



HAL
open science

“ Se souvenir de la Seconde Guerre mondiale : les ‘tableaux-mémoire’ de Jean Fautrier ”

Déborah Laks

► To cite this version:

Déborah Laks. “ Se souvenir de la Seconde Guerre mondiale : les ‘tableaux-mémoire’ de Jean Fautrier ”. Presses universitaires de Rennes. Résurgences conflictuelles. Le travail de mémoire entre arts et histoire, 2021, 9782753579743 2753579741. <10.11588/arthistoricum.324.445>. <hal-03507471>

HAL Id: hal-03507471

<https://hal.science/hal-03507471v1>

Submitted on 31 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-SA 4.0 - Attribution - ShareAlike - International License

Se souvenir de la seconde Guerre Mondiale : les « tableaux-mémoire » de Jean Fautrier.

Déborah Laks

L'après-guerre témoigne, dans la plupart de ses productions artistiques, de l'expérience d'une faille, tant historique et temporelle que sensible, comme une blessure passant de la chair de certains à celle de tous. L'expérience individuelle et sa signification pour la collectivité sont au cœur de la production philosophique après la seconde guerre mondiale, questionnant l'humain, ses douleurs et ses survivances. De nombreuses publications et expositions se sont penchées sur les particularités de la scène artistique européenne du direct après-guerre, mettant en avant la douleur¹, la nécessité de repartir de zéro², les différentes expressions du trauma et le positionnement des individus au sein d'un groupe mis en crise. Des publications récentes mettent l'accent sur l'énergie et l'enthousiasme de la reconstruction, l'aspect fondamentalement paradoxal d'une période de deuil aboutissant à une pulsion de vie³. Cet article s'inscrit dans ce mouvement historiographique de retour sur la période de l'après-guerre selon des perspectives nouvelles, ouvrant l'analyse de la période et des œuvres qui y sont créées à la prise en compte de temporalités plus vastes et de la concomitance des traces de la catastrophe avec sa gestion dans la reconstruction. Cet article est l'occasion d'examiner, dans l'œuvre de Jean Fautrier (1898-1964), la manière dont le temps et la mémoire *informent* la peinture au lendemain de la seconde Guerre Mondiale. La réception de ce « peintre qui a pour adversaires beaucoup de peintres et pour admirateurs la plupart des poètes⁴ » est très liée

¹ Voir par exemple WILSON Sarah, « New Images of Man : Postwar Humanism and its Challenges in the West », in ENWEZOR Okwui (dir.), *Postwar 1945-1965*, cat. exp. Munich, Haus der Kunst, Munich 2016, p. 345-349. Voir aussi l'analyse que nous faisons de ce contexte avec Baptiste Brun : BRUN Baptiste et LAKS Déborah, « La douleur et la genèse. Des régimes de représentation du corps après 1945 », in KIRCHNER Thomas, BERTRAND DORLEAC Laurence, LAKS Déborah, PUTZ Nele (dir.), *Les Arts à Paris après la Libération. Temps et Temporalités*, Heidelberg, arthistoricum.net, 2018, Passages online, Band 2. DOI: [10.11588/arthistoricum.324.445](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.324.445)

² DE CHASSEY Éric, RAMOND Sylvie (dir.) *1945–1949 : Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé*, cat. exp. Lyon, Musée des beaux-arts, Paris, Hazan, 2008

³ BERTRAND DORLEAC Laurence et MUNCK Jacqueline (dir.), *L'art en guerre, France 1938–1947*, cat. exp. Paris, Paris Musées, 2012. Voir aussi BERTRAND DORLEAC Laurence, *Après la guerre*, Paris, Gallimard, 2010 ; FRECHURET Maurice (dir.), *1946, l'art de la Reconstruction*, cat. exp. Antibes, Musée Picasso, Genève, Skira, Paris, Rmn, 1996.

⁴ MALRAUX André, *Les otages : peintures et sculptures de Fautrier, du vendredi 26 octobre au samedi 17 novembre 1945* Galerie Drouin, Paris, 1945, non paginé.

aux écrits que lui consacrent Francis Ponge, Jean Paulhan, André Malraux, André Verdet. Nous interrogerons l'apparente évidence que l'aspect mémoriel de sa manière revêt pour ces auteurs dans la série des *Otages*.

Temporalités conflictuelles

Outre les personnes, les peuples, les nations, les identités et les corps, le régime nazi a attaqué le temps, cherchant à infléchir son cours et ses représentations⁵. La pensée nazie s'intéresse en effet de très près à l'histoire et en propose une refonte : elle affirme une filiation immémoriale, et met tout en œuvre pour que le futur prolonge un passé fantasmé. C'est une pensée totalitaire de l'histoire qui s'exprime ici, cherchant à infléchir le sens du passé autant que de l'avenir. Les travaux architecturaux d'Albert Speer notamment expriment ce positionnement : ses formes font référence à l'Antiquité, sa technique et sa mise en œuvre même témoignent de la place centrale de l'instrumentalisation de l'histoire pour le régime. Il exclut les structures métalliques porteuses, à la fois pour renouer avec une « vérité des constructions », pour éviter les inventions récentes, et pour garantir à ses bâtiments une ruine esthétique⁶. Hitler s'en remettait, comme le montre Éric Michaud, à « das Wort das Stein » : « la parole de pierre », pour témoigner dans le temps de la grandeur du Reich⁷. La fameuse théorie des ruines d'Albert Speer est une manière pour le Reich de s'inscrire dans un futur miroir du passé, d'absorber son propre devenir, d'en faire une étape dans une plus large – ou plus longue – réalité. Cette stratégie des ruines vient couronner l'usage intensif que le régime nazi a fait de l'histoire et reste cohérente avec sa visée mystificatrice. Éric Michaud montre bien l'ampleur que prend ce fantasme historique, qui, dépassant la seule architecture, impose sa marque dans la religion, les rituels et jusque dans l'art⁸. La refonte du langage, étudiée par Victor Klemperer dans *Lingua Tertii Imperii (Langue du Troisième Reich : carnet d'un philologue, 1947)*, est un autre moyen de réécrire l'histoire. Il s'agit de modifier en profondeur une société, afin de créer un homme nouveau ancré dans un passé redéfini et répondant dans ses attitudes, son langage, ses rêves⁹ et son corps à un idéal artificiel.

⁵ CHAPOUTOT, Johann, *La révolution culturelle nazie*, Paris, Gallimard, 2017.

⁶ LAMOUREUX, Johanne, « La Théorie Des Ruines D'Albert Speer ou l'architecture « Futuriste » Selon Hitler », *RACAR: Revue D'art Canadienne / Canadian Art Review*, vol. 18, no. 1/2, 1991, p. 57–63.

⁷ MICHAUD, Éric, *Un art de l'éternité: l'image et le temps du national-socialisme*, Paris, Gallimard, 1996, p. 326.

⁸ MICHAUD, Éric, *op. cit.*

⁹ BERADT Charlotte, *Rêver sous le III^e Reich*, Paris, Payot, 2002 (1^{ère} ed. en allemand en 1966).

Ce simulacre d'histoire auquel se livrent les nazis correspond à un brouillage des temporalités. Durant la seconde Guerre Mondiale, deux visions du temps s'opposent et la guerre se joue aussi dans ce conflit apparemment secondaire. Face à ce régime qui vit les yeux tournés vers un passé de mythique dont il cherche le prolongement dans le futur, les alliés sont pris dans un tout autre régime d'historicité¹⁰. Les pays qui s'engagent dans la bataille arrêtent leur pensée au seuil catastrophique de la défaite. L'urgence de la guerre est rendue plus aigüe par l'impossibilité qu'ont les alliés de concevoir un futur qui s'accommoderait de la vision des nazis. Leur futur n'est pas acceptable, bien évidemment en raison de ce qui se passe au présent pour le construire : l'extermination des juifs et l'aryanisation de la société, mais aussi parce que la vision nazie brouille les temps et y introduit une fiction, tout en allant à l'encontre de la tendance contemporaine au présentisme, démontrée par Hartog. Si les alliés s'appuient eux aussi sur un passé mythifié – notons par exemple l'emprunt de noms romains et grecs comme noms de guerre dans la Résistance – le présent est perçu dans une urgence qui s'arrête à la brèche d'un futur sur lequel on tente d'influer. Leur bataille est pour un futur ouvert, échappant à la boucle temporelle que rêvent les nazis. La seconde Guerre Mondiale oppose donc au moins deux régimes d'historicité et finalement, l'antisémitisme nourrit aussi sa machine de haine à la source de cette mise en tension : c'est une histoire unique et univoque, construite au détriment de tous ceux qui sont perçus comme autres, qui est ainsi visée par le travail de refonte historique du Reich.

Deux visions des ruines s'opposent aussi, car loin des restes glorieux dont parle Speer, Etienne-Martin, Fautrier, ainsi que d'autres artistes de la scène parisienne des années 1940-1950 s'attachent à des restes dont la matière évoque plus une part maudite, qu'un passé glorieux. Face à l'Aryen dont les nazis cherchent alors à retrouver les traces les plus lointaines¹¹, l'idée d'un autre ancêtre se fait jour au travers de gestes et de matières brutes, ostensiblement en décalage avec la modernité. Dans les années 1940, la pénurie pousse en effet de nombreux artistes vers des matières brutes. La contingence seule n'explique pas le mouvement qui se dessine alors en faveur d'une exploration « matériologique » de la peinture et de la sculpture. Les perturbations temporelles que nous avons évoquées s'expriment dans la production artistique de l'après-guerre au travers de

¹⁰ HARTOG, François, *Régimes d'historicité: présentisme et expérience du temps*, Paris, Points, 2012.

¹¹ De nombreuses recherches linguistiques et archéologiques sont menées par le régime nazi sur les indo-européens, chez qui l'on explore alors le lien aux aryens. Pour une analyse contemporaine voir DEMOULE Jean-Paul, *Mais où sont passés les Indo-Européens ? Mythe d'origine de l'Occident*, Paris, Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », 2014.

matières épaisses et de gestes pulsionnels, griffures, grattages, et empâtements¹², qui disent les convulsions du temps. Ils évoquent une préhistoire dont la passion avant-gardiste est réactivée par la découverte de Lascaux en 1942¹³, et témoignent d'une implication physique des artistes qui trouvent dans l'espace des œuvres un terrain pour jouer le fantasme des origines.

Il est aussi question de cette matière primordiale dans la matière des *Otages*, qui évoque les terres violentées par la guerre, éventrées par les bombes. Là, les roues des chars, les combats, percent la croûte de la civilisation jusqu'à rendre la ville à la terre. Durant la Libération de Paris, la ville se défait de ses pavés pour découvrir en dessous non pas encore une plage mais bien cette matière de guerre. La terre se mêle au plâtre et aux déchets, la pluie en fait une boue qui colle aux chaussures, venant alourdir encore les semelles en bois ou en liège de l'Occupation. Elle suggère aussi les gravats, que l'on trouve dans de nombreuses villes européennes et françaises, jusqu'à Paris. Aujourd'hui encore, la guerre produit cette matière. La dislocation de fragments de bâtiments, objets, véhicules s'achève dans l'anonymat, comme la mer réduit en grains de sable les pierres les plus grosses. Forme, fonction, identité, les décombres se résument à une matière où tout se mélange et où plus rien ne se distingue. La matière réapparaît quand les traits et les contours sont éventrés par la guerre, dans les paysages¹⁴ comme dans les corps. Le parallèle avec la matière des *Otages* est d'ordre symbolique, il s'appuie aussi sur l'idée que le contexte politique et historique trouve à s'inscrire dans la matérialité, qui fonctionne dès lors comme un relais pour l'imaginaire au sein même des œuvres. Ainsi, les temporalités concurrentes et contradictoires de la guerre et de l'après-guerre trouvent-elles à s'exprimer dans les explorations matiéristes que l'on observe largement sur la scène artistique française et européenne.

De la matière ou « autre » chose

Jean Fautrier conduit, entre dégoût et fascination, une exploration de corps rendus à la chair et livrés à la mémoire par la guerre. Nous proposons de voir de quelle manière son

¹² CEYSSON Bernard (dir.), *L'écriture griffée*, cat. exp. Saint-Étienne, Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne, 1993.

¹³ FABRE Daniel, *Bataille À Lascaux: Comment L'art Préhistorique Apparut Aux Enfants*, Paris, L'Échoppe, 2014.

¹⁴ Pour une étude de ce que la guerre fait aux paysages, voir WAT Pierre, « La Relève : paysages en guerre », dans BERTRAND DORLEAC Laurence (dir.), *Les Désastres de la guerre, 1800-2014*, Musée du Louvre-Lens, Paris – Lens, Somogy, 2014 (cat.), p. 38-43.

travail devient le lieu d'une mémoire à jamais vive¹⁵, car comme l'écrivait André Verdet en 1958 : « Dans la chair inquiète de l'œuvre de Fautrier seront à jamais gravés les stigmates a-cicatriciels¹⁶ ». Le même Verdet considère ses œuvres comme des « tableaux-mémoires¹⁷ », car l'ouverture des plaies renvoie dans le travail de Fautrier à une pratique de la peinture où le geste se fait violence, fouillant le trauma dans une tentative de construction mémorielle.

Jean Fautrier débute sa carrière dans les années 1920 avec des œuvres figuratives, natures mortes, nus, et paysages. Déjà, la peinture est traitée comme une matière rugueuse qui résiste au peintre, et s'anime de variations de brillance dans la surface ou l'épaisseur picturale. La « manière noire » de cette période est comparée à la tactilité de la forme chez Chardin¹⁸. Fautrier trace les contours de ses objets par incision, soulignant de traits économes les textures et l'épaisseur. Au début des années 1940, il invente pourtant un nouveau traitement de la matière picturale, face auquel le critique d'art Michel Tapié dit : « J'ai eu l'impression que pour la première fois il y avait *autre chose*¹⁹ ». Malgré son impact sur l'historiographie, l'expression « art autre » de Tapié, qui découle de cette première exclamation, est floue et somme toute assez peu satisfaisante, mais dans le cas précis de Fautrier, elle a le mérite d'ouvrir une interrogation. Quel serait donc cet autre-chose présent dans la peinture de Fautrier ? Ce n'est pas la forme, pas la couleur, pas la composition ou le sujet. Ce pourrait être la matière. Encore que Fautrier n'est pas le premier à y avoir recours ; la matérialité brute constitue bien une réponse picturale à la mise en crise du temps et des temporalités durant la guerre et l'après-guerre. Pour reprendre le mot de Paulhan : « Dans ces œuvres la matière y vient à égalité²⁰ ». Or, c'est spécifiquement pour qualifier cette nouvelle manière née chez Fautrier dans les années

¹⁵ Contrairement à la mission que Ponge donnerait à Fautrier selon Christophe Barnabé, qui serait « de suturer la plaie, de recoudre le tissu du sens, violemment déchiré », Barnabé Christophe, « La Majesté de l'abrupt », in SCHWARZ Didier (dir.), *Jean Fautrier Matière et lumière*, op. cit. p. 186.

¹⁶ VERDET André, « Fautrier le précurseur », op. cit..

¹⁷ VERDET André « Jean Fautrier, le précurseur », 1958, in VERDET André, *Jean Fautrier, Gemälde – Zeichnungen*, op.cit.

¹⁸ « Fautrier avait écarté le côté tragique de l'expressionnisme car sa matière, qui 'semble remodeler un objet et conférer illusoirement à l'image picturale la fixité et poids du réel', serait en réalité la matière picturale travaillée d'un Chardin », Schwarz Dieter, « Questions sur Fautrier », SCHWARZ Didier (dir.), *Jean Fautrier Matière et lumière*, cat. exp. Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2017, p. 30. Didier Schwarz cite ici ARGAN Giulio-Carlo, *Jean Fautrier, Matière et mémoire*, Milan, Apollinaire, 1960.

¹⁹ Tapié Michel, « Espaces et expressions », *Premier bilan de l'art actuel*, Paris, 1953, n°3-4, p. 102.

²⁰ PAULHAN Jean, *Fautrier l'enragé*, NRF, Paris, 1962, p. 22.

1940 qu'André Verdet parle de « tableaux-mémoire ». Cette formule résume a posteriori (le texte dont elle est tirée date de 1981) une réception très partagée du travail de Fautrier dans le direct après-guerre.

Pour les écrivains qui l'entourent, en effet, la matière qu'utilise l'artiste évoque clairement une chair en souffrance, et le lien avec la guerre est fait aisément²¹. Les titres de Fautrier après la guerre : *Otages, la Juive, Sarah, le Fusillé*, orientent bien sûr la lecture en ce sens. Mais lorsque Malraux parle d'« une hiéroglyphe de la douleur²² », lorsque Ponge se souvient devant ses œuvres « des ogres et des géants haineux – qui ne se contentaient pas de le torturer, qui le souillaient encore²³ », le sentiment n'est pas seulement lié aux titres, à l'arrière-plan d'un quelconque récit ou d'une figuration. Il est bien plutôt suscité par la conjonction entre un contexte historique structuré par les mémoires de la guerre et le travail de Fautrier, qui fait que « devant les *Otages*, nous ressentons biologiquement l'horreur²⁴ ». La facilité avec laquelle les analystes de la période établissent un lien entre matière et chair est liée au caractère structurant de la guerre dans la société de la Libération. Pourtant, cette structuration se fait alors généralement en fonction de la Résistance, du positionnement politique, et dans une moindre mesure de la camaraderie au sens le plus large du terme, celui de l'expérience partagée²⁵. Dans les œuvres de Fautrier ce n'est pas de cette camaraderie, de cette expérience, qu'il s'agit, mais bien de la souffrance, de la convulsion des chairs et du souvenir. Or la question de la souffrance dans la guerre est largement passée sous silence à la Libération : la joie patriotique empêche, recouvre, ce type de témoignage, d'autant que les privations continuent et que la Shoah en tant que telle apparaît presque comme un

²¹ PONGE Francis, « La Bataille contre l'horreur », *Confluences*, n°5, juin-juillet 1945.

²² MALRAUX André, *Les otages : peintures et sculptures de Fautrier, du vendredi 26 octobre au samedi 17 novembre 1945* Galerie Drouin, Paris, 1945, non paginé.

²³ « J'ai dit que les fleurs de Fautrier étaient un peu plus convulsées que des fleurs, et ses poires abusives, et ses nappes forcenées. Mais nous venons de connaître un temps où les hommes se sont trouvés soudain plus convulsés que des hommes. Un temps où l'homme vaincu se trouvait très exactement en proie à des ogres et des géants haineux – qui ne se contentaient pas de le torturer, qui le souillaient encore. Le corps disloqué, le sexe tordu, le coup de couteau dans les fesses, c'était à la fois la pire insulte, la plus immonde – et tout de même la plus nôtre : celle qui pouvait le moins se nier ; celle que tout en nous (dès lors que nous avons choisi d'avoir un corps) appelait. » PAULHAN Jean, *Fautrier l'enragé*, NRF, Paris, 1962, p. 35

²⁴ VERDET André, « Jean Fautrier, le précurseur », *op. cit.*

²⁵ Sur la force structurante de la résistance dans l'après-guerre, voir ABELES Marc, « La résistance comme ressource politique dans l'après-guerre », in BOURSIER Jean-Yves (dir.), *Actes du colloque "Résistants et Résistance"*, Saint-Denis, Presses de l'Université de Paris VIII-Saint-Denis, 1997, p.305-318.

tabou. Dans cette France qui place la Résistance – et son mythe²⁶ – au sommet de la hiérarchie du souvenir, les œuvres récentes de Fautrier sont toutefois perçues comme des témoignages de la souffrance de la guerre. Et ce justement par des résistants : Malraux en premier lieu, mais aussi Ponge, Paulhan, Verdet²⁷. Tous sont prêts à voir dans les œuvres de Fautrier non pas un témoignage, mais comme un symptôme ; et à leur tour, les textes qu'ils consacrent à l'artiste deviennent des réflexions sur la guerre et son impact. Francis Ponge établit clairement ce lien entre l'art de Fautrier et la guerre, tout en respectant la distance que l'artiste maintient avec elle : « J'ai dit que les fleurs de Fautrier étaient un peu plus convulsées que des fleurs, et ses poires abusives, et ses nappes forcenées. Mais nous venons de connaître un temps où les hommes se sont trouvés soudain plus convulsés que des hommes. ²⁸» Et lorsque dans le même texte il dit se « rappelle[r] un pommier, pas si différent d'un paquet de nerfs ²⁹» il donne à comprendre une parenté qui dépasse la référence ou le sujet. Loin d'être illustratives, c'est en effet formellement et matériellement que les œuvres de Fautrier suggèrent la mémoire. Les corps y sont représentés ouverts, blessés, fragmentés par une matière picturale qui en prolonge les convulsions. Travailler celle-ci dans l'épaisseur et l'irrégularité devient un exutoire et un miroir tendu aux éclatements dont sont victimes les corps, les lieux, les temporalités, enfin. La facture des *Otages* est conçue pour enfouir le dessin puis pour laisser la couleur transparaître par en-dessous, floue dans la matière.

Ce qui a été appelé les « hautes pâtes »³⁰ de Fautrier recouvre en réalité une grande pluralité de matériaux, même si le processus de création est assez constant. Le plus souvent toutefois, l'artiste utilise du plâtre, du sable afin de créer une épaisseur irrégulière. Le catalogue de sa rétrospective au MAMVP en 1964 donne de sa technique une

²⁶ DOUZOU Laurent. *La Résistance Française: Une Histoire Périlleuse : Essai D'historiographie*, Paris, Éditions du Seuil, 2005 ; SAINCLIVIER, Jacqueline et BOUGEARD, Christian (dir.), *La Résistance et les Français : Enjeux stratégiques et environnement social*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1995.

²⁷ « Fautrier regagne Paris en 1940 où il s'installe dans un atelier, boulevard Raspail, et tisse des liens étroits avec de grandes figures intellectuelles de la Résistance (Jean Paulhan, René Char, Francis Ponge, Paul Éluard) », ajoutons André Verdet à cette liste, JAKOBI Marianne, « Exposer des peintures matiéristes dans l'immédiat après-guerre », SCHWARZ Didier (dir.), *Jean Fautrier Matière et lumière*, cat. exp. Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2017, p. 147.

²⁸ PAULHAN Jean, Fautrier l'enragé, NRF, Paris, 1962, p. 35.

²⁹ *Ibid.* p. 23.

³⁰ Ce terme, emprunté à Dubuffet, est utilisé en 1960 par Argan et en 1981 par Verdet : VERDET André, *Jean Fautrier, Gemälde – Zeichnungen, op. cit* ; ARGAN Giulio-Carlo, *Jean Fautrier, Matière et mémoire*, Milan, Apollinaire, 1960.

description précise, que nous proposons de suivre ici³¹. Depuis 1929, Fautrier, qui a renoncé à travailler directement sur la toile, utilise du papier qu'il maroufle ensuite. Il travaille donc à plat, et prend ainsi en compte le poids de la matière, qui s'épand sur le support. Fautrier construit ses œuvres par couches superposées, créant comme une géologie, en tous cas une profondeur. Malgré l'impression de grande densité, sa matière n'est donc pas d'un seul bloc : la manière dont elle est appliquée permet à la couleur d'en sourdre par endroits et d'y être posée à d'autres. Différents niveaux d'épaisseur existent et sur chacun une couleur peut apparaître, de sorte que les rapports entre les couleurs ne s'établissent pas seulement sur le plan, mais dans le plan : l'épaisseur introduit une nouvelle dimension. Fautrier travaille à partir d'un enduit de blanc d'Espagne et de colle : cette matière est solide mais transparente et possède une croûte dure et inégale. Il trace généralement une première image au pinceau avec des encres. Puis des poudres ou des pigments sont répandus sur l'enduit encore humide et Fautrier applique une première couche de plâtre, qui peut aussi être aussi teinté dans la masse, en suivant à peu près le dessin. Après celle-ci, d'autres couches inégales, plus ou moins amples et plus ou moins nombreuses sont superposées avec une spatule. Des poudres de couleur sont à nouveau répandues sur la dernière couche. Le dessin est alors repris au pinceau, à la fois sur la pâte, qui a recouvert le dessin primitif, et alentour, sur le champ où il est resté visible. Alors, avec un ébauchoir en métal et quelques autres instruments, l'artiste trace finalement dans la pâte des sillons, qui s'ajoutent au dessin et complètent l'image.

Matière est mémoire

En précisant notre regard sur sa technique, une caractéristique majeure de la peinture de Fautrier apparaît : dans son œuvre, la couleur, de même que le dessin, ne peuvent être abordés indépendamment de la matière. C'est celle-ci qui leur donne leur condition, leur épaisseur, et qui les incarne véritablement. Or cette idée d'incarnation qui relie matière et mémoire correspond à une métaphore répondant à toute une tradition philosophique suggérant le processus mémoriel comme système d'empreinte³². Verdet note : « Ces

³¹ *Jean Fautrier, rétrospective*, cat. exp., Musée d'art moderne de la ville de Paris, avril-mai 1964. Non paginé

³² Le lien entre matière et mémoire intéresse alors le champ artistique, nous pensons notamment aux lithographies réalisées à l'automne 1944 dans les ateliers de Fernand Mourlot par Dubuffet et publiées dans un recueil intitulé *Matière et Mémoire ou les lithographes à l'École*, accompagné d'un texte de Francis Ponge. Voir « Matière et Mémoire : du Parti pris des choses à la matière animée », in BRUN Baptiste, *op. cit.* p. 99-106.

matières, ces taches, ces couleurs et ce dessin inhérents à la personnalité intrinsèque de Jean Fautrier semblent saturés de mémoire³³. » La facture de ses œuvres, par son épaisseur et sa rugosité, renvoie autant à une chair brouillée par les blessures et rendue à son anonymat par la mort qu'à une pensée ou une mémoire peinant à émerger. Malraux place ainsi la matière au fondement des *Otages* lorsqu'il déclare dans la préface de l'exposition qui leur est consacrée à la galerie René Drouin en 1945 : « L'otage qui donne la clef des autres, c'est le grand otage sculpté. Plutôt que des tableaux de Fautrier, ces figures viennent de sa sculpture. De sa sculpture qui a trouvé, dans le supplice, ce qu'elle a longtemps cherché en vain : un moyen d'incarnation. » En une phrase, Malraux fait le lien entre la matière et la chair. Il dit aussi : « Cette peinture est [...] aujourd'hui liée à l'univers par un lien dont je ne vois pas le semblable dans l'art contemporain. Je dis « à l'univers » car ses nus ont une parenté directe avec la chair et non avec des nus, comme ses paysages avec la végétation et non avec des sites, comme ses objets avec l'équivoque existence de l'inanimé et non avec des objets. ³⁴» En préférant parler de chair plutôt que de nus, Malraux met en lumière une caractéristique centrale du travail de Fautrier. Ses œuvres, et plus spécifiquement ses *Otages*, traitent non pas de la forme particulière, de l'individu, du spécifique, mais bien du commun au cœur de chacun de ces particuliers. La figuration s'éloigne ici de la forme particulière, pour tenter d'approcher un universel. Comme le dit Pierre Restany : « Mais les Otages ne sont pas les seuls fruits d'une aventure individuelle en proie aux contingences historiques les plus directement déterminantes. (...) Tous ces tableaux en qui nous saluons le présage pictural d'une nouvelle condition humaine, (présage contemporain, et qui s'est réalisé, en des voies parallèles, chez un Hartung, un Wols et un Bryen) ne peuvent naître de la simple anecdote³⁵ ».

³³ VERDET André, *Jean Fautrier, Gemälde – Zeichnungen, op. cit.*

³⁴ MALRAUX André, « Réponse à un ami américain à propos de l'exposition de Fautrier de New York », 1956, in MALRAUX André, *Œuvres Complètes t. 5*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 2004, p.1229-1232, repris dans ENGELBERTS Erwin, *Jean Fautrier œuvre gravé, œuvre sculpté*, cat. exp., Genève, Galerie Engelberts, 1969, non paginé. Texte écrit en 1951 et qui servit en 1956 de préface à l'exposition consacrée au peintre à la galerie Iolas à New York. Voir GUERIN, Jean-Yves, et DIEUDONNE Julien, *Les écrits sur l'art d'André Malraux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 32-33.

³⁵ « Mais les Otages ne sont pas les seuls fruits d'une aventure individuelle en proie aux contingences historiques les plus directement déterminantes. Ils expriment, chacun dans sa totalité, colère, peur, haine, impuissance, tendresse et solidarité humaines. Cette affectivité si riche et si complexe transcende l'œuvre et la situe d'emblée à un niveau supérieur de sérénité (donc de distance, par rapport à l'historicité immédiate). Tous ces tableaux en qui nous saluons le présage pictural d'une nouvelle condition humaine, (présage contemporain, et qui s'est réalisé, en des voies parallèles, chez un Hartung, un Wols et un Bryen) ne peuvent naître de la simple anecdote, ils sont le produit d'un immense et

Si le fantasme d'universalisme est devenu un trait distinctif des constructions esthétiques de nombreuses avant-gardes, ce n'est pas par la simplification, la pureté ou l'archaïsme des formes que Fautrier l'aborde, mais bien par le recours à la matière : « les *Otages* façonnent en pleine pâte la durable effigie de la destinée historique, toute anecdote transcendée, toute horreur transfigurée³⁶. » Cette absence de particularité ancre ces œuvres dans le commun d'une mémoire, d'un deuil et d'une douleur partagée. La chair n'a pas de nom. Les *Otages* n'ont pas de visage. La matière de Fautrier possède quelque chose d'originel. Sa parenté avec la boue, par la couleur, les craquelures, l'épaisseur variable et en même temps la délicatesse évoque une nature ancienne, peut être préhistorique, au sens littéral du terme. Un dialogue s'amorce sur ce thème avec le travail de Dubuffet, où la boue évoque une « soupe » primordiale³⁷, tout à la fois matière et mémoire. Comme le remarque Marianne Jakobi, la boue exerce une fascination qui parcourt le XX^e siècle, de Bataille à Bachelard et Ponge³⁸. Pour Dubuffet, se pencher vers l'informe de cette matière c'est ouvrir son œuvre à l'inarticulé, rejouer le travail originel de formation de la pensée, et avec elle du langage. Les « empreintes vives d'une main besognant la pâte³⁹ » deviennent un travail de formulation tâtonnant dans un dialogue « à égalité » avec la matière, pour reprendre le mot de Ponge pour Fautrier. Dubuffet le montre, l'implication physique, les triturations de matière, le rapport direct à la pâte, la soupe, la boue sont jeux de signifiante⁴⁰. Chez Fautrier, le travail de cette matière suppose davantage de distance de la part de l'artiste : les outils comme le couteau, les formats des *Otages*, la temporalité propre au médium qui doit sécher par couches, sont autant d'éléments qui refroidissent le geste. Pourtant la délectation est présente dans son travail, exprimée dans ces tons pastel

constant gaspillage de soi, en vue d'une plus sûre épargne du vrai. Le produit aussi d'une lente nutrition affective, nourriture du geste et du cœur. » Cité dans VERDET André, *Jean Fautrier, Gemälde – Zeichnungen*, op. cit.

³⁶ VERDET André, *Jean Fautrier, Gemälde – Zeichnungen*, op. cit.

³⁷ BRUN Baptiste et LAKS Déborah, « La douleur et la genèse. Des régimes de représentation du corps », in : BERTRAND DORLEAC Laurence, KIRCHNER Thomas, PUTZ Nele, LAKS Déborah (éd.), *Les Arts à Paris après la Libération - Temps et Temporalités*, Paris & Heidelberg, DFK Paris & Université de Heidelberg, 2017, p. 229-242.

³⁸ JAKOBI Marianne, « Nommer la forme et l'informe. La *titraison* comme genèse dans l'œuvre de Jean Dubuffet », in: *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, n° 24, 2004, p. 89-104.

³⁹ DUBUFFET Jean, « L'auteur répond à quelques objections », *Prospectus et tous écrits suivants*, t. II, op. cit., p. 63-64. Ce texte avait aussi été publié, en 1946, dans *Prospectus aux amateurs de tout genre* et sous le titre « Réhabilitation de la boue » dans *Juin* (7 mai 1946), p. 64. Cité par JAKOBI Marianne, *ibid.* note 24.

⁴⁰ DUBUFFET Jean, « Réhabilitation de la boue » op. cit.

qui ont tant choqué Malraux⁴¹ et dans un travail très délicat du trait. Les dessins tracés au pinceau avec une matière picturale fluide, presque translucide dans certaines œuvres, sont posés, comme caressés sur la rude matérialité du blanc d'Espagne, du plâtre et de la colle. Là où Dubuffet perce sa matière, avec une vigueur qui dévoile la terre et le peintre, Fautrier souligne la croûte formée avec délicatesse, cultivant la retenue et le geste serré, la fouille plus que la destruction⁴². La violence dans son œuvre se trouve dans la préciosité des teintes, la souplesse du trait qui souligne l'arrondi de l'épaule de la *Tête d'Otage n°4* (1944), ou les plis de la matière du visage du *Petit otage à l'œil rouge* (1944). Fautrier crée une matière épaisse, une boue, dont il donne à voir l'épaisseur en y infusant de la couleur, tandis qu'il n'en travaille formellement que la surface, par des coups de couteau qui rappellent davantage la spatule du pâtissier⁴³ que l'arme du maquis. Ce travail de la surface, et la retenue d'un geste qui demeure délicat jusque dans la figuration de l'horreur souligne une dualité en jeu au sein même des œuvres. Le temps suggéré par la matière, sa parenté avec le limon, inscrit le passé et l'immémorial dans ces œuvres face au présentisme du geste du peintre.

Cette matière devient chez Fautrier support de mémoire, par son aspect commun et archaïque ou hors de l'histoire, mais aussi par sa pesanteur, son épaisseur qui permet de donner à voir des processus complexes de formation de la forme, de l'idée, toujours au seuil de sa définition et de sa présence, comme la mémoire elle-même. On peut en effet voir « l'incorporation littérale d'une conscience du temps dans les couches de matière des œuvres⁴⁴ ». La conjonction entre matière et mémoire, étudiée par Henri Bergson en 1896⁴⁵

⁴¹ « Sommes-nous toujours convaincus ? Ne sommes-nous pas gênés par certains de ces roses et de ces verts presque tendres, qui semblent appartenir à une complaisance (fréquente chez tous les artistes) de Fautrier pour une autre part de lui-même ? Ne nous semble-t-il pas parfois que l'artiste, l'extrême limite atteinte, ait trébuché, soit retombé de "l'autre côté" », MALRAUX André, préface au catalogue de l'exposition *Les Otages* de Jean Fautrier, Galerie René Drouin, Paris, 1945 (non paginé).

⁴² Malraux utilise le terme de « complaisance », MALRAUX André, *idem*. Rachel Perry va jusqu'à parler de complaisance pour sa manière de traiter les nus féminins torturés. Voir PERRY Rachel E., « Jean Fautrier's Jolies Juives », *October*, Vol. 108 (Spring, 2004), p. 51-72.

⁴³ « On n'a pas manqué d'objecter que ce n'était plus du dessin mais de la pâtisserie. », BERNE JOFFROY André « Quelques documents pour un "dossier Fautrier" », in *Jean Fautrier, rétrospective*, cat. exp., *op. cit.* ; voir aussi BOIS, Yve-Alain, « The falling trapeze », in BOIS, Yve-Alain, BUCHLOH Benjamin H. D., PERRY Rachel E., CARTER Curtis L., and BUTLER Karen K., *Jean Fautrier, 1898-1964*, New Haven, Yale University Press, 2002.

⁴⁴ « For Argan, Fautrier's literal incorporation of time-consciousness into the artwork's layers of material substance distinguishes his work as *European*, for it is unable to banish or completely bury the memory of the recent past of war

et rapprochée du travail de Fautrier par Argan⁴⁶, voit un renouveau et une réorientation avec les travaux de Gaston Bachelard, explorant les liens de la psychologie humaine et des éléments, publiés entre 1938 et 1948⁴⁷. L'importance de cet auteur pour la scène artistique de l'après-guerre a notamment été récemment étudiée par Nathalie Adamson, qui met en avant des « témoignages de première main soulign[ant] l'importance de Bachelard pour les poètes et les peintres français pendant les années de guerre »⁴⁸. Baptiste Brun note quant à lui son importance pour Jean Dubuffet⁴⁹. Bachelard s'intéresse à l'imagination et à la psyché dans leurs processus matériels, il piste dans la matière le moyen d'une formation de l'image mentale, un dialogue entre l'objet et le sujet *informant* les deux en retour. L'œuvre de Fautrier travaille l'émergence de l'image, la manière dont tout à la fois elle correspond et contredit aux contours fixes qui en notre esprit définissent les choses.

Mais aucun trait chez lui ne vient définir et poser une forme. Cette ambiguïté correspond d'ailleurs à une tendance contemporaine en littérature, qui trouve à s'exprimer dans les écrits et les prises de positions sur l'art des écrivains de l'époque. L'ambiguïté, sous la plume de Jean-Paul Sartre, et jusqu'à Maurice Blanchot, prête ses traits indéfinis à une nouvelle figure humaine, dont l'absence de définition *a priori* correspond à ce que pose alors l'existentialisme. Sartre s'exprime clairement contre le « contour [où il voit] une terreur sacrée, la haine du changement et de la pluralité, un amour profond de l'ordre. [...] on rassemble, on cerne, on étrangle on corsette, on enferme dans des contours, on fait ce qu'on peut pour se persuader et pour persuader aux autres que les choses sont des

and the reckoning that is yet to come », ADAMSON Nathalie et HARRIS Steven (dir.), *Material Imagination : Art in Europe, 1946-72*, Oxford, Wiley Blackwell, Association for Art History, 2017, p.14.

⁴⁵ BERGSON Henri et WORMS Frédéric, RIQUIER Camille (ed.) *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris, Presses universitaires de France, 2012 (1896).

⁴⁶ ARGAN Giulio-Carlo, *Jean Fautrier, Matière et mémoire*, Milan, Apollinaire, 1960.

⁴⁷ Sur les rapports entre les deux philosophes, voir WORMS, Frédéric, et WUNENBURGER Jean-Jacques (dir.), *Bachelard et Bergson. Continuité et discontinuité ? Paris*, Presses Universitaires de France, 2008.

⁴⁸ ADAMSON Nathalie, « Black Flowers Blossom : Bachelard, Soulages and the Material Imaginary of Abstract Painting », in *Art History* 39.4, septembre 2016, p. 654-675, traduit en français sous le titre « Une éclosion de fleurs noires : Bachelard, Soulages et l'imagination matérielle de la peinture abstraite », in KIRCHNER Thomas, BERTRAND DORLEAC Laurence, LAKS Déborah, PUTZ Nele (dir.), *Les Arts à Paris après la Libération. Temps et Temporalités*, Heidelberg, arthistoricum.net, 2018, Passages online, Band 2. DOI: [10.11588/arthistoricum.324.445](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.324.445), p.152. Sur la passion de la scène artistique pour Bachelard, voir sa note 9 p. 152, et sa référence à CLAUSTRES Annie, *Hans Hartung : Les Aléas d'une réception*, Dijon, Les Presses du réel, 2005, p. 36-37.

⁴⁹ Voir « Matière et Mémoire : du Parti pris des choses à la matière animée », in BRUN Baptiste, Jean Dubuffet et la besogne de l'art brut. Critique du primitivisme, Dijon, Les Presses du Réel, 2018, p. 99-106.

absolus⁵⁰ ». Comme lui, Paulhan et Verdet remarquent, dans leurs écrits sur Fautrier, des formes sans traits et sans définition qui se dessinent par tâtonnement.

Revivre les *Otages*

L'histoire de la série des *Otages* mêle et brouille elle aussi les temporalités. Les *Otages* sont en effet sensés provenir du souvenir d'une exécution. Les sources donnent comme point de départ de la série l'expérience que Fautrier fait de la mise à mort d'otages dans le bois qui borde l'asile de Chatenay-Malabry où il se réfugie durant la guerre afin d'éviter sinon la déportation, du moins l'attention des nazis⁵¹. Cet événement doit d'abord être analysé comme traumatique ; comme tel il est pris en charge par des processus de mémoire et de mémoire involontaire⁵², qu'il est possible de retracer dans les œuvres. Or selon Rachel Perry, Fautrier arrive à Chatenay en avril 1944 et Bucarelli note que la série débute fin 1942 début 1943⁵³. Plus récemment, Gisèle Caumont établit que « Fautrier n'a pu ni voir ni entendre, des exécutions au bois de l'Orme mort », en revanche, elle évoque la « découverte le 20 août 1944, non loin de l'endroit où l'artiste travaillait alors, des corps de quatre jeunes FFI (Forces françaises de l'intérieur) restés sur le lieu de leur exécution plusieurs jours avant d'être retrouvés puis identifiés⁵⁴ ». Nous devons donc noter un décalage entre les faits et la série, qui est dorénavant considérée comme ayant été postdatée par l'artiste. Ses sources réelles demeurent floues et Marianne Jakobi suggère suite à Patrick Le Nouène des cadavres vus sur un charnier, des exécutions entendues,

⁵⁰ BAUER George Howard, *Sartre and the artist*, Chicago, University of Chicago Press, 1969, p. 389-390.

⁵¹ Sur les circonstances de l'interrogatoire de Fautrier par la Gestapo en janvier 1943 et sur la suite de son expérience de la guerre, caché à Chatenay-Malabry, voir Le Nouène Patrick, « Jean Fautrier, des *Otages* aux *Partisans*, 1945-1957 », *Face à l'histoire. 1033-1996. L'artiste moderne devant l'évènement historique*, cat. exp., Paris, Flammarion, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 238-243 ; PERRY Rachel E., « Jean Fautrier's Jolies Juives », *October*, Vol. 108 (Printemps, 2004), p. 53-54, et BUCARELLI Palma, *Jean Fautrier, rétrospective*, cat. exp. Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris 1964, n.p.

⁵² Le concept de mémoire involontaire est spécifiquement travaillé à partir de Proust, voir Jackson, Elizabeth R., *L'évolution De La Mémoire Involontaire dans L'œuvre De Marcel Proust*, Paris, A. & G. Nizet, 1966. Sur les différentes modalités de mémoire et notamment sur la mémoire traumatique, voir les travaux de Denis Peschanski : PESCHANSKI Denis et CYRULNIK Boris, *Mémoire et Traumatisme : l'individu et la fabrique des grands récits. Entretien avec Boris Cyrulnik*, Bry-sur-Marne, INA 2012 ; PESCHANSKI Denis (ed.), *Mémoire et Mémorialisation*, Paris, Hermann, 2013.

⁵³ PERRY Rachel E., « Jean Fautrier's Jolies Juives », *October*, Vol. 108 (Spring, 2004), p. 53.

⁵⁴ CAUMONT Gisèle, « Le genèse des *Otages*. Fautrier à la Vallée-aux-Loups, 1943-1944 », in [Collectif], *Jean Fautrier, la pulsion du trait*, cat. exp., Musée du domaine départemental de Sceaux, Lienart, coll. trait pour trait n°2, 2014, p. 38-39.

comme ce que l'artiste met en avant, ou bien des photographies de presse⁵⁵. Il semble donc impossible d'identifier un épisode constituant le choc initial un temps voulu par l'historiographie.

Pourtant, un élément est rarement pris en compte dans l'histoire de l'artiste, alors même que le brouillage des temporalités qu'il donne à voir et dont il se fait l'écho incite à considérer avec attention le temps de la mémoire. Fautrier a été soldat durant la première Guerre Mondiale. Marcel-André Stalter, auteur en 1983 d'une thèse non publiée sur l'artiste, consacre deux pages à ce chapitre de son histoire⁵⁶. Fautrier, résidant à Londres, est mobilisé en 1917 dans le 4^{ème} Régiment d'Infanterie, et, un temps interprète, il est rapidement affecté au service auxiliaire par la Commission de Réforme d'Auxerre. Classé « J.S. (Jeune Soldat) malingre », à « indice 39 élevé », mais « sans lésions appréciables », il est cependant affecté par la suite à divers escadrons du Train, le 5^{ème}, le 8^{ème}, enfin le 3^{ème}, dans lequel il terminera son service et où il a vraisemblablement été nommé brigadier le 11 août 1919. Stalter confronte deux sources principales : la biographie que Palma Bucarelli consacre en 1960 à Fautrier et qui a été écrite suite à une série d'entretiens, et les archives militaires, auxquelles les informations précédentes se réfèrent directement. Les deux sources divergent en certains points de détail, mais la question principale, celle qui consisterait à établir ce qu'il a pu voir, ressentir directement de la guerre, reste ouverte. En effet, Bucarelli note qu'expédié sur le front d'Alsace, il est blessé, atteint par les gaz à Montdidier, alors qu'il relève les blessés en première ligne. Les archives militaires, comme le note Stalter, ne mentionnent pas Montdidier, mais contiennent les éléments relatifs aux différentes Commissions de Réforme devant lesquelles il est passé pour faire établir son invalidité au sortir de la guerre. Ainsi, « il est réformé temporairement et proposé pour une pension temporaire de 40 pour cent pour “sclérose pulmonaire des sommets. Imputable au service”, [et même si] il n'est pas fait état de blessure, mais de maladie », le lien avec le service est officiellement établi. Le témoignage que rapporte

⁵⁵ JAKOBI Marianne, « Exposer des peintures matiéristes dans l'immédiat après-guerre », in Schwarz Dieter (dir.), *Jean Fautrier Matière et lumière*, cat. exp. Paris, Paris Musées, 2018, p. 147. Elle se réfère à LE NOUËNE Patrick, « Jean Fautrier, des Otages aux Partisans 1945-1957 », in AMELINE Jean-Paul (dir.), *Face à l'histoire. 1933-1996. L'artiste moderne face à l'évènement historique*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996, p. 238-243.

⁵⁶ STALTER Marcel-André, *Recherches sur la vie et l'œuvre de Jean Fautrier (1898-1964)*, thèse, Paris 4 Sorbonne, 5 vol. 1987, p. 37-39

Bucarrelli sur son exposition aux gaz semble donc corroboré⁵⁷. Face à un artiste aussi visible et présent que Fautrier l'a été sur la scène artistique, il est étonnant de constater qu'aujourd'hui encore sa participation à la première Guerre Mondiale est sinon passée sous silence, du moins entourée d'épais mystères. Ce silence des auteurs et des sources est évidemment significatif : Fautrier est identifié aux *Otages* et largement pris en charge après-guerre par des écrivains qui se définissent par rapport à la seconde, oubliant que l'expression vaut aussi pour la première. On aborde ici un point important de l'historiographie du XX^{ème} siècle, qui oublie bien souvent que les ruptures marquées par les guerres se construisent aussi en écho et se répondent au-delà des courtes vingt-trois années qui séparent les deux armistices.

Ainsi faut-il peut-être cesser de chercher le lieu de la confrontation de Fautrier avec les morts de la seconde Guerre pour prendre en compte la nature cyclique de la mémoire traumatique. « Les formes renvoient aux formes, les cris aux cris⁵⁸ » : les souvenirs de la première Guerre peuvent être suggérés par la seconde, de sorte que les exécutions des otages, les déflagrations, les corps rendus à la matière se superposent dans le temps. L'imagination puiserait donc dans l'expérience vécue de la première guerre les formes et les images d'une seconde guerre abordée presque à distance, étouffée par les murs épais de Chatenay-Malabry.

Cette superposition des temps, des guerres et des corps, Fautrier la donne à voir dans le commun d'une matière qui dit à la fois la chair, la terre, échappées de l'individu et de l'histoire. André Verdet s'interroge sur le devenir de cette matière rendue à son indétermination : « Ces morceaux de corps, de choses ou d'êtres humains, ne pourrait-on les comparer à des tranches de planètes encore saignantes et lancées dans les espaces à la recherche d'un autre corps où venir à nouveau se greffer, se recoller, s'intégrer ? ⁵⁹ ». En rapprochant corps et planètes, l'auteur reprend l'idée banale d'une parenté matérielle :

⁵⁷ Pour tout ce passage, se référer à STALTER Marcel-André, *Recherches sur la vie et l'œuvre de Jean Fautrier (1898-1964)*, op. cit. et BUCARELLI Palma, *Jean Fautrier, pittura et materia*, pref. Giuseppe Ungaretti, Milan, 1960, p. 30 et suiv.

⁵⁸ « Les formes renvoient aux formes, les cris aux cris. La bouche écartelée des enfants qui courent sur une route vietnamienne (1972) photographiés par Nick Ut domine peut-être tous les cris du monde mais les appelle tous, immortalités par la sculpture trouée, comme criblée de balles, de Julio Gonzalez dans son *Masque de Montserrat* (1938-1939). Elle semble répondre au cadavre qui hurle encore de Dix (1924), ou bien à celui de Grosz (1937). Les morts et leurs images dialoguent par-delà l'histoire. » Bertrand Dorléac Laurence, « Correspondances », in Bertrand Dorléac Laurence (dir.), *Les désastres de la guerre 1800-2014*, cat. exp. Lens, Paris, Louvre Lens, Somogy, 2017, p. 21-22.

⁵⁹ VERDET André, op. cit.

l'atome de carbone de nos os n'est pas différent de celui que l'on trouve dans la poussière. Et après dislocation, ces atomes cherchent à se réorganiser. C'est bien évidemment l'image de la poussière qui est ici présente : la ville, les objets, les bâtiments retournent à la matière comme il est dit que l'homme retourne à la poussière.

Mais chez Verdet, la poussière, microcosme, cherche à s'agréger, témoignant d'une possible coexistence de souffrance et d'espoir. Comment ne pas penser ici aux dessins et aux peintures de nus de Fautrier des années 1940, dont les rondeurs floues ne se précisent qu'au niveau du sexe, forme en négatif, ouverte comme un point d'ancrage ?⁶⁰ Bataille, dont Fautrier a illustré *Madame Edwarda* en 1942, s'intéresse à cet aspect de l'œuvre du peintre dans un texte qu'il consacre à l'artiste : « A la vérité tu aspirés à la nuit, mais il est nécessaire de passer par un détour et d'aimer des figures aimables. La possession du plaisir qu'annonçaient ces figures désirables se réduit vite à la possession désarmante de la mort. Mais la mort ne peut être possédée : elle dépossède. [...] Aimer sans doute est le possible le plus lointain. Sans fin, les obstacles dérobent l'amour à la rage d'aimer⁶¹». Possession et plaisir ici dépeints par Bataille sont les moyens d'un lointain, donc d'un avenir. Les *Nus*, qui succèdent aux *Otages* seraient des ouvrages de résilience. Mais Ponge nous incite à revenir à la matière car à propos des *Nus* de Fautrier, il écrit : « Disons plutôt la bouleversante floraison nocturne (elle se reproduit tous les soirs) du magnolia féminin. [...] Mais elle n'est pas poisseuse. Fraîche et satinée au contraire, aussi veloutée que polie, d'autant plus que la feuille paraît vernie, cuivrée, sèche, cassante. Une chair mélangée à ses robes, comme toute pétrie de satin, voilà la substance des fleurs. Chacune à la fois robe et cuisse, sein et corsage aussi bien – qu'on peut tenir entre deux doigts, enfin ! [...] et flétrir au besoin d'une seule ecchymose terrible, dont elle ne se relèvera plus [...] ⁶²». Ponge place la matière au cœur de sa description du féminin. Le riche vocabulaire de la texture dont il use nous rappelle une fois encore que la matière est chair et que la chair

⁶⁰ « La position de Fautrier dans la culture française de l'après-guerre est délicate et complexe. Elle est liée aux hommes de la Résistance, à leurs inquiétudes et à leurs désillusions. [...] Maintenant que la lutte était finie, ils se sentaient désespérément seuls. [...] Quand la solitude est désespérée, quand le seul fait d'exister est déjà un problème et la vie sociale un problème insoluble, le rapport le plus élémentaire, sexuel, prend immédiatement un relief excessif qui peut apparaître comme une expérience décisive, positive ou négative et qui se tire au sort : pile ou face. » BUCARELLI Palma 1960, cité in Jean Fautrier [*Musée national Fernand Léger, Biot, 20 juin – 15 septembre 1996, Mucsarnok, Budapest, 15 octobre – 10 novembre 1996*], Paris, RMN, 1996, p. 28.

⁶¹ BATAILLE Georges, *L'Alleluiah, catéchisme de Dianus*, Paris, K. éditeur, 1947.

⁶² PONGE Francis, *Paroles à propos des nus de Fautrier*, Paris, Galerie rive droite, 1956.

devient matière sous la violence. L'érotisme de la peinture de Fautrier n'est pas seulement le lieu de la réaffirmation du présent, c'est aussi un laboratoire du cauchemar, où la matière, transfigurée en chair, hante la toile comme les décombres hantent la ville. Car les *Nus* d'après-guerre, dessins, hautes pâtes, se souviennent de *Sarah*, et de son corps mutilé. Son travail montre finalement la coexistence des temps, et œuvre à une mémoire qui n'empêcherait pas le futur : il s'agit de vivre avec, peut-être *malgré tout* pour reprendre le mot de George Didi-Huberman⁶³. Après-guerre, cette modalité de vie après la catastrophe est personnifiée par la figure de Lazare – revenu d'entre les morts, vivant mais toujours déplacé, marqué dans sa conscience et jusque dans son odeur par ce séjour d'outre-tombe
_64.

La facture des *Otages*, conçue pour enfouir le dessin puis pour laisser la couleur transparaître par en-dessous, permet de comprendre et de donner corps à l'idée de « tableaux-mémoire ». On y voit se superposer les temporalités multiples de la mémoire, celle de la première et celle de la seconde Guerre Mondiale, celle des souvenirs vécus et celle des souvenirs empêchés, celle enfin du trauma qui impose un présent au passé. Dans le contexte des temporalités brouillées et problématiques que l'on aborde ici, la mémoire fonctionne en trait d'union. Ainsi lorsque Paulhan avance qu'avec Fautrier « ... se fonde une peinture qu'il faudrait appeler la peinture de la part obscure ou du contre-sens »⁶⁵, ajoutons « du contre-temps ».

⁶³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Images Malgré Tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.

⁶⁴ Jean Cayrol construit la notion de littérature lazaréenne. CAYROL, Jean, *Lazare Parmi Nous*, Paris, Ed. du Seuil, 1950. Pour une analyse de ce phénomène littéraire de l'après-guerre, voir BASUYAUX Marie-Laure, « Les années 1950 : Jean Cayrol et la figure de Lazare », *Fabula / Les colloques*, L'idée de littérature dans les années 1950, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document61.php>, page consultée le 18 juin 2018 ; MARCZISOVSZKY Anna, « De l'art lazaréen. Une (re)définition possible de la littérature de l'après-guerre », GÉCSEG Zsuzsanna (dir.), *La Revue d'études françaises*, Centre interuniversitaire d'Études Françaises, n°17 actes p. 95-108 <http://cief.elte.hu/la-revue-detudes-francaises/la-revue-d039etudes-francaises/numero-17> page consultée le 18 juin 2018.

⁶⁵ Cité par VERDET André, op. cit.

