Collection Roger Dérieux (1922-2015)

Max Ernst, Paul et Cécile Éluard, Auguste Forestier, Francis Picabia...



Galerie Hubert Duchemin

La collection de Roger Dérieux (1922-2015), un peintre de l'école de Paris :

Max Ernst, Paul et Cécile Éluard, Auguste Forestier, Francis Picabia...

Galerie Hubert Duchemin

8, rue de Louvois | 75002 Paris www.hubertduchemin.com www.rogerderieux.com

RÉDACTEURS ET REMERCIEMENTS

Que soient ici remerciés de leur aide et leurs conseils :

Pauline Bréton, Amélie du Closel, Anne Aubry Dérieux, Didier Filoche, Bérengère de Galzain, Françoise Mantello, Marie Poisbelaud, Marguerite de Sabran, Delphine Storelli, Sylvie Tailland, Amélie Vignals, Héloïse Vignals

Rédaction des notices :

Max de Carvalho : M.d.C.

Ambroise Duchemin : A.D.

Stéphane Guégan : S.G.

Lydia Harambourg

Béatrice Peyret-Vignals : B.P.-V.

Marie Pingaud : M.P.

Henri Raynal : H.R.

Pour les dessins, gravures et photographies, les dimensions sont exprimées en millimètres, la hauteur précédant la largeur.

Pour les tableaux et les objets, les dimensions sont exprimées en centimètres, la hauteur précédant la largeur.

otre galerie vogue large, vous le savez, et notre « horizon pictural » ne connaît pas de limites temporelles. C'est pourquoi nous sommes très heureux de lancer cette exposition entièrement dédiée à Roger Dérieux (1922-2015), peintre de l'école de Paris, et à sa collection. Roger n'a pas collectionné, il a reçu. Chaque œuvre est le témoin des amitiés littéraires et artistiques qui ont jalonné et cimenté sa vie : Cécile Éluard, Max Ernst, Francis

Picabia, Auguste Forestier, etc. Grâce à lui, un ensemble de dessins et d'objets inédits, précieux, touchants (voire étonnants), vont aujourd'hui sur nos cimaises et, grâce à la pérennité de ce catalogue, contribuer à faire connaître son travail. Nul doute que vous serez comme nous enchantés par cet artiste que notre époque redécouvre.

Hubert Duchemin

ous étions en son fief, au château de Lavis, à Saint-Martin-de-Valamas, lorsque je fis la connaissance de Roger Dérieux. Vrai seigneur, il avait une façon légère d'appartenir aux murs ou de caresser du regard les souvenirs familiaux de l'ancienne France à laquelle il appartenait par ses quartiers de noblesse et surtout, dirait Proust, sa façon de solidariser le présent au passé. Je le vois encore, altier et désinvolte, le sourire aux lèvres sous le front chargé, laissant glisser ses longues mains sur le dos de reliures sans âge, et circuler au milieu de ses derniers collages, altiers eux aussi, mais dont la fenêtre de l'atelier nous faisait comprendre qu'ils n'étaient pas coupés du monde. La nature était bien là, à portée d'œil, et Roger Dérieux s'en savait l'invité, non l'héritier. Tout cela, la bâtisse à flanc de montagne, les traces

d'un monde intact, comme le paysage reçu dès l'enfance, il l'avait fait sien religieusement, mais provisoirement, avec la certitude que seule la peinture, après son passage, en conserverait la trace durable. J'ai rencontré peu d'artistes qui aient autant habité l'univers né de leurs mains et entretenu, pour toute musique, une telle passion des formes silencieuses. Roger Dérieux parlait peu et se méfiait plus encore des formules. Sans doute l'expérience de la guerre et l'hégémonie de l'abstraction l'avaient-elles vacciné contre le tapage des cénacles et l'oubli du réel. Son père, poète claudélien et baudelairien, avait été l'homme des mots. Il fut celui de la vibration colorée, où le monde, son monde, aura déposé l'essentiel de ce qu'il voulut en dire et en montrer. On sait que ses goûts en poésie le tiraient vers la concentration d'effet et le lyrisme tendu.

On comprend aussi que l'Ardèche lui en ait semblé la meilleure alliée. Elle était entrée dans sa peinture à l'heure de ses balbutiements fauves. Sur l'une de ses toiles de 1941, époque où l'héritage de Matisse et Bonnard connaît une sorte de surenchère patriotique chez les plus jeunes, on voit le village de Saint-Martin palpiter de rose, de violet et de jaune, comme si l'incendie de 1905 répondait aux froidures de la France humiliée. Un quart de siècle plus tard, le grand Francis Ponge, dont il fut si proche à maints égards, parlera des « figurations mourantes » de son ami. Certes, cette peinture joue à se faire peur dans le miroir ou le bouquet de ses signes menacés, figures à peine ébauchées, présences plus suggérées que dites, espace moins déployé que finement déplié. Mais je n'y ai jamais vu rôder la mort, et pas plus la mélancolie ou le renoncement à

s'émerveiller. Comme Ponge, du reste, Roger Dérieux a toujours pris le « parti des choses », est toujours parti des choses, ainsi que le recommandait son cher Apollinaire (dans sa jeunesse il avait aimé La Fresnaye, croisé Francis Picabia, André Lhote et tant d'autres modernes). La cinquantaine venue, il sentit le besoin de vivre et travailler davantage sur la terre ancestrale. Ses vues du plateau ardéchois, en 1976-78, semblent avoir été peintes sur du vent, on le sent encore souffler sur leurs limites évanouies et leur végétation résiduelle. Une peinture de presque absence, mais dont l'intensité de vie m'a toujours semblé la vraie signature. Il n'est pas de griffe plus noble que cette énergie-là.

> Stéphane Guégan Avant-propos au catalogue de l'exposition Roger Dérieux et l'Ardèche, Château-Musée de Tournon, 25 mars - 4 juin 2017.



A. Krol, Roger Dérieux, gravure, 260 x 140.

«L'amitié est une chose très importante dans ma vie ; presque tout ce que j'ai fait, je l'ai fait à travers mes amis.»

Roger Dérieux

e hasard et l'amitié ont présidé à cette exposition. Voici deux ans, j'ai franchi la porte de la galerie Hubert Duchemin introduite par mon amie Sylvie Tailland, tout heureuse à l'idée de retrouver une amie d'enfance, Bérengère de Galzain, épouse d'Hubert, après quarante ans d'éloignement. Retrouvailles joyeuses, émues, très gaies.

Je cherchais alors comment mettre en valeur et faire connaître la peinture de Roger Dérieux, époux de ma mère Anne Aubry, et qui m'a adoptée, par affection sans nul doute mais aussi et surtout afin de pouvoir me léguer son œuvre, me témoignant ainsi toute sa confiance. C'est une chance extraordinaire que la fréquentation quotidienne de cette œuvre sensible, heureuse, aux tonalités vibrantes, tantôt d'une délicatesse exquise, tantôt acidulées et parfois même très vives. Mais toujours harmonieuses et équilibrées.

Je fis ainsi la connaissance d'Hubert et découvris sa galerie, mon exemplaire de la monographie de Roger Dérieux sous le bras. Hubert parcourut en silence les pages du livre et proposa aussitôt d'organiser cette double exposition de l'œuvre et de la collection de Roger Dérieux. Début de la présente aventure née sous le signe de l'amitié. Amitiés qui ont jalonné toute la vie de Roger et sur lesquelles je voudrais revenir ici.

Il y eut d'abord Francis Picabia (1879-1953), rencontré en 1938. Il fut son maître d'atelier, « le plus libéral qui fût », fréquenté par nombre de jeunes et jolies femmes, ce qui n'était pas pour déplaire au maestro. Une atmosphère de liberté qui enchanta le très jeune peintre assez timide qu'était Roger à l'époque. Haarvard Rostrup (1907-1986), conservateur à la Ny Carlsberg Glyptotek de Copenhague et directeur du musée d'Ordrupgaard, invita Roger à participer en 1950 à une exposition d'Art français qu'il préparait à Copenhague, « Levender Farver » (Couleurs vivantes), qui réunissait quelques personnalités de la peinture française de l'époque, de Bazaine et Estève à Picasso et Jacques Villon, Braque, Masson, Manessier, Matisse, Nicolas de Staël, Pierre Soulages ou Viera da Silva... Roger faisait partie des artistes les plus jeunes, cette invitation fut une sorte de tremplin et lança véritablement sa carrière artistique. Il a exposé sept toiles et toutes furent vendues. Cinquante ans après, il parlait encore avec émotion de cette exposition à Copenhague.

Imre Pan (1904-1972), poète hongrois, critique d'art, éditeur et collectionneur passionné, a réuni une impressionnante collection d'œuvres de petit format de Roger Dérieux.

C'est en compagnie de Cécile Éluard et Robert D. Valette, son mari, complices pendant plus de cinquante ans, que Roger participa à la découverte des peintures murales de Max Ernst dans la maison d'enfance de Cécile Éluard, située à Eaubonne. Cette dernière fut une amie fidèle d'une grande générosité, comme l'attestent la plupart des pièces de la collection de Roger figurant dans cette exposition. C'est dans leur maison qu'il fit la connaissance de Valentine Hugo et de Man Ray.

Enfin, Francis Ponge (1898-1988), rencontré en 1960 également chez Cécile Éluard et Robert D. Valette. Une vive et réciproque amitié permit à Roger d'exprimer au poète toute l'admiration qu'il éprouvait pour lui. Roger illustrera l'Abrégé de l'aventure organique de Ponge, qualifiant ses livres de « lieux pour l'amitié ». Une communauté d'esprit et une complicité artistique jamais démenties unirent les deux amis jusqu'à la mort du poète. « Un art sans tapage comme le vôtre », disait Ponge des toiles de Roger. « Mais la discrétion fait partie des vertus dont les peintres ne doivent pas abuser. »

La préparation de cette exposition aura été pour ma mère, son épouse pendant plus de trente ans, et moi-même l'occasion de nous plonger dans les archives de Roger et de découvrir des cartons entiers d'esquisses au crayon de couleur ou à l'aquarelle, petits formats, autant d'instantanés pris sur le vif, qui pour certains ont donné matière à plusieurs merveilleux livres d'artistes.

Roger était un homme infiniment aimable, au sens premier du terme, d'une grande élégance, que reflète son œuvre empreinte d'harmonie, d'équilibre et de clarté. Il suivait sa petite musique, indifférent à l'air du temps, « très en dehors du *up to date* », comme le qualifiait le critique Guy Weelen.

Roger avait une vision plutôt heureuse du monde. La compagnie des chats l'a enchanté sa vie durant. Ses siamoises Lola et Myrtille, notamment, avaient tous les droits dans son atelier et il n'était pas rare d'entendre derrière la porte Roger chantonner en italien à leur intention, persuadé que la langue de Dante n'avait aucun secret pour elles. Le nom de Roger est indissociable de son amour indéfectible pour les chats.

La poésie et la musique l'entourent dès son enfance – son père est le poète Henry Dérieux et sa mère, Isabelle Thomas, est musicienne – et ne le quitteront jamais. C'est ce compagnonnage auquel Roger rend hommage avec une gratitude magnifique. Donnons-lui la parole. « J'ai grandi dans un milieu imprégné de poésie, de musique et d'art. Très jeune, j'étais attiré par les formes et surtout les couleurs et je suis entré à dix-neuf ans, en 1941, dans cette aventure fascinante autant que risquée, qu'on appelle une vie d'artiste.

J'y ai connu des joies extrêmes, des enthousiasmes et des déceptions, des moments difficiles, des heures de découragement, rares, mais pas un seul jour je n'ai regretté d'avoir choisi et persévéré dans cette voie : généreuse en découvertes, rencontres et hasards heureux.

Toute ma vie, longue maintenant, j'ai mené une recherche artistique mais aussi celle de moi-même car je crois que l'art et la vie sont étroitement mêlés, chaque jour apportant son lot d'émotions et de plaisirs neufs.

J'ai aimé peindre, guetter l'évolution de ma peinture et le vieux peintre que je suis devenu reste attentif et reconnaissant envers la vie profuse... ».

Béatrice Peyret-Vignals

Sommaire

I. La collection de Roger Dérieux

| Croix de guerre ayant appartenu à Max Ernst | 16 |
|---|--------|
| Scapulaire apotropaïque ayant appartenu à Paul Éluard | 20 |
| Auguste FORESTIER, Allégorie | 24 |
| Jean LAUNOIS, Hôtel d'Orient | 32 |
| Paul ÉLUARD, Album de cartes postales | 34 |
| Max ERNST, Oiseau, in Album d'Éluard | ··· 42 |
| Francis PICABIA, Transparence (portrait présumé de Germaine Everling) | ··· 46 |
| BRASSAÏ, Matisse dessinant des feuilles d'après nature | 52 |
| André BEAUDIN, Figure | 56 |
| Rose ADLER, Composition abstraite | 58 |
| Valentine HUGO, L'Enlèvement d'Europe | 60 |
| Roger CHASTEL, Composition abstraite | 62 |
| Jacques VILLON, Projet de décor | 64 |
| Maurice ESTÈVE, Composition abstraite | 66 |
| Maurice ESTÈVE, Composition abstraite 2 | 70 |
| Géza SZÓBEL, Composition abstraite | 72 |
| Alexandre GARBELL, La Plage | 74 |
| Jacques ZWOBADA, Composition abstraite | ··· 76 |
| Jacques ZWOBADA Composition abstraite 2 | 70 |

II. Roger Dérieux, un peintre de l'école de Paris

| Roger DÉRIEUX, La Table aux pavots | . 86 |
|--|------|
| Roger DÉRIEUX, Atelier au peintre et au modèle | . 87 |
| Roger DÉRIEUX, L'orchestre | . 88 |
| Roger DÉRIEUX, Autoportrait au chandail sombre | . 89 |
| Roger DÉRIEUX, Nature morte aux oignons | . 90 |
| Roger DÉRIEUX, La Montée des champs | . 91 |
| Roger DÉRIEUX, Ville sombre | . 92 |
| Roger DÉRIEUX, Trois bleus | . 93 |
| Roger DÉRIEUX, Éclair jaune | . 94 |
| Pages DÉDIEUV VIIIa blova | 05 |

I. La collection de Roger Dérieux (1922-2015)

Les objets surréalistes <u>ou « Le Parti pris des</u> choses »

bjets désagréables, chaises, dessins, sexes, peintures, manuscrits, objets à flairer, objets automatiques et inavouables, bois, plâtres, phobies, souvenirs intrautérins, éléments de rêves prophétiques, dématérialisations de désirs [...]. Vous souvenez-vous encore de cette époque où la peinture était considérée comme une « fin en soi » ? [...] Par les recherches expérimentales du surréalisme. Nous ne voulons pas reconstruire des arches. Partisans sincères du mieux, nous avons essayé d'embellir un peu, physiquement et moralement, la physionomie de Paris. En tournant le dos aux tableaux [...]. »¹

Avec le surréalisme apparaît une nouvelle conception de l'objet. Comme l'image, celui-ci atteste d'un rapport au réel que le mouvement surréaliste entend redéfinir. L'objet se trouve ainsi placé au centre des préoccupations de l'art moderne. Les surréalistes cherchent à concilier art et matérialisme, à enchanter le réel sans le nier. L'objectif est double : il s'agit de libérer les hommes du cognitif au profit de l'incongru tout en repensant

le rôle de l'agent artistique dans la société. L'inacceptation, dynamique révolutionnaire, est au principe même de la requalification des objets en œuvres.

« Lever l'interdit résultant de la répétition accablante de ceux [les objets] qui tombent journellement sous nos sens et nous engagent à tenir tout ce qui pourrait entrer en dehors d'eux pour illusoire. Il importe à tout prix de fortifier les moyens de défense qui peuvent être opposés à l'envahissement du monde sensible par les choses dont, plutôt par habitude que par nécessité, se servent les hommes. Ici comme ailleurs traquer la bête folle de l'usage. Ces moyens existent : le sens commun ne pourra faire que le monde des objets concrets, sur quoi se fonde sa détestable souveraineté, ne soit mal gardé, ne soit miné de toutes parts. [...] La valeur de convention de cet objet disparaît pour eux [les artistes] derrière sa valeur de représentation, qui les entraîne à mettre l'accent sur son côté pittoresque, sur son pouvoir évocateur. [...] » 2

Les surréalistes arrachent les objets à leur vocation utilitaire : l'objet usuel n'a plus une fonction, mais une vertu sur-manifeste. S'élever au-dessus de la vie conventionnelle de l'objet constitue une nouvelle forme poétique. L'objet ainsi dignifié – en raison même de sa fonction antérieure – constitue un rêve concrétisé dans les objets les plus triviaux. Le reconditionnement de la trouvaille, l'objet choisi, laisse une marge appréciable à l'interprétation et au reconditionnement du discours qui lui est associé.

Marquée par les horreurs du début du xxº siècle, cette nouvelle génération d'artistes – Max Ernst et Paul Éluard mais également André Breton, Louis Aragon ou André Masson –, héritière autoproclamée de Rimbaud et Lautréamont, veut renverser l'ordre établi, les valeurs bourgeoises et le rationalisme occidental, pour métamorphoser le monde à travers l'art et le rêve. Mouvement partisan, le surréalisme annexe volontiers son art aux causes qu'il soutient. Il doit « formuler [...] ce qui doit être formulé » ³. L'exigence d'un message s'adjoint à une démarche poétique dans laquelle le discours est donné pour substance. La représentation est à la fois symbolique et politique, matérielle et linguistique. L'expérience artistique éprouvée par l'objet transcende les cloisonnements de la poursuite esthétique et des perspectives révolutionnaires.

Ce matérialisme dialectique s'ancre naturellement dans l'objet qui, délivré de son assise fonctionnelle première, devient alors signifiant artistique et signifié idéologique. L'objet devient art par volonté de métamorphose, *sur-réaliste* par essence.

Les objets personnels présentés ici ont appartenu à deux figures majeures du surréalisme : Max Ernst et Paul Éluard. Ils témoignent du rôle crucial que joua l'expérience de la guerre dans l'avènement du mouvement et dans la quête perpétuelle de reformulation du monde par les deux amis.

M.P.



Médaille orthodoxe ayant appartenu à Gala Éluard Dalí

Provenance : Collection Gala Éluard Dalí (1894-1982). Collection Cécile Éluard (1918-2016). Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée. 17

^{1.} M. Ernst, T. Tzara, Exposition internationale du surréalisme, galerie Pierre Colle, 1933, préface du catalogue

^{2.} A. Breton, Crise de l'obiet, 1936

^{3.} A. Breton, « Légitime Défense », in Point du jour, 1926, p. 44.



Croix de guerre ayant appartenu à Max Ernst, recto, 4,8 x 4,8.

Croix de guerre ayant appartenu à Max Ernst

(Brühl 1891-1976 Paris)

Provenance:

Max Ernst (1891-1976), *ca.* 1915-1918. Collection Gala Éluard Dalí (1894-1982). Collection Cécile Éluard (1918-2016). Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

« Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. » Comte de Lautréamont.

é en 1891 à Brühl, en Allemagne, dans une famille de la bourgeoisie catholique, Max Ernst est initié à la peinture par son père. Après avoir abandonné ses études en histoire de l'art et en philosophie pour se consacrer à son art, il expose ses premières œuvres à Berlin dès 1913. Mobilisé durant la Première Guerre mondiale, il sert dans l'armée allemande comme officier d'artillerie, affecté notamment au front de l'Ouest, en Picardie et à Verdun. Il est blessé deux fois dans l'exercice de ses fonctions militaires et participe au mouvement de révolte spartakiste qui gagne l'Allemagne en 1918.

« En février 1917, le peintre surréaliste Max Ernst et moi, nous étions sur le front, à un kilomètre à peine l'un de l'autre. L'artilleur allemand Max Ernst bombardait les tranchées où, fantassin français, je montais la garde. Trois ans après, nous étions les meilleurs amis du monde et nous luttons ensemble, depuis, avec acharnement pour la même cause, celle de l'émancipation totale de l'homme. [...] Que ne nous avait-il été possible, pendant la guerre, de nous diriger l'un vers l'autre, en nous tendant la main, spontanément, violemment, contre notre ennemi commun [...]. »¹

La Grande Guerre marquera profondément toute une nouvelle génération d'artistes. Mobilisés dès 1914 pour la plupart, ils professeront la même volonté de rompre avec l'ancien monde, promettant de casser ses conventions.

Née le 26 août 1894 à Kazan, Gala Éluard, Elena Ivanovna Diakonova de son vrai nom, grandit à Moscou, au sein d'une famille bourgeoise et cultivée. Férue de littérature et de poésie, la jeune fille affiche son indépendance et côtoie rapidement les milieux artistiques moscovites. Atteinte d'une tuberculose,

21

elle est envoyée en 1912 au sanatorium de Clavadel où elle rencontre Paul Éluard, qu'elle épouse à la sortie de la guerre.

C'est en 1921 que Max Ernst fait la rencontre du couple à Cologne. Après l'isolement, s'ouvre une période d'effervescence sentimentale et intellectuelle. Une amitié indéfectible naît instantanément entre les deux hommes. C'est également le début d'une passion fulgurante entre Max et Gala. En 1922, Max Ernst s'installe chez les Éluard à Paris, où il vécut jusqu'en 1924.

Témoignage de cet amour, cette *Croix de guerre* fut offerte par Max Ernst à celle qui fut son amante et sa muse ; des photos montrent Gala la portant à son cou à la manière d'un joyau provocant (*cf.* ill. 1).



Ill. 1 : Gala portant la *Croix de guerre* de Max Ernst dans l'atelier du peintre, novembre 1921. De gauche à droite : Gala Éluard Dalí, Max Ernst, Théodore Baargeld, Lou Strauss, Paul Éluard et Jimmy Ernst.

Orgueilleusement exhibée par Madame Éluard, la croix se métamorphose en œuvre, née de la rencontre entre deux réalités pourtant inconciliables: la guerre et l'amour. Détournée de sa charge barbare, de son inhumanité, elle matérialise le possible réenchantement du monde souhaité par les surréalistes. En cela, elle incarne l'espoir et la modernité, dénonçant l'indicible horreur de la guerre et portant les prémices des objets surréalistes à venir. « Qu'est-ce que la croyance à la réalité, qu'est-ce que l'idée de réalité, quelle est la fonction métaphysique primordiale du réel? C'est essentiellement la conviction qu'une entité dépasse son donné immédiat² ».

La désillusion provoquée par la guerre, associée à un tempérament anticonformiste, joua un rôle déterminant dans l'engagement d'Ernst auprès du mouvement Dada puis des surréalistes. Remettant perpétuellement en question les modèles en vigueur, sa fuite devant les conventions s'est traduite par un langage des formes innovant et profondément singulier. La Grande Guerre avait livré Ernst à l'éclatement de toute certitude, et plongé l'Europe dans la terreur. Le rêve et l'amour devinrent ses forces insurrectionnelles. Son œuvre est née dans cet effondrement, quête de sens nouveau où l'art est poésie du réel, dans un monde qui semble la nier.





Croix de guerre ayant appartenu à Max Ernst, verso, 4,8 x 4,8.



Scapulaire apotropaique ayant appartenu à Paul Éluard, Étui en tissu contenant une photographie de Paul Éluard et une de sa mère, Jeanne-Marie Grindel, 4 x 3.

Scapulaire apotropaïque ayant appartenu à Paul Éluard

(Saint-Denis 1895-1952 Charenton-le-Pont)

Provenance:

Jeanne-Marie Grindel.
Paul Éluard (1895-1952), *ca.* 1915.
Collection Cécile Éluard (1918-2016).
Collection Roger Dérieux (1922-2015).
Collection privée.

« Je connais tous les chants des oiseaux.

Nous avons crié gaiement : « Nous allons à la guerre! » aux gens qui le savaient bien.

Et nous la connaissions!

Oh! Le bruit terrible de la guerre!

Cet obus qui fait la roue,

la mitrailleuse, comme une personne qui bégaie,

et ce rat que tu assommes d'un coup de fusil!»

P. Éluard, « Notre Mort II », in Le Devoir et l'Inquiétude, 1917.

n avril 1914, Eugène Grindel, qui deviendra quelques années plus tard Paul Éluard, quitte le sanatorium de Clavadel où il a rencontré Gala deux ans plus tôt. Au mois d'août, la guerre éclate. Incorporé au mois de décembre mais de constitution fragile, le jeune homme passe l'année 1915 entre l'armée et les hôpitaux.

En juin 1916, Eugène Grindel part pour la Somme. À quelques kilomètres du front, dévoué à la correspondance des blessés, il côtoie alors la mort et découvre l'indicible horreur de la guerre. Cependant au début de l'été 1917, sa santé le contraint à retourner au service auxiliaire.

Le 11 mai 1918, Gala, épousée en février 1917, donne naissance à leur fille Cécile. Le poète est alors muté près de Paris.

- « On nous enseigne trop la patience, la prudence – et que nous pouvons mourir. Mourir, surpris par la plus furtive des lumières, la mort brusque.
- « Moi, dans la Belle au bois dormant! », railles-tu, nous faisant rire. »
- P. Éluard, « Notre Mort I », ibid., 1917.

Au cœur des ténèbres, le poète compose *Le Devoir et l'Inquiétude*. Les textes sont signés Paul Éluard. Si Eugène Grindel avait déjà utilisé à de rares occasions le patronyme de sa grand-mère Félicie, il s'agit désormais d'un nom de plume.

Un « Grigri » apotropaïque

Pendant toute la Première Guerre mondiale se développent des comportements apotropaïques, caractéristiques d'une société plongée dans la terreur. Ce phénomène se traduit notamment par un retour de la pensée magique, d'une hybridation des traditions populaires et des croyances religieuses, du patriotisme et du fétichisme.

Afin de conjurer le sort, les objets à leur tour entrent en résistance. Dès les premiers mois de la guerre, les petits scapulaires de dévotion deviennent très populaires : ces rectangles de tissu, de quelques centimètres à peine, portent des images religieuses et des promesses à destination des fidèles.

Ces manifestations de piété teintées de superstition sont vite détournées et des scapulaires individuels, sortes de « grigris » apotropaïques, apparaissent. Les soldats les conservent au fond de leurs poches, les accrochent ou les cousent à leurs uniformes ou à leurs bardas. Photographies de proches, pièces d'or, ou encore médailles religieuses, leur présence familière rassure et protège des forces obscures à l'œuvre dans l'Europe tout entière. Ceux et celles qui ne sont pas partis à la guerre les conservent tels des talismans, les portent à la boutonnière dans un élan patriotique. Les objets lient le front et l'arrière.

À la sortie de la guerre, ces fétiches deviennent des reliques, stigmates du sacrifice des soldats.

Ce « grigri », selon les mots de sa fille Cécile, conserve la photographie de Paul Éluard coiffé de son casque militaire et un portrait de sa mère, Jeanne-Marie. Cousu dans la capote du poète soldat, il fut le détenteur de ses pensées dans une période profondément fondatrice ; la guerre aura été la matrice d'un artiste en résistance. Car Éluard sera toujours présent au monde, acteur de ses luttes : membre du Parti communiste jusqu'en 1933, il rejoindra la Résistance en 1942. L'annihilation humaine lui commandera également de briser toutes les conventions artistiques et de « ruiner la littérature ».



Ill. 1 : Paul Éluard en costume militaire, entouré de ses parents, Marie-Jeanne Grindel et Clément Grindel, *ca.* 1914.



Auguste Forestier,
Allégorie, ca. 1916, dessin,
crayon de couleur,
180 > 220

Auguste Forestier

(Langogne 1887-1958 Saint-Alban)

Allégorie

Provenance:

Probablement collection Dr. Maxime Dubuisson.

Collection Dr. Lucien Bonnafé (1912-2003). Collection Paul Éluard (1895-1952), 1943. Collection Gala Éluard Dalí (1894-1982). Collection Cécile Éluard (1918-2016). Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

es surréalistes se sont intéressés très tôt à la folie. Dès 1916, André Breton, affecté au centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier, effectue un interrogatoire continu des patients. Sidéré par leurs réponses, « Breton dans son hôpital de fous s'émeut et s'épouvante de voir des aliénés plus grands poètes que lui. »¹ Dans L'Art des fous, la clef des champs, Breton loue la folie en tant qu'accès immédiat à l'inconscient : « Les mécanismes de la création artistique sont ici libérés de toute entrave [...], garants de l'authenticité totale qui fait défaut partout ailleurs et dont nous sommes de jour en jour plus altérés. »

« Au soir de la folie, nu et clair, L' espace entre les choses a la forme de mes

La forme des paroles d'un inconnu, D'un vagabond qui dénoue la ceinture de sa gorge

Et qui prend les échos au lasso. »

P. Éluard, « Ne plus partager », « Nouveaux poèmes », in *Capitale de la douleur*, 1926.

Éluard, quant à lui, découvre les créations des malades mentaux grâce à Max Ernst. Lorsqu'en 1922, Ernst arrive à Paris grâce au concours d'Éluard, il lui apporte *Expression de la folie* de Prinzhorn, ouvrage qui reproduit des œuvres de « fous » et permet au poète d'admirer le « plus beau livre d'images qui soit ».

Lorsqu'en 1930, Breton et Éluard écrivent L'Immaculée Conception, ils insèrent des phrases d'aliénés tirées de manuels médicaux pour établir un parallèle entre folie et production artistique. En 1942, dans Poésie involontaire, poésie intentionnelle, Éluard choisit encore de faire figurer, aux côtés de citations d'écrivains connus, des paroles de « fous ».

 $^{1.} T. Fraenckel cit\'e par M. Bonnet, \\ *La rencontre d'Andr\'e Breton avec la folie \\ *", Folie et psychanalyse dans l'exp\'erience surr\'ealiste, 1992, p. 120.$

Les artistes voient dans cette parole une altérité révélatrice de l'inconscient et un moyen d'intermédiation avec l'imaginaire. Avec les avancées de la psychanalyse, le rapport entre la société et la folie est alors en question. C'est dans ce contexte qu'Éluard, bientôt réfugié à Saint-Alban et confronté pour la première fois à la maladie mentale, découvre les fabuleuses créations artistiques d'Auguste Forestier.

« Je crois que nous allons être obligés d'aller à la campagne. » Paul Éluard à Louis Parot.

En 1942, le recueil *Poésie et Vérité* d'Éluard voit le jour. Parmi les poèmes, *Liberté* devient rapidement un symbole de la Résistance diffusé à la radio, publié sous forme de tracts à Paris et à Londres, parachuté dans le maquis. « Ça suffit d'habiter Paris, il faut trouver une planque ailleurs » (Éluard). Lucien Bonnafé lui offre l'hospitalité.

Fin 1943, Paul Éluard quitte donc Paris avec Nusch pour Saint-Alban. Ils y séjourneront huit mois. Inscrit sous son vrai nom de Grindel comme patient du docteur Bonnafé, Éluard est affligé de « névrose légère ». Sa présence est rapidement mise à profit : « Ma femme a la mine rebondie et moi, je travaille comme un fou, ce qui est ici une façon de parler. » En sa qualité d'artiste, Éluard participe activement à la réforme de l'hôpital souhaitée par la Société du Gévaudan. Tosquelles souligne l'humanisme du poète : « en les ayant rendus plus sensibles et plus attentifs aux drames humains qui se jouaient près d'eux, Paul Éluard a été un des hommes les plus agissants et les plus

efficaces dans la réforme hospitalière qu'à cette époque ils méditaient ». En retour, cette expérience nourrit son œuvre : Éluard continue ses travaux d'écriture et compose *Souvenirs de la maison des fous*, qui sera publié en 1946.

Mais la véritable révélation d'Éluard à Saint-Alban est l'art des « fous ». Au milieu de ces « poètes déchus » « aux visages pourris par des flots de tristesse », il découvre des talents bruts. L'un d'entre eux s'impose entre tous : Auguste Forestier.

« Lorsque je suis arrivé à Saint-Alban en 1940, Forestier avait déjà inventé l'art brut » François Tosquelles.

Passionné de trains depuis l'enfance, Auguste Forestier fut un fugueur récidiviste. Après avoir fait dérailler un train, il est interné en 1914 à l'hôpital de Saint-Alban où il demeurera toute sa vie. Conformément à l'idéologie des médecins de l'établissement, il est encouragé à travailler – il effectue des tâches de manutention –, mais surtout à laisser libre cours à sa créativité.

De la Première Guerre datent de nombreux dessins aux crayons de couleur. Dans son certificat médical de 1915, il est noté qu'il dessine, mais également taille dans des os de boucherie. Ces œuvres graphiques représentent célébrités, personnages historiques, faits divers. À partir des années 1930, il s'essaye avec succès à la sculpture, taillant à l'aide d'un tranchet de cordonnier des figures et décors qu'il agrémente d'objets trouvés et récupérés – boutons, textiles, cuir, pièces de métal, etc.

À l'hôpital, sa vocation est encouragée et soutenue. Médecins, personnel soignant, mais aussi villageois et voyageurs de passage font l'acquisition de ses œuvres, semblables à des jouets incongrus et curieux. Dès 1943, Forestier se dote d'un atelier permanent, « La Fabrique », installé dans un couloir de l'hôpital. Coiffé d'un képi orné de grigris, Forestier règne en maître sur son monde imaginaire peuplé d'êtres hybrides, de personnages historiques, de valeureux soldats, de demeures enchantées et de bateaux majestueux.

Forestier associe volontiers éléments zoomorphes et silhouettes anthropomorphes, sujets dramatiques et technique juvénile, composant des « cadavres exquis » plastiques. Si les productions des aliénés sont souvent répétitives, celles de Forestier n'ont eu de cesse d'évoluer, permettant de faire émerger des corpus distincts et d'identifier différentes périodes dans son œuvre.

Le talent de Forestier n'échappe pas à Éluard. Dès 1943, ce dernier fait l'acquisition de plusieurs de ses sculptures parmi lesquelles *Le Roi fou*, la *Bête du Gévaudan* et un *Homme coq*².

En 1945, il suggère à sa fille Cécile et à son gendre, le peintre Gérard Vuillamy, de passer l'été à Saint-Alban. Ils sont accompagnés de Tristan Tzara et de son fils Christophe invités par Bonnafé. Comme Éluard, Tzara découvre la maladie mentale « Horreurs détresses visages passés

repassés trépassés » et Forestier. Tzara achète une sculpture. Gérard Vuillamy, qui a peint le portrait de l'artiste (*cf.* ill. 1), acquiert également plusieurs œuvres.

Dès 1944, les œuvres de Forestier, déjà appréciées par les gens de Saint-Alban, arrivent donc à Paris. De retour dans la capitale, Éluard expose dans son appartement du 35, rue de La Chapelle, ses nouvelles acquisitions. Les amis du couple - Pablo Picasso, Raymond Queneau, Brassaï, Dora Maar - sont conquis, et quelques Forestier intègrent leurs collections personnelles. Dubuffet découvre lui aussi l'artiste par l'intermédiaire d'Éluard. Cette rencontre avec l'œuvre de Forestier fait forte impression sur le peintre : Dubuffet y trouve la manifestation du principe de l'art brut!



Ill. 1: G. Vuillamy, *Portrait d'Auguste Forestier*, 1945, Dessin, mine de plomb sur papier, 313 x 232, Collection de l'Art Brut, Lausanne.

^{2.} D. Mabin et R. Mabin, « Art, folie et surréalisme à l'hôpital psychiatrique de Saint-Alban-sur-Limagnole pendant la guerre de 1939-1945 », Mélusine, 2015.

Comme Breton et Éluard, Dubuffet s'intéresse dès les années 1920 aux productions des malades. Lorsqu'en 1942, il se consacre enfin à son art, Dubuffet veut produire une œuvre contestataire. Rejetant la culture officielle, il s'intéresse à la fois aux artefacts extra-occidentaux, aux graffitis et à l'expression artistique dans le milieu carcéral. Cette quête anticonformiste le ramène logiquement à l'art des aliénés.

En 1945, alors en quête de talents « indemnes de toute éducation artistique », il souhaite rencontrer Forestier à Saint-Alban. « On l'accueille un peu froidement » et son entreprise se révèle être un échec. Ce n'est qu'avec l'arrivée de Jean Oury au sein de l'établissement en 1947 que le dialogue avec Dubuffet s'établit. « Est-ce que vous croyez qu'il serait possible qu'il fasse pour nous une grande statue je veux dire très grande (deux mètres de haut) et nous la mettrions en plein air sur la terrasse devant notre pavillon de L'Art Brut. Ça ferait un effet épatant. » ³ Les œuvres d'Auguste Forestier rejoignent finalement la collection de Dubuffet dont il devient l'une des figures de proue. La Compagnie de l'Art Brut comptera d'ailleurs plusieurs œuvres d'artistes de Saint-Alban.

Alors que les surréalistes trouvaient en Forestier le moyen de dépasser leurs propres interrogations sur l'inconscient, Dubuffet privilégie une approche esthétique formaliste. Le peintre investit le champ de l'altérité pour nourrir ses propres œuvres : déconstruction formelle, antiesthétisme, pauvreté des matériaux.

Célébration de la différence, mouvement artistique inclusif, l'art brut, en ce qu'il accorde une place privilégiée aux marginaux – sans éducation, sans formation, sans moyens – a largement contribué à la pleine reconnaissance des qualités plastiques et esthétiques de l'art de Forestier.

« Le vrai art, il est toujours là où on ne l'attend pas. Là où personne ne pense à prononcer son nom. » Jean Dubuffet.

Pendant la courte période (octobre 1914-août 1915) où il fut le directeur de l'asile, Dubuisson s'était déjà intéressé à Auguste Forestier dont il fut le premier collectionneur. De cette période, l'on connaît essentiellement des dessins figuratifs aux couleurs vives. Inspirés par les almanachs auxquels Forestier avait accès, ils représentent des portraits d'officiels rois (Victor-Emmanuel III) et militaires -, des scènes d'actualités (exécutions à la guillotine) et des allégories patriotiques -Marianne, Patrie, etc. Généralement coiffés de parures exubérantes, les personnages de Forestier empruntent à une symbolique cryptique et individuelle qui renforce la bizarrerie de ses compositions.

Stylistiquement rattaché à cette période, notre dessin est l'un des très rares exemplaires conservés en mains privées. Onze dessins d'Auguste Forestier, préservés par Dubuisson avec des œuvres d'autres malades de l'asile, entrèrent en 2007 au musée d'Art moderne, d'art contemporain et d'art brut de Lille Métropole – aux côtés de sculptures collectées par Bonnafé. De même provenance, notre dessin fut directement acheté par Paul Éluard à

Bonnafé en 1943 lors de son internement à Saint-Alban. Ce dernier l'avait certainement lui-même hérité de son grand-père.

Mettant en scène deux soldats, notre dessin semble appartenir à la catégorie des allégories patriotiques (*cf.* ill. 2 et 3). On y retrouve des éléments récurrents dans la production graphique et plastique de Forestier : militaires richement parés, couvre-chefs en volute surmontés d'un animal totem, palette chromatique résumée à l'essentiel des contrastes primaires.

La composition en miroir fait directement écho aux espérances de ceux qui ont reconnu en Forestier un « Maître de la Folie ». Image de l'altérité, de l'alter ego, le miroir expose la dualité des rapports entre culture et exclusion, conscient et inconscient, création et folie, et explore les moyens de se connaître en se projetant dans l'Autre.

Le génie artistique de Forestier doit assurément beaucoup à sa vie de reclus. Incapable de voyager, son imaginaire n'en fut que plus exalté, sa puissance créatrice que plus intense. Fugueur, révolté, mystique, Forestier est la figure de l'altérité, le poète qui embrasse toutes les marginalités. Fragile et singulière, son œuvre, lien tangible avec l'inconscient et le paradis perdu de l'enfance, est un élan vers l'universel.

Précieux témoin des réalisations originelles de cet artiste à part, ce dessin fut conservé par tous les « découvreurs » de Forestier : Maxime Dubuisson, qui en fut le premier collectionneur, son petifils, Lucien Bonnafé, qui contribua à son épanouissement, et enfin Paul Éluard, qui lui permit d'accéder à la postérité.



Ill. 2: A. Forestier, *Marianne*, 1935-1949, Peinture, fil de fer et cordelette sur bois, 520 x 260. LaM.



Ill. 3 : A. Forestier, *La guillotine va fonctionner*, Dessin, s.d., LaM.

^{3.} Lettre de Jean Dubuffet à Jean Oury, 11 novembre 1948.

L'hôpital de Saint-Alban : la double résistance

Aux confins de l'Aubrac, le village de Saint-Alban abrite un château acquis en 1821 par Hilarion Tissot, frère de l'ordre de Saint-Jean, afin d'y accueillir des femmes aliénées. Il devient un asile départemental pour hommes en 1850.

Au début des années 1940, le directeur de l'hôpital, Paul Balvet, met en place une politique psychiatrique extrêmement novatrice, avec notamment la mise en place du travail rémunéré pour les patients.

Le psychiatre François Tosquelles, réfugié catalan de la guerre d'Espagne, intègre l'équipe médicale en janvier 1940. Convaincu de la nécessité d'introduire « une thérapeutique plus active à l'hôpital psychiatrique » ⁴, Tosquelles promeut à Saint-Alban les théories marxistes ainsi que les psychanalyses freudienne et lacanienne.

Pendant cette période de la Seconde Guerre mondiale, Saint-Alban est un important lieu de résistance politique et abrite de nombreux intellectuels « cachés » parmi les patients. Dès 1942, les Renseignements dénoncent des « menées antinationales, voire communistes » d'un membre haut placé du personnel de l'asile. La même année, Lucien Bonnafé, inquiété pour faits de résistance, choisit de se faire discret dans ce coin de la Lozère et rejoint à son tour les équipes psychiatriques. Son grand-père, Maxime Dubuisson, lui-même ancien directeur de Saint-Alban, avait été l'un des premiers médecins à reconnaître et à conserver les œuvres des « fous ». Comme lui, Bonnafé aime l'art, la poésie et le cinéma. Sensible au surréalisme depuis ses études à Toulouse, il rencontre lors de ses voyages à Paris, André Breton, René Crevel, Yves Tanguy et Alberto Giacometti. Le martèlement par les surréalistes de l'égalité entre les hommes trouve un écho favorable chez Bonnafé qui réprouve la marginalisation des malades.

L'année suivante, il succède à Paul Balvet, parti rejoindre la Résistance, et prend la direction de l'hôpital. Par son intermédiaire, l'institution devient un refuge pour intellectuels, médecins, réfugiés, immigrés et résistants. Parmi eux, Tristan Tzara, Jacques Matarasso, le docteur Bardach, Denise Glaser, etc. C'est là que Paul et Nusch Éluard trouvent asile en 1943. Tous assistent aux discussions de la « Société du Gévaudan », un groupe créé en 1942 qui souhaite « détruire la machine asilaire pour bâtir son contraire sur ses ruines » (Bonnafé).

Sous l'impulsion de cette équipe, enrichie des visions communiste, marxiste, surréaliste et psychanalytique de ses « invités », l'hôpital entre en « résistance médicale » : Balvet puis Tosquelles et Bonnafé ont été les pionniers d'une révolution, la « psychothérapie institutionnelle ». Cette méthode thérapeutique, axée sur les relations entre soignants et soignés, envisage l'asile comme un espace dynamique, « un asile-village » (Balvet). Pour décloisonner l'univers hermétique de l'hôpital, des espaces communautaires accueillent débats, ciné-club, orchestre, ateliers d'art, etc. L'institution s'ouvre également au monde extérieur. Les villageois qui traversent la propriété s'arrêtent pour échanger, fréquenter la bibliothèque, etc.

Cette organisation, centrée sur l'autonomie et l'indépendance accordées aux patients – considérés comme éléments actifs et nécessaires au fonctionnement communautaire –, encourage l'expression artistique des pensionnaires.
Cette liberté va se traduire par une production esthétique dense et hétéroclite: les animaux de Benjamin Arneval, les décors sculptés de Clément Fraisse, la prose d'Aimable Jayet, les robes de

Marguerite Sirvins, et bien évidemment les

dessins et sculptures d'Auguste Forestier.

L'émergence, la conservation et la transmission d'un travail comme celui de Forestier n'ont été possibles que grâce au carrefour d'influences qu'a été Saint-Alban et à la pensée profondément humaniste et visionnaire de ses occupants.

M.P.

33



Auguste Forestier, Allégorie, ca. 1916.



Jean Launois, Hôtel d'Orient, 1925, crayon et aquarelle, 200 x 299.

Jean Launois

(Sables-d'Olonne 1898-1942 Alger)

Hôtel d'Orient

Provenance:

Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

eintre de genre, illustrateur, mais surtout orientaliste, Jean Launois remporte en 1920 le prix Abd-el-Tif. Pendant les deux années de son séjour à Alger, il peint essentiellement la Casbah, des berbères, des kabyles, des cérémonies rituelles ou encore des paysages orientaux. Launois se plaît surtout à représenter le petit peuple, les lieux populaires et les « quartiers réservés » de la Casbah.

Launois n'aura de cesse de retourner en Algérie, et déclarera un peu avant sa mort à Alger en 1942 : « L'Afrique où je vis, est si étonnante pour un œil qui sait observer. Tout y est neuf, comme dans la peinture de Lautrec, neuf, charmant et vif. La plupart des peintres, à rebours des photographes, ne savent plus observer : ils sont trop préoccupés du détail pour étreindre l'ensemble ou le surprenant. L'œil mange la tête, disait Ingres. Mais il ne faut pas que la tête mange l'œil. Voir neuf chaque fois, sans idée préconçue, sans souvenirs; séparer la sensibilité de l'intelligence pendant cette brève lutte qu'elles se livrent au cours d'une première vision ».

Les toiles algériennes de Launois rencontrent un franc succès. Dans la revue *Algéria* en 1937, le poète Gabriel Audisio, dont le *Voyage* à travers la Casbah a été illustré par Jean Launois, écrivait à propos de ce dernier : « Un vernissage de Launois et c'est une descente barbaresque! L'oasis, les Abd el-Tif, l'Ofalac, tout le monde sur le pont: Druet n'est plus une galerie, c'est une coursive. Au milieu de l'équipage, Launois, l'œil clair et le talent vif, a l'air d'un *rhaïs*. »

Launois se lie à cette période avec l'orientaliste Étienne Dinet ainsi qu'avec la plupart des peintres et poètes de l'école d'Alger, dont Étienne Bouchaud, Jean-Désiré Bascoulès, Léon Cauvy ou Marcel Bouviolle.

Il y rencontre également Albert Marquet qui note à propos de Launois : « Il a tout pour lui : une extraordinaire sûreté de main et le don des couleurs. » Au mois de mars 1921, les deux amis délaissent la capitale algérienne pour entreprendre un voyage vers les oasis en compagnie de la future épouse de Marquet, Marcelle Martinet. Le groupe repart dès 1922 dans le Sahara, et ces excursions se reproduisent très régulièrement au cours des années suivantes.

En 1925, le désormais traditionnel périple algérien de Launois et du couple Marquet, en route pour Bou-Sâada, fait escale à Bougie (Bejaïa). Au milieu de ce « paysage fait pour Poussin » (Marquet), ils séjournent à l'Hôtel d'Orient. Notre dessin semble être une vue de l'hôtel depuis un café situé de l'autre côté de la rue – qui laisse apercevoir, derrière les deux protagonistes au premier plan, l'enseigne « TEL D'ORIENT ».

APPRAL DE LA CONTRACTION DEL CONTRACTION DE LA C







Paul Éluard, Album de cartes postales, ca. 1930, 504 cartes postales, 84 planches.

Paul Éluard

(Saint-Denis 1895-1952 Charenton-le-Pont)

Album de cartes postales

Provenance:

Collection Paul Éluard (1895-1952), *ca.* 1930. Collection Gala Éluard Dalí (1894-1982). Collection Cécile Éluard (1918-2016), avant 1960.

Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

ans un article intitulé
« Comment on collectionne
les cartes postales » (1908),
Gaston Marcqfoy proposait une
classification des cartes postales en cinq
grandes catégories : « topographiques »,
« fantaisies », « reproductions »
d'œuvres artistiques, « actualités » et
« politiques ». Après les topographiques,
les cartes fantaisies sont les plus
nombreuses ; elles représentent « toutes
sortes de sujets artistiques exécutés
par tous les moyens d'impression »¹.

À partir des années 1900, leur succès commercial est colossal : en France, le nombre de cartes postales envoyées passe de 8 millions en 1899 à 52 millions en 1900. Pour répondre à la demande croissante, les éditeurs doivent renouveler leur offre visuelle et proposer continuellement des fantaisies inédites.

Exposition:

Paris, musée du Jeu de Paume, La Photographie timbrée. L'inventivité visuelle de la carte postale photographique au début du xx^e siècle, 4 mars-8 juin 2008.

Pour réaliser ces cartons iconographiques, les photographes ont recours à la fois à une ribambelle d'effets techniques – montages, surimpressions, déformations, gros plans, etc. – mais également de thématiques – cartes de vœux, de Noël, de Pâques, du Nouvel An, d'anniversaire, de fête, cartes à système, cartes illustrant une pensée, une plaisanterie, ou encore une scène imaginaire, comique, grivoise, etc. Images populaires, les cartes postales, par le biais du recours massif à la photographie, sont aussi un médium de modernité.

 $^{1.\} G.\ Marcqfoy, «\ Comment on collectionne les cartes postales », \textit{La Diane}, revue artistique de la carte postale, n°2, 15 octobre 1908, p. 3.$



Paul Éluard, Album de cartes postales, ca. 1930, 504 cartes postales, 84 planches.

Une « physique de la poésie » André Breton.

Cette diversité technique et thématique, associée à une production en séries numérotées et un format désormais internationalement standardisé, explique l'engouement immédiat des collectionneurs pour ces objets. Ainsi, des sociétés d'amateurs et d'échanges sont créées dès le début du siècle.

Les artistes d'avant-garde, dont
Pablo Picasso, n'échappèrent pas à ce
déferlement : dans ce foisonnement
visuel, plusieurs trouvèrent une source
d'inspiration formelle et iconographique,
certains allant jusqu'à s'en servir de
matériau.

Mais pour ces artistes, la carte postale fut avant tout un objet de collection. Les surréalistes André Breton, Louis Aragon, Hans Bellmer, René Char, Salvador Dalí – pour ne citer qu'eux –, se révélèrent les plus fervents cartophiles. « La poésie des cartes postales les attirait tout autant que les passages insolites de Paris »². Les cartes postales, objets industriels et mercantiles, constituaient paradoxalement autant de signes de la « physique de la poésie » chère à Breton. Elles témoignent des nouvelles pratiques artistiques des surréalistes : le matérialisme et le réel comme espaces de projection du rêve et de l'inconscient.

Cette « chasse au bristol » des surréalistes trouva certainement son paroxysme en même temps que sa manifestation la plus originale chez Paul Éluard.

Un certain M.B., qui fut proche du poète, témoigne de la passion de ce dernier pour ces objets dans un article de 1969 : « Un déplacement, une visite, un voyage, c'était chaque fois l'occasion de recherches ; des journées étaient quelquefois consacrées, du matin au soir, à de longues courses



Paul Éluard, Album de cartes postales, ca. 1930, 504 cartes postales, 84 planches.

dans Paris, à la recherche du butin. [...] Au hasard, on s'arrêtait dans un bourg, dans un village et Éluard se précipitait chez la mercière. C'est surtout là qu'il faisait ses découvertes. »

À l'image de la variété technique et iconographique des cartes, Éluard récoltait tout ce qui éveillait sa sensibilité et ne limita sa collection à aucune époque, aucun support, aucun thème. « Sans système, par amour des objets, il entassait dans de grands cartons les découvertes qui lui servaient à composer les ensembles. » (M.B.) Patiemment constituée à partir des années 1920, sa collection aurait selon José Pierre compté près de 5 000 cartes postales datant de la fin du xixe siècle jusqu'à l'entre-deux-guerres.

« Commandées par les exploiteurs pour distraire les exploités, les cartes postales ne constituent pas un art populaire. »³ En 1933, dans son unique article consacré au sujet, Éluard énonçait clairement : instruments antiartistiques et capitalistes, les cartes postales ne sont pas une forme d'expression artistique. Elles sont inesthétiques, indignes d'intérêt. « Parmi les milliards de cartes postales, [...] il en est peu qui soient belles, touchantes ou curieuses. [...] Les cartes du 1er avril sont grossières, laides, agressives, anonymes. Les cartes de Joyeuses Pâques sont généralement pornographiques. Il y a des cartes assez convenables, quoique d'un symbolisme facile, de Bonne Année. »

Et pourtant. Pourtant, si elles sont « Tout au plus, la monnaie de l'art tout court et de la poésie », « cette petite monnaie donne parfois idée de l'or. » Dans cette poussière, Éluard devine le jaillissement poétique : objet banal, fonctionnel, industriel, mercantile, la carte postale devient le moyen du merveilleux.

39

^{2.} Brassaï, « Rencontre avec Brassaï », interview de France Bequette, *Culture et communication*, n°27, mai 1980, p. 14.

- « Suggérer, voilà le rêve » Stéphane Mallarmé.
- « Trésors de rien du tout », les cartes postales sont des oxymores dans lesquels l'alchimie surréaliste s'épanouit. Et Paul Éluard se détache du collectionnisme, sort de l'entassement systématique pour ordonnancer ses cartes, composant une œuvre singulière et individuelle. La collection d'Éluard ne se distingue dès lors non pas par un schéma directeur qui présiderait à la collecte des cartes, mais bien par l'originalité de leur mise en scène. La carte s'efface au profit d'une œuvre globale présentée sous forme d'albums.

De ces albums-œuvres, seuls cinq sont connus dont quatre entrèrent dans les collections du musée de La Poste (Paris) à l'occasion de la vente Loudmer en 1993. Le cinquième est l'album que nous présentons – il fut conservé par la fille de Paul Éluard, Cécile, puis offert par amitié et reconnaissance à Roger Dérieux. Les cinq albums totalisent près de trois mille cartes : certains éléments des albums conservés au musée de La Poste furent égarés au cours du temps ; l'unique album complet semble donc être celui présenté ici. À l'exception d'un album de 168 planches, les albums comptent tous entre 84 et 86 planches, chacune généralement composée de six cartes; l'« album Dérieux » est composé de 84 planches de six cartes soit 504 cartes postales.

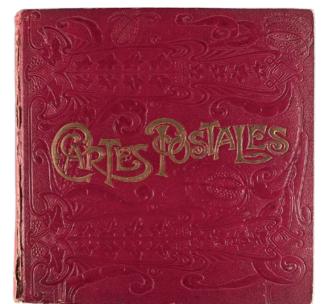
Ces albums sont semblables à des recueils poétiques, dont les planches peuvent être lues comme autant de poèmes.

Chaque planche constitue une unité cohérente. Les cartes y sont des signes, qu'Éluard utilise pour former une sémiotique surréaliste. Dans un rapport d'images disparates et hétérogènes, les effets de contrastes et de parallèles créent une rythmique insolite. Éluard s'appuie tant sur l'iconographie générale que sur des éléments formels particuliers, comme les volumes, les couleurs ou le texte.

La dimension fonctionnelle de la carte disparaît jusqu'à être réduite à un matériau, un stimuli visuel. Ainsi, ni la rareté ni la valeur marchande des cartes n'ont été prises en compte. Au contraire, Éluard semble avoir puisé dans l'iconographie la plus triviale, dans les cartes les plus banales. « Le travail accompli par Éluard est d'autant plus digne d'intérêt, qu'il est courant d'entendre affirmer que l'art populaire emprunte ses modèles et ses motifs à l'art savant dont il se nourrit. Or, ici, c'est l'art savant qui s'appuie sur l'art populaire pour s'exprimer »⁴.

Comme de nombreux poètes de l'avantgarde, Éluard entretient une relation privilégiée aux arts plastiques : ses poèmes sont des tableaux. Avec ses albums, il objective la poésie, l'ancre dans la matérialité et dans la réalité.

4. A. Ripert et C. Frère, La Carte postale, son histoire, sa fonction sociale, 1983.



Paul Éluard, Album de cartes postales, ca. 1930, 504 cartes postales, 84 planches.

Le langage devient plastique. Car l'œuvre d'Éluard est remarquable par l'« intelligence de la linguistique » : les cartes sont données à voir brutes, sans modifications – ajouts ou retraits par l'artiste ; le lyrisme naît de leur simple articulation, des assonances et dissonances visuelles, selon les jeux de construction créés par le poète.

Dans l'« album Dérieux », on retrouve logiquement les caractéristiques structurelles et symboliques de la poésie d'Éluard.

Comme pour l'ensemble des albums, une place prépondérante est accordée à la composition en chiasme, procédé privilégié des cercles surréalistes. Les planches se décryptent essentiellement grâce à ce mode de lecture croisée qui explicite les rapprochements et les effets d'opposition. Éluard complexifie le jeu du chiasme, intensifiant l'impact et la cadence visuelle. Dans le jeu à six cartes, à la traditionnelle forme binaire du chiasme AB/BA, Éluard transpose une triple rythmique ABA/BAB ou parfois AB/BA/AB, renforçant l'effet de nouveauté. Le chiasme peut être soit sémantique (par exemple, deux thèmes distincts: religion/pornographie) soit visuel (par exemple, deux techniques distinctes: cartes brodées/cartes ornées de fleurs). Éluard superpose même dans cet album les deux dimensions : sujet (les fleurs/la femme) et forme (les fleurs

en couleurs/la femme en noir et blanc). La dynamique visuelle est maintenue par de nombreux effets de rupture discursive : planches monothématiques, monochromes, ou encore planches linéaires. Un vaste champ stylistique est exploité visuellement – oxymores, parallèles, allitérations, etc. – renouvelant sans cesse l'expérience cognitive et intellectuelle.

« Cartes de vœux, de joyeuses Pâques, images érotiques, portraits de monstres, bouquets de fleurs, oiseaux, corps de femmes, voitures, enfants, chevaux, Paul Éluard reconstituait une hallucination lilliputienne du monde. » (M.B.)

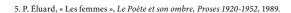
Éluard convoque tous les sujets qui lui sont chers. Visions arcimboldesques, déformations optiques, superpositions artificielles appellent au jeu. Les cartes artistiques et fantaisistes y côtoient les cartes politiques, deux aspects indissociables de l'œuvre du poète. Exaltation de valeurs telles que l'amour et la liberté, l'album condense la sémantique substantielle d'Éluard.

Hallucination lilliputienne du monde, l'« album Dérieux » est également à n'en pas douter un manifeste poétique de l'artiste. Le monde à son prisme.

Et au cœur de cet univers, la Femme. Les cartes sont pour l'essentiel une ode à la féminité, leitmotiv d'Éluard. Dessinées ou photographiées, vêtues ou nues, de plain-pied ou en gros plan, seules ou accompagnées, elles sont omniprésentes. « Femmes-enfants, femmes-fleurs, femmes-étoiles, femmes-femmes, flots de la mer, grandes vagues de l'amour et du rêve, chair des poètes, statues solaires, masques nocturnes, rosiers blancs dans la neige, servantes, dominatrices, chimères, vierges illuminées, courtisanes parfaites, princesses de légende, passantes, elles constituent la force, les visages et la raison d'être de l'homme, béatifiant sa faiblesse, font jaillir la joie et croupir le chagrin⁵. »

Polymorphe, linguistique et plastique, ce recueil de cartes postales était pour Éluard une invitation au « libre jeu de l'imagination et de l'entendement ». Dernier exemplaire connu conservé en mains privées, notre album procède tout autant de l'intime que de l'artistique. Aussi curieux que rare, il est la matérialisation de la cosmogonie d'Éluard.

M.P.





J'espère le vois absolument. Nous tembrassons Ange et moi

Ill. 1. : Cécile Éluard composait elle aussi des cartes fantaisies surréalistes. Comme ici, une carte postale de Cécile Éluard adressée à Roger Dérieux, 1976.

Max Ernst, Oiseau, in Album d'Éluard, ca. 1930, collage, 87 x 138.

Max Ernst

(Brühl 1891-1976 Paris)

Oiseau, in Album d'Éluard

Provenance:

Collection Paul Éluard (1895-1952), *ca.* 1930. Collection Gala Éluard Dalí (1894-1982). Collection Cécile Éluard (1918-2016), avant 1960. Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

« Dévoré par les plumes et soumis à la mer Il a laissé passer son ombre en vol Des oiseaux de la liberté » P. Éluard à propos de M. Ernst, 1926.

près des études de philosophie et d'histoire de l'art à Bonn,
Max Ernst est mobilisé en 1914.
À la sortie de la guerre, il fonde, avec
Jean Arp et Johannes Théodore Baargeld,
la section Dada de Cologne. De cette
période datent ses premiers collages.
Influencé par Giorgio De Chirico, il
explore la polysémie et la polyvocité
visuelles composant une œuvre alogique.
Ces travaux sont exposés à Paris dès
1921 à l'initiative d'André Breton.
Ni Ernst, ni Éluard ne sont présents
à l'inauguration de l'évènement.

Exposition:

Paris, musée du Jeu de Paume, La Photographie timbrée. L'inventivité visuelle de la carte postale photographique au début du xx^e siècle, 4 mars-8 juin 2008.

La rencontre entre les deux hommes a lieu quelques mois plus tard. Paul Éluard et son épouse Gala décident de se rendre à Cologne pour faire la connaissance de Max Ernst. Une « amitié immédiate et durable » (Ernst, 1959) s'instaure qui donnera naissance à une collaboration artistique féconde.

En 1922, suspecté de bolchevisme, Ernst est contraint de s'exiler. Il rejoint alors la France grâce au passeport d'Éluard et s'installe chez le couple à Saint-Brice, où il entame une liaison avec Gala. Lorsqu'ils déménagent à Eaubonne en 1923, c'est Max Ernst, en quête permanente de nouveaux supports, qui décore la bâtisse de fabuleuses fresques, redécouvertes en 1968 grâce au concours de Roger Dérieux.

« Il y a un mot qui m'exalte, [...] ce mot est : fraternisation. En février 1917, le peintre surréaliste Max Ernst et moi, nous étions sur le front à un kilomètre à peine l'un de l'autre. [...] Trois ans après, nous étions les meilleurs amis du monde et nous luttons ensemble depuis, avec acharnement, pour la même cause, celle de l'émancipation totale de l'homme¹. » Confrontés aux horreurs de la guerre, les surréalistes se méfient de la politique. Résolus à « ensevelir la " vieille Raison ", qui causa tant de désordres, tant de désastres² », ils prônent la Révolution. Dans les années 1920, nombre d'entre eux intègrent le Parti communiste - dont ils seront exclus en 1933 à l'exception de Breton. Car la révolution surréaliste n'est pas celle du prolétariat mais celle de la poésie et de l'humanisme. « La solitude des poètes, aujourd'hui, s'efface. Voici qu'ils sont des hommes parmi les hommes, voici qu'ils ont des frères³. » Formellement, leur socialisme se traduit par le partage de leurs découvertes avec l'ensemble des membres du groupe et l'exploitation collective de ces innovations artistiques. « Nous pensons avoir fait surgir une curieuse possibilité de la pensée, qui serait celle de sa mise en commun⁴. »

Dans les albums d'Éluard, cette « mise en commun » joue un rôle fondamental dans l'agencement des cartes postales. Max Ernst y contribue, au même titre que d'autres proches d'Éluard.

Dans les planches, le jeu de construction visuel s'appuie sur les effets de contrastes ou de parallèles; les rapports ainsi établis entre ces images disparates s'apparentent aux romans-collages d'Ernst. « Dans l'espoir d'augmenter la fortuité des éléments [...] et d'en rendre d'autant plus grande la soudaineté d'association, les surréalistes ont eu recours au procédé dit du " cadavre exquis " [...]. La part considérable de hasard n'est plus ici limitée que par celle qui pour la première fois est faite à la contagion mentale⁵. »

Dans l'« album Dérieux », la collaboration d'Ernst ne se limite pas à la structuration narrative. Le peintre y est aussi poète : la « carte-collage » d'Ernst présentée ici était initialement insérée dans la planche 12 de l'album-recueil.

Représentant un rapace en vol, il s'agit très certainement d'un autoportrait du peintre. Très tôt, Ernst développe une fascination pour les oiseaux, récurrents dans son œuvre, auxquels il s'identifie. En 1930, il crée pour ses toiles un alter ego, Loplop. Figure omnipotente, mystérieuse et inquiétante, Loplop se présente sous la forme d'un oiseau. Dominant l'imaginaire du peintre, ce double artistique peuple les collages et les tableaux d'Ernst, surgit dans les endroits les plus incongrus. Werner Spies souligne l'influence de la collection de cartes postales d'Éluard dans le développement de cette figure : « Les contrastes de ces pages d'albums (d'Éluard) sont très proches de l'accumulation paratactique de la série Loplop, où des éléments picturaux ont été insérés comme dans les fentes d'albums, [...] dérivant sans doute de la technique de fixation des cartes postales aux quatre coins. »

Dans notre carte surréaliste, Ernst détourne une mode populaire de l'époque qui consistait à décorer des cartes avec des timbres à partir d'un canevas.

Certains exemplaires sur canevas réalisés par des anonymes sont par ailleurs présents dans les autres albums de la collection Éluard conservés au musée de La Poste à Paris. La figure libre de Loplop réalisée par Ernst se distingue par la remarquable finesse de son exécution.

Stylistiquement, cette technique est également une référence aux expérimentations de l'oiseau créateur : « Loplop présente [...] des boîtes pleines de collections de papillons inconnus [...] Certains des objets prétendus naturels [...] ont été réalisés par Max Ernst luimême [...] ils peuvent aussi avoir été inspirés par les papillons réalisés à partir de timbres qui apparaissent fréquemment dans la collection de cartes postales de Paul Éluard, avec leur corps et leurs ailes découpés dans des timbres, leurs pattes et leurs antennes ajoutées à l'encre⁶. »

Réalisé de la même manière, le collage de l'« album Dérieux » semble être sorti des collections de Loplop pour rejoindre celle d'Éluard.

Témoin de la participation active d'Ernst à l'élaboration des albums d'Éluard et de la mutuelle influence des deux surréalistes, ce collage est avant tout la personnification et la présentification du double artistique du peintre.

« Max Ernst s'est mêlé, s'est identifié à ce qu'il nous montre. En portant sa vue audelà de cette réalité insensible à laquelle on voudrait que nous nous résignions, il nous fait entrer de plain-pied dans un monde où nous consentons à tout, où rien n'est incompréhensible » (Paul Éluard).

M.P.

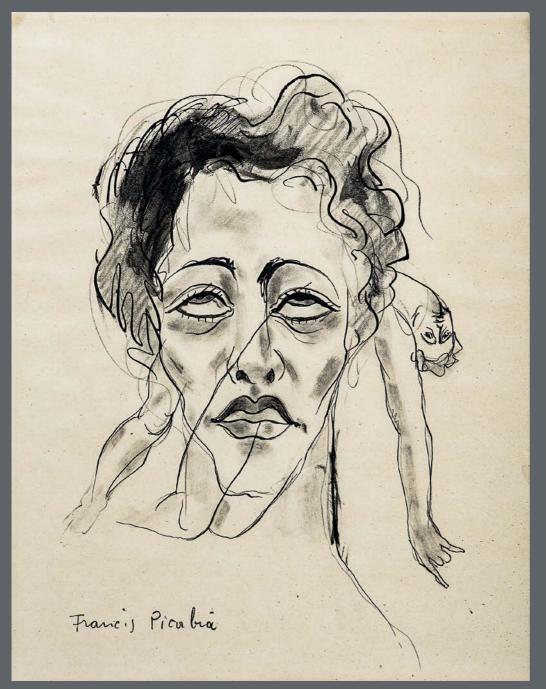
^{1.} P. Éluard, *Donner à voir*, 1926, p. 142.

^{2.} P. Éluard, « Au-delà de la peinture », Marianne, 1936.

^{3.} Conférence prononcée par P. Éluard lors de l'Exposition surréaliste de Londres en juin 1936.

^{4.} A. Breton, Second Manifeste du Surréalisme, 1930.

^{5.} M. Ernst, « Comment on force l'inspiration », Le Surréalisme au service de la révolution, n°6, 1933.



Francis Picabia,

Transparence (portrait présumé de Germaine Everling), 1932, crayon, encre et lavis, 226 x 180.

Francis Picabia

(Paris 1879-1953 Paris)

Transparence (portrait présumé de Germaine Everling)

Provenance:

Collection Germaine Everling (1886-1976). Collection Isabelle Dérieux née Thomas, offert par Germaine Everling. Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

« Prolifique dans son travail, Picabia appartient au genre d'artiste qui possède l'équipement parfait : une imagination infatigable. »
Marcel Duchamp.

é à Paris en 1879, d'une mère française et d'un père hispanocubain, François Marie Martinez Picabia avait « l'impression très nette d'être de toutes les nationalités à la fois »1. Mondain, issu d'un milieu aisé, il se permit toutes les excentricités. Mais c'est en tant qu'artiste qu'il exprima le mieux sa démesure : dessinateur, peintre et graveur, il s'essaya également avec brio à l'écriture, au théâtre et à l'édition. Tout au long de sa vie, Picabia n'eut de cesse d'explorer les courants de son époque et d'innover stylistiquement. Sa formidable carrière s'apparente à « une série kaléidoscopique d'expériences. Elles sont à peine apparentées l'une à l'autre dans leur aspect extérieur, mais toutes sont fortement marquées par une forte personnalité². »

 $^{1.\} Francis\ Picabia, \\ \text{``A Madame Rachilde}, femme\ de\ lettres\ et\ bonne\ patriote\ \\ \text{``, } Cannibale,\ avril\ 1925.$

^{2.} Marcel Duchamp, in Lebel, « Francis Funny Guy » Picabia et Entracte, 2016, p. 140.

Il fait son entrée au Salon en 1899, puis rejoint le cercle des impressionnistes en 1902. Influencé par Camille Pissarro et Alfred Sisley, sa peinture lui vaut d'être exposé au Salon d'Automne, au Salon des Indépendants et par les galeries Berthe Weill, Haussmann, puis Georges Petit.

Après ces débuts remarqués, qui lui apportent reconnaissance et succès, Picabia choisit en 1909 de se tourner vers le modernisme. Sa rencontre avec Marcel Duchamp le pousse à l'expérimentation. Fauvisme, futurisme, cubisme, orphisme : pendant la période qui précède la Première Guerre, Picabia ose tout, cherche son propre langage artistique.

« Les artistes se moquent de la bourgeoisie, soi-disant ; moi je me moque de la bourgeoisie et des artistes. » Picabia, 1923.

Après la guerre, il devient l'une des figures de proue du mouvement Dada aux côtés de Tristan Tzara et André Breton.
La lune de miel est de courte durée : dans son « Manifeste dada » de 1920, Picabia déclare « Les dadaïstes ne sont rien » avant d'annoncer leur mort en 1921. Il rompt définitivement avec le mouvement en 1927 dans un article intitulé « Picabia contre Dada ou le retour à la raison ».

Picabia s'émancipe et affirme son individualité artistique.

Cette même année, il reprend la peinture et présente en octobre 1928, à la galerie parisienne Théophile Briant, la première série des *Transparences*, une production qualifiée par le critique Gaston Ravel de sur-impressionniste. Car au cours de ces deux années, « Picabia a fait une découverte artistique extraordinaire qui consiste à superposer plusieurs figures transparentes. Cela n'a jamais été fait auparavant. Cette découverte est aussi importante et prolifique que l'était la découverte du style non-représentatif il y a vingt ans » (Van Heeckeren).

I. La collection de Roger Dérieux

Puisant dans la tradition gréco-romaine et la Renaissance – personnages mythologiques ou bibliques, canons classiques inspirés de Sandro Botticelli et de Piero della Francesca –, Picabia intègre dans ces compositions singulières « une troisième dimension, sans l'aide de la perspective » (Marcel Duchamp). Par un jeu de juxtapositions formelles, structurelles et chromatiques, les capacités cognitives s'effacent au profit de l'expérience perceptive.

Ainsi, les *Transparences* « se présentent d'abord, comme un entrelacement inextricable et plus ou moins gracieux de lignes et de volumes qu'il faut abandonner à l'appréciation comme de vagues impressions ou avec un sentiment de confusion. Peu à peu, cependant, ces regroupements s'unifient et se séparent, ce qui permet d'approfondir la perception du tableau et de nous y entraîner, dans le calme nécessaire³. »

La simultanéité des images, l'entrelacement des lignes, le mélange du sacré et du profane, ouvrent à l'imagination le champ des possibles.

Ce style inédit trouve son apogée entre 1929 et 1932 dans une seconde série des Transparences, caractérisée par une complexification structurelle ainsi que par une plus grande liberté iconographique, Picabia y accorde une place prépondérante à l'introspection. Ces œuvres lui permettent « d'exprimer ses désirs les plus intimes [...] un tableau où tous ses instincts pourraient circuler librement⁴ ». Sans rien sacrifier à la technicité du dessin, Picabia crée alors un corpus synthétique et intimiste dont l'harmonie réside à la fois dans la force suggestive du sujet et dans la multidimensionnalité de la composition.

Au sommet de son art, l'indocile artiste entrelace avec virtuosité figures, lignes, couleurs, dans des visions puissantes et des illusions envoûtantes. « Les transparences sont l'association entre le visible et l'invisible [...] c'est cette notion du temps, ajoutée à celle de l'espace, qui constitue précisément la doctrine de son art. Au-delà de l'instantanéité, vers l'infini, tel est son idéal⁵. »

51

 $^{3.\} M.\ Sanouillet,\ Marcel\ Duchamp,\ Marianne\ et\ Pierre\ Nahon,\ Arnauld\ Pierre,\ Picabia,\ classique\ et\ merveilleux,\ Paris,\ 1998.$

 $^{4.\} F.$ Picabia, préface de son exposition à la galerie Léonce Rosenberg, décembre 1930.

^{5.} L. Rosenberg, 30 ans de peinture, 1930.

« Je suis, sachez-le, l'homme qui veut s'asseoir dans une vallée et vous regarder sans dire un mot. » Francis Picabia à Germaine Everling.

Alors marié à Gabrielle Buffet, Picabia rencontre Germaine Everling en 1917. Il divorce de sa première épouse deux ans plus tard. Les « années Picabia-Everling » sont celles de la Belle Époque parisienne où le dandy exerce son emprise sur la capitale. En 1925, le tandem mythique du dadaïsme part dans le Midi et s'installe au château de Mai. Le couple y reçoit notamment Pablo Picasso, Fernand Léger, Jean Cocteau, Marcel Duchamp et Jacques Doucet.

Au même moment, Picabia entame une liaison avec Olga Mohler, la gouvernante de leur fils Lorenzo, qui sera la dernière compagne du peintre. Picabia et Everling se séparent en 1933.

C'est durant cette période méditerranéenne que Picabia conçoit les *Transparences*.

52

Datée de 1932, notre feuille est vraisemblablement un portrait de Germaine Everling réalisé peu avant son départ du château de Mai. Il s'agit sans aucun doute d'un des derniers dessins de la seconde série de *Transparences*.

L'androgynie de la figure représentée ici déjoue le strict caractère référentiel du genre. Cette exploration érotique de la pluralité identitaire de l'agent artistique évoque le développement par son ami Marcel Duchamp de son hétéronyme féminin, Rrose Sélavy – auquel participa activement Germaine Everling en prêtant ses bras gantés dans une série photographique de Man Ray (cf. ill. 1).



Ill. 1 : Germaine Everling.

Cette *Transparence* se distingue également par le traitement du visage central. L'expression indifférente du sujet, à la limite de la répugnance, est soulignée par le raffinement de l'exécution technique. Presque vulgaire, le modèle échappe à la rigidité des canons et aux tentatives de modélisation esthétique. Entre violence et humour, son attitude provocante saisit et engage instantanément le spectateur.

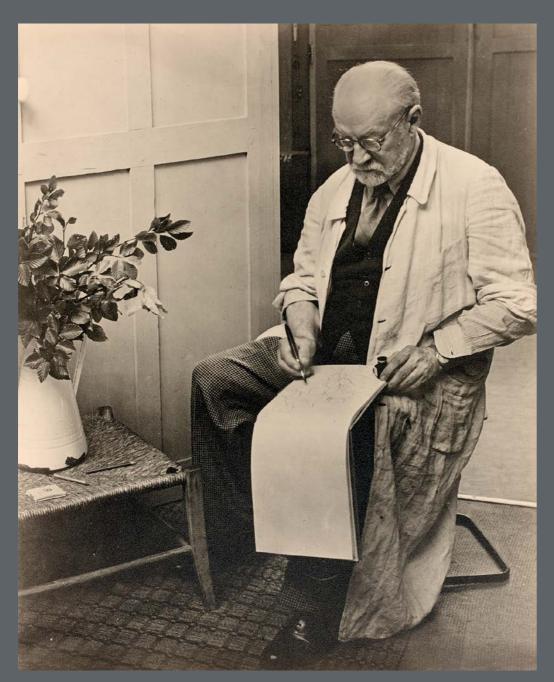
Irrévérencieux, inclassable, insolent, iconoclaste, Picabia n'a eu de cesse de se réinventer pour mieux bousculer les codes, perturber nos repères, et tendre vers l'infini, hors du temps et de l'espace.

Germaine Everling conserva ce dessin qu'elle offrit à son amie intime Isabelle Thomas, mère de Roger Dérieux. Ce fut par l'intermédiaire d'Everling que ce dernier rencontra Picabia en 1938. À l'occasion d'une visite de l'atelier du maître, Dérieux s'émerveilla de ces *Transparences* « où l'on voit des figures qui s'interpénètrent » et auxquelles il fut « particulièrement sensible ». Les deux artistes se retrouveront quelques années plus tard dans une académie libre à Cannes.



Ill. 2 : Man Ray, Rrose Sélavy (avec les mains de Germaine Everling), in Eroticism & Art, 1924.

53



Brassaï, Matisse dessinant des feuilles d'après nature, 193 photographie, 290 x 240.

Brassaï

(Brasso 1899-1984 Beaulieu-sur-Mer)

Matisse dessinant des feuilles d'après nature

Provenance:

Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

« Le problème, quand on a plusieurs dons, est de savoir lequel vous exprime le plus totalement. » ¹ Brassaï.

nsatiable et polyvalent, Brassaï est un artiste multimédia : peintre et dessinateur de formation, il est également sculpteur, auteur et cinéaste. Mais c'est par la photographie qu'il montre l'ampleur de son talent.

Né en Transylvanie austro-hongroise dans la petite ville de Brasso en 1899, Gyula Halász, de son vrai nom, étudie à l'Académie des beaux-arts de Budapest, avant de s'installer à Berlin en 1921. Le jeune artiste y fréquente les artistes d'avant-garde – Moholy-Nagy, Vassily Kandinsky, Oskar Kokoschka ou encore Varèse – et suit les cours de l'Académie des beaux-arts de Charlottenburg. Fasciné par Paris depuis son plus jeune âge, il s'y installe définitivement en 1924 et débute sa carrière sous le pseudonyme de Brassaï. En 1930, il s'essaie à la photographie. Le novice se révèle extrêmement doué et progresse vite. À peine deux ans plus tard, son ouvrage, Paris de nuit (1932), où se répondent clochards et belles de nuit, lui vaut la reconnaissance internationale. Brassaï collabore alors avec les plus grands artistes de son époque, tels que Georges Braque, Eugène Ionesco ou Pierre Soulages, dont il réalise notamment les portraits.

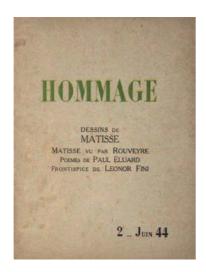
^{1.} Brassaï, Entretien avec Yves Bourde, Le Monde, 1974.

57

Dès son arrivée dans la capitale française, Brassaï se lie avec les cercles artistiques et intellectuels – Henri Michaux, Raymond Queneau, Robert Desnos, Jacques Prévert – puis Pablo Picasso, Paul Éluard et Henri Matisse.

Brassaï rencontre Matisse à Nice à la fin des années 1920. À la demande du maître, il assure plusieurs reportages photographiques relatifs aux travaux de ce dernier entre 1932 et 1946. Il l'immortalise à plusieurs occasions dans ses ateliers de Paris, Nice ou Vence et se charge de la présentation des œuvres du peintre au Salon d'Automne de 1945.

En 1939, Matisse est installé à la villa Alésia. À sa demande, Brassaï effectue un reportage dans l'atelier. La série, dont la mise en scène fut soigneusement étudiée par son commanditaire, présente Matisse dessinant d'après modèle dans l'intimité de son atelier. « Il est en blouse blanche; on dirait un pharmacien, une sorte de doublure de Freud [...] Matisse a de toute évidence lui-même mis en scène, comme un groupe de statuaire, sa propre représentation de l'espace. » (Sollers, 1983).



Ill. 1 : « Dessins de Matisse », Hommage, 2 juin 1944.

La série devient vite célèbre et est publiée à de nombreuses reprises : pendant la guerre en Suisse puis dans la revue d'Albert Skira, *Labyrinthe* (Courthion, n°8, 15 mai 1945). En 1944, la revue *Hommage* (cf. ill. 1) consacre un numéro à l'œuvre graphique de Matisse. Reproduisant douze dessins de Matisse, la publication s'ouvre par ce portrait de l'artiste accompagné d'un poème d'Éluard.

Cliché où sourd l'admiration, notre photographie montre *Matisse dessinant des feuilles d'après nature*. Thème central dans l'œuvre du peintre, la nature, et en particulier la croissance végétale, est au centre des préoccupations du peintre durant son séjour à la villa Alésia. Il y dessine lianes, fleurs et feuillages, certainement inspiré par la quiétude et la lumière des lieux. « La lumière est tellement belle, claire et moelleuse que je m'en trouve exalté et puis elle est nouvelle pour moi². »

M.P.

^{2.} H. Matisse, Lettre à Mary Callery, 16 juin 1939.



André Beaudin, *Figure,* gravure ex. 7/15, 1936, 115 x 57, dédicace : « À Paul Éluard habitant des éclairs – son a

André Beaudin

(Mennecy 1895-1979 Paris)

Figure

Provenance:

Collection Paul Éluard (1895-1952). Collection Cécile Éluard (1918-2016). Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

« À Paul Éluard habitant des éclairs – son ami ». André Beaudin.

ndré Beaudin rencontre Paul Éluard à la fin des années 1930 chez Skira, leur éditeur commun. Sous l'Occupation, il dîne les mercredis en compagnie du poète et d'autres artistes demeurés à Paris – Pablo Picasso, Dora Maar, Georges Hugnet, etc. À la même époque, Beaudin prend l'habitude de rendre visite à Éluard pour le petit déjeuner. Au cours d'un de ces tête-à-tête, le poète propose au peintre de réaliser *Doubles* d'ombre, publié en avril 1945. Dans « La Correction d'André Beaudin », Paul Éluard témoigne de cette amitié et de son admiration pour l'œuvre de Beaudin.

« Je peindrai en largeur, en hauteur, en profondeur – au large de la mer des douleurs, des plaisirs – je me tiendrai debout dans le sens des passions – j'irai au fond de la vue, de la vision. Et je resterai calme. C'est Beaudin qui parle [...]

André Beaudin n'habite pas très loin de chez moi. C'est pourquoi je le vois très souvent arriver le matin, vers huit heures, souverain débonnaire pour le petit déjeuner. À peine si je suis relevé de ma nuit solitaire, à peine si mes yeux sont ouverts, il est là, allumant un cigare et enjoué, prenant déjà l'allure d'une après-midi pleine.

Simple et savant, il m'apprend que la vie n'est pas si compliquée, que les fleurs n'ont pas plus de peine à éclore que les fruits à mûrir. Il vient me convaincre que je ne suis pas le seul. Il vient pour me calmer car je ne suis pas calme. Il vient pour me prouver qu'un homme croit à la durée.

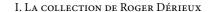
André Beaudin est certainement l'artiste le plus statique de notre temps. Et le plus assuré d'échapper à nos troubles, à nos tourments, à nos désastres¹. »

Adepte des formes aux lignes épurées, l'œuvre de Beaudin se singularise par « la rationalité, géométrique et structurelle, l'ambition tridimensionnelle et organisatrice, l'appropriation de l'espace, la volonté d'une sérénité purificatrice, la détermination au calme. La beauté convulsive n'est point son fait et Éluard, qui n'avait jadis acquiescé sans restrictions de conscience au credo d'André Breton, sympathise avec les ambitions ouvrières de ce maçon, de cet architecte, homme de la règle, de l'équerre et du fil à plomb. [...] si Beaudin est un homme de métier et de discipline, un artiste classique, son épuration ne dépouille pas la vision de sa substance. »2

M.P.

^{1.} P. Éluard, « La Correction d'André Beaudin », Buchholz Gallery, New York, 1949, préface au catalogue, texte français inédit, publié avec l'autorisation de C. Éluard, in J-C. Gateau, « Paul Éluard : La Correction d'André Beaudin », Revue d'Histoire littéraire de la France, 71e Année, n°1, 1971, pp. 63-66.

^{2.} J.-C. Gateau, « Paul Éluard : La Correction d'André Beaudin », Revue d'Histoire littéraire de la France, 71e Année, n°1, 1971, pp. 63-66.





(Paris 1890-1959 Paris)

Composition abstraite

Provenance:

Collection Paul Éluard (1895-1952). Collection Cécile Éluard (1918-2016). Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

Le relieur moderne « se refuse à la description, car toute description serait une illustration ». Rose Adler.

i Rose Adler entre à l'école d'Art décoratif de Paris en 1917, où elle étudie jusqu'en 1925, c'est surtout grâce au soutien du relieur Henri Noulhac, avec qui elle prend des leçons particulières, qu'elle réalise ses premières œuvres. Talent précoce, elle est très vite remarquée par des collectionneurs et bibliophiles, tel que Paul Hébert. Mais c'est sa rencontre en 1923 avec l'esthète Jacques Doucet qui se révèle véritablement décisive. Lors d'une exposition Arts décoratifs au pavillon de Marsan, il lui achète trois de ses reliures; leur collaboration durera jusqu'à la mort du mécène en 1929. Par son intermédiaire, elle fait la connaissance de son mentor, le relieur et décorateur Pierre Legrain, qui désirait, pour sa bibliothèque contemporaine, des reliures modernes.

Le réseau de connaissances de Rose Adler est d'abord littéraire : grâce à Jacques Doucet, elle se lie à André Suarès, André Breton et Louis Aragon, puis constitue son propre cercle à partir des années 1930 dont font partie René Char et Paul Éluard. Par goût et par amitié, Rose Adler a évolué et travaillé dans un milieu littéraire et artistique d'avant-garde mais a su préserver son individualité artistique et construire une œuvre cohérente.

« Autrefois la reliure était sourde, ignorante de ce qu'elle contenait. Comme un troupeau, les livres portaient souvent la marque de leur maître et exaltaient surtout, avec leurs belles armes, la grande maison à laquelle ils appartenaient [...] Le relieur moderne est vraiment moderne en ceci : il est au service du texte. Il veut l'entendre, le faire entendre. Il l'épouse, il l'exalte. Pourtant, il se refuse à la description, car toute description serait une illustration. L'imagination a sa gamme de couleurs et de formes et c'est tout d'intuition qu'elle rend les échos montés du livre¹. »

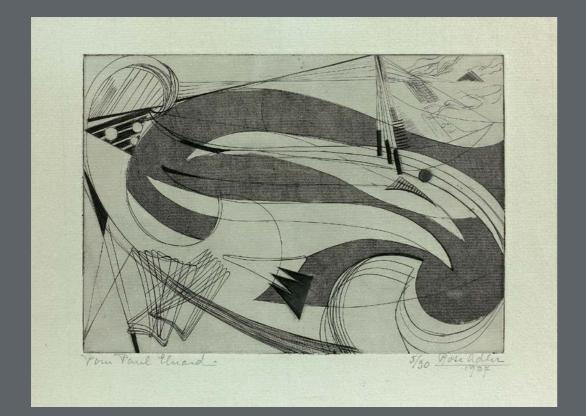
Adler organise ses compositions avec une logique à la limite du rigorisme – architecture épurée, lignes claires, décor géométrique – contrebalancée par une grande liberté de ton – un sens inné de la couleur et une grande fantaisie texturale.

À la fin des années 1930, elle réalise, comme ici, des décors abstraits, aux teintes plus sobres et aux lignes plus modernistes, notamment pour *Pêcheurs d'Islande* de Pierre Loti en 1936.

Sensible aux principes essentiels de l'art – structure, couleur et matière – la remarquable élégance de son œuvre la situe parmi les maîtres de la reliure du xx° siècle.

M.P.

61



Rose Adler, Composition abstraite,

272 x 372,

dédicace : « Pour Paul Éluard ».

^{1.} R. Adler, préface au catalogue consacré à ses reliures, Exposition internationale du livre, 1931



Valentine Hugo, L'Enlèvement d'Europe, 1946, gravure 1er état, 375 x 274.

Valentine Hugo

(Boulogne-sur-Mer 1887-1968 Paris) *L'Enlèvement d'Europe*

Provenance:

Collection Paul Éluard (1895-1952). Collection Cécile Éluard (1918-2016). Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

alentine Hugo vécut dans l'intimité de *l'intelligentsia* du xx° siècle. Jean Cocteau l'appelait « mon beau cygne », le compositeur Erik Satie la nommait « ma chère grande fille », et le poète Paul Éluard aimait à rappeler qu'elle était son « amie fidèle, celle avec qui [il avait] passé des jours innombrables, délicieux ou pathétiques ».

Après avoir obtenu un certificat de professeure de dessin, Valentine Hugo, née Gross, entre à l'École des beaux-arts de Paris en 1907 et fréquente l'atelier de Jacques Fernand Humbert. Elle se lie rapidement aux cercles de l'avant-garde artistique – Marcel Proust, André Gide, Paul Morand, Pablo Picasso, Jean Cocteau, Erik Satie, Maurice Ravel, Serge Diaghilev, Léon-Paul Fargue, Roger de la Fresnaye, etc.

« Paul Éluard et André Breton que j'ai admirés dans leurs œuvres depuis toujours et pour toujours m'ont sauvée du désespoir dès 1930, époque la plus sombre de ma vie. » Valentine Hugo. Elle épouse Jean Hugo, arrière-petit-fils du grand écrivain Victor Hugo, en 1919. Après son divorce en 1932, Valentine est soutenue par Breton et Éluard, avec qui elle collabore notamment sur plusieurs projets d'illustration de textes comme pour « Médieuse » (1939). Proche des surréalistes dès 1928, étant l'une des premières femmes associées au groupe, elle en est un membre actif entre 1930 et 1936. Elle expose ses œuvres aux côtés de ces artistes au Salon des Surindépendants de 1933 et participe à une exposition au MoMa en 1936.

Valentine Hugo est célébrée pour ses dessins et ses gravures, représentations naïves et oniriques aux ombres profondes, illustrant souvent des textes surréalistes ou servant de projets pour des ballets ou des théâtres.

Notre gravure représente une scène mythologique, l'enlèvement d'Europe. Europe, fille des souverains de Tyr en Phénicie, est convoitée par Zeus. Le roi des dieux se travestit en taureau blanc pour l'approcher. Quand Europe cherche à le caresser, le taureau se couche, l'invitant à monter sur son dos. Zeus ravit Europe et s'enfuit en traversant la mer jusqu'en Crète.



Roger Chastel, Composition abstraite, 4 janvier 1948, pastel, 275 x 376, dédicace : « Pour Paul Éluard ».

Roger Chastel

(Paris 1897-1981 Saint-Germain-en-Laye)

Composition abstraite

Provenance:

Collection Paul Éluard (1895-1952). Collection Cécile Éluard (1918-2016). Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

yant renoncé à ses études secondaires, Roger Chastel suit dès 1912 le cours de dessin de l'Académie Julian. Il intègre deux ans plus tard l'École des beaux-arts mais abandonne rapidement, préférant rejoindre l'atelier de Jean-Paul Laurens de l'Académie Julian. Mobilisé de 1916 à 1919, il entre à l'Académie Ranson à la sortie de la guerre.

Membre de l'école de Paris, il participe à des expositions de groupe à partir de 1923. Sa rencontre avec le célèbre collectionneur et marchand Paul Guillaume en 1930 est déterminante. Introduit par ce dernier auprès de Jeanne Castel, cette dernière lui offre ses premières expositions personnelles. Dès lors, Chastel expose, individuellement ou en groupe, en France et à l'international : Salon d'Automne, des Tuileries, Galerie Maeght, musée d'Art moderne, Pittsburg, Biennale de Venise, Guggenheim de New York, etc.

Peintre non figuratif, il a connu les influences des grands courants picturaux et artistiques du début du xxe siècle – réalisme, fauvisme, cubisme, abstraction, etc. – tout en conservant une approche spécifique et personnelle de la peinture. Pour Chastel, la peinture est

- « de la pensée faite chair », dans laquelle le représentatif se dissout pour laisser surgir, au travers de la matière et de la couleur, la lumière.
- « La couleur est ici [...] Flexible, modulée, discrète jusque dans ses violences, elle s'entoure de ses échos, s'amortit dans des ombres qui l'exaltent, développe longtemps ses alliances. Elle cesse d'être couleur. La lumière l'emporte. Chastel est un tonaliste. [...] Une grâce spéciale intervient. On peut aimer ou ne pas aimer Chastel, mais dès qu'on l'aime, on le préfère ¹. »

À partir des années 1940, Chastel pousse encore plus loin sa quête d'absolu en entreprenant un style catégorique, un expressionnisme abstrait teinté de cubisme, conférant à ses compositions une atmosphère étrange, presque inquiétante.

Dans ce pastel, les personnages sont des formes, anguleuses et résolues, qui naissent du contraste tranché des couleurs. « Les tonalistes sont rares dans l'histoire de l'art. Ils y occupent une place singulière. C'est qu'ils donnent à la peinture son visage le plus secret en même temps que le plus patient. Pour Chastel, les couleurs ne se différencient que parce qu'elles expriment des valeurs comparables. Entre un violet de cobalt et un violet d'alizarine la différence n'est pas de couleur, elle est de noirceur ². »

M.P.

^{1.} J. Lescure, Chastel, musée Rath et Maison de la Culture, préface, 1962, p. 6 et 10.

 $^{2.} J.\ Lescure,\ Chastel,\ Dessins,\ galerie\ Numaga,\ 1959,\ pr\'eface.$



Jacques Villon, Projet de décor, ca. 1950, gravure, 268 x 205.

Jacques Villon

(Damville 1875-1963 Puteaux)

Projet de décor

Provenance:

Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

ssu d'une famille bourgeoise et cultivée, Jacques Villon, de son vrai nom Gaston Émile Duchamp, est le frère aîné de Raymond Duchamp-Villon, sculpteur, Suzanne Duchamp, peintre, et du célèbre peintre, sculpteur et auteur Marcel Duchamp. Son pseudonyme est un hommage à François Villon, poète du Moyen Âge.

Avec ses frères, il fait partie du célèbre « groupe de Puteaux ». Discret, Jacques Villon demeurera tout au long de sa carrière dans son studio de Puteaux, à l'écart de l'agitation des mouvements modernistes de la capitale, qu'il fréquente sans jamais s'y fondre.

En 1911, toute l'avant-garde parisienne se presse dans son atelier : Albert Gleizes, Frantisek Kupka, Robert Delaunay, Fernand Léger, Jean Metzinger, Walter Pach ou encore Francis Picabia.

Comme ces artistes, sensible au cubisme et à l'abstraction, Villon veut « montrer qu'il peut exister face au phénomène de rupture qu'est le cubisme, un art de construction et d'analyse fondé sur la durée ». Influencé par Pablo Picasso, Georges Braque et Juan Grís, il explore un cubisme singulier, savant, voire conceptuel, « le cubisme impressionniste ».



Maurice Estève, Composition abstraite, aquarelle, ca. 1953, 190 x 140, dédicace : « Pour Renée et pour Bar ».

Maurice Estève

(Culan 1904-2001 Culan)

Composition abstraite

Provenance:

Collection Renée et Alfred Bar. Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

« Peut-être parviendrai-je un jour à faire en sorte qu'il ne soit plus possible d'évoquer lesdits paysages dans mes œuvres. [...] Peut-être ne pourrai-je jamais empêcher les amateurs de découvrir quelques fragments apparents de multiples aspects d'une " nature " qui ne nous est chère que dans la mesure où nous sommes là, nous les hommes. Imaginez que la race des hommes disparaisse : qu'est-ce que sera la Nature¹? »

utodidacte, Maurice Estève se forme en fréquentant les académies libres de Montparnasse et à partir de l'étude de ceux qu'il appelle les « Primitifs » – Nicolas Poussin, Jean Fouquet et surtout Paul Cézanne dont il est un fervent admirateur. Des premières années, on connaît des paysages, des natures mortes, des intérieurs et des portraits d'un naturalisme hésitant empruntant volontiers aux divers

courants de l'époque, notamment au fauvisme et au pointillisme. L'influence de Fernand Léger le décide à abandonner définitivement la figuration au profit d'une voie purement plastique et inventive.

« Tant et si bien que ce que le jeune Estève s'obstinait jadis à rechercher dans le monde extérieur, il le trouve désormais sur sa toile, lieu magique auquel se réduit momentanément l'univers et d'où va surgir cette topographie idéale, à l'abri des humeurs comme des saisons, qu'il ne se lassera plus d'explorer [...] De ces espaces muets, de ces contrées obscures, il rapporte d'étincelants trophées². »

Sa première exposition a lieu en 1930 à la galerie Yvangot. Mais il faudra attendre 1942 pour qu'un contrat avec la galerie Louis Carré (1942-1949) lui permette de se consacrer pleinement à la peinture. L'école de Paris trouve en Estève, qui acquiert rapidement une réputation internationale et multiplie les expositions, l'un des meilleurs représentants du non-figuratif d'aprèsguerre.

^{1.} M. Estève à G. Boudaille le 30 octobre 1963.

^{2.} R. Maillard, Maurice Estève, 1995, pp. 30-31.

71

« Je ressens plus intensément la nature dans laquelle je suis plongé par les formes que je redécouvre, que dans l'univers où je vis³. » Maurice Estève.

À partir des années 1950, la peinture de Maurice Estève se fait plus pure, se détachant presque complètement du sensible. L'artiste ne conserve que la perception la plus subjective de la réalité, exprimée par de savantes unités non figuratives, où la netteté de la forme se confond avec la limpidité de la couleur.

« Je ne me sers jamais d'esquisse, je peins directement sur la toile, sans dessin préalable. La couleur s'organise en même temps que les formes. Tout se cherche dans le format en chantier [...] Chaque œuvre est une suite de métamorphoses [...] En vérité, une toile est pour moi une somme de reprises incessantes qui dure jusqu'à ce que je me trouve devant un organisme que je sens vivant. [...] Une des choses qui me caractérise le plus est qu'il n'y a pas chez moi d'image préétablie; pas de forme que je souhaite obtenir a priori sur une toile. [...] N'ayant plus le spectacle de la nature sous les yeux, ni son souvenir, je me trouve en face de l'art, d'une réalité, d'un objet qui a grandi et qui est plus tyrannique encore qu'un sujet, mais en même temps plus souple, obstiné et ouvert⁴. »

Les aquarelles et les lithographies constituent une partie majeure de la production de cette période, et inspirèrent à l'historien Pierre Francastel la première monographie entièrement consacrée à Estève en 1956. Les aquarelles sont travaillées comme des huiles, les formats s'amplifient alors que le figuratif s'efface.

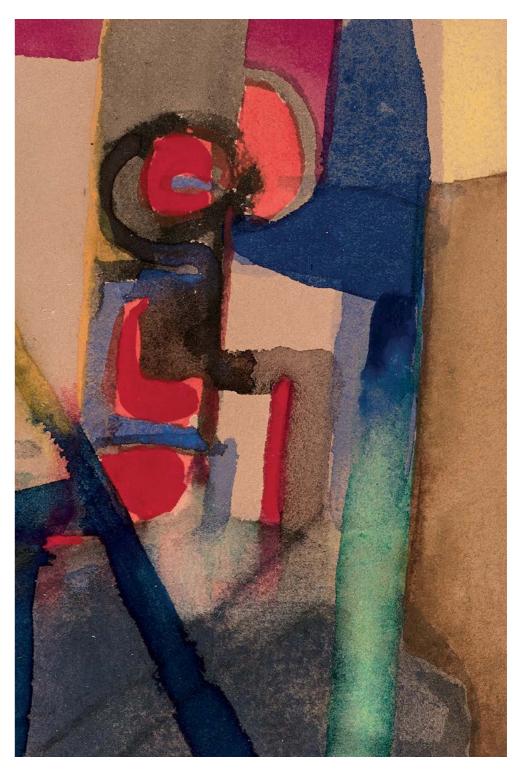
« Dans l'aquarelle, il y a la transparence de la couleur véhiculée par l'eau laissant parfois apparaître le papier, mais lorsque je suis insatisfait – car je travaille une aquarelle autant qu'une toile – je lave avec une éponge et je reprends les parties qui ne me satisfont pas [...]. À les voir, on pourrait croire mes aquarelles spontanées, je les travaille pourtant énormément et j'utilise beaucoup l'éponge tant que le papier conserve sa résistance. » (Maurice Estève).

Plutôt variations que répétitions, les aquarelles d'Estève gardent fraîcheur et lumière.

Notre aquarelle montre cette modulation chromatique harmonieuse où les couleurs vont et viennent créant de radieux méandres. Elle témoigne de cette maturation plastique : rejetant la représentation au profit de la conceptualisation, il peint sans image préconçue et compose une œuvre en transparence, dont les formes abstraites sont soulignées par l'exploitation d'une large gamme chromatique jaunes, rouges, verts, bleus et noirs. De la juxtaposition des couleurs naît la lumière. Du réel, Estève n'a conservé que la plus intime des visions - le fragment fugace d'une pensée, la persistance d'un souvenir.

Nos deux feuilles réalisées par Estève pour son ami le peintre Paul Alfred Bar ont été offertes par ce dernier à Roger Dérieux.

M.P.



Maurice Estève, Composition abstraite, aquarelle, ca. 1953. Détail.

^{3.} M. Estève, in R. Maillard, Maurice Estève. Polychrome, Ides et Calendes, 2001, p. 57.

^{4.} M. Estève, « Maurice Estève », Zodiaque, n°120, avril 1979.



Maurice Estève,

Composition abstraite 2, 1953, enveloppe adressée à « Madame et Mr Bar », gouache et aquarelle, 122 x 152.

Maurice Estève

(Culan 1904-2001 Culan)

Composition abstraite 2

Provenance:

Collection Renée et Alfred Bar. Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

omme notre aquarelle, l'enveloppe est à l'adresse de Paul Alfred Bar, peintre et critique néo-impressionniste français qui se fit notamment connaître à Quito en Équateur, où il arriva en 1915. Il est l'un des principaux acteurs de la rupture picturale équatorienne du début du siècle, qui se détache de l'iconographie religieuse et des codes hérités de l'école de Quito, aux côtés de Gonzálo Endara Crow et Oswaldo Guayasamín.

Paul Alfred Bar a joué un rôle primordial dans le renouveau de la peinture équatorienne, notamment par l'introduction de la peinture en plein air et par l'abandon des canons artistiques coloniaux au profit d'une plus grande économie visuelle.

Professeur à l'École des beaux-arts de Quito pendant dix ans, il ouvre de nouveaux horizons artistiques à ses disciples en favorisant l'enseignement des concepts d'avant-garde.

À la fin des années 1920, il organise, à la demande de la République de l'Équateur, un concours international pour l'érection d'un monument à la gloire et à la reconnaissance de Simón Bolívar à l'occasion du centenaire de sa mort. Le jugement du concours intervient à la fin de l'année 1929 sous la présidence du peintre Aristide Maillol. Le peintre français Jacques Zwobada reçoit, avec le sculpteur René Letourneur, le premier prix.



Géza Szóbel,Composition abstraite, 1956, aquarelle,
450 x 240.

Géza Szóbel

(Komárno 1905-1963 Boulogne-Billancourt)

Composition abstraite

Provenance:

Collection Alexandre Toursky (1917-1970). Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

e peintre, aquarelliste, graveur et lithographe hongrois Géza Szóbel, né en 1905 à Komárno dans l'actuelle Slovaquie, a 23 ans lorsque sa première exposition est organisée au palais de la culture de sa ville natale. Après des études à l'École des beaux-arts de Prague, il devient l'élève de Fernand Léger à Paris, où il s'installe définitivement en 1934.

Largement influencé par les peintres modernes français, il fréquente alors les mouvements d'avant-garde – fauvisme, cubisme, surréalisme et expressionnisme – sans jamais y adhérer complètement. Proche de Marc Chagall, Emmanuel Mané-Katz, Louis Aragon et Le Corbusier, il collabore également avec Sonia et Robert Delaunay.

« Pour Loweinstein et Szóbel, fastueux et patients alchimistes, il s'agit d'édifier sur le panneau de fuyantes architectures, ou plutôt des reflets de constructions idéales froissées, déchiquetées par la moire de profondes eaux : ils tirent d'eux-mêmes : ils nous fournissent ainsi d'inépuisables motifs de rêverie. Disciples lointains et un peu corrompus du Vinci qui invitait ses élèves

à découvrir, dans les méandres de la lèpre des murs des sujets héroïques, ils partent, en sens inverse, de spectacles intérieurs qu'ils fixent sous l'apparence de lèpres magnifiques¹. »

À la fin des années 1940, son style, jusqu'alors figuratif, notamment pendant la Seconde Guerre mondiale, ou semi-figuratif, se tourne vers une figuration géométrique qui s'ancre dans une rythmique formelle.

« On commence à comprendre la singularité profonde de cet artiste [...] Dans ses peintures et plus encore dans ses aquarelles transparentes, il oscille perpétuellement entre figuration et abstraction. Il plonge les formes dans un halo poétique sous lequel transparaît toujours l'ordonnance de la composition 2. » Dans notre aquarelle, la simplification formelle - quadrilatères et triangles - et chromatique - rouges et bleus - soulignée en noir, rend paradoxalement tangible l'effort d'abstraction. « Parce que rien n'est plus concret, plus réel qu'une ligne, qu'une couleur, qu'une surface » (Theo van Doesburg). Le patron structurel se détache, pareil à un vitrail, et semble diriger la pensée, par des moyens matériels, vers l'immatériel.

M.P.

 $^{1.\} A.\ Lhote, «\ Surr\'ealisme\ et\ abstraction\ », Ce\ soir: grand\ quotidien\ d'information\ ind\'ependant, 9\ juin\ 1938, p.\ 2.$

^{2.} G. Schur, Le Guidargus de la peinture, Paris, 1993, p. 1069.



Alexandre Garbell, La Plage, huile sur papier, 195 x 265

Alexandre Garbell

(Riga 1903-1970 Paris)

La Plage

Provenance:

Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

près des études à Moscou, Alexandre Garbell s'installe à Paris en 1923 où il devient élève à l'Académie Ranson auprès de Roger Bissière. Dès 1928, l'œuvre de Garbell est célébré à Paris, dans des expositions tant personnelles que collectives.

Pendant l'Occupation, il se réfugie à Mirmande dans l'Académie libre d'André Lhote. Après la guerre, Garbell, de retour à Paris, expose dans de grandes galeries, françaises et étrangères, participe régulièrement aux salons importants en France et à l'étranger.

Garbell influence une nouvelle génération d'artistes de l'après-guerre, en particulier les jeunes peintres de l'école lyonnaise. « Tout un secteur de la génération de peintres qui a émergé vers 1950 est issu de ses conceptions et Garbell avait tenu pendant quelque temps un atelier 1. »

Peintre de l'école de Paris, Garbell saisit scènes et personnages dans un foisonnement de matière et de couleur. Dans ses compositions lumineuses, le figuratif n'est que prétexte; familier de l'abstraction, Garbell inscrit durablement ses sujets dans leur apparence fugitive.

« Des taches de couleurs, démultipliées en myriades de touches complémentaires, des aplats en matière, des coulures brusquement vrillées, un dessin qui dompte une matière sensuelle, la peinture est là. Dans cette véhémence, il y a toujours de la discipline. Garbell sait où il va. Son œil aigu ne laisse rien échapper des plages, des marchés, des rues de Naples où le linge qui sèche flotte comme drapeaux au vent. Éclats de lumière qu'il piège dans un espace suggéré par les masses et leur suggestion vide. Sa vision est rapide et sa transcription doit garder cette impression de fugitive fraîcheur, tout en s'accompagnant d'une permanence de l'image qui exalte les apparences2. »

Cette huile sur papier est vraisemblablement une vue de la plage de Mers-les-Bains, dont Garbell était un habitué et qu'il a représentée à de nombreuses reprises.

M.P.

^{1. «} Mort du peintre Alexandre Garbell », Le Monde, 4 janvier 1971.

^{2.} L. Harambourg, « Lyon : Garbell », La Gazette de l'Hôtel Drouot, n°44, 17 décembre 2004, p. 135.

Jacques Zwobada, Composition abstraite, dessin au crayon, 166 x 104

Jacques Zwobada

(Neuilly-sur-Seine 1900-1967 Paris)

Composition abstraite

Provenance:

Collection Renée et Alfred Bar. Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.

acques Zwobada débute une carrière de sculpteur figuratif classique par six années à l'école des beaux-arts où il est élève d'Antonin Injalbert de 1918 à 1924. Fasciné par l'œuvre d'Auguste Rodin, il s'engage sur la voie du naturalisme dans la continuité de l'œuvre du maître. Ses premières œuvres témoignent de l'influence de Rodin et de ses principaux élèves, Antoine Bourdelle et Camille Claudel, notamment dans Le Désir (1922). Sensible aux courants artistiques de son temps, Zwobada évolue vite vers un style marqué par l'Art déco avec ses figures réalistes aux formes exagérées, presque maniéristes, et un goût pour les sujets mythologiques. Au début des années 1930, il reçoit plusieurs commandes de monuments publics: monument pour André Caplet (1926) au Havre ou pour Simón Bolívar en Équateur (1933).

Au début des années 1940, son travail sur les formes et les corps ainsi que son amour pour Antonia Fiermonte – Italienne mariée à son ami le sculpteur René Letourneur avant qu'elle n'épouse Zwobada en 1948 – le conduisent à revoir sa conception de l'art et le poussent progressivement vers l'abstraction. D'abord par une déformation cubiste de formes entremêlées, puis par une abstraction totale et lyrique.

Outre la sculpture, Zwobada consacre une grande partie de son œuvre au dessin qu'il pratique inlassablement au cours de sa carrière et qu'il enseigne. Son œuvre dessiné va de pair avec son œuvre sculpté et reflète ses différentes périodes artistiques. Nos deux dessins datent de la seconde moitié des années 1950 et constituent l'aboutissement de ses recherches sur l'abstraction.

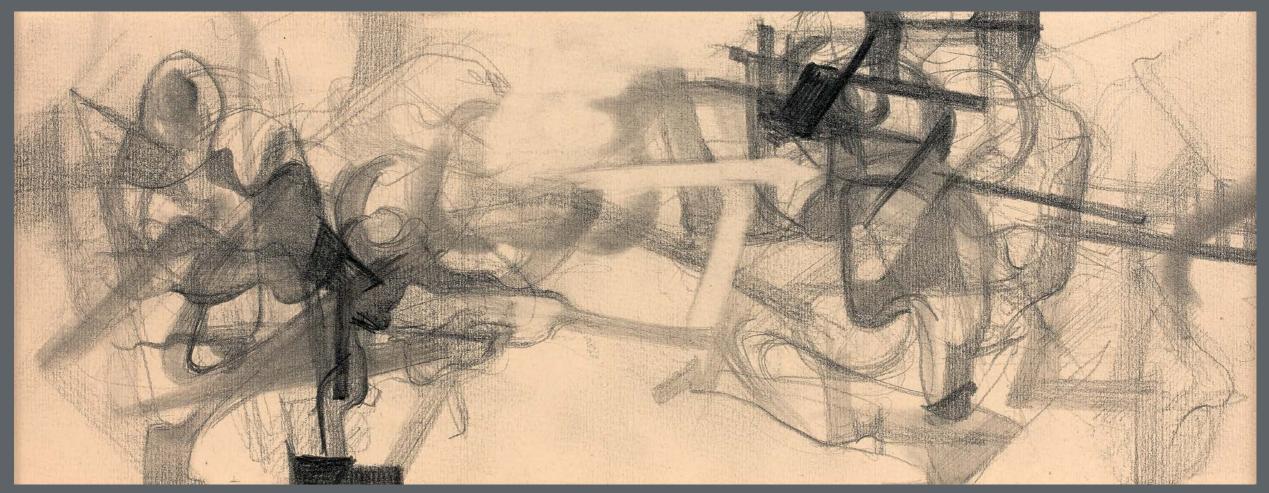
Jacques Zwobada

(Neuilly-sur-Seine 1900-1967 Paris)

 $Composition\ abstraite\ 2$

Provenance:

Collection Renée et Alfred Bar. Collection Roger Dérieux (1922-2015). Collection privée.



Jacques Zwobada, Composition abstraite 2, dessin au crayon, 101 x 172.

II. Roger Dérieux (1922-2015), un peintre de l'école de Paris

₹ ils du poète Henry Dérieux décédé prématurément en 1941 à Cannes, Roger Dérieux manifeste très tôt une vocation artistique naturellement prédisposée par le milieu littéraire dans lequel il est élevé. La poésie tiendra d'ailleurs toujours une place importante dans son œuvre et il entretiendra des rapports constants et étroits avec les poètes en illustrant leurs ouvrages (André Frénaud, Francis Ponge, Charles Baudelaire, Georg Trakl, Pierre Jean Jouve). Ses études classiques achevées, il entre en 1940 dans une académie à Cannes où il bénéficie des conseils de Picabia. Après la guerre, il reprend des études de peinture à Paris où il fréquente l'école des Arts décoratifs, la Grande Chaumière et l'Académie André Lhote. Mais il travaille surtout seul et ses maîtres se nomment Cézanne, Matisse, Bonnard, Villon, La Fresnaye.

Le public découvre sa peinture dès 1945 au Salon des Moins de Trente Ans où il envoie une nature morte et un portrait. Il y expose jusqu'en 1948, puis de nouveau en 1952 où le Salon est devenu celui de la Jeune Peinture.

En 1950, il participe à l'exposition collective « Couleurs vivantes » à Copenhague.

C'est en 1951 qu'ont lieu ses vrais débuts toujours à Copenhague avec sa première exposition particulière préfacée par Haarvard Rostrup, à la galerie Athenaum, qui l'exposera de nouveau en 1956 avec une préface cette fois-ci de Guy Weelen. Paris le révèle en 1952 avec un ensemble d'œuvres présenté à la galerie Morihien, favorablement accueilli par la presse. Georges Boudaille écrit : « Le sujet n'est là que comme un prétexte graphique à des symphonies colorées auxquelles on ne saurait rester insensible » (in *Arts*, 2 avril 1952).

La capitale devra attendre presque une dizaine d'années avant de découvrir sa deuxième exposition, à la galerie Jacques Péron, en 1961. « Un travail aéré, tout en tonalités claires où s'articulent, à peine frottés, des structures simples, des repères lisibles... Art de transposition strict », lit-on dans *Le Monde* du 19 mai sous la plume de Michel Conil-Lacoste.

Entre-temps, il y a eu en 1958 les expositions, à Lausanne, à la librairie du Grand Chêne présentée par Guy Weelen, et à Houston, Cushman Gallery. Fidèle à Copenhague, il y expose en 1961, galerie Henning Larsen, préface de H. Rostrup, et en 1962 où il est invité d'honneur de « Corner ». (En 1979, il aura une exposition itinérante et en 1980, il sera accueilli par la Bibliothèque royale).

Sa troisième exposition parisienne en 1963, galerie Cinq-Mars, rue d'Argenson, connaît un vif succès (articles de F. Pluchart dans *Combat*, de Guy Weelen qui affirme : « Il aime aussi ces espaces parallèles qui unissent les objets, ces coulées de silence où, pour un court instant, la rumeur s'apaise et le dialogue peut s'établir... », in *Lettres françaises*, 21 mars).

Cette même galerie le présente encore en 1965 avec un texte de Frank Elgar.

En 1963, exposition galerie Garibaldi, Marseille, préfacée par François Pluchart; en 1964, galerie 27, Oslo, et Gallery of Graphic Art, New York.

Après 1965, on le trouve galerie Jacob à Paris (1967), en Suède, à Salzbourg (1973 et 1984), Tokyo (1974), San Francisco (1976-1977), Vienne (1984). (...)

Roger Dérieux a figuré au deuxième Salon d'Octobre en 1953, galerie Craven, au Salon des Tuileries, au Salon de Mai de 1953 à 1956 et en 1959, à l'« école de Paris », galerie Charpentier, où il envoie en 1963 *Les Grands Toits*, à « Grands et jeunes d'aujourd'hui » en 1963 et 1966 et au Salon d'Automne.

Indépendant par son tempérament et en dehors de toute chapelle, Roger Dérieux a édifié une œuvre solide dont les qualités de clarté, d'équilibre et d'harmonie en font un des sensibles continuateurs de la tradition française.

Sa peinture a suivi naturellement une évolution sans cassure. Ainsi a-t-il acquis une maîtrise soutenue par une longue réflexion sur ses moyens et ce vers quoi ils tendent, à savoir une meilleure connaissance de soi et du monde par le biais des formes et des couleurs. Ce mûrissement auquel il est parvenu est le fait d'un lent travail de décantation effectué à partir de ses sensations, de son émotion. Ne rompant jamais avec la réalité, à la base de son travail, celle-

ci se refuse à être descriptive afin de recréer par les seuls éléments picturaux la synthèse formelle et sensitive du sujet. Il parvient à cette unité par les rapports justes des plans et des lignes, un balancement modulé et contrasté des valeurs d'où surgissent la lumière et l'espace. Cela amène sa peinture à un dépouillement, source d'une poésie silencieuse et méditative, inhérente à son œuvre. Les formats horizontaux qu'il affectionne renforcent cette impression de calme.

Dans ses huiles sur papier, technique qui lui convient particulièrement, il privilégie les accords de bleus, gris vert, d'orangés tempérés de vert tendre, jaunes, lilas – la transparence des couleurs est affermie par la légèreté de la matière. Paysages, nus, ateliers, intérieurs, natures mortes sont les thèmes qui jalonnent un parcours rigoureux avec une prédilection pour les fenêtres, les toits et les villes qu'il aime particulièrement (Paris, Copenhague, Rotterdam, Salzbourg).

Lydia Harambourg

« Pour Roger Dérieux »¹



Ill. 1 : Roger Dérieux dans son atelier.

erci à Roger Dérieux de me permettre – alors même, ces jours-ci, que de puissants mobiles personnels m'y engagent – de me placer quelques instants auprès de lui, face à une certaine figure du destin.

Mais il fait profession de peinture. C'est donc à ce propos que je puis agir, peut-être, en avançant sans plus tarder quelques notes.

Ce peintre emprunte à la « nature » conventionnelle des phrases entières. Je veux dire qu'il n'a pas abandonné toute figuration. Eh bien, je ne crois pas que ce soit forcément le signe d'une activité retardatrice. L'art ne doit pas, dit-on, imiter la nature. Mais hélas il fait toujours pire, puisqu'il ne peut que manipuler des échantillons pris sur

la nature elle-même. Les œuvres d'art les moins empiriques qui soient, les équations mathématiques, ne peuvent avoir lieu, qu'on me permette cette obscénité, qu'en lieu obscène : dans la craie écrasée sur l'ardoise, ou dans l'encre tachant le papier. Et cela toujours, immanquablement, sous l'empire de la lumière solaire, dans la prison de notre regard.

La peinture, elle, manipule des couleurs, c'est-à-dire des poussières minérales qui reçoivent ou refusent les ondes lumineuses de la même façon, bien sûr, que le font, dans la « nature », les roches dont elles sont issues. Prétendrait-elle, cette peinture, ne pas « représenter » ces roches, elle ne fait pourtant rien, rigoureusement, que cela.

On va me dire que les roches, dans la nature, se moquent bien de notre regard. Certes! (Bien que j'imagine parfois qu'elles préféreraient ne pas être vues...) Tandis que la damnation, peut-être, et sans doute le mérite de la peinture est de regarder notre regard. Même, de le regarder fixement. De le mettre à l'épreuve, ou à l'école. De l'intimider. De l'interdire.

Dans notre corps-à-corps dramatique avec le chaos indistinct qui nous entoure - hostile et nourricier à la fois - je veux dire dans notre vie automatique, notre regard n'est que la grille indispensable qui nous permet d'instant en instant de survivre, id est tuer un peu avant d'être tué. Des habitudes à cet égard ont été prises, transmises de génération en génération, plus ou moins régénérées par chacune d'elles. Si ces habitudes (notre culture) nous paraissent un beau jour fastidieuses, c'est qu'elles ont cessé d'être adéquates à leur fonction, toujours la même : nous permettre comme on dit si bien, de nous y reconnaître, nous permettre de tenir debout.

Les individus les plus sensibles perçoivent cette inadéquation avant les autres. Les plus résolus, parmi eux, prennent à tâche d'y remédier. Manipulant, dans leurs laboratoires, les métaux dont je parlais tout à l'heure, ils nous préparent un regard à nouveau utile. « La poésie a pour but la vérité pratique » (Lautréamont). Eh bien la peinture aussi, à sa façon.

J'évoquais voici quelques instants la prison à vie où nous détient la lumière. C'est à ce « problème », visiblement, que s'applique la recherche de notre peintre. De tout autre façon, cela va sans dire, que les adeptes de l'OP-ART, dont les grilles sont si grossières qu'elles ne retiennent rien, laissent tout passer.

« Les entretiens de la lumière du jour avec les formes et les couleurs. » Tel pourrait être le titre des œuvres proposées par Dérieux. « Entretiens » est un euphémisme. N'était la lumière, rien ne serait ébloui ni caché. Dérieux, qui (comme on dit) ne peut pas voir cela, s'emploie très sagement à le tourner au bien. Heureusement, en effet, si j'ose dire, et je dois le dire car la peinture de notre ami est affectée d'un signe indiscutablement positif - heureusement donc il y a les couleurs, qui manifestent une certaine résistance, oh très faiblement victorieuse, mais d'autant plus touchante, des soi-disant créatures à la boulimie de la lumière blanche, du jour, du soleil, de Dieu, que sais-je? enfin de la volonté de tuerie qui vient d'en haut.

Pour nous faire jouir de cette bataille, Dérieux devait évidemment conserver les figurations quasi mourantes qu'il nous propose. Nous voici chez Pétrone, sans doute, prenant (tout comme lui) le parti des murènes. Iris, en tout cas, est de la fête. Mais je me tais, n'ayant fait appel à cette mythologie, elle aussi à jamais mourante, que par mimétisme qui doit cesser.

> Francis Ponge Mas des Vergers, le 17 octobre 1967.

87

La Table aux pavots

« Dérieux s'autorise les joies de peindre – sobrement – des robes, des fruits, des intérieurs, et en même temps il les maîtrise, il les domine, ces joies, afin qu'elles conversent au sein d'une seule joie pour laquelle il réussit à trouver une architecture ferme, souple, généreuse. »

H.R.



La Table aux pavots, 1948 huile sur toile, inv. n°146, 73 x 92.

Atelier au peintre et au modèle

Dans les années 1950, Roger Dérieux développe une écriture plastique sévère sans raideur, austère mais vive et colorée, dans un registre poétique très concentré, avec des vues d'ateliers ensoleillées, des personnages immobiles parfois de dos. Compositions d'une maîtrise évidente, où règne le silence des formes et déjà se dédouble le signe.

B.P-V.



Atelier au peintre et au modèle, 1952, huile sur toile, inv. n°251, 89 x 130.

L'orchestre

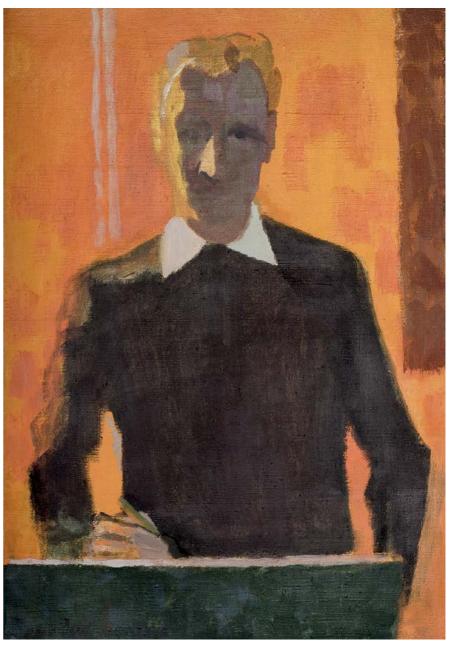
Il faut prêter l'oreille à la musique diffuse de cette toile, subtiles harmoniques portées par une perspective ascendante pleine de sereine allégresse. Lié au souvenir d'un concert de Poulenc au festival d'Aix-en-Provence, ce tableau fixe un état de la sensibilité, et presque une situation de l'École de Paris au moment où la peinture américaine avait déjà en partie conquis le monde.

B.P-V.



L'orchestre, 1954, huile sur toile, inv. n°322, 27 x 46.

Autoportrait au chandail sombre



Autoportrait au chandail sombre, 1954, huile sur toile, 55×33 .

Nature morte aux oignons

Dans les années 1960, figures, paysages ou natures mortes procèdent toujours de la même tension entre la saveur des choses et l'ellipse qui l'exprime. Dans La Rage de l'expression, Francis Ponge écrit « la chimère, c'est de vouloir restituer intégralement l'objet », formule que pourrait aussi revendiquer Roger Dérieux.

B.P-V.



Nature morte aux oignons, 1957, huile sur toile, inv. n°414, 38 x 55.

La Montée des champs

L'Ardèche est toujours présente dans mon esprit avec ses différentes lumières. Lumière de printemps, lorsque l'or des genêts ruisselle sur toutes les pentes, ardentes lumières d'été sous un ciel d'un bleu profond, et lorsque le temps est au beau, lumières d'hiver pures et froides soulignant le dessin de crêtes, avec les couleurs austères et raffinées des vallées, mélangeant les gris variés des rochers aux teintes brunes des fougères rouillées, çà et là scandées par les masses sombres de quelques bois de pins, révélant les beautés de l'hiver.

Roger Dérieux



La Montée des champs,1964, huile sur toile, inv. n°676, 130 x 81.

Ville sombre

Une réelle nécessité intérieure amène Roger Dérieux à la conversion à l'abstraction par les papiers collés. Ses paysages de villes, ses vues de toits en damiers ouverts sur l'indéterminé, annoncent dès les années 1970 cette métamorphose. Ce sont les œuvres de l'artiste allemand Kurt Schwitters qui lui ont donné l'élan pour explorer la technique du collage.

S.G.



Ville sombre, 1984, huile sur papier sur carton, inv. n°874, 190 x 460.

Trois bleus

Au commencement il y eut ces froissements, ce grain à quoi seul se comparerait peut-être celui d'une voix et qui donne à la palette qui l'a formé son âme. Il y eut ensuite le timbre des prismes, la vibration de ces mouvements désassemblés dont on ignore pourquoi la colle, inapparente sauf repentir, en désignerait mieux l'essence, l'essor, que des expressions telles que : aigrette vaporisée, pigment lengué-de-feu, fusées pour le *bouquet*. Et toujours cet aplomb, ce « Point central », libration intime de la vitesse.

M.d.C.

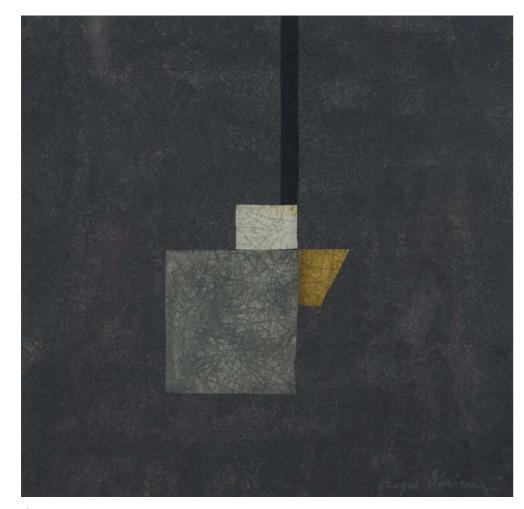


Trois bleus, 1995, collage, inv. n°430, 435 x 415.

Éclair jaune

Ces précipités de couleurs vives ou éteintes sur des fonds sombres ou froids ont quelque chose de la sonatine après les pièces orchestrales de la première production. La différence n'est pas que d'échelle, elle est surtout d'expression. L'intimisme propre à Dérieux semble avoir découvert son tempo et son espace les plus ajustés à sa petite musique.

S.G.



Éclair jaune, 1998, collage, inv. n°621, 250 x 240.

Ville bleue

Le collage s'est révélé pour moi un espace de liberté aux infinies possibilités et m'a permis d'accéder au pur domaine des valeurs plastiques. Comparable au travail de la peinture, c'est une autre façon de peindre, par approches et ajustements de surfaces ou de fragments divers à la recherche d'une unité. Je n'utilise pas, ou très rarement, d'éléments préexistants, je peins à l'huile mes papiers, souvent froissés pour leur donner une matière, au fur et à mesure du travail et de ce que me paraît réclamer la recherche en cours. Sans idée préconçue, à peine une gamme de départ, une sorte de « basse continue », le collage se révèle peu à peu, dans un ordre souhaité ou un hasard plus ou moins dirigé.

Roger Dérieux



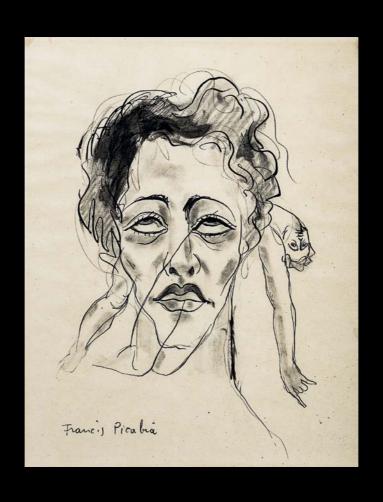
Ville bleue, collage, 760 x 560.

Crédits photographiques

© Studio Sebert ©La Photoboutique, Cahors © Héloïse Vignals

Rédaction des notices scientifiques : Marie Pingaud Conception & mise en page : Julian Bondroit Réalisation : Agence YOTTA.paris

© Hubert Duchemin



Galerie Hubert Duchemin 8, rue de Louvois | 75002 Paris www.hubertduchemin.com