

Fautrier. Peindre (pour) les *Otages*.

La notion d'échec est examinée dans cet article à travers les descriptions que donnent les écrivains (Ponge, Malraux, Paulhan) des *Otages* de Jean Fautrier. Ces textes ont ceci de commun qu'ils avouent sans ambages leur gêne face au sujet abordé par le peintre. Les auteurs eux-mêmes concèdent que leurs interprétations échouent, au moins partiellement, à formaliser les tableaux de Fautrier. A quoi cela tient-il ? Essentiellement au fait que Fautrier ne met pas sa peinture au service de la morale ; que les *Otages* ne transforment pas comme le voudrait Ponge, « l'horreur en beauté ». Le sujet de Fautrier n'est pas plus historique qu'emblématique. C'est pourquoi la critique se voue à l'échec lorsqu'elle regarde les *Otages* comme une œuvre engagée devant nous renseigner sur la condition de victime. Aussi considérant que la série des *Otages* ne constitue pas un réquisitoire contre l'exercice de la violence, le présent essai se donne pour objet de comprendre ce que donne effectivement à voir la peinture de Fautrier.

On peut véritablement qualifier de malaise, la gêne éprouvée par l'ensemble des écrivains qui, du vivant de Fautrier, s'assignèrent la tâche de commenter la série célèbre des *Otages*. Ce sentiment général, Francis Ponge le ramène à l'énoncé du problème suivant : « Comment se comporter face à l'idée des otages ? » (Ponge, 1945 : 23)

Exposée pour la première fois à la galerie René Drouin en novembre 1945, la série peinte des *Otages*¹ fut commencée au début de l'année 1943 (Cf. Cabanne, 1988 : 35). Arrêté par la Gestapo la même année, Fautrier trouva asile à Châtenay-Malabry, dans la clinique psychiatrique du Dr. Le Savoureux. On rapporte alors qu'il puisa son inspiration dans le macabre spectacle des exécutions de prisonniers que les Allemands perpétrèrent dans le parc de la résidence. Que « le sujet s'en était imposé à lui » (Droguet, 1957 : 14) avec l'évidence des gestes nécessaires. Il y a ainsi un lien naturel entre les *Otages* et les événements tragiques de la guerre, une connexion déterminante que Fautrier voulait souligner. On sait qu'il postdata certaines pièces afin de faire coïncider le moment de leur composition avec le massacre d'Oradour-sur-Glane (fig. 1).

« Le réel, dit Fautrier, est la poussée initiale ; il donne le branle à tout ce qui va s'ensuivre » (Fautrier, 1957 : 21). Dans l'optique de Fautrier, l'activité de peindre consiste à véhiculer du réel à la toile « l'émotion qu'éprouve [le peintre] » (*ibid.*). Cet exercice requiert une forme de « laisser-aller » (*ibid.*), un abandon de soi qui assouplit, libère et délie la main du peintre. Dans la mythologie personnelle de Fautrier, la main se voit assimilée à un corps conducteur, vecteur qui possède la propriété de relayer l'élan primordial. Il résulte que le tableau est conçu comme le produit d'une chaîne d'opérations simples : le réel pousse, la main transmet, la toile recueille. Semblable au sismographe, la main enregistre l'intensité de la réalité qu'elle transforme en diagramme. Dans la mesure où ils conservent la trace du réel qu'ils captent, les *Otages* valent donc pour des diagrammes.

De l'aveu même de l'artiste, la peinture a pour fonction essentielle d'exprimer « l'émotion » ressentie par le peintre. Peu d'écrivains ont réellement pris cette considération au sérieux, si bien que Fautrier a parfois repris lui-même les pages consacrées à ses *Otages* pour les nuancer, voire

1. Les lithographies reproduites ici ne donnent qu'une vue incomplète des tableaux de Fautrier qu'elles réduisent à leur dessin.

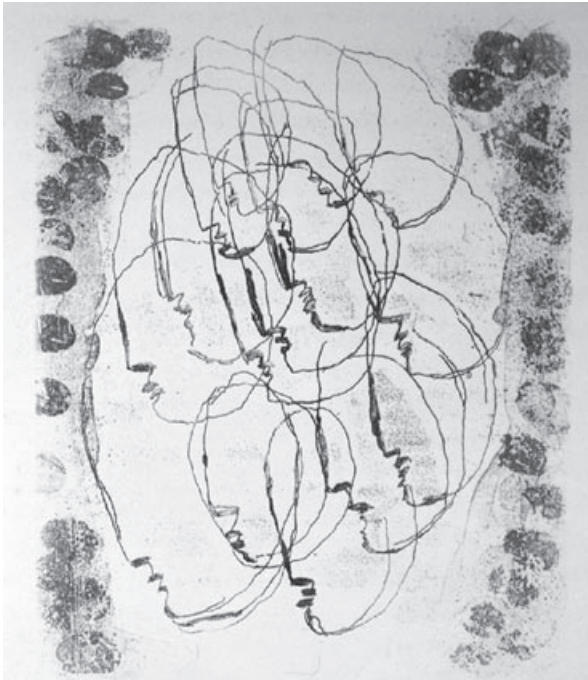


Figure 1. Jean Fautrier, *Oradour* 1943, in *Fautrier l'enragé*, 1949, héliogravure, eau-forte et aquarelle, 287x232 mm (Cabinet des estampes, Genève).

les rectifier. Parmi lesquelles, celle de Robert Droguet. Celui-ci, qui tenait les œuvres «informelles» de Fautrier pour minimalistes, prétendait réduire comme un réveil qu'on démonte la toile à ses éléments : «Il y a, explique-t-il, trois choses dans un tableau de Fautrier : premièrement le fond, secondement le plâtre, troisièmement le trait» (Droguet, 1957 : 17). Axée sur la structure, la définition livrée par le poète se trahit par excès de matérialisme : elle pense le tableau en termes d'unités signifiantes. Voilà pourquoi Fautrier lui rétorque : «Et quatrièmement l'émotion et ça avec peu de couleur, peu de trait et pas de fond – avec rien du tout» [souligné par nous] (*ibid.*). L'absence de moyens revendiquée par l'artiste pour la confection de l'œuvre vient rappeler à bon escient que la peinture n'est pas uniquement affaire de signes.

Les *Otages* ont souvent été pris cependant pour les signes qu'ils n'étaient pas. Grande était en effet la tentation d'attribuer à la courbe qui trace les profils, ou bien les faces, le pouvoir de désigner la détresse des figures anonymes. De déchiffrer, sous «le trait [qui] tente d'exprimer le drame sans le représenter», ce qu'il convient d'appeler avec André Malraux «une hiéroglyphe de la douleur» constituée «d'idéogrammes pathétiques» (Malraux, 1945 : 1199). L'intuition que poursuit l'écrivain tient entière dans l'idée que le trait de Fautrier est capable de parler. A la lumière de cet élément, il apparaît que les *Otages* disent, expriment plutôt qu'ils ne montrent la souffrance, la torture et le crime. Ils parlent en vertu de cette faculté qu'à la ligne, selon Malraux, de renvoyer au sens. Ponge, lancé sur les mêmes hypothèses, aboutit dans ses *Notes* à l'expression d'un constat voisin. Si ce n'est qu'au mystère du hiéroglyphe, à l'obscur traduction du sens par le dessin, il oppose l'efficace simplicité du



Figure 2. Jean Fautrier, *L'otage* 1942, in *Fautrier l'enragé* (p. 58), eau-forte, aquarelle et gaufrage couleur, 133x245 mm (Cabinet des estampes, Genève).

sigle (fig. 2). Et pour décrire cette belle efficacité, Ponge tient le langage suivant : «Le $\text{\textcircled{O}}$ d'Otagé : sigle. Aussi simple que la croix» (Ponge, 1945 : 39-40). En jouant ainsi le symbole contre le signe, Ponge rend plus aiguë la question de l'abstraction des figures chez Fautrier.

Sous le signe ou le sigle qu'elles sont censées constituer, les figures des *Otages* n'apparaissent qu'à un degré moindre. Elles se dissolvent, dirait-on, dans leur signification. Mais les figures de Fautrier, pour méconnaissables qu'elles soient, anonymes et difformes, ne s'enlèvent pas moins sur un fond de réalité situé qui ne se confond pas avec le sens auquel, prétendument, le signe renvoie. Pour Fautrier, l'image n'a d'autre vocation que d'enregistrer le réel ; si elle constitue en outre une réserve de signification, c'est en quelque sorte malgré elle. Il est vrai que la forme des figures est si épurée qu'elle se réduit souvent à une courbe. Mais ce processus de simplification ne se laisse pas assimiler à une pure opération d'abstraction. Par ses inflexions, la courbe restitue graphiquement une intensité soustraite à l'ordre du sens : «la matière première, «l'œuvre vive» qui est sous la forme, qui la soutient et la fait aller» (Fautrier, 1957 : 20). Toujours à la limite de se déliter, la forme trouve appui dans l'impulsion qui justifie son tracé plutôt que dans le supplément d'un sens apposé. Sous l'apparence des *Otages*, il y a indéniablement du réel qui subsiste. «Que la réalité soit transformée, déclare Fautrier, modelée à l'image du tempérament de l'artiste, que cette image finisse par devenir plus vraie que la réalité elle-même – soit – mais l'apparence subsiste toujours, même à un degré moindre» [souligné par nous] (Fautrier, 1957 : 19). Dire d'un tableau qu'il semble plus vrai que nature n'est possible que dans la mesure où celui-ci interprète la réalité. Car ce faisant, présume-t-on, il en abstrait le sens l'illustrant sur la toile avec clarté. Que penser alors de ces images où, avec insistance, le réel revient, dissimulé sous la peinture ?

La logique «émotive» de Fautrier exige que le tableau intériorise l'élan qui conditionne la chaîne de production. Chez lui, l'émotion comme toujours ce transport par lequel le réel s'incorpore à la toile. Prenons garde cependant de ne pas tenir le «réalisme» des *Otages* pour un mimétisme de bon aloi. En ce sens rien de moins ressemblant qu'une *Tête d'otage* : jamais la figure ne se

commet avec le visage de celui pour qui elle ne témoigne pas. En cette lugubre galerie, ainsi que Ponge le relevait, «point de portrait» (Ponge, 1945 : 27). De ces têtes présentées tantôt de face tantôt de profil, les traits individuels ont été dissous, les expressions résorbées (fig. 3). Pas de traits chez Fautrier, mais des courbes : l'inflexion de la ligne mesure toujours un déplacement de la tension. Schème intensif, le diagramme donne à voir l'impact de l'événement qu'il répercute. En termes plus concrets, les figures des *Otages* enregistrent mécaniquement les ondes que propagent le réel ; elles n'essaient ni de lui ressembler, ni de le représenter, n'étant ni des imitations, ni des signes, ni des symboles – ce sont, risquons-nous, des diagrammes. Que les figures de Fautrier n'appartiennent pas au registre figuratif, Jean Paulhan n'en fait pas un mystère : « Je vois bien ce qui peut embarrasser un honnête critique – un honnête amateur – dans les toiles de Fautrier : c'est qu'à la fois elles sont ressemblantes et pas ressemblantes du tout (...) [elles] montrent et ne montrent pas, invitent et refusent, forment la clarté et l'éteignent, donnent le sens – et c'est l'autre sens qui est le bon » (Paulhan, 1955 : 222). Sur quoi Ponge renchérit : « Franchement, j'aimerais qu'on me le dise, à quoi ça ressemble ! » [souligné par l'auteur] (Ponge, 1975 : 353).

Il est évident que le spectateur n'est pas en mesure d'identifier ce qu'il voit : la toile réserve le sens de son projet par-devers elle. Comme les figures de Fautrier ne sont ni des individus ni des concepts, leurs courbes restent inassignables. Si bien que ce que la ligne gagne sur le plan de l'intensité, la figure le perd sur le plan de la reconnaissance. Car au-delà des visages, c'est la possibilité de s'identifier à la douleur des *Otages* qui est retirée au spectateur. De la figure, tout au plus perçoit-il la «part obscure ou [le] contresens» (Paulhan, 1955 : 222). Le traitement graphique subi par la toile ne laisse pas de doute sur l'absence de complaisance que Fautrier éprouve pour son sujet : est exclue d'office l'idée d'un procès empathique avec la victime. Vécue comme gêne par la frange la plus informée du public, cette exclusion crée le consensus. De sorte qu'en déportant la question du «rendu» sur le versant du tragique, les écrivains traduisent leur inconfort face au désengagement complet d'une œuvre dont ils espéraient à coup sûr qu'elle prenne ses responsabilités. Il faut entendre la voix de Marcel Arland s'élever parmi eux, qui se récrie : « Je n'y sens pas la grandeur farouche ou macabre que laissait attendre leur sujet » (Arland, 1945 : 259).

C'est que la peinture de Fautrier n'est pas à proprement parler expressive, mais *impressive* : le sujet vient s'imprimer sur la toile via la main. Directement branchée sur la catastrophe, la main est le relais grâce auquel la force advient à la figure. De fait, Fautrier ne constitue pas sa série en monument dressé à la dignité des victimes : ses figures ne se recommandent d'aucune intention commémorative. Elles ne figent pas des traits, mais piègent des flux. Ainsi les courbes des *Otages* sont-elles les plans de fracture, prismes ou failles, par quoi se montre la



Figure 3. Jean Fautrier, *Tête d'otage* 1942, in *Fautrier l'enragé*, 1949 (p. 57), eau-forte, lavis, aquarelle et gauffr. coul., 296x262 mm (Cabinet des estampes, GE)

puissance du réel. Du séisme, dont il a capté le mouvement, c'est-à-dire l'émotion, le peintre ne conserve que la trace, son impression. Peindre est l'art de «restituer en nuances d'émotion la réalité qui s'est incorporée à la matière, à la forme, à la couleur, produits de l'instant, changé en ce qui ne change plus» (Fautrier, 1957 : 22). L'art d'incorporer son sujet dans un composé de matière et de forme qui, à travers le présent de la production, associe l'événementialité du réel au destin de la peinture. La peinture est un bloc d'émotions qui, n'ayant rien à dire, ne parle pas. Il lui revient en propre, non d'impliquer le réel, de l'investir ou de le mettre en scène, mais de le réverbérer. Terreur et pitié ne font pas partie des effets programmés par le sujet de la série. C'est pourquoi la probité du critique est nécessairement tenue en échec devant les *Otages* quand elle veut les aborder sous l'angle du tragique. La victime pour Fautrier est toujours au service de l'artiste, et non l'inverse. Il n'y a pas de civisme dans la peinture de Fautrier, lequel décrétait d'ailleurs : « Je destine la peinture à mon propre usage » (Fautrier, 1959 : 31).

La peinture de Fautrier n'ayant pas de vertu cathartique, on lui adressera en vain certaines questions si l'on espère des réponses : « Dans quelle mesure le sujet gêne-t-il l'artiste ? Dans quelle mesure un tel sujet est-il gênant en tant que sujet ? Dans quelle mesure l'horreur et la beauté (le charme, la suavité) se gênent-elles ? » (Ponge, 1945 : 14). Dans les *Otages*, il n'y a de gêne que pour le spectateur qui attend une révélation du sens, Fautrier n'est pas Goya qui gravait les *Désastres de la guerre*. Il n'a cure – son intention est ailleurs – de dresser le portrait de l'horreur et, à travers lui, de condamner la violence aveugle des hommes. Le pathétisme des formes n'intéresse pas son



Figure 4. Jean Fautrier, *Otages*, héliogravure et eau-forte, 568x380 mm (Cabinet des estampes, Genève)

art. Raison pour laquelle la figure est indifférente à la réalité dont elle s'affecte : affectée par le réel, oui, cependant indifférente à lui. En elle, ne subsiste plus que l'émotion à l'état de cristal ; le substrat qui lui servait d'écrin, lui, s'est vaporisé (fig. 4). Avec en guise de résultat sur la toile, un manque à voir, une béance qui réclame d'être comblée. Alors ce déficit visuel, Fautrier le supplée par l'intitulé du tableau – *Otage*, *Tête d'otage*, *L'otage aux mains*, *Le fusillé*, *Le massacre*, etc. – qui, de manière univoque, assigne un sujet à la figure. La puissance émotive de la figure le cède au pouvoir d'évocation des mots. Le titre redresse la corrélation défaillante entre le mot et la chose : il oriente l'œil en quête de l'objet manquant parmi les brouillards de la représentation. De ce pouvoir, Fautrier, à propos sa série d'*Objets*, dira : «Regardez donc le mot écrit – *le verre* – est-il quelque chose qui l'évoque mieux ?» [souligné par l'auteur] (Fautrier, 1960 : 34). Ceci ressort qu'aux yeux du peintre, la façon de subordonner la figure au nom pour ensuite élever le nom à la puissance d'une *idée* tend à se confondre avec un «nominalisme foncier» (Ponge, 1959 : 144). Il s'agit pour Fautrier de hisser singulier le sujet à la hauteur de son nom, c'est-à-dire de l'incarner.

Il y a chez Fautrier une profonde *mystique* de l'effectuation qui répond à la logique émotive des courbes. Cela se manifeste à travers le dispositif de type eucharistique qui est à l'œuvre dans la série des *Otages*. Par simple profération du nom, aux conditions requises par le peintre, la figure s'incarne en *Otage*. Ce à quoi le spectateur assiste chaque fois devant la toile, c'est à la transsubstantiation des espèces. Comme si, *mutatis mutandis*, l'*Otage* était l'hostie du peintre. Diagramme selon les courbes, la figure devient mystère selon la peinture. Ce que la courbe intensifie, le nom l'effectue – et la peinture se fait chair.

Alors «dirons-nous à présent que les visages peints par Fautrier sont pathétiques, émouvants, tragiques ? Non : ils sont épais, tracés à gros traits, violemment coloriés ; ils *sont* de la peinture» [souligné par nous] (Ponge, 1945 : 32). *L'épaisseur* est la vraie dimension de la figure ; l'essence où elle subsiste, le lieu où elle insiste. Et si d'après Ponge «on ne peut pas dire qu'ils soient de chair», il est clair pour Fautrier que la chair se fait peinture autant que la peinture, chair. Paulhan, qui abonde en ce sens, l'explique : «Fautrier s'est fabriqué une matière à lui [...] L'ambiguïté en quelque sorte y quitte le sujet. Elle se fait peinture» (Paulhan, 1954 : 200). Au bénéfice de cette ambiguïté, la matière que le nom incarne réalise le manque à voir de la peinture ; par sa dénomination, le sujet advient à la peinture.

Il n'en reste pas moins que quelque chose d'absolument inqualifiable fonde la communauté des *Otages*, qui les rapproche et les réunit sous la coupe d'un même devenir. Ce qui, par l'action du peintre, prendra nom d'*Otage* est substantiellement innommable. Ils sont pourtant nombreux ceux qui voulaient y accoler un nom. Tous ayant relevé que «les productions de Fautrier tendent à s'éloigner de plus en plus du tableau et à se rapprocher d'autre chose. Notamment à cause de l'épaisseur de la pâte» (Ponge, 1945 : 33). Or, fait remarquable, «il ne s'agit pas à proprement parler d'une épaisseur de couleur, comme on le croit d'abord. Il s'agit d'une épaisseur de blanc» (*ibid.*). Aussi pour désigner ce *blanc* primordial, substantiel et constitutif, où l'*Otage* s'incorpore, les fleurs de rhétoriques sont légions qui tâchent de cerner le phénomène. Les auteurs de ce florilège parlent à leur guise d'«assiette» ou de «flaque» (Ponge), de «badigeon» (Paulhan), de «médaille» (Droguet) ou encore d'«omelette» (Arland) inoculant à leur comparaison la dose de finesse dont chacun est capable. Il n'en reste pas moins que n'étant pas des concepts, ces descriptions déclinent les variétés très hétéroclites de l'épaisseur dont Ponge, le premier, sut préciser la fonction essentielle.

L'épaisseur, c'est la matière où la figure vient *prendre*. Semblable à la glaise des anciens mythes qui servit à sculpter le premier homme, le blanc de Fautrier prend consistance, s'informe à la faveur du nom qui lui est imposé. C'est l'instant particulier entre tous où la virtuosité du peintre «cesse d'être virtuosité et devient *don*» [souligné par l'auteur] (Fautrier, 1944 : *non paginé*), c'est-à-dire puissance de donner par attribution l'être à la matière. Puissance par laquelle la matière se trouve appelée à modifier le destin de la figure. Les courbes qui intensifiaient le contour des *Otages* se stratifient dans l'épaisseur de la peinture : les affects, les élans s'y cristallisent. Il y a un *devenir-minéral* des intensités qui opère en contrepoint de leur capture. L'essentiel pour le peintre n'étant pas de capter la force du réel, mais de la retenir. Encore fallait-il trouver moyen de *ralentir* la vitesse des flux de manière à les rendre perceptibles. Faire en sorte de piéger leur lumière entre les faces d'un cristal pour que la figure apparaisse enfin. La stratification de

la figure en *Otage* répond ainsi à la nécessité de donner corps à l'événement; la courbe, le nom, la strate sont les procédés du peintre pour accomplir cette révélation.

Le sort de l'*Otage*, avons-nous dit, n'est pas évoqué pour sa dimension pathétique ou tragique. Nulle trace de mise en scène, nulle chorégraphie. Aucune commisération non plus: la souffrance des victimes n'est pas orchestrée. L'entreprise de Fautrier n'a pas la prétention de nous renseigner sur la condition d'otage, mais de s'en saisir au contraire. C'est pourquoi il faut dire que Fautrier peint *pour* les otages. Mais on doit se demander ici avec Gilles Deleuze «ce que signifie «pour»?» Car il est certain que dans l'esprit de Fautrier «ce n'est pas «à l'intention de...», ni même «à la place de...»». Sa seule signification «c'est «devant». C'est une question de devenir» (Deleuze, 1991: 105). Fautrier se constitue otage de sa peinture pour que sa peinture devienne autre chose. Pour qu'à la faveur de cet échange, ou substitution, le sort de l'*Otage* devienne aussi le destin du peintre. La peinture de Fautrier révèle alors ceci: la figure calcifiée dans l'épaisseur de la toile n'est pas l'incarnation d'un présent tragique, mais l'image en devenir de l'homme. Et c'est un prisme et un piège, le *crâne* qui est l'image de ce devenir. Blanc, anonyme, inqualifiable et calcifié.

Le *crâne* est la Figure, son nom et sa chair. L'ossature où s'attache le visage; l'épaisseur où s'incarne l'événement; la surface où s'imprime la courbe. Bref, c'est la figure élevée au rang d'idée. Ne croyons donc pas qu'il y ait dans les *Otages* «accord parfait de l'art et de l'histoire» (Droguet, 1957: 39): l'art de Fautrier ne se réduit pas aux circonstances de l'histoire. S'il est vrai que le peintre enregistre l'émotion du réel, ce n'est pas en elle-même qu'il la saisit, mais pour son devenir. Cette capture non-historique de l'histoire ne coïncide pas avec l'effectuation de l'événement. Elle s'en distingue au moins par l'impossibilité où sont les *Otages* de renvoyer à l'histoire et plus encore de la signifier. Les *Otages* ne rendent pas témoignage pour les morts, ils n'œuvrent pas à leur mémoire, n'évoquent pas les faits du passé. Mais parce qu'ils fondent leur nécessité sur le dos de l'histoire, ils font *pressentir* que le destin de l'homme est celui de l'otage – d'un vivant vaincu. C'est à quoi nous initie Fautrier, l'idée de cette hantise.

Bernard Bourrit
Bernard_Bourrit@hotmail.com

Bibliographie:

Marcel Arland (1945), *Dans l'amitié de la peinture* (1980), Paris, Luneau-Ascot.

Pierre Cabanne (1988), *Jean Fautrier*, Paris, La Différence.

Gilles Deleuze (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit.

Robert Droguet (1957), *Fautrier 43* (1995), Paris, L'Echoppe.

Jean Fautrier (1944), *Sur la virtuosité* (1987), Paris, L'Echoppe.

Jean Fautrier (1957), «A chacun sa réalité» repris dans *Ecrits publics* (1995), Paris, L'Echoppe.

Jean Fautrier (1959), «Pourquoi peindre?» repris dans *Ecrits publics* (1995), Paris, L'Echoppe.

Jean Fautrier (1960), «La peinture de ce jour» repris dans *Ecrits publics* (1995), Paris, L'Echoppe.

André Malraux (1945), «Les Otages. Préface au catalogue de l'exposition «Les Otages, peintures et sculptures de Jean Fautrier»», repris dans *Ecrits sur l'art I*, Paris, éd. de la Pléiade.

Jean Paulhan (1954), «Fautrier l'enragé» in *Œuvres complètes V* (1970), Paris, Cercle du Livre précieux.

Jean Paulhan (1955), «Un jeune ancêtre, Fautrier» in *Œuvres complètes V* (1970), Paris, Cercle du Livre précieux.

Francis Ponge (1945), «Note sur les Otages, peintures de Fautrier» repris dans *L'Atelier contemporain* (1977), Paris, Gallimard.

Francis Ponge (1959), «Fautrier d'un seul bloc fougueusement équarri» repris dans *L'Atelier contemporain* (1977), Paris, Gallimard.

Francis Ponge (1975), «Fautrier, Body and Soul» repris dans *L'Atelier contemporain* (1977), Paris, Gallimard.