



Polyphonies d'André Masson

Françoise Levailant

► **To cite this version:**

Françoise Levailant. Polyphonies d'André Masson. Historiens et géographes, Association des professeurs d'histoire et de géographie, 1989. halshs-02196125

HAL Id: halshs-02196125

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02196125>

Submitted on 26 Jul 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Polyphonies d'André Masson

Ouverture de l'exposition
au Kunstverein de
Ludwisburg, 1985.

Françoise Levillant

Polyphonies d'André Masson

À l'occasion de l'exposition des œuvres de l'artiste
à Ludwisburg en 1985

L'exposition consacrée à l'œuvre d'André Masson à Ludwisbourg, couplée avec celle que propose l'Institut français de Stuttgart¹, a deux qualités rares : d'une part la cohérence stylistique de ses choix, d'autre part l'originalité qui consiste à présenter en même temps plusieurs techniques du travail de Masson, non seulement des huiles et tempera sur toile, mais aussi des dessins à l'encre, un grand nombre de gravures, et des pastels en majorité. Les deux qualités de l'exposition sont indissociables : l'aspect hétérogène, en apparence, des techniques prend ici une signification générale, démontrant une unité parfois déniée à la création de l'artiste. Leur confrontation montre la cohérence et la maîtrise de Masson dans tous les domaines de sa pratique, même et surtout lorsqu'on en comprend le sens expérimental. Enfin, la mise en valeur des pastels, trop rare dans les expositions, permet de vérifier qu'il est sans doute le seul peintre de sa génération à avoir utilisé le pastel comme Degas, dans un esprit de recherche et d'accomplissement.

*

Masson est souvent cité dans les histoires générales de l'art du XX^e siècle comme le représentant principal de « l'automatisme » dont on crédite le surréalisme, auquel il a effectivement participé entre 1924 et 1927. Deux dessins de l'année 1924 sont accrochés, sous les titres *L'Homme* et *La Femme*. Ce ne sont pas les titres de Masson à l'origine. Il avait intitulé chacun d'eux simplement : « dessin automatique 1924 ». Réalisés à l'encre de Chine sur des papiers de qualité mais d'une grande fragilité, il les a signés à une date largement postérieure. Des dessins automatiques, il y aurait tant à dire, de la pratique matérielle à la signification. Contrainte par le temps, je me bornerai à tenter de répondre à quelques questions. Comment résumer ce que ces dessins donnent à voir ? Il s'agit d'un double travail, que j'appellerai pratique figurative dans un sens, élaboration inconsciente dans un autre, sur le *fragment* : car l'imaginaire est chargé d'images

¹ Une double exposition était organisée en 1985 : Dessins, pastels, peintures au Kunstverein de Ludwisburg grâce à la galerie Anne Lahumière ; estampes à l'Institut français de Stuttgart (alors encore installé dans une villa de la Diemershaldenstrasse) dirigé par Jean-Baptiste Joly.

inachevées et fragmentaires. Le surréalisme se manifeste généralement par le choc des contraires (le corps humain et l'architecture, par exemple), par la gravitation onirique ou hallucinatoire, par la surimpression de la métaphore et de la métonymie (oiseau, sexe). À la fragmentation s'ajoute la *transparence*, en particulier l'inquiétante transparence du corps humain. Les rencontres aléatoires de motifs ne sont pas combinées selon la technique dadaïste du montage. Le caractère principal du dessin automatique de Masson, sa ligne errante et hasardeuse, n'appartient qu'à lui. Parfois les sources iconographiques de certains motifs comme les architectures à l'antique nécessitent une interprétation érudite de la part de l'observateur².

Un autre point de vue permet de considérer dessins et pastels dans une continuité pratique avec l'œuvre peinte : c'est un concept traditionnel dans la formation académique (comme Masson en a bénéficié) que de considérer l'esquisse préalable au tableau. Or, le dessin actuellement intitulé *L'Homme* évoque la fameuse toile qui, sous le titre *Homme*, appartient quelques mois, en 1925, à Antonin Artaud. Peut-être même que dans ce cas le titre du dessin a été donné en référence à la toile. *La Femme* renvoie aussi à quelques tableaux sur ce thème en 1925 également, mais s'inscrit davantage dans une série dessinée, série de dessins à l'encre, *autonome*, qui culmine avec *La Naissance des oiseaux* daté d'avril 1925 (New York, MoMA) et *La Mère* de l'été 1925.

Dans une lettre à Kahnweiler du 2 décembre 1941, Masson écrivait : « Vous savez que ma peinture est toujours "en retard" spirituellement sur mes dessins. » Ce qui n'est pas si simple à expliciter : ce retard dans la conception, dans la philosophie, veut-il dire que la peinture, en tant que matériau, ne se met à prendre forme signifiante qu'après que le dessin a permis l'expression « en avance » ? Le dessin *en avance* de la peinture, ce n'est pas tout à fait ce que le canon de l'académie apprenait : précéder pour mieux réaliser ce qui va venir n'est pas l'équivalent de la fonction que Masson assigne à son dessin, qui est de précéder sans savoir ce qui va venir. Il est probable que l'artiste confère à son dessin les deux fonctions : être premier, être « en avance ». Car il arrive que son travail sur ce qu'on peut nommer les formes intermédiaires – ébauches, esquisses – finisse par donner à celles-ci non seulement la préséance mais la finalité. Par les rendre aussi complexes que la « grande forme », à savoir le tableau.

² Sur ce point, voir nos contributions : « Signes de l'automatisme psychique : psychopathologie ou surréalisme ? », *Psychologie médicale*, 1981 ; « L'image littéraire revisitée : André Masson et Piranèse », *Psychologie médicale*, 1985.

L'exposition actuelle présente au moins deux pastels qui sont explicitement des études préparatoires à des tableaux : *L'Œuf cosmique* de 1941 et *La Pythie* de 1943. Dans les deux cas, l'esquisse présente une intensité dans le trait et une subtilité dans les tons qui lui confèrent une véritable autonomie. Tous les peintres ne travaillent pas ainsi. Cependant si l'on évoque l'esquisse de Delacroix pour *Médée*, conservée au musée des Beaux-Arts de Lille, d'un format beaucoup plus petit que le célèbre tableau de ce même musée, on conviendra qu'elle possède une totale autonomie stylistique. La notion d'inachèvement perd de son sens : l'esquisse, sur papier, carton ou toile, est l'expression d'un investissement gestuel complet.

C'est pourquoi il est bon que soient réunis ici un grand nombre de pastels, qu'il s'agisse d'études en vue de tableaux ou de réalisations achevées. Ainsi *Le Coq*, pastel et gouache de 1948 et le magnifique pastel de 1956, *Étreintes et dévorations*, que je n'hésite pas à appeler un *all-over*, anticipant sur la suite de ma démonstration.

*

Pendant son séjour aux États-Unis de l'été 1941 à l'automne 1945, Masson a beaucoup employé les techniques mixtes : pastel, tempera, fusain, gouache, crayon. À la même époque, il travaille aussi sur des papiers colorés, le plus souvent de couleur sombre (noir, vert, bleu, marron). Cet usage nouveau d'un fond dont la couleur est à la fois donnée et uniforme, a eu des conséquences décisives pour la suite de son œuvre. C'était comme un nouveau défi dans le travail respectif des couleurs et de la ligne. Le pastel, lui, n'est pas nouveau à cette période : depuis 1928, Masson a commencé à employer le pastel aux dépens des crayons de couleur. Ainsi, pastel et sanguine se combinent ou alternent dans les grands dessins pour l'illustration des *Illuminations* de Rimbaud, que le commanditaire, Albert Skira, abandonna en 1933 sans raison connue.

Le Coq est un exemple singulier de l'intrication intime de deux éléments au cours du travail. D'une part, l'énergie du tracé, l'autorité dans le maniement du matériau, l'effet de rapidité, soutiennent l'ensemble de l'œuvre. D'autre part, on retrouve ici ce « théâtre de la cruauté » dont l'iconographie de Masson se repaît, à travers l'image violente d'une bestialité qui n'est qu'un double de la violence des hommes. J'ai montré ailleurs la relation étroite entre l'imaginaire de Georges Bataille et celui d'André Masson dans leurs représentations respectives de l'animalité, à partir des années 1927-1928³.

³ F. Levallant, « Masson, Bataille, ou l'incongruité des signes (1928-1987) », dans *Bataille II/Billom*, Billom, 1980 ; repris dans *André Masson*, Nîmes, 1985.

Ce *Coq égorgé* saisi dans sa chute est l'équivalent d'un homme blessé : chute d'un ange (voyez les ailes), mais ange sexué !

Il peut paraître surprenant qu'à ce pastel violent, d'une composition concentrée, soit associé un pastel légèrement postérieur, de composition panoramique et de tonalités douces : *Paysage provençal* (1950). L'œuvre de Masson réserve en effet de ces alternances inattendues, qui ont pu déconcerter. La première période aixoise, de 1948 à 1952, est souvent dite « impressionniste ». Cependant les œuvres n'ont rien de la technique impressionniste proprement dite. L'usage commode mais abusif de ce terme veut simplement signifier le retour de Masson sur le motif, son souci renouvelé d'une lumière naturelle, son plaisir constant au paysage.⁴ L'intérêt pour la technique de la peinture chinoise dite « sans os » a eu autant d'importance dans ce retour au paysage que la découverte admirative du dernier Monet⁵.

Même dans la composition claire et harmonieuse du *Paysage provençal*, apparaissent des passages d'écriture nerveuse et des tonalités assombries : ce « dramatisme », sensible surtout dans le détail, conduit directement aux déchaînements de traits et de coloris dont *L'Astrolabe* de 1956 est un exemple frappant.

Il serait vain de nier que l'œuvre aixoise de Masson constitue entre 1948 et 1952 une sorte de pause après les inventions en chaîne de la période américaine. Mais l'imaginaire massonnien reste indéfectiblement plus cosmique et tourmenté que réaliste et paisible ; son « impressionnisme » personnel l'entraîne vers les champs hallucinés de Van Gogh plutôt que vers les instantanés lumineux d'un Pissarro.

*

À propos du pastel *Étreintes et dévorations*, j'ai parlé plus haut de « all-over ». On sait que le terme est appliqué aux toiles de Pollock de l'époque héroïque des *drippings* (1947-1949). Cette terminologie demande une explication quand on prétend l'employer dans le cas de Masson.

Parler de all-over, c'est mettre la peinture de Masson en rapport avec celle de Pollock : la proposition n'est pas nouvelle et ne surprendra personne. Un article extrêmement pertinent de William Rubin en 1959 démontrait déjà l'influence de Masson sur les jeunes artistes abstraits américains dans les années 1940⁶. Plus

⁴ A. Masson, *Le Plaisir de peindre*, 2 t., Genève, Pierre Cailler, 1956.

⁵ F. Levaillant, « La Chine d'André Masson », *Revue de l'art*, 1971.

⁶ W. Rubin, « Notes on Masson and Pollock », *Arts*, New York, 1959 ; trad. fr. dans *Documents sur*, Paris, n° 1, s.d.

tard, l'exposition Pollock au musée national d'Art moderne du Centre Pompidou à Paris prit également ce parti : en introduction à l'exposition étaient accrochés quelques toiles et dessins d'artistes européens considérés comme les ancêtres du modernisme américain ; on y trouvait en particulier le petit tableau *Enchevêtrement* (1941, détrempe et sable sur carton) de Masson, dont la reproduction avait d'ailleurs servi pour la couverture « all-over » du livre-catalogue de la rétrospective Masson au Museum of Modern Art de New York en 1976 ...

Dans le cas de la peinture de Masson, parler de « all-over » a du sens si l'on insiste en priorité sur la fonction dynamique, expressive et structurante de la ligne ou, plus exactement, du trait. En second lieu, la couleur assure l'unité du tableau dans un jeu dialectique avec le trait ou bien en conservant sa fonction unificatrice de surface-plan. Un tableau dit « all-over » n'a pas de foyer unique, n'a pas de perspective, pas de centre, mais il a des directions et ses bords sont virtuellement transgressés.

C'est donc là qu'il convient d'apporter des nuances à l'emploi du terme à propos de la peinture de Masson. Trop généraliser empêche de voir. J'ai eu l'occasion de signaler ailleurs que, dans les dessins appelés *Massacres* des années 1932-1933, où l'écriture tend à une invasion de la surface du papier, la composition reste marquée comme telle au moyen d'un filet, à la manière des gravures anciennes. Ce filet a pour fonction de border l'image, de la délimiter⁷. L'illusion d'une continuité indéfinie de l'image hors du champ clos de la feuille de papier est au fond une illusion de nature réaliste, que Masson tient à contredire assez souvent. Il suit peut-être en cela l'exemple de Paul Klee : on voit à l'exposition un pastel de 1944 intitulé *Regardant l'aquarium*, sur papier bleu foncé, hommage évident à l'œuvre de Klee y compris dans la bordure blanche qui délimite le champ exact de l'image.

Inversement, des tableaux de la même époque que les dessins de 1932-1933, tableaux également intitulés *Massacres* et *Enlèvements*, ne présentent pas le type de bordure spécifique des dessins. Ils peuvent passer pour les premiers exemples de peinture « all-over ». Certains d'entre eux ont été montrés en 1935 à New York à la galerie Pierre Matisse. L'égalité d'intensité de la couleur et de la ligne d'un bout à l'autre de la toile, combinée au dramatisme de l'iconographie, a pu attirer l'attention de la nouvelle vague des artistes américains des années quarante au même degré que les toiles... de Mondrian.

⁷ F. Levallant, « Le mythe, dans l'œuvre de Masson, au début des années trente (...) », dans *L'Art face à la crise. L'art en Occident, 1929-1939*, Saint-Étienne, CIREC, 1980.

Il faut sans cesse revenir à la question du trait dans ses rapports avec la couleur. Comparons deux pastels exposés à Ludwigsburg : *Dévoration* de 1944 (fin de la période américaine) et *Étreintes et dévoration* de 1956 (fin de la deuxième période aixoise). Dans le premier cas, une « figure » abstraite unique surgit, comparable à un idéogramme par sa disposition dans le format de la feuille qui lui sert littéralement de fond, un « fond » sur lequel, précisément, s'enlève la figure. Le second exemple, au contraire, amplifie le « fragment » par une composition sans cesse renouvelée, s'engendrant de ses propres lignes, dans un tournoiement contenu par les bords. Encore une fois, ce sont les bords de la feuille qui maintiennent clairement le tourbillon du trait dans sa fonction d'image. Quels sont exactement ces « bords » ? Non pas les limites externes de la toile sur le châssis, mais une surface réservée à la couleur seule. Cette même couleur intervient aussi sur l'ensemble de la toile : sur les marges, le trait n'apparaît pas. La couleur possède une fonction ambivalente, à la fois centripète et centrifuge.

Prenons une comparaison musicale. Dans *Étreintes et dévoration*, le « fond », avec ses deux couleurs principales, joue le rôle d'une basse continue tandis que les mélodies entremêlées ou alternées sont confiées à des groupes de lignes et de traits, chaque groupe possédant une puissance d'expression équivalente. La métaphore musicale, bien que superficielle, permet de comprendre la *structure* complexe des œuvres de Masson depuis les années 1950, et va peut-être plus loin que la comparaison, désormais traditionnelle, avec l'écriture idéogrammatique. Dans les *Trois Fantaisies pour chœur* de Ligeti, sur trois poèmes de Hölderlin – un poète dont Masson avait fait le « portrait imaginaire » en 1938 –, œuvre créée à Stockholm en 1983 et à Paris en 1984, le déploiement des groupes de voix dans l'espace de la salle, introduites sur une structure rythmique et harmonique très solide, ne me semble pas éloigné des procédures que l'œuvre de Masson propose depuis 1955-1956. L'entrecroisement aléatoire des lignes est solidement structuré par une maîtrise parfaite de l'espace du tableau. Que celui-ci soit borné ou non, il est devenu un espace essentiellement directionnel.

*

Masson a toujours témoigné avec sincérité son admiration pour l'audace de la peinture américaine abstraite, sans jamais entrer dans les controverses assez minables qui agitaient la critique d'art en France au sujet de cette peinture au début des années cinquante. Au cours de cette décennie, il exprima à plusieurs reprises, par exemple, son estime pour l'art de Mark Tobey⁸. Il trouvait dans cette peinture

⁸ Voir, entre autres, une allusion implicite à Mark Tobey dans « Une peinture de l'essentiel », *Quadrum*, 1956, repris dans *Le Rebelle du surréalisme. Écrits*, Paris, Hermann, 1976.

des affinités d'écriture et – je le répète – une audace qu'il ne voyait pas dans la peinture française d'après 1945. Mon objectif n'est pas de décider s'il a eu tort ou raison s'agissant de la peinture qui se faisait alors en France. Il me semble plus adéquat d'évoquer la question du « retour » de l'exemple de la peinture américaine abstraite expressionniste dans son œuvre depuis les années 1950, ainsi que la distance qu'il a prise. Ce « retour » n'est pas dû à une influence précise. Des exemples comme ceux de Pollock, Tobey, De Kooning ont joué comme des stimulants à développer une « grande forme » complexe, où la trace du geste et la présence du matériau ne sont pas dissimulés comme ils l'étaient encore dans les œuvres d'avant 1940.

Masson va donc déchaîner dans sa peinture des années 1950-1970 une vigueur expressive qui ne craint pas l'*excès*. J'emploie ce terme à dessein, sans aucune nuance péjorative, mais parce qu'il s'agit d'un acte pictural déterminé. L'*excès* de Masson dans sa peinture correspond à l'intention d'un œuvre d'art totale. Wagner n'était-il pas excessif, Alban Berg n'a-t-il pas été dit « excessif », Pollock et Masson ne sont-ils pas des peintres excessifs ? Dans le grand tableau *Mythologie des Halles* (1964, huile sur toile, 130 x 162 cm, coll. Lahumière), qui se trouve à l'exposition, pas un trait, pas un coup de brosse qui ne soit, en quelque sorte, « éclaté », diversifié, démultiplié. Les nombreux « épisodes techniques » (qu'il faut regarder de près), sont les traces de plusieurs catégories de gestes qui, dans l'ensemble de la composition, sont oubliés par le spectateur au bénéfice d'un continuum dramatique. Les bords de la toile conservent-ils leur fonction de limites ? À gauche, une grande figure dressée sur toute la hauteur du tableau constitue la « borne figurative » qui fut aussi une caractéristique de la peinture de Pollock avant les *drippings* (et Pollock héritait de certaines compositions de Masson lui-même). Tout le reste de la composition de *Mythologie des Halles* s'organise de manière à multiplier les drames et les accidents jusqu'à buter sur cette figure totémique sous laquelle Mason a posé sa signature.

Mythologie des Halles : ce tableau par lequel j'ai choisi de conclure mon ouverture de l'exposition de Ludwisburg possède un pouvoir évocateur qui correspond à l'univers fantasmatique de Masson. Il n'a pas seulement écouté en lui la résonance des mythes antiques, païens ou chrétiens ; il a conçu un monde de figures et de traits qui résonnent des violences de nos réalités contemporaines. Au contraire des mythes antiques, les mythologies de Masson ne racontent pas une histoire ; elles ne sont pas narratives ; ces peintures accordent en même temps des actes spectaculaires et des figures-totems. La peinture, grâce à lui, remplace de nos jours le récit épique.

Qu'il utilise l'encre, le pastel, la gravure, les techniques classiques ou mixtes, André Masson utilise ces moyens comme aucun peintre de sa génération ne l'a fait, c'est-à-dire en forçant la technique jusqu'au bout de ses possibilités expressives. De la sorte, iconographie et technique ne sont pas désaccordées. Des moyens parfois confinés à l'illustration narrative comme la gravure sur cuivre, ou limités à l'ébauche, comme le pastel, ont été menés au niveau de ses intentions. Comment définir, en deux mots, pour conclure, ces intentions ? Je les dirai expressionnistes et polyphoniques à la fois. Oublier le deuxième aspect serait négliger la valeur structurale d'une œuvre dont l'écriture aiguë et violente est le symptôme de notre monde sans repos.

À la mémoire d'Anne et de Jean-Paul Lahumière.

© Françoise Levailant, 1985/2019

NB. Le coût des reproductions dans un texte posté sur l'internet est trop élevé pour que l'auteure ait pu intégrer celles des œuvres citées.