Henry-Claude Cousseau, né en 1946, est Conservateur Général Honoraire du Patrimoine.

Après une carrière de directeur de musées (Les Sables-d'Olonne, Nantes et Bordeaux), il a été Inspecteur Général des Musées de France, puis Directeur de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (2000-2011).

Lauréat du Grand Prix National des Musées en 1991, il est un spécialiste reconnu en art moderne et contemporain. Il a réalisé de nombreuses expositions tant en France qu'à l'étranger (Ecosse, Danemark, Inde, Chine, Japon, Italie...) en particulier sur l'Avant-garde Russe (Nantes, 1993), le Surréalisme (« *Nantes et le Surréalisme* », 1994), les jeunes scènes artistiques internationales (« *Indian Summer* », Paris, Ensba, 2005), récemment « *L'Art et la machine* » (Lyon, Musée des Confluences, 2015) et a publié de nombreuses études sur des artistes modernes et contemporains (Braque, Chaissac, Jean Hélion, Jean-Michel Albérola, Philippe Cognée, Daniel Dezeuze, Gregory Forstner, Giuseppe Penone, Annette Messager, Sarkis, Soulages...), ainsi qu'une importante monographie sur le peintre Jean Hélion (Prix Odilon Redon, 1996, Editions du Regard).

Il est aussi l'auteur de deux recueils d'articles et d'essais, « *La Nuit claire* » (2005, Editions Jacqueline Chambon) et « *L'Oeil des mots* » (2011, Editions du Relief).

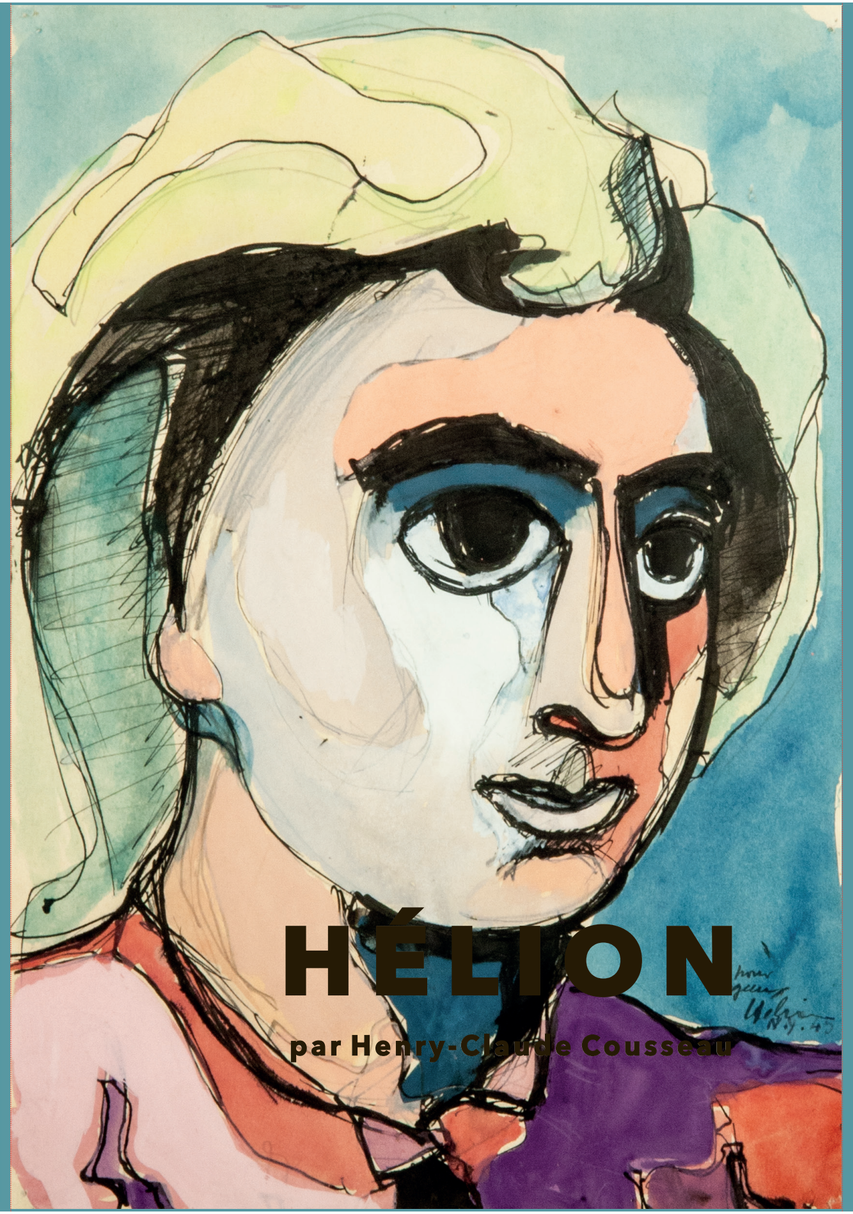
Les dessins de Jean Hélion de sa période abstraite relevaient d'un objectif et d'une fonction encore traditionnels. Ceux qui vont suivre durant la décennie des années 40, (après la *Figure tombée* de 1939), ouvrent soudainement sur une tout autre perspective et nous amènent à considérer l'œuvre de leur auteur d'un point de vue nouveau qui éclaire l'originalité de son propos. Dès lors en effet le dessin opère sous l'empire usuel du trait et de la ligne. Se faisant cerne pour circonscrire la forme, il se fait aussi l'instrument d'un devenir pictural différent, non pas en le préparant, en l'ébauchant, comme c'est par définition la nature du dessin, mais, renversant l'orthodoxie classique, en vassalisant en quelque sorte la peinture, en la soumettant à n'être que la conséquence de son choix, en réduisant sa finalité à son propos. Au-delà de cette prise de pouvoir par le dessin, dans une étape ultérieure et ultime, de contenue qu'elle était jusqu'alors par les contours du dessin, la peinture s'emparant de son rythme et trouvant dans ce dialogue un nouveau sursaut, deviendra à son tour dessin, se fera dessin à l'œuvre. Dessin ou dessein ?

ISBN 979-10-91165-09-9
Prix 30€

editions
alain margaron

HÉLION par Henry-Claude Cousseau

editions alain margaron



HÉLION

par Henry-Claude Cousseau

Portrait de Pegeen, 1945
Encre, aquarelle et gouache sur papier, 35 x 24,5 cm

HÉLION

par Henry-Claude Cousseau

ISBN 979-10-91165-09-9
EAN 9791091165099

Droits de reproduction réservés
Copyright Editions Alain Margaron, Paris, 2018

Achevé d'imprimer en juillet 2018

HÉLION

par Henry-Claude Cousseau

editions
alain margaron

Nature morte, 1927, aquarelle sur papier, 74 x 55 cm

H.37

Sans titre, 1933, aquarelle sur papier marouflé sur toile, 21,5 x 28 cm

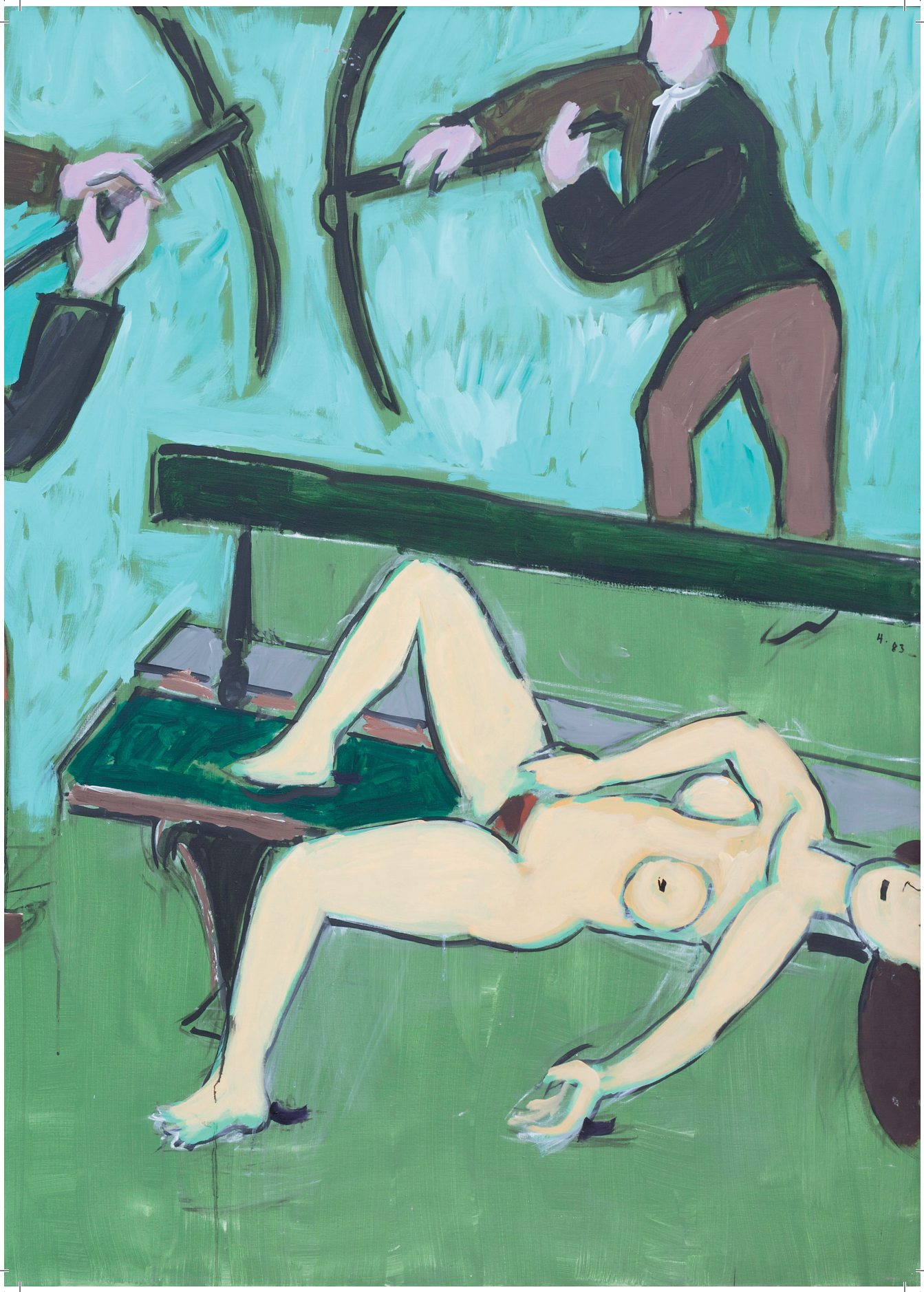
Double page suivante

Trombone pour un peintre, 1983, acrylique sur toile, 175 x 250 cm

DE DESSINS EN DESSEINS 10
texte de Henry-Claude Cousseau

Le dessin caché 14
Les images du dessin 42
Le dessein de la peinture 98

POSTFACE *par Alain Margaron* 152
NOTES 162


4.83

DE DESSINS EN DESSEINS

Texte de Henry-Claude Cousseau

Autoportrait, 1953, fusain et huile sur toile, 56 x 46 cm

« De sa rencontre avec les choses et les gens, les formes et les couleurs, les modes et les écritures, le peintre tire toutes ses images. »

Jean Hélion[1]

« Voici une première hypothèse : le dessin est aveugle... En tant que telle et dans son mouvement propre, l'opération du dessin aurait quelque chose à voir avec l'aveuglement...il reste à entendre ceci : l'aveugle peut être un voyant, il a parfois vocation de visionnaire. »

Jacques Derrida[2]

Helsinki
N·4·37

LE DESSIN CACHÉ

Dans son énergique frontalité, et en dépit de ses métamorphoses successives, le langage pictural de Jean Hélion arbore une franchise et une force communicative peu communes. Il en apparaît tout d'une pièce et comme instinctivement sorti de ses pinceaux. Mais ce langage s'entend aussi à son contraire, à dissimuler avec le même naturel sa complexe gestation, et en particulier ce à quoi il doit largement sa singularité, à savoir le dessin. Présent à toutes les étapes de son évolution, l'artiste ne cesse pourtant d'y faire allusion dans ses écrits, mais de façon elliptique, nous précisant que tel

Sans titre, 1938, encre sur papier, 32 x 24,5 cm

Page précédente
Sans titre, 1937, encre sur papier, 37,5 x 28 cm

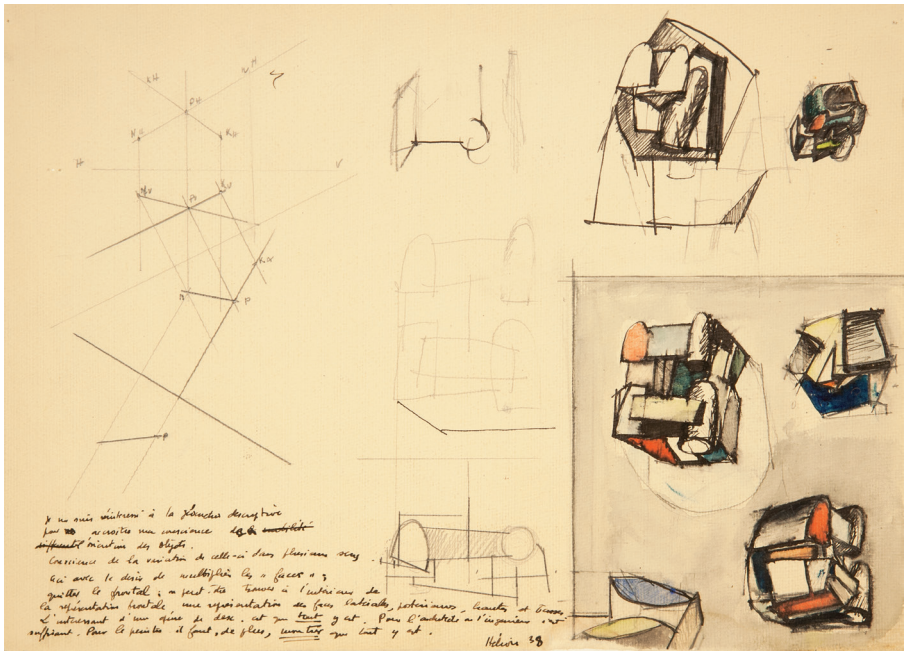
tableau a été précédé de centaines d'études préparatoires, que c'est en dessinant sans relâche qu'il a fini par cerner tel motif ou mettre au point tel thème. En même temps, alors que leur auteur est fort disert sur l'art des autres comme sur le sien, en dehors de ces remarques circonstanciées, le riche corpus de ses textes fait curieusement peu montre d'appréciations sur la nature même du dessin et l'importance qu'il revêt, en tant que processus, dans son travail. Une exception cependant, au commentaire 54 du *Mémoire de la chambre jaune*[3] où Hélion, s'appuyant sur la notion de contour propre au dessin, crédite ce dernier du pouvoir de « circonscrire » et de « résumer », qualités bien faites pour satisfaire cet éternel chercheur en concision. Mais chemin faisant au cours de son propos et parlant des dessins d'enfants, il souligne soudain la valeur de déclaration plus que de description de ces derniers, citant, pour donner davantage de corps à sa remarque, l'exemple de « vérité » que possèdent selon lui les peintures rupestres d'Altamira et concluant que tout dessin est un « dessein ». C'est ainsi que

cette page, au-delà de ses raccourcis perspicaces, est emblématique du paradoxe qui s'attache chez lui au dessin. Celui-ci doit en effet tout à la fois anticiper et dépasser la description, définir la singularité de son sujet et en exprimer en même temps la pluralité, lui conférer, pour finir, le rang de signe et d'archétype.

3 châteaux, 1970, crayons, encres, aquarelle et feutres sur papier, 23 x 36 cm

L'autre versant du rôle du dessin dans son œuvre apparaît dans toute son emprise dans les *Carnets*, tenus pendant plus d'un demi-siècle, de 1929 à 1984[4].

Véritable journal d'atelier, à la fois écrit et figuré, on y voit simultanément surgir l'expression de la pensée et son équivalent visuel en une forme de contrepoint qui nous fait entrer de plain pied à la fois dans l'esprit de l'homme et dans l'imaginaire de l'artiste. Le format réduit des carnets impose à cette suite manuscrite enluminée d'images, une intimité qui renforce le caractère indissociable du lien entre écriture et dessin et lui confère une unicité qui renvoie immanquablement



Sans titre, 1938, crayon, encre et aquarelle sur papier, 27 x 37,5 cm

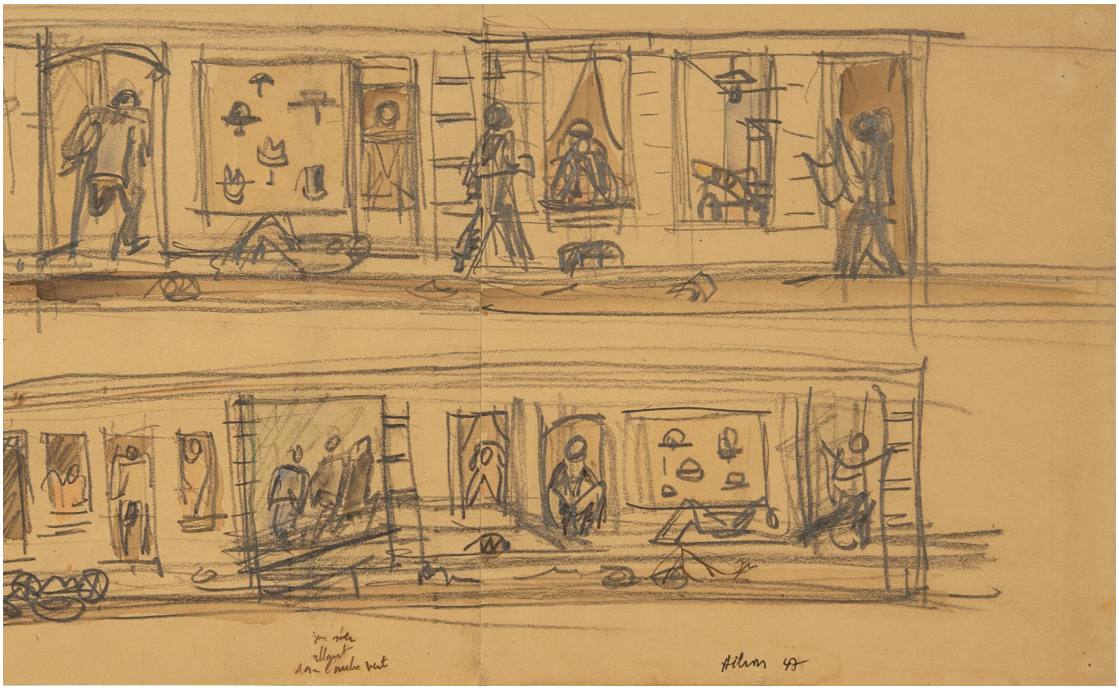
au sentiment de tête-à-tête, d' « entièreté », pour reprendre sa formulation, que les œuvres d'Hélion procurent. Les *Carnets* sont le creuset où se formeront entre autres, dans un exercice de calligraphie picturale inattendue, jouant de la contiguïté entre motif et signe, de leurs apparentements formels et sémantiques, ces phrases d'objets qui donneront naissance aux magnifiques « suites » des années 75.

Préoccupé d'entendement face au spectacle que le réel lui prodiguait et dont la grandiose hétérogénéité provoquait inlassablement en lui un désir d'orchestration, à l'affût des principes qui pourraient lui permettre d'en maîtriser la multiplicité des apparences, c'est le dessin qui va tout au long de sa vie donner à Hélion les moyens d'expérimenter, de transcrire, de contenir et d'unifier devrait-on dire, le langage visuel susceptible de traduire pleinement l'expérience que la vue -que le voir plus exactement- produit en lui. Le dessin, qui s'exprime d'une manière constante par l'usage du cerne, est non seulement la matrice de son langage

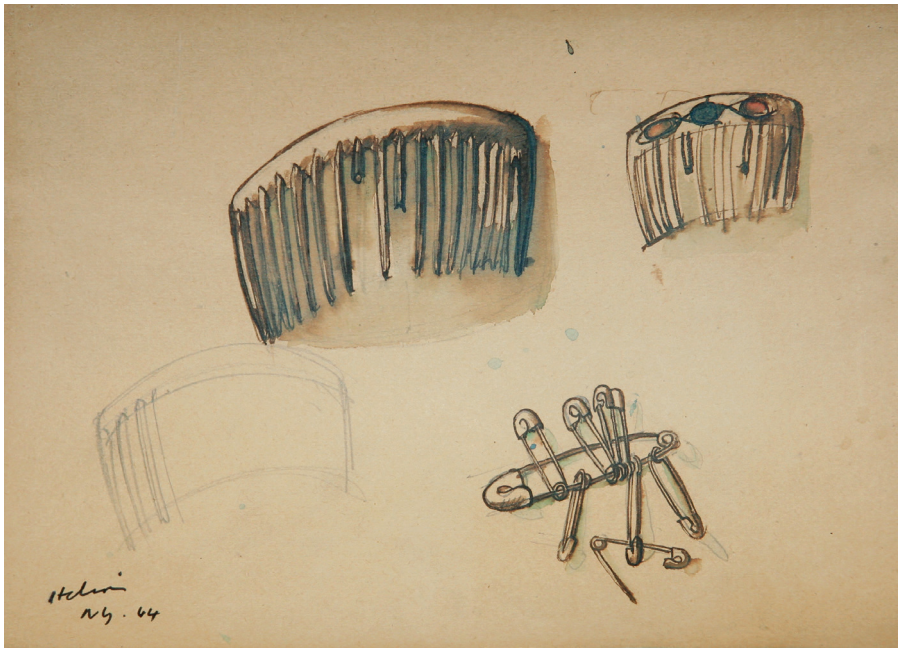
pictural, mais l'instrument par excellence d'une syntaxe qui trouve son aboutissement et sa justification dans la formulation particulière de ses images dès au sortir de la période abstraite. Les caractéristiques et les traits sous lesquels le dessin ne cesse d'opérer, de surgir, de guider sa pensée, sont les mêmes qui se reflètent dans la continuité avec laquelle le peintre poursuit inlassablement son but, même si celui-ci souscrit à des modalités ou des effets techniques différents selon les périodes et en fonction des problèmes picturaux qui se présentent à lui.

Si l'on omet la chronologie qui lui est propre, le dessin d'Hélion est d'abord, comme il apparaît dans les *Carnets*, une esquisse rapide et sobre, parcourue de traits fermes, rythmée de hachures qui définissent l'espace et dont les valeurs d'ombre et de lumière

suggèrent la profondeur. Sur celles-ci le motif principal, énoncé vigoureusement par des lignes impulsives et brèves, économes et structurelles, implante avec éloquence et fermeté son caractère dans le regard. En privilégiant une écriture étroitement associée à l'apparition des formes, qui en même temps qu'elle les fait émerger en explore l'adéquation avec les autres, les dessins de la période abstraite relevaient d'un objectif et d'une fonction encore traditionnels.



Projet de peinture murale, 1947, aquarelle et crayon sur papier, 25 x 56 cm

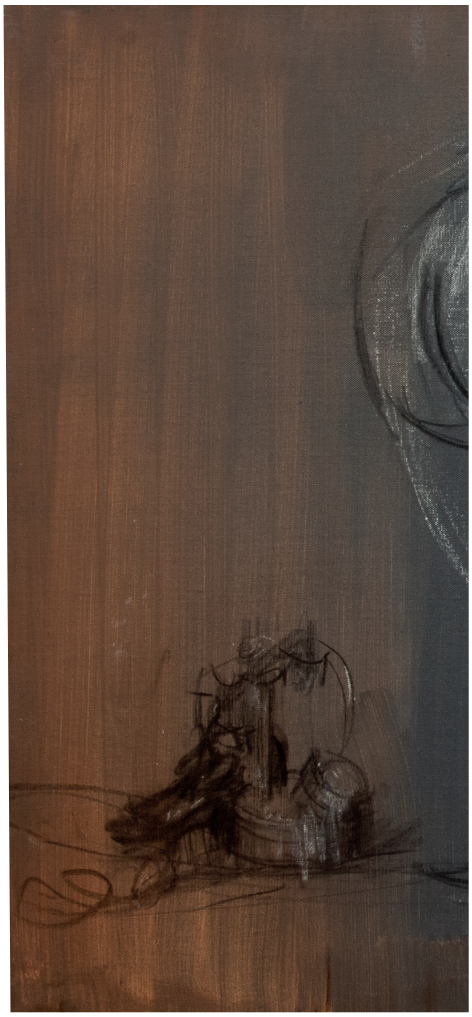


Peignes et épingles à nourrice, 1944, crayon, aquarelle et encre sépia sur papier, 21 x 29 cm

Ceux qui vont suivre durant la décennie des années 40, (après la *Figure tombée* de 1939), ouvrent soudainement sur une tout autre perspective et nous amènent à considérer l'œuvre de leur auteur d'un point de vue nouveau qui éclaire l'originalité de son propos. Dès lors en effet le dessin opère sous l'empire usuel du trait et de la ligne. Se faisant cerne pour circonscrire la forme, il se fait aussi l'instrument d'un devenir pic-

Portrait, 1947, fusain sur papier, 38 x 27,5 cm

tural différent, non pas en le préparant, en l'ébauchant, comme c'est par définition la nature du dessin, mais, renversant l'orthodoxie classique, en vassalisant en quelque sorte la peinture, en la soumettant à n'être que la conséquence de son choix, en réduisant sa finalité à son propos. Au-delà de cette prise de pouvoir par le dessin, dans une étape ultérieure et ultime, de contenue qu'elle était jusqu'alors par les contours du dessin, la peinture s'emparant de son rythme et trouvant dans ce dialogue un nouveau sursaut, deviendra à son tour dessin, se fera dessin à l'œuvre. Dessin ou dessein ?



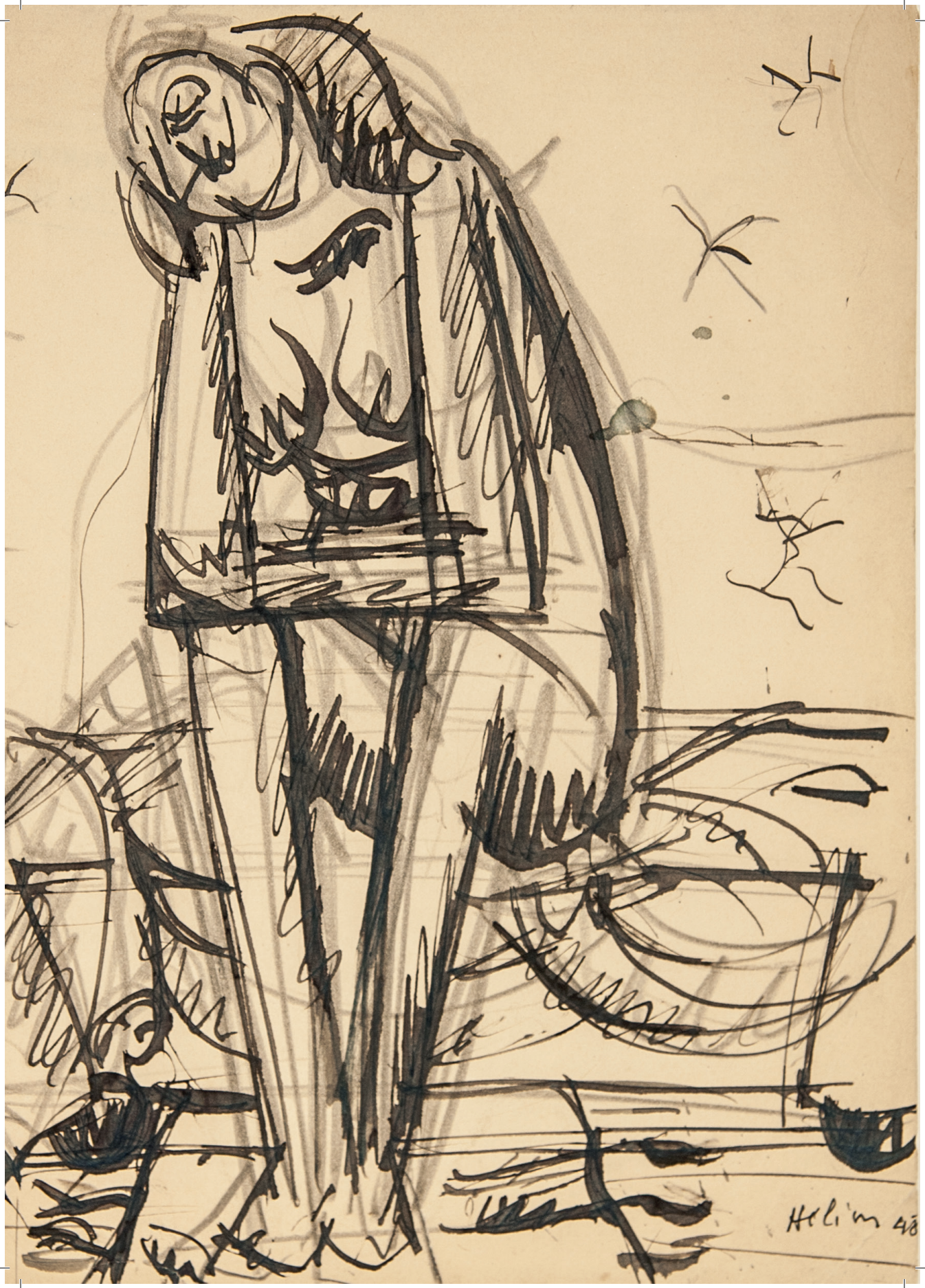
Tête à tête, 1973, huile dégraissée, fusain, encre de Chine et pastel sur toile, 60 x 92 cm

Page suivante
Palmier, 1982, acrylique sur toile, 97 x 130 cm

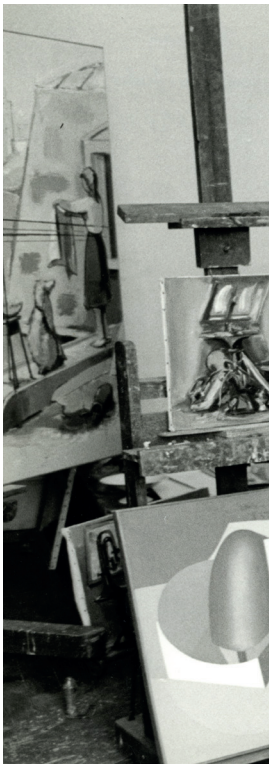
H 73

Dans sa hantise de « tout dire à la fois », l'effort très particulier d'Hélion en direction des signes, des motifs et des archétypes, a trouvé son aboutissement et sa formulation la plus recherchée dans les années 40, période au cours de laquelle s'est joué non seulement son retour à la figuration, mais l'élaboration d'un style qui allait définitivement donner à son travail une teneure entièrement singulière et susciter par ailleurs beaucoup d'incompréhension. Alors qu'il avait fait si l'on peut dire le plein avec l'abstraction, voyant dorénavant les choses « vêtues de leurs formes »[5], percevant dans la nature « une source illimitée de contrastes, de rythmes et de valeurs »[6], le peintre allait pouvoir s'adonner à la poursuite d'un projet qui lui permettrait de « chanter » le réel à satiété, de concilier concept et réalité, rigueur de la forme et lyrisme du chant.

Nu accoudé, 1948, crayon et encre sur papier, 30 x 24 cm


Helim 48

Les Citrouilleries, dans l'atelier de la rue Michelet, en 1947



Ce projet, deux prises de vues, réalisées en 1947 dans l'atelier de la rue Michelet, permettent d'en saisir la nature et l'enjeu visuel. Mais elles permettent aussi de mesurer la place singulière et essentielle que le dessin occupe pour les traduire. A travers elles, c'est comme si l'artiste nous donnait à voir, rompant avec son habitude

de faire poser des modèles ou de prendre pour étude un objet, le vrai sujet de son travail et nous montrait en quoi il consiste. C'est ainsi que dans *Les Citrouilleries* [7], on assiste en quelque sorte à une mise-en-scène du dessin par lui-même. Le caractère de nature morte de la photographie ne fait pas de doute, mais elle ne tient pas tant aux quelques objets posés ici et là sur le

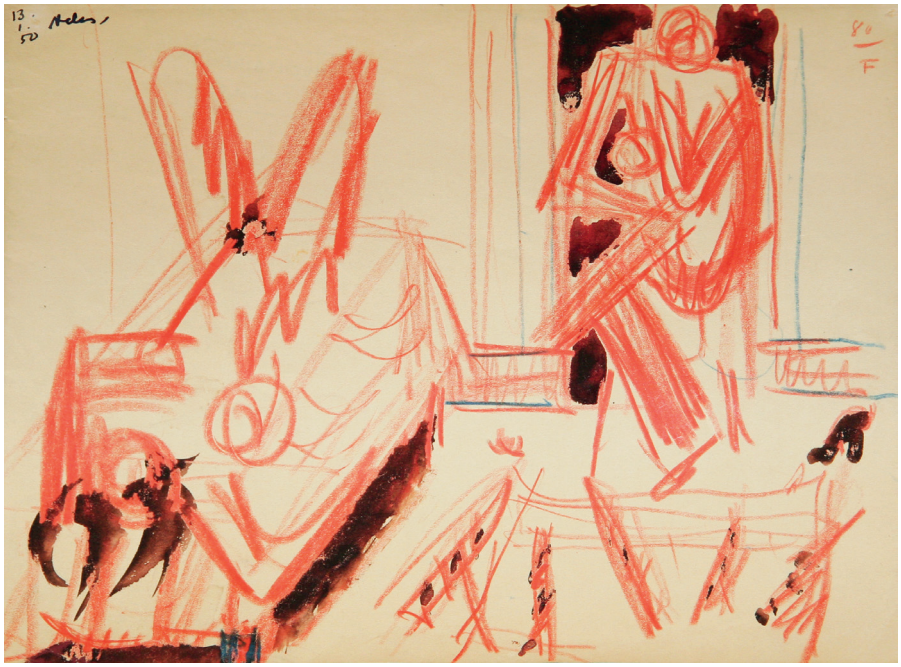
Hélion dans son atelier, rue Michelet, Paris

sol de l'atelier, pourtant emblématiques du répertoire propre à Hélion (la citrouille éventrée et son quartier un peu plus loin, la lampe avec le fil électrique, la pipe et l'enveloppe), qu'à la disposition savamment organisée de l'ensemble. Tout semble converger dans une sorte de théâtralisation du dessin préparatoire à la *Nature morte à la citrouille* (1948)[8], trônant sur un chevalet à droite, tandis qu'autour de lui un ensemble d'études du même sujet avec des variantes, compose une suite en écho qui, mettant en perspective le sujet du futur tableau, en fait en quelque sorte résonner puissamment la composition avec la majesté que donne à cette dernière la sculpturale insistance des traits au fusain. Alors que l'image fait état d'un savant assemblage de toiles retournées ou dissimulées, de châssis et d'éclisses, de chevalets et de cartons, c'est le dessin dans son ultime phase qui nous est montré, non sans emphase, dominant en quelque sorte la situation. De préparatoire, le dessin s'affirme à l'égal d'une peinture.

C'est ce que nous révèle aussi l'autre prise de vue,

datée de la même année, où le peintre apparaît de dos en train de travailler à une *Scène journalière*[9]. Là aussi, quoique sur un chevalet, ce que l'on voit n'est pas une peinture en cours d'exécution comme on pourrait s'y attendre, mais le dessin qui la prépare, à la même échelle, et qui va servir de canevas à son exécution. La sorte d'ascendant auquel le dessin peut alors prétendre apparaît nettement dans la figure peinte du journalier sur le tableau en partie caché à droite de ce dernier. Le thème du lecteur de journal est présent dans la grande esquisse, et c'est comme si, en mettant les deux en parallèle, on en voyait au même moment la réalisation picturale. Mais surtout ce rapprochement (fortuit ?) montre ce que la peinture doit exactement au dessin.

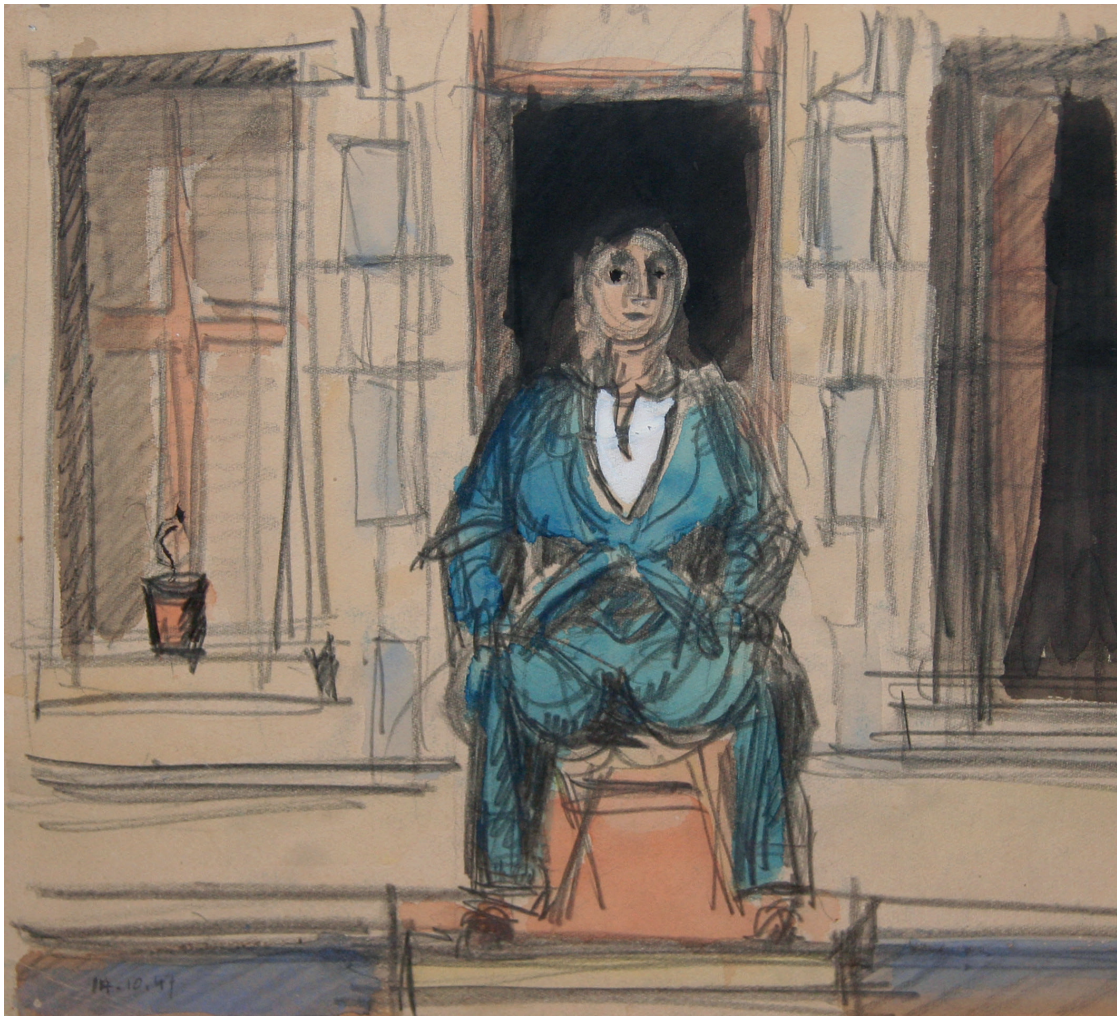
Journalier, 1950, fusain sur papier, 64 x 46,5 cm



Sans titre, 1950, pastels et encre sur papier, 21,5 x 27 cm

En exagérant, en accentuant la morphologie de certains de leurs éléments, comme les plis des vêtements ou le galbe des chapeaux, les figures apparaissent comme des assemblages de formes mécanisées, ornementales, aussi éloignées que possible de leur modèle mais traduisant bien le souci d'Hélion de parvenir, entre abstraction et figuration, à produire des « choses vêtues de formes »[10].

Nu renversé, 1950, encre et aquarelle sur papier, 60 x 47 cm



Homme assis devant la porte, 1947, crayon, gouache et aquarelle sur papier, 24,5 x 33 cm

A considérer les tableaux de cette époque, c'est le contraste entre la vigueur pour ainsi dire affectée de l'image et le raffinement de sa réalisation picturale qui domine. D'un côté, l'énergie volumétrique des motifs et la vitalité turgescente des formes, leur caractère tourmenté, contourné, accidenté, de l'autre la rigueur orthogonale du cadre (fenêtres, vitrines, portes, tables, chaises, lits) dans lequel elles viennent s'inscrire ou s'enchâsser comme une sculpture dans son cadre architectural. Le calme et la douceur des champs chromatiques sur lesquels elles se détachent, ou l'économie resserrée, contenue, mais vibrante, de la brève touche qui leur donne corps. La maîtrise picturale de ce contraste est si parfaite qu'elle en vient à dissimuler le dessin qui en est pourtant la genèse et nous le rendre imperceptible.

Peintre demi-nu, 1945
Encre gouachée,
crayon sur papier,
22,5 x 28,5 cm

Hélcsi 45

LES IMAGES
DU DESSIN

Implicite durant la période abstraite, le dessin fait cependant une discrète et unique apparition, semble-t-il, en 1939 dans la Peinture n°225, sous forme de stries au fusain à la surface de certaines plages ou en surlignage sur les bords. L'exercice va se poursuivre, mais de manière plus affirmée avec les *Hommes au chapeau* et surtout avec *Défense d'* (1943), oeuvre charnière où le peintre superpose trois motifs destinés à resurgir régulièrement dans les œuvres ultérieures, le motif sinueux dans la partie supérieure de la composition, l'inscription murale au second plan et l'arabesque de la cravate. Cette période, fondée sur une stylisation

éloignée de tout souci de transcription objective du réel, prendra fin en 1951 avec la série des chrysanthèmes (dans les fleurs desquels, dix ans après l'abandon de l'abstraction, Hélion voyait toujours un jeu de formes autonomes), introduisant, quasiment au milieu de sa carrière, l'épisode vériste du début des années 50.

Chrysanthèmes, 1951, huile sur bois, 32,5 x 40,5 cm

Page précédente
L'énuméré des fleurs, 1948, fusain sur papier, 64 x 50 cm

Sans titre, 1950, fusain sur papier, 29 x 23 cm

Mannequinerie, 1950, fusain sur papier, 64 x 42 cm

Les conventions figuratives adoptées durant cette décennie par Hélion tiennent d'une sorte de fiction purement visuelle. Objets et personnages n'affichent aucun trait individuel et se confondent avec la forme qui les synthétise. Ainsi se dessine une typologie de protagonistes, les *Salueurs*, les *Allumeurs*, les *Hommes au parapluie* ou *aux béquilles* (*Figures gothiques*), les *Filles accoudées*, donnant naissance à une galerie de personnages anonymes qui traverseront (avec bien d'autres) la saga peinte de Jean Hélion. Dans un premier temps, en particulier au cours des années 1944-45, les formes s'en donnent à cœur joie au travers d'un jeu contrasté de lignes et de plages colorées onduleuses ou saccadées, exprimant une forme d'émancipation. C'est comme si le peintre nous donnait à voir l'effervescence que lui procure sa prise de distance d'avec l'abstraction. Quelques années plus tard toutefois, en 1947, avec la

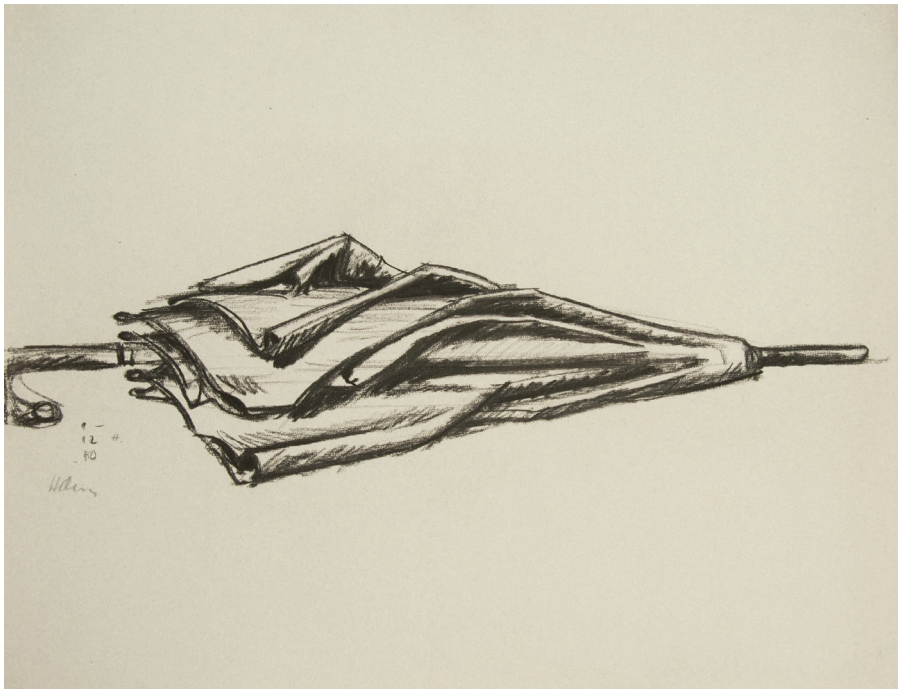
série des *Hommes assis*, l'image va retrouver son hiératisme naturel et prendre la forme d'un théâtre singulièrement muet et silencieux, figé sur lui-même, en attente.

C'est dans le même sens qu'Hélion ne nous livre dans ses images, ni sensations, ni impressions, encore moins d'émotions. Son but semble être alors de traduire les choses par transparence, leur retirant ce qu'elles pourraient avoir de contingent et de réel. Variations sur le morcellement et le fractionnement des formes, ces images prolongent à leur façon la phase constructiviste antécédente.

Femmes assises, 1950, pastel et encre sur papier, 20 x 25 cm

A l'instar de la mosaïque ou de la marqueterie, elles sont décomposées à la manière d'un puzzle, mais néanmoins serties, contenues, par le dessin qui assure leur cohésion. Peu leur importe d'être fidèles aux codes réalistes usuels : leur pouvoir de crédibilité vient de leur formalisme et précisément de leur artifice. Fragmentées en un jeu d'éléments réunis, ordonnés, solidaires de l'objet qu'elles ont la mission de signifier,

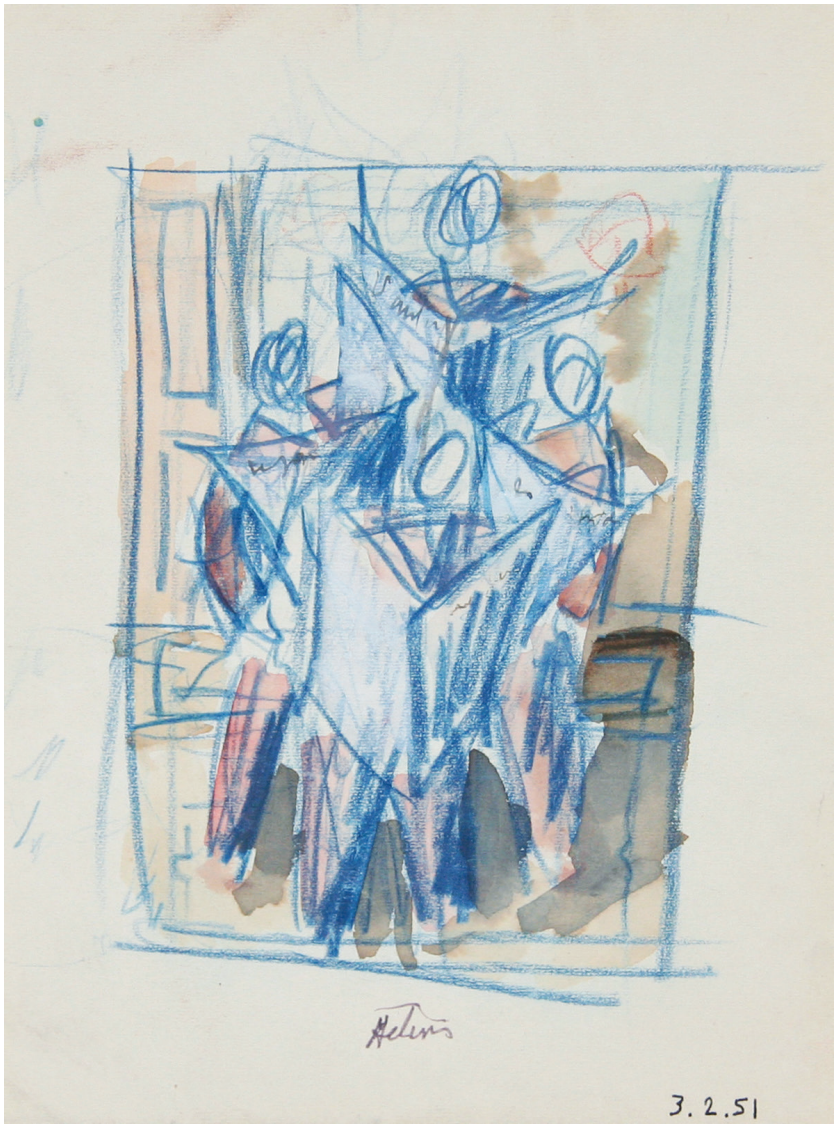
Parapluies, 1969, fusain sur papier, 27,5 x 37,5 cm



Parapluie couché, 1950, fusain sur papier, 48 x 62 cm

toutes ces figures sont des archétypes. Mais cet effort de codification figurative n'est pas dénué de surprises et de paradoxes. La platitude spatiale volontaire de ces images, leur caractère lisse et uniforme ne signifie pas un refus du volume, une crainte du relief, leur impassibilité une absence de vigueur, leur clarté une inaptitude à l'humour et au fantasme. Le journal,

le parapluie, la citrouille, le chapeau, la chaussure se plaisent à des déformations qui exagèrent ou caricaturent leurs formes, faisant surgir des configurations excentriques dans la tradition d'un certain maniérisme pictural. Mais ce qui nous apparaît à la limite d'une altération, provient pourtant d'un exercice d'observation des plus minutieux. Le meilleur exemple en sont les mains. Telles qu'elles apparaissent dans les *Hommes assis* par exemple, ou dans l'*Escalier*, elles sont réduites à un motif assez disgracieux et sourdement offensif, en forme de peigne, mais qui vient en ligne directe de modèles célèbres : le portrait de Monsieur Bertin et celui de Madame de Senonnes par Ingres. Il en va de même avec le motif omniprésent des plis des vêtement ou des parapluies, dont le caractère gaufré nous paraît de prime abord résulter d'un singulier artifice ornemental ou répondre au souci d'Hélion de construire à tout prix ses figures, alors que ces boursouflures, ces exagérations sont le fait d'un examen visuel si attentif qu'elles en reproduisent le caractère implacable dans une sorte d'hypertrophie.



Journaliers, 1951, crayon, encres aquarellées et gouache sur papier, 21,5 x 15 cm

Double page suivante

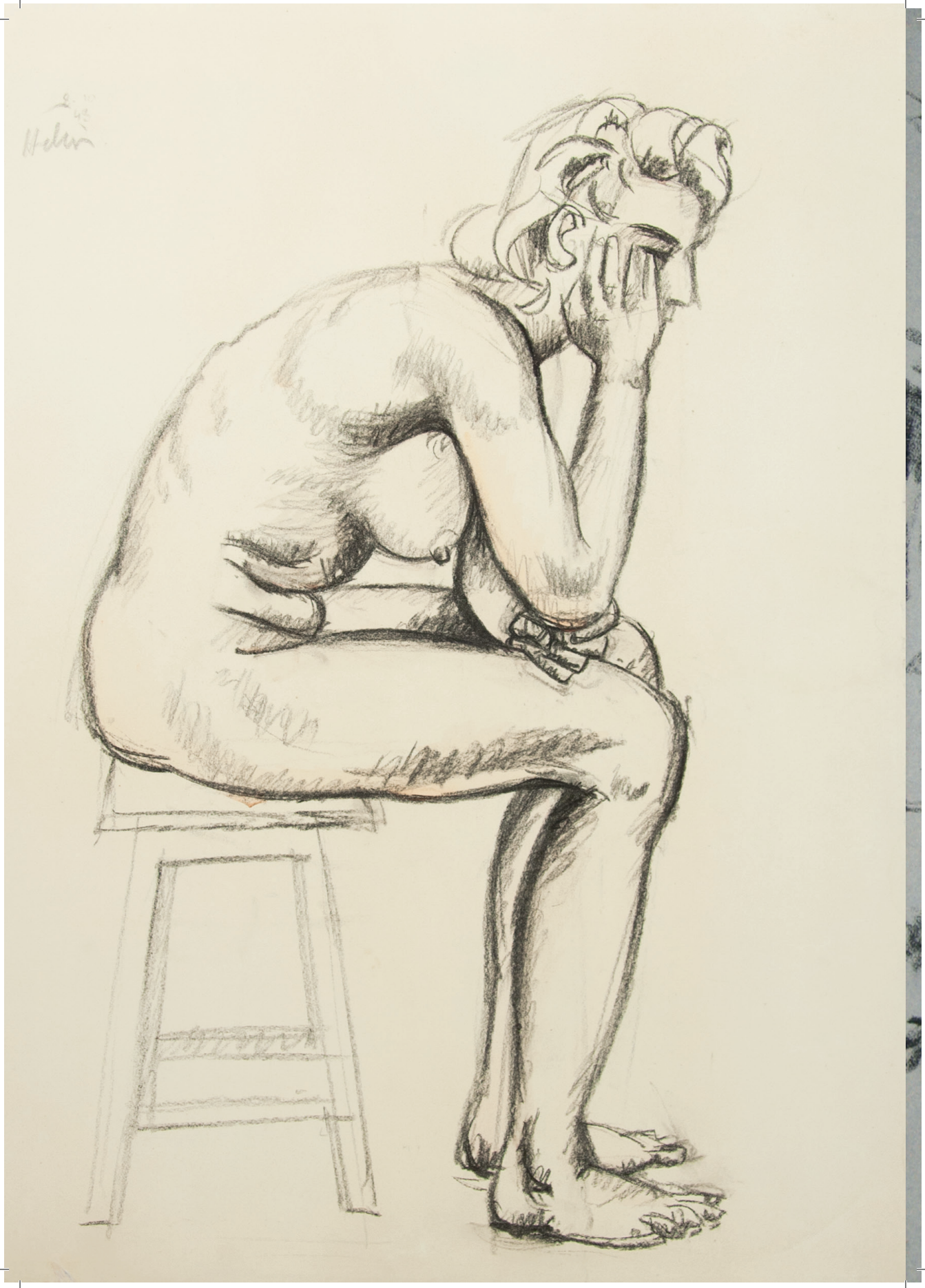
Étude pour le grand Luxembourg, 1955, gouache sur kraft marouflé sur toile, 195 x 200 cm

Ces procédés concourent à densifier la présence et à maintenir la figure suffisamment à distance du réel pour la gratifier, comme dans les *Journaliers* par exemple, d'un caractère surnaturel. Sans être apparenté au Surréalisme qui lui est contemporain, la dextérité d'Hélion c'est aussi de savoir saisir l'onirisme que le réel suscite en nous pour le projeter au grand jour et le mettre en pleine lumière.

Nu couché, 1979, encre de Chine, pastels et fusain sur papier, 22 x 30,5 cm

Page de gauche
Nu accoudé, 1948, fusain sur papier, 32 x 44 cm

Cet art de la stylisation va connaître son plein en 1948, avec l'apparition des *Nus*, des *Mannequineries* et des *Journaleries*, séries dans lesquelles Hélion parvient, grâce à des moyens purement graphiques, à faire coexister sur le même plan un vocabulaire à la fois figuratif et ornemental. Le modèle, couché ou assis, seul ou à plusieurs, avec ou sans gisant à ses pieds, est puissamment dessiné, campé dans l'espace



à l'aide de forts contours systématiquement étayés par les hachures resserrées du pinceau. La figure ainsi définie dessine dans l'espace un grand pictogramme angulaire où les jambes et les bras explorent hardiment la manière de s'intégrer au mieux dans l'espace imparti au champ du tableau. Mais pour bien souligner l'ordon-

Nu attablé, 1949, fusain sur papier, 63 x 48,5 cm

Page de gauche

Sans titre, 1951, fusain sur papier, 48 x 63 cm

Double page précédente

Nu assis, 1948, fusain et aquarelle sur papier, 63 x 49,5 cm

Femme assise, 1951, fusain et gouache sur papier, 62 x 47 cm

nancement et la cadence de cette véritable mise-en-scène qui ne renie rien des procédés illusionnistes habituels pour traduire l'espace : jeu de perspective d'une porte, d'une fenêtre, d'une vitrine, Hélion toujours fasciné par les détails, trous ou fissures dans les murs, s'emploie à disposer ici et là des objets apparemment anodins et silencieux mais obliquement loquaces : gant, fruit, verre, baguette de pain, peigne, interrupteur électrique, torchon, franges de tapis, plinthes, écailles des murs, parquet, branchettes d'arbres... Le monde est à l'image d'un immense canon musical, où tout est lié, où formes et signes en se répondant, se poursuivant, s'appelant les uns les autres, apportent la seule réponse au rébus d'images et de rêves que le réel charrie avec lui.

Nu attablé, 1946, encres et crayon sur papier, 29,5 x 45,5 cm

Double page suivante
Modèle assis, 1953, huile sur toile, 54 x 65 cm

Si la rigueur élégante, la qualité de transparence lumineuse des compositions abstraites expliquent la monumentalité silencieuse de celles qui leur succèdent, elles n'élucident pas leur parti pris de mélancolique impassibilité. C'est la lecture des *Carnets* qui nous fait le mieux entrer dans l'imaginaire de Jean Hélion et comprendre son itinéraire caché, ses mystérieux raccourcis. C'est aussi là qu'on entrevoit la nature de l'incessant dialogue qu'il entretient avec les Maîtres du passé. L'artiste se sent relié à tous ceux qu'il admire : *« En quelque chose, Masaccio, Poussin et Picasso continuent de peindre à travers moi… »*[11] ou *« Je percevais que quelque chose qui s'était passé dans la peinture au temps de Cimabue, Giotto et Raphaël, pouvait circuler encore à travers la peinture moderne… »*[12]. Picasso est le contemporain auquel il se mesure le plus souvent. Et même s'il ne peut s'empêcher de garder avec lui une distance salutaire, les critiques ou les remarques qu'il lui adresse n'en reflètent que mieux une proximité d'esprit où perce une forme de complicité secrètement admirative. Néanmoins c'est avec Léger, qui ne cessa

jamais de le soutenir, que le sentiment de concordance est le plus sensible. Certaines de ses réflexions sont révélatrices de ce qui, au-delà de traits analogues, les réunit et explicite leur communauté esthétique. Celle-ci par exemple : *« Chez Léger…se ressent la possibilité des fresques du Moyen-Âge »*[13].

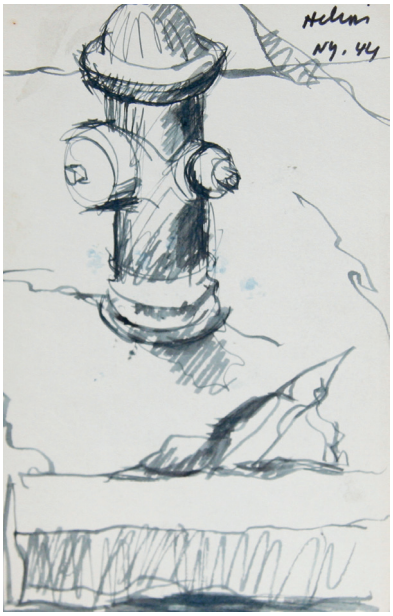
Le langage des artistes du début du siècle dernier avait été profondément bouleversé par la révélation des arts « primitifs », Hélion, lui, comme beaucoup d'autres de sa génération, ira chercher dans les cultures extra-occidentales, l'hellénisme classique mais aussi dans l'art médiéval une manière d'interroger ou de conforter les tournures que prenait sa pensée visuelle. Au-delà de la révélation qu'elles allaient produire sur le jeune amateur qu'il était alors, il y a fort à parier que ses nombreuses visites au Musée du Louvre, à son arrivée à Paris en 1921, ont été de nature à imprimer à jamais en lui des références dont il fera ultérieurement usage. Mais surtout cette familiarité avec les Maîtres, ou avec des témoignages de civilisations disparues

comme celle du Proche-Orient antique ou khmère, comme le révèle un superbe dessin de 1947, vont forger en lui une vision humaniste nouvelle. Fondée en particulier sur de grandes figures de référence comme celle de Poussin ou Champaigne, cette vision réanime et réactualise en lui les valeurs pérennes de grandeur, de monumentalité de l'Antiquité classique, suivant d'ailleurs en cela l'exemple de Picasso et de Léger. Et ce n'est pas sans raison que dans ce retour à l'art du musée partagé par ses contemporains, Hélion, soucieux de réalisme, admire aussi ceux dont il se sent proche, à savoir les « Peintres de la réalité », ces peintres du XVIIème siècle français qu'Hélion avait célébrés dans un important texte à propos de l'exposition du musée de l'Orangerie, en 1934[14].

Tête, 1947, fusain sur papier, 33 x 25 cm

Mais les visites au Louvre auront aussi sur Hélion des conséquences d'un tout autre ordre. L'impact de la révélation puis de la fréquentation assidue des grandes figures de l'histoire de la peinture, la découverte de civilisations méconnues, l'amèneront tout naturellement à vouloir se mesurer plus directement avec le passé. Comme l'avaient fait avant lui Courbet, Manet ou Cézanne qu'il admirait, et parmi ses contemporains Picasso tout particulièrement et Léger, nous l'avons dit, Hélion entend à son tour poursuivre un tête-à-tête avec les artistes qui l'ont précédé et montrer dans son travail ce qu'il en est du dialogue avec leurs œuvres. S'il est difficile d'interpréter le sens exact des allusions de Manet à des œuvres du passé, entre parodie et humour, si l'on ne peut comparer la conversation qu'il poursuit avec elles au cannibalisme de Picasso[15], la teneur des propos des *Carnets* nous permettent une approche plus sûre des raisons qui poussent Hélion à citer des œuvres aperçues ici et là dans les musées, au cours de voyages ou tout simplement dans les livres. On ne peut pas parler de détournement à proprement

parler dont Hélion avait peut-être perçu les grisantes possibilités au cours de son séjour à New-York en 1936, auprès de celui qui en était passé maître, à savoir Marcel Duchamp. Près de nous, les dessins que Pierre Buraglio réalise dans la série *d'après... autour... avec... selon...* (et qui rendent d'ailleurs hommage à Hélion), éclairent d'un autre jour cet art de la citation. Buraglio en a fait subtilement, avec une éblouissante diversité d'approche, un art de rebond et d'endurance, et non sans humour un art du conciliabule. Dans ce sens, Hélion lui aussi, et l'un des tout premiers dans sa génération, « travaille sur la peinture comme ses prédécesseurs travaillaient sur la nature »[16]. Le dialogue avec les Maîtres tient chez lui de l'art de la conversation. Il



Sans titre, New York, 1944, encre sur papier, 19 x 12 cm

Plougonven, 1976, gouache et encres sur papier coloré marouflé sur toile, 64 x 50 cm

Femme assise, 1962, fusain et pastel sur papier coloré, 43 x 31 cm

s'agit de rester en compagnie de ceux qu'on admire, d'y chercher la stimulation nécessaire, de se mettre au défi de la comparaison, de perdurer. Ne tentons pas un inutile inventaire. Dans *A rebours*, il n'est pas impossible que le nu renversé se fasse l'écho, mais naturellement à l'envers, de la longue tradition des Christ mort. Il se peut bien aussi que la fameuse *Mélancolie* de Dürer ait inspiré les poses excentriques des nombreuses versions des *Nus accoudés*, que *Monsieur Bertin* soit bien derrière les *Hommes assis*, et que la sculpture funéraire médiévale ait façonné bien des plis empesés des lits sur lesquels les Nus sont assis, ainsi que les Gisants qui rêvent à leurs pieds. Nous possédons dans les *Carnets* de nombreuses déclarations sur l'intérêt qu'Hélion portait à l'art roman. Il se peut même que le dessin particulièrement étudié du visage du personnage masculin du même tableau soit une sorte d'assemblage de plusieurs sources venues aussi bien de la peinture romane que de quelque masque sculpté du Proche-Orient antique.[17]

Le lit, 1948, fusain, aquarelle et gouache sur papier, 50,5 x 65 cm

Double page suivante

Mathilde et son double, 1974, acrylique sur toile, 46 x 65 cm

Mais travailler d'après les Maîtres revient finalement à travailler sur soi-même. Hélion eût toujours l'habitude de procéder par séries, de varier ses thèmes, de les réutiliser en cours de route, de *recycler* sa production. Manière de mettre constamment en perspective son propre travail, ce à quoi l'exercice sériel de la peinture dans les séries abstraites l'avait préparé tout naturellement. Mais son regard tenace sur l'histoire de la peinture, cette manière constante qui lui est propre de regarder en arrière et dont témoigne si bien *A rebours*, lui aura permis d'interroger en permanence les potentialités de son travail, en particulier son pouvoir de métamorphose, de sonder ce qu'un thème peut contenir de sens cachés aussi bien que de possibilités formelles insoupçonnées. Cette familiarité avec l'histoire de la peinture, Hélion n'a cessé de l'éprouver en revisitant tous les genres classiques, en en renouvelant délibérément l'approche, en leur donnant une actualité, en les rendant en quelque sorte contemporains.

C'est vers 1925 qu'Hélion entame son parcours de

peintre. C'est le moment où le Purisme se dispose à se rallier à un monde harmonieusement lisse, détaché, distant, méfiant envers la couleur, à opter pour la nature morte et son triomphe des objets. On trouvera la marque de son élégance graphique aussi bien dans les dessins de Picasso que de Juan Gris. La nature elle-même est perçue dans des apparences idéalisées comme une grande mise en scène qui en montre l'ordonnance bien réglée, celle que l'on peut voir dans les tableaux des Maîtres d'un classicisme hérité de la culture antique. On mesure mieux le monde visuel dans lequel baignait alors le jeune peintre. Et c'est ce même monde dont vingt ans après Hélion va découvrir la version américaine dans le Précisionnisme. Inspiré plutôt par les spectacles de la rue que celui des machines et des gares, dans le Paris et le New-York des années 40, Hélion le traduira dans son franc-parler teinté du charme d'une certaine gouaille populaire, dans cette langue qui sera bientôt aussi celle de Queneau qui dira très justement à son propos : *« Figurative ou non, c'est une peinture qui fût toujours significative »*[18].

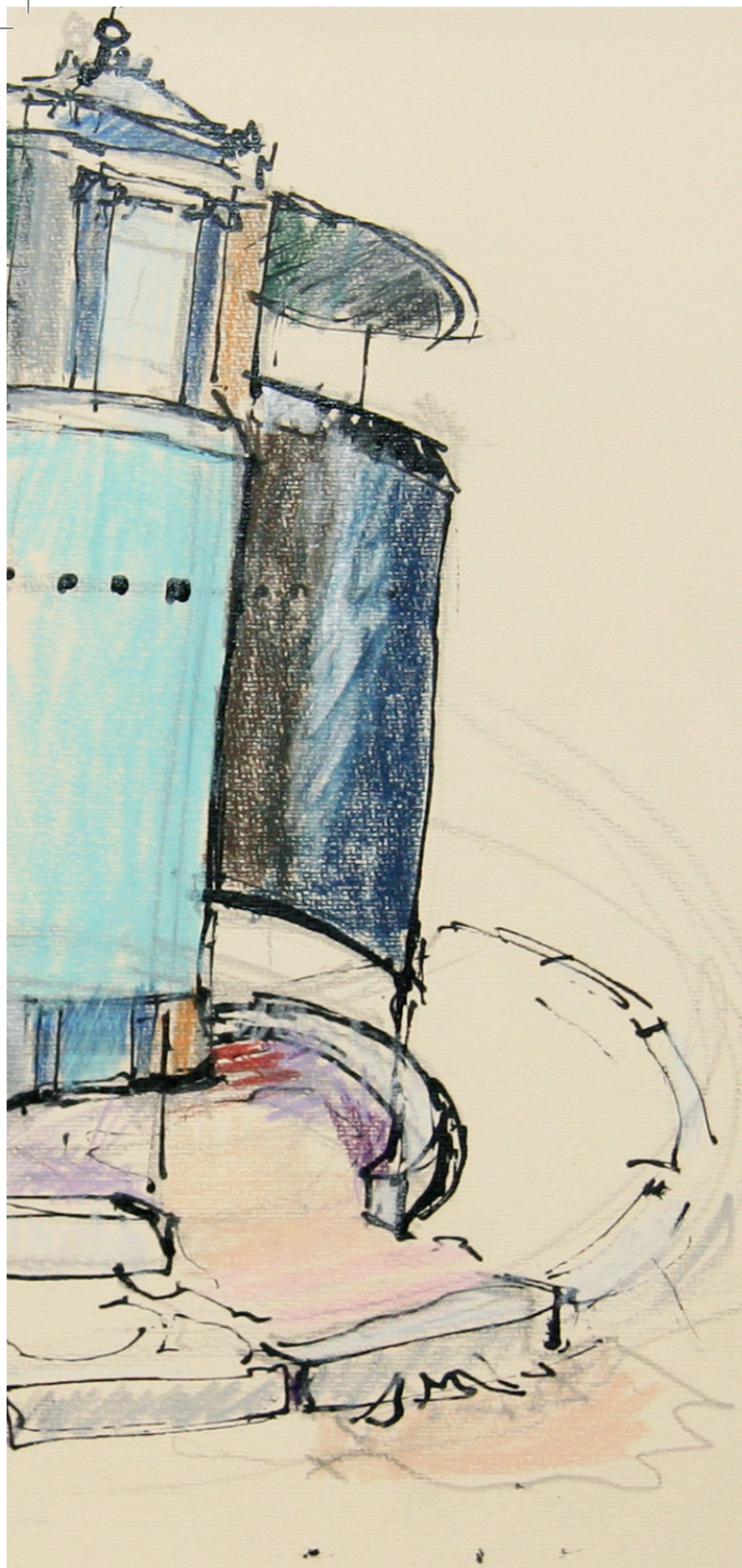
Orchestre, 1969, crayons, encre de Chine et gouache sur papier, 23,5 x 31,5 cm

Construction de signes, de contours et d'apparences, le monde d'Hélion est en effet, par essence, « significatif ». Il ne se contente pas d'une simple façade. Il ne veut pas être simplement vu, il veut agir sur celui qui le regarde, transmettre le spectacle qu'il interprète et dont il est le lieu par excellence. Aussi est-il un monde de gestes, de poses et de postures qui attirent le regard, qui sou-

lignent, explicitent et éclairent le contenu des images, comme dans la peinture ancienne -en particulier dans les œuvres de Poussin-, où les gestes suppléent au silence pictural. Et le réel, dans lequel Hélion voyait un théâtre, est son sujet parce que la peinture a précisément le pouvoir de le mettre en scène.

Métro, 1969, acrylique sur toile, 92 x 65 cm

Double page précédente
Grand théâtre de chaises à Skyros, 1980, acrylique sur toile, 200 x 290 cm



Arago
Hélène 77

Ce théâtre c'est la rue, la nature, les objets, les corps, les vitrines, les étals de marchés, les bouquineries et les cirques, les nus, les citrouilles et les parapluies[19]. Qu'Hélion en vienne, en 1951, tout juste à mi-chemin de son parcours, à vouloir figurer ce monde sous un éclairage réaliste, relève d'un désir d'éloquence qui répond sur un autre plan à la rhétorique théâtrale des gestes dans la peinture. Là où le signe prévalait, Hélion lui préfère soudain l'incarnation, la chair, le corps auquel le prédestinait le dessin. Moment d'équilibre, de suspension (ces mêmes termes qui dénommaient vingt ans auparavant les compositions) pendant lequel le pinceau, la touche, la couleur, tous ces instruments habituels de la peinture, vont vouloir échapper à la domination immédiate du dessin pour affirmer leur propre dynamique. C'est ce dont témoignent les natures mortes et les vanités des années 57, les paysages de Belle-Île, les toits et les bouchers. Mais dans cet exercice incessant d'équilibre et de balancement, d'allées et venues qu'est pour lui la peinture entre la figure

Étude de main, 1955, huile sur toile, 41 x 33,5 cm

Double page précédente
Pissotière, 1977, crayon, pastels et encre sur papier, 31 x 45 cm

et la forme, avant de lui laisser champ libre et d'amorcer ainsi son ultime mutation, Hélion éprouvera, comme à son habitude, le besoin de résumer son oeuvre, de vérifier au travers de l'exercice même de la peinture le chemin parcouru. Il le fera en se lançant à lui même le défi de deux immenses compositions en triptyque, confirmant par là aussi un aveu en direction de la peinture d'histoire, le *Triptyque du Dragon* (1967) où condensant magistralement quarante années de peinture, il déploie en une immense allégorie l'ensemble des thèmes poursuivis, dans une mise en scène qui décline tous les procédés de son art, nous donnant

Gerbe d'avoine, Belle-Île, 1959, huile sur toile, 33 x 41 cm

Boucher, 1963, huile sur toile, 35 x 24,5 cm

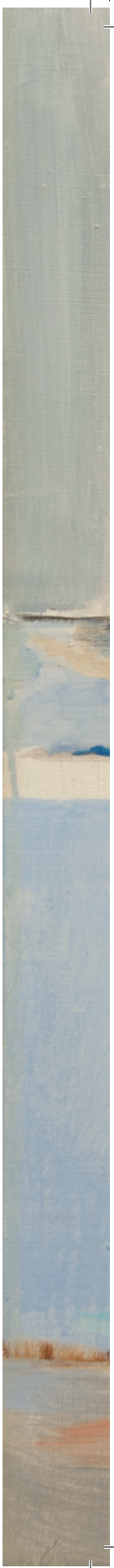
ainsi, au terme de l'aventure, la clé de leur existence et de leur signification jusqu'alors cachées en raison même de leur genèse. La deuxième est *Choses Vues en Mai* (1969). Si le *Triptyque du dragon* était, en dépit de son audacieuse synthèse, tourné vers le passé, *Choses Vues en Mai* se lit comme une immense fresque ou un décor de théâtre qui célèbre, lui, la vie au présent et qui, contrairement à son homologue à la facture picturale transparente et apaisée, affiche un chromatisme contrasté et dramatique, dans une écriture syncopée et vigoureuse, en prise avec son sujet.

Double page suivante
Pêcheurs, 1962, huile sur toile, 32,5 x 42 cm

Vanité, 1957, encres, pastels et crayon sur papier, 31 x 23 cm

Double page suivante
Les Toits, 1961, huile sur toile, 65 x 92 cm

LE DESSEIN
DE LA PEINTURE

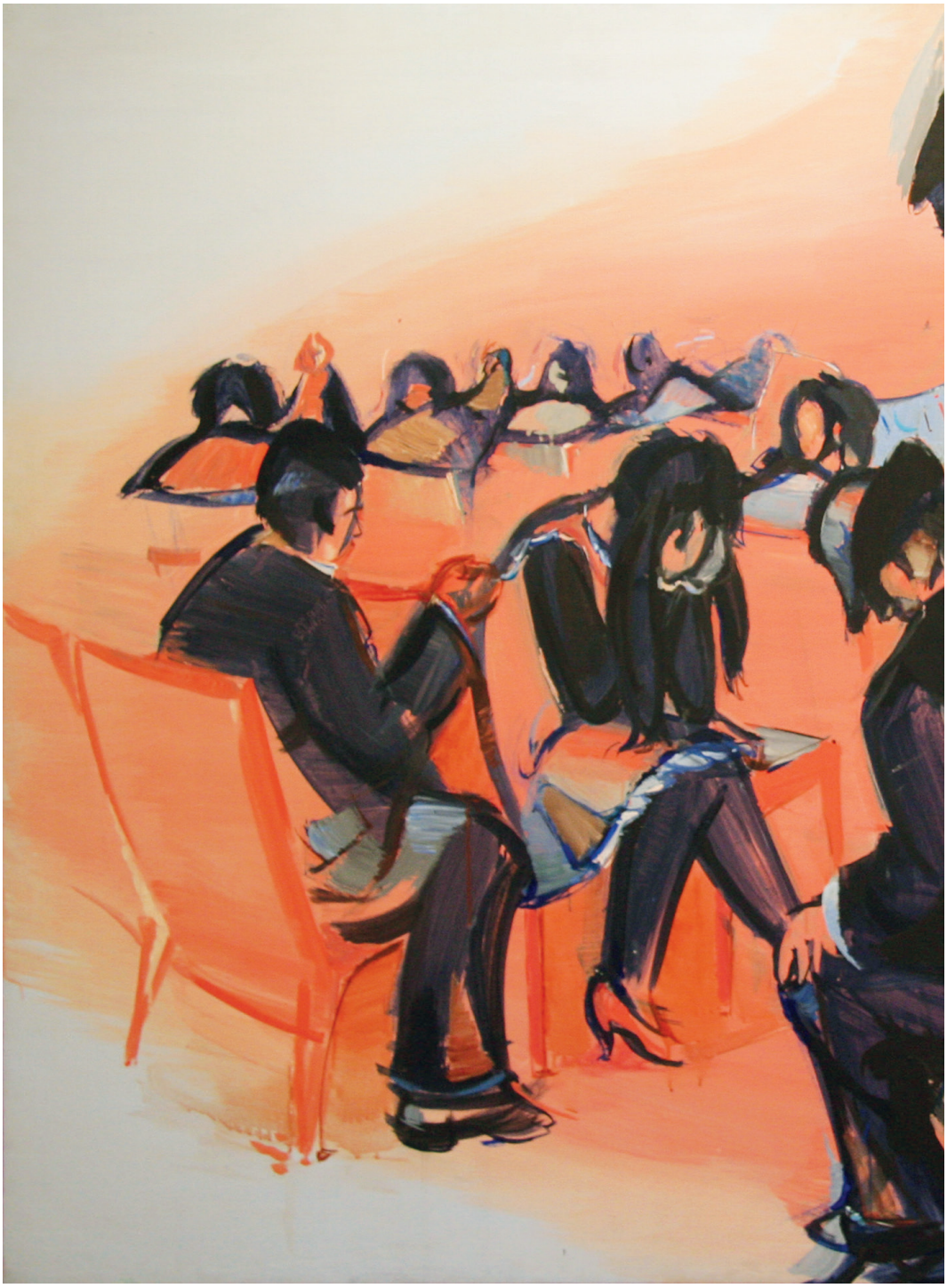


Le Homard, 1975, gouache sur papier marouflé sur toile, 49,5 x 64,5 cm

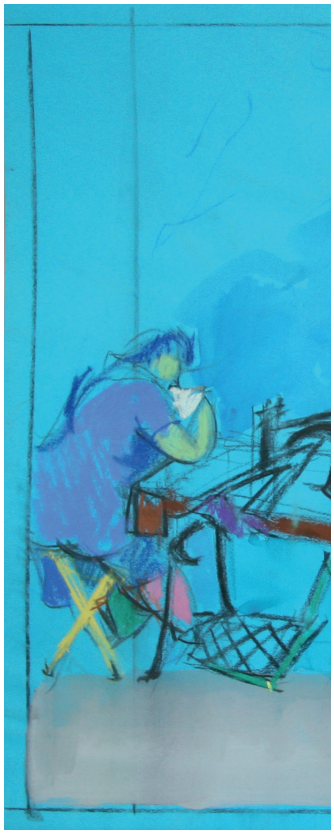
Page précédente
Les Augustes, 1967, huile sur toile, 61 x 46 cm

Quand la peinture absorbe le dessin, c'est pour s'emparer de sa fluidité, de son rythme et de sa concision. Délaissant les effets homophones, les camaïeux, les tons sourds et les teintes pastel des tableaux antérieurs, elle opte en faveur d'une couleur saturée, de tons complémentaires, d'un chromatisme contrasté et strident. Les dernières peintures, qui doivent autant à l'éclat du Fauvisme qu'à la véhémence expressionniste, participent pleinement du renouveau qui se fait jour dans la peinture de l'époque, et c'est en compagnie de Balthus et de Picasso que Hélion sera invité à participer à l'exposition qui saluera ce regain, « New spirit in painting », organisée en 1981 à la Royal Academy de Londres. Désormais l'onirisme ayant pris le dessus, Hélion peut aller et venir dans son œuvre comme bon lui semble et se jouer

Conciliabule de mars, 1968, acrylique sur toile, 130 x 200 cm



Grand théâtre en mai, 1968-69, acrylique sur toile, 132 x 180 cm



des contraintes formelles qu'il s'était imposées. L'un des signes les plus tangibles de la part du songe dans son travail est l'utilisation des fonds colorés, uniformes ou balayés de grandes zones de tons différents, sur lesquels il installe son motif. Mettant volontairement à distance tout effet de réalisme, le procédé confère à la composition une présence irréelle et chimérique -qui n'est pas sans rappeler l'usage de papiers de couleur dans la sphère du dessin classique- et lui permet d'explorer, d'enchaîner, de moduler des harmonies colorées particulièrement riches ou inattendues, tantôt nocturnes tantôt solaires. C'est ainsi que les peintures de la dernière décennie affichent une vivacité éclatante où la couleur, dans un exercice de pure jubilation, entreprend de déstructurer l'ordonnancement habituel des choses pour nous livrer une vision entièrement libérée du poids et des sujétions de la figuration, soumise aux aléas du rêve.

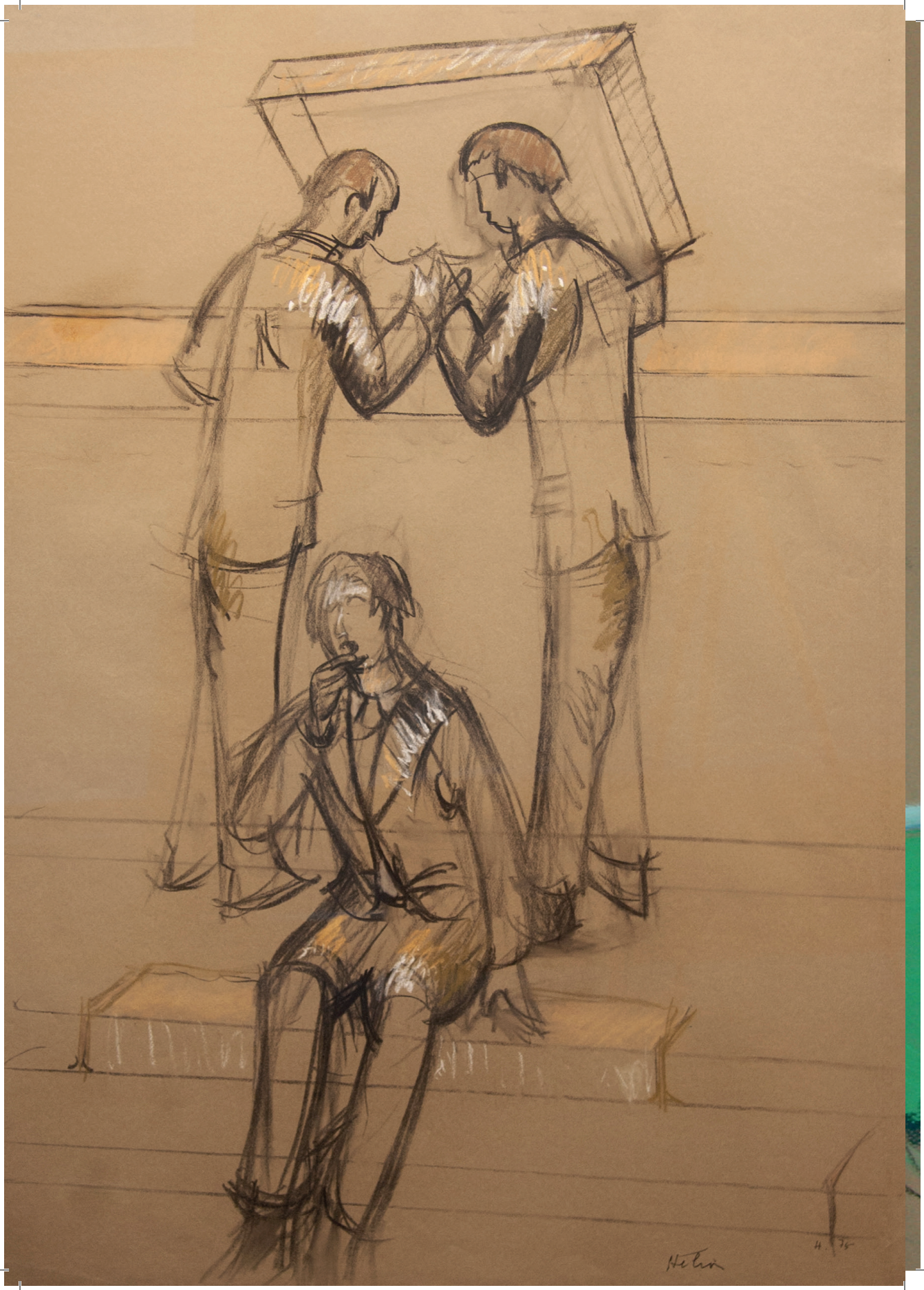
Sans titre, 1973, encres et pastels sur papier coloré, 30,5 x 27 cm

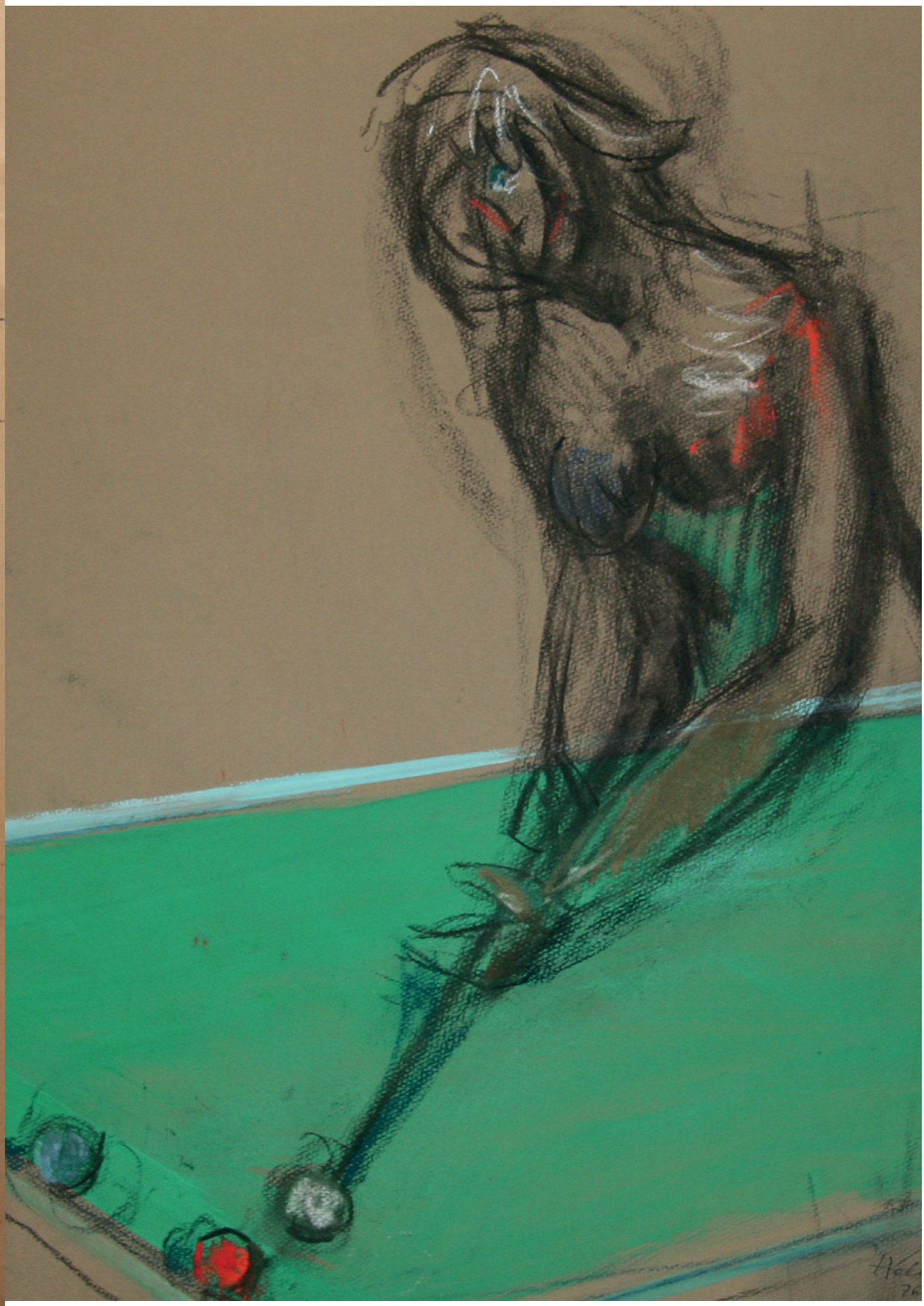
Sans titre, 1972, fusain, gouache et pastels sur papier coloré, 63 x 48 cm

Double page suivante

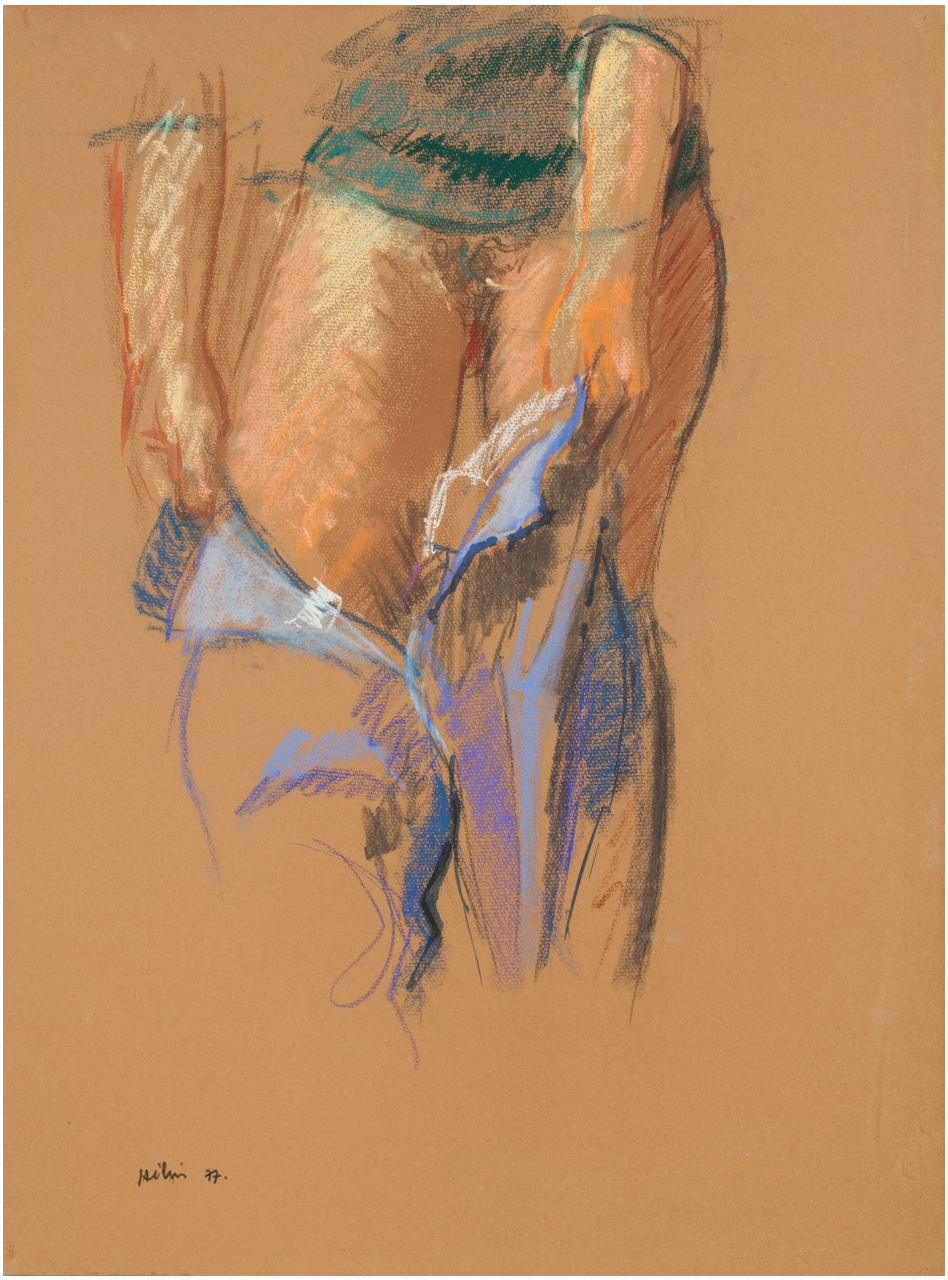
Le piège, 1975, fusain et pastels sur papier, 104,5 x 75 cm

La joueuse de billard, 1976, gouache, pastels et fusain sur papier, 54 x 39,5 cm

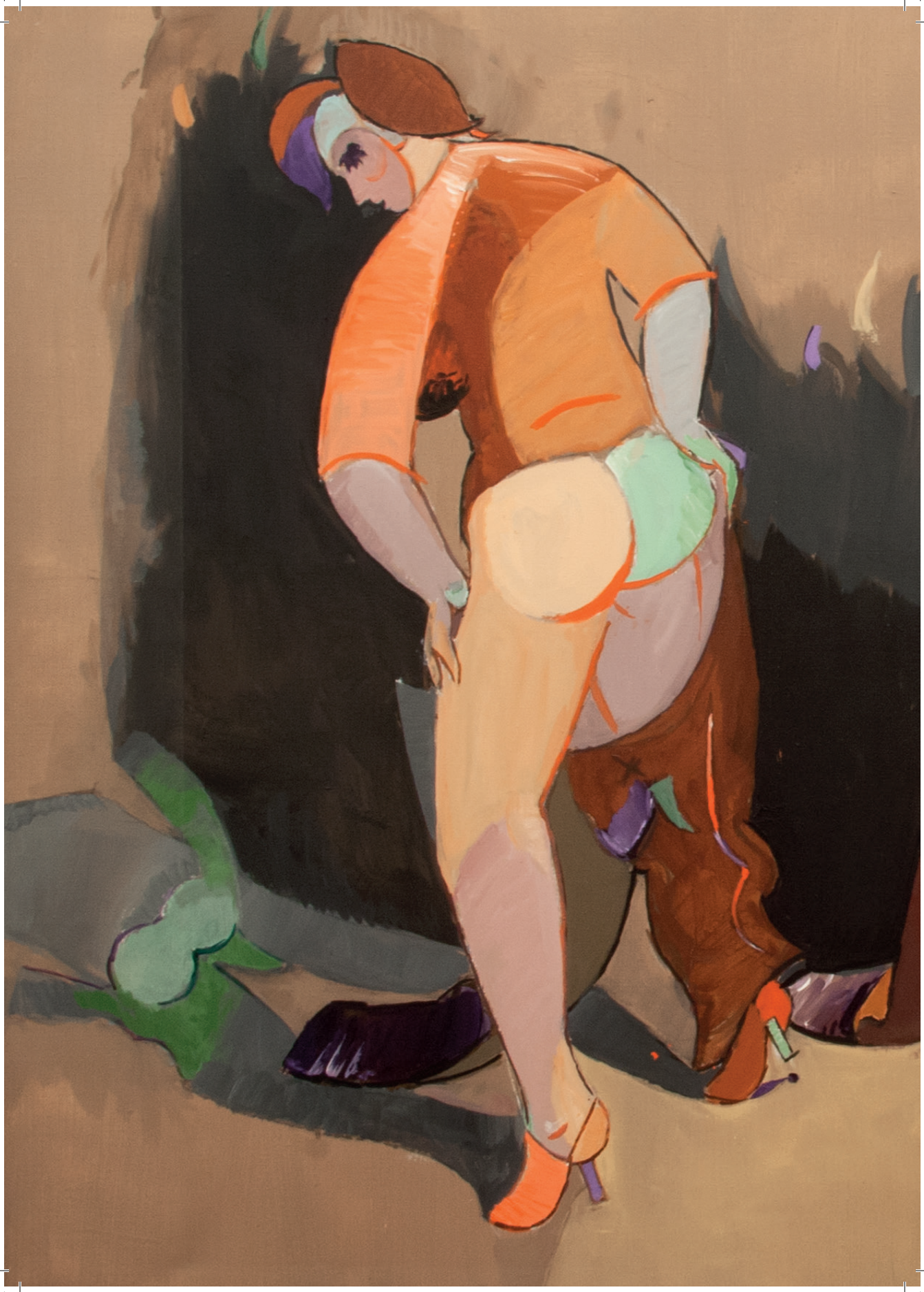


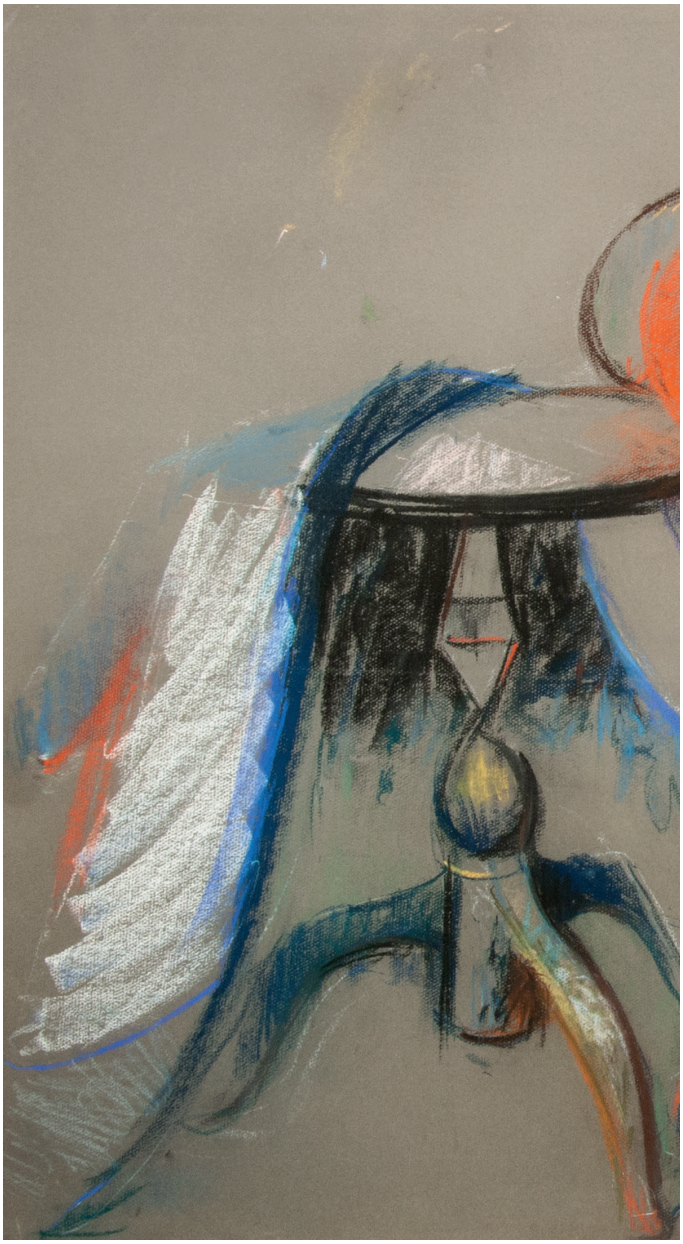


La Vérité sortant de son p., 1977, encres, aquarelle, pastels sur kraft marouflé sur toile, 64 x 64 cm



Pantalonnade, 1977, encre et pastels sur papier coloré, 65 x 50 cm





Nu attablé, 1973
Fusain et pastels sur papier coloré marouflé sur toile, 75 x 104,5 cm

Double page précédente
Jambages, 1977
Acrylique sur toile, 130 x 161,5 cm

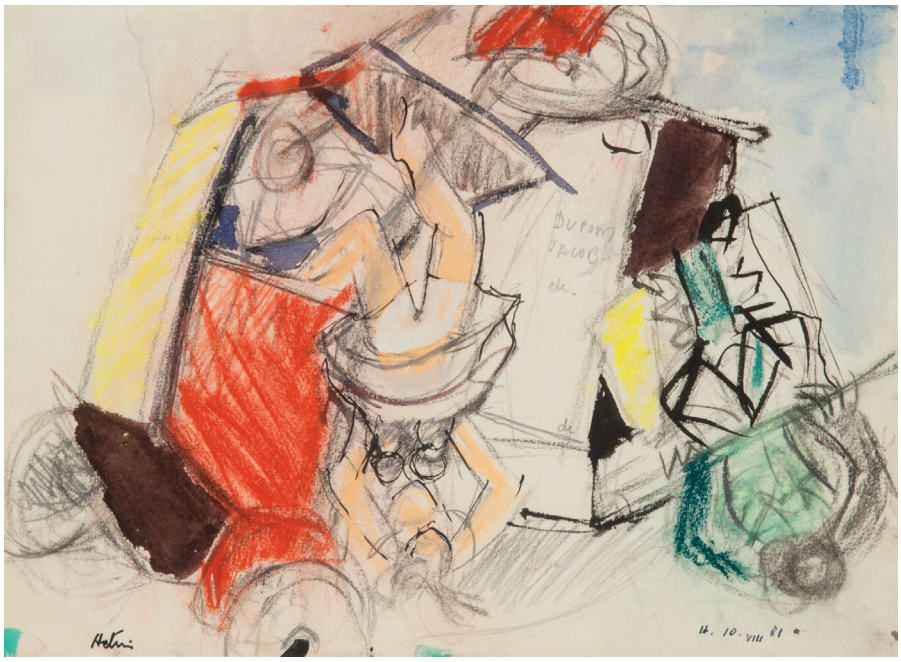
7.8.9

De la même manière qu'il avait dialogué avec les Maîtres, Hélion se plaît aussi à dialoguer avec son œuvre, à en revisiter thèmes et procédés picturaux, à les mêler inextricablement entre eux. C'est ainsi que les *Toits* (voir p.96) réinterprètent à leur façon les abstractions du début, que celles-ci à leur tour voient leur secrète genèse révélée au grand jour et même moquée, comme dans *Le réel et le songe* (1981) et *Le songe* (1981), où deux apprentis peintres s'appliquent à tirer d'un modèle en train de poser sur un lit, le motif d'un tableau abstrait aussi éloigné que possible de leur sujet. La série des *Accidents* (1979-80) offre pour sa part l'un des thèmes les plus riches de significations. Non seulement il présente, en tant que tel, un objet de choix à la réflexion de tout un chacun sur les catastrophes, mais il combine quelques-uns des principaux motifs de l'artiste dans un carambolage moqueur et dérisoire où l'on retrouve de nombreux avatars de la *Figure tombée* au milieu des restes d'un monument assiégé par un véhicule en quête de gloire. Cette composition en pyramide qui échappe quelque peu aux habitudes du

L'Accident, 1980, gouache, fusain, aquarelle et encres sur papier, 74 x 55,5 cm

H 80

peintre, n'en révèle pas moins dans la complexité de sa structure ce qu'elle doit à la présence sous-jacente du dessin. Car les esquisses que nous connaissons, montrent à quel point le dessin, par son caractère tumultueux, sa texture nerveuse et emportée, réussit à traduire la dramaturgie cocasse de la scène. C'est lui qui sert, en sous-œuvre, à l'édification du tableau, et à soutenir le défi de son improbable échafaudage de formes, de traits et de couleurs.



L'Accident, 1981, crayon, pastels, et encres sur papier, 31 x 44 cm

L'Accident, 1980, encre de Chine, fusain et pastels sur papier coloré, 16 x 22,5 cm

L'Accident, 1980, encre, aquarelle, gouache et fusain sur papier coloré, 31 x 37 cm

4.
tx 80

Les fiançailles du poilu inconnu, 1981, acrylique sur toile, 145 x 200 cm

Double page précédente
Accident le 6 novembre, 1980, acrylique sur toile, 97 x 130 cm

C'est d'ailleurs sous le signe du risque assumé, d'un goût marqué pour les assemblages disparates, les postures acrobatiques et les obliques (toujours la question des équilibres !) que la dernière période se place.

La *Suite pour le 11 Novembre*, cet audacieux diptyque de 1976, est à elle seule une saisissante mise en image de la fragilité, de l'effondrement et de l'engloutissement, reprenant un thème déjà énoncé ailleurs. Sur la partie gauche, un « poilu » de 14-18 est sur le point d'être jeté à bas de son monument, casquette au fusil, drapeau flottant, et de tomber sur ceux qui viennent lui rendre les honneurs, tandis qu'à droite, paraphrasant le tableau célèbre de Brueghel l'Ancien, la Parabole des Aveugles se saborde sous nos yeux, entrainant dans une *phrase* autant comique que cruelle, cannes blanches, invalides de guerre, médaillés et fossoyeurs, au fin fond des tombes qui les attendent. Autre florilège de la débâcle, le *Jugement dernier des choses* (1978-79), triptyque de plus de 8 mètres d'envergure, qui lui aussi, comme le *Triptyque du Dragon*, grand panorama de l'œuvre peint, entreprend sur le mode récapitulatif d'un songe hétéroclite haut en couleurs, une sorte de verdict amusé et joueur sur les thèmes, les objets, les fantasmes et les manies qui auront peuplé sa vie.

Diptyque, ***Suite pour le 11 Novembre***, 1976, acrylique sur toile, 275 x 225 cm

Double page suivante
Diptyque, ***Suite pour le 11 Novembre***, 1976, acrylique sur toile, 200 x 350 cm

durand
lévi
dion
nēu
etc

Ce regard en quelque sorte permanent sur lui-même, c'est somme toute ce à quoi Hélion aura, sa vie durant, forcé la peinture à être. Non pas tant comme un exercice de vision, d'intellection, de formulation que de questionnement. En vérité ce questionnement avait commencé dès la déclinaison en série des thèmes -qu'ils aient été figuratifs ou abstraits-, dans le réemploi constant de compositions du même type, de motifs récurrents, accomplissant sur les images un effet de distance critique immédiat. Mais cette mise en question du tableau atteindra un degré qu'on pourrait dire ultime, quand, citant tout ou partie de lui-même, montrant les étapes de sa propre genèse, il se met sous nos yeux en abîme. Ce procédé était déjà à l'œuvre dans *A rebours* où apparaît une abstraction posée sur un chevalet dans la partie gauche du tableau, tandis qu'à droite le nu renversé dans la fenêtre peut être assimilé à une peinture rivalisant avec la précédente. Mais il prend toute sa mesure au moment où Hélion peint au début des années 50 *L'Atelier* (1953), sorte de variation lointaine sur *L'enseigne de Gersaint* de Watteau.

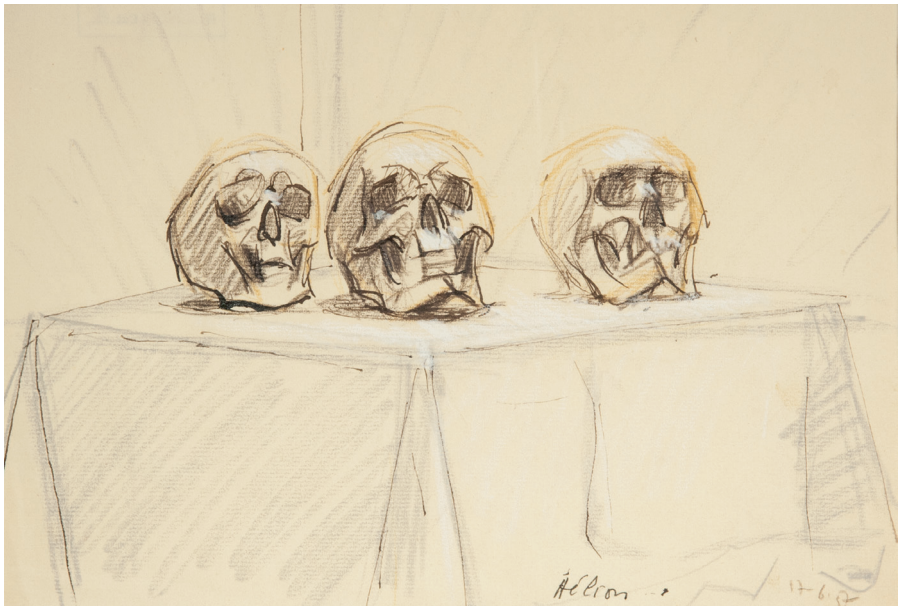
Requiem 2, 1981, acrylique sur toile, 130 x 97 cm

Dans une de ces compositions panoramiques dont il a le secret, Hélion s'emploie à réaliser un tour de force et à pousser certains de ses principes de représentation à l'extrême, mêlant avec humour et virtuosité, autobiographie et recherches formelles. Nous sommes littéralement dans le théâtre de l'atelier. Pegeen accoudée sur la rampe de l'escalier qui mène à l'étage, est dans une pose familière à l'artiste ; elle accueille de loin le visiteur. A droite, non loin de Pierre Bruguière assis en train d'examiner un tableau, on devine en partie caché, le divan recouvert d'un couvre-lit bleu surmonté d'un toile de fond rouge, où a dû s'étendre peu de temps avant le modèle des *Odalisque* (1953), dont l'une, peu visible, apparaît au centre de la composition, posée de biais au bas du chevalet où trône *Le Goûter* (1953). L'effet de perspective est accentué par la fuite des lattes du parquet, la disposition étudiée du banc du Jardin du Luxembourg (voir p.54), des plantes servant aux natures mortes du moment et du meuble de palette. La partition orthogonale est toujours de mise avec le jeu entrecroisé des perpendiculaires, des

angles, et des droites que font les pannes sur le mur de droite, les traverses du châssis du *Passage du commerce Saint André* de Balthus que Hélion abritait alors dans l'atelier de la rue Michelet[20], les supports de soutènement de l'entresol, enfin le coude du grand tuyau du poêle qui dessine une sorte de cadre autour de ses propres tableaux, posés ici et là et dont la présence résume fièrement les derniers efforts du peintre. Hélion nous convie, en quelque sorte malgré nous, à une

Double portrait, l'un assis, 1955, huile sur toile, 50 x 65 cm

exposition des œuvres rejetées alors par le public. Tout ce théâtre du travail de l'artiste, toute cette mise en scène de la peinture par elle-même, trouve une partie de son origine dans le processus même du dessin préparatoire auquel Hélion, par une tournure typique de sa pensée, donne un sens aussi abouti que l'oeuvre achevée. C'est lui qui donnera naissance à la série entreprise à Belle-Île vers 1957, avec *Le Grand Brabant*, les *Paysages de Kervic* (1961), les *Pinasses par gros*



Vanité, 1957, encres et pastels sur papier, 22,5 x 30,5 cm

temps (1961), puis les Vanités de 1957, en particulier *Vanité à la feuille morte*, et *Vanité*.

Cette manière de montrer l'avènement du tableau dans la conception du tableau lui-même, la peinture au cours de sa gestation est, chez Hélion, intimement liée à sa façon de considérer simultanément toutes les étapes et toutes les phases de son travail comme de possibles pistes. A travers elle, le regard « cubiste » d'Hélion explore son sujet sous tous les angles, dans des situations et des scénarios différents. C'est *à perte de vue* qu'il peut ensuite librement entreprendre d'en faire le récit.

Mais la pratique du dessin va mener Hélion plus loin encore. C'est en effet par le dessin qu'on peut extraire « les choses » de l'insignifiance et de la trivialité générale, c'est par lui qu'on peut les revêtir d'une forme qui va décider de leur sens comme de leur destin. Plus que celui des personnages qui peuplent pourtant généreusement ses œuvres, le monde des choses est

chez Hélion singulièrement agissant. C'est lui qui mène la ronde et qui donne aux fables leur résonance allégorique, lui aussi qui, dans les longues phrases qui enchaînent les motifs les uns aux autres, assume une fonction autobiographique en restituant le parcours personnel de l'artiste. Inversement, les figures ne se prêtent pas dans son oeuvre à l'individualité du por-

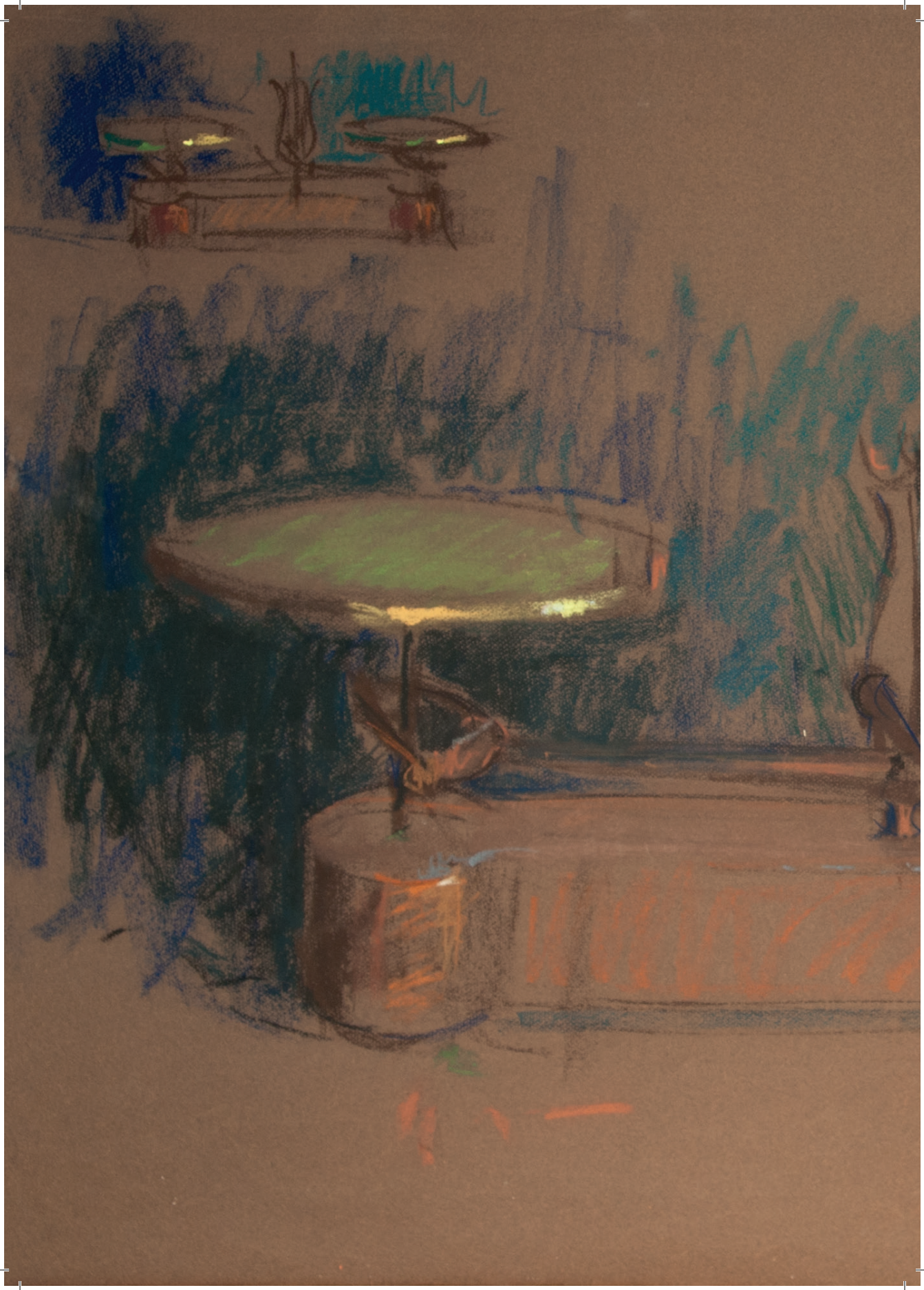
Suite de poissons, 1976, encres, aquarelle, gouache et pastels sur papier coloré marouflé sur toile, 75 x 110 cm

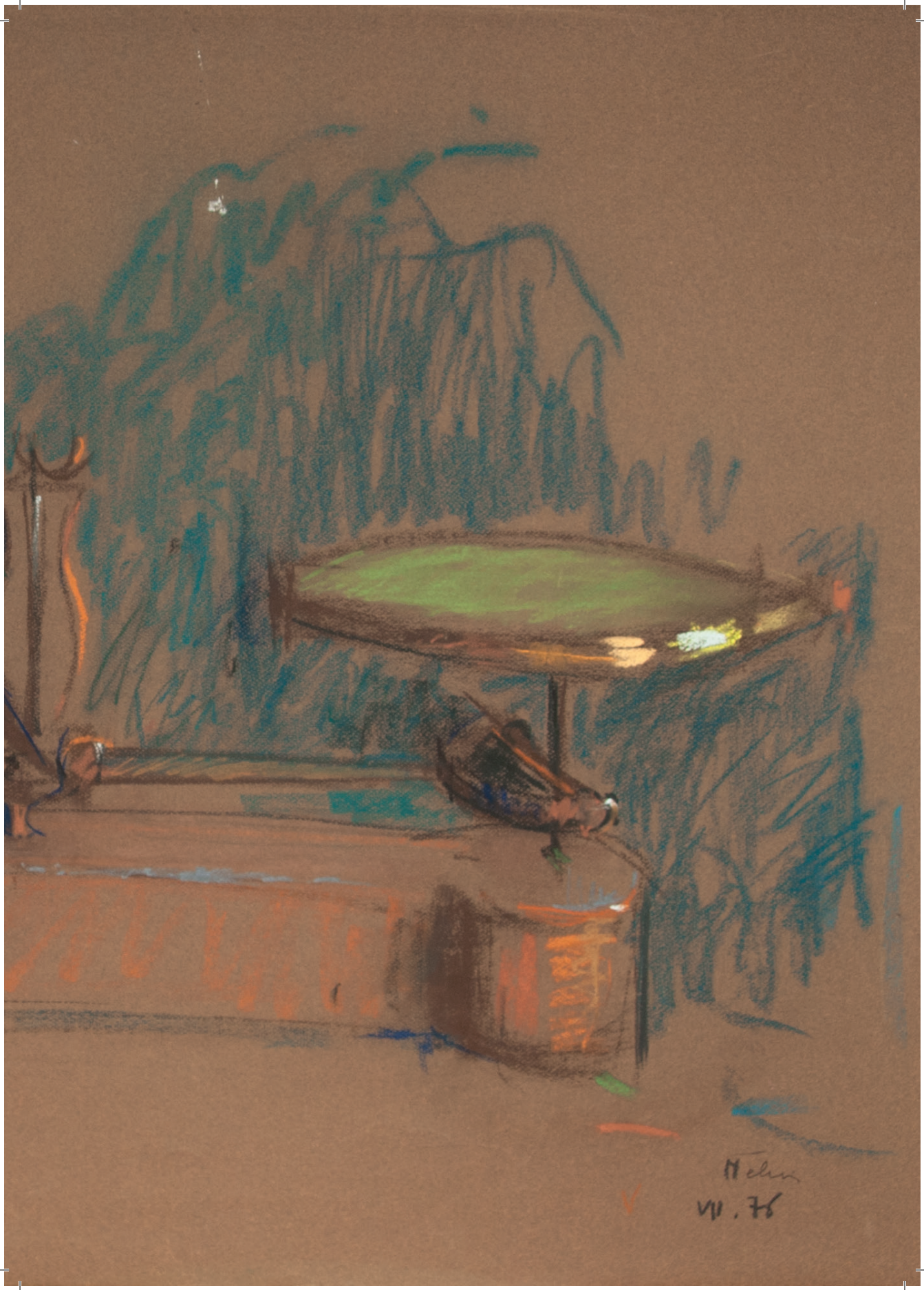
Double page précédente
Drame en trois chaises, 1979, acrylique sur toile, 130 x 195 cm

Le Perroquet, 1975, pastels sur papier, 65 x 50 cm

Double page suivante

La Balance, 1975, pastels sur papier coloré marouflé sur toile, 75,5 x 110 cm




VII. 76

trait. Mis à part les autoportraits, les portraits de Pegeen, de Jacqueline et de quelques amis, la personne humaine est anonyme. Les égoutiers, les lecteurs, les amoureux, les pêcheurs… ont tout de cette figure tant prisée par Hélion qu'est le mannequin. Ce ne sont pas tant des individus que des types. Par ailleurs l'intérêt d'Hélion pour les motifs et les phrases, en rappelant évidemment le poète qui est en lui[21], nous met sur une autre voie. L'utilisation récurrente, tout au long de son existence, d'objets et de motifs privilégiés, leur charge symbolique, leur caractère électif, le soin mis à les trouver puis à les signaler à l'attention du spectateur, non seulement dans les tableaux mais encore dans les photographies de ses différents ateliers, signifie le goût tôt apparu chez lui de la collection. Elle prendra une forme inattendue, dans sa tournure conceptuelle, pour l'époque, mais singulièrement significative, puisqu'il s'agira d'une étrange collection de trous[22] ! L'immatérialité d'un vide, conjuguée à son contraire, l'accumulation, la répétition. Loin d'être incompatibles, ces deux antonymes ne font que développer chacun à leur ma-

Pegeen, 1955, huile sur toile, 54 x 73 cm

Autoportrait, 1959, huile sur toile, 46 x 55 cm

nière un même rapport à l'espace puisqu'un trou c'est en quelque sorte une mise en scène du vide par lui-même. Quant à la notion de collection, inaugurée chez lui par la paradoxale absence de ce qui la constitue habituellement, elle nous entraîne sur une voie complémentaire. En collectionnant un ensemble d'objets (et de motifs) choisis, récurrents, Hélion, à la différence de Picasso, collectionneur tout terrain à la voracité cannibale, part dans la direction opposée, à la recherche d'un monde où les choses « se font des signes », montrent des affinités de tous ordres, clament leur appar-

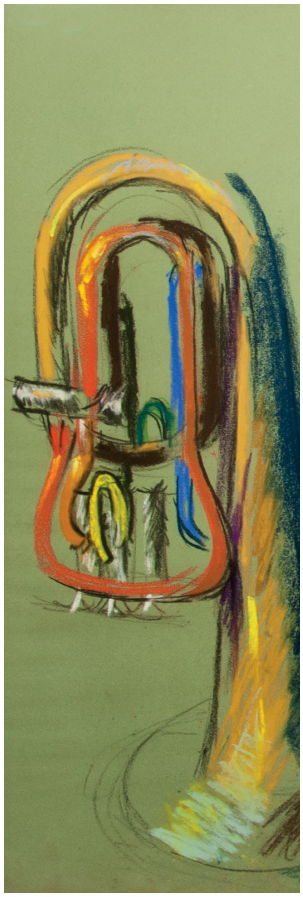
Assiettes aux poissons, 1981, encre, aquarelle, gouache et pastels sur papier coloré marouflé sur toile, 74,5 x 109,5 cm

tenance à une intellection visuelle que la peinture -que l'artiste- se doit en quelque sorte de montrer, de prouver. C'est dans son déploiement, sa présentation dans l'espace, dans l'interaction des différents éléments qui la composent, dans leurs apparentements comme dans leurs différences, que la collection apparaît comme une méthode susceptible de relayer chez Hélion la pensée du peintre, anticipant d'ailleurs en cela sur un autre art de l'espace, appelé à connaître ultérieurement la faveur que l'on sait, l'installation.

Escalade chapelière, 1978, acrylique sur toile, 146 x 114 cm

Double page suivante
Suite chapelière, 1980, acrylique sur toile, 130 x 195 cm

Ainsi tout tableau, toute image deviennent-ils une scène sur le devant de laquelle vont venir se poser, apparaître, figurer, s'avancer, ici une chaussure, là un chapeau, une soupière ou un tambour, un crâne ou un parapluie. Aussi, dans sa logique associative comme dans sa façon de sommer le regardeur de saisir la signification de ces figures au-delà de ce qu'elles représentent, le tableau est-il à la fois une scène et un poème. Un poème parce que l'image ne fait que dire en quoi elle propose sur le réel un sens qui le sublime en en mettant au jour les harmoniques cachées, une scène parce que la peinture, dans le dessein qui la sous-tend, devient le merveilleux artifice grâce auquel le théâtre du réel nous apparaît soudain en pleine lumière.



Tubas, 1981, aquarelle, pastels, fusain et gouache sur papier coloré marouflé sur toile, 85 x 108 cm

Double page suivante

Chose vue à Montauk, USA, 1981, acrylique sur toile, 114 x 162 cm

Jacqueline, huile sur toile, 26 x 24 cm

POSTFACE

par Alain Margaron

Ce livre est le premier jalon d'un engagement à long terme de la galerie pour mieux faire connaître et aimer l'œuvre de Jean Hélion (1904-1987), un des plus grands artistes du XX^{ème} siècle.

Je remercie chaleureusement Jacqueline Hélion, l'épouse de l'artiste, pour son aide, son soutien et l'enthousiasme qu'elle partage avec nous pour cette belle aventure.

Merci aussi à Henry-Claude Cousseau. Son analyse apporte un éclairage nouveau sur une œuvre complexe.

Mon premier achat de collectionneur, dans les années 70, fut une aquarelle de Hélion, datée de 1945, représentant Pegeen (en couverture). Elle n'a jamais quitté les murs de notre appartement.

Je ne pensais pas à l'époque que ma future galerie aurait un jour l'opportunité de le représenter. Avec à la clef un défi qui est aussi une chance : son nom est connu, mais son œuvre des dernières décennies reste largement incomprise.

Hélion a bénéficié d'un nombre de rétrospectives dans des institutions prestigieuses à faire pâlir de jalousie (Beaubourg, le musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, la Lenbachhaus à Munich, le musée Picasso de Barcelone en 1984, le Grand Palais de son vivant dès 1970, la galerie Guggenheim à New-York, de nombreux autres musées aux Etats-Unis, à Pékin et Shangaï…). Il a été admiré, et il l'est toujours, par d'autres grands artistes, en particulier son ami Giacometti. Ils partageaient la même insatisfaction permanente pour leur travail : Hélion n'abandonnait jamais une idée avant d'avoir réussi à s'en être approché au plus près, sur toiles et sur papiers, de différents formats.

L'importance de son œuvre abstraite des années 30 est reconnue depuis longtemps, en particulier aux Etats-Unis où il a peint et joué le rôle d'un maitre penseur, théoricien influent de l'abstraction. Il était conseiller d'Albert E. Gallatin qui a créé la première collection publique d'art moderne à New-York. Son influence était comparable à celle de Marcel Duchamp.

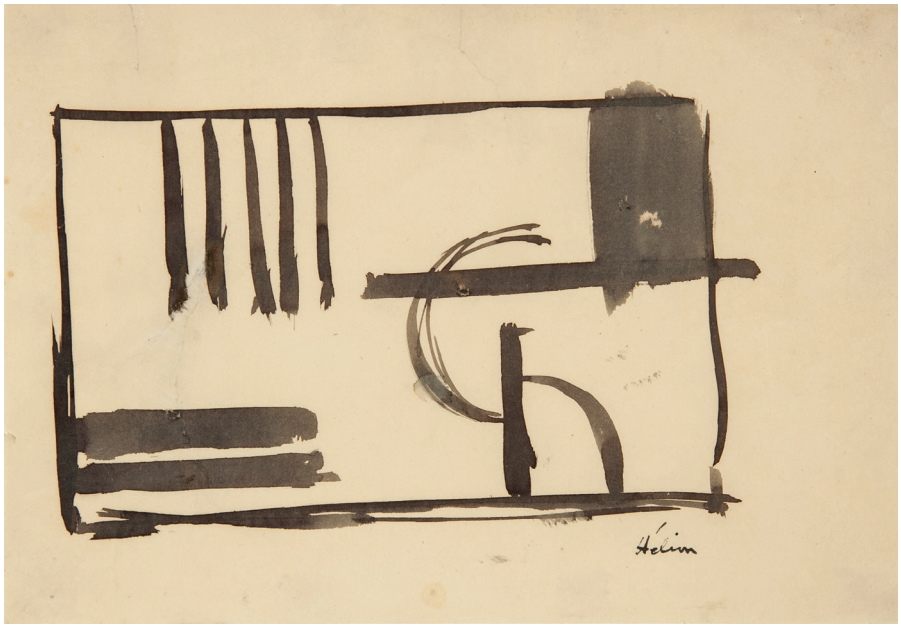
Les marchands, collectionneurs et beaucoup d'institutionnels américains ne lui ont pas pardonné son retour à la figuration qui aurait pu, pensaient-ils, miner les bases théoriques de l'expressionnisme abstrait sur lequel ils allaient miser pour imposer la peinture américaine après-guerre !

Désormais son œuvre figurative des années 40, souvent hiératique et architecturale, est-elle aussi, plus ou moins acceptée, du moins en Europe.

Mais les deux dernières décennies de Hélion restent mal regardées. Elles sont pourtant de l'avis de beaucoup d'artistes, d'historiens et critiques d'art et de conservateurs, en fait de presque tous ceux qui se sont penchés attentivement sur l'œuvre, les plus libres, les plus riches de sens et

les plus intéressantes pour les générations suivantes. C'est l'avis de Henry-Claude Cousseau. Mais aussi, de Philippe Dagen dans son livre sur Hélion chez Hazan : *« Ses vingt dernières années sont celles d'une explosion de couleurs qui transfigurent les thèmes urbains, les allégories politiques et jusqu'aux natures mortes en harmonies chromatiques extravagantes. Hélion réussit la synthèse de sa géométrie abstraite et de sa figuration. Il invente une peinture singulière et acide, simplifiée et complexe qui ne cesse depuis d'influencer les artistes contemporains. »*

Ou encore d'Olivier Cena dans Télérama : *« Hélion a trouvé dans ses vingt dernières et magnifiques années un style singulier, sorte de figuration post cubiste alliant les différentes périodes de sa vie. Son art s'est toujours renouvelé au grand dam du marché par essence conservateur. »*



Sans titre, 1932, encre, 17,5 x 25 cm

Après avoir été très proche de grands artistes plus âgés ou de sa génération, comme Torres Garcia dans les années 20, Mondrian dans les années 30, Léger, puis Giacometti et Balthus dans les années 50, il a été reconnu et admiré par des plus jeunes que lui, notamment Arroyo, Aillaud et Raysse qui fréquentaient régulièrement son atelier. Beaucoup d'autres artistes lui sont redevables.

Et son œuvre préfigure d'une certaine manière la nouvelle Ecole de Leipzig des années 1980-90 (notamment K.H. Hödicke) ou, comme le remarque Henry-Claude Cousseau le développement des installations (voir ses « suites d'objets » : chaussures, chapeaux, etc).

Alfred Pacquement, directeur du Musée national d'art moderne, déclare dans sa préface du catalogue de la rétrospective de 2004 : *« Sans doute est-ce aujourd'hui pour ces dernières décennies de peinture libre et indépendante que l'œuvre de Hélion nous intéresse le plus. C'est en tout cas ce qu'ont retenu nombre d'artistes des générations suivantes… Cette leçon de réalisme, d'une peinture réintégrant les grands mythes, qui surprend à chaque fois, qui dérange parfois, nous semble à revoir aujourd'hui, à faire découvrir ou redécouvrir au public comme aux acteurs de l'art d'aujourd'hui.»*

Plutôt que d'être fragmentée, l'œuvre de Hélion doit être appréhendée comme un tout. En 1939 il décrit, avec une clairvoyance étonnante, la totalité de son œuvre aussi bien passé que future : *« Il y a dix ans, je produisais mes premiers graphiques libérés de l'image naturelle. Je vais avoir 35 ans. J'ai encore le temps d'accomplir une grande œuvre. Pendant dix ans, je crois que je vais regarder, admirer, aimer la vie autour de nous, les passants, les maisons, les jardins, les boutiques, les métiers, les gestes usuels. Puis quand j'aurai atteint la maitrise des moyens et le bagage de*

personnages et d'attitudes qui me fasse éprouver l'aisance que j'ai à présent dans l'art non figuratif, j'entamerai une autre période que j'entrevois depuis quelques jours : je rendrai à la peinture son pouvoir moral et didactique. J'attaquerai de grandes scènes qui ne seront plus seulement descriptives, administratives mais significatives comme les grands Poussin. »

Hélion n'a jamais brûlé les étapes, pour aller à chaque fois jusqu'à épuisement du sujet, expérimenter les voies picturales nouvelles qu'il pressentait, attendre que la vie lui montre ce qui doit retenir son regard, sans perdre de vue la totalité de son œuvre. Une telle démarche, à ma connaissance n'a guère d'équivalent.

Ses œuvres des deux dernières décennies reprendront ses formes abstraites des années 30. L'abstraction sous-tend toute son œuvre, jusqu'à la fin. Et il ajoute *« C'est en peignant les objets que j'exprime le mieux l'abstraction, ici considérée comme l'âme du monde. »*

Ce développement par enrichissements successifs d'une période à l'autre, conduit naturellement à considérer sa dernière période comme un aboutissement. Et c'est bien le cas.

Il voyait très peu. *« Je suis aveugle d'un œil. J'ai un dixième de l'autre. Je peins pour continuer à y voir clair »* écrit-il en 1980. Quelques œuvres décèlent des maladresses. Mais les réussites l'emportent largement, soutenues par l'exceptionnelle maitrise de la peinture qu'il avait acquise et le fondement conceptuel de toute sa démarche.

Sourd à la fin de sa vie, Beethoven a créé ses compositions les plus radicales qui marqueront les générations suivantes. Hélion m'y fait penser.

Le joueur de guitare, 1983, encre de Chine, fusain et pastels sur papier, 53 x 45 cm

C'est presque aveugle qu'il a peint et dessiné ses œuvres les plus dérangeantes par rapport aux canons de l'époque. Elles ne sont assimilées que progressivement.

Le rythme l'emporte. Comme le suggèrent les orchestres et les instruments qu'il a peints, en particulier le trombone, il était sensible à la musique. Il cherchait des accords : entre les gens, les gens et les objets, les objets entre eux, les gens et les objets avec leur environnement, généralement urbain. Sans bavardage, son œuvre nous dit que nous avons notre place dans le monde, que le monde est là pour nous, qu'il est beau, que la vie, l'amour sont joyeux. A rebours du discours dominant de l'art moderne.

Il est l'un des rares artistes à avoir ressuscité dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle la peinture d'histoire avec des œuvres monumentales qui avaient du sens et une morale. « *Hélion a voulu redonner une voie à la peinture, et dans les formes, les symboles même de la modernité… Il cherche dans le réel les « signes » qui continuent de témoigner d'un sens, d'un espoir de cohésion de l'ordre du monde* » écrit Didier Ottinger, commissaire de l'exposition Hélion à Beaubourg.

A une époque où nous avons trop tendance à nous abstraire de notre environnement immédiat, ne serait-ce qu'avec les téléphones portables, Hélion nous aide à nous réapproprier le réel, un réel qui est là pour nous si nous faisons l'effort de le saisir, avec notre regard et nos moyens d'expression. C'est pour cela aussi que ses œuvres, au-delà de leur beauté incontestable, me touchent autant. Elles répondent aux attentes d'une société en pleine mutation et contribuent à donner du sens à notre vie.

Sans titre, 1983
Fusain, pastels et encres sur papier coloré, 29 x 44 cm

NOTES

1 « Choses revues », IMEC Editions, Paris 1996, p.177

2 dans « Mémoires d'aveugle, l'autoportrait et autres ruines », Paris, Réunion des musées nationaux, Musée du Louvre, 1990, p.10

3 dans « Récits et commentaires », IMEC Editions, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, écrits d'artistes, Paris, 2004, p.62

4 publiés sous le titre « Journal d'un peintre » par Anne Moeglin-Delcroix, Paris, Maeght Editeur, 1992

5 formulation utilisée à plusieurs reprises par Hélion. Cf. « Mémoire de la chambre jaune », op.cit. commentaire 14, p.28

6 Jean Hélion, « Mémoire de la chambre jaune », in « Récits et commentaires » op.cit., Paris, 2004, p.82

7 Henry-Claude Cousseau, « Hélion », Editions du Regard, Paris, 1992, p.154

8 Musée d'Arts de Nantes

9 Henry-Claude Cousseau, op. cit., p.8

10 cf. note 5

11 « Journal d'un peintre », Tome II, 1978, 30 Mars, op. cit. p.303

12 idem

[13] idem p.224

[14] « La réalité dans la peinture », Cahiers d'Art, 1934, n° 9-10, repris dans Daniel Abadie, « Hélion ou la force des choses », Paris, 1975, p.95 à 103

[15] voir Anne Baldassari, « La peinture dans la peinture », « Picasso et les maîtres », Grand-Palais, Paris, 2008, p.22

[16] Le propos est de Dominique Fourcade dans « Vitrier qui passe », « Buraglio », Musée savoisien, Chambéry, 1984, p.W5, cité dans Henry-Claude Cousseau, « Les dessins d'après...ou la peinture en transparence », in Pierre Buraglio, « d'après...autour...avec...selon... », capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1999-2000, p.15

[17] Cousseau, op.cit.p.41

[18] Dans « Jean Hélion », Galerie Arcanes, Bruxelles, 1967-68, repris dans de nombreux catalogues, puis dans Jean Hélion, « Lettres d'Amérique », correspondance avec Raymond Queneau, 1934-1967, IMEC Editions, 1996, p.177

[19] « Mes projets sont tous par rapport à la rue... La rue : somme de tous les gens, source de matière première. » ou « La rue est bleue comme une rivière. Au mur : *Défense d'A* ». In « Lettres d'Amérique », op. cit. Jean Hélion, Rockbridge Bath, 18 Août 1939, p.147

[20] d'après le témoignage de Jacqueline Hélion. On retiendra de cette localisation les parentés que cette œuvre présente avec *L'atelier*, notamment en terme de théâtralisation de l'espace pictural et les analogies qu'elle entretient en matière d'iconographie avec celles d'Hélion.

[21] sur cette question voir l'interview de Daniel Abadie dans « Hélion la force des choses », op. cit. p.8-9

[22] op. cit. p.14

Trois nus accroupis, 1983, encre et pastels sur papier coloré, 50 x 65 cm

ISBN 979-10-91165-09-9
EAN 9791091165099

Droits de reproduction réservés
Copyright Editions Alain Margaron, Paris, 2018
Crédits photographiques
p. 32-33 Archives Jean Hélion /IMEC

Conception graphique
Pauline de Fontgalland
Photographes
p.8-9,54-55,80-81,125-126-127 Régis d'Audeville ;
et Pauline de Fontgalland
Révision et diffusion
Nadia Cera
Impression
Sodal (France)

Achevé d'imprimer en juillet 2018

galerie
alain margaron
5 rue du Perche - 75003 Paris
+33 01 42 74 20 52
www.galeriealainmargaron.com
email : amargaron@wanadoo.fr