ses sculptures est la sculpture même, il s'agit alors, conformément à la pensée esthétique de Fourcade, d'un authentique artiste moderne. Comme Matisse qui se détachait progressivement du modèle à mesure qu'il le dessinait, Maillol « cherchant la beauté plus que le caractère, finissait par oublier totalement le modèle »⁴⁴⁷. Finalement, pour les deux artistes, l'aspect éthique (ou politique) de leur travail a une importance capitale. Ils recherchent avant tout l'harmonie et la beauté, leurs œuvres sont faites pour rendre la vie des gens plus belle, plus poétique, en un mot, meilleure. Pour peu que le spectateur décide de porter plus longuement son attention sur la sculpture de Maillol, celle-ci l'élève moralement et spirituellement. Et ce n'est pas par hasard que, comme l'affirme Michel Hoog, « Maillol a

⁴⁴⁶ Waldemar GEORGE, « le message de Maillol », in *Aristide Maillol, exposition, Centre artistique et littéraire de Rochechouart, 30 mars-3 juin 1974*, Rochechouart, Centre Artistique et Littéraire de Rochechouart, 1974, non paginé.

⁴⁴⁷ Introduction au Catalogue de l'exposition Michael Steiner. *Neue Skulpturen / New Sculpture*, op.cit.

cherché de façon constante à placer ses œuvres dans les lieux publics et en plein air »⁴⁴⁸. Puisque dans la réflexion de Fourcade l'esthétique est toujours liée à l'éthique, le poète ne reste pas insensible à la conséquence humaniste de cette sculpture.

Le seul aspect par lequel Steiner s'éloigne inévitablement du modèle de Maillol et se rapproche des autres plasticiens contemporains, est son courage inédit d'action et de création, un courage résolument contemporain que David Smith, cité par le poète, exprime ainsi : « The putting of the piece, the courage of the act are more important than the design »⁴⁴⁹. C'est ce courage qui incite le jeune sculpteur à réintroduire dans ses œuvres la masse, l'élément que l'on a déjà l'habitude d'associer à l'art classique. Avec son habituelle franchise, Fourcade critique les artistes du mouvement constructiviste proches de Naum Gabo, qui voulaient abandonner définitivement la masse au profit des surfaces pures. Loin d'y voir une originale expérience formelle, le poète parle de la perte de la crédibilité de leurs sculptures, due à cette tentative, et, sans mâcher les mots, il les accuse d'« une déplorable étroitesse de vision »⁴⁵⁰ artistique.

À l'inverse, il salue de nouveau Smith et Caro qui n'ont jamais essayé d'abolir la masse au sein de leurs œuvres, mais uniquement de la transcender. Fourcade évoque l'analyse faite par Kenworth Moffett, qui démontre que l'idée de la masse est en permanence présente dans les créations de ces deux plasticiens à cause du choix qu'ils font d'employer « un matériau rigide, lourd et opaque »⁴⁵¹ (des éléments industriels en métal soudé, du fer ou de l'acier inoxydable). En conséquence, leur effort principal consiste à rendre plus légères visuellement des productions pesantes, en commençant par rompre définitivement avec la structure monolithique. Steiner, qui a initialement suivi la voie de ses prédécesseurs, est le seul sculpteur contemporain capable, selon Fourcade, de réinsérer la masse dans l'espace de l'œuvre :

« Il est revenu à Steiner, sculpteur abstrait et ayant, à l'instar de ses devanciers immédiats, rompu avec toute structure monolithique, il lui est revenu d'entamer avec la masse (et même de l'accentuer, dans la série des bronzes qui nous occupe) un dialogue sans réticence, de lui restituer son plein rôle, consistant à donner autorité et

⁴⁴⁸ Michel HOOG, « Préface », in *Aristide Maillol, exposition*, op.cit.

⁴⁴⁹ Fourcade cite probablement de mémoire, car la phrase qui ressemble le plus à celle qu'il emploie, est celle que Smith écrit dans *Memories to myself (Souvenirs pour moi-même)* : « I think the freedom of gesture and the courage to act are more important than trying to make a design » (« Je pense que la liberté de geste et le courage d'agir sont plus importants que d'essayer de faire un motif »). Nous citons en anglais *Archives of American Art Journal* Vol. 8, No. 2 (Apr., 1968), p. 11 ; en français David SMITH, *Ecrits et discours*, op.cit., p. 224. Nous n'avons pas pu trouver de référence plus exacte pour la formule utilisée par le poète, d'ailleurs, dans la version augmentée il précise qu'il s'agit d'une sentence de David Smith que Caro aime à citer, ce qui pourrait expliquer cette éventuelle inexactitude.

⁴⁵⁰ Introduction au Catalogue de l'exposition Michael Steiner. *Neue Skulpturen / New Sculpture*, op.cit.

⁴⁵¹ *Ibid.*

présence à la sculpture – c'est-à-dire à l'abstraction »⁴⁵².

Arrêtons-nous un peu plus sur cette dernière formulation qui affirme l'identité entre la sculpture et l'abstraction. Ce n'est pas la première fois que Fourcade met un signe égal entre ces deux termes, ce qui montre que dans sa pensée critique l'abstraction représente plus qu'une des tendances possibles dans l'art moderne, par opposition à l'art figuratif ou réaliste, qu'il s'agit d'un véritable concept poétique qui définit très largement sa vision esthétique. L'abstraction représente une conception foncière, elle est contenue dans un état partiel dans tout art, si figuratif soit-il, mais seuls les véritables artistes peuvent la libérer et lui donner une existence complète qu'elle mérite. Ce n'est donc pas à l'abstraction de se manifester dans un tel ou autre domaine de l'art, mais la pratique artistique elle-même doit faire du chemin pour s'élever au niveau de l'abstraction. L'art doit donc évoluer pour atteindre tôt ou tard le degré de l'abstraction assez fort pour devenir purement abstrait et garantir des moyens aux humains pour accéder à une habitation poétique du monde.

Une grande partie de l'article est consacrée à l'analyse technique des sculptures de Michael Steiner. Néanmoins, l'objectif principal de l'auteur reste la mise en valeur de l'abstraction dans la recherche plastique de l'artiste. Au début du texte, Fourcade précise que Steiner a récemment changé de matériau et qu'il a abandonné la fabrication des œuvres en acier corten d'après des modèles en contre-plaqué pour se consacrer à la technique des bronzes fondus sur des cires perdues. Cette modification possède, aux yeux du poète, une conséquence majeure et donne au sculpteur « l'occasion de franchir un nouveau palier dans l'abstraction »⁴⁵³. Il recense alors toutes les différences matérielles qui opposent les deux méthodes : celle des surfaces, des formes, de la taille, la contradiction entre le dessein réfléchi et l'improvisation, les rapports avec les sens (stimulation à la perception par la vision ou le toucher). Néanmoins, Fourcade affirme que toutes ces divergences ne font que confirmer la cohérence et la continuité de l'œuvre de Steiner, son évolution incessante qui ne l'empêche pas de rester fidèle à lui-même et son tempérament :

« Mais derrière ces apparences si divergentes et bien réelles, nous voudrions montrer qu'est à l'œuvre une continuité de procédure autrement essentielle – une progression profonde – d'une extraordinaire intelligence. Nous voulons faire voir que toutes les données qui ont fait la cohérence si nouvelle de la sculpture de Steiner et sa qualité

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

si moderne, sont ici en action avec une audace et une liberté accrues »⁴⁵⁴.

En conséquence, les bronzes représentent incontestablement une étape, mais non une rupture dans la recherche spirituelle et poétique de l'artiste, alors que le changement de la technique a pour unique objectif la progression dans l'abstraction sculpturale.

Un des aspects de la création plastique qui intéressent le plus Fourcade est le traitement de l'espace. L'approche de Steiner dans ce domaine se détermine de nouveau par l'étonnant courage artistique propre aux créateurs contemporains. Son attitude est donc audacieuse et originale, mais aussi attentive et réfléchie. Même si la nature de son dessin l'entraîne plutôt vers les formes et les rapports entre ces formes, sa qualité de sculpteur « dans la pleine acception du terme »⁴⁵⁵ ne lui permet pas de mettre de côté une caractéristique aussi importante pour la sculpture que l'espace. Cette réflexion donne à Fourcade l'occasion de lancer une nouvelle âpre critique à l'encontre des minimalistes (le courant dans lequel Steiner a fait ses débuts dans les années 1960, avant de s'en détacher très vite pour s'orienter vers la sculpture abstraite, suite à la découverte du travail de Smith et de Caro). Fourcade partage absolument le refus moderniste, exprimé par Clement Greenberg ou Michael Fried, de *l'objectivité*⁴⁵⁶ et de la théâtralité de l'art minimal, qui représentent pour lui les conditions du non-art. Il accuse les minimalistes de vouloir introduire dans l'art des « limitations d'une grossièreté véritablement primaire »⁴⁵⁷ et affirme qu'ils ne peuvent même pas être considérés comme des sculpteurs.

Alors que les représentants de l'art minimal négligent, selon le mot de Fourcade, l'espace autour de l'œuvre, Steiner met en œuvre toutes ses capacités pour le neutraliser. Le poète souligne encore le caractère actif de la démarche de Steiner : de même qu'il n'ignore pas la gravité, il ne nie pas l'espace, mais il les brave sans cesse pour arriver à les dominer. Ainsi, Fourcade déclare :

« Mais l'enjeu de ces sculptures est à ce point concentré sur la logique interne des formes au sein du tout que chacune constitue, que l'espace où cependant elles ont à s'inscrire en est comme neutralisé. Nous disons bien —neutralisé» et non ignoré. Ignorer l'espace serait tout simplement, passivement, pour ainsi dire lui tourner le dos.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ Terme, introduit par Fried en 1967. Voir son ouvrage *Art and objecthood, essays and reviews*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1998 (ou la version française, *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007).

⁴⁵⁷ Introduction au Catalogue de l'exposition Michael Steiner. *Neue Skulpturen / New Sculpture*, op.cit.

Tandis que pour neutraliser l'espace il faut d'abord l'affronter. Il faut en tout état de cause le traiter »⁴⁵⁸.

Divisant les créations de Steiner en deux groupes, les sculptures *concaves* et les sculptures *convexes*, Fourcade explique comment l'artiste parvient dans les deux cas à rendre l'espace inerte par rapport aux formes plastiques, l'opération formelle qu'il détermine encore comme poétique, car elle reconsidère les rapports entre les œuvres d'art et le monde qui les entoure. La réflexion fourcadienne sur la relation qu'entretiennent les sculptures de Steiner avec leur support va dans le même sens. Le poète remarque que les précédentes créations de l'artiste américain, à cause de leurs dimensions considérables, reposaient directement sur le sol, ce qui contraignait le spectateur à les percevoir toujours conjointement au plateau. En revanche, les bronzes qui sont de plus petite taille que les sculptures en corten, se présentent sur des piédestaux de hauteur variée, ce qui augmente de beaucoup leur valeur abstraite :

« La conséquence du placement de ces sculptures en bronze sur des bases est de les isoler plus encore, de les priver cette fois radicalement de toute relation avec autre chose que leur fonctionnement même, et donc d'en accroître l'impact de l'abstraction. Réduire les dimensions de ses sculptures, c'était se contraindre à les placer sur des bases, c'était en conséquence pointer l'index sur elles – mais que sont-elles, sinon des abstractions pures ? – c'était, au départ comme au terme, progresser dans l'abstraction, faire la sculpture plus abstraite. Et c'est bien là la tâche essentielle de la sculpture aujourd'hui »⁴⁵⁹.

Nous en arrivons donc de nouveau à notre point d'ancrage qui est la position engagée du poète sur la nécessité pour l'art contemporain de progresser dans l'abstraction par tous les moyens possibles (souvenons-nous du travail d'Anthony Caro qui poursuit, finalement, le même objectif, mais en empruntant le chemin contraire à celui de Steiner).

Si la préface du catalogue de l'exposition (1977) a été construite essentiellement sur la comparaison entre les anciennes productions de Steiner en acier corten et la plus récente série des bronzes, l'article paru dans *Art International* (1978) contient un ajout important sur les nouvelles créations en corten que le sculpteur a réalisées après le travail sur le bronze. Ce passage supplémentaire a permis au poète d'insister d'autant plus sur l'évolution permanente, mais pas toujours consciente, qui caractérise la recherche de Steiner (comme celle de tout grand artiste). Fourcade recense les progrès accomplis par le sculpteur : le développement de la compacité et la densification des œuvres, accompagnés par un gain en qualité considérable ; la

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*

prise de la conscience de la « nécessité plus vraie de travailler grand »⁴⁶⁰, l'amélioration du sens de l'échelle, la résolution du problème d'épaisseurs. Il précise aussi comment, grâce à quels procédés et techniques, Steiner acquiert plus d'intelligence de la sculpture et de force d'expression. Fourcade indique aussi les sculptures dans lesquelles les modifications examinées sont le mieux visibles et invite le lecteur à les regarder (et « regarder durement »⁴⁶¹) et à confronter ainsi leurs impressions avec les siennes. Il marque, de cette façon, plusieurs étapes du chemin spirituel de l'artiste et prévoit les points d'attaque dans son développement ultérieur : « Il y a là, en vue de l'expression plastique, des possibilités de variations orchestrales que Steiner est loin d'avoir fini d'exploiter et dont les limites ne sont pas connues »⁴⁶².

Fourcade clôt son article par une considération sur la sculpture d'ordre général, qui n'est plus directement liée au travail de Steiner. Il trouve nécessaire de contredire l'opinion de nombreux critiques, « couramment exprimée jusque par mes maîtres et mes meilleurs compagnons »⁴⁶³ (le poète vise ici, bien sûr, Clement Greenberg et d'autres historiens d'art du même cercle) qui place la sculpture abstraite en seconde position par rapport à la peinture de la même tendance. Il répète les mêmes arguments que dans l'article sur Caro et insiste sur le fait que la sculpture des trois dernières décennies (c'est-à-dire, depuis les années 1930 et l'activité artistique de Julio González et, encore plus, de David Smith) a connu beaucoup plus de progrès que la peinture de la même époque. Tout en acceptant le retard sur la peinture que la sculpture a pu avoir au début du siècle, Fourcade affirme que non seulement ce décalage a été rattrapé, mais que la situation a beaucoup de chances d'être inversée très prochainement. Selon lui, c'est à l'époque actuelle que la sculpture abstraite progresse plus vite que jamais et qu'elle connaît enfin les innovations les plus radicales et les plus utiles. Loin d'adopter la position défaitiste de la proche mort de l'art, il soutient, tout au contraire, que l'époque moderne arrive au point du développement le plus élevé que l'on puisse atteindre, car « Toutes les époques manifestent en effet leur tension spirituelle, lors de leur apogée, par la sculpture »⁴⁶⁴. Steiner apparaît donc parmi les artistes contemporains majeurs qui font tout leur possible pour le perfectionnement et l'enrichissement actuels de la sculpture abstraite et de l'art en général.

⁴⁶⁰ « Michael Steiner », revue *Art International*, novembre-décembre 1978, p. 44.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 44.

⁴⁶³ Introduction au Catalogue de l'exposition Michael Steiner. *Neue Skulpturen / New Sculpture*, op.cit.

⁴⁶⁴ *Ibid.* L'année suivante, pourtant, Fourcade s'exprimera de manière plus réservée, en réduisant cette dernière phrase à « Notre époque manifeste sa tension spirituelle par la sculpture » (« Michael Steiner », revue *Art International*, novembre-décembre 1978, p. 65).

Une vue d'ensemble sur la sculpture abstraite moderne et contemporaine

En 1980 Galerie de France organise une vaste exposition consacrée à la sculpture moderne depuis Julio González jusqu'aux jeunes artistes comme Tim Scott ou Michael Steiner, en passant par l'œuvre de David Smith et Anthony Caro. Dominique Fourcade rédige à cette occasion une assez longue préface (12 pages) dans laquelle il fait une analyse détaillée du travail des plasticiens présents dans l'exposition. Tout en reprenant les idées exprimées dans les précédents articles (le poète reprend certains passages mot pour mot), il approfondit et enrichit sa réflexion critique. Nonobstant l'apparente modestie du titre, « De quelques conséquences de la sculpture moderne », il s'agit incontestablement du texte le plus complet que Fourcade ait écrit au sujet de la sculpture du XX^e siècle. L'exposition même reflétant l'approche formaliste de l'art, le poète ne se sent pas obligé d'aborder l'œuvre des artistes qu'il n'apprécie pas particulièrement. S'il mentionne le travail des futuristes et des constructivistes, c'est pour le critiquer. En revanche, pas un mot n'est prononcé sur les sculpteurs majeurs comme Calder, Chillida, Cornell, Miró. Giacometti et Brancusi sont à peine mentionnés.

Comme dans le cas de la préface de l'exposition *Michael Steiner. Neue Skulpturen / New Sculpture* à la Galerie André Emmerich de Zürich, (1977), le texte est encore précédé d'une épigraphe. Il s'agit cette fois-ci de la célèbre phrase de David Smith (l'auteur étant indiqué seulement par les initiales D.S.) « I don't touch, I touch with the eye » (« je ne touche pas, je touche avec l'œil »). Simple et limpide, cette formule résume certainement, aux yeux du poète, la tendance capitale de la sculpture abstraite, sa forte composante visuelle qui maintient à distance le spectateur et lui interdit le contact direct (le toucher, la pénétration dans l'espace de l'œuvre) avec ces nouvelles créations plastiques⁴⁶⁵.

La première phrase de l'article répète presque exactement la formule finale de l'article « Michael Steiner », paru deux ans plus tôt dans la revue *Art International* : « Notre époque marque sa tension spirituelle par la sculpture »⁴⁶⁶ (le verbe *marquer* vient remplacer *manifester*). D'ailleurs, tout le premier paragraphe résume, en expressions très proches de celles employées dans l'introduction de l'écrit consacré à Steiner, l'état de la sculpture moderne depuis Rodin.

⁴⁶⁵ Fourcade le redira poétiquement dans *Le ciel pas d'angle*, dans le long poème 38 :

« Liés ou non nos mains ont en propre de voir mais seul l'œil touche quelle que soit la distance » (*Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 58)

⁴⁶⁶ « De quelques conséquences de la sculpture moderne », Catalogue de l'exposition *Julio González, David Smith, Anthony Caro, Tim Scott, Michael Steiner*, Galerie de France, 1980, non paginé.

Fourcade ne considère pas celui-ci comme faisant partie de l'époque de la modernité dans la sculpture, mais il définit Picasso comme initiateur de la lignée des artistes qui ont réinventé ce domaine de l'art plastique au cours du XX^e siècle. Fourcade dit s'attacher moins à la quantité d'œuvres majeures qu'à leur valeur qualitative :

« Ce que nous avons à l'esprit n'est pas tant la quantité réellement étonnante de très bonne sculpture produite depuis Rodin, et qui est une évidence. Nous nous fondons bien plutôt sur un phénomène peut-être moins apparent, en tout cas plus spécifique et autrement générateur d'énergie : à savoir la puissance de la rupture et le renouvellement du vocabulaire formel »⁴⁶⁷.

Loin de se réduire aux seules préoccupations plastiques, les avancées faites par les sculpteurs contiennent également des conséquences esthétiques et éthiques plus vastes, et Fourcade ajoute sur un ton très enthousiaste : « les implications poétiques qui en découlent nous alertent et nous motivent, aujourd'hui, plus que jamais »⁴⁶⁸.

Quoique le poète refuse de réduire son texte à un exposé chronologique de tous les faits passés qui ont marqué la sculpture abstraite, il se sent malgré tout obligé de mentionner la date à partir de laquelle il marque la naissance de cette tendance artistique : il s'agit du printemps 1912, quand Picasso a créé sa première *Guitare* en tôle. La position critique de Fourcade a évolué depuis 1977, quand il annonçait dans son article sur Anthony Caro que les premières constructions de Picasso, malgré tout l'intérêt formel qu'elles avaient, ne représentaient pas encore de véritables sculptures et perdaient beaucoup du point de vue artistique en comparaison avec les papiers collés de la même époque. Cette fois-ci, il insiste beaucoup sur la valeur inauguratrice de ces créations qui marquent un changement radical dans la vision artistique moderne :

« Dans le Cubisme de Picasso, autrement dit dans l'un des deux canaux par où se produit et se développe la vision moderne, la sculpture joue un rôle fondamental – puisqu'il est maintenant établi non seulement que *Guitare* précède les papiers collés, mais que les papiers collés procèdent de la *Guitare*.

Cette construction de Picasso est l'une de ces œuvres rarissimes qui inventent un genre d'art : pour la première fois est faite une sculpture ouverte »⁴⁶⁹.

Ces compliments généreux à l'égard de Picasso sont tout à fait surprenants, car Fourcade privilégie habituellement l'autre canal de la vision moderne : il s'agit, bien évidemment, de l'héritage matissien. Néanmoins, dans une note finale très développée, le poète parle de

⁴⁶⁷ *Ibid.*

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ *Ibid.*

l'importance de la revalorisation du travail sculptural de Picasso qui, étant très apprécié et respecté aux États-Unis, ne suscite qu'un intérêt médiocre chez le public français. Très soucieux de l'accessibilité des œuvres d'art et de la politique culturelle de l'état, Fourcade se réjouit du changement progressif de cette situation, marqué par la parution d'un catalogue raisonné de la création de Picasso des années 1907-1916 et par le choix de donner la priorité à la sculpture dans la constitution de la collection du Musée Picasso⁴⁷⁰. Il souligne déjà l'importance et l'utilité d'organiser prochainement de grandes rétrospectives et expositions des artistes majeurs de la sculpture abstraite, mais reste très inquiet et dubitatif quant à la possibilité de voir de telles manifestations :

« La suite logique – s'il devait enfin y avoir une logique intelligente, et non plus un tourbillon en forme de fuite, dans l'approche que les Français opèrent de l'art moderne, si les Français sentaient enfin l'urgence de remettre leur montre à l'heure – la suite logique devrait être l'organisation d'une grande rétrospective Julio González, suivie de celle d'une grande rétrospective David Smith, suivie enfin d'une vaste exposition du travail d'Anthony Caro. La question capitale est : ces expositions, les vivrons-nous ici ? »⁴⁷¹.

En revenant aux premières constructions réalisées par Picasso entre 1912 et 1915, Fourcade révèle ses principales caractéristiques novatrices qui, dans leur ensemble, opèrent la véritable révolution artistique que l'on doit au plasticien espagnol. Premièrement, la conception de sculpture cesse d'être attachée à un bloc de matière et la création d'une œuvre abstraite s'éloigne de la représentation en devenant une opération poétique pure :

« Il ne s'agit plus de dégrossir le marbre ou la pierre par une taille en plans qui dégage progressivement la forme du sujet selon une continuité idéale (pas plus qu'il ne s'agit de modeler la cire ou la terre aux mêmes fins) ; il s'agit d'inventer, en la représentant, la forme du sujet à représenter – le sujet étant ici rien moins que le réel en lui-même –, et de le représenter par une construction des formes dans l'espace agencée selon un mode de discontinuité radicale des plans »⁴⁷².

Cette innovation libère la sculpture des données que l'on lui croyait inhérentes et indispensables, comme la masse et le poids, voire l'opacité, et permet d'inverser les volumes exprimés au sein d'une œuvre (le vide et le plein). Deuxièmement,

⁴⁷⁰ Fourcade salue à cette occasion l'historien de l'art Pierre Daix et le premier directeur du Musée Picasso Dominique Bozo, dont il est particulièrement proche.

⁴⁷¹ « De quelques conséquences de la sculpture moderne », *op.cit.*

⁴⁷² *Ibid.* C'est nous qui soulignons afin d'attirer l'attention sur l'importance de cet énoncé qui, outre la description de la nouvelle organisation du travail plastique, contient la formulation du sujet de l'art abstrait, que le poète donne comme en passant, presque comme une évidence. Néanmoins, c'est dans son écriture poétique que Fourcade voudra transposer cette prescription de rendre le réel le seul sujet d'une œuvre artistique, en élaborant des textes dans lesquels les mots perdent peu à peu leur signification, la phrase se déconstruit pour que le poème ne fasse plus aucune représentation et qu'il renvoie uniquement à lui-même.

« la sculpture n'est plus seulement un objet réel destiné à être vu, elle devient un instrument pour voir le réel. Traitant le réel comme un ensemble d'éléments discontinus, le sculpteur est induit à organiser ces éléments selon des rythmes plastiques autonomes »⁴⁷³.

Cette autre composante ne redéfinit pas seulement le statut d'une œuvre d'art, mais incite à la création d'un nouveau vocabulaire formel qui ne reprend aucun des signes inventés précédemment. Fourcade manifeste ici très clairement sa vision de l'œuvre comme système complexe organisé par des rapports. Cependant, il n'accentue jamais le fait que la sculpture de Picasso reste invariablement l'œuvre d'un peintre et ce sont les problèmes de la peinture qu'elle déplace dans le nouveau domaine.

Étonnamment, le poète constate que malgré leur valeur inauguratrice les premières sculptures de Picasso n'ont pas vraiment influencé le développement postérieur de l'art du XX^e siècle. Observant le travail d'autres artistes des années 1910-1920 (cubistes, futuristes, constructivistes), il ne trouve pas de traces d'une éventuelle sensibilité à la percée que l'artiste espagnol a entrepris en 1912. Il arrive à la même conclusion en étudiant des œuvres abstraites de González, de Smith et de Caro. Fourcade ajoute que le créateur de la *Guitare* a lui-même vite abandonné cette recherche plastique pour se consacrer à d'autres projets jusqu'à la nouvelle étape qui a eu lieu grâce à la rencontre et la collaboration avec Julio González et à l'heureuse découverte de la technique de la soudure.

Attentif aux échecs artistiques presque autant qu'aux réussites, Fourcade insiste sur la progression irrégulière et inégale de la sculpture constructiviste, en illustrant son propos par une caractérisation des plasticiens d'avant 1930. Cette brève rétrospective, avec des appréciations concises mais personnelles, donne une image très nette des préférences et des goûts du poète, dont nous avons déjà pu deviner la plupart dans les articles antérieurs :

« Tout le monde n'est pas Picasso. Oui, il faudra une quinzaine d'années pour que le constructivisme se familiarise avec sa propre langue, se risque dans l'étendue, se fasse véritablement créateur d'espace. Entre-temps, Tatlin se dévoie, le travail des Russes ne débouche pas, les Futuristes italiens s'éteignent ; Laurens n'est pas à même de développer le vocabulaire constructiviste de ses années 15-48 et devient un sculpteur supérieur dans un ordre de sculpture considérablement moins avancé ; Pevsner et même Gabo perdent leur inspiration dans une sculpture sans accident, dans une géométrie qui n'est pas douée de la vie que l'évidence de leur utilité confère aux travaux des ingénieurs. Entre-temps toujours – tandis qu'est mort un sculpteur dont il y avait tout à attendre, Duchamp-Villon –, la sublime aventure de Brancusi prend corps tout à fait en dehors des critères constructivistes que nous avons considérés. Entre-temps enfin, si Lehmbruck lui aussi est mort, Gaston Lachaise trouve, à l'intérieur du cadre de la

⁴⁷³ *Ibid.*

tradition, des formes nouvelles dont la violence, dont la beauté est aujourd'hui encore à peine acceptée – et le grand sculpteur, le sculpteur irrécusable, c'est Aristide Maillol »⁴⁷⁴.

Arrivé chronologiquement aux débuts de Julio González dans les années 1930, Fourcade souligne encore l'importance de Picasso pour cette nouvelle étape de l'évolution de la sculpture moderne. Toutefois, ce n'est qu'à partir du moment où González arrête sa collaboration avec Picasso pour continuer seul ses recherches sculpturales, que le poète considère que

« la sculpture constructiviste se hausse désormais à un niveau d'ambition et qualité comparable à quoi que ce soit qu'ait produit l'autre sculpture, celle procédant par la masse – et la sculpture moderne rivalise dès lors avec quoi que ce soit qu'ait produit en ce siècle la peinture la plus avancée »⁴⁷⁵.

En examinant les créations de González, Fourcade parle tout d'abord de leur gracilité, qui dépasse de beaucoup, à son avis, la finesse des œuvres plus anciennes et qui lui apparaît comme la caractéristique principale de cette sculpture, la caractéristique la plus évidente et la plus surprenante. Cependant, le travail de González possède une autre particularité inédite dans l'histoire de cette pratique artistique et qui aura finalement le plus de conséquences majeures pour la sculpture, mais aussi pour l'art en général, et même pour la potentialité d'une habitation poétique sur terre :

« Nerveuse, tranchante, tendue comme la sculpture l'a rarement été avant lui, l'œuvre de González est également informée du réel comme la sculpture, cette fois, ne l'a jamais été avant lui. Et le mode, les mille divers modes selon lesquels elle s'informe et délivre son information après transformation créatrice du réel, contribuent décisivement à faire descendre la sculpture de la scène, du piédestal, de l'isolement où la sclérose de ses manières la confinait »⁴⁷⁶.

L'œuvre de González est ainsi la première de l'histoire de la sculpture qui se concentre pleinement sur son sujet – le réel – et cette avancée lui vaut tout le respect de la part du poète qui voit dans de telles créations les fondements du nouveau monde, plus poétique et plus vrai. Fourcade montre ensuite comment les rapports avec le réel s'établissent simultanément sur plusieurs niveaux de la sculpture : celui de la surface rude et rongée par la corrosion, qui s'oppose à la tradition du fini ; celui de l'axe qui se multiplie et, en conséquence, s'abolit, n'étant plus capable d'imposer une direction unique à la sculpture ; celui de la masse ou du bloc, remplacés de manière surprenante par de l'espace vide dans les créations de González.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ *Ibid.*



Image 15. Julio GONZALEZ, « L'Ange, L'Insecte, La Danseuse », vers 1935, fer (métal), sculpture (technique), soudé, Paris, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Bertrand

Ce dernier aspect inspire à Fourcade l'affirmation qui nous fait inévitablement penser à ses écrits sur le dessin matisse : « González identifie sculpter et dessiner, il est le premier à le faire. Il dessine dans l'espace avec de l'espace »⁴⁷⁷. La prouesse de Matisse dessinateur, sa liberté dans le jeu permanent avec les lignes et l'espace inspirent beaucoup Fourcade. Dans ce passage sur la sculpture de González nous retrouvons la même admiration et le même intérêt que le poète témoigne dans les écrits consacrés à Matisse. Le poète dénombre ensuite différents moyens que le sculpteur emploie pour ces insolites dessins, dont la ligne qui est appelée à tracer dans le vide les contours extérieurs des formes.

Après avoir examiné les détails techniques de l'organisation des œuvres de González⁴⁷⁸, Fourcade en vient à la signification plus profonde de cette première réalisation de la sculpture abstraite, nous pourrions même dire, à sa valeur éthique. Selon le poète, la portée poétique de ce travail artistique est double, car González « a introduit dans la sculpture à la fois une nouvelle modestie et une ambition nouvelle »⁴⁷⁹. La modestie ou l'humilité d'un côté, l'ambition et le courage de l'autre, telles sont les valeurs principales que Fourcade recherche chez les artistes, et d'autant plus chez ceux qui lui sont chers⁴⁸⁰, ce sont aussi les capacités qu'il tente de renforcer chez lui-même, dans sa propre quête spirituelle.

L'humilité comme l'ambition peuvent se réaliser à plusieurs échelles. González est modeste, tout d'abord, car il est le premier des sculpteurs à ne pas chercher à créer un objet solennel qui inspire le respect et invite à la contemplation. Mais il choisit aussi un matériau et une technique très simples, plus artisanaux qu'artistiques. Enfin, il ne se limite pas à définir les grands traits de ses figures mais cherche la perfection dans les moindres détails. Cependant, sous cette modestie bien visible, González est aussi un artiste audacieux qui introduit dans la sculpture moderne une puissante métaphore poétique, ce qui entraîne la procédure longue et complexe de renouvellement fondamental du réel représenté dans les œuvres :

« à la suite des réductions, des métamorphoses, des changements de plans et des changements de sens qu'il multiplie, nous ne verrons jamais plus une femme se coiffant ou portant une corbeille ou serrant son enfant, on ne verra plus un baiser, tout ce réel on ne le verra plus après González comme on le voyait avant lui »⁴⁸¹.

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ Par exemple, l'asymétrie des éléments, l'assemblage au sein de la même création des plans verticaux, horizontaux, et des courbes qui partent dans tous les sens.

⁴⁷⁹ « De quelques conséquences de la sculpture moderne », *op.cit.*

⁴⁸⁰ Dans le prologue, nous avons déjà mis en lumière l'importance que Fourcade attribue à ces qualités chez Char et Matisse.

⁴⁸¹ *Ibid.*

Cela ne signifie pas que le plasticien refuse ces thèmes intimes traditionnels de la sculpture, mais il les représente d'une manière insolite, qui ne reproduit pas les objets de la vie réelle, mais crée au sein même de l'œuvre une nouvelle réalité purement artistique.

González ouvre ainsi une nouvelle ère dans la sculpture, en favorisant l'apparition dans cet art de nombreuses propriétés essentielles pour la modernité :

« Il a libéré une audace métaphorique, une imagination poétique – un pouvoir de réaliser le réel – une puissance de vision, transformatrice de la composition des éléments structurels de la vie – un génie des correspondances et des rapports, toutes choses pratiquement inconnues jusqu'alors en sculpture (en tout cas à cette échelle, alors qu'elles étaient à l'œuvre en peinture depuis deux générations – Cézanne, Matisse, Picasso) »⁴⁸².

La sculpture adopte à cette occasion les avancées qui ont été réalisées plus tôt par les peintres et s'élève, en conséquence, au même niveau que la peinture abstraite. Et comme des transformations en entraînent toujours d'autres, cette évolution du fond amène à son tour à des changements sur le plan formel. Ainsi, la sculpture, dont la matière n'est autre que l'espace vide, devient indépendante du spectateur, de son corps comme de son toucher, pour aboutir à une présence à part entière, à un fonctionnement selon ses propres lois internes, pour imposer un nouveau « mode d'être au monde – une poétique nouvelle dont notre perception et notre pratique ne pourront plus se défaire »⁴⁸³. Autrement dit, pour Fourcade, les conséquences de ces œuvres dépassent de beaucoup le seul domaine de l'art auquel elles appartiennent, elles influencent fortement le spectateur et le chargent d'une responsabilité poétique inattendue et profondément moderne. Fourcade conclut la partie consacrée à Julio González sur un ton très élogieux, en insistant sur l'importance de son travail pour les générations suivantes et en soulignant l'exigence pour tous les artistes de conjuguer les capacités plastiques avec les préoccupations spirituelles plus profondes :

« Il serait dérisoire de prétendre que González a exploité toutes les directions possibles de la sculpture moderne. Mais il a exposé, et sur un mode majeur, que toutes les directions possibles étaient exploitables aux sculpteurs modernes pour peu qu'un sens plastique profond l'este leurs recherches, pourvu qu'un sens poétique les pondère et les fonde »⁴⁸⁴.

González a ainsi contribué à l'évolution spectaculaire que la sculpture a connue au milieu du XXe siècle, notamment, dans la recherche artistique de David Smith, comme celui-ci

⁴⁸² *Ibid.* Fourcade utilise ici les tirets à la façon matisienne, pour séparer les séquences sémantiques, comme on pourrait le faire avec des virgules ou des points virgules.

⁴⁸³ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

⁴⁸⁴ *Ibid.*

participera, à son tour, au développement de l'œuvre d'Anthony Caro et ainsi de suite.

Notons que dans la lignée qui se prolonge depuis González, et même Picasso, jusqu'à Scott et Steiner, Fourcade attribue à Anthony Caro une place toute particulière : d'un côté, son travail a précédé celui des jeunes sculpteurs, il les a donc beaucoup influencés, de l'autre, n'étant que de treize ans l'aîné de Tim Scott et de Michael Steiner, il s'intéresse aux nouveaux perfectionnements qu'ils réalisent et il continue à en apprendre. Le poète compare sur ce point Caro avec Picasso, doué, lui aussi, d'« un appétit et un génie préhensiles »⁴⁸⁵. Les idées fourcadiennes de filiation nécessaire entre les artistes et d'apprentissage permanent, possible à tout âge pour une âme curieuse, trouvent ainsi une nouvelle confirmation, car « Seuls les médiocres, les morts-vivants, les incapables de création ne subissent pas de grandes influences »⁴⁸⁶, affirme le poète avec beaucoup de franchise et de verve. Fourcade prévient pourtant les potentiels interprètes de trop rechercher les origines des avancées faites par un artiste dans le travail de ses prédécesseurs, car ce qui importe au final c'est l'originalité et la valeur individuelle de chacun et non ce qui a été repris ou réintégré du passé. Plus loin dans le texte il atténue aussi l'importance d'une influence possible en distinguant, de façon métaphorique, le chemin artistique jalonné, c'est-à-dire, marqué par des empreintes discrètes, qui ne donnent finalement qu'une amorce de la direction à suivre, d'une route qui pourrait être balisée, définie par des points de repères bien visibles, fixes et connus de tous.

En abordant la sculpture de David Smith, Fourcade la compare immédiatement avec l'œuvre picturale de Jackson Pollock. En effet, les deux artistes se rapprochent par plusieurs aspects : américains, nés au début du XX^e siècle (Smith est aîné de Pollock de six ans seulement) et morts jeunes à dix ans d'intervalle, ils ont été, tous les deux, membres du mouvement expressionniste abstrait et amis du grand maître fourcadien le critique Clement Greenberg. Toutefois, le poète affirme que le travail du sculpteur est au moins aussi remarquable, si ce n'est plus, que celui du peintre, « par la qualité de ses réalisations comme par l'envergure de ses propositions »⁴⁸⁷. La principale raison de cette préférence de la part du poète est que Pollock, malgré l'étonnante fraîcheur de ses innovations plastiques, ne fait que prolonger et déployer le mouvement esquissé par plusieurs précurseurs (Fourcade cite ici les noms de Cézanne, Monet, Matisse, Picasso et, de façon plus inattendue, Mondrian et Miró), alors que les avancées des créations de Smith n'ont pu prendre appui sur aucune base de travail :

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ *Ibid.*

⁴⁸⁷ *Ibid.*

« À ce niveau et dans le domaine de la sculpture nouvelle Smith – qui a, certes, regardé toute la peinture que nous venons de dire – n’est précédé, sur le chemin sur lequel il s’engage que par quelques pièces de Picasso, quelques pièces de Giacometti, et par González. En sculpture, plus précisément dans le genre de sculpture qui nous occupe, la chaîne est d’une toute autre discontinuité qu’en peinture »⁴⁸⁸.

Le retard que les sculpteurs modernes ont dû combler en très peu de temps les a donc obligés à employer d’autant plus d’efforts personnels, à ne s’inspirer que de leur propre travail. Et le poète continue à mettre en valeur l’exploit accompli par ces artistes : « Aussi González, Smith, Caro, sont-ils allés à pas de géants – pas d’autant plus gigantesques, distances d’autant plus considérables que les géants étaient moins nombreux qu’en peinture et les relais moins fréquents »⁴⁸⁹. Ce commentaire explique essentiellement pourquoi Fourcade se montre souvent plus enthousiaste pour la sculpture que pour la peinture abstraite, en particulier quand il s’agit des œuvres de l’expressionnisme américain. Alors qu’il reste admiratif du prolongement de l’histoire de l’art comme une chaîne ininterrompue, il tient en plus grande estime les pionniers, les réels inventeurs et sa sympathie pour eux est bien plus apparente.

Sous la plume de Fourcade, Smith apparaît comme le plasticien qui a su enrichir la sculpture moderne thématiquement et formellement, la douer d’une conviction et d’une ambition sans pareilles, alors que l’art de ses prédécesseurs était encore fragile, timide et maladroit. Fourcade souligne à plusieurs reprises la supériorité du travail de Smith sur celui de González, car le sculpteur américain a réussi à aller beaucoup plus loin dans sa recherche plastique, à réaliser des projets nettement plus osés que ceux de son aîné. Le poète insiste aussi sur la forte composante lyrique dans l’œuvre de Smith, la composante qui signifie moins la sensibilité et l’expression d’un sujet singulier que le mode affirmatif de son énonciation artistique :

« Les meilleures sculptures de González étaient de frêles figures verticales ; étranger à toute fragilité, Smith en dresse deux fois plus hautes, deux fois plus frustes [*sic* !], il multiplie de toute la force de son lyrisme ces —statements” qu’il était dans sa nature de produire. Tout chez lui est affirmation »⁴⁹⁰.

Bien que les œuvres de Smith se développent dans tous les sens et dans les trois dimensions, Fourcade tient à affirmer la picturalité de cette sculpture que l’espace finit par aplanir et rassembler dans un unique plan visuel. En désignant *The Letter* comme exemple de ce nouveau type de sculpture (un choix d’illustration qui n’est aucunement fortuit pour un écrivain,

⁴⁸⁸ *Ibid.* L’autre grande surprise de ce passage est le nom de Giacometti qui n’est généralement pas beaucoup évoqué par Fourcade, car sa sculpture reste finalement assez figurative et peu audacieuse par rapport aux découvertes intrépides de ses homologues anglo-saxons.

⁴⁸⁹ *Ibid.*

⁴⁹⁰ *Ibid.*

compte tenu le titre de l'œuvre), le poète cherche en vain un terme pour exprimer exactement cette innovation :

« Je songe à *The Letter*, ce chef-d'œuvre où tous les acquis et les bénéfiques possibles de la peinture sont joints aux initiatives de la sculpture pour produire (à l'intérieur d'un cadre ! ou sur une page !!!)... quoi ? Une sculpture dans un plan ? Une peinture (sans couleur) dans l'espace ? Une pictographie d'un nouveau genre ? Une sculptographie ? Quelque chose en tout cas qui n'est sculpture que parce que, la produisant, Smith a élargi sans commune mesure l'éventail, précisément, de la sculpture, et, ce faisant, a modifié encore une fois la nature de son art »⁴⁹¹.

Profondément attaché à l'idéal de synthèse entre les arts (l'idéal qui remonte à la poésie française du XIX^e siècle), Fourcade est donc particulièrement sensible à cette œuvre qui réunit les caractéristiques essentielles de différents domaines artistiques. Il commente aussi de manière très enflammée d'autres créations de Smith et ne cesse de louer son imagination et son génie plastique, l'essor de la structure dans ses œuvres et l'attention que le sculpteur porte aux rapports au sein de cette structure. Ces créations sont *Star Cage* et *Home of the Welder*, les œuvres de Smith parmi les préférés du poète, et qui retourneront non seulement dans le catalogue « David Smith jusqu'en 1952, une lecture », mais aussi dans le livre poétique *Le ciel pas d'angle*⁴⁹².

À la fin du passage dithyrambique sur David Smith, Fourcade aborde la question des rapports entre les œuvres et la réalité dans cette sculpture moderniste de la première moitié du XX^e siècle. Il reprend avec très peu de modifications le fragment de son article sur Anthony Caro où il a déjà démontré à quel point les débuts de la sculpture abstraite sont liés à la figuration. À l'époque où la peinture avait déjà pleinement atteint l'abstraction, les sculpteurs continuaient à opérer avec des images symboliques, des sens métaphoriques, ce qui dissimulait leurs talents et réduisait les possibilités poétiques. Cependant, comme dans le cas de Matisse, Fourcade ne déplore pas ce retard qui paraît inévitable et légitime, car il a constitué une étape majeure dans le développement de la sculpture moderne. Il souligne même que l'art de Smith, dans lequel la confrontation entre la figuration et l'abstraction s'est manifestée avec le plus de force, a gagné en puissance et en unicité grâce à cette ambiguïté qui le traverse.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² Il s'agit du poème 36 de la partie « Quarante-cinq poèmes pris dans le réel » et qui commence ainsi : « Je croyais pouvoir travailler à l'abri de leur vacarme mais partout c'est un train d'images rivetées qui atterrit inutile de déplacer la maison du soudeur dans l'universel aéroport. Je ne vais pourtant pas à l'objet ni à sa peau ni à son cœur je vais à l'exposé de l'espace qui tient tout comme des étoiles jamais dans une cage voilà où je suis allé » (Dominique FOURCADE, *Le ciel pas d'angle*, Paris, POL, 1983, p. 53).



Image 16. Anthony CARO, “Early One Morning”, 1962, Steel & aluminium, painted red, 290 x 620 x 333cm © Barford Sculptures Ltd.

Néanmoins, il salue avec satisfaction le franchissement des frontières de la figuration que Caro a été le premier à réaliser, car cette libération signifie la fin des restrictions plastiques et l'ascension de la sculpture à un niveau supérieur de l'évolution. Fourcade résume ensuite les idées principales de l'analyse critique qu'il a consacrée au sculpteur britannique en 1977. Le choix de l'abstraction pure, de l'absence totale de représentation dans la sculpture de Caro finit par garantir aux créations de cet artiste une nouvelle présence au monde, nettement plus forte que celle des œuvres plus anciennes, car elles se libèrent des contraintes du champ artistique pour entrer dans l'espace personnel du spectateur. Indépendantes de tout motif, de tout modèle, elles n'obéissent qu'aux lois plastiques internes, elles ne connaissent plus de limites, si bien que leur singulière nature ne se dévoile que dans des espaces clos et privés. Autres points d'ancrage de la pensée fourcadienne, que nous avons déjà eu l'occasion de découvrir : la dominante horizontale qui oppose les sculptures de Caro aux œuvres de González ou de Smith, leur relation complexe avec le support dans le cas des grandes structures qui se posent sur le sol et la situation exceptionnelle des *tables pieces*, les correspondances des œuvres avec le corps du spectateur. Le poète reprend également les analyses de Fried et de Greenberg, il consacre même à ce dernier une note finale, dans laquelle il rend hommage à la lucidité et à l'impact que ce critique d'art a eu sur la sculpture contemporaine.

La dernière partie de l'article est consacrée à l'étude du travail des jeunes sculpteurs Tim Scott et Michael Steiner. En précisant que leurs recherches artistiques, comme celle d'Anthony Caro, sont loin d'être finies, Fourcade indique que ces trois sculpteurs continuent à s'influencer mutuellement. Force des personnalités vigoureuses et ambitieuses, ils se tiennent néanmoins à l'écart les uns des autres, et le poète s'attache plus à démontrer les aspects qui les séparent que les caractéristiques par lesquelles ils convergent. Il arrive de cette manière à spécifier les individualités des artistes et à présenter le panorama de la sculpture contemporaine comme un champ vaste et varié. Aussi, Scott se distingue-t-il par l'emploi des matériaux différents au sein d'une seule structure, ainsi que par la polychromie de ses œuvres, les indices de la complexité fondamentale que le critique pressent dans tout l'œuvre du jeune artiste et qui symbolise, à ses yeux, « l'intrusion du Baroque dans l'esprit moderne »⁴⁹³.

La question de la couleur dans la sculpture est posée pour la première fois dans les écrits fourcadiens précisément à propos des productions artistiques de Tim Scott.

⁴⁹³ *Ibid.*



Image 17. Tim SCOTT, “Counterpoint X”, 1972-73, Acrylic and steel, Unique, 137 x 172.7 x 162.5 cm / 4ft 6 x 5ft 8 x 5ft 4 ins © New Art Centre, Roche Court Sculpture Park

Auparavant, Fourcade n'a jamais abordé ce sujet, pourtant considéré comme capital par de nombreux spécialistes, tout particulièrement dans le cas de Smith et de Caro. Fourcade l'interprète de manière suivante :

« Quand Smith peignait une sculpture de plusieurs couleurs comme dans les trois *Circle* ou dans *Bec-Dida Day*, il le faisait essentiellement pour mieux définir l'identité des plans de sa sculpture dans l'espace. Caro, lui, quand il a peint ses sculptures, n'a utilisé qu'une seule couleur pour chacune. Il utilise une couleur que l'on ne peut, dans chaque cas, associer à rien, et n'a utilisé la couleur que pour ôter à ses sculptures toute caractéristique expressive ou tactile et mettre l'accent sur le visuel dans le genre de sculpture qu'il produisait. Incontestablement aussi, la monochromie des sculptures peintes de Caro est un facteur d'unification et d'unité »⁴⁹⁴.

En ce qui concerne Scott, le poète affirme, tout au contraire, qu'il cherche à renforcer l'effet visuel de rupture et de discontinuité à l'intérieur de ses œuvres en associant plusieurs couleurs, tant et si bien qu'« Il enlève à l'œil du spectateur toute possibilité de synthèse et de repos »⁴⁹⁵. Le poète attache une attention particulière au choix de l'artiste d'utiliser dans ses structures des plaques acryliques transparentes mais qu'il voit de ton pastel. Ces plaques, grâce à leur clarté et transparence, laissent entrer de la lumière (un élément majeur pour l'esthétique de Fourcade) dans cette nouvelle sculpture abstraite.

Michael Steiner est le plus jeune des sculpteurs modernes dont parle Fourcade. Il est d'emblée caractérisé par le poète comme celui qui renonce à la tradition de la sculpture moderne qui s'est graduellement créée tout au long du XX^e siècle. Et c'est exactement dans cette rupture radicale avec le passé récent que Fourcade voit l'originalité et l'importance du travail de Steiner. La suite du texte correspond en grande partie à ce qui a été dit dans les deux articles précédents que Fourcade a dédié à cet artiste. Il résume de nouveau la situation présente de la nouvelle sculpture en mettant un accent fort sur la conformité actuelle entre la sculpture et l'art abstrait dans cette seconde moitié du siècle, qui peut être comprise comme l'apogée de son développement. En conséquence, Steiner est l'artiste qui est allé le plus loin dans l'exploration de l'abstraction sculpturale et qui se réalise en même temps de manière très autonome, sans penser à construire selon les repères établis par ses prédécesseurs ou contemporains. Fourcade estime que Steiner s'oriente uniquement en suivant les références individuelles, les données internes de son art et de la sculpture en général. Il procède très vite à l'analyse technique de ce travail. En examinant les œuvres de Steiner, le poète arrive à la conclusion qu'elles n'ont ni centre, ni axe, mais qu'elles s'organisent suivant de nombreuses directions simultanées

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ *Ibid.*

engendrées par leur structure. Fourcade introduit le terme de « pression de la sculpturalité »⁴⁹⁶, une unité de force qui se réalise dans les créations plastiques. Dans le cas de Steiner, cette pression « s'applique vers l'intérieur » de la structure, mais « uniformément sur toutes les parties »⁴⁹⁷.

Fourcade approfondit l'analogie qu'il a déjà établie entre Steiner et Maillol. Il affirme que la différence entre le jeune sculpteur américain et son devancier direct Anthony Caro s'établit selon les mêmes critères que celle de Maillol avec Rodin. De même manière que l'auteur de *la Méditerranée* a dû dans sa jeunesse rompre avec les meilleures avancées de Rodin pour pouvoir trouver sa propre voie artistique, Steiner se positionne à l'opposé de toutes les tendances du constructivisme abstrait de son époque, pleinement accomplies dans l'œuvre de Caro. Sa contestation esthétique se manifeste avant tout dans l'esprit de l'ensemble qui domine ses créations, contrairement à celles de Caro, constituant un assemblage de composants disparates qui se maintiennent en permanence dans leur contraste. Fourcade introduit les résultats d'une nouvelle observation dans sa réflexion : tandis que les aînés de Steiner ont essentiellement exploité dans leur travail de vieux morceaux et des débris de métal, le jeune artiste choisit la matière première inutilisée, réduisant d'autant plus le champ de références au monde réel extérieur à l'espace de son œuvre. Ce changement n'est, aux yeux du poète, qu'une preuve supplémentaire du grand effort d'abstraction constamment produit par l'artiste.

Le passage se clôt par une affirmation élogieuse de ce sentiment inné de l'ensemble que Fourcade a discerné chez Steiner et qu'il a auparavant mis en valeur. En élevant de plus en plus le ton, le poète achève le paragraphe par un dithyrambe d'une grande portée lyrique :

« il y a là un art plus ramassé et plus strictement muet que celui d'aucun de ses devanciers constructivistes – et qui, comme tel, a l'efficacité d'une réalisation sans parole et sans effusion – la monumentalité d'une chose pleinement sûre – la compacité d'une force adéquatement contenue – en un mot une sorte de nécessité abstraite inattendue et éclatante »⁴⁹⁸.

Remarquons que la réserve artistique de Steiner, saluée par Fourcade dans cet extrait, contraste avec son propre enthousiasme exubérant, très marquant ici.

Comme dans les articles sur Michael Steiner de 1977 et de 1978, dans la conclusion, le poète pose de nouveau le problème des rapports de prépondérance entre la sculpture et la

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*

⁴⁹⁸ *Ibid.* Notons encore l'emploi des tirets que Fourcade privilégie aux virgules dans ces envolées poétiques.

peinture abstraites. Il exprime encore son désaccord d'avec l'opinion commune (qu'il n'associe plus, pourtant, à la figure de ses proches) qui juge la sculpture moderne secondaire par rapport à la peinture. Fourcade répète qu'à son avis, la sculpture de la seconde moitié du XX^e siècle a connu plus d'avancées majeures que la peinture, il revendique que le retard qu'elle avait eu précédemment a été rattrapé et qu'il est même près d'être inversé. En rappelant que cet état actuel réjouissant est dû essentiellement au travail des artistes dont il était question dans l'article présent, Fourcade fait l'éloge ultime de cet art, en avançant : « La sculpture, aujourd'hui, montre l'une des façons dont se conjugue le présent »⁴⁹⁹. Il indique lui-même que c'est la grande question de l'art moderne, elle sera aussi au cœur de sa réflexion poétique ultérieure.

L'écriture critique à l'épreuve de la poésie : Steiner en 1983

En automne 1983, la Galerie André Emmerich de New York organise une nouvelle exposition de Michael Steiner (remarquons que c'est une des galeries où le sculpteur s'expose le plus souvent). C'est Dominique Fourcade qui rédige la courte préface au catalogue (à peine deux pages) qui sera traduite en anglais par Merle Ruberg et publiée en deux langues. Le style de Fourcade critique a considérablement évolué, cette nouvelle écriture ressemble beaucoup à la façon dont il rédige certains textes dans *Le ciel pas d'angle*. On dirait qu'en parlant de l'art contemporain, il se sent plus libre que quand il s'agit de Manet ou Matisse, et si le contenu est aussi audacieux que celui des articles datant de la même année « Greta Prozor. Henri Matisse » ou « L'œuvre gravé », c'est dans la manière d'écrire qu'il rompt définitivement avec la tradition. Malgré sa brièveté, le texte est très dense ; grâce à la manière personnelle dont il est rédigé, cet article expose aussi bien les particularités des créations récentes de Steiner que les émotions que ces œuvres suscitent chez le poète, de ses goûts et ses préférences, de la relation intime que Fourcade entretient avec la sculpture abstraite mais aussi avec l'art en général.

Quelques Remarques sur les Nouvelles Sculptures de Michael Steiner se distingue aussi par une écriture plus rythmée, plus sèche, plus entrecoupée, en un mot plus moderne. Le ton est donné par de très courtes locutions qui ouvrent les paragraphes (« Un flash. », « Logique et

⁴⁹⁹ *Ibid.*

illogisme de Steiner. », « Pas de dos. »⁵⁰⁰) et dont le thème est ensuite déployé dans des phrases plus longues. Chaque passage représente un petit texte indépendant qui s'ajoute au précédent et annonce le suivant, mais il fonctionne de façon autonome et peut être retiré de l'ensemble ou déplacé ailleurs. Enfin, les paragraphes se ferment souvent par des propositions simples, composées de peu de mots : « On ne sculptait pas ainsi jusqu'à présent », « Telle est la démarche originale de Steiner », « Elle est inépuisable », « Une roseraie »⁵⁰¹. Comme dans les poèmes, cette alternance de longueurs dans le texte l'article, elle crée une cadence toute particulière, un changement de rythme permanent, plus ou moins brusque.

Voyons maintenant quels sont les thèmes abordés dans ce texte, quelle est la nouvelle approche critique du poète qui s'y manifeste. L'article s'ouvre par le mot « flash », car Fourcade se propose d'embrasser d'un seul regard rapide et aigu l'ensemble des récentes sculptures de Steiner exposées dans la galerie. Cette méthode est d'autant plus intéressante que nous connaissons déjà la position du poète qui a souligné à plusieurs reprises le sens du tout comme un trait caractéristique de l'artiste. Il suit ainsi dans sa critique la voie de Steiner et étudie globalement et dans toute son étendue, mais aussi immédiatement et simultanément l'œuvre actuelle du sculpteur américain ou tout au moins les créations exposées en 1983 dans la Galerie André Emmerich. Mais cette ouverture par « un flash » fait aussi penser au titre du prochain recueil fourcadien *Rose-Déclat* qui verra le jour l'année suivante. La vision poétique de Fourcade fonctionne donc généralement à ce moment-là selon le procédé photographique, en découpant des parties du réel qu'il reflète dans ses textes. En 2005, en tentant d'expliquer le titre *sans lasso et sans flash*, Fourcade écrira à propos d'*Écriture rose* : « sans flash, car rien n'est fait pour se signaler comme peinture, pour se saisir comme image, et moins encore pour allumer le spectateur »⁵⁰². Il en dégagera une conclusion majeure :

« Comme si toute l'ingénierie des systèmes du modernisme se partageait entre l'image qui capture (Degas, Picasso) et l'image qui libère (Manet, Matisse), ingénierie elle-même beaucoup plus ancienne que le modernisme (ou c'est le moderne qui est nettement plus ancien). Là où ça se complique, c'est que, moi qui par instinct, par choix profond, ai passé ma vie avec Matisse, je suis frère, existentiellement, je veux dire en termes de vision dans le sang, et de Degas et de Manet »⁵⁰³.

Nous pouvons établir donc que Steiner appartient, conformément à la conception de

⁵⁰⁰ « Quelques Remarques sur les Nouvelles Sculptures de Michael Steiner », Catalogue de l'exposition *Michael Steiner New Sculpture*, Galerie André Emmerich, 3-26 novembre 1983, New York, non paginé.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² *sans lasso et sans flash*, op.cit., p. 74-75.

⁵⁰³ *Ibid.*

Fourcade, aux créateurs des œuvres-flashes, qui captivent immédiatement le regard du spectateur.

Le premier bilan, auquel le critique arrive immédiatement après avoir embrassé du regard la salle de l'exposition, est que ces sculptures « semblent avoir été produites d'un coup »⁵⁰⁴, et il déduit de ce jugement plusieurs conséquences majeures :

« Elles sont un ensemble, en ce qu'elles procèdent d'une unité d'inspiration évidente et en ce qu'elles parlent une langue identifiable : la grammaire et la sonorité de Steiner. Elles sont un groupe vivant dans le sens où chacune de ces sculptures contient des propositions intrinsèques distinctes et instaure son propre fait plastique ; chacune est autonome. Il y a donc plusieurs voix. Mais elles sont un ensemble très compact, dans le sens où les propositions de chacune sont lancées en harmonie étroite avec celles de toutes les autres »⁵⁰⁵.

Autrement dit, les œuvres ont beaucoup d'aspects communs, elles tentent d'exprimer par différents moyens le même message artistique, elles parlent la même langue plastique, celle qui appartient exclusivement à leur créateur, elles sont dues au même mouvement spirituel, elles partagent une inspiration commune qui les a toutes engendrées en très peu de temps. Comme elles restent malgré tout des productions indépendantes, la communication entre elles est rendue possible grâce aux rapports qui se créent, formant une sorte de chœur plastique. L'unité se réalise donc sur deux niveaux : celui de chaque œuvre en particulier et celui de l'ensemble des créations. Ainsi, suivant la pensée de Fourcade, une sculpture, qui représente un tout indivisible et organisé, est reliée spirituellement avec toutes les autres productions de la même série et manifeste une concordance profonde avec elles.

Notons aussi que pour parler des qualités esthétiques de ces sculptures le poète utilise la métaphore de la voix chantante, qui est l'instrument de musique le plus ancien, le plus naturel, le plus immédiat. Il établit ainsi un point de rencontre entre les deux langages non-articulés (celui des arts plastiques et celui de la musique), à travers le langage articulé de son écrit critique. La voix sert à faire parvenir le message, à transmettre le sens, pourtant, utilisé à des fins musicales, elle n'est plus réduite au rôle d'un simple médiateur, mais produit des sons pour leur valeur interne. Lorsque la voix est considérée non plus comme un moyen, mais comme le but même de l'expression, la production et le produit s'identifient. Elle acquiert dans ce cas-là une grande indépendance par rapport aux autres moyens d'expression et c'est ce que souligne la comparaison faite par le poète et qui se prolonge au sein de cet article.

Fourcade voit l'origine de l'harmonie contenue dans ces œuvres, dans le dessein conçu

⁵⁰⁴ « Quelques Remarques sur les Nouvelles Sculptures de Michael Steiner », *op.cit.*

⁵⁰⁵ *Ibid.*

par Steiner et salue l'ambition et la complexité de son projet artistique. En effet, selon le poète,

« Michael Steiner réunit dans chaque sculpture des opérations plastiques plus nombreuses et plus complexes que celle qu'il avait tentées jusqu'à présent, sculpture par sculpture ; en ce sens, on peut dire que chacune des sculptures de ce groupe représente une somme de tentatives et de risques »⁵⁰⁶.

Alors que le vocabulaire plastique dont le sculpteur disposait auparavant ne lui permettait d'exprimer qu'une seule idée à la fois, la nouvelle étape de son développement artistique lui ouvre les possibilités de synthèse, de l'assemblage de diverses avancées créatrices. Fourcade souligne de nouveau le caractère évolutif de l'art de Steiner qui, suivant l'exemple des grands plasticiens du passé lointain (Donatello) ou plus proche (Picasso, Smith), renouvelle sans cesse ses approches⁵⁰⁷.

Le poète explique néanmoins que le renouvellement n'est pas obligatoirement inhérent aux artistes de génie et cite comme exemple Jacopo della Quercia, Jean-Antoine Houdon et, parmi les plus récents, Maillol et même Rodin. Il précise pour ce dernier : « si inventif qu'il ait été à l'intérieur même du style dont il avait établi les bases »⁵⁰⁸. Le lecteur ressent cependant que la sympathie du critique va vers ceux qui prolongent leur quête artistique, qui ne se satisfont jamais complètement des projets accomplis, des progrès déjà faits, des connaissances acquises. Même si, comme l'indique Fourcade, le renouvellement ne garantit pas toujours pour lui une amélioration de la qualité des œuvres (souvenons-nous ce qu'il disait déjà à propos des gouaches découpées de Matisse), il témoigne chez l'artiste d'« une haute ambition intellectuelle »⁵⁰⁹ et donc mérite le respect de la part du public. Aux yeux du poète, Steiner est avant tout un artiste novateur, celui qui produit de l'art inconnu jusqu'à présent et qui ne cesse de se renouveler lui-même.

La réflexion de Fourcade porte ensuite sur les rapports entre les côtés logique et illogique dans la poétique de l'œuvre de Steiner. Le poète met de nouveau en valeur l'esprit de synthèse qu'il perçoit chez le jeune sculpteur. À son avis, Steiner a su trouver un équilibre parfait entre ces deux aspects de la recherche artistique qui s'opposaient auparavant, il a pris le meilleur de

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ Notons que Fourcade place la modernité de la sculpture de Donatello au même niveau que celle de la peinture cézannienne ou celle de la poésie de Hölderlin. Ainsi, dans le poème 23 de *Le ciel pas d'angle*, il écrit :

« Les hauts

Est-ce aussi rocailleux là-haut

Quand la meute n'est plus meute

Donatello Hölderlin Cézanne » (*Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 37)

⁵⁰⁸ « Quelques Remarques sur les Nouvelles Sculptures de Michael Steiner », op.cit.

⁵⁰⁹ *Ibid.*

ses deux grands prédécesseurs qui fonctionnaient suivant les raisonnements absolument contraires :

« Les sculptures de David Smith s'organisent le plus souvent selon une très impeccable logique visuelle. Anthony Caro élabore les siennes selon un illogisme d'un naturel stupéfiant. Le génie de Smith est d'avoir su fertiliser la logique, celui de Caro d'avoir rendu crédible et même nécessaire l'illogisme. Michael Steiner a l'intelligence de la logique, il a à un degré égal l'intelligence de l'illogisme »⁵¹⁰.

Alors que Smith et Caro ont exploré les multiples possibilités produites par leur exigence formelle, Steiner trouve une nouvelle voie qui lui est propre, et choisit la démarche dans laquelle la logique interne initiale des structures amène à l'illogisme final de l'œuvre prise dans son ensemble. Dans la manière enthousiaste de parler de cette avancée plastique de Steiner, dans l'attention toute particulière à cet aspect inattendu de la sculpture du jeune artiste, nous percevons nettement le goût fourcadien pour les œuvres synthétiques qui savent marier les contradictions, qui incluent dans leur univers tous les aspects les plus antinomiques de la vie, tout en les employant pour renforcer l'unité de l'ensemble.

L'autre particularité des sculptures de Steiner qui suscite un vif intérêt de la part du critique, est le foisonnement des points de vue possibles, la multiplicité des faces qui s'ouvrent au spectateur, leur caractère panoramique que Fourcade résume par la formule « Pas de dos »⁵¹¹. Il incite le spectateur à tourner autour de ces sculptures, dont tous les côtés ont la même valeur, car chacun apporte une nouvelle interprétation de l'œuvre. Même si le poète n'emploie pas le mot *all-over*, associé à la suite de Greenberg uniquement à la peinture abstraite, il laisse entendre qu'il s'agit fondamentalement du même procédé, de la création d'un univers artistique dans lequel tous les éléments sont importants, où l'on ne distingue plus le centre ni la périphérie, ni la face ni l'envers. Les œuvres de Steiner représentent des *all-over* tridimensionnels, des mondes illimités, qu'il est impossible d'explorer, de connaître intégralement :

« Ce type de structure fait que le spectateur n'a jamais fini de voir la sculpture ; il n'est jamais sûr d'en avoir découvert toutes les possibilités – mais il souhaite les découvrir toutes, il brûle d'en posséder le registre complet. C'est impossible : la structure est telle que chaque point de vue brouille le précédent dans la mémoire de l'œil. Pourtant l'œil, chaque fois qu'il aborde un nouvel angle, cherche à se référer à tous les angles précédents qu'il

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.* Rappelons que le concept du dos, du revers est très important pour la poétique fourcadienne, son utilisation dans les textes poétiques de Fourcade a été étudiée plus en détails dans la thèse de doctorat de Maha ben Abdeladhim « Dominique Fourcade. L'envers d'écrire ».

voudrait conserver simultanément présents »⁵¹².

Fourcade paraît tout à fait fasciné par cette complexité plastique et s'attarde longtemps sur les émotions que les créations de Steiner provoquent chez lui. Loin de vouloir englober la totalité de l'ensemble des sculptures, ce qui donnerait inévitablement une vision superficielle de l'exposition, l'auteur profite de la cohérence et de l'unité des créations présentées dans la galerie et choisit de parler plus en détails de quelques œuvres majeures, à son avis, et qu'il signale comme les références essentielles qui condensent les trouvailles artistiques faites par le plasticien.

Le lecteur devine vite la sculpture préférée du critique, car son exemple revient à plusieurs reprises dans le texte, tandis que très peu de créations y sont finalement mentionnées. Il s'agit de l'œuvre intitulée *The forest*, qui apparaît aux yeux de Fourcade comme la plus réussie de l'ensemble exposé et qu'il caractérise comme « inépuisable ». C'est dans *The forest* que le poète voit la preuve de la nouveauté et de l'originalité de la récente sculpture de Steiner, l'affirmation qu'il ne cesse de dire et de redire tout au long de la préface. C'est la même œuvre qui illustre le propos sur les rapports entre la logique et l'illogisme dans ce travail artistique, ainsi que celui sur la multitude de facettes et, en conséquence, de points de vue sur chaque sculpture. C'est enfin avec *The forest* que Fourcade conçoit l'étrange relation qui se développe dans un mélange de douleur et de joie et que l'on pourrait presque nommer amoureuse :

« *The forest* est efficace et surprenant sous quelque angle que ce soit. On est sans cesse attiré par la perspective devant laquelle on ne se trouve pas, attiré et conduit à elle par ce que l'on entrevoit partiellement d'elle à partir de la précédente ; cette sculpture nous maintient dans un insatiable appétit. Mais la richesse des événements que nous découvrons nous déborde et nous angoisse. *The forest* introduit du nouveau dans notre temps, et nous ne pouvons nous passer du nouveau une fois qu'il est entré dans notre horizon – il est douloureux de vivre sans. De toutes les sculptures de l'ensemble, *The forest* est la plus réussie. Elle est inépuisable »⁵¹³.

Tout au long de l'article, Fourcade insiste sur le désir ardent d'englober la sculpture dans sa totalité et l'impossibilité de satisfaire ce besoin finit par engendrer une forte frustration et provoque l'angoisse, caractéristique de la psychologie de l'auteur. L'enthousiasme initial débouche, comme souvent chez Fourcade, sur la peur de la séparation, le plaisir se conjugue alors avec la souffrance, sans rien perdre malgré tout de son intensité, se consolidant même grâce à cette douleur. Le caractère personnel de cette expérience est renforcé par la transformation

⁵¹² *Ibid.*

⁵¹³ *Ibid.*

progressive du « spectateur » ou « il » en « on », ensuite en « nous » au sein du texte.

Il n'est pas étonnant que pour parler des *floor pieces*⁵¹⁴, le poète s'appuie sur le modèle de *The forest II* qui représente la même structure en format beaucoup plus grand, mais qui, comme le précise immédiatement Fourcade, « n'est pas un agrandissement pur et simple de la table piece »⁵¹⁵. En effet, passionné par la question du format, le poète considère toujours les créations dans leur contexte, et il est évident que la sculpture placée sur le sol crée un rapport particulier avec ce support que l'œuvre exposée sur un socle ignore. Et c'est essentiellement ce lien avec un élément qui dépasse le domaine artistique, avec une partie du monde réel qui intéresse maintenant Fourcade, alors qu'il envisageait *The forest* uniquement dans son pur univers artistique. Il remarque immédiatement que l'interaction intense avec le sol prive la sculpture de l'effet de l'élévation et ce malgré sa très grande hauteur : « Elle ne monte pas, elle est assise sur le sol »⁵¹⁶. Cette disposition a une conséquence heureuse, car, selon Fourcade, les sculptures qui dépassent la taille humaine perdent dans la majorité des cas leur impact émotionnel, ce qui les voue à l'échec poétique, en revanche, *The forest II* garde son pouvoir de fascination sur le spectateur. Toutefois, si les deux versions de cette structure apparaissent au poète ouvertes et traversées de l'air, il refuse le terme d'« aérienne » en parlant de la *floor piece*, tout en le justifiant par sa remarquable assise sur le sol :

« C'est une structure très aérée. Très grande mais très légère, très aérée mais nullement aérienne (de par son assise), elle échappe au gigantisme par où achoppent et échouent fatalement presque toutes les ~~grandes~~ sculptures, c'est-à-dire les sculptures qui dépassent nettement l'échelle humaine et nous rendent difficile ou sans intérêt d'en prendre mesure »⁵¹⁷.

Une sculpture aussi fermement attachée à son support peut être perçue comme « légère » ou « aérée », mais le vocable « aérienne » pourrait suggérer une idée de l'élévation (mais aussi de l'immatérialité) qui n'est pas immanente à cette œuvre.

Le poète souligne aussi la richesse d'événements internes beaucoup plus caractéristique du grand modèle que du petit. Bien que *The forest* représente déjà une organisation complexe entre les lignes droites et les courbes, Fourcade discerne dans sa deuxième version tout un système de plusieurs petites structures qui s'additionnent, se prolongent et créent dans leur

⁵¹⁴ Les sculptures de grand format présentées à même le sol et non sur un socle comme les *table pieces* de tailles petite ou moyenne.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*

⁵¹⁷ *Ibid.*

ensemble la grande sculpture finale :

« *The forest II* se constitue de multiples sculptures à l'intérieur même de la plus grande sculpture. Elle est un tout, fonctionnel et conséquent, d'improvisations dont chacune est engendrée – ou, plus précisément, déclenchée, par celle qui la précède. Elle est une série d'événements très liés, improvisés, absolument nécessaires les uns aux autres »⁵¹⁸.

Enfin, c'est uniquement à propos de *The forest II* que le poète avance deux analogies entre le travail de Michael Steiner et l'art d'autres artistes, ses prédécesseurs. La première est avec Aristide Maillol, dont le nom revient fréquemment sous la plume de Fourcade lorsqu'il est question du jeune sculpteur américain. Dans cet article, signalant la totale absence de gigantisme dans l'œuvre analysée de Steiner, le critique rappelle le procédé « inverse mais non contradictoire »⁵¹⁹ employé par Maillol et qui avait pour résultat une apparence géante caractéristique des créations de cet artiste français, alors qu'il s'agissait en réalité de sculptures de taille moyenne. La deuxième correspondance établie par le poète, bien plus insolite cette fois-ci, est avec Édouard Manet, dont de nombreuses peintures gardent, d'après Fourcade, les empreintes de leur construction progressive, donnant au spectateur l'impression de regarder « un tissu d'inventions successives, l'une entraînant l'autre »⁵²⁰. Le poète est attiré par les systèmes complexes des œuvres à la nature organique qui se construisent comme des êtres vivants qui grandissent. Il appliquera aussi cette méthode artistique dans l'organisation de ses *livres de poésie*⁵²¹, dont l'agencement a une importance majeure et reste immuable à mesure que la rédaction des séquences avance, bien qu'il soit aléatoire originellement.

La dernière partie de l'article aborde le sujet des titres des sculptures exposées et leurs rapports avec les figures mêmes. Fourcade trouve nécessaire de prévenir le lecteur contre une éventuelle interprétation de la sculpture dans la lumière de son titre et précise que ces œuvres ne doivent pas être interprétées comme des métaphores, encore moins comme la représentation ou le transfert des objets de la vie quotidienne dans l'univers artistique :

« Ces sculptures ne sont pas des métaphores, ni la représentation de quoi que ce soit ni le transfert de quoi que ce soit. *The forest* n'est pas la sculpture d'une forêt ni *The bather* d'une baigneuse. Ces titres peuvent être trompeurs, il ne faudrait pas qu'ils égarent : Steiner travaille comme Matisse travaillait, sans sujet, il donne son titre

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ *Ibid.*

⁵²⁰ *Ibid.*

⁵²¹ L'appellation que Fourcade revendique par opposition aux recueils qui représentent de simples assemblages de divers textes.

après »⁵²².

Ainsi, une hypothétique inversion des titres de ces deux œuvres ne changerait rien à leur nature profonde ni aux liens qu'elles construisent avec le monde. Étrangement, l'auteur évite dans ce texte le terme d'« abstraction » : alors qu'il s'agit de la sculpture abstraite, il n'emploie jamais ici cette appellation à propos du travail plastique de Steiner. En revanche, il place le sculpteur américain à la suite de Matisse qui, comme le signale Fourcade, travaillait sans sujet et donnait un titre à l'œuvre lorsque celle-ci était déjà finie. Dans le même temps, le poète ne prête pas beaucoup d'attention à la distinction fondamentale entre les deux artistes : si Matisse travaille toujours d'après un modèle (quoique celui-ci ne corresponde pas au sujet de son œuvre), conservant dans ses toiles une réalité facilement reconnaissable, Steiner opère dans l'univers de l'abstraction pure.

En réfléchissant plus largement sur le rôle du titre dans l'existence d'une œuvre d'art, Fourcade se montre très critique, le percevant comme « un glissement mal venu et comme une petite trahison par rapport au projet fondamental de l'artiste »⁵²³. Une abstraction nommée perd immédiatement une partie de sa substance, devient bien plus concrète que la même œuvre présentée sans nom. La raison pour laquelle les artistes décident d'attribuer un titre à leurs créations au lieu de les laisser anonymes ou de les numéroter, est l'inquiétude de l'auteur pour l'avenir du fruit de son travail, son désir de graver un souvenir continu dans la mémoire du spectateur. Le titre a pour fonction de distinguer une œuvre d'art par rapport à d'autres, de la personnaliser non pour son auteur mais pour le public. Dans ce passage Fourcade-critique abandonne sa position de spectateur, de visiteur de l'exposition, pour se placer du côté des créateurs, et le « nous » qui réapparaît dans le texte vient, cette fois-ci, signifier les artistes : les sculpteurs, les compositeurs, les poètes (ou, comme Fourcade appelle ces derniers, « ceux qui écrivent des poèmes aujourd'hui »⁵²⁴, une désignation à la fois plus précise, car la poésie est alors bien prise dans le sens étroit du terme, et moins controversée, puisque nombre d'auteurs de poèmes contemporains se montrent opposés à l'acception traditionnelle du mot « poésie ») : « Nous baptisons nos œuvres parce que nous tremblons pour elles, mais l'anonymat ou une simple numérotation serait plus conforme à leur essence »⁵²⁵.

Ayant cité l'exemple de la sculpture *The bather* pour illustrer son propos sur les titres, le

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ *Ibid.*

poète semble attiré par sa variante en grand format *The bather II* qu'il décide de présenter au lecteur tout en la confrontant avec la version « de table » ainsi qu'avec une autre « floor piece » *The forest II*. Il est intéressant de noter que ce sont les deux créations monumentales qui provoquent chez le critique l'envie de les faire découvrir le plus en détail, mais dont il fait une description particulièrement libre et personnelle. Concernant *The bather II* Fourcade précise aussitôt qu'il s'agit d'une sculpture qui se hausse, qui se positionne debout, à la différence de *The forest II*, retenue dans son élan vers le haut par une ferme assise sur le sol. Pour montrer la direction du mouvement élévatoire, le poète passe subitement à l'anglais pour une paronomase inattendue dans « Away from the monolith, the monoline, the monoplane »⁵²⁶. Pourtant, cette élévation est tout à fait improbable, puisqu'elle se réalise sans lignes verticales : « S'élève mais quasiment sans l'aide d'aucune verticale : cette sculpture articule tout un système d'incurvations irrégulières. Elle est la décomposition harmonieuse d'une masse hypothétique »⁵²⁷. Ce redressement est encore une opération spirituelle, il est dû à une abstraction pure qui permet à la sculpture de s'organiser dans une combinaison de multiples arabesques.

Comme pour *The forest II*, le poète distingue dans *The bather* plusieurs sculptures à l'intérieur de la structure complexe de l'œuvre, ce qui donne comme résultat une supériorité artistique de la version en grand format par rapport à son équivalent en *table pièce*. Si elle n'a pas plus de force d'expression, elle en devient cependant nettement plus fluide, et c'est une caractéristique très importante pour le critique attentif au rythme et à la respiration des œuvres :

« *The bather II* est tout aussi tranchant mais beaucoup plus fluide que sa table piece, première version de cette même sculpture. C'est une sculpture très fluide et très déterminée : elle a la tendresse des couples de la sculpture égyptienne et la même absence d'hésitation. Elle est talonnée par le temps de sa propre réalisation »⁵²⁸.

Cette analogie avec les sculptures d'Égypte antique peut paraître paradoxale à un lecteur non-averti, mais elle est parfaitement justifiée selon la vision poétique de Dominique Fourcade qui tend à se détacher des apparences de la représentation.

L'article se termine par un dernier « flash » sur l'ensemble des sculptures que le poète admire dans l'atelier de l'artiste. Fourcade ferme la boucle en confirmant de nouveau sa première impression de « profusion sans égal »⁵²⁹. L'ultime épithète – la roseraie – renvoie encore aux

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ *Ibid.* Notons au passage de multiples « h » pour parler de la hauteur. On dirait que dans cet extrait Fourcade atteint un accord parfait entre sa nature poétique, son souci du langage et sa mission du critique d'art.

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ *Ibid.*

images de *Rose-Déclis*, comme celle de la séquence LIV :

« Elles volent dans ce lieu où elles sont qui est le monde mais sans se donner de coups de coude comme les étourneaux

Dans la roseraie profuse qui est le monde seulement »⁵³⁰.

Le retour à l'écriture critique : David Smith en 2006

En 2006 le Salomon R. Guggenheim foundation à New York en collaboration avec le Centre Georges Pompidou et la Tate modern de Londres organisent une grande rétrospective de l'œuvre de David Smith. Dominique Fourcade a été à l'origine de ce projet et s'est beaucoup investi dans la préparation de la rétrospective, depuis la sélection des œuvres jusqu'à l'organisation interne des catalogues. En témoignent les chaleureux remerciements de la commissaire de la version américaine de l'exposition Carmen Giménez, des commissaires de la version française de l'exposition Isabelle Monod-Fontaine et Bénédicte Ajac, ainsi que du directeur du Musée national d'art moderne Alfred Pacquement :

« La conception de David Smith : A Centennial a été élaborée par Carmen Giménez, commissaire et conservateur au Solomon R. Guggenheim Museum, dont les précédentes expositions témoignent de sa longue connaissance de l'œuvre de David Smith, et par Dominique Fourcade dont la compréhension des enjeux de la sculpture de David Smith est sans équivalent. L'enthousiasme que Dominique Fourcade nous a transmis, la rigueur et la cohérence de la sélection établie avec Carmen Giménez nous ont permis de construire, en accord avec la Tate Modern, une autre version de l'exposition »⁵³¹.

Le poète écrit à cette occasion une longue préface, intitulée « David Smith jusqu'en 1952, une lecture » qui sera incluse dans le catalogue de l'exposition qui, en version réduite, a lieu à Paris. Ce texte sera publié à côté de ceux de Carmen Giménez, Éric de Chassey, Ann Hindry ou encore Rosalind E. Krauss.

Fourcade revient dans ces circonstances à l'écriture critique, qu'il a abandonnée depuis quelques 20 ans : c'est en 1986 qu'il a rédigé les deux derniers articles critiques majeurs « An

⁵³⁰ *Rose-déclis*, Paris, POL, 1984, p.149.

⁵³¹ « Remerciements », catalogue de l'exposition *David Smith*, op.cit., p. 21.

Uninterrupted Story » et « Crise du cadre... ». En 1989 il y a eu, certes, la préface « Comment fait-il ? » au catalogue de l'exposition *Jean de Gonnet relieur. Une première rétrospective*, un texte surprenant qui se place au croisement entre le travail critique et l'écriture poétique. En revanche, le catalogue de l'exposition *Henri Matisse 1904-1917*, publié en 1993, ne contient qu'une brève introduction préparée par Fourcade avec l'autre commissaire de l'exposition Isabelle Monod-Fontaine, tandis que c'est Yve-Alain Bois qui écrit la préface intitulée « L'aveuglement ». Le texte sur David Smith de 2006 est profondément marqué par la pratique poétique des dernières décennies et se distingue considérablement des écrits antérieurs. Or, ce nouveau style se rapproche beaucoup de celui du texte sur René Char, un écrit personnel que Fourcade rédigea pour le catalogue de l'exposition présentée par la Bibliothèque nationale de France sur le site François-Mitterrand du 4 mai au 29 juillet 2007, et qu'il décidera d'inclure ultérieurement dans son livre poétique *Citizen Do*. « David Smith jusqu'en 1952, une lecture » reste malgré tout une étude critique, attachée à l'aspect technique de l'œuvre, aux exemples précis ; elle dépasse la forme d'hommage à un grand homme pour une méditation sur les composantes principales de sa réussite artistique.

Le texte s'ouvre par un rapprochement très inattendu pour un lecteur non-averti et, en même temps, très naturel pour la vision poétique de Fourcade. Se rappelant les derniers préparatifs de l'exposition *David Smith : A Centennial* à New York, le poète repense aux matinées qu'il a passées dans le Metropolitan Museum où avait lieu à ce moment-là une exposition du maître du premier Quattrocento Fra Angelico. Fourcade affirme comme une évidence les similitudes entre les deux artistes qu'il perçoit à tel point semblables qu'il propose d'attribuer sans hésitation les œuvres de l'un à l'autre et inversement. Leur parenté n'est évidemment pas externe, puisque rien dans leurs techniques ne permet d'associer le peintre italien de la Renaissance avec le sculpteur américain du XXème siècle, mais ce sont les caractéristiques intérieures, l'énergie, le rythme et la portée poétique de leurs œuvres, la qualité de l'invention, la radicalité de l'improvisation, le courage et la volonté dans la réalisation du projet artistique, qui les réunissent au point de faire correspondre leurs auteurs aux yeux du poète :

« Ainsi, *l'Annonciation* de Detroit, les plumes de l'ange et les systèmes de sa robe, le bandeau noir dans les cheveux de la Vierge, la projection de son visage en lumière irradiante, et, non moins dramatique, le plan incliné du livre entre ses mains, diagonale du minium, toute cette improvisation, cette radicalité, ce suspens, ce timbre étaient de Smith. De même le travail du fond d'or dans le *Couronnement* de Cleveland – l'invention, incision et maillage, de ce réseau extraordinairement spacieux et moderne – semblait avoir été pensé et exécuté à Bolton

Landing. Fra David Smith. Un travail de fée. *Ancient Household*. Simultanément rien ne s'opposait à ce que l'on attribuât *Agricola IX* et *Tanktotem VIII* à Fra Angelico. Même détermination immense dans un programme virginal »⁵³².

Bien que Fourcade voie cette union essentiellement de manière positive, présentant les tableaux de Fra Angelico comme la meilleure préparation possible au contact avec le travail de Smith (« Quasiment une propédeutique »⁵³³, écrit-il sur un ton mi-illuminé, mi-badin), le mot « angoissant » fait son apparition dès le premier paragraphe de l'article et témoigne de son permanent manque de confiance en lui face à une œuvre d'art et de la sensation d'impuissance expressive fréquente chez le poète : « C'est à la fois rassurant et plus angoissant que jamais »⁵³⁴.

La conception fourcadienne de l'art consacre la valeur intemporelle de l'art et affirme l'importance de sa fonction métaphysique, qui consiste à relier les hommes et les civilisations. Cela signifie que l'on peut trouver des signes du modernisme même dans des œuvres du passé, dans lesquelles il se réalise de manière inconsciente. Aussi, la confrontation entre la modernité artistique et l'art classique permet-elle de porter un regard original sur les deux.

Fourcade se dit très marqué par l'exposition newyorkaise de Smith, plus riche que celle de Paris, et il l'est autant par la beauté des œuvres présentées, que par l'expérience même de participer à sa préparation, qu'il décrit comme une aventure passionnante et enrichissante. Son émotion reste encore double : d'un côté, le poète est porté par le désir de faire connaître Smith au public, de le faire comprendre et probablement aimer (ou, tout au moins, apprécier à sa juste valeur l'impact qu'il a eu sur l'art contemporain), autrement dit, il est enthousiasmé par l'élan éthique qui est étroitement lié à sa vision de l'art ; de l'autre, il ressent une grande difficulté, ou même l'impossibilité de bien établir l'identité de cet artiste, tellement elle est multiple et complexe, il est conscient des limites de son propre travail, voire des dangers qu'il comporte. Il dévoile alors au lecteur son projet initial, celui qui lui a permis de sortir de son déchirement intérieur :

« pour comprendre Smith, pour l'exposer dans son originalité la plus crue et pour le rendre intelligible, il fallait d'abord recomposer le chemin qui menait du début des années trente aux *Agricola* et aux *Tanktotem*. [...] Et plus important encore, absolument impératif, il faudrait reconstituer autant que possible la série des *Landscapes*, car là était le cœur du sujet »⁵³⁵.

⁵³² « David Smith jusqu'en 1952, une lecture », Catalogue de l'exposition *David Smith*, op.cit., p. 34.

⁵³³ *Ibid.*

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ *Ibid.*

Cette affirmation explique aussi en partie le titre de l'article fourcadien, puisque les deux premières séries mentionnées ont été créées principalement en 1952, alors que la troisième a occupé le sculpteur de 1945 à 1951. Il serait juste de se demander ici pourquoi Fourcade exclut de sa réflexion critique les deux séries majeures des années 1960, *Voltri* et *Cubi*. Nous supposons qu'il décide de le faire non parce qu'il ne les trouve pas belles ou pas aussi significatives que les autres productions de l'artiste, mais parce qu'elles n'apportent plus rien d'inattendu ou d'inexplicable, à l'évolution spirituelle de Smith. Nous comprenons ainsi mieux le choix de la date et, en ce qui concerne le sens du mot « lecture », nous avons déjà remarqué que l'idée du langage vu et de l'image lue est symptomatique de la pensée de Fourcade.

Nous assistons ensuite à une nouvelle déclaration du caractère évolutif de la nature artistique, car le travail de David Smith représente, aux yeux de Fourcade, autant « une histoire ininterrompue » que l'était l'art de Matisse ou de Manet. Le rôle du critique, du commissaire de l'exposition, mais aussi d'un simple visiteur est de suivre le chemin parcouru par l'artiste, définir les points forts comme des balises dans cet avancement, retrouver les liens qui unissent une œuvre à l'autre, comme tant d'étapes franchies, de paris réussis ou perdus (mais nous savons que pour le poète l'échec n'est pas moins intéressant que le succès). Le récit fourcadien du travail entrepris lors de la préparation de l'exposition David Smith correspond parfaitement aux recommandations données par le poète même vingt ans plus tôt dans l'article *Crise du cadre... :*

« dans l'hypothèse d'accrochage que nous retenons ici, chaque tableau ne serait plus seulement considéré en lui-même pour la qualité de sa réalisation, mais comme le maillon lumineux (ou la rupture, lumineuse) de la chaîne d'un développement poétique conséquent – développement dont seule la mise en évidence nous permettrait de prendre conscience de ce qu'a fait le peintre, de ce qu'il a voulu peindre et de ce qu'il a peint (et de l'écart qu'il peut y avoir entre l'un et l'autre), et de par où il est passé pour le peindre »⁵³⁶.

Pour terminer son introduction, Fourcade trouve nécessaire de remercier les personnes qui l'ont aidé dans sa tâche ainsi que de mettre en valeur les quelques ouvrages existants qui l'ont éclairé sur plusieurs points⁵³⁷. Il rend ici encore un hommage sincère à Clement Greenberg, à qui il est resté toujours fidèle et pour qui il a conservé, des années durant, une admiration et une affection inaltérables.

En abordant directement l'œuvre de Smith, le poète décide de résoudre d'emblée le problème des influences du sculpteur. L'impact de ses influences a été souvent mis en avant par

⁵³⁶ « Crise du cadre », *op.cit.*, p. 74.

⁵³⁷ Il inclura une autre petite note à la fin du texte pour remercier encore plusieurs personnes qui l'ont aidé dans ce travail d'organisation de l'exposition.

des critiques, mais le poète préfère le restreindre :

« On a tellement répété et même rabâché l'importance de ces sources qu'on a fini par y enfermer Smith, réduisant toute la première partie de son œuvre à n'être qu'un travail sous influence. En effet, des éléments empruntés à cette culture à peine acquise font surface çà et là (ou font semblant de faire surface) dans le travail de Smith jusque vers 1948, alors même que s'élabore un dispositif entièrement nouveau »⁵³⁸.

Bien qu'il porte une attention toute particulière à la manière dont un artiste assimile et retravaille à sa manière les leçons de l'art du passé, Fourcade avertit du danger que comporte la recherche excessive des origines et de divers emprunts faits aux autres créateurs. Il insiste sur la nécessité de s'intéresser aux particularités plus qu'aux généralités, car c'est ainsi que l'on découvre la véritable valeur d'une recherche artistique. C'est sur l'exploration des commencements de la liberté artistique que les critiques ou les amateurs d'art devraient se concentrer dans l'étude de l'œuvre d'un plasticien⁵³⁹.

Après avoir brièvement recensé les inspirations de Smith qui vont de Picasso et González au constructivisme et surréalisme, Fourcade choisit de parler davantage de deux figures majeures de l'art du XX^{ème} siècle qui, en apparence et contre toute attente, n'ont aucunement influencé le sculpteur : « Il semble qu'il n'a vu ni Rodin ni Matisse »⁵⁴⁰. Le poète débute alors une réflexion sur le rapport qu'un créateur entretient avec le travail artistique de ses prédécesseurs et contemporains. Pour Fourcade, un artiste ne peut pas absorber tout ce qui le précède et se passe autour de lui, et ses choix, souvent inconscients, se font à travers les rencontres et les échanges qu'il entretient au moment où il débute, mais aussi tout au long de sa vie. Or, ses relations sont conditionnées par la nature même de l'artiste, son caractère et son tempérament. Dans ces circonstances, les choix supposent les acceptations autant que les refus, et les deux aspects sont également constitutifs de l'évolution spirituelle et technique du créateur. Fourcade conclut cette réflexion, en soulignant l'importance des décisions prises par l'artiste pour son travail qu'il désigne du nom « écriture » : « Refus et acceptations, ce mélange s'opère très vite, il est déterminant pour l'écriture qui se fait »⁵⁴¹. Nous sommes ici face à la position symptomatique de la poétique de Fourcade, dans laquelle tout artiste est perçu comme poète, toute création comme écriture, tout l'univers artistique est de la poésie.

⁵³⁸ « David Smith jusqu'en 1952, une lecture », *op.cit.*, p. 35.

⁵³⁹ Cette position est très caractéristique de la vision fourcadienne et nous avons déjà pu lire des propos semblables à propos d'autres artistes, et notamment des sculpteurs contemporains : Caro et Steiner.

⁵⁴⁰ « David Smith jusqu'en 1952, une lecture », *op.cit.*, p. 35.

⁵⁴¹ *Ibid.*

Nous avons constaté que Fourcade a une opinion ambivalente de l'œuvre de Rodin. Ainsi, dans l'article consacré à Michael Steiner et datant de 1977, il se livre à une critique virulente du sculpteur français, qui s'adoucit avec le temps et dans le texte de 1983, ayant le même sujet, le poète prend une position plus réservée, voire partiellement élogieuse. Cependant, dans la préface au catalogue de l'exposition *Julio González, David Smith, Anthony Caro, Tim Scott, Michael Steiner* de 1980, il affirme que Rodin ne correspond pas à l'époque moderne de la sculpture, qu'il appartient encore complètement au passé, à l'art classique, datant la démarcation à partir des premières *Guitare* de Picasso. En 2006, Fourcade perçoit le travail rodinien comme beaucoup plus moderne qu'avant. Il remarque plusieurs points communs avec Smith, qu'il vénère tant, dont un certain constructivisme, « construction du tout par réunion de parties indépendantes les unes des autres »⁵⁴², mais aussi la tendance à accumuler des éléments exploitables par la suite, la prédisposition pour assembler des fragments disparates, « sans aucune gratuité, juste une profonde imagination ancrée dans le réel »⁵⁴³, le don de convertir les formes et la faculté de transformer le lieu de vie en un univers parfaitement artistique. Cette comparaison est aussi l'occasion pour le poète de mettre en évidence l'énergie créatrice et l'esprit novateur des deux sculpteurs, leur clairvoyance, leur inventivité, leur audace artistique, ainsi que la continuité de leur recherche. Son ton est clairement enthousiasmé et admirateur, il paraît (et se dit) émerveillé par ces deux œuvres si étroitement nouées :

« constitution finale de ce site en lieu culte d'une sorte de dieu sculpteur présidant au grand ordre ou océan de son art en même temps qu'immergé en lui. À tout point de vue, Bolton Landing n'est qu'un Meudon avec poste de soudeur en plus... et symétriquement, on se prend à rêver à ce qu'aurait été l'œuvre de Rodin s'il avait maîtrisé l'art de souder. Émerveillement »⁵⁴⁴.

Deux aspects nous semblent primordiaux dans ce passage : d'un côté, l'analogie entre l'art et l'océan, de nouveau employée par le poète pour dire l'appartenance total d'un plasticien à son œuvre ; de l'autre, encore un rapprochement intemporel qui, comme dans la comparaison de Smith avec Fra Angelico, affirme l'universalité de l'art.

La raison de ce changement de position par rapport au sculpteur français se trouve très probablement dans l'explication que Fourcade donne du fait que, malgré les similitudes, Smith n'a pas été réellement influencé par le travail rodinien : « Pour se pencher sur lui [Rodin], il eut

⁵⁴² *Ibid.*, p. 36.

⁵⁴³ *Ibid.*

⁵⁴⁴ *Ibid.*

fallu que le modernisme du moment fit reculer ses frontières et ses dogmes »⁵⁴⁵. Même si le poète n'appartient pas à la même génération que Smith, il a été aussi trop influencé par l'image généralement véhiculée de l'œuvre de Rodin pour pouvoir apprécier ce qui se cache derrière elle. C'est donc avec des années et de l'expérience qu'il a su y discerner des valeurs et des qualités qu'il ne percevait pas initialement⁵⁴⁶.

En ce qui concerne l'art de Matisse, Fourcade commente brièvement que ce n'est pas dans sa sculpture que Smith aurait pu trouver des leçons, mais dans la peinture qui, suite à celle de Cézanne, a révélé que la couleur appliquée sur la toile (mais aussi sur la sculpture dans le cas de Smith) ne doit pas constituer un élément externe et autonome par rapport à son support, mais « l'être même de la plénitude du sujet »⁵⁴⁷. Le poète ajoute toutefois :

« S'il avait compris cette chose capitale, cela n'aurait pas fait de lui un meilleur sculpteur, il est très grand, mais cela lui aurait évité maints errements dans l'obstination à appliquer sur ses sculptures une couleur (ou plutôt une peinture) si peu nécessaire et si mal comprise »⁵⁴⁸.

Ainsi, l'incompréhension de la part de Smith de l'œuvre de Rodin ou de celle de Matisse a des conséquences mineures, puisqu'il a su saisir l'essentiel et apprendre beaucoup du travail de ses prédécesseurs immédiats, artistes modernes.

Fourcade présente les années 1930-1934 comme la période de l'apprentissage de Smith, quand il découvre la nouvelle sculpture, née peu de temps avant mais déjà si différente de la création traditionnelle, et sa propre vocation de sculpteur. Pour résumer la particularité de la sculpture moderne par rapport à la version classique, le poète redonne plus ou moins les mêmes données qu'il a présentées dans la préface de 1980 intitulée « De quelques conséquences de la sculpture moderne », comme, par exemple, l'abandon des caractéristiques habituelles de cet art (masse, volume), la redéfinition de l'opposition vide / plein, l'ouverture, l'utilisation de nouveaux matériaux. Si la formule de González « un dessin dans l'espace » lui semble inadaptée au travail de Smith, Fourcade en introduit une autre : « écriture de fer »⁵⁴⁹, accentuant la valeur

⁵⁴⁵ *Ibid.*

⁵⁴⁶ Nous pouvons supposer qu'un rôle non négligeable a été joué par de nombreuses expositions organisées à Paris par l'équipe du musée Rodin dont la célèbre *Rodin en 1900. L'exposition de l'Alma* (musée du Luxembourg, Paris, 12 mars-15 juillet 2001), que Fourcade mentionne dans son hommage à Godofredo Iommi : « Je voudrais dire à son intention particulière, sortant l'autre jour de l'exposition des sculptures Rodin au Luxembourg, et inspiré par l'une d'entre elles c'était une évidence : le mot est une petite ombre qui porte un nu sur son dos et comme telle retient son souffle » (« Godo jukebox », in *Po&sie*, n°97, Paris, Belin, 2001, p. 25).

⁵⁴⁷ « David Smith jusqu'en 1952, une lecture », *op.cit.*, p. 36.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁵⁴⁹ *Ibid.*

poétique de cette sculpture. Il insiste aussi beaucoup sur la nouvelle relation avec le réel développée par la sculpture moderne et qui représente sûrement, aux yeux du poète, l'un de ses plus grands mérites : « cet art adore le réel, comprend le réel, colle au réel, imagine toutes les ressources du réel »⁵⁵⁰.

Étonnamment, en nommant Smith héritier de nouvelles pratiques, conçues entre 1912 et 1914, Fourcade affirme aussi que le sculpteur américain ne savait rien ou très peu des avancées faites par Picasso, car elles ont été méconnues jusqu'aux années 1940. Il fait alors diverses suppositions pour expliquer l'évolution précoce de Smith, allant des hypothèses relativement prudentes vers une théorie osée mais hautement poétique. Il présume d'abord que la peinture cubiste et la sculpture de la fin des années 1920 ont suffi pour donner au plasticien les clés du nouvel art ou, tout au moins, lui ont fourni une base de raisonnement nécessaire pour son développement, lui laissant la possibilité (ou l'obligation) de reconstituer les informations qui manquent. Le poète n'exclut pas pourtant la probabilité de la progression purement interne de la pensée artistique, dans laquelle chaque étape amènerait logiquement à la suivante sans que le chemin soit dévié par des influences qui proviennent du dehors. Cette théorie du développement autonome, selon laquelle l'artiste apparaît comme replié sur lui-même, centré sur son propre univers, correspond aussi à l'interprétation fourcadienne du passage opéré par Smith depuis la carrière de peintre vers la sculpture :

« À ce propos, je trouve un peu courte l'explication fournie par Smith lui-même selon laquelle, ayant d'abord fait de la peinture, sa peinture devient une construction par l'adjonction d'objets sur la surface, à la suite de quoi la peinture se serait faite progressivement sculpture, la toile se transformant en base. Trop simple et insatisfaisant : ayant fait cela il n'avait encore rien fait. Le chemin suivi par un artiste n'est pas toujours celui qu'il dit, n'écoutez pas. Je pense que c'est en sculptant qu'il est devenu sculpteur, par le canal des spécifications mêmes de la nouvelle sculpture et en suivant, si l'on peut dire, l'instinct radical de celle-ci ; et on voit bien qu'il y a eu chez lui, au prix d'assimilations vertigineuses, non pas métamorphose progressive mais rupture avec quoi que ce soit qu'il ait pu préparer ou prévoir. Rupture avec lui-même. Départ »⁵⁵¹.

Fourcade privilégie ainsi la théorie de la rupture indispensable pour prendre un nouveau départ, pour faire de l'art différent de celui qui l'a précédé, la rupture avec le travail des autres autant qu'avec soi-même et avec ses premières convictions personnelles. Dans la lumière des autres articles critiques de Fourcade, nous constatons que tous les artistes qu'il apprécie passent obligatoirement (une ou plusieurs fois dans leur carrière) par l'étape de la rupture afin de

⁵⁵⁰ *Ibid.*

⁵⁵¹ *Ibid.*

renouveler et de revitaliser leurs œuvres.

Se demandant à partir de quel moment l'art de Smith peut être considéré réellement important et porteur d'une énergie et d'une valeur propres, Fourcade propose comme date initiale l'année 1934 quand le sculpteur crée l'œuvre de petit format *Projection in Counterpoint* qui, bien avant les chefs-d'œuvre de la fin des années 1930 ou début des années 1940, comporte les caractéristiques essentielles de son travail poétique. Fourcade parle avec beaucoup d'émotion de la découverte de cette sculpture qui l'a particulièrement séduit par sa beauté et par le caractère parfaitement achevé de ses propositions, spécifiques du travail du sculpteur, selon le poète, au moins jusqu'en 1952 (date à laquelle Fourcade interrompt son analyse) : « J'ai cherché la sculpture pendant des mois, et quand je l'ai trouvée (grâce à David McKee) j'ai éprouvé une surprise et un bonheur que je n'oublierai jamais. Sa beauté et sa complétude dépassaient toutes les espérances »⁵⁵².

La première des particularités de cette œuvre est la circularité qui règne au sein de l'œuvre et qui fournit à la structure ce que Fourcade appelle « une continuité mélodique » :

« la danseuse au corps ininterrompu, la figure qu'elle projette, la barre à laquelle elle s'appuie, et jusqu'aux bras », qui, de la barre, se tendent – reviennent – vers la danseuse – en somme la barre lui tend des bras – mais ce ne sont pas des bras, ce sont des directions de flux – une ligne inventée court d'un bout à l'autre, ligne dont l'énergie intérieure produit une circularité formidable alors que rien ne donne l'impression de se toucher »⁵⁵³.

Il s'agit donc d'un flux rythmique qui relie tous les éléments de la composition, sans qu'ils aient besoin de se toucher réellement, et qui joue le rôle de générateur de l'énergie au sein de l'œuvre. Nous pouvons aller jusqu'à affirmer qu'il s'agit de l'arabesque de Smith⁵⁵⁴.

Cet aspect est renforcé par la deuxième caractéristique majeure : l'organisation de la structure par le cadre qui, au lieu de la limiter, lui permet de maintenir l'agencement préétabli. La dernière singularité rejoint aussi la précédente, puisqu'il s'agit du vide (de l'air) qui traverse la sculpture et la fixe par sa compacité. Ces trois propriétés, à première vue purement techniques ou structurelles, ont surtout une valeur poétique, car en repoussant les préoccupations du modèle ou du motif (qui longtemps était considéré comme le sujet de l'œuvre artistique) en seconde

⁵⁵² *Ibid.*, p. 38.

⁵⁵³ *Ibid.*

⁵⁵⁴ On pourrait presque dire que c'est à propos de cette sculpture que Fourcade a écrit plusieurs années plus tôt le poème 6 dans *Le ciel pas d'angle* : « L'Eurydice dont je suis l'Orphée est une arabesque qui va aux quatre points de l'univers, relier les choses en une mélodie avant laquelle elles n'étaient pas » (*Le ciel pas d'angle*, Paris, POL, 1983, p. 18).

position, elles représentent le sujet réel de la sculpture et focalisent toute l'attention sur elles-mêmes.

L'auteur trouve ensuite nécessaire d'ouvrir une parenthèse un peu badine pour revenir à la question des influences dans l'œuvre de Smith. Il s'adresse avec ironie apparente à tous ceux qui s'attacheraient à l'utilisation des clous dans cette sculpture pour en rechercher des origines dans le travail des précurseurs du plasticien américain. En mettant en évidence une double interprétation possible de cet indice, Fourcade raille ces tentatives et démontre leur vanité, voire leur absurdité :

« Deux remarques. L'une pour rassurer les influençologues, que je salue ici bien bas : les «doigts» au bout de la tige qui, partant de l'un des angles du polygone (ou «barre d'appui», ou cadre), revient vers la danseuse, ces doigts sont des clous, je ne suis pas sans le noter, marque d'un picassoïsme fatal, n'est-ce pas, ou trace, indélébile, de surréalisme, c'est au choix... »⁵⁵⁵

En revenant à la tentative de datation du début de la véritable carrière de Smith en tant qu'innovateur et sculpteur majeur de son époque, le poète émet un doute quant à l'année de création de *Projection in Counterpoint*. Cette sculpture lui semble tellement parfaite et aboutie, qu'il l'associe plutôt au travail de l'artiste en 1937, soit à la période légèrement postérieure. Il remarque néanmoins que Smith a indubitablement été très précoce dans sa compréhension des avancées modernistes et dans l'intégration de ces trouvailles dans son travail personnel. Fourcade note aussi que le parcours spirituel du sculpteur n'a pas été toujours droit, qu'il a connu des difficultés à se trouver, des dérives et des retours en arrière, il choisit alors d'illustrer cette opinion en évoquant une autre sculpture de Smith, *Aerial Construction*, produite en 1936. Tout le propos du poète sera, à partir de maintenant, agrémenté des descriptions des œuvres, comme autant de balises dans l'évolution artistique, comme autant de chapitres dans son écriture, qui mettent en évidence « cette poétique dans ses généralités et dans ses réalisations particulières »⁵⁵⁶, mais aussi comme des *ekphrasis* qui définissent l'esthétique de Fourcade, qui servent à des fins de réflexion et de renouveau de son propre art.

Contrairement à *Projection in Counterpoint*, *Aerial Construction* donne un effet de discontinuité qui diminue considérablement sa valeur poétique :

« Tout, dans *Aerial Construction*, est discontinuité péremptoire, disjonction des plans, ruptures. Rupture avec l'objet de départ, une guitare, et rupture avec l'œil qui regarde et voudrait d'instinct, soit reconnaître cet objet,

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 40.

soit l'oublier définitivement et trouver un autre mode de conduite pour ne pas errer à la surface éparse de la sculpture – mais décidément nul point de cette sculpture n'accorde à notre perception de la conduire »⁵⁵⁷.

Nous voyons dans cette remarque un reproche à Smith de la rupture trop forte, trop évidente, avec le modèle, ce qui place cette sculpture entre la figuration et l'abstraction dans une mauvaise configuration. Souvenons-nous que Fourcade a souvent dit la même chose au sujet de certaines œuvres de Matisse. Selon Fourcade, l'artiste doit trouver un juste équilibre entre l'objet de la vie réelle qui l'impulse et le réel interne de sa création, sinon la structure perd sa force de conviction et d'attraction pour le spectateur. Il remarque aussi la difficulté du plasticien à fixer les plans et les rapports entre les éléments, à inscrire la composition dans un cadre salutaire. Cependant, il y découvre des aspects prometteurs :

« Ici est ciblée, mais loin d'être maîtrisée, la dialectique naissante entre le plein et le vide [...]. De même est patente (mais mille fois trop volontaire) l'ambition qui est celle de Smith d'affronter le cœur du modernisme en retraçant l'un de ses objets emblématiques, une guitare »⁵⁵⁸.

La sculpture de 1939, *Interior for Exterior*, lui paraît, en revanche, nettement plus réussie, et Fourcade la range parmi les œuvres majeures de l'artiste. Il y observe un parfait jeu de cadres et d'éléments de l'espace qui se relie entre eux et s'organisent en série. Il y met aussi en valeur le travail sur le métal, essentiel de la poétique de Smith. Fourcade s'interroge de nouveau sur la question des sources dans l'évolution du sculpteur, puisque le point de départ de cette œuvre fut *Le Palais à quatre heures du matin* de Giacometti. Le lecteur ressent alors que malgré tout le désir affiché d'écarter ce problème, le poète n'a pas établi une position claire et définitive. Dans ses écrits poétiques, Fourcade prend souvent comme point de départ ou référence les productions d'autres artistes, et l'on comprend que ce sujet est aussi important pour lui dans le cadre de son activité personnelle que de celle de Smith. Selon le poète :

« il n'est pas indispensable de savoir que la source de *Interior for Exterior* est la célèbre sculpture de Giacometti ; il est mille fois plus important de comprendre (d'inventer) en quoi consiste l'œuvre de Smith, comment elle fonctionne à l'intérieur d'elle-même. En quoi elle se sépare »⁵⁵⁹.

Autrement dit, la référence à la création existante joue le rôle du motif (du modèle) dans le nouveau travail, comme pourrait l'être tout autre objet réel, or l'essence de l'œuvre d'art, son véritable sujet, est sa propre génération, sa propre histoire. Fourcade observe que la connaissance de la référence employée par l'artiste peut influencer la perception du public, mais elle peut le

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 40. C'est nous qui soulignons.

faire en bien ou en mal : l'émotion du spectateur peut être augmentée considérablement, mais sa vision peut être réduite à une seule interprétation possible ce qui appauvrit la qualité de l'œuvre et sa portée poétique. Il remarque aussi que le créateur dans son travail peut s'inspirer simultanément de plusieurs réels : celui de la vie quotidienne, celui de l'œuvre d'art qui exploite ce sujet, celui d'une photographie qui transpose l'œuvre d'art et qui peut être aussi une œuvre d'art à part entière. Nous voudrions nous arrêter encore un instant sur le mot « inventer », employé par le poète dans la phrase citée ci-dessus. Pour Fourcade, les références artistiques au sein de l'œuvre ne se réduisent pas à celles que l'artiste a utilisées dans le processus de la création, mais incluent également celles que le spectateur y ajoute personnellement. Rappelons-nous que le poète considère le public comme un acteur principal de la vie d'une œuvre d'art. Par son regard, il permet à l'œuvre d'exister, d'agir, de s'enrichir de nouvelles significations. Ainsi, Fourcade reconnaît dans les sculptures de Smith le rythme puissant et libre des poèmes de Whitman ou de Dickinson, qui n'ont certainement pas inspiré le plasticien mais qui résonnent en unisson avec son art :

« Ainsi à chaque sculpture on pourrait vérifier qu'il n'y a rien dont Smith n'ait pu s'inspirer, rien qu'il n'ait été sujet à transformer en sculpture, aucun réel par lequel il n'ait pu se laisser investir – et tantôt son souffle est whitmanien, son système, tantôt [...], on entend, aucun doute, un poème de Dickinson – et si Smith était son grand frère surprenant ? »⁵⁶⁰.

Le poète aborde ensuite l'autre question primordiale, étroitement liée au problème des références artistiques, qui est celle du rapport entre le titre et l'essence de l'œuvre. Fourcade multiplie les interrogations :

« *Head is a Still Life*, est-ce une tête ? Une nature morte réellement ? En quoi n'est-ce pas un paysage ? Pourquoi *Widow's Lament*, cette merveille, ne s'appelle-t-il pas *Widow's Landscape* ou *Widow's Still Life* ? Et en quoi est-ce moins un visage que *Head is a Still Life* ? Quel est le rapport du nom qu'elle porte à la sculpture ? »⁵⁶¹.

Pour lui, le choix du titre n'a finalement que peu d'importance, puisque le message de l'œuvre est exclusivement contenu dans sa structure plastique (souvenons-nous de la préface de 1983 « Quelques Remarques sur les Nouvelles Sculptures de Michael Steiner », dans laquelle l'auteur approfondit cet aspect-là). Le sculpteur s'exprime à travers les formes comme le poète à travers les mots, mais son langage est composé des formes et des lignes (éventuellement, des couleurs), sa syntaxe est celle de l'organisation dans l'espace. En prenant comme exemple l'une

⁵⁶⁰ *Ibid.*

⁵⁶¹ *Ibid.*

des œuvres les plus autobiographiques de Smith, *Widow's Lament*, Fourcade démontre que son impact dramatique est principalement dû au dispositif structural de la sculpture, à l'équilibre de sa composition, et non à l'inspiration personnelle qui a donné lieu au titre.

Toutefois, le titre peut éclairer le spectateur sur certaines spécificités de la poétique de l'artiste, ainsi la sculpture *Home of the Welder* (que Fourcade désigne comme une œuvre majeure et, à la suite de l'historien et critique d'art Edward Fry, comme « un des grands exemples d'autopsychanalyse de l'histoire de l'art moderne »⁵⁶²) explique le travail de l'auteur comme celui d'un soudeur. Le poète parle avec beaucoup de passion de cette pratique, décisive, à son avis, pour l'univers plastique de l'artiste et qu'il interprète simultanément comme un mode de pensée et un mode de vie. Fourcade insiste sur le rapport immédiat que le sculpteur entretient dans ce cas avec son matériau, puisqu'il le travaille lui-même, sans passer par l'intermédiaire d'un tiers :

« Il y a dans ce que fait Smith une magie que l'art de souder rend possible. Il pense la sculpture en soudeur, et souder seul permet de réaliser, avec la souplesse et la subtilité requises, la complexité des choses qu'il invente ; mais la pratique de la soudure elle-même élargit le champ du possible, et Smith invente en soudant. Comme si souder était penser. Souder était vivre en sculpteur, avec tout l'amour que ça suppose »⁵⁶³.

Cela introduit une part d'improvisation dans cette activité, et, par conséquent, une part de sensualité (celle de saxophone, selon le mot du poète). Dans ce passage l'écriture de Fourcade change, prenant les mêmes allures que dans « Quelques Remarques sur les Nouvelles Sculptures de Michael Steiner » : des énoncés très courts (« Acétylène », « Comme si souder était penser », « Conception-exécution-improvisation ») s'alternent avec de plus longs, les propositions nominales (ou celles où l'infinitif a la fonction nominale) se multiplient, le champ lexical tourne autour de *souder-soudeur-soudure* qui se répètent sans cesse⁵⁶⁴. Tous ces aspects créent un rythme singulier, proche d'un poème en prose, qui traduit la puissance de l'émotion et de l'émerveillement de la part du poète. La répétition est aussi une des caractéristiques majeures de l'arabesque, et celle de Fourcade vient rejoindre celle de Smith au sein du texte.

Fourcade fait le rapprochement entre *Home of the Welder* et *Interior for Exterior*, voyant dans l'œuvre postérieure une reproduction, ou plutôt une réponse spirituelle, à la sculpture de 1939 (il joue ici avec diverses significations du mot « réplique », renforçant ainsi une lecture

⁵⁶² *Ibid.*, p. 41.

⁵⁶³ *Ibid.*

⁵⁶⁴ *Ibid.*

non-linéaire de l'œuvre). Ce rapport entre les deux créations de Smith se manifeste dans les approches différentes de l'organisation des volumes entre le vide et le plein, qui, comme nous avons pu constater, est porteuse d'un important message poétique. Fourcade évoque également à ce propos la sculpture de Camille Claudel *Les Causeuses*, y trouvant le même condensé des préoccupations constantes, le même « concentré de l'angoisse de son époque »⁵⁶⁵ qui ne varie jamais avec le temps. Il observe pourtant que ces obsessions ne représentent que le thème apparent de *Home of the Welder*, c'est-à-dire, son motif, alors que le véritable sujet demeure toujours au cœur du travail plastique, car il correspond ici au mouvement incessant de l'intérieur et de l'extérieur au sein de l'œuvre :

« Mais le sujet apparent de *Home of the Welder*, l'étalage des obsessions, continue de l'autre côté des murs de la maison, à l'extérieur de l'intérieur, on n'en sort pas si je puis dire..., et donc ici encore une fois le vrai sujet c'est : l'intérieur et l'extérieur permutent et s'intervertissent jusqu'à se confondre »⁵⁶⁶.

Comme il estime que l'année 1945 est extrêmement importante pour l'évolution artistique de Smith, Fourcade choisit de l'illustrer par une autre sculpture de la même période, *Steel Drawing I*. La confrontant avec *Reclining Figure* de 1939, il voit dans les deux œuvres des réactions diverses au projet sculptural de Picasso de 1928 intitulé *Figures*. Cette comparaison lui permet de montrer, d'un côté, le chemin spirituel parcouru en quelques six ans par le plasticien américain, et de l'autre, le changement qui s'est opéré dans la sculpture moderne depuis les productions de Picasso et González jusqu'à celles de Smith. Fourcade fait comprendre au lecteur à quel point ce travail représentait pour Smith un moyen de se libérer de l'influence de ses maîtres, de trouver et d'affirmer son individualité, de transfigurer ce que le poète nomme « le très inconscient souvenir – ou éblouissement »⁵⁶⁷. Chez le poète, qui a toujours eu une relation complexe et souvent difficile avec ses maîtres à lui, cet élément de la poétique de Smith trouve sans nul doute une répercussion particulière.

À la manière des œuvres de son sculpteur préféré, l'analyse critique de Fourcade part simultanément dans tous les sens. *Steel Drawing I* est aussi l'occasion pour le poète de mettre en valeur l'aspect technique (et donc inévitablement poétique) du rapport entre le vide et le plein qui se réalise et s'inverse dans les sculptures de Smith grâce aux lignes, celles qui forment son écriture, celles que l'on peut lire aussi comme un dessin ou un tableau. Le poète aborde ensuite en passant le thème également traité dans cette sculpture, du peintre avec son modèle. Il examine

⁵⁶⁵ *Ibid.*

⁵⁶⁶ *Ibid.*

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 43.

enfin la forte composante figurative dans le travail de Smith, qui représente, à son avis, le mode opératoire de ces œuvres. Ces trois caractéristiques mises en commun ne sont pas sans nous rappeler l'approche matissienne, si souvent éclairée dans les écrits fourcadiens, quoique le poète même évite (consciemment ou non) ce rapprochement dans le texte.

Le passage suivant ouvre la méditation sur les paysages de Smith, méditation qui se prolongera jusqu'à la fin de l'article. L'écriture de Fourcade prend un ton très personnel, presque amoureux, en mesure où cet état implique le mélange du désir et de la souffrance que nous lui connaissons. À propos de la première sculpture de la série, créée également en 1945 le poète écrit : « la plus humble en apparence, et la moins sophistiquée, *House in a Landscape*, est celle dont les développements auront des conséquences infinies »⁵⁶⁸, et plus loin encore : « une sorte de foudre après laquelle rien ne sera pareil »⁵⁶⁹. Ce n'est plus un propos neutre de connaisseur d'art qui s'y fait entendre : une émotion toute personnelle, une tension dramatique animent le texte. Fourcade parle de son expérience de commissaire d'exposition, des sentiments mêlés qu'il a éprouvés à l'ouverture de la rétrospective de New York, car certaines sculptures lui ont paru soudainement superflues, alors que l'absence de plusieurs autres a été vécue comme un manque douloureux et incessant. Le désir puissant de réunir l'ensemble des œuvres dans sa complétude est expliquée par le poète par la nécessité de reconstituer non seulement la trajectoire des expériences formelles qui prolongent le chemin artistique du sculpteur, mais aussi le changement des états émotionnels (ici de nouveau, le rapprochement avec l'article « Quelques Remarques sur les Nouvelles Sculptures de Michael Steiner » s'impose en force). Selon l'auteur, le rassemblement de toutes ces sculptures lui est aussi indispensable que l'unité de la musique de Parker ou Monk, ses jazzmans préférés, mais, suivant les mêmes principes de l'improvisation, elles doivent être simultanément distinguées et mélangées, séparées et mises ensemble :

« Dans cette série, aucune sculpture ne remplace l'autre, chacune est une expérience formelle (une réussite, un échec) et un état émotionnel qu'il faut à tout prix connaître. Tout comme on ne veut rien manquer de Parker ou de Monk. Ici, plus que jamais, il faut distinguer les sculptures les unes des autres, et certaines, pour être pleinement comprises, demanderaient une monographie détaillée, mais il n'est pas non plus illicite de les mélanger tant elles appartiennent à un même grand moment »⁵⁷⁰.

En affirmant que les plus belles productions de la série ne portent pas les titres qui les relient aux paysages, Fourcade confond intentionnellement les critères génériques. Comme il l'a

⁵⁶⁸ *Ibid.*

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ *Ibid.*

déjà dit au début de l'article, le titre ne doit pas tromper le spectateur, il n'ajoute rien au message interne de l'œuvre, en revanche, il peut posséder une valeur personnelle, indépendante de la structure plastique à laquelle l'artiste l'a associé. Ainsi, à propos de la sculpture *Abandoned Foundation Landscape*, le poète reconnaît qu'il aurait vraiment voulu la voir plus « pour ce qu'évoquait son titre que pour ce que la vignette n°198, dans Krauss, pouvait faire entrevoir de son dénuement »⁵⁷¹. En effet, par sa seule présence le nom de l'œuvre peut évoquer une multitude de souvenirs et d'images qui permettent de faire surgir des associations d'idées et des notions esthétiques.

Puisqu'une œuvre d'art ne représente fondamentalement rien d'autre (ni rien de plus) que son essence artistique profonde, le paysage devient bien plus que la simple représentation d'un site naturel, comme les dictionnaires voudraient nous le faire croire. Pour Fourcade, ce sont avant tout des paysages intérieurs ramenés au grand jour. Ainsi, faire un paysage c'est « regarder quelque chose de plus grand que soi, le réduire à une sculpture, elle-même à son tour plus paysage que tout paysage »⁵⁷². Il remarque d'ailleurs que certains paysages de Smith, particulièrement désolés, ont la forme des natures mortes, suggérant au lecteur toutes les conséquences que ce paradoxe implique.

Le poète s'intéresse aux motifs que le sculpteur fait entrer dans l'espace de ses paysages. Il souligne l'absence quasi-totale de la figure humaine (encore un aspect paradoxal, puisque la vision de Smith lui paraît parfaitement et intimement humaine) et la multitude d'oiseaux qui habitent ces œuvres. Fourcade partage avec Smith cet intérêt pour les volatiles et ses propres textes poétiques sont pleins de merles, rossignols, rouges-gorges et autres hirondelles⁵⁷³. Il remarque aussi à propos des sculptures de Smith que l'oiseau peut très bien y représenter un paysage par lui tout seul, sans être forcément inscrit dans une portion de l'espace terrestre.

L'autre élément constant de ces créations est le cadre, et Fourcade y prête une attention particulière. Bien que l'utilisation du cadre ne garantisse pas le succès du projet artistique ni même la tension interne qu'il est cependant censé produire, c'est dans les faiblesses contenues dans le cœur de la composition que le poète voit l'explication de certains échecs de Smith. Ainsi, dans *Helmholtzian Landscape* que Fourcade n'apprécie pas vraiment, c'est le cadre qui lui paraît

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ibid.*

⁵⁷³ Voir à ce sujet la liste rédigée par Abigail Lang (CCP, éditions Farrago, 2006, p. 21 – 48), ainsi que la communication de Dominique Rincé prononcée lors du colloque "Human / Animal" des XX^e&XXI^e centuries French Studies, avril 2011, Université de San Francisco.

la partie la plus prometteuse et digne d'intérêt :

« Le meilleur de *Helmholtzian Landscape* est son cadre. Si réussi en fait, si inventif et si vivant que Smith aurait très bien pu, de ce tableau, ne proposer que le cadre (de ce paysage, ne proposer que les bords). À lui seul le bord (par Smith) est un paysage (de la nature de l'art). À l'extérieur-intérieur du cadre le vide est déchiqueté... »⁵⁷⁴.

Le poète prêche ainsi pour la décentralisation de l'œuvre, pour l'annulation de tout point dominant au profit d'un *all-over* étendu et complet. Il regrette que Smith n'ait pas eu cette idée à ce moment d'apogée de sa carrière artistique, entre 1945 et 1952, puisque quand le sculpteur le fera en 1965 dans *Cubi XXVII*, son développement l'aura amené trop loin pour pouvoir en exploiter des conséquences poétiques : « le cadre est mort (et avec lui le vide) »⁵⁷⁵. Nous constatons ici que Fourcade peut se montrer défavorable, car déçu et frustré par le travail de Smith, et c'est souvent lié à l'habitude du sculpteur de peindre ses créations. Dans le cas de *Helmholtzian Landscape* que le poète perçoit plus comme un tableau que comme une sculpture, le conflit entre la peinture et la structure (déjà faible) est présenté de manière intransigeante : « Ce qui dans le «tableau» relève de la «sculpture» est mièvre, et reste mièvre une fois peint. La couleur, pour helmholtzienne qu'elle soit, est arbitraire, et achève de diluer l'écriture de la sculpture elle-même insuffisante »⁵⁷⁶.

Cependant, la plupart du temps c'est l'enthousiasme qui finit par prendre le dessus dans cette critique, et Fourcade présente la sculpture suivante, *Landscape with Strata*, en termes élogieux et admiratifs. D'après lui, un changement majeur s'opère dans le travail de Smith en 1946, et la mutation en question se réalise avec évidence dans cette œuvre-là :

« c'est comme si commençait dans l'œuvre de Smith un nouveau genre de sculpture. Comme une irruption. Non pas que la référence au réel soit moins présente (chute d'une cascade, ou strate de je ne sais quelle géologie, peu importe). Mais parce que pour la première fois s'impose un corps, la sculpture, à partir duquel nous devons constamment ajuster notre perception (et donc notre corps). Et tourner autour, filmer autour, est indispensable et ne suffira jamais »⁵⁷⁷.

Le changement débute donc par la rénovation de la composante technique, entraînant ensuite tout une suite d'effets poétiques, esthétiques et éthiques. Fourcade précise que ce processus n'est pas obligatoirement lié au renforcement de l'abstraction au sein de l'œuvre (bien que les sculptures qu'il va présenter ensuite soient généralement moins figuratives que les

⁵⁷⁴ « David Smith jusqu'en 1952, une lecture », *op.cit.*, p. 44.

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ *Ibid.*

précédentes). Toutefois, dans sa figuration même, la sculpture de Smith devient un corps complexe – nous pourrions dire « système » – qui renferme des potentialités d'interprétation sans limites à mesure que le spectateur tourne autour de la structure. Cette description de la création artistique comme un univers infini, dont la totalité de sens ne peut jamais être recensée par le public, correspond à l'idéal poétique de l'auteur et a déjà été présentée par lui dans les articles sur Matisse, Steiner et d'autres artistes. Pour le poète, Smith atteint à cette période non seulement le sommet de son développement personnel, mais aussi la perfection de tout art de son époque, ce qui ne se produit pas immédiatement, mais par étapes (ou actes, car Fourcade utilise ici une nouvelle référence musicale, celle de l'opéra), quoique chacune d'entre elles, prise séparément, donne à voir toute l'ampleur du progrès atteint :

« Aucune ne ressemble à une autre, chacune joue génialement une partie de l'opéra – partie tout à fait inattendue, chacune est une part étonnante du développement même de la sculpture moderne à ce moment là de l'histoire, et le bonheur est que chaque partie est représentative du tout de ce développement. Et l'ensemble ? L'ensemble donne à penser que la sculpture est pour quelque temps, entre les mains de Smith, le mode majeur de l'art moderne »⁵⁷⁸.

Fourcade décrit son émotion au contact de *Landscape with Strata* et des œuvres qui l'ont suivie comme un mélange de bonheur et d'inquiétude, il se dit aussi admiratif que désorienté, aussi fasciné que perdu, et c'est dans son étonnement même qu'il puise sa joie. Le poète incite le lecteur à ne pas chercher à rendre compréhensible la sculpture qui est en elle-même dense, compliquée, ambiguë, à ne pas vouloir établir des liens apparents avec le titre de l'œuvre (« *Oculus* : je n'ai pas à savoir où est l'œil. L'œil est partout dans *Oculus* »⁵⁷⁹) ou avec des objets de la vie réelle (« ne pas dire que la plaque d'acier [...] est un buisson »)⁵⁸⁰, de crainte que ces associations superficielles n'occulent la signification profonde de la production artistique. Il encourage, en revanche, à tenter de deviner (ou à inventer) des caractéristiques qui pourraient rappeler d'autres créations du même artiste, pour retrouver la chaîne des inspirations réciproques qui les assemble. Dans sa propre analyse, Fourcade passe ainsi d'une sculpture à l'autre, les rapproche ou les oppose, les entraîne dans une sorte de ronde joyeuse, pour mieux faire voir la continuité qui caractérise l'œuvre de Smith.

Son écriture même devient musicale, aussi bien dans le rythme chantant que dans l'accumulation de références (partition, notes, lied, mélodie, lyrique). À l'exemple des créations

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ *Ibid.*

⁵⁸⁰ *Ibid.*

que le poète tient à faire découvrir, le texte critique se transforme en une véritable envolée lyrique dans laquelle le support matériel (graphique et sonore) des mots domine leur valeur sémantique. Dans son langage imagé, les structures fixes de Smith paraissent des êtres vivants, ou pour le moins mobiles, capables de toutes sortes d'actions et de transformations les plus inimaginables : « Une partition de musique se transforme en squelette de poisson ou inversement. Les notes-cubes dans la partition sont-elles des étoiles de diverses grandeurs (voyez *Star Cage*) ? Le tout est un berceau – Modern Household »⁵⁸¹. Les louanges ne manquent pas et le ton devient de plus en plus exalté dans ce passage dithyrambique : le trait est « fabuleux », dans *Oculus* l'œil du spectateur est « partout », *Song of the Landscape* est une sculpture « poignante », *Blackburn* est « un sommet de l'art occidental : elle est la sculpture, poussée à son degré extrême d'éclatement et à son degré suprême de mélodie » ; et de toute façon « on ne fait pas plus amoureux de réel »⁵⁸².

Ce mouvement de danse continue encore une bonne partie du texte, en particulier dans le paragraphe où Fourcade répète avec insistance que pour comprendre les œuvres de Smith de cette période (et il s'agit spécifiquement de *Blackburn*), il est indispensable de tourner autour pour les regarder sous de nombreux (pas tous, puisque les potentialités de chaque sculpture sont inépuisables) angles possibles. Suivant la pensée du poète, au moment où le spectateur tourne autour de l'œuvre, elle tourne à son tour autour de lui. Dans ce tourbillon l'homme est autant vu par la sculpture qu'il ne la voit, et leur rapport évolue progressivement, à mesure que le point de vue change et fait apparaître divers éléments de la structure. Il est impossible de percevoir tous les éléments en même temps, Fourcade est formel à cet égard, invoquant la syntaxe complexe de la construction qui flotte dans le vide. Selon lui, on n'y observe pas une action mais des rapports entre les éléments, et le spectateur fait partie de la structure, car lui aussi, il établit une relation étroite avec l'œuvre, il entre dans son champ. Cette expérience est essentiellement vécue dans l'exposition, quand un bon agencement de l'espace permet au public de circuler librement entre les sculptures et de les examiner de tous les côtés, néanmoins, de nature purement optique, elle est également possible à travers un livre si celui-ci présente comme illustrations plusieurs prises de vue de la même création :

« Pour que cette expérience soit vécue dans une exposition, il est impératif d'aménager l'espace en sorte que l'on puisse tourner autour de toutes les sculptures sans exception. De même, pour que l'on ait accès à Smith

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁸² *Ibid.*, c'est nous qui soulignons.

dans un catalogue ou un livre, il faut à tout prix que chaque sculpture soit photographiée sous différents angles »⁵⁸³.

Malgré son enthousiasme, Fourcade semble parfois pris par le vertige, fatigué par la sensation que son corps et les objets environnants sont animés d'un mouvement constant de rotation ou d'oscillation. Mais il est aussi convaincu de la nécessité vitale de cette opération, indispensable pour accéder à une habitation poétique du monde : « L'art c'est le diable, c'est incroyablement dangereux et perturbant, mais sans art on n'est pas pour autant au paradis, on est sans monde »⁵⁸⁴. Le contact direct avec une œuvre d'art bouleverse obligatoirement la perception habituelle d'un amateur ou visiteur d'exposition attentif et ouvert d'esprit. Ce tournoiement démoniaque entraîne avec lui toute pensée rationnelle, tout repère, toute attache au monde réel, donnant comme effet un éblouissement et un enivrement poétique. Ainsi, se souvenant de la formule de Smith « I don't touch, I touch with my eyes », que Fourcade avait déjà mis en version légèrement différente comme épigraphe de son article « De quelques conséquences de la sculpture moderne », le poète affirme qu'elle tourne dans sa tête depuis des années, avant d'exprimer une hésitation : « ou alors c'est moi qui tourne autour d'elle, et je n'ai pas fini de l'aimer, de la comprendre et de m'identifier »⁵⁸⁵. Cette initiation artistique laisse des traces, et si, d'après Fourcade, il est inconcevable pour le spectateur de retenir la multitude de propositions formelles de la sculpture, le souvenir de sa surface plastique reste gravé dans sa mémoire. Or, l'impact de ce souvenir est extraordinaire :

« Que la sculpture soit bidimensionnelle ou tridimensionnelle importe peu, c'est la surface que notre œil touche. Et s'il nous est impossible de mémoriser les combinaisons formelles d'aucune sculpture, nous nous rappelons très clairement la surface. Et cette surface, elle, a une mémoire, elle a la mémoire précisément des combinaisons formelles qui la font être surface, et porte la marque d'un temps humain, celle de l'expérience d'un grand réel dont elle exprime la profondeur et qu'elle regagne sans cesse »⁵⁸⁶.

Il est nécessaire de préciser que la puissance du contact varie, pour le poète, d'une œuvre à l'autre ; dans le cas du travail plastique de Smith, elle atteint son maximum à la fin des années 1940, cependant son pouvoir est nettement diminué dans les productions tardives, comme si l'artiste avait perdu la connaissance de cette émotion : « Et en comparaison la surface des *Cubi* est sans mémoire, comme s'il en avait perdu le sens »⁵⁸⁷.

La dernière sculpture de Smith que le poète a décidé de présenter plus longuement est

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 45-46.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*

The Letter, l'une des préférées de Fourcade et dont le titre doit être pour lui, en tant qu'écrivain, très significatif. Pour en parler, l'auteur retrouve, en apparence, le ton plus neutre, proche de l'écriture critique ordinaire, si seulement ce mot pouvait correspondre au travail fourcadien. Après une lecture plus attentive, nous nous rendons compte il n'en est rien, l'émotion transparait à chaque phrase et l'analyse de la sculpture est, dans le même temps, la réflexion sur l'écriture. Ainsi, parmi les quatre observations succinctes que Fourcade fait à propos des caractéristiques spécifiques de *The Letter*, trois sont consacrées réellement aux aspects techniques (mais à l'impact poétique colossal, puisqu'il s'agit encore du rapport entre la structure et la base, de la valeur du cadre, de la richesse de point de vue et de la picturalité immanente de cette sculpture), mais une remarque, la deuxième, surprend par ses rapprochements interartistiques inopinés : « Smith n'était pas étranger à la peinture de Gottlieb (ni à l'écriture de Joyce) »⁵⁸⁸. Contrairement aux autres commentaires, le poète constate, sans donner aucune explication de son affirmation, laissant au lecteur le soin de retrouver tout seul les marques éventuelles (mais ô combien contestables) de l'influence du peintre expressionniste abstrait ou les similitudes avec le style littéraire joycien.

Du point de vue thématique, Fourcade attache une importance capitale au titre de l'œuvre ainsi qu'au fait que ce « message » a été adressée à une femme (la mère ou l'épouse de l'artiste). Il l'associe, en conséquence, à *Widow's Lament*, qui évoquait le même genre de message, la même grammaire et la même syntaxe picturales. Il relève aussi la fréquence dans l'œuvre de Smith du motif de la lettre, employé de façon consciente (ce qui est visible à travers le titre) ou instinctive, inconnue de l'artiste même : « Il a sans doute écrit, en sculpture, beaucoup d'autres lettres au féminin sans que nous le sachions, ou sans qu'il le sache. Pour ma part je pourrais en nommer quelques-unes »⁵⁸⁹. Notons aussi que le motif de la femme trouve une grande résonance dans le travail poétique fourcadien et en retrouver un écho dans l'œuvre de son sculpteur préféré ajoute une nouvelle émotion à sa réflexion⁵⁹⁰.

Enfin, la conclusion du passage sur *The Letter* est originale : Fourcade juge nécessaire de prévenir le lecteur que même à la période où Smith accomplit la plupart de ses chefs-d'œuvre, il n'est pas à l'abri de quelques ratages. Le poète cite à titre d'exemple *The Banquet*, qui se trouve actuellement dans le parc du domaine John D. Rockefeller à Pocantico Hills. Il énumère

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 46.

⁵⁸⁹ *Ibid.*

⁵⁹⁰ À propos du motif de la femme dans la poésie fourcadienne, voir la thèse de doctorat de Manal Hamdi FATHY, *Les images poétiques dans l'œuvre de Dominique Fourcade, la femme et le mot*, sous la direction de Daniel Leuwers, SCD de l'université de Tours, 2009.

longuement ses défauts et faiblesses, avant de finir par conseiller au lecteur d'aller malgré tout la voir :

« et pas parce qu'il est possible qu'une sculpture moins bonne fasse comprendre le mécanisme du poème soudain à nu – non, la vraie raison d'aller là-bas est la grandeur du paysage, on n'en revient pas, ce que l'Amérique peut être belle, à partir de la terrasse la descente de la forêt vers la rivière, et pas n'importe quelle rivière dans l'univers de David Smith »⁵⁹¹.

Le mot « poème » discrètement placé dans cette phrase nous renvoie encore au titre de l'article, et si Fourcade décide de faire une « lecture » de l'œuvre de Smith, c'est que l'écriture plastique de l'artiste américain est intrinsèquement poétique.

Avec les trois sculptures de 1951, *Hudson River Landscape*, *Fish*, *Australia*, l'écriture de Fourcade prend un nouvel envol. La tension poétique, qui paraissait un peu retombée dans le passage consacré à *The Letter*, monte de nouveau, retrouve son dynamisme, frôle l'état d'une joie aiguë et presque érotique, accompagné d'une exaspération intense qui sera renforcée encore plus dans le dernier paragraphe. Fourcade préfère examiner les trois œuvres comme un ensemble, « comme une seule grande sculpture, elles sont les variantes d'un même geste dans une période »⁵⁹² (Rappelons que le poète même vient de publier à ce moment-là son étonnant triptyque, *sans lasso et sans flash, éponges modèle 2003 et en laisse*). Les trois créations ont en commun une forte inspiration, qui fait penser à l'improvisation (souvenons nous des références au jazz à propos des *Landscapes*) sans que l'on puisse dire avec assurance si cette dernière a lieu ou non ; une énorme énergie intérieure et l'aptitude à étreindre la *réalité rugueuse* comme une opportunité pour l'habitation poétique. Fourcade en parle comme s'il avait le souffle coupé, en mettant après chaque mot un tiret (matissien) pour marquer la pause et accentuer le rythme de sa parole : « Énorme – énergie – intérieure – souffle – et la grâce – en commun »⁵⁹³. Le propos fourcadien devient décousu, les phrases s'enchaînent sans lien logique même si elles tournent toujours autour du même sujet, ce qui donne l'impression que l'auteur est débordé par ses sentiments, par l'émotion que ces œuvres provoquent chez lui.

Si à propos d'autres sculptures Fourcade parlait de la grammaire et de la syntaxe, les trois productions de 1951 représentent à ses yeux le lexique du long poème continu qui est le travail plastique de Smith. Il leur trouve aussi des particularités sémantiques :

⁵⁹¹ « David Smith jusqu'en 1952, une lecture », *op.cit.*, p. 47.

⁵⁹² *Ibid.*

⁵⁹³ *Ibid.*

« Des trois c'est *Hudson River Landscape* la plus fluide, l'arabesque faite sculpture, une ondulation continue. Sans cesse le débordement d'une limite, mais la limite n'est pas fixée. Ni les terrasses. À elles trois elles sont le lexique. C'est *Fish* qui a la compression la plus forte et sa détente est ravageuse, *Fish* dévore l'espace, en veut toujours plus ; est en extension, ou expansion permanente, on ne le comprend que quand on est dans la même pièce et qu'on couche avec. Voir *Fish* et *Hudson River Landscape* enfin côte à côte, je n'arrête pas d'y penser. Quant à *Australia*, son aire est incontrôlable »⁵⁹⁴.

Le poète s'arrête plus longuement sur cette dernière sculpture, qu'il introduit dans son texte comme un être vivant, une créature humaine, affirmant avec conviction que les sculptures (mais aussi, sûrement, d'autres œuvres d'art) sont des personnes. Il évoque aussi à ce sujet *Letter to Australia*, encore un message poétique écrit par Smith, ce qui rattache sa réflexion au passage précédent.

Avant de conclure, Fourcade définit brièvement le travail de Smith lors des dernières années de sa vie. L'auteur paraît débordant d'idées et le lecteur ressent qu'il voudrait prolonger encore l'écriture, pour ne pas revivre la séparation d'avec son sculpteur préféré qu'il a su approcher au plus près lors de la préparation de l'exposition et de la rédaction de cette préface. Fourcade trouve nécessaire de souligner plusieurs points, donnant des indications au lecteur pour prolonger sa méditation au-delà de 1951. Premièrement, il précise que la sculpture de Smith a connu des suites diverses et parfois totalement opposées, à tel point que de temps à autre le plasticien lui donne l'impression d'être étranger à son travail antérieur (l'opinion que Fourcade a déjà exprimée avant dans ce même texte, à propos de la série *Cubi*, par exemple⁵⁹⁵). Deuxièmement, il met en valeur la réussite plastique de la série *Voltri* qui, à peine trois ans avant la mort de l'artiste, viendra transformer une nouvelle fois sa pratique. Troisièmement (et le poète annonce cette dernière observation comme un « adieu », que le lecteur peut interpréter comme celui de l'écrivain à son texte ou comme celui de l'artiste à son œuvre, mais il ne s'agit dans les deux cas que d'un adieu à l'écriture), il attire l'attention sur l'intégration dans l'espace de la sculpture des roues, que Smith pratique occasionnellement à partir de 1957.

Cette pratique lui semble un message caché du créateur à l'intention de son public. Fourcade s'interroge alors sur la signification de cet acte artistique : « est-ce que ça veut dire que la sculpture, par essence immobile, pourrait nous quitter ? Ou est-ce pour souligner le fait que malgré ses roues elle demeure ? »⁵⁹⁶. Sans trouver une véritable réponse, le poète exprime la

⁵⁹⁴ *Ibid.*

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 44 et 46.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 47.

sensation d'un départ qui se prépare qu'il éprouve au contact avec ces œuvres à roues, et particulier avec *Wagon II* :

« Plus que dans aucune autre il me semble que dans *Wagon II*, improbable et grand comme un Rembrandt avec ses roues inégales, son mât coudé et son enseigne de tendresse, toutes les forces se réunissent pour un départ, toutes les sculptures en une »⁵⁹⁷.

Nous avons déjà remarqué que dans ses articles Fourcade réserve souvent la dernière place à son œuvre préféré. Comme *Australia*, *Wagon II* est traité par le poète comme un être humain : Fourcade déclare son amour pour cette œuvre mais remarque aussi que ce sentiment est heureux et partagé. Dans le dernier accès de joie, il écrit : « Elle est la vie, elle aime la conscience qu'on a d'elle »⁵⁹⁸. Tout de suite après, l'interruption inévitable de l'écriture est vécue comme une expérience pénible et douloureuse, et Fourcade avoue dans une sorte de cri de désespoir : « Et maintenant le temps manque, l'espace aussi, et ce texte doit s'arrêter. C'est d'une extrême violence »⁵⁹⁹.

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ *Ibid.*

Chapitre 2. L'expressionnisme abstrait en Grande-Bretagne et aux États-Unis.

Quand parler de la peinture devient de la poésie : Anne Madden en 1979

Le texte rédigé pour le catalogue de l'exposition d'Anne Madden à la Galerie Darthea Speyer, a été publié en 1979, c'est-à-dire l'année même où Fourcade publie pour la première fois des poèmes du recueil en cours (*Le ciel pas d'angle*) dans la revue *Po&sie*. Plusieurs passages de l'article répondent directement aux idées élaborées lors du travail poétique. Notons aussi que cet écrit se pose déjà à la frontière entre l'art anglo-saxon et l'art français, puisque l'artiste d'origine irlandaise vit à ce moment-là en France depuis plusieurs années, mais expose régulièrement partout dans le monde (cette fois-ci il s'agit de l'invitation de la part d'une galeriste d'origine américaine installée à Paris). Il se situe aussi à la frontière entre l'écriture critique et l'écriture poétique, car il est composé de manière très personnelle, étonnamment lyrique, voire élégiaque, à l'instar des œuvres qu'il commente. Nous voudrions signaler au passage l'agencement visuel du catalogue qui s'organise en triptyques : à chaque double page la partie de gauche est occupée par la reproduction d'une œuvre, la page de droite est composée de deux colonnes dont la première propose le texte en français, la deuxième en anglais. Seule la dernière double page inverse la présentation du texte et de l'image.

Les titres des œuvres sont écrits dans le texte en gras, c'est aussi le cas de l'expression de Rilke, citée en allemand, « den gelben und blaun Enzian ». Étrangement, sur la première page un mot est mis en gras uniquement dans la version anglaise, il s'agit du mot « void » (vide) dans la formule « that fragment of space to which she lays claim as her own void » (« ce fragment de l'espace qu'elle réclame comme son propre vide ») qui représente l'équivalent assez inexact en anglais de « fragment qui peut se dire son désert, le sien seul »⁶⁰⁰. En absence d'indication concernant le nom du traducteur, nous pouvons supposer que la version anglaise a été également préparée par le poète. Compte tenu de l'importance de ce message supplémentaire qui n'apparaît que dans le texte anglais, nous ne pensons pas que la mise en gras du mot « void » puisse être une erreur du typographe.

Fourcade commence la préface de façon presque brusque et surprenante pour le lecteur. Il

⁶⁰⁰ Catalogue de l'exposition *Anne Madden*, 15 mars-20 avril 1979, Galerie Darthea Speyer, Paris, 1979, non paginé.

aborde d'emblée la question du sujet de la peinture (celle d'Anne Madden, mais aussi le sujet de l'art en général), en donnant une définition qui paraît incontestable, affirmée une bonne fois pour toutes, comme si le critique était déjà las de répéter une évidence que le public peine à accepter :

« Donc, et pour en finir, les mégalithes d'Irlande, pierres dressées du paysage de son enfance, nourrissent l'inspiration d'Anne Madden. Nous savons que quand on cueille une gentiane en montagne, la jaune, la bleu gentiane de Rilke, on cueille non pas une fleur, mais un mot... **den gelben und blaun Enzian**, une parole éclatante et pure. De même ce qui fait surface sur la toile, venant de par-derrrière elle, ce n'est ni des dolmens, ni des menhirs, mais de la peinture, et qui veut être épousée comme telle »⁶⁰¹.

Ainsi, le seul véritable sujet de cette peinture est son art lui-même, et aucun élément de la vie quotidienne qui puisse communiquer une impulsion créatrice à l'artiste ne trouve de place sur la toile, car celle-ci est entièrement occupée par le réel de la peinture. Nous trouvons tout à fait significatif que Fourcade choisisse d'illustrer son propos par un exemple donné antérieurement par un de ses poètes préférés, dans la *Neuvième Élégie de Duino* : le voyageur qui descend de la montagne dans la vallée n'en rapporte pas une poignée de terre, un élément matériel et indicible, inexprimable par l'art, mais le mot de gentiane qu'il y a appris⁶⁰². De même, bien que Madden s'inspire dans son travail des paysages irlandais et des monuments mégalithes qu'elle connaît depuis son enfance, les menhirs et les dolmens ne représentent que de simples motifs, des points de départ employés par sa peinture pour mieux déployer l'univers artistique sur la surface du tableau. Notons que Fourcade ne considère jamais l'art en profondeur, il ne pense pas à séparer différents strates ou niveaux, tout est pour lui est obligatoirement étalé sur la surface, qu'il s'agisse de la toile ou de la page.

Cependant, la notion de profondeur, renforcée jusqu'à se transformer en un gouffre, réapparaît à propos d'une des particularités de la démarche artistique d'Anne Madden que Fourcade décide de mettre en valeur. Cette spécificité consiste dans le choix de l'artiste de travailler sur des toiles déjà montées sur châssis mais étendues sur le sol. Madden réunit de cette façon la coutume des anciens maîtres de son art qui commençaient par prédéfinir le format de

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² « Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen unsägliche, sondern ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun Enzian. »

(« Le voyageur, du versant de montagne, ne va pas rapporter dans la vallée une poignée de terre, indicible à tous, mais une parole conquise, un mot pur, la gentiane jaune ou bleue ».)

Nous citons d'après Rainer Maria RILKE, *Les élégies de Duino*, traduction et postface de Philippe Jaccottet, Chêne-Bourg (Suisse), la Dogana, 2008, p. 80-81.

leur futur tableau avant de peindre, avec la pratique de ses contemporains, en particulier des expressionnistes abstraits américains, de travailler à même le sol. L'analyse de Fourcade va bien plus loin, passant d'une pensée critique en une véritable envolée lyrique :

« Cela signifie qu'elle commence par déterminer, acte un, l'étendue du fragment qui peut se dire son désert, le sien seul, désert que, comme nous le nôtre, elle surplombe. Désert, elle s'oblige à le poser, à projeter le volume de son abîme. Elle le toise – elle puise en elle, elle puise en lui. Désert est le lieu où résonne l'appel de la peinture. Je note que, si le format vient ici avant la peinture (ce qui ne va pas nécessairement de soi aujourd'hui), le format de la vision est déjà la vision même »⁶⁰³.

Ainsi, le poète perçoit dans cette manière originale d'aborder le support le désir primordial de déterminer dès le commencement l'étendue de l'espace qui recueillera sa peinture. Observons comment, à ce passage du texte, Fourcade remplace le mot « peinture » par le mot « désert » qu'il ne cesse de répéter ensuite (quatre fois au sein du même paragraphe)⁶⁰⁴. Sous sa plume, l'espace artistique devient ainsi un lieu de solitude, de souffrance et de désolation, que l'homme « s'oblige » à exprimer par tous les moyens dont il dispose. Aussi, l'artiste, qui contemple sa toile posée horizontalement par terre, « surplombe » cette espace vide qui n'appartient qu'à elle, l'observe du haut et mesure d'un regard son étendue. Elle se met ainsi en abîme par rapport à son art, elle s'en tient à distance et creuse l'écart entre son œuvre et elle-même. Fourcade généralise poétiquement cette action artistique en l'équivalant à l'expérience de vie : chacun a, en fin de compte, son propre désert à dominer et à dire.

Cette vision pessimiste sera renforcée par le mot « drame » qui fera son apparition dans le paragraphe suivant, qui fait l'inventaire des caractéristiques techniques des tableaux peints par Anne Madden. Attentif aux moindres détails, le poète en tire parfois des conclusions surprenantes : ainsi, informant que la hauteur des panneaux varie habituellement entre un mètre trente et deux mètres, Fourcade spécifie : « rectangle à l'échelle de l'homme où veut se cadrer le drame »⁶⁰⁵. Ce drame est, bien évidemment, purement artistique, il provient de la confrontation entre de multiples forces internes qui animent le tableau. Le poète en donne une description qui laisse l'impression d'un mouvement perpétuel, d'un univers confus et presque chaotique, d'une angoisse renfermée, cachée mais continuellement présente :

« Mais la façon dont le cœur de la réalité est en mal de lumière, la façon dont la lumière elle-même est en

⁶⁰³ Catalogue *Anne Madden, 15 mars-20 avril 1979*, op.cit.

⁶⁰⁴ L'auteur multiplie aussi les allitérations en « z » et « s » : « se dire son désert, le sien seul, désert, que comme nous le nôtre, elle surplombe », « Désert, elle s'oblige à le poser », « Elle le toise – elle puise en elle, elle puise en lui ».

⁶⁰⁵ *Ibid.*

mal de lumière, les forces qui sont constamment en jeu pour une fécondation, ou explosion, qui aura ou n'aura pas lieu, la tension qui en résulte et qui est une tension picturale, dont le mode poétique propre est la peinture et que donc seule la peinture peut, non pas résoudre, mais exposer – tout ce drame n'advient pas uniforme, il passe sous divers visages »⁶⁰⁶.

L'aménagement régulier des tableaux en diptyques ou triptyques, l'organisation interne des panneaux en zones distinctes où la touche manifeste des qualités opposées – selon Fourcade, le drame se réalise à tous les niveaux. Ce passage trouvera aussi un prolongement dans le poème 31 de *Le ciel pas d'angle*, où le poète écrit :

« Je te mets au défi : nomme une chose que nous ne soyons en devoir d'épouser ! Tu me dépèces quand tu demandes ces explications. Comment ne comprends-tu pas ?

Quand je dis que le cœur de la réalité est en mal de lumière, que la lumière elle-même est en mal de lumière, je veux dire que le cœur noir de la réalité est lumière et que cette lumière n'a jamais assez d'elle-même »⁶⁰⁷.

Chaque œuvre représente, aux yeux de Fourcade, un événement artistique à part, dans lequel la créatrice transmet un nouveau message, ou plutôt un nouvel élément de ce message complet qui est sa peinture. Fourcade manifeste une prédilection particulière pour le triptyque *Menhir*, dont la reproduction figure sur la couverture du catalogue. Y voyant la réalisation parfaite de l'éternel conflit des puissances internes qui mettent en tension l'espace pictural, il en donne une description très expressive et imagée, dans laquelle la danse des mots renouvelle le combat des couleurs qui se produit sur la surface de la toile :

« sur les panneaux latéraux, un semis de bleu lavande allant du foncé au clair en même temps que de la périphérie vers le centre, vient buter, vient sonner contre un panneau central tout à fait hétérogène, mur-tourbillon, buisson de feu sombre fait de vermillon, de noir, de terre de Sienne brûlée, de bleu outremer »⁶⁰⁸.

Une autre composante-clé, que Fourcade relève dans les tableaux de Madden présents dans l'exposition, est la ligne oblique pour laquelle le poète définit de multiples fonctions. Presque toute la deuxième partie du texte est consacrée à l'étude de ce principe qui contribue à la mise en tension de la peinture, qui l'intensifie, l'incite à s'approcher de plus en plus d'un absolu. Premièrement, l'oblique rappelle simultanément au spectateur l'état de la toile vierge, qui a précédé la création de l'œuvre, et les difficultés à pratiquer le langage pictural, ses contraintes inévitables qui ne sont pas uniquement l'apanage de l'art des mots :

⁶⁰⁶ *Ibid.*

⁶⁰⁷ *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 46.

⁶⁰⁸ Catalogue *Anne Madden, 15 mars-20 avril 1979*, op.cit.

« Et que la toile à son tour (la toile, le désert) est un élément constitutif du tableau ; la toile également est œuvre – elle est le support affamé de peinture en même temps que l'écran opaque qui la refuse – et, comme œuvre et comme décision la toile, le non-peint, se montre aussi forte que le peint »⁶⁰⁹.

Ces lignes expriment les limites de la peinture dans son rôle ontologique, l'impossibilité de surmonter certains obstacles qui ralentissent sa progression, qui empêchent sa réalisation complète et que le poète nomme « des rocs au cœur du chant »⁶¹⁰. Nous revenons donc au bilan pessimiste annoncé dès la première page du texte.

Deuxièmement, l'oblique représente une métaphore de la lumière qui est exposée dans le propos de l'auteur comme la condition essentielle de la vie et de la mort de tout être vivant. Cette préface est un des rares textes critiques où Fourcade aborde aussi directement le thème de la lumière qui représente la notion essentielle pour sa poétique et, qui occupe une place privilégiée dans ses livres de poésie comme dans les écrits sur l'art (mais, comme nous le savons, il n'y a jamais de réelle opposition entre les deux). Fourcade oppose ici à la lumière l'idée de la masse, en tant que corps d'un être vivant, le corps d'artiste, le corps de « nous ». Cet extrait sera repris presque tel quel dans le poème 31, déjà cité, de *Le ciel pas d'angle* (voici donc une version complète avec, entre crochets, les passages omis et, soulignés, les passages ajoutés dans le livre poétique) :

« [Simultanément ces lignes sont la métaphore évidente de la lumière dans] Dans laquelle croît et souffre toute masse vivante. Lumière dans laquelle s'isole et de laquelle se coupe toute masse, de par le seul phénomène de sa croissance et de sa vie – car toute masse tend aussi à gagner le sombre. Lumière qui nous borde et où nous nous effrangeons, où [toute] une forme passe dans une autre ; lumière dont nous mourons si elle nous ignore, qui nous écrase si elle nous inonde, qui nous raie si elle nous traverse – lumière dont nous ne dirigeons pas le parcours, lumière qui est vie autant que mort. Lumière [qui est] notre limite, [et notre] la limite est en nous, [à l'intérieur, et peut-être] tout au plus délébile. Lumière que l'on monte à cru »⁶¹¹.

La masse maintient avec la lumière une relation complexe et ambivalente qui comprend à la fois la recherche de fusion et le besoin d'opposition. Ce qui prédomine ici, c'est encore l'amalgame du désir, de la souffrance et de l'angoisse cachée, que nous avons déjà identifié à plusieurs reprises chez cet auteur⁶¹². Le lien entre deux éléments se repose sur un équilibre fragile dans lequel la présence de la lumière n'est ni excessive, ni insuffisante. Dans tous les cas,

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ibid.*

⁶¹¹ Catalogue *Anne Madden, 15 mars-20 avril 1979*, op.cit., et *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 46.

⁶¹² Et ce thème reviendra en force dans la poésie fourcadienne. Citons, à titre d'exemple, la phrase : « L'angoisse du poème, le désir du poème, le désir qui est dans le désir est l'angoisse de la lumière et non pas celle de la clarté », in *Outrance utterance*, Paris, POL, 1990, p. 41.

le vivant reste en position de faiblesse, de dépendance par rapport à la lumière qui lui impose des limites extérieures et aussi intérieures, mais qui se trouve à l'origine de l'art et de la nécessité morale de l'expression poétique. Pour Fourcade, la lumière est la force motrice de la création artistique : « car la lumière est l'essence de l'appel, de ce qui nous appelle et que nous appelons, et la raison pour laquelle ce peintre peint »⁶¹³. Le poète annonce la coïncidence entre la lumière et l'obscurité : « Lumière est aussi ténèbres »⁶¹⁴, le thème auquel il reviendra dans les textes ultérieurs, à partir de *Le ciel pas d'angle*, et en particulier dans *Oustrance utterance et autres élégies*⁶¹⁵.

Fourcade présente, enfin, le troisième et dernier élément de sa réflexion sur les obliques, tout en prévenant le lecteur qu'il serait impossible d'épuiser dans le cadre d'une courte préface toutes les potentialités techniques et poétiques de ces lignes dans l'œuvre de Madden. Il s'agit maintenant de l'organisation du rythme que les obliques commandent au sein du tableau. Comme souvent dans la vision fourcadienne, les lignes sont perçues comme des axes rythmiques qui dirigent les rapports entre différentes parties de l'œuvre, comme les formes ou les zones de couleur. Si jusqu'à présent le poète utilisait essentiellement la métaphore poétique à propos des tableaux de Madden, en parlant du chant ou du poème, il bascule définitivement dans le domaine musical où les toiles s'organisent comme des symphonies. Et ce sont les obliques qui, en résonnant sur toute la surface picturale, permettent à la mélodie de l'œuvre de se mettre en place : « Elles sont un facteur d'amplitude, le tambour vibrant qui donne son pas au tableau »⁶¹⁶. Toujours dans le contexte rythmique mais en rassemblant les idées exposées précédemment, Fourcade interroge de nouveau les capacités de ces lignes en tant que sources d'ambiguïté, car il y découvre une conséquence bénéfique pour la peinture :

« Qu'est-ce qui est le négatif et quoi le positif ? Le vide est-il ici flanqué de plein, ou l'inverse ? La masse serait-elle de clarté, bordée d'ombre. Ainsi équipés, les tableaux sont générateurs de propositions authentiquement interchangeables dans une dialectique picturale réellement satisfaisante. Tout ici se contient, nous requiert, et monte en fugue »⁶¹⁷.

⁶¹³ Préface au catalogue *Anne Madden, 15 mars-20 avril 1979*, op.cit.

⁶¹⁴ *Ibid.*

⁶¹⁵ Souvenons-nous des titres des poèmes qui font partie de ce recueil : *Le puits sans couleur qui est dans la lumière* ou *Elégie à contre-jour*.

⁶¹⁶ Préface au catalogue *Anne Madden, 15 mars-20 avril 1979*, op.cit.

⁶¹⁷ *Ibid.*



Image 18. Anne MADDEN, « Megalith (Pierres Levées) », 1974, Oil on canvas, 195 x 227 cms, Collection: F.R.A.C., Provence Côte d'Azur, France.

Le dernier aspect du travail d'Anne Madden que Fourcade décide d'examiner, mais en l'effleurant à peine, dans sa préface est la qualité élégiaque de ses toiles et dessins. Remarquons que les articles critiques de cet auteur se terminent souvent par une ébauche poétique d'un nouveau thème. En le suggérant simplement par quelques brèves phrases, par des formules lyriques et presque détachées de leur sujet, comme des croquis pris à vif, le poète stimule l'imagination de son lecteur et simultanément visiteur de l'exposition, l'invite à porter un regard neuf sur ce qu'il voit et à entamer une méditation personnelle. Mais peu à peu la phrase de Fourcade se morcèle, la parole devient inaudible, la pensée s'envole laissant le spectateur seul devant la toile :

« Je veux insister sur cette qualité élégiaque de la peinture d'Anne Madden, qualité également sensible dans les dessins parfaitement fluides qu'elle crayonne en parallèle à sa peinture. Élégie, chant de vie, inévitablement chant de deuil. Ici début et fin sont un, merveilleusement sans syntaxe, parole sans handicap, venue des lueurs, parole étalée d'un coup »⁶¹⁸.

Cette affirmation du caractère élégiaque des tableaux analysés couronne la réflexion de Fourcade sur la confrontation entre la vie et la mort dans l'art, le raisonnement qu'il a développé tout au long du texte. Elle prolonge aussi la prise de conscience des limites de l'art : la peinture, tout autant que la poésie, fait le deuil de sa propre puissance orphique perdue. Cependant, dans la vision poétique de Fourcade l'élégie ne se réduit pas au chant de deuil, elle transcende la mort et célèbre, de manière orphique, la vie et la création.

Un point de vue sur Colour-Field Painting

« Pour une nouvelle respiration » est le texte le plus complet dont nous disposons où le poète analyse le travail artistique des représentants de la *Post-Painterly Abstraction*. Il a été rédigé à l'occasion d'une grande exposition, organisée par le Centre d'arts plastiques contemporains de Bordeaux entre le 23 janvier et le 21 mars 1981 et intitulée *Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski : depuis la couleur, 1958-1964*. Fourcade a très activement participé à la préparation de cette exposition qui prolonge une riche

⁶¹⁸ *Ibid.*

rétrospective de l'art américain présentée un an plus tôt au Grand Palais à Paris (« L'Amérique aux Indépendants », 91^e Exposition de la Société des Artistes Indépendants) et qui réunissait déjà les plasticiens qui font objet de la manifestation qui a lieu à Bordeaux. Le catalogue de l'exposition, qui s'ouvre par l'article « Pour une nouvelle respiration », inclut également un long passage du texte greenbergien « Après l'Expressionnisme Abstrait » ainsi que des extraits de ses autres ouvrages, des écrits de nombreux critiques américains et des artistes présents dans l'exposition. Dans une note de bas de page qui conclut l'introduction de son article, Fourcade indique qu'il dédie ce texte à Greenberg (qu'il caractérise à cette occasion de l'adjectif « voyant ») et précise qu'il doit beaucoup pour la compréhension des enjeux de ce nouvel art aux ouvrages de Michael Fried et de Kenworth Moffett, critiques et historiens d'art proches de Greenberg.

Le titre même de cette préface est très parlant, il inclut deux termes majeurs de la poétique fourcadienne. D'un côté, « la respiration », car une œuvre d'art, selon le poète, doit être vivante, active, porteuse d'énergie, car son fonctionnement est essentiellement organique. Mais ce n'est pas uniquement de la respiration de la toile qu'il est ici question. Non seulement respirante, elle doit être aussi respirable, pour le plasticien et pour le public (qui sont tous les deux ses créateurs, puisque le regard du spectateur participe activement à l'existence de l'œuvre). Nous verrons que ces deux interprétations du mot « respiration » sont parfaitement applicables à la vision du poète des productions artistiques de la *Post-Painterly Abstraction*. De l'autre côté, l'adjectif « nouvelle » se trouve au cœur de la réflexion de Fourcade sur la modernité. Sa position rejoint sur de nombreux points les idées de Greenberg en ce qui concerne la création dans l'art moderne et contemporain. Ainsi, le critique américain proclamait l'originalité du projet artistique (qu'il nomme conception, inspiration, invention ou intuition) comme la condition essentielle et le gage de qualité dans l'art :

« la question posée à travers leur art n'est plus de savoir de quoi est constitué l'art, ou l'art de la peinture, en soi, mais de quoi est constitué le ~~bon~~ art en soi. Et la réponse donnée paraît être : ni l'habileté, ni le métier, ni quoi que ce soit ayant un rapport avec l'exécution ou la performance, mais uniquement la conception »⁶¹⁹.

Cette originalité doit bien évidemment être radicale et définitive, l'œuvre a besoin de rompre avec ce qui était créé précédemment et de ne pas se réduire aux changements apparents.

⁶¹⁹ Clement Greenberg, « Après l'Expressionnisme Abstrait », cité in Catalogue de l'exposition *Frankenthaler, Louis, Noland, Olitski. Depuis la couleur 1958/1964*, Bordeaux, CAPC, 1981, p.12.

Cependant, compte tenu des opinions exprimées par Fourcade dans d'autres articles critiques⁶²⁰, nous pouvons conclure que la position du poète est finalement encore plus complexe : selon lui, pour produire des œuvres de qualité il ne suffit pas de faire de l'art novateur, mais il est indispensable, dans le contexte moderne, de produire des œuvres novatrices pour faire de l'art de qualité.

L'article s'ouvre par trois questions qui pourraient légitimement venir à l'esprit des visiteurs de l'exposition : « Où commence l'histoire dont la présente exposition montre un pan ? Pourquoi ces quatre peintres ? 1958-1964, pourquoi ces dates ? »⁶²¹, et le poète répond immédiatement à la première : « L'histoire commence avec les origines de la peinture occidentale, cela dit sans truisme »⁶²². Cette prise de position radicale reflète clairement toute la vision fourcadienne de l'évolution historique de l'art. Comme nous avons pu le constater dans d'autres écrits critiques de cet auteur, cette vision inclut deux points capitaux : d'un côté, la connaissance profonde des avancées des artistes classiques (avant Manet) et modernes, de l'autre, la décision de rompre avec tout ce qui a été fait précédemment. Fourcade prévient le lecteur de la mauvaise interprétation de ce point de vue inhabituel. Il précise que sa conception de l'art occidental n'est nullement linéaire, que selon lui, l'histoire ne connaît pas la prédestination, rien n'y est prévu à l'avance, l'évolution se fait par accidents et tolère plusieurs développements parallèles possibles :

« Nous n'entendons pas par là que le destin de la peinture occidentale est rectiligne, ni même que celle-ci ait un destin. Il ne relève donc d'aucune nécessité destinale que près de huit siècles de peinture aboutissent à l'art de Frankenthaler, Louis, Noland et Olitski, dont il n'était nulle part écrit qu'il aurait lieu. Et ce qui s'est passé ne s'est pas passé sans accident »⁶²³.

Ainsi, le travail des peintres présents dans l'exposition ne correspond pas à l'unique réalisation artistique de son temps, d'autres plasticiens ont suivi simultanément des chemins différents dont chacun a sa raison d'être. Cette variété d'événements poétiques potentiels ajoute, aux yeux du poète, de la valeur au travail des artistes, puisqu'elle exige de leur part encore plus de qualités spirituelles :

« de ce que cette peinture n'était pas la seule direction que la peinture pouvait emprunter et ne fut pas la seule qu'elle emprunta, nous conduit à mesurer plus justement la puissance de recueillement et de choix qui a

⁶²⁰ Notamment dans « Autre chose » (voir l'analyse de ce texte dans la première partie de la présente étude).

⁶²¹ Catalogue de l'exposition *Frankenthaler, Louis, Noland, Olitski. Depuis la couleur 1958/1964*, op.cit., p. 3.

⁶²² *Ibid.*

⁶²³ *Ibid.*

présidé à pareille éclosion, l'intégrité et le courage de la vision, la liberté et la fidélité à eux-mêmes qui ont dû motiver et lester le chemin de ces artistes »⁶²⁴.

Fourcade accentue beaucoup la part de l'inattendu dans l'aventure artistique, car rien ne peut prédire à l'avance où certains choix amèneront le créateur, et la surprise est d'autant plus grande que même très peu de temps avant l'éclosion plastique l'absence des signes annonciateurs est souvent totale (tel est, selon lui, le cas de la peinture de Frankenthaler qui, même au début des années 1950, n'avait pas encore trouvé sa propre voie).

Fourcade insiste longuement sur l'importance de la rupture avec le passé qui se produit dans la peinture à partir de Manet et qui continue à trouver une résonance dans l'art contemporain. Ayant dû lui-même rompre avec la tradition poétique dans sa vie et son écriture, sachant à quel point ce processus peut être angoissant et douloureux, il souligne le respect qui accompagne les novateurs dans leur choix de renoncer au passé. Loin de vouloir l'interpréter comme une dénégation de la beauté classique, le poète souligne :

« cette rupture s'effectue en toute connaissance et en toute conscience du poids, de l'ampleur, de la raison d'être et de la qualité suprême de ce à quoi elle renonce et avec quoi elle rompt. Je dirais même qu'elle en est à ce point informée qu'elle l'exalte en négatif. Elle ne cesse, cette rupture, de mettre en évidence, de mettre en valeur et de nous inciter à prendre en compte ce qui la précède, c'est-à-dire la tradition, pour en mesurer la teneur et la beauté, pour la réinterpréter aussi et lui donner son plein sens, son irradiant sens moderne »⁶²⁵.

Rappelons que la modernité n'est jamais perçue par Fourcade comme la caractéristique intrinsèque des œuvres contemporaines, mais représente la capacité de la création artistique de mener le public vers une habitation poétique du monde⁶²⁶.

Le changement est donc nécessaire, car il est censé d'apporter une nouvelle respiration à la peinture ou même, comme Fourcade prolonge son développement, de lui permettre de respirer pour la première fois. Ce qui ne signifie pas, encore une fois, qu'antérieurement l'art pictural s'étouffait, mais que son fonctionnement était absolument différent et ne cherchait pas à mettre ainsi en mouvement la surface de la toile. À partir de la fin du XIX^e siècle, les nouvelles exigences spirituelles et techniques incitent à mettre en place une poétique de rapports qui engendrera une respiration par la couleur et par la surface de la toile et qui changera complètement l'organisation de l'univers intime de l'œuvre artistique. Les conséquences directes

⁶²⁴ *Ibid.*

⁶²⁵ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

⁶²⁶ Voir l'analyse de l'article « À quoi sommes-nous conviés ? » du catalogue de l'exposition *Dessins des écoles du Nord*, dans la première partie de la présente étude.

de cette rupture sont multiples, éthiques aussi bien qu'esthétiques, et dans aucun autre article Fourcade ne les mettra en lumière de façon aussi claire, aussi directe, aussi succincte :

« Dit à grands traits cet infléchissement consiste en le renoncement à la perspective et l'abandon de la structure ombre-lumière, il réside dans la conquête de l'aplat, l'établissement d'une surface uniformément accentuée et simultanément la disparition de toute hiérarchisation iconographique. Parallèlement la peinture se dote d'une respiration nouvelle – à moins que ce ne soit le fait même de respirer qui soit nouveau pour la peinture – respiration par la surface et la couleur ; car c'est à la couleur et à la poétique des rapports de couleurs, qu'il sera dévolu de dire les masses, les formes, le monde »⁶²⁷.

Telle est donc la transformation plastique qui se produit dans la peinture moderne et qui inspire Fourcade aux changements dans l'art du verbe qu'il pratique. Cette révolution esthétique ne s'opère pas immédiatement mais progressivement, elle est due à plusieurs artistes majeurs, parmi lesquels le poète cite Manet et Monet, les Impressionnistes et Cézanne, Matisse et, plus tard, Pollock. Par rapport aux plasticiens de la seconde moitié du XX^e siècle, leur action est double : d'une part, ils leur ouvrent la voie, leur facilitent la tâche, leur montrent que le changement est possible, leur indiquent le chemin vers eux-mêmes ; d'autre part, par leur prestige et par la puissance même de leur œuvre, ils inhibent les jeunes talents et dressent ainsi un obstacle difficile à franchir.

Le poète passe ensuite à la deuxième question qu'il s'est posée au début de l'article. Il affirme que Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland et Jules Olitski n'ont jamais formé de groupe artistique commun, ils n'ont pas eu de programme défini qui pourrait les réunir ni étaient les seuls à suivre la même direction. Il cite ainsi les plasticiens Sam Francis, Simon Hantaï et Jack Bush qui présentent, à son avis, des traits apparentés à ceux des peintres exposés. Néanmoins, c'est dans l'échange riche et constant que ces quatre artistes ont mis à profit de leur travail, que Fourcade voit la justification d'un tel regroupement :

« une somme de contacts qu'ils ont eue les uns avec les autres lors de ces années, une sorte de conversation ininterrompue qui a eu cours entre les toiles de l'un et celles de l'autre, mille propos que leurs peintures n'ont cessé d'échanger, mille relances à quoi elles n'ont pas manqué de s'inciter, les défis que, des années durant, elles se sont lancés pour leur plus grand bien mutuel »⁶²⁸.

Il précise que dans ce processus l'importance de leurs dissemblances est probablement plus grande que celle de leurs similitudes, car la diversité est un principe indispensable de

⁶²⁷ Catalogue de l'exposition *Frankenthaler, Louis, Noland, Olitski. Depuis la couleur 1958/1964*, op.cit., p.3.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 4.

l'inspiration et du renouvellement. Il emploie ainsi une métaphore musicale pour caractériser les particularités du chant poétique qui se dégage de l'ensemble des tableaux exposés : « Ces quatre peintres n'ont certes pas peint à l'unisson, mais ils ont peint dans une sorte de consonance »⁶²⁹.

Dans la partie finale de son introduction, Fourcade liste le vocabulaire inévitablement anglophone de ce nouvel art, dont Frankenthaler, Louis, Noland et Olitski sont les créateurs. Sans chercher à expliquer les mots-clés au lecteur, le poète paraît se délecter de cette simple énumération de pas moins de trente mots, classés dans l'ordre alphabétique et qui forment le langage tout particulier de la peinture contemporaine. Il prévient même d'emblée que ces termes « perdent très perceptiblement à être traduits en français qui n'est pas la langue de cet art ; aussi garderons-nous chaque fois que possible leur son (leur prégnance même) pour dire la chose »⁶³⁰. Cette attention si caractéristique de Fourcade à la sonorité des vocables, à leur enveloppe acoustique plus qu'au contenu sémantique annonce déjà le parti pris que le poète exprimera clairement dans le poème *Outrance utterance* :

« écrivant à Pasternak le son vous est plus cher que le mot Tsvetaieva croyait percer un secret, mais n'est-ce pas notre cas à tous, nous les poètes, et non seulement le son, mais la cadence nous est plus chère, le temps du mot qui est sa structure et l'air qui est sa matière, son volume, la lumière du mot qui est son espace nous sont plus chers que le mot, et plus chère encore nous est l'harmonie de la phrase, qui est du présent ne s'absentant pas, mais c'est très momentané »⁶³¹.

Le poète remarque toutefois, concernant le vocabulaire de la nouvelle peinture abstraite, que les expressions qu'il englobe étaient complètement inconnues en Amérique dans les années 1940, puisqu'elles ne pouvaient aucunement décrire la création artistique de l'époque. En revanche, environ deux décennies plus tard, elles sont devenues si communes que même un amateur d'art non-anglophone serait capable de comprendre à quelles tendances picturales se réfère tel ou autre vocable. Dans le texte de l'article, ces termes seront par la suite soulignés de la même manière que les titres des œuvres.

Avant de passer à la partie centrale de sa préface, Fourcade explique enfin le choix des dates qui définissent la période des œuvres présentées dans l'exposition. Il commence son commentaire critique par l'œuvre d'Helen Frankenthaler, qui lui apparaît comme l'initiatrice du mouvement qui emportera par la suite Morris Louis, Kenneth Noland et Jules Olitski, tous plus ou moins ses aînés. Il date le début de sa carrière artistique (et le poète hésite à ce moment-là s'il

⁶²⁹ *Ibid.*

⁶³⁰ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

⁶³¹ *Outrance utterance*, op.cit., p.82.

faut parler de « l'éclosion » ou alors de « l'explosion » de son talent) à partir de 1952, ce qui lui permet d'estimer que six ans plus tard elle se trouvait encore « dans la plus vive fraîcheur des premiers temps de son œuvre »⁶³². Les années 1958-1964 contiennent avant tout le sommet de la carrière de Louis (mort en 1962), alors que pour les deux autres jeunes peintres il s'agit uniquement des premières séries qu'ils réalisent.

La première partie de l'article est consacrée au travail de Frankenthaler, que Fourcade considère comme la plus importante des artistes exposés. Son innovation artistique se manifeste initialement dans la toile intitulée *Mountains and sea* et datée de 1952. Le poète prévient d'emblée le lecteur des conclusions prématurées :

« non que cette peinture doive être considérée comme le chef d'œuvre, une fois pour toutes, de Frankenthaler, ni qu'elle soit la seule toile de cet ordre que l'artiste ait peinte cette année-là ; mais parce que *Mountains and sea* propose le prototype d'emblée accompli d'une procédure nouvelle dont la fortune allait être considérable dans les dix années à venir »⁶³³.

Frankenthaler crée ainsi une sorte de précédent artistique, elle montre la voie à d'autres plasticiens.

Pour Fourcade, le grand mérite et l'une des causes de la réussite de cette artiste résident dans la capacité de comprendre, d'apprécier et de transformer, d'individualiser intérieurement l'art de ses prédécesseurs, parmi lesquels le poète cite bien évidemment Cézanne et Matisse, mais aussi Picasso et les Cubistes, de façon plus originale Kandinsky, et enfin Hoffman, Miró et Gorky. Cependant, la figure la plus importante pour l'évolution de Frankenthaler, d'après Fourcade, est Pollock, qui était le plus immédiat de ses maîtres. Le poète admire le choix de la plasticienne de s'intéresser à Pollock plutôt qu'à de Kooning qui jouissait à ce moment-là d'un succès sans précédent auprès du public et des jeunes artistes américains, mais dont l'héritage cubiste ne correspond aucunement à la vision poétique de Fourcade, ni à celle de Greenberg, ni à celle des artistes présentés dans cet article. Comme l'explique Barbara Rose :

« À leur avis [celui d'Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland], le style de De Kooning refermait encore nombre de vestiges de la peinture académique, parce qu'il demandait sa force au dessin et aux contrastes de valeurs et parce qu'il devait au cubisme son espace et sa composition. L'ambition première de la meilleure peinture des années soixante fut de débarrasser totalement la création picturale du souvenir même de

⁶³² Catalogue de l'exposition *Frankenthaler, Louis, Noland, Olitski. Depuis la couleur 1958/1964*, op.cit., p. 4.

⁶³³ *Ibid.*

l'académisme »⁶³⁴.

Voilà pourquoi c'est Pollock qui était, selon Fourcade, le premier artiste de sa génération, et il parle avec beaucoup d'enthousiasme du travail pollockien, de la grande qualité esthétique et poétique contenue dans ses œuvres.

Le poète paraît fasciné par la facilité et la liberté avec lesquelles Frankenthaler a su assimiler les leçons de cette nouvelle peinture et par la richesse de ses enseignements, dont le plus important est formulé de la manière suivante :

« à savoir que tout changement de la peinture, que toute avancée en peinture, impliquait désormais un changement de la technique de la peinture – et qu'une grande partie de la qualité et de la nouveauté picturale résidait dans la nature même et dans le bien fondé de la nouveauté technique mise en œuvre, dans sa nécessité, dans sa qualité propre »⁶³⁵.

Nous revenons ici à la position ambivalente de Fourcade concernant la nouveauté dans l'art et son rapport avec la qualité d'une œuvre artistique. L'innovation passe obligatoirement par la rupture, surtout dans le cas de l'art pollockien, il n'y a pas de prolongement possible, tant l'artiste exploite pleinement ses propres potentialités, et Frankenthaler, après avoir analysé les avancées de son maître, doit renoncer à tenter de faire la même chose, elle a besoin d'inventer une peinture qui serait inédite et différente de tout ce qui l'a précédée, sinon son art ne serait que la répétition des recettes déjà existantes. Dans la vision de Fourcade, les influences artistiques se réalisent en une sorte de dialogue muet, dont le langage est purement plastique. Le nouvel art de Frankenthaler représente alors une réponse simultanément reconnaissante et divergente à la recherche pollockienne.

Du point de vue technique, il y a deux principales conséquences de l'art de Pollock sur la peinture de Frankenthaler et elles sont étroitement liées : d'un côté, le besoin « de s'éloigner du tactile et de se rapprocher de la surface »⁶³⁶, de l'autre, la nécessité « d'identifier l'image et le support »⁶³⁷. Fourcade néglige de mentionner le fait que Frankenthaler est la première à suivre Pollock dans sa pratique de travail au sol, contraire à la tradition de la peinture du chevalet. Nous pouvons supposer que cet aspect lui paraît beaucoup trop évident et allant de soi. Nous constatons aussi que les deux tendances, relevées par le poète, expriment finalement le même

⁶³⁴ Barbara ROSE, *La Peinture américaine. 2, Le XXe siècle*, Genève, Skira ; Paris, Flammarion, 1987, p. 104.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ *Ibid.*

désir de creuser l'abstraction et de renoncer d'autant plus à la composante imaginaire pour ne signifier que son propre extérieur visible par le spectateur.

Ces exigences internes donneront comme résultat la pratique de *stain* (« tache »⁶³⁸), que Fourcade décrit assez longuement, avant de conclure que l'importance fondamentale de ce procédé consiste dans la mise en jeu de la couleur sur la toile, c'est-à-dire dans la réalisation du « grand projet matissien de dessiner et de respirer par la couleur, mais cette fois sur un mode intégralement abstrait »⁶³⁹. Si nous suivons la logique de Fourcade, cela signifie que Frankenthaler rompt avec Pollock mais prolonge Matisse qui a déjà été prolongé (mais d'une autre façon) par Pollock même. Ce ne sont finalement pas ces rapports complexes entre diverses recherches artistiques qui intéressent vraiment le critique, mais les effets poétiques de la nouvelle peinture de Frankenthaler. Le premier est l'émancipation de la couleur par rapport à la forme qui se trouve désormais dirigée par celle qu'elle contenait précédemment. La couleur étant le langage pictural, sa libération inspire la joie et l'enthousiasme chez le poète qui désire que le médium soit plus fort que l'auteur, qu'il devienne indépendant et impossible à maîtriser complètement. Le deuxième est la création d'un nouveau type de surface, où les zones colorées sont similaires à celles qui restent encore non-peintes, ce qui donne à Fourcade une impression de douceur et de vulnérabilité. Ces effets immédiats en provoquent d'autres, donnant à la plasticienne de plus en plus de moyens de réaliser son projet artistique, d'exprimer le réel de son œuvre :

« Frankenthaler progressera très vite dans l'exploitation de la liberté nouvelle que lui donnent ces moyens nouveaux de traiter ce qu'elle fait et qui sort d'elle. Elle peut dès lors moduler la respiration de sa peinture, elle apprend comment aller dans la direction des surprises, à tout instant elle peut à sa guise s'arrêter ou insister – selon la dictée, selon la pulsation de la couleur »⁶⁴⁰.

Fourcade aborde ensuite la technique de *cropping* (« tailler »), également introduite par Frankenthaler, mais pratiquée ultérieurement par les quatre artistes présents dans l'exposition. Dans ce procédé, le plasticien abandonne la traditionnelle détermination du format qui anticipe la peinture, pour découper a posteriori dans la toile peinte. Le cadre est ainsi inexistant pour la peinture en cours de réalisation, ce qui la rend encore plus libre, infinie et absolue. Si le rapport entre l'œuvre et l'artiste a été redéfini depuis que la toile est posée sur le sol et non plus placée

⁶³⁸ Ici et plus loin dans le texte c'est nous qui donnons la traduction en français, car Fourcade préfère utiliser uniquement le terme anglais.

⁶³⁹ *Ibid.*

⁶⁴⁰ *Ibid.*, c'est nous qui soulignons.

sur un chevalet, ce qui empêche la préconception du tableau, la pratique du *cropping* transforme aussi la relation entre l'œuvre et le spectateur :

« Inversant l'ordre classique, le cropping reporte la «composition» après le «faire» ; l'image coule dès lors bien au-delà du cadre, la frontière entre l'espace de la peinture, celui du tableau et celui du spectateur se déplace sans cesse »⁶⁴¹.

L'œuvre fait ainsi son entrée dans l'univers qui lui est externe, l'englobe et se fait partie de lui. Ce passage fait aussi penser à la manière dont Fourcade parle des gouaches découpées, pourtant le poète évite ce rapprochement, alors qu'il a cité Matisse à propos de la technique du *staining*. Il aborde très peu la question du cadre qui se retrouve ici repensée, bien qu'elle représente toujours pour lui un motif d'un questionnement incessant.

Les aspects techniques de la peinture sont en réalité extrêmement importants pour la poétique du nouvel art, puisque ce sont les méthodes et les procédés employés qui représentent le cœur de la création artistique et son sujet principal. Comme l'écrit encore le maître fourcadien, Clement Greenberg : « Ce qui anime leur œuvre par-dessus tout, c'est le souci essentiel d'inventer et d'ordonner des espaces, des surfaces, des formes, des couleurs etc., à l'exclusion de tout ce qui ne leur est pas intrinsèquement lié »⁶⁴². Ainsi, en expliquant les techniques utilisées par les quatre artistes exposés, Fourcade parle finalement du sujet même de leur peinture, mais aussi très généralement de leur poétique. Il n'est donc pas étonnant qu'il réserve une grande partie de son article à la description et à l'analyse des procédés artistiques propres aux plasticiens dont il est question dans le texte.

En passant à l'analyse de l'œuvre de Morris Louis, Fourcade insiste encore sur le rôle que le tableau de Frankenthaler *Mountains and sea* a joué dans son évolution. Au moment de la visite de l'atelier de la plasticienne en 1953, Louis est beaucoup plus âgé qu'elle, mais il se trouve profondément touché et influencé par son art et surtout par la toile mentionnée. Citant le propos du peintre même, Fourcade souligne à quel point Frankenthaler a servi de pont entre l'art de Pollock et celui d'autres artistes de cette époque. Il précise néanmoins que bien que la jeune créatrice fût la première à produire une avancée picturale, la qualité du travail des plasticiens qui l'ont suivie n'en est pas pour autant diminuée : leurs tableaux ne sont ni moins originaux, ni moins beaux. Dans le cas de Louis, l'innovation est liée à la rupture, puisqu'après la découverte de *Mountains and sea* il abandonne les recherches dans le cubisme pour se consacrer à

⁶⁴¹ *Ibid.*

⁶⁴² Clement GREENBERG, « Avant-garde et kitsch », in *Art et Culture, essais critiques*, Paris, Macula, 1989, p. 13.

l'élaboration de la couleur et devient, selon Fourcade, « l'un des plus grands coloristes de l'histoire de la peinture »⁶⁴³. Commentant l'évolution très lente de cet artiste, le poète avance de nouveau l'exemple de Matisse qui, d'après lui, a mis pour déceler ses propres dons artistiques presque autant de temps que Louis (en effet, le peintre français avait 35 ans lorsqu'il a peint son premier chef-d'œuvre *Luxe, calme et volupté*). Fourcade en déduit que : « En peinture, le tardif ne doit pas plus étonner que le précoce »⁶⁴⁴.

Parmi les aspects techniques de la peinture de Morris Louis, le poète remarque d'emblée le choix permanent de travailler sur des supports de grand format. Tout en indiquant que les artistes américains ne sont pas les premiers à donner une valeur particulière aux toiles de taille immense, il amorce une réflexion sur les raisons qui peuvent les y inciter :

« Ces raisons, qui tiennent au genre de peinture à produire, ne peuvent pas être strictement les mêmes d'un artiste à l'autre, pour Newman que pour Still, pour Still que pour Louis. Il y a de bonnes chances aussi pour qu'elles soient, ces raisons, inégalement bien-fondées selon le peintre dont il s'agira ; inégalement, aussi, d'un tableau à l'autre d'un même peintre. Dans le cas de Louis cependant, il apparaît bien que la nécessité d'opérer sur de grandes et même de très grandes surfaces procède de la logique même de sa démarche et est justifiée par elle »⁶⁴⁵.

Comme Greenberg privilégie habituellement le format immense de la toile, qui permet de se libérer spirituellement du cadre fermé du tableau et qui garantit la pureté et l'intensité des couleurs dans son espace indéterminé, le poète s'appuie ensuite sur les propos greenbergiens pour démontrer à quel point le grand format est essentiel pour purifier et désincarner la couleur que la peinture de Morris Louis donne à voir.

Fourcade confronte le projet artistique poursuivi par Louis dans sa série de *veils* (« voiles ») aux *stains* de Frankenthaler et aux *circles* (« cercles ») de Noland et arrive à la conclusion suivante :

« ce qui réunit, aux dates que nous avons dites, les quatre artistes qui nous occupent, est le passage opéré de la peinture sur une surface à la peinture dans une surface. Ce passage du on au in et même au into, chacun l'opérera selon son génie propre, tous quatre l'opéreront par la couleur, en lui restituant son intégrité, ou, plutôt, en la dotant d'une intégrité nouvelle »⁶⁴⁶.

En se servant de l'analyse faite par Michael Fried, le poète définit la singularité de la

⁶⁴³ Catalogue de l'exposition *Frankenthaler, Louis, Noland, Olitski. Depuis la couleur 1958/1964*, op.cit., p. 6.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 6-7. Sur cette question, voir aussi la fin de l'article « Monet à Giverny », analysé dans la première partie de la présente étude.

⁶⁴⁶ Catalogue de l'exposition *Frankenthaler, Louis, Noland, Olitski. Depuis la couleur 1958/1964*, op.cit., p. 7.

démarche de Morris Louis, qui se résume au terme de « continuité optique » auquel il associe les adjectifs « ouverte et respirante » et qui a comme effet sur le spectateur l'impression que ces peintures ont apparues par elles-mêmes sans aucune intervention extérieure. Fourcade donne ensuite son opinion personnelle, qui se démarque dans le texte par le « je » employé dans ce passage. Il affirme :

« Je ne connais pas d'art qui, comme celui de Louis, donne à ce point l'impression que la seule résistance qui a été prise en considération (et la seule qu'il y ait à jamais considérer) est celle de la toile même, et non plus celle du mur ou du sol ou du châssis où on l'aurait fixée et appliquée avant de la peindre »⁶⁴⁷.

Le poète parle avec beaucoup d'enthousiasme et d'admiration de la série réalisée en 1960 et intitulée *unfurled* (pour la première fois dans la préface, c'est l'auteur qui explique le sens de cette appellation, en donnant toute une liste d'équivalents français possibles : « ~~to~~ unfurl" a le sens de déferler, larguer, ouvrir, déployer »⁶⁴⁸), qui l'attire par son caractère ouvert et transitif.

Arrêtons-nous un peu plus sur ce dernier terme, car il nous éclaire sur le rapport que, selon la vision poétique de Fourcade, l'artiste devrait entretenir avec son médium. L'explication donnée dans le texte : « ~~je~~" peins la toile et non plus sur la toile »⁶⁴⁹ nous confirme le désir d'atteindre la proximité maximale avec le support artistique qui, simultanément, représente le sujet de l'œuvre et le réel qu'elle cherche à exprimer. Fourcade entretiendra une relation similaire avec son médium littéraire : il travaillera la page à l'aide des mots à la manière dont les artistes de *Color Field painting* abordent la toile avec les couleurs. En ce qui concerne l'ouverture que le poète perçoit dans la peinture de Morris Louis, il va jusqu'à la comparer avec celle réalisée par Cézanne et il défend avec conviction que « jamais le centre n'a été à ce point vide et le vide à ce point éloquent, jamais l'ouverture n'a été aussi dramatique, aussi fondée en peinture ni aussi exaltante »⁶⁵⁰. L'écriture de Fourcade devient aussi de plus en plus exaltée et ne manque pas de superlatifs pour décrire la dernière série de Louis, les *stripes*, que le poète caractérise comme « explicitement plus impulsée », « une expérience sur l'identité absolue et irréductible de chaque couleur » ou comme un ensemble « mobile et comme parcouru d'une ondulation »⁶⁵¹.

Dans les *stripes* Fourcade perçoit une influence sur Louis du travail de Noland, mais cette

⁶⁴⁷ *Ibid.*

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁵¹ *Ibid.*

répercussion aboutit paradoxalement au choix contraire de l'approche picturale et à la rupture : la mobilité visuelle des tableaux de Louis paraît opposée à la rigidité de ceux de son jeune collègue. Il ajoute aussi que dans la série des *circles* Noland ne peint plus jusqu'aux bords et renonce ainsi à l'*all-over*, introduit par Pollock et prolongé par Helen Frankenthaler et Morris Louis, mais qu'il y préserve malgré tout l'impression produite par l'*all-over*, la qualité artistique que le poète désigne par un autre mot de Greenberg, l'*all-overness*. Finalement, ce qui importe pour Fourcade, ce n'est pas tant la technique artistique en elle-même, que son effet sur le spectateur, l'ampleur de sa portée poétique. Il décrit néanmoins très précisément par quels moyens Noland réussit à instaurer sur sa toile l'ensemble indivisible des éléments qui est le vrai objectif ambitieux de sa recherche picturale :

« À elle seule, cette structure de cercles allant s'élargissant vers la périphérie impose à l'œil un schéma expansif qui renforce et concrétise de façon majeure le pouvoir d'expansion de la couleur elle-même. De plus, cette structure géométrique abstraite, toujours plus ou moins la même, a pour effet inattendu de mettre l'image (qui, elle, n'est jamais la même) comme en suspens, de la faire flotter, pour imprégnée qu'elle est, ici et là indifféremment dans la toile »⁶⁵².

Dans le passage suivant, Fourcade définit les caractéristiques artistiques qui réunissent les peintres exposés tout en les opposant à la génération précédente. Il commence par la découverte de Moffett qui affirmait qu'Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland et Jules Olitski se distinguent des premiers artistes abstraits par la capacité de faire de l'art « seulement avec une toile, de la peinture et son émotion »⁶⁵³, ce qui rend le niveau d'abstraction contenu dans leurs tableaux nettement plus élevé. Pour le résumer brièvement, les plasticiens des années 1950-1960 déterminent autrement les limites et le contenu de leur approche de l'art, ils abandonnent une interprétation négative qui réduirait leur travail au simple refus de la figuration au profit d'une définition positive du sujet de la peinture. Ils privilégient, enfin, le changement régulier de la méthode artistique à mesure que les potentialités d'une technique ou d'une disposition s'épuisent. Ils cherchent à se renouveler, à aller plus loin, à explorer des voies inconnues, ce qui représente, aux yeux du poète, une grande valeur spirituelle qui enrichit le travail créatif. Le changement de technique, rappelons-le, n'est pas une obligation ni une nécessité absolue pour un artiste, dans la vision critique fourcadienne, mais il représente une preuve de courage et de dépassement de soi, il est donc toujours vivement salué par Fourcade quand il s'agit de la quête spirituelle d'un personnage qu'il apprécie.

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ *Ibid.*

En revenant au travail de Noland, le poète en donne une nouvelle interprétation, cette fois-ci finale, profondément lyrique, métaphorique au point de frôler opacité sémantique, mais aussi rythmée comme un poème :

« Le jeu, le grand jeu de Noland consiste donc à introduire un drame dans une symétrie géométrique (drame dont un Albers n'a jamais eu notion) ; cette structure n'en est que la scène, fort adéquatement et intelligemment imaginée (et aménagée). Ce drame, le drame, il réside bien évidemment dans une couleur respirante qui ne fera qu'un avec la surface. Là est l'aventure »⁶⁵⁴.

La référence à Josef Albers, théoricien du minimalisme et l'un des initiateurs de l'art optique, nous éclaire mieux sur le sens du mot « drame » dans ce contexte. Il ne s'agit pas de la vision de l'œuvre d'art comme un événement tragique, au caractère violent et passionnel, mais, comme dans l'écrit consacré à Anne Madden, de l'introduction dans le champ pictural du dialogue comme mode d'énonciation. Cette explication est soutenue par l'autre référence théâtrale employée, « la scène », qui correspond à la structure de l'œuvre. Le drame est alors le système complexe des rapports qui s'établissent entre les couleurs, ainsi que dans le contact de la couleur avec la surface de la toile, il signifie aussi l'intensité, la respiration du tableau (Notons l'emploi du mot « respirante » à propos de la couleur chez Noland).

Le drame reviendra dans l'expression « dessein dramatique » que Fourcade utilisera à propos du travail de Jules Olitski, le dernier des artistes présentés par le poète. Tout en soulignant l'importance des avancées de Morris Louis et Kenneth Noland pour son évolution artistique, le poète définit deux tendances dans l'œuvre de ce peintre : d'une part, la pratique des *stains* qui rejoint dès 1960 celle de Frankenthaler, Louis et Noland ; d'autre part, la technique du *spray* qu'il invente et utilise à partir de 1964. Fourcade rapproche les *stains* d'Olitski de ceux des autres peintres qui ont pratiqué cette technique :

« Ses peintures exécutées en 1962 et 63 se rapprochent de celles de Noland et Louis par leur configuration imposante, qui s'étend sur les côtés hors du cadre, et se donne à voir comme un tout global sans hiérarchie optique. Par leur pulsation, essentiellement par leur pulsation, les *stains* d'Olitski sont frères de ceux de Louis et Noland »⁶⁵⁵.

Autrement dit, ces œuvres sont poétiquement proches par leur qualité d'*all-overness* et surtout par leur intensité, leur capacité de respiration. Fourcade trouve aussi des différences, mais elles sont plus superficielles et donc moins significatives : il s'agit des propriétés des formes et de la surface.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁵⁵ *Ibid.*

Voyant dans l'approche d'Olitski une tendance innée, opposée à la logique du *stain*, Fourcade considère le nouveau procédé introduit par l'artiste comme un renouvellement, une mine de possibilités et une ouverture artistique :

« Et même, en un sens, Olitski travaille contre la logique du stain – non qu'il subordonne la couleur pure à la vigueur du dessein dramatique, mais parce que, de tout son instinct, Olitski va vers une densité et quelque chose qui relève plus du sculptural, alors que le stain voudrait s'en tenir à ce qui, dans le pictural, participe de l'optique »⁶⁵⁶.

Le poète multiplie donc les descriptions des suites artistiques qui proviennent des *sprays* et qui paraissent s'enchaîner les unes aux autres pour en engendrer d'autres encore. Il tire de son observation une conclusion enthousiaste : « Comme chaque fois, la découverte d'une nouvelle technique autorise et implique l'exploitation de nouvelles zones de la sensibilité ; une nouvelle méthode de peinture modifie, si elle est bien fondée, le contenu même de la peinture »⁶⁵⁷.

Le lecteur ressent vite la préférence que le poète réserve à ce peintre, dont il énumère longuement les chefs-d'œuvre, à l'audace et à l'originalité de son projet personnel. Olitski est un artiste qui, selon Fourcade, désire, tente et réalise l'impossible, il incarne la vision fourcadienne d'un véritable poète (dans le sens large du terme) et cela se manifeste notamment dans le développement final de l'article :

« Telle quelle cependant sa peinture est déjà d'un alcool plus lourd que celle de ses très grands et proches contemporains [...] et, plus explicitement que la leur, elle est teintée d'angoisse ; cela s'éprouve à l'insistance avec laquelle, dans ses tentatives les plus avancées, elle récupère, incorpore et radicalise au bénéfice du modernisme les splendeurs de la peinture du passé – en quoi elle dégage une qualité toute spéciale d'émotion »⁶⁵⁸.

Nous y trouvons les qualités capitales pour un artiste, conformes aux exigences de la poétique de Fourcade : la vertu du courage mêlé de l'angoisse existentielle vitale, l'énergie et la détermination d'aller jusqu'au bout de ses expérimentations, l'aptitude à tirer du profit poétique du travail de ses prédécesseurs.

⁶⁵⁶ *Ibid.*

⁶⁵⁷ *Ibid.*

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

Conclusion

L'analyse des articles ayant pour thème l'art anglo-saxon vient compléter celle que nous avons déjà réalisée au sujet des écrits sur Matisse. Nous avons constaté que de nombreuses idées reviennent en permanence dans ces textes, et avant tout celle de la filiation et de l'évolution constante dans le domaine de l'art. Sans que sa vision soit linéaire et qu'elle suppose une destinée bien définie et invariable dans cette évolution, Fourcade voit l'œuvre de chaque artiste examiné comme une étape dans le chemin spirituel accompli par l'art occidental. La modernité artistique n'a pas la même histoire en ce qui concerne la peinture ou la sculpture, leur développement parallèle n'a pas toujours eu la même vitesse et les avancées qui y ont été faites sont à chaque fois spécifiques de leur art, cependant au sein de l'art contemporain le poète trouve des expériences intéressantes pour leurs conséquences poétiques (et, par conséquent, éthiques) dans les deux domaines.

À l'exception des préfaces « De quelques conséquences de la sculpture moderne » et « Pour une nouvelle respiration », les textes sur l'art anglo-saxon représentent des monographies consacrées à l'œuvre d'un seul plasticien à la fois. Même dans les textes qui s'intéressent à plusieurs artistes, chaque personnage est analysé individuellement, l'un après l'autre, la plupart du temps suivant l'ordre chronologique. En conséquence, pour le lecteur, c'est l'image idéale de l'artiste moderne qui se dessine à travers ces écrits, dans lesquels la position de Fourcade est souvent perçue à première vue comme ambiguë et contradictoire. L'innovation apparaît comme premier élément clé de la figure artistique : même si Fourcade affirme à plusieurs reprises que l'aspect novateur ne garantit pas la haute qualité des œuvres, il s'intéresse essentiellement aux créateurs qui, selon lui, renouvellent et font progresser leur art. Il montre aussi une prédilection pour les plasticiens qui ne s'arrêtent pas à une technique mais qui cherchent constamment de nouveaux moyens d'expression, bien que certains parmi ses auteurs préférés n'aient jamais changé de pratique (Maillol, Smith). Enfin, malgré le goût très prononcé pour l'art abstrait, le poète remarque qu'un ancrage solide dans la réalité permet parfois de s'épanouir aux plasticiens qui ont du mal à trouver leur voie dans le domaine de l'abstraction pure. Ainsi, les véritables critères de la valeur artistique de l'œuvre restent sa portée poétique et son aptitude à changer la vie du spectateur, à la rendre meilleure, simultanément par ses côtés esthétique et éthique.

Parmi les artistes qui attirent l'attention de Fourcade, deux sculpteurs américains, Steiner

et Smith symbolisent les tendances opposées. Michael Steiner est un artiste de la nouvelle génération : de sept ans le cadet du poète, il appartient complètement à l'âge contemporain. Son art adopte sans contrainte le renouvellement plastique régulier, la multiplication des techniques employées, le foisonnement des effets poétiques qui se déploient uniquement dans l'espace abstrait. Conscient des avancées du passé, il les assimile facilement mais se garde de répéter les réussites de ses prédécesseurs et préserve son originalité. Il sait aussi éviter les erreurs des aînés, d'où sa rupture précoce avec le minimalisme. Steiner incarne l'espoir fourcadien d'un art nouveau, d'une floraison artistique sans précédent qui a su franchir la difficile (mais si riche en découvertes) étape moderniste.

En revanche, Smith appartient encore à l'époque d'avant, celle qui a révolutionné le monde artistique mais qui a été profondément marquée par la tradition. Même si le sculpteur est né l'année où Matisse a déjà peint des chefs-d'œuvre comme *Le Bonheur de vivre*, sa figure, dans les écrits fourcadiens, se rapproche beaucoup de celle du peintre français. Sans qu'il comprenne le bouleversement opéré par Matisse à la suite de Cézanne dans la peinture moderne, Smith réalise une métamorphose semblable dans le domaine de la sculpture. Son travail est totalement inédit, il est tout juste préparé par la recherche cézannienne pour le peintre et les sculptures soudées par González pour le sculpteur. Tout est à inventer et la direction est à peine indiquée. Et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles Matisse et Smith témoignent aussi du même attachement à la figuration partielle qui leur sert de tremplin pour atteindre les nouveaux objectifs artistiques. Finalement, malgré l'immense admiration que Fourcade éprouve pour la recherche de Steiner et d'autres jeunes artistes, c'est l'œuvre des créateurs modernes qui lui inspire le plus d'émotion, tant les risques pris par ceux-ci sont grands et le bouleversement est total.

Dans sa vision de la sculpture abstraite, encore plus que dans son analyse de l'œuvre de Matisse, Fourcade est fortement influencé par les idées de Clement Greenberg. Ainsi, il ne cesse de prolonger la tendance greenbergienne de voir en González le successeur de Picasso, en Smith le continuateur du travail de González, en Caro l'héritier spirituel de Smith et ainsi de suite. Comme le résume Bernard Blistène :

« Les premières analyses ont voulu voir dans la sculpture d'Anthony Caro l'*achèvement* du projet de Picasso et de David Smith : une manière de continuer le constructivisme par d'autres moyens. Ainsi, Clement Greenberg dont Benjamin Buchloh a bien montré que l'objectif immédiat consistait avant toute chose dans l'invention d'une esthétique dominante et normative que personne ne remettrait en question avant la fin des années

1960-70, avait-il délibérément inscrit l'œuvre de Caro dans la *logique* de celle de Smith, elle-même seule habilitée à ses yeux à *succéder* à celle de Picasso. Dans cette histoire sans faille, l'œuvre de Caro reprenait le flambeau de celle de l'américain que Greenberg disait avoir « pratiquement réinventé l'esthétique cubiste » et s'inscrivait de fait dans sa dépendance »⁶⁵⁹.

Compte tenu de l'augmentation de la part de l'abstraction dans l'art anglo-saxon du XX^e siècle par rapport à l'œuvre de Matisse, le poète s'intéresse de moins en moins aux références thématiques (les éléments de la vie quotidienne qui pénètrent dans l'espace purement artistique des œuvres), se concentrant complètement sur les aspects techniques des productions qu'il a à présenter. Pour lui, la forme et le contenu coïncident dans une création moderne, et le seul, le vrai sujet de l'art est la production artistique même, ce que Fourcade ne cesse de redire. Son attention porte sur les aspects internes de l'univers de l'œuvre, sur son organisation ordonnée ou chaotique, basée sur l'unification ou l'opposition entre les éléments, ainsi que sur les interactions de l'espace artistique avec son environnement, qui correspond à l'espace vital du spectateur.

Même s'il parle moins de l'impact politique de l'art, le poète continue de souligner la nécessité d'une participation active dans la vie de l'œuvre de la part du public : l'artiste et le spectateur (comme, d'ailleurs, l'écrivain et le lecteur) sont deux acteurs principaux qui influencent la création artistique. Comme l'explique le philosophe Benoît Berthou :

« Tous deux semblent constituer des êtres responsables qui sont à même de se déterminer et de s'affirmer comme « Je ». Le créateur esquisse et mène à bien un projet : il détermine les modalités et les finalités de son action. Le lecteur choisit et entreprend la lecture de tel ou tel écrit : les modalités et finalités de son action lui appartiennent également »⁶⁶⁰.

Selon Fourcade, le public n'a pas seulement la liberté de participer au travail artistique, mais aussi une obligation, une responsabilité morale (d'où sa peur permanente de ne pas être à la hauteur de l'œuvre dont il parle).

L'approche critique de Fourcade se distingue peu de celle que le poète a pratiquée dans ses textes sur Matisse. Cependant, l'auteur semble moins inhibé par l'estime et l'admiration, il se sent aussi plus proche des artistes dont il parle et qu'il connaît, pour certains, personnellement : ses jugements sont donc plus libres et plus familiers. Bien que généralement élogieux dans ses articles (Fourcade préfère, la plupart du temps, ne pas aborder le travail des artistes qu'il

⁶⁵⁹ Bernard BLISTENE, préface au catalogue de l'exposition *Anthony Caro*, Paris, Galerie Lelong, 1990, p. 3,7.

⁶⁶⁰ Benoît BERTHOU « Le sujet de l'art », in *Les Cahiers de l'Ecole*, N°2, Ecole doctorale "Connaissance, langage, modélisation", Université Nanterre Paris-X, avril 2005.

n'apprécie pas, plutôt que de les critiquer même s'il ne se retient pas toujours des remarques désobligeantes à l'égard des représentants du constructivisme ou du minimalisme), il garde sa clairvoyance et sait discerner les faiblesses et les échecs de la création. Or, ceux-ci l'intéressent pour le moins autant que les réussites, puisqu'ils donnent une image plus réaliste du chemin spirituel entrepris par l'artiste. Le poète prend alors le temps d'examiner les œuvres les moins attirantes à première vue et incite le lecteur à méditer plus sur les raisons du succès et de la défaite artistiques.

Enfin, en ce qui concerne l'écriture de Fourcade, elle garde sa structure qui alterne l'analyse strictement critique, composée essentiellement des descriptions techniques, avec des passages plus poétiques, qui représentent parfois de véritables envolées lyriques. La place dédiée aux remarques personnelles varie selon les circonstances de la rédaction et de la publication du texte. La tendance à délaisser le style traditionnel de critique d'art au profit d'une écriture plus littéraire s'accroît avec le retour à la poésie à la fin des années 1970, ainsi la préface au catalogue de l'exposition d'Anne Madden sert de base à la création d'un des textes dans le recueil poétique *Le ciel pas d'angle*, l'article « Quelques Remarques sur les Nouvelles Sculptures de Michael Steiner » de 1983 ressemble plus à un long poème en prose inspiré par la vue des œuvres dans l'atelier de l'artiste, alors que l'écrit tardif « David Smith jusqu'en 1952, une lecture » de 2006 est nettement marqué par la manière d'écrire personnelle, pratiquée dans les livres de poésie fourcadiens.

Partie 3 : Dominique Fourcade et l'art contemporain français.

Introduction

Alors que Fourcade admire énormément l'art contemporain américain, il ne s'en intéresse pas moins à la vie artistique de son propre pays. Proche de plusieurs galeristes, il fréquente de nombreux jeunes plasticiens, collectionne leurs œuvres, écrit des articles et des préfaces de catalogues d'exposition. Comme nous l'avons indiqué précédemment, c'est le travail des peintres français qui retient le plus son attention, alors que dans la production artistique anglo-saxonne, Fourcade privilégie nettement les recherches dans le domaine de la sculpture abstraite. Notons malgré tout que la nouvelle peinture française des années 1970 ne se réduit plus à la planéité de la toile tendue sur châssis, mais se déploie dans l'espace comme, par exemple les toiles pliées / dépliées de Hantaï. De même, les œuvres de Buraglio posent le problème de l'identification de l'artiste : est-ce un peintre, un sculpteur, un accommodateur d'objets triviaux, un des nombreux suiveurs du *ready-made* ?

Si dans sa jeunesse Fourcade est entouré essentiellement des artistes du cercle de Char, le jeune poète découvre progressivement les alternatives plus radicales proposées par les créateurs de son temps. La rencontre avec Simon Hantaï est cruciale de ce point de vue. Aîné du poète de plus de 15 ans, cet artiste influence beaucoup la pensée critique de Fourcade, car son travail apparaît comme une solution (au moins provisoire) à la crise caractéristique de la production artistique, ressentie très fortement par Fourcade dès la fin des années 1960. Remarquons que l'intuition de cette crise, le pressentiment de la fin imminente de l'art contemporain est un sujet d'actualité dans la critique de cette époque. Par exemple, en faisant le bilan de sa propre activité critique autour de 1970, Marcelin Pleynet affirme :

« j'ai essayé de démontrer [...] que, selon moi, l'art contemporain était un art en crise et qu'il manifestait lui-même, dans sa façon d'être, et dans les multiples formes qu'il a pu prendre – dans les multiples formes d'*avant-gardes* qu'il a pu prendre – qu'il était en crise, qu'il le manifestait sous la forme qui me paraît, pour moi, être la

forme la plus évidente, c'est-à-dire sous la forme d'une répétition, que je pourrais nommer une répétition avant-gardiste ou une répétition délibérée de rupture, d'une volonté de rupture »⁶⁶¹.

De leur côté, les plasticiens français sont également conscients de la fin accomplie de la peinture et de l'art ; par conséquent, ils orientent leur travail à partir de cette notion. Voilà pourquoi c'est dans les recherches plastiques de ses compatriotes que Fourcade voit la possibilité du nouveau, par la voie de la concentration sur le médium artistique (notamment, chez les créateurs proches du groupe *Supports / Surfaces*). Le poète salue la diminution des références à la personnalité de l'artiste au profit de l'attention particulière pour les éléments plastiques, car la neutralité apparente de ces œuvres ne les prive aucunement ni d'un certain lyrisme⁶⁶² ni de la profondeur expressive. Fourcade soutient sans réserve l'exigence d'établir l'art comme l'unique objet d'une œuvre artistique et intègre par la suite la pratique conceptuelle dans son propre travail poétique. Dans sa poésie, comme dans l'écriture critique, il crée un équilibre parfait entre l'héritage formaliste et l'aspiration à la valeur éthique, au message spirituel profond d'une œuvre d'art.

Il faudrait souligner tout particulièrement le rôle joué par Jean Fournier dans la découverte faite par Fourcade de la production artistique française de son temps. Depuis 1954 (date de la création de la galerie), Fournier a exposé et défendu de nombreux peintres abstraits, dont les pratiques ont eu une importance majeure pour la pensée artistique de Fourcade. Une relation amicale avec ce galeriste d'exception a permis au jeune poète d'assister à l'émergence du travail des plasticiens qui ont fait leurs débuts dans les années 1970 (Buraglio, Viallat) et 1980 (Gauthier), ainsi que d'approcher de plus près l'œuvre des artistes plus âgés (Hantaï). Comme le résume très bien Georges Frêche :

« Véritable découvreur de talents, Jean Fournier a en effet joué un rôle central dans l'art abstrait d'après-guerre, favorisant la rencontre entre peintres français et américains, accompagnant la carrière de nombreux artistes essentiels au regard de l'histoire de l'art, et transmettant, de génération en génération, une certaine idée de la peinture »⁶⁶³.

Nous avons choisi d'organiser les écrits fourcadiens qui font l'objet de cette troisième partie en trois groupes. Le premier chapitre est entièrement consacré à Ghislain Uhry, et, en

⁶⁶¹ Marcelin PLEYNET, *La peinture contemporaine en question, conférence au cap de Bordeaux en 1979*, op.cit., p. 61-62, c'est nous qui soulignons.

⁶⁶² Dans le sens précisé par Antonio Rodriguez, selon lequel ce terme « indique une porosité entre l'existential et l'esthétique » (Antonio RODRIGUEZ, *Modernité et paradoxe lyrique : Max Jacob, Francis Ponge*, Paris, Jean-Michel Place, 2006, p.9).

⁶⁶³ *La couleur toujours recommencée. Hommage à Jean Fournier, marchand à Paris (1922-2006)*, op.cit., p. 7.

particulier, la préface du catalogue de l'exposition *Ghislain Uhry, œuvres récentes*, du 1971. Ce texte est encore très attaché à la première période poétique dans l'œuvre de Fourcade et en particulier au livre *Nous du service des cygnes*, écrit à partir des dessins d'Uhry qui accompagnent les poèmes. Le deuxième chapitre réunit les articles et les poèmes consacrés à Simon Hantaï et à ses recherches plastiques. Parmi les artistes français contemporains, c'est celui qui a stimulé le plus l'écriture de Fourcade, autant critique que poétique. Le troisième chapitre regroupe tous les autres plasticiens du cercle de Jean Fournier qui ont inspiré le poète. Dans cet ensemble, il faudrait souligner l'importance de Pierre Buraglio pour l'établissement de la poétique fourcadienne. Après Hantaï, c'est l'artiste avec qui Fourcade a eu la relation la plus intime, c'est aussi celui qui a inspiré les premiers poèmes de sa seconde période. Buraglio est enfin le seul avec qui le poète a collaboré dans la création de diverses publications (livres, affiches, marque-pages, cartes postales). À l'inverse, les écrits sur Dominique Gauthier montrent le conflit interne avec l'art contemporain qui se développe chez Fourcade dans les années 1980 et qui conduit au renoncement à l'activité critique de la part du poète.

Chapitre 1. Ghislain Uhry, une amitié de jeunesse.

Le texte sans titre qui sert de préface au catalogue de l'exposition *Ghislain Uhry œuvres récentes* marque la véritable entrée de Fourcade dans le monde de la critique d'art. En effet, auparavant il n'a publié qu'un bref article, intitulé « Un peintre lyrique », pour le catalogue de l'exposition *Courbet dans les collections françaises*. En revanche, les années 1970-1971 sont riches en occupations pour le jeune critique : il participe à la traduction des *Olympiques* de Pindare, pour laquelle il rédige également un court commentaire, il voyage aux États-Unis où il fréquente le cercle de Greenberg et découvre la production artistique de l'Outre-Atlantique, il commence le travail de regroupement des écrits sur l'art de Matisse. Le poète dirige parallèlement la préparation du Cahier de l'Herne, dédié à René Char, auquel il contribue aussi personnellement avec l'article intitulé « Essai d'introduction ».

La préface que Fourcade écrit pour le catalogue d'Uhry est une nouvelle preuve de l'amitié qui relie les deux artistes depuis bien longtemps, mais aussi une continuation de la coopération avec la galerie parisienne Claude Aubry. Rappelons que les exemplaires de tête du premier recueil fourcadien, *Épreuves du pouvoir*, daté de 1961, sont illustrés d'une gouache originale réalisée par Uhry. De même, le dernier livre de la période de jeunesse, *Nous du service des cygnes*, antérieur d'une année à l'exposition présente, comprend six dessins de l'artiste, alors que le texte même représente une sorte de dialogue avec les images, une réflexion sur la modernité, le destin de l'art et la possibilité d'une habitation poétique du monde. L'éditeur de ce livre a, d'ailleurs, été la Galerie Claude Aubry, qui a déjà collaboré avec Fourcade pour l'exposition *Courbet dans les collections françaises*. Le poète aura de nouveau l'occasion d'écrire une préface pour une des expositions de cette galerie (*Dessins des écoles du Nord*, 8 mai-1^{er} juin 1974), mais sa relation amicale avec Uhry ne donnera pas lieu à de nouveaux textes critiques. Plusieurs facteurs ont pu jouer un rôle important dans cet éloignement : tout d'abord, la participation active du peintre aux films de Louis Malle, la réalisation des décors de théâtre et d'autres aspects qui l'ont éloigné du travail pictural ; mais aussi la rupture de Fourcade avec Char, dont Uhry était également proche, la complicité du jeune poète avec les artistes qui faisaient partie du cercle de la galerie Jean Fournier, son intérêt croissant pour l'abstraction. Pour ne prendre qu'un exemple, si l'on compare les peintures d'Uhry, figuratives et généralement très

traditionnelles par leur forme, avec les œuvres de Buraglio, on se rend vite compte à quel point ces dernières, radicalement nouvelles et révolutionnaires, correspondent mieux à l'idéal de la création artistique contemporaine que se fait l'auteur.

Toutefois, de nombreux aspects de la recherche spirituelle du peintre intéressent Fourcade et nourrissent sa réflexion. Ainsi, la préface du catalogue de l'exposition des peintures d'Uhry met en évidence le développement atteint par la poétique fourcadienne au début des années 1970. Mais avant d'analyser ce texte, intéressons-nous un peu plus aux deux écrits poétiques qui la précèdent : le recueil *Nous du service des cygnes* et le texte qui accompagne les poèmes de Pindare (qui est en soi une sorte de poème en prose et, simultanément, un manifeste politique). Nous y trouverons finalement les idées identiques mais exprimées différemment, toujours imprégnées du même élan profondément éthique qui anime les textes fourcadiens.

Dans *Nous du service des cygnes* Uhry apparaît comme interlocuteur du poète, celui à qui Fourcade adresse ses questionnements et inquiétudes sur le sort de l'humanité : « En attendant, je viens vous écrire pour formuler ces questions que votre peinture en sa sainte expression pose à mon rêve de vie »⁶⁶⁴. L'œuvre artistique joue ici un rôle double, puisqu'elle se trouve à l'origine de la réflexion poétique, mais c'est aussi elle qui, par son questionnement même, rend possible une réponse à l'ensemble des problèmes. En comparant le passé spirituel des hommes à l'hiver, Fourcade voit dans le travail d'Uhry (mais aussi dans celui d'autres artistes) l'un des premiers signes du printemps qui arrive, autrement dit, l'annonce d'une nouvelle ère poétique sur la terre. Il en fait donc un éloge enthousiaste :

« Ainsi peignez-vous. Ainsi puisez-vous la visibilité. Vous n'avez, vous Ghislain Uhry, rien délaissé. Vous êtes de retour d'un lointain voyage, en reconnaissance d'un pays où l'intérieur et le dehors sont indivis. Vous avez fait cela très seul, et votre œuvre renaturante est un pas en avant effectué dans la même totale solitude. Vous êtes le producteur, et le pilote, de quelque noble amalgame : vos épaules puis votre bras, votre main... soudain la main dépasse la main, le rapport est d'une volée »⁶⁶⁵.

Les œuvres comme celle d'Uhry manifestent des propriétés ravivantes, unifiantes, ralliantes, elles sont le résultat d'assimilation de « toutes expériences aberrantes – certes indispensables recherches de pointe, mais ce furent des chemins cruels »⁶⁶⁶. Alors que, selon le poète, rien ne permet de savoir comment sera le futur des hommes, une seule certitude se pose à la base de sa réflexion, comme une promesse d'une vie meilleure : « la beauté est la seule

⁶⁶⁴ *Nous du service des cygnes*, op. cit.

⁶⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶⁶ *Ibid.*

expression possible de la vérité »⁶⁶⁷, et cette beauté ne peut se réaliser que par la création artistique. La mission des artistes est donc héroïque, ils sont venus au monde pour l'organiser et le sauver par la beauté. Cependant, ils sont condamnés à un effort individuel impossible à partager avec quiconque, à une solitude et une responsabilité insurmontables, à « un trouble sacrifice de soi »⁶⁶⁸ obligé. D'où l'une des explications possibles du titre du livre : les poètes sont des cygnes, épris de la beauté, qui, avant de mourir, produisent la mélodie la plus merveilleuse qui soit. D'après Fourcade, « Tout est rythme ou mort »⁶⁶⁹, et seul le chant poétique prolonge le mouvement de la vie au-delà de l'existence. Contrairement à l'artiste, qui, en fin de compte, n'est qu'un instrument de la création, son art est caractérisé par la liberté et la puissance. C'est lui qui accomplit la révolution prédite par Hölderlin et garantit l'accès des humains au réel et, par conséquent, à l'être.

Néanmoins, Fourcade reste conscient de l'impossibilité d'atteindre la perfection, la quête mentale est interminable et sa valeur consiste dans son prolongement permanent. Car nulle vérité n'est définitive, nulle réponse n'est exhaustive : « Ce qui piaffe en silence, demande à être, intervient perpendiculairement et aussitôt n'est plus. La cloche du pur pays a tinté, pas d'écho »⁶⁷⁰. Ainsi, l'être même existe grâce à un mouvement constant, et l'habitation poétique du monde dans l'immobilité est impossible. Pour le poète, ce travail personnel, que chacun doit effectuer dans son for intérieur, est aussi un gage d'une réussite collective, d'un monde meilleur pour tous. Il affirme fermement la possibilité pour tout le monde de prendre part à cette révolution poétique, car elle est l'unique chance de survie pour l'humanité. Or, le dernier bilan de Fourcade reste désespérant, car, selon lui, l'art est incapable à ce jour de sauver l'homme : « Puisqu'il y a mouvement mais qu'il n'y a pas progrès. Puisqu'il y a vérité mais il n'y a pas solution. Puisque seul le rythme l'emporte sur la mort, que l'intelligence désespère qu'aucune main la valide et puisqu'il y a non-vie, créateur, tu es au pied du mur »⁶⁷¹. Le poète entame donc son dernier et plus beau chant de cygne avant de céder à la mort qui le guette, tout en prolongeant la vie par cet ultime retour de la beauté. Remarquons, par parenthèse, que ce

⁶⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁶⁸ *Ibid.* Souvenons-nous que dans la vision fourcadienne du moment la création poétique (ou artistique) est toujours liée à la souffrance et à la frustration. Cette tendance s'atténuera avec le temps sans pour autant disparaître complètement, la dernière preuve en date étant le titre du récent livre poétique de l'auteur, *manque* (2012). Dans ce recueil élégiaque, comme le commente dans sa note de lecture Anne Malaprade : « L'écriture-vampire suce ce que l'on croit percevoir comme signes de vie » (<http://poezibao.typepad.com/poezibao/2012/05/note-de-lecture-manque-de-dominique-fourcade-par-anne-malaprade.html>).

⁶⁶⁹ *Nous du service des cygnes*, op. cit.

⁶⁷⁰ *Ibid.*

⁶⁷¹ *Ibid.*

mouvement d'hésitation entre la vie et la mort, entre l'espoir et le découragement, entre le désir et la peur est très symptomatique de l'écriture de Fourcade et représente une constante poétique (des deux périodes), elle transparaît aussi dans plusieurs écrits critiques.

Dans le texte fourcadien joint à la traduction des *Olympiques* de Pindare, nous retrouvons le même jugement dramatique de la condition humaine avec l'idée du salut par la création artistique qui revient. En revanche, le ton est moins élégiaque que militant, les métaphores cèdent leur place aux slogans, l'action poétique prend des dimensions politiques. Le constat de la situation actuelle, qui ouvre le texte, est alarmant : après les époques classiques, de Pindare à Rimbaud, l'âge moderne est cruel et triste (« nous ne pouvons plus appliquer le mot –vivable» à rien qui soit au monde [...], nous n'avons plus espoir en aucune révolution ; le mot –espoir» lui-même est synonyme de meurtre. Aujourd'hui tout se ferme. Aujourd'hui est funèbre »⁶⁷²). Le poète s'interroge sur le moyen qui permettrait aux humains de s'en sortir pour retrouver « Le sentiment de fraternité générale avec le vivant qui habite quiconque »⁶⁷³. Le seul remède, que Fourcade connaît et qu'il propose au lecteur, lui a été montré par l'œuvre d'Hölderlin. Il s'agit encore de rappeler l'existence de la force créatrice « philosophico-poétique »⁶⁷⁴ qui sommeille au fond de tout être humain. Si dans le monde actuel, il n'y a plus d' « espoir » dans sa dimension existentielle, c'est-à-dire relative à la vie humaine quotidienne, il reste encore « de l'espérance » en tant qu'un principe transcendant, or cette dernière passe par le canal de la poésie. En revenant à la nécessité du questionnement permanent et continu pour pouvoir accéder à l'habitation poétique de l'univers, Fourcade annonce la fin « du règne des réponses – spectre avec lequel on tue »⁶⁷⁵. Il invite alors tous les êtres humains, qu'il désigne par l'appellation de « travailleurs » à rechercher en eux la puissance créatrice qui est, pour lui, l'essence même de l'humanité. Tout en mettant en évidence les dangers que « ce dynamisme du poète »⁶⁷⁶ comporte, il conclut malgré tout en évoquant la joie, la sérénité, la puissance de la vérité que la poésie apporte aux hommes.

Fourcade rappelle à ce propos la leçon de vie et de foi donnée par Andreï Tarkovski dans son film « Andreï Roublev », dont le projet était de « montrer comment, à une époque de guerre civile et de joug tatar, l'aspiration de tout un peuple à la fraternité avait donné naissance à la

⁶⁷² Texte sans titre, in PINDARE, *Olympiques*, Bordeaux, éd. Ducros, 1971, p. 38.

⁶⁷³ *Ibid.*, p.38-39.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p.39.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 40.

géniale Trinité, idéal de fraternité d'amour et de sainteté sereine »⁶⁷⁷. Comme le réalisateur russe, le poète cherche à définir le rôle de l'art et de l'artiste au sein de la société, à souligner le besoin de la poésie pour trouver sa place dans le monde, pour combattre le mal et la mort. Avant de clore cette parenthèse, notons aussi que nous retrouverons une référence indirecte à Pindare dans le poème 2 du livre *Le ciel pas d'angle*, où Fourcade parle de

« Lignes
Qui à la bataille réserviez au chant
La moitié de votre armée
Voix lumineuses
Ligurie »⁶⁷⁸.

Il y est également question de Roublev qui, selon le poète, « aussi chantas » et qui appartient, au même titre que Matisse, Hölderlin et Rilke, au nombre d'« Orphiques du pays du soir, généreux, doux comme de la cendre »⁶⁷⁹.

Revenons à présent à la préface au catalogue de l'exposition *Ghislain Uhry œuvres récentes*. Fourcade prévient d'emblée le lecteur du caractère superflu de son commentaire, puisque les œuvres exposées, qui correspondent au travail du peintre des trois dernières années, constituent, à son avis, l'essentiel du message artistique de l'auteur. C'est au spectateur qu'il revient de faire l'effort de la compréhension des tableaux qui transposent par leurs moyens picturaux ce que Fourcade appelle « la voix du peintre »⁶⁸⁰. Le poète détermine cette voix comme audacieuse et silencieuse, elle retrouve dans son activité une certaine sérénité qui cesse une fois la tâche accomplie⁶⁸¹. Il caractérise très élogieusement l'artiste même, qu'il décrit comme « isolé, subtil et entre tous scrupuleux »⁶⁸². Tout au long de l'article, Fourcade continuera de revendiquer une participation active et autonome du public au contact avec les œuvres.

⁶⁷⁷ Andreï TARKOVSKI, *Le temps scellé, de « L'enfance d'Ivan » au « Sacrifice »*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 42. Il est d'ailleurs troublant de voir à quel point les idées de Fourcade et de Tarkovski sur l'art sont similaires, sans que les deux artistes aient eu l'occasion de se fréquenter ou de se lire. Citons, à titre d'exemple, un autre passage du même livre *Le temps scellé* où le cinéaste donne sa vision de la création artistique : « Toute création se débat vers la simplicité, vers le plus simple moyen d'expression. Aspirer à cela, c'est toucher à la profondeur de la reproduction de la vie. C'est d'ailleurs le plus douloureux de l'acte créateur : trouver le chemin le plus court entre ce que l'on veut dire et la forme définitive de l'image achevée. [...] L'aspiration à la perfection entraîne l'artiste à faire des découvertes spirituelles, l'incite à faire un effort moral sans précédent. L'aspiration vers l'absolu est la force motrice du développement de l'humanité. [...] Le réalisme est l'aspiration à la vérité, et la vérité est toujours belle. L'esthétique rejoint ici l'éthique » (*Ibid.*, p. 133).

⁶⁷⁸ *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 13.

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ Catalogue de l'exposition *Ghislain Uhry œuvres récentes, 16 novembre – 3 décembre 1971*, Galerie Claude Aubry, Paris, 1971, non paginé.

⁶⁸¹ Dans *Nous du service des cygnes* Fourcade parlait aussi de la beauté produite par la création comme d'un « apaisement momentané de la vérité » (*op.cit.*, c'est nous qui soulignons).

⁶⁸² Catalogue de l'exposition *Ghislain Uhry œuvres récentes, 16 novembre – 3 décembre 1971*, op.cit.

Néanmoins, alors qu'il renoncera à accompagner d'une préface les écrits de Matisse publiés un an plus tard, le poète arrive à trouver une justification pour son texte sur Uhry, puisqu'il juge important d'y mettre en valeur les idées du peintre, sa prise de position que Fourcade a pu connaître grâce à la fréquentation régulière et de longue date. En effet, les citations abondent dans cet écrit où le critique laisse souvent la parole à son objet d'étude, généralement sans même commenter son propos.

En recensant les trois groupes thématiques qui se distinguent dans le corpus des œuvres présentées, Fourcade constate la perméabilité réciproque des catégories, revendiquée par le peintre. Il choisit, néanmoins, de les considérer chacune séparément « pour les besoins du discours »⁶⁸³, et commence par la série qui lui paraît la plus étonnante à cause de sa durabilité, de l'obstination dont témoigne l'auteur dans son élaboration, ainsi que de l'ampleur de ce travail. Comme il s'agit des œuvres peintes d'après celles de Cézanne (en particulier, *les Baigneuses*), nous pouvons déduire que cet ensemble intéresse aussi le poète parce qu'il repose picturalement la question de la filiation dans l'art. En effet, les œuvres d'Uhry se réfèrent au peintre que Fourcade voit comme le précurseur de la modernité, elles intègrent également le rapport de l'artiste contemporain à Matisse dont la recherche spirituelle occupe beaucoup les pensées fourcadiennes à ce moment-là. Selon toute apparence, le poète partage avec Uhry son admiration pour Matisse, cependant les deux trouvent légitime le choix du peintre de se tourner vers l'héritage d'un prédécesseur plus éloigné dans le temps plutôt que vers son aîné immédiat.

La première raison de cette préférence est historique, et c'est précisément cette proximité temporelle qui gêne l'artiste. Rappelons que Matisse est mort en 1954, Uhry avait alors 22 ans et il faisait déjà des études de peinture. Pour appuyer son propos, Fourcade reproduit les paroles de l'artiste sur la nécessité de faire son chemin tout seul sans brûler les étapes grâce aux avancées faites peu de temps avant. L'analyse de Fourcade ne s'arrête pas à cette première explication apparente, selon lui, la parenté d'Uhry avec Cézanne est plus profonde, elle est due à un sentiment instinctif de sympathie et à une conformité mystérieuse de pensées qui poussent les artistes à choisir leur maîtres spirituels et à leur donner une adhésion totale :

« Parmi tous ceux considérables qui occupent une place et ont joué leur rôle dans la création, il en est avec lesquels nous nous sentons plus particulièrement en affinité ; il n'en est rien en eux qui nous soit étranger, rien non

⁶⁸³ *Ibid.*

plus qui contraigne notre développement ; nous entretiendrons dès lors avec eux des rapports constants d'analogie idéale »⁶⁸⁴.

La réflexion du poète comporte aussi un élément significatif qui n'est pas immédiatement visible : pour Fourcade, le maître n'a pas pour vocation d'éduquer un jeune artiste, ni de l'aider à résoudre ses problèmes, ni de lui indiquer clairement la direction à prendre sur son chemin spirituel, il peut seulement le reconforter dans l'idée que l'avancement est possible, puisque d'autres sont déjà passés par là, lui donner exemple en tant qu'individu, l'inspirer et l'encourager. Il n'est donc aucunement nécessaire de connaître réellement son précepteur artistique, c'est finalement l'image que le jeune s'en fait qui lui permet de progresser sur la voie choisie. Fourcade cite de nouveau longuement Uhry qui exprime ses sentiments complexes pour Cézanne et décrit les aspects de la personnalité du peintre aixois qui le poussent vers lui. La question de la filiation artistique est sûrement d'autant plus importante pour le poète à ce moment-là qu'il est en train de vivre la douloureuse rupture avec Char qu'il a longtemps perçu comme son grand maître. Notons, que la différence du médium permet à Fourcade d'établir plus facilement sa filiation avec Matisse, alors que pour Uhry cette descendance spirituelle est interdite, ou tout au moins douloureuse.

Le poète voit dans les peintures d'Uhry d'après Cézanne des études de rythme, qui cherchent à examiner les multiples possibilités d'organisation des rapports entre l'espace et le temps au sein de la toile, à définir les options de cette figure improvisée, mobile, voire fugitive, et modifiable à l'envie. Comme l'écrit Henri Meschonnic : « Le rythme est l'organisation d'une forme de vie, d'une force de vie, en forme de langage, si cette organisation devient du langage et une force de langage ; et cette même organisation par les yeux, par les mains, si cette force devient une peinture, une sculpture »⁶⁸⁵, et cette organisation rythmique de l'œuvre produit un vif intérêt chez le poète aussi bien que chez le peintre. Pour Fourcade, *Les Baigneuses* d'Uhry ne sont finalement pas des copies, mais des œuvres à part entière qui tentent de relancer différents mouvements indiqués par Cézanne, se servant de leurs modèles comme des points de repère. Leur recherche est ensuite reprise et prolongée dans des créations appartenant à d'autres genres, paysages et natures mortes, sans qu'il y ait rupture ou contradiction.

Si le catalogue s'ouvre et se clôt par des reproductions des toiles *Les Baigneuses, d'après Cézanne*, une grande place est dédiée dans l'exposition aux natures mortes aux pommes, par

⁶⁸⁴ *Ibid.*

⁶⁸⁵ Henri MESCHONNIC, *Le rythme et la lumière*, op.cit., p.171.

lesquelles, selon Fourcade, le peintre a décidé de porter son attaque artistique. Le poète ne s'étonne ni ne s'offusque du sujet traditionnel, du traitement encore très figuratif, voyant dans ce choix une preuve du « classicisme auquel savent s'astreindre toutes les réelles, les puissantes natures romantiques, natures soucieuses de se justifier en leurs profondeurs »⁶⁸⁶. Fourcade refuse d'interpréter cet acte comme un défi ou un déni de la part d'Uhry des avancées faites par l'art moderne. Il souligne, au contraire, la connaissance et la compréhension profonde de l'art de Matisse ou de Mondrian par le jeune peintre qui est, à ses yeux, un « artiste cultivé s'il en est »⁶⁸⁷, en insistant sur la continuité de cette œuvre avec l'histoire de l'art du XX^e siècle (il reviendra à ce sujet plus loin dans le texte, en soutenant la thèse d'une parenté intellectuelle qui relie les créateurs malgré l'apparent antagonisme de leurs techniques et inspirations). Sans que ce soit visible à première vue, les avancées du passé récent ont marqué de leur empreinte les tableaux du jeune peintre et leur ont donné quelque chose d'elles-mêmes, qui les rend indubitablement modernes.

Le poète met en valeur le caractère évolutif du travail d'Uhry, car le motif des pommes ne correspond, à son avis, qu'à une étape dans la quête artistique, un passage nécessaire pour « reprendre contact avec une donnée concrète, pour circonscrire un débat dont il [Uhry] craignit momentanément que les éléments lui échappassent »⁶⁸⁸. Il ne s'étonne nullement du vertige par lequel est pris le peintre au moment où ses œuvres deviennent purement mentales, autrement dit à forte composante d'abstraction (même si le lien avec les éléments de la réalité quotidienne, n'y est jamais complètement rompu). Fourcade trouve enfin naturel que dans sa crise spirituelle Uhry, en tant qu'habitant d'une métropole, se penche vers le genre de nature morte, tandis que dans d'autres conditions de vie il aurait pu tout simplement aller peindre ses paysages d'après nature.

En affirmant qu'aucun motif ne peut être complètement épuisé malgré sa popularité et la qualité des œuvres artistiques qu'il a inspirées, Fourcade valorise de nouveau le rôle du public dans le processus de la création. Alors que l'artiste produit l'objet, le spectateur porte sur lui un regard attentif mais modeste qui améliore sa propre sensibilité et lui fait participer à l'existence de l'œuvre. Deux idées fondamentales de la poétique de Fourcade s'affirment à ce propos : premièrement, que toute création s'apparente au poème (« peinture, chaise, amour, tout égale poème »), et deuxièmement, que les œuvres d'art n'équivalent pas une réponse aux questions de

⁶⁸⁶ Catalogue de l'exposition *Ghislain Uhry œuvres récentes, 16 novembre – 3 décembre 1971*, op.cit.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ *Ibid.*

l'existence, mais que dans leur interrogation même elles mènent l'humanité sur le chemin de l'habitation poétique du monde (« une œuvre [...] n'est pas une réponse assenée mais une question à lui [le spectateur] posée »)⁶⁸⁹.

La relation entre les deux acteurs principaux de la création – l'artiste et le spectateur – est d'autant plus complexe, que l'impulsion à la conception qui agit sur le premier est due au besoin intérieur inconscient qu'il ressent de la part du second. Ainsi, le choix d'Uhry de peindre des natures mortes est dicté par la condition actuelle de la sensibilité du public. Il est encore une fois nécessaire d'établir le parallèle entre le travail d'un plasticien et l'activité poétique de Fourcade. Dans ses écrits poétiques, ce dernier médite aussi beaucoup sur sa relation avec le lecteur, sur le rôle capital du lecteur pour la poésie⁶⁹⁰.

Fourcade continue la méditation entamée dans le livre poétique écrit un an plus tôt, et compare de nouveau les artistes aux sismographes : ils enregistrent non pas des secousses de l'écorce terrestre, mais les vibrations mentales qui circulent entre leurs contemporains :

« Il [Uhry] veut dire que quelque chose dans la sensibilité générale de l'époque réclame, si nous ne nous trompons pas, d'en passer par un itinéraire de cet ordre. Nous savons, lui, moi, bien d'autres, que l'artiste est un *sismographe*. Cela signifie que, en étant le théâtre même, il enregistre, qu'il le veuille ou non, les bouleversements qui modèlent énigmatiquement son époque – non sans en être parfois foudroyé. En ce sens nul travailleur ne peut faire que son œuvre ne campe la problématique de son temps »⁶⁹¹.

Le poète affirme ainsi la modernité intrinsèque qui caractérise les créateurs de tous les temps et qui les relie spirituellement entre eux dans un mouvement de filiation incessant. C'est pourquoi Fourcade demeure admiratif devant la déclaration d'Uhry de vouloir peindre ses natures mortes aux pommes à New York, la capitale mondiale de l'avant-garde et, plus généralement, de l'art moderne depuis les années 1930. Selon lui, « tant mieux si ces *Nappes* et ces *Fruits* dépaysent les meilleurs d'entre nous, elles ne font qu'ajouter au magnifique processus selon lequel un fils devient un père, dans une étrangeté absolue »⁶⁹².

⁶⁸⁹ *Ibid.*

⁶⁹⁰ Dans *Xbo*, par exemple : « Je (le poème ? l'auteur du poème ? le lecteur du poème ? je est un ces trois) » (*Xbo*, POL, 1988, non paginé).

⁶⁹¹ Catalogue de l'exposition *Ghislain Uhry œuvres récentes, 16 novembre – 3 décembre 1971*, op.cit. Ou alors, la même chose dite dans un langage à peine plus poétique : « nous ne sommes rien d'autre, pensée et notre corps chaque matin contre terre, que les sismographes inutilisés du neuf – mais sommes-nous à ce point-là inutilisables ? » (*Nous du service des cygnes*, op. cit.).

⁶⁹² Catalogue de l'exposition *Ghislain Uhry œuvres récentes, 16 novembre – 3 décembre 1971*, op.cit.

Le poète aborde ensuite le thème qui sera au cœur de ses préoccupations pendant de longues années, celui du sujet dans l'art. Fourcade revendique d'emblée l'application de l'approche musicale formelle dans l'analyse des autres arts, mettant l'accent sur la recherche technique plus que sur le fond thématique de l'œuvre :

« Ici nous voudrions que ce qui est accordé à la musique le soit enfin à tous les arts : lecteur d'un poème ou spectateur d'un tableau, on ne se défera jamais assez de la préoccupation du sujet. Il en va des peintres comme de tous ceux qui sont au travail : leurs œuvres à tous expriment la même chose, et ne diffèrent entre elles que par la façon dont elles la disent »⁶⁹³.

Le sujet se réduirait pour lui à une simple inspiration, une émotion qui incite l'artiste à créer, alors que le véritable enjeu de la démarche artistique serait l'organisation des rapports entre les éléments capitaux propres au domaine précis (les sons pour la musique, les couleurs et les formes pour la peinture et la sculpture, les mots pour la littérature). Cette remarque est aussi valable pour l'art figuratif que pour les œuvres purement abstraites. Ainsi, Fourcade explique le passage réalisé par Uhry depuis les *Paysages* vers *Nappes* ou *Pommes* non pas par l'aspiration à plus d'ancrage dans la vie réelle, mais par l'exigence « d'affronter séparément des problèmes de plans et de volumes [...], de placement et de rapports [...], problèmes qu'il n'était plus sûr de maîtriser au point où l'avait conduit la série antérieure »⁶⁹⁴. C'est seulement après avoir appris à résoudre des difficultés techniques que l'artiste peut se permettre de mettre en pratique ses réussites dans des œuvres qui témoignent de sa connaissance approfondie et sûre à une certaine étape de son développement. Pour le poète, il n'y a donc pas de différence qualitative entre les œuvres qui vont du réalisme à la non-figuration, car la plus totale abstraction est inhérente à leur nature. D'ailleurs, le lien entre les tableaux demeure également ininterrompu tout au long du chemin artistique parcouru, et comme Fourcade affirmera plus loin :

« Les *Paysages*, des paysages tout-à-fait voilés, ne sont jamais véritablement absents des *Natures mortes* d'Uhry. Ils apparaissent en effet dans les fonds, où [sic] plutôt c'est la nostalgie d'eux qui transparaît dans chacun de ces tableaux comme chavirés du mal du pays : mal de ce que Ghislain Uhry voyait par la fenêtre où il s'est une fois décisive penché »⁶⁹⁵.

Pour argumenter son propos sur le sujet dans l'art, le poète donne en exemple le célèbre duo amoureux de Tristan et Isolde dans l'opéra wagnérien. Puisqu'il lui semble évident que le véritable sujet de Wagner n'est pas l'amour, mais des sons et les rapports entre les sons, de

⁶⁹³ *Ibid.*

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ *Ibid.*

même les tableaux d'Uhry correspondent avant tout au travail sur les formes et les couleurs, bien qu'il admette facilement que « le chant d'une passion »⁶⁹⁶ est également présent dans les deux types d'œuvres. Ce passage témoigne de la vision singulière du monde et de l'art, une vision simultanément picturale et musicale, qui caractérise l'écriture de Fourcade. De nouveau, l'auteur cite amplement la réflexion d'Uhry sur le rapport à l'image dans l'art classique et dans le monde moderne, partageant sans réserve la position du plasticien.

Tout au long de l'article, Fourcade insiste sur le fait que l'évolution d'Uhry procède par étapes, il affirme que la période des natures mortes est simultanément nostalgique de la série précédente et annonciatrice de la suite qui se prépare. Discernant dans plusieurs tableaux les marques du tournant qui s'amorce depuis quelques mois dans le travail du peintre, le poète détermine ce changement par le mot « libération ». Le premier indice est la toute nouvelle absence de la crainte d'approcher de trop près l'héritage de Matisse : en effet, Fourcade note que le jeune peintre introduit dans ses plus récentes toiles des couleurs, alors qu'il s'est longtemps interdit de le faire. Dans le refus d'Uhry d'employer la couleur sur ses toiles, le poète voit une analogie avec la démarche des Impressionnistes qui, à l'inverse, ont renoncé au noir de Courbet, pour se démarquer de leur prédécesseur immédiat. Le retour à la couleur s'accompagne de plus de liberté artistique qui témoigne de la maturité du peintre. Ainsi, en analysant les dernières créations d'Uhry, Fourcade y voit une maîtrise parfaite, une harmonie dans la relation du plasticien à son œuvre et à son sujet. Enfin, le choix même de la technique difficile du pastel qui s'apparente à la fois au dessin et à la peinture et qui ne permet pas de retouches postérieures, démontre, aux yeux du poète, l'aisance actuelle de l'artiste, sa satisfaction de son propre travail. Fourcade insiste sur la nécessité absolue du chemin parcouru par le plasticien et salue sa libération :

« Nous disons « libération » car ce mot s'impose à l'esprit devant ce qui nous est montré ici de la série des *Paysages de Valbonne*. Ils marquent pour nous le moment où un artiste, cessant d'être devancé par son propre destin, marche de pair avec lui. Moment qui ne peut arriver au départ du chemin, les composantes n'en étant pas alors réunies ; on ne connaît pas tôt dans la vie la force simple d'être soi ; quand on entrevoit ce moment il a nom : maturité »⁶⁹⁷.

Ainsi, la prise de conscience des liens qui relie l'artiste à ses prédécesseurs, la compréhension et l'acceptation de sa place dans la longue histoire de l'art correspondent, aux yeux du poète, à une nouvelle étape du chemin spirituel et à l'accès à une certaine intégrité.

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ *Ibid.*

En revenant à la question de la couleur, le poète cite Uhry qui affirme que c'est dans le gris qu'il a toujours trouvé la solution aux problèmes picturaux, tandis que pour Matisse, selon lui, c'était le vert. Fourcade profite de cette déclaration pour établir une nouvelle théorie de la couleur qui tient compte de la provenance géographique de l'artiste, car « la couleur a une nationalité ! »⁶⁹⁸. Il donne en exemple les teintes vives de Kandinsky qui se placent sur la toile dans l'opposition brusque et que le poète retrouve aussi dans l'art traditionnel russe, et établit une analogie du tamisé mélangé aux taches vives des tableaux de Gainsborough et de Turner avec les couleurs des rues londoniennes. De même, le gris caractéristique des toiles d'Uhry lui signale une influence de l'Est, liée aux origines familiales du peintre (son père est strasbourgeois et sa mère est autrichienne), et, par conséquent, une ascendance de l'expressionnisme allemand.

Sensible aux excès dans l'activité critique, Fourcade avertit néanmoins le lecteur d'une interprétation trop immédiate de cette régularité :

« S'il est vrai que les couleurs ont chez chacun un fond —ational » assez bien défini, il faut néanmoins être attentif à ceci : lorsqu'intervient l'ambition métaphysique de l'artiste, le terrain originel – cependant jamais méconnaissable – se trouve modifié, magnifié, jusqu'à aboutir à un tout mystérieux, l'œuvre, qui, bien qu'elle s'abreuve aux mêmes sources que le quotidien coloris de la communauté, n'en est pas moins modulée selon une fréquence et avec une amplitude d'une autre nature »⁶⁹⁹.

Dans la vision poétique de Fourcade, l'œuvre d'art représente toujours un objet singulier, qui interagit de diverses manières avec le monde réel (le rôle du sujet / motif, l'espace du spectateur, et maintenant les éléments biographiques de l'artiste), mais reste autonome et appartient uniquement à l'univers artistique. Au-delà de ses références externes, elle est définie par ses caractéristiques techniques et, avant tout, par le rythme en tant qu'une force organisatrice et animatrice.

C'est aussi une conséquence intrinsèquement liée à la nature même de l'art que Fourcade retient pour la conclusion de son texte. D'après lui, la leçon principale de cette exposition est que les problèmes de mise à la surface dans la peinture ne sont pas résolus. Ils sont peut-être impossibles à résoudre, puisque le poète achève sa méditation par la citation d'Uhry qui déclare que le travail même des peintres à travers les siècles est « une façon de répéter qu'on y arrive décidément pas »⁷⁰⁰. Cette position profondément pessimiste du créateur contraste avec l'opinion que Fourcade attribue au public, qui pourrait, au contraire, comprendre le message artistique de

⁶⁹⁸ *Ibid.*

⁶⁹⁹ *Ibid.*

⁷⁰⁰ *Ibid.*

manière très positive, comme « la voile au mât dans une immensité »⁷⁰¹. Conformément à la vision poétique de Fourcade, son rapport à l'art d'Uhry est double et contradictoire : d'un côté, il reste admiratif devant les œuvres et leur puissance poétique, de l'autre, dans un désespoir existentiel de créateur, il déplore les limites évidentes des moyens artistiques.

⁷⁰¹ *Ibid.*

Chapitre 2. L'art de Simon Hantaï dans la pensée critique fourcadienne.

De la valeur poético-philosophique de l'art : « Un coup de pinceau c'est la pensée »

En 1976 Fourcade a la première occasion d'écrire sur Simon Hantaï, car il participe à la préparation de l'importante rétrospective sur le peintre d'origine hongroise au Musée National d'Art Moderne⁷⁰² et qu'il rédige une des préfaces pour le catalogue de l'exposition, publiée aux côtés des écrits de Karl Gunnar Pontus Hulten, François Mathey et Marcelin Pleynet. Comme la plupart des articles fourcadiens de cette époque, son texte sera repris quelques mois plus tard dans la revue *Art International*⁷⁰³. Il ouvre la série de plusieurs écrits qui, de 1976 à 2008, prolonge la méditation du poète sur le travail de Hantaï, dont l'ascendance sur Fourcade pendant de longues années fut énorme. Le titre « Un coup de pinceau c'est la pensée » annonce une réflexion poético-philosophique sur l'art et sa valeur éthique.

Le texte s'ouvre par un constat autobiographique : Fourcade avoue avoir découvert l'essence de la production picturale contemporaine, d'en avoir vécu « l'expérience intégrale »⁷⁰⁴, non pas à New York, où il la cherchait, mais contre toute attente à Paris, dans la Galerie Jean Fournier au contact avec les *Meun* de Hantaï. Sans citer le nom du galeriste, le poète lui rend hommage, en soulignant sa bienveillance mais aussi le fait que Fournier a choisi comme l'un de ses principaux objectifs la promotion permanente de la peinture de Hantaï. La rencontre même avec les œuvres du peintre hongrois est présentée comme une étape dans le chemin spirituel, comme la découverte heureuse et surprenante, mais ô combien attendue, de la radicalité moderne (ou de modernité radicale, en tout cas, la modernité et la radicalité restent les notions clés) :

⁷⁰² Pourtant il ne figure pas sur la liste des organisateurs officiels, qui sont Karl Gunnar Pontus Hulten, François Mathey, Dominique Bozo et Laure de Buzon-Vallet.

⁷⁰³ Comme la version du catalogue est non-paginée et pour faciliter la lecture et le repérage des citations, nous utilisons pour les notes les références de la revue, sauf mention contraire.

⁷⁰⁴ « Un coup de pinceau c'est la pensée », *Art International*, mars-avril 1977, p. 21.

« Il est toute sorte d'occurrence par où l'on accède d'un coup au cœur de ce en quête de quoi l'on était depuis des années – il arrive de s'apercevoir alors que ce dont l'on croyait s'approcher peu à peu chaque jour, même péniblement, même maladroitement, on n'avait fait jusqu'à présent que s'en éloigner fatalement »⁷⁰⁵.

Néanmoins, ce passage met aussi en valeur la production artistique américaine qui reste une grande référence pour la pensée esthétique de Fourcade : « New York, capitale de la poésie donc capitale du monde »⁷⁰⁶, affirme Fourcade sans hésitation.

Fourcade établit d'emblée une filiation artistique, pour lui Hantaï est le peintre qui vient après Matisse et après Pollock, ce dernier étant également relié au premier des fauves. Cette filiation est spirituelle et profonde, elle dépasse bien évidemment les simples limites chronologiques. Le poète insiste sur la liberté pour l'artiste du choix des maîtres : si Hantaï considère son époque comme fortement influencée par Matisse et Pollock, c'est parce que leur art a trouvé une résonance particulière avec son propre projet artistique, alors que d'autres plasticiens contemporains ont pu se dire influencés par « Duchamp, ou Mondrian, ou Picasso par exemple, et non Matisse »⁷⁰⁷. Le lien intellectuel avec le travail des prédécesseurs est dynamique et intense, il suppose d'un côté l'assimilation des leçons du passé, et de l'autre une rupture, un renouvellement obligatoire pour que l'œuvre de l'artiste soit pleinement originale et indépendante. Au cœur de cette réflexion se trouve le constat de l'impossibilité de continuer à travailler, à créer à l'exemple des aînés, le besoin de faire du nouveau :

« pour Hantaï, travailler après-Matisse-après-Pollock exige d'aller au-delà, de renouveler les données de fond en comble, non seulement le jeu, mais les cartes mêmes. Puisque l'on est ~~après~~ on ne peut plus peindre comme ~~avant~~, on ne peut même plus peindre comme ~~pendant~~ »⁷⁰⁸.

Le travail mental est au moins aussi important que l'activité de la peinture, et c'est encore plus vrai en ce qui concerne le personnage de Simon Hantaï, pour qui le travail spirituel qui accompagne la création artistique a toujours été indispensable. Le poète parle à son propos de « l'investigation de la situation de la peinture », de « la grande spéculation intellectuelle dont il [Hantaï] ne s'est jamais départi »⁷⁰⁹.

⁷⁰⁵ *Ibid.*

⁷⁰⁶ Cité d'après le catalogue *Hantaï, exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 26 mai-13 septembre 1976*, c'est nous qui soulignons. Dans la version de la revue, Fourcade dit tout simplement : « New York, capitale de la poésie du monde d'aujourd'hui » (*Art International*, mars-avril 1977, p. 21).

⁷⁰⁷ « Un coup de pinceau c'est la pensée », *op.cit.*, p. 21.

⁷⁰⁸ *Ibid.*

⁷⁰⁹ *Ibid.*



Image 19. Simon HANTAÏ, « Étude », 1970, huile sur toile, 80,5 x 77 cm, collection particulière, courtesy galerie Jean Fournier.

Cette réflexion intérieure correspond au développement spirituel, au mûrissement de l'artiste qui procède par plusieurs étapes. Ainsi, pour Fourcade, le premier contact de Hantaï avec l'œuvre de Matisse n'a pas été très fructueux, car il était opéré de manière trop extérieure, trop superficielle, trop dépendante. C'est le passage par la découverte de Pollock qui permet au peintre hongrois de mieux s'approprier l'art de Matisse et en même temps de mieux s'en émanciper.

Le poète souligne encore que la filiation évidente depuis Matisse vers Hantaï n'est pas inaccoutumée. Au contraire, il est normal qu'un artiste jouisse des progrès de ses précurseurs, et Matisse même a développé un rapport similaire avec le travail de Cézanne :

« il n'y a rien d'exceptionnel à ce qu'un peintre tire les leçons de l'œuvre d'un aîné considérable, il y va même de la clairvoyance ordinaire aux artistes bien nés, à tout inventeur de formes : il s'agit (à mesure que l'on prend conscience de soi et que l'on s'informe des constituants) que s'impose la nécessité de ne pas s'en tenir en-deçà de ce qui précède. Non par dandysme, mais par courage intérieur et intérieure dévotion à la loi qui veut que faire soit exclusif de refaire. Dans le cas qui nous occupe, Matisse est né cinquante ans avant Hantaï, et le rapport Hantaï-Matisse n'est pas fondamentalement différent du rapport Matisse-Cézanne que trente années séparaient ; dans les deux cas, la distance chronologique est tout à fait normale, tout à fait propice à ce qu'un rapport génétique prenne corps »⁷¹⁰.

Notons que cette affirmation entre en contradiction avec la position prise par le poète dans l'article sur Uhry. Aîné de 10 ans, Hantaï établit pourtant une filiation avec Matisse plus consciente et plus paisible qu'Uhry, à qui la proximité temporelle ne permettait pas d'avouer l'ascendance matissienne.

En revanche, la relation entre Hantaï et Pollock apparaît tout à fait surprenante aux yeux du poète, puisqu'il ne peut s'agir de la filiation entre deux plasticiens que seuls dix ans séparent. Fourcade la perçoit plutôt comme une rupture, dans laquelle l'art du cadet est comme propulsé vers l'avant, dans un nouveau monde pictural. Le poète reprend à deux reprises la formule « Hantaï éprouve Pollock comme », la terminant la première fois par « une sommation », la seconde par « un absolu »⁷¹¹ et il prolonge le deuxième énoncé par « celui qui met un terme à l'histoire de la peinture »⁷¹². Nous pouvons supposer que Fourcade partage la position de

⁷¹⁰ *Ibid.*

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 21-22.

⁷¹² *Ibid.*, p. 22. Dans la version de revue Fourcade précise encore : « entendue comme déploiement de la dialectique regardant – regardé », remarque essentielle, à notre avis, qu'il développera plus loin dans le texte.

l'artiste, puisque rien dans son écrit ne la réprouve ni la contredit. Dans ce cas, la vision fourcadienne de l'histoire de l'art comme une chaîne ininterrompue aboutit malgré tout à un certain final en forme de l'œuvre pollockienne, mais repris et prolongé par le travail de Hantaï⁷¹³. Sans que Fourcade l'affirme clairement, nous pouvons déduire que la fin de l'histoire de l'art occidental correspond dans sa pensée à la fin de la poésie. Par conséquent, le poète est confronté au même problème crucial que le plasticien : comment créer dans un monde contemporain, dans lequel l'art et la littérature ne sont plus que des reliques ou des souvenirs du passé ?

Si le travail de Pollock marque la fin de l'art occidental, Fourcade définit deux options possibles pour les jeunes créateurs. La première serait d'ignorer cette connaissance et de « peindre comme si Pollock n'avait pas eu lieu »⁷¹⁴. Ce travail, comme le précise le poète, pourrait être de grande qualité, mais resterait de la peinture. Nous pouvons en déduire qu'il serait donc privé de sa qualité moderne. Dans ce passage, Fourcade juge nécessaire d'ouvrir une parenthèse pour condamner l'emploi des adjectifs « bon » ou « mauvais » à propos de la peinture. Selon lui, la peinture qui ne serait pas bonne ne mérite pas tout simplement l'appellation de peinture. C'est le critère métaphysique qui élève la création au rang de la peinture, qui permet aux éléments matériels de s'assembler en une unité digne de ce nom. Une œuvre d'art est alors perçue comme un être-au-monde, un objet physique qui a atteint la plénitude de l'existence. Par conséquent, ses qualités ne peuvent pas être comprises dans l'opposition bon / mauvais.

En revenant à la question de la peinture contemporaine, Fourcade affirme que plusieurs artistes de son temps ont ainsi créé sans tenir compte de l'œuvre pollockienne. Cette action ne contredit en rien, selon lui, la théorie de la mort de la peinture, car l'impulsion qui régit l'histoire préserve de la coupure brusque, ce qui ne la rend pas moins définitive. Le poète introduit à ce propos la métaphore de la radioactivité « qui féconde encore des rythmes, ils mettent immensément longtemps à s'éteindre en nous »⁷¹⁵. Néanmoins, pour être acceptable une telle ignorance devrait être sincère et provenir d'une ingénuité artistique, d'un manque de

⁷¹³ Pour Fourcade, la rupture représente la notion clé dans l'interprétation de la crise actuelle de l'art. Hantaï vient après Cézanne, après Matisse, après Pollock. Sa position même implique une prise de position par rapport à l'art du passé. Il est donc naturel qu'il s'établisse dans la rupture, mais celle-ci représente en même temps une continuité, car l'artiste se détache de ce qui le précède sans pour autant pouvoir se séparer du poids de son héritage. Pourtant l'apport original de sa démarche est tellement important, que l'on pourrait employer à son propos la déclaration que Ramuz a faite en parlant de Cézanne : « Ce qui fait la grandeur et en même temps l'infirmité de Cézanne, c'est son incapacité à se souvenir *de ce qui a été fait avant lui* » (Charles-Ferdinand RAMUZ, *Des saints, des sages...*, op.cit., p. 55).

⁷¹⁴ « Un coup de pinceau c'est la pensée », op.cit., p. 22.

⁷¹⁵ *Ibid.*

clairvoyance ou d'intérêt pour la production de ses pairs, or Hantaï a incontestablement vu et compris l'ampleur du travail pollockien, donc il ne pourrait pas suivre cette voie.

La deuxième possibilité pour un artiste qui crée dans le monde post-pollockien serait de suivre la direction montrée par le grand artiste. Le poète rappelle à ce propos l'exemple de Juan Gris et de Fernand Léger qui ont suivi très directement la voie indiquée par Braque et Picasso, reproduisant leurs recettes originales et novatrices que Fourcade caractérise comme « cet autre absolu de la peinture »⁷¹⁶. À l'inverse, Hantaï est un artiste en quête de l'individualité et sa façon d'absorber l'art qui le précède est très différente de l'approche des peintres cubistes. L'auteur décrit son chemin spirituel comme non-linéaire, composé d'avancées et de reculs, sur lequel l'assimilation des leçons du passé lointain ou récent se fait par strates, dont la plus profonde est souvent la plus décisive. Hantaï crée ainsi une solution différente pour la production post-pollockienne, la solution qui consiste à « sortir de l'histoire de la peinture, peindre hors cette histoire même »⁷¹⁷. La réalisation la plus évidente de cette méthode esthétique radicale est, selon Fourcade, la technique de pliage, inventée par le plasticien. Dans la vision de Fourcade, l'œuvre de Pollock apparaît comme la condition *sine qua none* de celle de Hantaï, comme la source du besoin impérieux de rupture, de changement vital, de projection dans un nouvel univers de création.

Nous pouvons distinguer ainsi deux composantes fondamentales de filiation spirituelle entre les artistes, relevées par le poète. La première serait l'action de *voir*, c'est-à-dire se rendre compte des potentialités contenues dans une œuvre, découvrir sa signification et l'ampleur de sa valeur poétique. Fourcade souligne que très peu d'artistes sont doués d'une telle capacité de discernement qui s'apparente, selon lui, au génie : ainsi, Matisse est le seul de sa génération de plasticiens à avoir pu *voir* de cette manière le travail de Cézanne, alors que d'autres (et pas les moindres, comme Picasso, par exemple) en ont été incapables. La deuxième partie constitutive de la filiation est le mouvement de *prolonger*, d'élaborer et d'exploiter efficacement le potentiel de la brèche ouverte par le précurseur. En reprenant l'exemple de Matisse, Fourcade présente comment le peintre réussit à mettre à profit les avancées cézanniennes dans son propre art. Compte tenu de ces implications, la relation entre Pollock et Hantaï ne relève pas de la filiation, car si l'artiste hongrois a su voir le travail de son aîné, il n'a pas voulu le prolonger et a mis en place une création d'un type absolument inédit.

⁷¹⁶ Cité d'après le catalogue *Hantaï, exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 26 mai-13 septembre 1976*. Dans la version de la revue, Fourcade dit seulement : « autre absolu » (*Art International*, mars-avril 1977, p. 22).

⁷¹⁷ « Un coup de pinceau c'est la pensée », *op.cit.*, p. 22.

Fourcade établit ensuite les caractéristiques techniques de cette nouvelle production artistique. Son aspect révolutionnaire est le renoncement de Hantaï au contact avec toute la surface de la toile, qu'elle soit installée sur un chevalet ou posée à même le sol, car il ne peint plus que la partie extérieure de toile pliée, réduisant considérablement ses manipulations en tant que créateur de l'œuvre. Par la technique de pliage, le peintre change la connexion avec la matière première de son art, avec son support et son médium, il remet en cause le geste artistique même, il reconsidère et reconstruit différemment le rapport entre le peint et le non-peint. Pour montrer la valeur poétique de ce changement, le poète s'appuie encore sur l'histoire de l'art et sur l'exemple des recherches artistiques des prédécesseurs de Hantaï :

« Si l'on entend l'histoire de la peinture comme déploiement de la dialectique regardant-regardé, voyant-vu, après que Monet l'ait dynamitée [*sic*], Pollock met fin à ce rapport et Hantaï en tire les conséquences : personne n'a désormais la possibilité intellectuelle ni la possibilité morale de manier la peinture »⁷¹⁸.

Le poète réitère alors sa déclaration de la fin de l'histoire de l'art, mais en datant cet événement encore plus tôt dans le temps. Selon lui, ce n'est même plus Pollock, c'est Cézanne qui en a été le dernier représentant. Mais si dans les premiers temps, à l'époque de Matisse, par exemple, les solutions pouvaient encore être simples et peu contraignantes pour les créateurs, lors de cette seconde moitié du XX^e siècle, les artistes sont conduits à faire des choix extrêmes dans l'élan ultime d'un acte désespéré : « Si manier la peinture, la-tenir-la-produire au bout de sa main, est une procédure épuisée, reste à éliminer toute distance entre la peinture et soi ; reste à être dans la peinture, comme un nageur dans l'océan. Reste à être la peinture »⁷¹⁹. Pour le faire, le peintre s'engage à abolir deux capacités primordiales pour un créateur selon la vision traditionnelle : le geste de sa main virtuose et le travail du regard⁷²⁰. Et Fourcade le décrit avec une certaine violence, revendiquant une peinture avec « les mains attachées derrière le dos » et « les yeux crevés »⁷²¹. Pour lui, dans la démarche de Hantaï il n'y a plus d'art, son travail est plus

⁷¹⁸ Cité d'après le catalogue *Hantaï, exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 26 mai-13 septembre 1976*. Dans la version de la revue, Fourcade écrit : « L'histoire de la peinture, l'histoire de la peinture comprise comme creusement du rapport voyant-vu – après que Monet l'ait dynamité [*sic*] Pollock met fin à ce rapport, et Hantaï en tire les conséquences : personne n'a désormais la possibilité intellectuelle ni la possibilité morale de manier la peinture » (*Art International*, mars-avril 1977, p. 35).

⁷¹⁹ « Un coup de pinceau c'est la pensée », *op.cit.*, p. 35.

⁷²⁰ Notons, entre parenthèses, que le regard et la vue sont les notions clé de l'œuvre d'un peintre classique très appréciée de Fourcade, nous voulons parler de Poussin. Comme l'écrit à son propos Jean-Baptiste Para : « On devine chez ce maître que l'acte de peindre est lié au souci de rendre la vue » (tiré du texte intitulé « Le troisième œil de Nicolas Poussin », in Jean-Baptiste PARA, *Le jeûne des yeux et autres exercices du regard*, Monaco, Paris ; Éditions du Rocher, 2000, p. 47)

⁷²¹ « Un coup de pinceau c'est la pensée », *op.cit.*, p. 35. Ces images reviendront aussi régulièrement dans les écrits poétiques fourcadiens, il parlera souvent de la torture, de la mutilation. Ainsi, dans *éponges modèle 2003* nous lisons : « mon amour amputé des deux jambes / tu ne m'avais pas prévenu / qu'il n'y aurait même plus de place pour

proche de l'activité d'un peintre en bâtiment, autrement dit, le plasticien n'est plus considéré réellement comme artiste, à peine comme artisan, essentiellement comme un instrument de la création.

Plus loin le poète explicitera en quoi Hantaï est différent de ses prédécesseurs, que ce soit Cézanne ou Matisse. Il insiste sur le fait qu'auparavant toute la surface de la toile obéissait au projet artistique du créateur et, par conséquent, tout l'espace pictural était pensé et travaillé. Au contraire, la toile de Hantaï est régie par le hasard plus que par la main du maître, une grande partie de la surface restant intacte, indépendante, intouchée par la peinture :

« dans la réalisation cézannienne (comme dans Matisse) tout, même le blanc (dans Matisse il faudra finalement dire : surtout le blanc) est travaillé, tout est ménagé ; chaque élément est conçu comme composante d'un résultat esthétique, le tableau ; chaque élément est prévu comme partie d'un tout – alors que Hantaï, dans ce qu'il fait, n'aménage plus rien ; son tout est un tout sans parties, délivré d'un bloc. C'est en ce sens que l'on peut dire que l'un, Cézanne, est un artiste alors que Hantaï ne l'est pas »⁷²².

L'*all-over* de Hantaï est ainsi plus complet que tous ceux qui ont existé avant lui, car toutes les notions formelles qui définissaient autrefois la peinture (comme le plan, la surface, le format, mais aussi la forme, le fond et les rapports mêmes) sont abolies. L'artiste n'est plus vraiment artiste, puisqu'il n'est plus agent de son action, il ne décide pas, il ne détermine rien. En revanche, il ne se trouve plus au dehors de la peinture, en tant qu'un observateur externe, il est dans la peinture et il est habité par elle comme il l'habite. De même, le spectateur au contact avec un tableau de Hantaï entre dans son espace et en fait pleinement partie. Ainsi dans l'œuvre de ce plasticien contemporain et cosmopolite se réalise le rêve de l'auteur d'un art démocratique et universel.

Fourcade admire encore la résolution et le courage de Hantaï qui fait le choix pleinement conscient de jouer ce nouveau rôle. Le peintre réussit à mettre en œuvre un acte poétique que les écrivains, les hommes de lettres ne sont pas encore capables de produire, bien que leur préoccupation première soit la même. Fourcade cite à ce sujet Antonin Artaud (partisan d'une révolution spirituelle comme Hölderlin) qui parle de l'idolâtrie provoquée par l'écriture qui immobilise l'esprit⁷²³. Selon Fourcade, Hantaï est un des artistes qui ont su évacuer cette

les sous-titres / sur le film en v.o. de ton corps / mais tu as encore un bras / et tu n'es pas amputé des deux lèvres / ce qui laisse toute latitude / pour la réussite la magnitude l'étrangeté du doublage » (p. 34).

⁷²² « Un coup de pinceau c'est la pensée », *op.cit.*, p. 36.

⁷²³ Le poète ne précise pas ici la référence, il indique seulement l'auteur. Pourtant, ce passage est tiré du texte *Le Théâtre et les dieux*, où Artaud développe, entre autres, une réflexion d'après Platon. Ainsi, la phrase qui précède l'extrait cité est : « C'est pourquoi la culture n'est pas écrite, et que, comme le dit Platon : — La pensée a été perdue

idolâtrie du domaine de la peinture. Il reprend ainsi l'idée, déjà exposée dans l'article « Rêver à trois aubergines », de l'avancée spirituelle prise par les plasticiens sur les poètes, avancée qui remonte de nouveau à l'œuvre de Cézanne. Tout au long de l'article, Fourcade ne cesse de répéter : « Cézanne est le père de la modernité et le grand livre à écrire, c'est sur lui »⁷²⁴. Dans son rôle poético-philosophique, Fourcade avoue son infériorité par rapport aux peintres, il décrit ses émotions comme un mélange de gratitude et d'angoisse, car les dernières recherches picturales lui ont montré qu'il est possible de rompre avec l'art du passé et de créer un nouveau monde poétique, mais il reste toujours à accomplir la même métamorphose dans la matière littéraire, et cette action est indispensable. Il présente encore deux citations d'Artaud, dont une particulièrement longue, qui mettent en valeur la culture, que l'auteur associe à la métaphysique, comme un élément essentiel de la vie humaine. Le message d'Artaud semble tellement bien correspondre à la pensée de Fourcade, que celui-ci n'estime même pas nécessaire de le commenter.

La question de la modernité est bien évidemment au cœur de la réflexion de Fourcade dans cet article, car c'est exactement la modernité qui se réalise grâce aux avancées des peintres depuis Cézanne jusqu'à Hantaï. Nous pouvons ainsi mettre un trait d'égalité entre la fin de l'histoire de l'art et la modernité (la modernité qui, selon toute évidence, n'est pas encore advenue dans d'autres domaines artistiques et, avant tout, dans la poésie). Fourcade relie la notion de modernité au travail de la pensée qui donne le titre à l'écrit. Le poète précise que ce n'est pas par la facilité artistique, par le génie pictural que l'on accède à la modernité ce qui laisse supposer que l'on puisse être un grand artiste et ne pas être moderne :

« On ne naît pas moderne tout fait (que l'on songe au retard considérable de Matisse sur Cézanne au départ), il y faut mettre en œuvre de la pensée, et les dons sont en l'occurrence la chose la moins nécessaire. Dans le Cézanne de la maturité on constate que chaque tableau, par rapport à celui que l'on vient de voir, est porteur d'un événement nouveau ; dans chaque cas se produit un mouvement de bascule qu'il est capital de ne pas manquer. Il y a là non un progrès, mais une progression dans l'inconnu ; l'angle que Cézanne y accentue, ce vers quoi la chose bascule, c'est la modernité »⁷²⁵.

Comme toujours, le poète refuse ici le terme « progrès » pour définir cet avancement vers la modernité, il lui préfère « progression dans l'inconnu », ce qui traduit l'action cézannienne comme un mouvement vers l'avant, et non une amélioration qualitative ou un perfectionnement

du jour où une parole a été écrite" » (Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, VIII, Paris, Gallimard, 1980, p. 165), ce qui nous éclaire sur l'affirmation fourcadienne : « il [Hantaï] n'a rien fait sans mettre en jeu de la pensée ».

⁷²⁴ « Un coup de pinceau c'est la pensée », *op.cit.*, p. 36.

⁷²⁵ *Ibid.*

technique. Fourcade maintient aussi que Cézanne même accède à la modernité en s'appuyant sur ses points faibles, ce qui lui permet de s'enrichir constamment. À l'inverse, l'exemple de Pollock démontre, selon Fourcade, que s'appuyer sur ses points forts ne fait qu'épuiser les possibilités artistiques. Fourcade conclut cette comparaison entre les deux plasticiens par un verdict personnel : « En quoi Pollock nous émeut moins que Cézanne »⁷²⁶.

Il définit ensuite en quoi consiste la valeur et le caractère unique de l'œuvre cézannienne par rapport à la « tradition pluriséculaire des artistes occidentaux, vus comme des gens à part s'occupant de dessin et de couleur à des fins de délectation seule »⁷²⁷. La satisfaction visuelle passe, pour le poète, en seconde position après la pensée contenue dans l'œuvre, même si le plaisir reste à son avis un aspect très important dans l'approche d'une production artistique. On pourrait reprocher à Fourcade une présentation trop réductrice de l'histoire de l'art, car d'autres créateurs avant Cézanne ont aussi cultivé une pensée métaphysique profonde qui a trouvé un reflet dans leurs œuvres, mais cette exagération est nécessaire pour le poète afin de mieux mettre en évidence l'ampleur de l'action menée par ce peintre :

« Cézanne a pensé le monde et l'a constitué comme tel. Avec une finesse d'analyse et une justesse de placement sans égales, avec un pouvoir de synthèse comme nul n'en fut doté et la complétude de son sens dramatique, il a donné au monde l'exposé simultané de *toutes* ses faces, de *tous* ses rapports internes et de *toutes* ses directions – également celui de tous ses moyens de naître. Il a pensé le poétique global omnidimensionnel »⁷²⁸.

Notons ici le choix du masculin pour le substantif « poétique ». Pour Fourcade, il ne s'agit pas d'une théorie esthétique, mais bien du caractère poétique qui est constamment et partout présent.

Malheureusement, la révolution esthétique et éthique globale, annoncée par Cézanne, reste enfermée dans le domaine pictural. Fourcade déplore encore que cette magnifique impulsion n'ait pas été prolongée par les poètes, les philosophes (néanmoins il remarque que Heidegger l'a approchée, sans pouvoir aller plus loin), les hommes politiques. Ce passage rappelle beaucoup le final très engagé de l'article « Rêver à trois aubergines », à la seule différence que dans « Un coup de pinceau c'est la pensée » c'est Cézanne qui est présenté comme un grand révolutionnaire spirituel et non Matisse. Cependant, ce texte annonce aussi certaines idées que Fourcade reprendra des années plus tard, comme celle de la politique

⁷²⁶ *Ibid.*

⁷²⁷ *Ibid.*

⁷²⁸ *Ibid.*, c'est nous qui soulignons.

nationale dans le domaine de la culture. Ainsi, il critique vivement la vente à l'étranger des *Grandes Baigneuses* cézanniennes en 1964, à l'époque où le ministre de la culture était André Malraux. Pour Fourcade, la signification de cet acte dépasse la perte d'un investissement économique à profit garanti ou d'une précieuse partie du patrimoine français. Le tableau du peintre aixois serait vital pour les Français, et le poète n'hésite pas à qualifier l'action du gouvernement français non pas d'erreur mais de crime :

« C'est pourquoi lorsque, en 1964, des gouvernants (eux ou d'autres, mais cela n'innocente personne) ont laissé sans souci partir Les grandes Baigneuses [...] l'erreur n'était pas de se défaire d'un produit dont la valeur financière ne pouvait que croître, le grave n'était pas non plus de retirer à ce pays une part de son patrimoine national – tous ces vocables sont exsangues, le crime fut d'ôter au peuple la possibilité de respirer. L'oxygène. Nous sommes gouvernés, nous de la planète, par des exterminateurs – exterminateurs, dans le meilleur des cas, par ignorance. Ou plutôt, c'est la société qui s'extermine entière »⁷²⁹.

Sept ans plus tard, Fourcade reparlera des conséquences majeures de l'acquisition des œuvres par les musées nationaux dans le texte sur le tableau *Greta Prozor* de Matisse. Il y présentera l'achat d'un chef-d'œuvre comme « un épisode crucial de la vie culturelle de la nation »⁷³⁰ et reliera directement l'essor artistique des États-Unis au cours du XX^e siècle à l'enrichissement considérable des collections des musées américains à la même époque par les meilleures productions modernes.

Après l'envolée lyrique du long passage sur Cézanne en tant qu'initiateur de la modernité, le poète revient au travail de Hantaï. Le chapitre précédent apparaît comme une parenthèse, un moment de réflexion et de discussion en attendant que la peinture de la toile fraîchement travaillée sèche. Le ton de l'écriture de Fourcade se durcit aussi un peu et il s'attache beaucoup plus aux détails techniques de la démarche de Hantaï. Mais la parole poétique reste toujours présente dans son texte et le résultat de cette pratique artistique est nommé par Fourcade « une vibration lumineuse, au sein de laquelle on ne sait pas ce qui compte le plus du peint [...] ou du non peint [...] »⁷³¹. Cette dernière opposition perd vite son sens, de même que celle entre la forme et le fond, celle du blanc et de la couleur. Selon Fourcade, toutes ces questions restent attachées à l'histoire de la peinture et ne s'appliquent plus au travail mis en place par Hantaï. La modernité de cet artiste est définie par l'élaboration d'une dialectique radicalement nouvelle et dont les potentialités poétiques restent encore à explorer. Néanmoins, le

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ « Greta Prozor. Henri Matisse », *op.cit.*, p. 101.

⁷³¹ « Un coup de pinceau c'est la pensée », *op.cit.*, p. 36.

poète en annonce immédiatement l'aspect principal et lourd de conséquences : la nouvelle peinture inventée par Hantaï n'est plus similaire à l'écriture. Cette affirmation nous ramène non seulement à la réflexion de Fourcade sur son propre travail d'écrivain (qui, selon toute logique, ne devrait plus en être un pour pouvoir être moderne) mais aussi à celle sur la toile *Écriture rose*, du même peintre, à laquelle Fourcade reviendra presque trente ans plus tard⁷³².

Le passage suivant relève la référence à Matisse dans le travail de Hantaï, ou plutôt établit une correspondance entre les recherches des deux peintres. Après Cézanne et Pollock, le plus grand des fauves est aussi un maître à penser du plasticien hongrois. Fourcade cite un extrait des écrits de Matisse où celui-ci parle des dessins orientaux dans lesquels le vide autour des formes a une importance aussi grande que les formes mêmes. Pour le poète, cette observation a donné comme aboutissement artistique non seulement les gouaches découpées, mais aussi, et bien plus tôt, les toiles *La Musique* et *La Danse*. Mais il fait remarquer immédiatement la dissemblance qui lui paraît évidente : Hantaï va tellement loin dans sa démarche qu'il ne reste plus rien dans son art de ce que l'on pourrait identifier comme forme ou fond :

« Hantaï est capital en ceci : le pliage comme méthode aboutit, nous ne jouons pas sur les mots, à ce qu'il n'y ait plus ni feuilles ni vides qui les entourent, parce qu'il n'y a pas de branche et moins encore d'arbre mental qui les répartisse et organise cette peinture. Le blanc n'entoure dès lors pas plus le noir que le noir ne l'entoure, et ils ne s'entourent pas l'un l'autre mais co-apparaissent dans un non-dessiné général où le vide est plein (chez Matisse, il ne l'était pas, il était instauré comme vide et il demeurait le vide) »⁷³³.

C'est la première et une des rares fois que Fourcade affirme que la quête spirituelle d'un artiste contemporain puisse aller plus loin que celle de Matisse. Même lorsqu'il s'agit des jeunes plasticiens qu'il apprécie, le poète souligne que leur travail atteint à peine l'intensité ou la justesse matisiennes. Or, ici il atteste que la démarche de Hantaï ressemblerait à « *du Matisse*

⁷³² Sans en être jamais vraiment détaché, puisque, comme il l'écrira dans *sans lasso et sans flash* : « Du jour où j'ai vu ce tableau pour la première fois je n'ai cessé de le regarder ; je l'ai regardé chaque fois qu'il était possible de le voir, et j'ai continué de le regarder même quand je ne le voyais pas » (p. 12). Notons, que c'est à l'occasion de cette exposition au Musée National d'Art Moderne, pour le catalogue de laquelle Fourcade rédige la préface, que la peinture *Ecriture rose* a été pour la première fois exposée au public, même si elle avait été peinte dix ans plus tôt. Il est curieux que le poète ne la mentionne à aucun passage de son article, alors que son ami Marcelin Pleynet affirme dans le sien : « Il est tout-à-fait impossible de comprendre, de faire l'expérience de ce qui fait suite et qualifie spécifiquement l'œuvre de Simon Hantaï si l'on n'a pas ou mal lu ce tableau » (Marcelin Pleynet, « La levée de l'interprétation », *Hantaï, exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 26 mai-13 septembre 1976*, non paginé). Pourtant, il y parlera, par exemple, de *La Musique* et de *La Danse* de Matisse, qu'il comparera à *Ecriture rose* dans *sans lasso et sans flash*. Nous pouvons supposer que cette œuvre était trop différente du travail ultérieur de Hantaï, de sa révolution spirituelle qu'il avait opéré avec sa technique de pliage, et que Fourcade tenait à mettre en valeur dans sa préface. Trop déroutante, inclassable, ce n'est que des années plus tard qu'elle apparaîtra au poète comme le véritable moment de la rupture, comme l'atteinte du « zéro de peinture » (*sans lasso et sans flash*, p. 20)

⁷³³ « Un coup de pinceau c'est la pensée », *op.cit.*, p. 36-37.

pur, du Matisse qui n'avait pas encore eu lieu »⁷³⁴, et c'est probablement la plus grande louange que Fourcade puisse prononcer.

Par rapport à la révolution entreprise par Hantaï, l'avancée matissienne est encore trop calculée, trop dosée, trop discrète. C'est le mot « transe »⁷³⁵ que le poète emploie pour définir la relation de Hantaï avec la peinture, c'est-à-dire inspiration ou exaltation par rapport auxquelles le créateur même s'efface. Transporté par son extase, il perd son individualité et devient simple médium. Deux caractéristiques majeures sont liées à cet état de transe : l'humilité et la rage. Hantaï est humble puisque là où Matisse tenait à exprimer sa propre essence, il exprime exclusivement l'essence de sa peinture. Cela l'oppose aussi à la tendance générale de l'art contemporain, déterminée par un « psychologisme existentiel » et un « exhibitionnisme abstrait »⁷³⁶ qui révoltent Fourcade. L'art de Hantaï est fondamentalement pur, il ne s'enorgueillit pas de l'impulsion initiale donnée par l'artiste à la peinture, pas plus qu'il ne tient à prévoir un résultat final qui pourrait impressionner le public. Mais il est aussi imprégné d'une fureur presque mystique qui le pousse à renouveler la peinture sans jamais se satisfaire des améliorations faites précédemment, sans jamais relâcher l'effort d'une action inventrice et créative. C'est cet élan innovateur qui fait que Fourcade attribue à Hantaï l'appellation de « créateur de *l'espèce de plastique* »⁷³⁷, terme qu'il emprunte à Mondrian dont il cite à ce propos les écrits.

Fourcade réfléchit aussi à la signification du travail par séries, pratiqué par Hantaï, et que le poète rattache au mouvement de bascule qu'il retrouve chez Cézanne et Pollock, mais employé de manière différente : chez le peintre aixois ce mouvement se réalise d'une toile à l'autre dans une progression constante, tandis que le plasticien américain l'accueille une seule fois pour toutes et l'exploite ensuite dans une répétition féconde. Hantaï se place entre les deux, car il répète aussi le même geste, mais seulement au sein d'une série. Avec le changement de mode de pliage, le mouvement aussi change de direction. Le poète donne encore une interprétation ontologique à cet acte : « Toute son aventure se joue, d'une série à l'autre, dans la quête aveugle du réglage des éléments de sa dialectique, en vue du déséquilibre qui se dit *l'être*. La grande question de Hantaï est donc : quelle est la disproportion qui conviendrait ? »⁷³⁸. Selon

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 37. Comment ne pas rapprocher cette phrase de celle de Sam Francis qui déclarait faire du Monet de la dernière période mais en état pur ?

⁷³⁵ *Ibid.*

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ *Ibid.*

lui, l'obstination dont le peintre témoigne parfois dans le prolongement excessif de la même série prouve aussi le désir de l'artiste de montrer à quoi réellement correspond la peinture, sans subjectivisme ni subjectivité.

L'œuvre du plasticien dépasse cependant la démarche rationnelle, un message à faire passer au public, elle est aussi imprégnée de l'amour de Hantaï pour son œuvre que Fourcade tient à mettre en relief :

« Mais il s'agit aussi, et avant tout, d'aimer la peinture ; cela est moins répandu qu'il n'y paraît. Aimer la peinture et habiter durement. Car tout ce qui précède, faut-il le dire, ne serait qu'assez désastreusement hors du propos de la peinture si le bleu de Hantaï n'était le plus beau des bleus, le plus bleu des bleus. Si tout Hantaï ne tendait à pousser la couleur à son identité maximum, à dresser le bleu comme mur, le mur même du bleu, à accéder au pied de la peinture comme mur et si dresser ce mur ne consistait pas simultanément à le franchir – au-delà de quoi la question n'est plus de voir mais d'habiter la peinture »⁷³⁹.

Le goût de l'extrême, de l'emploi optimal des potentialités artistiques est très caractéristique de la poétique de Fourcade ; il l'apprécie d'autant plus chez les autres qu'il pratique dans son propre travail d'écrivain. La couleur dans les tableaux de Hantaï forme, à ses yeux, une sorte de mur, comme une vision imagée de la surface colorée qui simultanément protège la peinture, l'interdit au spectateur, mais qui est aussi la peinture même et, dans cet aspect, elle est accessible et habitable poétiquement. Pour Fourcade dans cette opposition se tient « l'inévitable question d'être »⁷⁴⁰, cruciale pour l'art, tel qu'il le conçoit.

À la fin de l'article, Fourcade compare l'œuvre de Hantaï avec celle de deux plasticiens contemporains, représentant du mouvement *Color Field painting*, Noland et Olitski. Cette confrontation est d'autant plus importante au sein du texte qu'elle met à l'épreuve l'affirmation initiale du poète, selon laquelle il a trouvé l'essence de la modernité poétique non pas à New York qui, depuis plusieurs décennies, est devenu le centre de la création plastique au niveau mondial, mais à Paris dont on redoutait le déclin sur la scène artistique. Ces peintres américains représentent aux yeux du poète les meilleures avancées les plus récentes de l'art d'Outre-Atlantique. Ils ont aussi en commun l'amour de la couleur, la passion qu'ils partagent avec Hantaï. Cependant, dans la comparaison c'est encore l'europpéen qui gagne : « la couleur de Hantaï engendre de l'espace, celle de Noland non »⁷⁴¹. Pour Fourcade, Noland continue à évoluer au sein de l'histoire de la peinture, il ne s'en détache pas comme le fait Hantaï, il suit la

⁷³⁹ *Ibid.*

⁷⁴⁰ *Ibid.*

⁷⁴¹ *Ibid.*

dialectique prédéfinie de la production d'une image peinte. Par conséquent, la modernité de son travail artistique n'est pas aussi audacieuse que celle des tableaux de Hantaï.

L'autre différence majeure consiste dans la portée spirituelle de chaque œuvre, dans son message poétique. Les toiles de Noland portent, aux yeux de Fourcade, une empreinte de la mort : « tout baigne ici dans une sorte de mort du reste, mort de ce qui n'est pas l'image produite, mort devant laquelle Noland vous concentre »⁷⁴². Ce n'est pas la mort de l'art, dont le poète a parlé précédemment, mais la mort de tout ce qui n'est pas l'art que le peintre veut donner à voir, en revendiquant ainsi un art omniprésent et universel (l'idée qui est en soi très proche de la poétique de Fourcade). En revanche, Hantaï ne peut tout simplement pas se fixer un tel objectif, ni aucun autre d'ailleurs, puisqu'il opère hors du domaine pictural. De ce fait, l'impression donnée par la couleur est différente : chez Noland elle est traditionnellement appliquée sur la toile, chez Hantaï elle remonte à la surface depuis les profondeurs. Un seul mot suffit au poète pour illustrer sa pensée : « *Les Meun* ».

La comparaison avec Olitski n'est pas aussi développée. En réalité, ce n'en est même pas une, plutôt un hommage admiratif au plasticien américain très apprécié de Fourcade et qu'il décrit par l'épithète le plus élogieux, à son avis, pour un peintre : « Olitski ce n'est même que de la peinture »⁷⁴³. Il conclut néanmoins, en affirmant que le travail spirituel de Hantaï est unique et donc ses avancées sont irréalisables par personne d'autre, même pas par Olitski. C'est chez un autre plasticien américain, Sam Francis, que le poète découvre finalement certaines similitudes avec la pensée de Hantaï. Ce peintre abstrait atteint une pureté artistique similaire, mettant au jour un monde pictural infini, comparable à celui qui est produit suivant la méthode du pliage. Fourcade se demande alors si ces affinités ne sont pas dues aux longs séjours effectués par Francis en Europe, et donc à l'absence de contacts immédiats avec l'art des États-Unis. Il précise cependant que cette tendance n'est pas générale, citant l'exemple du sculpteur britannique Anthony Caro qui a eu besoin d'aller en Amérique pour apprendre à rénover la sculpture abstraite suivant le chemin indiqué par David Smith.

Dans le cas de Hantaï, une certaine obstination dans l'éloignement par rapport à la culture américaine de son temps, tout au moins du point de vue géographique, apparaît aux yeux du poète comme une décision consciente et réfléchie. Le choix de l'artiste hongrois d'immigrer en France et non aux États-Unis, à la différence d'un grand nombre d'autres représentants de l'élite

⁷⁴² *Ibid.*

⁷⁴³ *Ibid.*

intellectuelle de son pays (comme Tom Lantos, Pal Fried, László Benedek, Sándor Márai), s'explique pour Fourcade par « un pressentiment secret, une réticence fondamentale à se rendre là où le moderne avait lieu sans être véritablement pensé »⁷⁴⁴. Fourcade insiste de nouveau sur l'aspect spirituel, indispensable, à son avis, pour l'art. Sur ce point, sa réflexion dépasse la critique greenbergienne, trop centrée sur les aspects formels, la démarche artistique et le résultat obtenu, ce qui réduit considérablement les possibilités de réflexion sur le rôle politique et social de l'artiste, sur le sujet de l'art et sur son message interne, sa valeur poétique. L'art américain se bloque dans l'approche formaliste, car les plasticiens tentent de répondre à l'attente des critiques et des historiens d'art, des marchands de tableaux et du public, en se concentrant exclusivement sur la réalisation esthétique, mais sans laisser assez de temps à la pensée pour mûrir. À l'inverse, Hantaï revendique une peinture intellectuelle et éthique, ce qui la rend réellement moderne.

L'article s'achève par la détermination sur un mode très poétique de la place occupée par la démarche de Hantaï. D'après Fourcade, le travail du peintre se situe simultanément à l'intérieur de la peinture, et à l'extérieur de l'art. Pour prouver sa position, il rappelle encore l'exemple de Cézanne, mais aussi de Monet, dont les *Nymphéas* sont les fruits d'une similaire obstination artistique dans la répétition. Au contraire, l'œuvre de Duchamp représente ce qu'il y a de plus opposé à la recherche de Hantaï, dans la mesure où ce dernier est complètement hostile aux manifestations artistiques du type de performance ou de happening. Cette position du peintre rejoint aussi les convictions fourcadiennes. Comme le poète, Hantaï est très attaché à son médium, la peinture, n'envisage pas d'autre moyen d'expression possible pour lui et refuse les formes d'art créées pour éblouir ou choquer le spectateur. Ils partagent également la vision de l'artiste en extase, complètement happé par son travail (d'où, probablement, la référence à Artaud, l'archétype par excellence d'un créateur esclave et victime de son art).

La dernière tendance dans la création du peintre que Fourcade juge nécessaire de souligner est une forte inspiration chrétienne. Il cite alors les noms des premières séries de pliage : *Mariales*, *Manteaux de la Vierge*. Notons, que cette particularité de la peinture de Hantaï a toujours été très controversée. Ainsi, en parlant de l'« indéniable religiosité » de ces œuvres, Molly Warnock précise qu'il s'agit d'« un élément dont l'évocation suscite d'ordinaire un silence gêné »⁷⁴⁵. Pour Fourcade, c'est la peinture qui anime le sentiment religieux, puisqu'elle

⁷⁴⁴ Cité d'après le catalogue *Hantaï, exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 26 mai-13 septembre 1976*. Dans la version de la revue, Fourcade remplace : « un pressentiment secret, une réticence fondamentale » par « une réticence » (*Art International*, mars-avril 1977, p. 38).

⁷⁴⁵ Molly WARNOCK, *Penser la peinture : Simon Hantaï*, Paris, Gallimard, 2012, p. 20.

représente « ce dans quoi l'on pénètre mais qui demeure éternellement pur en dépit de la pénétration (faut-il dire : du fait même de la pénétration ?) »⁷⁴⁶. Le poète cite d'autres monuments d'art sacré existant au monde, qui représentent en même temps de hauts lieux de cultes et des chefs-d'œuvre artistiques, comme la basilique byzantine Sainte Sophie ou la Chapelle de Vence, réalisée par Matisse⁷⁴⁷. Selon lui, Hantaï est très naturellement sensible à ces pratiques, ce qui l'amène à s'essayer pareillement à l'art spirituel. Mais quand Fourcade affirme que « Hantaï appartient à la famille de ceux à qui l'expérience de la Chapelle de Vence fait venir des larmes »⁷⁴⁸, parle-t-il réellement de l'élan sacré vers Dieu, du contact avec une grande œuvre d'art, ou surtout, de la rencontre singulière avec la couleur que Matisse a vécue dans sa chapelle ? Fourcade citera, d'ailleurs, la description détaillée de cette expérience spirituelle (description faite par le peintre même) dans un texte ultérieur sur Hantaï « Pour une culture post-cézannienne ». Fourcade mentionnera Sainte Sophie dans l'article « *Les Tabulas lilas* », de *Simon Hantaï*, où il parlera de l'exemple des coloristes qui ont décoré la basilique. C'est encore les effets de lumière dans les mosaïques qui l'intéressent plus que le passé religieux du bâtiment.

Néanmoins, dans ce court épilogue, comme souvent dans la partie finale de ses textes critiques, Fourcade prend un envol lyrique et se détache de son sujet initial, la peinture de Hantaï, pour une conclusion qui n'en est pas une. C'est plutôt un poème en prose très rythmé qui exprime de la manière la plus succincte possible le sentiment de l'auteur au contact des œuvres et leur fort message poétique. C'est par l'expression « Houille bleue »⁷⁴⁹, désignant l'énergie marémotrice et la force des marées, des vagues et des courants, qu'il nomme le mieux l'art de Hantaï. Le poète explique cette métaphore par l'impression de l'absence de matériau de base auquel on pourrait lier la couleur dans les toiles de ce peintre. La couleur semble portée non pas par la toile, mais par le souffle et par une incertitude unique et radicalement nouvelle. Fourcade en tire alors une impulsion vive, une mission révolutionnaire et novatrice pour le futur : « C'est pourquoi tout est à effacer. Tout est à redire. Travailler à partir de cette incertitude, travailler cette incertitude, travailler dans le monde, ouvrir »⁷⁵⁰. Ainsi, il tient toujours à bouleverser poétiquement les principes établis, à transformer les modes de pensée et d'action.

⁷⁴⁶ « Un coup de pinceau c'est la pensée », *op.cit.*, p. 38.

⁷⁴⁷ Cette analogie entre l'art byzantin et l'art moderne a été initialement établie par Greenberg dans son article « Parallèles byzantins » (in *Clement GREENBERG, Art et Culture, essais critiques*, *op.cit.*, p. 185-188).

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ *Ibid.*

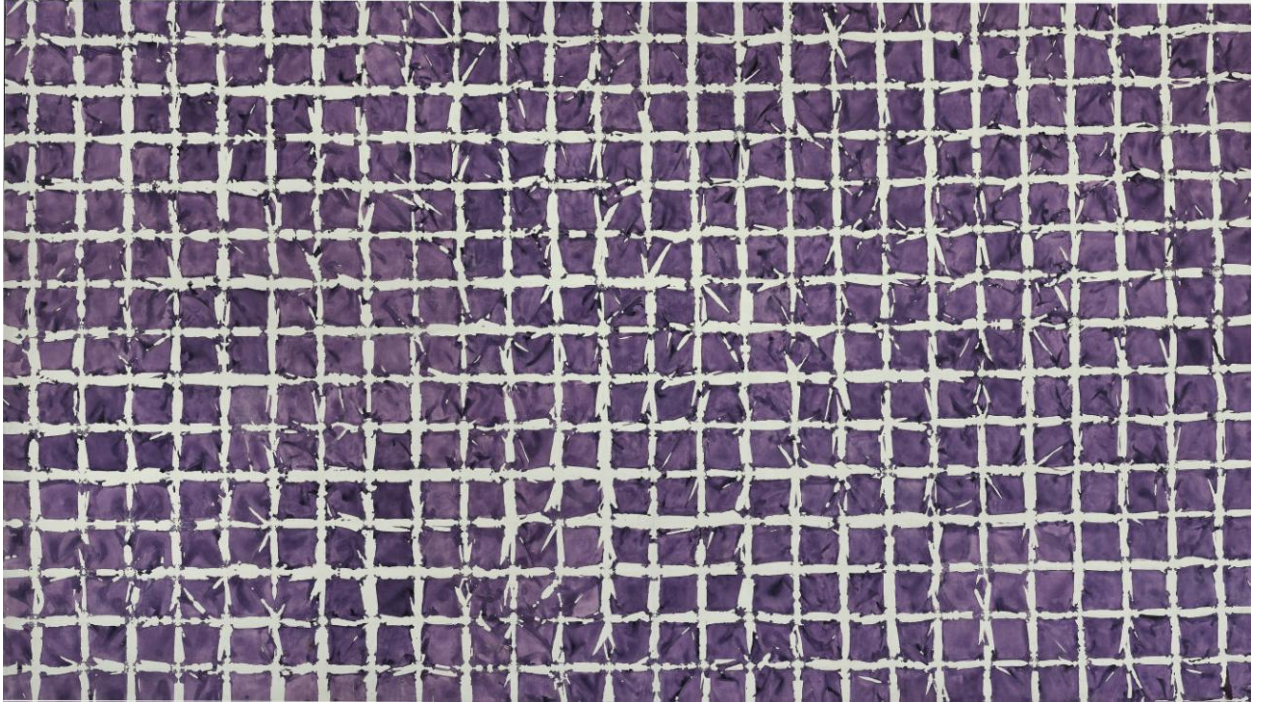


Image 20. Simon HANTAÏ, « Tabula », 1974, acrylique sur toile, 215 x 385 cm, collection particulière, courtesy galerie Jean Fournier

Apprendre à respirer grâce à la peinture : « De la respiration en peinture selon Simon Hantaï »

En 1974, Fourcade a déjà collaboré dans la revue *Critique*, en y publiant son article « Rêver à trois aubergines... », dédié à l'un des tableaux de Matisse. En 1981, il y retourne avec un écrit de dimensions bien plus modestes (à peine deux pages) pour parler de l'œuvre de Hantaï. Ce texte reprend essentiellement les idées exposées dans la préface au catalogue de l'exposition de 1976 au Musée National d'Art Moderne, mais approfondit aussi le commentaire de certains aspects. Court, mais très dense, l'article reprend l'évolution artistique de Hantaï, dont les objectifs poétiques sont très proches de ceux de Fourcade. Ainsi, le titre même, « De la respiration en peinture selon Simon Hantaï », comprend l'une des exigences principales du poète : un art vivant, respirable et respirant. Le mot « respiration » est d'ailleurs celui de Jean Degottex, un autre artiste proche de Fournier, qui la recherchait intensément pour son propre travail : « Les pleins et les déliés de l'écriture sont une respiration, j'aimerais que ma peinture soit une grande respiration »⁷⁵¹.

Le texte s'ouvre par l'explication du procédé original du peintre qui est celui du pliage de la toile préalable à la peinture. Suivant la revendication de l'artiste, Fourcade insiste sur l'appellation de la démarche de Hantaï « du pliage comme méthode » qui est bien plus riche de sens que la simple dénomination « de la méthode du pliage »⁷⁵². Cette imperceptible nuance de formulation met cependant en valeur toute l'importance de cette pratique et l'ampleur de son impact sur la vision poétique de l'artiste. Elle accentue aussi le caractère jouissif et libérateur de ce travail, qui ne devrait aucunement être perçu comme une action imposante ou opprimante. Le poète incite le lecteur à voir cette démarche

« comme expérience qui s'exige inédite, à la fois ouvrante et serrée, sur le chemin de laquelle le peintre, qui s'y initie en même temps qu'il la constitue et qui ne la constitue que dans la minute même où il la met en pratique, est conduit – et non pas comme un système clos où l'artiste serait enfermé »⁷⁵³.

En tant que poète, Fourcade recherche aussi une méthode d'écriture qui lui permettrait de vivre une expérience similaire à celle du peintre, exigeante et pleine de potentialités.

⁷⁵¹ Cité in Jean FREMON, *Degottex*, Paris, éditions du Regard, 1986, p. 31.

⁷⁵² « De la respiration en peinture selon Simon Hantaï », revue *Critique*, Paris, éd. de Minuit, n°408, mai 1981, p. 544.

⁷⁵³ *Ibid.*

En signalant à double reprise l'année à partir de laquelle Hantaï met en place le pliage (1960, il le redira une troisième fois deux paragraphes plus loin), Fourcade décrit aussi les trois étapes successives de ce travail, qui sont le pliage, l'application de la peinture et le dépliage, et dont le dernier n'est pas le moins important : « De toute évidence, ce n'est qu'une fois la toile dépliée que la couleur posée se tend, éclate et simultanément les réserves [*sic !*], pour se constituer en peinture »⁷⁵⁴. Attardons-nous un instant sur ce verbe « se tendre », employé par le poète. Nous avons déjà pu constater que la tension est un des mots clés de la poétique de Fourcade, car elle est reliée au rythme et, en même temps, elle rend une œuvre d'art vivante et vibrante, elle lui donne de l'énergie. En conséquence, l'action de déplier, de tendre la toile est ce qui permet au tableau d'accéder à l'être (*se constituer en peinture*), alors que l'action de plier le support est porteuse d'un profond message poétique mais ne se suffit pas en elle-même pour garantir l'existence de l'œuvre⁷⁵⁵.

Dans sa description scrupuleuse de l'évolution du peintre, Fourcade précise aussi que depuis 1960 Hantaï a expérimenté plusieurs techniques de pliage, qui marquent les étapes de son travail. Le passage d'une période à l'autre est capital, puisque « Ces façons de plier qui se succèdent et se renouvellent à intervalles irréguliers, diffèrent grandement les unes des autres, et sont chacune puissamment déterminantes et génératrices de l'image finale »⁷⁵⁶. Ce raisonnement rejoint la vision fourcadienne de la carrière d'un artiste comme une histoire logique, unie et ininterrompue (même si elle peut quelquefois paraître désordonnée, incohérente et disloquée). Un autre aspect ne peut pas laisser indifférent Dominique Fourcade, cet homme de lettres convaincu : chaque série de Hantaï porte un nom, – le poète en cite, d'ailleurs, plusieurs, – et l'existence des toiles se trouve comme légitimée par cette nomination obligatoire⁷⁵⁷.

Fourcade insiste encore sur la place occupée par Hantaï dans l'histoire de la peinture, car il y voit la nécessité de la méthode employée par le peintre. Le poète désigne les devanciers du plasticien : Matisse et Pollock. Il n'évoque pas Cézanne, mais nous savons que Matisse puise son art dans une filiation profonde et essentielle. Selon Fourcade, la vision artistique de Hantaï est conditionnée par la conscience qu'il a de venir « après » les autres, ce qui l'engage à ne plus peindre ni comme « avant », ni comme « pendant ». C'est l'exigence de la modernité absolue qui

⁷⁵⁴ *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

⁷⁵⁵ De même, dans « Un coup de pinceau c'est la pensée », Fourcade parle de l'importance de l'amour de la peinture dont Hantaï fait preuve dans ses œuvres. Sans la beauté de son bleu, ses tableaux n'auraient pas eu de valeur poétique et leur effet se réduirait à une argumentation vide de sentiment.

⁷⁵⁶ « De la respiration en peinture selon Simon Hantaï », *op.cit.*, p. 544.

⁷⁵⁷ Et cinq ans plus tôt Fourcade écrivait à propos des noms profondément religieux de certaines séries : « Taire les noms est une sorte de volupté » (« Un coup de pinceau c'est la pensée », *op.cit.*).

le guide dans ses choix. Nous y retrouvons aussi la préoccupation de Fourcade qu'il attribue à de nombreux artistes : être digne de sa place dans le monde, faire mieux que ses prédécesseurs et ne pas relâcher leur effort de modernité. Dans le cas de Hantaï, sa position l'oblige à se mettre « face à de l'inconnu », ce qui signifie « s'interdire de savoir ce qu'il va peindre »⁷⁵⁸. Pour Fourcade, le pliage permet à l'artiste de trouver un nouvel équilibre dans le rapport entre le peintre et son support, et de trouver une autre manière de peindre, qui est radicalement moderne et originale, qui ne répète en rien les procédés mis en place précédemment. Mais c'est aussi, du point de vue strictement poétique, un moyen de s'immerger complètement dans la peinture, de se donner à elle, d'être « dedans » au lieu d'être « devant » (et c'est la même inquiétude de ne pas se livrer pleinement qui anime Fourcade au contact de la page d'écriture, qu'il exprime par l'attention au rapport « pénétrant – pénétré »⁷⁵⁹).

L'évolution artistique de Hantaï comprend, selon le poète, deux périodes capitales depuis l'invention du pliage. La première, entre 1960 et 1968, implique la recherche dans deux directions opposées : « l'expérience du plein et celle du vide, celle du bouché et celle de l'aéré, celle du fermé et celle de l'ouvert »⁷⁶⁰. C'est la deuxième que l'artiste maintient lors de la seconde période, qui commence en 1969-1970, et il cherche alors à « ouvrir le corps même de la peinture »⁷⁶¹. Notons, que cette ouverture se passe malgré tout dans un art concentré sur lui-même et donc clos, mais comme son univers interne est infini, une ouverture est possible au sein de la peinture. De même, dans sa poésie, Fourcade cherche à ouvrir la page qui devrait devenir ciel et inclure « la totalité poétique »⁷⁶². Or, l'ouverture signifie aussi la respiration, et l'auteur n'hésite pas à désigner Hantaï comme spécialiste de cette démarche : de la respiration poétique de et par la peinture. D'après Fourcade, le plasticien réussit à mettre en place l'ouverture grâce aux effets de la couleur, qu'il « aime, comprend de tout son être et [dont il] a désormais épousé l'impulsion fondamentale donnée à la peinture »⁷⁶³. C'est cette impulsion aussi qui lui donne l'occasion de créer de la peinture respirante et respirable.

⁷⁵⁸ « De la respiration en peinture selon Simon Hantaï », *op.cit.*, p. 545.

⁷⁵⁹ *Le ciel pas d'angle*, *op.cit.*, p.41, par exemple.

⁷⁶⁰ « De la respiration en peinture selon Simon Hantaï », *op.cit.*, p. 545.

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² *Le ciel pas d'angle*, *op.cit.*, p.12. Et le poète continue : « Voici découverte la prodigieuse sphère stellaire interne illimité » (c'est nous qui soulignons).

⁷⁶³ « De la respiration en peinture selon Simon Hantaï », *op.cit.*, p. 545.

La critique poétique : deux poèmes à partir de l'œuvre de Hantaï dans *Le ciel pas d'angle*

Le premier livre fourcadien après son long silence poétique, *Le ciel pas d'angle*, comprend deux textes qui sont liés directement à la démarche artistique de Simon Hantaï. Le premier, numéro 43 des « Quarante-cinq poèmes pris dans le réel », a été initialement écrit pour l'exposition du peintre qui a eu lieu de mai à juin 1981 au Centre international de création artistique de Sénanque. À notre connaissance, l'autre, numéro 44 de la même série, ne voit le jour qu'avec la parution du recueil, mais les similitudes avec l'article « *Les Tabulas lilas* », de Simon Hantaï, coécrit par Fourcade avec Yves Michaud, nous permet de supposer qu'il a été créé à l'occasion de l'exposition *Tabulas lilas* à la Galerie Jean Fournier en juin-juillet 1982. Si ce texte prolonge la réflexion entamée dans le poème précédent, il se concentre plus sur la particularité du travail de Hantaï, alors que le numéro 43 traitait essentiellement de la signification de l'héritage cézannien pour la modernité.

Le premier texte s'ouvre par la phrase qui sonne simultanément comme titre et comme manifeste : « Pour une culture post-cézannienne »⁷⁶⁴, et qui répond au nom que Hantaï a choisi pour son exposition : *Pour une peinture post-cézannienne*. Fourcade proclame : « Quand je dis : donner sa vie pour une culture post-cézannienne, je veux dire : se vouer à réduire la tragédie de notre temps »⁷⁶⁵. C'est donc l'aspect éthique de la démarche du peintre qui prévaut à ses yeux, et non la révolution formelle qui se met aussi en place, mais au service de l'éthique. Remarquons également la vision profondément pessimiste du monde et de son époque, propre au poète. L'art et la poésie ne peuvent y apporter qu'une solution provisoire, réduire et non éradiquer la tragédie humaine qui consiste à « vivre en arrière de soi-même »⁷⁶⁶. Le poète aspire encore à une modernité poétique, à une contemporanéité extrême (extrêmement proche) de son temps.

La personne qui, selon lui, a réussi la première à atteindre cet objectif essentiel et à rattraper le retard déplorable est, bien évidemment, Cézanne : « le plus grand peintre de ce temps et de cet amour. Il en est aussi le plus grand penseur – le poète »⁷⁶⁷. Fourcade est, comme d'habitude, généreux en éloges et n'a pas peur de superlatifs. Cézanne incarne à ses yeux l'idéal

⁷⁶⁴ *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 65.

⁷⁶⁵ *Ibid.*

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ *Ibid.*

artistique, car il réunit les trois missions essentielles : l'esthétique, l'éthique (ou la philosophique) et la poétique. Dans sa peinture il construit un modèle, que Fourcade fait sien, du monde produit et régi par l'art. Or, l'aspect formel devient ici primordial et comprend plusieurs éléments clés de cette vision poétique globale. Comme l'explique le poète, dans sa pensée de la couleur, le peintre met un trait d'égalité entre le contenu et la forme, ce qui élève cette dernière du rang de contenant à celui de contenu et lui redonne une importance inouïe. La forme n'est plus employée pour englober, mais pour signifier. Les choses mêmes, les objets de la vie quotidienne, perdent leur rôle et cèdent la place aux rapports, dans lesquels se réalise l'être.

Par conséquent, le nouveau monde est un système complexe et développé dans tous les sens, composé des rapports, dont « le cœur injonctif »⁷⁶⁸ correspond aussi au contenu. Nous retrouvons cette image de l'univers artistique dans les autres poèmes du recueil, mais aussi (et d'autant plus) dans les livres ultérieurs, notamment dans *Rose-décllic*⁷⁶⁹. Elle se lie aussi à l'arabesque, la notion essentielle de la poétique de Fourcade, constitutive du monde-système, qui y apporte de l'ordre, qui l'organise et le structure. Même si l'arabesque n'est pas mentionnée dans ce texte, elle a déjà fait une apparition plus que significative dans le poème 6 : « L'Eurydice dont je suis l'Orphée est une arabesque qui va aux quatre points de l'univers, relier les choses en une mélodie avant laquelle elles n'étaient pas »⁷⁷⁰. L'héritage de la conception cosmopoétique de Mallarmé et, particulièrement, de sa vision de l'Infini comme une arabesque totale est ici particulièrement flagrant.

Mais revenons au monde de Cézanne. Selon Fourcade, c'est grâce à la couleur que le peintre est arrivé à mettre en place son nouveau modèle, car aucun autre moyen n'était accessible pour lui. Les possibilités de la couleur deviennent alors « des nécessités qui sont des lois. Les lois poétiques – lois morales »⁷⁷¹. Dans ce système universel inédit, le beau, le vrai et la respiration s'équivalent et correspondent au maximum du monde. Or, la respiration passe par la

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ À titre d'exemple, voici le poème XVIII de *Rose-Décllic* :

« : Le monde a pivoté sans que je m'y attendisse

Le rapport au terrain a changé ma liaison s'est objectivée j'épale les choses je mets la vie à plat sans commentaire

Rose du désécrire enfin le monde pivote sans que je le veuille (tant d'années ont été nécessaires pour cesser de vouloir enfin ne plus espérer) autour de ta lumière sur l'objet qui se retourne se déplie s'analyse (la lumière et l'objet e n t donc)

Changement de lumière changement de l'objet c'est la règle changement de palette changement d'objet et cette lumière tu es la seule qui savais ne pas la projeter bonjour l'éponge » (*Rose-Décllic*, op.cit., p. 65).

⁷⁷⁰ *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 18. Et il continue : « L'univers, c'est l'amour ».

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 66. Encore une fois Fourcade proclame la concordance entre la poésie et l'éthique.

couleur qui est « pulsation » et « poumon du monde »⁷⁷², c'est donc par la couleur que le tableau se met à respirer, devient vivant et mouvant. Cette découverte cézannienne sera prolongée par les générations suivantes et représente, aux yeux du poète, le début de la modernité et donc du monde actuel. En s'adressant à ses contemporains, Fourcade exige qu'ils soient modernes, qu'ils soient dignes de la leçon de Cézanne.

Pour Fourcade, le passage à la modernité (post-)cézannienne passe obligatoirement par une immersion dans la couleur, par un plongeon intrépide et passionné, et le poète annonce par un infinitif plus qu'impératif l'injonction suivante : « Vouloir devoir plonger au cœur de l'espace temps, croître en lui pour qu'il gonfle et règne en nous »⁷⁷³. Et il continue :

« Une immense passion un éclatement la couleur se tend claqué éventuellement se déchire comme nous nous pulvérisons tant de fois. Éclats ne sont pas moins que le tout poussière autant que rien au monde. La couleur est ce mode pulsatile central de l'espace actuel en sorte que nous basculions »⁷⁷⁴.

Cette immersion cosmique, décrite à la manière du big-bang, car elle s'accompagne des éclatements, des déchirements, des pulvérisations multiples, provoque un mouvement de bascule qui amène à passer de l'autre côté du précipice, à voir l'invisible, à penser l'impensable et à prononcer, à écrire l'indicible. L'immersion dans la couleur devient « une expérience esthétique totale »⁷⁷⁵, et c'est donc autant une expérience poétique radicalement moderne. Pour illustrer la possibilité d'une telle immersion, le poète cite Matisse qui parle du contact particulier avec la couleur qu'il a connu à l'intérieur de la Chapelle de Vence.

Cette expérience paraît à Fourcade très symptomatique de ce « nous », par lequel il désigne toutes les personnes qui partagent son mode poétique de pensée : des écrivains, des compositeurs, des plasticiens, dont Hantaï qui a le premier eu une grande réceptivité de l'avancée cézannienne. Ce sont invariablement tous des poètes, tous des voyants, selon le mot cher à Rimbaud, pour qui « Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences »⁷⁷⁶. De même, Fourcade parle des « trances dures »⁷⁷⁷ qui accompagnent le passage à la voyance depuis ce qu'il

⁷⁷² *Ibid.*

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 », in Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 344.

⁷⁷⁷ *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 67.

appelle « dévoyance », un néologisme dans lequel nous lisons non seulement l'absence de voyance, du verbe voir, mais aussi le détour de la voie (déviance) que l'on estime la sienne. La voyance n'est donc pas un état permanent, mais une position accessible à des moments uniques de grâce. Notons aussi que dans le texte de Rimbaud, le poète-voyant a pour objectif d'arriver à « l'inconnu », ce qui pourrait être compris comme la recherche de la modernité dans l'acception de Fourcade⁷⁷⁸.

Écrit à l'occasion d'une exposition de Hantaï, « Pour une culture post-cézannienne » est finalement une réflexion sur la modernité et les moyens (le moyen) d'y accéder. C'est un texte qui parle beaucoup de Cézanne, le peintre et la personne, mais qui sous-entend aussi plusieurs références à Rimbaud, le poète qui voyait la couleur des voyelles et qui a pratiqué l'alchimie du verbe. Rappelons, à ce propos, l'ouverture du texte rimbaldien « Alchimie du verbe », où le poète décrit :

« Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges »⁷⁷⁹.

Ce rêve d'un art syncrétique est aussi celui de Fourcade, mais que ce dernier réalise tout autrement, avec les moyens qui lui sont propres, et en s'appuyant essentiellement sur les avancées des arts plastiques, tandis que Rimbaud avoue avoir trouvé « dérisoire les célébrités de la peinture et de la poésie moderne »⁷⁸⁰. Or, l'art de Hantaï est simple sans être pauvre, il est formellement réduit, primitif dans le sens cézannien du terme⁷⁸¹, ce qui plairait probablement à Rimbaud, qui disait aimer « les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires »⁷⁸².

Bien que de tout le texte le nom de Hantaï ne soit jamais cité, plusieurs passages concernent directement le travail de ce peintre. Par exemple, l'un des mots clés du poème, « l'immersion » servira plus tard à Fourcade pour décrire l'exposition *Les Tabulas Lilas* :

⁷⁷⁸ Voir à ce propos Henri MESCHONNIC, *Modernité, modernité*, op.cit., p. 124, ainsi que tout le chapitre « –H faut être absolument moderne » (p. 123-127), où l'auteur établit le rapport de Rimbaud à la modernité, recense les acceptions de ce mot propres au vocabulaire du poète, et construit le paradigme « la modernité – l'inconnu ».

⁷⁷⁹ « Une saison en enfer, Délires II », in Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, op.cit., p. 263.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ Ainsi, Ramuz écrivait à ce propos : « Enfin un primitif, répétons-le, – c'est-à-dire que cette nature est vierge, toute neuve, grâce à la spontanéité, à la naïveté vraie de sa vision, mais en même temps raffinée et complexe parce que l'homme est malgré tout de son siècle et que l'artiste d'aujourd'hui a à conquérir la simplicité, sinon elle n'est que pauvreté » (Charles-Ferdinand RAMUZ, *Des saints, des sages...*, op.cit., p. 57)

⁷⁸² « Une saison en enfer, Délires II », op.cit., p. 263.

« « cette exposition ne proposait pas seulement quelque chose au regard, elle invitait à une immersion »⁷⁸³. De même, la dernière phrase du poème fourcadien a beaucoup à voir avec la démarche de Hantaï, car l'auteur y affirme qu'une couleur qui n'est pas peinte est celle qui, au lieu d'être appliquée sur la toile, vient vers la surface de par-derrrière. Cela rappelle fortement la déclaration que Fourcade emploie souvent à propos des œuvres de Hantaï, produites par la méthode du pliage, mais qui emploient aussi les effets des couleurs accidentelles, découvertes par Buffon (il en sera directement question dans le texte suivant). Le poète voit la couleur de Hantaï remontée du fond de la peinture, depuis la source poétique. C'est une couleur libre, car elle est totalement indépendante du dessein du créateur (aucun dessein n'est possible pour une peinture qui se produit sur une toile pliée et ensuite dépliée). Sans l'annoncer clairement, Fourcade établit une filiation entre le peintre aixois et Hantaï. Dans le poème numéro 44, « Autocontenance de la couleur... », cette idée sera encore reprise et approfondie.

Comme dans le cas de « Pour une culture post-cézannienne », l'ouverture du poème 44 est très dense et donne immédiatement à réfléchir. De quel « auto-contenance » parle le poète ? Par exemple, Victor I. Stoichita emploie ce terme pour parler de l'idéalité du procédé d'emboîtement, à propos de « l'engrenage intertextuel » des tableaux du XVII^e siècle⁷⁸⁴. En revanche, suivant la pensée de Fourcade, l'autocontenance de la couleur est une invention moderne, qui débute encore avec Cézanne, qui repense le rapport entre la couleur et son support. C'est dans le changement de la dynamique entre les deux éléments clés de la peinture (normalement, la troisième composante de base serait la forme, mais dans un tableau contemporain, la couleur et la forme coïncident souvent) que réside la première modalité de l'apparition de cette *autocontenance*, le but principal de Hantaï dans sa recherche artistique. Il s'agit, en quelque sorte, d'annihiler la toile pour ne peindre que sur l'air. Dans ce cas, le blanc environnant participe de la couleur et l'aide à s'ouvrir et à s'installer pleinement. Or, l'ouverture de la couleur entraîne l'ouverture de la peinture même, elle comporte aussi une série de conséquences poétiques et ontologiques. Le monde se trouve mobile grâce à l'impulsion (la pulsion) produite par la couleur.

Dès le début du texte, Fourcade insiste sur la difficulté de rassembler toutes les conditions nécessaires à la mise en place de l'autocontenance. Néanmoins, ce travail couronne les efforts des prédécesseurs de Hantaï qui, comme lui, cherchaient à pénétrer dans le secret de la couleur,

⁷⁸³ « —Es Tabulas lilas» de Simon Hantaï », revue *Critique*, Paris, éd. de Minuit, n°425, octobre 1982, p. 887.

⁷⁸⁴ Victor I. STOICHITA, *L'instauration du tableau, métapeinture à l'aube des temps modernes*, Genève, Droz, 1999, p. 151.

en employant chacun une méthode différente (expérimentale et scientifique, philosophique, artistique) : Fourcade cite les noms de Buffon, Goethe, Matisse. Cézanne n'est jamais trop loin, car le poète parlera ensuite de la montagne Sainte-Victoire. L'apport de Hantaï est dans la pression qu'il arrive à exercer sur la couleur pour amener la peinture à s'ouvrir à son tour et à respirer. Le poète répète l'affirmation qu'il a si souvent utilisée à propos de ce peintre : « Hantaï est l'un des spécialistes de la respiration à l'œuvre aujourd'hui »⁷⁸⁵. Il souligne aussi que l'action du peintre se réalise dans la monochromie, et c'est sûrement l'un des points primordiaux qui le rapprochent poétiquement de cet artiste. Fourcade même déclarera quelques années plus tard :

« Dans le souvenir que j'en ai. Alors que la vie est une polyphonie il est étrange, dans le souvenir que j'en ai, qu'elle me parvienne comme une monophonie. Je comprends que mon travail consiste à faire respirer cette monophonie, à en élargir le spectre et la stabiliser »⁷⁸⁶.

Notons l'emploi inhabituel du nom « spectre », plus proche de l'optique, et donc de la peinture, ainsi que celui du verbe « stabiliser » que Fourcade utilise également dans « Autocontenance de la couleur... » pour parler de l'image. Son approche n'est finalement pas différente de celle de Hantaï, car il s'agit d'atteindre une forte intensité poétique par le biais de simplification et de diminution des moyens artistiques.

Tout le texte « Autocontenance de la couleur... » se construit dans l'opposition entre les verbes de restriction (serrer, carrer, appuyer, ne pas relâcher ou faire pression) et les mots de liberté qui décrivent le résultat obtenu par ces actions : « ouvrir le corps même de la peinture », « creuser la respiration », « Le réel c'est de l'air », « il n'y a pas de poids, pas de plan, pas de montagne ». À la fin du poème, Fourcade abandonne la réflexion qu'il menait initialement, il annonce un mouvement de bascule à partir duquel le poète se laisse complètement porter par l'énergie des œuvres plastiques. Il en retient l'éclat et l'intensité lumineuse, qu'il oppose à l'obscurité des objets de la vie quotidienne, à la grisaille de la nature. La couleur, la lumière, l'air et le réel ne sont qu'une seule et même chose, et pour décrire les tableaux, Fourcade introduit le mot « mésoleucie », formé à partir de deux racines grecques : *méso-*, qui signifie « qui est situé au milieu » et « leucie », synonyme de la « clarté » ou de la « luminosité ». Le dernier mot du poème est malgré tout une adresse à un interlocuteur indéfini, que l'auteur désigne encore par le « nous » : « Il dépend de nous que cela soit stabilisable et que la montagne nous choisisse »⁷⁸⁷. Ce « nous » peut correspondre aussi bien à l'artiste qu'au lecteur-spectateur, car nous savons

⁷⁸⁵ *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 68.

⁷⁸⁶ Quatrième de couverture de *Est-ce que j peux placer un mot ?*

⁷⁸⁷ *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 69.

que, selon le poète, le spectateur doit être digne de l'œuvre qu'il regarde et qu'il mérite sa place par une attention aiguë et la sensibilité au message poétique véhiculé. Dans le cas des tableaux de Hantaï, leur « mésoleucie » donne au spectateur une chance d'habiter poétiquement le monde.

Il est très instructif de lire « Autocontenance de la couleur... » à la lumière de l'article « *Les Tabulas lilas* », de Simon Hantaï, que Fourcade rédige avec Yves Michaud pour la revue *Critique* afin de présenter la récente exposition *Tabulas lilas* à la Galerie Jean Fournier en juin-juillet 1982. Même s'il est difficile de savoir dans quelle mesure chacun des deux co-auteurs a participé à l'écriture du texte, certains passages reprennent exactement les mêmes idées que le poème analysé ci-dessus, en les exprimant de manière plus directe et plus claire, car moins condensée et, par conséquent, moins elliptique (l'ellipse étant l'un des traits les plus caractéristiques de l'écriture poétique de Fourcade). Dès les premières lignes, nous découvrons que le mot « lumière » est capital pour l'interprétation de l'art de Hantaï. Le paragraphe initial, qui décrit la disposition des tableaux à l'intérieur de la galerie lors de l'exposition, aborde à deux reprises l'éclairage de la salle, en employant les expressions « lumière naturelle » et « lumière du jour »⁷⁸⁸. Dans le deuxième paragraphe cette lumière devient enfin inhérente au tableau, la « lumière mentale »⁷⁸⁹, comme dirait Fourcade : « *Tabulas* : tables, tablettes, tableaux, rayons, listes, plis d'un vêtement bien repassé, la peinture mise au pli, anonymisée et dématérialisée pour que n'en vibrent plus que la couleur et la lumière »⁷⁹⁰. Cependant, c'est à partir du troisième paragraphe que nous retrouvons l'essentiel des idées fourcadiennes présentes dans les deux poèmes analysés.

Comme souvent dans les écrits critiques fourcadiens, les superlatifs sont multiples et les éloges nombreux, ainsi ce passage est particulièrement marquant grâce à l'émotion et l'enthousiasme qui s'y lisent :

« L'exposition des *Tabulas lilas* a particulièrement ému et retenu nombre de ses visiteurs, et beaucoup l'ont considérée comme l'une des plus inhabituelles et des plus belles expositions qu'il leur ait été donné de voir d'un contemporain ; il y a à cela deux raisons au moins : cette exposition ne proposait pas seulement quelque chose au regard, elle invitait à une immersion. D'autre part, l'efficacité avec laquelle elle opérait contrastait de façon

⁷⁸⁸ « —Es *Tabulas lilas* » de Simon Hantaï », *op.cit.*, p. 886.

⁷⁸⁹ Employé pour la première fois dans le texte sur René Char.

⁷⁹⁰ « —Es *Tabulas lilas* » de Simon Hantaï », *op.cit.*, p. 887.

saisissante avec l'économie des moyens mis en œuvre. Tant, avec si peu, si pleinement, en vérité c'est inoubliable »⁷⁹¹.

Selon les auteurs, cette exposition occupe une place singulière dans la carrière du peintre, puisqu'elle correspond à « un aboutissement momentané et, certes, un accomplissement extrême »⁷⁹². Ils insistent encore sur cet adjectif déterminant « extrême », en expliquant que « personne ne s'est porté plus avant sans abandonner aucun des constituants du poème »⁷⁹³, en soulignant le naturel avec lequel le plasticien met en place son action et la force de la séduction, voire de fascination, qu'elle a ensuite pour le public. L'extrémisme de la modernité de Hantaï, c'est ce qui lui garantit une appartenance sans faille à son temps artistique, ce qui le rend pleinement contemporain. Ainsi, l'absence de réticence ou de recul de la part du public, qui paraît à première vue inexplicable aux auteurs de l'article, signifie la proximité spirituelle du temps de l'artiste, la parenté qui ne correspond pas obligatoirement au temps linéaire historique. Pour résumer, ce sont de nouveau les mots de Ramuz sur Cézanne que nous pourrions citer à ce propos : « Car Cézanne est de son temps, tout ensemble et le devance, ce qui est la seule bonne façon d'être de son temps »⁷⁹⁴.

Le passage suivant de l'article nous éclaire le mieux sur la signification du poème « Autocontenance de la couleur... », puisqu'il annonce dès le début que les toiles présentes dans l'exposition ne contenaient ni couleur ni (presque de) peinture. La couleur que le spectateur perçoit n'est pas réelle, elle est le fruit de son cerveau, l'effet de la lumière sur la rétine de son œil. Rappelons que Hantaï a souvent utilisé dans sa peinture les couleurs accidentelles découvertes au XVIII^e siècle par Buffon, et dont la théorie a été approfondie par Goethe quelques cinquante ans plus tard, d'où la mention de leurs deux noms dans le texte de *Le ciel pas d'angle*. La teinte lilas, annoncée par le titre de l'exposition, pourrait alors correspondre à un tableau métamorphosé par la lumière, alors qu'il est couvert de la peinture jaune, la couleur complémentaire du violet (d'où le vers « D'un Tabula jaune à sa lumière violette » dans le poème « Autocontenance de la couleur... »⁷⁹⁵). Ces jeux optiques avec les couleurs introduisaient encore plus de hasard dans le travail du peintre. Ainsi, d'après Molly Warnock, « Hantaï appréciait sans doute que ces effets ne soient pas strictement prévisibles : en dépassant

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Ibid.*

⁷⁹⁴ Charles-Ferdinand RAMUZ, *Des saints, des sages...*, op.cit., p. 56.

⁷⁹⁵ *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 68.

toujours ses attentes, la couleur prolongeait le travail du pliage »⁷⁹⁶. Néanmoins, en 1981 la recherche de Hantaï va encore plus loin, et les sept toiles présentées dans l'exposition *Les Tabulas lilas* sont en réalité peintes en blanc sur blanc.

Cette opération artistique rend la couleur, l'élément primordial d'un tableau, fondamentalement immatérielle, changeante selon l'éclairage ou l'angle de vue du spectateur, ce dernier étant, comme nous savons, un acteur actif de l'existence d'une œuvre moderne. Comme le présente encore Molly Warnock : « Désormais, la couleur cesse d'être conçue seulement comme une propriété de l'œuvre : elle en devient un effet sensoriel et contingent, qui, sans se réduire à la matérialité, en reste cependant indissociable »⁷⁹⁷. Progressivement, l'univers de la création de Hantaï se libère du lien pesant avec le monde réel pour ne fonctionner que selon ses lois internes. La couleur irréaliste se pose sur un support irréel, elle ne s'applique pas sur la toile, mais apparaît suspendue dans l'air, elle est, d'ailleurs, l'air même. Le plasticien atteint dans ces productions un niveau de pureté sans égal : plus que toutes les autres, elles sont pleinement libres et vivantes, déliées du pouvoir que pourrait avoir sur elles leur propre créateur. Pour Fourcade, l'émancipation du médium est également un des principaux axes du travail, source de joies immenses comme d'atroces souffrances psychologiques⁷⁹⁸.

Nous avons déjà souligné comme une des caractéristiques surprenantes de cet article la grande partie du texte qui est consacrée à la description des émotions des spectateurs. Pour Fourcade et Michaud, les émotions provoquées par les œuvres représentent les éléments essentiels du mécanisme de la perception, au même titre que les sensations. Comme le précise Georges Roque : « L'activité perceptive constitue un processus actif et non passif, interactif et non isolé, cognitif et non purement visuel, de sorte que toute perception est en même temps un processus d'interprétation, lequel repose sur un savoir implicite ou explicite »⁷⁹⁹. Si au début les auteurs parlent de l'admiration, de la fascination, de l'abandon allègre au bonheur, toute une gamme d'émotions qu'ils ont éprouvée devant ces œuvres, ils tiennent aussi à mettre en valeur l'absence de l'étonnement que cette peinture insolite pourrait provoquer chez eux. La proximité des idées fait qu'ils ne souffrent d'aucun déracinement, mais retrouvent la base spirituelle commune. Fourcade et Michaud disent y retrouver une patrie poétique pressentie et « attendue depuis toujours, attendue avec la précision même avec laquelle elle nous proposait de prendre

⁷⁹⁶ Molly WARNOCK, *Penser la peinture : Simon Hantaï*, op.cit., p. 231.

⁷⁹⁷ *Ibid.*

⁷⁹⁸ Voir, par exemple, le texte « Est-ce que j'peux placer un mot ? » dans le livre éponyme, p. 7-15.

⁷⁹⁹ Georges ROQUE, *Art et science de la couleur, Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Paris, Gallimard, 2009, p. 8.

pied en elle »⁸⁰⁰. Néanmoins, un autre aspect de l'art de Hantaï facilite aussi l'adaptation mentale : les racines de ses avancées remontent aux créations des coloristes du passé, parmi lesquels on retrouve non seulement Matisse, mais également les artistes inconnus qui ont réalisé les mosaïques de Sainte Sophie à Istanbul ou de la basilique Saint-Vital à Ravenne. Malgré « leur nouveauté extrême », les toiles de Hantaï prolongent dans l'au-delà la longue histoire de la peinture occidentale.

Deux tendances se précisent simultanément dans la réaction des critiques : d'un côté, une forte sensation d'être entièrement séduits par cet art, de l'autre, le sentiment de bonheur absolu :

« En somme, nous étions, à l'exposition, l'objet d'une saisie dont les effets n'ont pas pris fin avec elle. Saisie qui n'était pas capture, car l'exposition n'était pas le fruit d'une rupture. Avait lieu en nous un acquiescement total à ces couleurs irréelles, qui n'étaient ni sur les toiles (pourtant, elles, bien réellement au sol et sur les murs), ni sur la surface ni dans les plis du tissu, mais flottaient dans l'air, étaient l'air même. Nous acquiesçons à ces couleurs irréelles et en même temps (et au moins autant) nous donnons notre accord au processus qui les engendre. Le spectateur était pris dans cette coloration, entouré d'un volume de couleur dont la validité ne laissait aucun doute. De sol en murs, impression visuelle et bientôt physique de jubilation et de lévitation »⁸⁰¹.

Ce dernier substantif illustre le fait que ces effets ne sont pas uniquement visuels, mais aussi corporels, voire auditifs. Cette idée est renforcée par la suite par les expressions : « litanie blanche-colorée », « voix autoportante », « chant de rossignol »⁸⁰².

Toutefois, d'après Fourcade, l'art a, avant tout, l'obligation morale de poser des questions et non pas de chercher à tout prix à y répondre. C'est pourquoi les auteurs recensent une longue liste d'interrogations engendrées par la peinture de Hantaï. Bien évidemment, ce sont des sujets qui abordent obligatoirement la couleur, ses facultés, ses droits et devoirs, son présent et son futur, son rapport au monde. Le bilan de l'exposition correspond, selon Fourcade et Michaud, à une nouvelle ouverture et à la confirmation de la nécessité de trouver la couleur moderne. Si, comme le déclare John Tain : « la couleur a bien un temps, et c'est le futur »⁸⁰³, l'extrême nouveauté des toiles de Hantaï, ses tentatives ambitieuses de transformer la couleur en lumière montrent l'un des éventuels chemins à suivre pour l'art contemporain. Or, et les critiques semblent s'en étonner eux-mêmes, son projet va déjà beaucoup plus loin que celui de Cézanne et Matisse, car ceux-ci employaient la couleur dans leur peinture « d'une façon trop directe et

⁸⁰⁰ « —Es Tabulas lilas” de Simon Hantaï », *op.cit.*, p. 888.

⁸⁰¹ *Ibid.*, c'est nous qui soulignons.

⁸⁰² *Ibid.*

⁸⁰³ John TAIN, « Les Fauves, les couleurs, les primitifs », in *Couleur de la morale, morale de la couleur*, *op.cit.*, p.73.

localisante »⁸⁰⁴. La recherche de la couleur moderne ne va pas sans difficultés, et le champ lexical y met un accent fort (« la nécessité et l'angoisse », « le souci suprême »), mais la signification de cette action est avant tout joyeuse, car dans son aboutissement elle correspondrait à une transformation féconde de la poésie contemporaine. Tout le monde devrait soutenir l'artiste dans son travail car il est le seul en France, selon les auteurs, à porter en lui la possibilité de mettre en place la modernité de l'époque dont celle-ci a extrêmement besoin. En ce qui concerne Fourcade et Michaud, ils ont une position double par rapport à leur temps : d'un côté, ils se sentent y appartenir et lui être associé, de l'autre, ils en sont très éloignés spirituellement :

« Si l'époque actuelle a un sens, si ce temps dont nous ne pouvons ne pas être solidaires, si étrangers que nous lui soyons, a un sens, il faut, dans sa diversité criarde, il faut *aussi* qu'il donne à Hantaï l'occasion de procéder à ce vital allègement de la poésie d'aujourd'hui »⁸⁰⁵.

C'est surtout aux forts et riches de ce monde, aux hommes politiques par exemple, qu'incombe la tâche de donner à l'artiste les moyens pratiques d'accomplir sa mission, et c'est d'autant plus nécessaire que la prochaine étape du chemin poétique de Hantaï devrait être, aux yeux des critiques, le travail sur un lieu : « salle de bal ou chapelle ou atelier d'usine peu importe, il s'agit d'exaltation spirituelle, un lieu pour les hommes dont lui seul [Hantaï] saurait faire un lieu pour les dieux »⁸⁰⁶. En effet, pour de nombreux artistes le travail sur un lieu a représenté un accomplissement suprême, et la Chapelle de Vence réalisée par Matisse n'est qu'un exemple parmi d'autres. Les espoirs des critiques seront vains, car à partir de 1982 Simon Hantaï a pris la décision de se mettre en retrait, abandonnant la peinture pour seize longues années. En 1998, après le retour temporaire de Hantaï sur la scène artistique, le Directeur du Centre Georges Pompidou Alfred Pacquement le commente ainsi :

« Sentant venir un temps où l'art serait l'objet d'une commercialisation spéculative outrancière, où les faits culturels deviendraient l'enjeu d'objectifs politiques, alors que l'art moderne, longtemps resté dans les marges, prendrait désormais une place stratégique contraire aux objectifs initiaux des artistes, Hantaï aborde cette nouvelle phase par une position critique radicale, celle de l'absence. Prenant à contre-pied et très volontairement l'exaspération médiatique et mercantile de ces nouvelles années folles, Hantaï reste chez lui, ne produit plus, refuse l'exposition et la diffusion de ses œuvres puisque l'art est devenu objet de consommation courante. Il travaille autrement, intellectuellement »⁸⁰⁷.

⁸⁰⁴ « —Es Tabulas lilas» de Simon Hantaï », *op.cit.*, p. 889.

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ *Ibid.*

⁸⁰⁷ Alfred PACQUEMENT, « Une Fin de silence », in *Hantaï*, Paris, Beaux Arts magazine (hors série), 1998, p.3-4.

Rappelons que presque au même moment et très probablement pour les mêmes raisons Fourcade réduit puis arrête complètement son écriture critique pour se consacrer pleinement à la poésie. Selon l'un des artistes proches du poète, Dominique Gauthier, depuis les années 1980 la création artistique contemporaine ne satisfait plus Fourcade, car elle ne correspond pas à son idéal moderniste⁸⁰⁸.

⁸⁰⁸ Communication personnelle avec l'artiste du 9.08.2012.

Chapitre 3. Fourcade et d'autres artistes français du cercle de Jean Fournier.

Pierre Buraglio

Pierre Buraglio occupe une place toute particulière parmi les artistes proches de Fourcade. Après Hantaï, c'est celui avec qui le poète crée la relation la plus étroite et fidèle, qui se prolonge à travers les années. Buraglio est du même âge que Fourcade, ils partagent de nombreux centres d'intérêt : non seulement l'art et la poésie, mais aussi la musique (le jazz). Cependant la prise de position politique est nettement plus radicale chez le plasticien que chez le poète. Enfin, Buraglio est le seul artiste avec qui Fourcade a collaboré en tant que poète, ce qui a donné lieu à plusieurs œuvres communes : l'estampe et ensuite l'affiche et la carte postale *Le ciel n'a pas d'angle...* (1981-1982) ; le livre *Six copeaux mémoriables* avec des lithographies de Buraglio (1983), le marque-page pour *Son blanc du un* (1986), le panneau *Mural* destiné à l'un des étages de bureaux de l'Arche de la Défense et sa carte postale (1988), la lithographie *Dyptique* (1989), le livre *Au travail ma chérie* (1992), l'ensemble de cartes postales *Été après avoir écrit "Le sujet monotype"* (1997), la lithographie et la carte postale à épaules de *Sainte-Victoire* (1997). Tandis que Buraglio réalise des projets de couverture et des affiches publicitaires pour différents livres poétiques de Fourcade, l'écrivain rédige aussi plusieurs textes à l'occasion de ses expositions⁸⁰⁹. Ces poèmes ont été récemment réunis dans le livre *Pierre Buraglio, Dans le fonds* à l'occasion de la rétrospective de l'artiste à la galerie Fournier au printemps 2008.

Le premier de ces textes a été écrit pour le catalogue de l'exposition *Pierre Buraglio 1965-1979*, cette rétrospective a eu lieu au Musée de Grenoble du 16 mai au 30 juillet 1979. Il sera par la suite republié dans le livre poétique *Le ciel pas d'angle* dans la section « Quarante-cinq poèmes pris dans le réel », numéro 32. De l'ensemble des œuvres du plasticien, Fourcade s'intéresse de plus près à la série *Fenêtres*, qui le touche particulièrement et dont il acquiert aussi un exemplaire. Ce travail, que Fourcade décrira dans le catalogue de l'exposition *Kunst i dag I*,

⁸⁰⁹ http://www.cipmarseille.com/evenement_fiche.php?id=25&print=1 (14.08.2012).

consiste à assembler des bouts de vieux cadres de fenêtres et des vitres colorées. Dans la création de Buraglio, la couleur bleue est définitivement prédominante : elle est utilisée non seulement pour de nombreuses *fenêtres*, mais aussi dans l'assemblage *Gauloises Bleus*, certains *masquages* et d'autres œuvres. Alors que Marcelin PleyNET s'interroge : « Et pourquoi pas une poétique ? »⁸¹⁰, Dominique Fourcade réfléchit sur le choix de cette teinte : « Pourquoi c'est toujours bleu »⁸¹¹. Dans la tentative de répondre à cette question, il compose un poème au lieu de faire une analyse critique et introduit ainsi ces créations dans l'espace littéraire. Pour lui, l'écriture lyrique est « la seule réponse à la mesure de la question »⁸¹², ce qui annonce aussi son retour à la poésie, puisque la publication de ce poème est la première depuis la fin des années 1960.

Plus que de simples objets de la vie réelle, les *fenêtres* de Buraglio sont des œuvres artistiques, ce qui augmente leur degré d'abstraction par rapport au monde extérieur. Leur bleu correspond à une partie constituante de ce « nous », si caractéristique de l'écriture de Fourcade de cette période, qui signifie dans le même temps les artistes et aussi tous les êtres humains, puisque tous sont porteurs d'un élan poétique qui les anime. La couleur permet de distinguer une paroi interne, également inhérente au « nous » et qui n'est pas apparente, c'est pourquoi le regard s'y écrase tandis que « l'âme transgresse en bleuité »⁸¹³. La transparence du support joue un rôle très important pour le message poétique de l'ensemble. Selon Fourcade, ce bleu est fait en cuivre, mais c'est également du cuivre mental, invisible à l'œil, qu'il s'agit. Le poète le décrit comme « notre substance sans origine ni départ / Notre substance notre limite nos cendres »⁸¹⁴. Le mot « limite » est ici décisif, car la couleur apparaît aux yeux du poète comme la frontière

⁸¹⁰ Marcelin PLEYNET, sans titre, in catalogue de l'exposition *Pierre Buraglio 1965-1979, Musée de Grenoble 16 mai-30 juillet 1979*, Grenoble, Musée de peinture et de sculpture, 1979, non paginé.

⁸¹¹ Nous citons les poèmes de Fourcade à partir des œuvres de Buraglio d'après la publication dans *Pierre Buraglio, Dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997*, Paris, Panama musées, Galerie Jean Fournier, 2008, p. 9.

Notons que dans le catalogue de 1979, le peintre même se dit incapable de donner sa réponse à cette question : « dix ans de notes réflexives – et rien ou si peu sur la Couleur. bref : –On n'y voit que du bleu"... –En voir de toutes les couleurs" » (Pierre BURAGLIO, « La pensée par hasard », in catalogue de l'exposition *Pierre Buraglio 1965-1979, Musée de Grenoble 16 mai-30 juillet 1979*, op.cit.). Plusieurs années plus tard, dans l'entretien avec Didier Semin, Buraglio commente : « Ce bleu n'est pas un bleu neutre, il était partout autrefois : bleus de travail, papier des télégrammes, doublures des enveloppes postales, paquets de Gauloises. Les 2 CV Citroën, premières voitures vraiment économiques, bien meilleures que celles d'aujourd'hui, increvables et collées à la route quoi qu'il arrive, étaient souvent de cette couleur » (http://www.macval.fr/IMG/pdf/aica_semin-buraglio.pdf - 16.08.2012). Enfin, en 2006, dans l'entretien avec des étudiantes de l'école du Louvre à propos de la restauration de l'assemblage des *Gauloises Bleues*, il déclare : « Mon intention était de produire une sorte de poème bleu indépendamment de moi-même. Il n'y a qu'à se baisser pour trouver et ramasser de la couleur. Cette couleur a un statut particulier dans l'histoire de la peinture occidentale. [...] Ce bleu, vous savez bien, il va de Giotto à Hantai en passant par Matisse » (Pierre BURAGLIO, *Écrits entre 1962 et 2007*, Paris, Beaux-arts de Paris, 2007, p. 356).

⁸¹² *Pierre Buraglio, Dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997*, op.cit., p. 9.

⁸¹³ *Ibid.*

⁸¹⁴ *Ibid.*

entre l'univers artistique et le monde réel, la pellicule qui recouvre la surface picturale. Cependant, la couleur appartient entièrement à l'espace de l'œuvre, elle n'est pas apposée dessus, mais surgit depuis les profondeurs poétiques de la peinture : « ce bleu est la couleur du maximum qui monte à la surface »⁸¹⁵. Ce maximum est évidemment poétique, ainsi les gentianes mentionnées dans le vers suivant peuvent être comprises comme une référence à la *Neuvième Élégie de Duino* de Rilke, dans laquelle cette fleur est associée au mot du poème.

Une partie de la réponse à la question initiale sur l'attachement au bleu réside dans le maximum poétique, l'autre ayant trait à la nature cachée de la couleur. Dans la vision fourcadienne, tous les éléments de l'œuvre sont des abstractions, ils sont libérés du lien avec le monde extérieur et ne fonctionnent que dans l'espace mental. Les couleurs sont intimement liées entre elles et donc interchangeables :

« il n'y a pas plus rose que le bleu
Pas plus noir
Et que bleu est soleil ni plus viride »⁸¹⁶.

Cette idée vient rejoindre et prolonger la réflexion sur la couleur (dans les œuvres de Matisse, de Hantaï, des expressionnistes américains), suivant laquelle la couleur n'est pas une propriété physique des objets, mais le résultat d'une opération spirituelle : elle est engendrée par l'interaction simultanée de plusieurs facteurs, dont l'œil du spectateur et la lumière.

La démarche de Buraglio consiste à encadrer un « Mur de cette couleur dans le plan de la fenêtre »⁸¹⁷. Or, ce mur en vitre, se distingue non seulement par sa couleur ou sa transparence, mais aussi par ces bords tranchants, ses « arêtes coupantes »⁸¹⁸. Cette dernière caractéristique est porteuse d'un important message poétique, puisque c'est elle qui rend la recherche de l'artiste extrêmement moderne. Elle établit un singulier rapport avec le bleu, se tient par lui et l'aide à tenir. La question du cadre revient alors en force, car la vitre bleue correspond au réel artistique contenu dans l'œuvre. Pour Fourcade, le plasticien trouve la solution parfaite à ce problème, n'enserrant la vitre que de deux côtés au lieu de quatre. Cela permet à la couleur d'être vue sans souffrir des frontières du cadre qui pourraient la réduire et la retenir dans son mouvement.

⁸¹⁵ *Ibid.*

⁸¹⁶ *Ibid.*

⁸¹⁷ *Ibid.*

⁸¹⁸ *Ibid.*

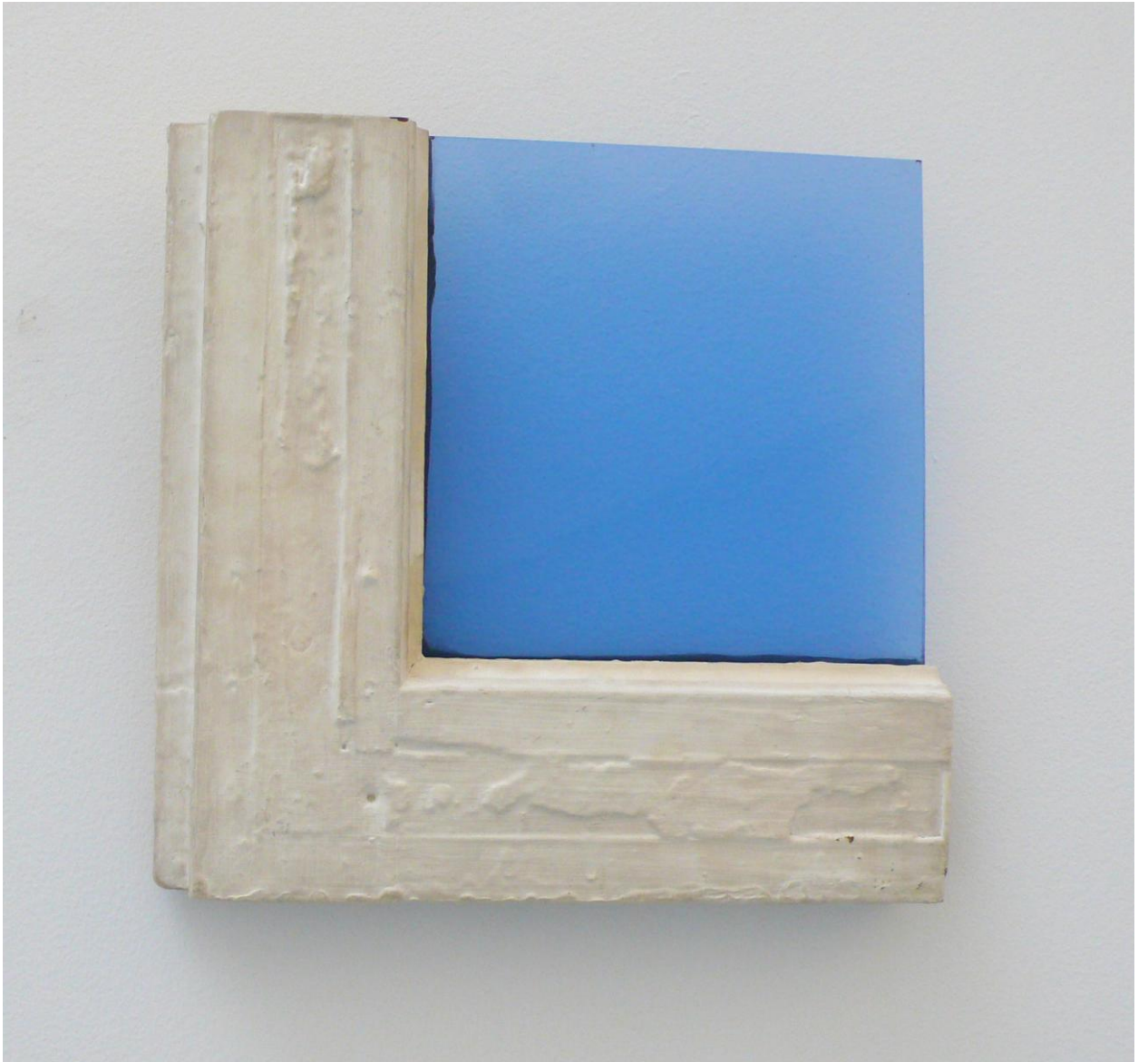


Image 21. Pierre BURAGLIO, « Fenêtre », 1977, bois, verre bleu, 24,5 x 25 x 3 cm, collection particulière, courtesy galerie Jean Fournier.

« Au stabilotone » se réfère aux dessins de l'artiste, effectués sur du papier calque avec ces gros crayons couleur de marque « Stabilo » (Les Stabilo Tone). D'après Buraglio, ces dessins, assez controversés aux yeux d'autres critiques, sont très appréciés de Fourcade, et c'est grâce au poète qu'ils ont été exposés⁸¹⁹. Fourcade a également suggéré à l'artiste certains sujets de dessins (par exemple, *Chute de Saint Paul* du Caravage)⁸²⁰. C'est sûrement la méthode originale du plasticien, le contact immédiat et avec les œuvres, qui attirent Fourcade : pour Buraglio, il ne s'agit ni de recopier les peintures ni de les reporter au carré, puisque son crayon trace directement par-dessus des reproductions. Néanmoins, dans « Au stabilotone » il est aussi question des autres œuvres de l'artiste, par exemple, les *Enveloppes*, qui prolongent la couleur bleue dans le travail de Buraglio : « voici j'ouvre une enveloppe le ciel criblé comme un Seurat »⁸²¹, ou les *Caviardages* (des pages du journal *Le Monde* biffées au crayon de couleur puis assemblées avec du ruban adhésif qui dessine un cadre par-dessus) : « Et caviardez à peine, je ne suis pas un extrémiste »⁸²². Le poème fourcadien a été écrit pour l'exposition de Buraglio au Musée national d'art moderne du 17 décembre 1982 au 14 février 1983, mais il a été inclus ultérieurement dans *Le ciel pas d'angle*, en tant que partie finale de la même section que « Pourquoi c'est toujours bleu », immédiatement après les deux textes à partir des œuvres de Hantaï (« Pour une culture post-cézannienne » et « Autocontenance de la couleur »).

Dans ce poème plusieurs strates du réel se superposent et s'entremêlent. Les trois principaux sont : une anecdote de la vie du poète, qui conduit tout seul la voiture sous la pluie ; l'univers des dessins buragliens ; l'existence du poème même en création (il y a même un poème dans le poème qui fait irruption). Ils sont si étroitement liés qu'il est souvent difficile de distinguer où se termine l'un et commence l'autre, tant Fourcade arrive à les mettre en simultané. Remarquons pourtant que les deux mondes artistiques (le littéraire et le plastique) sont unis entre eux, alors qu'ils s'opposent et font résistance à l'univers du monde réel (quotidien). Le réel, dans le sens de l'être, l'existence poétique, est le véritable sujet du poème. Ce texte explicite également le titre de toute la section du livre *Le ciel pas d'angle* : « Quarante-cinq poèmes pris dans le réel ». Il serait erroné de croire que le réel fourcadien puisse s'attacher à la vie quotidienne, car cette réalité se donne à voir de manière trop fragmentaire et confuse. C'est de l'univers purement artistique qu'il s'agit, du réel poétique libre et infini, que Fourcade tente de capter ne serait-ce que pour un instant (ce déclic-là qui donne le poème), suivant l'exemple de

⁸¹⁹ Communication personnelle (12.07.2012)

⁸²⁰ Pierre BURAGLIO, « Dessins d'après », in *Ecrits entre 1962 et 2007*, op.cit., p. 158.

⁸²¹ Pierre Buraglio, *Dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997*, op.cit., p. 16.

⁸²² *Ibid.*, p. 17.

ses grands modèles : « Henri et Andrei et Friedrich et Rainer Maria / Orphiques du pays du soir »⁸²³. Comme pour renforcer le réel artistique, Fourcade sature le texte d'autres références aux œuvres d'art : picturales (*le Portrait de Lucrezia Panciaticchi* par Bronzino des Offices à Florence), littéraires (*Justine* de Sade), musicales (le saxophoniste de jazz de style bebop Sonny Stitt).

Le mot même « réel » apparaît dès les premières lignes : c'est le réel de la route, de la vitesse, mais il deviendra très vite le réel du texte, puis (ou en même temps) le réel des dessins. Le trajet de la voiture s'associe au tracé du crayon, aux vers du poème qui s'inscrivent sur la page. Peu à peu, le réel commence à jouer le rôle de l'interlocuteur du poète, au même titre que le plasticien, que Fourcade vouvoie, alors qu'il s'adresse au réel, en disant « tu ». Le poète tente alors d'explicitier leur relation en une sorte de compétition ou de combat épuisant mais vital. À plusieurs reprises, le bout de la phrase contenant le mot « réel » est écrit en majuscules pour souligner son importance. Le réel restera ainsi présent jusqu'au dernier vers : « Ô réel qui nous inondes d'autorisations »⁸²⁴. Les deux créateurs sont montrés à la recherche de la modernité (« À qui revient chaque jour du Golden Gate Bridge de prendre des leçons de vibration moderne »⁸²⁵), engagés dans une course au réel qui reste, pourtant, inaccessible. Rapide comme un éclair, il se laisse dépasser, trop immédiat, il n'arrive pas à exister en simultané avec l'artiste : « Même si j'oblique vers le ciel je ne fais que rapprocher mon visage du miroir où repart le réel en arrière de moi »⁸²⁶. Le seul moyen de l'attraper et de se déplacer en permanence avec lui, « d'improviser sans cesse »⁸²⁷. Et le poète insiste un peu plus loin : « Accélère ON IMPROVISE même après la représentation il le faut encore POUR QUE JE DEVIENNE LUI-le-réel »⁸²⁸.

Les « dessins d'après » de Buraglio ont la particularité de reproduire l'essentiel des œuvres figuratives, qui représentent (et donc reproduisent) déjà un ou des objets. À la différence de l'art traditionnel, dans lequel le monde quotidien fait partie de l'univers artistique, dans la modernité de Fourcade, c'est l'art qui s'introduit dans l'espace externe : « L'intérieur c'est l'extérieur comme CONVENU entre nous – non pas le peintre et moi mais ENTRE LE REEL

⁸²³ *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 13.

⁸²⁴ *Pierre Buraglio, Dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997*, op.cit., p. 17.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 17.

ET NOUS »⁸²⁹. En conséquence, le reflet dans le rétroviseur montre au poète-conducteur des « propositions toutes plus buragliennes », dans l'espace environnant

« tout est encadré tout est encadrant dans l'air zébré de gris et d'argent

L'air au stabilotone

Crayonné par Buraglio des deux côtés de la vitre »⁸³⁰

On pourrait s'étonner de multiples références au monde extérieur que le lecteur rencontre dans ce poème. En effet, le texte paraît très clair et lisible, presque descriptif en comparaison avec d'autres séquences de la même série. Nous y voyons encore un hommage au travail du peintre qui exige dans ses *Dessins d'après* « Reconnaissance du modèle et vraisemblance des objets »⁸³¹.

Par rapport à « Pourquoi c'est toujours bleu », l'approche de la couleur change : même si elle continue à être présente, son importance diminue. C'est toujours du bleu, mais pas éclatant, plutôt bleu-gris, tout est fondu dans une grisaille de la pluie ou du crayon. Le bleu entre en concurrence avec le noir, qui revient à deux reprises pour dire l'orage, il y a aussi du vert qui est mentionné une fois. Au final, le texte donne une impression très graphique et colorée, il porte en lui comme une image cachée, qui transparaît à travers le calque des mots.

Deux ans plus tard, en 1984, Fourcade écrit un nouveau texte à l'occasion de l'exposition de Buraglio au Musée Savoisien à Chambéry. Cette rétrospective réunit les deux séries préférées du poète et le titre du poème est « Vitrier qui passe ». Dans « vitrier », il y a bien évidemment « vitre », comme une référence aux *Fenêtres*, mais aussi « trier », car Buraglio fait le tri de l'art du passé dans ses *Dessins d'après*. Vitrier qui passe est un ouvrier ambulant, il vient réparer ce qui est brisé, il remplace, il remet à neuf, il redonne de la transparence. Fourcade ouvre son texte par une série d'interrogations sur la signification du travail du plasticien : « Mais qu'est-ce qu'il a fait ? Qu'est-ce qu'il a voulu faire ? Qu'est-ce qu'il a su que ses aînés aient ignoré ? Qu'a-t-il fait qui ne l'ait été avant lui ? ». Le commencement en questions est assez typique des textes

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁸³⁰ *Ibid.* Très attentif aux impressions du poète pour lequel il a un profond respect, Buraglio a aussi repris la phrase « L'air au stabilotone » comme titre d'un de ses dessins d'après *Montagne Sainte-Victoire* de Cézanne.

⁸³¹ Pierre BURAGLIO, « Notes de travail », in *Buraglio*, catalogue de l'exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 1982, p. 82.

critiques fourcadiens⁸³², car il lui permet d'introduire d'emblée le lecteur au cœur de ses préoccupations, les partager avec lui. La suite se développe comme une réflexion à partir des notes du travail de l'artiste publiées dans le catalogue de l'exposition de 1982 au Beaubourg. Notons que dans ce texte Buraglio a déjà cité Fourcade : « Il est midi, pas d'ombre ; faire face... »⁸³³. Le poète et le peintre mènent ainsi une sorte de dialogue poétique, nourrissant réciproquement leur réflexion.

Le problème principal qui occupe le poète, c'est la modernité contenue dans ces œuvres. Sa première composante se réalise dans le rapport à l'image. Contrairement à ce qu'indique le plasticien (« L'image est combattue »⁸³⁴), Fourcade voit dans ce travail un effort pour faire voir l'image du réel de manière la plus directe, et, par conséquent, la plus crue et la plus violente. En retraçant les lignes essentielles du dessin, Buraglio montre la véritable matière et la structure de l'image, celles qui ont été dissimulées dans les tableaux prototypes par des détails superflus, la recherche de la perspective, les jeux de l'ombre et de la lumière. Ainsi dégagée, l'image apparaît comme mise à nu, mais aussi plus pure, ce qui correspond parfaitement à l'idéal artistique fourcadien. On pourrait reconnaître dans cette action un héritage cézannien, car le peintre aixois a procédé à un allègement progressif de la figure pour créer de l'espace et du vide. Et Fourcade ne se lasse pas de mettre en valeur cet aspect du travail buraglien : d'abord, d'une façon poético-critique :

« D'une même écriture nudifiante. Faire que toute peinture soit nue, volonté souple de la voir telle, et que nous la voyions. Ne pas refuser la nudité de la peinture, ne pas s'en détourner, ne pas reculer devant elle. L'affronter de toutes ses capacités, l'investir (sous la forme qui consiste à la transcrire), et si possible puiser dans la tendresse – notre propre tendresse – pour que tout ceci soit viable. Nature naturée »⁸³⁵ ;

ensuite, en entraînant cette idée dans le jeu du langage et en l'y exploitant au maximum dans le rapport avec les mots « voir », « pendule » et « peint » :

« Nûment. Voir nu. La voir nue. Voir une pendule nue. Voir nue la pendule *peinte*. Vitrier qui passe voit nûment. Il n'y a que peinte, puis dépeinte, que la pendule peut enfin être vue nue. Voir toujours plus nûment ce que c'est que le peint dans la pendule peinte, ce que c'est que la peindre, et pour ce faire, dépeindre l'image »⁸³⁶.

⁸³² Voir les textes « À quoi sommes-nous conviés ? », « Rêver à trois aubergines... » (troisième partie), « Pour une nouvelle respiration ».

⁸³³ Pierre BURAGLIO, « Notes de travail », in *Buraglio*, op.cit., p. 82.

⁸³⁴ *Ibid.* (cité également dans le texte fourcadien : *Pierre Buraglio, Dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997*, op.cit., p. 33).

⁸³⁵ *Pierre Buraglio, Dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997*, op.cit., p. 34.

⁸³⁶ *Ibid.* La pendule fait référence au dessin de Buraglio d'après *La pendule noire* de Cézanne.

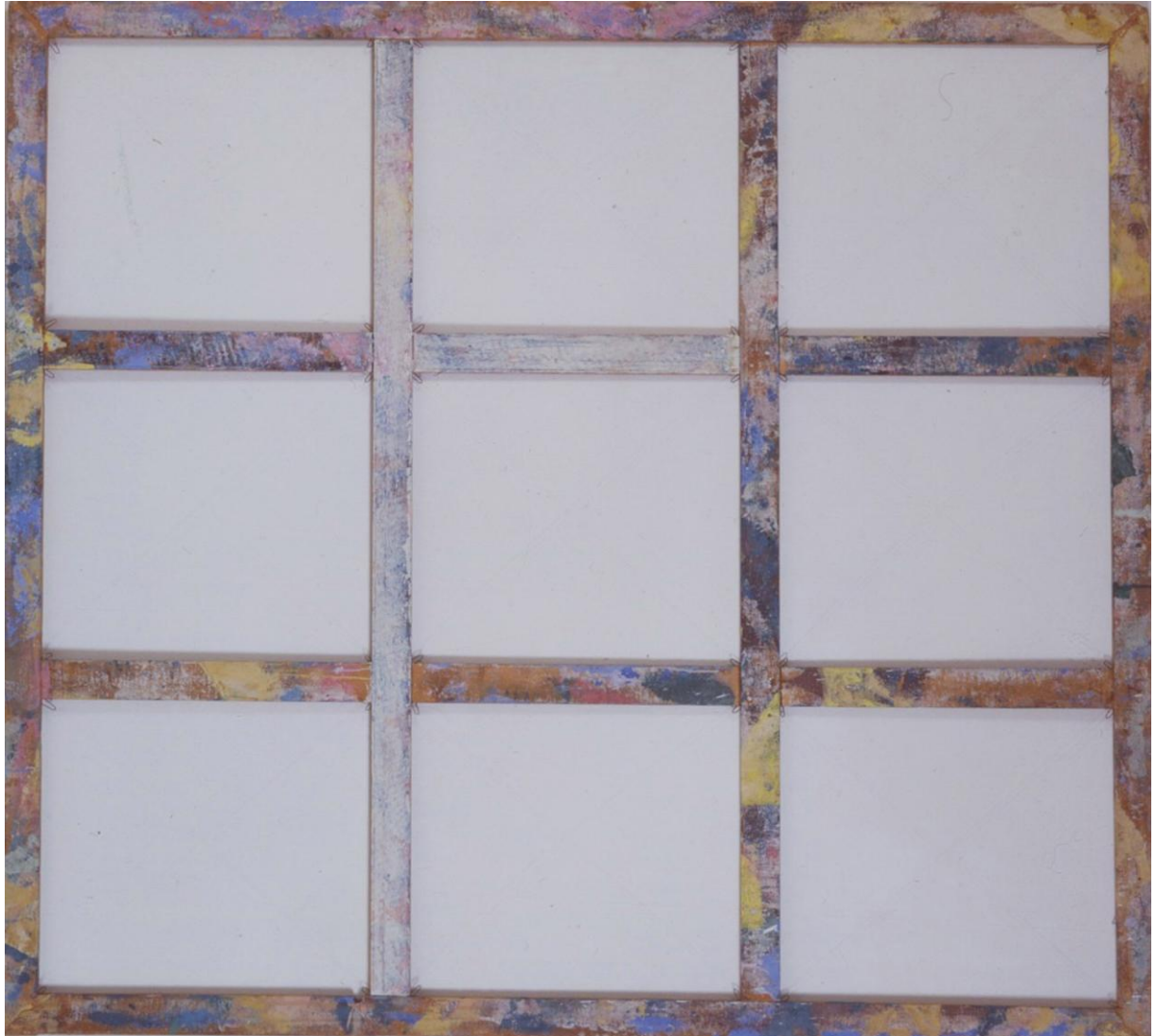


Image 22. Pierre BURAGLIO, « Châssis », 1974, bois, peinture et fil de nylon, 180 x 200 cm ; collection particulière, courtesy galerie Jean Fournier.

Plusieurs aspects de la démarche de l'artiste inspirent à Fourcade de l'admiration. C'est la perspicacité de son regard qui permet au plasticien de reconnaître immédiatement les lignes de force qui tendent l'image de la peinture, et de donner une vision de l'ensemble rapide et concise. La vitesse de l'exécution aussi, que le poète apparente à la traduction simultanée. L'intensité de l'opération presque chirurgicale qui s'accompagne d'une apparente légèreté et de la simplicité d'un dessin d'enfant. La simplicité pourtant proche d'un dépouillement : « de la peinture essorée à fond »⁸³⁷. L'émotion contenue, enfin, que Fourcade nomme « tendresse » et qui anime les dessins, qui les relève du rang des copies à celui des œuvres indépendantes et vivantes. Sur tous ces plans, le travail de Buraglio peut être rapproché de la recherche matisienne dans *Thèmes et variations*. Bien que le poète n'établisse pas cette analogie, nous pouvons déduire que son intérêt pour ces œuvres est en partie lié au retour spirituel du dessin de Matisse.

Le plasticien se revendique aussi de la filiation, d'un héritage matisien. Non seulement une grande série de *Dessins d'après* représente une variation d'après *Fauteuil rocaille*, mais dans ses notes de travail Buraglio écrit : « Enfin ils [ces dessins] sont portés par le mot d'ordre matisien : —N faites pas d'autographe” »⁸³⁸. Cette référence ne passe pas inaperçue de Fourcade qui interprète l'affirmation de l'artiste comme l'exigence de l'objectivité artistique :

« Buraglio vise un degré d'interprétation aussi neutre que possible. Il n'a pas en tête un degré zéro du dessin, il tente non pas un dessin impersonnel mais une approche uniforme, et un dessin aussi objectif que possible »⁸³⁹.

Pour la mettre en place, il est nécessaire d'admettre une nouvelle définition de la peinture, selon laquelle la peinture, ce n'est pas une combinaison de rapports entre les formes et les couleurs, mais de la structure dans de la matière. Fourcade en conclut également que les dessins de Buraglio sont, par leur essence même, plus picturaux que graphiques.

Malgré cette relation respectueuse de l'art du passé, l'objectif du peintre n'est pas de le prolonger, mais de faire du nouveau, se positionner au plus près de son temps, être dans l'extrême contemporain. Fourcade voit dans son travail une tentative réussie de renverser l'histoire de la peinture, en la mettant à plat, en la dénudant et en la dépossédant de ce qui représente le peint en elle. Par l'exécution des dessins d'après des œuvres anciennes et non d'après la nature, Buraglio enferme l'art dans son propre univers. Pour le poète ce geste est déjà

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁸³⁸ Pierre BURAGLIO, « Notes du travail », in *Buraglio*, op.cit., p. 82.

⁸³⁹ Pierre Buraglio, *Dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997*, op.cit., p. 34.

riche de conséquences : « la peinture est devenue de la nature – nature naturante. C'est un fait moderne »⁸⁴⁰. Néanmoins, avide de la modernité, il exige une action toujours plus audacieuse, plus radicale :

« Idéalement, Pierre Buraglio ne devrait pas choisir l'œuvre d'après laquelle il va dessiner ; idéalement, il doit être à même de transcrire en dessin, de la même écriture nudifiante, toute peinture de l'histoire de la peinture, même la plus informelle, même celle dont la structure est la moins apparente »⁸⁴¹.

Préoccupé avant tout par les enjeux artistiques, Fourcade n'a jamais peur de paraître intransigeant ou autoritaire envers les plasticiens.

En tant que poète, Dominique Fourcade ressent la même exigence d'être moderne, mais doute de ses propres capacités. Les difficultés de son médium lui paraissent insurmontables pour le moment, l'avancée des arts visuels sur la poésie est trop grande pour pouvoir aussitôt la franchir :

« Pourrais-je ainsi transcrire Baudelaire, Nerval, Villon ? En combattant leurs profondeurs, leurs ombres ? Je reste songeur. Je ne sais si la chose est faisable, je ne sais s'il faudrait la faire – mais je vois bien que la langue est un bloc intraitable, au point que je ne peux espérer réussir une entreprise analogue. Je ne puis même pas envisager de la tenter, tant la langue me domine »⁸⁴².

Nous nous trouvons donc de nouveau face au sentiment obsédant chez Fourcade de l'infériorité insurmontable de la parole par rapport à l'art visuel. Néanmoins, en cette année 1984, le poète a déjà réussi à renouer avec son écriture littéraire et la démarche buraglienne lui montre malgré tout un exemple et une direction à suivre. Grâce à ce travail plastique, Fourcade se rend compte que les changements dans la poésie doivent être aussi profonds et fondamentaux, que pour se libérer de l'emprise de leur art les écrivains ont pareillement besoin d'agir sur son essence même. Pendant plusieurs années, la recherche poétique de Fourcade ira dans cette direction, et certains passages de « Vitrier qui passe » annoncent les idées et les procédés qui seront mis en place ensuite dans *Son blanc du un* et *XBo* :

« Ces dessins : ôter les sons de la peinture ; réduire la peinture à un jour sans voix ; pour voir de quoi c'est fait – et c'est fait de l'air. De la peinture mise au niveau d'un grand jour blanc qui ne dit rien (...Et là, il n'y avait

⁸⁴⁰ *Ibid.*

⁸⁴¹ *Ibid.*

⁸⁴² *Ibid.*, p. 33.

pas à se méprendre sur l'injonction, j'ai posé mon violoncelle et j'ai levé les mains...), c'est certainement l'une des choses qui devaient être tentées aujourd'hui »⁸⁴³.

Constatons de nouveau l'importance que le poète accorde au mot « air », fréquemment répété tout au long du texte. Cela nous rappelle le désir de la respiration poétique que nous avons observé dans les écrits critiques fourcadiens des années précédentes. Ici, l'auteur tente une métaphore de la peinture comme une poitrine du monde qui « tient l'air »⁸⁴⁴. Dans le cas des dessins de Buraglio, cette poitrine se retrouve aplatie ce qui provoque un accroissement de l'enthousiasme de la part de Fourcade.

Bien que le poète dise devoir se retenir « d'interpréter l'histoire de la peinture comme celle de la respiration d'une surface »⁸⁴⁵ à cause de la petite quantité d'artistes qui ont réussi à la mettre en œuvre, il se lance en énumération de grands maîtres du passé qui l'ont atteinte. Parmi eux, Piero della Francesca, Giorgione, Titien, Antoine Watteau et Jean-Baptiste Camille Corot. En revanche, Fourcade bannit explicitement de sa liste Tintoret, Delacroix et les Impressionnistes. Il précise pour ces derniers qu'« ils se sont nourris d'air atmosphérique, qui n'a rien à voir avec ce qui nous occupe – cependant la surface des meilleures œuvres des meilleurs entre eux a cette grande qualité abstraite, rideau d'intercadences »⁸⁴⁶. Il insiste longuement sur l'importance de Cézanne et de Matisse, l'œuvre conjointe desquels représente une grande étape dans cette histoire de la respiration en peinture. En ce qui concerne l'art contemporain, le poète déplore que la plupart des plasticiens du XX^e siècle n'ait pas retenu la leçon donnée par Cézanne et Matisse et qu'ils se soient détournés du véritable sujet de la peinture, quoique quelques noms méritent, selon lui, d'être cités. À part Simon Hantaï, tous les autres sont américains : Morris Louis, Kenneth Noland, Helen Frankenthaler. Il est étonnant de ne pas voir parmi eux Jules Olitski, pourtant, très apprécié du poète.

Dans ce passage, Fourcade utilise exceptionnellement les majuscules, à la manière du texte « Au stabilotone ». Les formules en lettres capitales apparaissent deux fois dans le paragraphe : la première, très longuement, pour décrire un des tableaux tardifs de Titien (« *L'écorchement de Marsyas*, l'externe est l'interne – CELA EST STRUCTURÉ PAR LA MATIÈRE MÊME, CE GENRE DE PEINTURE EST UN TRAITÉ DE LA MATIÈRE

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁴⁴ *Ibid.*

⁸⁴⁵ *Ibid.*

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 34-35.

COMME STRUCTURE »⁸⁴⁷), la deuxième, pour souligner la signification du travail de Cézanne et de Matisse pour l'expression de la respiration en peinture (« avec Cézanne SUR CE PLAN les choses ont été poussées si loin »⁸⁴⁸). Plus qu'une simple accentuation d'une partie de texte, nous voyons dans cet emploi inattendu des majuscules un hommage au « grand poème typographique et cosmogonique »⁸⁴⁹ de Mallarmé.

Après le long paragraphe sur la respiration en peinture, la courte formule « *Jockey blessé* flaqua d'air »⁸⁵⁰ vient apporter un nouveau souffle au poème fourcadien. Remarquons que de bout en bout du texte les séquences sont constituées d'une ou plusieurs phrases de longueurs diverses. Ces changements, parfois progressifs, parfois inattendus, définissent l'évolution de rythme permanente. Certains passages donnent alors l'impression de quelque chose de rapide et d'immédiat, alors que d'autres se construisent dans une extrême lenteur. Une telle écriture saccadée est très caractéristique de la poésie fourcadienne de sa deuxième période et elle répond à la recherche de l'auteur d'une nouvelle manière d'écrire qui serait pleinement moderne et permettrait de saisir le réel dans toute son instantanéité.

La conclusion du texte abandonne en apparence la réflexion précédente pour poser soudainement la question du cadre, avant de résumer de manière succincte l'ensemble des préoccupations poétiques de Fourcade :

« Cadrer. Sans doute il faut bien cadrer. Il faut avoir le don de poser les choses, c'est un don très original. Et que l'œil soit à même de renverser d'un coup. Du plein au vide – vide est plein – en établissant l'unité. Que l'obsession de l'un qui est l'obsession suprême réponde à l'exigence suprême qui est l'exigence de l'un. *Bec du Hoc* vu. Tissu de disparitions »⁸⁵¹.

Ainsi, l'auteur montre que beaucoup de questions restent encore irrésolues et que leur importance pour la poétique moderne est également capitale.

Notons que tous les poèmes fourcadiens pour Pierre Buraglio sont signés, et le nom du poète joue un rôle non négligeable dans la structure du texte. Le poète agit ici à la manière des peintres qui utilisent la signature comme un élément plastique qui participe au rythme interne du tableau. Matisse était un grand maître d'une telle intégration de l'élément externe (le nom de

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁴⁹ Paul CLAUDEL, « Réflexions et propositions sur le vers français », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 15.

⁸⁵⁰ Pierre Buraglio, *Dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997*, op.cit., p. 35.

⁸⁵¹ *Ibid.*

l'artiste) à la surface unie de la toile. Dans « Vitrier qui passe » la signature ne clôt pourtant pas le texte, puisque la note finale est exprimée par un post-scriptum énigmatique : « Conviction que le monde est son propre frisson unificateur »⁸⁵². Fourcade ne précise pas qui manifeste cette conviction, mais nous pouvons déduire qu'il s'agit d'une idée qu'il partage avec le plasticien. Le poète a consciemment mis cette phrase à part, l'a exclue du corps du texte pour y attirer d'autant plus l'attention du lecteur. Elle correspond simultanément à une limite thématique et rythmique du texte, mais rappelle aussi qu'une véritable conclusion est inconcevable et que toute fin n'est que provisoire.

Claude Viallat

Claude Viallat est né en 1936 et s'est exposé régulièrement à la galerie Jean Fournier depuis 1968. C'est le deuxième artiste de ce cercle artistique à qui Fourcade consacre un article. Il s'agit du texte intitulé « Store à franges », inclus dans le catalogue de l'exposition *Claude Viallat, Traces*, présentée en 1979 au Musée Savoisien de Chambéry. Il a été publié aux côtés des écrits du philosophe Yves Michaud, des poètes Marcelin Pleynet et Jacques Lepage (tous critiques d'art éminents). Ce texte est profondément marqué par la réflexion sur l'œuvre de Matisse, entreprise par le poète, et met de nouveau en valeur la forte continuité spirituelle entre les artistes de tous les temps qui se dessine dans sa vision poétique. Ainsi, tout au long de l'article Fourcade établit une filiation ininterrompue et vivante entre Cézanne, Matisse et Viallat. L'organisation même du texte en deux temps le souligne : la première partie traite essentiellement de l'œuvre du peintre aixois et de son héritage revalorisé par le travail de Matisse, la deuxième partie confronte la création de Viallat, désignée par le titre *Fenêtre à Tahiti* *À l'Hommage à Matisse*, à son modèle, la toile matissienne éponyme.

Dès son commencement, le texte s'annonce comme une réflexion sur l'art à la portée simultanément lyrique et philosophique :

« En peinture, en écriture, quand, par poésie, il y a passage du non-être à l'être, advient la beauté. C'est la beauté qui propose, c'est elle qui impose et c'est elle qui retient. L'efficacité, c'est elle. Dans une toile récente de

⁸⁵² *Ibid.*

Claude Viallat, *Fenêtre à Tahiti R'Homage à Matisse*, c'est elle qui conduit une réflexion sur un fait de peinture moderne »⁸⁵³.

Sans insister une nouvelle fois sur l'analogie permanente entre la poésie et la peinture (nous la retrouvons presque dans tous les écrits critiques de cet auteur), arrêtons-nous immédiatement sur cette conception, caractéristique de la pensée de Fourcade, de la création, comme passage de la non-existence vers l'être, vers la vie. Même si le rôle de l'artiste est auxiliaire dans le processus de la création (l'œuvre possédant une personnalité et une volonté qui lui sont propres), il est ontologique et esthétique à la fois. En plaçant la beauté au centre de la création, Fourcade diminue aussi l'importance des participations externes, par exemple, celle du modèle ou des références inter- ou intra-artistiques au sein de l'œuvre.

Au cœur de la réflexion de Fourcade est placée une œuvre-hommage, ce qui suppose la reproduction d'une partie ou de la totalité du modèle au sein du tableau, mais le poète lui refuse d'emblée l'appellation de « copie », s'appuyant sur la position du peintre qui parle à ce propos « d'un souvenir retranscrit par des déplacements de mémoire »⁸⁵⁴. Nous avons déjà pu constater dans d'autres écrits critiques de l'auteur, que pour le poète, à partir du moment où il y a eu une assimilation et une reconversion (une permutation interne) du travail d'un artiste par l'autre, il ne peut être question d'une simple imitation, mais de l'apparition d'une nouvelle œuvre, d'un univers artistique indépendant, au même titre que celui de son prototype. Pour mettre en valeur l'action profondément enrichissante et instructive pour un peintre de copier les productions de ses aînés, Fourcade donne en exemple la pratique de Cézanne. Cependant, l'étendue de ce passage indique qu'il s'agit plus que d'une simple illustration : le peintre aixois se présente en tant qu'initiateur d'une longue chaîne qui reliera ensuite Matisse et Viallat, et l'auteur ancre son article dans l'histoire de la peinture.

En faisant valoir le copiage comme une activité utile et nécessaire pour tout jeune artiste, Fourcade s'intéresse à l'étymologie du mot même *copie* : « Le premier sens du mot copie, en français, était «grande quantité», du latin médiéval *copiare*, reproduire en grande quantité, lui-même du latin *copia*, qui signifie abondance, ressources ». Le poète en déduit par un jeu de sens original que

⁸⁵³ « Store à franges », Catalogue de l'exposition *Claude Viallat, Traces*, Musée d'art et d'histoire, Chambéry, 1978, p. 5.

⁸⁵⁴ *Ibid.*

« Copier, pour les peintres et les sculpteurs, ce sera se jeter dans l'abondance de la peinture et de la sculpture. C'est prendre conscience de la peinture comme corne d'abondance, lieu de ressources, lieu où résoudre plus profondément et plus centralement en soi-même. Nager entièrement sous les eaux de la peinture – éprouver la texture et la résistance de son tissu en même temps que subir de part en part sa pression – condition fondamentale pour émerger soi-même. Le soi, le lui d'un nouveau peintre ! Oui, copier est une expérience brûlante »⁸⁵⁵.

Fourcade donne ici la justification d'un des procédés les plus populaires parmi les plasticiens modernes et contemporains : les reproductions des œuvres d'art du passé. La copie est utilisée comme moyen de réaliser le travail artistique sans modèle, ou plutôt en ayant pour le seul motif l'art lui-même. Remarquons que l'auteur utilisera souvent ce procédé dans ses livres de poésie⁸⁵⁶. Pour lui, cette démarche de s'approprier le travail d'un autre et de le présenter comme sien permet avant tout de connaître et d'essayer empiriquement toutes les propriétés physiques de la matière de son médium. Paradoxalement, ce qui émerge alors des profondeurs c'est la véritable personnalité de l'artiste, seule capable de résister à la pression exercée par le travail d'autrui.

Cependant, le poète dit s'étonner du fait que Cézanne ait continué à pratiquer la copie jusqu'à la fin de sa vie, car si ce travail est très commun chez les débutants il n'est généralement plus nécessaire aux grands maîtres. Fourcade voit l'explication de la singularité cézannienne dans l'ampleur de sa rupture avec la production artistique qui a précédé son œuvre. D'un côté, le peintre avait besoin de réalimenter les sources de son art, de nourrir sa réflexion et sa démarche picturale, de l'autre, « Plus la rupture était abrupte, plus insistant – et absolument incessant – se faisait le besoin d'être en contact de ce avec quoi il brisait »⁸⁵⁷. Ainsi, la rupture entreprise par Cézanne ne fait que prolonger l'histoire de l'art occidental, dont il fait partie, dans un cheminement perpétuel⁸⁵⁸. Pour Fourcade, l'intérêt du peintre pour les créations du passé n'affecte absolument pas le caractère novateur et inédit de sa démarche. Souvenons-nous ce que Charles-Ferdinand Ramuz a écrit à peine dix ans après la mort de Cézanne :

⁸⁵⁵ *Ibid.*

⁸⁵⁶ De façon immédiate tout d'abord, comme dans les poèmes 11, 24,25 de *Le ciel pas d'angle*, le poème LI de *Rose-Déclat*, puis en se détachant de plus en plus de l'œuvre initiale, comme dans le texte « Comment nous avons fait connaissance » de *Est-ce que j'peux placer un mot ?* Aujourd'hui encore, Fourcade pratique l'envoi des cartes postales faites chez Michel Chandeigne, qui contiennent une ou plusieurs citations qui ont particulièrement marqué le poète.

⁸⁵⁷ « Store à franges », *op.cit.*, p. 5.

⁸⁵⁸ Deux ans plus tôt, William Rubin a commenté ainsi cet attachement à la tradition artistique de la part du peintre aixois : « il faut comprendre ce vœu de Cézanne comme un témoignage de son désir de faire du grand art. C'était un artiste plein d'ambition qui n'aurait jamais accepté l'idée que l'art moderne soit en aucune manière inférieur au grand art du passé » (William RUBIN, Marcelin PLEYNET, *Paris-New York, situation de l'art*, Paris, Chêne, 1977, p. 98).

« une des beautés de Cézanne, et une des choses qui le distingue le plus de certains de ses prétendus disciples et de tant d'autres prétendus novateurs, c'est son admiration pour l'art du passé, son respect des Maîtres, ou des *Grands*, comme il les appelle, son humilité devant eux. Il n'a pas comme d'autres besoin de nier le passé ; *ce passé ne le gêne pas*. Quand on est vraiment original et neuf, on ne l'est pas *contre* quelqu'un ; on l'est à son insu, on l'est malgré soi »⁸⁵⁹.

Le poète souligne l'originalité de la démarche cézannienne, car l'artiste ne copiait pas des tableaux, mais des sculptures baroques. Il cite à ce propos de longs passages de l'étude de Lawrence Gowing, qu'il désigne comme l'un des plus beaux textes écrits sur le peintre aixois. Conservateur de musée, mais aussi artiste, Gowing établit une analogie entre l'articulation des formes spatiales dans une statue et les rapports entre les couleurs sur la toile. Fourcade voit dans cette action « le prototype sublime et décisif de déplacement par lequel la modernité s'est constituée comme telle »⁸⁶⁰. Le poète reprend ainsi dans un contexte différent le mot employé dans la première citation de Viallat dans l'article, le transformant en la notion déterminante de sa réflexion. Dans la copie, le déplacement est donc nécessaire pour que l'originalité artistique s'écoule, pour qu'elle se réalise pleinement dans la modernité. Cette idée incite l'auteur à critiquer fortement les jeunes peintres qui sont venus immédiatement après Cézanne et qui ont reconnu dans son œuvre un point d'ancrage invariable, une référence directe et fixe. Ainsi, dans une note finale, il qualifie le manifeste pictural de Maurice Denis, *Hommage à Cézanne*, d'« une navrante bêtise et un dévoiement absolu »⁸⁶¹, à cause de trop peu de recul pris par rapport au travail du maître pour effectuer la transformation indispensable.

Fourcade ouvre ensuite une parenthèse poético-philosophique et réfléchit sur l'importance de l'œuvre cézannienne pour la postérité, pour l'époque actuelle, dont lui-même fait partie. Il tente une nouvelle fois de trouver la définition la plus exacte de ce que représente pour lui la valeur du travail du peintre aixois :

« Cézanne [...] offre le prototype sublime et décisif de déplacement par lequel la modernité s'est constituée comme telle. Comprendre la rupture opérée par Cézanne comme un pénétrant (et titanesque) hommage à toute l'histoire de la peinture fait voir comment s'est constituée la trame du temps présent. Comment il s'est tramé, ou mieux : comment le temps présent, notre temps et constituable »⁸⁶².

⁸⁵⁹ Charles-Ferdinand RAMUZ, *Des saints, des sages ; quelques hommes : Goethe, Juste Olivier, Rimbaud, Cézanne, Claudel*, Neuchâtel (Suisse), Ides et calendes, 1978, p. 56-57.

⁸⁶⁰ « Store à franges », *op.cit.*, p. 5.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁶² *Ibid.*, p. 5.

Selon le poète, la portée de la démarche de Cézanne dépasse les frontières de l'art et continue de plain-pied dans notre vie à tous, constituant un modèle aussi essentiel qu'intimidant. Pour lui, le grand mérite de Cézanne est la conscience et le respect de toute l'histoire qui le précède, mais qui donnent lieu non pas au prolongement des recettes existantes, mais à la scission fondamentale avec ce qui est si cher à l'artiste. L'hommage même de Cézanne au passé se réalise dans la rupture, mais dont le besoin et les moyens proviennent directement du patrimoine auquel il s'oppose. En revanche, cela donne naissance à une nouvelle réalité, une nouvelle approche poétique du monde qui caractérise le siècle suivant. Nous rapprochons cette description de l'action cézannienne, perçue par Fourcade simultanément comme éthique et esthétique, de l'idéal de la révolution poétique de Hölderlin, un projet pareillement cher au poète.

Plusieurs qualités ont été indispensables au peintre pour réaliser cet exploit : le courage avant tout, mais aussi l'intelligence et la hauteur morale, mises en avant par Fourcade. L'œuvre de Cézanne n'est pas seulement une réponse au travail de ses prédécesseurs lointains ; aux yeux du poète, c'est aussi une réaction à l'activité des aînés immédiats et des contemporains. Le poète présente ainsi Cézanne comme la figure clé de toute l'histoire de la peinture. Son travail représente une issue heureuse au mouvement de décadence qui se renforce, d'après Fourcade, dans l'art du XIX^e siècle de Delacroix à Manet, et qu'il désigne, suite à Baudelaire du terme « décrépitude ». L'auteur parle avec beaucoup d'admiration de ce nouvel aspect de l'entreprise cézannienne, le retournement opéré qu'il décrit comme « la transsubstantiation, le déplacement le plus ample. Déplacement du massif même des choses, déplacement rupture et déplacement-bascule tel, à vrai dire, que la peinture ne sera plus jamais la même »⁸⁶³, et un peu plus loin encore :

« un mouvement de bascule de la peinture absolument sur elle-même, comme une rotation à cent quatre vingt degrés, mouvement le plus difficile à réaliser quand, comme Cézanne, on est par naissance investi de la responsabilité de ne rien déstabiliser – et qui fut réalisé fort durement »⁸⁶⁴.

Ainsi sauvée de la chute inéluctable, l'histoire de la peinture est prolongée par l'œuvre de Matisse, qui vient directement après Cézanne mais dont la démarche est totalement différente. Pour Fourcade, le jeune peintre se trouvait trop près chronologiquement de son aîné pour tenter de répéter son acte. C'est pourquoi, au lieu de rendre hommage à toute l'histoire de l'art, Matisse se comporte comme si seul Cézanne avait existé avant lui et concentre la totalité de ses efforts

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 6.

⁸⁶⁴ *Ibid.*

sur l'exploitation des avancées de son précurseur. Selon le poète, parmi la génération des jeunes artistes du début du XX^e siècle seul le premier des fauves a su tirer de vraies leçons de la recherche cézannienne, ce que Fourcade explique par l'éclat aveuglant de cette œuvre. Le poète admire d'autant plus la forte personnalité de Matisse, la fermeté de son caractère et la droiture de son tempérament, qui lui ont permis d'apercevoir avec suffisamment de netteté l'ampleur et le potentiel du travail entrepris par Cézanne.

Le propos fourcadien prend progressivement un envol véritablement lyrique, et le poète parle avec beaucoup d'émotion, voire d'exaltation de la démarche matisienne. Ainsi, il la désigne sans hésiter comme « une tentative harmonique entre toutes, l'essor le plus libéré de son tremplin, la tentative la plus poussée en même temps qu'elle était la plus complète, la seule réelle ampliation qui ait vu le jour entre Cézanne et aujourd'hui »⁸⁶⁵. En conséquence, l'auteur refuse le privilège d'être héritiers de Cézanne à Picasso et aux cubistes, dont le mouvement a été pourtant inspiré par l'œuvre du peintre aixois, ainsi qu'aux nabis et aux modernistes américains, par exemple aux membres du groupe de Stieglitz, et autres. Comme nous savons déjà grâce aux autres textes critiques fourcadiens, pour le poète, seul Matisse a pu découvrir la signification profondément poétique des tableaux de Cézanne, tandis que la plupart des artistes sont restés attachés aux modifications superficielles et, par conséquent, secondaires de sa recherche.

L'imagination du poète établit la conjecture selon laquelle l'œuvre de Matisse telle qu'elle a vu le jour est due essentiellement aux découvertes cézanniennes, mais si Cézanne n'avait pas existé, Matisse aurait fait les mêmes avancées que lui à sa place : « À défaut de Cézanne Matisse aurait su l'être, Cézanne, sans nul doute !!! »⁸⁶⁶. Fourcade qualifie de très rare le cas de filiation très rapprochée dans le temps, comme celui de Cézanne et Matisse. Il lui aurait paru plus normal qu'ils appartiennent à la même génération en intervenant parallèlement au même moment crucial du développement de l'art occidental. Or, dans les circonstances réelles, Cézanne a été seul à suivre son chemin, alors que Matisse, selon la métaphore poétique de Fourcade, « n'a fait pourtant qu'écrire un grand livre de sons – le grand livre à écrire, il est vrai – sur Cézanne »⁸⁶⁷.

Nous voyons ici un nouveau modèle de filiation, une vision des rapports entre Cézanne et Matisse encore différente de celles présentées dans les textes sur Hantaï. Même si le noyau de la

⁸⁶⁵ *Ibid.*

⁸⁶⁶ *Ibid.*

⁸⁶⁷ *Ibid.*

pensée de Fourcade reste le même, il pratique des variations, des changements de position, selon les besoins de son discours et l'aspect éthique qu'il désire mettre en valeur.

La deuxième partie du texte repart sur le ton calme et placide d'un écrit critique, qui contraste avec l'emphase du précédent paragraphe. Tout d'abord, Fourcade annonce l'année de la création du tableau *Fenêtre à Tahiti* *Homage à Matisse*, le 1976, laissant au lecteur le soin de calculer que cette œuvre a été faite exactement 40 ans après l'apparition de son prototype. L'auteur juge utile de prévenir le public que cette toile ne contredit nullement le travail habituel de l'artiste nîmois, car, selon le poète, « la démarche entière de Viallat s'inscrit dans cette dialectique de la copie et du déplacement où cherche la peinture du XX^e siècle »⁸⁶⁸. Or, si ce tableau poursuit la recherche générale, il va aussi plus loin dans cette direction, son message est plus clair et plus riche, sa création s'impose au peintre comme une évidence, comme un couronnement des efforts accomplis.

Fourcade décrit ensuite la transposition réalisée par le jeune artiste, reprenant un à un chaque élément du tableau, puisque tout aspect technique renferme, selon lui, une profonde signification poétique. En premier lieu, il s'intéresse au cadre de tissu vert qui entoure la peinture de Viallat. Regrettant l'absence en français d'antonyme pour le mot « défenestrer », le poète voit dans l'acte du plasticien une tentative d'« enfenestration » de sa peinture. Les conséquences de cette opération pour le projet global sont très importantes : « trouver une distance et isoler son sujet – le sujet même : la peinture, et tenter une interprétation critique de lui-même »⁸⁶⁹. Cette remarque nous confronte au problème crucial de la pensée de Fourcade, celui du cadre en tant qu'intermédiaire entre l'œuvre artistique et le monde réel.

Le deuxième détail qui attire l'attention de Fourcade est le rabat de la bâche à rayures multicolores, placé dans la partie haute de la toile. Le rôle de cet objet est double : il sert à évoquer simultanément le rideau de mousseline et le balcon présents dans le tableau matiszien. Percevant le balcon comme un obstacle entre le spectateur et la peinture, le poète se réjouit du choix de son contemporain d'abolir tout objet qui gêne l'accès à l'art dans son état pur :

« Éliminant le balcon de Matisse Viallat supprime toute transition entre la peinture et nous ; notre regard se pose par-dessus rien sur la vue qui n'est plus qu'une toile peinte, et notre regard, en l'occurrence, c'est nous-mêmes de plein pied [*sic !*] – qui y sommes »⁸⁷⁰.

⁸⁶⁸ *Ibid.*

⁸⁶⁹ *Ibid.*

⁸⁷⁰ *Ibid.*

Dans une note finale, il médite, d'ailleurs, plus longuement sur les tentatives de Matisse de résoudre lui-même ce problème. Fourcade relève ainsi l'abaissement considérable de la balustrade dans la deuxième version de *Fenêtre à Tahiti*. À son avis, le peintre aurait dû enlever complètement cet élément de l'ensemble ou, pour le moins, placer un personnage ou un meuble devant lui. Le poète semble encore plus attiré par la solution qu'il trouve dans les peintures de Caillebotte :

« le hausser [le balcon] sur toute la hauteur de la toile, ne peignant alors pour tout espace qu'un premier plan résolument frontal, et la peinture n'étant plus que la mise à jour d'une grille, ou limite, entre nous et l'autre monde dont l'exigence poétique est si pressante mais vers lequel nos bras sont trop courts »⁸⁷¹.

La même idée décourageante de l'impossibilité d'atteindre l'habitation poétique par les moyens de l'art tourmente ici l'écrivain. Dans la création de Viallat, la discrète évocation du parapet originel par un rideau de bandes verticales de couleurs variées contient, suivant Fourcade, un message poétique supplémentaire : « à voir que l'unique balcon possible est une balustrade de couleurs. S'y appuyer ? C'est déjà être dans la peinture »⁸⁷². Notons que l'absence de figuration, de « représentation » fidèle des objets faisant partie du tableau matisien, ne fait que renforcer la puissance de ce message aux yeux de l'écrivain, et c'est aussi valable pour la ligne verticale cousue sur le tableau et qui vient signifier soit les mâts du bateau vus dans le prototype, soit les vantaux de la fenêtre.

Tous les déplacements entrepris par Viallat n'apparaissent pas à Fourcade comme étant de la même valeur. Ainsi, le poète critique de manière fine et prudente sa transposition consciente des arabesques matisiennes dans le rapport entre les vides et les pleins sur la surface de la toile (l'opposition entre les zones peintes et non-peintes), car ce transfert lui semble trop manifeste et dépendant du modèle :

« Je crois insuffisante l'inversion opérée, pourtant fondue et équilibrée chromatiquement telle que Viallat, doué pour la couleur comme peu dans sa génération, a su la pratiquer ; je vois le rapport terme à terme trop direct il prend ici effet comme une séquelle de la problématique matisienne plus que comme un ressourcement de celle-ci »⁸⁷³.

Puisque le travail de Viallat vient après celui de Matisse, Fourcade s'attend à ce que sa démarche soit encore plus originale et radicale, autrement dit, plus moderne. C'est dans la frange

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 8.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 6.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 7.

grise qui entoure le tableau qu'il voit la véritable et heureuse transposition des courbes matysiennes, bien qu'elle corresponde initialement au cadre à motif floral peint par Matisse :

« Cette frange grise qui galonne avec beaucoup d'ironie le *Fenêtre à Tahiti* de 1976, est l'opération poétique par où s'effectue, de plusieurs façons qu'il reste à dire, le déplacement moderne en quoi veut consister le travail de Vierrat. Tout d'abord, ce sont les courbes de cette frange, et non à mon sens celles des formes alignées dans la partie «encadrée», qui proposent l'authentique et inattendu transfert de l'arabesque matysienne. Ce sont elles aussi, ces courbes, elles et la frange qu'elles véhiculent, qui réintroduisent dans l'ensemble une souplesse vitale »⁸⁷⁴.

Erreur de syntaxe ou liberté poétique, sous la plume de Fourcade ce n'est pas la frange qui porte les arabesques, mais ces dernières qui véhiculent la frange. Le rôle de cette bande extérieure est aussi de revitaliser et de rendre plus mouvant l'espace du tableau, dépassant de cette façon de la rigidité structurelle du modèle matysien : « Le propre de ces franges et en quoi elles sont porteuses de l'ouverture qui émeut, le propre de ces franges, souplesse et frémissent, est de ne cadrer rien »⁸⁷⁵. Fourcade ne peut pas s'empêcher de réfléchir davantage sur l'emploi du cadre par Matisse, comme pour tenter de justifier le manque de lucidité de la part de son maître. Cette pensée lui paraît tellement importante, qu'il l'inclut dans la partie centrale du texte et non dans les notes⁸⁷⁶, à la différence du passage antérieur sur le problème du balcon dans les peintures matysiennes. Alors que Matisse cherche à être le plus décoratif possible dans son œuvre, l'introduction des cadres diminue la modernité de ses toiles, car cela instaure une frontière dans l'espace infini de la création artistique. Fourcade montre le peintre qui hésite, qui doute de la nécessité de cet élément, optant pour son abolition par moments, l'épargnant par d'autres.

Lors de l'examen des peintures matysiennes à cadre (conservé ou pas), le poète découvre un nouveau déplacement produit par l'artiste : il retrouve dans l'espace du papier découpé *Souvenir d'Océanie* l'univers éclaté de *Fenêtre à Tahiti*. Cette œuvre tardive possède encore un cadre peint, mais très distinct de celui de la peinture de 1935 - 1936 (comme l'ultime réponse de Matisse à la question qui l'a si longtemps tourmenté). Ce nouveau type d'encadrement se positionne également à l'opposé de la solution de Vierrat. La finesse de la bordure rappelle à Fourcade la lame, et par une métaphore poétique il introduit un sens complémentaire de cette caractéristique : « Avec un couteau, on avive les choses, plaie ou autres »⁸⁷⁷. Dans le cas de *Souvenir d'Océanie*, c'est la réminiscence que se trouve ainsi ranimée, et Fourcade place ici une

⁸⁷⁴ *Ibid.*

⁸⁷⁵ *Ibid.*

⁸⁷⁶ Néanmoins, trois notes finales prolongent et enrichissent ce commentaire.

⁸⁷⁷ *Ibid.*

dernière référence à la citation de Viallat qui a guidé sa réflexion : « Cadre en lequel se recompose le déplacement de la mémoire »⁸⁷⁸.

La partie finale de la préface approfondit la pensée sur le rôle des franges dans la création de Viallat. Non sans ironie, Fourcade emploie des jeux de mots et de sens pour établir une correspondance entre cette bordure et la peinture elle-même :

« La coloration grise des franges a été obtenue par empoussièrement, a noté Claude Viallat. Ces franges qui ne cadrent pas... avec l'idée de cadre, proposent-elles à la peinture de mordre la poussière ? La poussière aussi ? Elles lui suggèrent en tout cas que la périphérie d'elle-même la concerne, et qu'il ne faut pas s'en couper car la peinture ne s'arrête à rien »⁸⁷⁹.

Comme souvent dans les écrits critiques fourcadiens, le dernier paragraphe s'émancipe progressivement de son sujet pour devenir, comme le début du texte, une réflexion poétique sur l'art :

« S'effilochant comme elle le fait en quelque sorte ici, la peinture part en reconnaissance de l'univers, par effrangement, et l'univers le lui rendra bien. Car les royaumes fluent et sont divers, et la douceur ne peut que mener loin, et la peinture doit aller chercher jusque vers la mort »⁸⁸⁰.

Jean-Michel Meurice

À la différence de Hantaï, Viallat ou encore Buraglio, Jean-Michel Meurice n'est pas un artiste fidèle à la Galerie Jean Fournier. Il y expose en 1966 dans le cadre de l'exposition collective intitulée « Pour une exposition en forme de triptyque », aux côtés de Pierre Buraglio (qui s'y présente aussi pour la première fois), Daniel Buren, Michel Parmentier, Simon Hantaï, Jean-Paul Riopelle et Antoni Tàpies. Néanmoins, il fait partie du groupe artistique *Supports/Surfaces* et participe à leurs expositions dès la première rétrospective en 1974. Il expose aussi tout seul dans d'autres galeries parisiennes fréquentées par Fourcade, comme Galerie Gérard Piltzer, Galerie Beaubourg et Galerie de France. L'exposition *SCARS : bois et cartons* est la dernière qui a lieu en France avant 1984.

⁸⁷⁸ *Ibid.*

⁸⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁸⁰ *Ibid.*



Image 23. Jean-Michel MEURICE, « Kalian 2 », 1981, encre sur bois scarifié, 175x175 cm.

Dans la courte préface, rédigée par Dominique Fourcade, l'auteur se place d'emblée du côté du spectateur, du visiteur de l'exposition, plutôt que de celui du plasticien. Chaque passage de la préface représente un texte concis, une réflexion unie et close sur un thème défini. Étonnamment, l'auteur n'emploie presque jamais de citations de l'artiste, pourtant celui-ci mène une réflexion permanente sur les particularités de son travail (ainsi, le catalogue de l'exposition de 1977 à la Fondation Maeght, préfacé par Bernard Noël, comprend trois pages complètes d'écrits de Meurice). C'est la perception de l'art qui intéresse ici le poète, bien qu'il consacre une grande partie de son texte à la description de la technique inventée par le plasticien.

Le texte s'ouvre par la méditation sur le titre de l'exposition qui correspond à la technique inventée par l'artiste. Le poète choisit toujours avec un grand soin (de l'amour mêlé de l'angoisse) les titres de ses livres, aussi s'intéresse-t-il beaucoup aux appellations choisies par d'autres créateurs pour leurs œuvres. Le mot *scars* attire son attention « pour ce qu'il dit des intentions du peintre, pour ce qu'il affirme de sa volonté et de ses désirs, et pour ce qu'il résume à ses yeux du travail accompli »⁸⁸¹. Fourcade oppose d'emblée les deux acteurs de la création artistique, en avançant que le terme choisi par l'auteur correspond uniquement à sa vision personnelle, alors qu'un spectateur aurait sûrement proposé d'autres désignations. La différence entre les deux protagonistes s'établit dans les approches de l'œuvre : le plasticien se réfère avant tout à la procédure qui l'a engendrée, le public construit le rapport en fonction de son aspect physique. Le poète insiste sur la nécessité pour le spectateur d'approcher l'art et de le saisir par son « apparence », dont l'importance est finalement largement plus grande pour l'acceptation ou le refus de l'œuvre que le projet initial du créateur : « ici c'est l'apparence qui compte, c'est elle qu'il faut scruter et entendre, c'est l'apparence qui parle, c'est elle que nous aurons en définitive à refuser ou à épouser »⁸⁸². Cependant, le choix même d'une nouvelle appellation par le spectateur ne fait que légitimer et reconnaître le titre donné par l'artiste. Ainsi, pour les *Scars* de Meurice, Fourcade propose le nom de « plages », en se basant sur son impression personnelle de visiteur qu'« il n'y a rien de moins balafre que la douceur, l'uni, l'unité à la Vuillard des surfaces qui nous sont proposées »⁸⁸³. En même temps, par cette phrase, le poète établit comme en passant la filiation qui relie, à ses yeux, le jeune contemporain au peintre nabi, dont l'ascendance se manifeste dans la douce atmosphère des compositions de Meurice.

⁸⁸¹ Catalogue de l'exposition *Jean-Michel Meurice, SCARS : bois et cartons, 10 octobre-15 novembre 1979*, Paris, Galerie de France, 1979, non paginé.

⁸⁸² *Ibid.*

⁸⁸³ *Ibid.*

Si le premier paragraphe traitait du titre de la série, dans le deuxième l'auteur porte son attention sur la préparation du support, qui précède la peinture dans le processus créateur opéré par le peintre. Fourcade explique longuement comment l'artiste met en place le scarifiage, associé par le poète au dessin préliminaire :

« Dessiner ici n'est aucunement délimiter le contour de la couleur, c'est ameublir le terrain de la peinture pour le rendre plus fin, plus perméable. Une fois le terrain ainsi préparé, peindre - sans plus avoir à dessiner, voilà l'essentiel »⁸⁸⁴.

Alors que, selon Fourcade, Meurice met en avant l'agressivité contenue dans cette opération, en employant le verbe « gratter » pour la caractériser, le poète privilégie l'acception du mot « scarifiage » donnée par le dictionnaire et s'attache à la formule « briser la croûte »⁸⁸⁵. Cette dernière expression attire autant l'attention sur l'action que sur la qualité de la surface du tableau, qui apparaît alors dotée d'une couche dure et consistante, une sorte de carapace qui la recouvre, la protège et ne permet pas d'accéder à son essence profonde. Le scarifiage permet ainsi de libérer la peinture, de la rendre plus légère, plus accessible et plus ouverte. Fourcade souligne encore que cette intervention représente l'unique dessin nécessaire pour cette peinture. L'application de la couleur peut venir ensuite immédiatement, sans avoir à patienter lors de divers stades préparatoires. Le poète précise que ce travail subséquent se réalise en deux temps et que la couleur pénètre alors très profondément dans le support (Suivant la formule de Fourcade à double sens « la couleur est bue par le dessin » ou, plus loin, « cette imprégnation en profondeur »⁸⁸⁶).

Fourcade s'intéresse ensuite à la gamme de couleurs choisie par l'artiste :

« Quelle couleur ? Mettons trois ou quatre couleurs de base, que l'écrivain plein d'envie ne résiste pas à énumérer : un jaune, un rouge violacé (tyrien, carmin léger, ou indien, carmin sombre ; pas de vermillon), deux bleus (outremer et cobalt), un noir. Parfois en plus un terre de Sienne, un violet de Parme. Telle est la gamme. Je note qu'il n'y a pas de vert ; ou s'il y en a, ce n'est pas un vert de départ, c'est un vert auquel Meurice arrive, au cours de réalisation, avec du bleu et du jaune »⁸⁸⁷.

⁸⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁸⁷ *Ibid.* L'intérêt du poète pour la couleur dépasse largement les valeurs du blanc et du noir, souvent associées à son écriture. Nous pourrions généraliser et citer à ce propos le commentaire du livre *manque* fait récemment par Claude Pérez : « Tout le contraire d'un livre *noir*. Livre plein de couleurs au contraire: j'ai retenu un jaune de Naples, un « gris miel », un violet sombre, un Magenta, un « bleu citronné » (à la fois chez de Kooning et sur un nuage aperçu dans le hublot d'un vol Paris-New York). Que ce foisonnement de couleurs raffinées, lumineuses, ait à voir avec la longue, la profonde passion de Fourcade pour la peinture (un chapitre ici, vingt pages, sur Simon Hantaï, à

Le poète décrit de manière détaillée comment l'artiste prépare les couleurs et les pose. Toutes les étapes de la création artistique méritent la même attention de son côté, car chaque aspect a sa valeur et sa signification poétique. C'est au moment où l'application de la peinture est finie et que les encres sont séchées que Fourcade se pose la question de diverses fonctions des scarifications préparatoires et il en distingue tout de suite trois.

Premièrement, la contribution à la profondeur de la peinture. Pour Fourcade, il ne s'agit pas alors de la profondeur picturale qui se réalise au niveau de l'image, mais de la profondeur poétique, celle du chant contenu dans l'œuvre : « ces lignes [...] donnent de la profondeur non pas à l'image mais au chant qui en émane. Elles donnent du volume à la poésie dont il est question qu'elle ait lieu ici, ou rien »⁸⁸⁸. Notons bien cet extrait dans lequel le poète établit une équivalence littéraire en même temps qu'une analogie sonore (car c'est bien d'un « chant » qu'il parle⁸⁸⁹) avec la peinture, qui se renforceront tout au long de l'article. Deuxièmement, le renforcement de la tension de la couleur. Cet aspect est finalement intimement lié au premier, puisque la tension, le rythme, est aussi un des attributs indispensables du chant poétique. L'effet tenseur est lié aux caractéristiques capitales des stries meuriciennes : ce sont des lignes parallèles, et donc sans aucun croisement, marquées d'une interruption brusque au bord du panneau, et ce sont des lignes qui s'enfoncent dans la surface. Ici, la métaphore poétique revient, et Fourcade affirme : « Elles [les scarifications] n'écrivent pas l'ombre d'une phrase »⁸⁹⁰. Cette formule affirme la primauté de la peinture sur le dessin, de la couleur sur la ligne dans le travail de Meurice. Troisièmement, le renouvellement du rapport entre la forme et le contour, entre le vide et le plein, entre le haut et le bas. Le poète découvre une analogie entre les *Scars* de Meurice

l'occasion de son décès) c'est l'évidence. Mais au-delà des évidences, on se prend à rêver qu'il y a eu pour les poètes le temps de la noirceur, et même de la « noirceur noire » (de Baudelaire à Beckett); puis le temps de la blancheur (après Mallarmé?) : peut-on imaginer que Fourcade, dont l'entreprise ne tend à rien d'autre, et à rien de moins, qu'à inventer une poésie non pas anti-mallarméenne, mais post-mallarméenne, c'est-à-dire à trouver une issue hors du mallarméisme interminable de toute une poésie française moderne, peut-on imaginer que Fourcade, après le noir, après le blanc, essaierait ici (comme aussi ailleurs) *la couleur*, qu'il tenterait quelque chose avec l'aide des couleurs ? » (Claude PEREZ, « [note de lecture] — manque? » de Dominique Fourcade », <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2012/05/note-de-lecture-manque-de-dominique-fourcade-par-claude-p%C3%A9rez.html>). Effectivement, tout l'œuvre fourcadien s'établit dans la rupture avec la poésie du passé, dans le détachement dont la couleur n'est qu'un des signes. Nous avons déjà abordé ce sujet dans le chapitre consacré à Pierre Buraglio et au texte « Pourquoi c'est toujours bleu... ».

⁸⁸⁸ Catalogue de l'exposition *Jean-Michel Meurice, SCARS : bois et cartons, 10 octobre-15 novembre 1979*, op.cit.

⁸⁸⁹ Notons à propos du lien entre la poésie et la peinture, en particulier celle de Jean-Michel Meurice, que la coloration ne signifie pas seulement l'imprégnation de la surface à l'aide d'un colorant, mais représente un principe essentiel pour à la construction du chant poétique : « Liée à la tonalité affective, aux principes atmosphériques des évocations, elle engage des sensations potentiellement pertinentes pour l'acte configurant. Ses effets s'entrelacent avec ceux du rythme et donnent aux orientations de sens une épaisseur affective complémentaire » (Antonio RODRIGUEZ, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003, p. 199).

⁸⁹⁰ Catalogue de l'exposition *Jean-Michel Meurice, SCARS : bois et cartons, 10 octobre-15 novembre 1979*, op.cit.

et la céramique *La piscine* de Matisse :

« elles [ces scarifications] interviennent à la façon de l'horizontale non tracée qui, dans *La piscine* de Matisse, dit à des niveaux constamment renouvelés le dessus et le dessous, l'alternance dialectique plein-vide entre la forme et son contour qui n'est jamais qu'une autre forme. Ici, dans les plages scarifiées de Meurice, dans ces plages de couleur qu'approfondissent, tendent, travaillent, dirigent vers nous et constituent en peinture les scarifications, il n'y a plus de forme, plus de nageur, plus de plongeur, seulement la piscine même – la peinture – elle a tout absorbé »⁸⁹¹.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Fourcade parle des scarifications de Meurice de manière semblable à celle dont il traite des arabesques matisiennes, en leur attribuant le même rôle rythmico-organisationnel au sein du tableau.

Après avoir distingué les fonctions du scarifiage, l'auteur observe les effets atteints, l'impact visuel de la peinture. Pour le poète, le travail du plasticien s'apparente à celui de l'ingénieur du son qui compose la bande sonore d'un film, sauf que, à la place de la pellicule cinématographique, l'artiste opère avec de la peinture et les sons sont, en conséquence, remplacés par des bandes de couleur :

« Jean-Michel Meurice procède par mixage ; il regroupe sur une même bande tous les éléments sonores du film de peinture. Rien de plus précis que ce mixage, rien de plus efficace. À ce stade, cette peinture réalise, comme c'est le sens de toute poésie, des intentions que le peintre ne se connaissait pas »⁸⁹².

Un peu plus loin, il emploiera également un autre terme musical pour définir ce travail : la peinture de Meurice a un fort caractère tonal, mais sa tonalité est « faite de couleurs mises non pas en accord mais en dissonance »⁸⁹³. Le résultat obtenu par le mixage des couleurs est perceptible au niveau de la surface des panneaux ; d'ailleurs, le véritable sujet de cette peinture est, aux yeux de Fourcade, la couleur même. Selon lui, cette nouvelle étendue picturale est d'une rare qualité et d'une grande richesse, elle est caractérisée par des propriétés diverses, parfois opposées. Ainsi, le poète souligne en parallèle son « état liquide hautement précieux, hautement précaire », « harmonieusement fluide »⁸⁹⁴, mais aussi sa tension extrême, la fermeté et l'univocité de sa réponse. Elle est aussi simultanément mate et vibrante, multicolore et monochrome.

Suite à l'absence de la couleur blanche sur la surface des panneaux, Fourcade porte son

⁸⁹¹ *Ibid.*

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ *Ibid.*

⁸⁹⁴ *Ibid.*

attention sur la relation qui se crée entre l'œuvre et l'espace qui l'entoure. Dans le cas des *Scars*, il s'agit d'un jeu complexe entre les formats des créations d'un côté, et les murs, le sol et le plafond (obligatoirement blancs) de la salle de l'exposition de l'autre :

« Ce ras-bord de peinture pousse à s'essayer aux formats et aux formes les plus divers et invite à occuper l'espace de la façon la moins attendue. Le blanc n'apparaît pas sur la surface de ces plages. Meurice s'en prive délibérément. Il va par contre utiliser le blanc de l'espace ou se localiseront ces panneaux pour faire pression sur eux de l'extérieur. Artiste moderne Meurice songe à une utilisation dynamique et même polémique de l'espace »⁸⁹⁵.

Le problème des rapports entre la création artistique et le monde extérieur, de la confrontation entre deux réels, continue à intéresser vivement Fourcade. Dans le cas des *Scars* de Meurice, comme la blancheur environnante exerce une forte pression visuelle sur la surface colorée de l'œuvre, leur rapport devient dynamique, inattendu et influence considérablement la perception du spectateur. Dans cette relation, la position de l'environnement n'est pas celle de l'indifférence, car l'espace blanc éprouve un besoin vital de la peinture pour mettre en œuvre sa propre énergie. Le poète remarque aussi que la confrontation entre l'intérieur et l'extérieur se prolonge dans les formats choisis par l'artiste, ou plutôt dans les formes géométriques qu'il adopte pour ses panneaux. Dans les expositions de Meurice, la disposition même des créations dans l'espace est insolite, elle intègre les rapports des œuvres entre elles et avec l'espace blanc dans lequel elles se présentent. Tous ses aspects novateurs permettent à l'art pictural de franchir les frontières rigides de son domaine, de s'approcher de la sculpture ou de l'architecture : l'artiste « est alors à même de régler des pressions et de moduler des masses »⁸⁹⁶. Cependant, l'essentiel de cette opération consiste à organiser l'espace artistique qui est aussi l'espace vital, le lieu de l'habitation poétique du monde, et c'est dans ce contexte esthétique et éthique que Fourcade tente de l'interpréter :

« Car il s'agit d'espace, de l'espace où enfin vivre, quand on peint. On peut ainsi combiner de toutes sortes de façons à condition d'avoir en tête, humblement, celle qu'il faut servir, la lumière mentale. Il advient alors – il doit advenir – que la densité et l'impact de la peinture sont tels que l'œil est ramené à celle-ci d'où rien ne le déroutera, et que la forme du panneau se perd, n'est plus distincte »⁸⁹⁷.

À la fin du passage, le poète revient à l'analogie musicale, il distingue le « très audible son du bourdon de la gamme de Meurice aujourd'hui avec ça et là des strideurs, un vert, un

⁸⁹⁵ *Ibid.*

⁸⁹⁶ *Ibid.*

⁸⁹⁷ *Ibid.*

orange, un reflet sans appel »⁸⁹⁸. Néanmoins, la dernière phrase du texte traite encore des conséquences picturales, et profondément poétiques, des scarifications, qui viennent désaturer la surface, l'alléger et « ouvrir la couleur à elle-même »⁸⁹⁹. Cette tâche lui paraît tellement nécessaire et évidente que le poète dit avoir failli oublier de la mentionner.

Dominique Gauthier

Dominique Gauthier est aussi l'un des artistes de la Galerie Jean Fournier les plus aimés du poète à un certain moment de son développement spirituel, poétique et artistique. C'est Fourcade qui écrit le texte de présentation pour la première exposition individuelle du peintre dans cette galerie (mais aussi, plus généralement, en France), en réponse à la proposition de Jean Fournier. C'est lui aussi, et cette fois-ci par sa propre initiative, qui prépare un entretien pour la grande rétrospective au Centre George Pompidou, organisée par Dominique Bozo, très enthousiasmé également par la recherche plastique de Gauthier⁹⁰⁰. Or, cette recherche est assez différente de celle que pratiquent les artistes appréciés de Fourcade et qui appartiennent au groupe *Supports / Surfaces*. Dans l'entretien donné à Claire Stoullig à l'occasion de l'exposition du peintre à Beaubourg, Gauthier déclare que dès ses débuts, il a refusé « à la fois le savoir de la peinture et –la peinture de la peinture” »⁹⁰¹, et que même avec le temps, après avoir pu connaître et comprendre mieux les enjeux de l'art contemporain, il s'en sent toujours dissocié. Dans les mêmes circonstances, il revendique l'origine de son art non seulement dans la tendance initiée par Matisse et prolongée par la peinture abstraite américaine, mais aussi dans l'art brut ou le cubisme. Par conséquent, plusieurs aspects de sa démarche ont été critiqués par Fourcade et ont amené à un détachement progressif de la part du poète.

Le texte fourcadien « Jusqu'à ce que ce soit calé » qui accompagne l'exposition du peintre à la galerie Fournier ne fait pas partie d'un catalogue, mais il est présent sur le grand

⁸⁹⁸ *Ibid.*

⁸⁹⁹ *Ibid.*

⁹⁰⁰ D'après les souvenirs de Dominique Gauthier (communication personnelle du 9.08.2012).

⁹⁰¹ Entretiens de Claire Stoullig avec Dominique Gauthier les 8 juillet et 16 septembre 1982, in Catalogue de l'exposition *Dominique Gauthier. Opéras, Médées et Epopées*, Centre Georges Pompidou, décembre 1982–février 1983, éd. du Centre Georges Pompidou, 1983, p. 10.

carton d'invitation très élaboré, comme il était de coutume dans ce lieu de rencontres d'intellectuels et d'artistes⁹⁰². Le petit format de l'écrit le rend d'autant plus dense, et il représente en même temps une réflexion sur la peinture en général et une observation du travail de Gauthier, présentées sous une forme presque lyrique (comme pour beaucoup de textes critiques fourcadiens, on pourrait considérer cette page en tant qu'un poème en prose). Le titre correspond à la formule du peintre, employée lors d'un des premiers entretiens avec le poète⁹⁰³. Elle témoigne de l'intérêt commun des deux créateurs pour les objectifs et les limites de l'art.

Le contact avec le travail de Gauthier provoque chez Fourcade une réflexion qui commence par un questionnement sur l'origine et le terme de la peinture. Le commencement lui paraît très simple à expliquer puisqu'il y ressent toujours le besoin de respirer et de faire respirer son art :

« La question qui saute aux yeux n'est pas : où la peinture commence-t-elle ? Parce que la réponse est aisée : à partir de quoi passe-t-elle à l'être ? À partir de la nécessité de respirer. Peindre, cela peut aussi bien s'écrire : trouver de l'oxygène. C'est dire, en peinture, que l'oxygène abonde, mais nous avons à le quérir »⁹⁰⁴.

Nous constatons que cette idée est très présente dans la pensée fourcadienne de l'époque. Remarquons que ses deux autres textes critiques de la même année portent les titres « La respiration en peinture selon Simon Hantaï » et « Pour une nouvelle respiration ». Ce besoin est donc partagé par Fourcade même qui cherche à donner un souffle de vie à son écriture poétique. Selon lui, la peinture, comme la poésie, commence lorsque le créateur déborde de cet oxygène artistique, mais c'est aussi aux spectateurs qu'incombe la tâche de venir le chercher au plus près de la source. En conséquence, les deux acteurs de la production artistique sont pareillement importants pour le résultat final de la création, car ce pourrait être l'accès à l'être pour l'œuvre et à l'habitation poétique (qui est aussi l'être) pour les humains.

La seconde question, celle de la fin de la peinture, est nettement plus difficile à élucider, elle apparaît pourtant cruciale au poète. Comme dans l'histoire de la peinture c'est souvent la définition du format qui précède la peinture, le travail ultérieur correspond au remplissage progressif de la surface prédécoupée. Une fin de la peinture serait alors la fin de cette tâche

⁹⁰² Ainsi, à la même époque, Marie-Odile Briot donne un texte pour le carton d'invitation pour l'exposition de Pierre Buraglio (1980), Pierre Schneider pour Joan Mitchell (1980), Yves Michaud pour les expositions « Les vrais semblants de Pierre Buraglio » (1982), Alain Clément (1982) et beaucoup d'autres ; Marcelin Pleynet pour l'exposition Sam Francis « Peintures pour Paris » (1983) et ainsi de suite.

⁹⁰³ D'après les souvenirs de Dominique Gauthier (communication personnelle du 9.08.2012).

⁹⁰⁴ « Jusqu'à ce que ce soit calé », carton d'invitation pour l'exposition *Dominique Gauthier, Peintures récentes*, Galerie Jean Fournier, Paris, 1981.

presque mécanique. C'est à ce problème que Gauthier propose une solution, selon Fourcade, en créant des œuvres sans format, une innovation capitale par rapport à toute l'histoire de la peinture, de Vermeer à Pollock (chaque artiste possédant son format spécifique dans lequel il évolue)⁹⁰⁵. Pour pouvoir déjouer les limites de la peinture imposées par le cadre, Gauthier invente un procédé original : il « met en jeu et incorpore dans un même tableau, sur une même surface, plusieurs formats (cercles, carrés, triangles, ovales) dans des dimensions variées – ainsi que diverses façons de peindre qui ne les recoupent pas »⁹⁰⁶. En redéfinissant les rapports entre le plasticien et son médium, cette opération donne finalement plus de pouvoirs à la peinture, la libère de la volonté du créateur, puisque, d'un côté, la peinture déborde des frontières de la toile, auparavant prédéterminées par l'artiste, de l'autre, la forme choisie est désormais aussi imposée au peintre par la peinture. Délivrer le médium artistique de toute influence, l'émanciper au plus haut point est aussi le projet poétique de l'auteur.

Toutefois, la révolution du format ne se réalise pas sans provoquer quelques nouvelles difficultés picturales. Car si le format n'est plus prédéterminé, comment savoir quand et de quelle manière finir la peinture. Pour Fourcade, c'est aussi un des problèmes de la poésie, puisque ses bords ne sont pas indiqués non plus :

« Quiconque, en poésie, est sérieusement allé vers les bords sait qu'ils sont indéfinis – et que les mots de proche et de lointain n'ont pas de sens. Il s'agit d'être attentif à la nécessité. S'arrêter de la façon la plus juste possible, là est la question »⁹⁰⁷

Cette nécessité, dont il parle, est propre à l'univers spécifique de l'œuvre, elle est régie par ses lois internes. Le poète en recense quelques-unes sous forme de postulats : par exemple, « L'objet ne doit pas prendre le pas sur l'image », « Le matériau ne peut pas avoir la place première », « Construire selon que c'est dicté », « Les dimensions doivent être telles que le corps du spectateur soit traversé et perturbé par le dessin. Si c'est trop grand cela se dilue ; petit, ça n'a pas lieu »⁹⁰⁸. Au final, c'est le sens plastique de Gauthier qui permet à l'œuvre de réussir.

⁹⁰⁵ Le problème du cadre et du format, est l'un des principaux de la poétique fourcadienne, mais aussi, plus généralement, de l'art moderne. Gérard Wajcman, dans son ouvrage intitulé *Fenêtre*, construit sa réflexion à partir de la phrase du peintre Leon Battista Alberti qui écrit au beau milieu de la Renaissance italienne : « Je parlerai donc, en omettant toute autre chose, de ce que je fais lorsque je peins. Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire, et là je détermine la taille que je veux donner aux hommes dans ma peinture » (*citée in* Gérard WAJCMAN, *Fenêtre*, op.cit., p. 51-52). Ainsi, tout au long de l'histoire de l'art, le choix du format est la première étape de la réalisation d'une œuvre picturale, et Gauthier bouleverse cette règle.

⁹⁰⁶ « Jusqu'à ce que ce soit calé », *op.cit.*

⁹⁰⁷ *Ibid.*

⁹⁰⁸ *Ibid.*



Image 24. Dominique GAUTHIER, « Les Operas Médées II » (1 partie), 1982, Acrylique et huile sur papier marouflé sur toile et bois, leurres en plastique et fil de fer, 360 X 300 cm.



**Image 25. Dominique GAUTHIER, « Les Operas Médées II » (2 partie), 1982,
Acrylique et huile sur papier marouflé sur toile et bois, leurre en plastique et fil de fer, 360
X 300 cm.**

Fourcade relève ensuite plusieurs mots clés qui caractérisent la surface picturale des tableaux de Gauthier : le pluriel, l'unité, la tension. Chaque phrase s'ouvre alors par un des vocables que le poète tient à mettre en valeur. Si seules deux phrases sont consacrées respectivement au « pluriel » et à l'« unité », le mot « tension » en ouvre trois et y est répété cinq fois. En tant que la force organisatrice de la peinture, la tension se réalise dans la couleur qui se trouve aussi animée par elle⁹⁰⁹. Dans le même temps, le « pluriel » et la « tension » complètent de manière différente l'« unité » globale de l'œuvre, car elle n'est possible que dans le pluriel et par la tension qui est « la source et le visage de l'unité »⁹¹⁰. Mais au sein de l'univers artistique, la tension joue un rôle particulièrement important :

« Cette tension est elle-même le support, c'est elle qui détermine les formes et les dimensions de la surface, hors format, et c'est elle qui tranche en dernier ressort : car il faut décider comment bloquer la couleur-dessin – avec du dessin-couleur »⁹¹¹.

Ainsi, le poète approfondit sa réflexion sur l'organisation interne d'une œuvre d'art (plastique ou littéraire) et ferme la boucle du texte en donnant finalement la réponse à la question fondamentale de la fin de la peinture.

Le dernier passage de texte représente une sorte de flash, d'image ultime de l'atelier de l'artiste ou de la salle d'exposition où sont exposées ses œuvres : « Et c'est le corps même de la peinture qui appelle, ici, ou là. Cela se fait, pour finir, au mur. Les directives sont impératives. C'est très lumineux et scandé »⁹¹². Ce final a beaucoup de similitudes avec celui de l'article « Quelques remarques sur les nouvelles sculptures de Michael Steiner » (1983). En réalité, tout le texte nous rappelle inévitablement les écrits fourcadiens sur la sculpture abstraite. Comme Smith, Caro ou Steiner, Gauthier opère par assemblages, il construit chaque œuvre comme un système complexe des rapports. Cet aspect de la production artistique est capital pour la poétique fourcadienne qu'il appliquera également à la création de ses propres livres de poésie (notons encore qu'il s'agit des livres et non des recueils). Dans ces mono-poèmes, le travail s'opère simultanément sur deux plans. D'un côté, chaque poème représente une entité flexible qui se développe dans toutes les directions à partir d'un axe, souvent représenté par un mot clé (rose,

⁹⁰⁹ Très attentif à l'action de la couleur, le poète a toujours montré une prédilection pour les peintres coloristes, et à ses yeux, Gauthier appartient incontestablement à ce groupe.

⁹¹⁰ *Ibid.*

⁹¹¹ *Ibid.*

⁹¹² *Ibid.*

silence, murmure, corps). Le poème est alors vu comme unique et important dans son individualité. De l'autre, chaque livre est perçu comme un système développé et presque organique. Sa structure est élaborée à partir des multiples liens créés entre diverses parties ou séquences qui tissent un réseau complexe de correspondances.

En octobre 1982 Dominique Fourcade réalise un entretien avec Dominique Gauthier, en vue de la publication dans le catalogue de l'exposition du peintre au Beaubourg du 17 décembre 1982 au 14 février 1983. Cette conversation nous éclaire mieux sur la position du poète par rapport à la démarche du plasticien, elle explicite certains points abordés dans le texte de présentation pour la galerie Jean Fournier et en introduit d'autres. Nous pouvons observer comment, en quelques années à peine, la pensée du poète a évolué en fonction du développement artistique de l'œuvre de Gauthier. Si certains aspects de son travail enthousiasment toujours Fourcade, d'autres provoquent de vives critiques de sa part. Encore plus que dans ses articles, pendant cet entretien le poète n'a pas peur de souligner ce qu'il juge comme faiblesses ou défauts de l'activité plastique. Le ton animé et polémique de cette conversation contraste avec celui de l'entretien réalisé par le commissaire de l'exposition Claire Stoullig et présenté en parallèle dans le catalogue. Tandis que Stoullig ne contredit jamais l'artiste, Fourcade défend vivement sa position et ne cède jamais si les arguments de son interlocuteur ne le convainquent pas. Remarquons que parmi les textes dont nous disposons c'est l'unique fois que Fourcade joue le rôle d'interviewer pour une publication.

La partie de l'entretien qui est incluse dans le catalogue de l'exposition commence par la demande de la part de Fourcade de commenter les directions de travail engagées par le peintre, et dont le poète dénombre au moins trois. Dans sa réponse, Gauthier aborde très vite le sujet des formats qui intéresse particulièrement le poète. Il rebondit donc avec la question suivante :

« Une des différences avec votre travail antérieur n'est-il pas qu'aujourd'hui vous êtes capable d'explorer simultanément les différents formats et les différentes dimensions alors que dans votre travail antérieur, vous exploriez cela successivement ? »⁹¹³.

Ce souci de la simultanéité, de l'élaboration de plusieurs plans au même instant est capital pour la poétique de Fourcade. Comme le décrit dans sa thèse sur la poésie à l'ère de la

⁹¹³ Entretien de Dominique Fourcade avec Dominique Gauthier le 16 septembre 1982, in Catalogue de l'exposition *Dominique Gauthier. Opéras, Médées et Epopées*, op.cit., p. 9.

diffusion électronique Katia Stockman :

« Dans l'oeuvre de Dominique Fourcade deux univers se superposent, la réalité extérieure et le matériau langagier. Évocation du réel et réflexion sur le poème sont ramenés à un même plan informatif, sonore et visuel; toute distinction entre ces deux univers cherche à s'abolir dans ces superpositions. Aucune hiérarchisation n'est effectuée à l'intérieur du poème entre ce qui pourrait être considéré comme une glose sur le poème et l'évocation d'un monde extra-linguistique »⁹¹⁴.

Le synchronisme pictural, comme un singulier *all-over* temporel, est une des découvertes que Fourcade fait grâce à la peinture et la sculpture moderne, dans l'œuvre de Gauthier entre autres.

Le travail sur le format dans la démarche de Gauthier comprend une autre particularité qui intrigue le poète. Le plasticien tient à varier les formats et les dimensions de ses œuvres, et Fourcade y décèle un désir de dire toujours la même chose, mais en mettant en valeur un aspect différent et surtout « absolument pas de la même façon »⁹¹⁵. Il trouve très heureux que ce peintre y fasse preuve d'un sens de l'échelle parfait et qui n'est pas donné à tous les artistes. Selon lui, même les plus grands et les plus modernes des peintres qu'il aime en étaient privés, et seul Matisse le maîtrisait à merveille :

« Cézanne réussissait très mal ses plus grands formats, les plus grands baigneurs ou baigneuses sont les plus mal réussis ; Monet, le Monet moderne, réussissait assez mal ses petits formats ; Matisse avait le génie de faire paraître immense une toile de vingt-cinq centimètres sur vingt-cinq »⁹¹⁶.

Fourcade interprète l'absence de cette capacité comme une faille, une faiblesse de la démarche artistique, et il déplore que depuis Matisse les recherches dans ce domaine n'aient pas été menées par les peintres. En revanche, c'est l'un des éléments de la pratique picturale de Gauthier qui l'attire le plus. Le poète fait ainsi un très grand compliment au jeune Gauthier, le jugeant supérieur sur cet aspect aux aînés de l'art moderne.

Gauthier et Fourcade ont beaucoup d'aspects en commun. Ainsi, en réponse à la question sur les formats, le peintre affirme son « besoin d'inquiétude pour travailler »⁹¹⁷, il reparle à plusieurs reprises du sentiment d'insécurité et d'angoisse créatrice. Nous savons déjà à quel point une anxiété similaire imprègne l'écriture poétique de Fourcade. Néanmoins, le poète

⁹¹⁴ Katia STOCKMAN, *La poésie à l'ère de la diffusion électronique, le passage d'un genre aux pratiques discursives*, op.cit.

⁹¹⁵ Entretien de Dominique Fourcade avec Dominique Gauthier le 16 septembre 1982, in *Catalogue de l'exposition Dominique Gauthier. Opéras, Médées et Épopées*, op.cit., p. 9.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁹¹⁷ *Ibid.*

préfère ne pas élaborer plus ce sujet et passe à l'examen critique des peintures récentes de Gauthier. Il s'étonne tout d'abord que le plasticien ait fait le choix d'exposer les œuvres à même les murs, alors qu'elles ont été réalisées sur châssis. Il défie alors l'artiste, en déclarant « Vous considérez donc qu'elles ne peuvent pas être vues de la façon dont elles ont été exécutées »⁹¹⁸. La coupure dans l'entretien, indiquée dans le texte à ce moment-là, ne nous permet pas de savoir si Fourcade se satisfait de la réponse du peintre qui explique ce choix par des raisons matérielles plus que conceptuelles.

Ensuite, Fourcade critique vivement la réinstauration de la profondeur dans les œuvres de Gauthier, même si cette opération s'accomplit non pas au niveau de la perspective interne, mais par superposition de structures de formes irrégulières. Selon lui, cet aspect nuit à la modernité de la peinture de Gauthier, car le peintre trahit le travail de la planéité instauré depuis plusieurs décennies dans l'art contemporain. Les œuvres de Gauthier perdent alors une partie de leur expressivité et de leur force poétique :

« ces formes masquent une partie déjà peinte ; celle-ci, si vous la montriez dans son intégralité esthétiquement, semble complète. On ne voit pas pourquoi vous l'obstruez par autre chose. Je me demande si l'ensemble des *Médée* carrés ne se suffirait pas à lui-même sans ces structures »⁹¹⁹.

Fourcade n'est pas près de s'accommoder de l'explication du plasticien qui assure avoir besoin d'aller le plus loin possible dans son travail, au risque de tomber dans l'excès et de rater la toile. Alors que le peintre parle de la valeur du geste de peindre, de l'intensité du rapport violent qui s'établit alors avec le matériau, Fourcade lui réplique sèchement :

« Il y a un moment dans toute activité, que l'on soit un peintre, un musicien ou un écrivain, où au-delà de la recherche, c'est le résultat qui compte que l'on doit juger, et non pas le procédé ou la richesse d'ouverture que le procédé permet... Celui qui l'a produit est obligé de prendre son propre risque »⁹²⁰.

Comme Gauthier continue à insister sur sa nécessité interne d'avancer toujours plus, de tendre au maximum l'énergie de l'œuvre, d'ajouter des contenus pour renforcer l'effet, le poète lui demande s'il trouve acceptable pour un artiste de revenir en arrière dans son travail. Cette question résonne aussi comme une invitation à repenser sa démarche actuelle et à « corriger » d'éventuelles erreurs plastiques.

Le dernier aspect des productions récentes de Gauthier qui heurte la sensibilité artistique

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 16.

fourcadienne, est le choix d'inclure dans les compositions des éléments figuratifs externes (non peints). Selon le poète, l'exclusion d'un tel objet ne diminuerait absolument pas la valeur du tableau :

« Si je mets les doigts devant les yeux, devant un des Médée par exemple, de façon à m'empêcher de voir ce masque, l'image que ce *Médée* me propose ne perdra rien de son efficacité esthétique, de sa puissance poétique, de sa qualité picturale. Si je mets le doigt devant un des éléments peints de votre surface, l'image perd fondamentalement de ce que vous avez voulu y présenter »⁹²¹.

En conséquence, Fourcade tire deux conclusions critiques. La première est spécifique de l'œuvre de Gauthier : le poète atteste que l'objet introduit est excessivement hétérogène par rapport au reste de la composition (« hétérogène quant au plan, hétérogène quant à la dialectique du figuratif / non figuratif ») et qu'il est donc superflu (« n'est pas indispensable à l'efficacité de votre image et à sa nécessité même »)⁹²². La seconde conclusion est plus générale même si elle s'applique aussi au tableau examiné, car Fourcade affirme que toute partie de l'œuvre, qui ne concourt pas fonctionnellement à constituer un ensemble uni et homogène, nuit à la pureté de la composition. Or, la pureté représente à ses yeux une des qualités essentielles dans le domaine de la création artistique.

Le poète ne cède pas aux arguments du peintre qui voit dans ces ajouts « La tentative de ponctuer, de marquer un bord qui ne serait pas de la peinture mais de l'ordre d'une culture, quelque chose qui est dans le plus proche horizon et dont nous sommes séparés »⁹²³. Malgré toute son attention pour le problème du cadre, ou peut-être grâce à cette attention, Fourcade sait que la proposition de Gauthier ne peut pas offrir une solution valable :

« Dans nos métiers, et au point où en sont nos recherches, tout cela n'a pas besoin d'être explicité. Tout cela est dit par la simple vision d'une œuvre. Le contraire de ce que nous avons à dire est suggéré, les bords, le point de bascule, le point d'abîme le sont par la nature même de notre travail et par la proposition formelle que nous exposons »⁹²⁴.

Remarquons que tout en s'opposant aux affirmations de son interlocuteur, Fourcade met en lumière la parenté profonde de leurs démarches respectives. Le travail global de l'artiste compte à ses yeux plus que certains aspects négatifs, et c'est avec d'autant plus de conviction qu'il tente de faire changer d'avis à Gauthier. Jusqu'à la fin du dialogue il ne cessera de relancer

⁹²¹ *Ibid.*, p. 17.

⁹²² *Ibid.*

⁹²³ *Ibid.*

⁹²⁴ *Ibid.*

le plasticien sur ce sujet, en affirmant de manière de plus en plus directe sa propre opinion. Mené par un idéal moderniste, le poète défend un art épuré, simple et limpide, dans lequel chaque élément constitutif trouve une place dans le système équilibré et stable de la composition globale, chaque thème spécifique fait partie de la problématique centrale⁹²⁵. L'œuvre ne doit pas seulement être harmonieuse, mais aussi sobre et précise : « En ce sens le moins on en explicite, le plus efficace on est, le plus loin on risque d'aller, le plus haut, le plus profond »⁹²⁶. Finalement, les deux interlocuteurs gardent leurs avis distincts et continuent à suivre chacun sa voie personnelle, ce qui entraînera dans le futur leur éloignement progressif.

Le panorama général : les artistes de l'exposition internationale « L'art aujourd'hui »

Les années 1979-1980 sont marquées par une double collaboration de Dominique Fourcade avec l'un des grands musées nationaux de Danemark « Ordrupgaard » : l'une a eu lieu à l'occasion de la rétrospective *Monet à Giverny*, présentée dans la première partie de cette thèse, l'autre s'est produite quelques mois plus tard pour l'exposition intitulée *Kunst i dag 1 (Art Aujourd'hui 1)*. Comme l'explique dans la préface du catalogue la conservatrice du musée Hanne Finsen, l'objectif de cette exposition n'était pas de donner un panorama complet de la création artistique de l'époque, mais de présenter une sélection de sept artistes très différents mais, dans le même temps, caractéristiques de la nouvelle génération, pour introduire l'art contemporain auprès du public danois peu habitué à ce genre de productions plastiques :

« La présente exposition [...] a été conçue comme un effort pour informer le public danois de ce qui se passe sur le plan artistique dans le monde, en dehors de Copenhague. Un objectif bien prétentieux, voué à l'échec si l'on veut prendre ce qui précède à la lettre. Le musée d'Ordrupgaard n'a ni la place ni les possibilités de fournir un tableau exhaustif de la vie artistique internationale à l'heure actuelle.

⁹²⁵ Nous y trouvons une nette influence mallarméenne (voir, à propos du concept de l'art pur chez Mallarmé, le livre de Charles MAURON, *Mallarmé l'obscur*, Paris, Champion ; Genève, Slatkine ; 1986, ainsi que l'ouvrage *Mallarmé ou L'obscurité lumineuse*, sous la direction de Bertrand MARCHAL et Jean-Luc STEINMETZ, Paris, Hermann, 1999). N'est-ce pas le poète à qui Fourcade dit devoir tout (*Est-ce que j'peux placer un mot ?*, p. 61) ?

⁹²⁶ Entretien de Dominique Fourcade avec Dominique Gauthier le 16 septembre 1982, in Catalogue de l'exposition *Dominique Gauthier. Opéras, Médées et Epopées*, op.cit., p. 21.

Par contre, nous sommes en mesure d'en donner une idée, un indice, et c'est ce que nous essayons de faire en présentant cette sélection limitée des œuvres d'artistes contemporains étrangers. Ce ne sont pas les tout jeunes espoirs de la peinture [...], non plus que des artistes d'âge mûr au renom solidement établi, mais une génération que l'on peut qualifier de significative, qui est encore jeune – entre 33 et 46 ans – et qui, mise à part une modeste exception, n'a jamais encore été présentée au Danemark »⁹²⁷.

Le galeriste parisien Jean Fournier, spécialiste de l'art contemporain et ami proche de Fourcade, s'est beaucoup investi dans la préparation de cet événement international, et ce sont essentiellement les plasticiens français qui y ont coopéré.

C'est à Dominique Fourcade, « écrivain français averti qui appartient à la même génération que les sept artistes »⁹²⁸, que l'on a confié la présentation des participants. Le poète devait donc rédiger plusieurs petits textes (deux paragraphes par artiste) censés introduire succinctement le projet des plasticiens, dévoiler les caractéristiques principales de leurs œuvres et mettre en valeur leur particularité par rapport aux autres créateurs. Il accomplit sa mission d'une manière très libre et singulière, donnant peu d'information factuelle sur la personnalité des artistes (une brève synthèse de la biographie, des expositions organisées et de la bibliographie est présentée en danois au début de chaque fiche). Il s'attache essentiellement aux particularités techniques et poétiques des œuvres exposées, visant avant tout à éveiller chez le spectateur la curiosité et la réflexion sur les objets vus. Dans la mesure où le permet le format aussi court, il aborde également des thèmes plus généraux liés à l'art : les objectifs de la création artistique, ses rapports avec le réel, la couleur et la lumière (autant de préoccupations qui seront au cœur des livres poétiques *Le ciel pas d'angle*, *Outrance utterance...* et d'autres). Bien que chaque chapitre représente un texte indépendant, les idées abordées dans l'un se prolongent et se développent dans le suivant, et c'est la lecture de l'ensemble des présentations qui donne une image complète du panorama général de l'art européen contemporain, auquel s'intéresse l'écrivain. Ces propos ont été publiés en deux langues dans le catalogue de l'exposition accompagnés des illustrations des œuvres exposées.

Le premier artiste présenté par Fourcade est le peintre français d'origine polonaise Edward Baran⁹²⁹. Le poète voit sa spécificité avant tout dans la technique du traitement de la

⁹²⁷ Hanne FINSEN, préface au catalogue de l'exposition *Kunst i dag 1 (Art aujourd'hui 1)*, 26 septembre-26 octobre 1980, Ordrupgaard, Copenhague, p.3.

⁹²⁸ *Ibid.*

⁹²⁹ Les plasticiens sont introduits dans ce catalogue par ordre alphabétique.

surface, dans les opérations concrètes entreprises par le plasticien et que Fourcade décrit d'une manière simple, brève mais assez détaillée :

« Sur un quadrillage de fil Edward Baran greffe une texture de tarlatane. Sur cette trame de mousseline, très peu serrée, extrêmement claire et légère, il colle une surface de papier – celle-ci opaque. Cette surface, Baran la peint. Ensuite de quoi il la déchire. Il ne demeure qu'une sorte de treillage – rectangles, triangles ou losanges aux angles et aux bords desquels la couleur reste. Le treillis de couleur s'applique sur un mur blanc »⁹³⁰.

Le poète explique ce désir de la rupture par un besoin caractéristique des artistes contemporains de se détacher de la tradition pour trouver de nouvelles solutions aux éternels problèmes de l'art, besoin que, même s'il ne le dit pas ici, lui-même a éprouvé avec une force inouïe. Cependant, Fourcade prévient le lecteur d'une éventuelle exagération de l'importance de la méthode artistique. Selon le poète, sa véritable valeur se mesure d'un côté « en fonction du scrupule avec lequel elle est employée », et de l'autre, étroitement lié au premier, « en fonction du sens poétique qui l'impulse, et du lest d'inconnu qui ne doit jamais cesser d'être son sens de gravité »⁹³¹. Dans le cas des toiles de Baran, le choix de la méthode paraît à l'écrivain convaincant et pleinement justifié.

L'analyse de Fourcade va plus loin et le critique remarque que malgré les ruptures évidentes dans la surface du tableau, son unité chromatique finale reste intacte et parfaitement homogène. Fourcade en tire des conclusions riches en conséquences poétiques que ce soit pour des œuvres plastiques, musicales ou littéraires :

« Il apparaît que ce qui fait la surface de quoi que ce soit n'est pas tant la continuité du tissu (toile ou autre) que l'unité de la pulsation. Il est également visible que cette pulsation incorpore – ou peut incorporer – autant (et même plus) de vide que de plein »⁹³².

Cette idée rejoint bien évidemment la réflexion de Fourcade sur l'art de Matisse (en particulier, ses dessins), mais elle s'applique aussi parfaitement à la création poétique, telle que Fourcade la pratiquera dans sa deuxième période (même si son travail littéraire se trouve loin des recherches minimalistes des poètes-structuralistes Emmanuel Hocquard ou Claude Royet-Journoud).

En observant la couleur dans les créations de Baran, le poète remarque la réversibilité de cette catégorie, se demandant si elle est représentée par des morceaux de tissus colorés qui

⁹³⁰ Catalogue de l'exposition *Kunst i dag 1 (Art aujourd'hui 1)*, op.cit., p.5.

⁹³¹ *Ibid.*

⁹³² *Ibid.*

restent après le déchirement ou plutôt par le blanc du fond. Il se permet d'introduire dans ce passage une écriture très poétique, légère comme les œuvres de Baran dont il est question, évoquant la couleur du ciel (blanc, car le ciel du poète n'est autre que la page même) et les étoiles : « Ici la couleur est ajourée à l'extrême, disposée comme des étoiles au ciel, à moins que ce ne soit les blancs la couleur, les pleins – des étoiles dont la couleur serait le ciel »⁹³³. Néanmoins, depuis les premiers textes fourcadiens sur Matisse, dans sa vision artistique la couleur est inséparable de la lumière⁹³⁴, et les étoiles, par exemple, sont autant des sources de lumière que des marques de couleur, elles paraissent, d'ailleurs, blanches à l'œil nu.

Fourcade définit alors la lumière de ces œuvres comme « originale, effrangée et frissonnante » et conclut en donnant son interprétation de la recherche artistique de Baran, voyant dans ses créations « la somme des incertitudes qui les affranchit et fait leur sens »⁹³⁵. Remarquons de nouveau que l'incertitude et l'angoisse de l'auteur représentent, selon le poète, les conditions essentielles du processus créateur.

Fourcade passe ensuite au travail plastique de Pierre Buraglio, auquel il a déjà dédié un poème pour le catalogue de l'exposition organisée au Musée de Grenoble⁹³⁶. Il engage, à propos de cet artiste qui utilise souvent comme matériaux des objets trouvés ou hors d'usage, une véritable réflexion sur deux problèmes majeurs de l'art contemporain : la couleur et la possibilité de faire de l'art avec tout et n'importe quoi. Profondément réticent aux idées de Marcel Duchamp, le critique affirme l'exigence pour un créateur « d'assumer les risques et les devoirs de l'art, c'est-à-dire d'en passer par l'investissement personnel et l'invention formelle qui sont le propre de l'art »⁹³⁷. Dénonçant le *ready-made* en tant que « la plus pauvre et la plus paresseuse (et, comme telle, la plus fatalement dévoyante) »⁹³⁸ pratique artistique du XX^e siècle, Fourcade refuse l'art qui ne soit pas défini par l'intervention directe du créateur, aussi automatique ou impersonnelle soit-elle. En revanche, il salue la méthode originale de Buraglio qui consiste à associer des objets déjà existants avec d'autres éléments, créant ainsi des structures toutes neuves et qui appartiennent uniquement à l'univers de l'art bien qu'elles trouvent leur origine (leur inspiration) dans la vie réelle. Fourcade attire aussi l'attention du visiteur de l'exposition sur le

⁹³³ *Ibid.*

⁹³⁴ C'est valable pour ses écrits critiques aussi bien que pour ses textes poétiques.

⁹³⁵ *Ibid.*

⁹³⁶ Ce poème sera repris par la suite dans *Le ciel pas d'angle*.

⁹³⁷ *Ibid.*, p.9.

⁹³⁸ *Ibid.*

fait que l'univers des matières employées par Buraglio dans ses créations ne se réduit pas aux déchets, mais inclut également des produits du commerce, comme un indice qui souligne la volonté artistique du plasticien.

Comme l'exposition présente simultanément les œuvres de Buraglio de deux séries récentes, *Fenêtres* et *Masquages*, le poète analyse chacune un peu plus en détails. Ainsi, la première apparaît à ses yeux comme une des multiples solutions possibles au problème de la couleur dans l'art. En cherchant une formule verbale, voire poétique, pour pouvoir exprimer cette nouvelle réponse, Fourcade essaie plusieurs propositions : « Un maximum ? Une transparence ? Une note aiguë ? »⁹³⁹. Il finit par conclure que la couleur buraglienne est libre, respirante, affranchie de la notion du cadre qu'elle ne connaît pas complètement ou dont elle déborde : « Quelque chose en tout cas qui n'est jamais bordé sur ses quatre côtés (ou qui les déborderait) et qui respire »⁹⁴⁰. Autrement dit, ces créations buragliennes comportent les caractéristiques fondamentales des œuvres d'art modernes (dans ce que la modernité comporte d'éthique) et, en conséquence, donnent accès à une habitation poétique du monde.

Dans la deuxième série, la couleur est présente, au contraire, uniquement sur les bords, ce qui amène le critique à la considérer comme la seule clé du réel possible pour ces œuvres, car elle seule leur donne une consistance, une visibilité, une matérialité : « Elle y est le visage de l'existence des choses »⁹⁴¹. De plus, *Masquages* reposent avec force la question de la participation active de l'artiste dans la création de ses œuvres ou, plus exactement, « Ils s'interrogent à leur façon sur le fait de savoir quel est le minimum que puisse faire un artiste »⁹⁴². Selon Fourcade, même lorsque l'action du plasticien paraît infime, elle peut changer de manière significative les valeurs intrinsèques de la création. Ainsi, dans le cas analysé, la simple opération de mouiller le papier calque qui constitue la base de la disposition transforme radicalement l'espace de l'œuvre, elle « fait d'un neutre un masculin-féminin, d'un plan passif une surface active »⁹⁴³. Pareillement, l'action d'agrafer des bandes de ruban de masquage sur les bords peut sembler excessivement impersonnelle ou machinale, elle n'en est pas moins chargée de volonté artistique.

⁹³⁹ *Ibid.*

⁹⁴⁰ *Ibid.*

⁹⁴¹ *Ibid.*

⁹⁴² *Ibid.*

⁹⁴³ *Ibid.*

Contraint par le format du texte, Fourcade ne cherche pas à donner plusieurs commentaires possibles pour les œuvres, il ne distingue pas d'autres thèmes majeurs que ces créations abordent (par exemple, la question du cadre et du rapport au monde réel pour les *Fenêtres*, celle de la corrélation vide-plein pour les *Masquages*), il n'établit pas d'analogies entre deux directions simultanées dans lesquelles avance l'artiste. Il choisit à chaque fois une seule idée à développer, un seul message à faire passer au lecteur, ce qui augmente la capacité de persuasion de son texte. Parallèlement, il sème quelques indices supplémentaires, destinés au public le plus attentif, il fournit diverses pistes à la pensée critique du visiteur de l'exposition, sans pour autant le guider totalement ni réduire sa liberté d'interprétation. Fourcade essaie pourtant de résoudre les difficultés mineures qui peuvent se présenter à un spectateur non-averti. Par exemple, lorsqu'il aborde en passant le problème de définition du genre pour des œuvres comme celles qui font partie de la série *Fenêtres*. Il affirme alors que ce ne sont ni peintures, ni sculptures, mais que l'essentiel dans le contact avec ces créations n'est pas de définir à quelle catégorie artistique elles appartiennent, mais de les regarder intensément et de ressentir leur puissance poétique : « Surtout, peu importe les catégories et les registres, elles sont à voir »⁹⁴⁴.

Shelagh Cluett est la plus jeune des artistes présentés dans l'exposition. Elle est aussi la seule à ne pas résider en France, et elle représente ici l'art contemporain anglais. Nous pouvons supposer que c'est l'artiste à ce moment-là la moins connue du poète, celle avec qui la relation est la moins intime, et cela se ressent dans la manière de décrire son travail, dans une écriture critique toujours juste et attentionnée, mais moins personnelle et moins chargée émotionnellement par rapport à l'extrait précédent. Fourcade définit d'emblée l'œuvre de Cluett comme « autrement essentiellement graphique »⁹⁴⁵, soulignant que l'artiste pourrait aussi bien privilégier comme technique plastique la toile ou le papier pour produire des créations en deux dimensions. Cependant, c'est dans le choix d'inscrire les structures dans l'espace que réside l'originalité de cette démarche artistique. En indiquant que les sculptures de Cluett sont privées des caractéristiques essentielles du domaine de l'art auquel elles sont censées appartenir (telles la masse, le noyau, le plan et le volume) et en les désignant comme du « dessin dans l'espace »⁹⁴⁶, Fourcade revient au problème de la définition générique des œuvres contemporaines pour redire

⁹⁴⁴ *Ibid.*

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p.12.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p.13.

avec autant de force que dans le monde moderne les créateurs sont libres de réaménager les catégories traditionnelles afin de les développer plus et de les enrichir de nouveaux sens :

« Car ce sont les artistes, et eux seuls, qui donnent leur sens aux catégories en les élargissant et en renouvelant sans cesse le contenu – et non pas les catégories qui prédésignent [*sic* !] quoi que ce soit auquel les artistes devraient se plier »⁹⁴⁷.

Le poète attache une grande importance à cette indépendance inédite des créateurs qui leur permet, pour la première fois dans l'histoire de l'art, d'exprimer pleinement leur individualité sans se contraindre à obéir aux lois et usages communs, extérieurs à leur univers artistique personnel.

Dans la deuxième partie du texte, Fourcade s'attache aux particularités techniques des œuvres de Cluett, afin d'en dégager la puissance poétique qui représente la facette spirituelle de ce travail esthétique. Il attire l'attention du spectateur sur les matériaux employés par la jeune artiste, qui correspondent exactement à son besoin d'expression et qui portent des sens divers et multiples au sein de l'œuvre :

« On observera que les fils de métal qui sont l'armature de ces sculptures véhiculent idéalement la tension gestuelle qui marque l'inspiration de Cluett, tandis que des insertions de bitume, de cire, de gomme ou de terre glaise donnent çà et là à l'armature filiforme des épaisseurs bienvenues, douent le trait d'une lumière dont sans elles il pourrait manquer, et imposent une hétérogénéité des parties elle-même synonyme d'une information poétique très nourrie »⁹⁴⁸.

L'autre élément physique de ces structures, leur caractère vertical et élancé, captive l'intérêt du critique en raison de l'absence dans leurs figures de toute référence au corps humain ou au totem, ce qui leur permet d'éviter un des plus dangereux obstacles auxquels a été confrontée, aux yeux du poète, la sculpture du XX^e siècle. Fourcade salue avec joie la parfaite abstraction de ces sculptures, leur repli hermétique sur eux-mêmes et sur l'univers intérieur de leur auteur.

Ainsi se manifeste et s'accomplit au fil des pages la double vision fourcadienne d'une œuvre d'art : d'un côté, l'importance du projet artistique qui guide le créateur, son désir profond de transmettre un message au spectateur, l'originalité de ses idées ; de l'autre, les attentes et les exigences par rapport à la réalisation pratique qui devrait être à la hauteur de l'intention

⁹⁴⁷ *Ibid.*

⁹⁴⁸ *Ibid.*

originelle, car elle enrichit la production d'une force poétique et la dote des signes spécifiques et d'un rythme particulier.

Jean-Michel Meurice, auquel est consacré le texte suivant, est en 1980 l'un des plus célèbres artistes parmi ceux qui participent à cette exposition (après Claude Viallat). Dominique Fourcade connaît très bien son œuvre, puisque c'est lui qui a préfacé le catalogue de l'exposition personnelle de Meurice « Scars : bois et cartons » à la *Galerie de France* l'année précédente. Ce nouveau texte reprend, d'ailleurs, largement la réflexion entamée un an auparavant, plusieurs phrases, voire passages, y sont cités littéralement. Néanmoins, suite à de nombreuses omissions le propos du poète devient moins accessible pour le lecteur, moins transparent que dans les chapitres précédents. Comme pour les autres plasticiens, il s'attache avant tout à expliquer la technique artistique originale de Meurice et à commenter ses conséquences poétiques.

Dans le cas des *Scars*, Fourcade interprète les incisions, que l'artiste pratique sur la surface du tableau, comme le dessin qui précède le travail de la couleur. Cependant, l'objectif artistique de cette opération est bien plus insolite : « Non pas délimiter le contour de la couleur mais ameublir le sol pour le rendre plus fin et plus perméable à la peinture »⁹⁴⁹. Elle a alors comme résultat immédiat et pratique la meilleure pénétration de la peinture dans le support, mais aussi, au niveau de l'esprit et de la pensée créatrice, un changement dans le rapport de l'œuvre au public, car la couleur vient vers le spectateur depuis bien plus loin que d'habitude. Selon Fourcade, la véritable valeur de cette action ne se mesure pas à la profondeur de l'image, qui reste toujours enfermée dans les deux dimensions de la surface du tableau ; en revanche, c'est l'énergie de l'œuvre (sa force poétique) qui s'en trouve amplifiée :

« Les scarifications permettent donc à la couleur de mieux pénétrer le support, de s'y enfoncer ou de s'y intégrer plus complètement, et en retour de venir vers le spectateur de plus loin. Elles donnent ainsi de la profondeur non pas à l'image (laquelle demeure peinte à plat), mais au chant qui en émane »⁹⁵⁰.

L'autre particularité de la méthode meuricienne réside dans le parallélisme des lignes qui composent la structure de ce dessin. Elles n'ont aucun point de rencontre et, en conséquence, elles ne vont nulle part, s'interrompant tout simplement de manière soudaine sur les bords du tableau. Leur mission artistique est auxiliaire, elle consiste à augmenter la tension de la couleur

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p.18.

⁹⁵⁰ Ces idées rejoignent la méditation fourcadienne à partir des œuvres de Hantaï dans les articles étudiés précédemment.

au sein de l'œuvre. Toutefois, ces lignes sont également porteuses de l'énergie intérieure – « un élan, une intensité directionnelle, une vigueur d'attaque »⁹⁵¹ – qui anime davantage le tableau. D'après l'opinion de Fourcade, elles le sont d'autant plus que leur nature est celle d'une fente, d'une écorchure, ce qui rend leur force d'expression supérieure à celle de simples traits tracés sur du papier. Le travail artistique de Meurice renouvelle l'ancien conflit entre le dessin et la couleur, résolu par Matisse. Si les lignes influencent la perception de la couleur par le spectateur, celle-ci travaille aussi les sillons qui la traversent. Ainsi, la pratique des scarifications bouleverse la notion de forme et de contour dans un dessin, alors que la peinture va jusqu'à l'anéantir, l'effacer complètement. Fourcade reprend à ce propos la métaphore de la piscine (sans mentionner cette fois-ci qu'il s'agit d'une référence à une œuvre matisienne) : « comme si la piscine absorbait les plongeurs – la piscine, l'entreprise de la peinture »⁹⁵².

Ce texte comprend également un autre passage nettement réduit par rapport à la préface du catalogue de 1979. Toujours soucieux de la présentation des œuvres, de leur disposition dans les salles d'exposition, conscient aussi de l'impact de ce travail sur la réception des productions artistiques par le public, Fourcade conclut le chapitre, en expliquant l'importance de l'accrochage espacé des tableaux de Meurice :

« Même petits ces panneaux ont besoin d'être isolés, pour réussir leur opération de fixation, et transformer à leur façon propre un volume en espace. L'air, le blanc qui n'est pas en eux doit circuler autour d'eux – ces panneaux doivent être soumis à la pression de l'air, du blanc, qui doit à son tour supporter leur réponse, pour une mise en vibration »⁹⁵³.

L'intérêt pour la mise en espace des œuvres plastiques répond à la préoccupation du rapport entre la création artistique et le monde extérieur chez le poète. Il ressemble aussi au travail de mise en page du texte, très important pour Fourcade dans la préparation de ses livres poétiques et des envois multiples qu'il pratique dès le début des années 1980 (grâce, notamment, au soutien et à la participation active de l'éditeur parisien Michel Chandeigne).

Parmi les artistes présents dans cette exposition, seuls deux pratiquent encore la peinture dans le sens classique du terme (bien que leurs créations n'aient finalement rien de traditionnel) : Christian Sorg et Claude Viallat. Si pour ce dernier Fourcade préférera mettre en avant le travail

⁹⁵¹ *Ibid.*

⁹⁵² *Ibid.*

⁹⁵³ *Ibid.*

effectué antérieurement sur des supports peu habituels, il salue chez Sorg son parti pris du plasticien ayant volontairement choisi de continuer à exploiter les possibilités de la picturalité. Une nouvelle fois le poète affirme que la vraie valeur d'une œuvre d'art ne se mesure pas à l'échelle du renouvellement formel indispensable. Même à la fin du XX^e siècle la peinture reste

« la forme la plus complète, la plus globale plutôt, et la plus risquante, du travail du présent. Je veux dire : la manière la moins amputée de conjuguer le présent, forme nullement assurée du temps nullement assuré, la forme de la pensée et la forme de l'urgence, forme du rapport direct avec l'inconnu »⁹⁵⁴.

Opposé à l'art ambitieux mais superficiel qui rêve d'impressionner ou de surprendre le spectateur, c'est dans le projet profondément intime du créateur, dans la nécessité interne de transcrire le réel que le poète voit la justification du travail de Sorg et de son évolution. Il explique brièvement le travail sur la couleur effectué par l'artiste et suit avec enthousiasme son évolution qui passe par l'agrandissement du format, par l'effacement des frontières entre les zones colorées de la surface, ainsi que par la libération progressive de sa touche, qui amène progressivement à l'ouverture de la problématique et à la respiration de l'espace du tableau.

Comme l'une des spécificités de l'art de Sorg est sa tendance à composer à partir de ses tableaux des diptyques ou des triptyques dont les parties se répondent, Fourcade tente d'y trouver une explication. Selon lui, l'artiste procède ainsi :

« Parce qu'il travaille toujours simultanément deux surfaces distinctes, parce qu'il s'engage ou que la peinture l'engage simultanément dans deux volumes différents, et que pour lui compte non seulement la diction de ce qui est peint sur chaque partie du dyptique mais aussi, essentiellement, la contradiction picturale que se portent l'une l'autre les parties, que seule leur étroite juxtaposition en dyptique rend visible et qui n'est identifiable dans aucune séparément. Il n'y a peinture que sur le tableau, il n'y a tableau qu'à partir du dyptique »⁹⁵⁵.

Remarquons que l'organisation des peintures en polyptyques est caractéristique de l'art des années 1970, comme nous l'avons pu constater dans l'article sur l'œuvre d'Anne Madden. De même, Meschonnic écrit à propos de Soulages :

« Puis les polyptyques ont fait, de l'unité de peinture – le tableau, le châssis – une multiplicité interne. Rappels et oppositions, resserrements espacements où tout est différence, dans la reprise apparente, l'affouillement du même où la non-coïncidence se multiplie, dans chaque partie et entre elles »⁹⁵⁶.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p.22.

⁹⁵⁵ *Ibid.*

⁹⁵⁶ Henri MESCHONNIC, *Le rythme et la lumière*, op.cit., p.171.

Ajoutons, entre parenthèses, que Fourcade adoptera aussi ce procédé pour son travail poétique. Par exemple, la publication définitive de *Rose-Déclic* chez POL a été précédée par sept autres, qui entre 1982 et 1983 ont présenté diverses parties du livre⁹⁵⁷, formant une sorte de polyptique littéraire très complexe. De même, en 1989, le poète publie chez Michel Chandeigne « Sept livres minuscules » constitués de *Pendant ce séjour en prison*, *Bribes pour le 7 juillet*, *Ton pas dans ma vie*, *Détenue*, *La phrase nilotique et l'homme de paroles*, *Phrise*, *M'étant retourné un ongle*. Enfin, en 2005 trois livres poétiques voient le jour simultanément chez POL : *sans lasso et sans flash*, *éponges modèle 2003* et *en laisse*.

Si Sorg est un peintre dans le sens classique du terme, Pierre Tual est un sculpteur qui procède également selon les techniques assez traditionnelles. Fourcade s'arrête longuement sur le matériau généralement utilisé par cet artiste, l'acier corten, que le poète a déjà remarqué dans de nombreuses créations d'autres sculpteurs modernes, en particulier de Michael Steiner, l'œuvre duquel, comme nous savons, il apprécie énormément. Le poète perçoit le corten (le mot qu'il écrit à la manière anglo-saxonne avec un trait d'union : Cor-ten, en référence au nom de marque déposée) comme « le matériau par excellence de notre époque et de cet acte »⁹⁵⁸ capital d'abstraction, que pratique Tual et ses collègues artistes contemporains. Fourcade énumère avec plaisir les avantages plastiques fournis par cette nouvelle matière : sa relative légèreté et maniabilité, sa facilité de mise en œuvre et la variété de formes praticables. Le corten donne aux sculpteurs beaucoup plus de liberté d'expression que ne le faisaient les substances connues auparavant, il permet ainsi de mieux réaliser le projet artistique et d'exprimer très précisément le réel de l'œuvre. Le poète s'attache particulièrement à la patine, qui représente la singularité de cette matière, car tout en conservant une forte résistance aux dégradations dues aux conditions

⁹⁵⁷ Ces premières publications ont peu de choses en commun du point de vue de la présentation : les éditeurs différents, les formats variés, de même pour les couleurs de la couverture, le papier, la police. Ainsi, *Rose-Déclic 1* a été publié en 1982 aux éditions *Orange export*, dans une plaquette verte de 16cm de hauteur, non paginée, contenant les poèmes de 1 à 9. *Rose-Déclic 2* a été publié en 1983 aux éditions *Portail*, dans une plaquette grise de 21 cm de hauteur, non paginée, contenant les poèmes de 10 à 13 et de 15 à 19. *Rose-Déclic 3* a été publié en 1983 également aux éditions *Portail*, dans une plaquette jaune de 24 cm de hauteur, non paginée, contenant les deux poèmes 14. *Rose-Déclic 4* a été publié en 1983 aux éditions *Spectres familiers*, dans une plaquette gris foncé de 17 cm de hauteur, non paginée, contenant les poèmes de 20 à 32. *Rose-Déclic 5* a été publié en 1983 dans la revue *Skôria* N°8 des éditions *Spectres familiers*, à l'intérieur d'une feuille pliée en quatre, contenant le poème 33. *Rose-Déclic 6* a été publié en 1983 aux éditions *Chandeigne*, dans une plaquette mauve de 24 cm de hauteur, non paginée, contenant les poèmes de 34 à 51. *Six copeaux mémorables*, enfin, a été publié en 1983 aux éditions *la Sétéree*, dans une plaquette de 21 cm de hauteur, avec des lithographies de Pierre Buraglio, lesquelles représentent des lignes multicolores en majorité horizontales, parfois verticales, ou alors des cadres.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 25.

atmosphériques, la surface du corten est couverte d'une fine couche de corrosion qui lui donne l'aspect d'un acier rouillé :

« Exposé à l'air et à l'eau il se forme à sa surface une fine pellicule d'oxyde de fer d'une grande qualité esthétique, pellicule qu'il est aisé d'unifier et qui contribue fortement à la réussite du projet général d'abstraction »⁹⁵⁹.

Attirant pour les artistes par son aspect visuel, le corten devient, aux yeux du poète, le matériau le plus adapté à l'art abstrait.

Fourcade parle finalement assez peu des particularités de la démarche artistique de Tual-sculpteur. Il salue brièvement l'évolution progressive que subit chaque œuvre à mesure que le plasticien assemble les formes géométriques simples qui la composent. Selon Fourcade, le spectateur peut aussi reconstituer mentalement ce perfectionnement qui reste très visible même lorsque le processus de la création est fini. Le poète préfère cependant mettre en valeur une autre pratique de cet artiste, étroitement liée à la première, il s'agit du dessin. Tual utilise le dessin comme une activité complémentaire de son travail de sculpteur, c'est un exercice qui permet de prendre du recul et de porter un regard différent sur la structure en composition :

« D'un dessin à l'autre, la justesse respective de diverses propositions montre qu'il y a, pour une même sculpture, plusieurs possibilités de placement des éléments sans que cette sculpture défaille (le repositionnement de l'un d'entre eux entraînant bien entendu le remodelage de tous les autres). Ces dessins amènent à prendre conscience des forces qui sont en jeu dans la sculpture, leur beauté vient de ce qui s'y déploie, frontalisé, l'espace mental où le sculpteur joue ce jeu »⁹⁶⁰.

Comme pour la question du progrès dans la sculpture de Tual, cette approche est aussi valable pour le créateur en cours du travail que pour le visiteur de l'exposition qui se retrouve en contact avec diverses facettes de la même recherche spirituelle. Le sculpteur dessine en parallèle avec la composition d'une œuvre en volume et analyse ainsi la disposition sur un plan unique des éléments qui dans la sculpture seront aménagés en profondeur. Chaque structure donne lieu à plusieurs productions graphiques car elle propose diverses possibilités d'agencement, dont la force d'expression est à peu près égale. Pour Fourcade, ce double travail est d'autant plus intéressant qu'il exprime d'une manière très directe les caractéristiques propres à l'espace mental de la création artistique, dotant l'œuvre d'une action poétique supplémentaire.

⁹⁵⁹ *Ibid.*

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p.26.

Claude Viallat est incontestablement le plus connu des artistes qui participent à *Kunst i dag 1*. Fourcade a déjà eu l'occasion de commenter son travail plastique deux ans plus tôt, à l'occasion de l'exposition *Traces* au Musée d'art et d'histoire de Chambéry et il garde toujours beaucoup d'admiration à l'égard de ce plasticien. L'œuvre de Viallat est très riche et abondante, ce que le poète signale comme sa qualité dominante à plusieurs reprises dans ce texte. Elle se distingue aussi par le motif inventé par l'artiste à la fin des années 1960 et qu'il ne cesse jamais de reproduire comme une marque d'identité ou comme une signature. Fourcade-critique ne peut donc passer outre cette particularité dans son analyse. Le célèbre motif, que le poète nomme « module » ou « forme », possède à ses yeux deux conséquences majeures. Premièrement, il symbolise la pureté de cette entreprise artistique, il neutralise la notion du sujet et libère le créateur de la nécessité de rechercher un modèle quelconque pour son tableau :

« cette forme autorise à l'artiste une neutralisation à peu près parfaite du sujet en peinture : il est toujours le même, et c'est sa façon à lui, Viallat, d'en poursuivre l'expérience et d'assumer sa fidélité ; il met en pratique et il met à l'épreuve qu'il n'y a plus à peindre telle ou telle chose, il n'y a qu'à peindre la peinture et il n'y a à peindre que la peinture »⁹⁶¹.

Cette concentration de toutes les forces créatrices du plasticien sur le sujet unique de l'art ne peut que réjouir le poète et le confirmer dans sa position formaliste.

Deuxièmement, ce motif représente un moyen constant de mesure ou de comparaison entre de multiples créations de différentes sortes, pratiquées par Viallat, ce qui est d'autant plus important lorsqu'il s'agit d'un créateur tellement fécond : « ce module permet à Viallat d'imposer une échelle invariante à ses travaux quelques soient formats et supports ; cette forme toujours reproduite et redistribuée lui permet en un sens de régler le débit de sa peinture »⁹⁶².

Bien que toutes les œuvres de Viallat qui font partie de cette exposition appartiennent à la même série de collages à partir des papiers peints, Fourcade tient à souligner la variété de supports qui caractérise habituellement le travail de cet artiste. La variété se manifeste aussi au niveau des formes et des formats, mais, la multitude de supports possède, à ce moment-là, une importance toute particulière pour le poète. En effet, cette diversité de pratiques révèle l'innovation formelle propre à la recherche artistique de Viallat, ce qui renforce sa position d'un des meilleurs créateurs de son temps. Certes, Fourcade a souvent répété que la nouveauté ne

⁹⁶¹ *Ibid.*, p.32.

⁹⁶² *Ibid.*

garantit pas la qualité de l'œuvre, mais lorsqu'il s'agit d'une œuvre dont la valeur est déjà très haute, la composante novatrice ne fait que la rendre plus précieuse.

En cette année 1980, l'artiste apparaît à Fourcade au sommet de son développement artistique : « quand on regarde ses travaux actuels, il semble que Viallat, Viallat-peintre, en soit arrivé à ce stade de ses dons où il n'ait plus à prendre aucune décision. Comme si au bout de sa main était un pinceau plus fort que son corps »⁹⁶³. Cela signifie pour le poète que Viallat n'a plus à se chercher, à hésiter, à essayer différentes voies, en un mot, à faire des efforts conscients, comme si son pinceau avait une existence indépendante et une volonté personnelle, en dictant tout simplement au peintre les actions artistiques à accomplir. Toujours en proie aux doutes concernant son propre travail littéraire, Fourcade caractérise cette situation comme un « état de grâce entre tous enviable »⁹⁶⁴.

En commentant les œuvres présentées dans l'exposition, il conclut par une formule très poétique : « Mais ici, circonscrits très exceptionnellement aux rectangles de ces papiers, circonscrits et même comprimés, ses désirs n'en sont que plus éclatants »⁹⁶⁵. Autrement dit, même dans ce contexte assez traditionnel (ou peut-être, d'autant plus dans ce contexte-là) Viallat arrive à exprimer sa volonté artistique avec puissance et originalité.

Tout à la fin du catalogue et immédiatement après la dernière présentation de l'artiste, Fourcade écrit un petit texte personnel dans lequel il commente de manière très négative son activité de critique et donne son interprétation de la charge qui incombe au spectateur dans le contact avec une œuvre d'art. Le poète s'adonne ici à son éternelle angoisse de fausser le message contenu dans l'œuvre, d'égarer le public et de détourner son attention de la création artistique vers l'explication critique. Son propos va à l'encontre de la tâche dont il vient de s'acquitter. Les paroles fourcadiennes sont pleines de désespoir, d'effroi et de dégoût pour son propre travail. Il utilise des expressions très fortes et définit l'écriture critique comme « quelque chose de véritablement indigne. Indigne du travail du peintre, indigne du travail du spectateur »⁹⁶⁶, comme « une parodie »⁹⁶⁷ qui trahit inévitablement l'œuvre qu'elle choisit pour sujet. Selon le poète, un écrivain ne doit pas encourager le public à se complaire dans la paresse,

⁹⁶³ *Ibid.*

⁹⁶⁴ *Ibid.*

⁹⁶⁵ *Ibid.*

⁹⁶⁶ *Ibid.*

⁹⁶⁷ *Ibid.*

en lui fournissant une interprétation toute faite de ce qu'il y a à voir dans une exposition, et tout commentaire écrit annule le chemin spirituel vers l'œuvre que le spectateur se doit d'accomplir tout seul, car l'art ne s'ouvre qu'à celui qui se donne complètement, qui « se rive à lui »⁹⁶⁸. Ainsi, le seul écrit sur l'art possible, le seul qui serait fidèle et digne de la création sur laquelle il porte, se réduirait à l'espace intime et ne s'adresserait à personne d'autre que son auteur même : « si une page est à écrire, qu'elle le soit par chacun, au fond de lui-même, très silencieuse, rivée – fidèle à en mourir en tant que page et mode d'emploi pour personne »⁹⁶⁹. Cette formule exprime de manière concise et très juste le pieux respect mêlé de tendresse et de passion que les œuvres d'art inspirent chez Fourcade.

Le poète passe ensuite à la manière dont, selon lui, devrait s'établir le contact entre le spectateur et l'œuvre d'art. Le premier regard qui définit d'emblée l'acceptation ou le refus de la création doit obligatoirement être suivi d'une observation longue et attentive, d'un « creusement »⁹⁷⁰ visuel et spirituel : « Il y a à voir, à scruter, à regarder durement »⁹⁷¹. Sous la plume de Fourcade, la visite de l'exposition prend les airs d'un combat où le spectateur lutte pour soi mais contre personne, si ce n'est contre lui-même, cherchant à devenir meilleur : « Il y a éventuellement, ce faisant, à se sentir décuplé. Sans l'appui d'aucun système. Contre personne. Pour soi. Nous avons à mesurer l'œuvre à nous-mêmes comme nous avons à nous mesurer à elle »⁹⁷².

Et si cette approche est juste et nécessaire lorsqu'il s'agit de l'art des époques antérieures, elle l'est d'autant plus, selon Fourcade, en ce qui concerne les productions contemporaines, car elles ont une double valeur : celle qui leur est propre, qui est contenue en elles-mêmes, et celle qui se crée dans le face-à-face avec les œuvres anciennes : « Seul l'art d'aujourd'hui donne son sens à l'art du passé, qui n'attend que lui. En corollaire, l'art d'aujourd'hui ne nous pardonnerait

⁹⁶⁸ *Ibid.* Ce n'est pas la première fois que nous constatons chez Fourcade cette exigence d'un effort de la part du spectateur. Dans le monde moderne de vitesse, de production croissante et de surconsommation, cette position est généralement propre aux artistes. Ainsi, un des sculpteurs préférés de Fourcade, David Smith, a parlé à plusieurs reprises de la nécessité d'une implication intellectuelle et émotionnelle de la part du public. Ainsi, il écrit dans ses *Réflexions sur la sculpture* : « La sculpture ne possède rien d'inconnu, pour personne. Je veux que le spectateur utilise sa perception pour suivre le chemin que j'ai emprunté pour la créer. Le spectateur a toujours le privilège de la rejeter. Il peut l'aimer, ou presque. Il peut aussi lui être hostile si elle exige plus que ce qu'il est capable d'envisager. Mais sa compréhension ne peut se faire que par l'affection et par la perception visuelle qui ont été les éléments de la réalisation de la sculpture. Mes propres mots ne peuvent la faire comprendre et encore moins ceux des autres ». (David SMITH, *Ecrits et discours*, op.cit., p.158).

⁹⁶⁹ Catalogue de l'exposition *Kunst i dag I (Art aujourd'hui I)*, op.cit., p. 32.

⁹⁷⁰ *Ibid.*

⁹⁷¹ *Ibid.*

⁹⁷² *Ibid.*

pas de ne pas exiger de lui autant que de l'art du passé – c'est-à-dire tout »⁹⁷³. Fourcade incite enfin le lecteur à être non seulement fidèle et consciencieux, mais aussi exigeant, à ne pas admettre les œuvres d'art qui ne le sont pas pleinement, qui ne sont pas dictées par une nécessité artistique profonde, mais dont le but est d'impressionner le public pour garantir le succès médiatique de son créateur.

C'est ainsi que Fourcade bouleverse les règles du jeu, efface d'un trait tout ce qu'il a écrit précédemment, prend une position radicale et engagée. Néanmoins, ce passage apparaît aussi comme la marge de liberté de l'écrivain, l'espace personnel où il s'émancipe par rapport à l'art qu'il avait à commenter, où il ne dit que ce qu'il a à dire par lui-même. Le texte semble écrit d'un seul trait, porté par un souffle unique mais dans un rythme changeant. Cette écriture est puissante et expressive, Fourcade martèle son message, usant et abusant des figures de style (les plus faciles à identifier sont l'anaphore, la paronomase, l'anadiplose, le chiasme). L'envolée lyrique de ce passage contraste avec le ton plutôt calme et réservé des fiches sur les artistes. Elle annonce aussi la nouvelle écriture poétique, celle qui commencera à se réaliser à partir de *Le ciel pas d'angle*.

⁹⁷³ *Ibid.* Fourcade développera plus ce thème de la nécessité de confronter l'art contemporain avec l'art du passé un an plus tard dans l'article « Pour une nouvelle respiration » que nous avons déjà analysé dans la deuxième partie de la thèse.

Conclusion

Les écrits fourcadiens sur l'art français contemporain viennent confirmer et prolonger de nombreuses idées que nous avons relevées dans les écrits sur Matisse ou sur l'art anglo-saxon. Fourcade tente en permanence de rattacher le travail des jeunes plasticiens aux avancées de leurs prédécesseurs, et avant tout de Cézanne et Matisse, bien que leur rapport se fasse en rupture plus qu'en prolongement. Cette tendance à examiner la création actuelle à travers le prisme du passé s'explique autant par les convictions profondes du poète, que par les revendications de ceux qui à son époque font profession des beaux-arts. Comme Marcelin PleyNET le commente à la fin des années 1970 :

« depuis que le groupe dit Supports-Surfaces est apparu, il y a pas mal d'autres artistes qui partagent cette ambition de renouer avec la grande tradition de la peinture, c'est-à-dire d'être de ces artistes qui parviennent à synthétiser et à sublimer de grands continents culturels »⁹⁷⁴.

De son côté, Fourcade ressent très fort cette nécessité artistique du siècle et en devient porte-parole dans ses écrits critiques. Sa prise de position active est due en partie à la relation familière que l'écrivain entretient avec de nombreux plasticiens de son temps. De même âge que plusieurs acteurs principaux de l'art contemporain français (Viallat, Buraglio, Meurice), il partage avec eux les goûts et les valeurs artistiques, hérités de la génération précédente. Fourcade est très sensible aux idées du groupe *Supports / Surfaces* qui prolongent beaucoup d'exigences artistiques de Hantaï, dont le poète est également très proche. Dans le même temps, ces besoins poétiques personnels le mènent dans la même direction, puisque Fourcade ressent lui aussi la nécessité des références du passé pour s'en démarquer (Mallarmé) ou s'y rattacher (Rilke).

Toutefois, dans ses écrits sur l'art français contemporain, Fourcade cherche avant tout une nouvelle définition de la modernité et de ses corollaires. Si l'histoire de l'art est source inépuisable d'enseignement, aujourd'hui elle demande de repenser entièrement la production artistique et l'art créateur de façon à faire table rase. La première étape consiste à concevoir l'art comme une présentation et non comme une représentation du monde (ce que nous avons déjà observé dans les textes sur les peintres anciens et modernes, ainsi que dans ceux qui traitent de la sculpture abstraite).

⁹⁷⁴ Marcelin PLEYNET, William RUBIN, *Paris-New York, situation de l'art*, Paris, Chêne, 1977, p. 98.

Néanmoins, assoiffé de modernité, Fourcade exige des plasticiens de son temps encore plus de courage et plus d'innovation. La nouvelle peinture doit être radicalement neuve, radicalement différente de tout ce qui l'a précédé. Tandis que l'histoire de l'art consiste dans une évolution constante, un creusement incessant, un prolongement spirituel d'un plasticien à l'autre, Fourcade juge nécessaire de poser la question de la fin de l'art et de la nécessité pour les créateurs de faire avec. Par conséquent, il ne peut plus y être question du dessein ou de la volonté artistique, le rôle du plasticien est réduit à celui d'un outil qui permet à la peinture de se réaliser. C'est pourquoi Hantaï peint « les yeux crevés » et Buraglio est perçu pendant longtemps comme un peintre sans pinceau⁹⁷⁵. Ces artistes incarnent l'idéal fourcadien des peintres devenus le corps de la peinture, la peinture même, l'idéal des créateurs qui s'effacent, se dissolvent dans la création et lui laissent toute la place. Ils prolongent la tradition moderniste qui exige l'union totale entre le peintre et ce qu'il peint.

Parallèlement, l'intérêt des artistes se focalise sur leur médium, et Fourcade salue vivement ce repli sur les composantes formelles du tableau, sur le processus de création et sur le geste du peintre. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que dans son travail d'écriture il choisisse de suivre le même modèle, en concentrant son attention sur les potentialités poétiques du mot ou de la phrase. Pour Fourcade, comme pour Hantaï ou Viallat, une œuvre n'a de valeur que pour elle-même, elle ne véhicule aucun message extérieur à son propre fonctionnement et ne renvoie à rien qui dépasse son univers plastique. Néanmoins, cette restriction n'exclut pas la possibilité d'une réflexion intellectuelle de la part de l'artiste comme de la part du spectateur, et Fourcade apprécie les créateurs dont la démarche plastique est menée en parallèle avec un travail de la pensée, un questionnement spirituel permanent. De son côté, le poète tient à creuser la signification profonde des toiles auxquelles il est confronté. Tandis que les plasticiens préfèrent éviter les longs discours, laissant au public l'alternative de la perception immédiate de l'œuvre, Fourcade a besoin de s'y confronter en écrivant et en tant qu'écrivain.

Il précise pourtant que cette peinture se suffit à l'interprétation et ne demande pas d'explications supplémentaires. Le poète se sent ainsi tiraillé entre le besoin d'éprouver l'art par l'écriture et la peur de fausser le sens des créations par son commentaire. À cela s'ajoute l'éternelle inquiétude de ne pas détourner l'attention du spectateur, de ne pas le laisser sombrer dans la paresse en acceptant et en s'appropriant d'emblée la position du critique sans une réelle réflexion personnelle. C'est à la fin du catalogue *Kunst i dag 1*, que le poète parle le plus

⁹⁷⁵ N'est-ce pas aussi le choix de Fourcade qui fait de la poésie sans écrire de poèmes pendant quelques dix ans ?

ouvertement de ce dilemme, mais ce souci éthique transparaît aussi dans bien d'autres textes. Il est peut-être à l'origine du retour à l'écriture poétique que Fourcade réalise dès le début des années 1980. En continuant à parler de la peinture, il délaisse ainsi la critique d'art, trop arbitraire et trop éclairante à son goût, et refuse le rôle de médiateur entre les artistes et le public. Cette manière d'aborder les œuvres d'art n'est pourtant pas nouvelle pour le poète, puisque dans les années 1960 déjà il s'appuyait sur la création contemporaine pour s'interroger sur les fonctions et les limites de l'art dans le monde actuel (*Nous du service des cygnes*).

Notons que certains plasticiens inspirent plus que d'autres l'élan poétique chez Fourcade. Ainsi, à propos de Buraglio, le poète ne rédige qu'une seule courte note critique dans le catalogue *Kunst i dag I*, alors qu'il lui dédie plusieurs poèmes, dont le premier (« Pourquoi c'est toujours bleu... ») est publié en catalogue d'exposition bien avant le retour « officiel » de Fourcade à la poésie avec le livre *Le ciel pas d'angle*⁹⁷⁶. Il aime aussi aborder en poésie l'œuvre de Hantaï, intimidante dans sa grandeur, dans les possibilités qu'elle ouvre à l'art contemporain. Quoiqu'il écrive quelques textes critiques sur ce peintre, la scansion poétique s'y fait aussi souvent sentir. En revanche, les écrits sur Viallat et Meurice témoignent plutôt de la curiosité et de l'admiration d'un amateur d'art, sans que leurs créations rentrent efficacement et durablement en résonance avec son âme poétique. Cela s'explique en partie par le fait qu'au cœur de la réflexion de Fourcade sur la peinture moderne se trouve toujours la question de la couleur, ce qui est vrai aussi bien pour les écrits sur Matisse que pour ceux qui parlent de l'art contemporain anglo-saxon ou français. Alors que Viallat prolonge les recherches matisiennes, notamment les pratiques des gouaches découpées (il emploie souvent les couleurs vives de la même palette), tout en connectant les expérimentations sur la couleur au motif, Meurice travaille plus du côté de la texture de la surface qui influence également la couleur. À l'inverse, Buraglio, suite à Hantaï, va beaucoup plus loin et concentre toute son attention créatrice sur les potentialités de la couleur, en en faisant le sujet de son œuvre.

Si Fourcade défend en général l'utilisation de la couleur pure, ce sont les couleurs matériellement non exprimées qui le captivent le plus. D'un côté, nous pouvons y reconnaître un héritage matisien, de l'autre, c'est dans la radicalité du geste de Hantaï que le poète voit le maximum de la modernité (comme l'exemple le plus radical citons l'exposition *Tabulas lilas* en 1982, qui montre uniquement des toiles blanches qui recouvrent toutes les surfaces de la galerie).

⁹⁷⁶ Mais la même année où le poète publie dans le numéro 10 de la revue *Po&sie* la première portion des textes du recueil en préparation, sous le titre « Celle que je parle le moins » (p. 48-54).

Ce concept est profondément poétique, et les couleurs matériellement non exprimées sont étroitement reliées à la parole, à l'art du verbe, puisque c'est en les nommant que le peintre réussit à les évoquer. De même, chez Buraglio la couleur représente la clé du réel et Fourcade ne cesse de s'interroger : « pourquoi c'est toujours bleu », car cette couleur unique traverse toute l'œuvre de l'artiste. La démarche de Buraglio associe la couleur à la matière, puisqu'en travaillant avec des objets du monde quotidien (des paquets de cigarettes, des bouts des cadres de fenêtre, des vitres colorées), il travaille à même le bleu, sans avoir à l'appliquer sur une surface. Il saute ainsi une étape intermédiaire, arrivant à créer directement un écran bleu, à la manière de celui des vitraux matisiens dans la chapelle de Vence ou de celui des toiles pliées de Hantaï. Rappelons au passage que le bleu a une référence littéraire extrêmement importante pour la pensée de Fourcade : c'est la couleur de la gentiane rilkéenne, celle qui signifie un mot pur, la seule à pouvoir être dite dans le monde inexprimable. Le bleu est aussi la couleur de l'infini, celle du ciel qui n'a plus d'angle selon la nouvelle vision poétique fourcadienne, celle de la toile sans limites et qui s'ouvre au monde.

Conclusion générale

Dans cette étude, nous avons présenté la grande majorité des textes critiques de Dominique Fourcade, écrits entre 1966 et 2006. Nous avons suivi chronologiquement l'évolution de sa pensée critique dans chacun des grands thèmes qui l'intéressaient (tout d'abord, l'œuvre des grands maîtres de la modernité, ensuite, l'art anglo-saxon du XX^e siècle, avec un intérêt particulier pour la sculpture abstraite, et enfin, le travail des artistes français des années 1970-1980). Ce travail résulte du choix conscient de privilégier l'analyse thématique des textes, de s'attacher au plus près à l'écriture de Fourcade plutôt que de la confronter avec les écrits sur l'art d'autres auteurs ou avec les poèmes fourcadiens.

Nous avons constaté que le discours critique de l'auteur est sensiblement imprégné de la parole lyrique, ce qui se manifeste dans une sorte de cadence rythmique perceptible dans sa prose qui mêle sans cesse réflexion et création. Ces écrits sur l'art sont dotés d'une grande force poétique, tout en étant exacts et concis. Fourcade choisit un mode d'écriture simple et clair, son ton est personnel et persuasif, voire engagé, car les considérations esthétiques rejoignent une préoccupation morale.

Souvent ému et transporté par l'objet d'étude de son article, car le poète se permet le luxe de n'écrire que sur les artistes qu'il aime, Fourcade témoigne aussi d'un fort sens critique. Ainsi, il tient à présenter les avancées produites dans les œuvres et à rendre compte de la perfection de l'ensemble. Il ne cache pas non plus ce qu'il tient dans celles-ci pour des défauts ou des faiblesses, néanmoins, c'est en conservant son respect pour l'artiste et sa quête, dont il connaît les risques et les dangers :

« D'où vient que *House in a Landscape*, qui n'a pas de cadre, est beaucoup mieux contenu que *Helmholtzian Landscape*, tableau au centre accentué ? Cela tient à la densité et la cohérence de la composition du premier paysage, à son économie, à la justesse de son placement dans le vide (à la plénitude du vide...), à sa compacité, tandis que, dans *Helmholtzian Landscape*, les éléments du tableau ne s'accordent pas entre eux et l'échelle (scale) n'est pas trouvée. Ce qui dans le «tableau» relève de la «sculpture» est mièvre, et reste mièvre une fois peint. La couleur, pour helmholtzienne qu'elle soit, est arbitraire, et achève de diluer l'écriture de la sculpture elle-même insuffisante »⁹⁷⁷.

⁹⁷⁷ Catalogue de l'exposition *David Smith*, op.cit., p. 43-44.

Selon le poète, les tentatives ratées ont une valeur qui n'est pas moindre que celle des chefs-d'œuvre, car elles permettent de définir comment se développait le génie artistique, par quels chemins la pensée créatrice a dû passer pour arriver au résultat voulu. Fourcade ne manque jamais de le rappeler dans ses écrits critiques.

Néanmoins, sa sincérité critique est telle que ses conclusions peuvent parfois paraître impitoyables et excessivement sévères, surtout quand il ressent dans la trajectoire esthétique une déviation trop grande ou l'infidélité au réel artistique, ce dernier représentant, à son avis, le véritable but de toute œuvre. L'un des exemples les plus flagrants, est l'article « Monet à Giverny »⁹⁷⁸, dans lequel Fourcade ne peut pas s'empêcher de s'attaquer au peintre impressionniste à cause de son désir de peindre les changements météorologiques, plutôt que de replier la peinture sur elle-même. Malgré de nombreux passages où le poète exprime de l'admiration ou du respect pour l'artiste, il y émet à plusieurs reprises un jugement extrêmement critique et virulent. L'autre exemple est le refus radical de la part de Fourcade de l'art conceptuel et de tout héritage de Marcel Duchamp : « ne pas se contenter du ready made, qui est bien la notion la plus pauvre et la plus paresseuse (et, comme telle, la plus fatalement dévoyante) dont le vingtième siècle se soit jamais affublé »⁹⁷⁹. De même, le poète dénonce souvent les choix artistiques des représentants de l'art minimal ou des constructivistes.

Suivant le modèle de Clement Greenberg, Fourcade n'a pas peur de formuler des jugements très personnels, d'exprimer ses sentiments. Il tient à être sincère et à partager avec le lecteur sa joie ou sa déception, son hésitation ou son angoisse. Sa vision est rarement neutre, et ces écrits ont très peu d'un discours scientifique d'un historien d'art. Au contraire, nous y trouvons souvent le reflet de l'idéologie de Fourcade, de ses obsessions et ses fantasmes. Le poète sait bien que le contact intense avec les œuvres, la sensation de leur présence majestueuse provoquent chez le spectateur un besoin des mots.

En revanche, il ne laisse jamais libre son imagination, cherchant la plus grande exactitude factuelle. Dans ses écrits critiques sur l'art, Fourcade ne renonce ni à l'aspect technique, décrit souvent avec une grande précision, ni à l'histoire. Tout en exprimant sa position personnelle, il tente ainsi d'élucider les enjeux de l'art contemporain, non pas pédagogiquement, mais humblement et simplement. Finalement, Fourcade attend du lecteur qu'il forme son jugement esthétique pour lui-même, en regardant intensément et en confrontant les œuvres. Le poète refuse

⁹⁷⁸ Catalogue de l'exposition *Monet à Giverny, 16 novembre 1979-1^{er} janvier 1980*, op.cit., p. 9-11.

⁹⁷⁹ *Ibid.*

donc de multiplier les commentaires explicatifs, de crainte d'influencer le public, mais fait tout pour éveiller sa curiosité et son désir artistique.

Il ressent, en revanche, une grande anxiété quant au destin de l'art et à son identité face à la confusion et à l'altération qui caractérisent son époque. Écrire sur l'art apparaît comme un moyen de prolonger les réussites des meilleurs représentants du monde artistique et de leur garantir une certaine pérennité. L'écriture reste la seule arme contre la mort et l'oubli bien que Fourcade semble ne jamais résoudre définitivement le dilemme : y a-t-il un salut par la poésie et l'art ou non ?

Tout au long de notre étude nous avons attiré l'attention du lecteur sur certains aspects de la pensée de Fourcade qui reviennent régulièrement dans ces articles et qui représentent des éléments de sa poétique en évolution. À présent, il serait opportun de les reprendre un à un et de faire une brève synthèse pour constituer un tableau plus complet de cette nouvelle poétique qui se forme, à notre avis, grâce au travail critique et à travers celui-ci. Deux aspects de cette poétique se manifestent de manière distincte : d'un côté, tout ce qui concerne les caractéristiques internes de l'art, de l'autre, sa relation au monde extérieur, son rôle gnoseologique, éthique ou politique. Ainsi, Fourcade examine l'œuvre d'abord du point de vue formel, en tant que production artistique (et cela, qu'il s'agisse d'un dessin de maître ancien ou d'un tableau moderniste), et établit ensuite sa valeur spirituelle. Toutefois, dans son écriture ces deux approches sont étroitement mêlées et difficilement dissociables.

La modernité

La principale préoccupation de Fourcade est la modernité artistique qu'il s'attend à trouver dans les œuvres plastiques aussi bien que dans les créations littéraires. La modernité est la première échelle à laquelle le poète mesure la valeur des productions artistiques, la condition nécessaire pour qu'il les accepte et s'y intéresse. C'est pourquoi, dans son travail critique, il s'attache beaucoup aux œuvres des avant-gardes, guidées par le même désir de la modernité. De tous les mouvements qui ont composé la modernité artistique du XIX^e et XX^e siècles, c'est indubitablement des maîtres européens de l'art moderne (Manet, Cézanne, Monet, Matisse) et de l'expressionnisme abstrait américain que Fourcade se rapproche le plus. Il est attiré par la recherche de l'intensité esthétique et éthique qui remplacerait définitivement la représentation et

l'imitation de la nature, il apprécie la portée spirituelle et poétique de ce nouvel art. La réalité de l'œuvre prévaut sur la réalité de la vie quotidienne, la vision du sujet sur la fidélité au monde extérieur. Ce chemin passe souvent par l'abstraction que le poète valorise dans ses écrits sans pour autant réduire toutes les possibilités d'atteindre la modernité à la seule non-figuration.

Il ne faut pourtant pas confondre la modernité et la nouveauté, cette dernière n'ayant que peu d'importance aux yeux de Fourcade :

« De ce qu'une chose est neuve il ne s'ensuit pas qu'elle soit nouvelle, ni jeune. De ce qu'une chose est nouvelle il ne s'ensuit pas qu'elle soit moderne. De ce qu'une chose est moderne ne lui confère pas ipso facto un label de qualité – à peine une raison d'être. Toutes ces notions sont distinctes les unes des autres, et l'intelligence a tout à perdre en les confondant »⁹⁸⁰.

Globalement, une œuvre doit répondre à deux exigences majeures pour être appréciée de Fourcade : être moderne et avoir une grande qualité esthétique. La modernité des œuvres peut se rendre discrète, à peine perceptible, comme celle des toiles de Matisse des années 1917-1930, elle n'en est pas moins essentielle et le rôle du spectateur (auquel nous aurons à revenir très prochainement) est de savoir la distinguer et de l'apprécier à sa juste valeur, de reconnaître sa portée et d'établir ses corollaires⁹⁸¹.

Nous avons remarqué que la modernité dans la poétique de Fourcade est presque toujours liée au changement radical, à la rupture. Cela peut être une rupture avec la tradition artistique, l'histoire de l'art, comme c'est le cas de Hantaï :

« pour Hantaï, travailler après-Matisse-après-Pollock exige d'aller au-delà, de renouveler les données de fond en comble, non seulement le jeu, mais les cartes mêmes. Puisque l'on est ~~après~~ on ne peut plus peindre comme ~~avant~~, on ne peut même plus peindre comme ~~pendant~~ »⁹⁸².

Et de Caro :

« La rupture dont témoigne l'art de Caro (rupture même, et surtout, avec celui de son prédécesseur immédiat David Smith) est suffisamment radicale pour que l'on se prenne à créditer Caro de la capacité de créer un art authentiquement abstrait s'il avait eu à le faire en 1910 ! Cette percée, cette rupture, comme toutes les vraies percées et les vraies ruptures, est un fait d'inspiration. Rupture n'est pas synonyme de tapage »⁹⁸³.

Ou rupture avec soi-même, comme pour Matisse : « Les papiers découpés sont pour nous

⁹⁸⁰ « Autre chose », op.cit., p. 24.

⁹⁸¹ Voir l'article « An Uninterrupted Story », Catalogue de l'exposition *Henri Matisse : The early years in Nice, 1916-1930*, National Gallery, Washington D. C., 1986.

⁹⁸² « Un coup de pinceau c'est la pensée », in *Art International*, mars-avril 1977, p. 21.

⁹⁸³ Préface au catalogue de l'exposition *Antony Caro*, Galerie Piltzer-Rheims, Paris, 1977, non paginé.

le témoignage de l'ultime rupture de Matisse avec lui-même »⁹⁸⁴ ; ou pour Smith : « on voit bien qu'il y a eu chez lui, au prix d'assimilations vertigineuses, non pas métamorphose progressive mais rupture avec quoi que ce soit qu'il ait pu préparer ou prévoir. Rupture avec lui-même. Départ »⁹⁸⁵.

Ainsi, pour Fourcade, il n'y a pas de modernité sans rupture, sans dépassement des autres et de soi, sans innovation, sans ouverture à l'inconnu. Notons qu'Henri Meschonnic établit cette analogie entre la modernité et la rupture en tant que mythe du XX^e siècle. Il écrit, par exemple :

« Rupture avec le passé, rupture avec la société, rupture avec les traditions techniques – le métier. La modernité, en art et en littérature, on en est convaincu, se définit par la rupture.

Ceux qui se rengorgent de la modernité, parce qu'ils sont persuadés d'en être, ne parlent plus que par révolution. Ajouter : copernicienne. Ceux qui ne supportent pas la modernité, quelles que soient leurs raisons, commencent par admettre, comme les autres, qu'elle est rupture. Justement, c'est ce qu'ils n'aiment pas »⁹⁸⁶.

Le critique avance une définition contraire à celle de la rupture mais qui n'exclut finalement pas celle-ci : « la modernité n'est pas le nouveau, n'est pas la rupture. Mais *l'abolition de l'opposition entre l'ancien et le nouveau* »⁹⁸⁷. À la lumière des écrits de Fourcade sur Courbet, Manet ou Monet, mais aussi sur les artistes de son époque, nous pouvons conclure que cette affirmation correspond également à la conception fourcadienne de la modernité⁹⁸⁸.

L'abstraction

Même si Fourcade refuse d'associer directement la modernité aux mouvements de l'avant-garde, ce qui représente, selon lui, une vision réductrice et appauvrissante, il la relie à l'abstraction, terme très riche, qui ne se limite aucunement à l'art abstrait (ou non-figuratif). L'abstraction nous semble être plutôt la capacité d'une œuvre d'avoir une existence artistique autonome, de mettre en place sa propre réalité interne, affranchie de son point de départ, qui est un simple élément de la vie quotidienne, privé de valeur poétique. Nous pouvons associer cette

⁹⁸⁴ « Autre chose », revue *Art International*, octobre-novembre 1977, p. 21-22.

⁹⁸⁵ Catalogue de l'exposition *David Smith*, op.cit., p. 37.

⁹⁸⁶ Henri MESCHONNIC, « Le mythe de la rupture », in *Modernité, Modernité*, op.cit., p. 67-68.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁹⁸⁸ Ajoutons aussi que cette affirmation vaut également pour la poésie de Fourcade. Comme l'a remarqué Jean-Claude Pinson : « Mais c'est aussi une œuvre *d'après* le moderne (le modernisme), dont l'auteur veut éviter d'être un simple *perroquet*" [...]. Néanmoins, *après* le moderne" ne signifie pas, pour Dominique Fourcade, *contre* le moderne" (par exemple, *aux antipodes*" de Mallarmé), mais encore *avec* lui – avec son esprit (non ses méthodes figées en recettes), pour autant que cet esprit est synonyme d'invention sans cesse perpétuée » (Jean-Claude PINSON, *Sentimentale et naïve*, op.cit., p. 239).

vision du rapport entre la modernité et l'abstraction avec celle donnée par Mondrian, aux idées duquel Fourcade a été sensible (il le cite, par ailleurs, dans l'article « Un coup de pinceau c'est la pensée ») :

« L'homme moderne – bien qu'unité de corps, âme et esprit – nous montre une conscience changée : toutes les expressions de la vie apparaissent sous un autre aspect, j'entends sous un aspect plus positivement abstrait.

Il en est de même dans l'art. Celui-ci va devenir le produit d'une autre dualité en l'homme : le produit d'une extériorité cultivée et d'une infériorité plus consciente, approfondie. Comme pure représentation de l'esprit humain, l'art s'exprimera dans une forme esthétique purifiée, c'est-à-dire abstraite »⁹⁸⁹.

Tout en manifestant beaucoup d'intérêt et de respect pour les artistes modernes qui ont toujours gardé un lien fort avec le réel du quotidien (Matisse, Smith), Fourcade insiste sur la nécessité de se détacher de la figuration pour les artistes de la seconde moitié du XX^e siècle : « seule une syntaxe aussi anti-littérale que possible, une syntaxe drastiquement abstraite, pouvait, dans la modernité de notre temps, rendre compte de notre corps et du monde – de l'implication de notre corps, c'est-à-dire de notre âme, dans le monde »⁹⁹⁰. Il rejette ainsi tout un pan de la peinture contemporaine, marquée par le retour à la figuration (comme Pop Art et le Nouveau Réalisme, Nouvelle Figuration et Figuration Narrative).

Pour Fourcade, le réel d'une œuvre artistique, le réel par sa nature même abstrait, dépasse de beaucoup le réel quotidien dans sa signification :

« Nous soulignerons que les plus «abstraites» de ces portraits sont aussi, bien souvent, ceux qui caractérisent avec le plus d'acuité la psychologie du modèle – de cette éventualité, qui est en fait la condition même de la pratique de la peinture, Matisse donnait d'ailleurs dès 1905 la proposition accomplie avec *Madame Matisse à la raie verte*. C'est par un détour par les formes, c'est seulement par une transposition dans l'univers des formes que l'on arrive en art, à rendre ce qui est à la fois une bricbe du réel et le réel au centuple »⁹⁹¹.

C'est peut-être pourquoi la poésie de Fourcade est saturée de références interartistiques, car les références aux œuvres d'autres créateurs lui permettent de renforcer l'abstraction de ses propres textes.

Rappelons, enfin, que l'abstraction dans l'art s'accompagne la plupart du temps par le recentrage sur les préoccupations internes, purement artistiques, par une attention accrue pour les moyens plastiques, ce qui correspond parfaitement à l'approche fourcadienne.

⁹⁸⁹ Piet MONDRIAN, «Idées directrices pour «De Stijl» », cité in Michel SEUPHOR, *Piet Mondrian, sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1956, p. 141.

⁹⁹⁰ « De quelques conséquences de la sculpture moderne », *op.cit.*

⁹⁹¹ « Greta Prozor. Henri Matisse », *op.cit.*, p. 105.

Le sujet de l'art

Au cœur de la poétique de Fourcade, profondément ancrée dans le romantisme de Hölderlin et la modernité proustienne, réside l'affirmation qu'une œuvre artistique (poétique, picturale ou autre) a comme but, comme mission unique, son existence même. Le seul sujet de l'art possible est l'art lui-même, par conséquent, la valeur d'une œuvre d'art réside dans ses qualités plastiques et non dans le sujet de représentation qui est réduit au rôle de simple motif. Cette affirmation vaut autant pour les créations abstraites que pour les œuvres figuratives : « Entre Maillol qui, cherchant la beauté plus que le caractère, finissait pas oublier totalement le modèle, et Steiner qui travaille absolument sans modèle, la marge est mince »⁹⁹².

Les éléments extérieurs sont des prétextes pour mettre en place une réalité poétique. Le point de départ d'une œuvre peut très bien être insignifiant et banal, cela permet de produire une création artistique plus pure, libérée des affects⁹⁹³. En même temps, un objet apparemment secondaire, futile dans la vie quotidienne, peut devenir un prétexte pour une nouvelle interprétation du monde, constituant ainsi un véritable enjeu spirituel. Un objet riche en conséquence est, pour Fourcade, le chapeau dans les tableaux matissiens :

« Il y aurait des pages à écrire, et une exposition à faire, sur les chapeaux dans l'œuvre de Matisse. Ils sont pour lui l'occasion de grands risques, et même de défis, en même temps que le lieu de formidables propositions picturales : comment faire tenir tant de choses, tant de peinture en haut du tableau sans que celui-ci soit écrasé ou bascule ? Comment décomposer le sculptural (un chapeau) en pictural ? Lieu privilégié pour les événements du peintre, ils sont aussi pour Matisse, ces chapeaux, indéniablement, le canal de toutes sortes de messages psychologiques et moraux. En un mot, l'occasion prototypique d'un débat sur le vrai – le vrai du peintre, le vrai du modèle »⁹⁹⁴.

L'est aussi, mais à sa façon, la forme identique (mi-éponge, mi-haricot) reproduite sur toile par Claude Viallat :

« cette forme autorise à l'artiste une neutralisation à peu près parfait du sujet en peinture : il est toujours le même, et c'est sa façon à lui, Viallat, d'en poursuivre l'expérience et d'assumer sa fidélité ; il met en pratique et il met à l'épreuve qu'il n'y a plus à peindre telle ou telle chose, il n'y a qu'à peindre la peinture et il n'y a à peindre que la peinture.

⁹⁹² Introduction au catalogue de l'exposition *Michael Steiner Neue Skulpturen / New Sculpture*, op.cit.

⁹⁹³ Comme l'explique Carole Talon-Hugon : « La seule manière d'éviter que les effets de la représentation ne détournent pas des effets de la peinture pure, consiste non à faire que l'accommodation ne se fasse pas sur l'image, mais que la charge de l'image ne confisque pas à son profit l'attention du spectateur. Car toutes les images ne sont pas également chargées d'affects » (Carole TALON-HUGON, « Le pouvoir des images », in *Figures de l'art*, n°11, Pau, PUP, 2006, p. 175).

⁹⁹⁴ « Greta Prozor. Henri Matisse », op.cit., p. 107.

Autre possibilité éminemment fructueuse, ce module permet à Viallat d'imposer une échelle invariante à ses travaux quelques soient formats et supports ; cette forme toujours reproduite et redistribuée lui permet en un sens de régler le débit de sa peinture »⁹⁹⁵.

Pour David Smith encore, un tel point de départ peut être un paysage : « Faire un paysage : regarder quelque chose de plus grand que soi, le réduire à une sculpture, elle-même à son tour plus paysage que tout paysage »⁹⁹⁶ ; ou un oiseau :

« Mais il y a un oiseau dans la sculpture à la maison isolée, oiseau qui n'est pas sans présence. Les oiseaux ne manquent pas dans ce travail, on en retrouve un au faite de *Pillar of Sunday*, un autre pris dans le réseau de son nid (*Eagle's Lair*), ou dans le cadre où se tient l'incubation (*Royal Incubator*). Parfois l'oiseau est à lui seul tout le paysage, comme dans le magnifique *Jurassic Bird*, ou, sans réussite, dans *The Royal Bird* »⁹⁹⁷.

Dans ses analyses des œuvres, Fourcade s'attache donc autant à la structure globale qu'aux détails, porteurs de profonds messages poétiques⁹⁹⁸.

La structure

Nous avons souligné plus d'une fois à quel point Fourcade est sensible à l'approche formaliste (Greenberg), celle qui célèbre la singularité de l'univers artistique de chaque création et préconise un contact étroit pour l'analyse des œuvres. C'est pourquoi ce qui intéresse Fourcade, en tant que critique, c'est l'architecture de la production artistique, sa structure interne cachée, l'organisation plastique de divers éléments constitutifs. Dans ses articles, il manifeste un intérêt particulier pour la syntaxe, ce qui indique sa préférence pour l'analyse structurelle de l'art.

Alors que les productions classiques étaient composées principalement des formes, et, par conséquent, jugées en fonction d'elles, dans l'art moderne, de plus en plus complexe, cette notion perd de sa valeur. La forme est intéressante seulement dans les correspondances qu'elle établit avec les autres éléments de l'œuvre avec lesquels elle crée un ensemble cohérent. Le mot « rapports » est ainsi un des mots clés de sa réflexion, celui qui définit les réussites et les échecs artistiques des plasticiens (qu'il s'agisse des peintres ou des sculpteurs).

⁹⁹⁵ Catalogue de l'exposition *Kunst i dag I (Art aujourd'hui I)*, op.cit., p. 32.

⁹⁹⁶ Catalogue de l'exposition *David Smith*, op.cit., p. 43.

⁹⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁹⁸ Nous pensons encore au rôle des cadres dans *Intérieur aux aubergines* de Matisse, à partir desquels Fourcade établit de multiples corollaires, comme une véritable révolution poétique (voir « Rêver à trois aubergines... », op.cit., p. 467-489).

L'artiste doit produire une telle structure, dans laquelle chaque partie est indispensable pour l'unité de l'ensemble, aucune omission n'est tolérable, aucune composante superficielle non plus. Comme le poète l'explique à Dominique Gauthier : « Si je mets le doigt devant un des éléments peints de votre surface, l'image perd fondamentalement de ce que vous avez voulu y présenter »⁹⁹⁹. Néanmoins, cette structure ne se construit pas par la volonté créatrice consciente du peintre, elle est l'essence même de l'œuvre, sa propriété interne.

Dans la composition, tous les éléments doivent être égaux entre eux, il n'y a plus de différence qualitative entre le sujet et le fond, entre le premier plan et le second, entre le centre et la périphérie :

« Pas de dos. Aucune de ces sculptures n'a de face ni de dos. On n'est jamais derrière elles, tout au plus de l'autre côté. Tous les côtés sont également importants ; il n'y a même pas à proprement parler de côtés. Il y a une infinité de points de vue selon que l'on se déplace ; il est indispensable de se déplacer »¹⁰⁰⁰.

Cette démarche est primordiale pour la sculpture, à cause de la nature même de cet art :

« Caro a poussé ce non-monolithisme à un tel degré d'abstraction que la structure de la sculpture telle que pratiquée jusqu'à lui s'en trouve éclatée : à partir de Caro [...] la sculpture n'est plus agencée volumétriquement autour d'un noyau ou axe central. La sculpture de Caro fonctionne dès lors comme une syntaxe d'éléments disparates, contradictoires, dont cette syntaxe n'effectue jamais la synthèse (il est essentiel à cet art que chacun de ses éléments demeure perçu comme contradictoire) »¹⁰⁰¹.

Or, dans cet aspect, la peinture aussi devient sculpturale. Par exemple, à propos du tableau *Figure décorative sur fond ornemental* de Matisse, Fourcade écrit : « Schématiquement, ce tableau représente un nu très sculptural et même très architectural, que Matisse détache intentionnellement du fond contre lequel il est assis »¹⁰⁰². Il ajoute plus loin : « Ce n'est plus comme précédemment une architectonique de la lumière ; c'est une architecture des formes, soutenue par un système de lignes très ferme et très structuré »¹⁰⁰³. De là vient aussi son intérêt pour le déploiement dans l'espace des œuvres, produites par des peintres des générations suivantes : les toiles pliées / dépliées de Hantaï ou les créations inclassables de Buraglio (« Les *Fenêtres* de Buraglio ne sont évidemment pas des peintures. Il ne refuserait pas, je crois, que l'on

⁹⁹⁹ « Entretien avec Dominique Gauthier », *op.cit.*, p. 17.

¹⁰⁰⁰ « Quelques Remarques sur les Nouvelles Sculptures de Michael Steiner », *op.cit.*

¹⁰⁰¹ Préface au catalogue de l'exposition *Antony Caro*, *op.cit.*

¹⁰⁰² « An Uninterrupted Story », Catalogue de l'exposition *Henri Matisse : The early years in Nice, 1916-1930*, National Gallery, Washington D. C., 1986. Cité d'après l'original inédit.

¹⁰⁰³ *Ibid.*

dise qu'elles enrichissent le répertoire de la sculpture »¹⁰⁰⁴).

L'arabesque

Comme les rapports entre les formes sont effectués par des lignes, c'est l'arabesque, la plus complexe des courbes, qui devient l'axe d'une œuvre moderne par excellence. L'arabesque de Fourcade peut être définie par deux caractéristiques capitales.

D'un côté, elle est définitivement liée à la vision fourcadienne du contemporain, puisqu'elle incarne la rupture avec le récit linéaire, le temps et l'espace linéaires, symptomatiques de l'art occidental classique. L'arabesque représente aussi l'union entre le centre et la périphérie, car son centre est partout et nulle part, entre l'un et le multiple, car elle est unie et constante dans sa pluralité. L'arabesque est le lieu de toutes les possibilités, de toutes les libertés, ses branches ne connaissent pas de direction unique, mais se propagent dans tous les sens, sans origine ni destination déterminées. Néanmoins, c'est encore elle qui apporte de l'ordre à l'univers d'une œuvre :

« On n'aura rien dit de la sculpture d'Anthony Caro si l'on ne relève pas l'arabesque qui parcourt chaque sculpture, la doue de mouvement interne, la propulse autour d'elle-même. Arabesque que Poussin possédait. Arabesque dont le nom de Matisse est synonyme. Élan passionnel, attribut des plus grands, arabesque ici perpétuellement désaxante et pourtant seul facteur d'unification d'un art par ailleurs si résolument anti-synthétique »¹⁰⁰⁵.

De l'autre côté, l'arabesque incarne l'abstraction poétique, car c'est un moyen parfait de contracter le réel et de faire rentrer le monde dans le cadre d'une production artistique. Précisons que l'arabesque en tant qu'élément sensible de l'abstraction s'oppose par son action irrégulière à la rigidité de l'abstraction géométrique et redonne à l'art un mouvement lyrique :

« ses pièces en corten disent assez qu'il [Steiner] maîtrise parfaitement l'angle droit et la géométrie, mais que d'instinct (un instinct poétique génial et qui le fait émerger et grandir seul parmi les sculpteurs de sa génération), il se garde d'y recourir. D'où une multiplicité et une divergence des directions internes qui foisonnent vers le spectateur, vers l'extérieur, et viennent se greffer sur la pression de la sculpturalité – laquelle s'applique vers l'intérieur – en un tout contradictoire et légèrement perturbant, d'un grand effet d'abstraction »¹⁰⁰⁶.

Cela permet de conserver un rapport émotionnel aux choses et au monde, d'opérer un

¹⁰⁰⁴ Catalogue de l'exposition *Kunst i dag 1 (Art aujourd'hui 1)*, op.cit., p. 9.

¹⁰⁰⁵ Préface au catalogue de l'exposition *Antony Caro*, op.cit.

¹⁰⁰⁶ Introduction au catalogue de l'exposition *Michael Steiner Neue Skulpturen / New Sculpture*, op.cit.

glissement depuis l'environnement extérieur vers l'univers interne de la création non pas par la voie du rétrécissement, mais par celle de l'enrichissement et de la libération. L'arabesque prône l'ouverture et dément les formes géométriques fermées. Elle accomplit la fonction poétique de l'art et du langage.

Notons que, comme d'autres éléments de la poétique de Fourcade, l'arabesque a une origine inter-artistique. Le poète cherche la synthèse entre la forme plastique, musicale et poétique, et son arabesque doit autant aux peintures et dessins de Matisse qu'à la musique de Debussy et à la poésie de Baudelaire et de Mallarmé.

La lumière

Comme nous venons de redire, l'arabesque dans la poétique de Fourcade représente un agent de rythme essentiel pour la composition de l'œuvre. Cependant, le poète l'associe moins à la ligne qu'à la lumière. Cela est particulièrement flagrant lorsque Fourcade examine la lumière des œuvres matisiennes :

« Cela donne des œuvres, telle *Nature morte au vase d'anémones*, où les choses peuvent être liées sans se toucher. Elles sont liées, par une unité de lumière qui anime l'espace qui les tient et introduit un frisson, une circulation des objets dans cet espace – tout n'y est que vibration et rapports. Elles sont liées, les choses, par l'arabesque qui les parcourt, une seule et unique arabesque qui traduit l'essentiel particulier de chacune et passe d'une forme à une autre, sans mourir, pour dire l'essentiel général de toutes »¹⁰⁰⁷.

Comment ne pas rapprocher ce passage du poème 6 dans *Le ciel pas d'angle*, où Fourcade écrit : « L'Eurydice dont je suis l'Orphée est une arabesque qui va aux quatre points de l'univers, relier les choses en une mélodie avant laquelle elles n'étaient pas »¹⁰⁰⁸.

La lumière moderne est la lumière électrique, elle est toujours crue, la demi-teinte n'étant ni assez expressive, ni assez immédiate. Elle permet aussi de se libérer des détails inutiles au profit de l'unité de l'ensemble et augmenter de cette manière le degré d'abstraction contenu dans l'œuvre. Cette lumière mouvante inonde l'espace de la toile. Simultanément, elle égalise et aplanit la surface, faisant disparaître les figures dramatiques, elle efface la division entre les zones d'ombre et de lumière, typiques de l'art classique.

La lumière picturale représente, aux yeux du poète, une pure création mentale. Dans une

¹⁰⁰⁷ Catalogue de l'exposition *Matisse, 29 mai-20 juillet 1980*, op.cit., p. 16.

¹⁰⁰⁸ *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 18.

œuvre plastique, elle accomplit l'abstraction de la forme et de l'espace. C'est un élément qui appartient intégralement au réel de l'œuvre artistique et ne possède donc pas de propriétés physiques habituelles :

« Cette lumière n'est pas nécessairement blanche, ou dorée, ou argentée. Elle est sans couleur, elle est le neutre, le un – elle a quelque chose de très dur, parce qu'elle procède d'une grande ascèse mentale. Elle a aussi quelque chose de très doux, parce qu'elle exprime l'unisson du monde. Elle peut même parfois être noire »¹⁰⁰⁹.

Ajoutons que le noir, la plus abstraite des couleurs, est souvent associé par le poète à la lumière d'une œuvre d'art (chez Manet, par exemple). D'où probablement le titre de l'élégie « Le puits sans couleur qui est dans la lumière » dans *Outrance utterance...* La notion même d'ombre se trouve ainsi abolie poétiquement. C'est aussi, dans une certaine mesure, le prolongement du projet poétique de Rimbaud qui se demandait : « Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles, / Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur »¹⁰¹⁰.

Néanmoins, l'autre non-couleur, le blanc, peut aussi servir de moyen d'organisation de l'univers artistique :

« Il [Matisse] a eu le courage de poser la blancheur comme élément primordial et omniprésent. Il a eu ce courage invraisemblable : pratiquer la peinture comme le système de mise en forme et de respiration du monde où la blancheur, c'est-à-dire le non-peint, avait une place incontournable »¹⁰¹¹.

Fourcade tentera lui aussi cette expérience dans le livre poétique *Son blanc du un*.

La couleur

La couleur a une grande portée ontologique, car elle permet la naissance d'un monde nouveau : grâce à l'organisation des taches colorées, un réel inconnu et autoréférentiel de la production artistique se met en place. La couleur est la matière même de l'abstraction et, par conséquent, la matière réelle de l'œuvre même. C'est pourquoi le questionnement de l'auteur : « Pourquoi c'est toujours bleu ? » dépasse le choix anecdotique de la couleur mais vise l'essence même des créations de Buraglio¹⁰¹².

¹⁰⁰⁹ « An Uninterrupted Story », Catalogue de l'exposition *Henri Matisse : The early years in Nice, 1916-1930*, National Gallery, Washington D. C., 1986. Cité d'après la version française originale inédite.

¹⁰¹⁰ Arthur RIMBAUD, « Le bateau ivre », in *Œuvres complètes*, op.cit., p. 164.

¹⁰¹¹ « Autre chose », op.cit., p. 21.

¹⁰¹² « Pourquoi c'est toujours bleu... », dans le catalogue de l'exposition *Pierre Buraglio 1965-1979*, Musée de Grenoble 16 mai-30 juillet 1979 et dans *Le ciel pas d'angle*, Paris, P.O.L., 1983, p. 47-48.

Quand le blanc de la page ou de la toile vierge ne fait pas partie de l'ensemble plastique, il est rejeté, et le dessin ou le tableau paraissent suspendus dans l'air environnant. Mais dans la plupart des cas il y est intégré et jouit de toute une gamme de nuances qui se met en place au sein de la composition :

« La couleur y est, dans ces dessins en noir et blanc – toute la couleur, elle dépend du plus ou moins d'espace qui sépare un trait d'un autre. La couleur varie selon la dimension et la forme des blancs ! Noir et blanc – plus ou moins de l'un et de l'autre – en sorte que tout sur la page est dessiné, même ce qui ne l'est pas, que tout soit coloré sans qu'il y soit mis à proprement parler de la couleur »¹⁰¹³.

De là vient probablement la prédilection de Fourcade pour les dessins en noir et blanc qui permettent une grande richesse d'expression avec les moyens réduits au strict minimum nécessaire. Cependant, l'intérêt de Fourcade ne se réduit pas à ces deux teintes-là. Il est très sensible aux modulations des couleurs qui caractérisent la peinture moderne depuis Cézanne et dont Matisse était un grand maître. Il n'est pas inutile de rappeler que les taches colorées qui composent les tableaux doivent être organisées en un système logique et cohérent (mais pas toujours harmonieux).

Le poète apprécie beaucoup les efforts des artistes contemporains dans ce domaine et en particulier, la recherche de Hantaï sur les couleurs immatérielles. Il admire l'audace du plasticien de présenter au public des toiles blanches, tout en appelant son exposition « Tabulas Lilas ». En effet, Hantaï atteint de cette façon le maximum d'abstraction, puisque la couleur perçue par le spectateur n'est pas réelle, mais elle est le produit de son cerveau suivant l'effet de la lumière sur la rétine de l'œil.

Notons enfin encore une caractéristique de la couleur qui amplifie l'enthousiasme du poète devant des œuvres modernes et contemporaines : l'expansivité de la couleur permet une ouverture spirituelle de la surface picturale, le débordement du cadre (l'action qui caractérise, selon le poète, l'art moderne) et une plus grande portée poétique de l'œuvre grâce à son irruption optique dans le monde extérieur.

¹⁰¹³ Catalogue de l'exposition *Matisse, 29 mai-20 juillet 1980*, op.cit., p. 17.

La surface

Les éléments de l'œuvre, en tant que formes abstraites indépendantes, organisées grâce aux rapports multiples et complexes, forment « la surface », un autre terme essentiel de la poétique de Fourcade. Dans le domaine de la peinture, Fourcade perçoit la toile comme une surface plate, une image sans perspective ni profondeur. Cela lui permet d'employer de façon très large le terme de Greenberg *all-over*, réservé par le critique américain aux seules productions de Jackson Pollock. En revanche, Fourcade l'utilise généralement pour caractériser une œuvre dont tout l'espace est perçu pareillement : « Dans la peinture qu'il produit de 1918 à 1930, Matisse, qui réinstaura la profondeur, pallie simultanément cette profondeur en diffusant sur toute sa surface un *all-over* de lumière qui est une expérience aussi nouvelle et difficile que quoi que ce soit qu'il ait jamais tenté »¹⁰¹⁴.

L'unification des plans qui composent la surface correspondent à l'identification du sujet avec le fond. La suppression de la troisième dimension et la planéité du tableau sont, pour le poète, des marques de la modernité artistique qui commence avec Cézanne, Matisse, Monet et se renforce dans les productions des artistes contemporains. D'où le jugement défavorable à l'égard de Dominique Gauthier qui tente, au début des années 1980, de rétablir la profondeur en disposant des objets divers sur la surface de ses toiles¹⁰¹⁵.

Notons que ce questionnement sur les caractéristiques de la surface picturale peut être rapproché de celui que pratique Rilke, par exemple, au sein des textes de réflexion à partir des tableaux de Cézanne. Karine Winkelvoss, dans son étude sur le lien entre les arts visuels et la pensée rilkéenne, résume ainsi cet aspect :

« La surface du tableau n'est pas opposée à une quelconque profondeur (une conception qui dévalorise la surface, l'apparence" toujours supposée mensongère, en faveur d'une profondeur toujours supposée vraie, mais dont on ne verrait jamais la couleur) ; de là le refus rilkéen de la peinture cubiste, cette peinture –sous-cutanée" qui, en arrachant –la peau du tableau" pour mettre à nu son squelette, ne fait que confirmer la logique de la surface et de la profondeur »¹⁰¹⁶.

Grand lecteur de Rilke, Fourcade prolonge et radicalise, d'une certaine manière, cette

¹⁰¹⁴ « –Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose..." », *op.cit.*, p. 20.

¹⁰¹⁵ Voir : « Entretien avec Dominique Gauthier », *op.cit.*, p. 7-21.

¹⁰¹⁶ Karine WINKELVOSS, *Rilke, la pensée des yeux*, Asnières, PIA, 2004, p. 60.

méditation¹⁰¹⁷.

En ce qui concerne la sculpture, l'interprétation du terme « surface » y est légèrement distincte, ce qui est dû au développement multidirectionnel des œuvres mêmes. Dans cet art, la surface est associée avant tout aux matériaux, qui intéressent également Fourcade. Selon lui, c'est González qui, le premier, change radicalement le rapport à la surface :

« ces sculptures sont le plus souvent assemblées de morceaux de fer, déchets ou débris ramassés dans les lieux les plus humbles, et leur surface est piquée, corrodée, elle a une apparence raboteuse et rude peu en rapport avec la tradition du fini, de la finition dans laquelle la sculpture, constructiviste ou non, figurative ou non, peinte ou non, se circonscrivait »¹⁰¹⁸.

Le poète marque une vive prédilection pour le corten, très populaire parmi les sculpteurs de son époque, et qui correspond le mieux, selon lui, aux enjeux de l'art abstrait contemporain. Dans le catalogue *Kunst i dag I*, Fourcade dédie presque la moitié du chapitre consacré à Pierre Tual, à la mise en valeur de ce matériau original. Toutefois, il comprend aussi l'intérêt des plasticiens pour d'autres matières et se penche avec attention sur les variations des caractéristiques poétiques des œuvres que cela implique : « entre la surface brun mat, uni, de l'acier corten, métal nu, rugueux, âpre, sans concession au plaisir, d'une part, et la joliesse, la douceur, la malléabilité, les miroitements du bronze aux diverses patines »¹⁰¹⁹.

Ajoutons que la même approche de la surface de l'œuvre comme réalité physique est caractéristique des artistes faisant partie du groupe *Supports / Surfaces*, auxquels Fourcade a consacré plusieurs articles critiques.

Le rythme

Un des aspects majeurs de la modernité est le rythme¹⁰²⁰. En examinant une œuvre d'art, Fourcade s'intéresse beaucoup à ses qualités rythmiques qui sont souvent présentées dans ses écrits critiques comme des conditions essentielles de la valeur esthétique de la production artistique. Cela est lié, en grande partie, à la vision singulière de Fourcade, qui perçoit les

¹⁰¹⁷ Nous retrouvons plusieurs idées rilkéennes dans la pensée critique de Fourcade, dont la critique du monde chrétien, à laquelle nous reviendrons plus tard, la recherche de l'immédiateté dans l'expression du réel, l'exigence d'« apprendre à voir » etc.

¹⁰¹⁸ « De quelques conséquences de la sculpture moderne », *op.cit.*

¹⁰¹⁹ Introduction au catalogue de l'exposition *Michael Steiner Neue Skulpturen / New Sculpture*, *op.cit.*

¹⁰²⁰ Voir encore l'ouvrage de Meschonnic *Modernité, Modernité*. Il y écrit, par exemple : « L'art et la littérature, le poème particulièrement, auront mis à nu que la poétique du sujet et une politique du rythme » (Henri MESCHONNIC, *Modernité, modernité*, *op.cit.*, p. 10).

créations simultanément comme des productions plastiques, poétiques et musicales. La définition du rythme n'est jamais donnée directement dans les textes fourcadiens et son idée est assez mobile. Cela est dû en partie à la double nature de cette caractéristique : d'un côté, le rythme est un médium qui contribue à la production de l'œuvre, de l'autre, il représente une émanation de celle-ci¹⁰²¹. Le rythme, tel que l'entend Antonio Rodriguez,

« est une tension de durée qui donne une orientation de sens, voire une cohésion, aux différents mouvements. Il articule dans une dynamique la spatialité de la mise en page, les jeux phoniques, la motricité des images, ainsi que des traits qui marquent une continuité dans la discontinuité du discours »¹⁰²².

En tant que tension de durée, le rythme fournit des indications du temps qui se composent d'après plusieurs pôles, comme l'accélération et la détente, l'attaque et la clôture, l'enchaînement et la rupture, l'intensification et la dispersion. Il implique également une résonance de mouvements dans l'instant et ouvre certaines attentes qui peuvent être confirmées ou déjouées. Le rythme relève donc davantage de la relation que de l'objectivation :

« La sensation est fondamentalement un mode de communication et, dans le sentir, nous vivons, sur un mode pathique, notre être-avec-le monde. Or c'est à un tel monde, donné dans le rapport de communication (et non d'objectivation) qu'appartiennent les éléments fondateurs du rythme »¹⁰²³.

Nous comprenons donc la notion de rythme comme une disposition momentanée (sans fixité) des rapports entre les formes, modifiable et résultant d'un agencement porté à changer.

Fourcade emploie des termes très variés pour parler du rythme des œuvres plastiques. Premièrement, en tant qu'onde rythmique, c'est encore l'arabesque qui agit comme l'élément moteur, elle initie et organise le rythme. Elle symbolise ainsi la multiplicité des rythmes, souvent concurrents à différents niveaux de la composition. Deuxièmement, la pulsation qui désigne l'ensemble des battements, détermine les temps (le *tempo*) de l'œuvre : « Par leur pulsation, essentiellement par leur pulsation, les stains d'Olitski sont frères de ceux de Louis et Noland »¹⁰²⁴. Troisièmement, le chant qui implique différents types de reprise et l'alternance constante des éléments, représente une métaphore simultanément musicale et poétique. Quatrièmement, la respiration est sans doute le terme privilégié de Fourcade pour désigner le

¹⁰²¹ Cette double nature du rythme a été mise en lumière par Isabelle Davy dans son article « Le médium d'un rythme » (revue Proteus, n°1, décembre 2010, p.4-11).

¹⁰²² Antonio RODRIGUEZ, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003, p. 198.

¹⁰²³ Henri MALDINEY, cité in Antonio RODRIGUEZ, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, op.cit., p. 198.

¹⁰²⁴ « Pour une nouvelle respiration », op.cit., p. 9.

rythme. Il l'applique souvent aux toiles et dessins de Matisse, mais aussi aux créations de Hantaï, à la peinture de la *Post-Painterly Abstraction*. Rappelons que deux de ses textes critiques de 1981 portent même les titres qui emploient ce mot : « La respiration en peinture selon Simon Hantaï » et « Pour une nouvelle respiration ». Riche en significations, la respiration a une grande valeur spirituelle dans la pensée de Fourcade, aussi bien que le rythme en général : Fourcade y associe toujours des qualités positives comme la puissance, la rigueur, la force, l'intensité mais aussi la liberté (il est assez courant dans l'écriture critique fourcadienne qu'un aspect physique de la création plastique révèle une portée éthique ou poétique). Le poète réunit souvent différentes dénominations pour un commentaire plus riche et plus clair des spécificités rythmiques des œuvres : « le chant (la pulsation) de l'arabesque matisienne entraîne ici l'ensemble de l'image et seul lui donne son sens ; loin de s'égarer, le rythme de cette arabesque éclate sans détour »¹⁰²⁵.

La poétique de Fourcade forme un tout parfaitement cohérent et tous les éléments y adhèrent étroitement entre eux et s'influencent. Ainsi, les aspects formels comprennent de multiples implications poétiques, dans leurs valeurs spirituelles (éthique et politique). Cette démarche est symptomatique de la vision moderne dans laquelle, comme l'écrit Jean Borreil : « Les qualités esthétiques de la forme, son rythme, se transforment en qualités éthiques, elles s'inscrivent dans les désirs et la volonté, dans l'éthique »¹⁰²⁶.

Le rôle politique de l'art

La portée lyrique de ces textes se révèle dans l'anxiété active engendrée par le profond souci éthique, dans le questionnement incessant sur le rôle politique de l'art, sur l'importance de celui-ci dans la vie des gens. Cet aspect n'est pas immédiatement visible, mais il représente une des principales constantes de la pensée de Fourcade. Très imprégnée des idées de la critique formaliste américaine, et avant tout, de Greenberg, elle contient malgré tout la notion capitale de l'importance historique et sociale de l'art¹⁰²⁷. Le poète croit en possibilité d'un art démocratique

¹⁰²⁵ « —Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose... » », *op.cit.*, p. 20.

¹⁰²⁶ Jean BORREIL, « La fabrique du sujet héroïque », in *La politique des poètes : pourquoi des poètes en temps de détresse ?*, Paris, Albin Michel, 1992, p. 155.

¹⁰²⁷ Cette position est fréquente parmi les artistes et les critiques d'art de la génération 1970-80. Elle rapproche le poète du cercle de certains critiques français, comme Marcelin Pleynet, avec qui il partage l'amour pour Cézanne, Matisse et Hantaï, d'où leur collaboration sur quelques expositions et la participation pour le moins surprenante de

et ouvert, qui réintroduit la beauté dans la vie des gens, réforme leur existence et leurs relations au sein de la communauté. Cette idée est accompagnée du refus de l'approche consummatrice de l'art et implique l'exigence d'un contact actif, réfléchi et conscient avec les œuvres de la part du public¹⁰²⁸. Comme la poésie, l'art plastique doit être fait par tous les hommes et non par certains vénérables élus. Enfin, dans sa fonction historique, l'art a le rôle de transmission de valeurs universelles.

C'est dans les premiers articles (ceux des années 1970) que Fourcade affirme le plus énergiquement la possibilité d'une révolution simultanément esthétique et éthique qui viendrait changer l'ordre actuel du monde et donnerait accès à l'habitation poétique du monde à tous les membres de la société. Il prône la désacralisation et la disparition de l'art en tant que pratique élitiste : « Tous à l'œuvre, dans l'illimité, pour un monde nouveau dont chacun – et non plus une élite désormais asphyxiée – sera le producteur. Aboli le grand prêtre. Les producteurs ne célébreront le culte de rien »¹⁰²⁹. Un des points d'attaque principaux pour Fourcade est la critique virulente du monde et du mode de pensée chrétiens (comprenons, occidentaux). Cela nous renvoie de nouveau à l'opposition, somme toute rilkéenne, entre l'art de l'être (qui présente) et celui de la signification (qui représente)¹⁰³⁰. Au 20^e siècle, l'art ne représente plus une manière d'être en communion avec Dieu, mais continue d'apporter une réponse aux questions que se pose l'homme. Son caractère transcendantal est aussi une opposition à la mort et au néant. Au contact avec des œuvres l'homme apprend le langage de l'éternel et du sacré.

Cette position est bien évidemment très répandue parmi les intellectuels de cette époque. Il est incontestable que les événements de mai 68 ont eu une portée culturelle tout autant que politique. Pour ne citer que quelques exemples, rappelons l'occupation de la Sorbonne et du Théâtre de l'Odéon, symboles du savoir universitaire et de l'art, qui sont devenus à ce moment-là des lieux de rencontre entre étudiants, artistes et ouvriers. De même, en 1972, le Grand Palais a

Fourcade au numéro 2 de la revue « Documents sur », où son nom est cité à côté de ceux de Bernard Lamarche-Vadel, Catherine Millet, Guy Scarpetta, Philippe Sollers.

¹⁰²⁸ De même, Pleynet écrit dans le chapitre « De la culture moderne » du catalogue de l'exposition *Paris-New York* : « Si l'on convient que de quelque façon les arts plastiques participent à (et se trouvent engagés dans) l'ordre d'un procès culturel (ou de civilisation), il faut alors poser que tout ce qui les concerne relève des rapports complexes que leur histoire spécifique entretient avec l'ordre social, politique, économique et idéologique » (Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1977, p.115).

¹⁰²⁹ « Rêver à trois aubergines... », *op.cit.*, p. 487.

¹⁰³⁰ Comment ne pas citer à ce propos l'article « Du paysage », dans lequel Rilke affirme : « L'art chrétien perdit ce rapport avec le corps, sans pour autant se rapprocher vraiment du paysage ; dans cet art, hommes et choses étaient comme des lettres, et il construisait de longues phrases peintes avec un alphabet d'initiales. Les hommes étaient des vêtements, et n'étaient corps qu'en enfer ; et le paysage avait rarement le droit d'être la terre » (Rainer Maria RILKE, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p.740).

tenté un regroupement des œuvres nouvelles sous le titre de *Douze ans d'art contemporain en France*. La manifestation culturelle a vite pris une ampleur politique et n'a pas seulement fait scandale mais a aussi entraîné des protestations de la part des artistes hostiles à l'intervention de l'État dans l'art. Mais nous voudrions préciser que bien que la pensée de Fourcade repose sur les notions de libéralisme et de progrès, elle est très éloignée des réels combats politiques et des jeux d'influence, de domination et de pouvoir. Son ton n'est finalement jamais didactique. De plus, à la différence de nombreux artistes et penseurs de sa génération, Fourcade n'adhère à aucune doctrine et ne s'engage pas dans les mouvements militants.

La pensée du monde

Fourcade comprend l'art comme un moyen de percevoir, d'interpréter, en un mot, de penser le monde. Notons que les trois processus, celui de la vision, celui de la création et celui de la réflexion, sont pour lui égaux et inséparables. Comme il note à propos de Smith : « chez lui la vision et l'acte ne sont qu'un, la méditation et la production vont de pair et non l'une avant l'autre »¹⁰³¹. Aussi, en parlant de Hantaï, Fourcade affirme : « Un coup de pinceau c'est la pensée ». Le processus même de la création artistique implique donc une grande valeur gnoséologique. Fourcade apprécie les œuvres d'intelligence et de culture, celles qui dépassent la vision naturelle et les habitudes de la vie quotidienne. Il recherche un art qui s'interroge sans cesse, qui fait réfléchir et aide à grandir spirituellement, et refuse totalement tout ce qui a trait au kitsch et à la culture de masse.

Le poète témoigne de beaucoup d'intérêt pour les artistes qui développent une réflexion personnelle parallèle à leur activité plastique. L'exemple du travail sur les écrits sur l'art de Matisse est de ce point de vue, particulièrement flagrant. Dans ses écrits critiques, de tous les artistes à l'œuvre desquels Fourcade s'intéresse, c'est tout naturellement Matisse qu'il cite le plus. En revanche, si dans les premiers articles critiques le poète multiplie les citations des plasticiens (dans le catalogue de l'exposition *Ghislain Uhry œuvres récentes* plus d'un tiers du texte reproduit les propos du peintre), il les réduit progressivement et se laisse plus de liberté dans ses propres commentaires. Ainsi, il cite très peu Hantaï ou Buraglio, jamais Meurice ou Viallat, qui mènent pourtant, une réflexion incessante sur l'art. Pour Fourcade, les arts plastiques ont un avantage sur la parole puisqu'ils s'ouvrent à un univers sans concepts, et c'est dans le

¹⁰³¹ « De quelques conséquences de la sculpture moderne », *op.cit.*

geste créateur que se met en place la réflexion sur le rapport avec le monde. Bien qu'une réflexion intense précède souvent l'exécution de l'œuvre, ce n'est pas dans les écrits mais dans l'expérience silencieuse du travail plastique que les artistes vont le plus loin dans l'exploration de leur art et de l'existence.

L'inspiration des artistes modernes, que ce soit plasticiens, musiciens ou poètes, provient, d'un côté, de leur médium, et de l'autre, du moment où la création poétique s'opère. Par conséquent, au cœur de la réflexion de Fourcade sur l'art réside la pensée de la technique, car la méthode employée par l'artiste reflète sa vision et son approche du monde. D'où la persistance des présentations très techniques des sculptures de David Smith dans « David Smith jusqu'en 1952, une lecture »¹⁰³² ou des descriptions détaillées des méthodes de travail dans le catalogue de l'exposition *Kunst i dag I*¹⁰³³. Les textes fourcadiens comprennent souvent de longs passages narratifs dans lesquels leur auteur retrace les circonstances de la création des œuvres ou la vie des personnages qui ont joué un rôle important dans la quête spirituelle des artistes. Par exemple, dans « Rêver à trois aubergines... », Fourcade consacre presque la moitié de l'article au récit du destin mouvementé de la nature morte matisienne *Intérieur aux aubergines*. La même remarque est valide pour le texte « Greta Prozor. Henri Matisse »¹⁰³⁴, dans lequel le poète tient à dévoiler la biographie du modèle et l'histoire de l'élaboration du tableau. Tous ces aspects sont importants, selon lui, pour la compréhension de la pensée du monde de l'artiste.

Le cadre

La question essentielle, qui interpelle très tôt Fourcade, est celle du cadre. Le poète s'interroge en permanence sur les limites d'une œuvre d'art et ceci qu'il s'agisse des œuvres modernes (comme celles de Matisse ou de Monet) ou contemporaines (Hantaï, Viallat, Buraglio). Dans le domaine de la sculpture, on perçoit le questionnement sur la spatialisation des créations, leur insertion dans le monde extérieur.

Le parti pris de considérer une œuvre d'art comme un univers à part entière, et non plus comme un morceau du monde, est caractéristique de l'art du XX^e siècle. Il suppose l'absence de frontières, le caractère infini des productions artistiques. Or, cette affirmation crée un conflit avec le cadre qui servait depuis toujours à définir les termes de l'art, en mettant en valeur les

¹⁰³² Catalogue de l'exposition *David Smith*, op.cit., p. 34-47.

¹⁰³³ Catalogue de l'exposition *Kunst i dag I (Art aujourd'hui I)*, op.cit., p. 3-32.

¹⁰³⁴ *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n°11, Paris, 1983, p. 101-107.

bords des tableaux.

Fourcade admire les recherches de Matisse et ses tentatives de résoudre le problème par la création d'un faux cadre, excessivement décoratif : « le (faux) cadre que Matisse, ivre d'ornementation, destine à son œuvre, ne pourra jamais que souligner que cet univers est, précisément, illimité : il reproduit ce qui fait la trame même de l'œuvre (les fleurs à cinq pétales), trame extensible à l'infini »¹⁰³⁵.

Il se sent, pourtant, bien plus proche de la solution proposée par les plasticiens de son temps qui renoncent complètement au cadre ou les déjouent ironiquement (comme Viallat qui colore les franges de son *Fenêtre à Tahiti* *Œuvre à Matisse* avec de la poussière).

Malgré tout, il y a des cas où l'utilisation, au moins partielle, du cadre lui paraît indispensable pour l'existence même de l'œuvre. Tel est le cas des *Fenêtres* de Buraglio¹⁰³⁶ :

« Toute la réalité à la vitre
Bleu la réponse aux arêtes coupantes
Prise dans n'importe quelle minute de réel
L'encadrer c'est lui faire de l'ombre intolérablement il le faut
Sur deux côtés seulement
Pour qu'elle soit vue »¹⁰³⁷.

Ce dernier mot nous renvoie au rapport entre l'œuvre et le spectateur, car au contact avec l'univers artistique infini c'est au regard du public qu'incombe la tâche de définir les cadres possibles (mais innombrables) qui sectionneraient des parties de la toile. Le regard humain organise l'espace de l'œuvre, mais, en conséquence, tout son univers plastique, le monde qui est trop grand et trop riche pour l'homme. La multiplication des points de vue est fréquemment soulignée par Fourcade, et d'autant plus lorsqu'il s'agit de la sculpture abstraite. Néanmoins, elle est aussi caractéristique des œuvres peintes, ce qui ne contredit pas, dans les écrits fourcadiens,

¹⁰³⁵ « Rêver à trois aubergines... », *op.cit.*, p. 484.

¹⁰³⁶ Au passage, nous voudrions attirer l'attention du lecteur sur l'importance du motif de la fenêtre dans l'art moderne et contemporain, parfaitement reflétée dans la critique fourcadienne. Le poète se sent particulièrement attiré par ces représentations, depuis *le Balcon* de Manet jusqu'à la série *Fenêtres* de Buraglio, en passant par *Porte-fenêtre* de Matisse qui ne cesse de le hanter ou *Fenêtre à Tahiti* reprise par Viallat. En effet, ce motif est étroitement lié à la question de l'univers artistique. Nous nous permettons de citer de nouveau Gérard Wajcman qui affirme : « pour mettre le sujet et le monde en rapport, il faut une fenêtre. Telle est l'idée. Parce qu'il n'y a pas, d'un côté, le monde, et, de l'autre, les sujets. Pour chaque sujet, tous les autres sujets font aussi partie du monde, qui est plein de tous les autres, et de tous les objets qui ne sont pas moi » (Gérard WAJCMAN, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, *op.cit.*, p. 17) ; et plus loin encore : « Le geste d'ouvrir une fenêtre est l'acte fondateur du tableau » (*Ibid.*, p. 89).

¹⁰³⁷ *Le ciel pas d'angle*, *op.cit.*, p. 48.

l'idée de la simultanéité et de l'unité comme principales vertus de la peinture.

À la question du cadre s'ajoute celle de l'installation de l'œuvre dans l'espace et des conditions de son exposition au regard des spectateurs. Car si Fourcade refuse le caractère ornemental du cadre, sa vocation de renforcer la profondeur (les trois dimensions), de souligner physiquement et visuellement les bords du tableau, de conclure de cette façon le processus de la création de l'œuvre, il reste conscient de la nécessité de séparer une création artistique des autres objets, de l'isoler pour concentrer le regard. Le poète ne cesse d'insister sur l'utilité d'espacer les œuvres, de laisser l'air circuler autour, ce qui est un moyen supplémentaire de permettre à la peinture de respirer. Le blanc des murs devient alors un agent de rythme interne, qui correspondrait aux blancs dans l'écriture poétique, renvoyant au silence signifiant de la page :

« Le blanc n'apparaît pas sur la surface de ces plages. Meurice s'en prive délibérément. Il va par contre utiliser le blanc de l'espace où se localiseront ces panneaux pour faire pression sur eux de l'extérieur. Artiste moderne Meurice songe à une utilisation dynamique et même polémique de l'espace »¹⁰³⁸.

Enfin, le format est aussi directement lié au cadre, et Fourcade suit avec beaucoup d'intérêt les moyens que les artistes déploient pour explorer différentes dimensions des œuvres. Il souligne souvent que la plupart des plasticiens ne sont pas également doués pour le petit et le grand format et apprécie particulièrement ceux qui réussissent à s'imposer dans les deux. Si la critique formaliste privilégie traditionnellement l'étendue de la surface de la toile, Fourcade s'attache à la capacité de certains peintres de faire paraître immense le tableau qui est en réalité de petit format, en y exprimant toute la richesse des rapports au sein de l'univers artistique. Finalement, l'importance du message poétique reste pour lui essentielle, et si l'artiste parvient à le transmettre, le choix du format n'a plus beaucoup de signification¹⁰³⁹.

Les musées

Fourcade a la conviction profonde que les musées, en tant qu'institutions publiques, jouent un rôle décisif dans le développement de l'art et de la vie culturelle d'un pays, qu'ils ont une influence majeure sur la formation du goût de la jeune génération, sur sa connaissance ou son ignorance des acquis réalisés dans le passé et, de cette manière, sur l'évolution de l'art en général. Son intérêt pour l'exceptionnel musée de Grenoble (le premier musée d'art moderne et

¹⁰³⁸ Catalogue de l'exposition *Jean-Michel Meurice, SCARS : bois et cartons, 10 octobre-15 novembre 1979*, op.cit.

¹⁰³⁹ Voir l'opposition entre Monet et Cézanne dans le catalogue de l'exposition *Monet à Giverny, 16 novembre 1979-1^{er} janvier 1980*, op.cit., p. 11.

contemporain en France et l'un des premiers au monde) est très significatif de ce point de vue. Fourcade affirme souvent que l'on ne peut pas produire du nouveau sans avoir appris, assimilé, interrogé et seulement ensuite remis en question le travail de ses prédécesseurs, et seuls les musées publics donnent l'accès libre à cet héritage culturel. Dans l'article « Greta Prozor. Henri Matisse », il expose directement sa position, celle d'un citoyen exigeant, rigoureux et préoccupé par le sort de son pays :

« Au point où l'Occident en est de son art, la création est directement fonction de la culture, et il n'est pas de création qui tienne sans assimilation et remise en jeu de ce que le passé a de plus vivant. Cette culture si indispensable, encore faut-il qu'elle soit accessible et, pour les arts plastiques, les reproductions n'y feront rien. Il faut l'œuvre. Seul le musée y pourvoit pour le plus grand nombre. Dans l'activité d'un musée, il faut bien voir que ce ne sont pas tant les œuvres qui sont exposées au public, que le public qui est exposé aux œuvres »¹⁰⁴⁰.

Le poète attribue donc aux musées le rôle éducatif majeur dans la découverte par les jeunes de la culture artistique, ce qui implique aussi la compréhension esthétique des œuvres. Il attend du musée public qu'il accorde une place importante aux créations originales sans avoir peur de l'opinion publique, trop souvent hostile à la nouveauté. Remarquons que dans la vie réelle ce sont la plupart du temps les galeries privées qui mettent en lumière des œuvres avant-gardistes, non conformes aux positions esthétiques et aux goûts collectifs qui caractérisent l'époque. Fourcade attend des institutions publiques une action similaire, voire plus engagée, car elles n'ont pas de but lucratif et pourraient alors s'attacher uniquement à la réelle valeur esthétique et éthique des œuvres.

Support institutionnel de l'art nouveau, le musée a la grande responsabilité de gérer le patrimoine national avec de l'argent public, et un conservateur devrait conjuguer la passion et le désir d'un amateur d'art avec la perspicacité et l'habileté d'un marchand de tableaux honnête. Cependant, les efforts déployés par les musées ne doivent pas se réduire à l'enrichissement de la collection. Selon Fourcade, les bonnes conditions de l'exposition des créations plastiques sont également très importantes (nous revenons ici à la question du cadre). Dans plusieurs articles il traite de la disposition des œuvres dans l'espace du musée (ou de la galerie), attirant l'attention du spectateur sur les nouveaux rapports qui se créent entre l'art et son environnement. Son ton est préoccupé et il tient à mettre en garde les conservateurs et les commissaires d'exposition : le message artistique profond de l'œuvre peut être caché ou faussé par un accrochage maladroit ou inattentif. Les moments de silence sont essentiels pour découvrir les créations artistiques, pour

¹⁰⁴⁰ « Greta Prozor. Henri Matisse », *op.cit.*, p. 101. C'est nous qui soulignons.

les explorer, pour rêver. Le musée doit donc créer les conditions propices au recueillement à la réflexion, nécessaires pour que la visite d'une exposition devienne un temps d'habitation poétique du monde.

Pour le dire en très bref, le musée, pour Fourcade, est un lieu où se réalise son idée démocratique de l'art, celui où l'art peut être vu par tous, celui où le spectateur réalise son droit fondamental et son devoir spirituel de « voir ».

Le spectateur et l'artiste

Une œuvre d'art, selon la nouvelle vision démocratique de Fourcade, n'est plus le seul fruit du travail d'un créateur, dont la condition est légitimée par son statut social. Le spectateur devient un agent principal de la création artistique, au même titre que l'artiste. Grâce à son pouvoir absolu de regard sur les œuvres, il participe activement à l'existence de l'œuvre. Pour Fourcade, comme pour Duchamp, ce sont les regardeurs qui font le tableau, mais le poète applique cette règle non dans le sens institutionnel, mais spirituellement, en interrogeant sans cesse la production artistique. Cela confère au spectateur des droits inédits, mais le charge aussi d'une lourde responsabilité.

Pour pouvoir déployer son monde vers l'extérieur, l'œuvre a besoin d'un interlocuteur (un spectateur, un lecteur), qui doit être à la hauteur de l'effort de l'artiste. Bien évidemment, le public participe à l'existence d'une création par sa présence même, par son contact direct ou indirect. Ainsi, le contact avec l'œuvre représente, selon la pensée de Fourcade, un processus à la fois intime (subjectif) et collectif. Il permet au sujet d'accroître ses connaissances sur l'objet de contemplation, mais aussi sur lui-même. Le poète élève le rôle du regard du spectateur à un degré poétique inédit.

Néanmoins, il faut encore se montrer digne des productions auxquelles on est confronté et Fourcade s'impose une dure discipline du regard. Le rôle de l'acteur de la création se mérite par une attention aiguë et une ouverture totale à la proposition de l'œuvre, à son message caché. Le public doit ainsi être actif, libre des a priori, rester en permanence à l'écoute et se retenir des jugements hâtifs et superficiels. Il est nécessaire aussi de garder en mémoire ses propres limites, car le sens de la production artistique dépasse inéluctablement les capacités d'interprétation du spectateur qui ne saurait jamais épuiser l'essence du message porté par l'œuvre. Le premier devoir du public est donc d'apprendre à regarder et à voir.

Parallèlement, le rôle du créateur peut paraître déprécié, car l'artiste n'est plus associé à l'auteur, c'est-à-dire celui qui produit délibérément une œuvre de caractère artistique et qui s'en tient responsable, qui est la cause première et principale de sa création. L'artiste devient un outil qui sert les intérêts de l'art au même titre, ou presque, qu'un pinceau, un appareil de soudure ou le stylo. Sa personnalité s'efface alors derrière l'avènement triomphal de l'art pur et totalement autonome. Cette situation n'a pourtant rien de dévalorisant, aux yeux du poète, car elle signifie le contact le plus immédiat avec l'art, une fusion complète avec la création. Depuis Cézanne, la modernité dans la peinture se réalise dans cette union entre le peintre et ce qu'il peint. Ainsi, à propos de Matisse Fourcade écrit : « comment mieux voir, transcrire, épouser, comment mieux prendre le réel, ce qui équivaut à : comment être pris par lui sans médiation aucune »¹⁰⁴¹. Cependant, c'est Hantaï qui représente au mieux, pour Fourcade, la dissolution spirituelle dans l'art. Hantaï n'est que le premier parmi d'autres, car cette nouvelle approche de l'acte créateur est censée devenir générale dans l'art contemporain et elle met en œuvre la modernité absolue qu'affirme le poète :

« Si manier la peinture, la-tenir-la-produire au bout de sa main, est une procédure épuisée, reste à éliminer toute distance entre la peinture et soi ; reste à être dans la peinture, comme un nageur dans l'océan. Reste à être la peinture. Comme il est loin, le temps de Matisse où il ne s'agissait que de se couper la langue ! Le problème est de ne plus rien avoir dans les mains, de se mettre dans les conditions de peindre les mains attachées derrière le dos. La question serait de peindre les yeux crevés »¹⁰⁴².

Une chaîne ininterrompue

Le dernier aspect de la poétique fourcadienne que nous voudrions mettre en lumière, mais non le moins important, est la vision de l'histoire de l'art comme une longue chaîne ininterrompue, dans laquelle chaque artiste prolonge d'une certaine façon le travail de ses prédécesseurs et annonce les avancées à produire par les générations suivantes. Ainsi, Fourcade se plaît à établir l'histoire de la peinture moderne comme la filiation Cézanne – Matisse – Pollock – Hantaï, celle de la sculpture abstraite comme la filiation Picasso – González – Smith – Caro – Steiner. Cette filiation peut se réaliser comme la continuation et le creusement des réussites du maître, c'est particulièrement le cas de la relation entre Cézanne et Matisse :

« l'œuvre de Matisse aura dès lors à être le long et imaginatif développement d'un hommage à Cézanne.

¹⁰⁴¹ Catalogue de l'exposition *Matisse, 29 mai-20 juillet 1980*, op.cit., p. 13.

¹⁰⁴² « Un coup de pinceau c'est la pensée », op.cit., p. 35.

Elle ne saura être que cela et ne pourra être que cela ; mais, dans ce —selement” qui fut le lot de Matisse, réside, on le sait, une tentative harmonique entre toutes, l’essor le plus libéré de son tremplin, la tentative la plus poussée en même temps qu’elle était la plus complète, la seule réelle ampliation qui ait vu le jour entre Cézanne et aujourd’hui »¹⁰⁴³.

Mais elle peut aussi se mettre en place dans la rupture qui, comme nous l’avons indiqué précédemment est associée par le poète à la modernité. Les exemples les plus flagrants sont les personnalités de Hantaï dans la peinture et de Steiner dans la sculpture.

Il serait pourtant erroné de voir dans cette position l’idée du développement linéaire de l’art, dans lequel chaque innovation serait prédéfinie et garantie par la progression antérieure. Dans l’histoire de l’art aucune partie n’est gagnée d’avance et la surprise de voir les artistes monter sur une nouvelle marche de l’évolution est d’autant plus grande qu’elle est espérée :

« Nous n’entendons pas par là que le destin de la peinture occidentale est rectiligne, ni même que celle-ci ait un destin. Il ne relève donc d’aucune nécessité destinale que près de huit siècles de peinture aboutissent à l’art de Frankenthaler, Louis, Noland et Olitski, dont il n’était nulle part écrit qu’il aurait lieu. Et ce qui s’est passé ne s’est pas passé sans accident »¹⁰⁴⁴.

Ajoutons que l’évolution spirituelle de chaque artiste pris séparément obéit, selon Fourcade, à la même logique de continuité. Le chemin artistique représente un avancement constant et chaque étape est importante pour le résultat final, même si certaines périodes peuvent être perçues comme un relâchement de l’effort et un mouvement de recul, voire comme un renoncement à l’engagement artistique, par un critique inattentif ou superficiel. Pour le poète, tout changement de technique de travail constitue un pas en avant dans la recherche d’un artiste, même s’il contraint toujours à une prise de risque, entre une occasion d’échouer et une chance de réussir. L’article « Une histoire ininterrompue » donne l’exemple le plus flagrant de cette approche, même si Fourcade ne cesse de le redire dans la plupart de ses textes critiques. Il continue aussi de prévenir contre la simplification et l’interprétation excessive de cette vision :

« Il faut se garder d’expliquer les prémisses à la lumière d’une conclusion, parce qu’il n’y a, dans l’aventure de Matisse, ni prémisses ni conclusion – rien qu’une aventure, le perpétuel sentiment de l’inconnu, un courage, un rythme, un destin que nul miroir ne renvoya jamais à lui-même. Parce qu’aussi l’évolution qui nous occupe ici [...], la formulation de son dire que nous allons tenter de retracer pièces en mains, ne se produit pas sans à coups, parce que sa prodigieuse poussée en avant implique de soudains retours en arrière, et des pas de côté ; et

¹⁰⁴³ « Store à franges », *op.cit.*, p. 6.

¹⁰⁴⁴ « Pour une nouvelle respiration », *op.cit.*, p. 3.

parce qu'elle a lieu simultanément sur plusieurs plans et dans plusieurs directions »¹⁰⁴⁵.

Ainsi, nous constatons que la pensée de Fourcade sur l'art représente un système cohérent et complexe, dont toutes les parties sont étroitement liées, et au sein duquel elles s'éclairent et se précisent mutuellement. Il est important de mettre en lumière l'unité de cette pensée qui a toujours été guidée par les mêmes questionnements poétiques, bien que le poète ait beaucoup insisté sur la rupture qui s'opère dans sa poésie de la seconde période. En effet, nous avons établi que la transformation, toute radicale qu'elle est, concerne plutôt la forme que le sens profond du travail littéraire, plutôt le moyen d'agir que le but préconçu. Si le poète a mis plusieurs années à trouver la nouvelle manière d'écrire, originale et fondamentalement moderne, il est certain que l'exigence de ce renouvellement résidait dans son écriture poétique et critique dès les années 1960.

Le besoin profond de la modernité et d'une révolution poétique, la recherche d'un art qui saurait correspondre aux nécessités de son siècle et qui cesserait la répétition de vieilles recettes, se ressentent déjà dans les premiers textes critiques fourcadiens. D'où le sentiment de dette par rapport aux artistes modernes qui lui ont montré la voie la plus directe vers le réel. De là aussi le regret constant, de la part de Fourcade, du retard que la poésie a pris, selon lui, sur les arts plastiques. Tout d'abord, en 1974, dans l'article « Rêver à trois aubergines... » :

« Il demeure mystérieux que des peintres – des musiciens aussi – aient pu si nombreux s'atteler à la tâche de dire le nouveau monde, élaborant simultanément la grammaire inédite indispensable, et continuer de chanter alors que tant d'écrivains, à l'heure de s'extraire de l'ancien monde et de prononcer leur vision, en ont été réduits aux cris, à l'invective, perdant toute sérénité »¹⁰⁴⁶.

Quelques années plus tard, dans le texte sur Hantaï :

« En 1976, nous sommes dans la situation où, cette question, les philosophes ne l'ont pas pensée, où les poètes s'y sont brûlés [*sic* !] les ailes, où c'est aux peintres qu'est revenue sa mise en œuvre pensante. Et nous leur en avons une gratitude émerveillée sans que diminue notre angoisse, car il n'est pas question de ne pas franchir le pas. Ce sont les peintres qui, depuis Cézanne, ont pensé toute la modernité »¹⁰⁴⁷.

Et même dans le recueil poétique *Est-ce que j'peux placer un mot I ?*, daté de 2001 :

¹⁰⁴⁵ « –Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose... » », *op.cit.*, p.15.

¹⁰⁴⁶ « Rêver à trois aubergines... » », *op.cit.*, p. 489.

¹⁰⁴⁷ « Un coup de pinceau c'est la pensée », *op.cit.*, p. 35.

« Dix années, il m'aura fallu tout ce temps pour comprendre, vérifier, vérifier-étaler, transcrire, étaler encore, l'intuition selon laquelle les peintres, de Manet à Cézanne, avaient pensé et réalisé le moderne de façon plus ample et plus fluide, plus avancée plus aboutie que les écrivains du même temps »¹⁰⁴⁸.

Cela n'a pas empêché le poète d'exprimer à multiples reprises son respect et son admiration pour Mallarmé. Pareillement, dans un texte sur Reverdy, datant de 1989, il loue les avancées modernes faites par ce poète : « Une égalité de ton vraiment édifiante, liée à un mode de perception résolument moderne (presque cézannien, mais il reste encore un pas capital à franchir) »¹⁰⁴⁹. Examinons maintenant, de manière très brève, comment Fourcade lui-même franchit ce pas, et de quelle manière il arrive à instaurer une modernité sans limites dans son écriture poétique.

¹⁰⁴⁸ *Est-ce que j'peux placer un mot ?*, POL, 2001, p. 59.

¹⁰⁴⁹ Contribution sans titre au dossier d'hommage à Pierre Reverdy, in *La Quinzaine littéraire*, n°542, du 1^{er} au 15 novembre 1989.

Épilogue

Il ne serait pas exagéré de dire que toute l'écriture poétique de Fourcade de la seconde période est influencée par son long contact avec l'art. Presque chaque livre abonde de références picturales, sculpturales ou autres. Alors que le poète soutient que le seul véritable sujet de ses poèmes est l'écriture elle-même (affirmation qui correspond parfaitement à sa poétique que nous avons mise en lumière tout au long de cette étude), l'art apparaît comme un allié fidèle dans la révolution poétique, voir comme un exemple à suivre. Comme l'écrit à son propre propos Jérôme Game :

« S'inspirer des dispositifs de l'art donc. Non pas au sens d'une répétition immédiate [...], ni à celui d'une évocation symbolique ou conceptuelle [...]. S'en inspirer au sens d'en assimiler les principes formels comme les économies stylistiques en vue de les faire fonctionner dans un autre contexte – l'écriture et ses corps –, et ce à des fins expressives autonomes, voilà l'enjeu »¹⁰⁵⁰.

Cette déclaration vaut également lorsqu'il s'agit de Dominique Fourcade qui recherche dans la poésie l'immédiateté de l'image, le réel saisi avec précision, l'objectivité et l'autonomie de l'œuvre plastique. Tout en admettant la supériorité des arts visuels sur le verbe, il tente de combler l'écart et aspire à une réalité textuelle pure, libérée de la narrativité. Ainsi, lors des années du silence, le poète arrive à une nouvelle conception formelle de la poésie, qu'il mettra progressivement en place. Remarquons que cette nouvelle poétique a pour modèle les arts plastiques simultanément sur deux aspects : comme modèle idéal dans le positionnement du discours par rapport à l'esthétique des artistes préférés de Fourcade, ainsi que comme modèle pratique (modèle d'écriture) qui donne naissance à la nouvelle structure poétique de ses textes.

En 1983 Fourcade revient dans le monde de poésie avec deux livres, publiés presque simultanément chez P.O.L., qui sera par la suite la maison de publication permanente de ses recueils. En parallèle, le poète imprimera un grand nombre de fascicules, marque-pages, cartes postales chez Michel Chandeigne, qui, par le soin apporté à la mise en forme de ses publications, rappelle l'éditeur Guy Lévis Mano, que Fourcade a fréquenté dans sa jeunesse.

Le Ciel pas d'angle et *Rose-déclat* sont représentatifs de la nouvelle écriture que Fourcade met en place à ce moment-là, pourtant ils occupent une place singulière dans

¹⁰⁵⁰ Jérôme GAME, *Sous influence : ce que l'art contemporain fait à la littérature*, Vitry-sur-Seine, MAC-VAL, 2012, p. 11.

l'ensemble des livres poétiques fourcadiens : le premier constitue une sorte d'étape préparatoire, d'une réflexion sur la révolution poétique à accomplir, tandis que le second paraît très « matissien », autrement dit, léger, aventureux, intuitif, tant les couleurs et les arabesques y abondent. Nous pouvons aussi l'exprimer différemment : dans les deux cas, le poète pratique une poésie abstraite, dans laquelle la poétique occupe une place prépondérante, mais alors que *Le Ciel pas d'angle* est un livre-manifeste, presque à mi-chemin entre l'écriture critique et la poésie, *Rose-décllic* est un accomplissement pratique de la révolution poétique annoncée dans le livre précédent. Aussi, si *Le Ciel pas d'angle* est encore un livre-recueil, car les textes qui le constituent restent relativement indépendants, dans *Rose-décllic*, le poète met en pratique sa conception des rapports comme base de l'expression du soi de l'artiste et de la création artistique : il cherche à construire un livre de poésie qui constituerait un système complexe et savamment structuré, dont les parties ne cesseraient de communiquer et d'interagir. En conséquence, ces livres sont très distincts l'un de l'autre. Cependant, dans les deux cas, Fourcade travaille simultanément le sens qu'il s'applique à découdre, à déconstruire, et le son, la réalisation sonore du mot. Pour le poète, la rupture entre les tout premiers livres et cette nouvelle écriture est flagrante : les recueils des années 1960 ont été accomplis dans la culture de leur époque, tandis qu'il fallait briser cette culture et faire du nouveau, de l'inconnu. C'est avec l'écriture de *Le ciel pas d'angle* que Fourcade est entré dans l'inconnu de son temps et de soi-même, dans la connaissance, dans l'existence¹⁰⁵¹.

Ce n'est réellement qu'à partir de *Son blanc du un*, que Fourcade met en place une écriture neutre, profondément intellectuelle et intellectualisante, spirituelle, érudite, qui se rapprocherait de la description que Fourcade lui-même donne de la poésie de Reverdy, dans un hommage que nous nous permettons de citer presque entièrement, tant son message nous paraît important :

« Il [Reverdy] reste prodigieux pour avoir mis au point une écriture neutre, un instrument à la fois intelligent et instinctif, d'une souplesse telle que les constituants du poème viennent se mettre en place sans emphase et sans retenue, dans un étonnant mélange de grâce et de force au point d'impact. Et puis les mots du texte ne sont pas fixés, qualité divine, et la jauge est flottante. D'emblée l'impulsion est donnée, il n'y aura pas de crescendo, il tient son rythme et c'est très dur à faire. Une égalité de ton vraiment édifiante, liée à un mode de perception résolument moderne (presque cézannien, mais il reste encore un pas capital à franchir) ; en même temps un allant, un naturel, une liberté d'allure sans égale. L'élément dramatique de sa poésie consiste précisément en ce que les mots du texte sont uniformément accentués, ou plutôt désaccentués. Dans la trame ainsi tissée il n'y a plus de centre

¹⁰⁵¹ Selon les propos recueillis lors du séminaire de George Molinié (cité ci-dessus).

à la vision, ni de gauche ni de droite ; ni point culminant ni hiérarchie aucune dans le paysage mental. Un « sans arête » et un « sans arrêt », une écriture héroïquement plane fonde une surface d'un genre inédit dans nos lettres, à la mesure de l'angoisse qui le sous-tend et dont la discrétion n'entame ni l'ampleur, ni la fermeté. Oui, pas un mot plus haut que l'autre, à tous égards j'avais des leçons à prendre »¹⁰⁵².

En même temps, Fourcade tient à introduire dans la poésie française le nouveau dynamisme américain puissant et décontracté, à amplifier son énergie sur la base du nouveau langage comme matériau moderne de travail.

Par la suite, la poétique de Fourcade évolue considérablement, autant dans l'aspect de l'écriture que dans la composante éthique. Elle devient de moins en moins hymnique, abandonnant le ton du premier recueil, et acquiert vite un caractère élégiaque. Fourcade renonce aussi au foisonnement rythmique qui faisait vivre et respirer *Rose-déclat*. Les livres suivants sont beaucoup plus analytiques et plus repliés sur eux-mêmes, sur le monde de l'écriture. On dirait que le poète passe de l'approche matissienne de la modernité – haute en couleurs, intuitive et émotive – à une vision finalement plus contemporaine, celle de l'écriture monochrome (blanche), épurée, sans ornement. Même si Fourcade se trouve encore très loin du minimalisme de Claude Royet-Journoud ou Emmanuel Hocquard, il tend vers un certain objectivisme poétique. Si nous adoptons la thèse de Jean-Claude Pinson qui distingue deux tendances dans l'art moderne : la naïve, imaginaire et colorée, et la sentimentale, intellectuelle et réfléchie¹⁰⁵³, – la poésie de Fourcade privilégie nettement cette deuxième voie.

Certaines tendances restent pourtant bien ancrées, et leur transformation progressive ne signifie pas le changement radical, ce qui nous permet de définir les constantes de la poésie fourcadienne. Tout d'abord, il s'agit d'une œuvre pensante et autoréflexive, aspirant à formuler simultanément l'expérience d'un homme moderne en tant que citoyen et artiste. Elle prolonge la tradition de la poésie qui ne soit pas un simple jeu avec le langage, mais plutôt un gage d'une présence au monde moins désincarnée, moins distante (rappelons-nous la figure de Hölderlin, celles de Rilke ou de Mandelstam, majeures pour Fourcade). La composante politique devient de plus en plus forte, ce qui amène à la création des textes comme *Le passe-montagne*, sur le commandant Marcos (dans *Le sujet monotype*), ou du livre *en laisse*. Dans ces écrits le poète s'identifie simultanément à la victime et au bourreau, pratiquant une écriture d'après le modèle, depuis le modèle, et non sur le modèle. Il choisit d'assumer sa part de la responsabilité en tant que contemporain des événements plutôt que de condamner simplement la torture, la violence ou

¹⁰⁵² Contribution sans titre au dossier d'hommages à Pierre Reverdy, *op.cit.*

¹⁰⁵³ Voir ses essais *Sentimentale et naïve* et *Habiter la couleur*.

l'injustice sociale. Si, comme l'écrit Martine Broda, analyser les événements est le travail des historiens et des philosophes, « symboliser l'insymbolisable, c'est le travail, plus difficile encore, des poètes »¹⁰⁵⁴, et Fourcade partage parfaitement cette vision. Il se charge de la lourde tâche de dire l'époque et le monde actuel, dans tout ce qu'ils ont de beau, mais aussi d'abominable, tout ce qui advient et tout ce qui doit advenir, et il le fait en toute conscience de l'importance de cet acte : « Et nous ne sommes rien d'autre [...] que les sismographes inutilisés du neuf » – écrivait-il déjà dans *Nous du service des cygnes*¹⁰⁵⁵.

Rien de fantomatique dans cette écriture de l'expérience et du vécu, au plus près des problèmes de son siècle et, avant tout, des problèmes du langage, du verbe poétique. Deux mots représentent ainsi les notions-clés de la poétique de Fourcade, et les rapports entre eux régissent essentiellement ses livres : d'un côté, « le mot », de l'autre, « le réel ». Les mots sont pour Fourcade en même temps de l'espace, du temps et de la lumière. « Je ne travaille pas avec des idées, je travaille avec des mots et ce sont les mots qui me dictent mes figures, mon écriture. C'est en me rivant à certains mots que j'écris certaines choses et que, du même coup, j'arrive à les entrevoir »¹⁰⁵⁶, avoue le poète. Il tente d'établir un rapport inédit au langage, libre d'affects et donc plus abstrait.

En ce qui concerne le réel, cette préoccupation existentielle apparaît dès le premier recueil, *Épreuves du pouvoir*, dans lequel la question de la réalité ne cesse d'être posée : « La réalité nous hèle. Des éclaircies dans le flux du réel intarissable et obscur, bleuets sur champs de blé, tourmentent notre neige, enflamment nos tissus. Nous qui veillons, nos poèmes forent la nuit que nous vivons »¹⁰⁵⁷. Fourcade écrit une poésie où il n'y a pas de place pour l'imaginaire, pour le virtuel. Il ne s'intéresse point à l'infini, à l'éternel, il n'a aucun sentiment religieux. Cette fidélité au réel enlève toute profondeur à l'œuvre et la rend du même coup résolument contemporaine, à la différence des premiers modernes, mystiques et mystérieux, comme Baudelaire et Mallarmé, ou ceux qui à son époque tentent de retrouver le contact métaphysique de l'âme avec l'être, comme Char et Bonnefoy. Dans la pensée de Fourcade, le monde est vu comme une surface plate, un tableau abstrait, une image sans perspective, sans profondeur, à la manière des tableaux des primitifs ou ceux des peintres modernes et contemporains. Il s'agit moins de pénétrer le réel que d'en être pénétré.

¹⁰⁵⁴ Martine BRODA, « Paul Celan, la politique d'un poète après Auschwitz », in *La politique des poètes, op.cit.*, p. 223.

¹⁰⁵⁵ *Nous du service des cygnes*, op.cit., non paginé.

¹⁰⁵⁶ « Une partie qu'on ne gagne jamais. Entretien avec Dominique Fourcade », *op.cit.*, p. 137.

¹⁰⁵⁷ *Épreuves du pouvoir*, Paris, J. Corti, 1961, p.20.

L'autre point capital pour définir la poétique de Fourcade, c'est cette relative « illisibilité », dont parle Laurent Fourcaut¹⁰⁵⁸, présente dès les premiers recueils et qui devient de plus en plus forte lors de sa deuxième période poétique. La particularité de la poésie de Fourcade consiste dans le brouillage du sens, le travail qui s'effectue par des associations, des juxtapositions d'idées, de passages entiers de texte repris et reliés ensemble. Le texte se trouve fragmenté, avec certaines parties qui ne contiennent que quelques mots, d'autres qui s'étendent sur plusieurs pages, comme des bouts de réel, des instantanés, des séquences d'images. Ce mouvement intercalé donne au livre un rythme particulier, proche de celui du jazz où la ligne principale peut se trouver soudainement interrompue pour être reprise ensuite. Finalement, la modernité ou la « contemporanéité » que cherche le poète est contenue dans ce rythme unique de son écriture¹⁰⁵⁹. Dans les textes de Dominique Fourcade la langue fait le jeu de sa propre capacité d'ambiguïté et de contre-sens, usant de tous les registres grammaticaux qui à la fois lui donnent sa consistance et la rongent de l'intérieur. Dans sa deuxième période de l'écriture poétique, Fourcade utilise de plus en plus fréquemment des mots anglais et des jeux de mots français, des onomatopées, des néologismes ou des termes rares.

Fourcade marie souvent dans un seul et même texte des fragments de vers et de prose. Ce procédé est d'ailleurs très répandu dans la poésie lyrique moderne et comme l'explique Jean-Michel Maulpoix, « le ~~n~~ouveau lyrique » est un lyrique qui cherche son chant, sa voix, voire ses propres traits dans le décousu de la prose »¹⁰⁶⁰. Pour Dominique Fourcade, soulignons-le encore, qu'il s'agisse du vers ou de la prose, toute écriture représente toujours un travail de poésie :

« Simplement (mais c'est tout sauf simple) le vers scande différemment les choses. C'est une unité de souffle qui s'isole infiniment, est écrite (et doit être lue) perceptiblement en elle-même et pour elle-même en même temps qu'elle est élaborée (et doit être entendue) en continuité ininterrompue avec ce qui la précède et la suit [...]. Une prose c'est un poème bloc. Mais vous ne serez pas surpris si j'ajoute que je travaille à des vers prosaïques, et à des proses comme enchaînements de vers, syncopes, contradictions, pools de simultanités »¹⁰⁶¹.

On ne s'étonne donc pas de voir la prose prendre une place prépondérante dans les livres du poète dans les années 2000. Il décide même d'inclure dans le recueil *Citizen Do* l'article intitulé « Char », écrit initialement à l'occasion de l'exposition organisée à la BNF en 2007 et

¹⁰⁵⁸ Laurent FOURCAUT « Sur la lancée de Char, Fourcade : une insolente jouvence des formes », *op.cit.*, p.360.

¹⁰⁵⁹ Pour la question du rythme comme élément clé de la modernité, voir Henri MESCHONNIC, *Modernité modernité*, *op. cit.*

¹⁰⁶⁰ Jean-Michel MAULPOIX, *La poésie comme l'amour*, Mercure de France, 1998, p. 128.

¹⁰⁶¹ Dominique FOURCADE, Frédéric VALABRÈGUE « Un entretien », in « Dossier Dominique Fourcade », *CCP: Cahier critique de poésie*, N°11, 1/2006, p. 15.

consacrée à l'œuvre du poète résistant.

Pour résumer brièvement, à l'instar du travail critique de l'auteur qui se place au croisement entre l'approche formaliste et la recherche de la spiritualité dans l'art, son écriture poétique marie les tendances structuralistes (objectivisme, non-figuralisme et minimalisme) et une ligne orphique, qui se manifeste dans le questionnement éthique constant, la conviction de la puissance spirituelle de l'art ainsi que dans la prolifération lyrique. Son chant ne se délivre jamais complètement de la signification, même s'il aspire à un nouveau sens, celui qui dépasse l'utilisation culturelle du langage. Telle est la nouvelle voie que Fourcade tente d'ouvrir, hors des sentiers battus et des formules de langage toutes faites.

Sans prétendre faire une analyse exhaustive des rapports entre les arts et la poésie de Fourcade de la seconde période, nous nous proposons de définir, tout d'abord, les lignes de force dans la réalisation de cette nouvelle poétique qui sont visibles à partir de 1983. Nous avons choisi de nous arrêter uniquement sur les deux premiers livres : *Le ciel pas d'angle* et *Rose-déclis*. Dans le deuxième temps, nous présenterons brièvement les textes ultérieurs à 1986 dont le motif principal serait l'art des artistes étudiés dans les écrits critiques. Il s'agit essentiellement des poèmes à partir de l'œuvre de Hantaï et de Buraglio.

Le ciel pas d'angle et Rose-Déclis. Les particularités de la poétique qui s'y réalise.

Le ciel pas d'angle s'organise en trois parties inégales. La première, « Quarante-cinq poèmes pris dans le réel »¹⁰⁶², est nettement plus longue que les suivantes, « Sept poèmes Fang-Yi et Après » et « Trois choses sur la commode »¹⁰⁶³. Les deux premières parties sont composées de séquences numérotées (auxquelles s'ajoute, dans la deuxième partie, *After*, annoncé dans le titre), la troisième représente un seul long poème.

Le poème inaugural est capital pour la compréhension du livre, il s'annonce comme la réponse à la question : « Comment cette révolution advint-elle ? ». Comprenons, la révolution poétique, celle qui a changé le regard sur le monde, la conscience du sujet dans le monde. Ce

¹⁰⁶² *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 11.

¹⁰⁶³ À propos des titres des parties, voir l'analyse éclairante de Fédier, in François FEDIER, *Interprétations*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 102-105.

n'est pas la contemplation d'une œuvre d'art, ni l'écoute d'une mélodie qui lui ont ouvert les yeux sur la plénitude poétique du réel, mais une expérience tout intime lors d'une crise amoureuse. Cette scène anecdotique donne d'emblée un ton lyrique à l'œuvre, l'ouvre à la vie personnelle (émotionnelle) du sujet lyrique, mais elle a aussi une signification plus grande, qui dépasse la première lecture littérale. Nous nous joignons à la position de Jean-Claude Pinson qui y voit une nouvelle interprétation du mythe d'Orphée :

« La descente aux enfers se retourne ainsi en expérience —firmative», où —pour la première fois délivré», le poète, Orphée sans nostalgie, ne regardant plus en arrière, —conjugue le présent, sans refus désormais ni revendication». Expérience —océanique» d'appartenance à l'univers [...]. Expérience aussi de la possibilité à nouveau du chant »¹⁰⁶⁴.

De cette façon, Fourcade insiste sur la supériorité du réel poétique, qui se réalise dans le poème, par rapport à la réalité de la vie quotidienne, puisque pendant cette épreuve il arrive à se détacher de la vie de tous les jours, avec ses joies et ses chagrins, et à accéder à une habitation poétique du monde, dans laquelle :

« Un seul être m'entoure, pleinement, sans visage : c'est l'espace-temps, noir d'azur, l'ordre de l'espérance dans lequel je viens d'entrer. Je ne vise pas à la possession, mais à établir la relation entre les parties constitutives de la totalité poétique. Voici découverte la prodigieuse sphère stellaire interne illimitée »¹⁰⁶⁵.

Il donne aussi une coloration d'origine mythique à son écriture, renforcée dans le poème 2 autant par le ton (hymnique, avec des constructions vocatives,) que par le registre lexical (l'évocation du peuple alpin protohistorique des Ligures).

Ajoutons, entre parenthèses, que dans la modernité poétique, Orphée n'est plus seulement le symbole du lyrisme, mais aussi l'image même de la voix. C'est une voix antérieure à la parole articulée, une incantation originelle, dont on ne sait pas de quoi elle parle et ce qu'elle chante, mais qui fait naître l'humanité, qui conteste la séparation et arrête la souffrance. Cette voix jaillit au plus près de la nature, elle précède les chants des aèdes qui récitent et racontent. Pour Jean-Michel Maulpoix, « Orphée n'est pas discours, Orphée est mélodie »¹⁰⁶⁶. C'est une nouvelle façon pour l'auteur de réaffirmer son essence orphique, dans le rapport à la voix et à l'oralité. Le chant apparaît comme le principe essentiel et la caractéristique même du lyrisme de ce livre.

Le deuxième poème représente un éloge enthousiaste en l'honneur des maîtres fourcadiens dans son apprentissage du réel, parmi lesquels il cite Henri Matisse, Andreï Roublev,

¹⁰⁶⁴ Jean-Claude PINSON, *Sentimentale et naïve*, op.cit., p. 241.

¹⁰⁶⁵ *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 12.

¹⁰⁶⁶ Jean-Michel MAULPOIX, *Adieux au poème*, Paris, éditions José Corti, 2005, p. 103.

Friedrich Hölderlin et Rainer Maria Rilke. Le ton hymnique du recueil le rattache, d'ailleurs, à la tradition de la haute poésie romantique allemande. Le texte numéro 4, en revanche, marque la séparation spirituelle avec Char :

« Émue de nouveauté de gravité
Vos doigts ont feuilleté *Le marteau sans maître*
[...]
Les miens
Tentent un autre livre
D'une plus tardive sauvagerie »¹⁰⁶⁷.

Notons que tout au long du recueil, le ton change en permanence, passant de la certitude au doute, de l'emphase sincère à l'ironie dans un mouvement qui permet de supposer qu'il n'est pas toujours conscient ni voulu par l'auteur, mais qu'il représente le modèle de fonctionnement de sa pensée du monde.

Très autoréférentielle dès le début, l'écriture de Fourcade se développe dans l'espace clos du poème et traite des questions essentielles de la poésie : si dans les poèmes de 1 à 4 il est toujours question de chant, à partir du poème 5, Fourcade parle plutôt du rythme. À la suite des idées exposées précédemment, nous comprenons le poème 6 (« L'Eurydice dont je suis l'Orphée est une arabesque »¹⁰⁶⁸) aussi comme un texte sur le rythme qui anime et organise la poésie. Le numéro 7 le dit encore plus explicitement : « Le destin n'est qu'une lyre tandis que bleuit dans l'infini l'opale un rythme »¹⁰⁶⁹. Il serait pourtant erroné de n'y voir qu'un motif thématique, le rythme (le chant) est aussi au cœur du travail sur la langue que le poète réalise dans ce recueil. Le rythme fourcadien est complexe, il est fait de rapports syntagmatiques qui s'établissent aussi bien progressivement que régressivement, par des avancées-retours, par des projections syntaxiques et le balisage de la mémoire sémantique ; il se trouve dans la parenté sémantique et phonique des mots-images, ainsi que dans le réseau qu'ils forment.

François Fédier, dans son étude sur *Le ciel pas d'angle*, dévoile longuement les particularités de ce rythme, en s'appuyant sur l'exemple du poème 13, qui peut nous intéresser également pour une autre raison : Fourcade y mentionne de nouveau Matisse, qu'il présente comme le peintre qui s'expose à la langue (comprendons la langue picturale, son médium à lui). Le poète donne à voir cette action comme une lourde tâche du créateur, dont il était déjà question

¹⁰⁶⁷ *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 15.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 19.

dans le poème 7, c'est pourquoi il évoque « Matisse sur son front perle une sueur de scabieuse »¹⁰⁷⁰. L'image de Matisse travaillant durement et discrètement, ne relâchant jamais son effort créateur, reviendra dans le poème 29, dans lequel Fourcade annonce : « Nous proclamons que l'on peut être aussi fort que Matisse travaillant chaque jour dans un murmure de réacteurs au décollage et finir simple »¹⁰⁷¹. Nous en concluons que le travail artistique n'est définitivement pas pour lui une activité aisée ni agréable, même s'il y relie le plaisir intérieur et extrême de la création.

Revenons au poème 13, car il aborde aussi les questions du système et des rapports : « Système de mes irréductibles s'abattent scandés comme du tilleul par juin les rapports d'un récitatif sans chronique »¹⁰⁷². Notons que les rapports ont été déjà mentionnés dans le poème 10 à propos du rythme : « Les rapports seuls sont à fixer / Par un tenseur le vers »¹⁰⁷³. C'est dans le poème 14 que Fourcade devient le plus explicite. En commençant par l'image de conversation téléphonique internationale (qui permet de communiquer à grande distance), il enchaîne sur la relation à la langue :

« C'est par grâce et sans mesure que l'on n'est pas étranger dans la langue
En rivant sa pensée à la nécessité que l'on bascule rose était radicale au bout du rang de vigne
J'accepte aussi
Le système de distances de devoir l'endosser
Et qu'il faille ne rien saisir debout les bras le long du corps anaxial
Mais le nôtre est un tout autre vertige tournesols ne virent qu'à deux cent soixante-dix degrés le nôtre.
Inclut le face au nord, le plus responsable, face à la lumière sans source
Tout consistant à ne pas faire feu quand
Se déplacent les rapports autour de la nécessité »¹⁰⁷⁴.

Plusieurs éléments sont ici importants : tout d'abord, la nécessité qui est au centre de l'œuvre et qui pourrait constituer son axe s'il ne s'agissait pas d'un « corps anaxial », c'est-à-dire sans axes distincts, de forme irrégulière, asymétrique. Autour de cette nécessité se déplacent (et, ajoutons, se créent, s'organisent) les rapports dans un système de distances. La première conclusion que nous pouvons en déduire est que la langue et l'œuvre sont des constructions parallèles à la réalité empirique (système téléphonique), parfaitement autonomes et qui se

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁷¹ *Ibid.*, p. 43-44.

¹⁰⁷² *Ibid.*, p. 27.

¹⁰⁷³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 28. C'est nous qui soulignons.

construisent par les rapports internes entre les éléments constitutifs. Ces derniers forment un système formel, porteur d'un sens interne caché.

Ensuite, l'observation de ce système engendre le vertige, de même que la contemplation intense des œuvres d'art. De là, probablement, l'expression « lumière sans source », qui a tellement interpellé François Fédier dans sa « Note sur deux vers de Dominique Fourcade »¹⁰⁷⁵. De notre côté, nous y voyons la lumière picturale, celle qui provient de la peinture (donc, du médium artistique), sans que l'artiste ait à représenter le soleil, la lampe ou une autre source de lumière. La référence à Matisse reste toujours très forte, même quand il n'est pas directement nommé dans le poème.

Les rapports et la lumière sont aussi deux mots clés de la poétique cézannienne, et nous savons combien Fourcade vénère le peintre aixois. Deux poèmes du recueil lui sont particulièrement dédiés : le 28 et le 34 (sans parler du 43 « Pour une culture post-cézannienne » que nous avons abordé dans la troisième partie de la présente étude). Dans le premier, le poète dit directement son admiration et explicite la signification poétique qu'il attribue aux œuvres cézanniennes : « Tuiles océanes exemple de bonté le livre le plus exigé pour la poésie des années présentes ce n'est pourtant pas à toi de l'écrire le catalogue des peintures de Cézanne »¹⁰⁷⁶. Plus loin encore il souligne leur modernité inouïe, dont il se propose de suivre l'exemple :

« et que la réalité reconnue comme telle tremblait et que par fonte des notions la complétude de son poème prenait corps au-devant de nous

Pas plus que je ne sais quel flux me donne et me retire ma place dans le monde l'univers ne sait pas encore comme je l'aime »¹⁰⁷⁷.

Il est évident que sous le mot « univers », Fourcade sous-entend celui de l'œuvre d'art, l'être-dans-le-monde poétique, et de ce point de vue, sa poésie est complètement cosmogonique (ou « poémogonique », selon sa propre expression, reprise ensuite par Jean-Claude Pinson¹⁰⁷⁸).

Dans le poème 34, Fourcade compare de nouveau sa position, celle d'un poète qui fait ses premiers pas (ses vrais premiers pas, car il se sent ramené au point de départ par l'écriture de ce livre qui met en place une nouvelle poétique, la vraie poétique de son temps) avec celle de son modèle, en mettant en parallèle leurs modes de travail : « deux mots sur la page feront-ils jamais

¹⁰⁷⁵ François FEDIER, « Note sur deux vers de Dominique Fourcade », in *Po&sie*, n°30, 1984, p. 124-125.

¹⁰⁷⁶ *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 42.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*

¹⁰⁷⁸ Voir : Jean-Claude PINSON, *Sentimentale et naïve*, op.cit., p. 246-248.

un poème, comme le réalisait Cézanne les dernières années quoi qu'il tentât ? Pourtant il faut y parvenir, sans liant que les rapports – la phrase labiale de Cézanne »¹⁰⁷⁹. Cette citation est importante pour nous sur deux points : d'un côté, elle prône de nouveau l'auto-référentialité poétique, l'écriture comme le seul sujet de l'écriture ; de l'autre, elle met en avant l'importance des rapports pour la structure de l'œuvre, qui ne tient que par eux. Une autre formule de ce poème nous paraît particulièrement éclairante : « Lumière est nuit, et je suis une pierre dans ce mur de lumière »¹⁰⁸⁰, car la lumière y est de nouveau sans source, et elle correspond même à la lumière noire, comme celle des toiles modernes, et l'écrivain se sent faire partie de cette lumière, ne faire qu'un avec elle, à la manière dont les artistes de son époque ne font qu'un avec leur médium plastique.

La lumière inondait déjà le poème 31, celui qui précède « Pourquoi c'est toujours bleu... », à partir des œuvres de Buraglio. Fourcade la mettait en lien avec la réalité, c'est-à-dire le réel de l'œuvre, le réel poétique. Elle y était pourtant inlassablement noire : « Quand je dis que le cœur de la réalité est en mal de lumière, que la lumière elle-même est en mal de lumière, je veux dire que le cœur noir de la réalité est lumière et que cette lumière n'a jamais assez d'elle-même »¹⁰⁸¹. Progressivement, le poète arrive à créer un *all-over* poétique, grâce à la lumière qui devient la matière même de son écriture.

Nous avons indiqué que dans la pensée de Fourcade ce sont les objets les plus simples et anodins qui se placent souvent à l'origine de l'univers poétique. Tel est aussi le cas de nombreux textes qui font partie de *Le ciel pas d'angle*. Nous avons déjà signalé le poème 14, dans lequel la réflexion sur l'écriture part des liaisons téléphoniques. De même, le poème 18 trouve son point de départ dans le vol New-York-Paris, et le vol des martinets dans le poème 26 amène à la réflexion sur le rôle de l'artiste (l'écrivain), avec des références croisées au saxophoniste Charlie Parker et à Jackson Pollock :

« Toute cette effusion parkerienne
Rivés à leur sûreté de soi comme hésitation suprême
Électrisants ont à s'expliquer avec eux-mêmes tout au long qui n'est que pratique de la parole
Martinets n'échappent pas au destin d'écrivain
Toute cette saxophonie à la Pollock »¹⁰⁸².

¹⁰⁷⁹ *Le ciel pas d'angle*, op.cit., p. 50.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁸² *Ibid.*, p. 40.

Il serait pourtant juste de souligner qu'aucun de ces éléments déclencheurs n'est « représenté » dans le poème, car la poésie de Fourcade est celle de la présentation pure et ce depuis *Le ciel pas d'angle*.

Voyons à présent comment la poétique de Fourcade se réalise dans *Rose-Déclis*, la deuxième grande publication de Fourcade de la seconde période. Ce livre est beaucoup plus audacieux, du point de vue de la forme, que le précédent, car Fourcade y délaisse le ton hymnique de *Le ciel pas d'angle*, qui correspondrait plutôt à la modernité poétique, pour créer une nouvelle sonorité poétique, résolument contemporaine. Nous voudrions nous arrêter plus attentivement sur le concept de l'arabesque, qui est particulièrement manifeste dans *Rose-Déclis*, peut-être plus que dans toute l'œuvre de Fourcade, car les rythmes y sont d'une variété étonnante. Examinons, tout d'abord, la composition technique du livre : il comprend 67 séquences numérotées en lettres romaines, plus deux pages de texte intitulées « 6 copeaux mémorisables ». Tous les poèmes sont imprimés au recto, sauf les poèmes-blocs 14b et 33, ainsi que « 6 copeaux ». La plupart des textes font une page, bien que certains soient plus longs¹⁰⁸³. Le texte des poèmes peut être constitué d'une seule lettre, d'un mot (le poème 53 : « N' »), d'un groupe de mots (le poème 41 : « Rose, ta voix chaude » ou 56 : « off-shore rose »), d'une ou plusieurs phrases de longueurs diverses. Ces changements, parfois progressifs, parfois inattendus, définissent l'évolution de rythme permanente, d'autant plus que, tout au long du livre, Fourcade alterne des poèmes en vers et des fragments en prose presque narratifs. Certains passages donnent alors l'impression de quelque chose de rapide et d'immédiat, alors que d'autres se construisent dans une extrême lenteur. L'ambiance générale du recueil est très énergique, fraîche et vivante.

Fourcade procède aussi au mixage, les poèmes 14a et 14b représentent le même texte avec des séquences présentées différemment : le 14a comprend plusieurs séquences, alors que 14b n'en a qu'une, tout est écrit en un seul bloc, mais l'ordre des parties n'est pas le même non plus. Le poète applique ainsi le principe de la variation, que nous considérons comme fondateur de la non-linéarité artistique. Contrairement à la linéarité de la dynamique du dépassement, l'arabesque permet d'aller plus loin dans l'exploration, dans le creusement de l'écriture. Le livre

¹⁰⁸³ 14a (10 pages, mais 7 séquences, la dernière se prolonge sur 3 pages), 14b (5 pages imprimées recto-verso, par conséquent, une séquence), 21 (2 pages, mais une séquence), 32 (2 pages, mais une séquence), 33 (une double page verso-recto non paginée, 4 séquences), 39 et 40 (2 pages, mais une séquence), 45 (2 pages, mais une séquence), 62 (3 pages, mais une séquence), « 6 copeaux mémorisables » (2 pages, 6 séquences, comme le titre l'indique).

se construit alors comme une permanente transformation du réel, et chaque partie traite d'un aspect précis qui prolonge et approfondit les autres.

L'unicité du texte apparaît grâce à la répétition constante des motifs et des mots clés : rose, bien sûr, mais aussi la mort, le monde, le réel, le chant, le poème. Cela garantit une continuité au texte tout en l'enrichissant en modulations. Tandis que la plupart des textes communiquent d'une manière subtile et indirecte, le poème 21 renvoie directement aux poèmes 14 : « Je ne suis pas convoqué au mixage du XIV j'ignore ce qui m'en exempte toute cette masse orange et rose est injouable »¹⁰⁸⁴, le poème 45 au 41 : « Le milieu de la page nous n'y reviendrons pas ce serait aussi incongru que la virgule obscène du poème XLI quand on démarre il faut aller jusqu'au mur »¹⁰⁸⁵. Ainsi, chaque séquence reformule le grand « poème » qui est l'écriture même suivant diverses techniques de l'arabesque : la répétition, l'inversion, les retours et la mise en abîme, l'enchaînement illimité, souligné par la numérotation des séquences.

Les renvois ne se limitent pas non plus à l'espace du livre, d'autres artistes et œuvres d'art y sont aussi présents, les références reviennent parfois : dans le poème 12 il parle de « Rose-Rilke »¹⁰⁸⁶, dans les poèmes 14 des « roses poreuses de Fantin-Latour »¹⁰⁸⁷ (parle-t-il de la variété des rosiers ou de celles qui ont été peintes ?), de Flaubert, de la symphonie « concertante de Mozart pour violon et alto »¹⁰⁸⁸, dans le poème 19 de Ronsard, dans le poème 31 de l'Iliade, dans le poème 32 de La famille Dubourg de nouveau par Fantin-Latour (cette fois-ci il s'agit bien du tableau), dans les poèmes 48 et 51 de la correspondance de Tsvetaieva et Pasternak, pour ne citer que quelques exemples. Fourcade produit ainsi un livre-monde, non limité par les frontières de la page. Les grands modèles fourcadiens y sont aussi présents, mais de manière plus discrète que dans *Le ciel pas d'angle* (le poète s'en détache peu à peu pour mettre en place une écriture plus singulière, plus sienne). Néanmoins, comment ne pas voir un hommage à Hantaï dans un des vers du poème 14 qui annonce : « Et à nouveau tu m'incites à déplier tous les poèmes du poème on peut on doit »¹⁰⁸⁹.

Remarquons que la publication définitive de *Rose-Déclis* chez POL en 1984 a été précédée par sept autres, qui entre 1982 et 1983 ont présenté diverses parties du livre. Pourtant, ces sept premières publications du point de vue de la présentation ont peu de choses en

¹⁰⁸⁴ Dominique FOURCADE, *Rose-déclis*, Paris, POL, 1984, p. 71.

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁸⁷ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 39 et p. 55. C'est nous qui soulignons.

commun : les éditeurs différents, les formats variés, ainsi que les couleurs de la couverture, le papier, la police. Elles ont une seule particularité commune, la non-pagination, non respectée, pourtant, dans la version définitive chez POL. Notons, que Fourcade ne change plus l'ordre des textes, il en ajoute constamment mais chronologiquement et le livre se construit comme un être vivant qui grandit. L'arabesque de la structure organique devient de plus en plus complexe, mais son agencement reste immuable, même si originellement il était aléatoire. Cela permet au livre de bien avoir un début et une fin, même si, à l'image de l'univers, il ne connaît pas de développement linéaire. Pour Fourcade, l'organisation (la construction du texte au moyen d'une syntaxe), représente un élément majeur de l'acte créateur, au même titre, si ce n'est plus, que la composition.

Observons maintenant comment l'arabesque s'accomplit au sein d'une séquence poétique, considérée séparément des autres. Cette micro-arabesque compose et complète la macro-arabesque du livre, elle actualise aussi le phénomène structurel. Pour illustrer notre propos, nous avons choisi d'examiner de plus près le poème 12. Prévenons tout de suite que le choix de cet exemple est personnel et n'est pas dicté par les caractéristiques spécifiques du texte par rapport aux autres séquences du livre. De longueur moyenne, ce poème permet une analyse assez développée mais non excessivement longue :

« Arrachée arracheuse
Dures-tu non et ton souvenir pas même
Est-ce que tu intensifies le temps que tu dures oui es-tu très dure oui
Rose-Rilke
Ruant dans le blanc de la page sans bouger de l'enfer
Ruant fanant et alors d'une violence avant de périr
Dans l'espace dont elle est le divorce même
Tu es l'intérieur et l'extérieur qui m'éloignent de la mort
Tu es la chambre et la fenêtre et la vue sur le pays et sur le dedans
Par la fenêtre arrachante »¹⁰⁹⁰.

Nous percevons tout de suite la différence entre les longueurs de différents vers : les vers 1 (6 syllabes), 4 (2 syllabes), 10 (7 syllabes) sont très courts, les vers 3 (18 syllabes) et 9 (20 syllabes) sont très longs, les autres comptent entre 10 et 15 syllabes. Cela crée une cadence toute particulière, un changement de rythme permanent, plus ou moins brusque. Les signes de ponctuation sont absents ce qui donne au texte l'aspect d'un tout homogène, sans distinction de

¹⁰⁹⁰ *Ibid.*, p. 29.

parties, sans rupture entre les vers, sans délimitation apparente entre les phrases. Le poète joue avec la syntaxe et cultive de nombreuses inversions qui soulignent la non-linéarité du poème.

Fourcade pratique ici la logique de variation autour du motif central. Le dizain s'ouvre par les mots « arrachée » et « arracheuse » et se clôt par « arrachante », fermant la boucle sémantique, mais aussi sonore, du texte. D'une certaine manière, le poème n'a ni début, ni milieu, ni fin, c'est un *all-over* d'une œuvre littéraire. Ainsi se réalise l'approche « *surfaciste* » de l'écriture poétique de Fourcade : le texte n'est plus construit comme une narration, un développement linéaire entre deux points, mais s'étale comme un ensemble uni et lisse, dont chaque morceau est donné à explorer sans rapports de supériorité / infériorité avec les autres éléments.

Tout au long du texte, d'autres mots se répètent aussi : les homophones « dures-dure », « ruant », « oui », « même », « fenêtre », les homophones « est - es, et », « dans-dedans ». Ces mots servent simultanément de points de départ et de points de retour, contribuant à la non-linéarité de l'ensemble. La répétition est aussi le moyen parfait d'attirer l'attention à la sonorité du mot, en lui faisant perdre en partie son sens et en le rendant abstrait. Enfin, tout le poème se construit sur l'allitération en « R » et les assonances en « a », « ã » « u », « ε » / « e », ce qui garantit une musicalité poétique à l'écriture qui se produit à la lisière entre la prose et le vers. Ces multiples retours sonores ont pour résultat la densité du tissu phonique du texte, l'accentuation de sa matière verbale, l'établissement de son espace interne.

Du point de vue thématique, ce texte a pour sujet, comme souvent chez Fourcade, le travail poétique même. Le champ lexical est sombre : à part le verbe « arracher », on y trouve « l'enfer », « une violence », « périr », « le divorce », « la mort », pourtant le texte suggère une certaine ouverture grâce aux mots « éloigner », « fenêtre », « vue ». Il y a une opposition entre les termes « l'espace » et « le temps », « l'intérieur » et « l'extérieur », « la vue sur le pays et sur le dedans ». L'écriture est ainsi perçue simultanément comme un danger et un salut, les frontières entre l'intérieur et l'extérieur, entre le bien et le mal, sont effacées. Dans la dynamique du poème, l'auteur opère une concentration sur le motif et une concentration du motif, intensifiant et densifiant son écriture. Le poème ne se clôt pas mais forme une boucle grâce à sa structure en échos, alors que « la fenêtre » du dernier vers confirme l'ouverture essentielle du poème.

La poétique de l'arabesque se réalise à l'échelle de l'œuvre entière, du recueil, du poème, du vers. Dans l'écriture de Fourcade chaque élément peut être considéré comme point de convergence et d'émergence du tout et le poète met au service de la structure à plusieurs dimensions de nombreux moyens poétiques. Ce travail est particulièrement visible au sein de *Rose-Déclic*, mais il l'est aussi, dans une moindre mesure, dans d'autres livres poétiques.

Il serait approprié, enfin, de s'interroger sur la valeur politique de ces deux recueils. En effet, nous avons répété à plusieurs reprises que le rôle politique de l'art apparaît comme une des composantes principales de la poétique de Fourcade. Pourtant, ni *Le ciel pas d'angle*, ni *Rose-déclic* ne contiennent de références explicites aux événements importants de ce début des années 1980. Nous pouvons supposer que le réel poétique de ces textes est, en réalité, plus lié à l'actuel personnel de l'écrivain (ce qui est particulièrement évident dans le premier recueil) qu'à l'actualité du moment. Pour que l'expérience du monde extérieur surgisse dans le poème, il faut qu'elle passe par le monde intérieur de l'auteur, ainsi Fourcade écrit uniquement sur les événements qui le touchent et l'émeuvent le plus. Or, à cette période de sa vie, il est probablement moins ouvert à l'actualité politique qu'il ne le sera dans les années 2000. Le poète le dit lui-même dans l'un des entretiens qui ont suivi la parution de *en laisse* :

« à mesure que j'avance dans la vie je suis de plus en plus émotif, perméable et poreux et [...] mes protections et mes défenses (et du coup les interdits) tombent les uns après les autres et bien malgré moi, ce qui fait qu'il n'est rien désormais qui ne puisse entrer dans mon écriture »¹⁰⁹¹.

Toutefois, dans le cas des premiers livres fourcadiens, la valeur politique est contenue à l'intérieur même de ces ouvrages : par leur fort message poétique ils sont censés donner un nouveau sens à la vie, ouvrir les possibilités de l'habitation poétique du monde et enrichir l'existence de leurs lecteurs. Cette conviction sera par la suite mise à l'épreuve, ainsi Fourcade écrira :

« Et maintenant délire pour délire
et solitude pour solitude je suis fondé à dire : si j'avais écrit de plus beaux poèmes, et que j'avais écrit de plus beaux livres, les hommes ne se seraient pas massacrés. Je vous mets au défi de prouver que ça n'a rien à voir et que je ne suis pas coupable »¹⁰⁹².

¹⁰⁹¹ Dominique FOURCADE, Frédéric VALABRÈGUE « Un entretien », *op.cit.*, p. 11-12.

¹⁰⁹² *sans lasso et sans flash*, Paris, POL, 2005, p. 69.

Ainsi, la poésie continue à représenter, dans la vision de Fourcade, la pensée de son époque et à viser la transformation profonde de l'existence et de l'être humain.

Écrits sur les artistes après 1986 : Hantaï et Buraglio

Si nous avons préféré arrêter notre choix de textes à l'année 1986, après laquelle Fourcade cesse toute activité critique pour se consacrer de nouveau entièrement à l'écriture poétique, nous voudrions souligner que son intérêt pour le travail de ses artistes préférés ne diminue pas. C'est notamment l'œuvre de Hantaï qui continue à nourrir sa réflexion, ainsi en 1990 Fourcade publie dans la revue *fig.*, dirigée par Jean Daive, un texte singulier, intitulé « iages, iements, issements, dépl ». Ce poème (et nous sommes profondément convaincu que c'en est un) est écrit en forme de lettre à Simon Hantaï. Précisons tout de suite qu'il ne s'agit pas d'une lettre ouverte à l'artiste, puisque à la fin du texte, le poète dit devoir interrompre sa réflexion pour « courir à la poste vous dire très vite ces premiers mots d'une relecture »¹⁰⁹³. Cette relecture, qu'il avait aussi annoncée dès le début du texte, est celle de toute l'histoire de l'art occidental que Fourcade interprète à travers les plis. Nous y trouvons donc une nouvelle réflexion sur l'évolution de l'art : « Et puis, n'est-ce pas, nulle histoire n'est linéaire, en art elle se redouble et se contredit sans cesse, ou revient sur ses pas, ou se détourne de son cours »¹⁰⁹⁴.

Selon l'auteur, ce n'est pas la vue des œuvres de Hantaï qui lui donne l'idée de cette méditation, mais l'exposition au Louvre des études de draperie réalisées par Léonard de Vinci. Or, le souvenir des plis de Hantaï reste toujours présent dans sa mémoire comme l'accomplissement absolu de la modernité artistique. Fourcade s'élanche donc dans ce qu'il appelle « une relecture que le présent – votre présent – m'impose du passé »¹⁰⁹⁵. Pour comprendre cette histoire du pli, nul besoin pour Fourcade d'établir une chronologie, puisque sa réflexion poétique se place uniquement du XIII^e au XV^e siècle, depuis le peintre primitif siennois Duccio di Buoninsegna jusqu'aux figures majeures de la Renaissance européenne, le sculpteur florentin Donato di Niccolò di Betto Bardi, dit Donatello, et le peintre hennuyer Rogier van der

¹⁰⁹³ « iages, iements, issements, dépl », lettre à Simon Hantaï, revue *fig.*, numéro 4, Paris, éd. Fourbis, 1990, p. 66.

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*, p. 63. Cette approche est très significative de la poétique fourcadienne qui voit l'histoire de l'art comme une longue chaîne ininterrompu. Suivant la belle expression de Pierre Courthion, « Art ancien, art moderne, nous savons aujourd'hui que ce sont là les rameaux successifs d'un même arbre toujours vivace » (Pierre COURTHION, « De la critique d'art », in *Scritti di storia dell' arte in onore di Lionello Venturi*, volume 2, Roma, De Luca, 1956, p. 261).

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 66.

Weyden. Pour la première fois, Fourcade tente une analyse conjointe de la peinture et la sculpture. Cette approche originale est sûrement caractéristique de la vision synthétique du poète :

« J'ai toujours pensé qu'il était très faux de considérer la peinture et la sculpture séparément l'une de l'autre. Ces deux démarches sont étroitement liées, principalement liées, et ne pas le comprendre entraîne aux conséquences les plus nuisibles. L'œil du sculpteur n'est pas un œil différent de celui du peintre, souvent même sa main n'est pas une main différente »¹⁰⁹⁶.

En effet, ces deux domaines de l'art l'ont toujours intéressé à parts égales, mais pas dans l'étude des mêmes artistes. Rappelons la manière de Fourcade de qualifier les œuvres des sculpteurs contemporains « du dessin dans l'espace ». De même, il a toujours eu tendance à mettre en valeur la propriété sculpturale de certains tableaux. Pour le poète, toutes les pratiques artistiques sont proches, tant elles sont définies par leur portée poétique.

En ce qui concerne le pli, cette notion se rapproche beaucoup de celle d'arabesque, puisque le pli représente également un mouvement sinueux, une ondulation. C'est un agent de rythme remarquable qui permet non seulement d'organiser toute la surface de l'œuvre, mais de transmettre, dans certains cas, son message spirituel, de dire le comportement, les pensées, les sensations et les émotions :

« Chez Rogier van der Weyden les choses se passent comme si la surface de la peinture ne tenait que par les plis et comme si la profondeur de la peinture (qui est la même chose que sa surface) se tenait toute entière dans des plis – comme si l'essence même de l'acte de peindre consistait en une mise en plis. [...] Comment a-t-il fait pour que tant de vérité s'y loge, pour que tout le répertoire des sentiments humains s'y exprime (dans les plis du vêtement beaucoup plus que sur son visage se lit la souffrance de la Vierge) ? »¹⁰⁹⁷.

Ainsi, comme souvent chez Fourcade, une œuvre d'art ou un plasticien lui inspirent une réflexion bien plus générale sur l'art et les effets poétiques du monde artistique.

En 2005, c'est tout un livre, *sans lasso et sans flash*, qui prend comme thème principal le rapport que le poète entretient avec le tableau que Hantaï a peint en 1958-59 et qui a pour titre *Écriture rose*. Bien que Fourcade tente de dissuader le lecteur de voir dans son texte un livre sur la peinture de Hantaï (« Je n'ai rendez-vous ici, et je n'ai jamais eu rendez-vous où que ce soit au

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁰⁹⁷ *Ibid.*, p.65-66.

monde, qu'avec mon écriture »¹⁰⁹⁸), *Écriture rose* y est omniprésente : le livre s'ouvre par les données techniques concernant la toile de Hantaï et aux pages 2 et 3 on découvre sa reproduction, qui donne une image malheureusement très incertaine du tableau à celui qui ne l'a jamais vu, à peine aide-t-elle ceux qui connaissent la peinture à se rappeler l'impression qu'elle a laissée. L'image est là, puisqu'elle est nécessaire, selon le poète, pour comprendre le rapport entre le texte et le tableau à partir duquel il s'élançe. Toutefois le livre s'écrit dans l'absence et le vide car le tableau lui-même est absent : au moment de l'écriture de *sans lasso et sans flash* il n'est pas exposé, ce qui « me prive de vérifier une dernière fois mes sensations et me panique. [...] On ne pourra courir le voir : timidité et bonheur fou, le livre montrera du doigt la peinture et ne pointera que le vide »¹⁰⁹⁹. Dans le même temps, ce sont les moteurs internes de cette écriture, et à partir du vide se crée quelque chose qui n'existerait peut-être pas s'il était comblé. L'absence donne le courage et même l'obligation de s'approcher au plus près du sujet, de le voir et le dire : « J'écris si loin de cette peinture, je voudrais la revoir mais c'est impossible ; même si j'écrivais dans la pièce à côté je serais encore loin d'elle ; et si j'étais dans la même pièce je ne pourrais écrire, car elle éteint, nappe de graphite, toute faculté autre que celle de l'aimer »¹¹⁰⁰.

L'amour que Fourcade éprouve pour cette toile paraît inconditionnel, une véritable passion, un coup de foudre qui fait oublier tout ce qui ne concerne pas son objet, et dès les premières pages qui exposent la toile, le poète avoue : « voilà, les présentations sont faites, à ceci près que je ne sais plus mon nom »¹¹⁰¹. Mais à ce sentiment se mêle en même temps la conscience d'avoir en face de soi une œuvre singulière, surprenante, surtout dans le contexte de son époque (rappelons que Fourcade l'a vue pour la première fois en 1976, lors de la préparation de l'exposition à la galerie Jean Fournier et presque vingt ans après sa création). Le poète est impressionné par le caractère novateur du tableau, son originalité de forme et de contenu, l'absence de toute référence explicite qui pourrait le relier à quelque courant moderniste, tout ce qui a fait qu'*Écriture rose* est restée ignorée même plusieurs années plus tard, même après être rentrée dans le Musée National d'Art Moderne.

Ici l'œuvre de Simon Hantaï paraît intimider le poète. Le défi de parler de ce tableau et à travers ce tableau de son propre travail, est comparable au défi que prend le peintre quand il décide de remplir d'écriture ce que Fourcade nomme « grande surface blanche étale absorbante

¹⁰⁹⁸ *sans lasso et sans flash*, op.cit., p.14-15.

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*, p.52-53.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p.25.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p.10.

angoissante »¹¹⁰² ou « grand blanc physique très peint devant lequel on recule »¹¹⁰³. En écrivant le poète repart toujours de zéro, il fait le vide en lui sous forme de blanc. Le début du livre, comme le début d'un tableau, représente une « crise très secouante, effroi énorme, même pour ce peintre intrépide »¹¹⁰⁴. Le poète lui-même voudrait être aussi intrépide pour pouvoir affronter ce blanc d'avant l'écriture, et il le fait comme s'il n'y avait pas d'autre solution, presque par désespoir. Il ressent l'obligation de se mesurer toute sa vie à *Écriture rose*, de suivre son exemple et de ne jamais se croire à la hauteur.

Le contact avec la toile est toujours très fort et même si elle n'est plus accessible, pour le poète elle reste là, comme s'il ne cessait de la regarder. Elle le fixe aussi et lui demande qui il est, car « toute chose intensément regardée tôt ou tard vous regarde à son tour »¹¹⁰⁵. Il est donc tout à fait vrai que *sans lasso et sans flash* n'est pas un livre sur *Écriture rose*, dans le sens où ce n'est pas le livre de commentaire, d'éclaircissements, ni d'analyse de la peinture, même si l'on trouve nombre de détails techniques concernant la toile. C'est un livre à partir d'*Écriture rose*, un livre de quelqu'un qui regarde et qui est regardé par une œuvre d'art, qu'il considère comme l'une des plus importantes de son époque, une œuvre aimée, admirée, « fixé[e] par le désir »¹¹⁰⁶.

Notons aussi, que la référence à *Écriture rose* n'est pas la seule interaction avec le monde artistique au sein de ce livre. La pensée de Fourcade l'amène aussi à une méditation globale sur l'évolution de l'art occidental qu'il met en parallèle avec l'histoire de la religion. Les noms d'artistes et de tableaux s'accumulent, non seulement ceux qui représentent le centre de l'univers du poète (Cézanne, Matisse, Pollock), mais aussi de plus en plus des classiques : Uccello, Dürer, Tintoret, El Greco, Mantegna, Champaigne et d'autres encore. Pourquoi Fourcade aurait-il besoin de se dissocier à un moment de son écriture pour redéfinir l'histoire de l'art si ce n'est parce que celle-ci détermine sa propre poétique ?

Enfin, en 2008, profondément ému par la nouvelle de la mort de l'artiste, Fourcade rédige une élégie intitulée « Pour Simon Hantaï, Thème, motif, motet », qui sera reprise pratiquement à l'identique dans son dernier livre, *manque*, sous le titre « Simon Hantaï (thème, motif, motet, parenthèses) ». Ce long poème fait le bilan de la relation entre l'artiste et le poète depuis leur

¹¹⁰² *Ibid.*, p.17.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p.20.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p.12.

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p.70.

première entrevue en 1971 et jusqu'à la mort du peintre. C'est aussi une récapitulation des rapports entre Hantaï et son œuvre, et même, plus généralement, entre un créateur et son œuvre. Les souvenirs des rencontres à Meun et à Paris, de grande force évocatrice (les couleurs, les odeurs, les sons et même les saveurs y jouent un rôle très important) se mêlent aux réflexions sur les valeurs de cette peinture, sur sa répercussion sur l'art contemporain. On y retrouve de nombreuses idées présentes déjà dans les premiers articles fourcadiens sur Hantaï. Par exemple, à propos de l'atelier de Meun :

« c'est le mot de respiration qui vient à l'esprit, et le mot débauche. Pas comme un vivant respire (si un vivant respire jamais), ni comme un mort (je ne trouve plus le miroir ni la buée), mais comme la peinture respire, en faisant se produire à la surface, et s'exposer, en pulsation commune »¹¹⁰⁷.

La respiration reste donc le mot qui décrit le mieux, selon Fourcade, la démarche de Hantaï. Un autre aspect important de cette œuvre, antérieurement souligné par le poète, c'est l'intensité de l'effort de la pensée qui accompagne la création plastique : « Il pensait et repensait le modernisme au sein de la peinture occidentale »¹¹⁰⁸. Fourcade met l'accent sur l'intérêt du peintre pour la philosophie qui, à son avis, prévalait sur la poésie.

Le poète aborde aussi les questions difficiles, comme celle de l'abandon de la peinture par Hantaï au début des années 1980, sa décision de ne plus exposer, de ne plus montrer ses œuvres. Très sensible à la valeur sociale de l'art, à son impact sur l'humanité (la possibilité de l'habitation poétique de la terre), Fourcade perçoit ce choix comme un drame, une cruauté, « une violence existentielle »¹¹⁰⁹. Il ne peut pas s'empêcher de se questionner sur les raisons de cette issue tragique : est-ce Hantaï qui a cessé d'aimer la peinture ou est-ce celle-ci qui l'a abandonné ? Ce nonobstant, Fourcade conclut en mettant en évidence la portée poétique de l'art de Hantaï qui dépasse les desseins du créateur : « il a été totalement débordé en poésie et le dernier mot, même s'il n'a jamais voulu l'avouer, est resté à la grande peinture »¹¹¹⁰. Les dernières pages donnent à voir l'envie de l'écrivain de réunir le plus grand ensemble des œuvres de l'artiste en vue d'une rétrospective qui ferait apprécier cette œuvre à sa juste valeur. Les conséquences de cette action seraient immenses, puisqu'elle permettrait de repartir sur de nouvelles bases, de donner au monde un éclat de beauté si nécessaire en ce moment, d'apporter un élan moderne à l'époque dont le modernisme s'est essoufflé. Ainsi, la mort prend une

¹¹⁰⁷ *manque*, POL, 2012, p. 56.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p.58.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*, p.62.

¹¹¹⁰ *Ibid.*, p.63.

nouvelle signification éthique et ontologique, car c'est elle qui autorise cette renaissance artistique :

« mort, cette formalité, celle de venir au petit matin vous enlever, n'est que la moindre des responsabilités qui t'incombent. Dans le cas d'un peintre, il te reste ensuite à rendre visible sa peinture dans sa beauté épiphanique, en sorte que l'on puisse l'embrasser d'un seul regard comme une archéologie, d'avion, après la pluie »¹¹¹¹.

Le poète reste toujours Orphée qui hésite à se pencher du côté des morts ou du côté des vivants, mais choisit invariablement ces derniers¹¹¹².

Simon Hantaï n'est pas le seul contemporain à nourrir la pensée et l'écriture fourcadiennes dans les années 1990-2000. Ainsi, en 2003, à l'occasion de l'exposition de Pierre Buraglio au musée Zadkine à Paris, le poète rédige le texte intitulé « Cher P.B. », qui sera imprimé par Chandeigne (à qui Fourcade rend hommage au sein même du poème : « je publierai ces lignes avec Michel Chandeigne, très inventivement encore une fois grâce à lui je le sais à l'avance en fraternelle tendresse, et seule cette pensée m'encourage à les écrire »¹¹¹³), et repris en 2008 dans *Pierre Buraglio, Dans le fonds* aux côtés des autres écrits fourcadiens adressés à l'artiste. « Cher P.B. » est un témoignage d'amitié et d'admiration de la part de poète qui se propose de mettre en évidence le singulier rapport que Buraglio sait établir avec un texte poétique. C'est bien sûr un souvenir du travail commun qui le guide dans son développement. Son argumentation se construit en trois parties, avec une digression (entre la deuxième et la troisième) dans laquelle Fourcade se replie sur sa propre écriture, sur les conditions et son état lors de la rédaction du poème.

Pour parler du plasticien, Fourcade choisit de projeter des images, comme autant de flashes qui éclairent son travail. Chaque partie tend à mettre en évidence un aspect distinct de la personnalité du peintre. Tout d'abord, le poète compare Buraglio avec « un cygne des banlieues à la surface du poème »¹¹¹⁴. C'est avant tout l'originalité et l'imprévisibilité du geste de l'artiste qu'il tient à valoriser, mais aussi son énergie qui insuffle la vie et donne le mouvement à l'œuvre. D'où l'image suivante, associée à la démarche de Buraglio, celle de l'anche du

¹¹¹¹ *Ibid.*, p.68.

¹¹¹² Nous voudrions souligner, suite à Jean-Claude Pinson (Communication personnelle du 23.09.12. Inédit), l'importance de Rilke pour ce texte, non seulement dans la conception globale de la mort, mais aussi dans le retour sur le mythe d'Orphée qui inaugurerait *Le ciel pas d'angle*.

¹¹¹³ *Pierre Buraglio, Dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997*, op.cit., p. 51.

¹¹¹⁴ *Ibid.*

saxophone, dont l'action est, selon l'auteur, déterminante pour la vitalité et l'entrain de l'ensemble. Dans la deuxième partie, Fourcade laisse apercevoir une autre image, celle de l'autorité : le plasticien qui traverse « les pages à coups de sifflet, pour mettre de l'ordre dans les rangs, ou du désordre »¹¹¹⁵. L'intervention plastique au sein du texte peut alors être perçue comme un coup de force, dans lequel le poème se plie sous la volonté de l'image. Néanmoins, le poète comprend cette tentative de domination comme une marque de faiblesse, donc de l'humanité, comme le désir de s'isoler, de résister à l'influence littéraire ou de montrer / cacher sa panique et son angoisse de créateur. Cette sensation est bien connue de Fourcade, c'est pourquoi il s'autorise, lui aussi, une parenthèse dans laquelle il se penche sur ses propres émotions et sur son rapport à l'écriture. Dans la troisième partie, enfin, le poète évoque un portrait de la main de Léonard de Vinci, ultérieurement « entièrement piqueté, pour un transfert sur toile qui n'a jamais eu lieu »¹¹¹⁶. Au final, c'est moins le dessin que ce piquetage qui l'intéresse, pour la force expressive qui se détache en conséquence de l'œuvre. Selon Fourcade, cette action correspond parfaitement à la démarche de Buraglio, qui cherche à redéfinir le sujet, à subvertir pour attirer toute l'attention sur le geste artistique. À cela s'ajoute un post-scriptum (manuscrit dans la version de Chandeigne) qui renforce l'adresse personnelle au peintre et qui repose la question de l'enrichissante mais ô combien difficile collaboration artistique entre les deux créateurs : « je l'ai su par indiscretion, dans un cauchemar que vous faisiez, je vous illustrais ! Comptez sur moi, je veillerai à me retenir »¹¹¹⁷.

Ainsi, bien que dès le milieu des années 1980 l'écriture de Fourcade se replie sur elle-même, sur son fonctionnement et ses règles internes, l'intérêt aigu du poète pour le travail artistique de ses contemporains ne diminue pas. Le monde physique transposé dans la langue est toujours vu à travers un prisme culturel, comme si le réel ne pouvait être capté que par l'intermédiaire d'une œuvre d'art.

¹¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹¹⁷ *Ibid.*

Bibliographie

Corpus littéraire

Œuvres de Dominique Fourcade

*Livres poétiques*¹¹¹⁸

Épreuves du pouvoir, Paris, José Corti, 1961.

Lessive du loup, Paris, GLM, 1966.

Une vie d'homme, Paris, GLM, 1969.

Nous du service des cygnes, Paris, Claude Aubry, 1970.

Le Ciel pas d'angle, Paris, POL, 1983.

Rose-décllic, Paris, POL, 1984.

Son blanc du un, Paris, POL, 1986.

Xbo, Paris, POL, 1988.

Oustrance Utterance, Paris, POL, 1990.

Décisions ocres, Paris, Michel Chandeigne, 1992.

Au travail ma chérie, illustré par Pierre Buraglio, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 1992.

IL, POL, 1994.

Tiré à quatre épingles, illustré par Frédérique Lucien, Paris, Michel Chandeigne, Paris, 1995.

Le Sujet monotype, POL, 1997.

¹¹¹⁸ À quelques exceptions près, cette bibliographie n'inclut ni les publications des textes poétiques dans des revues, ni les fascicules qui précèdent la parution d'un livre poétique, ni les marque-pages, ni les cartes postales multiples. Dominique Fourcade a l'habitude de publier les textes à mesure qu'il les écrit avant de les regrouper dans un recueil, ce qui augmente considérablement le nombre des publications. Le Centre international de poésie à Marseille en donne une liste très complète : http://www.cipmarseille.com/auteur_fiche.php?id=327

Été après avoir écrit "Le sujet monotype", illustrations de Pierre Buraglio, Paris, Michel Chandeigne, 1997.

MW (chorégraphie de Mathilde Monnier et photographies d'Isabelle Wateriaux), Paris, POL, 2001.

Est-ce que j'peux placer un mot?, Paris, POL, 2001.

Mascunin féminin, Paris, Michel Chandeigne, 2003.

Sans lasso et sans flash, Paris, POL, 2005.

En laisse, Paris, POL, 2005.

éponges modèle 2003, Paris, POL, 2005.

Citizen Do, Paris, POL, 2008.

Pour Simon Hantai, Paris, Michel Chandeigne, 2008.

eux deux fées, Paris, Michel Chandeigne, 2009.

Manque, Paris, POL, 2012.

Écrits sur l'art

« André Du Bouchet », in revue mensuelle *Sens plastique*, n°V-VI, Pierrefitte, 1959.

« Un peintre lyrique », Catalogue de l'exposition *Courbet dans les collections privées françaises*, Paris, Galerie Claude Aubry, 1966.

« Essai d'introduction », in *L'Herne. René Char* (sous la direction de Dominique Fourcade), Paris, 1971, p. 19-30.

Catalogue de l'exposition *Ghislain Uhry œuvres récentes, 16 novembre-3 décembre 1971*, Paris, Galerie Claude Aubry, 1971.

Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Paris, Hermann, 1972.

« À quoi sommes-nous conviés ? », Catalogue de l'exposition *Dessins des écoles du Nord*, 8 mai-1^{er} juin 1974, Paris, Galerie Claude Aubry, p. V-XIII.

« Rêver à trois aubergines... », in *Critique* « Henri Matisse », n°324, mai 1974, Paris, éd. de Minuit, p. 467-489.

Matisse au Musée de Grenoble, Grenoble, 1975.

« —Je crois qu'en dessin j'ai pu dire quelque chose... » », Catalogue de l'exposition *Henri Matisse Dessins et sculptures*, Paris, Musée national d'Art moderne, 1975, p. 11-24. La rubrique « Dessins » aux pages 57 à 183 du catalogue est rédigée par D. Fourcade et I. Monod-Fontaine.

« Autres propos de Henri Matisse », revue *Macula*, n°1, 1976, p. 95-112.

« Un coup de pinceau c'est la pensée », Catalogue de l'exposition *Hantai*, Paris, Musée national d'Art moderne, 1976 [repris in *Art International*, mars-avril 1977, p. 21-23 & 35-38.]

Préface au catalogue de l'exposition *Antony Caro*, Paris, Galerie Piltzer-Rheims, 1977. Repris dans la revue *Art International*, juillet-août 1977, p. 9-13.

Introduction au catalogue de l'exposition *Michael Steiner Neue Skulpturen / New Sculpture*, Zürich, Galerie André Emmerich, 1977.

« Autre chose », revue *Art International*, octobre-novembre 1977, p. 18-25.

« Store à franges », Catalogue de l'exposition *Claude Viallat, Traces*, Chambéry, Musée d'art et d'histoire, 1978.

« Michael Steiner », revue *Art International*, novembre-décembre 1978, p. 41-45 & 65 (reprise, augmentée, du texte paru en 1977 dans le Catalogue de l'exposition *Michael Steiner Neue Skulpturen*).

Préface à l'édition italienne des *Scritti e pensieri sull'arte* de Henri Matisse, Turin, Einaudi, 1979 (Inédit en français).

Catalogue de l'exposition *Matthew Smith*, 6-27 janvier 1979, New York, Galerie M. Knoedler & Co Inc, 1979 (texte anglais, inédit en français).

Catalogue de l'exposition *Anne Madden, 15 mars-20 avril 1979*, Paris, Galerie Darthea Speyer, 1979 (texte français et anglais). Repris dans la revue *Art International*, septembre 1979, p. 19-22.

« Pourquoi c'est toujours bleu... », poème écrit pour le catalogue de l'exposition *Pierre Buraglio 1965-1979*, Musée de Grenoble 16 mai-30 juillet 1979 (repris comme n°32 dans *Le ciel pas d'angle*, Paris, P.O.L., 1983, p. 47-48 et republié dans le catalogue de l'exposition « Pierre Buraglio dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997 », p. 9.)

Catalogue de l'exposition *Jean-Michel Meurice, SCARS : bois et cartons, 10 octobre-15 novembre 1979*, Paris, Galerie de France.

Catalogue de l'exposition *Monet à Giverny, 16 novembre 1979-1^{er} janvier 1980*, Copenhague, Ordrupgaard (texte en danois, p. 6-8 et en français, p. 9-11).

« Pour une culture postcézannienne », texte écrit pour l'exposition Simon Hantaï « Pour une peinture postcézannienne » à l'abbaye de Sénanque en 1981 (repris comme n°43 dans *Le ciel pas d'angle*, p. 65-67).

Catalogue de l'exposition *Matisse, 29 mai-20 juillet 1980*, Paris, Galerie Dina Vienny.

Catalogue de l'exposition *Kunst i dag 1 (Art aujourd'hui 1)*, 26 septembre-26 octobre 1980, Copenhague, Ordrupgaard, p. 3-32.

« De quelques conséquences de la sculpture moderne », Catalogue de l'exposition *González, Smith, Caro, Scott, Steiner*, Paris, Galerie de France, 1980.

« De la respiration en peinture selon Simon Hantaï », revue *Critique*, Paris, éd. de Minuit, n°408, mai 1981, p. 544-545.

« Jusqu'à ce que ce soit calé », carton pour l'exposition *Dominique Gauthier, peintures récentes*, Paris, Galerie Jean Fournier, 1981.

« Pour une nouvelle respiration », Catalogue de l'exposition *Frankenthaler, Louis, Noland, Olitski. Depuis la couleur 1958/1964*, Bordeaux, CAPC, 1981, p. 3-10.

Introduction au catalogue de l'exposition *Gaston Lachaise. Twenty Sculptures*, 27 février-24 mars 1982, New York, Galerie Robert Schoelkopf. (Texte anglais, inédit en français.)

Catalogue de l'exposition *Shelagh Cluett Sculpture*, 17 avril-13 mai 1982, Londres, Nicola Jacobs Gallery (texte anglais traduit par Hetty Einzig, inédit en français).

« Sur un autoportrait lumineux », Catalogue de l'exposition *Matisse, 9 juin-20 juillet 1982*, Paris, Galerie Dina Vierny, 1982, p. 9-11.

« Les Tabulas lilas" de Simon Hantaï », revue *Critique*, Paris, éd. de Minuit, n°425, octobre 1982, p. 886-889 (en collab. avec Yves Michaud).

Entretien avec Dominique Gauthier, Catalogue de l'exposition *Dominique Gauthier. Opéras, Médées et Épopées*, Centre Georges Pompidou, décembre 1982-février 1983, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1983, p. 7-21.

« Au stabilotone », Catalogue de l'exposition *Buraglio*, Centre Georges Pompidou, 1982-1983 (poème repris comme n°45 dans *Le ciel pas d'angle*, Paris, P.O.L, p. 70-73 et republié dans le catalogue de l'exposition « Pierre Buraglio dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997 », p. 16-17.)

« Autocontenance de la couleur... » (à propos de Simon Hantaï), in *Le ciel pas d'angle*, n°44, Paris, P.O.L, 1983, p. 68-69.

« Matisse et Manet ? », Catalogue de l'exposition *Bonjour Monsieur Manet*, Centre Georges Pompidou, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1983, p. 25-32.

« Greta Prozor. Henri Matisse », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n°11, Paris, 1983, p. 101-107.

« Quelques Remarques sur les Nouvelles Sculptures de Michael Steiner », Catalogue de l'exposition *Michael Steiner New Sculpture*, New York, Galerie André Emmerich, 3-26 novembre 1983. (Texte français et anglais, traduit par Merle Ruberg.)

« L'œuvre gravé », Préface au catalogue de l'exposition *Henri Matisse. Œuvres gravées*, Galerie Maeght Lelong, in *Repères, cahiers d'art contemporain*, n°16, 1984, p. 3-8.

« 65 dessins de Matisse », *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n°13, Paris, 1984, p. 8-17.

Catalogue de l'exposition *Jules Olitski*, 23 juin-15 septembre 1984, Fondation du Château de Jau.

« Vitrier qui passe », Catalogue de l'exposition *Pierre Buraglio « Fenêtres, dessins d'après... »*, Chambéry, Musée Savoisien, juin-juillet 1984 (republié dans le catalogue de l'exposition « Pierre Buraglio dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997 », p. 33-35.)

« An Uninterrupted Story », Catalogue de l'exposition *Henri Matisse : The early years in Nice, 1916-1930*, Washington D. C., National Gallery, 1986. (Inédit en français.)

« Crise du Cadre : À propos du tableau de Matisse *Le peintre dans son atelier* » in *Les cahiers du Musée national d'Art moderne*, n°17/18, mars 1986, p. 68-81.

« Le cognassier et les lucioles », inséré dans le carton d'invitation à l'exposition *Thérèse Bonnelalbay. Dessins à l'encre de Chine*, Paris, Galerie Philip, 26 novembre-20 décembre 1991.

« Exposer Matisse », Catalogue de l'exposition *Henri Matisse 1904-1917*, Centre Pompidou, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1993, p. 58-60 (en collab. avec I. Monod-Fontaine). La rubrique « Anthologie » aux pages 418 à 516 du catalogue est établie par D. Fourcade et E. de Chassey.

« Italiques pour Florence Gillet », in *Catalogue Florence Gillet*, 1997.

Dominique Fourcade / Agnès Thurnauer, *Lettre à Dominique Fourcade suivi d'une réponse*, Paris, Michel Chandeigne, 2000.

Cher P. B. [Pierre Buraglio], Paris, Michel Chandeigne, 2003 (republié dans le catalogue de l'exposition « Pierre Buraglio dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997 », p. 51.)

« David Smith jusqu'en 1952, une lecture », Catalogue de l'exposition *David Smith*, Centre Pompidou, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 2006, p. 34-47.

« Jean Fournier Scabieuses pour lui », Paris, Michel Chandeigne, 2006 (Texte republié en 2007 dans le Catalogue de l'exposition *La couleur toujours recommencée. Hommage à Jean Fournier*, Montpellier, 2007.)

Pour Simon Hantai. Thème, motif, motet, Paris, Michel Chandeigne, 2008.

Catalogue *Pierre Buraglio dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997*, Paris, Panama Musées / Galerie Jean Fournier, 2008 (il comprend l'ensemble des poèmes adressés à Pierre Buraglio : « Pourquoi c'est bleu... », « Au stabilotone », « Vitrier qui passe » et « Cher P. B. »).

« Hosiasson en plein mois d'août », Catalogue de l'exposition *Hosiasson 1898-1978*, Paris, Rencontres d'octobre, 2009.

Autres

Texte sans titre qui accompagne la traduction de Pindare avec la *Revue de poésie*, in Pindare, *Olympiques*, Bordeaux, éd. Ducros, 1971, p. 38-41.

Réponse à l'enquête de Roger Munier « *aujourd'hui, Rimbaud...* », Archives des lettres modernes, n°160, Paris, éd. Minard, 1976, p. 69-71.

Réponse à un questionnaire, revue *Documents sur*, n°2/3, octobre 1978, p. 54-55.

« Quelques notes, encore sous le coup de la surprise », in Antoine Coron, *50 livres illustrés depuis 1947*, Paris, Bibliothèque nationale et Centre national des Lettres, 1988.

Contribution sans titre au dossier d'hommage à Pierre Reverdy, in *La Quinzaine littéraire*, n°542, du 1^{er} au 15 novembre 1989.

« Comment fait-il ? », Catalogue de l'exposition *Jean de Gonet relieur. Une première rétrospective*, 7 octobre-9 décembre 1989, Bibliotheca Wittockiana, Bruxelles, p. 7-45.

« iages, iements, issements, dépl », lettre à Simon Hantaï, revue *fig. 4*, Paris, éd. Fourbis, 1990, p. 62-66.

« Compact pour Claude », in Claude Royet-Journoud, *Laque sur polaroid*, Paris, Michel Chandeigne, 1996, p. 75-93.

« Godo jukebox », in *Po&sie*, n°97, Paris, Belin, 2001, p. 25-26.

Films

Simon Hantaï artiste peintre, film reportage de Pierre Desfons et Béatrice Caufman, avec la collaboration de Dominique Fourcade, 1981 (visible sur Internet à l'adresse suivante : <http://www.ina.fr/art-et-culture/beaux-arts/video/CAA8101907301/portrait-simon-hantai.fr.html>).

Simon Hantaï ou les silences rétiniens, réalisé par Jean-Michel Meurice, 1986.

Dans la lumière de Matisse, réalisé par Claude Vajda, avec la participation de Dominique Fourcade, Centre national de la cinématographie, 1998.

Radio

Une vie une œuvre, Henri Matisse, France Culture, 1994.

Autres œuvres citées

Antonin ARTAUD, *Œuvres complètes*, VIII, Paris, Gallimard, 1980.

Charles BAUDELAIRE, *Écrits sur l'art*, Paris, Librairie générale française, 1999.

Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

Charles BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

René CHAR, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1990.

Paul CLAUDEL, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

Stéphane MALLARME, *Écrits sur l'art*, Paris, Flammarion, 1998.

Stéphane MALLARME, *Œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 1998.

Rainer Maria RILKE, *Chant éloigné, poèmes et fragments*, traduction et postface de Jean-Yves Masson, Lagrasse, Verdier, 1999.

Rainer Maria RILKE, *Les élégies de Duino*, traduction et postface de Philippe Jaccottet, Chêne-Bourg (Suisse), la Dogana, 2008.

Rainer Maria RILKE, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

Rainer Maria RILKE, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 1997.

Rainer Maria RILKE, *Œuvres, III, Correspondance*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

Corpus critique

Critique littéraire

Critique sur Dominique Fourcade

Articles de presse et extraits des ouvrages individuels et collectifs

Didier ALEXANDRE, « Le blanc, le brut, le transparent : sur Dominique Fourcade, Emmanuel Hocquard, James Sacré », in *Écritures blanches*, sous la direction de Dominique RABATE et Dominique VIART, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 255-267.

François FEDIER, « Le ciel pas d'angle », in *Interprétations*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 99-141.

François FEDIER, « Note sur deux vers de Dominique Fourcade », in *Po&sie*, n°30, 1984, p. 124-125.

Glenn W. FETZER, « Daive, Fourcade, Cadiot: Americana and littéralité », in *Sites: The Journal of 20th-Century / Contemporary French Studies*, n° 7(1), printemps 2003, p. 52-63.

Glenn W. FETZER, « Théâtralité de l'île (Hocquard, Cadiot, Fourcade) », in *In aqua scribis. Le thème de l'eau dans la littérature*, Études réunies et préfacé par Piotr Mrozowicki, Gdansk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2005, p. 247-254.

Laurent FOURCAUT, « Est-ce que j'peux placer un mot ? de Dominique Fourcade : la voix de l'infans chapitré au chapitre », in *Cuadernos de Filología Francesa (Caceres)*, n°19, 2008, p. 101-121.

Laurent FOURCAUT, « La poésie de Dominique Fourcade comme «forme informe» : le cas exemplaire de *Xbo* », in *Formules*, n°13 (*Forme et Informe dans la création moderne et contemporaine*), octobre 2009, p. 195-209.

Laurent FOURCAUT, « Pour lire *Le Sujet monotype* de Dominique Fourcade : bonjour les Degas ! », in *La Revue des lettres modernes, Écritures contemporaines 4, L'un et l'autre, figures*

du poème dans la poésie contemporaine française, Paris - Caen, Lettres modernes - Minard, 2001, p. 189-206.

Laurent FOURCAUT, « Sur la lancée de Char, Fourcade : une insolente jouvence des formes », in *René Char en son siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 357-368.

Jérôme GAME, « Dominique Fourcade, ou une poétique rhizome », in *La Revue des lettres modernes, Écritures contemporaines 7, Effractions de la poésie*, Paris - Caen, Lettres modernes - Minard, 2003, p. 75-97.

Abigail LANG, « “what syllables will flood utterance”: On Susan Howe and Dominique Fourcade », in *Modernism and unreadability*, edited by Isabelle ALFANDARY & Axel NESME, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2011, p. 113-132.

Daniel LEUWERS, « Dominique Fourcade : une question de cordes vocales », in *Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980*, études réunies et présentées par Michael Brophy et Mary Gallagher, Amsterdam, Rodopi, 2006.

Anne MALAPRADE, « Dominique Fourcade. De la voix au silence en passant par le murmure : qui parle, d'où ça parle ? », in *Les Polyphonies poétiques. Formes et territoires de la poésie contemporaine en langues romanes*, sous la direction de Claude LE BIGOT, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 321-329.

Anne MALAPRADE, « [note de lecture] “manque” de Dominique Fourcade », <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2012/05/note-de-lecture-manque-de-dominique-fourcade-par-anne-malaprade.html> (27.06.2012).

Yves MICHAUD, « La poésie de Dominique Fourcade », in *Critique*, n°442, mars 1984, p. 224-228.

Jean-Baptiste PARA, « Dominique Fourcade », in *Dictionnaire de poésie, de Baudelaire à nos jours*, sous la direction de Michel JARRETY, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 273-274.

Claude PEREZ, « [note de lecture] “manque” de Dominique Fourcade », <http://poezibao.typepad.com/poezibao/2012/05/note-de-lecture-manque-de-dominique-fourcade-par-claude-p%C3%A9rez.html> (27.06.2012).

Monique PETILLON, «Dominique Fourcade au rythme du Jazz», in *Le Monde*, 21/12/1984.

Jean-Claude PINSON, « Le bruit de planeur que fait Dominique Fourcade en écrivant », in *Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 237-256.

Dominique RINCE, « «Trois livres simultanés» : de Dominique Fourcade pour une exceptionnelle triangulation poétique », in *French Forum*, volume 34, n°1, hiver 2009, p. 85-96.

Frédéric VALABREGUE, « Dominique Fourcade : «La page langue monde» », in *Critique* 2008/8-9 (n° 735-736), p. 710-718.

Fabien VASSEUR, « Vitesse et position de Dominique Fourcade », in *Poétiques et poésies contemporaines*, sous la direction de Daniel GUILLAUME, Centre Jacques-Petit (Université de Franche-Comté) EA 3187 et Centre d'Études Poétiques (ENS LSH Lyon), *Le temps qu'il fait*, 2002.

Entretiens

Stéphane BOUQUET, « Fourcade au pied de la lettre », in *Libération*, 26/04/2001.

Marguerite HALADJIAN et Jean-Baptiste PARA, «Une partie qu'on ne gagne jamais. Entretien avec Dominique Fourcade », in *Europe*, N°744, 04/1991, p. 136-146.

Mathias LAVIN, « Tout arrive inséparé. Entretien avec Dominique Fourcade », in *Action Restreinte*, n°7, 2006, p. 81-95.

Emmanuel LAUGIER, « La langue en crue », in *Le Matricule des Anges*, N°22, 01-03/1998, p.46.

Claude ROYET-JOURNOUD, « Entretien avec Dominique Fourcade », in *Banana Split*, n°11, août-décembre 1983, p. 18-29.

Numéros de revues

« Dominique Fourcade au propre et au défiguré » (dossier), in *Java*, N°17, été-automne 1998, p. 13-72.

« Dossier 2 : Dominique Fourcade », sous la direction d'Emmanuel LAUGIER, in *Prétexte*, n°20, hiver 1999, p.59-99.

« Dossier Dominique Fourcade », in *CCP : Cahier critique de poésie*, №11, 1/2006, p. 5-80.

Études universitaires

Maha BEN ABDELADHIM, *Dominique Fourcade. L'envers d'écrire*, thèse de doctorat en lettres modernes, sous la direction de Georges Molinié, Université Paris IV, 2011.

Manal Hamdi FATHY, *Les images poétiques dans l'œuvre de Dominique Fourcade, la femme et le mot*, thèse de doctorat en lettres modernes, sous la direction de Daniel Leuwers, SCD de l'université de Tours, 2009.

Jérôme GAME, *Expression as Becoming: A Poetics of the Virtual in the works of Christian Prigent, Dominique Fourcade, Olivier Cadiot, and Hubert Lucot*, PhD in French Literature and Philosophy, supervisor Jean Khalfa, Trinity College - Cambridge University, 2002.

Conférences et communications aux colloques (documents inédits)

Irina ANELOK, « Le musée de Grenoble dans l'écriture critique de Dominique Fourcade : l'idéal accompli », Université de Cergy-Pontoise, journée d'études *Quand les écrivains font leur musée*, novembre 2012.

Irina ANELOK, « Fourcade / Buraglio : dialogue texte – image », Université Paris-Est Créteil (UPEC), colloque international *La littérature face à l'image : insertions, bricolages et répertoires*, octobre 2012.

Irina ANELOK, « Couleurs, corps, mots : l'arabesque dans l'esthétique de Dominique Fourcade », ENS Lyon, colloque interdisciplinaire *L'Arabesque, "le plus spiritualiste des dessins"*, mai 2012.

Dominique RINCE, « Petit inventaire critique du bestiaire de la fable fourcadienne », University of San Francisco, *XX° & XXI° Centuries French Studies Colloquium (Human & Animal)*, avril 2011.

Dominique RINCE, « –Citizen Do” et le déni du livre », Toronto, *XX° & XXI° Centuries French Studies Colloquium*, mars 2010.

Dominique RINCE, « De l’art de la fausse note ; (d)éraillements de la voix du poème chez Dominique Fourcade », San Diego, Point-Loma Nazarene University, *XX° & XXI° Centuries French Studies Colloquium (L’Illisibilité poétique)*, janvier 2008.

Dominique RINCE, « Fourcade 2005 : Une exceptionnelle triangulation poétique », A&M Texas University et Paris III-Sorbonne, colloque *L’Exception française*, mars 2007.

Dominique RINCE, « –Infans, vocans, fabulans” : L’invocation poétique selon Fourcade », Miami, University of Florida, *XX° & XXI° Centuries French Studies Colloquium (Situation of French)*, mars 2005.

Communications de la journée d’études « Dominique Fourcade », organisée à l’Université Paris IV Sorbonne le 11 mai 2011

Maha BEN ABDELADHIM, « En visage, Do(s) de personne » ;

Irina ANELOK, « D’écriture rose à écriture blanche (la place du tableau de Simon Hantaï dans Sans lasso et sans flash) » ;

Laurent FOURCAULT, « –Réel de la langue” et –réel du monde” dans Citizen Do de Dominique Fourcade » ;

Jean-Marie GLEIZE, « Je touche autistiquement l’opaque éclatant » ;

Abigail LANG, « Sur la notion de système chez Dominique Fourcade » ;

Danièle LECLAIR, « Le corps conducteur dans la poésie de Dominique Fourcade » ;

Georges MOLINIE, « Voici mon corps » ;

Silvia RIVA, « Toucher avec les yeux, exposer par l’écriture: images et mots dans les rétroviseurs ».

Critique sur d'autres auteurs et généralités

Ouvrages individuels

Pierre AUBERY, *Mécislas Golberg, anarchiste et décadent : 1868-1907, biographie intellectuelle*, Paris, Minard, 1978.

Alain BADIOU, *Manifeste pour la philosophie*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

Jean-Bertrand BARRERE, *Le regard d'Orphée ou l'Échange poétique. Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977.

Daniel BERGEZ, *Littérature et peinture*, Paris, A. Colin, 2004.

Martine BLANCHE, *Poétique des tableaux chez Proust et Matisse*, Birmingham, Summa publications, 1996.

Pierre BRUNEL, *Les arpèges composés, musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1997.

Pierre-George CASTEX, *Baudelaire critique d'art*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1969.

Laurent FOURCAUT, *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2005.

Jérôme GAME, *Sous influence : ce que l'art contemporain fait à la littérature*, Vitry-sur-Seine, MAC-VAL, 2012.

Jean-Marie GLEIZE, *Les chiens noirs de la prose*, Paris, Seuil, 1999.

Louis HAUTECOEUR, *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle*, Paris, A. Colin, 1963.

Jean-Michel MAULPOIX, *Adieux au poème*, Paris, éditions José Corti, 2005.

Jean-Michel MAULPOIX, *Du Lyrisme*, Paris, éditions José Corti, 2000.

Jean-Michel MAULPOIX, *La poésie comme l'amour*, Paris, Mercure de France, 1998.

Charles MAURON, *Mallarmé l'obscur*, Paris, Champion ; Genève, Slatkine ; 1986.

Gita MAY, *Diderot et Baudelaire critiques d'art*, Genève, E. Droz ; Paris, Minard ; 1957.

- Henri MESCHONNIC, *Le rythme et la lumière*, avec Pierre Soulages, Paris, Odile Jacob, 2000.
- Henri MESCHONNIC, *Modernité modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988.
- Jean-Michel NECTOUX, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, A. Biro, 1998.
- Jean-Baptiste PARA, *Le jeûne des yeux et autres exercices du regard*, Monaco, Paris ; Éditions du Rocher, 2000.
- Yves PEYRE, *Peinture et poésie : le dialogue par le livre, 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001.
- Jean-Claude PINSON, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- Jean-Claude PINSON, *Habiter la couleur, suivi de De la mocheté*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2011.
- Jean-Claude PINSON, *Sentimentale et naïve : nouveaux essais sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.
- Charles-Ferdinand RAMUZ, *Des saints, des sages ; quelques hommes : Goethe, Juste Olivier, Rimbaud, Cézanne, Claudel*, Neuchâtel (Suisse), Ides et calendes, 1978.
- Jacques RANCIERE, *La chair des mots : politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.
- Jean-Pierre RICHARD, *Poésie et profondeur (essais)*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.
- Dominique RINCE, *Baudelaire et la modernité poétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- Antonio RODRIGUEZ, *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003.
- Antonio RODRIGUEZ, *Modernité et paradoxe lyrique : Max Jacob, Francis Ponge*, Paris, Jean-Michel Place, 2006.
- Karine WINKELVOSS, *Rilke, la pensée des yeux*, Asnières, PIA, 2004.

Ouvrages collectifs

Écritures blanches, sous la direction de Dominique Rabaté et Dominique Viart, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

Histoire de la littérature française. XX^e 1950-1990, dirigé par Jean-Michel Maulpoix, Paris, Hatier, 1991.

L'écrivain et le spécialiste, écrire sur les arts plastiques au XIX^e et au XX^e siècles (actes du colloque, Paris, Maison de la recherche de l'Université de Paris-Sorbonne, 22-23 janvier 2009) sous la direction de Dominique Vaugois et Ivonne Riolland, Paris, Classiques Garnier, 2010. Textes d'Olivier Belin, Laura Legros, Patrick Née, Dominique Vaugois, Julie Verlaine, Bernard Vouilloux etc.

La politique des poètes : pourquoi des poètes en temps de détresse ?, sous la direction de Jacques Rancière, Paris, Albin Michel, 1992. Textes d'Alain Badiou, Judith Balso, Jean Borreil, Martine Broda, François Fédier, Philippe Lacoue-Labarthe, Jacques Rancière.

Le rythme dans la poésie et les arts, interrogation philosophique et réalité artistique (conférences du séminaire sur la notion de rythme du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature, axe Poiéma, de l'Université de Nice-Sophia Antipolis) ; textes réunis et présentés par Béatrice Bonhomme et Micéala Symington, Paris, Honoré Champion, 2005. Textes de Bernard Franco, Colette Guedj, Henri Meschonnic, Laurent Mourey, Micéala Symington etc.

Mecislas Golberg. Passant de la pensée, 1869-1907, une anthropologie politique et poétique au début du siècle, études critiques, bibliographie et documents réunis par Catherine Coquio, Maisonneuve et Larose, Paris, 1994.

René Char en son siècle, actes du colloque international organisé à la BNF du 13 au 15 juin 2007, études réunies par Didier Alexandre, Michel Collot, Jean-Claude Mathieu, Michel Murat et Patrick Née, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2009. Textes de Stéphane Baquey, Martine Créac'h, Laurent Fourcaut, Valéry Hugotte, Jean-Michel Maulpoix, Patrick Quillier etc.

René Char et ses alliés substantiels, catalogue de l'exposition, L'Isle-sur-la-Sorgue, Association Campredon art et culture, 2003. Textes de Sandra Bermann, Philippe Corcuff, James Lawler, Jean Mambrino, Margaret Montagne, Edmond Nogacki, Jorge Semprun et André Velter.

René Char. Regards sur le monde de l'art, textes présentés et réunis par Danièle Leclair, Caen, Lettres modernes Minard, 2009. Textes de Corinne Bayle, Martine Créac'h, Anne Gourio, Danièle Leclerc, Eugénie Morin, Mireille Raynal-Zougari.

Sens et présence du sujet poétique. La poésie de la France et du monde francophone depuis 1980, études réunies et présentées par Michael Brophy et Mary Gallagher, Amsterdam, Rodopi, 2006. Textes de Jean-Marie Gleize, Jean Khalfa, Daniel Leuwers, Jean-Michel Maulpoix, Jean-Claude Pinson etc.

Yves Bonnefoy : écrits sur l'art et livres avec les artistes, Château de Tours, 1er octobre-15 novembre 1993, Tours, ABM ; Paris, Flammarion, 1993. Comprend la préface par Marc Fumaroli, Jérôme Thélot et Yves Peyré, entretien d'Yves Bonnefoy avec Françoise Ragot, Alain Irlandes et Daniel Lançon.

Numéros de revues

« Aujourd'hui, Rimbaud », enquête de Roger Munier, *in Archives des lettres modernes*, N°160, Paris, Lettres modernes, 1976. Réponses d'Yves Bonnefoy, Michel Déguay, François Fédier, Dominique Fourcade, Jude Stéfan etc.

« Hölderlin, actuel / inactuel », *Poésie*, n°100, mars 2004.

Articles de presse ou extraits des ouvrages collectifs

Jean-Marie GLEIZE, « Les chiens s'approchent, et s'éloignent », *in Alea* vol. 9, N° 2, Rio de Janeiro July/Dec. 2007, p.165-175. <http://www.scielo.br/pdf/alea/v9n2/a02v09n2.pdf> (17.02.2012)

Études universitaires

Nathalie DUPONT, *Poèmes délirants, sujets disloqués: Déviance, négativité et réflexivité dans la poésie contemporaine française*, Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Romance Studies in the graduate school of Duke University, supervisor Toril Moi, Durham, 2007.

Katia STOCKMAN, *La poésie à l'ère de la diffusion électronique, le passage d'un genre aux pratiques discursives*, Thèse présentée à la faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.) en littérature, option théorie et épistémologie de la littérature, Département de littérature comparée, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, 1996. <http://www.theses.umontreal.ca/theses/pilote/stockman/these.html> (16.02.2012).

Critique artistique et généralités

Ouvrages individuels

Éric ALLIEZ, Jean-Claude BONNE, *La pensée-Matisse, portrait de l'artiste en hyperfauve*, Paris, le Passage, 2005.

Alin AVILA, *Michael Steiner, sculptures, 1965-1992* (avec la préface de Kenworth W. MOFFETT), Paris, Ramsay, 1993.

Pierre BURAGLIO, *Écrits entre 1962 et 2007*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2007.

Gustave COURBET, *Correspondance*, Paris, Flammarion, 1996.

Merce CUNNINGHAM, *Le danseur et la danse : entretiens avec Jacqueline Lesschaeve*, Paris, P.Belfond, 1980.

Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.

Thierry DE DUVE, *Clement Greenberg entre les lignes ; suivi d'un Débat inédit avec Clement Greenberg*, traduction française d'Ann Hindry, Paris, éditions Dis voir, 1996.

Gaston DIEHL, *Henri Matisse*, Paris, éditions Pierre. Tisné, 1954.

Jean FRÉMON, *Degottex*, Paris, éditions du Regard, 1986.

Michael FRIED, *Art and objecthood, essays and reviews*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1998.

Michael FRIED, *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris, Gallimard, 2007.

Mecislas GOLBERG, *La Morale des lignes*, Paris, A. Messein, 1908.

Lawrence GOWING, *Cézanne, la logique des sensations organisées*, (traduit par Dominique Fourcade), suivi de *Aquarelles et dessins* (traduit par Geneviève Petit), Paris, Macula, 1992.

Clement GREENBERG, *Art et Culture, essais critiques* (traduction par Ann Hindry), Paris, Macula, 1989.

Clement GREENBERG, *The collected essays and criticism, Volume 1, Perceptions and judgments: 1939-1944*, edited by John O'BRIAN, London, The University of Chicago press, 1986.

Clement GREENBERG, *The collected essays and criticism, Volume 2, Arrogant purpose: 1945-1949*, edited by John O'BRIAN, London, The University of Chicago press, 1986.

Clement GREENBERG, *The collected essays and criticism, Volume 3, Affirmations and refusals: 1950-1956*, edited by John O'BRIAN, London, The University of Chicago press, 1995.

Clement GREENBERG, *The collected essays and criticism, Volume 4, Modernism with a vengeance: 1957-1969*, edited by John O'BRIAN, London, The University of Chicago press, 1993.

Jean-Auguste-Dominique INGRES, *Écrits sur l'art*, Paris, La bibliothèque des arts, 1994.

Jean-Michel MEURICE, Paul Louis ROSSI, *Jean-Michel Meurice, couleur pure*, Toulouse, Éditions Pérégrines ; Cognac, le Temps qu'il fait ; 2006.

Marcelin PLEYNET, *La peinture contemporaine en question, conférence au capc de Bordeaux en 1979*, Coutras, le Bleu du ciel ; Paris, Institut national d'histoire de l'art, 2007.

Georges ROQUE, *Art et science de la couleur, Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*, Paris, Gallimard, 2009.

Georges ROQUE, Claude GUDIN, *La vie nous en fait voir de toutes les couleurs*, Lausanne, Paris ; l'Âge d'homme, 1998.

Georges ROQUE, *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 2003.

Barbara ROSE, *La Peinture américaine. 2, Le XXe siècle*, Genève, Skira ; Paris, Flammarion, 1987.

William RUBIN, Marcelin PLEYNET, *Paris-New York, situation de l'art*, Paris, Chêne, 1977.

Pierre SCHNEIDER, *Matisse*, Paris, Flammarion, 1984.

Michel SEUPHOR, *L'Art abstrait 1, 1910-1918 : origines et premiers maîtres*, Paris, Maeght, 1971.

Michel SEUPHOR, *Piet Mondrian, sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1956.

David SMITH, *Écrits et discours*, Paris, Beaux-Arts de Paris les éditions, 2007.

Meyer SCHAPIRO, *Les mots et les images, sémiotique du langage visuel*, traduction de Pierre Alferi, préface d'Hubert Damisch, Paris, Macula, 2000.

Andreï TARKOVSKI, *Le temps scellé, de « L'enfance d'Ivan » au « Sacrifice »*, traduction du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

Gérard WAJCMAN, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004.

Molly WARNOCK, *Penser la peinture : Simon Hantai*, Paris, Gallimard, 2012.

Ouvrages collectifs

Aristide Maillol, exposition, Centre artistique et littéraire de Rochechouart, 30 mars-3 juin 1974, Rochechouart, Centre Artistique et Littéraire de Rochechouart, 1974. Textes de Waldemar George, Michel Hoog, John Rewald.

Buraglio, catalogue de l'exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 1982. Textes de Gilles Aillaud, Pierre Buraglio, Jean Daive, Dominique Fourcade, Yves Michaud etc.

Buraglio d'après, (exposition, Paris, 14 février-11 avril 1992), Amiens, Fonds régional d'art contemporain de Picardie, 1992.

Couleur de la morale, morale de la couleur, actes du colloque de Montbéliard, 16 et 17 septembre 2005, sous la direction de Jean-Loup KORZILIUS avec la collaboration de Catherine CHEDEAU, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2010. Textes de Jean-Pierre

Guillerm, Jean-Loup Korzilius, Jacques Le Rider, Alexandre Rolla, Georges Roque, Pierre-Louis Spadone, John Tain etc.

David Smith, exposition, New York, the Solomon R. Guggenheim museum, 3 février-14 mai 2006, Paris, Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 14 juin-21 août 2006, Londres, Tate modern, 25 octobre 2006-14 janvier 2007, catalogue sous la direction d'Isabelle MONOD-FONTAINE et Bénédicte AJAC, Paris, Centre Pompidou, 2006. Textes d'Éric de Chassey, Dominique Fourcade, Carmen Giménez, Ann Hindry, Rosalind E.Krauss etc.

Depuis Matisse, la couleur ; une approche de la peinture française au XXe siècle, catalogue de l'exposition, Paris, Association française d'action artistique, 1985. Textes d'Henry-Claude Cousseau, Yves Michaud, Georges Roque.

Hantaï, exposition, Paris, Musée national d'art moderne, 26 mai-13 septembre 1976, exposition organisée par le Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, 1976.

Henri Matisse : exposition du centenaire, Grand Palais, avril-septembre 1970, catalogue de l'exposition par Pierre SCHNEIDER avec la collaboration de Tamara PREAUD, Paris, Réunion des musées nationaux, 1970.

L'art pris au mot ou Comment lire les tableaux, par Alain Jaubert, Valérie Lagier, Dominique Moncond'huy, Henri Scepi, Paris, Gallimard, 2007.

L'art sans sujet ?, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2008. Textes de Réda Bensmaïa, Mauro Carbone, Michel Costantini, Gérard Dessons, Jérôme Game etc.

La couleur toujours recommencée. Hommage à Jean Fournier, marchand à Paris (1922-2006), catalogue de l'exposition, Arles, Actes sud ; Montpellier, Musée Fabre ; 2007. Textes de Dominique Fourcade, Yves Michaud, Marcelin Pleynet etc.

Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art, sous la direction de Georges ROQUE, Nîmes, éditions Jacqueline Chambon, 2000. Textes de Dominique Château, Michel Corris, Jacqueline Lichtenstein, Georges Roque, Philippe Roussin, Jean-Marie Schaeffer etc.

Mallarmé ou L'obscurité lumineuse, sous la direction de Bertrand MARCHAL et Jean-Luc STEINMETZ, Paris, Hermann, 1999. Textes de Pascal Durand, Jacques Rancière, Michel Riffaterre, Salah Stétié etc.

Michaël Steiner, sculptures 1965-1992, catalogue de l'exposition, Paris, Ramsay, 1993. Textes d'Alin Avila, Kenworth W. Moffett.

Paris-New York, catalogue de l'exposition, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1977.

Peinture américaine, Paris, éditions Galilée, Art press, 1980. Textes de Catherine Francblin, Jacques Henric, Catherine Millet, Marcelin Pleynet, Severo Sarduy, Guy Scarpetta, Philippe Sollers.

Peinture et écriture, sous la direction de Montserrat PRUDON, Paris, La Différence, 1996. Textes d'Isabelle Monod-Fontaine, Jacques Neefs, Montserrat Prudon, Anna Velter etc.

Pierre Buraglio 1965-1979, Musée de Grenoble 16 mai-30 juillet 1979, catalogue de l'exposition, Grenoble, Musée de peinture et de sculpture, 1979. Textes de Christine Breton, Pierre Buraglio, Dominique Fourcade, Marcelin Pleynet, Thierry Raspail.

Pierre Buraglio, Dans le fonds, œuvres de 1966 à 1997, avec des poèmes de Dominique Fourcade écrits et publiés à l'occasion des expositions de Pierre Buraglio en 1979, 1982, 1984 et 2003 (exposition, Paris, Galerie Jean Fournier, 20 mars-30 avril 2008), Paris, Panama musées, Galerie Jean Fournier, 2008.

Qu'est-ce que la sculpture moderne ?, catalogue de l'exposition, Paris, Centre Georges-Pompidou, Musée national d'art moderne, 1986. Textes de Dominique Bozo, Rosalind Krauss, Barbara Rose, Margit Rowell etc.

Scritti di storia dell' arte in onore di Lionello Venturi, volume 2, Roma, De Luca, 1956. Textes de Pierre Courthion, Pierre Francastel, H.L.C. Jaffé etc.

Numéros de revues

« Hantaï », *Beaux Arts Magazine*, hors série, à l'occasion de l'exposition éponyme à l'Espace Renn (Paris), 1998. Textes d'Alfred Pacquement, Pierre Wat.

« L'envers du décor. Dimensions décoratives dans l'art du XX^e siècle », *Beaux-Arts Magazine*, hors série, à l'occasion de l'exposition éponyme au musée d'Art moderne Lille Métropole, 1999. Textes de Jean-Pierre Cuzin, Yves Michaud, Jean-Paul Midant, Jacques Soullou etc.

Articles de presse ou extraits des ouvrages collectifs

Benoît BERTHOU « Le sujet de l'art », in *Les Cahiers de l'École*, N°2, École doctorale "Connaissance, langage, modélisation", Université Nanterre Paris-X, avril 2005. <http://www.cahiers-ed.org/ftp/cahiers2.html> (26.06.2012).

Bernard BLISTENE, préface au catalogue de l'exposition *Anthony Caro*, Paris, Galerie Lelong, 1990.

Walter DARBY BANNARD, « Caro's New Sculpture (1972) », *Artforum*, Vol. 10, (June, 1972). <http://wdbannard.org/?mode=by&id=20> (26.04.2012).

Walter DARBY BANNARD, « Michael Steiner's New Sculpture (1981) », *Catalog essay*. Houston: Meredith Long & Co., October 1981. <http://wdbannard.org/?mode=by&id=47> (26.04.2012).

Walter DARBY BANNARD, « Anthony Caro's New Sculpture (1984) », *Arts*, Summer 1984, p. 128-130. <http://wdbannard.org/?mode=by&id=59> (26.04.2012).

Isabelle DAVY, « Le médium d'un rythme », revue *Proteus*, n°1, décembre 2010, p.4-11. <http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus01-1.pdf> (14.01.2013).

Ghizlaine JAHIDI, « Le Balcon. Tableau grossier ou chef-d'œuvre moderne », in *Beaux-Arts magazine* hors série, mars 2011, p. 58.

John RUSSELL, « Xavier Fourcade dead at 60; dealer in contemporary art », *The New York Times*, le 29/04/1987, <http://www.nytimes.com/1987/04/29/obituaries/xavier-fourcade-dead-at-60-dealer-in-contemporary-art.html> (18.07.2012).

Didier SEMIN, « commentaire de l'œuvre *Paysage, 2CV* (1993) de Pierre Buraglio », http://www.macval.fr/IMG/pdf/aica_semin-buraglio.pdf (16.08.2012).

David SMITH, « Memories to Myself », *Archives of American Art Journal*, Vol. 8, No. 2 (Apr., 1968), pp. 11-16. <http://www.jstor.org/stable/1557014> (25.04.2012).

Carole TALON-HUGON, « Le pouvoir des images », in *Figures de l'art*, n°11, Pau, PUP, 2006, p. 165-177.

Études universitaires

Sandy REMY, *L'œuvre typographique et éditoriale de Guy Lévis Mano : un acte d'allégeance à la poésie*, mémoire de recherche pour un diplôme national de master dirigé par Dominique Varry, Enssib, Université Lumière Lyon 2, 2009.

Site Internet

« Pierre Buraglio –Avec qui ? À propos de qui?», », réalisé par des élèves de la Section Arts-Histoire des arts de l'ENS-LSH, sous la direction de Marie GAUTHERON : <http://arts.ens-lsh.fr/buraglio/index.htm#> (16.08.2012).

Table des illustrations

- Image 1. Gustave COURBET, « La femme dans les vagues », 1868, huile sur toile, États-Unis, New-York, The Metropolitan Museum of Art © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA _____ 37*
- Image 2. Claude MONET, « Nymphéas bleus », vers 1916-1919, huile sur toile, Musée d'Orsay © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski _____ 53*
- Image 3. Édouard MANET, « Le Balcon », vers 1868-69, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay, © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski _____ 65*
- Image 4. Henri MATISSE, « Intérieur aux aubergines », 1911, détrempe à la colle sur toile, 212 x 246 cm, Musée de Grenoble. _____ 74*
- Image 5. Henri MATISSE, « Marguerite lisant » (« La Liseuse »), 1906, huile sur toile, 64,5 x 80,3 cm, Musée de Grenoble. _____ 88*
- Image 6. Henri MATISSE, Sans titre (Nu allongé sur le ventre, petit tapis africain), 1935, encre (dessin), papier vélin (imitation) ; Centre Pompidou © Succession H. Matisse © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe _____ 101*
- Image 7. Henri MATISSE, « Océanie, la mer », 1946, teinture (textile), Centre Pompidou © Succession H. Matisse © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacqueline _____ 120*
- Image 8. Henri MATISSE, « Portrait de Greta Prozor », 1916, huile sur toile, Centre Pompidou © Succession H. Matisse, © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe. _____ 136*
- Image 9. Henri MATISSE, Sans titre (Branche de néflier), 1944, 42x32cm, Centre Pompidou © Succession H. Matisse © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe 148*

- Image 10. Henri MATISSE, « Les trois sœurs », 1917, huile sur toile, musée de l'Orangerie © Succession H. Matisse © RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Thierry Le Mage _____ 157*
- Image 11. Henri MATISSE, « Le Peintre dans son atelier », 1916-1917, huile sur toile, Centre Pompidou © Succession H. Matisse © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Philippe _____ 172*
- Image 12. Henri MATISSE, « Lorette à la robe verte (fond noir) », 1916, huile sur toile, Etats-Unis, New-York, The Metropolitan Museum of Art © Succession H. Matisse © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA _____ 173*
- Image 13. Anthony CARO, “Floor Piece C-55 'Locket'”, 1975/1976, Steel, rusted & varnished, 38.1 x 118.1 x 137.2cm © Barford Sculptures Ltd. _____ 188*
- Image 14. Anthony CARO, “Table Piece XXII”, 1967, Steel, sprayed jewelescent green, 25.4 x 80 x 68.6cm © Barford Sculptures Ltd. _____ 191*
- Image 15. Julio GONZALEZ, « L'Ange, L'Insecte, La Danseuse », vers 1935, fer (métal), sculpture (technique), soudé, Paris, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Bertrand _____ 209*
- Image 16. Anthony CARO, “Early One Morning”, 1962, Steel & aluminium, painted red, 290 x 620 x 333cm © Barford Sculptures Ltd. _____ 215*
- Image 17. Tim SCOTT, “Counterpoint X”, 1972-73, Acrylic and steel, Unique, 137 x 172.7 x 162.5 cm / 4ft 6 x 5ft 8 x 5ft 4 ins © New Art Centre, Roche Court Sculpture Park _____ 217*
- Image 18. Anne MADDEN, « Megalith (Pierres Levées) », 1974, Oil on canvas, 195 x 227 cms, Collection: F.R.A.C., Provence Côte d'Azur, France. _____ 260*
- Image 19. Simon HANTAÏ, « Étude », 1970, huile sur toile, 80,5 x 77 cm, collection particulière, courtesy galerie Jean Fournier. _____ 298*
- Image 20. Simon HANTAÏ, « Tabula », 1974, acrylique sur toile, 215 x 385 cm, collection particulière, courtesy galerie Jean Fournier _____ 313*
- Image 21. Pierre BURAGLIO, « Fenêtre », 1977, bois, verre bleu, 24,5 x 25 x 3 cm, collection particulière, courtesy galerie Jean Fournier. _____ 332*

Image 22. Pierre BURAGLIO, « Châssis », 1974, bois, peinture et fil de nylon, 180 x 200 cm ; collection particulière, courtesy galerie Jean Fournier. _____ 337

Image 23. Jean-Michel MEURICE, « Kalian 2 », 1981, encre sur bois scarifié, 175x175 cm. _352

Image 24. Dominique GAUTHIER, « Les Operas Médées II » (1 partie), 1982, Acrylique et huile sur papier marouflé sur toile et bois, leurres en plastique et fil de fer, 360 X 300 cm. _____ 361

Image 25. Dominique GAUTHIER, « Les Operas Médées II » (2 partie), 1982, Acrylique et huile sur papier marouflé sur toile et bois, leurres en plastique et fil de fer, 360 X 300 cm. _____ 362

Index

- ABDELADHIM (BEN), Maha, 5, 224,
- ALBERS, Joseph, 274
- ANDRY-FARCY, 71, 81 - 83
- APOLLINAIRE, Guillaume, 3, 47, 131
- ARAGON, Louis, 98, 99, 146
- ARTAUD, Antonin, 303, 311
- AUBERY, Pierre, 131
- AVILA, Alin, 197
- BADIOU, Alain, 79, 80
- BARAN, Edward, 369 - 371
- BARR, Alfred, 127
- BARRERE, Bertrand, 3
- BAUDELAIRE, Charles, 2, 3, 28, 38, 39, 43 -
45, 68, 79, 165, 175, 339, 346, 355, 398,
419
- BAUSCH, Pina, 23
- BEAUFRET, Jean, 8
- BERTHOU, Benoît, 278
- BLANCHE, Martine, 78
- BLISTÈNE, Bernard, 277, 278
- BORREIL, Jean, 404, 454
- BOUCHET (DU), André, 36, 193
- BOZO, Dominique, 168, 180, 206, 296, 358
- BRANCUSI, Constantin, 184, 204, 207
- BRAQUE, Georges, 19, 66, 301
- BRODA, Martine, 419
- BRONZINO, 334
- BRUNEL, Pierre, 21, 22
- BUFFON (Georges-Louis LECLERC), 321,
322, 324
- BUONINSEGNA (DI), Duccio, 432
- BURAGLIO, Pierre, 6, 7, 9, 10, 18, 21, 27, 33,
179, 280 - 284, 329 - 341, 351, 355, 359,
371, 372, 378, 384 - 387, 396, 399, 406 -
408, 421, 426, 432, 437
- BUREN, Daniel, 351
- BUSH, Jack, 265
- CAGE, John, 21, 22, 106, 109, 214, 248
- CAILLEBOTTE, Gustave, 349

CALDER, Alexander, 184, 204

CARAVAGE (LE), 333

CARO, Anthony, 33, 180, 182 - 187, 189, 190, 192, 194 - 207, 212 - 214, 216, 218, 219, 224, 234, 235, 277, 278, 310, 363, 391, 396, 397, 412

CARRACHE, Annibal, 84, 174

CEZANNE, Paul, 2, 17, 18, 26, 29, 32, 34, 38, 42 - 52, 55 - 57, 62, 72, 73, 79, 84, 86, 96, 105, 108, 110, 122, 132, 138, 144, 152, 170, 174, 183, 211, 212, 223, 236, 265, 267, 272, 277, 288, 289, 299 - 308, 311, 315, 317, 318, 320 - 322, 324, 326, 335, 336, 340 - 347, 365, 384, 390, 400, 401, 404, 409, 412, 414, 415, 425, 426, 435

CHAMBERLAIN, John, 18

CHAMPAIGNE (DE), Philippe, 435

CHANDEIGNE, Michel, 344, 376, 378, 416, 437, 438

CHAR, René, 1, 8 - 19, 29, 57, 66, 180, 210, 231, 280, 283, 289, 323, 419, 420, 423

CHILLIDA, Eduardo, 204

CLAUDEL, Camille, 243, 341, 345

CLOUET, Jean, 45

CLUETT, Shelagh, 179, 181, 373, 374

COBRO, Katarzyna, 185

COLTRANE, John, 21

COQUIO, Catherine, 130

CORNELL, Joseph, 204

COROT, Jean-Baptiste Camille, 340

COURBET, Gustave, 1, 32, 36 - 39, 152, 163, 283, 293, 392

COWART, Jack, 149

CRAESBEECK (VAN), Joos, 163

CUNNINGHAM, Merce, 23

DAIVE, Jean, 432

DAIX, Pierre, 206

DARBY BANNARD, Walter, 196

DAVID, Catherine, 56

DEBRAY, Régis, 24

DEBUSSY, Claude, 47, 398

DEGAS, Edgar, 2, 32, 38, 41, 44, 109, 187, 221

DEGOTTEX, Jean, 314, 456

DELACROIX, Eugène, 28, 36, 38, 44, 68, 165, 325, 340, 346

DENIS, Maurice, 345

DONATELLO, 223, 432

DUCHAMP, Marcel, 184, 207, 297, 311, 371, 389, 411

DUCHAMP-VILLON, Raymond, 207
 DUPIN, Jacques, 8, 10
 DÜRER, Albrecht, 45, 435
 DUTHUIT, Claude, 137
 DUTHUIT-MATISSE, Marguerite, 137
 ELDERFIELD, John, 63
 ERNST, Max, 81
 FANTIN-LATOURET, Henri, 428
 FEDIER, François, 8, 12, 13, 15, 28, 79, 421, 423, 425
 FINSEN, Hanne, 368, 369
 FLAM, Jack, 66
 FLAUBERT, Gustave, 428
 FOURCAUT, Laurent, 8, 9, 420
 FOURNIER, Jean, 7, 17 - 19, 179, 281 - 283, 296, 298, 313, 314, 317, 323, 329, 330, 332, 337, 342, 351, 358, 359, 364, 369, 434
 FRA ANGELICO, 32, 231, 232, 235
 FRANCE-LANORD, Hadrien, 5, 149
 FRANCESCA (DELLA), Piero, 340
 FRANCIS, Sam, 49, 265, 281, 308, 310, 359
 FRANKENTHALER, Helen, 117, 261 - 274, 340, 413
 FREMON, Jean, 314
 FRIED, Michael, 189, 201, 216, 262, 271, 311
 FRY, Edward, 242
 GABO, Naum, 199, 207
 GAINSBOROUGH, Thomas, 294
 GAME, Jérôme, 416
 GAUTHIER, Dominique, 18, 281, 282, 328, 358 - 360, 363 - 368, 396, 401
 GEORGE, Waldemar, 198
 GERICAULT, Théodore, 38
 GIACOMETTI, Alberto, 187, 204, 213, 240
 GIORGIONE, 340
 GIOTTO DI BONDONE, 62, 330
 GLEIZE, Jean-Marie, 12
 GOETHE (VON), Johann Wolfgang, 322, 324, 345
 GOLBERG, Mécislas, 129 - 134, 143, 144
 GONZALEZ, Julio, 184, 203, 204, 206 - 208, 210 - 213, 216, 234 - 236, 243, 277, 402, 412,
 GORKY, Arshile, 267
 GOWING, Lawrence, 345
 GOYA (DE), Francisco, 58

GRAHAM, Martha, 23

GRECO (EL), 435

GREENBERG, Clement, 4, 6, 7, 18, 29, 45, 50, 51, 62, 106, 107, 117, 177, 178, 189, 192, 196, 201, 203, 212, 216, 224, 233, 262, 267, 270, 271, 273, 277, 283, 312, 389, 395, 401, 404

GRIS, Juan, 301

HAGUE, Raoul, 18

HALADJIAN, Marguerite, 21

HANTAĪ, Simon, 3, 6, 7, 18, 20, 27, 29, 32, 52, 94, 113, 132, 179, 265, 280 - 282, 296, 297, 299 - 304, 306 - 312, 314 - 317, 319 - 327, 329 - 331, 333, 340, 347, 351, 354, 359, 375, 384 - 386, 391, 396, 400, 404, 406, 407, 412 - 414, 421, 428, 432 - 437

HEIDEGGER, Martin, 4, 8, 19, 28, 305

HOCQUARD, Emmanuel, 4, 370, 418

HOFFMAN, Hans, 267

HOLBEIN, Hans, 45

HÖLDERLIN, Friedrich, 12, 13, 15 - 17, 28, 30, 44, 79, 193, 223, 285 - 287, 303, 346, 394, 418, 423

HOOG, Michel, 198, 199

HOUDON, Jean-Antoine, 223

INGRES, Jean-Auguste-Dominique, 36, 43, 44, 137, 152, 165

KANDINSKY, Vassily, 267, 294

KEERSMAEKER (DE), Anne Theresa, 23

KIM, Evangeline, 196

KIRKEBY, Per, 45

KOENIGER, Ellen, 2

KOONING (DE), Willem, 18, 267, 354

LA TOUR (DE), Georges, 41, 44

LACHAISE, Gaston, 179, 181, 207

LAM, Wifredo, 10

LANG, Abigail, 245

LAUGIER, Emmanuel, 1

LAURENS, Henri, 19, 184, 207

LAUTREAMONT, 15, 79

LE BRUN, Charles, 44

LE LORRAIN, Claude, 109

LEGER, Fernand, 66, 81, 301

LEHMBRUCK, Wilhelm, 207

LENESZTEJN, Jean-Claude, 87

LEPAGE, Jacques, 342

LEVIS MANO, Guy, 8, 416

LEYDE (DE), Lucas, 45

LICHTENSTEIN, Jacqueline, 178, 459
 MADDEN, Anne, 254 - 259, 261, 274, 279, 377
 MAGRITTE, René, 81
 MAILLOL, Aristide, 183, 196 - 199, 208, 219, 223, 227, 276, 394
 MALAPRADE, Anne, 285
 MALLARME, Stéphane, 2, 15, 22, 30, 44, 60, 79, 86, 90, 96, 103, 165, 318, 341, 355, 368, 384, 392, 398, 415, 419
 MALRAUX, André, 306
 MANDELSTAM, Ossip, 105, 418
 MANET, Edouard, 2, 32, 44, 46, 56 - 64, 77, 96, 108, 125, 144, 152 - 154, 174, 220, 221, 227, 233, 263 - 265, 346, 390, 392, 399, 408, 415
 MANTEGNA, Andrea, 435
 MASSON, Gérard, 20
 MASSON, Jean-Yves, 22, 24
 MATHEY, FRANÇOIS, 296
 MATISSE, Henri, 1, 2, 5, 7, 10 - 16, 18 - 20, 26, 29 - 34, 38, 40 - 45, 47, 49, 50, 54 - 64, 66 - 73, 75, 77 - 87, 89 - 117, 119 - 130, 132 - 165, 168, 170 - 175, 177, 180, 183, 192, 197, 198, 210 - 212, 214, 220, 221, 223, 227, 228, 231, 233, 234, 236, 240, 247, 265, 267, 269, 270, 271, 276 - 278, 283, 287 - 290, 293, 294, 297, 299, 300 - 308, 312, 314, 315, 319, 322, 326, 327, 330, 331, 338, 340 - 343, 346 - 350, 356, 358, 365, 370, 371, 376, 384, 386, 390, 391, 393 - 401, 404, 406 - 408, 410, 412, 413, 422, 423, 425, 435
 MAULPOIX, Jean-Michel, 12, 420, 422
 MCKEE, David, 238
 MESCHONNIC, Henri, 15, 28, 176, 289, 320, 377, 392, 402, 420
 MEURICE, Jean-Michel, 179, 351, 353 - 357, 375, 376, 384, 386, 406, 409
 MICHAUD, Yves, 18, 179, 317, 323, 325, 326, 342, 359
 MIRO, Joan, 8, 204, 212, 267
 MISTRAL, Paul, 83
 MITCHELL, Joan, 18, 49, 359
 MOFFETT, Kenworth, 199, 262, 273
 MONDRIAN, Piet, 79, 212, 290, 297, 308, 393
 MONET, Claude, 32, 45 - 52, 54 - 57, 79, 107, 116, 118, 132, 170, 175, 183, 212, 265, 271, 302, 308, 311, 365, 368, 389, 390, 392, 401, 407, 409
 MONK, Thelonious, 21, 244
 MONOD-FONTAINE, Isabelle, 34, 35, 56, 92, 230, 231

MOREAU, Gustave, 163

MORLEY, Malcolm, 18

MORRIS LOUIS, 117, 261, 265, 266, 267, 270
- 274, 340

MOZART, Wolfgang Amadeus, 428

MUNIER, Roger, 8, 27

NECTOUX, Jean-Michel, 22

NERVAL, Gérard, 44, 339

NIETZSCHE, Friedrich, 44, 79, 86

NOËL, Bernard, 353

NOLAND, Kenneth, 117, 261 - 263, 265 -
267, 271 - 274, 309, 310, 340, 403, 413

OLITSKI, Jules, 117, 261 - 263, 265 - 267,
271, 273 - 275, 309, 310, 340, 403, 413

PACQUEMENT, Alfred, 230, 327

PAIRE, Alain, 5, 69, 70

PARA, Jean-Baptiste, 21, 302

PARKER, Charlie, 244, 426

PARMENTIER, Michel, 351

PASTERNAK, Boris, 23, 266, 428

PELLERIN, Auguste, 144, 168

PEREZ, Claude, 354

PETILLON, Monique, 2

PEVSNER, Antoine, 207

PEYRE, Yves, 9, 10

PICASSO, Pablo, 19, 47, 66, 81, 183, 184,
205 - 208, 211 - 213, 221, 223 - 235, 237,
243, 267, 277, 297, 301, 347, 412

PINDARE, 283, 284, 286, 287

PINSON, Jean-Claude, 15, 147, 392, 418,
422, 425, 437

PISSARRO, Camille, 43, 46

PLEYNET, Marcelin, 6, 19, 29, 30, 280, 281,
296, 307, 330, 342, 344, 359, 384, 404,
405

POLLOCK, Jackson, 18, 45, 48, 49, 54, 57,
116, 175, 180, 212, 265, 267 - 270, 273,
297, 299 - 302, 305, 307, 308, 315, 360,
391, 401, 412, 426, 435

PONSART, Emmanuel, 4

PONTUS HULTEN, Karl Gunnar, 296

POUSSIN, Nicolas, 32, 62, 192, 302, 397

PROUST, Marcel, 2, 47, 78, 80

PROZOR, Greta, 125 - 129, 131, 134 - 136,
138, 142 - 144, 150, 168, 220, 306, 393,
394, 407, 410

QUERCIA (DELLA), Jacopo, 223

RACINE, Jean, 44

RAMUZ, Charles-Ferdinand, 300, 320, 324, 344, 345

RANCIERE, Jacques, 13, 30

REMBRANDT, 32, 42, 44, 109, 163, 253

RENOIR, Auguste, 46, 60, 162

REVERDY, Pierre, 16, 19, 415, 417, 418

RICHARD, Jean-Pierre, 175

RILKE, Rainer Maria, 2, 22 - 24, 26, 27, 44, 79, 122, 254, 255, 287, 331, 384, 401, 405, 418, 423, 428, 429, 437

RIMBAUD, Arthur, 3, 9, 10, 15, 22, 27 - 31, 38, 79, 123, 175, 286, 319, 320, 345, 399

RIOPELLE, Jean-Paul, 351

RODIN, Auguste, 26, 122, 183, 197, 204, 205, 219, 223, 234 - 236

RODRIGUEZ, Antonio, 281, 355, 403

RONSARD (DE), Pierre, 428

ROQUE, Georges, 72, 87, 114, 161, 325

ROSE, Barbara, 267, 268

ROUBLEV, Andreï, 286, 287, 422

ROUYEYRE, André, 110, 130, 131, 133

ROYET-JOURNOUD, Claude, 4, 370, 418

RUBERG, Merle, 220

RUBIN, William, 344, 384

RYCKAERT, David, 163

SADE (DE), Donatien Alphonse François, 12, 334

SCHNEIDER, Pierre, 11, 16, 66, 84, 150, 359

SCOTT, Tim, 204, 212, 216, 218, 235

SEMBAT, Marcel, 16, 83, 90

SEUPHOR, Michel, 87, 393

SEURAT, Georges, 94, 333

SICILIA, José Maria, 10

SIMA, Joseph, 10

SISLEY, Alfred, 46

SMITH, David, 6, 7, 18 - 20, 33, 180, 181, 183 - 185, 187, 196, 199, 201, 203, 204, 206, 207, 211 - 214, 216, 218, 223, 224, 230 - 252, 276, 277, 279, 310, 363, 382, 388, 391 - 393, 395, 406, 407, 412

SOLLERS, Philippe, 29, 95, 405

SORG, Christian, 376, 377, 378

SOULAGES, Pierre, 28, 81, 176, 377

STAËL (DE), Nicolas, 10

STEEL, Jan, 163, 188, 191, 215, 243

STEIN, Michael, 7, 33, 72, 179, 193 - 201, 203, 204, 212, 216, 218 - 224, 227, 235, 241, 242, 244, 277, 279, 363, 378, 394, 396, 397, 402

STEINER, Michael, 180, 193 - 197, 199 - 204, 212, 218 - 225, 227, 228, 234, 235, 247, 276, 277, 363, 394, 397, 412, 413

STITT, Sonny, 334

STOCKMAN, Katia, 365

STOICHITA, Victor Ieronim, 321

STOULLIG, Claire, 358, 364

STRAND, Rebecca, 2

TAIN, John, 87, 326

TALON-HUGON, Carole, 394

TAPIES, Antoni, 351

TARKOVSKI, Andreï, 286, 287

TATLIN, Vladimir Ievgrafovitch, 207

TINTORET (LE), 32, 340, 435

TITIEN (LE), 32, 113, 340

TSVETAIEVA, Marina, 23, 266, 428

TUAL, Pierre, 179, 378, 379, 402

TURNER, Joseph Mallord William, 294

UCCELLO, Paolo, 435

UHRY, Ghislain, 7, 9, 17, 32, 179, 281, 283, 284, 287 - 294, 299, 406

VAN DONGEN, Kees, 81

VERLAINE, Julie, 17

VERMEER, Johannes, 163, 360

VIALLAT, Claude, 32, 59, 281, 342, 343, 345, 348 - 351, 375, 376, 380, 381, 384 - 386, 394, 395, 406 - 408

VIART, Dominique, 4, 62

VINCI (DE), Léonard, 432, 438

WAGNER, Richard, 292

WAJCMAN, Gérard, 126, 176, 360, 408

WARNOCK, Molly, 311, 324, 325

WATTEAU, Antoine, 340

WEYDEN (VAN DER), Rogier, 433

WILDENSTEIN, Daniel, 45

WINKELVOSS, Karine, 401

YOUNG, Lester, 21

Annexes

Préface à l'édition italienne des « Scritti e pensieri sull'arte » de Henri Matisse, Turin, Einaudi, 1979

(Inédit en français)

Préparant de 1970 à 1972, l'édition française des écrits de Matisse^a qui forme la base de la présente édition italienne, je travaillai sous le coup de la commotion ressentie par tant d'entre nous à la visite de l'exposition du centenaire^b. Pendant six mois je me trouvais, nous nous trouvions, tous ceux concernés se sont trouvés (à Paris, of all places!) confrontés à la formulation de la poétique même de notre temps. Nous étions mis en face de la poétique de la modernité exposée sans détour, dans sa réalisation la plus sérieuse, une réalisation intensément dramatique ; et comme exhaustive, un maximum de forme et de beauté. M'étant donc fixé de produire une première réunion des écrits de Matisse, à mesure que je progressais il me paraissait de moins en moins possible d'ajouter à ces pages un appareil susceptible de détourner la peinture de Matisse vers ses écrits et propos – pas plus qu'il ne me semblait souhaitable de détourner ces pages... d'elles-mêmes. En somme, je ne voyais pas comment écrire à mon tour avec légitimité par-dessus ces réflexions sur l'art dont l'autonomie m'apparaissait chaque jour se suffire un peu mieux à elle-même, et précisément exiger de tout « éditeur » qu'il la laissât se suffire à elle-même.

On aura beau faire, les écrits d'un peintre si excellents soient-ils, ne seront jamais que l'expression seconde, sinon secondaire, de ce que le peintre a à dire. L'essentiel est ailleurs : sur la toile. Et le face à face auquel donnait lieu l'exposition du Grand Palais ne pouvait que confirmer quotidiennement que c'était sur la peinture qu'il fallait porter son attention, que c'était à la peinture de Matisse qu'il fallait ne pas se dérober. Son cri, Matisse le pousse dans la peinture, rien que là. Et les implications en sont immédiates. Il était et demeure pour moi hors de

^a Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, collection Savoir, 1972.

^b Henri Matisse, Exposition du Centenaire, Paris, Grand Palais, avril – septembre 1970. Cette exposition, il faut le souligner, devait tout aux efforts magnifiques de Pierre Schneider.

question de recouvrir la peinture de Matisse des écrits du même Matisse, de tamiser celle-là au crible de ceux-ci. Le danger d'une telle démarche réside en ce que les écrits du peintre assourdissent les effets du peint et en gommant la portée, allant jusqu'à inverser et pervertir fondamentalement le processus en ne présentant plus, à la limite, la peinture que comme le commentaire, allant de soi, de l'écrit. Je voyais pour ma part clairement qu'il ne fallait à aucun prix – comme il a été fait, hélas, si souvent avant, et plus encore après la parution de ce qu'il y aurait quelque prétention à appeler « mon » livre –, il y avait forfaiture, disais-je, à user de ces écrits comme d'une grille d'interprétation toute faite à appliquer à la peinture de l'auteur.

La peinture exige d'être regardée, et regardée durement. Le mode selon lequel elle advient comme peinture et pense le monde en le constituant comme tel, le mode selon lequel la peinture, par les seuls moyens qui lui sont propres, parle centralement à notre époque et la propulse enfin sur son axe en renouvelant notre vision – ce mode et son interprétation sont sans cesse à réinventer ; c'est par excellence le travail qu'il incombe à chacun d'entreprendre – en se rivant à la peinture. La seule interprétation de Matisse qui convienne doit être à la hauteur de la nouveauté du jour d'aujourd'hui, de la minute que nous vivons et que nous avons à notre tour à faire monde – à rendre moderne. Et cette interprétation ne se trouve pas, il faut le dire avec force, dans les écrits du peintre où il n'y aurait qu'à la puiser paresseusement. J'ai donc délibérément bâti cette édition française sans commentaires... autre que ceux, d'une sidérante cohésion spirituelle, que Matisse n'a jamais cessé de se faire à lui-même à mesure qu'il déroulait et produisait son aventure. Il me semblait, et je n'ai pas changé d'avis quelles que soient par ailleurs les imperfections que je vois aujourd'hui dans cette publication, imperfections auxquelles il faudra bien un jour remédier – il me semblait qu'ainsi j'avais une chance de ne pas ensevelir la figure de ce peintre, qu'ainsi, peut-être, je donnais la mesure intacte de l'océan du rythme qui a nom Henri Matisse. Tout au plus (et néanmoins) un index, téméraire comme un diagramme, disait les lignes de force dans le rigoureux poème que sont ces écrits et propos sur l'art.

La publication en Italien de ces pages de Matisse donne l'occasion de souligner à quel point toute réunion de ce genre en peut encore qu'être incomplète. Le volume proposé par les Éditions Einaudi est pourtant augmenté, par rapport à l'édition française de 1972, de plusieurs

entretiens et notes de Matisse que j'ai retrouvés et publiés depuis^c et qui ajoutent sensiblement à la teneur de l'ensemble. L'édition italienne se trouve être, de ce fait, à ce jour la plus riches en écrits et propos du peintre ; elle est pourtant loin de réunir la totalité de ce qui a été énoncé sur l'art par Matisse, et aucune édition ne saurait aujourd'hui y prétendre. Il est certain que l'on retrouvera tôt ou tard, à mesure que les recherches se poursuivront, bon nombre d'entretiens, déclarations, courts écrits de Matisse dont la trace est momentanément perdue. À commencer par les revues et quotidiens français qui sont loin d'avoir livré tout ce qu'à coup sûr ils contiennent, faute de recherches systématiques. Pareil inventaire serait à entreprendre pour la presse russe à l'époque du voyage que Matisse fit à Moscou en 1911 et qui donna lieu à plusieurs interventions reproduites dans les journaux d'alors^d. De même pour les séjours que Matisse fit aux États-Unis en 1930 et 1933 : il serait bien étonnant que n'eussent pas été publiés à cette occasion dans la presse américaine beaucoup plus d'interviews que nous n'en connaissons à ce jour. Il conviendrait également que les longues heures d'entretien accordées par Matisse de son lit d'hôpital, en 1941, à Pierre Courthion, fussent enfin accessibles. Touchant l'enseignement dispensé par Matisse dans les années

[Page manquante^{e, f, g}]

Autrement dit, ce qui manque encore viendrait-il bouleverser fondamentalement ce qui a déjà été publié, en sorte que nous ne pourrions, en l'état actuel, nous faire des écrits et propos sur l'art de Matisse, donc de Matisse lui-même, qu'une image fausse ? Nous croyons pouvoir répondre qu'il n'en est rien. La figure de Matisse est de longtemps lisible à qui est concerné par ses contours. Et ce, pas seulement parce que c'est la peinture de Matisse, et non ses écrits, qui produit cette figure. Et que la peinture de Matisse, nous y avons déjà insisté, dit tout de lui sans restriction, bien avant ses écrits et propos et bien au-delà d'eux. En ce sens la peinture de

^c « Autres propos de Henri Matisse », *Macula*, n°1, 1975, pp. 92-115.

^d Youri Roussakov en a donné un aperçu passionnant dans « Matisse in Russia in the Autumn of 1911 », *The Burlington Magazine*, mai 1975, pp. 284-291.

^e Max Weber, *The Matisse class*, 1951, manuscrit conservé à Washington, Archives of American Art.

^f André Verdet, *Entretiens, notes et écrits sur la peinture*, Paris, Éditions Galilée, 1978.

^g Je songe notamment aux nombreux écrits et propos sur les papiers découpés que nous avons réunis dans le catalogue de l'exposition *Henri Matisse Paper Cut Outs*, Saint Louis, Art Museum, et Detroit, Institute of Arts, 1977, ainsi qu'aux documents publiés par John Elderfield dans le catalogue de l'exposition *Matisse in the collection of the Museum of Modern Art*, New York ; The Museum of Modern Art, 1978 – sans oublier l'ouvrage attendu de Pierre Schneider qui fourmillera de données nouvelles.

Matisse, où se situe et se déploie l'essentiel de lui, est par sa réalisation même hors de portée de quoi que ce soit qu'il ait pu postérieurement en dire.

Mais, pour s'en tenir au « Matisse sur l'art » tel qu'il s'énonce dans le présent volume, ce Matisse-là se montre si cohérent avec lui-même au fil des pages, que l'on voit mal comment pourrait surgir un ensemble de données inédites qui viendrait contredire et disloquer cette cohérence – alors même que toute nouvelle découverte en matières d'écrits ou de propos chaque fois la renforce. Matisse sur l'art est d'ores et déjà ici exposé, et pleinement connaissable à défaut d'être entièrement connu. Ce qui reste à découvrir (et qui est loin d'être négligeable) complètera, certes, nos connaissances, mais ne métamorphosera pas la figure du peintre et moins encore celle, la seule qui compte en définitive, de sa peinture.

Reste à considérer ces écrits et propos en eux-mêmes. Il y a là à lire de la prose, prose au phrasé non-hésitant, parcourue d'une constante qui n'est pas tant « voici pourquoi et comment j'ai fait, voici ce que j'ai à dire », que « je dois à tout prix m'expliquer, délivrez-moi en m'écoutant ! » – supplique démentie presque à chaque page par une contre-poussée du type « je n'ai pas à m'expliquer, mes tableaux sont là pour ça ». Ce mouvement ainsi que la charge existentielle de tout exposé de Matisse font poème, comme fait poème la cohérence de sa réflexion ; un rythme d'une tension telle impulse l'ensemble, que même la moins dispos de ses interviewers^h y succombe. Parfois, cette cohérence prend l'allure d'un ressassement, dont l'humilité est à son tour prenante. Il demeure : la beauté toujours haletante de cette prose ; elle fait qu'on est appelé et que l'on est fondé à la lire pour elle-même – malgré que la toise l'œuvre du peintre, qui lui est incommensurable. Il faut bien voir ceci : pas plus que la peinture de Matisse, l'avons-nous assez dit, n'est réductible aux propos qu'il tint après coup sur elle, de même sont irréductibles à l'art (auquel ils nous réfèrent finalement à peine) ces écrits et propos.

À tout prendre, par rapport au feu mis en œuvre sur la toile, ces pages ne donnent que les bribes désuètes de l'artiste une fois retombée son énergie centrale mais non apaisé son tourment. Si Matisse n'avait peint que ce qu'il a écrit qu'il avait peint, il n'y aurait rien qui vaille sur la

^h Car ce livre est, à sa façon, polyphonique, et les auteurs en sont également le chœur aux voix inégales de ceux qui ont interrogé Matisse ou tout simplement l'ont écouté – car on finit par penser que Matisse n'avait nul besoin qu'on lui posât des questions, tant était brûlante en lui une question permanente à laquelle il n'avait de cesse de répondre.

toile. Le cœur frémissant de ces pages – car la merveille, c'est qu'il y a aussi un Matisse écrivain – réside en ce que l'effort accompli par le peintre laisse l'auteur inerte, sans force, impuissant à rejoindre et désespéré de l'être. Écrits et propos entretiennent avec un art dont ils ne sont en rien, dieu merci, le programme, un dialogue naïf, réticent et troublé. Rage d'être contraint de s'en tenir, en tant qu'écrivain, inacceptablement à la périphérie – comme s'il avait pu être question d'approcher, par un moyen autre que la peinture, d'un centre que seule la peinture a découvert et exprimé comme tel. En ce sens ce livre est le livre d'une fureur et d'une déception violentes, en même temps que celui d'un malentendu dont je ne crains pas de dire que Matisse était conscient. Fureur, déception, désespoir : on ne refait pas deux fois un itinéraire que l'on a créé, la première fois, de toutes pièces ; la deuxième fois l'on démarre mort, la vie s'est échappée de vous et l'on arrive calciné à une cible qui ne vibre plus. Malentendu : Matisse savait la désuétude de l'écriture quant à ce qui était en question pour lui, et c'est ce qui fait l'authenticité de ce livre ; quand Matisse procède en écrivain, alors fatalement le centre se déplace et se fait autre, la fin change en même temps que les moyens. S'il fallait quand même lire ces pages à la lumière du dialogue que je viens de dire, que ce fût pour scruter ce que, de cet art, ces écrits et propos, vrai chant, ne formulent pas – ce qu'il est par essence exclu qu'ils aient jamais pu formuler. Il serait dérisoire de suggérer que cette tâche n'est pas finie. Elle est, en fait, à peine commencée.

***Catalogue de l'exposition Matthew Smith, 6-27 janvier 1979, New York,
Galerie M. Knoedler & Co Inc, 1979.***

(Texte anglais, inédit en français)

Although they are figurative, the pictures of Matthew Smith have no story to tell; they belong to the great tradition of painting, one which operates in complete muteness, has nothing to propose to the spectator except painting, and will not be approached on any other level. However, because his is a figurative art, Matthew Smith is able to develop a representational device which non-figurative art, whether loquacious or not, has denied itself, we belong to a generation for which abstract art – I mean: non-figurative-art – is a conquest of immense breadth and considerable moral courage. At the same time abstract art is an end in itself. Therefore, when, in 1978, our eye rediscovers the apparatus on which Smith's art is based and analyses its procedure, verifying its pictorial quality affords us all the more pleasure as it seems that this quality establishes itself and lasts in spite of the persisting figuration – a figuration that may seem to us exhausted. The quality of Smith's art nevertheless establishes itself, as we shall see, precisely by means of the technical representational device which is characteristic of the ultimate stage of figurative painting.

I must say that nothing that Matthew Smith produced at the outset of his career seduces me. I see in the two *Fitzroy Street Nudes* of 1916, however famous they may be, a flagrant lack of integration of drawing and colour, as well as an over-pronounced will to share in Fauvism at a time when Fauve painting had already been explored to the full; everything there is rigid and out of phase with regard to what might have taken place on the canvas with a touch of freedom. Even the *Cornish Landscapes* of 1920 appear, for the most part, still too harsh, partitioned in tight colour compartments, and their composition is quite blocked. All things considered, they suffer from a definite lack of vision. Then what happens to Smith's art in 1923 is a kind of explosion: nothing in his previous canvases prepares us for the work from this date on, which shows him to be a considerable artist. Smith is now 44 years old. He had needed all this time to assimilate Matisse – Matisse above all, but not him alone: Renoir, Manet, Delacroix, the Venetians, in short all that painting had to offer in terms of fluidity; at the same time he investigated thoroughly Ingres and the other pole – not so ‘other’ as all that in fact; there is only one kind of painterliness after all. This very long incubation period is also undoubtedly what

founds and explains his later complete and immediate success as soon as he had dared take the plunge into his own universe. Only those who have never taken this plunge will wonder at how long it can take sometimes. In any case, Smith now hoists himself up right away to the high level of modernity that the figurative painting of his time can offer, for instance, in the work of Bonnard and Matisse.

It is clear that from the very moment that Matthew Smith assumes his own nature, as is not unusual, he frees it; freeing it, he goes beyond it on the canvas. Thus, in spite of an obviously emotional sensibility, he dominates all melodramatic mood (which would have ruined his painting); while this same uninterrupted pulsation of his sensibility prevents him from falling into a gratuitous decorative harmony (always the danger with colourists). Roger Fry made no mistake about it at the time of Smith's first one-man show in 1926: fundamentally Smith lays upon colour the task of situating his planes in the plastic construction. *Couleur de Rose* (The British Council), or *Siesta* and *Girl Resting* in this exhibition, marvellously exemplify this approach. 'He is pushing to the furthest limits', wrote Fry, 'the essentially modern view of the functional as opposed to the ornamental role played by colour in pictorial design.' In the same article from *The Nation* Roger Fry, who loved Matthew Smith's painting, describes acutely another characteristic of his art and one of his major achievements: 'The need of large divisions in which to develop the transitions of any given coloured areas impels him to design in a few broadly related volumes. His *Femme de Cirque* (National Gallery of Scotland) is a triumphant vindication of this method. The modelling of this figure is developed to the utmost limit of amplitude, and the sequences of relief are rhythmically effective.' The best of his figures of women (and indeed there are a number of very good ones) document this insight: suffice it to name *Woman with a Fan*, or here *Girl Holding a Rose*.

What we admire in the canvases from Matthew Smith's maturity, what binds us to them and what we always love, is that mixture of speedy execution and complete resolution, which confers on them such a very special rhythm. He clearly painted in raptures and yet with a sense of the balance of the different parts of the picture which, when opposed to this underlying irrepressible spontaneity, never fails to make us wonder. The remarks which he once made to John Rothenstein do throw some light, I believe, on his method. 'A picture should be "finished" from the start. In painting the gravest immorality is to try to finish what is not well begun. But a picture that is well begun may be left off at any point.' Another time, he was complaining about his difficulties, confiding to his friend Alden Brooks how impossible it had been that day to get

going on a still life, and Brooks suggested: 'Why don't you for once just attach yourself to your subject, just try to draw it for once – just to get yourself going?' – the reply was: 'One doesn't need to draw it. If one sees the thing truly one does draw it.'

The way a painter's eye gets a grip of things! Matthew Smith had so much of it, that indispensable special sense which constitutes the image to be painted and anticipates its making (still leaving full room for the discoveries that only come in the process of working out, adventurously, the painting on the canvas). He was, without a doubt, an inspired painter, and what came out of his inspiration were these nudes in which not one inch of the composition gives way, and draperies and cushions count as much as the nude figure itself. What came out were these still lifes so rich pictorially, where the table and the four corners of the painting are no less important than the flowers and fruits (*Oranges and Chrysanthemums*); landscapes came out, painted flat, with fluent velvety brushstrokes (he was then conversing at ease with painting), gently lyrical landscapes, where the background comes forward (*Montagne Sainte Victoire* for instance, as well as *Landscape near Antibes*) and all the ingredients of painting, including the poetic sense of reality, are melodiously integrated. What came out was painting, nothing but painting all over. He thus boldly carried through his pictures, 'without any failure of the impulse'.

***Catalogue de l'exposition Jean-Michel Meurice, SCARS : bois et cartons, 10
octobre-15 novembre 1979, Galerie de France, Paris.***

(Préface par Dominique Fourcade).

Ce qu'il expose aujourd'hui Jean-Michel Meurice l'appelle *Scars*. Je m'attarde sur ce mot pour ce qu'il dit des intentions du peintre, pour ce qu'il affirme de sa volonté et de ses désirs, et pour ce qu'il résume à ses yeux du travail accompli. *Scars* n'est pas, je crois, le mot qui serait venu à l'esprit du spectateur : en apparence – et ici c'est l'apparence qui compte, c'est elle qu'il faut scruter et entendre, c'est l'apparence qui parle, c'est elle que nous aurons en définitive à refuser ou à épouser – en apparence en effet il n'y a rien de moins balaféré que la douceur, l'uni, l'unité à la Vuillard des surfaces qui nous sont proposées. Et pour moi un tout autre mot s'impose : « plages », lequel, si c'est bien de cela qu'il s'agit, ne fait qu'authentifier celui de *Scars*, soit la présente peinture de Meurice. De l'un à l'autre la conséquence serait bonne.

Le support : des cartons, des panneaux de bois, scarifiés : sur lesquels avec une gouge, un ciseau, une pointe quelconque (même un tournevis fera l'affaire), Meurice trace des lignes parallèles, très rapprochées les unes des autres. Son dessin c'est ça : des sillons ; à peine des sillons (j'aime pour une fois le dictionnaire Robert où l'on peut lire : «le scarifiage est une opération de pseudo-labour consistant à briser la croûte...»). D'abord je gratte, aime à dire Jean-Michel Meurice, soulignant ce que ce dessin premier a d'agressif. Dessiner : briser la croûte ? Dessiner ici n'est aucunement délimiter le contour de la couleur, c'est ameublir le terrain de la peinture pour le rendre plus fin, plus perméable. Une fois le terrain ainsi préparé, peindre - sans plus avoir à dessiner, voilà l'essentiel. Peindre soit les scarifications parallèles, soit l'espace entre les scarifications ; peindre ensuite ce qui des deux n'a pas encore été peint. Le bois, le carton s'imprègnent, la couleur est bue par le dessin.

Quelle couleur ? Mettons trois ou quatre couleurs de base, que l'écrivain plein d'envie ne résiste pas à énumérer : un jaune, un rouge violacé (tyrien, carmin léger, ou indien, carmin sombre ; pas de vermillon), deux bleus (outremer et cobalt), un noir. Parfois en plus un terre de Sienne, un violet de Parme. Telle est la gamme. Je note qu'il n'y a pas de vert ; ou s'il y en a, ce n'est pas un vert de départ, c'est un vert auquel Meurice arrive, au cours de réalisation, avec du bleu et du jaune. Ces encres se délayent à l'eau, et l'intensité de la couleur se règle en ajoutant de l'eau. Meurice, si je l'ai bien suivi, pose deux couleurs d'abord, utilisant donc la même couleur

de base plus ou moins délayée, et mélange ces couleurs délayées entre elles. Les jus se superposent, par exemple un jaune, un rose violacé, un gris, un bleu léger – ou un ton sur ton (deux rouges très proches) – au pinceau, la deuxième couleur venant quand la première est sèche. Au cours de cette imprégnation en profondeur j'observe que jamais la tension du peint ne se dément, au contraire de l'amolli, du mou même que pouvait prendre le séchage sur la toile des travaux antérieurs.

Apparaissent maintenant et jouent avec force simultanément trois fonctions des scarifications. Creusées, ces parallèles permettent à la couleur de mieux pénétrer le support, d'aller plus loin et en retour de venir vers le spectateur de plus loin. En d'autres termes, elles donnent de la profondeur non pas à l'image (laquelle demeure peinte à plat, assez étonnamment même en dépit du léger relief qu'impliquent les différences entre les parties incisées et celles de la surface qui ne le sont pas) – ces lignes, dis-je, donnent de la profondeur non pas à l'image mais au chant qui en émane. Elles douent de volume la poésie dont il est question qu'elle ait lieu ici, ou rien. Ce réseau de parallèles joue également le rôle de tenseur de la couleur. Ce sont elles – le double fait qu'elles soient scarifiées et qu'elles soient parallèles, ces lignes – qui impriment à la peinture une tension spécifique majeure. Parallèles, elles ne vont donc pas vers un point de rencontre, et le bord du panneau les arrête abruptement ; et le scarifiage dont elles sont le produit donne un élan, une intensité directionnelle, une qualité d'attaque que la même ligne, simplement tracée «sur» (au lieu de «dans») le panneau, n'aurait pas. Ces lignes ne vont nulle part, elles tendent la couleur sur elle-même à travers son propre espace, elles produisent et isolent la tension de la surface peinte comme telle. Elles n'écrivent pas l'ombre d'une phrase.

Troisième fonction de ces scarifications et non la moindre, elles interviennent à la façon de l'horizontale non tracée qui, dans *La piscine* de Matisse, dit à des niveaux constamment renouvelés le dessus et le dessous, l'alternance dialectique plein-vider entre la forme et son contour qui n'est jamais qu'une autre forme. Ici, dans les plages scarifiées de Meurice, dans ces plages de couleur qu'approfondissent, tendent, travaillent, dirigent vers nous et constituent en peinture les scarifications, il n'y a plus de forme, plus de nageur, plus de plongeur, seulement la piscine même – la peinture – elle a tout absorbé.

Jean-Michel Meurice procède par mixage ; il regroupe sur une même bande tous les éléments sonores du film de peinture. Rien de plus précis que ce mixage, rien de plus efficace. À ce stade, cette peinture réalise, comme c'est le sens de toute poésie, des intentions que le peintre ne se connaissait pas. Meurice maintient à sa surface un état liquide hautement précieux,

hautement précaire, en même temps qu'elle est tendue comme il me semble que rien de ce qu'il avait fait auparavant ne l'était à ce point ; la surface est très harmonieusement fluide en même temps qu'elle oppose à l'œil une réponse dure et univoque. Elle est mate et elle est en même temps vibrante. On observera également ceci : bien qu'obtenu avec plusieurs couleurs, le tissu, la bande, la plage, le panneau entier (et c'est pour moi sa force) paraît quasi monochrome. De fait la couleur (presque une seule et unique couleur) est le sujet de la peinture qui est mise en œuvre ici, pour tonale qu'elle soit. Tonalité faite de couleurs mises non pas en accord mais en dissonance. Par exemple, Meurice juxtapose un bleu pris dans une gamme chaude, un turquoise qui verdit, et un autre choisi dans la part froide de la gamme, un bleu de Prusse.

Ce ras-bord de peinture pousse à s'essayer aux formats et aux formes les plus divers et invite à occuper l'espace de la façon la moins attendue. Le blanc n'apparaît pas sur la surface de ces plages. Meurice s'en prive délibérément. Il va par contre utiliser le blanc de l'espace ou se localiseront ces panneaux pour faire pression sur eux de l'extérieur. Artiste moderne Meurice songe à une utilisation dynamique et même polémique de l'espace. De même qu'il transfère le recours au blanc de l'intérieur de la surface peinte à l'extérieur de celle-ci, de même, une telle surface et une telle approche étant par nature hétérogènes à toute figuration, il reporte le problème de la figure sur les bords même des panneaux qu'il peint, plus précisément dans la forme – elle-même une figure – que ces panneaux vont prendre. Meurice a ainsi été amené à produire des quarts de lune. Soit quatre murs d'une pièce, son plafond, son sol – blancs, il le faut pour notre salut. Si Meurice place un quart de lune dans l'angle supérieur gauche que font deux murs et le plafond, de suite un climat de ferveur s'instaure. Si, s'appuyant sur ce coin, il place un autre quart de lune dans l'angle inférieur droit opposé que font cette fois le sol, un des murs déjà engagé et un troisième, il est alors à même de régler des pressions et de moduler des masses. Car il s'agit d'espace, de l'espace où enfin vivre, quand on peint. On peut ainsi combiner de toutes sortes de façons à condition d'avoir en tête, humblement, celle qu'il faut servir, la lumière mentale. Il advient alors – il doit advenir – que la densité et l'impact de la peinture sont tels que l'œil est ramené à celle-ci d'où rien ne le déroutera, et que la forme du panneau se perd, n'est plus distincte. Le quart de lune n'est plus perçu comme quart de lune mais comme une surface de peinture transformant un volume en espace. Pareillement, l'unité de vision, une même appartenance métaphysique, fait que de petits panneaux rectangulaires peints séparément et sans lien les uns avec les autres peuvent se réunir, faire un tout et le faire de plusieurs façons différentes. Ces panneaux, ces plages donnent à voir que le sol, les coins, le plafond tout autant que les murs réclament non un tableau, de la peinture. Voilà à quoi Jean-Michel Meurice, tous

ces derniers mois, s'est employé. À ces *Scars*, plages de par leurs scarifications. Très audible son du bourdon de la gamme de Meurice aujourd'hui avec ça et là des strideurs, un vert, un orange, un reflet sans appel.

J'oubliais : la plus belle peut-être des fonctions de ces stries fécondes – quand une surface est saturée, tout au terme, le peintre la sur-scarifie, pour ouvrir la couleur à elle-même – après, encore.

***Catalogue de l'exposition Monet à Giverny, 16 novembre 1979-1er janvier
1980, Copenhague, Ordrupgaard***

Monet s'est installé à Giverny en 1883. Par-delà de nombreux voyages de travail au nord, à l'ouest et au sud de l'Europe, Giverny demeurera le centre de son activité jusqu'à sa mort. À partir de 1890 environ, Claude Monet est en état de rupture avec lui-même, c'est-à-dire avec l'Impressionnisme dont il avait été l'un des très voyants créateurs. Bien qu'il ne se l'avoue pas encore, il peint dès lors une peinture qu'il est seul à peindre, il s'exprime dans une langue que Sisley et Pissarro n'ont jamais parlée et ne parleront jamais, et l'isolement de sa démarche ira croissant. Il est mort en 1926 ; la date est connue de tous, mais ses implications n'ont peut-être pas encore été toutes mesurées. Je passe sur la litanie des morts qui ont jalonné la maturité et la vieillesse de Monet, pour dire simplement que, de Manet (1883) à Renoir (1919) en passant par Cézanne (1906), il n'est absolument aucun de ses compagnons peintres ou écrivains dont le décès lui aura été épargné. Le seul fait de survivre au reste de l'équipage et de continuer de produire n'est en rien une garantie de la qualité de la production. Mais quand, comme c'est le cas de Monet, on n'est pas seulement un survivant, mais une force vive (l'une des plus colossales de son temps), il y a toute chance pour que l'âge, et la solitude qui lui est liée, aient été facteurs de libération.

À mesure qu'il avançait le temps se dérobaient tout autour, et avec le temps le terrain, les points d'appui. À mesure sa peinture pouvait se faire plus libre, plus détachée de son propre passé – si extraordinairement moderne qu'ait été ce très récent passé – et en même temps plus ramassée sur elle-même, la peinture – plus violente et plus sauvage, plus moderne encore et surtout. Allant même jusqu'à se projeter, à son insu je crois tout comme au leur, en avant de l'essor des plus jeunes parmi ses contemporains du début du siècle. Je dis à son insu, car, s'il en a vu tant mourir, il ne semble pas qu'il ait vu naître quiconque. Je ne sais pas qu'il ait à aucun moment eu conscience que Matisse peignait *La joie de vivre* en 1906 ni en 1907 Picasso *Les demoiselles d'Avignon*, sans parler de la suite – pas plus d'ailleurs que rien n'indique que Picasso et Matisse aient su alors l'importance de ce qui se passait à Giverny.

La date de 1926 signifie, simplement, fortement, que Monet appartient, pour vingt sept années de sa vie, au XX^e siècle ; elle pose qu'il a travaillé ce siècle, notre siècle, en même temps qu'il a été travaillé par lui, vingt sept années durant. C'est-à-dire plus qu'Apollinaire et Debussy,

plus même que Proust mort en 1922. En 1918, alors que le Cubisme est un fait acquis et que Matisse, pour sa part, entre dans la période niçoise, Monet, imperméable à toute autre aventure que la sienne et selon un itinéraire d'une étanchéité fantastique, élabore une peinture au moins aussi batailleuse et certainement pas moins nouvelle. On demeure songeur quant au temps dont il disposa (quant au temps qu'il exigea !) pour arriver aux derniers *Nymphéas*. Par comparaison l'apport de Jackson Pollock – les pourings, les drippings – s'étale tout au plus sur cinq années (1946-1950). Mais le XX^e siècle est à tous égards beaucoup plus le siècle de Monet que celui de Pollock.

Il n'est pas aisé d'aborder le Monet des années 1890 et au-delà, le Monet de Giverny. Rien n'y aide, tout désorienté, et l'on a le sentiment d'être happé par un océan : on ne mesure pas l'univers où l'on nage. Par exemple, les instruments critiques que l'œil s'est forgé pour saisir l'œuvre de Cézanne sont, dans un premier temps au moins, totalement inadaptés à toute mise en situation du travail de Monet. À degré d'abstraction égal, la touche du Cézanne des dernières années est constamment analytique, constructive, logique, pensante, celle de Monet est à l'opposé, elle ne traduit pas la quête d'un ordre ; dans sa violence, elle transgresse toute limite connue, elle est beaucoup plus aventureuse qu'intelligente, elle est en elle-même insignifiante.

Cependant, on le voit clairement aujourd'hui, ce sont eux deux, Cézanne et Monet, les pères fondateurs de la peinture moderne, de la poétique de notre temps. Ce sont même les deux qualités respectives extrêmes que nous venons de dire, à savoir la signifiante sans cesse retravaillée de la touche de Cézanne, d'une part, et l'insignifiante formelle de la facture de Monet, d'autre part, qui font de l'un et de l'autre, aujourd'hui, nos maîtres à tous. Il n'est pas dans notre propos de laisser entendre que l'un est l'équivalent de l'autre ni qu'ils sont en quoi que ce soit interchangeables. Cézanne a une dimension intellectuelle, morale, esthétique, poétique décidément autre, et nous pensons que personne en son temps n'est l'équivalent de Cézanne. Nous ne suggérons pas non plus qu'il est nécessaire de faire la somme de l'un et de l'autre pour avoir une vision moderne. Mis à part le fait que toute somme ou synthèse de ce genre serait naïve ou illusoire, l'exemple de Matisse prouve à l'évidence qu'il est, si l'on peut dire, suffisant (en même temps qu'indispensable...) de faire l'épreuve de l'un des deux : Matisse ne regarda que Cézanne, mais alors à fond, sans biaiser, avec une intelligence, une honnêteté, une exigence sans ombre et à vrai dire sans égales. Notre propos est de dire qu'à partir du Cézanne et du Monet des dernières années le moment est venu où la peinture, par leur entremise, pose, propose et déploie non plus simplement telle ou telle scène du monde mais, avec une

ambition sans précédent, elle pose et déploie le monde comme monde – et elle se propose d'en rendre compte par le canal de formes qu'elle invente à cette fin. À cette fin, Cézanne et Monet mettent au jour un nouveau mode de consistance de la peinture.

L'itinéraire de Monet vers l'insignifiance (que ne lui coûta pas moins qu'à Cézanne le sien vers la signifiance, et dura vingt années supplémentaires) semble bien s'infléchir de façon décisive vers 1890. À grands traits, le voici : il peint ses premières toiles de *Meules* à l'automne 1888, en développe la série en 1890, et commence celle des *Peupliers* au printemps 1891 ; en février-avril 1892 il peint les premiers *Cathédrales de Rouen*, série qu'il pousse en 1893 ; premiers *Ponts japonais* en 1895 ; dès août 1897 il pense à de grandes décorations *Nymphéas*. Tout s'est noué en dix ans. En 1888 n'était pas nouveau en soi pour Monet de peindre des séries. Les paysages d'Argenteuil, en 1874, peuvent être vus comme une série, bien que le mot n'ait pas été prononcé alors. Il en va ainsi de nombreuses campagnes menées successivement par Monet, qu'il ait peint la gare Saint-Lazare en 1877, des faisans en 1879, la débâcle à Vétheuil en 1880 ; les paysages de la vallée de Sasso à Bordighera en 1884, ou de la Seine à Jeufosse, sont clairement des séries. On pourrait multiplier les exemples.

Ce qui est nouveau avec les *Meules*, ou qui tend à devenir prépondérant, ce n'est pas la série mais la façon de la peindre. Le sujet n'est plus quelque chose dans un site (une jeune femme dans un pré, un bateau sur une rivière, une église...), mais une chose hors tout site. Monet ne peint plus tant la meule dans un champ que la meule, abstraction faite de tout champ. Il s'ensuit une distinction inédite entre le sujet et le motif, et une nouvelle position du motif. Le sujet était jusqu'à présent, officiellement au moins, le motif lui-même (le pont d'Argenteuil, la régates, telle église, etc...) : il devient, de plus en plus explicitement, la peinture. Quant au motif, il grossit, vient maintenant en avant de la toile, se dresse frontalement devant le spectateur, tout effet de perspective est progressivement abandonné ; très vite, avec les *Cathédrales*, le motif remplit la toile bord à bord, un objet monstrueux sans ciel, sans terre, redresse – bloque, abstrait avec violence par l'œil du peintre.

À ce point force est d'ouvrir une parenthèse : entre la naïveté du but pseudo-scientifique que Monet, peignant les séries, se fixait, et la grandeur de ce qu'il réalisa, il y a un immense écart sur lequel on ne peut pas ne pas s'interroger. Dans les années 1890 Monet visait rien moins (mais rien de plus) qu'à enregistrer les effets de lumière sur le même motif à différents moments du jour. Le principe de la série était le moyen pour réussir cet enregistrement. Encore y est-il arrivé empiriquement, comme l'a bien noté Daniel Wildenstein : plutôt que d'attendre

impatiemment le retour d'un effet que la lumière changeante avait altéré, Monet commençait une nouvelle toile, quitte à retourner à la première ou à en entreprendre une troisième au gré de la dictée du temps. Il ira ainsi jusqu'à travailler quatorze toiles simultanément. Mais un tel principe conduisait à rechercher dans la nature les fondements d'une nouvelle peinture, alors que ceux-ci ne peuvent résider que dans le caractère abstrait et abstractisant de toute démarche artistique. Il saute aux yeux que la stricte observance de ce principe aurait égaré Monet dans un très appauvrissant compte rendu du réel ; elle l'aurait englué dans des contraintes de fidélité chromatique fatales, empêchant sa peinture de prendre l'indispensable essor à laquelle elle était destinée en termes de couleur (et l'indispensable distance inhérente à un tel essor). C'est d'ailleurs un fait qu'à plusieurs reprises il s'y englua. La série des *Cathédrales de Rouen* en est un exemple : l'ennui qui s'en dégage, et l'échec dont elles témoignent, tiennent précisément au fait que Monet s'y trouve pris dans son système. À aucun moment il n'a su transgresser la démarche enregistreuse à laquelle, par manque d'imagination, il se croyait tenu ; il s'ensuit, dans les *Cathédrales*, que l'événement météorologique tient lieu d'événement pictural et édulcore, jusqu'à l'annuler, l'événement poétique.

Mais le génie de Monet est tel qu'il le portera bien au-delà de ces pièges et de leur limite. Dans une superbe analyse du Monet de Giverny, Clement Greenberg a mis en lumière le fait qu'il appartenait à la nature même du travail de Monet de produire le mauvais autant que le bon (et peut-être le mauvais en plus grande quantité que le bon). « Certaines fois », écrit Greenberg, « il paraît même inepte. Cependant le fait qu'il ne s'installa à aucun moment dans une manière qui pût le garantir contre toute gaucherie tourna au bénéfice de son art. La grandeur prophétique qu'il atteignit au terme requérait comme propédeutique quantité de peinture non aboutie. Parce qu'il procédait comme s'il n'avait rien à perdre, Monet demeura, tout compte fait, aussi audacieux et aussi expérimental que Cézanne ». Dans une autre page du même texte Greenberg note : « La nature, pressée par un œil obsédé d'une exactitude de la sorte la plus naïve, répondit avec des textures de couleur qui ne pouvaient être régies sur la toile qu'en recourant aux lois autonomes du moyen d'expression (la peinture) ».

Monet a été poussé à cela plus encore peut-être qu'il ne l'a voulu. Pour le réaliser, outre la nécessité de redresser frontalement son motif et de renoncer à la profondeur, Monet fut amené à opérer deux changements fondamentaux dans sa méthode. Il est passé du plein air à l'atelier, et il a modifié sa touche au point que le peintre d'Argenteuil et celui des *Nymphéas* ne semblent pas être le même. Le passage de la nature à l'atelier ne s'est pas fait en une fois. On sait que, dès

avant 1890, Monet rapportait de ses voyages des toiles qu'il finissait à mille lieues du motif. Les *Meules* furent peints en partie dans son atelier. Il y travaillera de plus en plus, et le mauvais temps, pas plus que l'âge ou la cécité, n'y sera pour rien. C'est la logique picturale de la démarche de Monet qui le contraignit à prendre ses distances. Monet sentit cela, à défaut de le savoir : pour ce pleinairiste affirmé, confirmé, exclusif et presque enragé, passer de la nature à l'atelier, de l'extérieur à l'intérieur, était lié à un tel bouleversement que, pendant longtemps (jusque vers 1901, et cela est remarquable), il ne l'avoua pas. En effet, ce passage avait pour raison d'être, et eut pour conséquence, que la fidélité à la peinture l'emportât sur la fidélité à la nature. Ce n'est qu'en atelier que pouvaient s'élaborer des accords de couleur et une organisation spatiale par la couleur suffisamment indépendants et suffisamment stables pour répondre à la nouveauté qui, montant si l'on peut dire à la surface, s'imposait à l'œil de Monet.

Si l'accès à une couche de vision nouvelle impliquait une modification radicale de la mise en page par frontalisation du motif, d'une part, et un transfert du lieu de production, de la nature à l'atelier, pour intériorisation de la démarche, et ouverture du compas, il impliquait aussi l'invention d'une nouvelle écriture. « L'absence de délimitation formelle provoquera une invention prodigieuse dans le domaine de la touche », a écrit André Masson – « c'est elle qui donnera naissance aux corps divers composant le tableau ». En effet, à mesure que l'on avance dans le temps et que la peinture de Monet, allant vers l'informel, se rapproche de nous, la touche de Monet prend toutes les directions et toutes les dimensions, tous les sens requis par la surface. Épousant ce que la démarche de Monet aura d'extrême et traduisant ce qu'elle a de plus furieux et de plus inquiet d'elle-même, la touche tient lieu ici de dessin et de forme, de principe déconstructif en même temps que de structure organisationnelle. Elle est l'instrument qu'il forge pour les besoins de la route. Elle est en même temps ce qui étayera et véhiculera l'audace de ses intentions, et ce qui prolongera celles-ci en suscitant de nouvelles audaces. Elle est aux antipodes des points et des virgules que dénonça, chez les Impressionnistes, la génération suivante et en particulier Matisse. La touche de Monet ne se préoccupe plus d'enregistrer la lumière, elle exalte la couleur.

Les *Nymphéas*. Matisse faisait des Impressionnistes, et de Monet parmi eux, la remarque qu'ils avaient « des sensations fines, peu distantes les unes des autres ». Cette remarque était presque un reproche, en tout cas l'expression d'une limite au-delà de laquelle il entendait, lui Matisse, délibérément se porter. Mais, avec les *Nymphéas* et les toiles qui leur font cortège, Monet n'est plus couvert par la vision qu'avait de lui Matisse. Les *Nymphéas* transcrivent des

sensations géantes, et juxtaposent des sensations tellement distantes les unes des autres que, avant Monet, la peinture n'aurait pas songé à les mettre en rapport. Les aurait-elle éprouvées qu'elle n'en aurait pas admis le rapprochement. Notre œil, aujourd'hui encore, n'a pas rangé dans le tiroir des choses classées les surfaces que nous proposent certaines des dernières peintures de Monet. La violence formelle des propositions, leurs dissonances, leurs discordances ne sont pas encore éteintes. Au point que, par rapport à celles de Monet, les surfaces d'un Pollock paraissent celles d'un classique.

L'autre remarque, l'autre reproche (ou le même sous une autre forme) que Matisse, les opposant à Cézanne, faisait aux Impressionnistes, était qu'un Cézanne « est un moment de l'artiste », alors qu'une toile impressionniste est un moment de la nature. Mais les *Nymphéas* ne sont pas un moment de la nature. Rien n'est nature en eux. Il n'y avait déjà pas, ou à peine, de nature dans le jardin de Giverny – lui-même de bout en bout une œuvre d'art sans exemple. Je ne crois d'ailleurs pas tant que Monet, peignant les *Nymphéas*, peignait un jardin qu'il avait aménagé (en tout autre chose qu'un morceau de naturel), mais qu'il donnait corps à sa vision simultanément sur deux terrains, le jardin d'une part, et les toiles. Les *Nymphéas* sont le long moment de l'artiste Claude Monet poussant la peinture hors des limites et des genres que lui avait assignés la tradition occidentale.

Monet a été tout naturellement conduit aux grands formats auxquels nous ont habitués les *Nymphéas*. Pour la première fois un artiste avait recours à de très grandes surfaces pour ne rien célébrer, ni un sacre, ni un enterrement ni la réunion d'un corps de métier – de grands formats pour ne dire que de la peinture, mais un genre de peinture dont il fut vite évident qu'il ne passait pas sur des surfaces insuffisantes. Pour constituer le monde, pour égaler la peinture au monde, Cézanne conserva le cadre du tableau dont il fait éclater le contenu et respirer la surface, si l'on peut dire, de l'intérieur, par une nouvelle construction colorée des plans. Mais chaque plan, chez Cézanne, répond pour tous les autres et il en suffit d'un très petit nombre sur une très petite surface pour dire les rapports que l'univers entretient à l'intérieur de lui-même comme univers. Cézanne n'avait donc nul besoin des grands formats pour réaliser, c'est même dans les grands formats (*Grandes baigneuses*) qu'il réalise le moins bien ; son propos s'y dilue. Monet lui, ne procédait pas par plans mais par zones de couleurs. Il ne visait pas à juxtaposer des plans qui ne l'avaient pas été jusqu'alors, mais des zones entières de l'univers. Pour ce faire le cadre, le tableau ne pouvaient plus suffire. Monet attaqua donc à dessein d'immenses surfaces, débordant, et de loin, l'angle de ce que son œil pouvait embrasser. Là seulement purent se mettre en place

les grandes zones de couleur, les grandes masses décentrées mais pas désorganisées (la couleur les tient en elles-mêmes et les unes par rapport aux autres) par lesquelles le monde cherche à se dire. Car c'est bien cela qu'il a fait, Monet : se tenir et nous faire nous tenir au cœur (pas au centre) du monde et en même temps loin au-delà de toute périphérie perceptible – qui est encore le cœur des choses.

**« De quelques conséquences de la sculpture moderne », Catalogue de
l'exposition González, Smith, Caro, Scott, Steiner, Paris, Galerie de France,
1980.**

«I don't touch, I touch with the eye.» D. S.

Notre époque marque sa tension spirituelle par la sculpture. Ce que nous avons à l'esprit n'est pas tant la quantité réellement étonnante de très bonne sculpture produite depuis Rodin, et qui est une évidence. Nous nous fondons bien plutôt sur un phénomène peut-être moins apparent, en tout cas plus spécifique et autrement générateur d'énergie : à savoir la puissance de rupture et le renouvellement du vocabulaire formel que manifeste le travail d'une lignée précise de sculpteurs, de Picasso à nos jours. Les événements plastiques se sont succédés dans la production de cette généalogie d'artistes, et les implications poétiques qui en découlent nous alertent et nous motivent, aujourd'hui, plus que jamais.

Ce n'est pas ici le lieu et il n'est pas dans notre propos de refaire l'historique de cette sorte de sculpture. Cependant, le rappel d'une date s'impose : au printemps 1912, Picasso crée une sculpture en tôle, *Guitare*^a, à partir de laquelle plus rien ne sera comme avant – ni dans la sculpture en elle-même, ni dans les rapports distants, sinon de relégation, que l'histoire récente de la peinture entretenait avec cet art. En deux mots : dans ce que Cézanne et Monet ont fait de

^a Cette sculpture est aujourd'hui dans le lieu qui la mérite le plus, le Museum of Modern Art de New York, auquel Picasso l'a donnée en 1971 en réponse à l'attention critique que lui portait William Rubin. En France, la situation a été longtemps paradoxale : tout d'abord, c'est Christian Zervos qui a le premier catalogué ces assemblages-constructions de Picasso. C'est ensuite Jean Leymarie qui les a le premier exposées, à l'initiative de l'artiste, lors de la grande rétrospective *Hommage à Pablo Picasso* qui eut lieu à Paris de novembre 1966 à février 1967 ; mais, alors que les peintures étaient montrées au Grand Palais, les sculptures étaient malheureusement exposées à part, au Petit Palais, et également ordonnancées séparément des peintures dans le catalogue de l'exposition. En sorte que le rôle séminal de la sculpture dans le travail de Picasso peintre pouvait difficilement apparaître, que la révélation n'en a pas été une, et que le désintérêt des Français pour ce genre de sculpture n'a pas varié. En 1979, il semble que les choses changent. J'en veux pour signes, et j'en profite pour saluer, d'une part la parution de l'admirable catalogue raisonné de Pierre Daix, *Le Cubisme de Picasso 1907-1976*, d'autre part la priorité qui a été parfaitement accordée par Dominique Bozo à la sculpture de Picasso parmi ce qu'il fallait choisir dans la succession de l'artiste pour constituer la collection du Musée Picasso – telle qu'on peut la voir dans l'exposition *Picasso, œuvres reçues en paiement des droits de succession*. Dans les deux cas les choses sont à leur place. La suite logique – s'il devait enfin y avoir une logique intelligente, et non plus un tourbillon en forme de fuite, dans l'approche que les Français opèrent de l'art moderne, si les Français sentaient enfin l'urgence de remettre leur montre à l'heure – la suite logique devrait être l'organisation d'une grande rétrospective Julio Gonzalez, suivie de celle d'une grande rétrospective David Smith, suivie enfin d'une vaste exposition du travail d'Antony Caro. La question capitale est : ces expositions, les vivrons-nous ici?

colossal et de colossalement nouveau, la sculpture n'est pour rien. Dans le Cubisme de Picasso, autrement dit dans l'un des deux canaux par où se produit et se développe la vision moderne, la sculpture joue un rôle fondamental – puisqu'il est maintenant établi non seulement que *Guitare* précède les papiers collés, mais que les papiers collés procèdent de *Guitare*.

Cette construction de Picasso est l'une de ces œuvres rarissimes qui inventent un genre d'art : pour la première fois est faite une sculpture ouverte. Une trentaine de pièces, qui s'échelonnent de 1912 à 1915, sont ce qui nous reste des premiers assemblages et constructions de Picasso – une trentaine de pièces où sont mises en œuvre bon nombre des données formelles sur lesquelles s'articulera le genre de sculpture qui nous occupe. Il ne faudrait pas, bien sûr, perdre de vue qu'entre cette percée de Picasso et le démarrage du travail de Gonzalez, soit approximativement entre 1915 et 1930, il ne s'est pas rien passé dans ce domaine de la sculpture. Dix, vingt artistes de très grand talent s'activaient dans l'Europe d'alors. Des constructions de Laurens aux reliefs de Tatlin, des figures de Lipchitz aux constructions de Pougny, des têtes de Gabo aux bois abstraits de Arp, de Rodtchenko et Stenberg à Medunetsky et Kobro, ce n'est pas qu'il y ait eu sommeil. Par ailleurs il n'est pas assuré, il est même improbable que ce soient ces très premières constructions de Picasso qui aient influé décisivement sur Gonzalez ni plus tard sur Smith ni même sur Caro. Il reste que c'est avec *Guitare*, la tôle de 1912, que tout se noue.

Voici, succinctement, les propositions : il est désormais possible de produire une sculpture autrement qu'en partant d'un bloc, ou qu'en visant à un bloc. Il ne s'agit plus de dégrossir le marbre ou la pierre par une taille en plans qui dégage progressivement la forme du sujet selon une continuité idéale (pas plus qu'il ne s'agit de modeler la cire ou la terre aux mêmes fins) ; il s'agit d'inventer, en la représentant, la forme du sujet à représenter – le sujet étant ici rien moins que le réel en lui-même –, et de le représenter par une construction des formes dans l'espace agencée selon un mode de discontinuité radicale des plans. Parallèlement, la sculpture n'est plus seulement un objet réel destiné à être vu, elle devient un instrument pour voir le réel. Traitant le réel comme un ensemble d'éléments discontinus, le sculpteur est induit à organiser ces éléments selon des rythmes plastiques autonomes. Les conséquences arrivent en rafales : on peut exprimer les volumes en les inversant (mettre du plein en lieu du vide et surtout... du vide à la place du plein). Car, se libérant du bloc, la sculpture se libère de la masse, elle va bientôt se libérer du poids ou plutôt de la pondérabilité, elle aboutit à la transparence. Elle va aussi – tout cela est lié – se constituer un vocabulaire formel nouveau, un répertoire de signes inventés, elle ira même jusqu'à ne se constituer que de signes inventés.

Chacun de ces événements serait à lui seul une innovation importante. Réunis (et dès lors que l'un avait lieu, les autres pouvaient-ils manquer de se produire ?), ils donnent, dans le seul pur sens du terme, une révolution — celle, précisément, que Picasso a opérée. Pour paraphraser Pierre Daix, Picasso a ramené dans la sculpture ce qui n'était pas intention d'en faire, il représente les pouvoirs de l'espace vécu. « L'espace classique n'est devenu un espace mort que par la routine académique qui le nettoyait de ses impuretés, de ses accidents, appauvissait à l'extrême, jusqu'à la formule, son information. Picasso découvre le pouvoir révélateur de la faute, de la maladresse, de la grossièreté, de tous les écarts qui recréent le signifiant. » Toutefois, s'il est arrivé entre 1912 et 1915 que la sculpture de Picasso, une sculpture de constructions et d'assemblages, prenne la tête sur le reste de son travail, autrement dit qu'elle montre la voie à la peinture et débloque des issues pour elle, qu'elle invente et réalise (avec une perfection atteinte d'emblée) des solutions plastiques qu'il reviendra à la peinture d'exploiter et de déployer, il n'en faut pas conclure qu'il en sera ainsi, selon une progression régulière et ininterrompue, jusqu'à aujourd'hui. Il n'en faut même pas conclure que la sculpture de construction se soit montrée constamment l'égale, en qualité de réalisation, de tous les autres modes possibles de sculpture.

Bien des exemples sont là pour prouver le contraire. En fait, il faudra presque encore quinze ans pour que le constructivisme cesse d'être une avant-garde volontaire et volontariste, pour que ses produits cessent d'apparaître avant tout comme des vues de l'esprit et deviennent... des sculptures (avec la fluidité nécessaire, l'indispensable naturel qui ne peut venir qu'à la longue). Tout le monde n'est pas Picasso. Oui, il faudra une quinzaine d'années pour que le constructivisme se familiarise avec sa propre langue, se risque dans l'étendue, se fasse véritablement créateur d'espace. Entre-temps, Tatlin se dévoie, le travail des Russes ne débouche pas, les Futuristes italiens s'éteignent ; Laurens n'est pas à même de développer le vocabulaire constructiviste de ses années 15-48 et devient un sculpteur supérieur dans un ordre de sculpture considérablement moins avancé ; Pevsner et même Gabo perdent leur inspiration dans une sculpture sans accident, dans une géométrie qui n'est pas douée de la vie que l'évidence de leur utilité confère aux travaux des ingénieurs. Entre-temps toujours – tandis qu'est mort un sculpteur dont il y avait tout à attendre, Duchamp-Villon –, la sublime aventure de Brancusi prend corps tout à fait en dehors des critères constructivistes que nous avons considérés. Entre-temps enfin, si Lehmbruck lui aussi est mort, Gaston Lachaise trouve, à l'intérieur du cadre de la tradition, des

formes nouvelles dont la violence, dont la beauté est aujourd'hui encore à peine acceptée – et le grand sculpteur, le sculpteur irrécusable, c'est Aristide Maillol.

Telle est la situation complexe que, sans nécessairement l'avoir toisée, Julio Gonzalez trouve dans les années 1928-1930. Tout dans ce domaine est alors, sinon à faire, du moins à relancer. Il n'est pas indifférent de savoir que Picasso a joué un rôle puissant dans cette relance : d'abord en produisant lui-même, au cours de ces années 28-31 (avec la très incisive et essentielle collaboration de Gonzalez), en très peu de pièces, quelques-uns des chefs d'œuvre de ce genre de sculpture ; d'autre part en donnant à Gonzalez non pas un style, mais la confiance en lui qui, semble-t-il, lui avait manqué jusqu'alors. Après 1931 Gonzalez poursuit d'ailleurs seul le chemin dans lequel deux années ont suffi pour qu'il soit déjà un maître. La sculpture constructiviste se hausse désormais à un niveau d'ambition et de qualité comparable à quoi que ce soit qu'ait produit l'autre sculpture, celle procédant par la masse – et la sculpture moderne rivalise dès lors avec quoi que ce soit qu'ait produit en ce siècle la peinture la plus avancée.

La gracilité caractéristique des plus belles réalisations de Gonzalez est ce qui frappe au premier abord et continue d'impressionner notre œil après des années de familiarité avec elles. Cet aspect gracile est en effet en contradiction avec tout ce que la sculpture de quelque genre que ce soit avait pu proposer jusqu'alors. Elle est même en contradiction avec ce que l'on pouvait croire réalisable par toute proposition sculpturale possible. Même ouverte, même de construction ou d'assemblage, la sculpture avait habitué à une certaine épaisseur de ses composantes – condition indispensable, aurait-on pu croire, à son existence dans l'espace et par l'espace. Avec Gonzalez il n'en est rien. On ne savait pas avant lui que la gracilité pouvait être le canal de la force. Gonzalez l'a accompli, ce mariage a eu lieu – et que plus de quarante ans, aujourd'hui, nous en séparant ne doit pas nous en masquer l'extraordinaire nouveauté : car ces quarante années ont été en partie employées par la sculpture à exploiter, précisément, les possibilités ouvertes par Gonzalez, le gracile Gonzalez. Nerveuse, tranchante, tendue comme la sculpture l'a rarement été avant lui, l'œuvre de Gonzalez est également informée du réel comme la sculpture, cette fois, ne l'a jamais été avant lui. Et le mode, les mille divers modes selon lesquels elle s'informe et délivre son information après transformation créatrice du réel, contribuent décisivement à faire descendre la sculpture de la scène, du piédestal, de l'isolement où la sclérose de ses manières la confinait.

La surface tout d'abord : ces sculptures sont le plus souvent assemblées de morceaux de fer, déchets ou débris ramassés dans les lieux les plus humbles, et leur surface est piquée,

corrodée, elle a une apparence raboteuse et rude peu en rapport avec la tradition du fini, de la finition dans laquelle la sculpture, constructiviste ou non, figurative ou non, peinte ou non, se circonscrivait. L'axe, ensuite : même les constructions de Picasso en ont un. Celles de Gonzalez n'en ont pas ou plutôt (ce qui revient à n'en pas avoir) elles s'articulent sur plusieurs axes dont aucun n'est suffisant à diriger ou à dire la sculpture en question. Les éléments de ses sculptures verticales ne sont pas placés symétriquement autour d'une verticale ; ils sont en état d'asymétrie par rapport à celle-ci et de déséquilibre les uns par rapport aux autres. Maintenant la masse, le bloc : si les quinze années qui précèdent nous avaient préparés et déjà presque habitués à sa dislocation, pas une œuvre, en revanche, ne nous avait proposé, comme le réalise Gonzalez, en guise de masse, le vide, en guise de noyau, l'espace. Gonzalez identifie sculpter et dessiner, il est le premier à le faire. Il dessine dans l'espace, avec de l'espace. Il peut le faire de toutes sortes de manières : en découpant une partie du plan par exemple ; *Arlequin* est l'une des premières œuvres à illustrer cette démarche, mais *Les amoureux no 2* et plus encore *Tête d'arlequin*^b et *Les amoureux no 1* en sont des témoignages autrement parlants. La sculpture est faite au moins autant de son vide que de son plein (est-ce d'ailleurs le vide, ou le plein, qui est découpé ?) ; le non-sculpté compte peut-être encore plus que le sculpté ; le découpage se détache puissamment dans l'espace ; la sculpture opère comme signal.

Une autre façon pour Gonzalez de dessiner dans l'espace est d'utiliser une ligne, sa ligne (il n'est au monde de sculpteur plus graphique), pour décrire les contours extérieurs d'une forme absente. Le chef-d'œuvre ici – chef-d'œuvre de Gonzalez, chef-d'œuvre de la sculpture de notre siècle – est évidemment *Femme à la corbeille*. « Alors notre matière étant espace, ce bloc peut être constitué autour d'un vide formant ensemble un seul bloc », a-t-il écrit. Dans un autre type de sculpture, dont *Daphné* offre le prototype accompli, Gonzalez dresse de très stricts plans verticaux, les coupe de comparativement minuscules plans, ou plateaux, horizontaux, et les combine, dans la partie supérieure de la sculpture, avec tout un agencement de lignes courbes en expansion, en redoublement et en divergence dans l'espace — Gonzalez aime à multiplier les registres dans une même sculpture. *Femme se coiffant* (Moderna Museet) ou *Maternité* (Tate Gallery) sont construits selon ce schéma.

Pour clore cette mille fois trop rapide caractérisation du travail de Gonzalez, je voudrais dire qu'il a introduit dans la sculpture à la fois une nouvelle modestie et une ambition nouvelle.

^b Collection Cecilia Torres-Garcia. Récemment révélé lors de la très belle exposition organisée par Margit Rowell au Guggenheim Museum en 1979, *The Planar Dimension, Europe, 1912-1932*.

Modestie, parce que la sculpture n'est plus un objet solennel qui commande le respect et, à tout le moins, la contemplation (comme c'était le cas chez tous ses prédécesseurs, de quelque bord qu'ils fussent). La pauvreté du matériau utilisé, le côté plus artisanal qu'artistique des techniques employées, la simplicité et même l'intimité des thèmes, le souci du très humble détail, la discrétion des procédures, en un mot l'humilité fondamentale de l'approche de Gonzalez le conduisent à une désacralisation de son art, la sculpture. C'est là l'une des marques du courage qui lui est propre, dont le pendant est une ambition sans précédent. Car Gonzalez a incorporé à la sculpture – sur un mode qui, pour la première fois, n'est plus ni expérimental ni balbutiant – une puissance de métaphore, une puissance poétique que la sculpture avant lui ne s'était pas cru autorisée à mettre en œuvre (ou bien elle ne l'avait pas envisagé). Non seulement il transforme le réel mais il transforme la sculpture. Il transforme le réel en ce sens qu'à la suite des réductions, des métamorphoses, des changements de plans et des changements de sens qu'il multiplie, nous ne verrons jamais plus une femme se coiffant ou portant une corbeille ou serrant son enfant, on ne verra plus un baiser, tout ce réel on ne le verra plus après Gonzalez comme on le voyait avant lui. Il a libéré une audace métaphorique, une imagination poétique – un pouvoir de réaliser le réel – une puissance de vision, transformatrice de la composition des éléments structurels de la vie – un génie des correspondances et des rapports, toutes choses pratiquement inconnues jusqu'alors en sculpture (en tout cas à cette échelle, alors qu'elles étaient à l'œuvre en peinture depuis deux générations – Cézanne, Matisse, Picasso). Ce faisant, il a aussi transformé la sculpture, et cette dernière transformation, intimement liée à la première, est encore plus importante. La matière étant l'espace et le bloc étant le vide, la sculpture prend une existence en quelque sorte indépendante du spectateur. Indépendante de son corps, il ne se mesure plus à elle. Indépendante de son toucher, il n'y a pas à palper une sculpture de Gonzalez. Indépendante de toute vénération, il n'y a pas à révéler ces figures. Mais ô combien ambitieuses dans leur indépendance et leur autonomie nouvellement acquises ! Il y a, pour nous, à prendre en charge leurs présences, car elles sont désormais des présences qui exposent des structures dont nous n'avions pas idée, qui bouleversent la relation de l'interne et de l'externe et proposent leurs lois, leur mode d'être au monde – une poétique nouvelle dont notre perception et notre pratique ne pourront plus se défaire.

Il serait dérisoire de prétendre que Gonzalez a exploité toutes les directions possibles de la sculpture moderne. Mais il a exposé, et sur un mode majeur, que toutes les directions possibles étaient exploitables aux sculpteurs modernes pour peu qu'un sens plastique profond leste leurs recherches, pourvu qu'un sens poétique les pondère et les fonde. Une telle attitude, et de telles

réalisations, ont de toute évidence été une révélation pour David Smith, révélation en forme de commotion ainsi que Smith lui-même l'a proclamé. De même que Picasso en avait été une pour Gonzalez, de même que David Smith en a été pour Anthony Caro, de même encore que Tim Scott et Michael Steiner ont décidément regardé la sculpture de Caro (alors que celui-ci aujourd'hui, avec un appétit et un génie préhensibles qui ne sont pas très loin de ceux dont était doué Picasso, regarde et dévore le travail de Steiner et de Scott). Parfois éclairante, la question des influences n'est cependant jamais celle qui doit commander notre approche d'un artiste, et je voudrais tout juste en dire ceci : ce genre de révélation – celle que Smith éprouva de Gonzalez et la commotion qu'elle entraîne et la marque qu'elle imprime – est à porter au crédit et signale la grandeur au moins autant de celui qui la ressent que de celui qui la cause. Seuls les médiocres, les morts-vivants, les incapables de création ne subissent pas de grandes influences. Ensuite, pas plus que Gonzalez dans quiconque, Smith n'est contenu dans Gonzalez (ni Caro, ni Scott, ni Steiner ne le sont, faut-il le dire, dans aucun de leurs aînés). Ce qui compte et appelle l'examen, c'est en quoi Smith est Smith et Steiner est Steiner.

La sculpture de David Smith^c, par la qualité de ses réalisations comme par l'envergure de ses propositions, est au moins aussi importante que la peinture de Jackson Pollock. Elle est même, à mon sens, plus importante, pour plusieurs raisons dont l'une est qu'elle a moins d'antécédents, soit la nouveauté irruptive de la peinture de Pollock, l'itinéraire qui mène jusqu'à elle est jalonné (jalonné ne signifiant pas, bien sûr, balisé, et ces jalons ne sont lisibles qu'après coup) de la production de figures immenses qui ont nom Cézanne et Monet, Matisse et Picasso, Mondrian et Miro. À ce niveau et dans le domaine de la sculpture nouvelle Smith – qui a, certes, regardé toute la peinture que nous venons de dire – n'est précédé, sur le chemin sur lequel il s'engage, que par quelques pièces de Picasso, quelques pièces de Giacometti, et par Gonzalez. En sculpture, plus précisément dans le genre de sculpture qui nous occupe, la chaîne est d'une toute autre discontinuité qu'en peinture. Les distances à franchir d'un sculpteur à un autre, d'une part, les distances à combler entre l'avancée de la peinture et le retard de la sculpture modernes, d'autre part, étaient donc infiniment plus grandes que l'espace que Pollock a pu avoir à parcourir pour arriver à lui-même. Aussi Gonzalez, Smith, Caro, sont-ils allés à pas de

^c Qui n'a, à ma connaissance, été montrée en France que dans des expositions de groupe, à trois reprises mais sans conséquence apparente : *12 peintres et sculpteurs américains contemporains*, Paris, Musée National d'Art Moderne, 1953 (six sculptures) ; *Exposition internationale de sculpture contemporaine*, Musée Rodin, 1956 (une sculpture) ; *États Unis, sculptures du XXe siècle*, Musée Rodin, 1965 (cinq sculptures). Il n'y a pas à l'heure actuelle d'œuvre de David Smith dans les collections publiques françaises.

géants – pas d'autant plus gigantesques, distances d'autant plus considérables que les géants étaient moins nombreux qu'en peinture et les relais moins fréquents.

David Smith étend et renouvelle de fond en comble le répertoire de la sculpture et son vocabulaire formel. Il a reçu de ses aînés immédiats un art encore timide et gauche, il apporte à la sculpture moderne la conviction qu'elle n'avait pas, il laisse, au terme, une pratique sûre de ses conquêtes et à jamais ambitieuse, un art majeur et puissamment incitateur. D'un paysage (*Hudson River Landscape*) à une nature morte (*Head as a Still Life*), d'un repas (*The Banquet*) à un oiseau (*Australia*) – jusqu'à une lettre (*The Letter*) il n'est rien dont il ne fasse sculpture : entre ce que la sculpture n'abordait pas avant lui et ce que Smith lui fait aborder, thèmes et modes, il y a véritablement un changement quantitatif et qualitatif incommensurable.

Les meilleures sculptures de Gonzalez étaient de frêles figures verticales ; étranger à toute fragilité, Smith en dresse de deux fois plus hautes, deux fois plus frustes, il multiplie de toute la force de son lyrisme ces «yes-statements» qu'il était dans sa nature de produire. Tout chez lui est affirmation. Il développe également ses sculptures en largeur, et sait aussi leur donner de la profondeur et du volume (*Blackburn, Song of an Irish Blacksmith*). Mais même dans ce cas, comme il écrit dans l'espace, comme c'est l'espace qui est son support – l'espace les unifie, les synthétise et les aplanit, en sorte que les meilleures de ses sculptures se présentent à l'œil selon un plan pictural qu'il est le premier, dans la sculpture moderne, à réaliser. Je songe à *The Letter*, ce chef-d'œuvre où tous les acquis et les bénéfices possibles de la peinture sont joints aux initiatives de la sculpture pour produire (à l'intérieur d'un cadre ! ou sur une page !!)... quoi ? Une sculpture dans un plan ? Une peinture (sans couleur) dans l'espace ? Une pictographie d'un nouveau genre ? Une sculptographie ? Quelque chose en tout cas qui n'est sculpture que parce que, la produisant, Smith a élargi sans commune mesure l'éventail, précisément, de la sculpture, et, ce faisant, a modifié encore une fois la nature de son art.

Je songe à *Star Cage*, ou David Smith a réalisé sans préméditation, mais avec quelque chose d'inéluctable, l'écriture des étoiles que Gonzalez avait tout au plus rêvée. Là vraiment il marie matière et espace, incorpore le céleste au terrestre, sculpte quelques parcelles universelles de l'infini sculptable. Car l'infini n'est qu'une suite de propositions de sculptures, sculptables si l'œil veut bien voir, délier, construire, établir les rapports, révéler. Je songe enfin à *Home of the Welder* : Smith pousse sa méditation (mais chez lui la vision et l'acte ne sont qu'un, la méditation et la production vont de pair et non l'une avant l'autre) – Smith pousse jusqu'à l'inventaire du métier même du sculpteur. La maison du soudeur, Smith y multiplie les points de

vue, les espaces, les plans, les échelles même, les modes et les sources d'inspirations possibles – passées, présentes, à venir. Smith reprendra plus tard cette démarche, notamment dans *Voltri XVI* et *Voltri XIX*, façon pour lui de faire le bilan de ses tensions et de ses conflits et d'en tenter la catharsis, mais aussi manière de proclamer la majorité de la sculpture, l'universalité de ses domaines et de ses pouvoirs.

De Picasso à David Smith inclus la sculpture de construction, ou sculpture ouverte, nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer, fonctionne toujours sur racine de réalité. Picasso et Gonzalez opèrent par réduction et métaphore ; réduire c'est quintessencier, mais c'est toujours représenter, c'est toujours réduire quelque chose ; quant à la métaphore, il n'y a rien de plus concret, rien de plus figuratif, et la puissance de la métaphore, en l'occurrence, l'emporte toujours sur la réduction. Il semble que la sculpture ait eu peine à se sortir de la gangue figurative à une heure où la peinture s'était déjà établie avec aisance, et sans déconcerter, dans le champ de l'abstrait. David Smith lui-même – le plus grand sculpteur de son temps – n'échappe pas à cette régie du réel. Son œuvre marque même le point culminant de ce phénomène. Chaque fois qu'elle tendit à s'en affranchir, la sculpture de Smith en éprouva un très sensible appauvrissement. Au contraire, l'originalité de David Smith réside dans la dimension unique qu'il a donnée à l'ambiguïté dans laquelle est prise son œuvre. Cette ambiguïté, pour la dire encore une fois, tient, chez Smith en particulier, à la coexistence entre une référence au réel toujours très présente et très forte (avec pour conséquences une prégnante imagerie figurative et un symbolisme personnel presque toujours aisément déchiffrable), d'une part, et d'autre part une intelligence formelle si poussée qu'elle met d'emblée à la disposition du sculpteur un ensemble de signes non figuratifs constamment renouvelés en même temps qu'elle l'incite à en disposer selon une plastique abstraite. On peut même dire que la sculpture de David Smith tire sa qualité de la violence et de la profondeur du dilemme dans lequel elle s'est débattue, entre la puissance de son inspiration réaliste et la subtilité de son intelligence formaliste, l'une et l'autre ne cessant de se pousser mutuellement dans leurs derniers retranchements.

Cette ambiguïté poignante mais restrictive prend fin avec l'œuvre d'Anthony Caro, C'est à lui que revient la percée décisive hors de l'univers figuratif. «The sculptor's problem right now, I think, is to make sculpture more abstract than it has been before.» – le propos est explicite. Qu'il soit permis de redire ici, avec une précipitation encore une fois navrante car elle ne rend pas justice aux œuvres, quelques-uns des caractères de la sculpture d'Anthony Caro. Supprimant toute base à ses sculptures, Caro achève d'abolir les limites qui définissaient le

monde propre de la sculpture en tant qu'il était différent du nôtre, et même hétérogène au nôtre. Caro conduit ainsi à son terme le processus d'ouverture accéléré par Gonzalez et Smith, processus tendant en quelque sorte à doter et à douer la sculpture d'une présence dans le monde dans lequel nous sommes, nous aussi, une présence. Les sculptures de Caro ne représentant à proprement parler rien, les limites physiques de celles-ci ne sont pas celles, intransgressibles, que leur imposeraient les lois de la chose à figurer – elles ne sont que celles, extensives sinon extensibles, que leur propose leur propre logique plastique. *Prairie* est l'exemple extrémiste, pour n'en citer qu'un, de cette façon qu'ont les sculptures de Caro de se poser, sans limites, dans le monde – d'être au monde, illimitées. Comme telles elles ne se satisfont pas – moins encore que tout autre genre de sculpture – d'être vues dans un espace non limité. La sculpture de Caro est destinée, sinon exclusivement à l'espace intérieur et privé des maisons, du moins à un espace clos. Pour qu'elle prenne son existence de sculpture, nous avons à la clore – comme nous avons à nous clore pour que notre existence prenne sa consistance.

Tandis que les sculptures de Gonzalez et de Smith reposaient sur une base, et que la dominante de leurs œuvres était la verticale, Caro fait reposer ses sculptures directement sur le sol, et leur donne une considérable extension horizontale ; il les libère ainsi des pressions de la pesanteur et de la gravitation. Avec Caro, le sol fait intégralement partie de la sculpture ; un ensemble sol-sculpture prend corps (*Shaftsbury*, horizontale entre toutes les sculptures horizontales et peut-être la plus belle, est le témoignage accompli de cette symbiose originale). Anthony Caro a mené à un point de perfection la logique interne, la volition essentielle du constructivisme, dont la grande direction tend à établir la sculpture nouvelle comme non monolithique. Ainsi que l'a lumineusement montré Clément Greenberg^d, la sculpture de Caro fonctionne comme une syntaxe d'éléments disparates, contradictoires, dont cette syntaxe n'effectue jamais la synthèse (il est essentiel à cet art que chacun de ses éléments demeure perçu comme contradictoire). *Sculpture 2* est l'illustration de l'éclatement définitif d'un noyau dont les morceaux ne seront jamais réassemblés. Les suites en sont multiples. La première est que, chez Caro, une forme seule ne donne pas satisfaction – c'est la syntaxe non synthétique des formes entre elles qui fait sculpture. *Early one morning*, parmi d'autres, commente ceci. Si l'on n'a pas vu *Early one morning*, pièce pourtant constituée d'éléments excessifs, l'on n'a pas vu de sculpture moderne.

^d Il y a toutes les raisons de saluer ici le nom de Greenberg : il a été le premier à écrire, dans «The Pasted Paper Revolution» (*Art News*, septembre 1958), le nouvel espace mis en œuvre par les papiers collés et les sculptures de Picasso, il a été le très proche et voyant compagnon de l'aventure de David Smith ; il a joué un rôle séminal dans l'éclosion d'Anthony Caro ; il a donné courage à toute une génération de sculpteurs.

L'exceptionnelle propension de Caro à abstraire se marque, de surcroît, à ce qu'il est conceptuellement impossible au spectateur de pénétrer physiquement dans aucune de ces sculptures, si ouvertes soient-elles. Nombre d'entre elles sont de taille suffisante et composées d'éléments suffisamment disjoints pour que l'on s'y meuve aisément. Certaines mêmes, nous pensons à *Carriage*, à *The Window* et à *Source*, fonctionneraient, entre les mains de tout autre sculpteur que Caro, comme une sorte de chambre où le spectateur pourrait s'inclure. Il n'en est rien. Ainsi que l'a finement analysé Michael Fried, Caro a été capable de rendre totalement abstraits des actions et des états qui sont eux-mêmes paradigmatiquement situationnels et concrets. On n'entre pas dans *Deep Body Blue*, pas plus que dans *Riviera* ; on ne passe pas par les portes du vide d'aucune sculpture de Caro. Si on le faisait, on l'annihilerait comme sculpture; mais nul n'y songe, car la puissance d'abstraction qui est ici à l'œuvre en détruit l'idée. C'est même le propre du travail de cette abstraction que d'indiquer au spectateur la juste place de son corps, (à savoir : à l'extérieur des relations internes qui font que la sculpture en question s'établit comme sculpture), de lui indiquer aussi, qui plus est, le juste sens de ce corps. La grandeur de Caro est d'avoir compris intuitivement que seule une syntaxe aussi anti-littérale que possible, une syntaxe drastiquement abstraite, pouvait, dans la modernité de nos temps, rendre compte de notre corps et du monde – de l'implication de notre corps, c'est-à-dire de notre âme, dans le monde.

La sculpture œuvrait essentiellement dans l'espace du dessus : Caro lui a ouvert en outre un espace du dessous, dans lequel il a à son tour construit. Parallèlement à ce que l'on peut appeler ses sculptures de sol, il exécute des sculptures de table, occasion pour lui d'une opération poétique complexe et singulièrement efficace, Dans ces *table pieces* en effet, il laisse toujours au moins un élément de la sculpture (parfois jusqu'à la moitié de celle-ci, parfois plus encore) descendre dans l'espace au-dessous du niveau de la table sur laquelle elle est placée. *Table Pieces XVII, XLII, LXIV, LXVI*, pour citer certaines des meilleures, illustrent cette opération qui a pour effet premier d'éliminer dans l'esprit du spectateur toute possibilité de transférer cette sculpture sur le sol, et pour effet second d'imposer une notion abstraite de petitesse tout à fait indépendante de la taille réelle (souvent considérable) de la sculpture. Caro ajoute à notre perception de l'espace, il donne l'impression de sculpter simultanément dans les deux hémisphères, de ce côté-ci et de l'autre de la terre, et pour ainsi dire sous nos pieds.

L'œuvre de Michael Steiner, celle de Tim Scott, de même que celle de Caro, sont aujourd'hui en plein développement. Il semble que le caractère non figuratif des réalisations

d'Antony Caro, le fait que Caro se soit établi à un tel niveau et à une telle échelle dans l'ordre de la sculpture abstraite a dû aider Scott et Steiner à en produire eux-mêmes sans détour. Pour le reste, les très fortes individualités respectives de Scott et de Steiner les ont d'emblée mis à distance. Je pense par exemple à la série des *Bird in Arras* de Tim Scott, aujourd'hui déjà un classique de la sculpture moderne. Scott, dans cette série de sept sculptures, combine différents matériaux dans une même sculpture et recourt extensivement à la polychromie. Gonzalez, Smith, et Caro jusqu'à une date très récente, semblent n'avoir utilisé qu'un seul matériau par sculpture, conférant au moins cette homogénéité-là à l'éclatement de toutes les structures qui caractérise l'effort de la sculpture constructiviste. Scott ajoute délibérément un élément supplémentaire d'hétérogénéité à la démarche moderne, en utilisant, pour chacune des pièces de la série, deux matériaux différents (de rigides feuilles rectangulaires d'acrylique vissées à des tubes flexibles d'acier).

Autre facteur d'hétérogénéité interne, la polychromie propre à Scott. Quand Smith peignait une sculpture de plusieurs couleurs comme dans les trois *Circle* ou dans *Bec-Dida Day*, il le faisait essentiellement pour mieux définir l'identité des plans de sa sculpture dans l'espace. Caro, lui, quand il a peint ses sculptures, n'a utilisé qu'une seule couleur pour chacune. Il utilise une couleur que l'on ne peut, dans chaque cas, associer à rien, et n'a utilisé la couleur que pour ôter à ses sculptures toute caractéristique expressive ou tactile et mettre l'accent sur le visuel dans le genre de sculpture qu'il produisait. Incontestablement aussi, la monochromie des sculptures peintes de Caro est un facteur d'unification et d'unité. La visée et les conséquences de la polychromie des *Bird in Arras* sont toutes autres. Scott joue là d'un nouvel élément de discontinuité visuelle et de rupture des parties de la sculpture les unes par rapport aux autres. Il enlève à l'œil du spectateur toute possibilité de synthèse et de repos. La transparence, et les tons pastels des plaques d'acrylique, introduisent en outre un facteur que le modernisme en sculpture n'avait pas pris en compte, à savoir la lumière. Plus généralement, la variété des matériaux et des couleurs me semblent la marque de la complexité inhérente à la démarche même de Scott. Dans ses sculptures les plus récentes – dans *Mudra V* et *XI* par exemple, dans *Nataraja IV*, dans *Rupavali I, III* et *V* pour ne citer que certaines des meilleures d'entre elles, à travers des procédures différentes c'est cette même très complexe pluralité des approches et hétérogénéité des effets qui sont à l'œuvre, et qu'il faut bien considérer comme la caractéristique du travail de Tim Scott. On peut y voir l'intrusion du Baroque dans l'esprit moderne.

On serait tenté de dire que l'apport de Steiner et ce qui le fait unique dans la tradition moderne consiste dans ce à quoi, au sein même de cette tradition, il renonce. S'il est vrai qu'il y a maintenant de nombreuses années qu'il existe une sculpture que l'on peut qualifier d'abstraite sans équivoque – ou, plus radicalement, s'il y a désormais de nombreuses années qu'il existe un art plastique abstrait que l'on peut qualifier, sans équivoque, de sculpture – nous sommes donc aujourd'hui plus près de l'essence de la sculpture que l'histoire si discontinue de cet art ne nous avait jamais permis d'en approcher. Et le sujet de la sculpture est enfin explicitement ce qu'il n'avait jamais implicitement cessé d'être, à savoir : la sculpture. Parmi la poignée de sculpteurs responsables de cet état de choses, Michael Steiner occupe une place à part, en ce que son œuvre fonctionne de façon purement autonome, par un réseau de références formelles qui lui sont exclusivement intérieures, tout en prenant en compte l'ensemble des données qui travaillent la sculpture en même temps que la sculpture les travaille et qui sont la masse, le poids, la surface, le plan, le volume, le sens de la matière et les proportions, l'invention des formes, données sans lesquelles la sculpture ne serait pas sculpture, même et surtout s'il s'agit d'opérer en dehors de toute représentation du réel. Michael Steiner s'établit comme sculpteur abstrait précisément dans la façon originale dont il relève le challenge de ces données constitutives de la sculpture – et il s'y établit à ce jour comme le plus abstrait, peut-être, des sculpteurs abstraits de l'histoire de son art.

Que l'on regarde *Sextus I*, ou *Bactria* : il n'y a ni centre, ni axe, et la pression de la sculpturalité s'applique uniformément sur toutes les parties. La divergence et la multiplicité des directions internes – au parcours interrompu sitôt qu'esquissé – foisonnent vers le spectateur, vers l'extérieur, et viennent se greffer sur la pression de la sculpturalité – laquelle s'applique vers l'intérieur – en un tout contradictoire et légèrement perturbant, d'un grand dépouillement et d'un grand effet d'abstraction. Avec les mêmes critères selon lesquels on différencie Maillol de Rodin on pourrait différencier Steiner de Caro. À l'opposé, en effet, des tendances les plus récentes, les plus accomplies et en apparence les plus naturelles du constructivisme, à l'opposé de la démarche d'un Caro par exemple, Steiner ne construit pas en assemblant des éléments disparates et destinés à demeurer tels. Il construit et improvise, certes pas selon la loi d'une préalable vision d'ensemble, mais en tout cas guidé par un instinct de synthèse, une méthode synthétisante. Il est renforcé en cela par le fait de ne pas utiliser des éléments de métal trouvés, empruntés à un usage industriel quelconque qu'il assemblerait comme l'ont fait Gonzalez, Smith et Caro ; Steiner n'utilise pas de ces informations, ou pré-informations, empruntées à un monde autre que celui de

l'art avec toutes les interférences que cela entraîne. La sculpture de Steiner ne se réfère qu'à elle-même – elle est véritablement rivée à un grand effort mental d'abstraction.

Il demeure assez prodigieux qu'au cœur de ces improvisations dans son propre univers où il se lance avec une espèce d'amour sans préalable, Michael Steiner garde et affirme le sens du tout avec lequel il semble être né. Un tout dont les parties (homogènes en dépit de la contradiction qu'elles se portent) se répondent les unes aux autres pour un dialogue qui ne les déborde, à dessein, en aucun cas. Steiner doue ses sculptures les plus accomplies, dont des pièces comme *High and Wide 2*, *Benjamin 3* ou *Septet* sont de parfaits exemples – Steiner les doue d'une tension interne non spectaculaire qui le distingue de la plupart des autres grands sculpteurs de l'époque moderne. Dans une sculpture comme *Sextus 1*, rien n'est tenté pour activer quoi que ce soit, l'espace est inerte autour, il y a là un art plus ramassé et plus strictement muet que celui d'aucun de ses devanciers constructivistes – et qui, comme tel, a l'efficacité d'une réalisation sans parole et sans effusion – la monumentalité d'une chose pleinement sûre – la compacité d'une force adéquatement contenue – en un mot une sorte de nécessité abstraite inattendue et éclatante,

Contrairement à l'opinion couramment exprimée selon laquelle la sculpture abstraite est demeurée en ce siècle l'art visuel secondaire par rapport à la peinture, je crois fermement qu'il s'est passé depuis trente ou quarante ans plus de choses, et des choses plus nouvelles et plus décisives, en sculpture qu'en peinture. Je reconnais que ceci est très probablement dû au retard énorme que la sculpture avait pris, toutes ces années antérieures, sur la peinture abstraite. Ce retard est comblé. Et même, il n'est pas loin d'être inversé. Aucun des sculpteurs que nous venons d'évoquer n'est étranger à cette situation nouvelle. La sculpture, aujourd'hui, montre l'une des façons dont se conjugue le présent – ce qui est, après tout, la grande question.

« Jusqu'à ce que ce soit calé », carton pour l'exposition Dominique Gauthier, peintures récentes, Paris, Galerie Jean Fournier, 1981.

La question qui saute aux yeux n'est pas : où la peinture commence-t-elle ? Parce que la réponse est aisée : à partir de quoi passe-t-elle à l'être ? À partir de la nécessité de respirer ! Peindre, cela peut aussi bien s'écrire : trouver de l'oxygène. C'est dire, en peintre, que l'oxygène abonde, mais nous avons à le quérir (et il n'y a pas à s'attarder sur ce qui se produira si nous ne nous y mettons pas). Mais, une fois qu'elle a commencé, où, comment et pourquoi la peinture s'arrête-t-elle ? Il est moins facile de répondre à cette question – moins facile, et pourtant aussi crucial.

Gauthier propose : pas de format. Il y a, nul doute, un format de Vermeer, hors duquel ce que celui-ci avait à dire ne lui a pas paru dicible. Il y a, tout aussi spécifique, un format de Pollock. Dominique Gauthier met enjeu et incorpore dans un même tableau, sur une même surface, plusieurs formats (cercles, carrés, triangles, ovales, etc.), dans des dimensions variées – ainsi que diverses façons de peindre qui ne les recoupent pas. Mais la peinture, la façon dont la peinture vient à Gauthier lui impose sa propre forme. Par exemple il part d'un rectangle, puis la peinture va au-delà. Vers les bords ? Quiconque, en poésie, est sérieusement allé vers les bords sait qu'ils sont indéfinis – et que les mots de proche et de lointain n'ont pas de sens. Il s'agit d'être attentif à la nécessité. S'arrêter de la façon la plus juste possible, là est la question.

Par assemblage, selon comment c'est nécessaire. L'objet ne doit pas prendre le pas sur l'image. Le matériau ne peut pas avoir la première place. L'œil circule parmi des propositions volontairement contradictoires – la différence, qui d'habitude ne cherche à s'établir et, en cas de réussite, ne s'érige comme telle qu'entre deux peintures distinctes, est ici introduite à l'intérieur d'une même peinture. Des différences, incontestablement des facteurs d'écart, autant d'événements et pourtant une structure d'œuvre. Construire selon que c'est dicté. Les dimensions doivent être telles que le corps du spectateur soit traversé et perturbé par le dessin. Si c'est trop grand cela se dilue ; petit, ça n'a pas lieu.

Un pluriel de surfaces, mais ce n'est pas désorganisé le moins du monde (ainsi, dans presque chaque cas, une armature en T oblique tient le plan – et les lignes de force sont le plus souvent très claires). Un pluriel : à une surface traitée d'une manière succède très vite – avec décision, avec confiance – une surface traitée d'une autre et divergente manière. Et l'unité (je

note la sureté des intentions, et également la variété du registre dans la réalisation du dessin) ? L'unité... pas plus qu'aucun format préalable ne la limite et ne la détermine, pas plus cette peinture ne s'en laisse conter par aucun support. La tension même de la peinture est la source et le visage de l'unité. Cette tension, que la peinture a en propre dès lors qu'elle prend corps et se manifeste, et au service de laquelle tout peintre se doit d'être (et pour être au service il faut être à l'écoute), cette tension dicte sa loi ; et j'admire cette tension et la mets au-dessus de tous les dons de coloriste dont Gauthier est pourtant si exceptionnellement pourvu et qui sont si évidemment indispensables – la chair de la chose – mais qui ne seraient rien sans. Cette tension est elle-même le support, c'est elle qui détermine les formes et les dimensions de la surface, hors format, et c'est elle qui tranche en dernier ressort : car il faut décider comment bloquer la couleur-dessin – avec du dessin-couleur. Et c'est le corps même de la peinture qui appelle, ici, ou là. Cela se fait, pour finir, au mur. Les directives sont assez impératives. C'est très lumineux et scandé.

***Introduction au catalogue de l'exposition Gaston Lachaise. Twenty
Sculptures, 27 février-24 mars 1982, New York, Galerie Robert
Schoelkopf.***

Female nudes and portraits are the two fields in which Gaston Lachaise, great sculptor that he was, has performed with striking originality. His greatness is as obvious as the difference of vocabulary in which he treats each area.

Depending upon whether he is making nudes or portrait heads, Lachaise seems to approach sculpture, to conceive the sculptural, in a different way. In the nudes, he brings into play one single form, and the various sculptures of that same form can be seen as variants of a given plasticity, or – which amounts to the same thing – of a specific poetic. This form includes head, breasts, belly, arms and legs – the whole body, the body as a whole, the body as the sole mode of being whole. However extreme some protuberances may be, it is noticeable (and remarkable) that the formal unity of the compass is never broken. I do not know which, of the most exuberant, or, of the best balanced, of these nudes should be considered as the reference prototypes – probably neither one nor the other. Here Lachaise is under pressure. Throughout the course of his career this pressure is imposed on him by his own unrelenting dictates. Dependent on that essentially unstable and complex life of inspiration and of work, this pressure is translated into impulse that becomes more accentuated or abrupt at the moment of their embodiment into sculpture.

What a mistake to see in the finished image a representation of physical heaviness. The achievement of Lachaise's nudes is to express their strength of presence, and their plastic organization is the very means with which Lachaise has endowed himself to give the maximum reality to their presence. What this plastic organization is about, is that spiritual presence necessarily undergoes a physical imposition; the sculptor positions the body as form-space, the ultimate message of presence. There is nothing flaccid in this context; the surfaces are as tense as can be (with often surprisingly thin wrist and ankle joints and waists).

Lachaise has a prodigious sense of volumes. Each surface brings its own volume, and each volume is the local sphere of the larger general volume and at the same time is itself the vehicle for the forces which it contains; meaning both that the force is here the container of the

volume, and that without the volume it would have no content. Seen in profile, the best of these sculptures hold in a plane, the volume of things is laid flat. I think that Lachaise had a sense of the universal curve. The curve of the world was his spouse, and he knew that his mission was not to endanger her, but to open her out, and this he did within the realm of his own means.

I marvel at the original mixture of indifference and passion which presided over the creation of these nudes and which makes them so effective. These nudes do not aim to establish a dialogue with their spectator; they declare an insolent autonomy, a captivating solitude; they reveal a deep interior music; they express a world for which Lachaise has to account to no one but himself. This is where the fundamental difference between Lachaise's two modes of expression lies. Unlike the portrait heads, no immediate exterior task is assigned to the sculptor in these nudes. He is entirely free to unleash his full power in these self-orchestrations of the forms by themselves. As we know, he did not deprive himself of this rapture, even delirium, into which the very plasticity of his vocabulary is always willing to carry him away. The temptation to transgress all known limits of plastic expressionism permanently underlies all of his work. This temptation is particularly perceptible in the sculptures in which Lachaise does not yield to it. In that sense, these sculptures are also worthy of the excesses they imply and contain.

These restraints are much more delineated in the portrait heads, beginning with the obligation to cope with the model's personality. Some heads, like the two magnificent ones of 1923, *The Egyptian Head*, and *Ideal Head*, clearly borrow from the plastic language of internal formal relationships which one finds in the nudes, and belong, therefore, to the same kind of aesthetic idealism. Most of the other portraits (for example, *John Marin* and *E.E. Cummings*), arise from modes of expression which are in no way a part of the repertory of forms peculiar to the nudes. These portraits vie in inventive sympathy with each other, and, incited by this sympathy, in formal solutions which are unknown to each other. Unlike many sculptors, Lachaise evaded none of the implications of portraiture. He had to draw from within himself the resources corresponding to the variety and freshness of approach needed by the distance between one head and another. In terms of type of sculpture, nothing links the *Mask of Marie Pierce*, for instance, with the head of *Marianne Moore*. No common idea could (nor should) guide Lachaise in these matters. More precisely, the power and originality of Lachaise as a portraitist is that no common scheme whatsoever is applicable to all of his work. More succinctly, it can be said that as a sculptor of nudes, it was imposed on Lachaise that he should stand still, attentive to the powerful inspiration that would come to him. But as a portraitist, Lachaise instinctively

understood that he should monitor and even provoke all sorts of differences, all of these differences being absolutely essential, but perceived as irreconcilable.

Everything is contradictory in Lachaise's career. To begin with, in the position of the history of his own art, it would be quite easy to locate which influences he came under. He is not the son of a specific line of sculptors in the sense that Matisse, for instance, (as revolutionary as he was) is the link in a long chain of painters. Though in no way the revolutionary that Matisse and Maillol were. Lachaise was, as opposed to them, totally isolated from his elders as well as from the production of his contemporaries.

Even his situation in America was strange, not to say painful. He was by far the very best artist of his generation. There is no painter, even less, sculptor, of his scope among the artists of his time in the United States. The best that could happen to him was that he was acknowledged as their equal by his inferiors... Strange, too, is the fact that the country of his birth still completely ignores him. Or is this symptomatic of the present state of things in France? If so, we must not be content with this.

**« Quelques Remarques sur les Nouvelles Sculptures de Michael Steiner »,
Catalogue de l'exposition Michael Steiner New Sculpture, New York,
Galerie André Emmerich, 3-26 novembre 1983.**

Un flash. Vues ensemble, les sculptures toute récentes de Michael Steiner (1982-1983) semblent avoir été produites d'un coup. En dépit de leur complexité, l'impression qui domine est celle d'une rapidité de décision – une fluidité, une inventivité fluide, un rythme très fort.

Elles sont un ensemble, en ce qu'elles procèdent d'une unité d'inspiration évidente et en ce qu'elles parlent une langue identifiable : la grammaire et la sonorité de Steiner. Elles sont un groupe vivant dans le sens où chacune de ces sculptures contient des propositions intrinsèques distinctes et instaure son propre fait plastique ; chacune est autonome. Il y a donc plusieurs voix. Mais elles sont un ensemble très compact, dans le sens où les propositions de chacune sont lancées en harmonie étroite avec celles de toutes les autres. Clairement *Tycho at noon*, *Queen of the fishes*, *View of l'Estaque* forment un chœur.

Je veux insister sur l'ambition du projet : Michael Steiner réunit dans chaque sculpture des opérations plastiques plus nombreuses et plus complexes que celles qu'il avait tentées jusqu'à présent, sculpture par sculpture : en ce sens, on peut dire que chacune des sculptures de ce groupe représente une somme de tentatives et de risques que Steiner, s'il les avait (par impossible) conçus quelques années plus tôt, aurait répartis en plusieurs sculptures différentes.

D'étape en étape Steiner renouvelle son vocabulaire, et ces sculptures sont une étape. La carrière de grands sculpteurs peut s'accomplir sans que leur style connaisse aucun renouvellement significatif – c'est le cas de Jacopo della Quercia par exemple ou de Houdon, ou encore de Maillol et même de Rodin (si inventif qu'il ait été à l'intérieur même du style dont il avait établi les bases). À l'opposé, l'art de Donatello est un constant renouvellement de lui-même ; l'itinéraire de Picasso sculpteur est jalonné de ruptures brutales ; la carrière d'un David Smith est une succession d'approches nouvelles. Le renouvellement n'est d'ailleurs pas en lui-même un critère de qualité. Mais il peut être synonyme d'une haute ambition intellectuelle, tout me convainc que c'est le cas de Michael Steiner. Il fait éclater le noyau de ce qu'il sait faire, avec *The forest* notamment. *The forest* est un nid d'opérations nouvelles – nouvelles pour lui, nouvelles pour l'art considéré. On ne sculptait pas ainsi jusqu'à présent.

Logique et illogisme de Steiner. Les sculptures de David Smith s'organisent le plus souvent selon une très impeccable logique visuelle. Anthony Caro élabore les siennes selon un illogisme d'un naturel stupéfiant. Le génie de Smith est d'avoir su fertiliser sa logique, celui de Caro d'avoir rendu crédible et même nécessaire l'illogisme. Michael Steiner a l'intelligence de la logique, il a à un degré égal l'intelligence de l'illogisme. Ainsi *Tycho at noon*, dont la structure aménage et rend plausible un déportement de forces très inattendu ; ce déport par rapport à la verticale va désormais de soi, tant la logique des lignes y conduit. Du sentiment de la logique poétique des forces internes qui tiennent tout être dans l'espace, s'ensuit la mise à jour inspirée de leurs directions : cette logique seule fonde l'illogisme inventé de la figure finale de la sculpture. Telle est la démarche originale de Steiner.

Chaque sculpture couvre un registre formel extraordinairement étendu et varié. *The forest* est grosso modo une pyramide inscrite dans un carré (logique), mais ce qui compte c'est de voir de quelle façon, pleinement illogique, cette figure prend corps. Une intrication de lignes dont aucune n'est porteuse d'un message, dont aucune n'a mission de signifier « pyramide » ni « carré » (et moins encore « forêt », nous y reviendrons). Un système de droites et de courbes : de verticales, d'obliques et horizontales ; pas de parallèles. Rien n'est fermé, l'air traverse de part en part (il y a un seul plan plein, oblique et incurvé, lui-même d'ailleurs fendu et par cette fente passe à nouveau de l'air et l'œil peut voir). D'où un jeu de perspectives et de combinaisons qui ne cesse de se renouveler à mesure que l'on tourne autour de la sculpture.

Pas de dos. Aucune de ces sculptures n'a de face ni de dos. On n'est jamais derrière elles, tout au plus de l'autre côté. Tous les côtés sont également importants ; il n'y a même pas à proprement parler de côtés. Il y a une infinité de points de vue selon que l'on se déplace ; il est indispensable de se déplacer. L'air est pris dans une succession de cadres. Ce type de structure fait que le spectateur n'a jamais fini de voir la sculpture ; il n'est jamais sûr d'en avoir découvert toutes les possibilités – mais il souhaite les découvrir toutes, il brûle d'en posséder le registre complet. C'est impossible : la structure est telle que chaque point de vue brouille le précédent dans la mémoire de l'œil. Pourtant l'œil, chaque fois qu'il aborde un nouvel angle, cherche à se référer à tous les angles précédents qu'il voudrait conserver simultanément présents.

The forest est efficace et surprenant sous quelque angle que ce soit. On est sans cesse attiré par la perspective devant laquelle on ne se trouve pas, attiré et conduit à elle par ce que l'on entrevoit partiellement d'elle à partir de la précédente ; cette sculpture nous maintient dans un insatiable appétit. Mais la richesse des événements que nous découvrons nous déborde et nous

angoisse. *The forest* introduit du nouveau dans notre temps, et nous ne pouvons nous passer du nouveau une fois qu'il est entré dans notre horizon – il est douloureux de vivre sans. De toutes les sculptures de l'ensemble, *The forest* est la plus réussie, Elle est inépuisable.

The forest II, la grande version de la sculpture, n'est pas un agrandissement pur et simple de la table piece. De l'une à l'autre les modifications sont nombreuses, à commencer par leur positionnement dans le monde : *The forest II* doit prendre en compte le sol, entité que la table piece ignore. Elle mesure près de trois mètres de haut et on peut dire qu'elle est très haute, pourtant la sculpture ne donne pas l'impression d'une élévation. Elle ne monte pas ; elle est assise sur le sol. Elle est même dotée d'une remarquable assise, à laquelle contribuent toutes sortes de plans développés horizontalement au sol ou à ras du sol. De même l'assise la largeur des ouvertures, l'ampleur des différents cadres pratiqués. C'est une structure très aérée. Très grande mais très légère, très aérée mais nullement aérienne (de par son assise), elle échappe au gigantisme par où achoppent et échouent fatalement presque toutes les « grandes » sculptures, c'est-à-dire les sculptures qui dépassent nettement l'échelle humaine et nous rendent difficile ou sans intérêt d'en prendre la mesure. (Par un procédé inverse mais non contradictoire, certaines figures de Maillol qui ne dépassent pas un mètre trente – je songe par exemple à la baigneuse de 1900, debout les mains sur les omoplates – ont des airs de géantes...)

La floor piece abonde en événements plus encore que la table piece. *The forest II* se constitue de multiples sculptures à l'intérieur même de la plus grande sculpture. Elle est un tout, fonctionnel et conséquent, d'improvisations dont chacune est engendrée – ou, plus précisément, déclenchée, par celle qui la précède. Elle est une série d'événements très liés, improvisés, absolument nécessaires les uns aux autres. Elle est venue à mesure qu'elle a été travaillée, elle a été élaborée à mesure qu'elle a été produite. Nombre de toiles de Manet donnent ce sentiment, comme une preuve de leur vie – par exemple la robe grise de *Madame Manet dans la serre*, le tableau d'Oslo : la peinture en acte, un tissu d'inventions successives, l'une entraînant l'autre.

Titres. Ces sculptures ne sont pas des métaphores, ni la représentation de quoi que ce soit ni le transfert de quoi que ce soit. *The forest* n'est pas la sculpture d'une forêt ni *The bather* d'une baigneuse. Ces titres peuvent être trompeurs, il ne faudrait pas qu'ils égarent : Steiner travaille comme Matisse travaillait, sans sujet, il donne son titre après. En ce qu'ils réinsèrent l'œuvre d'art dans le monde du concret ou, tout au moins, du comparable, les titres sont toujours un glissement mal venu et comme une petite trahison par rapport au projet fondamental de l'artiste. Mais les sculpteurs d'aujourd'hui (comme les compositeurs ou ceux qui écrivent des

poèmes aujourd'hui) usent de titres trouvés après coup pour mieux inscrire la sculpture dans la monde, pour aider à sa vie active qui est liée à son identification dans la mémoire. Cependant *The forest* pourrait tout aussi bien s'appeler *The bather* et inversement. Nous baptisons nos œuvres parce que nous tremblons pour elles, mais l'anonymat ou une simple numérotation serait plus conforme à leur essence.

À la différence de *The forest II*, *The bather II* est vraiment une figure debout ; pourtant elle n'a que vingt centimètres de plus en hauteur (3m05 contre 2m85). *The bather II* s'élève. Away from the monolith, the monoline, the monoplane. S'élève mais quasiment sans l'aide d'aucune verticale : cette sculpture articule tout un système d'incurvations irrégulières. Elle est la décomposition harmonieuse d'une masse hypothétique. Au sol – et, encore une fois, à l'intérieur de la grande sculpture – une sculpture en angles lui donne une décision initiale à partir de laquelle les différentes courbes peuvent accomplir leur parcours sans alanguissement. *The bather II* est tout aussi tranchant mais beaucoup plus fluide que sa table piece, première version de cette même sculpture. C'est une sculpture très fluide et très déterminée : elle a la tendresse des couples de la sculpture égyptienne et la même absence d'hésitation. Elle est talonnée par le temps de sa propre réalisation.

Vues ensemble, ces sculptures serrées les unes contre les autres dans l'atelier de Steiner : une profusion sans égale. Une roseraie.

« An Uninterrupted Story », Catalogue de l'exposition Henri Matisse : The early years in Nice, 1916-1930, Washington D. C., National Gallery, 1986.

(Inédit en français.)

UNE HISTOIRE ININTERROMPUE

Prise dans son ensemble, l'œuvre de Henri Matisse doit être vue aujourd'hui comme une histoire ininterrompue. Elle est un tissu très serré d'initiatives, une chaîne d'événements à la fois inventés et nécessaires, imprévus et logiques. Et aucun maillon de cette chaîne ne doit manquer à l'examen si l'on veut comprendre la nature de la démarche matisienne, la variété de ses directions de recherche, la multiplicité de ses implications tout comme l'envergure de sa persévérance. Trois raisons au moins militent en faveur de l'organisation d'une exposition spécifiquement consacrée aux années 1917-1930 de l'œuvre de Matisse. En premier lieu, cette exposition est depuis longtemps nécessaire parce que ces quinze années renferment des œuvres d'une très grande beauté, et cela est en soi une raison suffisante de songer à les exposer. Ensuite parce que ces années 17-30 forment un tout, distinct des années antérieures, tandis que la peinture de Matisse connaît à nouveau un tournant majeur en 1931 et 1932. Enfin, parce que la production de ces premières années niçoises n'a jamais été examinée en profondeur ; on s'est longtemps contenté de jugements hâtifs et stéréotypés, qui ont déformé le sens de cette période, au point que l'on peut dire qu'elle est à ce jour encore très mal connue.

En effet, pour des raisons idéologiques complexes sur lesquelles nous reviendrons, cette période de l'art de Matisse a été jusqu'ici considérée comme un intérim paresseux et conservateur, pour ne pas dire réactionnaire ; elle a été regardée avec commisération par la plupart des commentateurs, classée comme un moment de fatigue dans son travail, une pause regrettable dans la sacro-sainte marche en avant – pause sur laquelle il y avait donc tout intérêt à passer au plus vite. En somme, on se satisfaisait de faire mourir l'artiste en 1916 avec La leçon de piano du Museum of Modern Art, quitte à le faire renaître du néant en 1932 avec La danse de la Barnes Foundation, pour, de là, très abstraitement, le faire bondir (en passant par Nu rose du Baltimore Museum of Art) directement et sans transition jusqu'aux papiers découpés de la fin de sa vie ! Ainsi, dans leur obsession moderniste, même les meilleurs écrits sur Matisse, à de très rares exceptions près, même les meilleures expositions de sa peinture en étaient venues à occulter presque complètement les premières années niçoises.

Nous pensons qu'il est indispensable de restituer à Matisse la plénitude de son itinéraire. Et nous voudrions faire comprendre que les peintures des années 1917-1930 ne donnent pas le fade reflet d'une autorisation de bonheur que l'artiste se serait passivement concédée. Elles ne donnent pas non plus l'image d'un retour à l'ordre, car il n'y a ici, on va le voir, ni retour ni ordre. C'est tout autre chose qui est en question. Ces années sont bien un moment extrêmement actif et tout à fait surprenant du chemin de Matisse. L'objet de cette exposition est donc simplement de donner à voir ce moment, de le montrer pour la première fois, d'illustrer les séquences parfois dramatiques et souvent inédites qui le composent, en sorte que chacun puisse désormais se faire une idée plus objective de ce que Matisse a peint durant ces étonnantes premières années à Nice.

*

Parmi toutes les mutations que connaît l'art de Matisse durant la période qui nous occupe, la plus évidente tient à ce que la figure, en tant que telle, réapparaît dans sa peinture ; la figure des êtres, la figure des objets et la configuration, en profondeur et en volume, de l'espace où ils s'insèrent et prennent leur sens. Les composantes de l'univers redeviennent très aisément identifiables. Ici plusieurs observations s'imposent : c'est cette mutation qui a beaucoup frappé et même dérouté les esprits, c'est de loin la plus évidente, mais ce n'est certainement pas picturalement la plus importante entre toutes celles qui interviennent alors dans son art. Deuxième observation : la peinture de Matisse n'a jamais été non-figurative, elle a toujours représenté du réel ; tout au plus peut-on dire que la figuration du réel a été chez lui, selon les étapes de son travail, plus ou moins directe, plus ou moins immédiate ; ici, à l'orée de la période niçoise, Matisse opère un glissement délibéré – mais c'est un passage fort difficile et tâtonnant – vers une peinture où la référence au réel est plus directement lisible. Il est cependant capital de noter qu'il ne peint pas le « réel » comme il l'aurait fait jusqu'en 1904 ; en 1917, Matisse ne se remet pas à peindre, sous le coup d'on ne sait quelle régression, une peinture pré-fauve ; bien au contraire il déplace subtilement (d'instinct, sans idée préconçue) les données de sa peinture (sans toutefois les brouiller). Il y a donc mutation, mais non pas retour : parce qu'il en éprouve le besoin, poussé par son angoisse de créateur et non pas sous l'effet d'une perte d'énergie créatrice, Matisse explore un nouveau mode de transfiguration. Dernière observation, cette mutation ne prend pas sa source à Nice ; elle prend corps à Paris et à Issy-les-Moulineaux, avant l'installation à Nice, durant la saison de travail 1916-1917.

Le type même de ce glissement, de cette « refiguration », nous est proposé par le couple Leçon de piano (Museum of Modern Art) Leçon de musique (Barnes Foundation), peints à Issy-les-Moulineaux. Les commentateurs ont mis très longtemps à admettre que La leçon de musique, la plus figurative des deux toiles, pouvait être postérieure à La leçon de piano, où le réel est moins littéralement rendu ; aujourd'hui encore la chose est mal comprise. Cette incompréhension repose sur le préjugé selon lequel seul mérite le qualificatif d'art abstrait l'art non-figuratif, doublé d'un deuxième préjugé, selon lequel l'art abstrait (celui qui ne saurait être figuratif) représente l'aboutissement suprême de l'art du XX^e siècle. En conséquence de quoi on ne pouvait envisager qu'un artiste, Matisse en l'occurrence, au lieu d'aller du plus simple (ou plutôt de ce que l'on avait décrété tel – le figuratif) au plus complexe (le non-figuratif, ou le moins figuratif), fit précisément l'inverse. Quand, document à l'appui, il a fallu se rendre à l'évidence, alors on n'a pas su se déprendre des idées reçues : on a considéré le passage du non-figuratif au figuratif – ou, plus exactement, dans le cas de Matisse, du moins figuratif au plus figuratif – on a considéré ce glissement que l'on n'attendait pas de lui comme un retour au naturalisme, un renoncement à l'abstraction (c'est-à-dire à la grandeur de l'art moderne...) et donc, peu ou prou, comme la marque d'une décadence. On n'a pas voulu voir que la deuxième composition, celle où le réel est clairement lisible, réclamait de Matisse une imagination et une distanciation aussi grandes, une organisation spatiale et chromatique aussi complexes que la première des deux peintures, celle où le réel est plus malaisément déchiffrable. On a refusé de voir que la recherche et l'effort requis par l'une et l'autre étaient égaux et, pour tout dire, que la qualité d'abstraction était équivalente.

Grace aux publications et aux expositions de l'œuvre de Matisse qui se sont succédées depuis 1966, on connaît maintenant suffisamment de toiles des années 1916-1920 pour s'en faire une idée moins imprécise ; reste à les réunir de façon sérieuse, à les mettre bout à bout pour progresser dans la connaissance de façon décisive. Tout indique que ces années 1916-1920, à cheval sur l'installation à Nice, ont été pour Matisse des années charnières, des années de recherche et de tourment. Tout confirme que les choses ne se sont pas passées dans la facilité, et qu'elles ne sont pas allées dans un seul sens. Ainsi, ce mouvement qui le fait balancer entre le plus et le moins figuratif, s'inverse à plusieurs reprises. Par exemple, Matisse peindra deux portraits d'Auguste Pellerin, et deux de George Besson : ici, au contraire de l'exemple du couple Leçon de Piano – Leçon de Musique, chaque fois c'est le portrait peint en second qui est le moins figuratif, le plus stylisé. Ou encore, dans la série de près de quarante toiles, toutes très typées, très immédiates, qu'il peint du modèle Lorette, il en surgit une, L'Italienne (Guggenheim

Museum), où Matisse se trouve comme malgré lui happé par son ancienne façon de peindre, où il est repris par son appareillage antérieur beaucoup moins direct. Dans le même ordre d'idées, Le Peintre et son modèle (Musée National d'Art Moderne) est le lieu où les deux mouvements, celui qui le rapproche du figuratif et celui qui l'en éloigne, se réunissent, se confrontent et presque se contredisent en une seule toile.

Visiblement Matisse est au bout de quelque chose. S'il est clair que son art subit une mutation, les raisons précises qui poussent à cette mutation sont beaucoup moins évidentes. À titre d'hypothèse – c'est du moins ce que les peintures que nous avons sous les yeux suggèrent –, on peut penser qu'il a épuisé le langage qu'il a élaboré de 1904 à 1915, et qu'il veut en sortir ; il cherche plusieurs issues. Trois toiles de 1919 donnent un exemple particulièrement explicite de cette quête et de la disjonction qui en résulte : Le torse de plâtre avec bouquet de fleurs, Bouquet de fleurs pour le 14 juillet 1919, et La chaise aux pêches. Dans ces trois importants tableaux que nous aurions tant aimé réunir, il reprend une dernière fois le motif d'une tenture aux puissantes arabesques bleues qu'il avait déjà utilisé dans maintes toiles antérieures, notamment dans deux chefs d'œuvre de 1909, La desserte rouge et Nature morte camaïeu bleu (toutes deux au Musée de L'Ermitage à Leningrad). Mais la façon dont il procède en 1919 est radicalement différente de celle de 1909. Dans La desserte rouge ou Nature morte camaïeu bleu, cette tenture, ce motif est à la fois le décor et l'unique espace du tableau ; il est projeté en avant, il est pratiquement le seul plan du tableau et tous les autres éléments doivent s'intégrer à ce plan, il est à lui seul tout l'univers du tableau. Dix ans plus tard, ce même motif est repoussé en arrière.

Matisse commence de réinstaurer une profondeur, un espace à trois dimensions dans lequel il va situer des objets qui seront, pour la première fois depuis longtemps, distincts de leur fond. Et ce n'est pas un hasard si Matisse utilise le même motif de ce tissu à arabesques pour s'en servir cette fois comme repoussoir ; car c'est bien cela qu'il fait, délibérément avec ce tissu, il repousse progressivement son très récent passé pour établir, en tâtonnant, une peinture autre. En utilisant les mêmes accessoires mais à des fins toutes différentes, il se trouve des tremplins pour rebondir ; en même temps, il est à même de baliser son chemin et de s'assurer du bien fondé de chaque étape. Rien ne lui est facile, nous l'avons dit. Ainsi le bouquet de fleurs dans le tableau du 14 juillet 1919 est encore très mal détaché de son fond, très mal inséré dans l'espace ; ainsi le volume du torse de plâtre dans la toile de Sao Paulo produit un effet de contraste violent avec le fond d'arabesques bleues et révèle des contradictions encore mal résolues ; seul La chaise

aux pêches, de loin la plus belle de ces trois toiles, est un tout sans défaut où la nature morte et son fond se dissolvent dans un espace commun, presque un espace de velours.

Les années 1916-1919 sont le temps où Matisse convoque avec force tout ce qu'il sait de la peinture, tout ce qu'il sait de la sienne et tout ce qu'il sait de celle de ses aînés. Il puise en lui-même de toutes les façons possibles, nous l'avons vu, et par rapport à lui-même il va opérer un déplacement, ou plutôt de multiples déplacements. Mais aussi il appelle à lui toutes les ressources de la grande peinture occidentale, il va remonter résolument au-delà de Cézanne jusqu'aux racines de sa culture telle que l'actualisèrent les maîtres français du XIX^e siècle et notamment Ingres et Courbet – et surtout Manet (Ce qui donne un chef d'œuvre, La table de marbre rose). Il introduit dans sa palette des noirs et des couleurs de terre qui n'y figuraient pas, et, simultanément mais à l'opposé des couleurs très délavées, très délavées, des verts pâles, des jaunes pâles, des violets aérés auxquels il ne nous avait pas non plus habitué. La quête par Matisse d'un nouvel espace, en même temps que celle d'une nouvelle définition chromatique, ne se trouvent nulle part mieux résumées que dans le triptyque de 1917 Les trois sœurs, qui se trouve à la Barnes Foundation comme tant d'autres chefs d'œuvre des années pré-niçoises et niçoises. Pour figurative qu'elle soit, cette composition est d'une nouveauté et d'un modernisme qui ne le cèdent en rien à la production des dix années qui précèdent. La complexité tourbillonnante de l'organisation de ses espaces, l'opposition entre ses aplats et ses zones de profondeur, la variété extraordinairement inventive de la disposition des personnages sur chacun des trois panneaux, la nouveauté des rapports de couleurs (les jeux incessants entre le sombre et le clair, l'opaque et le filtrant), tout contribue à rendre cette œuvre fabuleusement captivante et à en faire un point nodal. En outre, s'inaugure magnifiquement, dans cette toile exécutée à Issy-les-Moulineaux, ce qui sera le principal apport pictural des années niçoises et qui n'est pas, encore une fois, la réapparition de la figure, mais l'obtention d'une nouvelle unité et d'une nouvelle stabilité de la surface par la lumière.

*

Dans quelle mesure Nice a-t-il eu une influence décisive sur l'art de Matisse ? Ce qui s'est produit dans son art entre 1917 et 1930 alors qu'il habitait cette ville, ce site, cette ambiance – pour ne pas dire cette lumière – ne pouvait-il avoir lieu ailleurs ? Nice n'a fait que proposer un lieu physique à une suite d'opérations mentales dont le processus était déclenché bien avant l'installation à Nice, et qui se seraient produites de toute façon dans la peinture de Matisse, en quelque lieu que ce soit. Mais il est clair qu'une fois le processus enclenché, sa peinture sera très

marquée par Nice et l'air qu'il y respire, tout comme la révolution impressionniste, fait mental entre tous, a pris pour objet ce que les peintres qui l'accomplirent avaient sous les yeux, la lumière de l'île de France. La grande peinture n'a jamais été une reproduction du lieu où elle était peinte, mais elle est toujours imprégnée de tous les éléments qui font ce lieu. Ceci a été vrai jusqu'à Matisse, et moins que tout autre l'art de Matisse n'a échappé à cette règle. Chez lui les décisions picturales majeures se sont toujours appuyées sur un site réel ; elles travaillent un lieu précis de l'espace physique, celui qu'il lui est momentanément donné d'habiter, et qu'il n'a d'ailleurs choisi ou accepté qu'en fonction de la relance qu'instinctivement il en espère. Ainsi Saint-Tropez, Collioure, le Maroc, l'atelier de Paris, la maison et l'atelier d'Issy ont été de ces lieux. Cependant ce n'est pas dans le lieu où l'artiste peint que réside la source de l'art qu'il peint ; la source est la nécessité intérieure de l'artiste, en ce lieu ou en tel autre. Le lieu ne fait qu'offrir les nourritures qui lui sont particulières, exploitables ou non par le peintre selon son besoin du moment et selon sa disponibilité du moment.

L'installation à Nice – ou plutôt, pour commencer, le passage par Nice, vient à son heure. Trois ans plus tôt ce voyage n'aurait rien donné, la greffe n'aurait pas pris parce que Matisse ne se posait pas encore les questions qu'il se pose, sa peinture en témoigne de façon flagrante, en 1917. Que Matisse, en un moment où il éprouve la nécessité de reformuler sa peinture, se soit mis en quête de nouveaux lieux et que Nice l'ait retenu, n'a donc rien pour nous surprendre. Cependant l'installation à Nice ne ressemble pas tout à fait aux autres migrations matisiennes. Notons tout de suite que ce sera la dernière, Matisse n'ira plus ailleurs ; toutefois, à l'intérieur même du site niçois, cet homme perpétuellement insatisfait et toujours en quête déménagera encore plusieurs fois – Hôtel Beau Rivage, hôtel Méditerranée, villa des Alliés, troisième puis quatrième étage de la place Charles Félix (sans oublier divers ateliers momentanés, allant d'une petite pièce à un grand garage) ; à quoi il faut ajouter, au-delà de la période qui nous occupe, les deux grandes résidences de la fin de sa vie, l'hôtel Régina en haut de la Ville et la villa de Vence. L'énumération est vraiment impressionnante. Il faut aussi mentionner les retours à Paris l'été, et plusieurs voyages ou séjours en d'autres lieux. Plus que jamais Matisse va, si l'on peut dire, de branche en branche. Chacun des lieux est identifiable dans sa peinture. Chaque nouveau cadre lui propose une somme nouvelle d'incitations sensorielles, qu'il utilise à fond, avec une extraordinaire voracité, qu'il transpose sur la surface de sa toile en une série d'explorations successives qui sont autant de combinaisons d'espace et de lumière, de formulations spatio-lumineuses.

Aujourd'hui nous sommes en situation de regarder d'un œil calme l'ensemble de la carrière de Matisse, et nous avons tendance à oublier sur quelle somme d'expériences incessantes, sur quelle remise en question permanente cette carrière s'est construite. Ne voyant plus que l'accomplissement de son œuvre, nous avons tendance à oublier que chaque étape est liée à une implantation dans un nouveau site, elle-même consécutive à un arrachement au site antérieur, et que ceci suppose un grand courage et implique une grande angoisse. Il faut bien mesurer que Matisse, arrivant à Nice à la fin de 1917, est proche de la cinquantaine. Il est alors déjà considéré par tout ce qui compte comme l'un des deux grands maîtres du vingtième siècle, il a acquis une réelle aisance matérielle, il a une famille et tout un train de vie organisé, un atelier à Paris et une grande maison et un grand atelier dans la région parisienne, il occupe un rang majeur dans la vie intellectuelle française et internationale – cependant il quitte tout cela et s'installe, seul, dans une modeste chambre d'hôtel que l'on verrait mieux en accord avec les débuts d'un jeune artiste démuné. Parallèlement, ses premiers pas en peinture là-bas, les premières toiles du Matisse niçois sont d'une modestie poignante – mais trompeuse. Ma chambre au Beau-Rivage et Intérieur à Nice, le titre dit tout, ce n'est rien que cela, un modeste espace vide, un dénuement presque total – mais le titre ne dit pas l'essentiel : la chambre, dans le tableau, est une boîte à lumière.

*

En 1919, bien qu'ayant derrière lui déjà plusieurs séjours à Nice c'est encore à Issy-les-Moulineaux qu'il peint les œuvres majeures de cette année-là, à savoir La chaise aux pêches, Le thé dans le jardin et La table noire. Le thé dans le jardin est, à sa façon, une récapitulation du passé, conjugué selon le mode de la recherche présente de Matisse. Récapitulation du passé, parce que l'on y trouve, remise à son plan horizontal et à sa vraie profondeur dans l'espace du jardin, la table de marbre que, deux ans plus tôt, il avait si inventivement (et non-figurativement) verticalisée au premier plan de La table de marbre rose avant que ce tableau serve lui-même de fond au panneau de droite du triptyque Les trois sœurs. La table de marbre rose étant, si l'on veut, un Matisse dans un Manet, un plan non-figuratif dans un univers figuratif ; ce tableau est l'exposé d'une hésitation entre deux façons de peindre, l'exposé, exquisément intégré à la surface du tableau, de ce qui est le dilemme même de Matisse en 1916 et 17, dilemme qui ouvrira sur la peinture des années suivantes, dites niçoises. Il ne sortira de ce dilemme qu'en peignant. En 1919 il commence d'en sortir : dans Le thé dans le jardin la table est rendue à son statut de figure, et tout le tableau détaille une première et dernière fois cet espace du jardin d'Issy

que Matisse avait tant et tant synthétisé, au point de rendre parfois très difficile de le reconnaître et de l'interpréter, dans nombre de toiles des dix années précédentes. En 1919, il y a là comme un dévoilement intime, une explicitation des choses, un adieu qui emprunte à l'impressionnisme (mais un Impressionnisme contradictoire, puisqu'il opère avec des couleurs de terre !) autant qu'à Bonnard. Mais Matisse conjugue ce passé – l'ancien espace de sa vie qu'il nous livre pour une seule et unique fois « tel quel » – en le passant au crible de ce qu'il est en train de conquérir depuis presque deux années, l'usage de la lumière. Une lumière qui remplace l'architectonique de la couleur, une lumière non-impressionniste et non expressionniste, qui est l'apport pictural majeur et le sujet-même des années 1917-1930.

Cette lumière picturale abstraite, il est indéniable que c'est à Nice qu'il la met progressivement au point ; il est même probable que l'identité physique très précise de la lumière de Nice, sa réalité presque touchable, son omniprésence et sa permanence lui auront fourni non seulement une impulsion décisive mais un point de référence, un excitant pour l'esprit, une unité de mesure et aussi un défi. Mais il est évident qu'elle est également, cette lumière, le sujet principal des œuvres que Matisse peint hors de Nice, à Paris, à Issy ou à Étretat durant ces mêmes années. La lumière de la Normandie nourrira sa peinture et passera sur sa toile de la même façon que celle de Nice, mais la tonalité sera différente puisque ces deux lumières ne sont pas de même nature. Le voile de lumière que Matisse obtient dans les trois grandes toiles des falaises d'Étretat n'est donc pas de la même texture que celui qui englobe Grand intérieur, Nice ou Anémones dans un vase de terre. Mais dans les deux cas c'est la lumière, indépendamment des couleurs, qui fait se tenir ensemble ces toiles, c'est la lumière qui leur donne leur unité, c'est elle qui est l'objet de la recherche de Matisse et le moyen par lequel il s'émancipe de son travail des années 1904-1916.

De 1904 à 1916 Matisse a élaboré une architectonique de la couleur ; de 1917 à 1930 il passe à une architectonique de la lumière. De 1904 à 1916, Matisse a peint par la couleur. Il a rendu les formes par des touches de couleurs, bientôt élargies à des zones de couleur ; il a exprimé les rapports des formes entre elles par des rapports de couleurs en aplats ; il a exprimé les espaces par des grands pans de couleurs juxtaposés ; il a été jusqu'à exprimer le monde en un espace unique, rendu par un plan unique d'une unique couleur ou étaient immergées, par grattage ou en réserve – par tolérance – des formes. Dans ce contexte les lignes n'avaient plus pour rôle de contenir les formes ni de délimiter les espaces, mais, passant à travers la couleur, d'indiquer des tensions qui précisément n'étaient pas des contours. Pendant douze ans Matisse a donc

élaboré et parachevé cette nouvelle langue, cette respiration nouvelle, d'une audace sans pareille et pourtant d'une clarté et d'une évidence sans pareilles. L'architecture de la lumière qui va remplacer cette respiration par la couleur, est une tentative d'une abstraction non moins grande, un effort non moins concerté pour réinterpréter le monde. La nouvelle approche chromatique va consister à parsemer la toile d'une myriade de couleurs très variées, dont il faut d'abord relever que seul un coloriste du calibre de Matisse pouvait les produire – et, qui plus est, oser les produire ensemble sur une même surface. Dans cette première période niçoise aussi, Matisse est le plus grand coloriste de son temps. Cette multitude d'éléments colorés tiennent entre eux et forment un tissu cohérent par la grâce d'une unité de lumière. Une sorte de plan suprême de lumière englobe et unifie la diversité autrement tout à fait invraisemblable (absolument à l'opposé de tout réalisme ou naturalisme) des couleurs. Ce plan lumineux unique, cette architecture sans piliers est si forte qu'elle va jusqu'à annihiler la troisième dimension de l'espace, la profondeur de la perspective que pourtant Matisse réinstaure.

Cette lumière n'est pas nécessairement blanche, ou dorée, ou argentée. Elle est sans couleur, elle est le neutre, le un – elle a quelque chose de très dur, parce qu'elle procède d'une grande ascèse mentale. Elle a aussi quelque chose de très doux, parce qu'elle exprime l'unisson du monde. Elle peut même parfois être noire, comme dans Intérieur au violon du Statens Museum for Kunst, en une prodigieuse inversion d'elle-même qui la rend encore plus abstraite et encore plus présente. Elle ne s'impose pas, elle se dispose sur tous les sujets possibles de la peinture de Matisse et leur confère une même appartenance. Ceci est vrai des odalisques comme des natures mortes, des intérieurs comme des paysages. Odalisque au magnolia par exemple, peut-être la plus belle scène d'odalisque que Matisse ait peinte, est une transfiguration lumineuse, un véritable soulèvement par la lumière d'un sujet sans cela ridiculement banal, amorphe et fatigué. Anémones dans un vase de terre, l'incomparable nature morte du Kunstmuseum de Berne, est une culmination d'intensité chromatique que même Redon n'aurait pas osée ; Matisse va véritablement très loin dans cette nature morte, il pousse une pointe très stridente ; ce bouquet est une sorte de délire que seul contient et desserre la lumière en laquelle flottent les éléments du tableau ; lumière-espace, là encore. Même chose pour les paysages. Il est difficile d'imaginer surface plus chromatiquement éparse que celle de Fête des fleurs par exemple, et pourtant les myriades de taches de couleurs, les myriades de gestes de couleurs se résolvent en une lumière laiteuse qui est le type même de l'invention matisienne de ce moment.

Durant ces années niçoises, Matisse met de la lumière jusque dans les creux des corps. Mais cet *all-over* de lumière est excessivement difficile à mettre en place ; il implique un équilibre entre des extrêmes, il réclame la mobilisation de toutes les ressources du coloriste qui doit simultanément inventer les innombrables unités de couleur qui traduiront les éléments du tableau et veiller au lien lumineux qui rendra plausibles ces unités chromatiques ; nous disons bien simultanément, cela ne se fait pas l'un après l'autre mais en même temps. Il peint en un seul et même geste la couleur fragmentée et la lumière totalisante, cet équilibre repose sur un tout ou rien dramatique. Matisse, pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons, peint de très nombreuses toiles durant ces années, il peint en permanence mais la mobilisation extrême que requiert la méthode ne peut être permanente. Quand elle n'a pas lieu, la surface perd toute tension et la toile échoue, le sujet reprend ses droits et avec lui la lourdeur et la banalité. Ces cas d'échecs ne sont pas rares dans la production des premières années niçoises. Cette quête de la lumière qui est bien, au moins jusqu'en 1925, la quête unique, le grand entêtement de Matisse à Nice, passe par plusieurs itinéraires. Soit qu'il pousse la couleur à des intensités extrêmes dont les bouquets d'anémones sont l'exemple prononcé ; ces fleurs peuvent être très densément concentrées sur une zone de la surface de la toile, ou bien écartées les unes des autres au bout de longues tiges qui tendent des brûlots de couleurs dans l'espace (comme, par exemple, dans Anémones et vase chinois de Baltimore Museum of Art) ; dans les deux cas Matisse immerge ce feu, ce feu central ou ces feux épars, dans un plus grand espace lumineux qui en commande et en immobilise le rayonnement. Une autre façon de procéder consiste pour Matisse à inonder uniformément la surface d'événements colorés, d'une dimension suffisamment consistante pour être identifiables et coller (irréalistement) à un objet, mais aussi suffisamment limitée pour qu'aucun ne l'emporte chromatiquement sur les autres ; quand il procède ainsi, coussins, fleurs, tissus aux murs, corps de femme, dessus de lit, table, miroir, tapis au sol sont autant d'événements chromatiques différents, autant de plans différents, unifiés par la lumière égale qui émane de chacun de ces événements distincts et qui tient à ce que Matisse invente alors une conception lumineuse de la couleur. Il lui arrive aussi de diluer à l'extrême la couleur sur la toile (par exemple dans Nu au peigne espagnol, assis devant une fenêtre à voilages) au point qu'elle n'est plus qu'une mince pellicule délayée ; quand il arrive ainsi que la couleur ne soit plus que de l'air teinté, on peut dire que Matisse est porté par une conception chromatique de la lumière.

La couleur, la couleur peinte, ce chatoiement des années niçoises qui a peu d'égal dans la peinture occidentale, n'est pas le seul canal par lequel Matisse explore la lumière. Matisse s'avance sur plusieurs fronts à la fois. Il ne faut pas oublier qu'il dessine beaucoup durant ces

mêmes années, et que son œuvre gravé est également considérable. Matisse travaille la lumière par le noir et le blanc, dans ses dessins et ses lithographies, au même titre qu'il accède à elle par la couleur en peinture. Ses lithographies sont de deux ordres : les unes, que l'on peut dire linéaires, et qui aboutissent à un *all-over* calligraphique ; dans Arabesque par exemple, ou Odalisque voilée, l'inventivité de la ligne tisse un réseau gris très chaud, un très libre réseau lumineux – qui crée littéralement de la lumière sur la page. Une autre sorte de lithographies se construit sur un système de clair-obscur très accentué, bandes noires bandes blanches, un système d'ombres lumineuses, dont Grande odalisque à la culotte bayadère et Le renard blanc sont les plus beaux exemples, véritablement aussi forts que des peintures. Il en émane une lumière très intense, sans rapport avec le sujet représenté, sans lien avec aucune figure, une lumière très détachée, comme une entité indépendante. À l'esthétique de ces lithographies correspondent, ces mêmes années, des dessins au fusain de toute beauté, comme Femme étendue, châle espagnol du Baltimore Museum of Art ou Jeune femme à la guitare (Art Gallery of Ontario), grandes feuilles imposantes ou par le jeu des noirs, des blancs et de l'estompe s'articule une architecture de la lumière absolument symétrique de celle des peintures qui leur sont contemporaines. Pour être complète, une appréciation du travail de Matisse se doit d'inclure ces dessins et ces lithographies.

*

L'expression par la lumière n'est pas la seule caractéristique de la peinture de la première période niçoise de Matisse. Un autre de ses traits originaux est le traitement de l'espace. L'espace réel que Matisse dépeint est le plus souvent celui de ses chambres d'hôtel, qui lui servent d'atelier, plus tard celui des pièces de ses appartements, qui sont aussi ses ateliers. Le plus souvent Matisse inclue la fenêtre dans sa vue de la pièce, et la fenêtre sera ouverte ou fermée ; elle peut avoir des persiennes, closes ou mi-closes, filtres à lumière avec lesquels Matisse jouera ou ne jouera pas. Et puis il peut y avoir, ou non, une présence additionnelle non négligeable, la mer, par delà la fenêtre ou le balcon. Toute ressemblance avec un site connu s'arrête là. À partir de ce cadre, Matisse va inventer toute sorte de schémas spatiaux que la prosaïque réalité des lieux ne laissait en rien présager.

Par exemple, ces chambres étaient dotées d'un meuble mi-coiffeuse, mi-bureau, lui-même équipé d'un miroir ovale. À l'aide de ce délicieux et très ordinaire miroir, Matisse va transformer un espace simple en espace complexe ; il nous donne à voir non seulement la vue normale de l'espace de la pièce, telle qu'à la place du peintre nous aurions pu la voir, mais aussi

la vue ajoutée, inattendue, d'une autre section de l'espace, captée dans le reflet du miroir. Ainsi dans Vase de fleurs sur une coiffeuse, le gros-plan des fleurs et du miroir donnerait un espace très étouffé si le reflet distancé du lit dans le miroir n'ajoutait à la scène volume et profondeur. Dans La séance de peinture, le fond du tableau que nous regardons est un grand pan noir, très subtilement troué par la vue, reflétée par le miroir placé au centre, de la mer et d'un palmier qui sont en arrière de nous. Dans Anémones et miroir noir il fait exactement le contraire : là où l'on attendrait le reflet d'un élément hors champ, le verre du miroir est un ovale noir ne renvoyant rien que la lumière abstraite de lui-même. Plus excitant et subtile encore, dans certains cas l'espace reflété par le miroir dans un tableau donné, ou espace supplémentaire et indirecte, n'est pleinement explicitable que par l'espace directement rendu d'un autre tableau. Ainsi le carrelage rouge reflété dans le miroir de Intérieur au cahier noir, mais à peine visible « réellement » dans ce tableau, est « en réalité » le carrelage très explicitement dépeint dans une autre vue, plus en profondeur, de la même pièce, que nous donne le tableau Intérieur à la boîte à violon, dont par contre le miroir est lui neutralisé, noir, muet.

L'œil de Matisse – et c'est encore une nouveauté de ces années-là – semble alors procéder comme une camera, qui entame de toile en toile un long travelling, allant d'un gros plan à une vue progressivement reculée (ou l'inverse), donnant une partie de la scène puis l'ensemble de la scène, variant les angles de prise de vue. Chaque plan différent faisant l'objet d'une toile distincte, il faudrait les réunir toutes pour avoir la cinématographie complète de son univers pictural. Car c'est bien cela que nous est apparue sans cesse plus clairement être son œuvre, au fur et à mesure que nous préparions cette exposition des débuts niçois de Matisse : une cinématographie très serrée et très cohérente, même si fatalement inégale. Et il était passionnant de remettre bout à bout les différents plans du film, dispersés à travers le monde, parce que nous avions le sentiment de refaire le chemin même qu'avait suivi l'artiste, de pénétrer dans son cerveau, derrière son œil, et de pouvoir enfin comprendre sa vision après en avoir reconstitué la continuité. Une cinématographie et, partant, une généalogie assez dramatique, tel tableau étant le fils d'un autre et le père d'un troisième, allant d'événement en événement, parfois d'événement en ratage mais un ratage est encore un événement. Le but de l'exposition était donc de tenter de rassembler ces paires, ces séries, ces familles, parce que ce rassemblement était fondamental : seul il permettait de saisir le pourquoi et le comment de la peinture de Matisse à Nice, et, ôtant à chaque tableau le caractère d'une production accidentelle et isolée, seul il nous restituait le fonctionnement de l'œil de l'artiste et la nécessité intérieure du développement, de volet en volet, de cette peinture. Malheureusement, aucune exposition ne saurait réussir ce rassemblement

à la perfection. Il arrive toujours, pour mille raisons toutes fort respectables et toutes fort justifiées, que le prêt de certains tableaux ne puisse être obtenu. Sans compter les deux musées dont nous savions au départ que pour des raisons institutionnelles qui leur sont propres, aucun tableau ne pourrait sortir : le Statens Museum for Kunst à Copenhague et surtout, hélas, la Barnes foundation à Merion, qui contient à elle seule presque une deuxième exposition des années niçoises de Matisse.

Les Persiennes est l'un des chefs d'œuvre, précisément, de la Barnes Foundation. Il incarne à lui seul l'ampleur et presque la solennité de la tentative, ainsi que le niveau d'accomplissement auquel Matisse parvient dans les premières années de son séjour à Nice. Dans l'entourage de Matisse ce grand tableau (130x89 centimètres) était surnommé « la cathédrale ». Le modèle Antoinette est assis au centre de l'espace de la chambre. La fenêtre est ouverte mais les persiennes sont closes, ou presque : une jalousie est entrebâillée, par où passe un peu de la lumière « réelle ». Mais la vraie lumière n'est pas la lumière réelle, c'est une lumière entièrement recomposée. La lumière Matissienne est une lumière picturale. Tout comme il « faisait semblant » avec le miroir ovale, de même il « fait semblant » avec ces exquises persiennes méditerranéennes dont les minces lattes inclinables filtrent la lumière et en permettent la modulation à l'infini. Moduler la lumière c'est moduler l'espace, car l'espace ici n'est plus que lumière. Une nouvelle fois Matisse nous leurrerait si nous n'étions attentifs : Les Persiennes ne sont pas la représentation réaliste d'une chambre d'Hôtel à Nice, mais la représentation symbolique d'une lumière mentale. Cette lumière est aussi bien dans les bandes bleues et jaunes du dessus de lit à droite, que dans le violet du sol et dans la culotte rouge et la chaise noire du modèle ; elle fait semblant de filtrer (verte) par les interstices en bois (gris-bleu) des jalousies. En vérité, dans la seule réalité qui compte ici et qui est la réalité picturale, elle est un tout totalement abstrait qui ne vient pas de l'extérieur ; Ce tout est le produit de l'ensemble des couleurs mises en jeu sur la toile – une sorte de bleu laiteux immatériel et très prenant, qui n'est contenu nulle part dans une vue réaliste des choses. Il n'est contenu, ce bleu-espace non-préconçu, que dans le résultat, c'est-à-dire à la pointe extrême de la tentative menée par l'œil de Matisse.

Si nous nous reportons à Grand intérieur, Nice qui est en quelque sorte le pendant de Les Persiennes, quelle différence y voyons-nous ? Les persiennes sont cette fois ouvertes ; le modèle est à l'extérieur de la pièce, éloigné sur le balcon ; on voit maintenant la mer, ou plutôt un mur bleu qui barre l'horizon au bout de la perspective de la toile. Mais quelle différence, entre ces deux tableaux, dans la lumière ? Aucune. En ce sens que, persiennes ouvertes ou fermées, la

lumière est toujours cet immense lieu mental ; ce n'est pas le soleil qui la produit, mais Matisse qui l'élabore. Dans le cas de Grand intérieur, Nice, elle est même comme un deuxième espace qui englobe et, en quelque sorte, annule un espace du premier degré traité de façon fort inhabituelle ; l'on commence par une vue plongeante sur le premier plan, le fauteuil et la table de toilette, (comme si Matisse avait peint cette partie du haut d'une échelle) ; puis l'œil remonte de façon très abrupte et contradictoire vers la fenêtre ouverte, le modèle assis au balcon et, pour tout au-delà, le mur de la mer.

Dans nombre d'autres toiles, dont Le paravent mauresque est un très bon exemple, Matisse traite l'espace encore tout différemment. Ici il renonce à la fenêtre et aux persiennes, c'est-à-dire qu'il renonce à l'illusion selon laquelle la lumière – son sujet – pourrait venir du dehors. Il reconstruit, à l'intérieur de la pièce où il peint, un espace entièrement artificiel, excessivement plein. Tout un décor de tissus aux murs, de paravents et de tapis au sol, tous également et différemment ornementés ; il abandonne le monde physique de tous les jours, celui d'une pièce d'hôtel ou d'appartement, pour s'isoler dans son monde à lui, physiquement entièrement recomposé et en quelque sorte prêt à peindre. En somme, dans cette dernière catégorie de tableaux, la transfiguration commence avant même l'acte de peindre. Dans Les persiennes ou Grand intérieur, Nice, on peut dire qu'il peignait la chambre « telle quelle », la transfiguration lumineuse n'intervenant que sur la surface de la toile et seulement au stade de la peinture, dans l'acte ; au contraire dans Le Paravent mauresque, Matisse transforme l'atelier en une peinture dès avant l'acte de peindre et, dans ce cas limite, sa peinture n'est alors que la « reproduction » du déjà transfiguré. Ici chaque centimètre carré est un enchevêtrement de motifs de couleurs d'une densité sans précédent. Tout n'est que décor, il n'y a plus d'air. Un modèle, parfois deux, souvent une odalisque sont là, dans ce décor comme un poisson dans un bocal et non comme des êtres humains dans l'espace. Un bouquet peut même venir occuper le peu de volume laissé libre entre le sol et les murs, et surcharger encore la surface de la toile. Ici l'appareil linéaire est d'une grande mollesse, il n'y a d'ailleurs pratiquement plus de ligne. C'est le bariolage de couleurs qui tient l'ensemble et produit la lumière (la structure, le sens). Une lumière sans air.

En somme, toute la recherche de Matisse durant ces premières années à Nice aboutit à une nouvelle unité de la surface : les êtres humains et les objets ne sont pas traités différemment du sol et des murs sur la surface de la toile. Matisse parvient progressivement à abolir toute distinction picturale entre le sujet apparent de ses tableaux (une femme lisant, ou un bouquet

d'anémones) et le fond de ces mêmes tableaux. Il résout cette distinction sujet-fond en termes d'espace, comme nous l'avons vu, et il résout la question de l'espace en termes de lumière. Chaque parcelle de la surface du tableau, qu'elle représente des citrons ou le corps d'une femme ou une section du mur de la pièce, chaque parcelle de la surface est un lieu de couleur ; et chaque lieu de couleur est l'une des sources de la lumière qui, conjuguée à toutes les autres sources de lumière sur la toile, crée l'ensemble espace-lumière. Cependant, une œuvre de l'hiver 1925-1926, Figure décorative sur fond ornemental, rompt avec cette démarche et repose le problème de fond en comble. Schématiquement, ce tableau représente un nu très sculptural et même très architectural, que Matisse détache intentionnellement du fond contre lequel il est assis.

*

Le titre de ce tableau est lui-même une énigme, en ce qu'il inverse le sens communément admis du mot décoratif, et invite à repenser cette catégorie (matisienne par excellence). Le décoratif n'est pas le décor ! La figure se tient contre un décor, mais c'est la figure qui est décorative, le décor n'est qu'ornemental. Le décoratif est une catégorie fondamentale chez Matisse, elle est et a toujours été pour lui le stade auquel il faut qu'une œuvre parvienne si elle veut être véritablement accomplie. Mais le chemin par lequel Matisse accède au décoratif varie selon les étapes de sa carrière, et le contenu même de cette notion varie en fonction de ces étapes. Au cours de la période niçoise, Matisse a reposé à plusieurs reprises les termes de cette catégorie, et Figure décorative sur fond ornemental est de toute évidence une nouvelle étape de sa pensée. Ici, le décoratif est un volume très marqué. Ce n'est plus comme précédemment une architectonique de la lumière ; c'est une architecture de formes, soutenue par un système de lignes très ferme et très structuré. Le décoratif, dans ce tableau, est une sculpture isolée de son milieu, isolée et distincte, une présence sans ambiguïté, distraite à un espace plus ambigu que jamais.

Encore une fois, Matisse s'avance toujours simultanément vers plusieurs points de l'horizon. Tandis qu'il élaborait l'espace-lumière, le plan lumineux sur lequel nous nous sommes longuement étendu, il continuait parallèlement de traiter la question du volume et à cette fin pratiquait la sculpture. La sculpture majeure des premiers temps à Nice est Grand nu assis, bras levés, qui a évolué sur deux ans (1923-1925). S'appuyant sur cette sculpture, Figure décorative sur fond ornemental est la réinsertion brutale du volume dans l'espace par ailleurs le plus "niçois" que Matisse ait osé peindre. Jamais en effet, durant ces années niçoises, Matisse n'a produit espace plus compact, plus saturé ni plus complexe. Il est compact au point de ne laisser

presque aucune profondeur à la figure – qui doit pour ainsi dire se faire une place de force dans l'imbrication ornementale. Il est saturé, en ce sens qu'il n'est pas un millimètre de la toile qui ne soit recouvert d'une ornementation poussée ici jusqu'à une sorte de délire. Il est complexe, parce qu'il met en jeu dans le champ du tableau au moins six motifs ornementaux différents (la tenture du fond, au milieu de laquelle le miroir vénitien baroque – la porcelaine bleue du pot – le sol, composé d'abord de lignes parallèles, puis d'un tapis très chargé d'entrelacs – et enfin, à droite, un plan vertical, le dossier d'une chaise peut-être, d'une trame encore autre). Le résultat est un tourbillon ornemental avec lequel contraste la rigidité de la figure décorative ; les différents motifs sont constamment coupés, soit l'un par l'autre, soit par le cadre ou par la figure. Le sol n'est pas horizontal, et il est mal distinct du mur. Vraiment Figure décorative sur fond ornemental est un extrême – deux extrêmes plutôt en même tableau, et comme une culmination de l'espace pictural propre à ce moment de l'art de Matisse. D'autres tableaux de la même veine suivront, mais nettement moins poussés.

Les dernières années de la période que couvre notre exposition verront Matisse évoluer encore. Les éléments chromatiques s'espacent les uns des autres, le tissu de couleurs se desserre, la surface s'aère – l'installation au quatrième étage de la place Charles Félix espace beaucoup plus ouvert que tous ceux que Matisse avait occupé jusqu'alors à Nice, n'est certainement pas étrangère à cette évolution. Parallèlement à sa peinture, Matisse entreprend une très importante série d'eaux-fortes et de pointes-sèches qui reprennent tous les thèmes niçois, mais inaugurent une nouvelle approche : la ligne noire du trait sur le blanc de la page va à elle seule créer toutes les nuances de la couleur et toute la force de la lumière. C'est tout le sens du travail des années suivantes, au delà de la période qui nous a retenus ici, aboutissant à ce que ce soit la lumière elle-même, conquise de 1917 à 1930, qui engendre la couleur – mais ceci est la suite et le renversement d'une histoire qui ne s'interrompra qu'avec la mort de l'artiste.

Nous espérons avoir donné du Matisse des années 1917-1930 une image plus conforme à la réalité que le cliché reposant et mensonger généralement admis. Nous espérons avoir montré un Matisse au travail, cherchant à renouveler son art, trouvant des solutions nouvelles – et parfois échouant dans sa quête. Nous pensons que la figure plus Vraie qui ressort d'un examen attentif de son travail, est aux antipodes de celle de « peintre du bonheur » qu'il n'a en fait jamais été. Il est un artiste inquiet et sa peinture est inquiète. Il travaille avec une insistance sourde. Revient dix fois sur le même problème. S'enfonce dans le seul univers de sa peinture et s'isole avec elle. De la succession d'images que nous proposent ces quinze années de peinture,

filtrant des obsessions et émane une angoisse. Le monde dépeint est un monde de l'attente, de la tristesse ; un monde d'un érotisme lourd, presque un monde de voyeur. Un monde distant, où la communication entre les êtres semble impossible, ou inutile ; d'ailleurs, les êtres y sont devenus des choses peintes, des faits de couleurs en vue de l'obtention de la lumière sur la surface ; ils sont dépossédés de toute vie autre que chromatique. Le monde de ces premières années niçoises est un monde derrière une vitre – le monde dans un bocal. Le monde indéfiniment répété d'une sorte de perte existentielle réellement tympanisante. Comme si cette lumière à obtenir ne pouvait résulter que d'une solitude et exigeait un renoncement fatal.

IRINA ANELOK, « LES ECRITS SUR L'ART DE DOMINIQUE FOURCADE : LA NAISSANCE D'UNE POETIQUE », THESE PRESENTEE ET SOUTENUE LE 18 AVRIL 2013.

Résumé : Les écrits sur l'art forment une partie très importante de l'œuvre de Dominique Fourcade : une cinquantaine de textes publiés en préface dans des catalogues d'exposition ou dans des revues, principalement entre 1971 et 1990. Beaucoup d'entre eux sont consacrés à l'œuvre de Matisse, dont Dominique Fourcade est un spécialiste éminent. D'autres examinent la création française contemporaine, en particulier les productions des plasticiens proches du galeriste parisien Jean Fournier. Certains étudient, enfin, le travail des artistes anglo-saxons, essentiellement celui des sculpteurs, mais aussi celui des peintres du mouvement expressionniste abstrait. La plupart de ces textes sont majoritairement méconnus même par des spécialistes de la poésie contemporaine. Or, ils sont le lieu où se forge véritablement la vision poétique de l'auteur, car c'est sur les arts plastiques que Dominique Fourcade prend appui pour penser le monde et trouver la modernité. Dans son travail critique le poète réunit deux approches habituellement opposées : d'un côté, la théorie formaliste qui met en valeur les matériaux et les procédés plastiques, de l'autre, la recherche d'un profond message spirituel des œuvres. Ainsi, les aspects formels (le rythme, la structure, la surface, la lumière, la couleur et d'autres encore) comprennent de multiples implications poétiques, dans leurs valeurs éthique, politique ou gnoséologique. Dans ses écrits sur l'art, Dominique Fourcade met en place une poétique complexe dans laquelle la sagesse est inséparable de la beauté et l'esthétique de l'éthique. C'est cette même poétique qui réside au cœur de ses poèmes des années 1980-2010.

Mots-clés : Fourcade, poésie, contemporain, modernité, art, abstraction.

Abstract: Art publications are an important part of Dominique Fourcade's writing: representing about 50 texts published as prefaces for exhibition catalogues or in the magazines, mainly between 1971 and 1990. A large number of these publications are dedicated to Matisse's work, Dominique Fourcade being an eminent specialist of his work. Others examine contemporary French creation, and especially plastic artists close to Parisian art dealer Jean Fournier. Finally, some of them study Anglo-Saxon artists work, especially that of sculptors, but also of painters belonging to the abstract expressionist movement. The majority of these texts remain unknown, even by the specialists of contemporary poetry. Though, they are the place where the author's poetic vision has been build up, as Dominique Fourcade bases his ideas on plastic art in order to think about world and find modernity. In his critical work, the poet gets together two usually opposite approaches: on the one hand, a formalist theory highlighting materials and plastic methods, on the other, a search for the profound spiritual message of works. Thus, formal aspects (such as rhythm, structure, surface, light, color and others) include multiple poetic implications in their ethical, political or epistemological values. In his art essays, Dominique Fourcade puts in place an intricate poesy where wisdom is inseparable from beauty and aesthetics from ethics. The same poetic language lies in the heart of his poems dating from 1980-2010.

Keywords: Fourcade, poetry, contemporary, modernity, art, abstraction.