

## Cette vision fugitive

Serge Fauchier travaille dans le retrait. Il n'est guère présent dans le monde de l'art, sinon pour quelques connaisseurs qui soutiennent et apprécient son travail. Ce peut être vu comme un anachronisme, une insouciance, une indépendance - à moins que ce ne soit la marque d'une recherche à part, d'une attitude et d'une visée différentes. Le résultat, en tout cas, est maintenant là : une œuvre importante qu'il est temps de reconnaître dans son ampleur.

Serge Fauchier s'est engagé très tôt dans une aventure, dont la poétique est singulière et personnelle. Je ne suis même pas certain que l'on puisse parler d'un choix, ce qui voudrait dire qu'il aurait pu vouloir faire autrement. Je crois que très profondément il ne pouvait pas faire autrement.

C'est par rapport à cela qu'il faut comprendre sa vie retirée à Perpignan, ville étrangement loin de tout, y compris, contre toute évidence, de la bouillonnante Catalogne à peine à quelques dizaines de kilomètres. Fauchier aurait pu rester à Marseille où il avait commencé à se faire une place dans les années 1970; il aurait pu s'installer à Paris. Il ne l'a pas fait car la recherche qu'il mène n'a besoin que de concentration et d'imagination.

Inscrit dans un contexte, Fauchier l'a pourtant d'abord été quand, tout jeune, à peine sorti de l'école d'art, il réalisait des peintures déjà fortes proches des démarches à la fois néo-primitives, déconstructives et matérialistes des artistes de Supports-Surfaces. Il a cependant vite éprouvé le besoin non pas de prendre ses distances mais de travailler à l'écart.

Je dis toutes ces choses car il me semble que marquer l'ensemble de ces différences, marquer cette absence de références et de contexte, est indispensable pour parler de la peinture de Serge Fauchier. Qu'est-ce que cela pourrait bien vouloir dire de l'inscrire dans une filiation avec la peinture américaine (et avec qui?), ou dans une histoire française qui le situerait aux côtés d'autres peintres dont il partagerait l'aventure. Il a été proche et reste ami de Claude Viallat - mais qu'ont-ils de commun? Il a été fasciné par Hantaï mais qu'y a-t-il comme parenté dans leurs démarches si différentes et un usage de la couleur si éloigné. Même la manière puissante de racler la couleur et de produire des formes par des gestes amples de soustraction ne peut guère que "faire penser à" Soulages, bien que ce soit peut-être la référence la moins forcée et que la

présence massive des tableaux ait parfois quelque chose de commun.

Venons en justement à ces formes et à cette oeuvre.

Sur une vingtaine d'années, l'itinéraire est assez clair et il s'articule en un certain nombre de phases.

Il y a d'abord le temps des toiles structurées par des mouvements amples d'arabesques. Ces formes ne sont pas obtenues directement par un dessin, mais au fil des recouvrements de couches de couleurs légères qui, à leur lisière, dessinent ce mouvement d'arabesque.

Vient ensuite le temps que je ne sais trop comment définir, sinon comme temps des anneaux, des bulles et des halos. Toujours sur le même principe des passages et recouvrements de couleur qui font forme à leurs lisières, mais avec une occupation de la surface différente, Serge Fauchier obtient au cours des années 1990 des formes d'anneaux ou d'arcs de couleurs qui donnent une autre organisation à la toile. Les variations dans l'occupation de la surface sont importantes et parfois il reste si peu de ces anneaux, ils ont pris une telle dimension, que ce qui en apparaît est seulement une forme ou un bloc de forme sur le fond de la toile. Dans les oeuvres récentes, cette forme se transforme en une sorte d'arche ou de jambage coloré.

Matériellement, le principe du travail n'a guère changé : la couleur est déposée liquide sur la toile et elle est travaillée par soustraction avec des raclettes qui la répartissent et enlèvent le surplus. Le travail des couches successives, très légères, donne la tonalité finale souvent d'un rouge brun chargé de l'histoire des passages successifs de couleur. Le caractère soustractif-additif du geste de racler la couleur, désormais répandue sur un enduit blanc préalable et non plus comme pendant longtemps sur le fond écru de la toile, a aussi ce sens que la couleur est autant dessinée par le geste que passée. Le geste du peintre fait dessin. Ce ne serait qu'une manière de parler (tous les peintres "modernes" expliquent qu'ils dessinent directement avec la couleur) s'il n'y avait chez Fauchier une sorte de préparation au geste de dessiner à travers des essais innombrables de formes dans des cahiers de dessins réalisés avec des feutres de couleur. Le terme juste est effectivement celui d'entraînement : on a le sentiment que Serge Fauchier part à la recherche de schémas mentaux qui seront ensuite réalisés en grand dans le dessin des toiles.

Qu'est-ce que je fais ici en décrivant maladroitement en mots une démarche de réalisation, un mode de production ? Je donne une explication des formes qui se proposent sur les toiles, . Je raconte une histoire, une genèse censée nous familiariser avec ces formes et les rendre à la fois moins étranges et plus étranges : au lieu de les voir tout simplement comme des formes peintes sur un fond, il devrait être possible de les appréhender comme le résultat de forces et de processus, de mieux en voir la charge. Sauf que c'est plus facile à dire qu'à

faire et qu'il y a probablement derrière une telle tentative une part d'illusion : s'il est vrai que savoir quelque chose de la manière dont une peinture est réalisée nous éclaire sur certains effets et nous permet de mieux les ressentir (un effet de glacis ou de translucence), il est vrai aussi que le but de l'aventure n'est pas que le regardeur et l'artiste échangent leur place. La connaissance de la poïétique d'une oeuvre ne fait pas la perception de cette oeuvre. La poïétique, le mode de production de l'objet concerne l'artiste et ses pairs, mais le regardeur, lui, reste toujours devant des objets finis dont les effets ont bien été produits mais ne sont pas la simple traduction des techniques utilisées, dont certaines ne sont d'ailleurs même pas descriptibles.

Il me faut donc aborder avec beaucoup de difficulté ce passage, cette transition énigmatique : comment se fait-il qu'une poétique picturale, l'aventure personnelle d'un peintre en quête de ce qu'il recherche, lui et lui seul, puisse susciter chez le regardeur une expérience picturale qui ne recoupe certainement pas son expérience mais soit reconnue comme expérience d'une grande oeuvre picturale.

La clef est probablement à chercher dans la série. C'est, en ce sens, une erreur de croire qu'une peinture de Fauchier puisse être à elle seule une réussite. A la rigueur, elle n'a pas toute sa réalité isolée. Elle peut, certes, être puissante, bien équilibrée, imposante, suspendue dans un équilibre instable et ferme, mais cela ne suffit pas à en faire quelque chose. Ce qui en fait quelque chose, c'est la série, le passage entre les oeuvres.

Dans une note d'atelier Serge Fauchier le dit mieux que je ne saurais le dire : "chaque toile est considérée comme un fragment d'un espace beaucoup plus vaste aux confins indéfinis. Pour cela, elles sont toutes travaillées dans leur globalité jusqu'aux bords, sans être cloisonnées, car toute division reviendrait à concevoir chacune comme une totalité alors qu'elles ne sont que parcelles, avec leurs propres cloisons confondues avec leurs limites matérielles".

Il dit aussi : "Je regarde moins les choses que ce qui se passe entre elles : les écarts et les distances qui suivant leurs grandeurs génèrent des rapports différents ou encore les flux et courants d'attraction ou de répulsion que leurs natures impriment et qui viennent se substituer au vide".

De là son recours à la notion de figure pour parler d'un art pourtant caractéristiquement abstrait, par quoi il ne faut pas entendre quoi que ce soit qui ait à voir avec la forme extérieure des choses ou leur référence (l'ordre du figuratif), ce qui ne surprendra guère, mais un rythme, une dynamique de configuration. Je le cite encore : "pour ma définition de la figure, je renvoie à J.M. Pontévia: 'Figure ne veut pas dire forme (eidos, morphè); la figure est plus proche du rythme que de la forme, si par rythme on entend skéma, schème, configuration temporelle, figure découpée dans le temps ( Pound)'".

Le paradoxe de la peinture de Serge Fauchier est qu'elle

doit être aussi saisie dans les intervalles entre les toiles. C'est une peinture du processus où ce qu'il y a de visible renvoie à l'invisible d'où il émerge. Chaque toile est une présence forte, mais elle dit aussi le manque d'où elle naît. Un espace se fait et se défait qui existe autant dans les oeuvres que dans ce qui les sépare. En ce sens, la peinture de Fauchier ne peut pas vraiment être regardée de face et pour elle-même : elle appelle un regard de biais, furtif, latéral, qui permet de saisir ce qui s'en absente, ce qui s'y défile. En regardant chaque toile, il faut aussi voir ce qui est dans les marges, dans l'intervalle, l'ouverture d'où elle sort. Un espace ne cesse de se faire et de se défaire. Serge Fauchier dit parfois aussi qu'"une peinture peint l'autre", ou encore qu'il peint en tenant compte des débords, des ombres, de ce qui habite les marges.

Ceci me ramène à une ancienne réflexion qu'avait déclenchée chez moi la parution en 1979 du livre de Ernst Gombrich *The Sense of Order* consacré à l'art décoratif et dont le sous-titre est "l'art auquel on ne fait pas attention".

Gombrich étudie dans ce livre les mécanismes perceptifs (et, du côté des artistes décoratifs, les principes de production) à travers lesquels nous appréhendons ces arts décoratifs qui, par définition, font partie de notre environnement sans que nous fassions attention à eux, c'est-à-dire sans que nous les regardions de face, directement et attentivement. Cette étude conduisait Gombrich à nous faire redécouvrir la riche gamme de nos comportements perceptifs, qui ne se réduisent nullement à la perception recueillie et centrée mais intègrent les marges, le mouvement, le flou, le marginal et le latéral. J'étais d'autant plus sensible à cette approche que dès 1964, alors que j'étais étudiant, un cours sur la perception de ce psychologue et philosophe exceptionnel qu'était Gilbert Simondon m'avait fait découvrir les aspects "animaux" de la perception et en particulier la perception latérale des mouvements, cette perception à 180° des signaux à valeur vitale que notre expression populaire "avoir des yeux derrière la tête" traduit si bien. La lecture de Gombrich et le souvenir du cours de Simondon m'ont conduit alors à m'interroger sur certains aspects de l'art contemporain, par exemple dans les *Mariales* ou les *Tabulas* de Hantai, ou encore dans l'art cinétique, où ce qui est proposé à la vision du spectateur c'est une absence, un rien, ou bien des mouvements qui normalement sont perçus en vision latérale et marginale. Que se passe-t-il effectivement quand ce qui est central, c'est la marge ? Quand ce qui est à voir c'est ce à quoi normalement on ne fait pas attention ? Quand ce qui est à percevoir de face c'est le passage ?

Je retrouve dans la peinture de Serge Fauchier exactement cette problématique, comme s'il s'agissait pour lui de rendre visible ce que nous ne voyons pas, de mettre en mouvement des manières de voir non orthodoxes, des "apparitions furtives qui se font dans les périphéries de la vision". Écoutons-le encore : "peindre c'est rendre visible, donner apparence en figure ou forme à ce que nous connaissons sans pouvoir le nommer, à ce qui

nous traverse, nous occupe parfois à notre insu et n'en est pas moins constitutif de nos vies. Peindre c'est donner à voir en portant depuis l'informe à notre regard ce que nous n'aurions pu envisager à aucun moment".

Vient cependant une question : en quoi ce passage au centre de ce qui est dans les marges, cette venue au visible de l'invisible, cette venue à l'attention de "ce à quoi on ne fait pas attention" prend-t-il une valeur artistique ou esthétique particulières ?

Artistiquement, je veux dire du point de vue du faire artistique et de ce qui l'inspire, l'entreprise s'inscrit sans difficulté dans une des visées les plus constantes de l'art : faire voir ce qui n'est pas vu, faire voir autrement, saisir ce que nous ne regardons pas ou le montrer de manière plus profonde, plus sensible, plus disponible.

En revanche du point de vue de la réception et de ce qui est donné comme expérience, la valeur d'une telle expérience demande à être plus longuement justifiée et donc expliquée.

D'une certaine manière en effet, nous opérons tous et continuellement des changements de registre de perception : c'est précisément ce en quoi consiste la désorientation perceptive "poétique" particulière qui débouche sur une expérience esthétique, la remise en cause d'un registre de perception conventionnel ou adapté à des utilités. L'entrée dans le registre esthétique consiste précisément à suspendre l'adaptation perceptive, à "décrocher", à entrer dans une attitude nouvelle. C'est bien souvent cette seule expérience de désorientation que recherche l'art contemporain à travers des expériences légères et qui n'engagent à rien sinon à un peu de dépaysement et de poésie. L'esthétique devient ainsi bien souvent un simple processus de distraction qui s'ouvre et se termine avec la distraction.

Par rapport à cette sorte d'expérience, la peinture de Serge Fauchier ouvre une expérience à la fois du même ordre et particulière : elle fait accéder à une manière particulièrement stable et approfondie de provoquer cette expérience. Son paradoxe est qu'elle demande une perception non distraite de la marge, une perception attentive de ces visions fugitives, de ces moments de vide et d'absence dont sortent les figures comme schèmes dynamiques, configurations temporelles de la peinture.

Serge Fauchier est très conscient de la difficulté de l'opération à laquelle il invite le regardeur et il se donne des aides dans l'opération. C'est ici que son emploi particulier de la couleur prend tout son sens. "La plupart des peintures, dit-il, ont été travaillées en rouge et en noir ou brun pour des questions de poids visuel nécessaire à ce que j'entreprends et de contraste que je désire très marqué avec le blanc. (...) Le rouge et les noirs ou bruns restent à leur place. Ce sont des couleurs dont la fixité et les aspects artificiels tiennent à distance toute tentative de connotation à caractère naturaliste."

Certes renaît indéfiniment, puisque attention il y a, la tentation de se concentrer sur la toile et d'y déchiffrer des formes identifiables, fussent-elles abstraites. On peut y voir

des géométries, des architectures, des charpentes. J'ai moi-même parlé d'arabesques, d'anneaux, de halos, de jambages, d'arches.

Mais il faudrait idéalement que la série des peintures et l'effet de la couleur neutralisent ces références. Serge Fauchier le dit clairement: "je ne m'arrête pas toutefois à ces ressemblances qui s'opèrent sur le moment, au gré des errements de la mémoire. Elles se font souvent au biais d'une similitude de partie et l'évocation qui va s'ensuivre ne saurait se prolonger au-delà du temps de son constat. Ce qui m'importe bien plus, c'est justement que ces figures restent ouvertes pour ne retenir aucune des évocations suscitées..."

Il me reste à dire que cette sorte d'opération échappe presque complètement à une problématique qui serait tournée uniquement vers le questionnement de l'essence de la peinture. Elle relève bien plutôt des gestes de la poésie lorsqu'elle travaille les mots jusqu'à ce qu'ils retrouvent une étrangeté et un pouvoir de vie. Qu'on me permette ici de citer un extrait d'un entretien récent entre deux poètes Jean-Michel Maulpoix et Michel Deguy :

*"J.-M.M. : La poésie est aussi une affaire d'œil : il s'agit de distinguer pour écrire... Il y a un devoir de regard du poète, tel qu'il permet à la fois le rapprochement et la distinction..."*

M.D. : On pourrait ici rappeler Ponge, son attention précise, concise qui nomme les choses différemment : l'huître, le cageot, la bougie... Façon de faire face à la menace qui est de croire que les choses sont découpées à l'avance, que ce sont des objets. (...) Il y a l'avantage du percept ordinaire : le cageot n'est pas l'huître, mais la chose à quoi le dire a affaire n'est pas prédécoupée en objet, et par conséquent le poème n'est pas comme une promenade dans le Jardin des Plantes où une étiquette est placée devant chaque chose. La chose, il faut 'se la découper', si j'ose dire, 'il faut se la faire'..."

On entend, bien sûr, ici de nouveau l'écho de Mallarmé : "donner un sens plus pur aux mots de la tribu".

Il me semble que Serge Fauchier, poète solitaire, fait exactement cela en peinture.

Yves Michaud Paris, le 8 mars 2004.