

---

# KIMBER SMITH : ŒUVRES SUR PAPIER À LA GALERIE JEAN FOURNIER

---

JOE FYFE

TRADUIT DE L'ANGLAIS (U.S.A.) PAR ÉRIC SUCHÈRE

Gabrielle Smith et Kimber Smith déménagèrent de New York à Paris en 1954. Gabrielle avait été engagée comme correspondante pour le magazine *Life*. Ils y vécurent jusqu'en 1962, date à laquelle on la rappela à New York. Pendant cette période, le magazine *Life* reproduisit de nombreuses photographies d'Henri Cartier-Bresson.

La comparaison entre la pratique picturale de Smith et les méthodes photographiques de Cartier-Bresson mérite, je pense, d'être examinée. Elle pourrait souligner certaines caractéristiques du travail de Smith. Son approche en tant que peintre s'établissait à partir d'oppositions entre des éléments improvisés et allusifs à partir d'une base très fortement structurée, une base qui fournissait, dès le départ, le squelette d'une peinture qu'il s'agissait ensuite d'étoffer. Smith s'expliqua sur cela dans un entretien pour *Art press*. Il disait également que cette approche différait de celle des expressionnistes abstraits qui commençaient leurs peintures « sans idée précise<sup>1</sup> ».

Pour le dire autrement, il n'y avait rien d'autre, pour les expressionnistes abstraits, qu'une toile blanche alors que Smith sentait qu'il y avait toujours quelque chose déjà là et qu'il « fallait le débusquer<sup>2</sup> ». D'une certaine manière — et c'est très important pour la compréhension du travail de Smith —, et tout comme le faisait Cartier-Bresson, il ne commençait pas une œuvre sans que le sujet ne soit déjà présent, bien que dans le cas de Smith ce sujet était une image mentale.

Cette approche est remarquable comme elle indique une compréhension intuitive de la manière dont les Français abordent — quand on est dans le processus de production d'une œuvre — la pleine réalisation d'une peinture. En France, on fait souvent référence au terme de « tableau » pour désigner ce processus. Comme l'historien d'art Jean-François Chevrier l'a formulé,

---

<sup>1</sup> Stanislas Ivankov, « Entretien avec Kimber Smith », *Art press* n° 18, mai-juin 1975.

<sup>2</sup> Gabrielle Smith, "Kimber Smith: Works on Canvas and Paper from 1952 to 1981" Zurich, Knoedler, 1984, p. 36.

le « tableau » est une composition, une combinaison d'éléments dans une totalité complexe clairement structurée.

Parlant de la photographie, Chevrier a évoqué, à propos de la manière dont Cartier-Bresson construisait ses images, l'idée d'une « composition instantanée ». C'est ce à quoi renvoie le titre anglais du premier livre de photographie de Cartier-Bresson, *The Decisive Moment* [L'Instant décisif], bien que le titre original français — *Images à la sauvette* — a bien plus de connotations.

L'idée de cadrer une image révélatrice ne vient pas de l'invention de la photographie instantanée. Dans *Le Rôle de Diderot : esthétique et psychologie*, Adrew H. Clark écrit que « L'insistance de Diderot sur l'instant ou le tableau... a peu de choses à voir avec les règles et les contraintes classiques... Son intérêt pour l'instant, un instant qui est presque indivisible, est une tentative pour s'éloigner d'une esthétique dans laquelle la peinture se présente comme une totalité transcendante statique. Bien qu'une peinture doive être achevée et que son état de complétude l'éloigne des possibilités débordantes que Diderot associe avec l'esquisse, la peinture achevée n'est pas une représentation essentialisée et transcendante... L'insistance de Diderot sur la capture de l'instant dans la peinture renforce l'idée que l'expérience esthétique est toujours dans le temps et en mouvement<sup>3</sup> ».

Henri Cartier-Bresson qui a débuté comme peintre et qui, après être devenu photographe, a, toute sa vie, dessiné, a évoqué sa méthode de composition photographique comme « la reconnaissance simultanée, dans une fraction de seconde, d'une part de la signification d'un fait, et de l'autre d'une organisation rigoureuse des formes perçues visuellement qui expriment ce fait<sup>4</sup> ».

La composition est un élément essentiel dans les œuvres sur papier de Kimber Smith. Une de ses règles la plus importante était de ne jamais dissimuler ses « erreurs ». Sa pratique consistant à inclure chaque marque concourant à la réalisation de l'œuvre souligne le formalisme des œuvres sur papier apparemment si désinvoltes. On pourrait dire qu'elles sont des œuvres préparatoires aux peintures — des répétitions comme l'on dit « des répétitions en costumes ».

Depuis l'œuvre sur papier la plus ancienne de l'exposition actuelle, une œuvre réalisée à Paris en 1957 [inv. # '(41)'], Smith y montre une caractéristique permanente de sa production qui est une combinaison de matériaux et d'oppositions méthodologiques. Dans ce dernier travail, des volutes brossées avec une encre dense esquissent un quadrilobe encadrant un cruciforme. Probablement influencée, comme beaucoup d'autres œuvres, par la flèche en granit de la cathédrale de Tréguier, ces formes découpées tout comme celle en trèfle qui ne semble n'être, au début, qu'une arabesque gestuelle, révèlent une structure subtile imitant un bas-relief et les

---

<sup>3</sup> Andrew H. Clark, *Diderot's Part: Aesthetics and Psychology*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 114-117.

<sup>4</sup> Henri Cartier-Bresson, *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1952, n. p.

gradations semi transparentes prennent un aspect illusionniste et semblent se traduire en une volumétrie.

Il y a un deuxième élément dans cette œuvre qui est un demi-cercle recouvert et trois points métalliques de couleur argentée, probablement exécutés au ripolin (peinture très utilisée par les peintres à cette époque car les surplus de guerre étaient très bon marché). Le geste argenté masque ce qui aurait pu devenir une figure emblématique s'il ne l'avait pas brouillée et donne une indication intéressante des intentions de Smith.

Ce qui devient évident est que Smith aborde une forme et, dans le cas précédent, un espace avec une forme quasi géométrique et l'instant qu'il souhaite capturer comme un photographe est l'instant où la forme se transforme en une figure bien que Smith s'interrompt dans la description et dans l'objectivation de celle-ci et ne s'intéresse qu'à sa mise en place.

Comme James Bishop, son autre collègue américain de Paris à la fin des années 1950 et au début des années 1960, les œuvres sur papier de cette période — les gouaches et les peintures saturées de 1958-1959 —, font appel à la gestuelle abstraite-expressionniste, mais, en même temps, annulent son dynamisme inhérent par la saturation, stabilisant la totalité de l'image et tendant vers une presque icône. Cette lenteur et cet évitement d'une gestualité ampoulée désignent une aversion pour le style criard de l'école de New York que ces deux artistes ont fui en s'installant à Paris.

Les formes aux bords doux — quelque soit l'outil utilisé pour les produire — sont suffisamment ambigus pour permettre une lecture spatiale. Les peintures à la bombe et au marqueur — 230, 231, 268, 269 par exemple —, utilisent le flou des bords de manière à ancrer l'amas de peinture à la surface de la feuille et indiquer un espace épais mais restant (paradoxalement) bidimensionnel.

En un an ou deux, les œuvres les plus économes, comme les dessins au marqueur 237, etc. 116, etc. à l'air si désinvoltes, viennent occuper solidement le fond comme si le trait était gravé dans une surface palpable. Dans l'un d'eux, des lignes irrégulières se croisent et ricochent contre la moitié inférieure de la feuille, créant un motif comparable à des dents de chien ou à une barrière de clôture. Quant au chevauchement des lignes, il implique également une profondeur spatiale. Enfin, la signature au crayon de l'artiste, ce « KS » si caractéristique, remplit sa fonction en semblant tout à la fois essentielle à la composition et tout autant superflue.

Dans les dessins au marqueur plus tardifs, Smith montra qu'il était capable de suspendre ces lignes dans un espace pictural moins circonscrit d'où pendent des marques épaisses et beurrées d'acrylique (le bleu appliqué avec une brosse, le diamant bleu-vert au couteau à palettes) dans ce qui est transformé en une infrastructure forte et nerveuse et il est intéressant de noter que la lourde pâte acrylique peut être comprise comme un gainage entourant une ouverture plus que comme un large tracé.

*Numéro (56)* de 1973 montre un diamant maintenu par un trait horizontal touchant ses pointes. Dessiné au marqueur rouge, il est entouré dans le bas de la feuille et couronné, de chaque

côté, par des taches circulaires d'acrylique violettes et noires que la ligne rouge pénètre. Ce dessin charmant indique la maîtrise des moyens ainsi que l'originalité avec lesquels Smith est devenu capable de représenter un espace abstrait. On pourrait facilement imaginer que le dessin de la ligne est une façade et que les formes peintes avec rudesse sont des nuages dans un renversement total de la perspective aérienne.

*Bombe séries Paris 1972* mélange également le marqueur et l'acrylique. Dans celui-ci, le gribouillage rouge formant comme une plaque — une autre forme inspirée par la cathédrale de Tréguier — domine des rayons de soleil rouges et des pompons jaunes qui cernent le fond.

(194), une autre œuvre datant de la période d'East Hampton, a été faite à la gouache, un médium que Smith utilisa plus largement que l'acrylique durant les dernières années. La douceur du fond est plus évidente ici que dans d'autres œuvres et cela s'accompagne d'une ouverture dans l'orientation de l'espace de la peinture où Smith alterna entre la création d'un espace aérien par une peinture très liquide pénétrant à l'intérieur de la toile avec des coups de pinceau plus épais dans certaines œuvres où il pouvait remplir l'intégralité du fond de coups de brosse duveteux contrebalançant la géométrie par une facture très fortement impressionniste.

Les dernières œuvres d'East Hampton, dont beaucoup ne montrent que deux couleurs très fortes (noir et orange, rouge et jaune), maintiennent néanmoins l'essence indéfinissable de la sensibilité remarquable de Smith. Ce que révèle le plus Smith, dans ses dernières œuvres sur papier d'East Hampton, est son étrange don pour faire des images picturales dans une grande rudesse mais semblant en même temps si légères.