



Rencontre : Pierre Soulages, portrait de l'artiste en jeune homme

« Ni image ni langage. » Pour Pierre Soulages, la peinture ne communique pas, ce qu'elle met en jeu est ailleurs. Le peintre, qui fêtera ses 100 ans le 24 décembre par une immense rétrospective au Louvre, a ouvert sa maison sur les hauts de Sète à Arnaud Laporte et Éric de Chassey. « Les horizons sont vastes, dit-il. Mais on les voit en bougeant la tête. »

Publié le JEUDI, 21 NOVEMBRE 2019

© Anne Consigny

C'est au cœur de l'été que nous avons rencontré **Pierre Soulages** dans sa maison sétoise sur les pentes du mont Saint-Clair. Le rencontrer a quelque chose à voir avec la visite d'un monument. L'artiste aura 100 ans le 24 décembre et le musée du Louvre va dignement fêter ce centenaire avec une rétrospective qui ressemble à une consécration ultime. Pierre Soulages rechigne à réfléchir et à parler de l'acte créatif. Dès 1948, dans un texte qu'il signerait sans doute encore aujourd'hui, l'artiste « congédiait » – c'est son terme – toute tentative d'explication de ses œuvres. Tout juste a-t-il bien voulu préciser sa pensée dans un autre texte, en 1983, où il écrit que sa peinture n'est « ni image ni langage ». Il poursuivait : « La peinture ne transmet pas de sens, mais elle fait le sens; elle n'en communique pas – tout ce qui, en elle,

se réduit à la communication n'est qu'un moyen remplaçable. Elle est avant tout une chose qu'on aime voir, qu'on aime fréquenter, origine et objet d'une dynamique de la sensibilité. » Pour autant, **Pierre Encrevé**, en réalisant le monumental catalogue raisonné de Soulages (2007 pour l'édition complète au Seuil), a bien montré que l'œuvre de l'artiste fonctionne par cycles. Pour schématiser, on pourrait dire que tout est là depuis 1946, mais que Soulages cherche sans cesse à aller plus loin avec toujours moins. « Less is more », disait l'un des grands représentants du [Bauhaus](#), **Ludwig Mies van der Rohe**. Mais si le courant du minimalisme a fait sienne la formule de l'architecte, on devrait dire que Soulages est dans le « maximalisme » en ceci qu'il ne cesse de susciter toujours plus de sidération, avec un geste toujours plus simple. Le geste, et plus précisément la trace du geste, c'est ce qui intéresse Soulages, en lien avec sa fascination pour les premiers artistes de notre humanité.

C'est **Colette Soulages**, sa femme, qui nous accueille à l'entrée de la maison. Elle est née quelques mois après lui, en 1920, et a abandonné ses études d'art lorsqu'ils se sont mariés, le 24 octobre 1942, à minuit, à l'église Saint-Louis de Sète. Tous deux étaient habillés en noir, évidemment. Le regard de [Colette](#) est à la fois très doux et espiègle, volontiers rieur. Les sollicitations sont nombreuses, mais les visites ne sont pas si fréquentes, et on comprendra vite que ce couple semble se suffire à lui-même – ils viennent de fêter leurs soixante-dix-sept ans de mariage! Nous descendons à l'atelier, en contrebas de cette maison, qui offre un panorama irréel sur la Méditerranée, comme si elle se situait au milieu de nulle part, alors qu'elle jouxte le fameux cimetière marin de **Paul Valéry**.

On découvre alors, derrière cet atelier, un jeune homme entré au service de l'artiste pour accomplir des tâches que l'âge ne permet plus à Soulages de réaliser. Ce jour-là, il découpe patiemment des toiles en minces lambeaux et les brûle consciencieusement dans un brasero. On est un peu pris de vertige en songeant aux toiles parties en fumée... Lorsque Pierre Soulages nous rejoint, les époux s'assoient côte à côte, et les regards qu'ils échangent, leurs gestes délicats l'un envers l'autre feraient fondre le cœur le plus endurci. Autour de nous, des dizaines de toiles et les souvenirs de centaines d'autres, réalisées ici, par cet homme à la haute stature qui fixe son regard incandescent dans le nôtre. Soulages en impose. Pas seulement par sa carrière, par son œuvre, par le record récemment battu lors d'une vente : 9,6 millions d'euros pour une toile de 1959 ! Non, il y a chez cet homme une densité, une intégrité, une droiture qui obligent à ne pas chercher à jouer au plus malin. Cela tombe bien, telle n'était pas notre intention. L'entretien peut commencer.

Arnaud Laporte. Nous sommes chez vous, à Sète, dans cette maison dont vous avez dessiné les plans avec votre épouse Colette. Les lieux de travail sont importants et nous sommes précisément dans votre atelier. C'est ici, chez vous ?

Pierre Soulages. J'hésite. Je ne sais pas où c'est, chez moi.

AL. Vous vous posez cette question depuis longtemps, savoir où c'est, chez vous ?

PS. Probablement. Chez moi, c'est plutôt quelque chose qui m'intéresse, et qui est plus devant moi que derrière. C'est pourquoi j'ai dit : « J'hésite ».

AL. Quelle est l'histoire de cette maison ?

PS. Nous passions tous nos étés à Paris, mais le mois d'août n'était plus ce qu'il était, c'est-à-dire que Paris était envahi par le tourisme et on a eu envie de trouver quelque chose ailleurs. C'était en 1960. Nous cherchions donc une vieille maison quelque part, plutôt du côté de Marseille d'ailleurs, mais les parents de Colette étaient ici [à Sète] et nous sommes venus les embrasser. Ils savaient que nous cherchions une maison et sa mère avait contacté un marchand de biens, qui nous a montré des petites maisons – celles qu'on appelle à Marseille des cabanons; ici, ça s'appelle des baraquettes. Mais nous n'avons rien visité de bien et le voisinage n'était pas possible. Au moment où nous allions repartir, quitter Sète, le marchand de biens nous a dit : « Écoutez, il y a une maison qui pourrait vous intéresser. Personne n'en veut, mais le lieu est très bien. La maison est belle, mais il y a beaucoup de travaux. Venez voir, quand même. » Et nous sommes tombés sur cet endroit où il y avait une maison ridicule, typique de la fin du XIX^e siècle, de la petite bourgeoisie conquérante. Mais cette vue était étonnante. Et Colette me dit : « Si l'endroit te plaît, rasons la maison ! » C'est ce qui a été fait. Nous avons acheté, nous avons détruit. Nous avons fait des plans, nous avons choisi l'emplacement et pris un jeune architecte, qui a d'abord voulu nous proposer ses plans. Je les ai gardés, et heureusement car comme c'est lui qui a présenté le projet, il s' imagine que c'est lui qui a fait la maison (rires).

AL. Comment avez-vous conçu les plans de la maison ?

PS. La maison, c'est le soleil et le vent. L'été, le soleil n'entre pas. Le 22 juin, il reste dehors. Et le 22 décembre, le soleil va jusqu'au mur du fond. Ça, c'est moi qui l'ai fait : la simplicité même. J'ai pris un fil à plomb, je l'ai tenu à un mètre de haut, à midi le 22 décembre, et à midi le 22 juin. On a pris la longueur de l'ombre. C'est la même chose pour les murs, la même proportion.

AL. Quand on est dans votre salon et que l'on regarde la mer, on a l'impression que vous êtes seul au monde ici.

PS. On a cette impression partout dans cette maison. Partout. Un de mes amis m'a appris que **Paul Valéry** a écrit que Sète était une île singulière. Et cet ami a ajouté : « Dans cette île singulière, tu en as fait une autre : c'est ta maison. » On est très isolés. On n'entend rien. Aucun bruit. Quelquefois un avion...

AL. C'est important d'avoir cet horizon, la mer face à vous ?

PS. C'est pas mal. J'ai été amené à réfléchir sur les horizons, parce qu'il y a des horizons qui sont vastes, mais on les voit en bougeant la tête. Eh bien, celui-là, on ne peut pas. Il faut se déplacer. C'est pas mal. Ça crée quelque chose de vaste. Une « vastitude ».

AL. Parlons du présent. Qu'est ce qui fait que vous êtes toujours, chaque jour, au travail ?

PS. Parce que je ne peux pas m'empêcher de le faire. Travailler c'est un mot que je n'aime pas. Je n'ai jamais travaillé, mais ce que je fais est probablement beaucoup plus fatigant que le travail.

AL. Le mot ne vous convient pas – « travail » ?

PS. Pas beaucoup, non.

AL. Est-ce que le mot « recherche » vous convient mieux ?

PS . Non plus. Curiosité, oui, devant ce que je ne connais pas. Et plus j'avance, plus je m'aperçois qu'il y a des choses que je ne connais pas.

AL. C'est une forme de progrès dans votre art de vous dire que plus vous avancez et moins vous en savez ?

PS. Non, on ne peut pas dire ça, mais j'essaye de juger ce que je fais sans penser à ce que j'ai déjà fait. C'est quand même toujours présent. Et le fait de ne pas y penser est peut-être même plus actif, plus important, que si j'y pensais.

Éric de Chassey. Est-ce que ça veut dire que chaque fois que vous arrivez dans l'atelier, c'est comme si c'était complètement nouveau, comme si vous repartiez à zéro avec chaque toile ?

PS. On ne revient pas à zéro. C'est naïf de croire cela. Même quand on croit avoir tout oublié, les solutions se présentent et c'est quelque chose d'important, justement parce qu'on croyait les avoir oubliées et qu'elles font partie des choses qu'on décide de retenir. Ce sont des mots, tout ça. Ce qui m'intéresse, moi, c'est ce qui se passe entre la surface sur laquelle je peins et les outils avec lesquels je peins, ce qui se passe avec la matière que j'emploie. On pourrait dire que c'est toujours la même chose, mais ce n'est pas négligeable pour autant. Enfin... Vous m'obligez à penser à ce que j'ai derrière moi et là, je fais un effort. Je ne suis pas sûr que ce soit bien. Ce n'est pas ce que je préfère.

EdC. Comment les choses se passent-elles, concrètement, quand vous arrivez dans l'atelier, quand vous commencez une nouvelle toile ?

PS. Arriver à l'atelier et attendre d'oser. Parce que, tout ce que l'on peut faire dans un atelier, c'est là : les surfaces sur lesquelles on peut travailler, les outils que l'on peut avoir... Quand les outils ne sont pas là dans l'atelier, je les fabrique. Ça a commencé comme ça, d'ailleurs. Très tôt, j'ai fabriqué mes outils. Sur le moment, sans y réfléchir longuement. Mais quand je sens le besoin d'avoir une surface, eh bien je cherche autour de moi ce qui permet de la produire, cette surface dont j'ai envie. Je commence et puis ça va vers autre chose, et ce dont j'avais envie est pratiquement oublié au profit de ce qui apparaît et que je n'ai pas attendu. C'est comme ça que j'aime être à l'atelier. Sinon, si je fais ce que j'ai prévu... je le fais parfois, mais quand quelque chose apparaît que je n'ai pas prévu, c'est probablement là que se trouve ce qui m'intéressait le plus. Voilà pourquoi je peins. Mais ce sont toujours de grandes surfaces. Il y a des constantes que l'on peut retrouver. J'aime avoir une certaine surface. Mais pas toujours, d'ailleurs. C'est très variable au fond.

EdC. Cette surface plate, rectangulaire, suffit pour être toujours nouvelle ?

PS. Oui, et quelquefois, c'est moi qui choisis les rectangles, dans ces dimensions, dans ces proportions, mais pas toujours. Récemment, en pensant à un accrochage que l'on me proposait – je pensais « accrochage », je ne pensais plus à une toile –, je me suis trouvé dans la nécessité de faire des toiles de quatre mètres de haut. Mais je ne l'aurais jamais imaginé de sang-froid. C'est arrivé quand on m'a présenté le plan d'une exposition où je trouvais qu'il manquait une chose importante : une ou deux verticales. C'est ce qu'on m'a proposé qui m'a poussé à faire ça. Si on m'avait dit : « Faites-moi deux peintures de quatre mètres de haut », il est probable que j'aurais ri, mais là il s'agissait d'autre chose, d'un objet qui était un ensemble de toiles de plusieurs époques, et l'accrochage était tel qu'il y avait la nécessité, à mes yeux, d'une ou deux grandes verticales. Je me suis mis à travailler à ces choses-là, poussé par ce

geste qui existait. Or, ce n'est pas toujours le cas quand je peins. C'est même le contraire. Là vous me poussez à penser et à réfléchir comme je ne le fais pas.

EdC. Derrière vous, il y a une toile vierge.

PS. Il y a cinquante ans qu'elle est là.

EdC. C'est la première chose que l'on voit dans l'atelier. Quand on rentre, les toiles sont retournées contre le mur, et la seule qui ne l'est pas, c'est cette toile vierge qui n'a pas l'air d'avoir vocation à être peinte, parce qu'elle prend la poussière, c'est tout.

PS. Elle est beaucoup plus mur que peinture. Elle est mur elle-même. Il y a soixante ans que nous sommes ici et certaines boîtes qui sont là n'ont pas été jetées, et même certains pinceaux qui sont là n'ont pas été jetés. C'est un tort d'ailleurs, parce qu'ils ne servent plus à rien. Maintenant, pour les choses que j'ai ici, il y a un jeune homme qui m'aide, et qui est particulièrement ordonné, sans que cela me dérange. J'en suis particulièrement heureux.

AL. En ce moment même où nous parlons ensemble, vous lui faites brûler des toiles. Pourquoi ?

PS. Parce que ça ne mérite pas de rester. Ça n'a aucun sens pour moi. Ce sont quelquefois des choses où il y avait peut-être une possibilité que je n'ai pas utilisée. Des choses que je ne veux plus voir en tout cas. Des choses sur lesquelles j'avais pris des décisions qui étaient idiotes. Alors je préfère les oublier.

AL. Dans le salon de votre maison, qui donne sur la mer, il y a un triptyque de vous qui fait face, justement, à la mer. Pourquoi cette œuvre-là ?

PS. Demandez à Colette.

Colette Soulages. C'est moi qui l'ai choisi, en effet. Il a fait ça en 1983. Je me suis dit que ça irait bien là et je l'y ai mis. Elle y est restée. Elle n'est sortie qu'une fois pour aller au centre Pompidou, il y a dix ans [pour l'exposition « Soulages », à l'occasion des 90 ans de l'artiste].

PS. Elle m'avait dit : « Pourquoi il n'y a rien ici ? » Je lui ai dit : « Fais ce que tu veux. Va à l'atelier, et prends ce que tu veux. » Et surprise : la proportion de chaque élément du triptyque, c'est la même proportion que l'ensemble des trois murs, et c'est la même proportion que le mur sur lequel elle s'est accrochée. C'est une proportion que j'utilise depuis soixante ans. J'ai un papier d'ailleurs, là derrière, dans l'angle de la porte, où il y a les proportions que j'utilise, parce que j'ai abandonné les proportions du commerce. Dans les châssis traditionnels, il y en a un ou deux qui ont des proportions intéressantes et les autres en découlent à peu de chose près. Ce sont des approximations, mais qui permettent de mettre en série. Par exemple, 100 Paysage [162 x 114] a une proportion qui correspond à ce type, comme le papier à lettres que vous employez, d'ailleurs. C'est 21 x 29,7. Pourquoi 29,7 ? Pourquoi ces idiots-là ne sont pas allés jusqu'à 30 ? Pour des raisons très précises. La largeur, c'est 21. Si vous faites un carré de ce 21, la diagonale de ce carré, c'est 29,7. Alors, le gros avantage, c'est que si vous mettez une autre feuille de papier à côté et que vous mesurez : c'est toujours la même proportion. Tous les rectangles que j'emploie sont liés entre eux par une proportion. C'est pas le pif, c'est pas le hasard. D'ailleurs, dans certains cas, l'œil demande autre chose, alors je fais ce qui est nécessaire. Mais au départ, j'utilise des formats qui ne sont pas ceux du commerce.



Colette et Pierre Soulages lors de l'entretien réalisé dans l'atelier de l'artiste à Sète. ©Anne Consigny

EdC. Est-ce que c'est le même mur qui sert depuis soixante ans pour peindre toutes vos toiles, quelles que soient leurs proportions ?

PS. Je ne peins pas les toiles au mur. Je les peins au sol, souvent. D'ailleurs, en ce moment, je peins au sol. Si je fais une toile de quatre mètres, il vaut mieux que je peigne au sol, plutôt que sur l'échelle (rires).

CS. Alfred Pacquement [commissaire de l'exposition au Louvre] est venu il y a quelques jours, alors que Pierre venait de faire une de ces grandes toiles, et il s'est mis à rire – on ne pouvait pas l'arrêter. On lui a demandé : « Pourquoi tu ris comme ça ? » « C'est extraordinaire, a dit Alfred. Je ne connais pas de peintre qui ait 100 ans d'âge et qui puisse faire une toile de quatre mètres de haut. Il la faut vraiment pour le Louvre. » Elle était par terre parce que pour faire une toile de quatre mètres de haut, Pierre ne peut pas monter sur une échelle. Il l'a peinte au sol.

AL. Ça change quoi de peindre une toile au sol ?

PS. Quand on la met au mur, il y a sûrement quelque chose qui change. Je ne sais pas. Quand je peins au sol et que je la vois ensuite sur le mur, verticalement, cela ne m'a pas jamais mis dans l'obligation de modifier. Les toiles vont être en rapport avec le lieu où elles seront accrochées – ça, c'est évident. Et c'est valable pour n'importe quelle toile. Mais je ne suis pas fanatique de ces questions de proportions. Les peintres abstraits géométriques sont sûrement plus calés que moi là-dessus, et plus attentifs.

AL. Vous avez parlé des outils que parfois vous fabriquez. Mais il y a aussi les matériaux. En quoi le passage à l'acrylique, par exemple, a-t-il changé votre travail ?

PS. Chaque moyen que l'on emploie contient des ouvertures, des possibilités que d'autres moyens n'ont pas. Classiquement il y a l'aquarelle, la peinture à l'huile, la transparence, l'opacité. Tout ça, ça existe toujours dans la peinture, bien sûr. Les techniques, les moyens, les matériaux que l'on emploie sont fondamentaux – pour moi en tout cas. Alors, quand vous me posez la question de la différence entre l'acrylique et la peinture à l'huile, on pourrait en parler d'une manière technique, comme on pourrait parler d'un plat de cuisine.

AL. Mais c'est important, les saveurs...

PS. Ce qui est fascinant, c'est de voir comment une œuvre, une peinture, dépend et répond aux moyens employés. Quand on regarde la peinture préhistorique – très tôt, je me suis intéressé à la préhistoire –, c'est intéressant de voir comment la peinture est née. Enfin, ce que nous appelons préhistoire n'est qu'une petite partie d'un passé immense dont on découvre tous les jours l'immensité. Enfant, naturellement, je préférais le pinceau à la plume. L'encrier – aussi parce que c'était de l'encre noire, je crois –, c'était aussi un liquide, quelque chose de très différent, en tout cas, de la pointe d'un crayon ou d'une plume. Ça me paraissait plus... Je m'y sentais mieux. Et c'est, je crois, encore le cas.

AL. Entre la fin des années 1980 et le début des années 1990, en très peu d'années, vous avez réalisé une centaine de vitraux. Qu'est-ce que vous pouviez exprimer avec cette technique ?

PS. Les vitraux, c'est né au départ d'une commande, en Allemagne. Ce que j'ai fait, finalement, c'est essayer de sortir de l'idée de la peinture vue par transparence – ce qui est en général la façon dont on regarde les vitraux. J'ai fait un vitrail comme ça, qui se trouve dans un musée à Aix-la-Chapelle. On peut dire que c'est une mosaïque de verres. Ce sont de grands pavés de verre coloré, du verre qui était éclaté, ce qui crée des différences de lumière et de couleur. Mais je me suis aperçu que ce n'était jamais pensé comme une peinture et je me suis juré de ne plus jamais faire de vitraux. Jusqu'au jour où j'ai été amené à en faire, mais c'était spécialement pour un endroit, pour Conques.

AL. Ce lieu avait été important dans votre jeunesse, quand vous l'avez découvert...

PS. Bien sûr, mais je n'ai pas pensé aux vitraux quand je suis venu la première fois. Il y en avait sûrement. Je pense que quand j'ai connu Conques, c'étaient des chrysalides. Mais il se trouve qu'un concours de circonstances a fait que j'ai été amené à faire des vitraux à Conques. Ça a duré huit ans. Je suis parti d'un verre que j'ai inventé et avec lequel, d'ailleurs, j'ai rencontré ce que je n'attendais pas. Par exemple, des vitraux visibles de l'extérieur. Un verre qui m'a permis d'avoir des surfaces importantes et non pas une petite mosaïque, des petits bouts comme ceux des chefs-d'œuvre du vitrail que l'on connaît. J'ai fait des grands morceaux où il y a à l'intérieur même du verre des variations d'opacité et de transparence et finalement de couleur aussi, parce que quand il y a des variations de lumière – ce que je ne savais pas –, on rencontre des variations de couleur. Le jour où j'ai fait, à Conques, le premier essai de vitre et où j'ai mis un grand morceau de verre en place, je me suis aperçu avec stupéfaction que le verre que je voulais incolore révélait des variations de couleur. Quand la lumière passait – elle était comme la lumière du jour, plutôt bleutée – à cause de la structure même du verre que j'avais fait, une autre couleur arrivait. La lumière bleutée du jour était freinée. Il manquait du bleu. S'il manque du bleu, qu'est-ce qu'on a ? On a des couleurs plutôt orangées. À ce moment-là, je suis sorti, et j'ai vu ça avec stupéfaction. Pendant deux ou trois

minutes, j'ai pensé abandonner. J'ai cru que j'étais perdu, parce que jamais je n'avais vu de choses comme cela. Ce qui à l'intérieur était plutôt transparent était sombre à l'extérieur. Et dans une autre partie du verre, à l'endroit où il était plus opaque, à l'intérieur, ce n'était pas du bleu, c'était plutôt de la complémentaire des bleus, l'orangé. À l'extérieur, c'était l'inverse qui se produisait. Alors je me suis mis à penser à faire des vitraux comme on ne les pensait pas habituellement. C'est l'exemple même de la rencontre d'une recherche qui aboutit à autre chose.

AL. Cette œuvre-là est pour l'abbatiale de Conques. Ce n'est pas un tableau que vous faites dans l'atelier. C'est une œuvre qui doit être en dialogue avec le lieu ?

PS. Oui, pour l'abbatiale de Conques, qui est conçue – et ça, personne ne peut en disconvenir – avec la lumière, puisque les mesures mêmes, d'une manière importante, sont là. Quand on entre dans la nef, il y a le côté gauche et le côté droit, le côté de l'ombre et le côté de la lumière, et c'est aussi ce qui m'a guidé.

AL. Est-ce qu'il y a parfois, dans ce cas-là ou dans d'autres, une forme de satisfaction devant le travail que vous avez fait, devant ces vitraux ou devant des toiles ?

PS. Une surprise, d'abord. Pendant quelques minutes, j'ai failli tout abandonner parce que c'était tellement neuf pour moi, de voir ce que j'avais fait de l'extérieur que je me suis dit : « Ce n'est pas possible. » Puis, au contraire, j'ai trouvé ça bien.

AL. Une forme de satisfaction ?

PS. Un plaisir peut-être. Oui, on peut dire ça.

AL. Mais de quelle nature, ce plaisir ?

PS. Je ne sais pas. Je ne fonctionne pas comme ça. Surprise, oui. D'ailleurs, souvent, je m'aperçois que ce que je fais dépasse de beaucoup ce que j'ai voulu faire, dans le bon sens, dans un sens que je n'aurais peut-être pas imaginé. Alors c'est peut-être une satisfaction, oui.

EdC. Pour la peinture sur toile, avez-vous eu aussi besoin, à certains moments, d'inventer des nouveaux matériaux ? Qu'est ce qui fait que la peinture telle qu'elle existe et telle qu'on la trouve dans le commerce est suffisante pour nourrir soixante-dix ans de travail avec des changements de médium, de pigments, mais, finalement, peu de besoins de changer ces matériaux-là, pour vous ?

PS. D'abord le commerce produit ce qu'on lui demande et, de mon côté, quand je n'ai pas trouvé ce que je désirais, eh bien je l'ai fait. C'est là que je me suis aperçu qu'une couleur en poudre était toute différente d'une couleur mêlée à un médium, à un fixatif. Quelquefois c'est une surprise. On découvre. J'étais client d'un commerce qui s'appelait « Chez Adam », boulevard du Montparnasse. Au départ, c'était ce que l'on appelle une droguerie, pour des produits de vaisselle, des choses comme ça... Il y avait aussi une petite vitrine, toute petite, avec de minuscules tubes de couleur dedans. J'en avais acheté. Et je me suis aperçu qu'il y avait une couleur qu'on ne trouvait nulle part ailleurs. Quand on cherche ce qu'est cette couleur, c'est de l'oxyde de fer. Seulement l'oxyde de fer, c'est très varié. Il y a des tas de stades de l'oxydation qui font que le fer est plus ou moins rouillé, plus rouge ou plus noir. Et cette couleur-là, on ne la trouvait pas ailleurs. Je ne la recherche plus, mais je l'ai cherchée un certain temps. C'est là, chez ce marchand de couleurs qui était devenu un fournisseur pour artistes sur mes conseils – il s'est souvenu des dizaines d'années des conseils que je lui avais donnés pour être fournisseur pour artistes –, qu'un jour, le fils d'une amie, le fils de Fred et Marie Raymond, est arrivé et il y avait une espèce de sac avec du bleu outremer. Et il dit : « Oh là là, ce bleu ! » C'était du bleu outremer en poudre et il avait été frappé par la qualité d'une couleur qui n'est pas mêlée à un médium. Ce garçon, le fils de mes amis, c'était Yves Klein. Et par la suite, il a employé cette poudre telle quelle.



Les toiles retournées contre le mur de l'atelier évoquées plus haut dans l'interview. ©Anne Consigny

AL. Il y a ce jour de janvier 1979 où vous travaillez dans votre atelier et vous sentez que ça ne va pas. Vous allez faire une sieste. Vous revenez et tout d'un coup, je vous cite, « le noir avait tout envahi ».

PS. Vous voyez, j'ai toujours aimé le noir, utilisé le noir. Mais je ne me suis pas toujours rendu compte de ce que j'aimais dans ce qu'on appelle le noir. Enfin, je m'en suis rendu compte après. C'était dans les années 1970. J'étais en train de peindre. J'avais une toile qui, progressivement, s'était couverte de noir. Je n'étais pas heureux, parce que ce qui se passait était trop loin de ce que j'espérais. Je suis allé dormir, pas très longtemps, et après une ou deux heures, je suis allé voir ce que j'avais fait, et j'ai senti, au lieu de me désoler devant ce que j'étais en train de faire, qu'il s'était passé quelque chose. Je ne me suis pas rendu compte tout de suite de l'importance de ça, mais je me suis aperçu en tout cas que ce que je faisais, ce n'était pas avec du noir que je le faisais, mais que c'était avec la lumière réfléchiée par des états de surface d'une couleur noire. C'est à partir de ce moment-là que je me suis rendu compte – pas clairement d'ailleurs, c'est maintenant que je m'en rends compte, enfin depuis pas mal d'années – que je faisais une autre peinture dans la mesure où, si on regarde ce que je fais, c'est du noir, mais si on est attentif à ce qu'on voit, on s'aperçoit qu'il y a des différences

considérables. Je me suis donc rendu compte que ma peinture n'était plus comme elle était, sur une surface, ne donnant pas l'idée de la profondeur, mais qu'elle se passait devant et que celui qui regarde ma peinture est dans ma peinture. Si celui qui regarde fait un pas de côté, ce n'est pas tout à fait la même chose. C'est aussi important. La peinture que je fais est riche d'une foule de possibilités dont une seule apparaît au moment où on la regarde, selon la place où l'on se trouve. Donc elle est multiple et ce qui se passe est devant elle. Je crois que, maintenant, on commence à se rendre compte de la particularité de ce travail. C'est quelque chose qui est fondamentalement différent de ce qu'on appelle la peinture.

AL. Il y a aussi le fait que les personnes qui n'ont jamais vu en vrai vos peintures, qui ne connaissent que les reproductions, ratent les choses essentielles que sont les questions de profondeur, de relief, de densité. C'est un paysage aussi.

PS. Oui, c'est très vaste. C'est même une manière de peindre, de montrer la peinture qui est ouverte à des foules de vues particulières et ce que je fais, qui continue à m'intéresser, ça appartient à cette manière de voir, avec tout ce qu'elle ouvre, d'ailleurs, de possibilités artistiques. Ce qui m'amuse, c'est que depuis quelque temps, il y a des gens de sciences qui s'intéressent à ce que je fais. Il y a même eu à l'École polytechnique de Lausanne plusieurs groupes de physiciens qui ont étudié ce que je fais et qui ont organisé une grande exposition.

EdC. Il y a un dialogue avec ces scientifiques ?

PS. Oui, dès le début j'ai dit que la réalité d'une œuvre, c'était certes les couleurs concrètes, le mur sur lequel elles sont ou la toile ou ce qu'on veut, mais aussi un homme qui l'a faite et un troisième qui regarde. La réalité d'une œuvre, c'est aussi la présence du spectateur. Le spectateur fait partie de l'œuvre.

AL. Puisqu'on parle de spectateurs, une grande exposition aura lieu au Louvre, à partir du 11 décembre. Comment ont été choisies les toiles qui vont y être présentées ?

PS. Je ne m'en suis pas mêlé.

AL. Vous n'avez pas voulu ?

PS. Ce sont eux qui se sont débrouillés. Dans une exposition, un groupe d'amateurs décide de montrer une œuvre à un public. Pour moi, une exposition, c'est ça. Quand je fais une toile, je sais qu'elle est faite pour être vue. Je ne pense pas à une exposition ou à une démonstration quelconque.

AL. À propos de choix de toiles et d'accrochage, Éric de Chassey a présenté deux fois une toile un peu particulière, une toile blanche, au musée des beaux-arts de Lyon et à la Villa Médicis. Cette toile a-t-elle une place particulière pour vous ?

PS. Oui, parce que je pensais que les différences de lumière qu'on pouvait avoir, provoquées par une surface que l'on appelle blanche, pouvaient être intéressantes. Finalement, je trouvais que ça ne m'amenait nulle part. C'est une tentative dont j'aurais pu me passer – et me passer de la montrer.

EdC. Vous parlez souvent de votre rapport à la préhistoire, et de cette inscription dans une histoire de l'art très longue, de plusieurs dizaines de siècles. Le temps d'une histoire qui a commencé bien avant ce qui est montré au Louvre est pour vous très important. Est-ce présent pour vous dans le moment du travail ?

PS. En tout cas, dans le moment du travail, ces grandes questions ne sont pas consciemment présentes. Je dis bien « consciemment », parce qu'il est probable qu'elles fassent partie d'une direction que j'ai et des choix que je fais, mais je ne sais pas les analyser ni savoir d'où ça vient. Ça ne me paraît pas utile, d'ailleurs. Quand on parle du temps, quand on parle de l'éternité, ce n'est pas toujours de la même chose dont on parle.

EdC. Mais est-ce que le temps de la peinture est différent du temps de la vie extérieure ?

PS. Qu'est-ce que c'est que le temps ? J'ai un ami astrophysicien. Tout le monde sait quand même, ou a une idée, de ce qu'est une galaxie. Le soleil étant une petite étoile d'un très grand nombre d'étoiles qui se trouvent dans une galaxie qui s'appelle la Voie lactée. Cet ami a eu à sa disposition – à l'époque, c'était un instrument important – le télescope Hubble pendant dix jours et il l'avait braqué sur un point de notre galaxie grand comme un chas d'aiguille. C'est déjà impossible à imaginer. Et par ce point-là, il ne les a pas comptées, mais il a vu une foule d'autres galaxies, qui sont passées, des galaxies qui avaient l'importance, plus ou moins, de la Voie lactée. Quand on en revient à la vitesse de la lumière, quand on en revient à ces mesures-là, ça rend méfiant devant les idées qu'on peut se faire.

AL. À l'inverse, j'ai l'impression qu'il n'y a qu'une fraction de seconde entre l'homme de la grotte de Chauvet et vous. Il y a toujours un geste et une trace de ce geste.

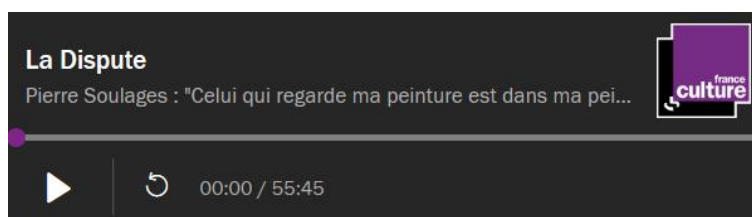
PS. Dans le temps d'ailleurs, je me sens probablement plus proche de Chauvet que des nouvelles traces d'hommes, c'est comme ça que j'appelle ces peintures-là, qui datent de bien avant Chauvet. J'ai peur de dire des bêtises, mais les gens mieux renseignés que moi savent très bien, en tout cas, quelles sont ces traces qu'on attribue à une humanité, c'est-à-dire à des hommes qui sont nos parents. Ça amène toutes sortes de questions. Il y a des philosophes pour ça.

EdC. Est-ce que le fait que, désormais, on pense que les plus anciennes peintures connues sont des peintures de l'homme de Néandertal change quelque chose, ou ça ne change rien ?

PS. C'est une mesure de notre ignorance, qui mesure une démesure. C'était en Espagne, je crois, qu'on a trouvé des peintures qui sont aussi loin de la grotte Chauvet que la grotte Chauvet de nous. AL Est-ce que ça vous importe, ou est-ce que vous pensez au fait que des femmes, des hommes, puissent voir vos peintures dans dix ans, dans cent ans, dans mille ans ? PS Je ne pense pas comme ça. Je n'ai jamais pensé comme ça. Ce qui m'importe, c'est qu'elles soient vues, c'est vrai, par des gens de maintenant, aussi bien par des gens comme moi, que par des gens très différents de moi, que je n'imagine même pas.

Crédit : <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/story/pierre-soulages-portrait-de-lartiste-en-jeune-homme/10694>

Retrouvez ci-dessous l'entretien de Pierre Soulages dans « La Dispute » sur [France Culture](#).



oOo