
ET APRÈS...

ÉRIC SUCHÈRE

Kimber Smith n'a pas été vu en France, malgré des expositions dans des galeries prestigieuses comme la galerie Lawrence et il n'est pas sûr qu'il l'ait été aux États-Unis ou : Kimber Smith a été vu puis il a disparu et le souvenir de sa peinture s'est évanoui — malgré une rétrospective importante au Kunstmuseum de Winterthur en 2004. Si sa peinture est restée largement invisible c'est, sans doute, à cause de sa marginalité géographique, n'étant ni tout à fait inscrit dans la culture française, ni tout à fait dans la culture américaine : « En Europe, j'ai été assez mal reçu, étant un peintre américain [...] Les Français achètent seulement quand on est déjà célèbre... ils achètent toujours à haut prix, mais ne prennent jamais de risques... » et, évoquant sa réception aux États-Unis, « Tous les peintres [américains] qui vivaient en Europe étaient plus ou moins pénalisés... pour deux ans à Paris, la pénitence était de quatre ans... il y avait une discrimination... moi, après douze ans en France¹... », mais je crois que cela tient également à la nature de sa peinture — j'y reviendrai. En ce qui concerne la France, les dernières occasions où l'on a pu voir son travail datent de 1996 et 2004² — en 1996 surtout avec le très beau stand de Jean Fournier à la FIAC³. Quant aux publications elles sont rares et la plupart sont épuisées. Aussi cette exposition personnelle — centrée autour des œuvres sur papier — et ce catalogue important, d'autant plus que la proximité de cette œuvre avec celle de peintre apparus après sa mort — Bernard Piffaretti, Claude Tétot ou Fabienne Gaston-Dreyfus par exemple —, permet de réévaluer celle-ci et d'en percevoir, aujourd'hui, toute la contemporanéité.

1. CONTEXTE

Dans la plaquette publiée par la galerie Jean Fournier, lors de l'exposition de 1976, Pierre Wat avait déjà présenté l'artiste et son parcours. Je me permettrais de revenir sur cet élément comme je crois que cette œuvre a encore besoin d'être contextualisée. Peintre américain né en 1922, Kimber Smith a voulu être écrivain et a étudié quelques mois la peinture à New York avant de découvrir la peinture française dans les années 1940, alors qu'il était marin, lors d'une escale à Marseille (principalement Matisse, Van Dongen et Bonnard). Il exposera à New York au tout début des années 1950 en pleine explosion de l'expressionnisme abstrait école à laquelle on le rattachera toute sa vie puis s'installera à Paris entre 1954 et 1965 où il

¹ Kimber Smith « Entretien avec Stanislas Ivankow », Art press n° 18, mai/juin 1975, repris dans *Kimber Smith, œuvres sur papier*, Livourne, edizioni Roberto Peccolo Livorno, 1995, n. p.

² *Ceux du G.I. Bill*, galerie Jean Fournier. Notons que Jean Fournier n'a pas présenté Kimber Smith de son vivant alors que la proximité était pourtant évidente, sans doute parce que celui-ci était reparti aux États-Unis au moment où la galerie prenait son véritable visage.

³ *Kimber Smith : hommage de ses amis à Paris, 1954-1965*. James Bishop, Sam Francis, Shirley Jaffe, Joan Mitchell, Jean-Paul Riopelle.

fréquentera James Bishop, Sam Francis, Shirley Jaffe ou Joan Mitchell. C'est pendant cette période qu'il découvre, à Bâle, les arts premiers et qu'il visite l'Italie dont l'art le marquera profondément. Il reviendra aux États-Unis à cette date jusqu'à sa mort en 1981 et ne retournera à Paris qu'entre 1974 et 1975.

On peut distinguer trois périodes dans son œuvre : une première période gestuelle jouant de la saturation de l'espace dans les années 1950, une plus grande présence de la structure avec un geste de moins en moins présent dans les années 1960 — dans une peinture plus sèche à l'acrylique alors que les peintures précédentes étaient à l'huile —, puis une peinture très liquide, rapide, presque ébauchée jouant de plus en plus des dissonances dans les années 1970. L'exposition de 2016 présente des œuvres rattachées à ces différentes périodes et l'on y retrouve les mêmes particularités, bien que le caractère allusif soit beaucoup plus présent que dans les peintures sur toile et, même si les œuvres sur papier semblent des ébauches ou des gammes pour des travaux plus achevés, elles gardent une autonomie comme aucune de ces compositions n'est strictement reprise dans une œuvre ultérieure et qu'elles semblent condenser ce qui fait la particularité de l'esthétique de Smith.

2. APPROCHE

Ce qui frappe, d'abord, c'est la rapidité de ces peintures. Hormis, peut-être, celles des années 1950 qui sont plus finies et qui se rapprochent des huiles sur toile, les œuvres sur papier ont été exécutées en un instant, dans un jeté évident et une grande désinvolture comme il s'agissait, d'abord, de penser pour soi-même, d'élaborer une idée structurelle qui pourrait être développée dans des peintures plus abouties. Les œuvres sur papier sont, pour reprendre un de ses mots, le squelette qui attend la chair, la chair de la peinture. Gerbe en bas du format, lignes en zigzag, rapport d'un losange avec un pourtour de taches ou d'une verticale avec des segments courbés... tous ces éléments sont non seulement repris, mais mixés et remixés dans des œuvres plus complexes : « Je peux retomber sur les choses faites auparavant, les refaire d'une façon un peu différente, mélanger les époques de mon travail, refaire des toiles que j'ai réalisées en 1960... Ce ne serait pas du tout la même toile⁴. » La structure est au centre de la peinture de Kimber Smith ainsi qu'il l'affirmait lui-même : « Moi je pars d'une idée structurelle, ce qui n'était pas du tout le cas de l'abstract expressionnisme... La structure m'intéresse... elle tient l'ensemble ; on a dit très souvent que je suis coloriste, c'est peut-être vrai mais je m'en fiche de la couleur : je prends deux ou trois tubes, parfois ce sont les plus remplis... là c'est vert, mais ça pourrait être noir... ce rouge pourrait être aussi bien du noir... La couleur n'est pas vraiment importante pour moi⁵ ».

La structure est primordiale et elle se montre, ne semble montrer qu'elle, sans détour, dans une évidence peut-être un peu trop grande, voire un peu trop littérale mais cette littéralité est, bien sûr, volontaire et cette évidence est mise en danger non seulement par l'aigreur trop forte de la couleur, des dissonances marquées, mais, également, par la surface, une surface maigre, rêche, âpre exécutée sans éloquence, ce que relevait, il y a déjà longtemps,

⁴ Kimber Smith « Entretien avec Stanislas Ivankow », *op. cit.*

⁵ *Ibid.*

Pierre Wat : « La structuration forte — par le cercle, la ligne, le losange, l'arc de cercle... — est masquée par le négligé apparent du geste. Une peinture sans ostentation : la distance, ici, est mise à distance des excès du lyrisme, du littéral, du beau, au profit d'une pratique allusive du peu de moyens — des couleurs souvent sales — qui n'expliquent jamais rien, n'achèvent jamais rien et laissent le regardeur se débrouiller avec ce qui a été fait⁶ ». Ce que les peintures sur papier accentuent dans la légèreté et le presque rien comme dans l'hétérogénéité matérielle et l'emploi de médiums non nobles. Ainsi, l'on trouvera des dessins au marqueur d'une très grande pauvreté de surface — mais très directs et expressifs —, d'autres faits à la bombe, des mélanges entre de la peinture acrylique et les médiums précités. Il ne s'agit pas simplement de contourner une élégance un peu trop normée qu'à la peinture abstraite assez souvent, mais d'aller à l'essentiel et l'absence de raffinement est propre à l'élaboration rapide du flux d'une pensée plastique qui peut se saisir de n'importe quel outil.

Quand j'écris qu'il peut se saisir de n'importe quel outil, cela ne signifie pas que ces outils et médiums ne sont pas pris en compte car même dans la pauvreté la plus grande, il y a pensée des surfaces et une rhétorique des moyens. Le raclage de la peinture acrylique offre une transparence permettant de percevoir la structure recouverte ou permet de repousser la charge picturale à l'extrémité d'une forme ou peut fournir un dessin à l'intérieur d'une surface. Le bombage peut permettre une distance visuelle avec la forme ou son flou venir contrebalancer la trop grande netteté et sécheresse d'une ligne au marqueur, voire de l'atténuer. Il y a un négligé, mais un négligé attentif aux potentialités offertes par ces matériaux — un peu comme ces punks anglais atteignant l'élégance avec quelques fripes achetées au marché aux puces. C'est ce que Kimber Smith appelle le bricolage — et il est rare d'entendre cette expression dans la bouche d'un artiste comme celui-ci se doit, justement, de ne pas bricoler, mais d'œuvrer. En abordant cette notion, Kimber Smith déclara : « C'est un mot français... seulement moi, je ne le fais pas seulement le dimanche après-midi... moi je suis bricoleur... tous les peintres sont bricoleurs... on essaie quelque chose... si ça ne marche pas, si ça ne rend pas, on ajoute, on soustrait, on essaie de faire tourner la baignoire, ou de déboucher la baignoire... je sais très bien ce que veut dire bricolage... il n'y a pas de lumière dans le salon, on suit le fil jusqu'à la coupure... dans ma peinture il y a énormément de bricolage⁷. »

Ce bricolage, ce négligé du geste, est visible jusque dans la signature de l'artiste souvent disproportionnée et placée parfois au milieu du dessin, le gâchant en quelque sorte. Ce « KS » en devient presque comme une marque d'autodérision comme signe trop visible de l'expression d'une subjectivité — si l'on suppose que la signature est son expression la plus directe. Mais ce « KS » est également un élément graphique qui vient jouer avec les autres composantes plastiques et qui témoigne de l'humour de ses peintures, humour que l'on oublie trop souvent quand on pense et analyse cette œuvre, humour si présent dans les dessins avec les motifs en dents de scie faits au marqueur, dessins au caractère à la fois drôle, naïf et rageur, comparables, pour certains d'entre eux, à nos graphes contemporains.

⁶ Pierre Wat, « Kimber Smith, à contretemps », dans *Kimber Smith, hommage de ses amis à Paris, 1954-1965*, Paris, galerie Jean Fournier, 1996, n. p.

⁷ Kimber Smith « Entretien avec Stanislas Ivankow », *op. cit.*

Ce négligé, donc, marque certes une distance, mais, surtout, désigne le propos essentiel de cette peinture qui est l'allusion. La peinture de Kimber Smith est allusive, suspension du discours au profit d'une suggestion, n'offrant que le début d'un énoncé dont on attendra en vain qu'il se poursuive, peinture ouverte, amorce tout aussi fulgurante que légère, s'inscrivant presque en un instant et visible en un instant et c'est ce que les œuvres du papier amplifient. En 1997, Roberto Peccolo avait écrit un texte sur l'artiste intitulé *Un signe, une tache orange et après...* et ce titre magnifique semble résumer toute la pratique de l'artiste avec cet « et après » suivi de points de suspension. Un et après... que l'on peut prendre dans deux sens : l'expectative devant ce qui pourrait advenir tout autant que la marque d'un dédain ou le rejet d'une objection.

Et après... donc.