

CNAC Georges POMPIDOU
Service des Archives

Ouvert tous les jours
Sauf le mardi

de 12 h à 22 h
Le samedi et le dimanche
de 10 h à 22 h

Rétrospective YVES TANGUY

17 juin 1982 - 28 septembre 1982

Après les rétrospectives Max Ernst, René Magritte et Salvador Dali, et bientôt Giorgio De Chirico qui lui fera suite, l'exposition Yves Tanguy vient à point nommé mettre au grand jour une oeuvre depuis longtemps familière et pourtant mal connue, et lui accorder enfin la place privilégiée qui lui revient dans le champ du Surréalisme ; il s'agit en outre de la première rétrospective qui lui soit consacrée en Europe : la dernière exposition de ses peintures à Paris remonte à 1938.

En revanche, les Etats-Unis, où Tanguy s'installe définitivement en 1939, eurent tôt fait d'attirer l'attention publique en organisant, immédiatement après la mort du peintre, une importante rétrospective au Musée d'art moderne de New York, là aussi conjointement à une exposition Chirico.

70 peintures, dont beaucoup ne sont pas encore ou rarement sorties des collections privées et d'autres, de la période américaine, viennent en Europe pour la première fois - une cinquantaine de gouaches et de dessins, des documents enfin, seront présentés, permettant de suivre le fil tendu d'une oeuvre dont la trajectoire évolutive, de 1925 à 1955, de Paris à New York, suit une ligne continue, d'une cohérence et d'une logique étonnantes. Dans cette peinture très personnelle, de dérision, l'ambiguïté reste jusqu'au bout présente : naïve et mentale à la fois, alternant le jeu libre des apparitions et la gravité du message, la précision formelle et la sensation diffuse d'une immanence en fuite ou à venir, le renouvellement toujours inattendu du contours, et des couleurs, et la permanence d'un espace sans limites. Dans le climat de mélancolie, de résonance chiriquienne, qui fixe ces paysages désertiques et silencieux, la relation avec la poésie reste toujours étroite, essentielle : c'est là qu'il faut, semble-t-il, chercher les clés pour pénétrer dans les secrets de cette "peinture du désastre", pour reprendre la formule de Jean Maurel dans sa préface du catalogue.

.../...

Répondant à la pudeur de cette oeuvre, tout en explorations déroutantes - au sens premier du terme -, les silences mêmes de Tanguy, comme ceux des critiques ou des historiens d'art, n'en facilitent guère l'approche critique ; aujourd'hui encore, les propos de Breton en 1939 restent d'actualité : "La peinture de Tanguy n'a encore livré que son charme : elle livrera plus tard son secret... Je suis persuadé que les éléments manifestes de la peinture de Tanguy qui demeurent ininterprétables et entre lesquels, par suite, la mémoire parvient malaisément à choisir, s'élucideront à la faveur des prochaines démarches de l'esprit. Ce sont les mots d'une langue qu'on n'entend pas encore, mais que bientôt on va lire, on va parler...." Que l'on aborde cette peinture dans le champ du surréalisme, ou dans une perspective plus actuelle, sa marginalité, comme sa modernité en effet s'imposent.

Le surréalisme le plus "pur" : "intègre et intact, échappant par sa nature à toute espèce de compromission" (Breton).

Dès 1925, date à laquelle Tanguy rencontre le soutien enthousiaste et déterminant de Breton, Desnos, Péret, etc..., la juxtaposition éparse et spontanée d'éléments figuratifs ou de notations graphiques, qui caractériseraient les travaux de la rue du Château et qui rappellent les collages dada et Miro, ouvre la voie aux paysages mentaux de 1927 où flottent des êtres-objets abstraits/concrets en genèse ; une lumière irréelle, toute subjective, les enveloppe, tandis que l'ombre chiriquienne tente de leur donner un poids de réalité. La surprise y est recherchée pour elle-même. Tanguy déclarera encore en 1954 : "Le tableau se développe devant mes yeux, révélant ses surprises à mesure qu'il progresse. C'est cela qui me donne la sensation d'une liberté complète et pour cette raison je suis incapable de préparer un plan ou de faire une esquisse à l'avance". Renforcé par un contrôle formel total, le principe surréaliste de l'automatisme "absolu" soutend l'oeuvre tout entière, et, en même temps, apparaît comme la condition même d'une topologie du doute et de l'aléatoire, rejoignant ainsi des préoccupations très contemporaines,

L'espace pictural est celui du hasard, de l'errance : toute construction géométrique rationnelle y est impossible, et la ligne d'horizon, virtuelle, variable ou absente, laisse le champ ouvert aux effets angoissants de la perspective. Point de repère fluctuant, l'objet apparaît tout d'abord instable et incertain, étape transitoire entre la "fumée" et la coulée" (1927-1930). Dans la série des peintures des années 30, il semble se structurer, animer l'espace, mais reste toujours simulacre non identifiable ; figurant fantomatique, mais menaçant, d'un drame indéfinissable, il s'organise peu à peu, s'agglutine à son voisin, pour former des masses compactes et finit par envahir, dans les dernières peintures de la période américaine, l'espace tout entier, obstruant tout passage possible ; le dernier tableau - Multiplication des Arcs, apparaît bien comme l'aboutissement logique, fatal, de l'oeuvre annonçant de façon prémonitoire la mort imminente de Tanguy.

.../...

Un catalogue de 240 pages, vendu à 115 F, sera édité à cette occasion, avec des préfaces de Jean Maurel, Roland Penrose, Robert Lebel, et José Pierre. Toutes les oeuvres de l'exposition y sont illustrées et accompagnées d'une notice historique et technique inédite, apportant une première contribution à un catalogue raisonné. Une importante biographie documentaire lui fera suite, où seront évoqués le milieu d'effervescence fascinant qu'était la rue du Château, entre 1923 et 1928 - au moment où Breton, Péret, et les autres surréalistes rejoignent le trio mémorable, Prévert, Duhamel, Tanguy.

Les attaches bretonnes de Tanguy, où certains ont voulu voir les sources de l'oeuvre - , sa participation fidèle jusqu'en 1939, aux activités surréalistes menées par André Breton, et, enfin, l'isolement difficile et nécessaire de sa vie aux Etats-Unis. Il fallait enfin tenter de dégager la personnalité étonnante, violente et tout intériorisée de Tanguy qui a tant frappé ses contemporains, et dont la photographie de Man Ray a su si bien fixer le pouvoir médiumnique.

SERVICE DE PRESSE :

Postes 46.60 - 47.13

C O N F E R E N C E S

LUNDI 21 JUIN 1982 - 18 H 30 (Cinéma du musée)

TANGUY ET L'IMAGINAIRE

Conférence de RENE PASSERON

JEUDI 18 NOVEMBRE 1982 - 18 H 30 (Petite salle)

POUR UNE CRITIQUE DE L'AUTOMATISME PUR: LE REVE ET LE JEU
DANS L'OEUVRE SURREALISTE DE TANGUY ET MASSON

Conférence de FRANCOISE WILL-LEVAILLANT

Masson et Tanguy furent liés par une amitié personnelle à une époque où le surréalisme avait encore un pouvoir de scandale. Leurs œuvres sont néanmoins radicalement différentes. Elles imposent l'une et l'autre une révision des concepts admis pour définir la peinture surréaliste en général: automatisme, rêve et jeu.

VISITES DE L'EXPOSITION TANGUY

A partir du 17 juin, animations régulières
gratuites pour les visiteurs individuels :

Lundi, jeudi, samedi à 16h;

Mercredi, vendredi à 20h

Dans un libre parcours de l'exposition, un animateur
propose une discussion à partir des oeuvres exposées.

Inscription sur présentation du ticket d'entrée au
bureau d'information (5e étage)

Pour les groupes: sur rendez-vous, tél. 277 12 33 poste 4648

Centre national d'art et de culture Georges Pompidou
Musée national d'art moderne
75191 Paris cédex 04
tél: 277 12 33

Salle de cinéma du musée 3^è étage (tous les jours sauf Lundi et Mardi)
séances de 15H
renseignements: poste 47 22

PROGRAMME DES FILMS SUR L'ART

- les 23,24,25 Juin: A PROPOS DE L'EXPOSITION YVES TANGUY
LES GENS DE LA RUE DU CHATEAU
"Paris La Belle" 1928-1929 20minutes
réalisé par Pierre Prévert
"Dossier Souvenir" 1973
réalisé par Martine Lefebvre et Claude Jean Philippe
émission consacrée à Marcel Duhamel
- les 26, et 27 Juin: A PROPOS DE L'EXPOSITION YVES TANGUY
LE CINEMA DES GENS DE LA RUE DU CHATEAU
"Entr'acte" 1924 22 minutes
réalisé par René Clair
"La Rue sans Joie" 1925
réalisé par G.W.Pabst
"La Coquille et le Clergyman" 1927
scénario: A.Artaud-réalisé par G.Dulac
- les 30 Juin, 1^{er}, 2 Juillet A PROPOS DE L'EXPOSITION YVES TANGUY
LE CINEMA DES GENS DE LA RUE DU CHATEAU
"Fantômas" 1913 64minutes
réalisé par Louis Feuillade
"Les Mystères de New York" 1915
réalisé par Louis Gasnier
"L'Age d'Or" 1930 80minutes
réalisé par Luis Bunuel
- les 3 et 4 Juillet: A PROPOS DE L'EXPOSITION YVES TANGUY
HOMMAGE A J.B.BRUNIUS -interprète
"L'affaire est dans le sac" 1932 45minutes
réalisé par Pierre Prévert
"Le crime de Mr.Lange" 1935 90minutes
réalisé par Jean Renoir
scénario: Jacques Prévert
- du 7 au 11 Juillet: A PROPOS DE L'EXPOSITION YVES TANGUY
HOMMAGE A J.B.BRUNIUS -interprète
"Une Partie de Campagne" 1936-1946 40minutes
réalisé par Jean Renoir
"La vie est à nous" 1936 80minutes
réalisé par Jean Renoir
scénario: Jean Renoir, P.Unik, J.B.Brunius, et J.Becker
- du 14 au 18 Juillet: A PROPOS DE L'EXPOSITION YVES TANGUY
HOMMAGE A J.B.BRUNIUS -cinéaste
"films publicitaires" 1934-1936
"Violons d'Ingres" 1939 30minutes
"To the Rescue" 1952 21 minutes
"Brief City" 1951-52 19 minutes
- du 21 au 25 Juillet: PRESENCE DE TANGUY
"8X8" 1955-1958 88 minutes
réalisé par Hans Richter, avec Arp, Duchamp, Tanguy, Calder, Hulsenbeck, Ernst, Levy, Sandberg, Cocteau.
"Violons d'Ingres" 1939 30minutes
réalisé par J.B.Brunius
avec Tanguy dans le rôle du peintre et du releveur
du compteur du gaz
"Perspective-Tanguy" 1982 52minutes
réalisé par Fabrice Maze, avec: Matta, Hérold, Waldberg.

BIOGRAPHIE

- 1900 : Le 5 janvier : naissance d'Yves Tanguy (dans un lit qui avait jadis appartenu à Gustave Courbet) au Ministère de la Marine, Place de la Concorde, à Paris, où son père, capitaine au long cours en retraite, est employé. Vacances d'enfance passées à Locronan, (Finistère), Bretagne, pays d'origine de sa famille. Le paysage hallucinant de la Bretagne, ses menhirs et ses dolmens, font sur lui une impression ineffaçable qui ne l'a jamais quitté.
- 1909-1918 : A Paris. Suit des cours au Lycée Montaigne et ensuite au Lycée Saint-Louis. Pierre Matisse, fils du peintre, est un de ses camarades de classe. Tanguy se souvient avoir été impressionné à l'âge de quatorze ans par une toile d'Henri Matisse "Intérieur aux poissons rouges".
- 1918 : Part comme élève-officier de la marine marchande sur des cargos qui l'emmènent en Amérique du Sud, en Afrique et en Angleterre.
- 1920 : Service militaire au 37ème Régiment d'Infanterie à Lunéville. Il fait la connaissance de Jacques Prévert. S'engage ensuite comme volontaire en Tunisie.
- 1922 : Son service militaire terminé, rejoint Prévert à Paris où ils vivent tant bien que mal en faisant divers métiers. Tanguy travaille pour une agence de presse, puis chez un coulissier, ensuite, comme conducteur de tramway, etc... Commence à faire des croquis dans les cafés, et attire l'attention de Maurice de Vlaminck.
- 1923 : De la plate-forme d'un autobus, aperçoit dans la vitrine de la Galerie Paul Guillaume une toile de Giorgio de Chirico qui le frappe tellement qu'il décide, dorénavant d'être peintre. Commence à peindre à l'huile sans aucune instruction formelle. Fait la connaissance de Marcel Duhamel.
- 1924 : Dès le début de l'année, habite avec Duhamel, Prévert, et ensuite d'autres amis - peintres et poètes - 54 rue du Château, maison louée par Duhamel. Décembre : voit les premiers numéros de "La Révolution Surréaliste" et s'intéresse aussitôt au mouvement.
- 1925 : Fait la connaissance d'André Breton et une solide amitié s'établit entre eux. Très bientôt fait partie du groupe Surréaliste. Expose deux ou trois dessins au Salon de l'Araignée.
- 1926 : L'Anneau d'invisibilité, première oeuvre publiée, dans la "Révolution Surréaliste" (n° 7, le 15 juin).
- 1927 : Mariage avec Jeanne Ducroq. Peint avec acharnement. Le 26 mai : vernissage de sa première exposition personnelle à la Galerie Surréaliste.

.../...

- 1928 : Participe à l'exposition du Groupe Surréaliste à la Galerie Sacre du Printemps.
- 1930 : Voyage en Afrique où il est séduit par les curieuses formations des rochers. Oeuvres influencées par ces plateaux (exemple : l'Armoire de Protée).
- 1939 : Voyage à Londres pour le vernissage de son exposition chez Guggenheim Jeune.

Fait la connaissance de Kay Sage, peintre américaine à Paris. Passé l'été avec Breton, Matta et Estéban Francès au Château de Chemillieu dans l'Ain, loué par Gordon Onslow-Ford. Le 1er novembre : après la déclaration de guerre ayant été définitivement réformé, rejoint Kay Sage à New-York.

- 1940 : Août : voyage à l'ouest des Etats-Unis (Reno, San-Francisco, Los Angelès). Il est étonné par la ressemblance des phénomènes géologiques avec ses propres peintures. Le 17 août : mariage avec Kay Sage.
- 1941-1942 : Voyage au Canada et à Washington, D.C. Quitte New-York et va s'établir à Woodbury, Connecticut, avec sa femme. En 1946, ils achètent une ancienne ferme du 19ème Siècle (avec grange-atelier) que le peintre et Madame Tanguy habitent jusqu'à leurs moorts respectives en 1955 et 1963.
- 1947 : Construit un grand montage suspendu du plafond pour l'exposition Internationale Surréaliste à la Galerie Maeght à Paris.
- 1948 : Devient citoyen des Etats-Unis.
- 1951 : Voyage en Arizona pour rendre visite à Max et Dorothea Ernst à Sedona.
- 1953 : Voyage en Europe, France, Italie et Suisse, à l'occasion des expositions Tanguy à Paris, Rome et Milan.
- 1954 : Avec d'autres Surréalistes à New-York, prend un rôle dans le film de Hans Richter, (8 x 8).
- 1955 : le 15 janvier : meurt subitement à Woodbury.

Yves Tanguy, le peintre des épouvantables élégances aériennes, souterraines et maritimes, l'homme en qui je vois la parure morale de ce temps, mon adorable ami

André Breton (1938)

Le Cerveau de l'enfant

Cela commence comme dans un de ces films hollywoodiens destinés à mettre la vie des peintres illustres à portée d'imagination du plus grand nombre : Yves Tanguy, qui n'a de sa vie touché un pinceau, passant en autobus rue La Boétie, aperçoit à la vitrine de la galerie Paul Guillaume *Le Cerveau de l'enfant*, un tableau De Giorgio de Chirico, peintre dont il n'a jamais entendu parler ; il en est si frappé qu'il saute de l'autobus en marche — au risque de se rompre le cou, renchérissent certains — pour revenir voir le tableau de plus près ; et de ce jour-là — la scène se situe vers 1923 — il décide de se vouer à la peinture. Trop beau pour être vrai ? Il ne s'agit pourtant ni de l'extravagante invention de quelque scénariste de Beverley Hills, ni même d'une légende pieusement élaborée par les historiens du surréalisme : Tanguy lui-même — à coup sûr le peintre le moins bavard de tout le XX^e siècle, et aussi peu porté à la vantardise qu'au bavardage — confirme le fait dans l'unique interview qu'il ait jamais accordée¹.

Son récit, de surcroît, est authentifié par André Breton qui, plusieurs années auparavant, avait fait la même rencontre, au même endroit et de la même manière, ce qui montre assez le «pouvoir de choc exceptionnel» de cette toile de Chirico :

*Qu'il me suffise de rappeler que, passant en autobus rue La Boétie devant la vitrine de l'ancienne galerie Paul Guillaume, où elle était exposée, mû par un ressort je me levai pour descendre et aller l'examiner de près. Je mis longtemps à me soustraire à sa contemplation et, à partir de là, n'eus plus de cesse avant de pouvoir l'acquérir. Quelques années plus tard, à l'occasion d'une exposition d'ensemble de Chirico cette toile étant retournée de chez moi à sa place antérieure (la vitrine de Paul Guillaume), quelqu'un qui, lui aussi, passait par là en autobus, céda exactement au même réflexe, comme il s'en ouvrit à moi lors de notre première rencontre assez longtemps après, en retrouvant *Le Cerveau de l'enfant* à mon mur. C'était Yves*

Tanguy, qui ne devait qu'ultérieurement commencer à peindre et était appelé à se classer parmi les premiers artistes surréalistes.

A l'époque où la peinture surréaliste se cherchait encore en tant que telle, ce tableau baignant tout entier dans la vue «secondée» a exercé sur mes amis comme sur moi un ascendant unique. Max Ernst entre en possession de ce legs dans une œuvre capitale. La Révolution la nuit (1933)

«L'obsession tiendrait-elle à ces yeux clos, et clos encore sur quoi ?» se demande Breton. *Les Yeux clos*, c'est aussi le titre d'un tableau de Redon qui, à ma connaissance, n'a jamais troublé aucun surréaliste. En quoi réside la différence ? A la différence de génie entre les deux artistes, certes, mais encore ? Dans l'un et l'autre tableau, on nous montre *un homme qui rêve*, mais là où Redon nous décrit l'idée délicate et un peu vague qu'il se fait du rêve, Chirico nous met brutalement en présence de la violence de l'univers onirique. D'une certaine manière, l'essentiel, dans *Le Cerveau de l'enfant*, c'est ce qui n'est pas dans la peinture, c'est le rêve². On peut donc penser que ce tableau, que Chirico peignit à Paris en 1914, anticipe de onze ans le fracassant manifeste en faveur du «modèle intérieur» que Breton publiera dans le numéro 4 (15 juillet 1925) de *La Révolution surréaliste* :

L'œuvre plastique, pour répondre à la nécessité de révision absolue des valeurs réelles sur laquelle aujourd'hui tous les esprits s'accordent, se réfère donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas³.

Profitons-en pour dégonfler au passage, d'un coup d'épingle, cette baudruche : non, les surréalistes ne peignent pas leurs rêves. Et Dali pas plus que les autres, lui qui prétendit cependant réduire la peinture à «la fixation en trompe-l'œil des images du rêve»⁴. Ce n'est que tout à fait exceptionnellement que certains s'y risquèrent, Valentine Hugo notamment. Cela pour la bonne raison que, dès la fameuse définition de 1924, le surréalisme s'étant fixé pour ambition «d'exprimer... le fonctionnement réel de la pensée»⁵, autant il est évident que si, pour le rêveur, le rêve suffit à remplir ce programme, autant il va de soi que, pour le peintre, seule la peinture — une certaine peinture, exécutée dans des conditions propices à l'obtention d'un tel résultat

du selon des modalités qui s'y prêtent — est en mesure d'y satisfaire. En d'autres termes, le but de la peinture surréaliste n'est pas de «fixer en trompe-l'œil les images du rêve», mais d'exprimer par les moyens picturaux «le fonctionnement réel de la pensée» — ce qui, pour Breton, veut dire «le fonctionnement inconscient de la pensée». Par conséquent, la peinture surréaliste doit tendre à confondre les mécanismes productifs de la peinture avec les mécanismes productifs de la pensée inconsciente — qui eux-mêmes se confondent avec les mécanismes productifs de la pensée onirique.

Le «rêveur définitif» du *Cerveau de l'enfant* ne disait pas autre chose — du moins à ceux qui étaient en mesure de l'entendre, pas si nombreux en fin de compte : vingt ou trente de par le monde depuis 1914 ! —, et ne disait pas autre chose non plus, un siècle auparavant, le grand peintre du romantisme allemand, Caspar-David Friedrich :

Cinq ton œil physique, afin de voir d'abord ton tableau avec ton œil de l'esprit. Ensuite, fais monter au jour ce que tu as vu dans la nuit, afin que ton action s'exerce en retour sur d'autres êtres de l'extérieur vers l'intérieur.

Ainsi fit le Chirico de l'époque sublime — laquelle, comme on sait, ne dura que sept ou huit ans. Ainsi fit tout du long, un quart de siècle durant, Yves Tanguy. Ceci étant, on peut s'étonner en constatant l'absence de toute ressemblance formelle entre l'œuvre de Tanguy et le tableau d'où cette œuvre tira son impulsion décisive — chez Max Ernst, au moins, on trouvait une «citation» ! Force est de conclure que l'influence reçue par Tanguy du peintre italien fut essentiellement une influence spirituelle. Toutefois, on remarquera que dans quelques-uns des très rares tableaux de Chirico où celui-ci décrit des objets non immédiatement identifiables — *La Caserne de la Manne* et les deux versions connues du *Mauvais Génie d'un roi* : tous trois semblent dater de la même année que *Le Cerveau de l'enfant*, auquel ils sont vraisemblablement postérieurs, ou au plus tard du début de l'année 1915, avant le retour en Italie —, l'esquisse quelque chose de l'univers spécifique de Tanguy...

Fantômas

Le 54 de la rue du Château où, à partir de 1924, Marcel Duhamel hébergea en permanence ses amis Jacques Prévert et Yves Tanguy, ainsi que leurs compagnes respectives — et qui eût tôt fait de devenir un des hauts lieux du surréalisme — a été souvent décrit. Mais personne ne l'a mieux évoqué, ni plus souvent, ni avec autant de ferveur que Breton :

Le non-conformisme absolu, l'irrespect le plus général y étaient de mode, la plus belle humeur y régnait. Le temps était au plaisir et rien autre.

écrivait-il par exemple avant de conter comment le fameux jeu dit du «cadavre exquis» vit le jour à cet endroit en 1925, c'est-à-dire très peu de temps après l'adhésion au surréalisme des trois amis. Très vite, le «cadavre exquis» dessiné à plusieurs fit son apparition après le «cadavre exquis» rédigé collectivement. Des «dessins obéissant à la technique du *Cadavre exquis*», Breton déclarait :

Ils sont la négation éperdue de la dérisoire activité d'imitation des aspects physiques à quoi il est encore une partie — et la plus contestable — de l'art contemporain pour demeurer anachroniquement assujettie. Puissent, à son grand regret, lui être opposés quelques salutaires préceptes d'indocilité qui s'en voudraient d'exclure tout humour et le convient à un sens moins larvaire de ses moyens.

L'assez récente publication d'une dizaine parmi les tout premiers-nés de ces dessins collectifs — série qui ne fut, peut-être, le fruit que d'une seule soirée de jeu et à laquelle la participation de Tanguy est attestée, ainsi que celle d'André Masson — permet d'évaluer quel encouragement à s'évader de «la dérisoire activité d'imitation des aspects physiques» le neophyte put puiser dans une telle pratique¹⁵. Car ses débuts de dessinateur, sinon de peintre, s'étaient trouvés placés sous le signe d'un certain «populisme», du fait aussi bien de telles rencontres plus ou moins imprévisibles au hasard — Vlaminck, Gus Bofa, le critique Florent Fels, directeur de la revue *L'Amour de l'Art* — que de ce que l'on pourrait pompeusement nommer la spécificité culturelle de la rue du Château. Il suffit en effet de songer à ce que devait être le destin de Duhamel — fondateur, après la Libération, de la «série noire», puis de la «série blème» — et plus encore à celui de Jacques Prévert — dont on sait quelle place il allait prendre dans l'histoire du cinéma français à partir de *L'Affaire est dans le sac* (1932), réalisée par son jeune frère Pierre — pour se convaincre de l'originalité de nombre des préoccupations des trois amis par rapport au surréalisme pris dans son ensemble. Non pas qu'ils aient été les seuls surréalistes à priser le jazz, les «serials» du type des *Mystères de New York*, les romans de Gaston Leroux, *Les Pieds nickelés*, les chats ou les machines à sous, mais avec eux — comme, en un sens, avec Robert Desnos et vers le même temps, à Bruxelles, autour de Magritte, avec la «Société du Mystère» — s'affirme indéniablement une dimension populaire du surréalisme.

A mon sens, il s'en est alors fallu de très peu que Tanguy ne s'installe dans une peinture appelée à un rapide succès. Anecdote, certes, mais traversée de fusées oniriques et par-dessus tout gouvernée par l'humour. *Fantômas* (1925-1926) m'apparaît comme l'expression la plus aboutie, la plus savoureuse et la plus prometteuse d'une telle peinture. Pour bien me faire comprendre, je dirai que la chance qui s'offre alors à Tanguy, Dubuffet devra encore attendre une

systematiquement pour les promesses non tenues. Car Tanguy ne tiendra pas les promesses de *Fantômas* : il se refusera à proposer plus longtemps ce qui aurait été quelque chose comme l'équivalent pictural de la poésie de Prévert — ou, si l'on préfère, une sorte de version «populiste» de la peinture de Miró. En effet, il aimera mieux devenir un peintre véritablement surréaliste. Car si Dunaime et Prévert pouvaient découvrir dans *Fantômas* des qualités suffisantes, tel n'était pas le cas de Breton qui, à la même époque, se refusait à prendre en considération la peinture de Pierre Roy et celle de Georges Malkine — un peu plus tard celle d'Emile Savitry — auxquelles ses amis reconnaissent cependant quelques mérites...

Terre d'ombre

Je viens de parler de Miró. C'est à l'exemple du peintre catalan — plutôt qu'à celui de Masson, dont l'œuvre porte trace malgré tout de la discipline cubiste — qu'Yves Tanguy se montre à cet instant le plus sensible, et pas seulement dans les dessins tout en griffures et en éclatements dont l'un a paru dans *La Révolution surréaliste*¹ : outre *Fantômas*, plusieurs toiles de 1926-1927 tentent en effet de s'établir dans un espace à deux dimensions comme celui de Miró². Mais l'apparence immatérielle, évanescence, de la plupart des éléments réunis par Tanguy — impulsions gestuelles, accidents de matière, triturations diverses, «gags» figuratifs prémédités ou spontanés — confère à ses tableaux, souvent d'ailleurs d'un grand charme, une allure hésitante et comme une faiblesse structurelle que le jeune peintre corrige d'instinct par l'introduction de lignes droites — sans en excepter la ligne d'horizon —, de chiffres ou de lettres, voire en se référant aux solides élémentaires — ainsi que le prescrivait Cézanne — tels que la pyramide et surtout le cône. Miró s'était trouvé affronté à semblable problème dès l'hiver de 1923-1924 et cela d'autant plus sans doute qu'il venait lui-même de l'espace tridimensionnel de son époque «détailliste». Lui aussi avait eu recours au garde-fou de la ligne d'horizon — dans *Terre labourée* et *Paysage catalan* — ou encore au prisme géométrique d'un «intérieur» en perspective — dans *Le Carnaval d'Arlequin*. Mais en outre, Miró s'était livré à une patiente sélection des résultats de l'automatisme dans toute une série de notations, d'ébauches et d'esquisses préliminaires.

A ces prudentes approches de la commotion picturale, Tanguy répugne comme à un manque fondamental de sincérité — ou de courage. A ses yeux, la toile doit être le théâtre complet de toute l'histoire du tableau, de ses premiers balbutiements jusqu'à l'ultime coup de pinceau. Si

moment venu, les plants de la robuste. A cette différence de démarche correspond une différence quant à la localisation du plaisir de peindre : Miró se montre plus attaché à la perfection du produit fini — ce qui sous-entend peut-être dans son cas une plus grande vulnérabilité au regard d'autrui —, Tanguy aux joies solitaires de la découverte. C'est en tout cas ce qu'il affirmait encore dans une déclaration parue exactement un an, jour pour jour, avant sa mort :

L'élément de surprise dans la création d'une œuvre d'art est, pour moi, le plus important facteur — la surprise pour l'artiste lui-même aussi bien que pour les autres. «La surprise doit être recherchée pour elle-même inconditionnellement». (André Breton, *L'Amour fou*)

*La peinture se poursuit sous mes yeux, révélant ses surprises au gré de son développement. C'est ce qui me donne le sentiment d'une totale liberté, et pour cette raison je suis incapable de dresser un plan ou de faire une esquisse préalable*³.

De ce qui précède, il découle que l'intervention de l'ombre portée dans les tableaux de Tanguy ne résulte nullement de l'influence de Chirico, mais répond à une exigence interne de cette peinture. D'abord venue là un peu par hasard, elle tend très vite à jouer un rôle structurant de premier ordre, comme suffirait à le prouver l'évolution qui se manifeste entre *Lune obscure*, de 1926, et, l'année suivante, *Maman, Papa est blessé !* — toile capitale qui porte en germe presque toute l'œuvre à venir de Tanguy. Celui-ci a tout de suite saisi, j'en suis persuadé, le parti qu'il allait picturalement tirer de cette ombre portée. Mais philosophiquement aussi — et c'est par là qu'il va tout naturellement retrouver les places d'Italie de Giorgio De Chirico : car en conférant aux éléments de plus en plus inventés qui prennent place dans ses toiles ce prolongement obscur et ce enracinement spatial, il leur procurait du même coup une irrésistible crédibilité.

Pourtant, si l'intelligence — à coup sûr très pénétrante — de Tanguy lui a représenté de bonne heure les bénéfices tant éthiques qu'esthétiques de l'introduction des ombres dans son œuvre, on se tromperait en supposant qu'il alla généraliser un tel recours dans les années suivantes. En effet, si l'ombre portée, apparue dès 1926 dans *L'Orange* ; dans *Lune obscure*, s'affirme au cours de l'année 1927, on note cependant nombre de tableaux de la même année où elle est absente (*Il faisait ce qu'il voulait ; Finissez ce que j'ai commencé ; La Main dans les nuages ; etc*) ou assez peu accusée (*Terre d'ombre ; On sonne ; Extinction des lumières inutiles ; Un grand tableau qui représente un paysage ; etc*). Même chose en 1928 et 1929, où l'on dira

stater au sein de sa peinture — ou en fait leur emploi ne devendra systématique qu'à dater de 1931-1932. Il n'est pas impossible d'ailleurs qu'une observation attentive du développement de l'œuvre de Chirico ait levé ses dernières hésitations à cet égard : passé 1919, en effet, chez l'auteur du *Cerveau de l'enfant* l'ombre devient insignifiante — comme la peinture elle-même...

Quand on me fusillera

Paradoxalement ou pas, les progrès de l'ombre correspondent à la disparition progressive des personnages humains et, plus généralement, des éléments identifiables. Ambiguïté de l'ombre : à la fois elle souligne la réalité palpable d'un être ou d'un objet mais, impalpable par nature, elle s'identifie à ce qui ne possède ni substance ni même existence ! En lâchant la proie pour l'ombre, Yves Tanguy se situe d'emblée à l'extrême pointe de l'aventure surréaliste, là où il s'en faut d'un rien que le poète, l'artiste — voire «l'homme du commun», pour parler comme Dubuffet — en vienne à préférer à tout la réalité de ses désirs, de ses rêves, de ses spéculations affectives ou intellectuelles. On a souvent mal compris la passion et l'insistance avec laquelle les surréalistes ont pris parti en faveur de la révolution sociale. N'était-ce pas là justement l'indispensable contrepoids à la tentation de tenir pour rien ce «peu de réalité» dont nous entretenons inlassablement les journaux, les concierges et les chefs de gouvernements, en nous le donnant au contraire pour «la réalité bien pleine» ? Artaud, qui fut celui qui dénonça avec le plus de véhémence l'engagement politique des surréalistes, a superbement tracé le programme d'un surréalisme qui ne sacrifierait qu'aux seules exigences de l'esprit — programme qu'il remplit jusqu'au bout, comme on sait :

Le surréalisme n'a jamais été pour moi qu'une nouvelle sorte de magie. L'imagination, le rêve, toute cette intense libération de l'inconscient qui a pour but de faire affleurer à la surface de l'âme ce qu'elle a l'habitude de tenir caché doit nécessairement introduire de profondes transformations dans l'échelle des apparences, dans la valeur de signification et le symbolisme du créé. Le concret tout entier change de vêture, d'écorce, ne s'applique plus aux mêmes gestes mentaux. L'au-delà, l'invisible repoussent la réalité. Le monde ne tient plus».

Ne dirait-on pas qu'en parlant pour son propre compte, dans ce texte qui sort des presses alors que vient de s'ouvrir la première exposition particulière de Tanguy (27 mai-15 juin 1927), Artaud parle aussi pour le jeune peintre

Qu'aux yeux de Breton, cette exposition soit un événement de première importance, tendrait à le prouver l'attention toute particulière qu'il réserve à l'intitulation des tableaux. Tanguy raconte :

Je me souviens d'avoir passé tout un après-midi avec lui avant que le catalogue n'aille chez l'imprimeur, cherchant dans des livres de psychiatrie des déclarations de malades qui puissent être utilisées comme titres pour les peintures».

De plus, chaque tableau portera un second titre, commun à tous ceux qui composent l'exposition : *Quand on me fusillera*. A la différence d'Artaud, Breton entend ainsi souligner que les «profondes transformations dans l'échelle des apparences, dans la valeur de signification et le symbolisme du créé» introduites par la peinture de Tanguy impliquent aussi une attitude révolutionnaire sur le plan social :

C'est aussi la porte fermée à toute concession et c'est, là où beaucoup ne voudront voir que le site préféré des obscures et superbes métamorphoses, le premier aperçu non légendaire sur une étendue considérable du monde mental qui en est à la Genèse».

On notera d'ailleurs que, vingt ans durant, on trouvera la signature de Tanguy au bas de toutes les déclarations surréalistes collectives qui mettent en cause l'ordre social, de *Hands off Love et Permettez !* (1927) à *Liberté est un mot vietnamien* (1947)».

La singularité de l'irruption de Tanguy dans la peinture surréaliste — on ne saurait trop souligner que lorsque s'ouvre l'exposition, il y a un an à peine que l'exposant peint des toiles surréalistes ! — a frappé *a posteriori* James Thrall Soby qui, à propos d'une toile de 1928, *Vieil Horizon*, écrit :

Le sombre Vieil Horizon affirme la fondamentale gravité de Tanguy en tant que peintre — une qualité qui contraste nettement avec l'humeur folâtre délibérée de la plus grande partie de l'art surréaliste».

De son côté, Gordon Onslow-Ford commente en ces termes l'originalité de Tanguy par rapport à d'autres peintres surréalistes :

Chez les autres surréalistes, il y avait d'abord un procédé automatique et ensuite ils interprétaient — pas Tanguy. Max Ernst et Masson regardaient ce qu'ils avaient obtenu et ils y voyaient leurs fantasmes ou leurs desirs, des femmes nues ou des lunes, par exemple. Et ça, ça ramène le dessin automatique vers le connu. Tanguy n'a jamais fait ça».

L'Armoire de Protée

1927, tournant décisif, n'avait pas été pour Tanguy seulement l'année de sa première exposition : il épouse alors Jeanne Ducrocq — Jeannette — et s'installe avec elle au 23 de la rue du Moulin-Vert, marquant ainsi par rapport à ses amis de la rue du Château une certaine distance, qui achèvera de se creuser lorsque Prevert et Queneau, en 1930, prendront parti contre Breton au lendemain de la publication du *Second Manifeste*⁴. Entre-temos se poursuit — jusqu'en 1929 — l'époque dite parfois «des fumées» inaugurée en 1926 et où il est clair que le problème essentiel auquel se trouve affronté le peintre est la définition de l'espace de ses tableaux. Tanguy y révèle une évidente résistance à «creuser» la surface de sa toile : la perspective géométrique classique est ici préférée la perspective aérienne qui offre l'avantage de présenter le sol presque à la verticale, son plan tendant à se confondre avec le plan du tableau. On songe aux miniatures persanes ou, mieux encore, aux rouleaux verticaux de l'Extrême-Orient, la *lithou* chinois et la *kakemono* japonais, dont l'étroitesse est conforme aux proportions les plus courantes des tableaux de Tanguy — et l'on notera à ce propos que l'on connaît au moins deux paravents entièrement peints par Tanguy, l'un vers 1927-1928, l'autre en 1932, tant et si bien qu'une éventuelle «source» extrême-orientale à sa peinture ne serait pas aussi invraisemblable que cela. J'ajouterai que le rôle structurel imparté à la calligraphie dans les rouleaux de la Chine et du Japon est ici tenu par des lignes ou des figures géométriques — qui ont également pour fonction de rappeler la bidimensionnalité de la toile.

Au lendemain d'un voyage en Afrique du Nord, au cours duquel il semble que Tanguy ait été saisi par l'austère puissance des hauts-plateaux de l'Atlas, purs volumes de roches érodés par les vents de sable, se situe la brève période dite «des coulées» (1930-1931). Il y tente un renversement total de sa démarche picturale : d'une part, aux espaces relativement dénudés qui précédaient se substituent des masses envahissantes qui tiennent à la fois de la plaine, des falaises abruptes et du Krak des Croises en Terre Sainte ; d'autre part, les six toiles exécutées alors sont dessinées avant d'être peintes, ce qui est en contradiction absolue avec la règle suivie depuis 1926. De ces six toiles, les plus caractéristiques sont *Légendes ni figures*, *Palais promontoire*, *L'Armoire de Protée* («Ô saisons ô châteaux») et *La Tour de l'Ouest*. Mais d'un point de vue étroitement technique, elles n'auront point de suite car, comme le dit lui-même leur auteur :

Je m'aperçus que si je projetais mon tableau tout de suite au crayon, sur la toile, je n'avais plus de surprise en le peignant, et la surprise est ce qui me cause le plus de plaisir en peinture.⁵

Ce déficit du côté du plaisir de peindre n'enlève rien, reconnaissons-le, à la beauté de ces toiles et pour sa part Breton, bien loin d'objecter à un tel manquement à «l'automatisme psychique pur», ne cessa d'admirer tout particulièrement *L'Armoire de Protée*, qui lui appartenait. C'est que, dans ces tableaux, si la peinture a cessé d'être automatique par rapport aux tableaux précédents, le dessin, lui, l'est devenu — et en effet, à partir de là l'œuvre graphique de Tanguy va se développer magnifiquement, mais selon des lois extérieures à celles de sa peinture. Aussi la réaction que je viens de citer mériterait-elle de se voir prise en considération par certains héritiers actuels de Tanguy — je songe à mes amis Jorge Camacho et Ivan Tovar, notamment — dont je crains qu'à force de dessiner leurs toiles avant de les peindre ils ne perdent de vue que l'automatisme, c'est le plaisir de peindre.

À dater des «coulées», l'attention de Tanguy va se porter davantage sur les formes et beaucoup moins sur les fonds. Non pas que ces fonds deviennent des toiles de fond, comme au théâtre. Mais de cet instant, on peut dire que Tanguy a définitivement conquis son espace propre et qu'il ne lui reste plus qu'à l'organiser. Mieux encore : il en affirme l'unité spirituelle en renonçant à accuser, comme par le passé, la coupure ciel-terre. Les limites entre l'espace aérien et l'espace terrestre se feront de plus en plus indécises, ce qui pouvait passer pour la ligne d'horizon tendra à s'évanouir — justement parce qu'il n'y a plus la terre d'un côté et le ciel de l'autre : il n'y a plus que l'espace de Tanguy. Et au sein de cet espace germeront les créatures — ces «êtres-objets», comme les appellera Breton⁶ — qui requièrent désormais tous les soins de leur créateur. C'en est fini des dernières survivances organiques identifiables — ces oyats si obstinés à se cramponner aux dunes — comme des brusques flambées du vent : une immobilité totale va envahir les tableaux de Tanguy et c'est tout juste si certains éléments de nature imponderable rencontreront un souffle suffisant à les soulever au-dessus des ombres portées...

Les «êtres-objets» grandissent en nombre, en importance et en complexité — ce qui leur permet de se distinguer maintenant des formes arpiennes avec lesquelles ils ont longtemps entretenu une poétique parenté. Leur diversité est surprenante et l'on s'étonne que personne ne se soit encore avisé de les soumettre à quelque savante classification. Pour ma part, c'est leur nature qui m'intrigue et je ne puis m'empêcher de les rapprocher d'une célèbre bande dessinée d'Émile Cohl, l'inventeur du dessin animé, où l'on voit un éléphant se métamorphoser progressivement en danseuse. La moitié de ces dessins — huit sur seize —, où l'on n'a déjà plus affaire à un éléphant et pas encore à une danseuse, me paraissent aider à cerner le caractère transitoire des «êtres-objets» de Tanguy. Sauf qu'à la différence d'Émile Cohl, bien entendu, il n'a pas choisi entre quel être

et quel objet — ou quel second être — allait apparaître une forme intermédiaire. Son univers est donc naturellement celui des métamorphoses. Ainsi Protée était-il réputé changer d'apparence à chaque instant — tour à tour lion, dragon, panthère, eau, feu ou arbre — pour ne pas avoir à révéler l'avenir...

Le Ruban des excès

«Ce n'est pas en vain qu'Yves Tanguy a lancé ses délicats messages», écrivait, au début de 1928, Salvador Dalí. Qui voulait sans doute dire par là que ces «messages» n'étaient pas tombés dans l'oreille d'un sourd. De fait, *Senicitas* (1926-1927) et *Chair de poule inaugurale* (1928) se présentent, dans l'œuvre du jeune peintre catalan, sous les apparences de ce que l'on pourrait nommer une hypertanguysation systématique — cela à partir des reproductions que Dalí a découvertes dans *La Révolution surréaliste*, puis dans le catalogue de l'exposition particulière de 1927¹⁴. Certes, Lautréamont l'avait dit : «Le plagiat est nécessaire»¹⁵. Mais où se situe la frontière entre le plagiat et le volgaire parasitisme ? Je n'entreprendrai pas d'en trancher ; je constaterai seulement que, non content de s'approprier nombre d'inventions de l'auteur de *Maman, Papa est blessé !* — la lévitation qui, depuis *L'Anneau d'invisibilité*, a fait école jusque dans le *Portrait de Paul Eluard* et le *Monument impérial à la femme-enfant* ; le «doigt-phallus» dont Dalí se targuera comme d'une invention personnelle alors qu'il est clairement décelable dans le dessin de Tanguy publié dans le numéro 9-10 (1^{er} octobre 1927) de *La Révolution surréaliste* — et où il est d'autant plus remarquable qu'il pénètre un sexe féminin, mais *de l'intérieur* ; la pyramide, les chiffres et les lettres de *Il faisait ce qu'il voulait* ; les formes ectoplasmiques ; les fumées ; etc. —, Dalí a confisqué à son profit l'étrange lumière des plages mentales de Tanguy, comme il appert dès *Spectre du soir* (1930) où la grève s'empare de tout l'arsenal des symboles ou pseudo-symboles qui lui sont chers. Car d'un lieu par définition hors du temps et de l'espace, il n'a su faire que le décor de ses souvenirs et de ses fantasmes savamment relabriqués...

Mais il est clair qu'un temps, Dalí a tourné toutes les têtes — y compris les têtes surréalistes. Sauf sans doute celle de Tanguy, qui continue à se comporter en surréaliste exemplaire, notamment en organisant, le 20 septembre 1931, l'exposition *La Vérité sur les Colonies* — tandis que se déroule, au bois de Vincennes, l'Exposition Coloniale — et qui, lors de la contre-manifestation du 9 février 1934, à la gare de l'Est, reçoit d'un garde mobile un coup de matraque «qui lui casse les dents de devant»¹⁶ — à l'instant même où l'œuvre de Dalí commence à paître aux yeux de Breton et de plusieurs de ses amis, particulièrement en raison des prises de position pro-hitlériennes du peintre catalan...

La nouvelle phase de l'œuvre de Tanguy, qui se prolongera jusqu'au déclenchement de la seconde guerre mondiale et dont j'ai déjà indiqué les principales caractéristiques, s'ouvre sur une toile majeure, *Le Ruban des excès* (1932). James Thrall Soby souligne à quel point ce tableau illustre bien la «génération spontanée des formes chez Tanguy — une réaction en chaîne, comme celle que produirait un paquet de pétards» et rappelle que le peintre lui disait combien il était intéressé par cette façon de faire «où un motif en suggérait un second, puis un troisième, un quatrième, de façon imprévisible»¹⁷. Indéniablement, nous tenons là — et jusque dans le titre de la toile — la clef qui commande l'invention picturale de l'artiste tout au long des années trente et sans doute au-delà. Certes, l'aspect «rubanné» de la composition ne présente pas uniquement des avantages : d'abord, il maintient les éléments à la file indienne d'un bord à l'autre de la toile — comme les acteurs lorsqu'ils viennent saluer devant la rampe à la fin d'une représentation —, ensuite il sacrifie un peu trop les autres plans — bien que l'épais brouillard qui, au second plan, sépare les «êtres-objets» du fond, outre le fait qu'il constitue comme un adieu définitif à l'époque des «fumées», possède une indéniable beauté —, enfin peut-être a-t-il le tort de laisser entendre trop clairement la genèse du tableau.

De ces dangers, sans nul doute Tanguy a-t-il pris aussitôt la juste mesure. Et comme sans manquer à ce qui fonde l'authenticité de sa démarche — la spontanéité dans le surgissement des formes et leur enchaînement comme les éléments d'un discours —, il lui est possible d'organiser sa rythmique comme un poète les blancs de la page, divers moyens vont se proposer à lui pour éviter le ronron formel et ne jamais peindre deux fois le même tableau. Tour à tour ou simultanément, on le verra ainsi recourir à l'éparpillement des éléments (*Mille fois*, 1933), disposer en biais la principale chaîne formelle (*Globe de glace*, 1934), répartir ses effectifs entre deux lignes parallèles ou davantage (*Le Géomètre des rêves*, 1935), rompre la régularité des surfaces par l'introduction d'un élément de grandes dimensions (*Mode d'hérédité*, 1936), instituer un dialogue entre deux figures importantes (*Jour de lenteur*, 1937), conférer à la couleur un rôle de différenciation plus accusé qu'auparavant (*Les Oreilles d'un sourd*, 1938), ou plus généralement articuler avec finesse les relations entre les formes elles-mêmes, leurs ombres portées et les modulations du fond (*Le Temps meublé*, 1939). Pour ceux qui savent regarder, les peintures des années trente de Tanguy offrent une diversité de solutions picturales en regard de laquelle l'ensemble de celles qui se proposent dans l'œuvre d'un Matisse ou d'un Braque se révèle de la plus insignifiante pauvreté — peut-être m'objectera-t-on que là n'est pas le problème ; j'y consens — tandis que pour ce qui est de la variété des

solutions *graphiques*, celle de Tanguy n'a rien à envier à l'opulence picassienne. Mais encore faut-il y aller voir de près... Reste le problème de l'interprétation qui, lorsqu'on ne se borne pas à l'éluider par quelques désignations commodes — galets, ossements, menhirs — qui dispensent de toute réflexion, demeure tout aussi intact que lorsque Breton, en 1939, se disait : *persuade que les éléments manifestes de la peinture de Tanguy qui demeurent ininterprétables et entre lesquels, par suite, la mémoire parvient malaisément à choisir, s'élucideront à la faveur des prochaines démarches de l'esprit. Ce sont les mots d'une langue qu'on n'entend pas encore, mais que bientôt on va lire, on va parler, dont on va constater qu'elle est la mieux adaptée aux échanges nouveaux*²⁰

A propos d'une toile de 1937, *Quelques messieurs...*, Gordon Onslow-Ford écrivait récemment :

*Si l'on dit que cette scène est une reminiscence des pierres préhistoriques de Carnac, cela ne peut s'entendre que d'une assez faible manière. En fait, des traces de tout ce que Tanguy connaissait y sont décelables : instruments de navigation, paniers à chats et rituels printaniers — mais ils y apparaissent maintenant dans un tout autre état. Ici, les associations avec le connu sont, au mieux, seulement des fantômes du passé. Le monde de Tanguy nous donne son message le plus clair dans un langage de formes et de couleurs vivantes qui parlent directement à l'inconscient*²¹

Un peu après

A la veille du second conflit mondial, Breton remarque que «sur les peintres apparus le plus récemment, l'influence moderne qui s'exerce d'une manière prépondérante est celle de Tanguy»²². On ne doit pas perdre de vue en effet que les problèmes relativement superficiels de «mise en scène» que je viens d'examiner ne sont que des «intentions préméditées» — et encore ! — qui n'empêchent nullement l'automatisme de «cheminer sous roche»²³. Chaque nouvelle peinture de Tanguy — il en sera ainsi, pour autant qu'on puisse en juger, jusqu'à la fin — naît de la disposition sur la toile «selon les lois du hasard», aurait dit Hans Arp, de couleurs qui sont ensuite lentement brassées jusqu'à ce que le peintre estime le fond suffisamment préparé pour se prêter aux germinations souhaitées. A propos de ce fond, Onslow-Ford emploie la judicieuse expression de «matière-mère», ajoutant que le peintre contemple cette surface pendant la rituelle journée de séchage et qu'au bout de ce temps «il la connaît par cœur»²⁴. De sorte que lorsqu'il revient s'asseoir devant la toile, pinceau en main, guettant les moindres sollicitations de la «matière-mère» un peu comme un jardinier surveillant l'éclosion des graines qu'il a semées, il se trouve dans un état de parfaite disponibilité mentale à l'égard des formes qui peuvent se tisser entre son esprit et cette surface. Aussi, laissant là les analogies

agricoles, leur préférerais-je la comparaison avec la voyante qui, penchée sur sa boule de cristal, s'apprête à y suivre les capricieuses indications concernant l'avenir de son client : Tanguy aussi, «c'est oracle» ce qu'il va peindre...

D'ailleurs, au cours de «recherches expérimentales sur la connaissance irrationnelle de l'objet», à propos de cette boule de cristal des voyantes, justement, à la question qu'on lui pose : «Avec quoi devrait-elle se rencontrer sur une table de dissection pour que ce soit beau ?» il répond : «Avec un monceau d'aiguilles et un miroir de poche»²⁵. De sorte que sa version de la fameuse phrase de Lautréamont serait : «Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une boule de cristal, d'un monceau d'aiguilles et d'un miroir de poche.» Ne serait-ce pas là le tableau de Tanguy réduit à sa plus simple expression ?

Ceux sur qui «s'exerce l'influence, d'ailleurs de jour en jour plus étendue et plus profonde, de Tanguy»²⁶ se nomment Wolfgang Paalen, Matta, Gordon Onslow-Ford, Esteban Francés. A leur propos, Breton ne craint pas de parler d'«automatisme absolu», apportant ainsi la preuve qu'à ses yeux, jusqu'alors, c'est plutôt d'un automatisme *relatif* qu'il a été question dans la peinture surréaliste. Mais quelle peut être la situation de Tanguy par rapport à cet «automatisme absolu» ? Tout porte à croire qu'il a quelque responsabilité dans son avènement puisque celui-ci concerne les jeunes peintres qui ont subi son influence à l'exclusion de tous les autres. Il n'en demeure pas moins que la peinture de Tanguy, en raison de son apparence même, se prête malaisément à se voir donnée comme exemple d'automatisme pictural auprès du public aussi bien qu'auprès de la critique. La notion d'automatisme s'accommode davantage de représentation d'un certain relâchement, voire d'un certain débâille, ainsi qu'on en trouverait plus facilement des exemples chez Masson ou chez Miró que chez Tanguy. Et le malentendu ira en s'aggravant avec les expressionnistes abstraits américains ou les automatistes québécois qui, ni les uns ni les autres, apparemment, n'ont soupçonné l'automatisme fondamental de l'auteur du *Palais aux rochers de fenêtres* ! Ce malentendu me paraît tenir avant tout à la non-distinction entre l'automatisme *manifeste* — celui de Masson ou de Pollock — et l'automatisme *latent* — celui de Chirico et de Tanguy. En effet, le laisser-aller de la facture, l'abandon de toute figuration ou le respect exclusif des deux dimensions de la toile ne sauraient passer pour des critères distinctifs de l'automatisme, qui n'est pas affaire technique, ni même esthétique, mais affaire spirituelle. L'automatisme est une ascèse qui, en tant que telle, se juge sur ses fins et non sur ses moyens.

Cela dit, il me paraît hors de doute que l'«automatisme absolu» salué par Breton en 1939 était un automatisme manifeste. Le fondateur du surréalisme souhaitait l'apparition d'une peinture explicitement automatique — si bien qu'il n'est pas évident du tout qu'il ait déploré, comme on le croit parfois, les excès auxquels aboutirent, sur cette lancée, l'action-painting, le tachisme ou l'informel : il n'en déplorera que la faiblesse ou la rareté d'exigence poétique. Et il était plutôt homme à se réjouir que l'«automatisme absolu», franchissant l'Atlantique dès que baptisé — principalement en la personne de Matta — se soit bientôt mué en un véritable raz de marée. Quant à Tanguy, il avait lui aussi franchi l'océan — il avait rencontré en 1939 une jeune femme peintre américaine, Kay Sage, qu'il rejoignit à New York après avoir été définitivement réformé et qu'il épousa en 1940 — mais, à la différence de l'«automatisme absolu», il ne fit pas école aux États-Unis. Il n'y eut pour disciple que sa propre épouse — dont l'œuvre, plus visiblement tourmentée que celle de son mari, n'est pas du tout négligeable —, influençant quelque peu toutefois les sculpteurs David Hare et Isamu Noguchi. On se trompe aussi en supposant que sa peinture rencontra plus de compréhension et d'enthousiasme sur le territoire américain qu'elle n'en avait rencontré en France. Il faut bien se résoudre à l'écrire : la peinture de Tanguy est d'une qualité trop intérieure pour parvenir jamais à toucher un large public et à aucun moment son auteur ne fit la plus petite concession qui aurait pu lui permettre d'y changer quoi que ce soit. S'il vécut dans l'aisance après la demi-misère qu'il avait connue presque vingt ans durant à Paris, c'est seulement parce que sa femme avait de la fortune. Ce qui n'alla pas sans autres inconvénients : Breton, qui n'aimait pas Kay Sage, jugea que par sa faute Tanguy s'embourgeoisait — et ce fut la fin d'une amitié extrêmement vive et chaleureuse, dont le dernier témoignage sans doute fut la publication, en 1946, de l'unique monographie que l'auteur du *Surréalisme et la peinture* ait consacrée à un peintre¹¹.

Mirage, le temps

L'Amérique, pour Tanguy, ce fut, me semble-t-il, plutôt une redécouverte qu'une découverte. Sa première exposition particulière, à la Galerie Surréaliste, s'intitulait en réalité : «Yves Tanguy et objets d'Amérique» et en effet, dans le catalogue, la liste de ses tableaux faisait face à un «totem-pole» Tlingit ; trois pages plus loin, Paul Eluard écrivait :

Véritable solitude, celle des rêves et des postulats de l'imagination, de laquelle toute l'Amérique semble d'ailleurs avoir dépendu. Les Iroquois n'eurent qu'une divinité : le rêve. Ils lui obéirent strictement¹²

Mais ni les Iroquois ni les Algonquins ne font encore la loi dans le pays de leurs pères : en fait de divinité, le dollar a

détrôné le rêve et à Woodbury (Connecticut) où Tanguy et Kay Sage s'installent dès 1942, ce ne sont pas des Pequot ni des Mohicans qu'ils auront pour voisins, comme c'eût été le cas au temps du *Mayflower*. Toutefois, à défaut de pouvoir nouer des liens avec les premiers Américains et de se découvrir des affinités avec eux — soit dans le culte des Sioux Dakotas pour les pierres sacrées, «qu'ils ornaient de peinture rouge et verte» ; soit dans la «religion des rêveurs» née au XIX^e siècle chez les Nez-Perçés, avec Smohalla et Chef Joseph, et qui voyait dans le rêve «l'unique source du pouvoir sumaturel»¹³ —, le peintre aura pu prendre contact avec la terre américaine et y découvrir sans trop de surprise des points de recouvrement avec ses propres visions — notamment dans ces immenses rochers tabulaires ou en forme d'aiguille que l'on trouve en Arizona et au Nouveau-Mexique. De plus, bien qu'à la différence de Paalen il ne se soit pas précipité aussitôt en direction de la Colombie britannique, il me paraît licite de découvrir dans nombre de ses œuvres peintes aux États-Unis une sorte d'hommage spontané aux splendides «totem-poles» des Haida et des Tlingit — et notamment dans plusieurs toiles de 1949-1950 comme *La Peur II*, *Le Souhait*, *La Rose des quatre vents* et *De Mains pâles aux cieux lassés*.

Mais avec sa réserve habituelle, Tanguy s'est contenté de déclarer :

Ici aux États-Unis, le seul changement que je puisse déceler dans mon œuvre concerne vraisemblablement ma palette. Quelle est la cause de cette intensification de la couleur, je l'ignore. Mais je dois reconnaître que le changement est considérable. Peut-être est-il dû à la lumière. J'ai aussi le sentiment ici d'un plus grand espace — de plus d'espace. Mais c'est pour ça que je suis venu¹⁴

Qu'en est-il exactement ? Dès le début des années quarante, au contraire, ce n'est pas l'espace qui se développe, mais l'importance des formes qui y sont installées. Au lieu de se répartir harmonieusement dans la profondeur du tableau, au sein de cette «double manipulation de la perspective, du lointain jusqu'au proche et du haut jusqu'au bas» dont a parlé Soby¹⁵, les formes des «êtres-objets» envahissent le premier plan où c'est avec une certaine suffisance qu'elles se déploient en largeur, en hauteur et en couleurs. Cette manière de s'imposer culminera en 1943 (*Par les oiseaux, par feu, et non par verre ; Les Couleurs équivoques ; Périls solaires*) et 1944 (*Ma vie blanche et noire, Par deux fois ; Mémoire du matin*), avec une dernière pointe particulièrement ostentatoire en 1945 (*Le Pourvoyeur*). Le sentiment de malaise, voisin de l'étouffement, que produisent ces toiles dès le premier regard me laisserait volontiers les interpréter comme des témoignages des difficultés éprouvées par leur auteur à se faire à ses nouvelles conditions d'existence. Quant à la couleur, elle s'avive, au même moment, jusqu'à frôler le clinquant et même

le «kitsch», ce qui contribue à l'impression désagréable dont je parle — dont rend parfaitement compte un titre déjà signalé, *Les Couleurs équivoques...*

Mais dès 1942 — dès *Les Survenants II*, à ce qu'il semble — se développe un modelage très nuancé et très surprenant des surfaces, où les effets de linges mouillés, de plâtre frais ou de cellophane interfèrent subtilement avec des impressions de verre, de métal ou de marbre. *Vers le nord lentement* (1942) est aussi la première vision nocturne, d'une extrême et tragique beauté, à laquelle se consacre Tanguy. Y apparaissent aussi, en forêt, les antennes, qui ne vont cesser de se multiplier — au même titre que, perçus par Breton dès 1938, les «lentilles et prismes» :

*Tournons, virons en son honneur sur nos innombrables pieds nickelés. Plus haut sur la mer ! Tout au fond des gisements / Un prince de la lumière fait son entrée, tenant en laisse un lion coiffé à la française**

À partir de 1945, tandis que les «êtres-objets» ne cessent de gagner en complexité, le peintre tend à supprimer de plus en plus la base des formes situées au premier plan. Ce qui, par exemple dans *Pierre première* (1947), a pour conséquences, d'une part de réduire l'importance de la part terrestre — et donc des ombres portées —, d'autre part d'amener les principales figures à se découper en plein ciel. En 1947 commencent également à se répandre des sortes d'obélisques généralement réduits aux deux dimensions et qui se dressent dans une atmosphère de plus en plus chargée d'orages, ce qui ne va cesser de s'accuser jusqu'aux tableaux de la dernière année, *Mirage, le temps* et *Du vert au blanc* (1954). Insensiblement, l'intérêt de Tanguy semble se porter vers les espaces célestes, à nouveau très nettement détachés du domaine terrestre — contrairement à ce qui fut la dominante des années trente et du début des années quarante — dont les éléments s'agglomèrent dans une bande étroite tout en bas du tableau. Et c'est alors le brusque renversement, en deux toiles ultimes : *Multiplication des arcs* — dont Soby nous a raconté avec quelle fièvre Tanguy en poursuivit l'exécution —, où brusquement les deux tiers de la toile s'emplissent d'un frénétique entassement de pierres, parmi les obélisques couchés au sol, et *Nombres imaginaires*, où il n'y a presque plus de ciel du tout mais où, en revanche, de hauts remparts qui évoquent à la fois les murs de pierres sèches de l'île de Man ou du cap Sizun et la fameuse «chaussée des Géants» au nord de l'Ulster délimitent de strictes parcelles du sol.

Yves Tanguy meurt subitement à Woodbury le 15 janvier 1955. En 1938, Matta disait à Onslow-Ford auquel il montrait sa dernière peinture, intitulée *À la veille de la mort* :

*L'objet de la peinture est de nous préparer nous-mêmes de telle sorte que nous soyons en paix avec le monde une heure avant de mourir***

Le Royaume des Mères

Lorsqu'il s'interroge sur la nature de l'opération par laquelle Tanguy accède à son univers si particulier, Breton en 1942 comme en 1952, affirme que le peintre lui a «tous jours paru scruter le royaume des Mères au sens faustien**» :

*Comme on se jette par la fenêtre de son propre œil, le premier (en tourbillonnant encore sur soi-même) à avoir pénétré dans le royaume des Mères, c'est Yves Tanguy. Des Mères, c'est-à-dire des matrices et des moules dans quoi non seulement notre plus vieil ancêtre vertébré, l'as-traspis, avec une lenteur désespérante, a assuré sa descendance jusqu'à nous, mais où encore toute chose peut être instantanément métamorphosée en toute autre — Apulée en âne, le bouc en coq noir, les enfants d'une légende bretonne en gazon — par la seule baguette magique du Verbe**.*

Et de fait, l'évocation des «espaces indéfinis des formes possibles», de cette «éternelle solitude», de cet «illimité» où «trônent» les Mères autour desquelles «planent les images de la vie, mobiles mais sans vie», ces Mères qu'envoient,

*les uns vers la tente du jour, les autres vers la voûte de la nuit. Les uns se voient entraînés par le courant béni de la vie, les autres sont évoqués par le mage audacieux prodigue de ses dons et confiant dans son art***

cette évocation, telle que nous la présente Goethe dans son *Second Faust*, voilà ce qui correspond le mieux à la plongée du regard et de l'esprit dans les tableaux de Tanguy. Il faut remarquer cependant que les commentateurs se montrent souvent bien embarrassés en présence de ce passage et par exemple Jeanne Ancelet-Hustache s'interroge s'il s'agit là du «monde des idées platoniciennes» ou du «royaume des monades**». Le psychologue Herbert Silberer, de son côté, raconte qu'après avoir assisté à une représentation de la pièce de Goethe, il essaye de se «concentrer sur le grave problème des Mères qui a donné tant de mal à ceux qui ont voulu interpréter l'œuvre de Goethe» et qu'il se «réveille en proie à l'hallucination suivante» :

*Je suis debout sur un promontoire solitaire qui s'avance loin dans la mer sombre. Des vagues de la mer semblent rejoindre le ciel obscur qui paraît mystérieusement menaçant***

Or Géza Róheim qui, dans *Les Portes du rêve*, rapporte ce qui précède, est formel :

*Le dormeur debout et le promontoire solitaire sont le phallus, l'océan et le ciel sont la mère. Voilà la solution correcte de la scène des «Mères» dans Faust***

Avec ce «royaume des Mères» comme avec l'univers de Tanguy, nous nous trouverions donc en présence du «rêve

de base» tel que l'a défini le fondateur de l'anthropologie psychanalytique dans le résumé suivant, que j'abrège le moins possible :

a) Dans le sommeil, nous retournons à la situation intra-uterine. b) Le rêve comme tel est une tentative de rétablir le contact avec le milieu, de reconstruire le monde. Il est le parallèle normal de la schizophrénie et non des états maniaque-dépressifs. c) S'endormir est à la fois naissance à rebours et coit. d) Le sommeil est une combinaison de régression et d'introversion. L'espace onirique est à la fois la matrice maternelle et le corps du rêveur. (...) f) La régression onirique est à la fois un désir et une angoisse. C'est une conclusion qui s'impose du fait que le nouveau-né dort et mange et qu'il doit abandonner le sein pour dormir. g) L'image onirique est essentiellement génitale (phallique). L'image onirique est l'élément masculin, l'espace onirique l'élément féminin. (...)

Au cours de ce voyage dans le passé, le rêveur cherche naturellement à reconstruire le milieu à un niveau infantile, ou plutôt au niveau des phases infantiles. C'est ici que le rêve se fait personnel et spécifique, que le Moi et le Surmoi du rêveur interviennent et empêchent une manifestation franche du contenu latent»

Bien que, par cette dernière phrase, Róheim se montre en désaccord avec Breton affirmant, toujours à propos de Tanguy : «Avec lui nous entrons pour la première fois dans un monde de latence totale»²¹ — mais il se pourrait bien que là on touche au conflit fondamental entre le surréalisme et la psychanalyse, celle-ci finalement assez défiante à l'égard de l'émancipation des forces souterraines du Ça —, il existe une relation saisissante, me semble-t-il, entre ses conclusions et la peinture de Tanguy.

Dans la lumière neptunienne

Mais l'approche psychanalytique ne saurait être exclusive des autres et en particulier de l'approche mythographique qu'appellent les origines culturelles de l'artiste et que favorise une fois encore le rapprochement établi par Breton avec les Mères faustiennes. Il n'est pas indifférent, en effet, d'apprendre que «le nom gallois des fées, *y mamau*, «les mères», traduit strictement le gaulois *matrones*»²² et que ces Matrones — en latin *Matronae* —, d'où la Marne tire son nom, se présentent généralement sous la forme de la «triade» des «Trois Mères divines», qui à son tour peut être mise en relation avec

*la triple déesse qui préside à la naissance, à la vie et à la mort, triade de la jeune fille, de l'épouse et de la vieille femme, Morrigan, Macha et Badb, en Irlande, Perséphone, Déméter et Hécate, en Grèce»*²³

sans parler des trois Parques qui remplissent sensiblement le même office. Peut-être est-on ainsi en présence d'une

des sources auxquelles Goethe a puisé.

John Sharkey, à qui j'emprunte la plupart de ces indications, écrit également :

*Les mystères celtes s'élaborent dans le flux d'états intermédiaires, tel que le crépuscule entre la lumière et l'obscurité, le jour et la nuit, ou la rosée qui n'est ni pluie ni embruns, ni fleuve ni eau de source. (...) L'aire où se rencontrent des mondes différents, tels le passage de la vie à la mort, la brume flottant entre la surface de la mer et le ciel, le crépuscule, l'aube et le bord du gué, revêtait un sens particulier pour les Celtes»*²⁴

A ce royaume de l'indéterminé — qui est aussi, à l'évidence, celui de la peinture de Tanguy — correspond à l'origine, semble-t-il, une sorte de certitude de la transmission des âmes à travers une succession d'enveloppes corporelles distinctes appartenant à des espèces diverses, voire à des «régnes» différents — où je serais tenté de voir quelque chose comme la forme première de la métaphore. Ainsi dans ce fragment du *Voyage de Bran*, fameuse épopée irlandaise, que nous propose en exemple Françoise Henry, après avoir précisé que, le christianisme venu, «Dieu s'est substitué au magicien d'antan, mais (que) la notion de perpétuelle transformation reste intacte» :

Faucon aujourd'hui, sanglier hier,

Instabilité merveilleuse !

Chaque jour me rend plus chère

La bonté de Dieu qui décide de ma forme.

J'étais parmi les troupeaux de sangliers,

Et aujourd'hui je vis parmi les vols d'oiseaux :

Je sais ce qui va m'advenir :

*Bientôt je revêtirai une autre forme...»*²⁵

Cet étonnant dynamisme poétique, qui propulse l'être à travers tous les possibles, est ce qui inspire également le plus spécifique des productions de l'art celtique, des monnaies des Osismii et des Venètes jusqu'au célèbre *Book of Kells* (fin du VIII^e-début du IX^e siècle), dernier témoignage du génie créateur des Celtes dans le domaine plastique... avant l'année 1926, qui est celle de *Vite ! Vite !*, de *Second Message I* et de *L'Orage*. Certes, à partir du début des années trente, tout dynamisme extérieur sera absent de l'univers contemplatif d'Yves Tanguy, mais par ailleurs cet univers, qui a connu son développement entier à une époque où la notion même d'art celtique aurait paru bouffonne — en France du moins —, participe étrangement de ses caractéristiques telles qu'aujourd'hui les dégage un spécialiste parfaitement autorisé, Paul-Marie Duval :

*L'attrait du fantastique et la familiarité avec le surnaturel, le goût du rêve, le besoin de contrarier et de dérouter, une prédilection pour la magie de la métamorphose et de l'enchantement, une approche toujours directe de ce qui nous échappe — la projection instinctive sur le monde sensible d'une vision formée au plus profond de soi»*²⁶

T A N G U Y

Un catalogue est édité à l'occasion de cette exposition.

- . format 21 X 30 cm
- . comprenant 224 pages avec 70 reproductions en couleurs et 224 reproductions en noir et blanc.

Cette publication, complément important de l'exposition étudie l'ensemble de l'oeuvre de l'artiste. Des études raisonnées et des témoignages donnent à cet ouvrage une ampleur exceptionnelle.

Il a été prévu un prix spécial pour les Membres de la Presse et ce catalogue pourra être retiré sur présentation de cette lettre et contre paiement de la somme de 70 Frs * à la librairie du Centre (soit au rez de chaussée, soit au 5ème étage, à l'entrée de l'exposition).

Pour les représentants de la presse non parisiens, ce catalogue pourra être adressé franco, contre paiement de la somme de 80 Frs.

Pour l'étranger, l'expédition sera faite franco contre le paiement de la somme de 73 Frs.

Prix Public : 110 Frs.

BON DE COMMANDE

Ce bon de commande valable pour un exemplaire du catalogue TANGUY est à retourner, accompagné du règlement à : Centre Georges Pompidou
Service Commercial
75191 PARIS CEDEX 04

NOM :

ADRESSE :

VILLE :

JOURNAL :

PAYS :

* chèque libelle à l'ordre de : L'Agent comptable du Centre Georges Pompidou.

Jean-Claude Greshens
Président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou

Dominique Bozo
Directeur du Musée national d'art moderne

vous prient de leur faire l'honneur d'assister
à l'inauguration de l'exposition

Yves Tanguy

rétrospective 1925-1955

par Monsieur Jack Lang
Ministre de la Culture

le mardi 15 juin 1982 à 11 h
au Centre Georges Pompidou

Invitation pour deux personnes
également valable au vernissage de 18 heures