

IVAN TOULOUSE

*A propos d'un tableau de Foujino : une
mésaventure restauratoire.*

Le Musée National d'Art Moderne possède un grand papier collé de Paul Foujino. Ceci mis à part, sauf pour ses collectionneurs et les amis qui l'ont côtoyé, c'est un artiste mondialement inconnu. Il est né en 1925 dans un petit village de la préfecture de Shiga au Japon. Il est arrivé à Paris en 1953 à l'âge de 27 ans et il est mort subitement à Fontenay-aux-Roses en 1982 à 57 ans seulement. Pourquoi était-il venu à Paris ? Disons, pour aller vite, qu'il était en quête d'une synthèse entre le geste oriental – tel qu'il s'exprime dans la calligraphie, bien que l'artiste ait toujours marqué ses distances avec la virtuosité qui la commande – et la logique constructive de la peinture occidentale – en particulier après Cézanne et le cubisme.

Un geste d'artiste

Il y a un tableau de Foujino qui m'a tout de suite saisi parce qu'il témoigne de la fulgurance du moment de l'invention. Vraisemblablement de 1963 ou 64. Au départ, c'est une peinture à l'huile d'un format moyen (80 x 65 cm), dans des tons de gris et de jaune avec des accents de vert et d'orange. Brossée dans une écriture qu'on pourrait rapprocher de l'abstraction lyrique, elle donne l'impression d'une composition instable, ratée pour ainsi dire, que des formes blanches ajoutées ne parviennent pas à rehausser. Mais, comme la gestuelle qui l'a produite est légère et spontanée, un peu comme ses dessins à l'encre qu'il faisait chaque jour en guise d'échauffement, l'artiste ne pouvait pas la retravailler en épaisseur par des recouvrements qui l'auraient alourdi. Si certains tableaux de ces années-là sont bien venus, cette même instabilité me semble se dégager de beaucoup d'autres. Comme si, après s'être détaché des architectures massives mais rassurantes de son « maître » Lacasse, Foujino peinait à structurer ses compositions.



Paul Fojino , Huile et papiers collés sur toile, 80 x 60 cm, 1963-64.

Dans le cas précis, pour « s'en sortir », Foujino semble avoir soudainement eu l'idée de coller par-dessus des morceaux de papier découpés. Au vu de bavures collatérales, on en déduit que l'opération a été menée à la hâte. J'y vois d'abord une tentative de sauvetage du tableau qui s'avère efficace, comme une bouée lancée au naufragé qui surnage dans les vagues, ou un fragment solide de l'épave qui flotte et qui lui permet de s'accrocher.

Mais la rupture dans les moyens utilisés – le collage succédant à la peinture – est révélateur d'un changement d'attitude, d'une prise de distance. L'action ne consiste plus immédiatement à étaler la peinture en laissant la trace expressive des coups de pinceaux, mais à découper une forme dans un aplat de couleur et de la poser. On tourne le dos au lyrisme, au geste romantique pour accomplir un acte plus objectif de construction. La couleur n'est pas fabriquée dans l'acte même de peindre, elle est déjà là, il n'y a plus qu'à en mesurer l'étendue, en définir les contours et à la disposer. Peut-être est-ce un peu la même différence qu'entre la note fabriquée par la main gauche du violoniste sur son instrument, et celle que le pianiste va chercher sur la topologie du clavier. En tous cas, c'est cette discontinuité qui sauve le tableau.

Et c'est un bel exemple de « réussite », dans l'étymologie italienne du mot, *ri-uscire* (ressortir) – comme quand on dit : « je m'en suis sorti ! » – parce que c'est toujours un peu « de justesse » qu'on s'en sort. Mais cette justesse n'est-elle pas justement le point d'équilibre ? Voilà pourquoi ce tableau m'a touché particulièrement dès que je l'ai vu. Il m'est apparu correspondre au « coup de foudre », au moment de « cristallisation », comme le dit Stendhal de l'amour, où se situe la trouvaille. Peut-être à ce moment précis Foujino a-t-il trouvé fondamentalement ce qu'il cherchait.

La suite le développera mais l'essentiel est là. Cela correspond peut-être aussi, pour un japonais, au *satori*¹³⁰, à cet

¹³⁰ Sur le geste en général et le satori en particulier, lire le beau texte de Roland Barthes sur Cy Twombly : « Écriture », dans *L'obvie et l'obtus, essais critiques* III,

instant d'illumination, qui résulte d'une accumulation et d'une concentration d'énergie qui restitue immédiatement une totalité indifférenciée, comme l'expriment en poésie par exemple les *Haïku*, si brefs mais si denses¹³¹.

Cette superposition des papiers découpés à la peinture donne aussi un genre de profondeur au tableau. La netteté de la découpe des morceaux de papiers collés tranche sur l'indéfini des formes peintes, recréant une impression spatiale très proche de notre expérience visuelle où l'œil opère sa mise au point sur un plan précis, donnant de ceux qui sont plus lointains (ou plus rapprochés) une vision floue.

Il inaugure ainsi un espace structuré en plans qu'il va ensuite systématiser dans ses œuvres ultérieures et dans ses collaborations avec les architectes qui porteront sa peinture à une dimension monumentale. Dès 1965, avec Paul Chemetov et l'Atelier d'Urbanisme et d'Architecture, Foujino conçoit et réalise pour le Foyer de Romainville, deux murs-sculptures percés d'ouvertures qui métamorphosent l'idée-même de cloison.

Cette cristallisation intervient sur les sédiments d'expériences antérieures, et cette idée ne lui serait peut-être pas venue s'il n'avait quelques années auparavant fait avec Lacasse des petits assemblages assez cubistoïdes en réutilisant des bouts de papier et tissus récupérés, et surtout s'il n'avait pas vu les gouaches découpées de Matisse exposées en 1961 au Musée des Arts Décoratifs. Cela fait partie du jeu des influences. On ne part jamais de rien.

Paris, Seuil, « Points », 1992, p. 148.

¹³¹ Le Haïku est un poème de 17 syllabes seulement. Il formule une expérience de concentration extrême de la sensibilité qui entraîne un état de conscience d'une grande élévation. Les procédés employés sont souvent la mise en coïncidence d'une vision extérieure avec un sentiment intérieur, la synesthésie des sons, des couleurs, des odeurs... le rapprochement d'échelle qui fait se rejoindre l'immense et le très petit, souvent sur un point de focalisation d'une grande précision. Ainsi ce haïku du grand peintre et poète Buson (1716 -1783) :

« *Sublime*

Après la tempête d'automne

Le piment rouge »

Buson, *Le parfum de la lune*, poèmes traduits du japonais par Cheng Wing fun et Hervé Collet, Millemont, Moundarren, 1992, p. 127.

Homicide involontaire

Il se trouve que je suis l'heureux propriétaire de ce tableau qui m'a été donné par la veuve de l'artiste, en remerciement de l'exposition que j'avais organisée au Ministère des Finances en 1999. C'est moi qui l'ai choisi mais Marie Foujino considérait que ce tableau, « pas fini », était peut-être moins digne qu'un autre, comme l'absence de signature d'ailleurs le confirmait. Or c'était précisément la raison de ma préférence. Whistler, à qui on reprochait de ne pas finir ses tableaux, le reconnaissait volontiers mais il estimait que sa faute était moins grave que celle des auteurs du reproche, qui, eux, faisaient des tableaux peut-être finis mais pas commencés ! Cette œuvre hybride, mutante, en mouvement me semblait plus intense qu'une autre. Les œuvres les plus importantes ne sont-elles pas souvent des œuvres « ratées » ou du moins problématiques, résultant de moment de crise, comme c'est le cas pour les *Demoiselles d'Avignon*¹³² ?

« Commissaire » – quel drôle de mot ! – d'une nouvelle

¹³² Signalons que ces vieilles demoiselles sont tout juste centenaires (mai-juillet 1907-2007). Ce tableau inaugural du cubisme est considéré, à juste titre, comme le coup d'envoi de l'art moderne au 20^e siècle. Or quand, après un grand nombre de dessins et d'études préparatoires, advient ce grand tableau entre mai et juillet 1907, au Bateau-Lavoir, la consternation est générale. Les copains de Picasso, pourtant eux-mêmes pionniers de la peinture, sont confondus. Braque dit que c'est comme si « *on buvait du pétrole ou mangeait de l'éponge enflammée* ». Derain redoute qu'on ne retrouve Picasso « *pendu derrière son tableau* ». Matisse se fâche et parle de « *couler* » Picasso. Le critique Félix Fénéon, le marchand Ambroise Vollard, la collectionneuse Gertude Stein habituellement enthousiastes sont désemparés ou scandalisés. Leo, le frère de cette dernière, qui considérait deux ans avant Picasso « *comme un génie de première grandeur et un des meilleurs dessinateurs vivants* », parle même d'un « *abominable gâchis informe* ». Quelques années plus tard, André Salmon, à qui on doit le titre de cette peinture, écrit : « *Les familiers du curieux atelier de la rue Ravignan qui faisaient confiance au jeune maître furent généralement déçus lorsque celui-ci leur permit de juger le premier état de son œuvre nouvelle (...). C'est la hideur des faces qui glaça d'épouvante les demi-convertis.* » Malgré tout le tableau semble avoir déménagé dans les différents ateliers du peintre, toujours monté sur son châssis. En 1916 il est montré dans une exposition confidentielle organisée par Salmon chez le couturier Paul Poiret. En 1918 quand Picasso s'installe bourgeoisement rue la Boétie, la toile est roulée dans un coin de l'atelier et ce n'est qu'en 1921 qu'André Breton et Aragon seront les intermédiaires pour son achat par Jacques Doucet. *La Révolution surréaliste* en publiera en 1925 la première reproduction en France qui la fera connaître. Mais ce n'est qu'en 1937, après sa vente par Mme Doucet à la galerie Seligmann qu'elle sera véritablement montrée, à New York, et en 1939 définitivement acquise par le MOMA qui devra se séparer d'un Degas pour financer l'opération. (voir le catalogue de l'exposition *Les demoiselles d'Avignon*, Paris, Musée Picasso, 1988).

exposition Foujino, je ne voulais pas renouveler la lecture « rétrospective » qui avait déjà été menée à Bercy. De toute manière, je ne disposais plus de l'œuvre complet de Foujino, stocké désormais au Japon, ce qui obligeait à prendre un parti nouveau. Mais mon expérience personnelle d'artiste aussi m'a souvent montré que l'ordre chronologique d'une œuvre ne suit pas toujours son ordre logique, que certaines choses peuvent surgir et sembler déconcertantes dans le déroulement du travail, qui ne trouvent leur signification que plus tard, au détour d'étapes qui permettent de resituer et de comprendre ce qui s'est passé.

On pourrait dire que je voulais faire une exposition d'artiste sur un autre artiste – et pas de « commissaire ». Je voulais donc construire cette exposition à partir d'une thématique permettant de mettre en évidence la singularité de la démarche de l'artiste, autour de la notion de *geste*, au sens le plus corporel mais aussi dans son acception plus abstraite comme posture ou attitude. Qu'il s'agisse de l'acte graphique le plus élémentaire, accompli tous les jours avec l'encre sans préméditation, ou de la peinture, du découpage, du collage... ou bien du « geste architectural » perceptible dans ses réalisations monumentales, c'est un bon angle d'accès à l'œuvre de Foujino pour tenter d'accompagner son développement et sa logique interne plutôt que de suivre un itinéraire « rétrospectif » qui n'est guère qu'une construction intellectuelle après coup, forcément réducteur quand on le déroule dans l'autre sens, laissant croire que le chemin du peintre a été linéaire. Le tableau en question avait donc toute sa place dans cette exposition.

Seulement voilà ! Pas finie, un peu abîmée – justement parce que, pour l'artiste, elle n'était pas destinée à être présentée et que, remise dans un coin de l'atelier, elle n'avait pas été traitée avec tout le ménagement que l'on accorde aux objets précieux – cette toile avait peut-être besoin de... toilette ! La couleur des parties peintes à l'huile était ternie par la crasse. Les parties de papier collé étaient décollées et froissées – j'entrepris donc de les recoller – et la poussière les avait salies, en particulier deux des morceaux, de couleur jaune, en haut à gauche.

Je ne sais pas ce qui m'a pris. Car bien que je ne sois pas restaurateur, je suis pourtant un peu cuisinier : je connais quelques grands principes de la restauration et surtout je sais par expérience comment réagissent les ingrédients de la peinture. Dans la lancée d'un nettoyage pertinent des parties peintes à l'huile, j'ai donc prolongé mon geste en frottant avec une éponge légèrement humide ces deux morceaux de papier gouaché. Mais, contrairement à l'huile, la gouache n'est pas stable et elle s'est donc immédiatement rediluée. Des traînées s'en sont suivies ainsi qu'une sensible altération de la teinte. Comme *Jude l'obscur*, dans le roman de Thomas Hardy, en tentant de réparer la première faute, je me suis enfoncé encore un peu plus dans la faute : le lendemain, après une nuit de remords, dans une conduite assez absurde – comme si je pouvais annuler l'opération précédente – j'ai voulu rehausser la teinte jaune du papier. Je l'ai fait à la brosse, à l'acrylique, contraint par la découpe que je ne devais pas déborder...

Le résultat était immanquablement une aggravation du mal. Les traces de pinceau étaient encore plus apparentes que les marques de la veille ! Le surlendemain – pour effacer tout – j'ai voulu supprimer cet ajout de peinture au moyen d'une éponge humide. Encore ! L'acrylique ayant polymérisé, je me suis laissé aller à devoir frotter plus énergiquement, entraînant un gondolage du papier et des traces encore plus expressives qui dénaturaient maintenant complètement le geste distancié de l'artiste. Le tableau était fusillé.

Assassinats

J'avais l'espoir que quelqu'un qui ne l'aurait pas su ne le verrait pas... mais l'avis extérieur (de très proches dont je pouvais pourtant compter sur l'indulgence) m'assura du contraire. L'agitation des nuits suivantes me permit d'analyser mon acte, avec l'exagération que l'insomnie ne manque jamais de susciter. D'abord, un peu comme les soldats américains en Irak qui perdaient le sens de la réalité devant l'écran-viseur dans leur cabine de blindé, tirant sur l'ennemi comme dans un jeu vidéo, j'avais agi comme si je maniais un logiciel d'infographie permettant de colorer uniformément une surface grâce à l'outil « pot de peinture » et surtout de remonter l'historique pour

explorer un temps réversible et revenir à un état antérieur.

Plus fondamentalement encore, en m'identifiant à l'artiste dont je m'occupais, à cause de la relation physique que j'avais établie avec son oeuvre, j'avais fait comme si j'étais en face d'une peinture à moi, important mes propres procédures, qui n'ont rien à voir avec les siennes. Dans ma pratique personnelle, il y a souvent une sorte de mise à l'épreuve par la destruction. Je joue mon va tout. Soit cela débouche sur une avancée, soit en mesurant ce que j'ai perdu, je m'efforce alors de le reconquérir. Conception un peu tragique, romantique, mélancolique... de la création, très loin de l'état esprit d'un peintre japonais, bouddhiste au départ avant de se convertir au catholicisme!

Il y avait donc une confusion de points de vue. Même si les moyens utilisés étaient les mêmes, en restaurant une oeuvre j'étais du côté du récepteur et de l'interprète, alors que j'avais agi comme si j'étais le créateur.

Ce n'était pas un simple accident qui, même s'il abîme une oeuvre, ne met pas en cause son intégrité. Ainsi, par exemple, il y a quinzaine d'années, le grand tableau de Barnett Newman, *Shining forth*, à Beaubourg, a été victime du jet d'huile d'un piston de chariot élévateur lors d'une manutention. Le récit de l'accident ne fut relaté dans la presse que longtemps après que le tableau avait disparu brusquement de l'accrochage, ne refaisant surface que quelques années plus tard. La tache malencontreuse qui le macule résulte aussi de la tentative de nettoyage : comme le support est une toile de coton écru non apprêtée, l'utilisation de solvant n'a pu éviter un cerne très visible en bas à gauche dans cette peinture très minimaliste se résumant à trois grand « zips ».

Mais au lieu d'anéantir l'oeuvre, comme je le craignais, je me suis aperçu, en revoyant le tableau quelque temps après son raccrochage, que cette péripétie lui conférait au contraire désormais l'onction des oeuvres vénérables, un peu comme une lacune sur une fresque de Giotto... ou les stigmates de Saint-François d'Assise ! De cette marque s'accommode d'ailleurs très bien la portée mystique de cette oeuvre, dédiée à son frère George, juste après sa mort. Le titre, *Shining forth*, pourrait s'en traduire

en français par quelque chose comme « lumière surgissante ».

Il en va évidemment tout autrement d'une autre mésaventure muséale de Barnett Newman. Après l'événement en 1986 par un spectateur illuminé de *Who's afraid of red, yellow and blue III* du Stedelijk Museum d'Amsterdam, le conservateur en avait confié la réparation à Daniel Goldreyer, mondialement reconnu dans sa profession, estimant qu'il s'adressait à la personne à qui Newman aurait souhaité qu'il s'adressât !

Mais en plus de la réparation de la cicatrice, le restaurateur, qui, lui, n'avait peur de rien, fit preuve d'un zèle un peu excessif, prenant l'initiative de repeindre la quasi totalité de la surface rouge du tableau au rouleau avec une peinture industrielle, alors que Newman travaillait l'huile à la brosse. Les responsables du musée virent rouge et l'affaire eut des suites judiciaires. Le prix considérable de l'intervention, 500.000 dollars, contribua à faire de cette histoire un sujet de controverse sur l'usage de l'argent du contribuable... mais ce qui est patent ici c'est la falsification du geste de l'artiste, par utilisation du procédé mécanique du rouleau. Et j'avais le sentiment d'avoir fait le même genre de chose. Dans l'autre sens.

Devant la culpabilité d'avoir détruit une œuvre dans son expression fondamentale, je n'avais évidemment pas la justification d'une intention critique comme pour le fameux *De Kooning erased by Rauschenberg*, où le second avait effacé à la gomme un dessin du premier, assumant l'attitude polémique d'un passage à l'acte néo-dadaïste. Non ! Pas même la moindre circonstance atténuante ! Si ce n'est le fait d'être propriétaire de l'œuvre qui me mettait à l'abri d'avoir à réparer financièrement un préjudice. Il fallait donc renoncer à montrer cette peinture qui était pourtant un élément important dans l'argumentaire de cette exposition. À moins que...

Résurrection

...à moins que – j'avais caressé cet espoir improbable toujours dans mes moments d'insomnie – ... à moins qu'on ne puisse retrouver le papier gouaché par lui-même et dans lequel l'artiste avait

découpé ces deux morceaux, il y a plus de quarante ans.

Aussi invraisemblable que cela puisse paraître, c'est ce qui s'est produit. Dans la cave de Marie Foujino, on a pu retrouver, rescapés de la dispersion de l'atelier après décès, quelques feuilles de papier Canson de format raisin, gouachées par Foujino dans trois teintes de jaune différentes qu'il avait nommées, « absinthe », « citron » et « pamplemousse ». Ce sont les seules qu'on ait trouvées et la teinte était précisément « citron ». Autrement dit, il y avait de quoi fabriquer les deux pièces de rechange nécessaires. À tout dire, il s'agissait là d'une « invention » quasi-miraculeuse, tout aussi invraisemblable que celle de la Vraie Croix par Sainte Hélène telle que la raconte Jacques de Voragine dans *la Légende Dorée*, et telle que l'a peinte Piero della Francesca sur les fresques d'Arezzo!

J'ai donc redécollé les deux morceaux dont j'ai d'abord reporté les contours sur une feuille de papier blanc, pour faire un essai de découpage. Le problème qui se posait alors était de savoir comment faire avec les ciseaux. Si, comme l'a dit Matisse à propos de ses « découpages », on « dessine directement dans la couleur »¹³³, le geste de la découpe doit être juste : ni trop impulsif parce qu'il prendrait des libertés avec l'exactitude du contour, ni trop mécanique et qui perdrait alors la dynamique de sa ligne. Pour avoir regardé de près les papiers collés de Foujino, je savais que sa découpe était un geste médian. Les pièces sont tracées préalablement (comme en témoignent des variations sur une même composition qui nécessitent de tailler plusieurs fois le même morceau) et les marques au crayon indiquant l'emplacement précis pour le collage restent visibles quand le travail est fini. Pour autant, sans qu'on y perçoive de l'exubérance, le geste de la taille reste libre. Je me suis donc efforcé de correspondre à cette attitude et, après un essai qui m'a semblé donner un résultat concluant, j'ai reporté au verso de la feuille « citron » le tracé des pièces à découper. Les deux morceaux avaient bonne figure.

Pour le collage, plutôt que la colle d'amidon de maïs réversible et au pH neutre qu'on m'avait conseillée mais dont le taux d'humidité

¹³³ Henri Matisse, *Écrits et Propos sur l'Art*, Paris, Hermann, 1972, p.243.

Eureka ! Le moment de l'invention

aurait fait onduler le papier, j'ai préféré, bien que non réversible, une colle contact néoprène, comme celle qu'il utilisait lui-même.

Ce nouveau geste que j'avais proféré ne trahissait aucunement la démarche. L'artiste aurait aussi bien pu faire exécuter par un assistant certaines découpes ou certains collages décidés par lui sans que l'œuvre ne perde son esprit. C'est d'ailleurs ce qui se passait quand il s'agissait d'une tapisserie ou d'un projet d'architecture. L'idée de « la main » de l'artiste n'avait ici pas de raison d'être. C'était certainement la seule intervention de restauration pertinente possible et le tableau semblait ressuscité, même en comparaison de l'état initial dans lequel j'avais fait sa connaissance. Il a pu tenir son rôle dans cette exposition où, pour le coup, personne n'a rien remarqué, grâce aussi à la discrète patine (à la poussière de graphite) qui retirait aux pièces de rechange leur aspect trop neuf.

L'aventure ou plutôt la mésaventure de ce tableau met en évidence plusieurs problèmes fondamentaux liés à l'invention. Nous les énumérerons seulement :

- le passage à l'acte
- le geste (depuis l'impulsion mentale, spirituelle, en amont, jusqu'à une attitude générale, comme quand on parle de « geste » architectural, celui qui cherche à transformer le monde)
- la question des influences
- celle du commencement et de la fin
- la relativité des critères de la réussite et de l'échec
- et surtout l'identification des points de vue spécifiques : celui du créateur et celui de l'interprète et toute la précaution à prendre pour éviter *la confusion des sentiments*.

Pour se documenter sur Paul Foujino et son œuvre, voir le site <http://www.art-foujino.info/>