

Raymond Hains

Pénélope

Jacques Villeglé

Raymond Hains / Jacques Villeglé Pénélope

Texte : Daniel Abadie

Conception et coordination :
Marianne Le Métayer

Conception graphique :
Amélie Boutry

Scan et Compogravure :
Printmodel

Ce catalogue a été édité en
1000 exemplaires par la Galerie
Georges-Philippe & Nathalie
Vallois en coédition avec Les
Éditions du Regard à l'occasion
de la présentation du Fonds
Jacques Villeglé du projet
Pénélope lors de l'édition 2012
de Art Basel.

La présente édition est
accompagnée de cent tirages
de têtes, numérotés de 1 à 80
et de I à XX pour les épreuves
d'artiste, comprenant chacun
une sérigraphie originale signée
et numérotée par l'artiste

ISBN 978-2-84105-300-1
Prix : 39 €

Achévé d'imprimer en juin 2012
sur les presses de l'imprimerie
Chirat, France

Remerciements

Jacques Villeglé, Nathalie
& Georges-Philippe Vallois
tiennent à remercier

Daniel Abadie
Alain Bublex & Ania Martchenko
Jean-Michel Bouhours
Catherine Francblin
Marianne Le Métayer
Alfred Pacquement
Aurélie Villedrouin

Thomas Hains & sa famille
Valérie, Fabienne
& Adeline Villeglé

et Anne-Lise Quesnel pour
son généreux concours

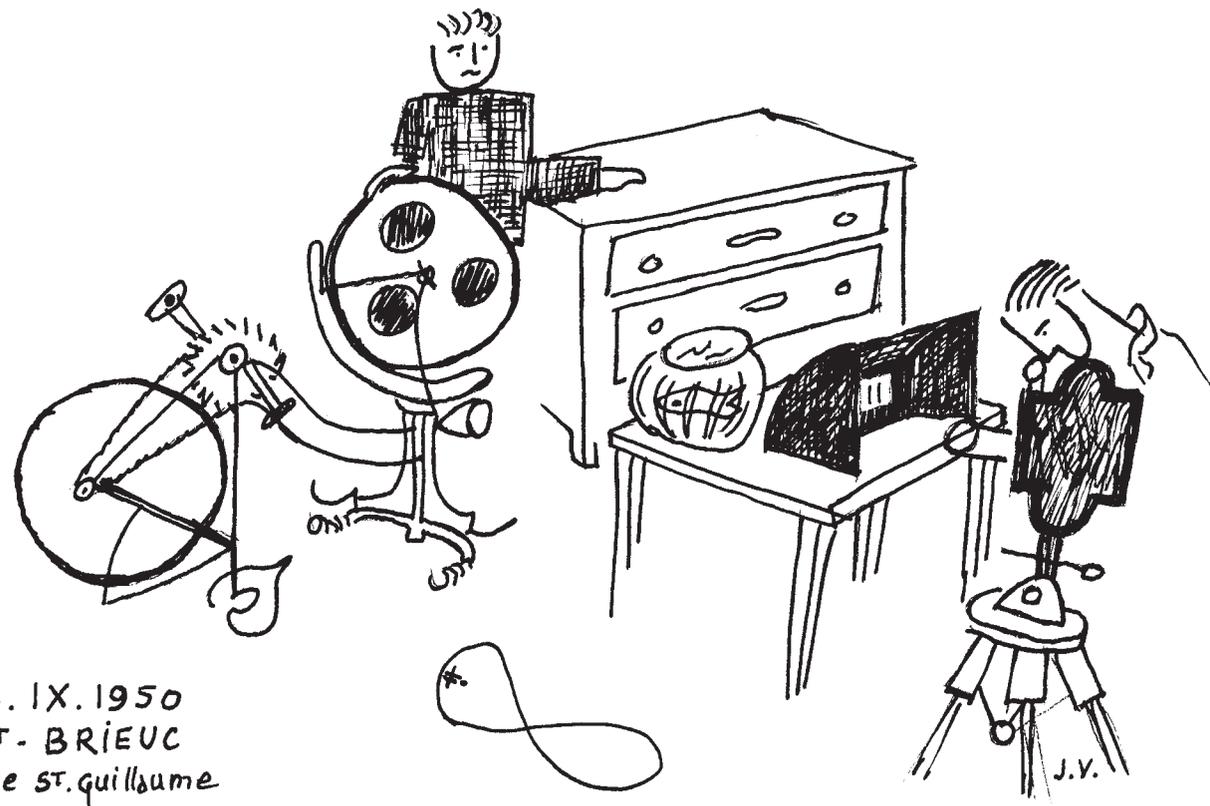
Sources et crédits photographiques

p. 7 : images extraites de l'ouvrage
Léopold Survage - Les Années Héroïques
(éditions Anthese, 1993) / D.R. (Collection
de la Cinémathèque française, Musée
du Cinéma, Paris) – p. 8 : *Rhythmus 23*,
© Hans Richter Estate, images extraites de
l'ouvrage *Cinéma Intégral* (Patrick de Haas,
Transédition, 1985) / D.R. ; *Rhythmus 21*,
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist.
RMN / image Centre Pompidou, MNAM-
CCI – p. 9 : Étude pour *Symphonie diagonale*,
image extraite de l'ouvrage *Cinéma
Intégral* (Patrick de Haas, Transédition,
1985) / D.R. (Collection Moderna Museet,
Stockholm, Suède) ; *Symphonie diagonale*,
image extraite de l'ouvrage *Film as
Film / Formal experiment in film 1910-75*
(Hayward Gallery, 1979) / D.R. ; Walter
Ruttman, © Centre Pompidou, MNAM-
CCI, Dist. RMN / D.R. – p. 10 : Fernand
Léger (œuvre réalisée avec la collaboration
de Dudley Murphy), images extraites de
l'ouvrage *Cinéma Intégral* (Patrick de
Haas, Transédition, 1985) / D.R. ; Marcel
Duchamp, image extraite de l'ouvrage
*Abécédaire des films sur l'art moderne et
contemporain 1905-1984* (Centre Pompidou,
1985) / D.R. – p. 11 : Len Lye, © Len Lye
Foundation & © Centre Pompidou, MNAM-
CCI, Dist. RMN / image Centre Pompidou,
MNAM-CCI ; Norman McLaren, © Centre
Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN / image
Centre Pompidou, MNAM-CCI – p. 14 :
Christiane de La Villeglé – p. 16 : Jean-
Claude Planchet (à gauche) ; Serge Veignant
(à droite) – p. 22 : François Poivret – p. 36
à 41 : André Morin

Raymond Hains

Pénélope

Jacques Villeglé



13. IX. 1950
ST-BRIEUC
rue ST. guillaume

Daniel Abadie

L'Entomologiste et le Chasseur de papillons

Ce que tramait *Pénélope*

La locomotive fonçant, ce jour de janvier 1896, sur le public qui assistait à la projection du film des Frères Lumière *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*¹ ne terrifia pas seulement les spectateurs se précipitant en hurlant vers l'arrière de la salle pour échapper au bolide. S'il provoqua, comme le rapportait le journaliste allemand du *Spiegel* : « la crainte, la terreur, et même la panique... »², il fit naître aussi chez les artistes la certitude que le mouvement était désormais devenu une composante fondamentale de l'œuvre d'art.

La création de *L'Homme qui marche* de Rodin, transformant – dans un temps parallèle à la découverte du cinéma par le public – son *Saint-Jean Baptiste* (1877-1880) en une allégorie du mouvement en est une sorte d'attestation symbolique. Privé de tête et de bras pour mieux souligner comment la position des pieds du modèle (critiquée car ceux-ci reposaient tous deux sur le sol lorsqu'il avait exposé le *Saint-Jean Baptiste*) avait dépassé l'enseignement récent des images photographiques, *L'Homme qui marche* entendait suggérer non la vérité d'un instant mais la continuité mentale de l'action.

Nombreux étaient alors ceux qui avaient le sentiment de devoir rompre avec l'immobilité de la peinture ou de la statuaire. Les points de vue multiples du cubisme, la division en une suite d'instantanés successifs du mouvement pratiqué par les futurismes

n'avaient pas d'autre objet tout comme, en introduisant un parallèle avec la musique les premiers abstraits entendaient inscrire leurs compositions – d'ailleurs nommées *Fugue en deux couleurs* (1912) pour Kupka, *Fugue* (1914) également pour Kandinsky ou *Sonorité bleu-vert* (1917) par Itten voire, explicitement, *Construction picturo-musicale* (1918) par Matiouchine – dans une durée qui battrait en brèche la perception instantanée de l'œuvre peinte.

Pour pallier à cette contrainte, comme le faisait remarquer Henri Langlois : « Historiquement, il était à mon avis fatal que des gens comme Picasso ou Braque, des gens comme Boccioni dont la filiation est absolument directe, pensent au cinéma. Seulement, ils n'y ont que pensé tandis que Survage a fait. En 1913, pour la gloire du cinéma, les gens qui représentaient la voie future de l'art pensaient au cinéma, voulaient faire du cinéma, mais pas un film avec Sarah Bernhardt. Ce qu'ils se proposaient de faire c'était d'utiliser le cinéma à des fins de recherche, c'était la projection consciente de l'art moderne dans le cinéma. (...) Ils voulaient utiliser la dynamique du cinéma aux fins de leurs recherches plastiques et artistiques.³ »

Mais Henri Langlois notait aussi que : « C'est à Survage que revient l'honneur, puisqu'il faut attendre 1924 en France, pour que Fernand Léger fasse un film différent d'esprit, mais dans le même sentiment de recherches.⁴ » Les *Rythmes colorés* réalisés par Survage en 1912 (*Étude de la nature des tons*) et 1913 sont en effet la première tentative de transcrire dans le langage cinématographique les avancées de la peinture et non de peindre des œuvres qui tenteraient de transcrire l'image en mou-

vement dont le cinéma vient de démontrer la possibilité. Découvrant les *Rythmes colorés*, Guillaume Apollinaire écrit dans *Paris-Journal* (15 juillet 1914) : « J'avais prévu cet art qui serait à la peinture ce que la musique est à la littérature. L'artiste qui s'est donné la peine de le faire naître s'appelle Léopold Sturzwage. Il vit dans un sixième à Montrouge. Il a communiqué les caractéristiques de son idée à l'Académie des sciences et cherche une société cinématographique disposée à faire les frais des premières tentatives d'orchestration colorée.

On peut comparer le *Rythme coloré* à la musique, mais les analogies sont superficielles et il s'agit bien d'un art autonome, ayant des ressources infiniment variées qui lui sont propres. Il tire son origine de la pyrotechnie, des fontaines, des enseignes lumineuses et de ces palais de féerie qui, dans chaque exposition, habituent les yeux à jouir des changements kaléidoscopiques des nuances.

Nous aurons ainsi hors de la peinture statique, hors de la représentation cinématographique un art auquel on s'accoutumera vite et qui aura ses dilettantes infiniment sensibles au mouvement des couleurs, à leur compénétration, à leurs changements brusques ou lents, à leur rapprochement ou à leur fuite, etc.

Nul doute que le nom de Léopold Sturzwage à qui nous devons une nouvelle Muse ne devienne bientôt illustre. »

Conçu pour le cinéma, comme en témoigne le pli cacheté déposé le 29 juin 1914 sous le numéro 8182 par Survage à l'Académie des sciences de Paris – « La peinture, s'étant libérée du langage conventionnel des formes des objets du monde extérieur,



Léopold Survage, *Rythmes Colorés*, 1913, aquarelle sur papier, chacune 33 x 30 cm.

a conquis le terrain des formes abstraites. Elle doit se débarrasser de sa dernière et principale entrave – de l’immobilité, pour devenir un moyen, aussi souple et riche pour exprimer nos émotions, comme il en est avec la musique. Tout ce qui nous est accessible, a sa durée dans le temps, qui trouve sa plus forte manifestation dans le rythme, l’action et le mouvement réels ordonnés et désordonnés.

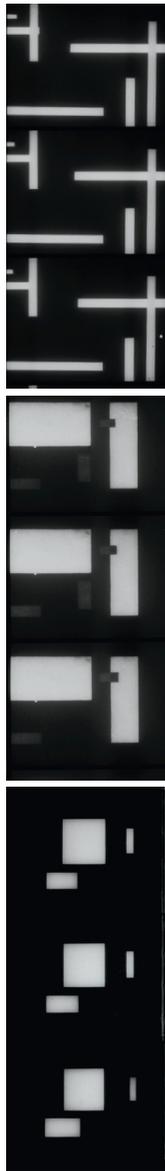
J’anime ma peinture, je lui donne le mouvement, j’introduis le rythme dans l’action réelle de ma peinture abstraite, éclore de ma vie intérieure, mon instrument sera le film cinématographique, ce vrai symbole de mouvement amassé. Il exécutera les partitions de mes visions, correspondantes à mon état d’âme dans ses phases successives.

Je crée un nouvel art visuel dans le temps, celui du rythme coloré et de la couleur rythmée.» – les quatre projets de films totalisent près de deux cents planches en couleurs dont chacune est un point de repère dans le déroulement du film conçu comme un véritable dessin animé abstrait. Survae expliquait d’ailleurs : « les difficultés du côté technique résident dans la réalisation de films cinématographiques pour la projection des rythmes colorés.

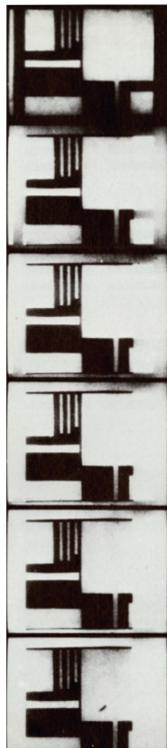
Pour avoir une pièce pendant trois minutes, il faut faire dérouler 1000 à 2000 images devant l’appareil de projection. C’est beaucoup ! Mais je ne prétends pas les exécuter toutes moi-même. Je ne donne que les étapes nécessaires. Les dessinateurs ayant un peu de bon sens sauront en déduire les images intermédiaires, d’après le nombre indiqué. Lorsque les planches seront faites, on les fera défiler devant l’objectif d’un appareil cinématographique à trois couleurs.⁵ »

Devant la description de ce projet – resté utopique puisque Léon Gaumont refusa de le réaliser juste avant la déclaration de guerre de 1914 – on ne peut que songer à l’entreprise tout aussi utopique que fut, trente-cinq ans plus tard, le projet de *Pénélope* par Hains et Villeglé, comme si dans un nouveau langage et après une nouvelle guerre, la question du film abstrait était restée en suspens.

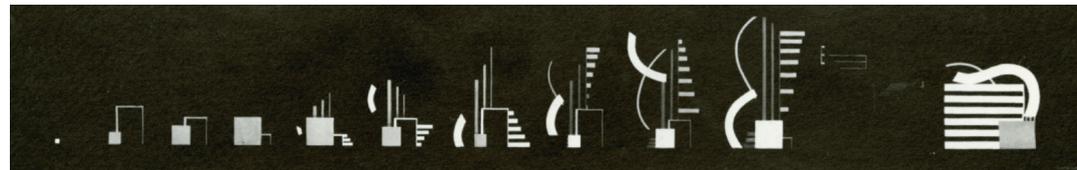
Le cinéma abstrait n’avait pourtant pas connu, des *Rythmes colorés* à *Pénélope* une parenthèse de vide : l’entre-deux-guerres fut au contraire celle de sa matérialisation avec la *Symphonie verticale-horizontale* (1921) de Viking Eggeling, restée inachevée mais immédiatement suivie de sa célèbre *Symphonie diagonale* (1924). Dans les deux cas, Eggeling tout comme son ami Hans Richter – dont le premier film abstrait *Rythme 21* date de la même année que la *Symphonie verticale-horizontale* – utilisent le même processus de création : l’œuvre est constituée d’une suite de dessins autonomes réalisés sur une longue bande de papier (50,6 x 325,6 cm pour le fragment *Période II* de *Symphonie verticale-horizontale* conservée à New Haven par Yale University Art Gallery ; 66 x 236 cm pour *Fugue en rouge et vert* (1923) de Hans Richter appartenant au Museum Moderner Kunst de Vienne). En un certain sens, la caméra transposait dans le temps le déroulement physique du rouleau et les techniciens de la UFA intervenaient selon les directives de Viking Eggeling ou celles de Richter pendant la prise de vue, occultant ou éclairant en très rapides séquences certains fragments du dessin initial et obtenant ainsi, au moyen d’un véritable trucage optique, un sentiment de mouvement, un rythme et une cadence.



Hans Richter, *Rhythmus 21*, 1921-1924, film 35 mm en noir et blanc, sonore, 3'



Hans Richter, *Rhythmus 23*, 1923-1925, film 35 mm noir et blanc, muet, 4'



Hans Richter, rouleau *Rhythmus 23*, 1924, huile sur toile, 70 x 420 cm

Comme l'écrira plus tard Richter : « Les problèmes de la peinture moderne conduisaient directement à utiliser le film. L'organisation et l'orchestration de la forme, de la couleur, le mouvement et sa dynamique, la simultanéité, étaient des problèmes auxquels Cézanne, les Cubistes et les Futuristes avaient eu à faire. Eggeling et moi sommes passés directement et *nolens volens* des problèmes structurels de l'art abstrait art au film comme médium. » Il notait également : « Je considère le film comme une partie de l'art moderne, comme un art visuel avant tout. Il y a certains problèmes et certaines sensations qui sont entièrement propres à la peinture et d'autres qui appartiennent exclusivement au film. Mais il existe également des problèmes où les deux se recoupent et même se pénètrent.

En supposant la forme rectangulaire de l'écran comme donnée, en tant qu'élément-forme, je pouvais me concentrer entièrement sur l'orchestration du temps (comme auparavant sur celle de la forme) et du temps seul. Les mêmes principes de dynamique d'une parenté dans le contraste me servaient ici. Ils me conduisirent à une nouvelle sensation : le rythme, sensation primordiale et capitale de toute expression cinématographique. Il faudrait rompre enfin avec ce stupide préjugé que les problèmes, dans l'art de notre temps, ne pourraient être résolus qu'avec de la peinture à l'huile ou du bronze.⁶ »

Si l'invention visuelle manifestée par Eggeling et Richter s'impose encore aujourd'hui, il faut néanmoins rappeler que les premières projections publiques de films abstraits furent, dès avril 1921, date de la première représentation publique de *Opus I*, le fait de Walter Ruttmann. Avant d'aban-

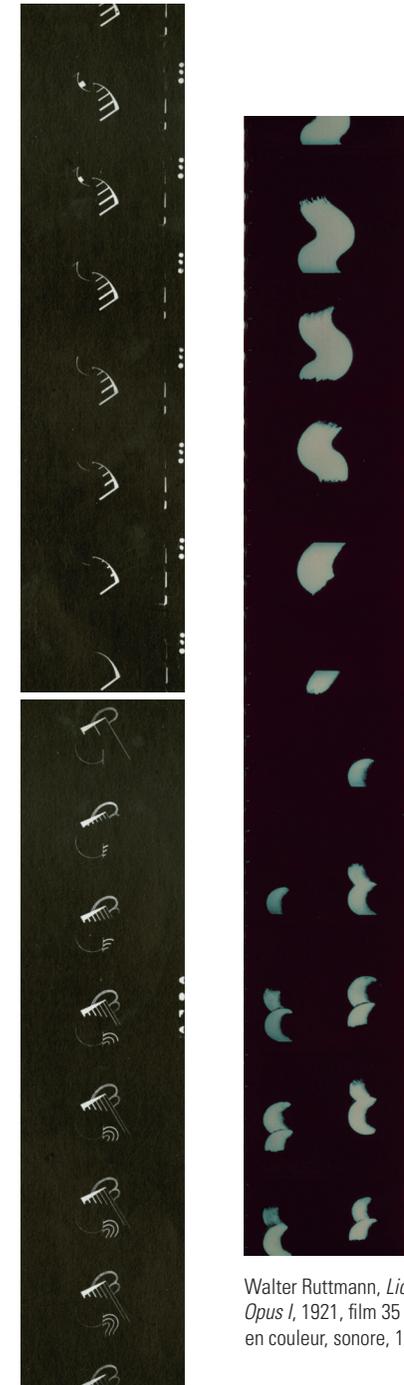
donner la création de films abstraits pour une activité cinématographique plus classique⁷, Ruttmann réalisa entre 1921 et 1925 les quatre *Opus I, II, III, IV* dont les trois derniers sont ainsi décrits dans le programme lors de leur présentation à la London Film Society le 25 octobre 1925 : « études de motifs, avec un accompagnement de percussions. » En effet, Ruttmann ne se contentait pas d'une analogie avec la musique pour concevoir construction, développement et rythme du film, il faisait réaliser un accompagnement, non pas simple fond sonore comme il était alors de mise pour les films muets, mais véritable partition écrite par un authentique compositeur, Max Butting. L'autre apport de Ruttmann concerne la couleur : alors que les films de Eggeling et de Richter sont réalisés en noir et blanc, Ruttmann fait coloriser à la main – selon la technique (rarement) utilisée avant l'invention de la pellicule *Technicolor* de Herbert Kalmus en 1932 – chaque image, introduisant ce pouvoir de la couleur qui rapproche encore plus l'image projetée de ce que serait une peinture en mouvement.

On sait peu de choses des moyens utilisés par Ruttmann pour la réalisation de ses films. Nulle trace de dessins préalables comme les esquisses de Eggeling ou les rouleaux de Richter. Celui-ci, en 1940, affirmait que Ruttmann faisait tourner des formes en plasticine sur des tiges horizontales, changeant leurs formes entre chaque image. Lotte Reiniger, pionnière des films d'animation, pour sa part, se souvenait au contraire qu'il peignait sur « un très petit rectangle de verre. »

Si aujourd'hui les contributions de Suravage, de Eggeling, de Richter ou de Ruttmann sont reconnues



Viking Eggeling, étude pour *Symphonie diagonale*, 1920, crayon sur papier, 51 × 213 cm



Walter Ruttmann, *Lichtspiel Opus I*, 1921, film 35 mm en couleur, sonore, 13'

Viking Eggeling, *Symphonie Diagonale*, 1924, film 35 mm noir et blanc, muet, 7'29"

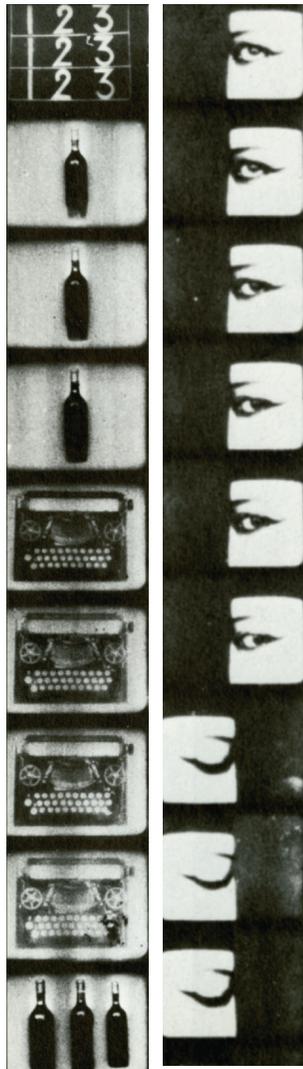
comme des « incunables » de l'histoire des cinémas d'avant-garde, on a moins souvent remarqué que c'est avec ces tentatives plus ou moins totalement abouties qu'a pris naissance ce qui s'affirmera, de Hains et Villeglé jusqu'aujourd'hui, sous le terme de « films d'artiste. »

Mais ce cinéma sans images n'est pas la seule source à partir de laquelle Hains et Villeglé vont élaborer leur projet cinématographique : eux qui dès 1949 avaient commencé à prélever dans la ville les lambeaux d'affiches placardées sur les murs ne pouvaient que retenir l'utilisation faite par Fernand Léger de l'univers quotidien dans le *Ballet mécanique* (1924). Ce « premier film sans scénario », comme le définissait l'auteur, traite en effet de l'objet à défaut d'un sujet : le montage rapide juxtapose ainsi, dans un contraste maximal, dès le début du film une séquence « classique » de quinze secondes (une jeune fille sur une balançoire) avec des images fragmentaires en gros plan : une bouche de femme pendant neuf secondes, une boule de Noël qui se balance pendant vingt secondes dans l'atelier du peintre et fournit des visions distordues sur ce miroir sphérique... avant de laisser bientôt place à des images aussi abstraites que celles des films de Eggeling mais produites non plus à partir d'un dessin mais par l'enregistrement direct d'objets dont l'image est déformée par des prismes ou multipliée par des jeux de miroir... (C'est une technique similaire qu'emploiera d'ailleurs Raymond Hains à ses débuts en photographie⁸.) Dénaturé, l'objet quotidien se modifie : un couvercle de marmite, identifiable par son bouton central de bakélite noire et par les cercles concentriques de ses bords

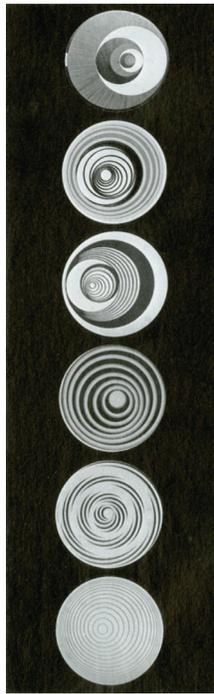
se transforme ainsi tour à tour en roues, en engrenages évoquant *Les Temps modernes* ou en inquiétants projecteurs. Cols de chemise, bouteilles de vin, vaisselle, bielles, roue de loterie foraine, fouets de cuisine... viennent un instant jouer leurs partitions, réintroduire la charge du quotidien dans l'expression abstraite.

C'est ce même pont entre l'image abstraite et la réalité qu'explorent les *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp qui apparaissent en 1924 dans son film *Anemic cinema* fournissant, à partir de leurs dessins concentriques ou en spirales, grâce à leur rotation rapide, une illusion de volume qui semble leur conférer une dimension physique. Cette fiction, comme le démontre tout l'œuvre de Duchamp, que serait la réalité extérieure se matérialise ici grâce au mouvement cinématographique. Comme l'écrit Frank Popper : « Le film *Anemic cinema* et la *Rotative demi-sphère* de Marcel Duchamp semblent appartenir à la même recherche. *Anemic cinema*, 1924, étudie le passage à la troisième dimension de figures planes en mouvement. Chaque point d'une spirale en rotation, par exemple, se déplace à la fois dans le temps et dans l'espace. La troisième dimension devient ainsi une résultante de la dimension chronologique, le mouvement crée le trompe-l'œil, les spirales mouvantes d'*Anemic cinema* apparaissent en relief. La *Rotative demi-sphère*, 1925, dont le centre est une spirale hémisphérique tournoyante, est conçue dans le même esprit ; cette recherche est reprise en 1934 dans les *Rotoreliefs*.⁹ »

Un quart de siècle après *Anemic cinema*, et alors que public et artistes découvraient, pour la plupart, comme une nouveauté la notion d'abstraction qui



Fernand Léger, *Le Ballet mécanique*, 1924, film 35 mm noir et blanc, muet, 16'



Marcel Duchamp, *Rotoreliefs* ayant servi au tournage du film *Anemic cinema*, 1924, film 35 mm noir et blanc, sonore, 7'

depuis 1910 avait déjà produit les chefs-d'œuvre de Kandinsky, de Malevitch ou de Mondrian tout aussi bien que ceux des Delaunay, de Héliou ou de Hartung, le film abstrait était lui tout à fait ignoré de la critique et du public. Seul, dans la salle du 7 avenue de Messine (où il venait d'installer en octobre 1948 la Cinémathèque française), Henri Langlois présentait les films d'Eggeling, de Richter, de Léger... ainsi que ceux de Len Lye ou de Norman McLaren que Paris ne découvrit qu'après-guerre. C'est peut-être ce qui permit à Hains et Villeglé d'aborder le cinéma comme un moyen neuf et leur donnerait le moyen de fusionner ces intuitions encore confuses d'une nouvelle approche de l'art mais qui se révéleraient dix ans plus tard avoir partie liée avec ce que l'on allait nommer abstraction géométrique, Nouveau Réalisme ou art cinétique.

1. *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, ou *L'Arrivée d'un train à La Ciotat*, tourné en 1895 par les frères Lumière ne figurait pas au programme des dix films composant la séance fondatrice du 28 décembre 1895, dans le Salon indien du Grand Café, place de l'Opéra à Paris. D'une durée de 52 secondes, *L'Arrivée d'un train à La Ciotat* ne fut projeté pour la première fois qu'en janvier 1896.
2. Évoquant cette séance, le journaliste Hellmuth Karasek écrira dans *Der Spiegel* : « Ce court métrage a eu un impact particulièrement durable ; oui, il a provoqué la crainte, la terreur, et même la panique... »
3. Henri Langlois : entretien avec Daniel Abadie, *La Galerie des Arts*, n°67, 15 mars 1969.
4. *ibidem*.
5. Léopold Survage cité par Samuel Putnam dans *The Glistening Bridge*, éditions Covici-Friede, New York, 1929.
6. Hans Richter dans le catalogue de l'exposition « Hans Richter », Galerie Denise René, Paris, mars 1960.

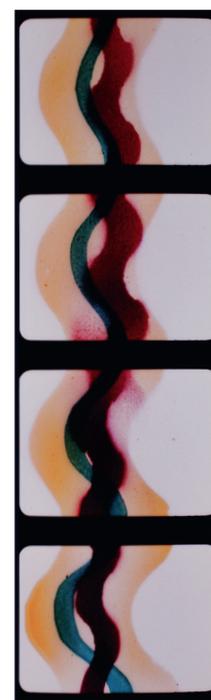
7. À partir de 1927 et jusqu'à sa mort en 1941, Walter Ruttmann ne réalisa plus que des films documentaires expérimentaux comme *Berlin : Die Sinfonie der Großstadt* (1927), *Melodie der Welt* (1929). Pacifiste après la première guerre mondiale et sympathisant communiste, un séjour à Moscou en 1928-1929 modifia profondément ses positions politiques au point de le conduire à partir de 1934 à la réalisation de films de propagande pour le régime nazi comme *Deutsche Panzer* (1940).
8. En particulier pour *La Main multipliée par un jeu de miroirs* (1947). Dalí utilisa cette photo sans mention de l'auteur en pages de garde de l'édition de *La Vie secrète de Salvador Dalí* au Club français du livre (1955) provoquant ainsi dans *Combat* une réponse virulente de Hains : *Flagrant Dalí*.
9. Frank Popper : *Naissance de l'art cinétique*, Gauthier-Villars éd., Paris, 1967.



Norman McLaren, *Stars and Stripes*, 1940, film 35 mm en couleur, sonore, 3'25''



Norman McLaren, *Hoppity Pop*, 1946, film 35 mm en couleur, sonore, 1'48''



Len Lye, *Musical Poster n°1*, 1940, film 35 mm en couleur, sonore, 3'



Len Lye, *A Colour Box*, 1935, film 35 mm en couleur, sonore, 4'

Flash back

Extrait d'un entretien de Jacques Villeglé
avec l'auteur, réalisé le 3 mars 1976.

Je m'étais inscrit en septembre-octobre 1944 à l'École des Beaux-Arts de Rennes ; Hains y est arrivé au début du premier trimestre 1945, toujours un peu en retard. Il avait fallu qu'il se décide, donc il a mis trois mois à venir. Il est allé à l'atelier de sculpture. Nous n'avions que quelques cours en commun. Mais dès qu'il est arrivé à l'École des Beaux-Arts, on s'est connu. Il avait déjà une allure assez particulière. Les anciens voulaient le faire chanter, en disant : « Tout nouveau doit chanter. » Il a commencé : « Non, je ne chanterai pas », et tout le monde le torturait : « Tu vas chanter, c'est la tradition. » « Je ne connais pas votre tradition, je ne chanterai pas. » Cela a fini : « Non, je ne chanterai pas » sur un air d'opéra, debout sur un tabouret. À l'École des Beaux-Arts de Rennes, il y avait toutes sortes d'ambitions ; la plus humble était celle des paysans qui venaient pour apprendre la sculpture et retourner faire des tombes dans leur cimetière trois ans après.

Hains avait fait de la sculpture ou du modelage auparavant : un Don Quichotte ou un perroquet qui était dans le bureau du proviseur du lycée de Saint-Brieuc. C'est tout... Je ne sais même pas s'il savait tellement dessiner. Il s'était inscrit à la section sculpture pour faire quelque chose et être quelque part. Il n'avait aucune ambition de sculpteur. On voyait ce que faisaient les professeurs, il y en avait un qui avait peint la fresque du monument aux morts à la

mairie. On se disait : « Si on dessinait comme ça, ce serait formidable ce qu'on pourrait faire ! » On n'a pas appris beaucoup de choses. C'est pourquoi je me suis inscrit à la section Architecture dès Pâques. À part la peinture de lettres et la décoration, c'était inexistant. Il n'y avait pas de matériel, les professeurs, les directeurs n'y connaissaient rien. C'était banal.

À Vannes, à la bibliothèque municipale (le bibliothécaire était vichyssois) il n'y avait aucun livre sur la peinture moderne ; cela n'existait pas. Picasso, j'en avais entendu parler quelques fois, mais je n'en avais pour ainsi dire jamais vu ; la peinture pour moi s'arrêtait à 1926, date de ma naissance, parce que j'avais trouvé, non pas à la bibliothèque municipale, mais dans une librairie l'« Histoire de la peinture en France de 1906 à nos jours » de Maurice Raynal. Depuis, je ne connaissais rien du tout. De Miró, les six lignes et la reproduction en noir qu'il y avait dans ce livre-là. Miró venait d'arriver à Paris. Hains, sa culture en peinture devait s'arrêter à Gauguin. Lui s'arrêtait à 1906, moi, j'avais été jusqu'à 1926. Savoir vingt ans, même fragmentairement, de plus lui semblait extraordinaire. Il ne s'intéressait pas tellement à la peinture, en fait ; il était à l'école de sculpture parce qu'il s'ennuyait à Saint-Brieuc.

À Pâques, il a quitté l'école, il y a donc passé trois mois. Il est resté à Rennes et est allé travailler chez un photographe où je crois qu'il est resté huit jours. C'étaient vraiment les photos d'avant 1914. Il devait faire des retouches de premières communiantes et il s'évanouissait en corrigeant : je trouvais ça extraordinaire de pouvoir s'évanouir ainsi sur son travail. Après huit jours, il est resté à Rennes sans rien faire. Il allait dans les cafés, et on se voyait pour aller au

«cinoche» ou au restaurant. À la fin de l'année, il est parti à Saint-Brieuc, moi à Vannes. Il est venu m'y voir, il voulait faire le tour de la Bretagne; je me suis dit : «C'est la mort!», et il a fait son tour de la Bretagne tout seul. Moi, je suis retourné à l'école d'architecture au mois de septembre ou d'octobre; Hains, à ce moment, devait partir à Paris. Il s'est mis en relation avec le photographe Emmanuel Sougez qui travaillait à *L'Illustration*. Combien de temps il y a travaillé, je ne m'en souviens, plus : un an ou deux, sans doute. Son métier, c'était le photostat, c'est-à-dire des reproductions de photos pour faire les mises en page dans les journaux, dans les revues. Avec Sougez, il est allé visiter des sculpteurs comme Belmondo, Despiau...

Je suis resté à l'École d'architecture de Rennes en 1946 et je suis venu à Paris au moins une fois faire un tour. J'ai revu Hains à ce moment-là, avec des copains de Vannes. On a circulé dans Paris, on ne s'est pas tellement intéressé aux galeries de peinture cette année-là. Moi, je m'y intéressais, mais pas Hains. Il avait découvert les pictorialistes de 1900 et Gjon Mili. Il y avait eu une exposition de Gjon Mili, rue du Bac. J'ai retrouvé dans un petit carnet qu'il m'avait parlé de ça. Mais ce qui l'intéressait plus que la photographie, c'était surtout la non-violence, les religions, le christianisme, les théosophes; il s'était converti, déconverti, reconverti. Quand je l'ai connu, est-ce qu'il était converti, est-ce qu'il avait perdu la foi, je n'arrive pas à me souvenir.

En janvier 1947, je me suis installé à Nantes. Hains est venu me voir, on a déambulé dans Nantes, il a dû rester deux ou trois jours, puis il est reparti à Paris. Il a trouvé l'«Histoire du surréalisme» de

Nadeau où il y a tout un passage important sur Jacques Vaché à Nantes. J'habitais justement rue du Berger, près de laquelle se trouvait l'hôpital militaire dans lequel Breton avait travaillé. C'est comme cela que j'ai commencé à savoir qui était Breton.

En 1947, il y a eu l'Exposition internationale du surréalisme à la galerie Maeght. Hains l'avait visitée, moi je n'ai pas pu la voir, car il m'avait auparavant dit qu'elle n'était pas intéressante. Au secrétariat, on nous a donné l'adresse d'André Breton et nous y sommes allés directement. Il y avait un grand écriteau sur la porte : «Pas d'interview, pas de journalistes, pas de ceci, pas de cela.» Une femme est venue nous dire qu'André Breton prenait l'apéritif au café du coin. Nous y sommes allés. Il n'y avait pas besoin de le connaître pour le reconnaître. Hains lui avait apporté les photos qu'il avait faites grâce à une espèce d'abat-jour avec beaucoup de miroirs qu'il avait acheté dans une foire aux puces. Hains n'a commencé à travailler avec des verres cannelés qu'en septembre 1947. C'était dans le grenier de son père qui avait une entreprise de peinture en bâtiment et de miroiterie qu'il les avait trouvés, emballés dans du papier journal. C'étaient des verres fabriqués en Allemagne. Ils avaient tous des défauts : les cannelures n'étaient jamais très régulières. C'est pour cela que c'était intéressant. On en voyait de ce genre dans les parloirs des couvents. (...)

On était resté trois quarts d'heure à discuter. Breton avait dit à Hains : «Vous finirez par la peinture. Tous les photographes finissent par faire de la peinture, parce que le métier de photographe, la chambre noire... ça leur déplaît.» Nous avons rencontré à l'improviste Breton qui nous invitait à

prendre le thé au «Cyrano». Il nous faisait l'effet d'un vieillard. Il avait 52 ans, mais pour nous, c'était une autre génération. En 1948, j'allais deux fois par trimestre à Paris pendant dix jours. On a fait une tournée systématique de toutes les galeries pour choisir la galerie dans laquelle Hains pourrait montrer ses photos.(...)

En 1948, je continuais l'École des Beaux-Arts. Il y avait des examens. Hains a travaillé dans une maison qui faisait les premières photocopieuses. Ils avaient besoin d'un photographe pour mettre au point et critiquer la photocopieuse. Il a dû y rester un mois et trois semaines. Je suis venu à Paris, un peu après. On n'avait plus d'argent. Je lui ai dit : «Tu as travaillé, tu devrais aller chercher ton argent. Cela nous ferait quelque chose pour vivre.» Nous étions dans un café, il a fait une belle lettre. Moi, je suis parti chercher son salaire. C'est la dernière fois qu'il a travaillé en tant que salarié.

Hains a commencé à faire des films en noir. C'était chez Robert Chateau qui habitait à Montparnasse du côté du boulevard Pasteur et qui lui fournissait la caméra. Il avait connu Robert Chateau chez Sougez. Il avait un très beau matériel dans lequel il mettait tout son fric : photo, cinéma. Cela m'a vraiment plu. (La photographie ne m'intéressait pas à cause du travail en chambre noire...) Puis j'ai vu un film en noir chez René Chateau. Là, ça a commencé à m'intéresser. C'est malheureux qu'on n'ait pas continué les films en noir et blanc. Les films en noir diffèrent des films en couleurs, car on peut avoir des profondeurs. Les images des films en couleurs doivent être plates comme des tableaux de Matisse. Hains a acheté une caméra en 1949. Il ne voulait pas faire

simplement des films abstraits et des films sur les affiches, mais aussi des films d'actualités avec des interviews. Mais Hains n'a pas pensé à faire (me semble-t-il) un film avec des acteurs. On est même allé voir les premières estafettes Citroën. On voyait très bien que l'on pouvait avoir dedans un petit laboratoire ambulatoire, que cela ne coûtait pas trop cher, qu'il suffisait de trouver quelques millions et que l'on pouvait monter une maison. Je faisais les calculs, je disais : « On ajoute trente pour cent. » « Pourquoi ? » Je lui répondais : « Il faut bien calculer trente pour cent d'erreur au départ. » Il n'a jamais voulu l'admettre.

Jusqu'au mois d'août 1950, Hains travaillait seul. À ce moment-là, il est venu chez moi à Saint-Servan en Bretagne pour faire le film que nous devons réaliser ensemble. On filmait sur une terrasse. C'était le seul endroit où l'on pouvait travailler. Il y avait du soleil, à part les moments de nuages. Hains composait ses collages et, l'après-midi, on filmait de deux heures à cinq-six heures, pendant les quatre heures de soleil. En 1950, je crois qu'il faisait très beau, mais il n'y avait que vingt-cinq pour cent du résultat réussi. Je lui ai dit, on ne peut pas s'en sortir comme ça, il faut noter. J'ai fait la script-girl et, l'année suivante, on a eu soixante-quinze pour cent de réussite et après cent pour cent.

La seule chose qu'on pouvait rater, c'étaient des mouvements trop rapides. Alors nous utilisions toute la famille, ma mère, mes sœurs ; il suffisait de les appeler, parce que cela allait vite. C'étaient des mouvements de vingt secondes et on faisait deux minutes de film par jour en quatre heures de tournage. La caméra était montée sur un plateau



Jacques Villeglé & Raymond Hains utilisant l'Hypnagogoscope sur la terrasse de Saint-Servan-sur-mer pour le tournage d'une séquence de *Pénélope*, septembre 1953

qui est sur rails, en fait c'étaient des tubes du genre des tubes d'échafaudage en aluminium. Devant la caméra, il y a une chambre noire qui peut faire facilement jusqu'à cinquante centimètres quand elle est déployée. Cette chambre noire était aussi posée sur rails. L'ouverture de la chambre noire était fixée solidement, pour que cela ne bouge jamais. Ainsi, la caméra pouvait avancer vers l'ouverture de la chambre noire, c'est-à-dire que la chambre noire se refermait pour faire un travelling en profondeur. Devant la caméra, il y avait des rails horizontaux sur lesquels coulissait un panneau d'un mètre cinquante de long. On pouvait donc avoir deux mouvements : un mouvement horizontal grâce au panneau et un mouvement en profondeur grâce à la caméra. Il y avait aussi un mouvement par sangle qui permettait un mouvement vertical : c'était primitif au possible.

On faisait, par planche, vingt secondes de film, parce que l'on avait calculé qu'on ne pouvait pas faire de mouvement de plus de vingt secondes, compte tenu qu'au départ le mouvement n'est pas très bon et qu'à l'arrivée il pouvait y avoir un choc. Sur vingt secondes, il pouvait y avoir quinze secondes de valables. Dans une journée, sur une bobine de deux minutes, on répétait toujours le même mouvement parce que – les copies étaient mauvaises à cette époque – on se disait : « En deux minutes, on aura six mouvements, comme cela on pourra projeter le film avec un des six mouvements et nous aurons cinq copies. » On faisait ainsi nos propres copies immédiatement.

C'était Hains qui faisait les chambres noires. Il n'y avait que lui, disait-il, à savoir faire une chambre noire. Ce qui était compliqué, c'est qu'il refusait un

bois pour un simple nœud dedans. Il était terriblement maniaque. On a travaillé quatre ans pendant lesquels on a fait dix ou quinze bobines de deux minutes par jour : on faisait en fait deux minutes et demie par saison d'été.

L'hiver, on préparait les collages. Puis on s'est aperçu qu'on ne pouvait pas avoir de gros plans. Cela nous gênait : on est alors parti dans le dessin animé. On travaillait à Paris, 26 rue Delambre. Il y avait un placard d'un mètre sur deux dont on avait fait une chambre noire. Et puis, dans l'autre pièce, il y avait Spacagna qui passait les couleurs avec de la peinture glycérophtalique. On faisait le dessin à l'encre de Chine : rouge pour la couleur rouge, bleu pour la couleur bleue, noir pour la couleur noire.

Je faisais moi-même le décalquage, car je reconnaissais tout de suite les couleurs – je connaissais le système du verre cannelé – et Éliane Papaï faisait l'intercalaire parce que c'était simple. Comme je savais qu'elle pouvait écrire à l'envers comme Léonard de Vinci, je me suis dit : « Voilà quelqu'un qui saura faire les dessins animés. Il n'y aura pas besoin de lui apprendre quoi que ce soit. »

Hains, lui, était chargé pendant ce temps là de faire les couleurs parce que, pour les couleurs, on ne se serait jamais entendus. Un jour, il y a eu un gris à trouver et à la fin, il y avait trente pots différents qui ne convenaient toujours pas. J'ai compris qu'on ne pouvait pas aller plus loin, alors je suis parti, j'ai tout abandonné. J'ai arrêté de travailler avec Raymond Hains en juillet 1954, à ce moment-là. Cela fait vingt-deux ans que je n'ai plus travaillé avec lui.



Essais de couleur, 1952/1953, peinture glycérophtalique et stylo à bille sur papier, 28,2×23,2 cm

Hains et Villeglé font leur cinéma

En focalisant sur l'objet et le folklore urbain, le Nouveau Réalisme – tel que Pierre Restany en avait défini en 1960 le concept : « Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel »¹ – se révéla un exceptionnel outil de communication et de promotion des artistes réunis sous sa bannière mais également un efficace carcan qui réduisait en une approche unique des artistes venus de contextes extrêmement différents et parfois antithétiques. S'il était possible – sans tenir compte de leur aventure antérieure – de présenter sous un même angle de lecture les poubelles d'Arman, les voitures compressées de César, les tableaux-pièges de Spoerri, les machines dérisoires de Tinguely ou les affiches lacérées de Hains et Villeglé, il était déjà plus paradoxal d'y ajouter les monochromes d'Yves Klein, l'*Hygiène de la vision* de Martial Raysse ou les *Nanas* de Niki de Saint Phalle.

Mais surtout, dès que l'on prenait en compte leurs activités antérieures – la danse et le théâtre pour Spoerri, les philosophies extrême-orientales pour Klein et Arman, l'art comme thérapie pour Niki de Saint Phalle, le lettrisme pour Dufrêne... – on mesurait que le Nouveau Réalisme avait d'abord été le point de rencontre de personnalités aux parcours bien plus complexes que de simples « nouvelles approches perceptives du réel. » À cette définition, nuls ne semblaient, au premier regard, mieux

répondre que Hains et Villeglé qui, en s'appropriant en février 1949 leur première affiche lacérée *Ach Alma Manetro*², avaient décidé, comme le notait dès 1964 Villeglé, « d'estimer l'écriture picturale surfaite, de vouloir nous passer du peintre en voie de sacralisation et de présenter sans intermédiaire, tels quels, les rebuts de la production industrielle lorsqu'ils sont menacés par la destruction, somme toute de montrer la beauté de ce qui est discrédité, altéré, diminué.³ » C'était oublier que ce titre, né du *collage* de fragments de textes devenus illisibles par les lacérations, sous-entendait un ultra-langage qui allait soutenir toute la recherche de Hains tout comme sa typographie fragmentée annonçait les lettres éclatées que les deux signataires allaient bientôt expérimenter⁴ et marquait le point initial de ces prélèvements systématiques grâce auxquels Villeglé allait, à leur terme, constituer une véritable analyse sociologique d'un des principaux moyens de communication moderne.

Dans cette optique, l'usage de la caméra ne se situe ni dans une aventure parallèle, ni dans une extrapolation mais, bien au contraire, parmi les moyens d'investigation des différentes perspectives ouvertes par la collecte des affiches. C'est d'ailleurs l'acquisition par Raymond Hains d'une caméra Paillard Bolex 16 mm en septembre 1949 qui convainca Villeglé, comme celui-ci le rappellera, de venir s'installer à Paris pour transformer en un travail commun permanent l'expérience de *Ach Alma Manetro*. Autre signe de cette permanence de l'idée dans les variations de l'approche : parmi les premiers projets de films de Hains et Villeglé figurait l'enregistrement d'une palissade publicitaire que



Jacques Villeglé, gouache reproduisant la série d'affiches des vins Nicolas à la Porte d'Orléans, 1950, gouache sur affiches marouflées sur papier, 32,8×75,5 cm



Jacques Villeglé & Raymond Hains, *Avenue Mozart* « Nicolas », 1951, affiches lacérées marouflées sur contreplaqué, 80,5×60 cm

Hains découvre à l'entrée de la Cour du Dragon à Saint-Germain-des-Prés et qui comportait l'image de *Nectar*, le célèbre livreur de la maison de vins Nicolas portant seize bouteilles à chaque main, tel que Dransy l'avait dessiné en 1921⁵. Conjuguant l'image des affiches lacérées et le mouvement – les auteurs entendaient en effet animer en un disque circulaire les bouteilles du livreur (réduites à dix dans cette image publicitaire et figurées en une sorte de roue dont la main serait le moyeu et chaque flacon un rayon) en créant ainsi un effet proche de ce que produiraient dix ans plus tard les artistes cinétiques – ce film en couleurs montre que loin de répondre à la seule optique de ce qui deviendrait le Nouveau Réalisme leur recherche anticipait les principaux champs de l'art moderne⁶.

De ce projet – titré *Défense d'afficher. Loi du 29 juillet 1881* et abandonné – ne sont aujourd'hui connus que quelques bobines de pellicule (intégrées dans le montage réalisé par le Centre Pompidou), une longue gouache (32,8 x 75,5 cm), d'une minutie hyperréaliste peinte par Villeglé, et destinée à réaliser des prises de vue panoramiques avec une plus grande liberté et un moindre matériel technique que s'il avait fallu filmer les placards d'affiches originaux ainsi que quelques planches de dessins linéaires également tracés par Villeglé et témoignant que le recours aux dessins animés – nombreux sont ceux réalisés pour *Pénélope* – existait dès l'origine dans l'esprit des deux artistes.

Parallèlement, Hains et Villeglé, avec le concours d'un de leurs amis Claude Maillard, étudiant en sciences naturelles, entreprennent au début de 1950 la réalisation d'un appareil de prise de vue qui

prendra en 1953 le nom d'*Hypnagogoscope*. Cette dénomination fondée sur le principe des mots-valises par troncature du terme *Cinémascopie*⁷ – apparu précisément en 1953 – et de l'adjectif *hypnagogique* (notamment utilisé par Dalí à partir de 1936 dans le titre de certains tableaux puis dans *La Vie secrète de Salvador Dalí* pour désigner les états de semi-conscience ou les hallucinations qui précèdent le sommeil⁸) générant par sa sonorité centrale – « gogo » – un aspect de dérision qui convenait particulièrement bien tant au goût de Hains pour les calembours qu'à celui de Villeglé, amateur des « éléments contradictoires et presque pervers du collage picassien, [de] la provocation des rapprochements saugrenus de dada, [des] rencontres dues au hasard objectif de l'écriture automatique surréaliste, [des] relevés de membres de phrases des fenêtres apollinariennes, dénommés épiphanie par Joyce, [de] l'écriture déchirée célinienne, etc...⁹ »

Le principe premier de l'appareil – tel qu'établi en juillet 1950 juste avant le commencement du tournage de *Pénélope* au mois d'août par Villeglé sur les indications de Hains – consistait en une caméra fixe face à laquelle un opérateur déplaçait entre l'objectif et le collage à filmer un écran translucide de verres cannelés qui produisait ainsi une série de déformations successives de l'image. C'était, à la différence de la caméra remplaçant l'appareil photographique et du mouvement du filtre de verres cannelés, la reprise exacte du dispositif mis au point par Hains pour la réalisation de ses photos (*La Grille, Les Deux croix, Hommage à Bach...*). Très vite, devant le caractère incommode des manipulations nécessaires pour réaliser les distorsions



Comète, générique dessiné à partir de photos réalisées à l'Hypnagogoscope pour l'Unesco TV, 13 mai 1954, film 35 mm, muet, 0'38"

de l'image initiale, Villeglé entreprend, comme le montrent ses carnets, de perfectionner le système.

Dès janvier 1951, il imagine de placer sur un rail de travelling perpendiculaire à la caméra le sujet à filmer, introduisant une maîtrise des mouvements que n'autorisait pas le déplacement du verre cannelé. Le pas successif sera franchi en construisant un soufflet solidaire de la caméra sur lequel sera monté le dispositif des verres cannelés. Aux mouvements panoramiques latéraux s'ajoute ainsi la possibilité de gros plans, possibilité qui sera encore amplifiée lorsqu'à son tour la caméra sera fixée, grâce à un second rail à angles droits avec le premier, sur un plateau mobile.

Différents perfectionnements seront encore apportés au cours du travail avec l'*Hypnagogoscope*, comme l'usage de fenêtres permettant la réalisation d'effets de plongée ou la création d'un axe de déplacement vertical de l'œuvre qui permettait de varier les mouvements. Seuls, finalement, les gros plans, privilégiant les détails, échappaient à la logistique mise au point par Villeglé. C'est pour obtenir ceux-ci que Hains et Villeglé renoncèrent à la prise de vue directe pour privilégier en 1954 le dessin animé.

Ce qui semblait le gage du succès se révéla en fait la cause de l'échec. L'*Hypnagogoscope* était le fait commun de Hains et de Villeglé : dans leur échange quotidien le projet prenait forme, s'amendait. La différence même de leurs caractères s'équilibrait : l'un apportait le sens du concret, la ténacité, l'obstination au travail quand l'autre se laissait aller à la rêverie mais y trouvait parfois des percées visionnaires. Nul besoin d'équipe : lors des séances de tournage l'été à Saint-Servan, sur la terrasse de la maison familiale des Mahé de La Villeglé, lorsqu'il s'agissait d'un

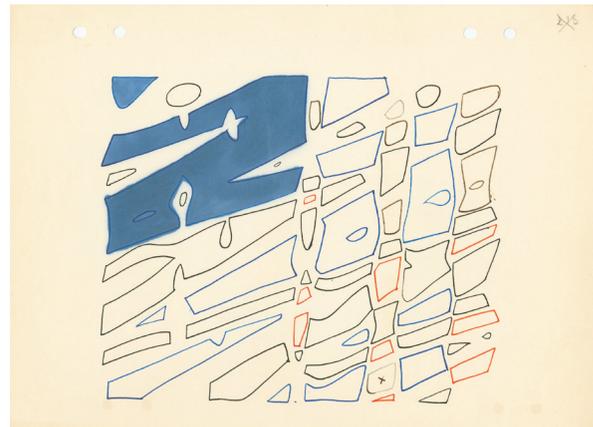
mouvement complexe et difficile à réaliser à deux, Villeglé faisait appel, pour quelques minutes aux ressources familiales mobilisant alors mère, sœurs...

Le film d'animation est au contraire un travail d'équipe qui nécessite des compétences diverses et spécifiques : transcription des images, réalisation des intercalaires, mise en couleurs, enregistrement... Sûrs que seule cette formule leur permettrait d'échapper à la lenteur de la réalisation au moyen de l'*Hypnagogoscope* dont il était acquis désormais qu'il permettait, au mieux, d'enregistrer quelques minutes de films en un été de travail, Hains et Villeglé rassemblèrent une petite équipe : Éliane Papaï, Jean-Michel Mension et Jacques Spacagna, tous issus du mouvement lettriste. Dans *Urbi & Orbi* (1986), Villeglé décrit ainsi l'installation parisienne qui devait permettre la réalisation finale de *Pénélope* : « En 1953-54 au 26, rue Delambre, nos visiteurs pouvaient voir comment pendant cinq heures par jour, un deux pièces-cuisine, boîte à loyer Second Empire, était transformé en studio de cinéma. Jean-Michel Mension relayant Raymond dans la chambre noire; Éliane Papaï, intercaliste au pied levé, devant la glace dépolie; Jacques Spacagna dans la salle de peinture étalant la glycérôptalique sur les bostols et les cells. L'*Hypnagogoscope* dans un coin attendait les prises de vue.¹⁰ »

Plus précisément, Jean-Michel Bouhours rapporte : « Selon Villeglé, Jean-Michel Mension, membre de l'ex-Internationale lettriste, avait commencé le travail dès la fin de l'année 1953 en réalisant des agrandissements photographiques d'une image sur quatre, tirée des rushes cinématographiques. Villeglé lui-même devait abandonner son



ZAPOTEK, 1951/52, tirage argentique, 13×18,1 cm



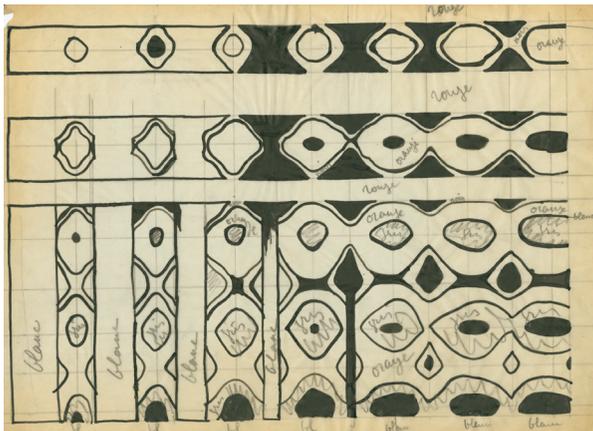
Essai (n° 213 barré), 1952/53, crayon, encre et marqueur sur papier, 22,8×32,3 cm



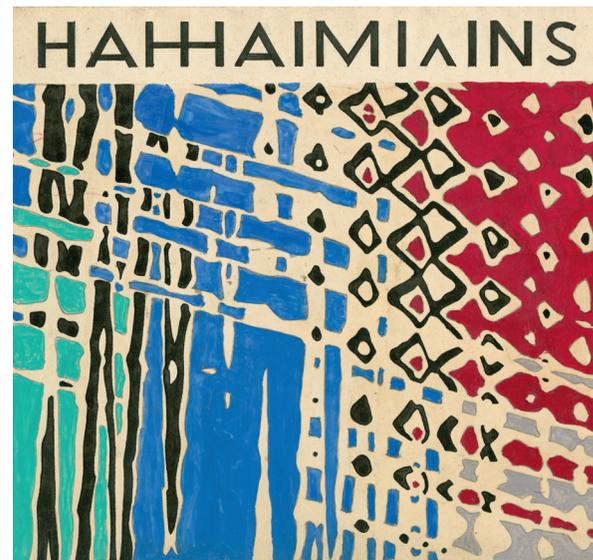
Essai, 1952/53, crayon, encre et peinture glycérôptalique sur papier, 13×26,6 cm

travail alimentaire dans les bibliothèques pour se consacrer pleinement au projet de film. Villeglé réalisait les dessins sur bristol d'après les agrandissements photographiques; Éliane Papai, autre personnage de la nébuleuse de l'Internationale lettriste avait été engagée pour reproduire les phases intermédiaires entre deux dessins; quant à Jacques Scapagna, il appliquait à la peinture glycérophtalique les couleurs. Hains en supervisait le rendu qui visiblement faisait l'objet de nombreux atermoiements. Un technicien filma les dessins mais semble-t-il lors de la projection des rushes à Saint-Brieuc à la fin de l'été 54, le résultat n'apparut pas convaincant à Hains et Villeglé.¹¹ »

Villeglé a raconté l'histoire de ce ton de gris et des trente essais qui ne convenaient toujours pas à Hains et qui mit fin à leur collaboration et à *Pénélope*. Cette insatisfaction permanente de Hains, ce perfectionnisme extrême doublé d'une extrême nonchalance, qui ne permettait pas plus de faire avancer le film que Pénélope ne le faisait de sa tapisserie, était bien évidemment cause du titre. Mais Villeglé, en rapportant l'origine, révélait aussi quelle réponse à la peinture se voulait, en même temps, l'œuvre de ces deux artistes qui ne peignaient pas : « Je l'avais baptisé *Pénélope* à cause des reprises continues de Hains et des teintes méditerranéennes qu'il y avait introduites, inspiré par les robes-chemises tubes en voile de coton découpé en losange ou rayé, géométrie en couleurs, en contraste, en mouvement ouvertes sur des maillots pour laisser le soleil dorer les jambes, par la turquoise d'un bustier nuage à impressions violine et tabac noué à la hauteur d'un soutien-gorge, bouquet souple, oursin ouvert ou



Essai, circa 1952, encre et crayon sur papier calque, 26,9×37,8 cm



Essai de couverture, 1952/53, encre et peinture glycérophtalique sur papier, 17,3×16 cm (papier replié)

fond de calanque, ce déshabillé de plage soutenu par le bleu ravenne d'un peignoir-chasuble ou d'une sortie de bains musclant en tissu-éponge. La *Blouse Roumaine* de Matisse, moins parfumée de varech, pouvait tout bonnement provoquer l'inspiration. À moins que cela ne soit le *vert-vert*, le bleu et le rouge du costume de Plougastel, n'oublie pas de me rappeler Raymond le Breton.

Pénélope, composition abstraite, est un bain de couleurs aux mouvements lents tels les reflets des eaux dormantes, des ports ou des canaux. Les formes colorées aux contours ondulants ou aux arêtes triangulaires, puzzle épars et sobre, s'y inter-pénètrent et se fondent par le jeu répétitif de l'irrégulière cannelure.¹²»

Même si après le départ de Villeglé, en juillet 1954, *Pénélope* ne progressa plus, le film n'en eut pas moins – sorte de petits miracles dont l'inaction de Hains avait le secret – sa part d'existence. En 1960, Pierre Schaeffer, responsable à la télévision française du Service de la Recherche et, avec Pierre Henry, l'un des premiers expérimentateurs de la musique concrète, utilisa un fragment du film pour créer une synesthésie entre son et image qu'il rebaptisa *Étude aux allures*. D'une durée de 5'26", le film s'inscrivait dans une série d'*Études* de musique concrète (*Étude aux objets*; *Étude aux sons animés*; *Étude de bruits...*). Considérant les images de *Pénélope* comme un matériau brut, au même titre que les bruits utilisés pour l'écriture de ses partitions, Pierre Schaeffer confia le montage du film à Michèle de Possel, l'un des membres de son Groupe de Recherche sur l'Image, qui adapta, sans consulter leurs auteurs, le rythme des images du film à celui

de la partition musicale. De ce fragment sauvé et seul devenu public, Villeglé regretta en visionnant le film que le montage en fut trop haché, supprimant ainsi ce sentiment de «*bain de couleurs*» que Hains et lui-même avaient cherché à obtenir.

Peut-être est-ce par l'impossibilité ressentie d'un travail commun avec Hains, du refus de collaborateurs, d'une équipe, qu'il faut expliquer la nature des autres travaux de Villeglé dans le domaine du cinéma. Lorsqu'à l'occasion de la rétrospective de Raymond Hains en mai 1976 au Centre national d'art contemporain fut retrouvée la cantine métallique où étaient conservés – en grand désordre – tous les essais de films et les études pour *Pénélope* que Hains avait progressivement enfoui sous ses célèbres valises, firent également surface des films d'une technique tout à fait hétérogène et qui se révélèrent être des réalisations de Villeglé seul. Datant – dans le souvenir de Villeglé – de la même période que la réalisation de *Pénélope*, il s'agissait d'écritures directes, grattées ou peintes à même la pellicule et évoquant le «cinéma direct» de Len Lye ou les recherches du canadien Norman McLaren. Attentif spectateur des programmes de la Cinémathèque, Villeglé n'avait pas manqué de remarquer ces deux cinéastes qui sortaient des conventions classiques du film et pour qui le film pouvait se faire sans caméra. Remontés, avec le concours de l'artiste, par Jean-Michel Bouhours en 1980 sous le titre *Paris-Saint-Brieuc*, ces essais témoignent que le cinéma ne fut pas pour Villeglé un simple vecteur de la peinture mais le pressentiment qu'il existait une écriture autre, sa première tentative de ne pas s'en tenir au seul langage de l'affiche lacérée.

1. La Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme se limite à cette brève formule. Elle sera signée par Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, Jacques de la Villeglé et Yves Klein dans l'atelier de celui-ci le 27 octobre 1960. S'ajouteront ultérieurement à ces noms ceux de César, Niki de Saint Phalle, Gérard Deschamps, Mimmo Rotella et Christo.
2. Ce titre est formé de fragments de mots imprimés encore lisibles sur l'affiche.
3. «L'Insolence du choix», dans Villeglé : *Urbi & Orbi*, éditions W, Paris, 1986.
4. Avec la parution en 1953 de *Hépérille éclaté*, transcription au moyen de verres cannelés d'un poème phonétique de Camille Bryen publié en 1950 à dix-sept exemplaires par Pierre-André Benoit.
5. Il reste une ambiguïté quant à l'affiche que Hains repéra à l'entrée de la Cour du Dragon. D'après Villeglé, si la gouache fut, sans conteste, réalisée à partir des placards repérés à la Porte d'Orléans, les dessins au trait appartiennent à un autre groupe et pourraient être les traces de l'affiche trouvée à Saint-Germain-des-Prés.
6. On peut penser que les bouteilles apparaissant dans *Le Ballet mécanique* de Fernand Léger ne furent pas étrangères à l'intérêt de Hains pour cette affiche.
7. Fondé sur un dispositif optique mis au point en 1927 par le français Henri Chrétien, c'est précisément en 1953 que la 20th Century Fox conclut un accord avec l'inventeur du procédé et présenta la même année le premier film en Cinémascope,

La Tunique d'Henry Koster, bientôt suivi par *Comment épouser un millionnaire* qui devait en assurer le succès.

8. Dalí se fit photographier dans son lit, portant des lunettes hypnagogiques pour l'édition américaine de *La Vie secrète de Salvador Dalí*.

9. «Lorsque les peintres s'affichent...», dans Villeglé : *Urbi & Orbi*, éditions W, Paris, 1986.

10. «Du droit d'afficher les contradictoires» dans Villeglé : *Urbi & Orbi*, éditions W, Paris, 1986.

11. «La Pénélope de Raymond Hains» dans *Raymond Hains*, stArt, s.l., s.d.

12. «Du droit d'afficher les contradictoires» dans Villeglé : *Urbi & Orbi*, éditions W, Paris, 1986.



Jacques Villeglé, Paris - Saint-Brieuc, 1950-1952, film 16 mm, couleur, silencieux, 2'50"

La figure de Janus

Il existe en art d'étranges figures géminées. Il leur arrive de vivre en couples : Robert et Sonia Delaunay, Arp et Sophie Taeuber, Lee Krasner et Jackson Pollock, Tinguely et Niki de Saint Phalle... ; d'autres partagent cette « exemplaire amitié » (comme l'appelait William Rubin) qui encorda, au début du cubisme, Braque et Picasso ou plus tard Mondrian et van Doesburg, Jasper Johns et Rauschenberg. C'est de cette catégorie que relève la longue trajectoire, d'abord commune puis parallèle de Hains et de Villeglé.

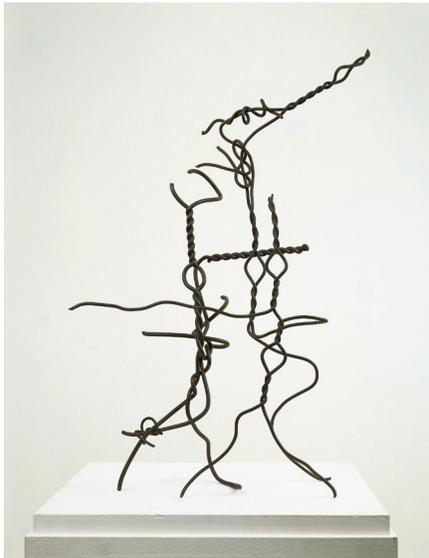
Tous ces artistes appariés partagent un temps – une progressive rivalité le rend d'habitude assez bref sauf lorsque les liens du couple viennent suppléer à l'usure de l'enthousiasme initial – ce sentiment de symbiose où les découvertes de l'un forment pour l'autre un nouveau tremplin. Puis chacun finalement choisit sa voie, et elle est alors généralement divergente : la diagonale pour Doesburg contre l'orthogonale du néoplasticisme, les médiums les plus traditionnels (jusqu'à la peinture à la cire des icônes) pour Johns alors même que Rauschenberg optait pour le transfert et la sérigraphie... Il arrive que les phrases les plus dures soient alors prononcées ; ainsi Picasso concluant après 1914 : « J'ai conduit mes amis Braque et Derain au train pour la guerre et ils n'en sont jamais revenus. »

Le cas de Hains et de Villeglé, tous deux nés en 1926 et inséparables depuis qu'ils s'étaient rencontrés à dix-neuf ans à l'École des Beaux-Arts de

Rennes, est, lui, en quelque sorte unique. Non seulement l'amitié qui les lia jusqu'au décès de Hains en 2005 ne fut jamais remise en question, mais leurs œuvres à l'origine si similaires dans leur approche, si parentes, au premier regard, quant à leur apparence – au point que leurs premiers travaux furent signés conjointement – se révèlent, un demi-siècle plus tard (sans qu'aucun n'ait dévié de sa route et de leur engagement commun) profondément différentes dans leur esprit et dans leurs visions.

C'est que semblables aux figures de Janus, tête commune pour deux faces regardant chacune à l'opposé, Hains et Villeglé participent également d'une addition de contraires : au brillant et redoutable bavard que fut Raymond Hains, Villeglé opposait une nature réservée, voire taciturne ; au feu d'artifice d'idées, d'associations imprévisibles du premier mais qui, comme les fusées, après avoir ébloui ne laissait qu'une trace enfumée, répondait l'efficiencie du second. Si on a, à juste titre, crédité Hains de l'invention de l'affiche lacérée, de cette brutale entrée du réel quotidien dans le champ de l'art, on oublie trop souvent que Villeglé les avait anticipées en récoltant dès 1947 « des fils d'acier, des débris éclatés du mur de l'Atlantique ou des mécanismes portuaires malouins, ou encore, plus modestement, des fragments de prospectus. » Combien d'affiches seraient-elles restées sur les murs, après avoir retenu l'attention de Hains, suscité son discours, si Villeglé n'avait été là pour procéder à leur arrachage ?

Mais dans la répétition de ces collectes, Villeglé a vite découvert une donnée qui échappait au regard papillonnant de Hains : bien plus que les tableaux



Jacques Villeglé, *Fils d'acier - Chaussée des Corsaires (Saint-Malo)*, 1947, fils d'acier, 63 × 47 × 9 cm

des peintres qui s'en réclamaient les affiches étaient «Témoins de leur temps.» Elles donnaient la couleur du débat politique, la figure des vedettes, les films de la semaine et parfois, de temps à autre, s'ouvraient même aux images des artistes contemporains; elles avaient ainsi vocation à travers leurs images à devenir le journal du temps qui passe. Les admirables affiches bicolores de programmes de cinéma que dans les années 1950 récoltait Villeglé (*L'Humour jaune*, 1953; *Tapis Maillot*, 1959; *Le Crime ne paie pas*, 1963...) allaient bientôt renoncer à leurs purs rythmes typographiques pour s'ouvrir, comme la télévision l'enseignait, à l'image. C'est ainsi que, dans leurs temps successifs, les témoins collectés racontaient la modification des médias, les manipulations des publicistes, comme si les encollages successifs que révélait le *Lacéré anonyme* mettaient à nu tout le mécanisme social. Trop soucieux du «folklore urbain» qui lui semblait la réponse de l'Europe au Pop'art, Pierre Restany n'a pas vu que dans le travail de Villeglé, comme dans les temps successifs des poubelles de Arman, c'était une forme de la mémoire du siècle qui se figeait et, quittant le seul domaine de l'art, ouvrait un champ d'investigations inédites aux anthropologues contemporains.

Cette différence fondamentale que Hains et Villeglé allaient trouver dans leur approche de l'affiche lacérée est d'abord reflet de deux conceptions du monde véritablement antithétiques : pour Villeglé la réalité du monde – même en voie de destruction – existe et il n'hésite pas à citer à l'appui de sa conception le Malraux des *Voix du Silence* : « *Le hasard brise et le temps transforme, mais c'est nous qui choisissons.* » Le geste du *Lacéré anonyme*

vient toujours s'ajouter à une réalité initiale : son intervention, au milieu de tant d'autres, peut être heureuse ou sans valeur selon le choix de l'artiste et sa décision, sa manière de reconnaître dans sa prise un rapport de couleurs, une composition de signes qu'il aurait pu ou aimé faire. Ainsi comprise, l'affiche lacérée devient le miroir de l'œuvre potentielle de celui qui a renoncé à la toile et aux pinceaux.

Plus proche de l'esprit des surréalistes et du hasard objectif tel que l'a défini André Breton, Hains s'en tient d'abord à la surprise, à la « rencontre fortuite » qu'une forme, un mot, quelques lettres de celui-ci suggèrent. Dans ces jeux de l'esprit, le réel se dissout au profit d'une réalité virtuelle, mouvante, toujours prête, par un jeu d'analogies (calembours, anamorphoses, lapalissades...), à se modifier, à nier tout ce qui pourrait la figer. Maître en ce domaine, Hains pouvait se revendiquer du Marquis de Bièvre et de sa laiterie (une lettre « l » peinte sur un panneau qui justifiait ainsi, aux yeux de Hains, deux siècles plus tard l'internationale lettriste ou les dessous d'affiches de Dufrêne lui-même ancien lettriste) lorsqu'invité par la Fondation Cartier il intitulait son exposition du nom détourné d'un grand magasin : *Les 3 Cartier*.

Ce qui aurait pu sembler jeu gratuit se poursuivait jusqu'à la traque, dans le quotidien, de toute « rencontre fortuite » qui permettrait ainsi d'échapper aux contingences du réel et, en tous les cas, formule propre à la personne de Raymond Hains, de *ne pas conclure*. Ainsi revint-il rasséréiné de l'enterrement d'un proche en découvrant que, malgré sa fin tragique, celui-ci reposait désormais entre les tombes des Familles Klein et Mathieu...

À cet égard, *Pénélope* pourrait s'envisager sous un angle différent : le film, aux yeux de Hains, permettait de s'interroger vingt-quatre fois par secondes sur ce que pouvait être la peinture quand il se présentait à Villeglé comme un au-delà de la peinture. Il est certain qu'entre Hains et Villeglé, l'affiche lacérée intervient comme un révélateur. De ces frères d'esprit, de ces novateurs encordés, elle révéla tout ce qui n'avait été possible que par ce qu'il avait été partagé, mais tout autant ce qui faisait que chacun d'eux avait vécu une aventure différente. Aujourd'hui, nous savons que l'œuvre de Hains est faite d'éblouissements successifs quand celle de Villeglé a opéré un véritable discours de la méthode. Peut-être à eux deux définissent-ils deux façons constantes d'aborder l'art : celle de l'entomologiste face au chasseur de papillons.

Raymond Hains, né à Saint-Brieuc le 9 novembre 1926 et mort à Paris le 28 octobre 2005.

Jacques Villeglé, né à Quimper le 27 mars 1926, vit et travaille à Paris.

PÉNÉLOPE : INVENTAIRE DU FONDS JACQUES VILLEGLÉ

CARNETS ET DESSINS

Carnet - Agenda
1952-1953
encre sur papier
16,5 × 10 × 2 cm

Fac-similés de plusieurs
carnets
1951-1953
encre sur papier
9 × 15 cm / 11 × 18 cm

Projet de Brevet pour
l'Hypnagogoscope
2 planches
1953
Encre sur bristol
Chacune 33 × 20,5 cm

1 dessin « St Briec,
rue St Guillaume »
daté 13.IX.1950
encre sur papier
24 × 31,8 cm

GOUACHAGES ET COLLAGES PRÉPARATOIRES

Sans Titre (Grand
gouachage)
circa 1950
Gouache sur papier
37,5 × 105 cm

Sans Titre (Collage 1)
circa 1950
bandes de papier
gouaché collées sur
papier
49,5 × 124 cm

Sans Titre (Collage 2
(bandes verticales))
circa 1950
bandes de papier
gouaché collées sur
papier
49 × 100 cm

Sans Titre (Bandes 1)
circa 1950
bandes de papier
gouaché collées sur
papier et attaches
métalliques
Rose et noir :
52,5 × 19 cm
Rouge et noir :
52,5 × 12,5 cm
Bleu et noir :
52 × 12,5 cm
Lilas et noir :
52 × 12,5 cm
Orange et noir :
52 × 12,5 cm
Bleu et noir : 53 × 19 cm
Grande orange et noir :
74 × 10 cm

Sans Titre (Bandes 2)
Double bleu & noir
circa 1950
bandes de papier
gouaché collées sur
papier découpé et
attaches métalliques
52,5 × 43,5 cm

Sans Titre (Bandes 3)
Double rouge
et turquoise
circa 1950
bandes de papier
gouaché collées sur
papier découpé et
attaches métalliques
52,5 × 66 cm

Sans Titre (Bandes 4)
Rouge et noir forme
trapézoïdale
circa 1950
bandes de papier
gouaché collées sur
papier et attaches
métalliques
51 × 67 cm

FILMS

Pénélope (Séquence
inédite) – dernière
séquence tournée avec
l'Hypnagogoscope par
Jacques Villeglé et un
assistant (film original
dans son emboîtement)
18 septembre 1953
film 16 mm, muet
2'18"

Pénélope (Séquence
inédite – Dessin animé
créé à partir de gros
plans de la séquence
« Ravenne ») - film original
dans son emboîtement)
1953-1954
film 35 mm, muet
0'25"

PHOTOGRAPHIES

48 photographies noir et
blanc (2 séquences de
24 numérotées) :
1952
Annotées comme « essais
ratés »
8,9 × 12,6 cm

147 photographies
tirées par Jean-Michel
Mension à partir de
pellicules de séquences
de Pénélope (1952/53,
tirages argentiques) :
– 2 photographies non
numérotées
20,4 × 28,4 cm
21 × 30,3 cm

– 10 photographies
numérotées n° 1 à 10
27 × 38,5 cm

– 3 photographies non
numérotées
27 × 37,4 cm
29 × 38,4 cm (note :
traces de peinture rouge)
27,2 × 37,2 cm (note :
avec dessin au verso)

– 117 photographies
numérotées au verso
27 × 38 cm
(n° 1 / 9 / 13 / 17 / 21 /
25 / 29 / 33 / 37 / 41 /
45 / 49 / 57 / 61 / 69 /
73 / 77 / 81 / 85 / 89 /
93 / 97 / 101 / 105 /
109 / 113 / 117 / 121 /
129 / 133 / 137 / 141 /
145 / 149 / 153 / 157 /
161 / 165 / 169 / 173 /
177 / 185 / 189 / 193 /
197 / 201 / 205 / 209 /
213 / 217 / 221 / 225 /
229 / 233 / 237 / 241 /
245 / 249 / 253 / 257 /
261 / 265 / 269 / 275 /
277 / 277 / 281 / 285 /
289 / 293 / 297 / 301 /
305 / 309 / 313 / 317 /
321 / 325 / 329 / 333 /
337 / 341 / 345 / 349 /
353 / 357 / 361 / 365 /
369 / 371 / 375 / 379 /
385 / 387 / 391 / 395 /
399 / 403 / 407 / 411 /
415 / 419 / 423 / 427 /
435 / 439 / 443 / 447 /
451 / 455 / 459 / 463 /
467 / 471 / 479 (note :
5 noté en rouge)
– 12 photographies
numérotées
18 × 27,5 cm :
n° 479 / 483 / 487 / 491 /
495 / 499 / 503 / 507 /
511 / 515 / 527 / 531
– 2 photographies
numérotées
9,9 × 29,8 cm :
n° 519 / 523
– 1 photographies
numérotées
27,6 × 37,6 cm :
n° 553
6 photos de Marc Vaux
pour la presse :
– plan moyen image
n° 208 de « Étude aux
Allures »
1959, tirage argentique
17,3 × 21,7 cm
– plan moyen image n° 96
de « Étude aux Allures »
1959, tirage argentique
17,1 × 20 cm
– plan moyen image
n° 210 d'une séquence de
« Pénélope »
1959, tirage argentique
17,5 × 20,7 cm
– plan dessiné d'une
séquence de « Pénélope »
1959, tirage argentique
15,5 × 22,3 cm
– gros plan pour écran
panoramique d'une
séquence de « Pénélope »
1959, tirage argentique
14,4 × 22,6 cm
– plan dessiné d'une
séquence de « Pénélope »
de 1954
1959, tirage argentique
15,5 × 22,6 cm

1 photogramme
1953
10,3 × 16,1 cm

6 photographies
ZAPOTEK 2 gros plans
(note sur bout de papier :
lent 1 mouvement serré
mal cadré)
1951/52
tirage argentique
13 × 18,1 cm
8,5 × 30,1 cm
8,4 × 14,7 cm
6 × 8,5 cm
8,5 × 16,3 cm
8,8 × 16,2 cm

ESSAIS

1 Calque
circa 1950
gouache sur calque
29 × 38 cm

3 papiers transparents
1951/52
encre sur calque
217 (9,7 × 12,4 cm)
229 (9,1 × 13,6 cm)
G3 (13,2 × 21 cm)

ZAPOTEK
1951/52
encre sur calque
17,6 × 16,2 cm

1 Essai de dessin
circa 1952
encre et crayon sur
papier calque
26,9 × 37,8 cm

5 Essais de détails :

– 1952/53
peinture glycérophtalique
sur papier cartonné
20 × 12,8 cm
– 1952/53
peinture glycérophtalique
sur papier cartonné
11,6 × 7,6 cm
– 1952/53
peinture glycérophtalique
sur papier cartonné
12,4 × 18,3 cm

– 1952/53
peinture glycérophtalique
sur papier cartonné
22,6 × 13,6 cm
– 1952
gouache sur papier
cartonné
11,8 × 18,1 cm

6 Essais « Séquence
Ravenne de Pénélope »
1953
peinture glycérophtalique
sur papier
32,7 × 41,8 cm
Pour l'un, Hains doit
indiquer la couleur grise

1 Essai « Séquence
Ravenne de Pénélope »
1953
encre sur papier
32,7 × 41,8 cm

Essai (n° 67 / Lot 3) (avec
dessin au verso)
1952/53
peinture glycérophtalique
sur papier
23,5 × 31,2 cm

Essai (n° 63) (avec dessin
au verso)
1952
peinture glycérophtalique
et encre sur papier
23,2 × 28,6 cm

2 Essais contours colorés
1952
crayon et encre sur
papier pelure
n° 15 26,3 × 31,9 cm
n° 12 26,3 × 31,9 cm

Essai de couverture
1952/53
encre et peinture
glycérophtalique sur
papier
17,3 × 16 cm (papier
replié)

Essai
1952/53
crayon, encre et peinture
glycérophtalique sur
papier
13 × 26,6 cm

3 Essais colorés
1952/53
peinture glycérophtalique
sur papier
23 × 30 cm (bleu, orange,
noir)
22,7 × 29,3 cm (vert,
violet, bleu, noir)
22,3 × 31 cm (jaune, noir,
bleu, gris)

Essais de couleur
1952/53
peinture glycérophtalique
et stylo à bille sur papier
23,2 × 28,2 cm

Essai
1952/53
encre de chine et crayon
sur papier
24,9 × 32,4 cm

2 Essais (n° 207 barré
et 213 barré)
1952/53
crayon, encre et peinture
marqueur sur papier
22,8 × 32,3 cm

1 Essai (recto verso)
1952/53
crayon et encre sur
papier
26,2 × 31,9 cm (feuille
coin déchiré)

PRÉPARATION DESSIN ANIMÉ

1 plan non numéroté non
légendé, 1953, peinture
glycérophtalique sur
papier, 23 × 31 cm

2 plans moyens
« Séquence Ravenne »,
1953, peinture
glycérophtalique
sur papier, chacun
23 × 31 cm environ :
208 bis / 210

9 gros plans « Séquence
Ravenne », 1953,
peinture glycérophtalique
sur papier, chacun
23 × 31 cm environ :
5 non numérotés et
4 numérotés 93 (note :
1953) / 96 / 100 / 101

39 plans « Séquence
Ravenne Bleue », 1953,
peinture glycérophtalique
sur papier, chacun
23 × 31 cm :
115 / 131 / 132 / 133 /
134 / 135 / 136 / 137 /
138 / 139 / 140 / 141 /
142 / 143 / 144 / 145 /
146 / 147 / 148 / 149 /
150 / 151 / 152 / 153 /
154 / 155 / 156 / 157 /
158 / 159 / 160 / 161 /
162 / 163 / 164 / 165 /
166 / 167 / 168

50 plans « Séquence
Ravenne à dominante
rouge », 1953, peinture
glycérophtalique
sur papier, chacun
26,1 × 32,5 cm (dont
18 faisant référence
à des photos) :
60 / 61 / 62 / 63 / 64 /
65 / 66 / 67 / 68 / 69 /
70 / 71 (note : photo 37) /
72 / 73 (note : photo 38) /
74 / 75 (note : photo 39) /
76 / 77 (note : photo 40) /
78 / 79 (note : photo 41) /
80 / 81 / 82 / 83 (note :
photo 43) / 84 / 85
(note : photo 44) / 86 / 87
(note : photo 45) / 88 / 89
(note : photo 46) / 90 / 91
(note : photo 47) / 92 / 93
(note : photo 48) / 94 / 95
(note : photo 49) / 96 / 97
(note : photo 50) / 98 /
99 (note : photo / 51) /
100 / 101 (note : photo
52) / 102 / 103 (note :
photo 53) / 104 / 105
(note : photo / 54) / 106 /
107 / 108 / 109 (note :
photo 56)

Fig.1.

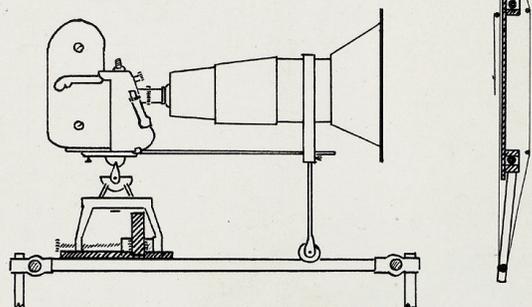


Fig.2.

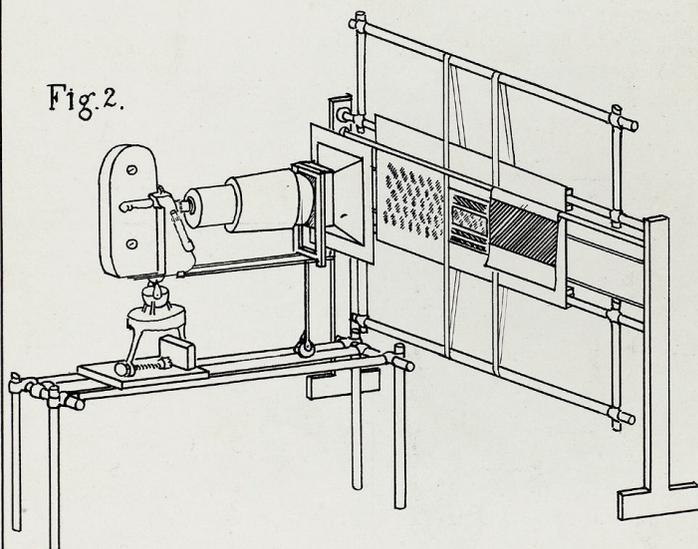
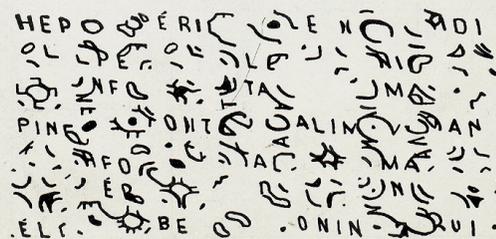


Fig.3.



Projet de Brevet pour l'Hypnagogoscope (I-2)
Détail d'une des 2 planches
1953
Encre sur bristol
33 x 20,5 cm

SEPTEMBRE

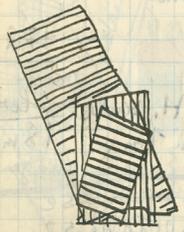
Collage berbere P.H.
+ " Troué P.V.

0.50 1.10 1.00 V



N° 11 24 im. D 11

lettre à Kodak 14 oct.
RP de 16



16 H 30

3 verres
2 verres

F. Leger 140.000 | 70.000 F la M.E.
SEPTEMBRE
Autunno mix
Côme SAMEDI 27 SYNDICAT

Tapia point de Sedan 1878
laine au m² 2K 500
Prix au — 11.000 Fr.
5 rue Migeau SH

1^{ere} Bobine - partile journalière
revenue le 17 oct. - 4.50

→ Vent interruption

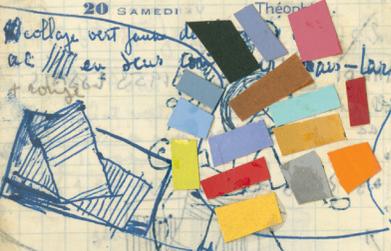
↓ Arrêt ← 12.50

— pluie —
saccadé stop -

→ ← 18.00
id 23.00
id
id 1 mots 2m D FIN

DECEMBRE

collage vert jaune
at // en sous trait



20 SAMEDI Théop.

collage vert jaune de caduc
avec // en sous trait
+ rouge carmin

38 } 93 0

N° 11 16 D 11

SAMEDI 5 SEPTEMBRE 53

mont. trop lent 5 m 50
8 m 75

24 D 8

2 12
17.50
23.

24 D 8 V 11

28

24 D 8 V 11

rate du carton 9h
pau le 17 sept
part. jour au 6H

43 } 93 0
N° 11 24 D 11

24 4.
8.
12.
17.50
24 V 16 D 11 22.50
28,
16 D 11 V 16 FIN

mont. complet

24 V 16 D 11 22.50
28,
16 D 11 V 16 FIN

18 H 30 64. reger le 21 sept

chem. de - DECEMBRE FOLA
s^t Victoire MARDI 28

2 H VANNES 2 H VANNES

OCTOBRE

26.222
36.720
62.942
66.000
mit parasoleil
agrandisseur

Foca - 32.800
bac - 2.500
orange - 750
parasoleil - 450
agrandisseur 26.800

64.050

20cm = 24 im = 1 sec.
1.00 = 5 sec.

5x1 - Junage brulé
id
id liées

OCTOBRE

s Crépin SAMEDI 25

MONTAGE ST Cat

Ravennes I 2^e bobine
1^{er} mouvement (4 m.)
TRAVELINO

II 2^e bobine début du
dernier mouvement
GROS PLAN 2 m 50 au

III 3^e bobine
Fin d'un mouvement en
PETIT PLAN 1 m. eur.

IV suite du GROS PLAN II
0.60

BERBÈRE Jaune
1^{er} bobine 1^{er} mots 4.50

TOLE 1 mètre

MATELAS R. 2^e bobine dernier mots
I avec 3 VERRES et "
II sur ac 2 " " 10 m

VERT 2^e mouvements 1^{er} bobine 5 m eu

BOCAL passage rouge 1 m eu

collage vert abac
bande vert bleue en
arrêt - panneau rouge

18 H 30 64. reger le 21 sept

Vendredi 11 SEPT 1953

40 } 1.05
48 } 1.50
1.50
4.50
8.50
13.50
17.50
21.00
25.00

16 V 24
16
18 H 30 64. reger le 21 sept

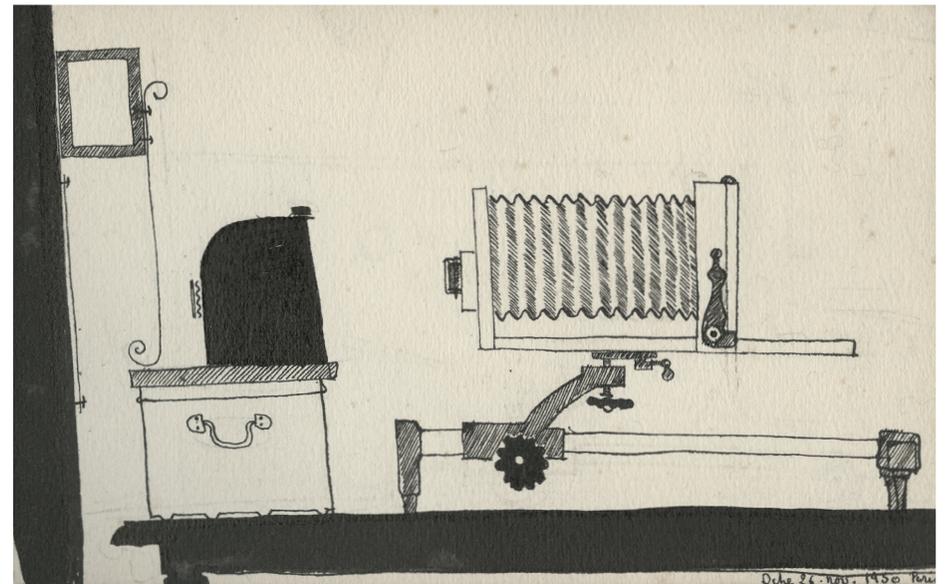
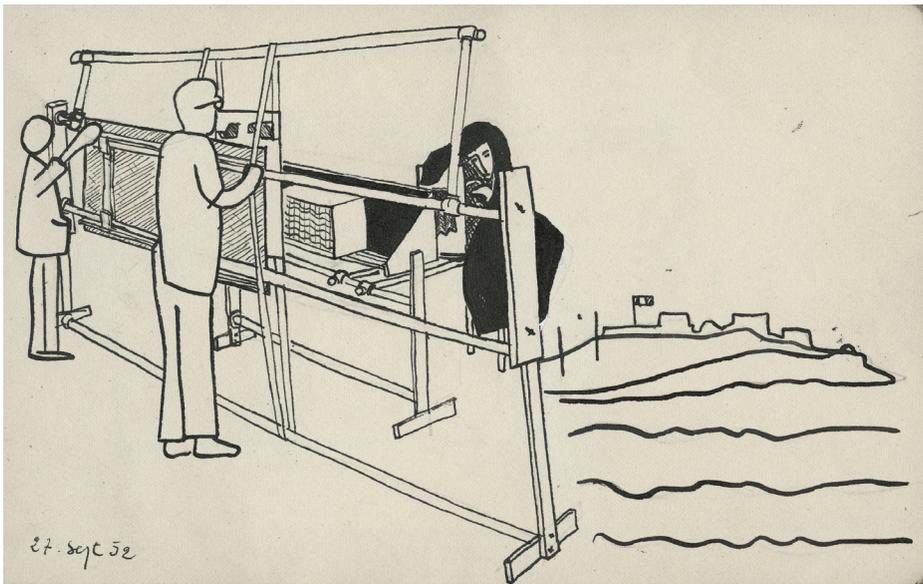
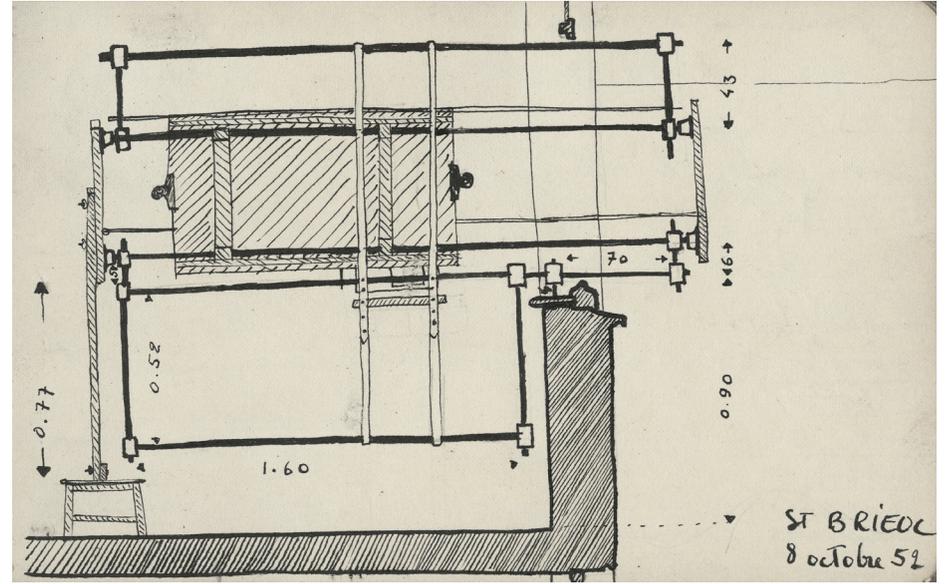
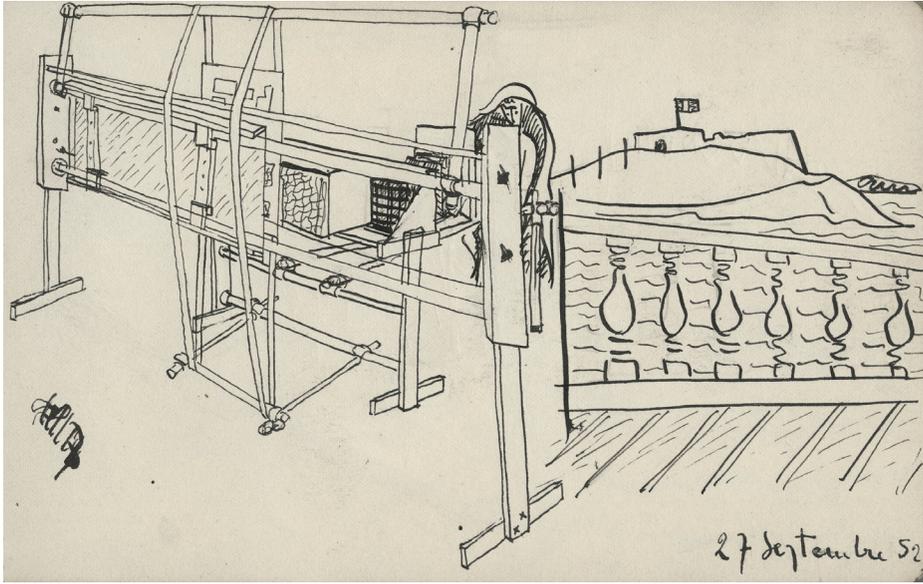
VENDREDI 18 SEPT 53

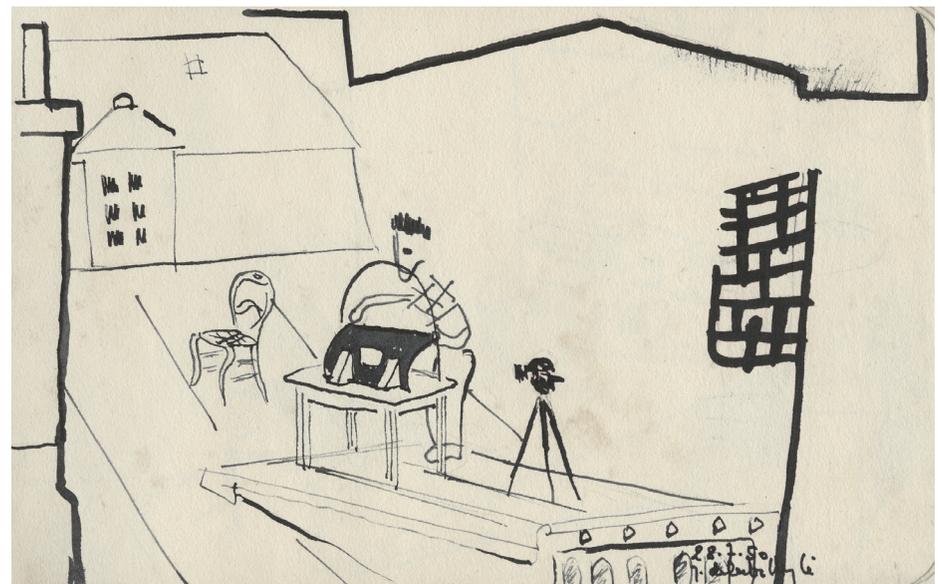
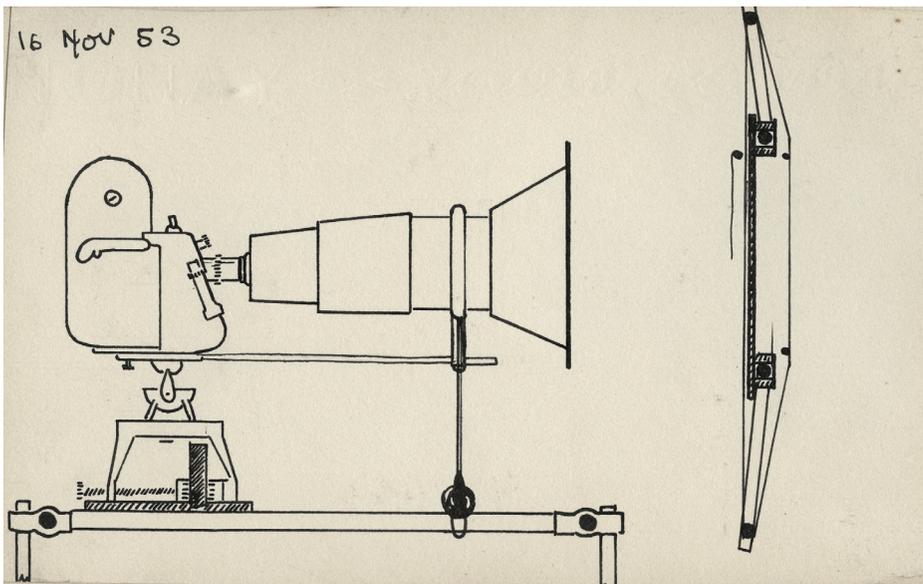
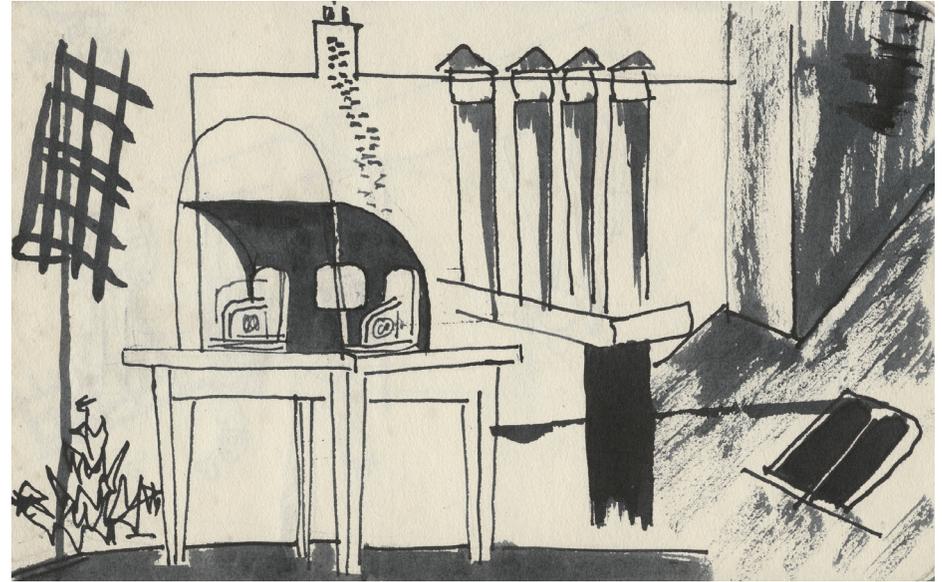
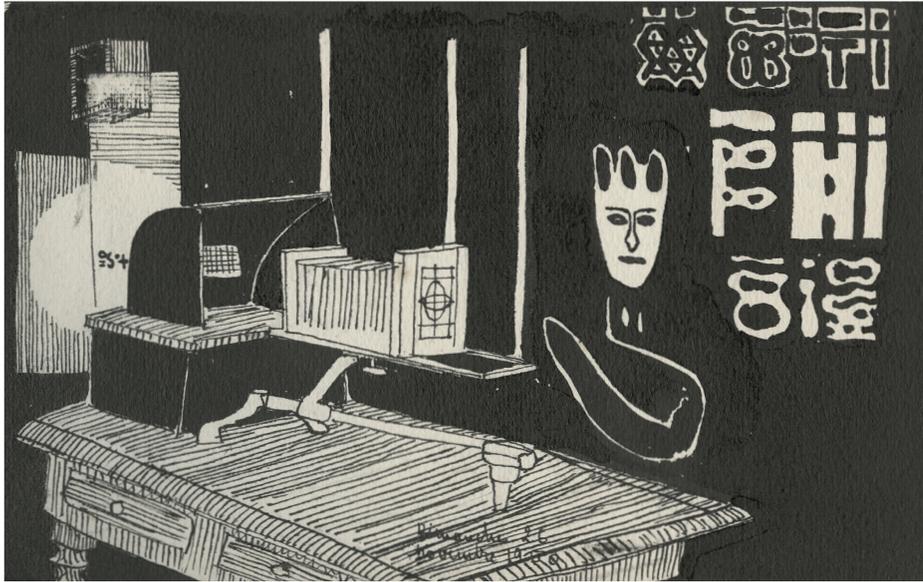
18 H 30 64. reger le 21 sept

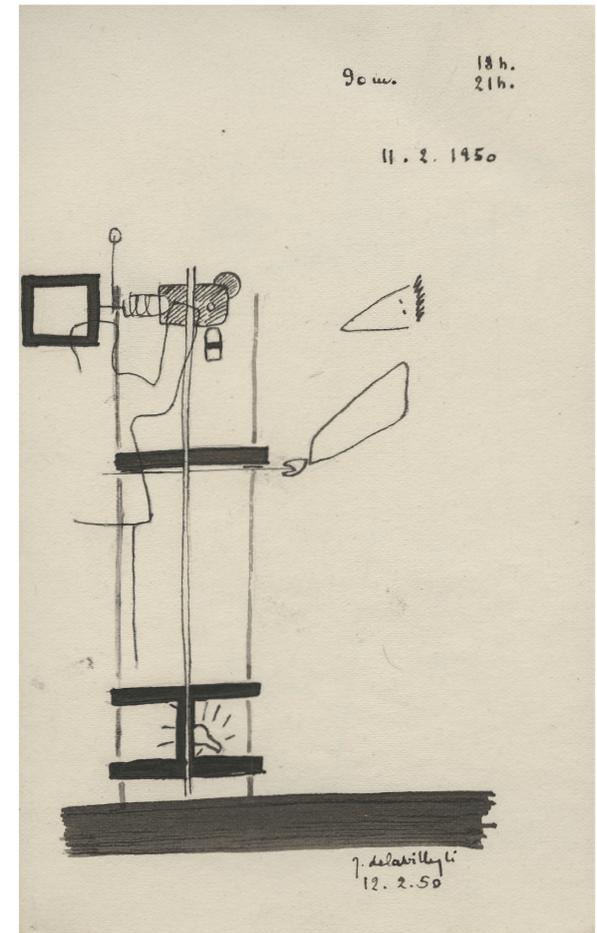
collage
mont. trop lent

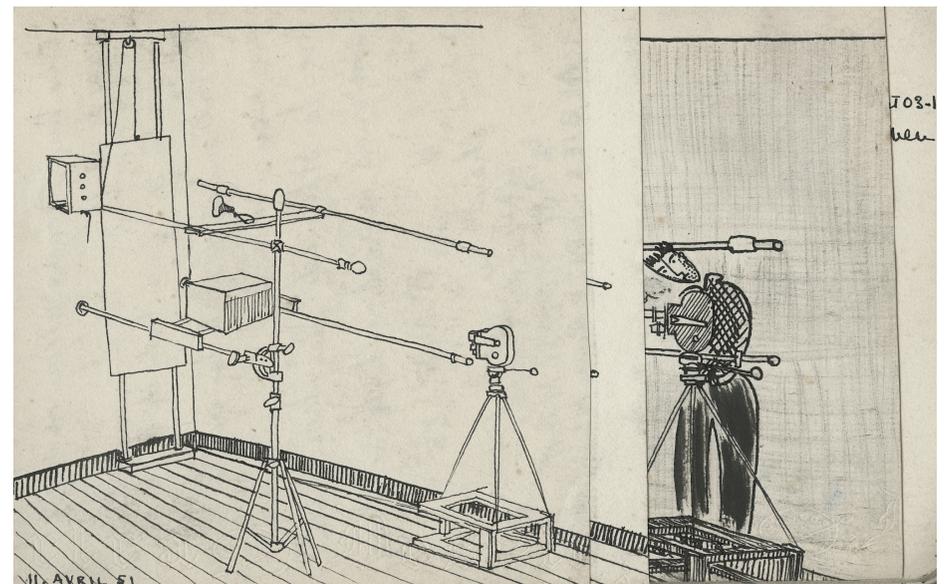
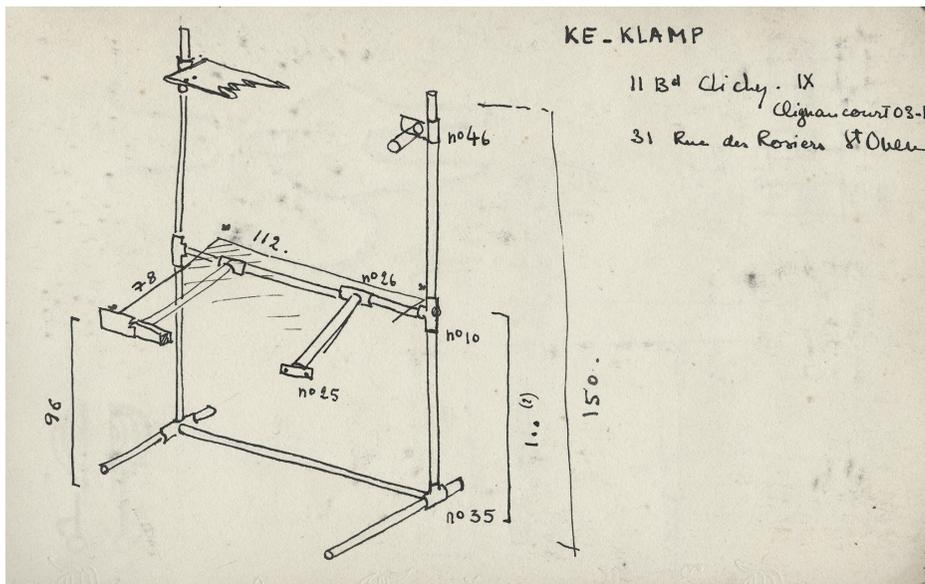
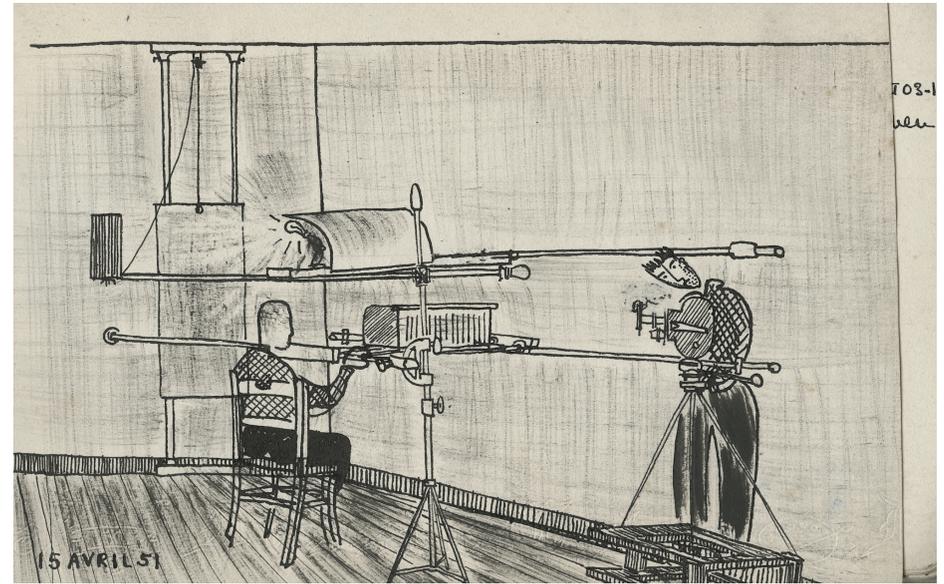
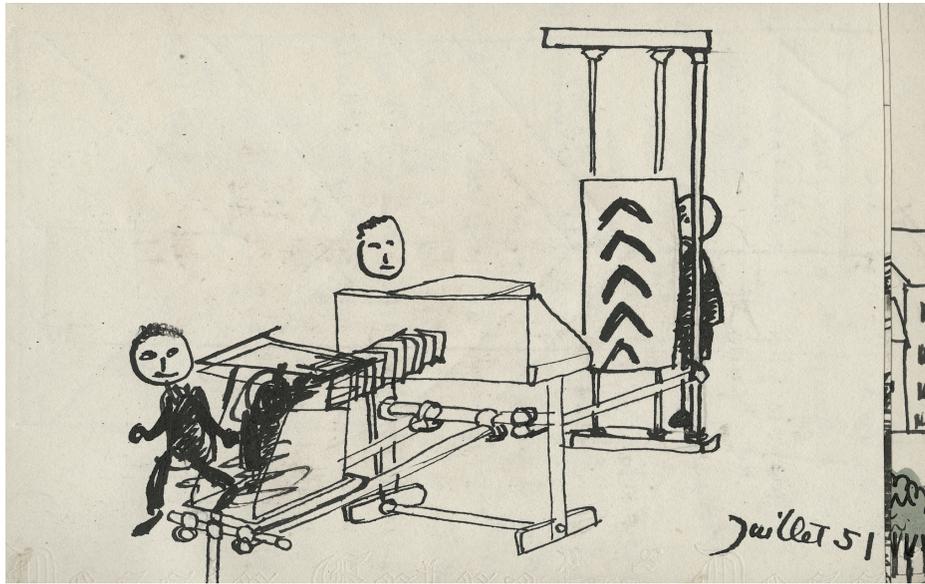
N° 11 16 D 11
5.50

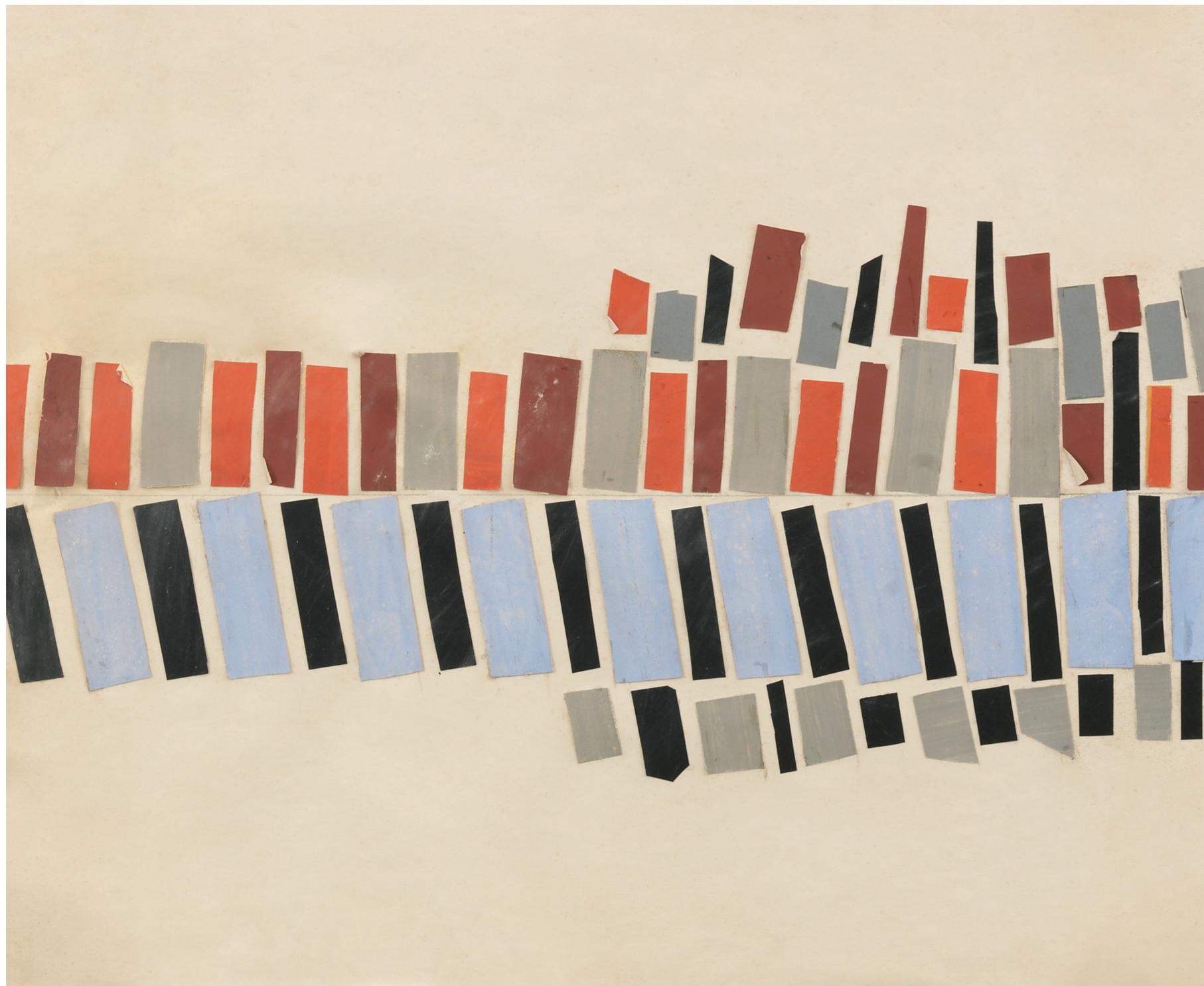
16 V 24 D 11
11.00
16 V 24 17.
16 21.
24 V 16 27.00
18 H 30 64. reger le 21 sept



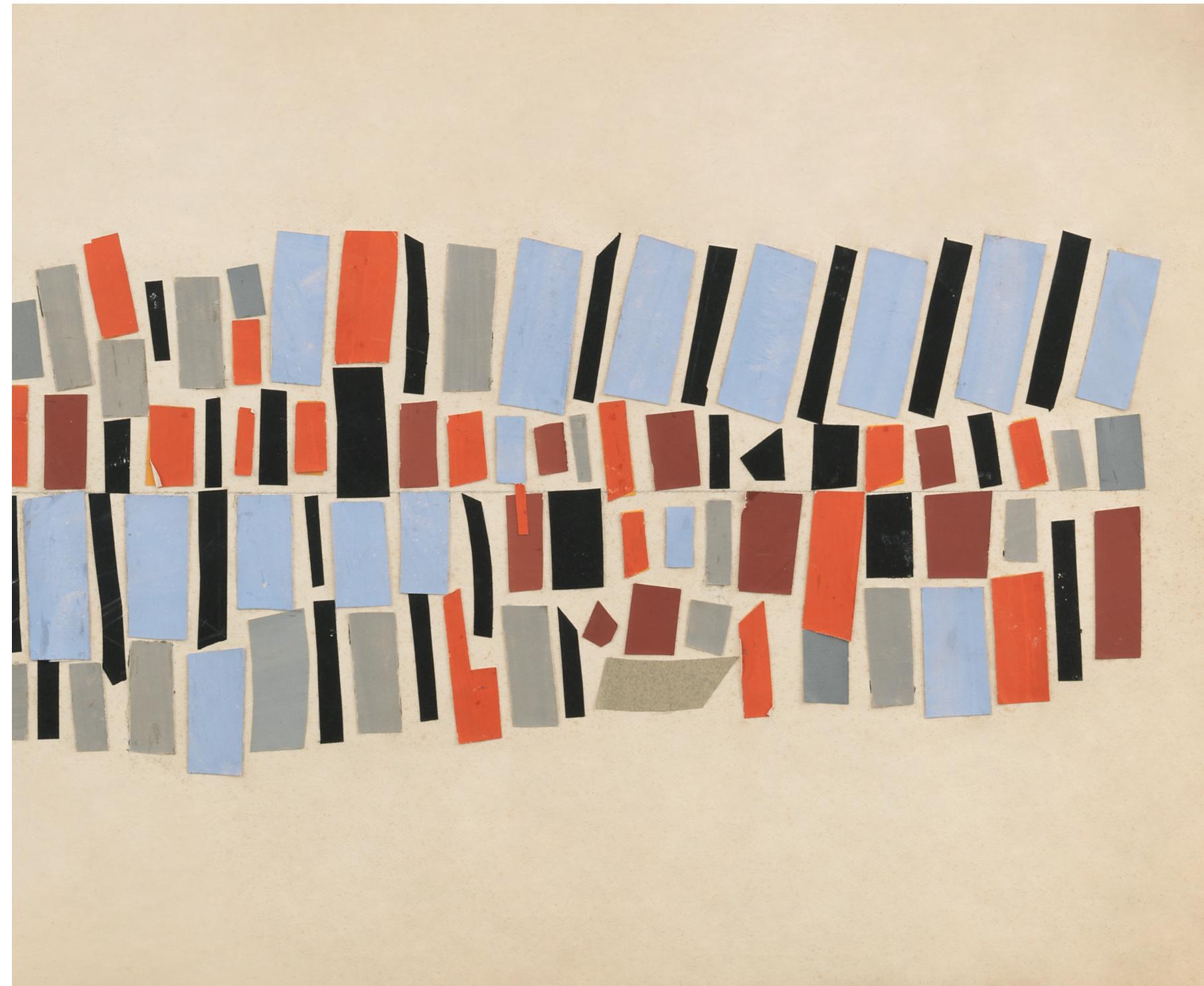






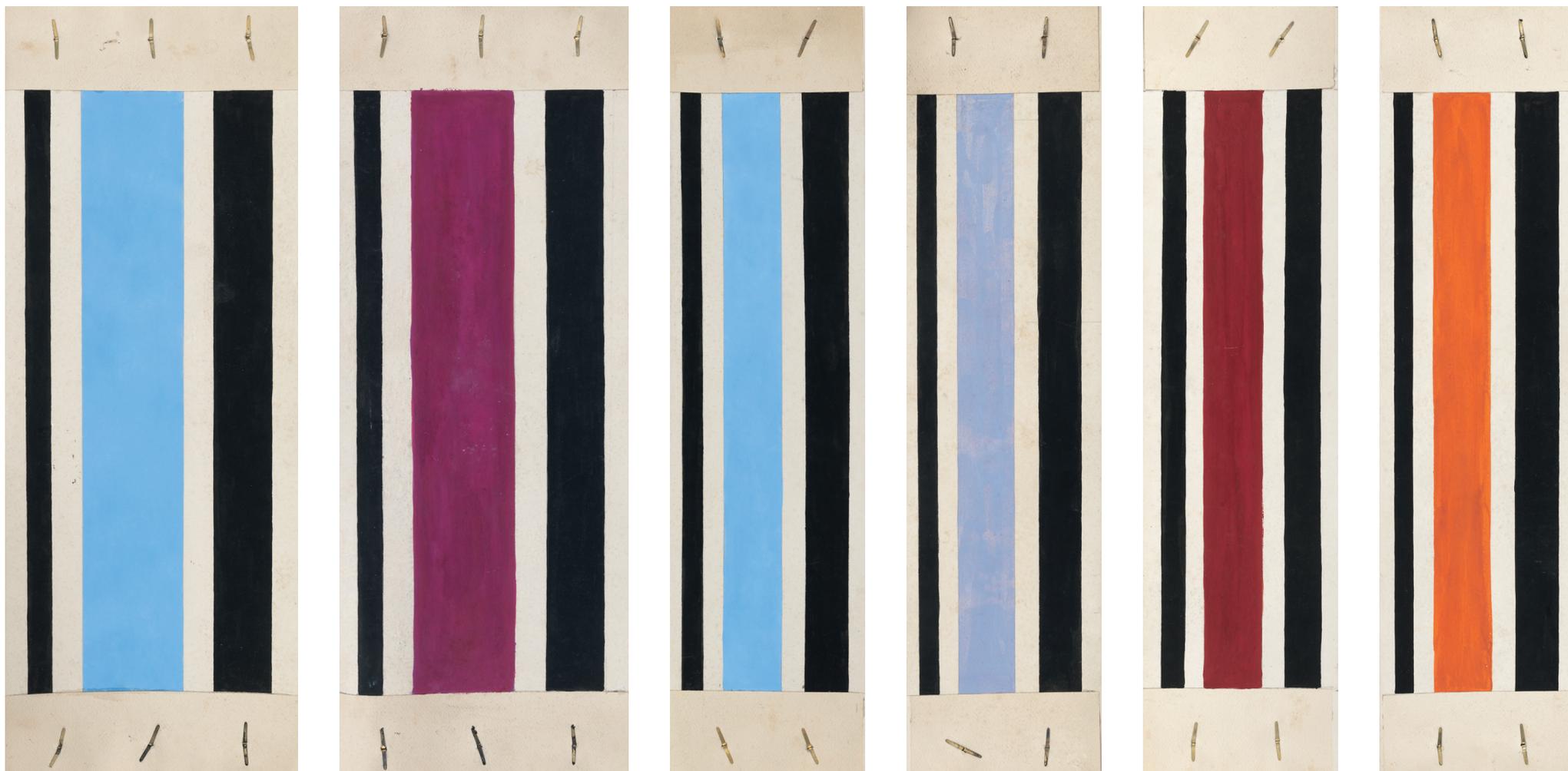


Sans Titre
circa 1950
bandes de papier gouaché collées sur papier
49,5 × 124 cm





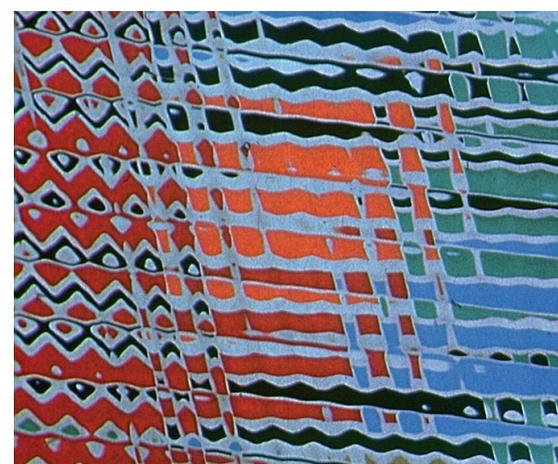
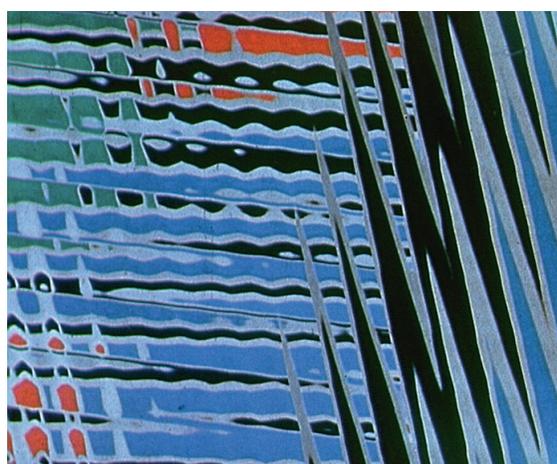
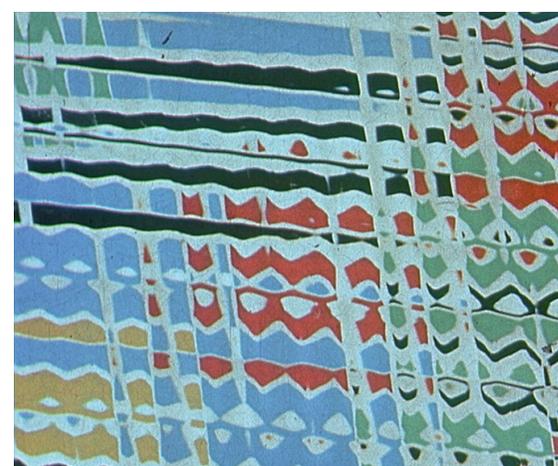
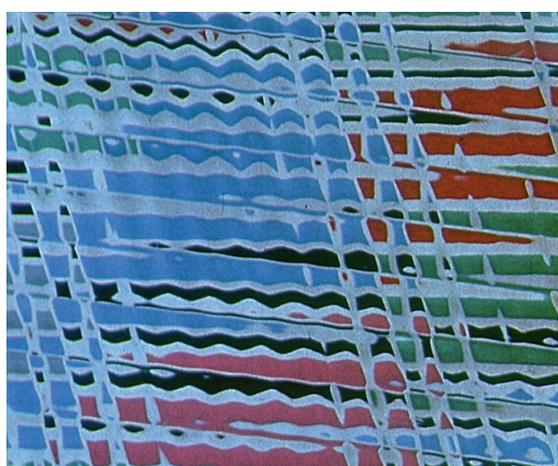
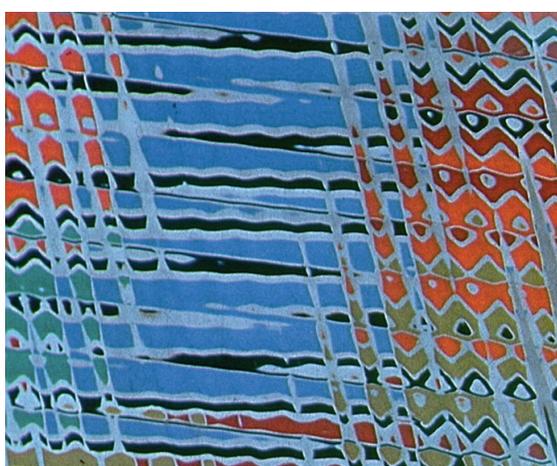
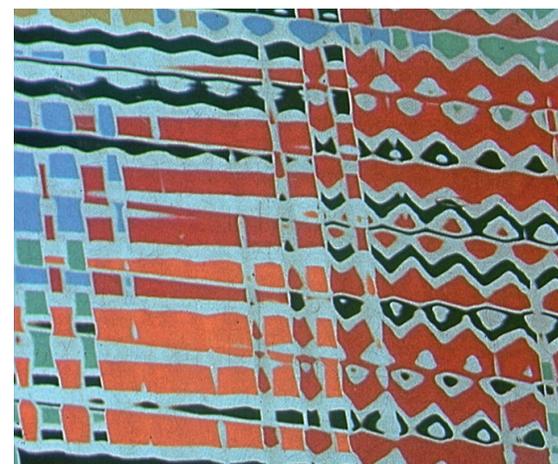
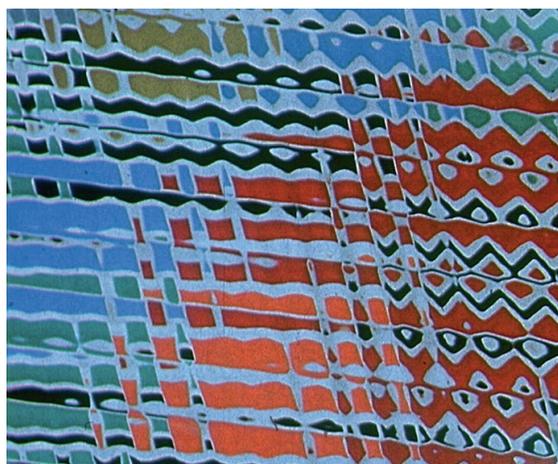
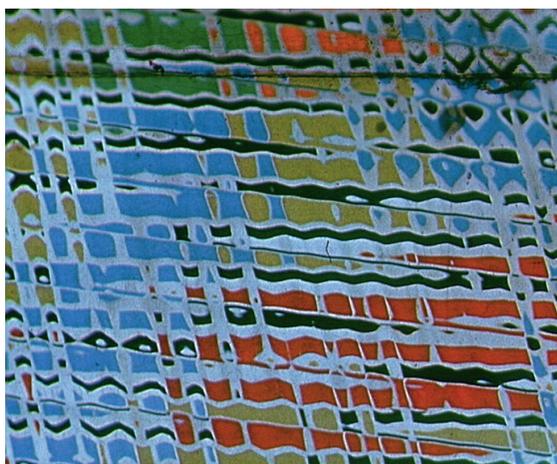


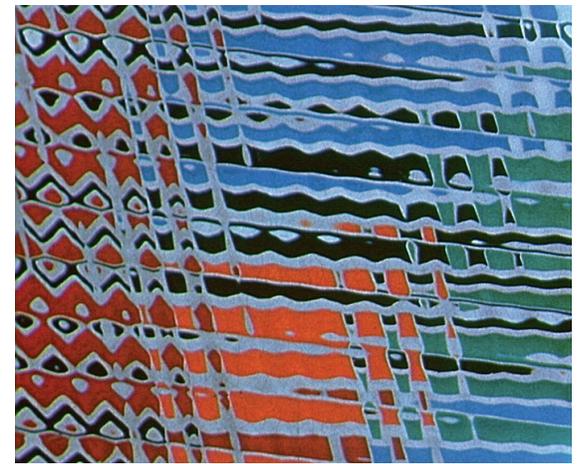
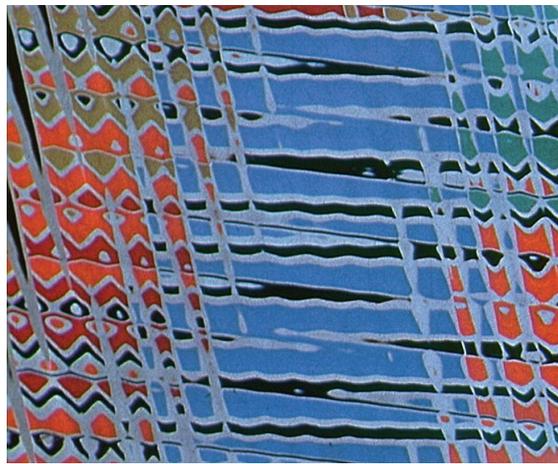
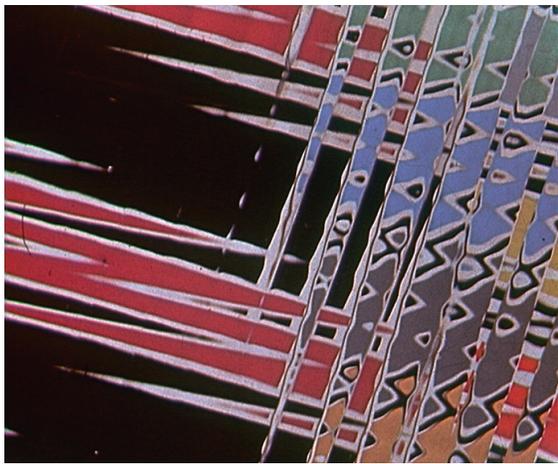
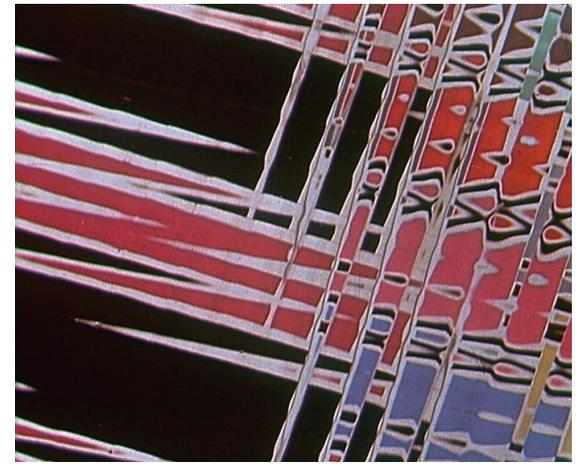
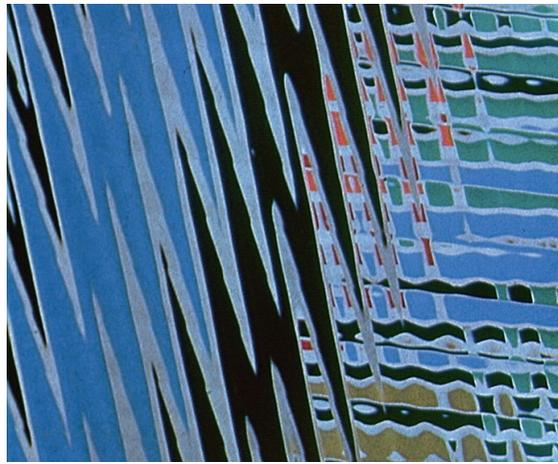
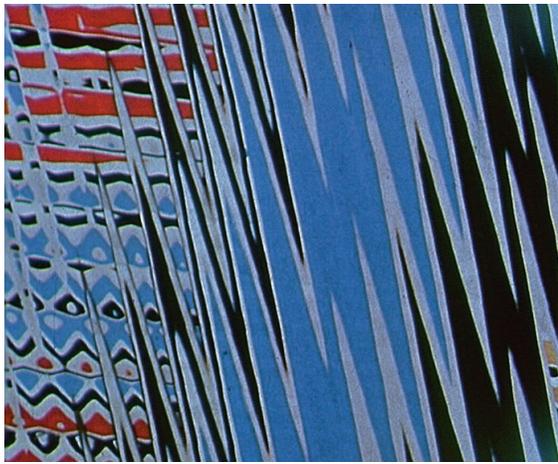
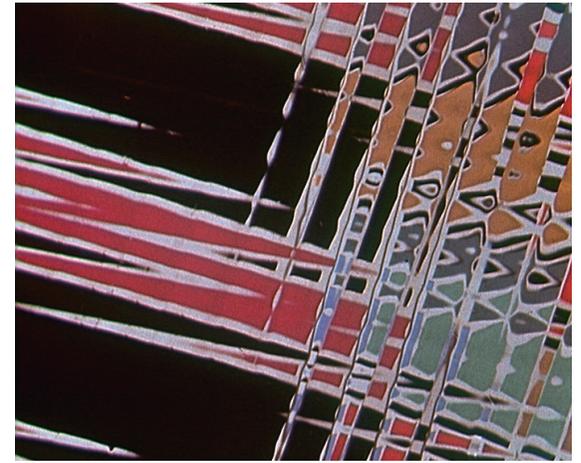
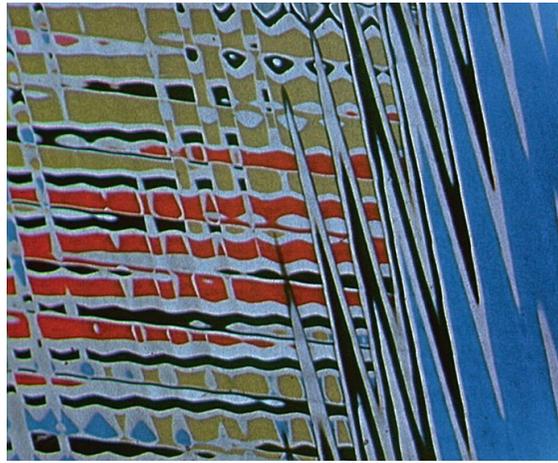
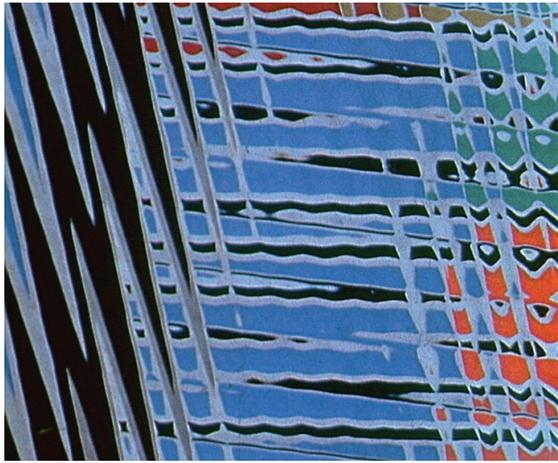


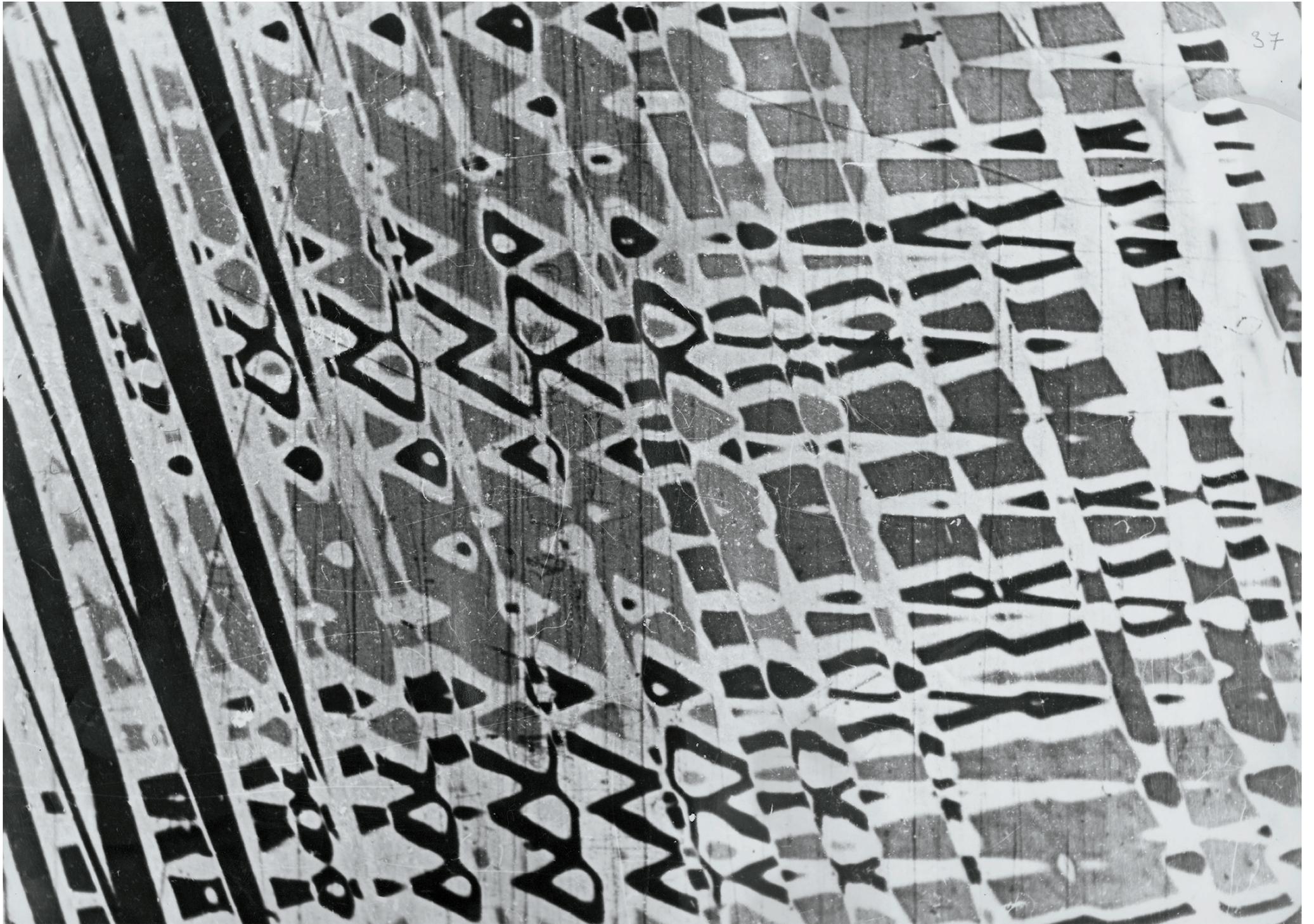
Sans Titre
circa 1950
bandes de papier gouaché collées
sur papier et attaches métalliques
Bleu et noir : 53 x 19 cm
Rose et noir : 52,5 x 19 cm
Bleu et noir : 52 x 12,5 cm
Lilas et noir : 52 x 12,5 cm
Rouge et noir : 52,5 x 12,5 cm
Orange et noir : 52 x 12,5 cm

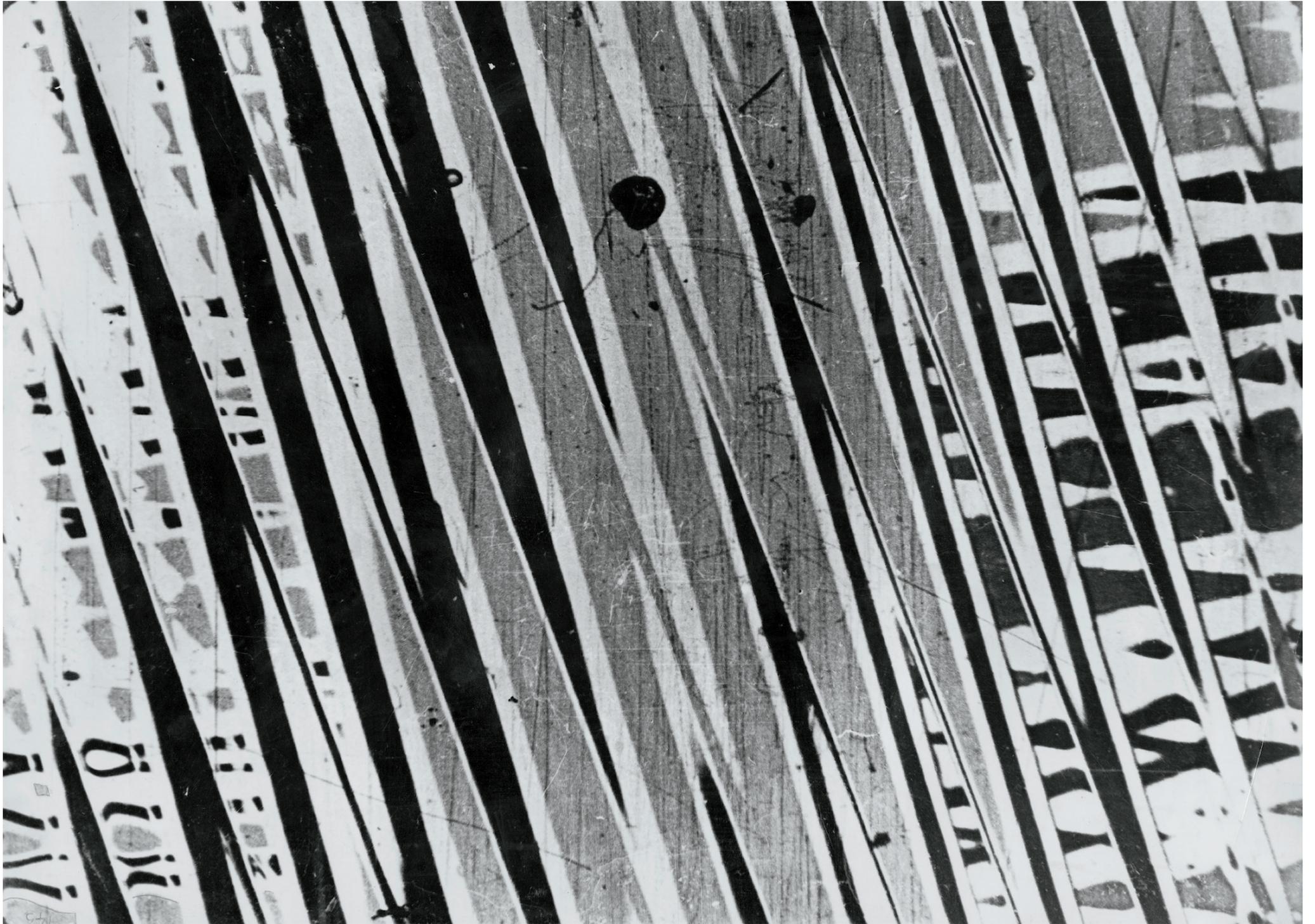


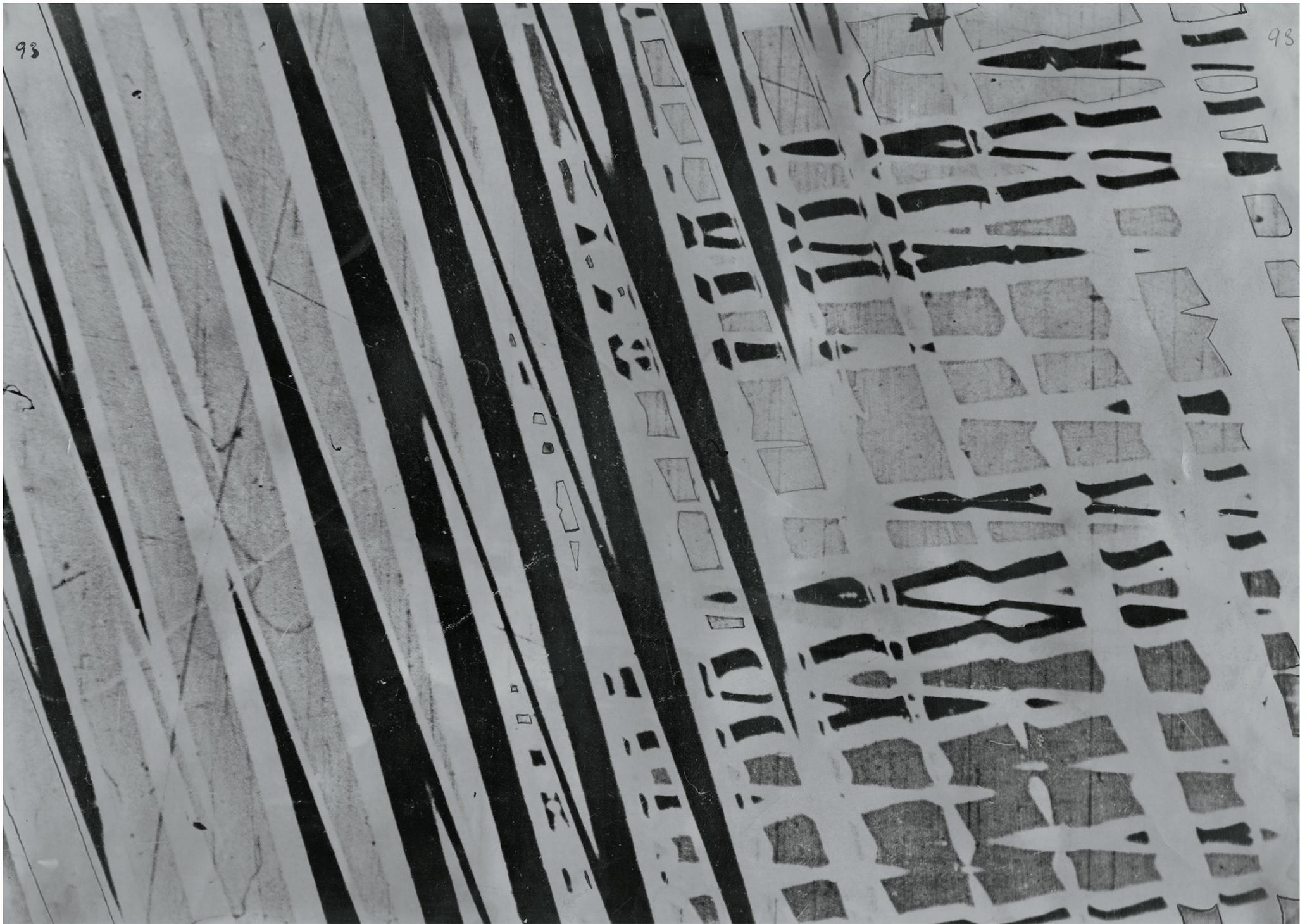
Sans Titre
circa 1950
bandes de papier gouaché collées sur papier
49 x 100 cm

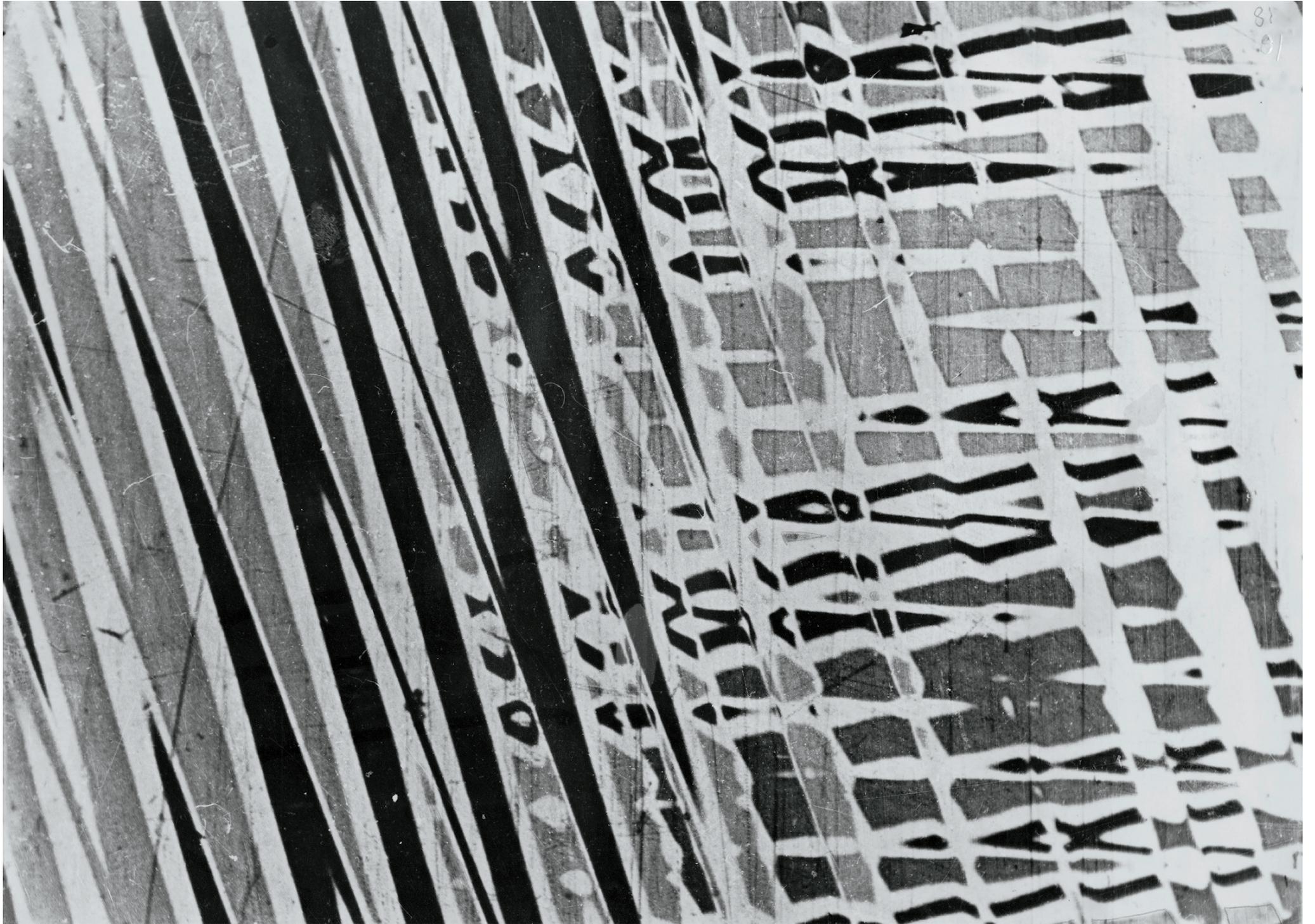
















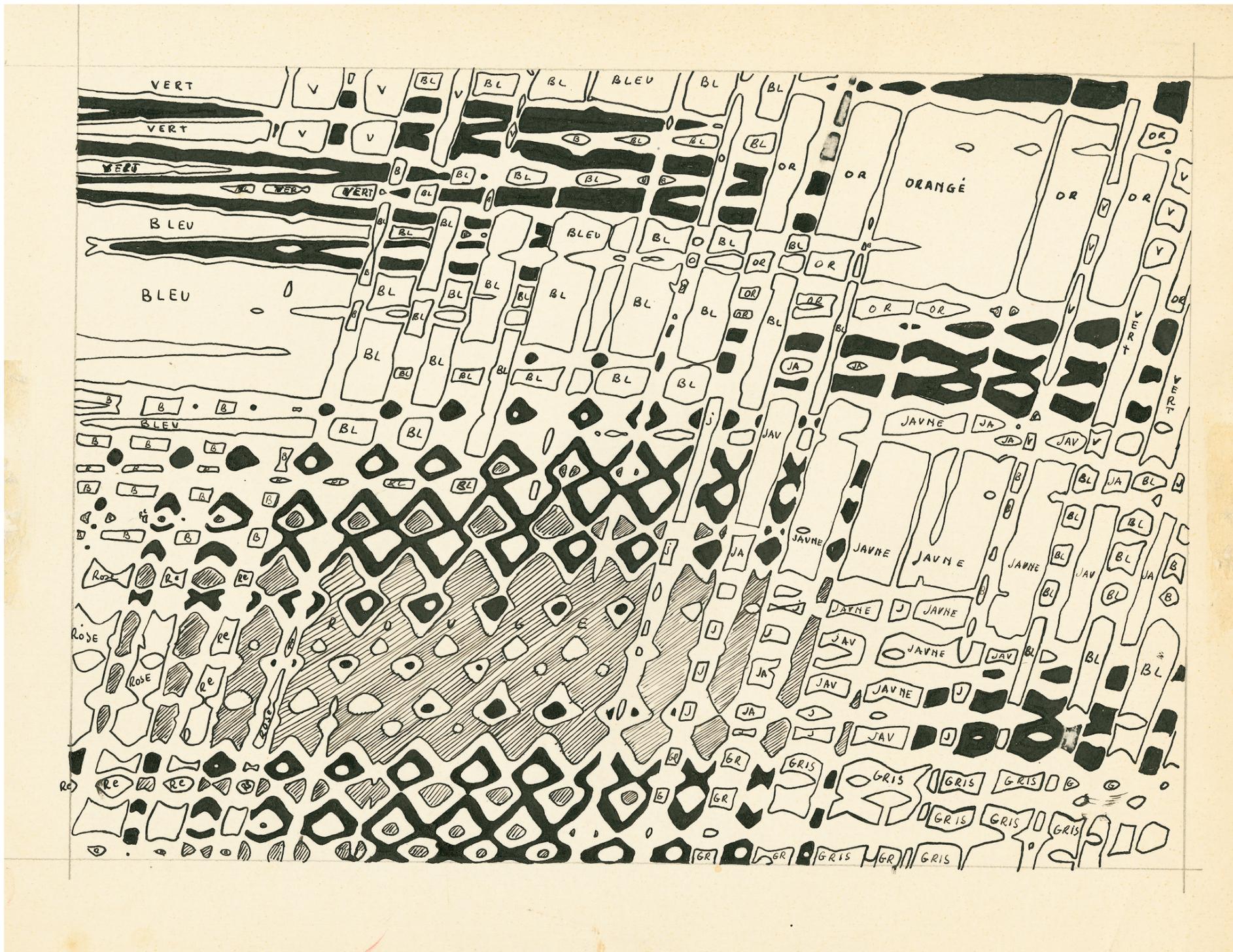
Essai
1952/53
peinture glycérophtalique sur papier
23 × 30 cm

erben



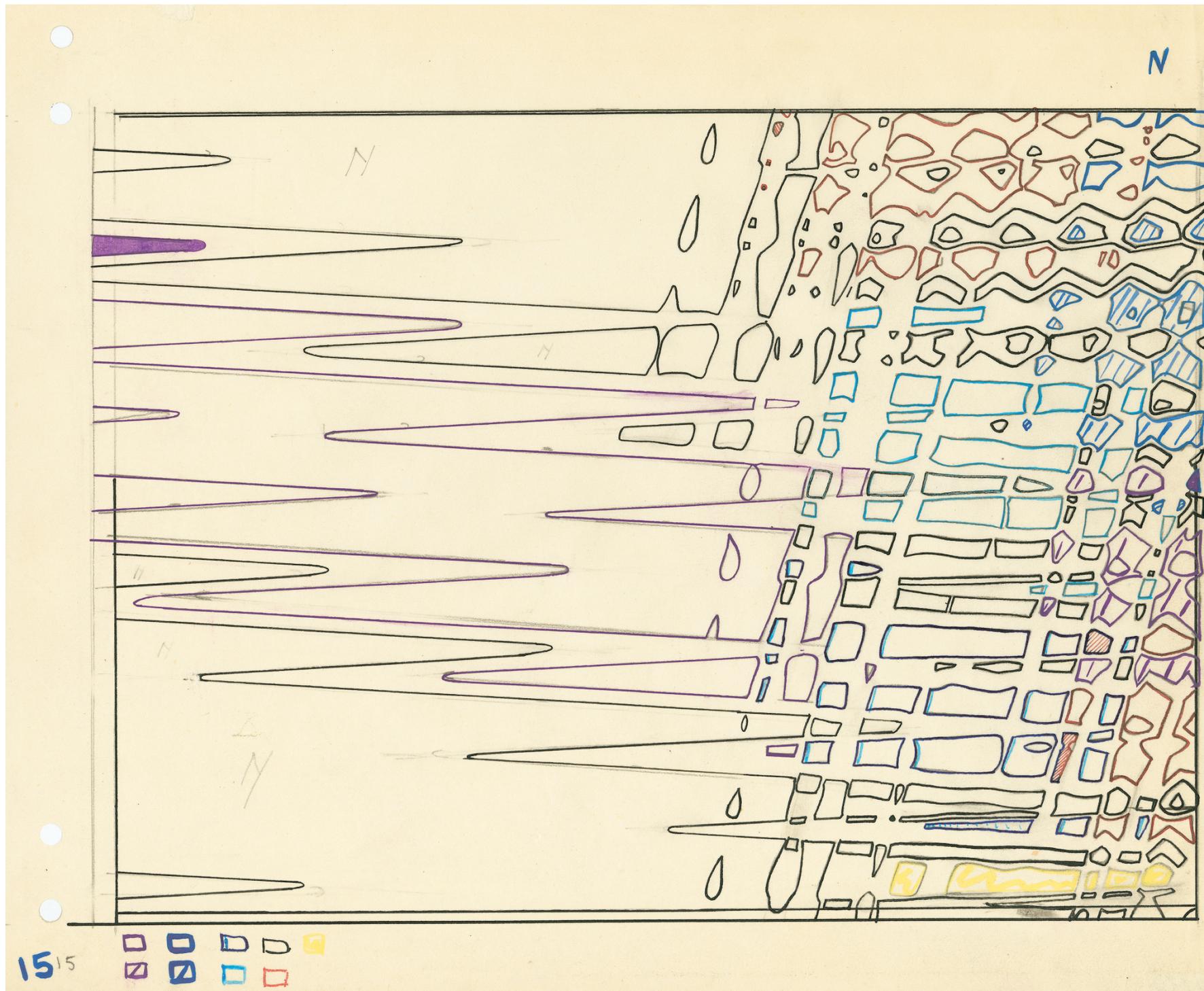
Essai
1952/53
peinture glycérophtalique sur papier
22,7 × 29,3 cm



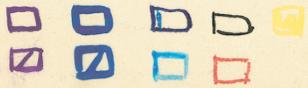




Essai (n°67 / Lot 3) (avec dessin au verso)
1952/53
peinture glycérophthalique sur papier
23,5 × 31,2 cm



15¹⁵





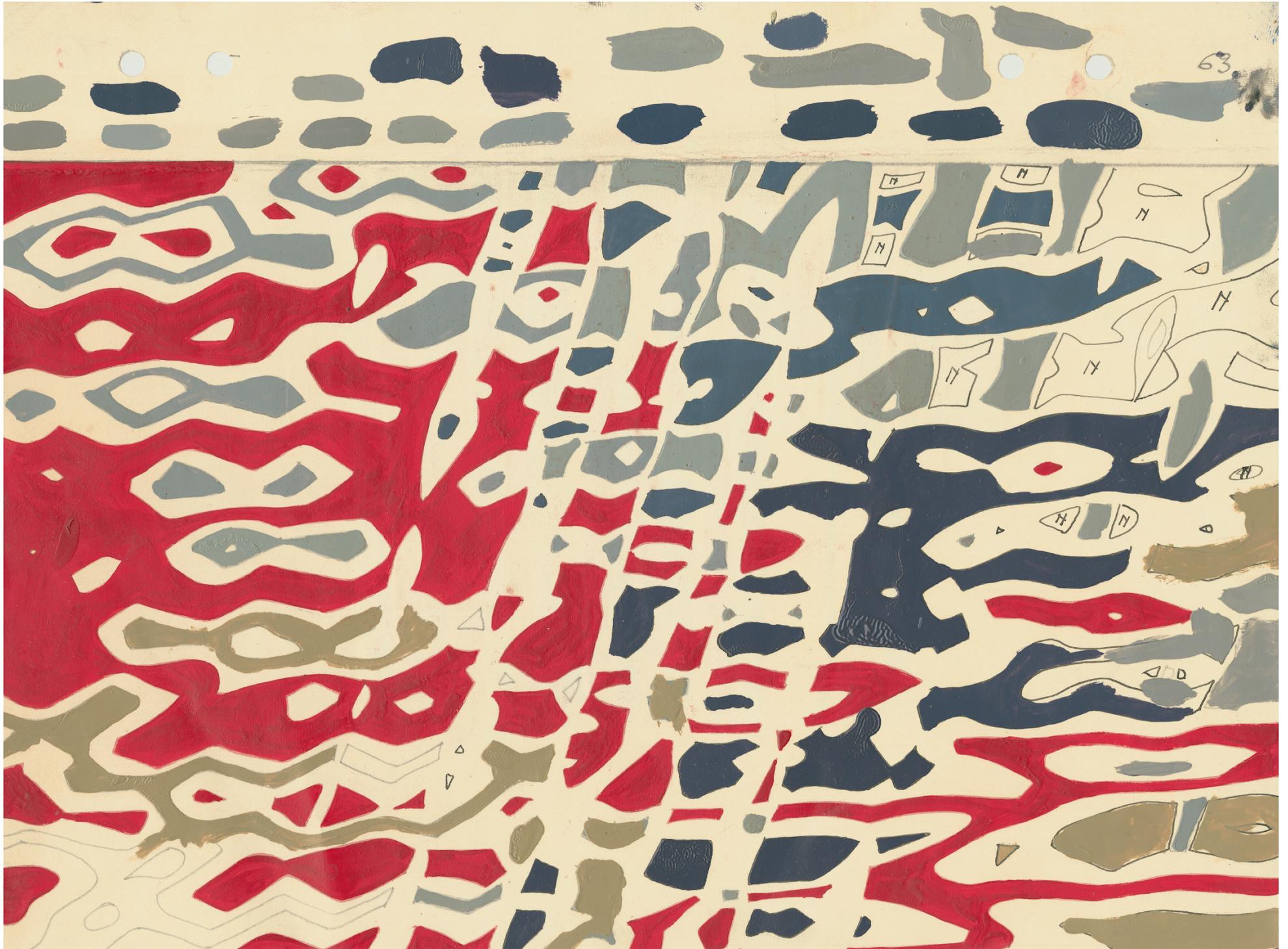
Essai
1952/53
peinture glycérophthalique sur papier
22,3 × 31 cm



Essai de détail
1952
gouache sur papier cartonné
11,8 × 18,1 cm

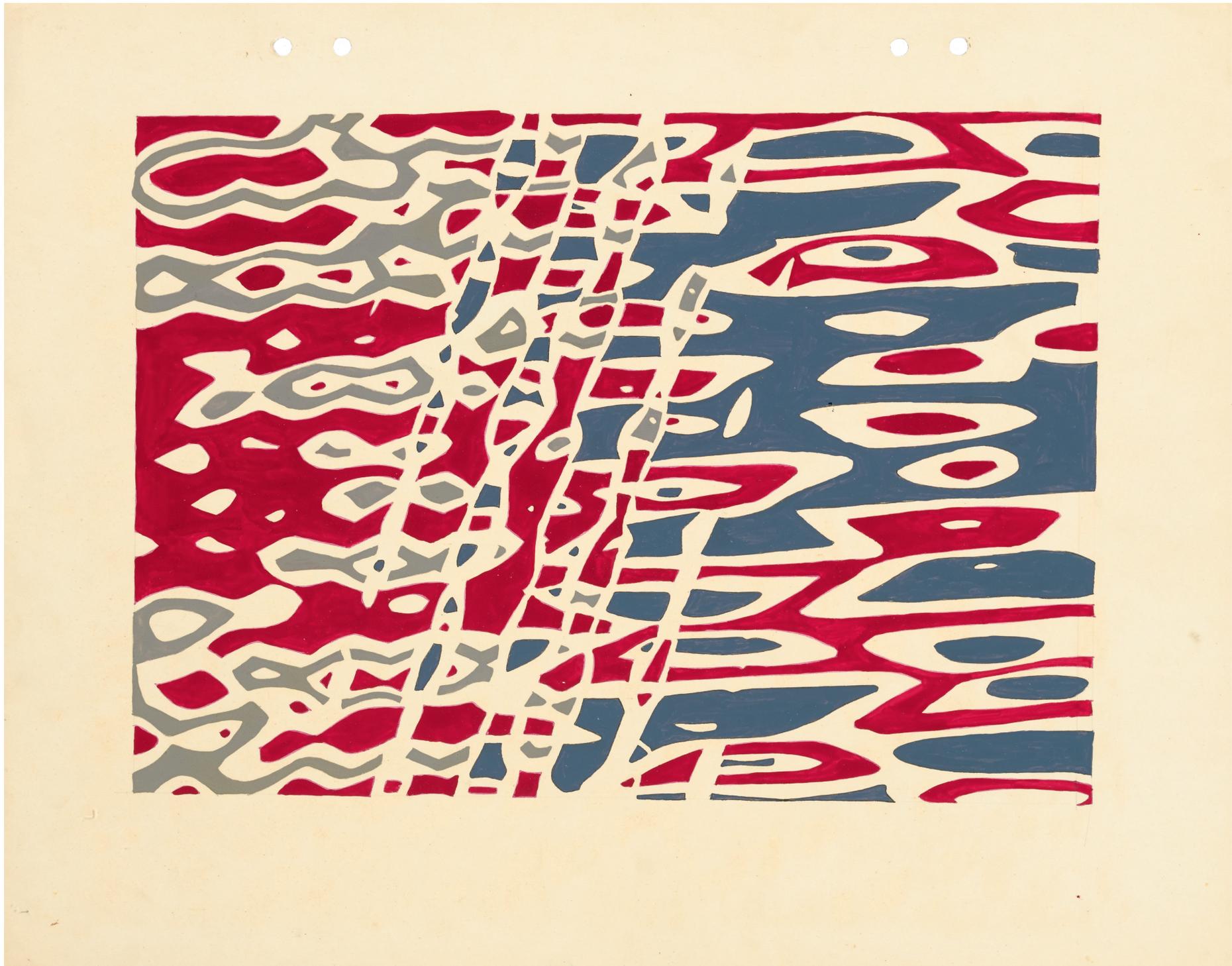


Essai de détail
1952/53
peinture glycérophthalique sur papier cartonné
12,4 × 18,3 cm

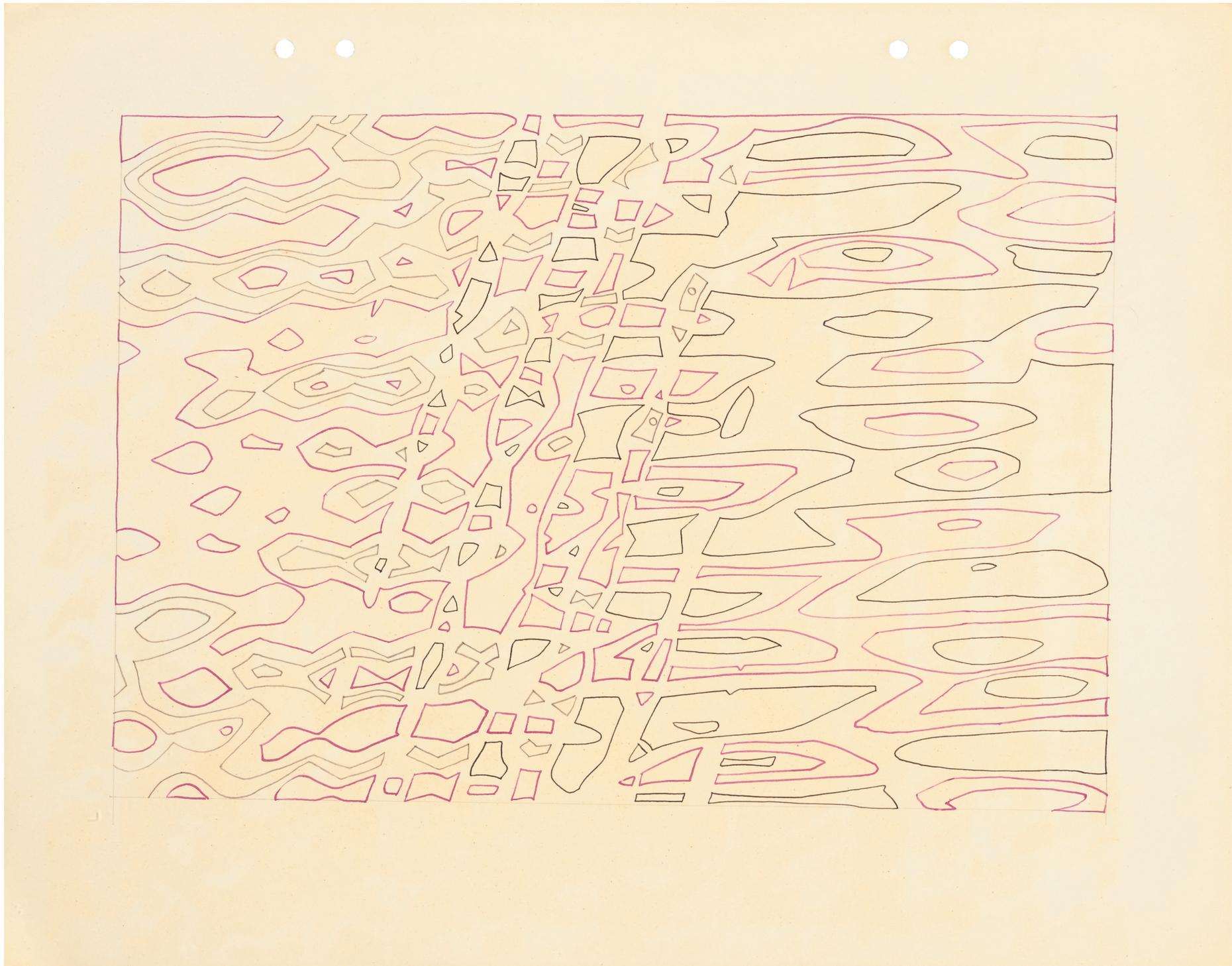


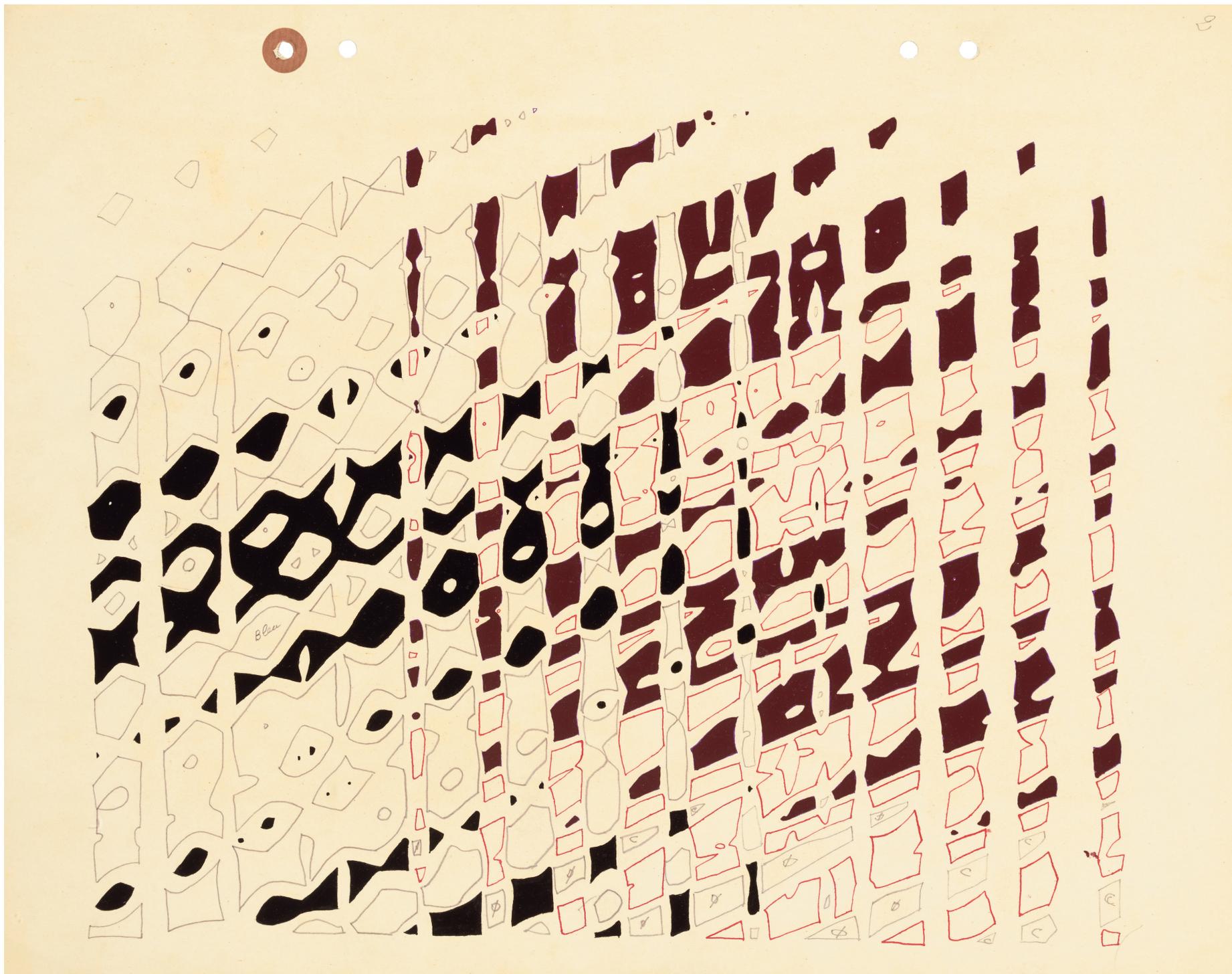
Essai (n° 63) (avec dessin au verso)
1952
peinture glycérophtalique et encre sur papier
23,2 × 28,6 cm



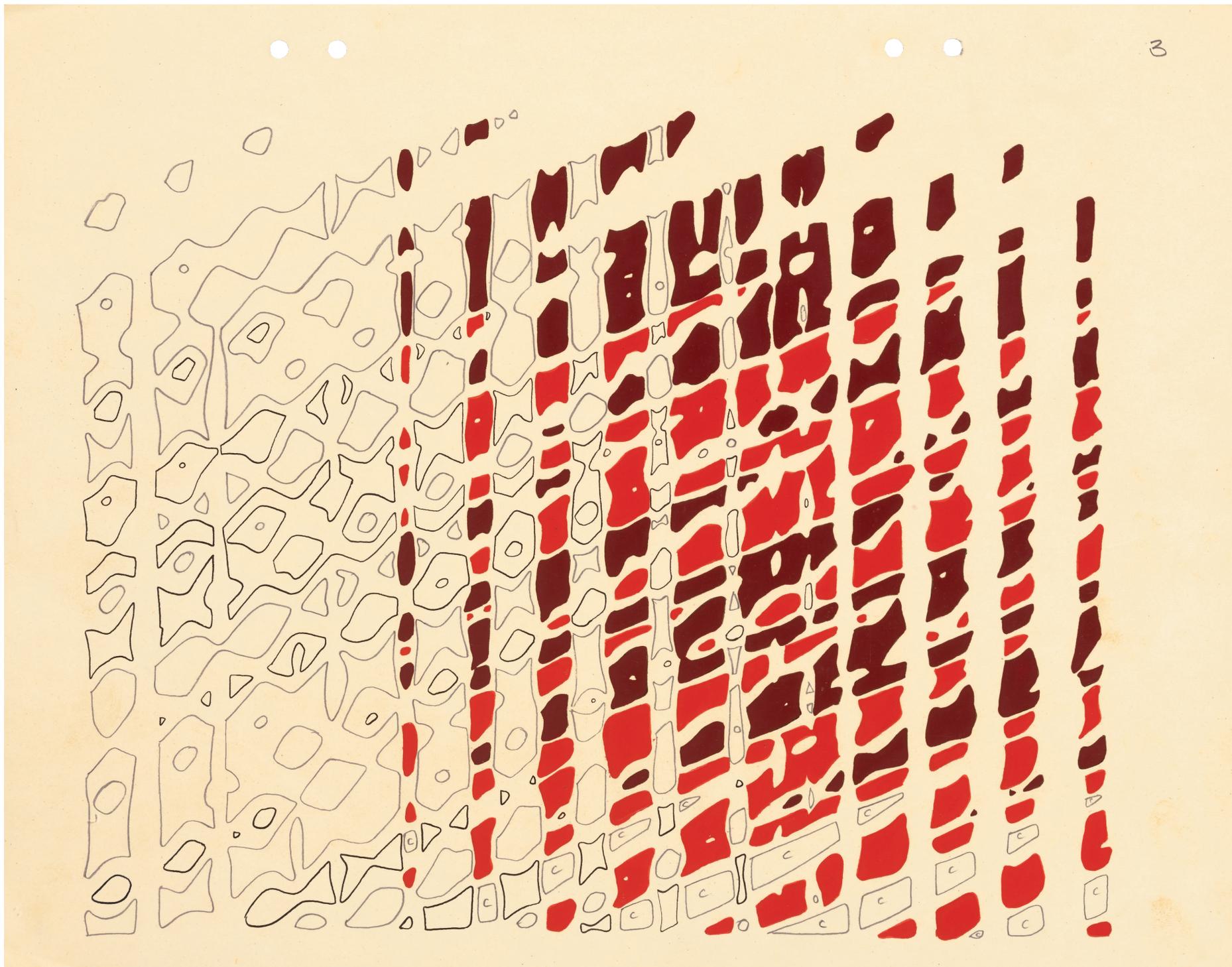


Essai « Séquence Ravenne de Pénélope »
1953
peinture glycérophthalique sur papier
32,7 × 41,8 cm

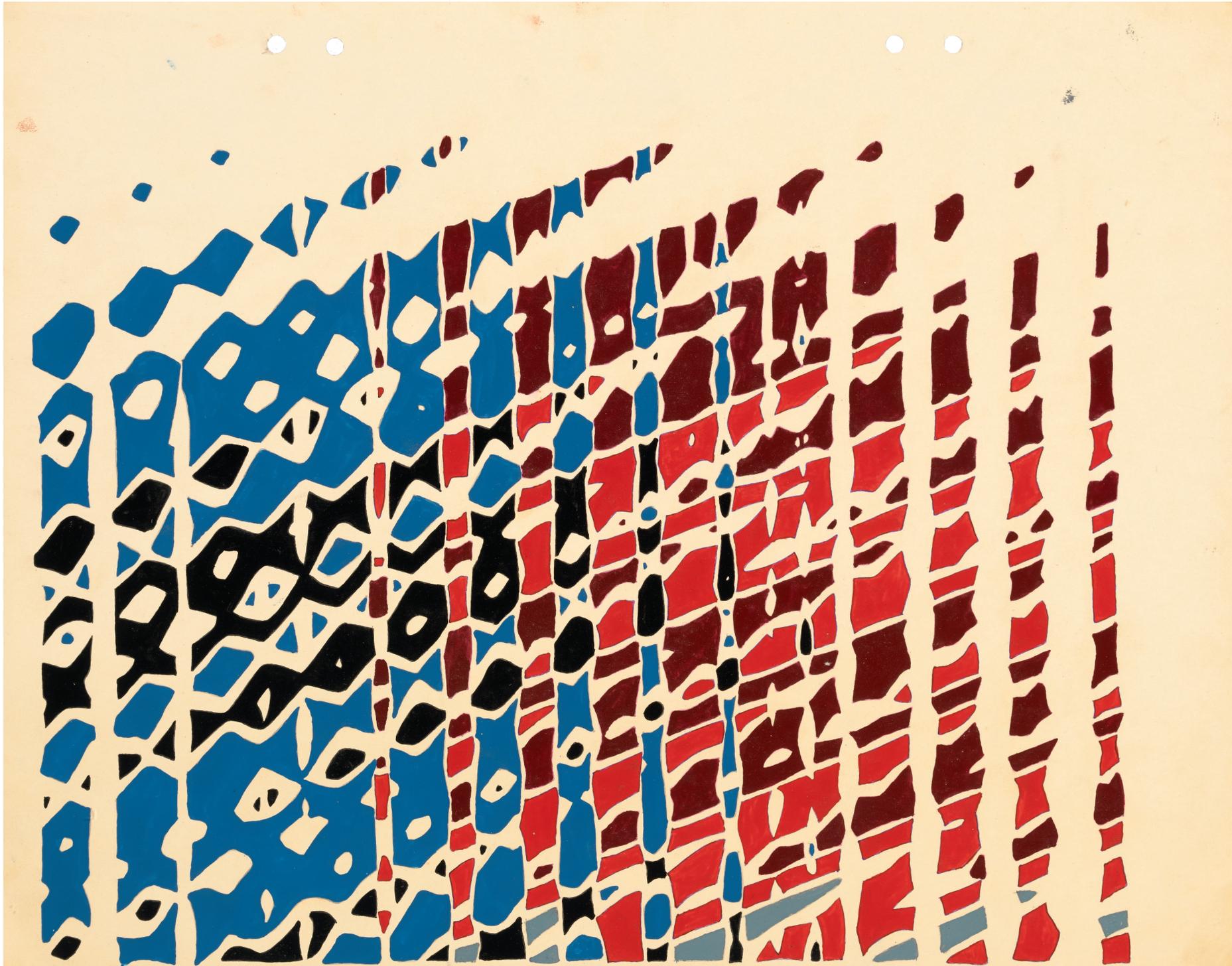


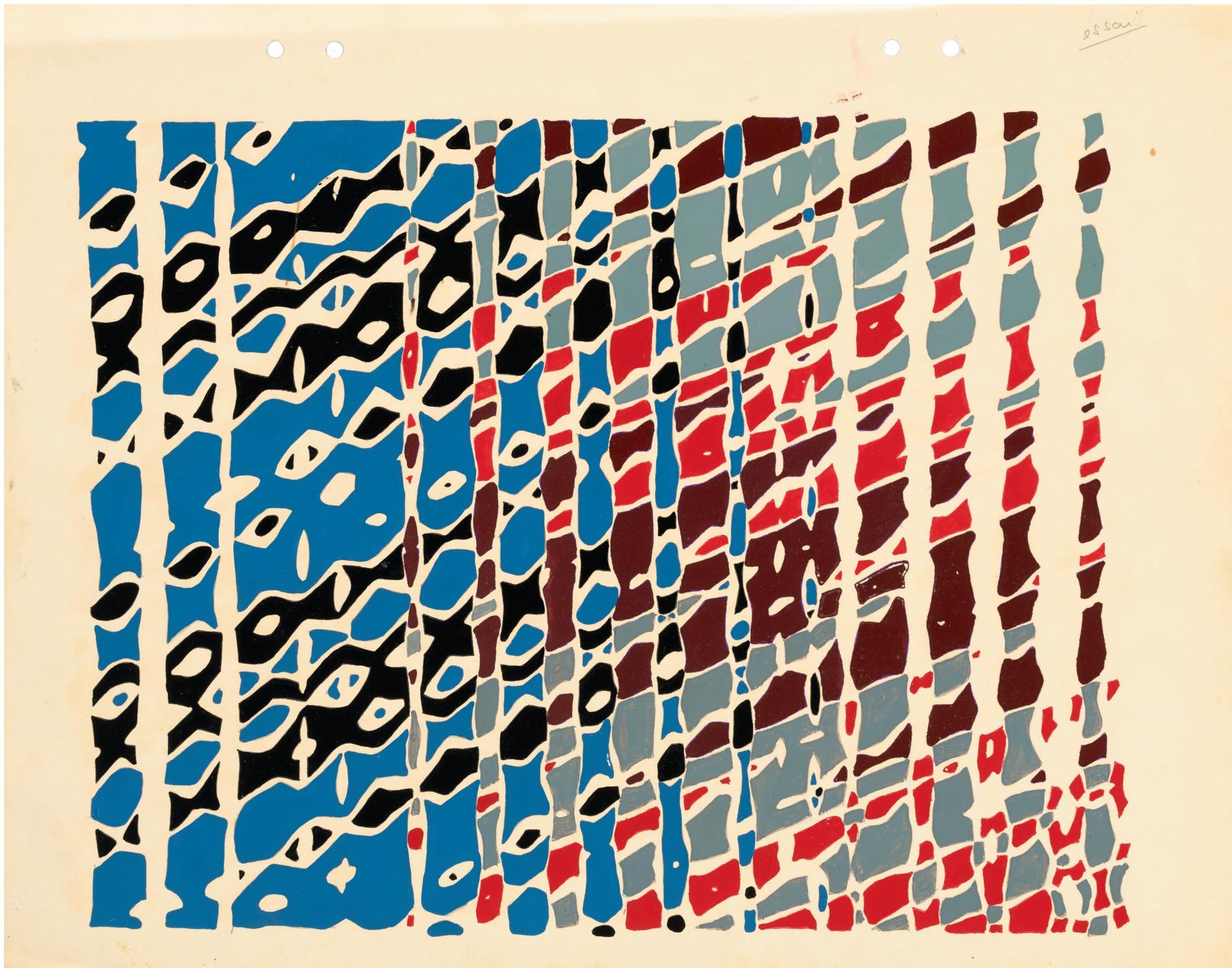


Essai n°2 « Séquence Ravenne de Pénélope »
(annoté au dos par Villeglé « doit indiquer la couleur grise »)
1953
peinture glycérophthalique sur papier
32,7 × 41,8 cm

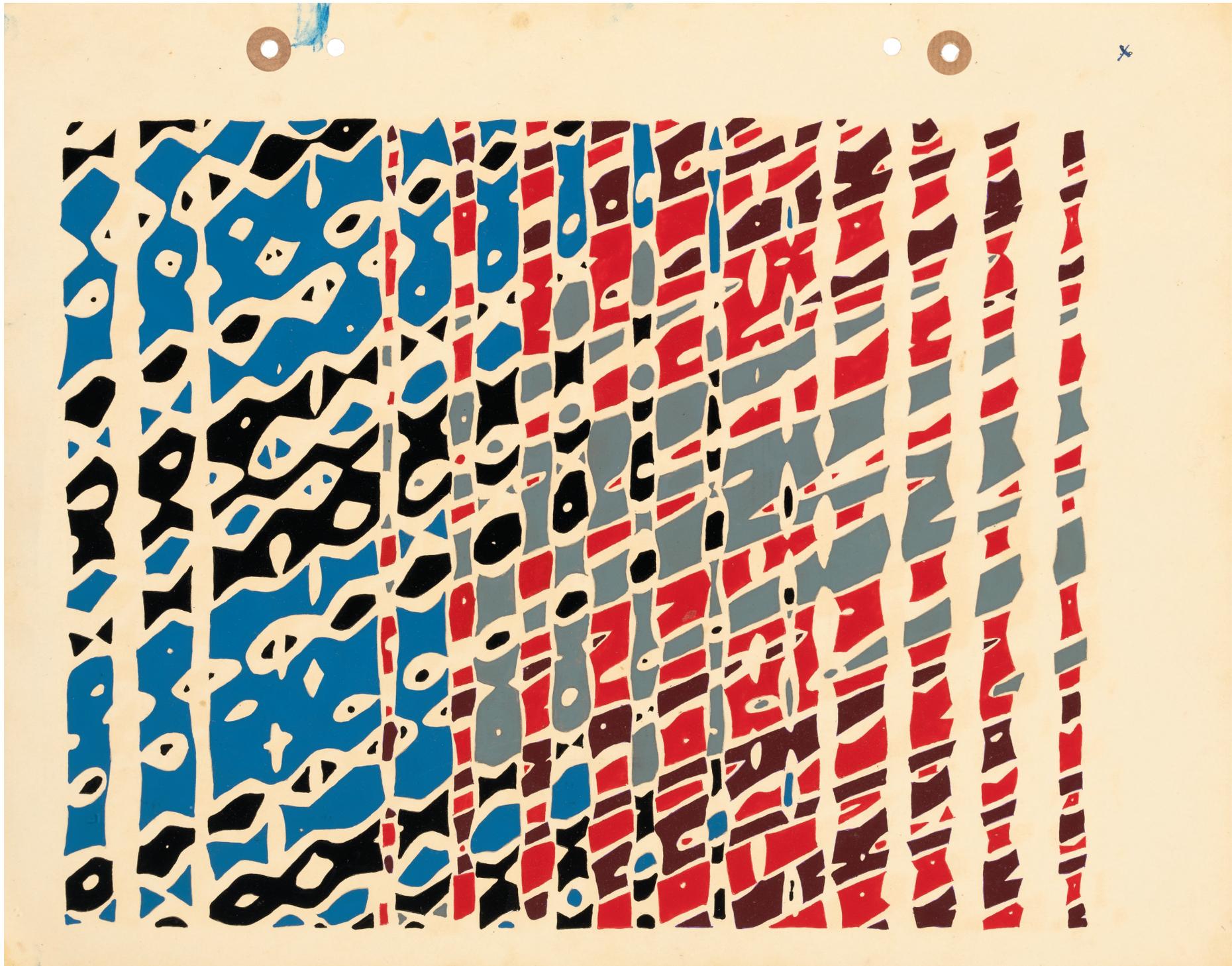


Essais « Séquence Ravenne de Pénélope »
1953
peinture glycérophtalique sur papier
chacun 32,7 × 41,8 cm

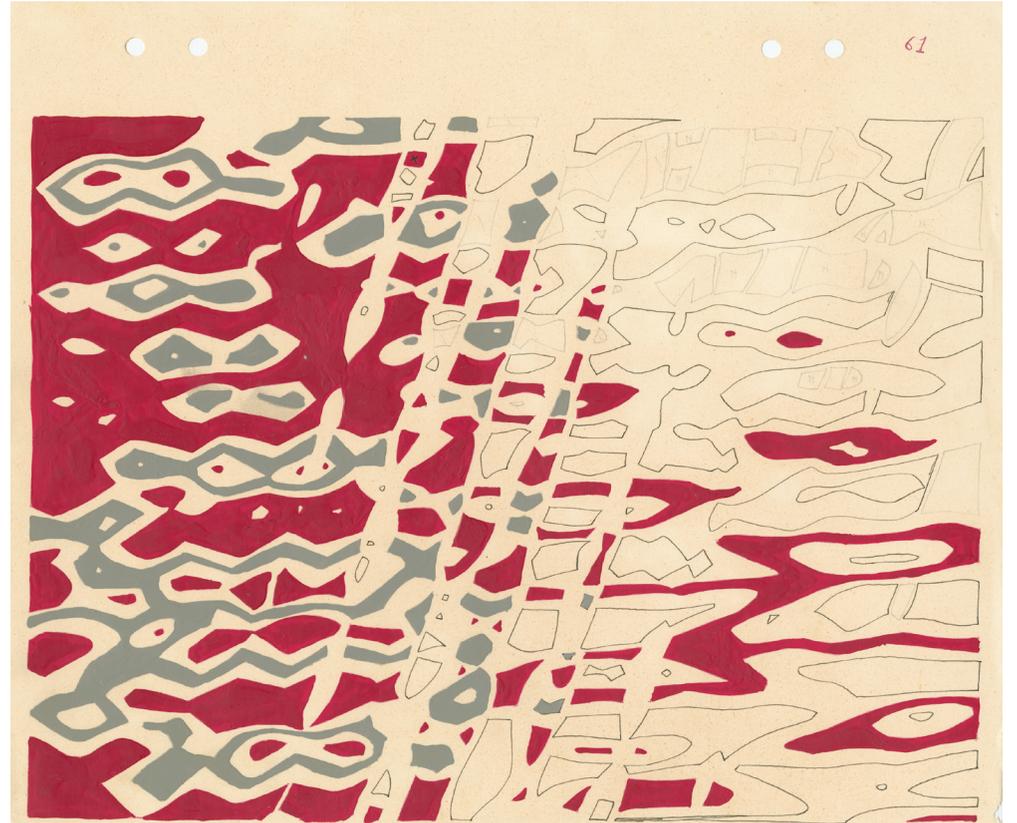




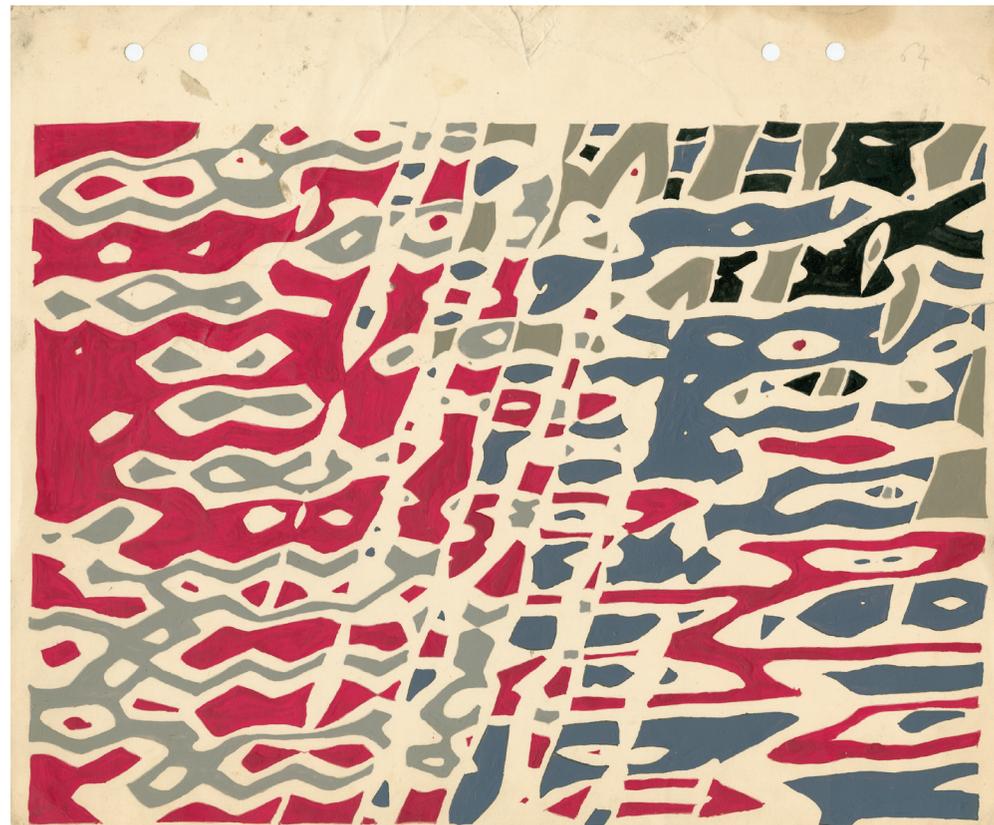
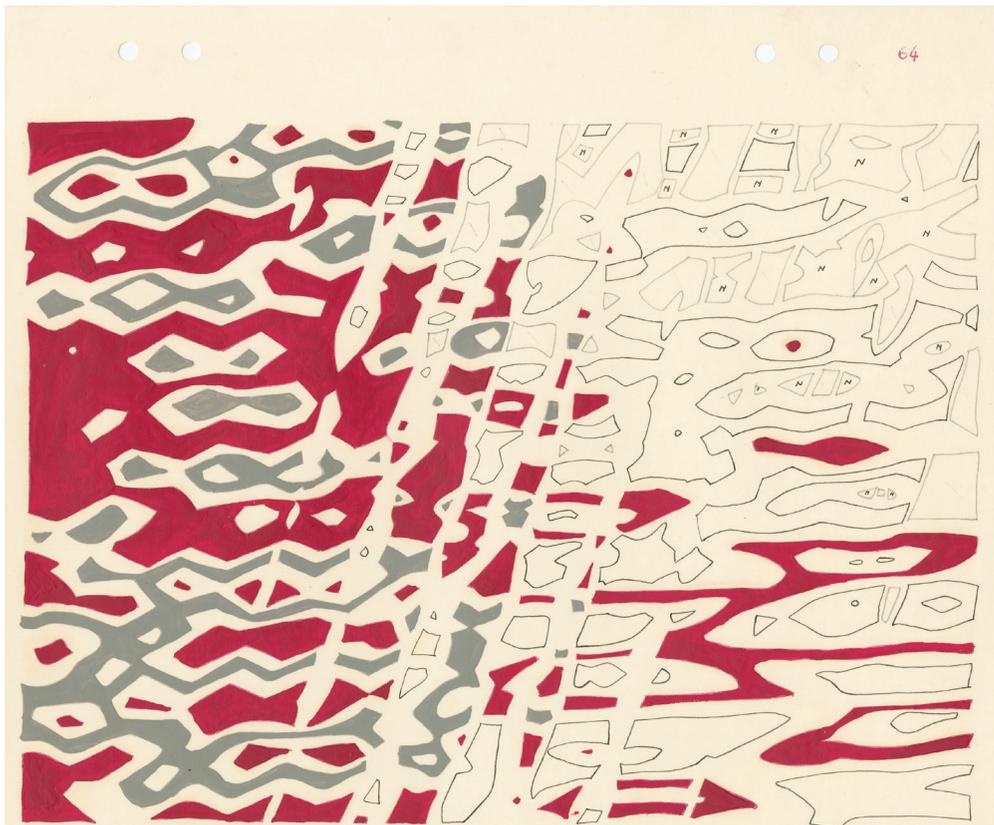
Essais « Séquence Ravenne de Pénélope »
1953
peinture glycérophtalique sur papier
chacun 32,7 × 41,8 cm











65



66

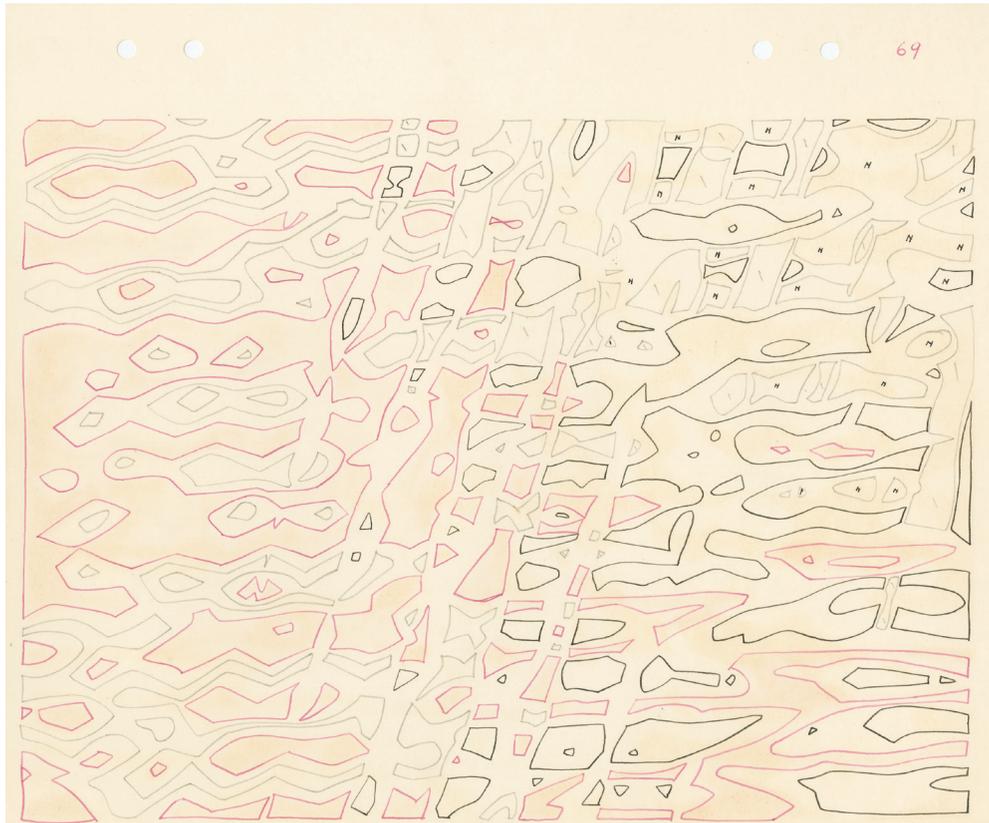


67



68





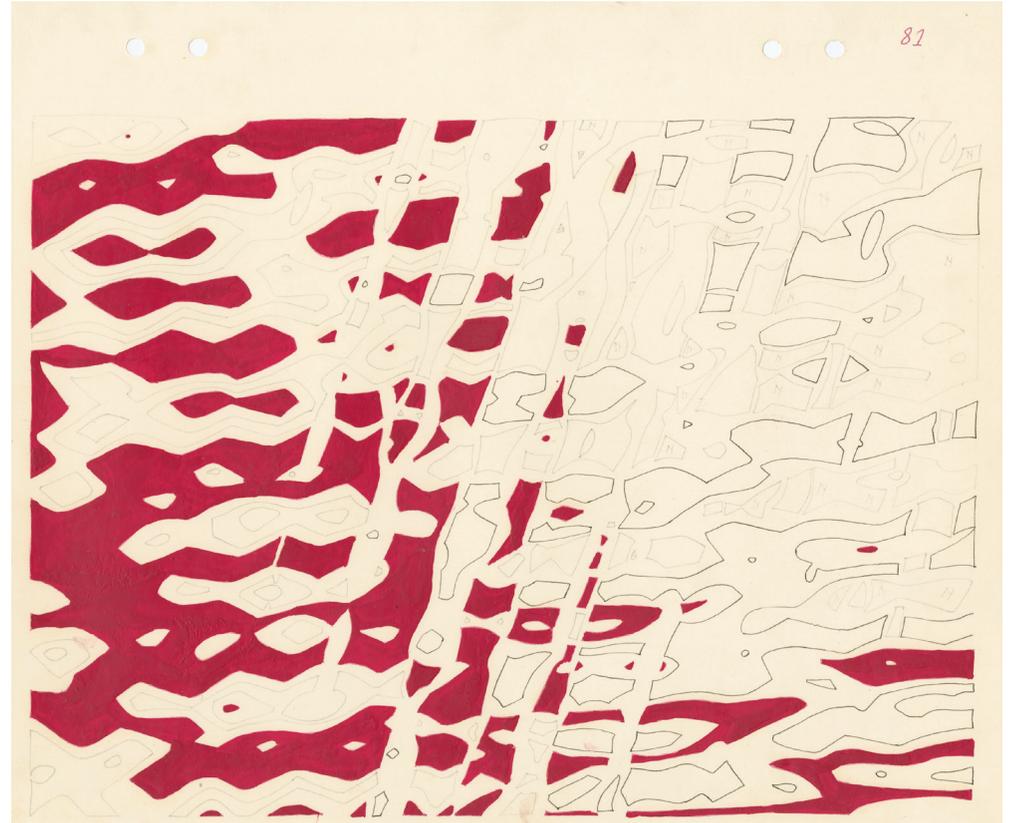
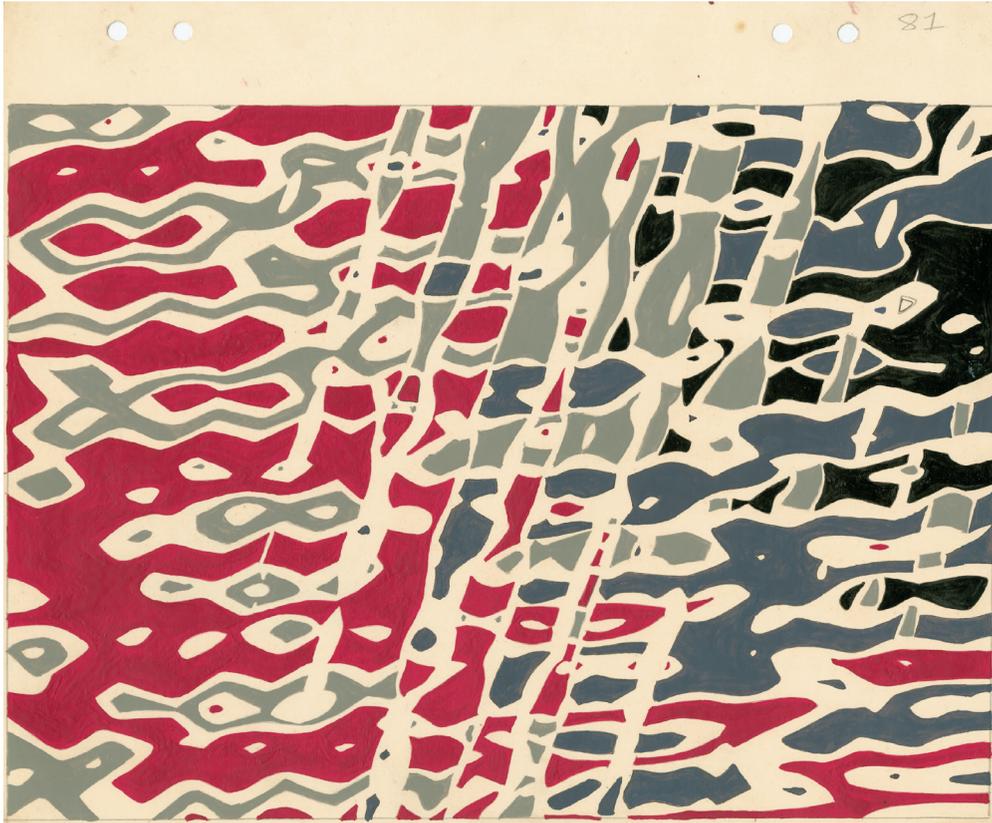










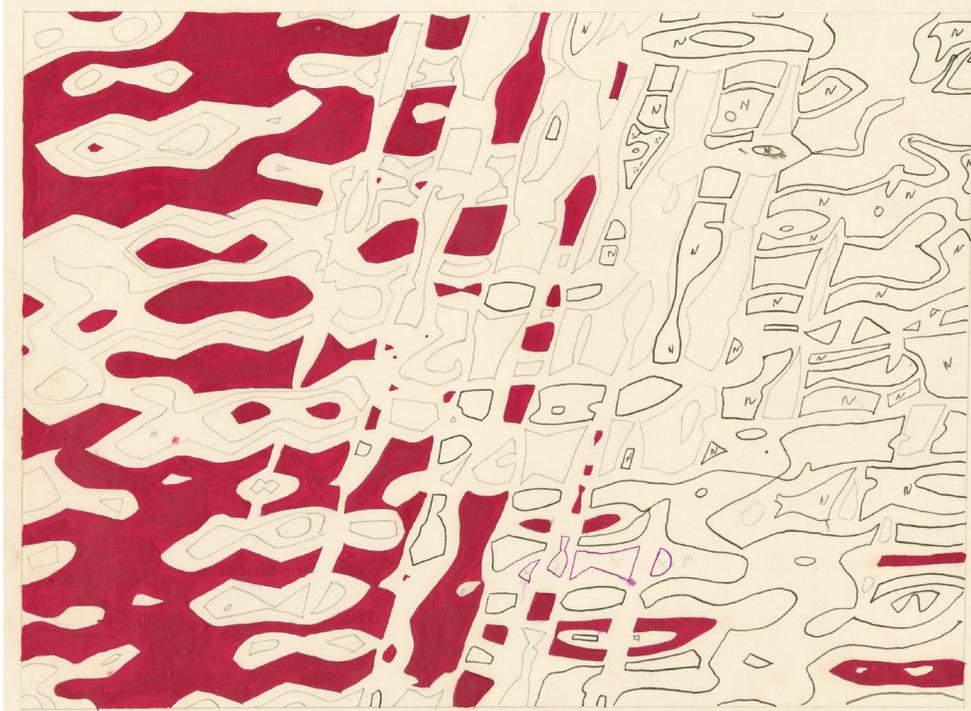








38



89

146



90



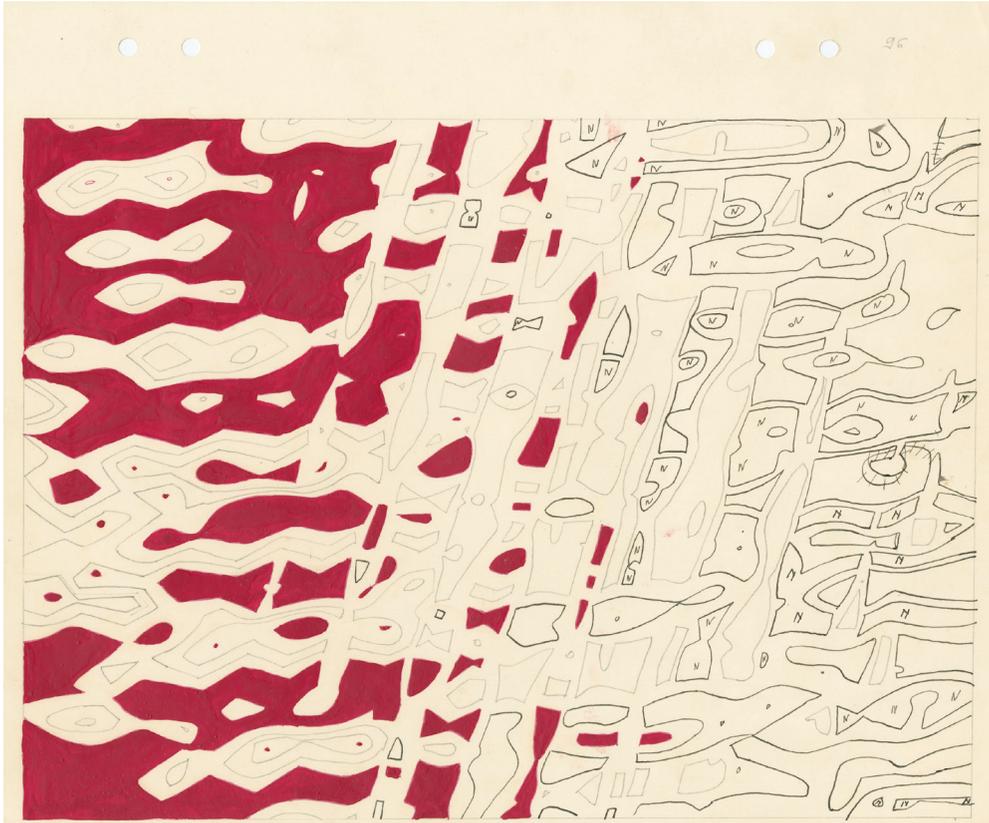
12047

91



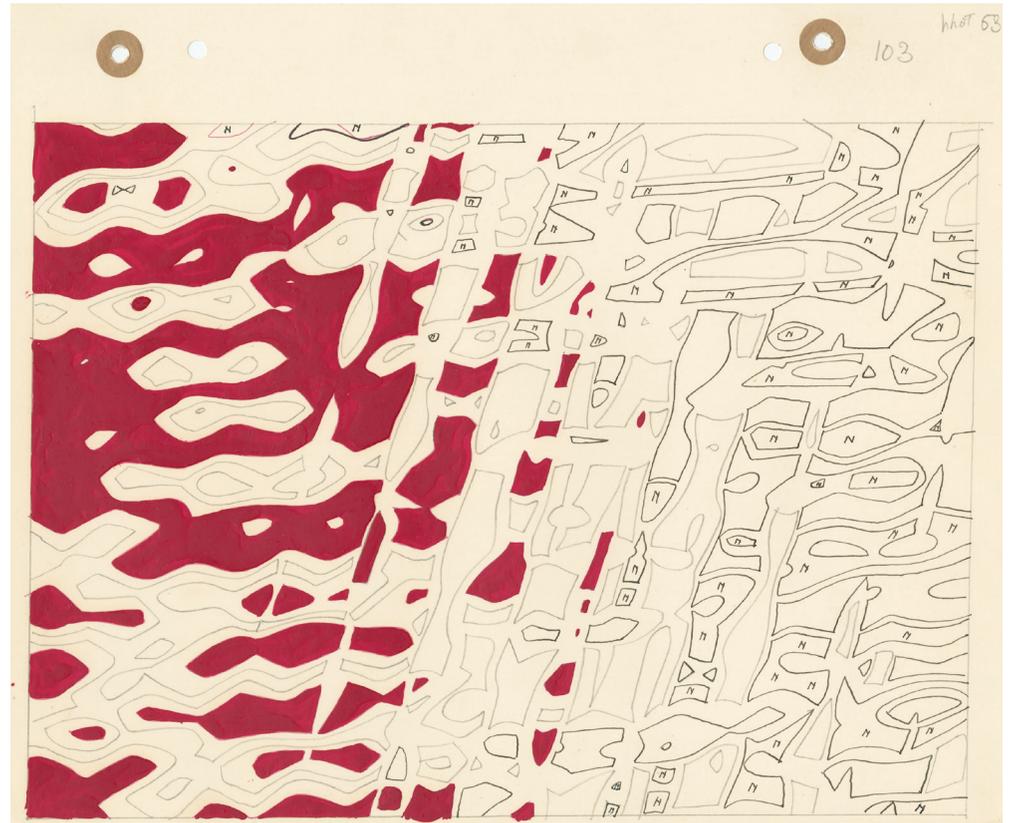
















210













Ci-contre et pages suivantes :
38 plans « Séquence Ravenne Bleue »
numérotés de 131 à 168 (séquence complète)
1953
peinture glycérophtalique sur papier
chaque planche 23 × 31 cm

134



153p

















140





142



143



144



145



146



147



148



149



150





152



158



154



















168



164







167



168
reolnis o 95



