

**Centre
Pompidou**

www.centrepompidou.fr

Direction
de la communication
75 191 Paris cedex 04
directeur
Jean-Pierre Biron
attachée de presse
Dorothee Mireux
téléphone
00 33 (0)1 44 78 46 60
télécopie
00 33 (0)1 44 78 13 02
e-mail
dorothee.mireux@cnac-gp.fr

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

JEAN HÉLION

8 DÉCEMBRE 2004 - 7 MARS 2005

GALERIE 2, NIVEAU 6

NOCTURNES : LES JEUDIS JUSQU'À 23 HEURES
FERMETURE DES CAISSES À 22H

Pour célébrer le centenaire de la naissance de Jean Hélion, le Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, présente, du 8 décembre 2004 au 7 mars 2005, une exposition rétrospective de l'œuvre de l'artiste.

A travers quatre-vingts peintures, cette manifestation retrace les étapes d'une carrière atypique : de l'abstraction la plus radicale au début des années trente à la figuration adoptée par l'artiste après la Seconde Guerre mondiale, au moment même où s'impose partout la peinture abstraite.

En 1930, Jean Hélion fait irruption dans l'histoire de l'art moderne en fondant, avec Théo van Doesburg, Otto Carlsson, et Léon Tutundjian, la première avant-garde française (*Art Concret*), vouée à un art radicalement abstrait.

Son activisme dépasse les frontières : en Angleterre, il participe à la fondation de la revue *Axis*. Aux Etats-Unis, son atelier devient un lieu d'information capital sur les mouvements modernes européens : « Vous ne pouvez pas avoir affaire avec l'AAA (association des Artistes Abstraits Américains) dans les années trente ou au début des années quarante sans la présence d'Hélion », déclarera Ad Reinhardt.

Si la peinture figurative, inspirée des scènes de la vie quotidienne, que pratique Hélion à partir de 1939, est, pour un artiste «pop» tel Jim Dine, une référence historique majeure, elle apparaît en France, après la Seconde Guerre mondiale, alors que triomphe l'abstraction, comme un anachronisme. C'est une fois encore une nouvelle génération de peintres, celle de Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, qui rendra compte, au début des années soixante, de l'actualité de l'art de Jean Hélion.

Le laboratoire

La première partie de l'exposition présente, de façon chronologique, les différentes phases de l'œuvre abstrait d'Hélion. Dans cette section de l'exposition, sera constitué pour la première fois un ensemble de *Compositions* de grand format conservées, pour la plupart, dans les collections et musées américains.

Cette période (de 1929 à 1938-39), durant laquelle il se fait le héraut international d'un art géométrique dans la mouvance du néoplasticisme de van Doesburg et de Mondrian, révèle d'emblée la curiosité, l'anticonformisme, l'antidogmatisme viscéral de l'artiste. En quelques années, il évolue vers une peinture dont le vocabulaire formel réintroduit d'abord la courbe (*Tensions circulaires*), puis le volume (*Compositions, Figures*). Au milieu des années trente, par leur hiératisme, leur chromatisme en demi-teintes, les « figures » abstraites d'Hélion doivent déjà davantage à Philippe de Champaigne qu'à Mondrian.

La Figure tombée, de 1939, marque la fin de la période abstraite d'Hélion. Autour d'elle seront présentées des peintures de différentes périodes, liées à ce thème de la chute, symbolique pour le peintre, d'un effondrement de ses utopies politiques. Ces *Chutes* sont aussi le programme d'un art qui, désormais, s'attache à une conception immanente de la beauté, se voue à une recherche de l'ordre, du sens des choses, dans le réel le plus trivial.

L'atelier

Les retrouvailles d'Hélion avec le réel s'effectuent, à la fin des années quarante, sur un mode presque « mineur », par l'introduction du monde extérieur dans l'atelier de l'artiste (fruits, objets quotidiens...). Nus dans l'atelier, natures mortes posées sur des tables, des guéridons, seront rassemblés autour de l'imposant triptyque (2 x 8,45 mètres) du *Jugement dernier des choses* (1978-79) dans lequel se lit le projet d'Hélion d'insuffler à ses figures un sens allégorique.

À *rebours*, de 1947, témoigne du chemin parcouru par Hélion d'un art de laboratoire à un autre, ouvert sur la vie. L'œuvre confronte une peinture, visible derrière la glace d'une galerie, et un nu qui apparaît par une fenêtre ouverte. À *rebours*, environné des tableaux d'Hélion jouant eux aussi de l'opposition d'un intérieur et d'un extérieur, marque dans l'exposition le passage vers un art qui puise cette fois dans le spectacle de la rue l'essentiel de ses sujets.

La prose du quotidien

Dès la fin des années quarante, Hélion s'attache à la représentation de figures emblématiques de la ville moderne : amoureux sur un banc, lecteurs de journaux, ouvriers au travail sur la voie publique... De toile en toile, ces figures quotidiennes se voient réduites à quelques archétypes, investis d'un sens allégorique. « L'allumeur » qui tend une flamme à un fumeur impatient devient un Prométhée, l'égoûtier sortant de son trou, un moderne Orphée...

Dans la dernière salle de l'exposition sont présentées les dernières œuvres d'Hélion qui compensent une cécité croissante par une incandescence chromatique.

commissariat
Didier Ottinger,
conservateur au Musée national
d'art moderne
réalisation et coordination
Marie-Odile Caussin-Peynet

2. BIOGRAPHIE

1904

Jean Héliion naît le 21 avril à Couterne (Orne) où il est élevé par sa grand-mère jusqu'à l'âge de 8 ans.

1912-1920

Rejoint ses parents à Amiens en 1912 et suit ses études primaires.
En 1920, études de chimie à l'Institut industriel du Nord. Il quitte Lille pour Paris.

1921

Employé comme apprenti-dessinateur chez un architecte, il découvre Paris, visite le Louvre où il est impressionné par Poussin et Philippe de Champaigne.

1922

Premières peintures (*Rues la nuit, Toits à l'aube, Escaliers*).

1924

Avec le peintre belge Luc Lafnet, il expose à la « Foire aux croûtes » de Montmartre. Visite les galeries, découvre les œuvres de Cézanne, Matisse, Derain et Vlaminck.

1925-26

Héliion rencontre Georges Bine, son premier collectionneur. Celui-ci lui offre son premier contrat. Il abandonne l'architecture pour se consacrer à la peinture et suit des cours de nu à l'académie Adler.
En 1926, Héliion s'installe dans un atelier, rue Marcel-Sembat, à Paris. Il se lie d'amitié avec le peintre uruguayen Joaquin Torrès-Garcia qui lui fait découvrir l'art moderne, notamment le cubisme. Avec Luc Lafnet, Jean Réande et Jamblan, Héliion fonde la revue *l'Acte* (quatre numéros publiés).

1928

Héliion expose deux tableaux au Salon des indépendants, mais est refusé au Salon d'automne. Il organise une exposition de protestation « Les 5 Refusés » (avec Torrès-Garcia, Engel-Pak, Aberdam et Pierre Daura).

1929

Héliion quitte Montmartre pour Montparnasse. Il poursuit ses recherches abstraites. En juillet, l'artiste expose ses premières œuvres abstraites à la galerie Dalmau de Barcelone. De retour à Paris à l'automne, il rencontre Théo van Doesburg, Otto Carlund et Léon Tutundjian. Ensemble, ils fondent le groupe et la revue *Art Concret*. Héliion fait aussi la connaissance de Arp, Charchoune, Mondrian, Pevsner et Vantongerloo.

1930

Parution au mois d'avril du premier et unique numéro de la revue *Art Concret*. Sous l'impulsion de van Doesburg, le groupe *Art Concret* s'étargit et devient alors *Abstraction-Création* (avec Arp, Delaunay, Herbin, Kupka, Gleizes, Valmier et Tutundjian puis, après la mort de van Doesburg, de Vantongerloo). Héliion la connaissance de Calder, Gorin, Léger, Ozenfant, Seuphor et du poète Suédois Gunnar Ekelöf, puis de Duchamp, Ernst et Tzara.

L'artiste voyage à travers l'Europe avec le peintre américain William Einstein : à Berlin, visite à Nam Gabo ; en URSS où ils rencontrent Tatline. Séjour en Suède où il rejoint

Carlsund et Ekelöf. A son retour à Paris, en novembre, il emménage dans un nouvel atelier, rue Daguerre.

1932

Divorcé de sa première femme, Hélion épouse Jean Blair, originaire de Virginie. Il rencontre Pierre Loeb qui organise, dans sa galerie parisienne, la première exposition personnelle du peintre (peintures orthogonales et *Tensions circulaires*). Hélion rencontre également le critique d'art américain J.-J. Sweeney, A.-E. Gallatin, et Christian Zervos, directeur des *Cahiers d'art*. Se lie d'amitié avec Mondrian, Arp et Giacometti. L'artiste dirige le premier numéro de la revue *Abstraction-Création* où il publie un article : « A Solder ». Durant l'automne il séjourne en Virginie et à New York où il rencontre Gorky, Sydney Janis, Kiesler, G.L.K. Morris]. Il revient à Paris en décembre dans un nouvel atelier, impasse Nansouty.

1933-34

Au mois de juillet 1933, Hélion traverse l'Atlantique en bateau en compagnie de Calder, avant de rejoindre son domicile en Virginie en janvier 1934. De retour à Paris en février, il rencontre Raymond Queneau, Miró, Lipchitz et Pierre-Georges Bruguère qui commence à collectionner ses œuvres. Lors de son premier voyage à Londres avec Gallatin, Hélion rencontre Ben Nicholson, Herbert Read, Henry Moore... Hélion quitte le groupe *Abstraction-Création*.

1935

Hélion collabore à la revue londonienne *Axis* (six numéros publiés). Voyages en Suisse puis en Angleterre où il rencontre Henry Miller, Kandinsky et Hartung. Il s'installe dans un nouvel atelier, boulevard Saint-Jacques, où il entreprend de réaliser de grandes compositions abstraites.

1936-38

Hélion participe à de nombreuses expositions de groupe à Paris, Londres et New York. Avant de repartir, au mois de juillet aux Etats-Unis, où il restera jusqu'à l'été 1937, l'artiste fait la connaissance d'André Breton. Hélion construit son atelier à Rockbrige Baths (Virginie), mais passe l'hiver 1936-1937 à New York où il rencontre Meyer Schapiro, de jeunes peintres et écrivains américains. Pendant l'été 1937, ses compositions abstraites se structurent en figures. En avril 1938, Hélion revient à Paris où il rencontre Yves Tanguy. A son retour en Virginie en août, l'artiste peint de grandes compositions abstraites et des études d'arbres d'après nature. Ses toiles révèlent une amorce de retour vers la figuration.

1939

Dernières compositions abstraites dont *Figure tombée*. Séries de « têtes » : *Émile, Édouard, Charles*. Hélion peint sa première grande toile figurative, *Au cycliste*.

1940-43

En janvier 1940, Hélion quitte New York pour rejoindre l'armée française. Fait prisonnier en juin, il séjourne dans un camp en Poméranie, puis à Stettin où il sert d'interprète dans un bateau-prison. Il s'évade le 13 février 1942, traverse l'Allemagne, se rend à Paris, puis gagne Marseille où il retrouve Duchamp, Tzara, Brauner et Hérold. Hélion repart en octobre aux Etats-Unis, où il rédige le récit de sa captivité et de son évasion dans *They Shall not Have Me* (New York, E.P. Dutton, 1943).

1944-1946

Mort de sa femme Jean.

En janvier 1944, Héliou s'installe à New York. Il retrouve Mondrian, Ernst, Calder, Tanguy, Léger, Seligman, Ozenfant, Breton et André Masson, réfugiés aux États-Unis. Séries des *Allumeurs*, des *Fumeurs*, des *Femmes aux cheveux jaunes*, suivies, en 1945, des *Salueurs*, des *Promeneurs*, des *Figures de pluie*. Héliou revient en France en avril 1946, passe l'été à Cagnes-sur-mer où il peint des nus. Il s'installe en automne à Paris, 4 rue Michelet, où il demeurera jusqu'à sa mort.

En novembre, épouse Pegeen Vail, fille de Peggy Guggenheim.

1947

Au printemps, peint *À rebours*, toile capitale, dans laquelle il résume toutes ses recherches antérieures – des premières abstractions aux nus de l'été précédent insérés dans des architectures ou fenêtres, déjà présentes, dès 1939, dans la toile *Au cycliste*.

1948

Premier voyage en Italie (Venise et à Gênes). Héliou découvre, entre autres, Magnasco dont il se souviendra dans ses scènes de rues peintes dans les années soixante. À Paris, fait la connaissance des poètes Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Alain Jouffroy et Francis Ponge. Première série de *Journaliers* et de *Natures mortes à la citrouille*.

1950

Année consacrée aux séries des *Journaliers et gisants* et aux petites et grandes *Mannequineries* achevées l'année suivante.

1951

Les *Mannequineries* semblent clore la période « surréaliste » du peintre. Dès l'automne, il peint des chrysanthèmes d'après nature. Allégorie et quotidienneté sous-tendent sa production des années cinquante. Le vérisme de sa nouvelle manière entraînera sa longue exclusion de la scène artistique parisienne entièrement tournée, à cette époque, vers l'abstraction.

Nouvel atelier, avenue de l'Observatoire, faute d'espace rue Michelet, y peint des natures mortes aux lapins, aux citrouilles, aux pains et des nus d'après nature.

1952-53

Héliou voyage en Espagne, visite les musées. Durant l'été 1953, il se rend pour la première fois à Belle-Île où il achètera une maison l'année suivante. Il y réalise de nombreuses études d'après nature.

1954

Il met en chantier une grande composition inspirée du Jardin du Luxembourg (nombreuses études de promeneurs, de balayeurs, de statues, de bancs...) qu'il achèvera l'année suivante.

1955

Sous les toits de son atelier de la rue Michelet, Héliou peint des scènes d'intérieur (portraits de sa femme, natures mortes et vanités) selon une technique renouvelée par l'étude de la lumière irradiée à travers de grandes verrières. Nouveau voyage en Italie à la découverte de Masaccio.

1957-58

Nus à l'atelier, citrouilles et vanités. Hélios se sépare de sa femme Pegeen.
À l'automne, il peint *Le Grand Brabant*.

1959

Hélios réalise des portraits de ses amis poètes et collectionneurs (Yves Bonnefoy, Georges Bine, André du Bouchet, Pierre Bruguère).

1960-61

Il reprend le motif du Luxembourg et des toits avec personnages et voyage en Hollande avec Jacqueline Ventadour (qu'il épousera en 1963) pour revoir des œuvres de Rubens et de Franz Hals.

1962

Achète une propriété à Bigeonnette, près de Chartres, où il dispose d'un grand atelier, mais continue à peindre à Belle-Île durant l'été. Le théâtre de la rue parisienne (voitures, les Halles et ses porteurs, les étalages) sont ses nouveaux sujets. Hélios commence à peindre à l'acrylique, libérant ainsi son pinceau de la contrainte graphique.

1963

À Belle-Île, il peint des motifs sur le port : pêcheurs et pinasses ; à Paris, des figures hiératiques aux Halles.

1964-67

Décors et costumes du *Roi Lear* de William Shakespeare réalisés en 1964 pour la Télévision française. En 1966, Hélios peint le triptyque *Au niveau de la rue*, et met en chantier une suite de *Rues* et de *Cafés* dont l'aboutissement, *Le Triptyque du Dragon*, sera réalisé à Bigeonnette en 1967. Il se lie d'amitié avec les peintres Gilles Aillaud et Eduardo Arroyo.

1968

Après l'intérêt porté au Cirque d'hiver (études des gens du spectacle), les événements de Mai 68 l'intéressent: réalisation du triptyque *Choses vues en mai*.

1969

Voyage en Tchécoslovaquie et en Allemagne. À Paris, il revient aux motifs du cirque et du métro.

1970

Rétrospective de son œuvre à Paris, au Galeries Nationales du Grand Palais.
Parallèlement, une exposition itinérante de peintures voyage à travers la France.
L'artiste expose ses dessins dans les Maisons des jeunes et de la culture de Paris.

1971-72

Nouveau voyage en Allemagne et en Tchécoslovaquie. À Prague, un incident (problème rétinien) le contraint à écourter son voyage.

1973-74

Hélios s'installe définitivement à Bigeonnette en 1973. Réalise des œuvres ayant pour thèmes la campagne : peintures de choux, marchés (*Triptyque du marché*), suites maraîchères. En 1974, début d'une collaboration avec le galeriste Karl Flinker, qui durera douze ans.

1975

À Belle-Île, gouaches de homards et de mareyeurs ; à Bigeonnette, *Nu au perroquet*, *Perroquet bleu*, un diptyque et quatre toiles inspirés du 11 novembre.

1976

Séjour à New York : Hélion réalise de nombreux croquis qui inspirent des œuvres telle *New York Scene*. De retour à Paris, il peint les terrasses de café, les pissotières dans une grande composition *La Ville est un songe*. En 1977, nouveau voyage en Espagne.

1978

À Paris, ses motifs s'inspirent des Puces qui aboutiront au grand triptyque *Le Jugement dernier des choses*. Voyage en Toscane pour revoir les primitifs siennois, notamment Piero della Francesca.

1979-80

Le Centre Pompidou - Musée national d'art moderne organise une exposition itinérante de ses dessins présentée notamment à la Pinacothèque nationale d'Athènes. Puis les Palais des beaux-arts de Pékin, Shanghai et Nanchang seront les trois étapes de la rétrospective de son œuvre.

1981-82

Sa vue s'affaiblit. Travaillant sans relâche à la réinterprétation de ses anciens motifs, il aborde de nouveaux thèmes. Dernier séjour aux États-Unis (à Skowhegan, Maine) pour y donner une conférence et s'entretenir avec les étudiants.

1983-85

Hélion, aveugle, ne quitte pratiquement plus son atelier de Bigeonnette. Dès la fin de cette année et jusqu'en 1985, il dicte des commentaires critiques sur ses peintures inachevées ou « ratées », conservées à Bigeonnette. Ce *Mémoire de la chambre jaune* sera suivi de trois cahiers consacrés à son enfance et aux rencontres décisives de sa vie de peintre débutant.

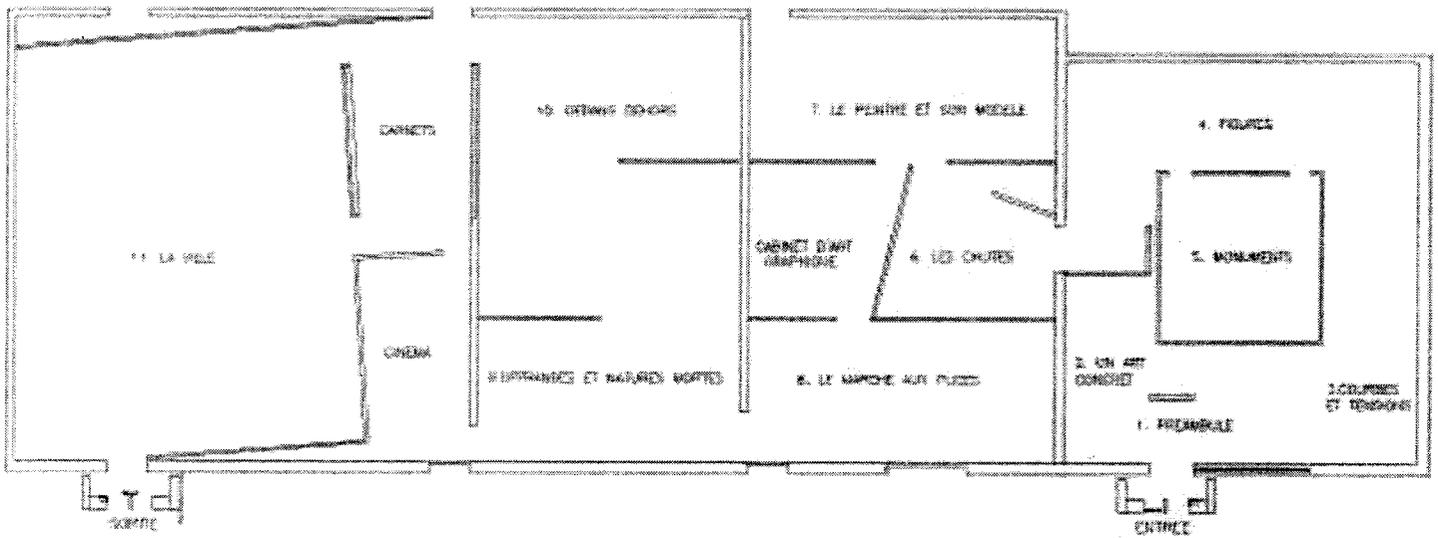
1986-87

Après avoir vendu sa maison de Bigeonnette, retour à Paris, rue Michelet.

1987

Jean Hélion s'éteint à Paris le 27 octobre.

3. PLAN DE L'EXPOSITION



contact presse

Éditions du Centre Pompidou

Evelyne Poret

tél. :

01 44 78 15 98

email :

evelyne.poret@cnac-gp.fr

4. CATALOGUE DE L'EXPOSITION

JEAN HÉLION

« Classiques du XXe siècle »

format 28 x 28 cm, 256 pages

140 ill. couleur – 160 noir et blanc

39,90 euros

SOMMAIRE

Bruno Racine

Avant-propos

Alfred Pacquement

Préface

ESSAIS

« Héliion ou l'art de l'éloquence »

par Didier Ottinger

« Jean Héliion, la prose du monde »

par Henry-Claude Cousseau

« Les relations d'Héliion avec les avant-gardes abstraites du début des années trente »

par Matthew Gale

« Jean Héliion et ses liens avec l'Amérique »

par Debra Bricker Balken

« Phrases d'hommes : Héliion écrivain (un monologue) »

par François Bon

CATALOGUE DES ŒUVRES EXPOSÉES

80 peintures, 19 dessins

ANTHOLOGIE : Écrits des amis, poètes et collectionneurs de Jean Héliion

Pierre Mabille, « Jean Héliion et l'homme quotidien », 1949

Francis Ponge, « Héliion », 1949

David Sylvester, « Portrait de l'artiste n° 59 : Jean Héliion », 1951

Charles Duits, « Jean Héliion : l'objet dans le jardin », 1959

John Ashbery, « Héliion réalise une série de portraits », 1960

Pierre Schneider, « L'envers du figuratif », 1962

Francis Ponge, « Héliion – Dessins », 1964

Christian Zervos, « Jean Héliion », 1964

Charles Estienne, « Héliion ou la vérité à contre-fil », 1966

George Limbour, « Lettre à Jean Héliion », 1966

Raymond Queneau, « Jean Héliion », 1967

Francis Ponge, « Fanfare pour Jean Héliou », 1971

Daniel Abadie, « Les banalités épiques de Jean Héliou », 1975

Alain Jouffroy, « Jean Héliou : l'inacceptable », 1975

Werner Spies, « Héliou ou le retour à l'arbre », 1975

Francis Ponge, « Jean Héliou », 1980

Michel Tournier, « Jean Héliou », 1981

Pierre-Georges Bruguère, « Jean Héliou : peintures abstraites », 1984

Jed Perl, « Le Jugement dernier des choses », 1988

Gilles Aillaud, « Jean Héliou », 1990

Eduardo Arroyo, « 3840 », 2003

CHRONOLOGIE ET DOCUMENTS

Biographie de l'artiste illustrée par de nombreux documents iconographiques
établie par Maïa Müller

EXPOSITIONS PERSONNELLES

ELÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

INDEX DES NOMS CITES

5. EXTRAITS DE TEXTES

Bruno Racine

La liberté de Jean Héliou

Jean Héliou fait figure d'évadé perpétuel. Dans sa vie comme dans son art, il semble doué d'un instinct supérieur, d'une prescience qui lui font deviner le mouvement le plus subreptice des portes qui menacent de se refermer sur lui. Ce peut être celles, bien réelles, des geôles allemandes dont il parvient à s'échapper en 1941. Elles peuvent, plus insidieusement, prendre la forme des certitudes esthétiques ou politiques qui, tôt ou tard, menacent de restreindre le champ de sa création.

Sa liberté, Héliou l'a payée au prix fort ; parfois même au risque du malentendu, du rejet. Militant précoce et cosmopolite de la cause abstraite, il renoue avec une pratique figurative au moment précis où s'offraient à lui les fruits de la reconnaissance, sociale et commerciale. L'abstraction portait des espoirs de réforme qui s'étendaient bien au-delà du domaine esthétique. Elle était devenue le vecteur de projets politiques, l'étendard des valeurs modernes. Un idéal qui, pour Héliou, s'effrite presque aussitôt qu'il le fait sien.

En 1931, il fait un voyage en U.R.S.S., y devine le divorce entre l'art le plus novateur et une société qui s'autoproclame révolutionnaire. De retour en France, il découvre une avant-garde abstraite qu'il juge trop prompte à se muer en chapelle, trop impatiente d'ériger ses valeurs en dogmes. Au terme d'un lent mûrissement — la métaphore s'impose tant l'évolution de sa peinture s'inspire alors du modèle biologique —, au milieu des années 1940, aux États-Unis où il vient de passer près d'une décennie, Héliou consterne ses admirateurs américains en exposant ses recherches figuratives récentes. L'abstraction, en partie grâce à son action, s'était finalement enracinée à New York. Depuis 1936, les artistes abstraits s'étaient constitués en groupe (Association des Artistes abstraits américains). Une nouvelle peinture abstraite allait bientôt être le fer de lance du « Triomphe de l'école de New York ».

En 1947, de retour dans une France qui exprime sa foi retrouvée dans l'avenir et la modernité par l'adhésion à l'art abstrait, ses Nus les plus récents provoquent un silence pesant. Pour un art moderne exclusif, dont nous nous émancipons à peine, Héliou rejoint la cohorte des « apostats », entre Alberto Giacometti qui se remet à l'étude du modèle en 1935 et Philip Guston, qui revient à la figuration à la fin des années 1960.

D'écarts en « faux pas » — par rapport au tracé rectiligne de ce que l'on commence à nommer le *mainstream* de l'art moderne —, Héliou élabore au fil des décennies une œuvre mue par les seules lois de ses nécessités internes. Il invente un art singulier, étranger à tous les slogans, rhétoriques ou plastiques, un art fait de scrupule et de vigilance ; une forme de cartésianisme esthétique mettant à l'épreuve en permanence chacun de ses gestes et présupposés.

Héliou aurait pu prendre pour lui ce que Willem de Kooning déclarait à Philip Guston, abattu par la réception piteuse de ses nouvelles peintures : « Tu sais quel est ton véritable sujet ? C'est la liberté ! ».

Didier Ottinger

Héliou ou l'art de l'éloquence

[...] La question du sens, le souci d'une communication simple, évidente, dont la peinture serait le vecteur, fondent indubitablement la cohérence du parcours artistique d'Héliou. Ils transcendent le clivage, générateur d'antagonismes simplificateurs, entre les phases abstraites et figuratives de son œuvre.

En adoptant les formes de l'abstraction néoplasticienne au début des années 1930, il s'appropriait une grammaire codifiée, un vocabulaire qui héritait de l'histoire, de la mythologie de l'abstraction, un langage qui se voulaient universels. Après la Seconde Guerre mondiale, les « signes » dont son art visait l'extraction étaient d'une tout autre nature. Derrière chaque geste, chaque figure, il a traqué l'archétype qu'elle recelait, l'allégorie qu'elle exprimait en puissance. Dans cette quête, il retrouvait les figures immémoriales du mythe.

Retracer le parcours artistique de Jean Héliou conduit à reconsidérer bien des catégories jugées inconciliables. Son abstraction, sa figuration se révèlent irréductibles à la dialectique farouche dans laquelle les figent leurs historiographies. L'intempestivité de l'œuvre d'Héliou réside, pour une bonne part, dans son effort de dépassement des antagonismes dogmatiques, effort accompli au plus mauvais moment, en un temps où les choix esthétiques dessinaient des lignes de partage idéologiques, un temps où les querelles d'école exprimaient des clivages politiques. [...]

1. De la croûte à l'utopie sociale

Jean Héliou peint ses premières œuvres au début des années 1920, alors qu'il est encore apprenti dessinateur dans un atelier d'architecture. En 1924, il les présente à la foire aux Croûtes de Montmartre. Elles affichent les caractéristiques propres aux peintures d'amateur. Leur expressionnisme est conforme à la «rage d'expression» qui sied aux jeunes talents, leurs «hautes pâtes» expriment la délectation prise au travail de la matière picturale. Elles puisent leurs motifs dans les objets simples, qui constituent l'ornement des intérieurs de rapins.

L'apparition du peintre uruguayen Joaquín Torres-García dans la vie de Jean Héliou vient dissiper ses clichés un peu «bohèmes». En septembre 1926, dans l'attente de la disponibilité d'un atelier, il est hébergé, avec sa famille, par Héliou. [...]

Héliou précise de quelle nature fut, pour lui, l'apport de Torres : «Après l'exemple académique et précieux de Lafnet voici, constructeur et magnifique, celui de Torres-García. Il parlait aussi du cubisme, du surréalisme, choses que Lafnet ignorait absolument et qui ne s'éclairèrent pas pour moi tout de suite, leur idée cependant fissura la masse de mes connaissances. [...] Avec Torres-García, j'appris à parler de faits, de révoltes de la main et de l'œil, de simplifications outrancières et d'ardeurs magnifiques.» Ces «simplifications» apparaissent dans les peintures que réalise Héliou de 1926 à 1929. Les objets de ses natures mortes se voient géométriquement décantés, réduits à leur structure graphique puissamment surlignée. [...] Ses nouvelles toiles voisinent avec celles de son nouveau mentor, dans l'exposition les «5 refusés» (du Salon d'automne), à la galerie Marck, du 3 au 15 novembre 1928. Théo van Doesburg [...] visite l'exposition [...]. Il écrit au peintre uruguayen, lui fait parvenir quelques exemplaires de la revue *De Stijl*, qu'avec Mondrian il avait fondée en 1917.

La découverte du néoplasticisme est un choc pour Torres et, bientôt également, pour Héliou. Les échos de cette révélation sont aussitôt visibles dans les tableaux de l'un et de l'autre, qui deviennent résolument abstraits. [...]

Sur les bases du néoplasticisme, van Doesburg souhaite imposer à Paris une alternative à un surréalisme qu'il juge hégémonique. L'intransigeance dogmatique qu'impose pour

lui le combat à mener provoquera sa rupture avec Torres-García. Le peintre hollandais se fait l'apôtre d'un art pour lequel la technique moderne constitue un modèle. Elle impose une exécution anonyme, une rigueur abstraite. [...]

Hélión [...] occupe auprès de van Doesburg la place laissée vacante par le peintre uruguayen. En 1930, le projet de van Doesburg se cristallise sous la bannière de l'Art Concret. [...] Enraciné dans le combat qu'entend mener van Doesburg contre le surréalisme, le manifeste fondateur d'Art Concret affirme des valeurs en opposition radicale avec toutes formes de romantisme ou d'expressionnisme : «L'œuvre d'art doit être entièrement conçue et formée par l'esprit avant son exécution. Elle ne doit rien recevoir des données formelles de la nature, ni de la sensualité, ni de la sentimentalité. Nous voulons exclure le lyrisme, le dramatique, le symbolisme [...]» L'abstraction «mathématique» (purgée des connotations spiritualisantes, théosophiques qui constituaient encore l'arrière-plan de De Stijl) s'impose comme l'arme la plus efficace dans le combat qu'entend mener Art Concret contre le surréalisme. L'année de la fondation du mouvement, van Doesburg rédige un texte dans lequel il prend le contre-pied des valeurs prônées par André Breton : «Les méthodes spéculatives et hasardeuses en art se trouvent épuisées. L'intuition nous a conduits à l'aventure et au rêve. La peinture ne se laisse pas faire par un tour de passe-passe ou dans un état somnambulique. C'est de cette décadence que nous sommes arrivés par ce formidable conducteur : l'intuition [...]» [...]

Surréalisme et néoplasticisme se combattent d'autant plus qu'au-delà des questions formelles ces mouvements partagent un idéal commun. L'intransigeance dogmatique des textes manifestes d'Art Concret est justifiée par une moderne «querelle des universaux». Face à un surréalisme qui découvre dans les recherches de la psychanalyse les invariants du comportement humain (Narcisse, Œdipe, les archétypes, la mythologie jungienne), van Doesburg affirme qu'il n'est d'autres valeurs universelles que celles d'un ordre abstrait, mathématique. Contre les tendances du surréalisme qu'il juge rétrogrades, Art Concret défend les valeurs rationnelles et progressistes inscrites au cœur de «l'esprit moderne». À l'universalité des tropes du rêve et de la psyché, il en oppose une autre, fondée en raison. [...] Affirmant l'«universalité» de l'art construit, van Doesburg s'inscrit dans une tradition qui a voulu confondre l'avènement de l'art abstrait avec celui d'une nouvelle *lingua adamica*. Parmi les pionniers de l'abstraction, Frantisek Kupka a résumé ce projet d'une langue universelle : « "L'art de l'avenir" sera porté par une communication directe de l'émotion, l'espéranto d'une communion intégrale élevée à l'échelle d'une collectivité réconciliée dans l'art¹¹.» [...]

2. Le désenchantement du monde (abstrait)

L'année de la fondation d'Art Concret, Otto Carlsund quitte Paris pour la Suède, compromettant par ce départ l'avenir du groupe et de la revue (il en avait été le financier). La mort de van Doesburg, en 1931, est aussi celle d'Art Concret. Un nouveau groupe qui, selon les termes d'Hélión, en «étend les bases» se constitue. Les «bases» d'Abstraction-Création sont, de fait, considérablement élargies. Les rangs du nouveau mouvement intègrent dans un premier temps Arp, Kupka, Gleizes, Herbin, Valmier puis, un peu plus tard, Mondrian, Vantongerloo, Calder, Nicholson..., pour compter, en 1935, quatre cent seize membres, issus de quatorze pays différents. Comme Art Concret, Abstraction-Création est porteur d'un projet utopique, rêve d'une langue «universelle». «L'espéranto pictural» a cependant considérablement étendu son vocabulaire. En contact avec Arp et la grâce curviligne de ses compositions, avec la légèreté, l'humour des constructions de Calder, Hélión reconsidère la rigueur dogmatique d'Art Concret. Ses tableaux s'animent d'abord de courbes (*Tensions circulaires*, 1931-1932), puis de tons complexes, qui dansent en suspension dans l'espace (*Équilibre*, 1933), à l'instar des «mobiles» de Calder. [...] En quelques mois, Hélión a accompli un tel

chemin dans l'acceptation de la complexité artistique, qu'il s'insurge contre l'intransigeance têtue dont fait montre Auguste Herbin dans sa défense de l'abstraction. «Il croyait que c'était de la foi, je voyais déjà que c'était de la bigoterie. Je me souviens d'une séance d'Abstraction-Création, où le comité examinait les photos offertes pour un numéro de la revue. Valmier avait apporté celle d'un très beau tableau dont Arp et moi le complimentions, quand Vantongerloo s'écria : "C'est un poisson". Surpris, Valmier baissa son nez dessus. À vrai dire, à quelque distance, on pouvait imaginer un poisson, mais il n'en restait vraiment presque rien. Moi j'étais pour, mais la règle prévalut, on éjecta ce tableau qui faisait si peu que ce soit référence à la nature [...]» L'irritation qu'inspire à Hélion la bigoterie de la chapelle abstraite n'est que le symptôme d'une plus profonde désillusion. Celle-ci découle de la dissociation qui s'opère graduellement, pour lui, entre l'art abstrait et les idéaux sociaux et politiques qui en constituaient l'*ethos*, la raison d'être fantasmée. Au printemps 1931, en compagnie du peintre américain William Einstein (qui le finance), il effectue un voyage en Union soviétique. Grande est sa déception lorsqu'il constate qu'au «pays des soviets» l'art n'a d'existence qu'asservi aux impératifs de la propagande. Il ne voit rien en dehors du plus conventionnel, académique, réalisme officiel. Nulle trace, en URSS, de cet art abstrait «universel», de ce catalyseur du changement, de ce promoteur du progrès social. Comme il en est pour la plupart des artistes de la première moitié du xx^e siècle, l'adhésion d'Hélion à l'abstraction est indissociable d'un parcours politique, militant. Dès 1925, Hélion s'était rapproché de Tristan Rémy et de son cercle d'écrivains prolétariens. Il participe, l'année suivante, au projet d'une Association des Écrivains et Artistes révolutionnaires que souhaite fonder Tristan Rémy, «[...] des gens qui étaient venus du peuple et croyaient avoir quelque chose à lui dire», précise Hélion. L'A.E.A.R. ne voit finalement le jour qu'en 1932, sous la houlette de Paul Vailland-Couturier. Hélion y figure parmi les membres fondateurs. [...]

En 1934, Jean Hélion quitte l'A.E.A.R. et Abstraction-Création. Ces démissions sanctionnent sa remise en cause de l'abstraction. Art Concret avait pour socle théorique, une «mathématique» qu'Hélion reconsidère radicalement au milieu des années 1930. («Art et mathématiques» était le sous-titre d'un des textes qu'il avait rédigé pour le premier, et seul numéro, de la revue *Art Concret*). À partir de 1933, il renonce au principe mathématique, au registre formel de la géométrie, au profit de son antithèse esthétique et philosophique : le paradigme naturaliste. À la stabilité des formes cristallines, il substitue le principe de croissance organique de la nature. [...]

[...] Pendant les années 1930, au-delà du surréalisme, le modèle biologique s'impose à l'art, à sa théorie. Henri Focillon l'érige en modèle de sa *Vie des formes* : «Nous sommes fondés à penser qu'elles [les formes plastiques] constituent un ordre et que cet ordre est animé du mouvement de la vie. Elles sont soumises au principe des métamorphoses, qui les renouvelle perpétuellement [...]» Hélion répond presque terme pour terme à ce «biologisme» dans le texte «From Reduction to Growth» qu'il publie dans la revue anglaise *Axis* : «L'œuvre est considérée comme un organisme en croissance. Autant que possible, elle échappe à la toile, comme elle échappe à l'artiste. Plutôt plus que moins.» Il assume en toute conscience le changement de finalité de son art qu'induit son abandon des formes parfaites de l'*eidós* au profit du vitalisme de la *physis*. [...]

La conception de l'œuvre comme «organisme» conduit Hélion à une interprétation originale de la peinture moderne. Elle l'incite à réhabiliter une tradition incompatible avec son adhésion à Art Concret. En 1934, il écrit un hommage au classicisme de Nicolas Poussin, dont «Les figures apparaissent parmi les arbres comme si elles étaient nées pour répondre à cet environnement. Elles sont les sœurs des arbres. [...] L'ordre des éléments qui les constituent, leur rythme interne, le rythme global qu'elles instaurent sont semblables à ceux d'un organisme végétal.» Ce «classicisme» auquel

se réfère Héliou bouleverse les hiérarchies fixées par la *doxa* moderne. Cézanne y est loué pour sa «solidité», mais reconnu pour n'être le peintre que de «fragments». [...] À l'époque moderne, seul Seurat, à ses yeux, a redonné forme à la plénitude «organique» de Poussin, à ce classicisme, qui sait assembler des formes qui constituent «un tout, doivent être compactes, fermées et ouvertes, comme un arbre». Après avoir momentanément cédé aux solutions radicales, Héliou entend réagir à «l'anarchie extérieure du fauvisme, comme à l'anarchie intérieure du surréalisme». Un programme qu'il applique à la lettre dans ses tableaux monumentaux réalisés à la fin des années 1930, dans son atelier américain de Rockbridge Baths. À partir de 1936, en effet, Jean Héliou vit aux États-Unis, à New York, puis en Virginie. Loin des querelles esthétiques et politiques qui déchirent l'avant-garde parisienne (celle du réalisme en 1936, celles liées à l'engagement au sein du parti communiste prôné par le surréalisme), il développe les virtualités figuratives de sa peinture. Sa correspondance montre avec quelles précautions, et quelle part de culpabilité, il favorise la mue figurative de son art. À son propre usage, il se forge une théorie qui rend compte du processus de complexification de ses moyens formels. Il sait que, pour nombre de ses anciens compagnons de route d'Art Concret et d'Abstraction-Création, son évolution récente court le risque d'être interprétée comme le reniement des idéaux politiques «universaux», consubstantiels au projet abstrait. Son mouvement "à rebours" menace d'être jugé en terme de «réaction». L'avant-garde abstraite n'est pas la seule à condamner l'apostasie que constitue le «retour au réel». Alberto Giacometti, en 1935, subit les foudres d'André Breton pour avoir renoncé au «modèle intérieur» de ses œuvres des années 1920, au profit de l'étude du modèle d'après nature. Au-delà des catégories formelles qui les opposent, les avant-gardes condamnent la tentation réaliste. [...]

Héliou se devait de clore le chapitre abstrait de son œuvre par un tableau significatif. Ce sera, en 1939, la *Figure tombée*. Les cylindres, les cônes qu'il avait assemblés pour en faire un monument aux valeurs sociales et politiques que véhiculait l'abstraction, sont démembrés, jetés à terre, comme le sont alors ses rêves et ses espoirs : «[...] D'autres manœuvres, d'autres révolutions, d'autres troubles agitaient le monde et le démolissaient comme j'avais moi-même détruit mon abstraction. Sous prétexte de mûrir, il s'effondrait lui-même. On entendait des bruits de bottes. Hitler tonitruait ; la radio rapportait ses discours incohérents comme des paroles bouillantes. Chacun pressentait la chute proche.» La *Figure tombée* vient clore un cycle. Sa forme, son sens sont programmatiques, ils s'accordent au «métadiscours» qu'Héliou théoricien élabore à propos de son œuvre. Le peintre, lui, curieux, fasciné désormais par le chatoiement, la complexité du réel, ignore ces spéculations et ces stratégies. Il explore en 1939 une figuration nouvelle, qui se développe selon trois axes. Des têtes au cadrage serré en constituent le premier. *Émile*, représenté frontalement, accomplit de façon clairement «pédagogique» le retournement de perspective qui conduit Héliou à complexifier après avoir épuré, à redonner à un jeu de cylindres et de sphères la forme d'un visage. La *Nature morte au parapluie* dessine la seconde voie possible. Elle se veut étude rigoureuse, descriptive. Son réalisme annonce les peintures du début des années 1950. Troisième voie : la monumentalité, la schématisation des figures de *Au cycliste* énoncent les caractéristiques essentielles de l'art auquel va désormais s'attacher Héliou. [...]

En 1939, Héliou participe à la «drôle de guerre». Il est fait prisonnier sur le front des Ardennes, interné à Stettin dans un camp allemand, d'où il parvient finalement à s'évader. Après une odyssée européenne, qu'il relate dans un livre (*They Shall Not Have Me*), il est de retour en Amérique. Il y retrouve son atelier, reprend ses tableaux, là même où il les avait abandonnés. [...] Après-guerre, l'évolution imposée par le peintre à son art marque une rupture plus décisive encore que celle, aveuglante, qui distingue ses

œuvres abstraites et figuratives. *Charles, Édouard, Émile* et les tableaux de 1939 ne remettaient pas en cause les principes constructifs, «mathématiques», des peintures produites au temps d'Art Concret. Tout change avec les *Salueurs* de 1944, qui ouvrent un nouveau chapitre stylistique. Héliou puise désormais ses couleurs franches et ses lignes expressives chez Arp, Miró, Kandinsky.

Dans une lettre qu'il adresse à Raymond Queneau en 1939, Héliou précise comment la question du sens, interne à son œuvre, évolue de sa période abstraite à celle, maintenant, figurative : «La poésie doit être capable de lire et d'écrire le journal et tout le reste du monde quotidien, aussi bien que secret. [...] Il importe peu que le symbole d'une quantité inconnue soit une lettre de l'alphabet français ou de l'alphabet grec ; le principal est de connaître la lettre ; de reconnaître le symbole. Un bonhomme à barbe représente Dieu et toute la puissance exprimée par les choses et la vie, beaucoup mieux qu'un grand X, qu'une formule ou qu'un silence. [...] Pourquoi ne pas s'en tenir au plus joli, au plus traditionnel, au plus enrichi par l'usage populaire ?» Autour de 1939, la question du sens n'aura fait que subir une redéfinition, passant d'une conception transcendante à la recherche de ses formes immanentes. La «trahison» de l'abstraction n'aura finalement consisté qu'à vouloir en humaniser l'utopie.

En 1946, Héliou quitte l'Amérique pour s'établir, cette fois définitivement, en France. À ce nouvel épisode de sa vie, il associe un cycle de son art. Comme la *Figure tombée* avait dramatiquement, symboliquement, mis un terme à sa période abstraite, *À rebours* (1947) se veut lui aussi un tableau charnière, manifeste. Il le présente telle une preuve «[...] que l'abstraction et la figure pouvaient vivre ensemble, et que l'un était la clé de l'autre [...]». En dépit de cet œcuménisme proclamé, l'œuvre dépeint deux mondes bien opposés. L'*Équilibre* qu'elle reproduit est scellé dans l'espace d'une galerie, là où le nu féminin s'épanouit dans l'espace «réel». Par-delà la dialectique abstrait/figuratif, qui lui sert généralement de schéma d'analyse, *À rebours* de 1947 récapitule les trois phases stylistiques que vient de traverser la peinture d'Héliou. À gauche : l'abstraction à laquelle répond, dans la partie droite, un nu, dont les formes stylisées, la statique font écho au sens «architectural» des constructions abstraites. Le modelé de la figure, qui recourt au clair-obscur, en fait une parente directe des personnages «transitionnels» de *Au cycliste*. Au centre du tableau, le peintre, tout d'aplats, de lignes sinueuses, caractérise le nouveau style d'Héliou. [...] Une fois encore, il est tentant d'opposer le peintre à la lecture qu'il fait lui-même de son œuvre, de rechercher une autre périodicité que celle, ponctuée, selon une logique presque trop parfaite, par ses œuvres «charnières» (*Figure tombée, À rebours...*). En dépit des prises de positions antisurréalistes d'Art Concret, sa peinture, à partir de 1934, n'est pas indifférente, nous l'avons vu, aux chants de sirène de la *physis*. Ses parentés avec les œuvres de Arp, de Miró le conduisent à imaginer, pour son art, un modèle d'évolution "organique". Plus tard, au milieu des années 1940, ses figures adoptent un style graphique et chromatique proche de celui de certains surréalistes. Dans sa recherche de sens, Héliou, après-guerre, est à nouveau en phase avec le surréalisme. Depuis le milieu des années 1930, la question mythologique est devenue centrale pour André Breton. Le mythe — à condition d'être réinventé, «moderne» — est une des modalités de ce vocabulaire «universel» qui constitue l'horizon commun des avant-gardes du xx^e siècle.[...]

3. Oublier Léger

Au début des années 1950, la peinture de Jean Héliou aborde sa phase la plus hermétique. Elle adopte un réalisme dont la minutie absorbe, dissimule ses enjeux, formels et symboliques. Pendant quelques années, l'atelier est le lieu d'une expérience par laquelle s'intensifie l'affrontement de l'œil et de l'esprit. La peinture qui s'y

fomente ressemble à une ascèse, à la pratique d'un oubli de soi. À l'héroïsme subjectif, prométhéen, qui se confond avec l'«art moderne», Hélios oppose, quelque temps, l'apparent non-vouloir de la contemplation.

Trois témoins, trois visiteurs assidus, l'accompagnent, l'encouragent à suivre cette voie austère. Un poète, Francis Ponge, un sculpteur, Alberto Giacometti, un peintre, Balthus. [...]

Balthus, avec Ponge, évoque les tableaux d'Hélios, il regrette que ce dernier tarde à «oublier Léger». Le 5 mars 1953, dans l'atelier d'Hélios, Balthus révisé son jugement : «Visite inattendue, hier, de Balthus [...]. Fort compréhensif de ma *Nature morte aux objets épars* [...]. "Pour la première fois, dit-il, on sent dans un de tes tableaux le bonheur, l'émerveillement".» Dans *La Citrouillerie* (1952) ou *Le Goûter* (1953), Hélios atteint à un tel réalisme que les critiques évoquent le «trompe-l'œil».

Alors que se met en place internationalement le «triomphe de l'école de New York», que l'avant-garde picturale française ne voit plus d'autres horizons qu'abstraites, Hélios, Balthus, Giacometti et quelques autres (à Londres, ce sont Kossoff, Auerbach, Bacon...) restent attachés à la figure humaine, à l'évocation de la solitude. [...]

4. Le Grand Luxembourg

Les photographies de l'atelier d'Hélios, ses peintures d'atelier (1953) montrent une toile monumentale, retournée contre un de ses murs. Ce tableau, *Le Passage du commerce Saint-André* a été peint par Balthus. Par son iconographie, il répond à certaines des questions que se pose alors Hélios. On y voit une rue parisienne, peuplée de figures figées dans leurs attitudes les plus quotidiennes. Balthus inscrit leurs gestes dans une construction, un ordre qui rappellent Seurat. Comme *La Rue* (1933), *Le Passage du commerce Saint-André* (1952-1954) opère la métamorphose mythique du quotidien : il «[...] solennise un instant majeur, un instant qui prend valeur sacrée par la façon dont Balthus le compose et le fixe [...]».

Ce grand tableau, retourné dans son atelier, n'est-il pas la réponse parfaite aux questions que se pose Jean Hélios ? Lui-même y croit quelque temps. Comme en réponse à l'œuvre de Balthus, il met en chantier *Le Grand Luxembourg* (1954-1957). [...] Avec ce tableau qui surpasse en taille celui de Balthus (300 x 400 contre 294 x 330 cm pour le *Passage*), Hélios érige son premier monument en hommage au quotidien. Il ne devait toutefois pas se satisfaire longtemps de ce réalisme qui, en «oubliant Léger», sacrifiait un formalisme dans lequel il avait longtemps vu le gage de la modernité.

Le «réalisme» de Ponge, celui de Balthus ou de Giacometti n'avaient rien d'un constat objectif. Il était le masque d'un subjectivisme qui, pour Hélios, ne pouvait justifier une œuvre. Il nourrissait toujours un rêve de monuments, forme ultime de son utopie de langue universelle. Le 20 mai 1954, il note dans ses *Carnets* : «En somme, après un voyage dans la nature et après avoir travaillé d'après elle uniquement depuis deux ans, je réintègre mon domaine, le monde des concepts [...]».

Les «concepts» ont quitté le ciel des formes parfaites de la géométrie. Ils se sont incarnés. Leur «universalité» est celle des archétypes humains, leur forme sensible celle des allégories. Hélios recherche «[...] derrière le geste ordinaire le geste sacré qui en était le symbole [...]». De ces gestes, il dresse l'inventaire dans une œuvre qui ressemble à un alphabet : *Allégorie journalière* (1951-1953) regroupe les figures — «signes» élémentaires — avec lesquelles il ne cessera plus de composer ses œuvres. On y trouve le mannequin, le «journalier», l'égoutier, le nu dans la fenêtre, l'homme assis. À ses figures, Hélios va s'employer à attribuer une signification «mythique». Elles forment le thésaurus de «concepts» à l'aide desquels il va entreprendre de déchiffrer le monde.

Les études des toits entreprises par Hélios à la fin des années 1950 réintroduisent, de façon presque subreptice, la question formaliste dans sa peinture. [...] le *Triptyque du*

dragon [1967] sanctionne cette reconquête formaliste du réel. [...] Après un réalisme par lequel il avait " oublié Léger ", une objectivité qui l'avait conduit à renoncer à toute expérimentation formelle, Héliou affirme, cette fois de façon définitive, que les sujets modernes ne sauraient s'exprimer dans les formes de la tradition.

Peindre des œuvres édifiantes et monumentales reste son ambition. Les «événements» de mai 68 lui inspirent le triptyque *Choses vues en mai* par lequel il entend redonner forme à la peinture d'histoire. [...]

L'audace anachronique d'un tel projet résume l'extravagance de la relation d'Héliou avec la modernité. Cette question, trop longtemps, s'est trouvée limitée à une seule : celle de sa «trahison» de l'abstraction. En un temps, pas si lointain, où l'art avait encore un sens, une orientation, son cheminement, à rebours des voies obligées de l'art moderne, suffisait à le rendre suspect. Cette apostasie était toutefois vénielle au regard de son hérésie à vouloir pérenniser une forme de peinture d'histoire.

Il faut avoir accroché le triptyque *Choses vues en mai* dans les salles d'un musée d'art moderne pour mesurer à quel point cette peinture détonne singulièrement.

De quelle nature est le malaise qu'inspire une telle œuvre ? Il tient dans un seul mot : son *éloquence*. Les tableaux d'Héliou sont bavards, ils forcent leurs figures, les poussent à l'expression, là où se doit de régner le silence. [...]

[...] Qui, au xx^e siècle, se propose d'édifier un monument se condamne au ridicule, et à l'incompréhension. [...]

Double hérésie d'Héliou, qui a voulu redonner une voix à la peinture, et dans les formes, les symboles mêmes de la modernité ! À l'aube de cette modernité, Baudelaire constatait l'effritement des valeurs collectives capables de justifier un art de l'éloquence : «Il y avait encore des écoles sous Louis XV, il y en avait une sous l'Empire — une école, c'est-à-dire l'impossibilité du doute... Le doute, ou l'absence de foi et de naïveté, est un vice particulier à ce siècle, car personne n'obéit⁵⁷ [...]» Un constat dont Bataille tire toutes les conséquences : «[...] La peinture, autrefois, n'avait nulle autonomie, n'était qu'une partie d'un édifice majestueux, proposant à la foule une *totalité* intelligible. J'insiste sur un point fondamental : ce grand monument didactique — château, église, temple ou palais — qu'innombrablement le passé fit et refit, ce monument parlant et proclamant l'autorité — qui courbait la foule entière —, le moment vint où il perdit le sens qui le fondait ; il se disloqua : son langage devint la fin de l'éloquence prétentieuse, dont la foule, autrefois soumise, se détourna.»

Conscient de cette situation nouvelle, mais cependant incapable de renoncer au projet monumental qui motive son œuvre, Héliou cherche dans le réel les «signes» qui continuent de témoigner d'un sens, d'un espoir de cohérence de l'ordre du monde. [...]

Henry-Claude Cousseau

Jean Héliou

La prose du monde

S'il est un mot qui, au-delà de sa connotation historique, s'applique particulièrement bien à la figure de Jean Héliou, c'est celui de *résistant*. Résistant aux idées reçues ou dominantes, résistant surtout à ce qui lui paraissait, dans tous les domaines, contraire à une certaine morale d'un libre épanouissement de l'homme, Jean Héliou le fut toute sa vie. Mais en définitive, cette fidélité à lui-même, il l'acquitta d'un prix sévère, car il aura été aussi l'un des peintres les plus controversés, les plus incompris, les plus négligés, depuis la fin des années 1930.

Doué d'une lucidité intellectuelle peu commune, il disposait aussi d'une très efficace aptitude à l'interrogation critique. Celles-ci passaient par des mots choisis et toujours percutants, un art consommé de la parole, soutenu par une rare aisance verbale. Constamment en éveil, dépassant en intelligence, comme on l'a justement fait remarquer, le brillant même de son discours, celui-ci, pourtant nourri, généreux, mais toujours sur la brèche de la justesse et quoique toujours préoccupé d'humanité, était aussi sans concession. À partir du moment où, vers 1925, Héliou se consacra entièrement à la peinture, ce discours prit le pas sur la création poétique à laquelle il s'était adonné jusque-là non sans talent. Celle-ci n'en ressurgira que davantage ultérieurement çà et là, au fil de ses écrits, de ses conversations et de son œuvre. Fondé sur une formulation concise et synthétique, son discours était particulièrement frappant par sa force de suggestion visuelle. Il regorgeait de ces formules qui abondent justement dans les tableaux, prenant le risque de plaire ou de déplaire, comme toute assertion bien sentie. Mais ce discours n'était que la partie émergée d'une réflexion ininterrompue et particulièrement dense sur la peinture et la création. C'est elle qui a nourri, accompagné, une œuvre picturale qui en apparaît finalement comme le reflet, sorte de double, explicitant sous un autre jour le thème, central chez Héliou, de la correspondance, du pendant, de l'apparement, de la dualité, du passage d'un monde à un autre.

Héliou apportait un soin méticuleux à la rédaction de ses titres. Ceux-ci sont, au fond, inséparables de l'image qu'ils ont pour fonction de désigner. Ils forment ensemble une paire, un binôme indissociables. Délaissant leur rôle habituel et somme toute artificieux, leur formulation s'entend à souligner, soit dans un effet de hiatus, soit au contraire dans un allègre effet de redondance, le sujet, mais non sans jouer d'une malléabilité sémantique, d'une souplesse du sens qui leur ouvrent, sur le plan iconographique, des horizons et des développements interprétatifs inattendus et ouverts. Par leur variété, les mécanismes ou les processus de titrage utilisés par Héliou vaudraient à eux seuls une étude tant ils participent de la nature même du projet pictural du peintre. On ne peut résister à en citer ici quelques-uns, sachant que, dans ce domaine, ce dernier n'a jamais cessé de montrer les inépuisables ressources de son imagination, de son bonheur d'expression, et que pour en apprécier tout le sel il convient de ne pas les détacher des images : *Le Perroquet et ses échos* (1975), *Jugement dernier des choses* (1978-1979), *Trombone pour une citrouille* (1983), et celui-ci, pour finir, merveilleusement emblématique de la pensée de l'artiste à la fin de sa vie : *Le Peintre piétiné par son modèle* (1983)! À la jonction de la prose et de la poésie, usant de raccourcis où l'humour se mêle à l'ironie, ces titres déroulent, comme en un long phylactère, des éléments de phrases, sortes de fragments de poèmes qui, paradoxalement, rythment autant qu'ils exposent le parcours thématique que le travail du peintre dessine au quotidien.

Tous ces titres agissent comme un avertissement. Ils jettent en effet sur l'œuvre un éclairage particulier qui nous permet (peut-être davantage même que l'image) d'en saisir la complexité et le sens. Ce sont eux qui nous mettent en quelque sorte immanquablement sur la voie. Toujours engagé dans son irrépressible besoin de «montrer», de «faire voir», de libérer l'image de son emphase ou, au contraire, de son usure iconique, de nous la rendre plus proche, sans lui faire perdre pour autant de sa puissance, et même s'il flirte avec une certaine solennité picturale, s'il joue, non sans bonheur, de ses recettes et de sa théâtralité, pour Héliou le titre a incontestablement un rôle bien particulier. Tout à la fois il exalte et désacralise le sujet qu'il a pour objet de soumettre énergiquement à l'attention du spectateur. Il est aussi là pour ironiser volontiers sur l'œuvre à laquelle il sert, à sa façon, de piédestal, telle une dédicace inattendue sur un monument ou une stèle, selon une métaphore architecturale que Héliou aimait particulièrement voir appliquée à son travail. Le titre nous rappelle, s'il le faut, à l'ordre, à la vie, à l'humour, à la gravité, à... la vue ! Mais surtout il nous sauve d'être dupes de ce qu'implique le regard porté sur la peinture, de ce que ce dernier signifie, pour lui en tant que peintre, pour nous en tant que spectateurs. Le titre nous remet, ou nous laisse en quelque sorte, à notre place. Par ce stratagème, qui n'est pas sans évoquer, mais *a contrario*, les ruses de Magritte, Héliou nous met à l'abri de toute tromperie, de toute cécité, place résolument son tableau en pleine lumière. Il prévient de tout ce qui pourrait diminuer le prix, l'efficacité, de cet acte précieux du «voir». Il indique, au sens propre, ce qu'il a voulu exprimer et en même temps ce qu'il tient à dévoiler, en dépit souvent du caractère énigmatique ou complexe du sujet, nous aidant à entamer le processus de «déchiffrement» de l'œuvre, à interpréter graduellement les uns après les autres, les différents registres, les différentes strates de sens qui construisent, comme en une sorte de *travelling*, la composition.

Davantage, ces titres sont reliés entre eux par un lien invisible mais continu qui dévide, comme malgré lui, au fil du temps, le récit de la geste du peintre, les «fables» que sa peinture a pour fonction d'enluminer. Se référant à Francis Ponge, il en vient à dire que la liste de ses titres pourrait constituer à elle seule une œuvre, pour ainsi dire autonome, un livre ou un poème sans fin, illustrant, commentant à l'infini son travail, en de longues phrases de mots, à l'instar de celles qui, sous forme cette fois d'objets et de motifs, de méliques graphiques, d'accents et de couleurs, parcourent, édifient avec fermeté ses tableaux. La « suite » des titres circonscrit à elle seule un territoire au sein duquel s'érige le monde pictural de l'artiste. Elle dénombre et recense les thèmes, les sujets, les formes, qui le constituent. Leur ton, leurs inflexions sémantiques témoignent, en peinture, du jeu illimité et grisant des figures rhétoriques et des ressources ludiques du langage, en un rebondissement perpétuel entre l'image et les mots qu'elle lui inspire, telles ces phrases d'objets, de gestes et de postures qui commentent, comme dans un autre idiome, l'image, au sein même de la composition qu'elles contribuent à former et qui deviennent à leur tour de pures phrases plastiques et visuelles.

Matthew Gale

«Nous sommes quelques-uns à avoir quelque chose en commun» : Jean Héliou et l'art britannique, 1933-1937

[...] Domela, Erni et Héliou démissionnent [d'Abstraction-Création] en juin 1934, s'opposant à la suprématie d'Herbin et de Vantongerloo, à leur volonté d'étendre l'association pour tenter d'en résoudre les problèmes financiers. «J'espère que tu ne resteras pas», écrit Héliou à Nicholson : «Ils font exactement le contraire de ce que nous voulons. Nous voulons la sélection et la qualité. Ils veulent le nombre et tout le reste. [...]» Héliou va puiser dans cette crise de nouvelles forces :

«Je pense qu'il est temps que notre génération se coupe des autres. Nous sommes quelques-uns à avoir quelque chose en commun : nous aimons la vie, haïssons les formules ; nous sommes en dehors du cubisme, les ennemis du surréalisme, et si nous recevons une leçon du constructivisme et du néoplasticisme, nous sommes déjà bien au-delà, avançant vers un langage, une expression de l'homme entier dans le sens du progrès. N'y a-t-il pas là une base réelle pour un groupe»

[...]

À cette époque précise, s'ouvrent pour lui de nouvelles perspectives. Héliou devient le guide du collectionneur américain A. E. Gallatin dans sa visite des ateliers parisiens. L'enthousiasme communicatif du peintre, ses relations privilégiées, en font un *cicerone* exemplaire pour le collectionneur qui, vis à vis des artistes victimes de la grave crise financière, apparaît comme une incarnation de la providence. [...]

Héliou et Gallatin envisagent de créer une revue américaine «consacrée à notre art (ceux que nous aimons, Picasso, Léger, Braque, Gris)». [...] La publication projetée préfigure, à de nombreux égards, la revue britannique *Axis*, dont Myfanwy Evans prépare la parution en automne. Les similitudes entre les deux projets sont telles qu'elles ont pu laisser penser qu'Héliou avait transposé son idée d'une publication américaine, que *Axis* concrétisait le projet abandonné par Gallatin. [...]

Héliou accorde décidément une grande importance aux périodiques. Ils sont pour lui un moyen essentiel de diffuser, à un coût relativement faible, des reproductions de bonne qualité destinées à un large public. Il apprécie la stimulation, les échanges d'idées qu'ils favorisent. Plus que la résurrection du projet avorté de Gallatin, *Axis* est le fruit de la ferveur éditoriale que son éditeur Evans partage avec Héliou.

[...] L'efficacité d'Héliou tient à la conviction avec laquelle il défend ses idées, à l'étendue de son réseau de relations, qui le rend à même de proposer des auteurs pour ces revues. Comme il l'explique à Nicholson, ces publications sont avant tout, pour lui, un instrument d'agitation :

Les buts de la revue doivent être bien définis : aider le mouvement de la peinture moderne, le clarifier, le développer, le faire comprendre ; encourager et critiquer clairement la Tate Gallery, les organisations d'expositions, les musées ; entrer en contact avec les clubs artistiques étudiants, comme celui d'Oxford, les aider à mettre sur pied des expositions, des conférences ; encourager les bons collectionneurs et faire de la publicité pour les meilleures acquisitions ; faire savoir ce qui se fait d'intéressant partout ailleurs, etc.

[...]

Le premier numéro de *Axis* paraît en janvier 1935. Cette parution relativement rapide témoigne de l'énergie considérable dont a fait preuve Evans, mais aussi de l'étendue des complicités qu'elle a su fédérer autour de son projet. Le numéro a été soigneusement préparé, depuis la typographie jusqu'à l'équilibre des articles. Parmi les auteurs figurent Read, Ede et Nash. [...] Dans son éditorial, «Dead or Alive», Evans évoque

Cézanne et Mondrian («l'analyse portée à la perfection»), mais insiste sur Héliou. «Il vise, écrit-elle, la complexité de la nature sans l'objet ; les intersections immenses et les fines subtilités des formes sans souvenirs corrompus, mais qui n'en expriment pas moins l'expérience.» Autrement dit, Héliou illustre parfaitement le projet esthétique qui a conduit à la création de *Axis*. [...] Si Héliou n'est pas le seul artiste à être ainsi abondamment cité, son œuvre apparaît bien néanmoins comme un point de référence.

[...] Entre le numéro un, qui fixe le décor, et le numéro spécial sur la sculpture paru en juillet, il convient de s'arrêter sur sa seconde livraison publiée en avril [...]. Dans un texte intitulé «From Reduction to Growth», Héliou retrace l'évolution de l'art contemporain. Son essai est le premier d'une série de quatre textes qu'il donnera à la revue entre 1935 et 1937. Chacun d'entre eux aborde une question différente, mais tous insistent sur cette idée que le nouvel art doit être appréhendé dans sa relation avec la tradition classique. Comme le dit Héliou à Nicholson au cours de l'automne précédent : «Vous savez à quel point je m'intéresse à certaines périodes de l'art ancien ; je pense qu'il ne faut pas séparer l'art dit moderne de ceux qui l'ont précédé, mais le comprendre comme une transformation dans la continuité.» Les œuvres du passé restent pour lui les meilleures médiatrices pour aider à la reconnaissance de l'art le plus récent.

Loin d'être un plaidoyer combatif, «From Reduction to Growth» exprime un doute et une incertitude. Héliou s'y montre inquiet de la relation (si souvent évoquée ailleurs) qui unit l'artiste et la société. S'il dit admirer l'artiste capable de «travailler dans son coin», il doute en même temps de la réalité de cet isolement. Remarque inattendue dans le contexte de son essai : tout en reconnaissant sa dette envers lui, Héliou qualifie de «réduction des possibilités» la «position totalement abstraite» de Mondrian. Il rend ici publique la distance qu'il reconnaît en privé (avec Gallatin peu de temps auparavant) entre Mondrian, pour qui «la peinture prendra bientôt fin en tant qu'entité personnelle», et lui-même, qui pense qu'elle deviendra «une chose exceptionnelle exprimant l'homme». Désireux de perpétuer la tradition de Poussin, Héliou se heurte au paradoxe que doit affronter l'artiste contemporain : «Il faut, écrit-il, parvenir à la simplification sur la voie de la croissance, en tant qu'étape de cette croissance, et non y parvenir sur la voie de la réduction, par la suppression.» [...]

[...]

Les articles consacrés à Héliou à la fin de 1935 confortent sa présence dans *Axis*. Ils contribuent à accroître sa renommée en Grande-Bretagne. Au cours de l'été 1936, celui-ci nuance son appréciation du passé dans deux articles publiés à Londres : «Poussin, Seurat and Double Rythm», sa dernière contribution à *Axis*, et «Seurat as a Predecessor», qui paraît dans le *Burlington Magazine* (dirigé par Read). Ces textes, qui abordent des questions assez voisines, insistent sur les structures abstraites qui sous-tendent toute peinture soigneusement composée. [...]

Les articles théoriques d'Héliou sont le contrepoint de son travail de peintre.

Le calendrier de ses expositions en 1935-1936 est particulièrement chargé. En février 1935, il prend part avec Nicholson à une exposition de groupe organisée par Hans Erni, «Thèse, Antithèse, Synthèse». [...] Si l'analyse de l'exposition que livre Erni dans *Axis 2* suscite des questions, celle-ci s'impose néanmoins comme un événement international. [...]

Les relations entre la France et l'Angleterre atteignent leur acmé en 1936 à l'occasion de l'exposition «Abstract and Concrete», dont le titre reprend les termes de la dialectique chère à Héliou. Cette exposition [...] est soutenue par *Axis*, organisée par Nicolette Gray, auteur aussi de la brève introduction au catalogue. Inaugurée à Oxford en février, elle est ensuite présentée à Liverpool, Newcastle, Londres et Cambridge. Par sa dimension

internationale, elle est, en Angleterre, la première grande exposition vouée à l'art abstrait. Elle rassemble seize artistes, présente de nouvelles œuvres de Calder, Domela, Gabo, Héliou et Mondrian, à côté de Hepworth, Moore, Nicholson et Piper. [...] Alors qu'a lieu l'exposition «Abstract and Concrete», Héliou, toujours aussi actif et productif, inaugure une exposition personnelle à la galerie Cahiers d'Art en février. Elle marque son retour à Paris où il n'avait pas exposé depuis 1932. [...] L'exposition s'ouvre «avec plus de succès que je ne l'aurais espéré (même Picasso est venu)», Arp, Mondrian, Giacometti se déclarent enthousiastes. Alors qu'il accède enfin à la reconnaissance à laquelle il aspirait, au début de juillet, Héliou décide de retourner en Amérique avec sa femme, prenant ainsi le risque de compromettre ces succès récents. [...]

Traduit de l'anglais par Jean-François Allain.

Debra Bricker Balken

Jean Héliou et ses liens avec l'Amérique

Au milieu des années 1960, longtemps après son retour des États-Unis (où il a séjourné épisodiquement de 1932 à 1946), Jean Héliou écrit à son vieil ami George L. K. Morris : «Je n'ai pas oublié Gallatin et son sérieux, "la gentillesse" avec laquelle il envisageait la peinture. Il faudrait certainement écrire un article sur le début des années trente à New York, sur les débuts de ce qui allait devenir si important aux États-Unis : la Gallery of Living Art...» Il est clair que, pour Héliou, le souvenir heureux de ses relations avec Albert Eugene Gallatin — fondateur, directeur et mécène de la Gallery of Living Art («Galerie de l'art vivant») à l'université de New York — occupe une place importante dans le renouveau de la peinture abstraite à New York, à l'époque de la Grande Crise, mais aussi dans son propre parcours artistique. Durant cette période, l'une des plus problématiques de l'histoire culturelle des États-Unis, les échanges d'Héliou avec la communauté d'artistes new-yorkais, mais aussi avec les critiques et les conservateurs de musée, ont favorisé le développement, la réception de l'art abstrait outre-Atlantique. En retour, ces échanges ont orienté l'évolution de son œuvre.

De tous les liens qu'Héliou entretiendra avec les artistes et mécènes américains, le plus fécond, le plus riche de conséquences, est celui qu'il nouera avec Gallatin. Peu avant de se rendre en Virginie pour épouser Jean Blair en 1932, Héliou fait sa connaissance par l'entremise de Robert Delaunay. Leur rencontre a lieu à l'occasion de sa première exposition personnelle à la galerie Pierre. Elle conduit à l'acquisition de *Composition* de 1932. Elle sera suivie de nombreuses autres rencontres à Paris et à New York, et d'une riche correspondance. Gallatin a créé en 1927 la Gallery of Living Art à l'université de New York, sur Washington Square East. Il bénéficie de son illustre homonymie avec le Franco-Suisse Albert Gallatin (proche de l'homme politique James Madison et qui deviendra secrétaire au Trésor sous la présidence de Thomas Jefferson). Il effectue de nombreux voyages à Paris pour acquérir des œuvres et enrichir sa collection. Première vitrine américaine vouée exclusivement à l'art moderniste, l'unique salle de la Gallery of Living Art — qui précède la création du Museum of Modern Art en 1929 et du Whitney Museum of American Art en 1931 — permet à de nombreux artistes new-yorkais de Greenwich Village de découvrir l'œuvre de Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris et Fernand Léger, et de nombre de peintres postcubistes. À ce titre, et malgré la modestie de ses espaces, la galerie joue rapidement un rôle institutionnel très important. Elle façonne, oriente le modernisme, encore balbutiant à New York.

Avant de connaître Héliou, Gallatin avait acquis quelques œuvres importantes : un *Autoportrait* (1906) de Picasso, *A.D. 1914* (1914) de Man Ray et, de Miró, *Peinture (Fratellini)* (1927) et *Chien aboyant à la lune* (1926). Sa Gallery of Living Art demeurait cependant composée en grande partie d'œuvres graphiques ou de petits formats. Outre la *Composition avec bleu* de Mondrian, la collection s'enrichira d'œuvres ambitieuses, telles que les *Trois Musiciens* (1921) de Picasso et *La Ville* (1919) de Léger, cette dernière acquise grâce à la force de persuasion d'Héliou. Son influence se manifeste à l'époque non seulement dans la réorientation du projet esthétique que poursuit Gallatin à l'université de New York après 1933, mais aussi par l'acquisition d'œuvres exemplaires par leur format. La collection reste concentrée sur Braque, Picasso, Gris et Léger, les grands piliers du cubisme, mais ces peintres sont désormais envisagés — toujours sous l'influence d'Héliou — comme des repères historiques qui annoncent les œuvres de Arp, de Mondrian, de van Doesburg et de quelques autres.

Si Gallatin intègre au début de son projet quelques représentants américains du cubisme comme Man Ray, John Marin ou Charles Demuth, l'évolution de sa galerie le conduit à pratiquer des coupes et des mises à jour dans ce domaine. L'école de New York finit ainsi par apparaître comme le dernier avatar de la peinture formaliste, comme son prolongement dans le Nouveau Monde. À l'instar de George L. K. Morris, qui sera en 1936 l'un des membres fondateurs du groupe des American Abstract Artists (A.A.A.), Gallatin pense que l'Amérique est appelée à reprendre le flambeau culturel de Paris. Une destinée annoncée par les œuvres de nombreux adeptes américains du cubisme tels Charles G. Shaw, Ferren ou Morris lui-même. Héliou, qui a encouragé activement la création des A.A.A., en organisant des rencontres entre Harry Holtzman, Albert Swinden, Balcomb et Gertrude Greene, Morris — peintres qu'il fréquente à New York et à Paris —, reste muet sur cette poussée nationaliste, considérant plutôt le groupe (dont il avait espéré devenir membre) comme un prolongement d'Abstraction-Création. Toutefois, quand Gallatin acquiert des œuvres des futurs membres de l'A.A.A., il tient compte de l'avis d'Héliou. Il ajoute ainsi à sa collection une œuvre de Calder : *Construction* (1932), une sculpture fixe dont Héliou saluera l'intérêt : «Je suis très heureux que vous ayez un Calder. Le plus grand artiste vivant aux États-Unis devait figurer dans votre collection ; il aidera à maintenir le niveau des autres.»

La contribution d'Héliou à la Gallery of Living Art ne se limite pas à son rôle de conseiller. Pour promouvoir sa collection, Gallatin publie en 1933 une brochure contenant quelques articles ainsi que des reproductions de ses acquisitions les plus marquantes. Héliou signe l'un des textes de cette publication sur l'évolution de l'art abstrait telle qu'elle apparaît à la Gallery of Living Art, qui défend une vision binaire de l'art, dont l'histoire, l'élan créateur sont présentés comme divisés entre des principes stylistiques opposés et toujours régénérés. L'art oscille entre deux pôles : «Il circule un rythme de l'évolution commun à toutes les époques, anciennes ou modernes : l'effort pour ouvrir et l'effort pour fermer. Mantegna, Ingres et Seurat illustrent la tendance à la fermeture. Leurs œuvres sont compactes, dans leur forme et dans leurs sujets. Rubens, Delacroix, Matisse et tous les fauves illustrent la tendance à l'ouverture. Leurs œuvres s'évalent, leurs formes éclatent, elles démolissent.»

Héliou note que Picasso est capable «de plus en plus, de courir d'une extrémité à l'autre» entre les termes de ces polarités. Entre la série des *Orthogonale* et celle des *Équilibre*, sa propre évolution reste localisée à l'intérieur du modèle «fermé», ou «compact». L'allusion à l'ingéniosité de Picasso, à sa versatilité, prend ironiquement un sens personnel, anticipant sur ce qui apparaît comme l'une des caractéristiques de son évolution future. Héliou ne cessera d'utiliser un vocabulaire de formes serré et condensé. Leur formulation abstraite ne constitue finalement qu'un épisode relativement bref de sa carrière. La figure finira par s'imposer au détriment des compositions non référentielles. Avant cette mutation, sa défense de l'art abstrait jouera, lors de ses

divers séjours à New York, depuis 1932 et jusqu'en 1943, un rôle capital exerçant une profonde influence sur le développement de l'avant-garde en Amérique.

Peu après la publication de la brochure de la Gallery of Living Art, Gallatin invite Héliou à prononcer une conférence à l'université de New York. Cet événement, auquel assistent Calder, Marcel Duchamp, Arshile Gorky, Frederick Kiesler, Gaston Lachaise et Marin, entre autres artistes new-yorkais de renom, est le prélude à la première exposition personnelle du peintre à New York, qui se tient en janvier 1934 à la John Becker Gallery. La conférence suscite un grand intérêt. Dans un article du *New York Sun*, Henry McBride discerne l'aptitude d'Héliou « à se distinguer de la foule ». Il se garde de toute prophétie quant à la place qu'Héliou pourrait occuper dans la sphère artistique, mais reconnaît qu'« il est important de noter qu'il est prêt à construire à partir de ses expériences mentales, et, en tant qu'artiste arrivé à cet état d'indépendance, il a plus de chances que beaucoup d'autres d'apporter à l'art une contribution particulière ». La singularité de l'œuvre d'Héliou, sa foi profonde dans la cause du modernisme se répandent à New York, alimentent les conversations de nombreux artistes, critiques ou conservateurs de musée. L'article rédigé pour le catalogue de Gallatin, la conférence prononcée à l'université de New York, et l'exposition organisée à la John Becker Gallery font d'Héliou une figure éminente de la vie new-yorkaise. Lors de sa quatrième exposition à New York, en 1940, à la Georgette Passedoit Gallery, Meyer Schapiro le qualifie de « peintre abstrait exceptionnel parmi la jeune génération d'artistes américains et européens. Les peintres, ici et à l'étranger, suivent de près son œuvre, considérée en son genre comme la plus avancée et la mieux maîtrisée. »

La clarté, la conviction des propos tenus par Héliou sur la peinture abstraite, ses professions de foi quant à la vitalité de l'art postcubiste renforcent la confiance des peintres new-yorkais dans l'exercice de leur métier. Willem de Kooning observe : « Les autres artistes européens qui sont venus ici, nous les avons rencontrés lentement et sûrement, mais Héliou a pris sur lui d'aller voir de près ce qui se passait vraiment. » Le sculpteur David Hare ajoute qu'il « [...] symbolisait en un sens l'artiste européen [...] ». Héliou était révolutionnaire. Mais lui-même savait exactement quel était le rôle de l'artiste, ce qui n'était absolument pas le cas des artistes américains. Ces derniers voulaient se révolter mais, en même temps, ils avaient très peur de le faire parce qu'ils pensaient qu'ils n'en savaient pas assez [...]. Héliou a rassuré les peintres américains en leur montrant que l'artiste d'avant-garde a une place dans la société et dans la culture mondiale. »

Traduit de l'anglais par Jean-François Allain.

François Bon

Phrases d'hommes : Héliou écrivain (un monologue)

[...] 5 mars 1976 : « Henri Michaux, voyant quelque chose de moi chez Karl Flinter : "Voilà trente ans que je cherche à supprimer l'objet, et lui à le rétablir." Est-ce que H.M., quand il se rase, détourne la tête de la glace et se coupe la gueule plutôt que de se voir ? Alors qu'est-ce que j'ai fait, qu'est-ce que j'ai peint, entre écrire "se coupe la gueule" ce 5 mars 1976 et reprendre le 29 avril 1977 : "Cette rumeur du fond du monde, tous ne l'entendent-ils pas ? Je ne tiens pas à ce qu'on dise de moi que je suis un grand peintre, vrai ou faux. J'aurais voulu qu'on s'aperçoive enfin que je suis attentif à ce chant profond qui survit à tous les vacarmes guerriers, partisans ou boutiquiers, et que j'ai lutté toute ma vie pour qu'on l'entende." En gros, il y aurait deux textes entremêlés dans ces carnets, ceux qui utilisent l'infinitif pour s'en aller vers l'inconnu,

et ceux qui disent je pour m'installer moi dans ce labour. Les mots sont des signes et s'occupent de rythme et de syntaxe, ici c'est d'oreille que je parle, et *entendre* répété deux fois : Michaux n'entendait pas, mais j'ai eu des colères contre bien d'autres. Comment on peindrait sans rage ni colère. Vous croyez que c'est donné, qu'on se met le matin devant son chevalet ou son carnet et qu'il suffit ? Combien de fois revenu à l'obstacle, 28 décembre 1973, avec verbe à la fin : "En début de journée hier, je me croyais prêt à aborder les toiles. J'ai fait un pas en avant, et je me suis retrouvé sur une pente escarpée avec la sensation d'incertitude. Donc de recul. Mais en fin de journée j'ai repris, en silhouette, la cadence de toute la scène et vu comment il me fallait commencer ainsi. Re-commencer.» Le vieux peintre ainsi monologue. Ne plus peindre, ne plus même écrire ni dire, mais penser, oui, est ce martèlement. On est trop d'heures (toute une vie et ses heures) dans la pièce qu'on nomme atelier et ce qu'on nomme travail (mon rituel, quand la ville beugle ses fêtes vulgaires, de terminer l'année dans le travail et la commencer par le travail), alors il y a le grand bruit de ce qu'on installe. On me visitait autrefois : il y a Ponge qui surgit dans l'atelier, et le grand René Char qui n'a même pas de place pour se brasser dans les murs du petit Hélion. Ponge regarde mes fournées de pain sur la toile. On parle avec Ponge du rythme et de la phrase et de comment l'objet (c'est son mot) commande aux travaux. Ponge m'envoie son *Pour un Malherbe* et dans cette *année de soucis* qu'est 1965 son livre est un bonheur : pourtant Ponge ne vient plus. On partage avec Ponge Lautréamont. Je crois même que c'est moi qui lui ai dit que Lautréamont avait retourné la littérature comme un parapluie, un jour qu'on parlait de la rencontre sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. J'en ai dessiné toute ma vie, des parapluies, et c'est à cause de Lautréamont. Ponge ne s'est pas assez intéressé aux parapluies : sinon il serait revenu me voir. Et la supériorité de mes cageots sur les cageots de monsieur Ponge, c'est qu'Hélion est fidèle, âpre et obstiné, c'est qu'Hélion pour penser juste reste au même endroit. Cageot de monsieur Ponge, 1935, je sais par cœur : «il luit alors de l'éclat sans vanité du bois blanc». Cageots d'Hélion, 29 août 1975 : «Faire une étude de cageots, c'est découvrir leurs richesses plastiques, ce qui m'amuse en eux. Je suis stimulé par ce jaune blanchâtre et ce côté "touches" des lamelles de peuplier qui virent au brun ou au noir, dans l'ombre. C'est la clé picturale, l'arpège de base dont je vais me servir pour jouer la grande chose entendue dans le fond de moi. Je crois bien sincèrement que tous les hommes ont le même fond, mais ils n'y descendent que fort peu. Ce qui distingue les plus grands artistes, c'est leur aptitude à descendre plus loin.» Hélion plus bas que Ponge, et tant pis pour lui. Le monologue vous obsède, et la rage. Je l'ai entendu dans Joyce : «À mes yeux, le grand mérite de Joyce dans *Ulysses* (dont Jacqueline me fait la lecture dans le texte chaque soir) est d'envisager le monde comme la somme des individus, de leur espace mental et verbal, sans recourir à l'arrangement d'une histoire préconçue. Le monde en direct, à tous les niveaux. C'est inouï. 2 octobre 1976 " (je marque moi-même la date). Je l'entendais pour moi, peu avant : " Rôle du monologue intérieur dans la création [...]. Souvenir du monologue des architectes qui parlent sans cesse de leurs projets en tous dessinant. La pensée articulée en mots ne peut suivre la pensée artistique dans tous ses états. Elle ne peut que définir des points de repères entre lesquels les nuances de couleurs et les combinaisons de formes varient et se multiplient, dirait-on, à l'infini. 25 mai 1976. " Et puis c'est cela qu'il faut taire, parce qu'il n'y a plus sous la main le carnet, la feuille, le croquis, la toile. C'est cela qu'il faut taire, parce qu'on ne voit plus la lumière. On dit au revoir, on s'en va. On laisse les choux, les parapluies, les cageots — les pissotières c'est la ville elle-même qui s'est chargée de les démonter, avec l'ardoise et l'eau : plus de pissotières pour que le peintre aille prendre les silhouettes et les mains, les couleurs et les épaules. On reste seul dans son cri, on en est drapé et l'âge peut-être est-ce cela, par quoi on accepte de se taire puisque les mains, depuis deux

ans, depuis trois ans, ne s'affairent plus, qu'on a beau, les mains, les lever entre soi et le jour on ne distingue que les tavelures maigres du vieillard. On les repose sur ses genoux, sur le plaid vert, on tourne son visage vers la fenêtre : même le visage qui ne voit plus perçoit encore, à la chaleur sur la peau, qu'ici est le jour, et au-delà la vie des hommes. Moi, Jean Hélion, peintre, laisse deux cent huit carnets tenus sur plus d'une moitié de siècle, outre ce que j'ai brûlé, outre ce que j'ai donné. Hélion n'est pas écrivain : Hélion est peintre et s'acharne au motif. Il sait que c'est affaire aussi de pensée, et j'ai écrit (17 septembre 1982) : " Devant le motif, il faut non seulement voir juste, mais penser juste. " En 1986 — c'est l'an dernier ? — je me fais relire les *Carnets* : nous précisons le vocabulaire, nous nous attachons à la correction grammaticale. Et comme je n'y vois pas, j'ouvre un nouveau cahier, qui n'appartient pas à la suite des *Carnets*, et qui décrit les toiles inachevées, les toiles qu'il m'aurait fallu peindre, les toiles qui m'attendaient pour être peintes. C'est affaire de cri, et le cri en vous ne faiblit pas dans l'âge, ni par les yeux qui ne voient plus ; " Depuis toujours j'entends un cri qui sort des choses et des êtres, et j'ai tenté de le saisir, comme au lasso, par mon dessin. Et dans ce dessin, de chiffrer un dessein qui émane du monde. Transformer en conscience la possession sensible. 16 novembre 1977. " J'aurais voulu qu'on me délivre. J'aurais tant voulu qu'on m'aide. On vit avec ses morts. Les *Carnets* se remplissent à la fin de tous ceux qui disparaissent. Qu'importe, s'il y a l'objet. Moi ce que j'aurais voulu (20 janvier 1978) : " Il serait mentalement très juste qu'un peintre avant sa mort mît en vente ses objets divers, ses tableaux, ses dessins et n'emporte avec lui - au-delà - que ses songes. " Quand il y a un subjonctif dans la phrase, je sais bien qu'alors elle est fragile et douteuse. On écrit cela parce qu'ainsi cela vous vient, avec la clarté nette du dessin. Mais le langage comme peindre désigne l'ouvert qui l'excède. Je n'ai rien mis en vente ni laissé derrière moi. Peut-être la camionnette de Belle-Île, quand on a vendu la maison parce que monsieur Flinker n'avait pas renouvelé le contrat qui nous liait, et que moi je dessinais sur le marché les cageots et les grondins, ou le chou. Karl Flinker m'avait rapporté que ses clients trouvaient que la peinture d'Hélion ne faisait pas distingué, et je l'ai rapporté dans les carnets. La menterie du subjonctif, c'est que bien sûr, si les songes on les emporte, les toiles aussi, qui ne sont que ces songes. Saura-t-on être un grand peintre ? J'aurais voulu supprimer dans les carnets des phrases et des pages, je ne l'ai pas fait. On est bâti de cette trace. " Je ne saurai jamais peindre. Je ne serai jamais un maître. " (30 janvier 1964). On sait bien que devant soi est l'ouvert, et devant soi le muet, et devant soi l'essence inaccessible du monde très simple et si proche. Abstraction, figuration : je les aurai bien occupés. Je m'y serai bien occupé moi-même. J'ai écrit (10 mars 1976) : " Peut-être que j'ai découvert que l'«abstraction» était un signe révélateur d'humain et que, d'autre part, le naturel était truffé d'abstraction. [...] Dans mes tableaux, le concept abstrait et la notation réaliste vont sans cesse au-devant l'un de l'autre. " Est-ce que j'ai jamais, de toujours, écrit ou peint autre chose ? Ce qui compte, c'est ce qu'on laisse au bout. L'ouvert et le blanc, et que c'est affaire du rythme et du mouvement. J'ai écrit (25 mai 1972) : " Contraction optimum de la description. Dès qu'une chose est dite, stop [...] priorité au Sens de l'œuvre. C'est-à-dire au parti dans lequel on résume, pour cette période-là, le Sens de la Vie. " On aimerait se passer plutôt du mot *œuvre*, du mot *vie*. On s'obsède au sens. J'avais écrit bien plus tôt (10 août 1965) : " Peindre ainsi. De loin, le rythme et l'éclat. De plus près, le sens. Tout près, la richesse. Mais qu'elle s'efface dans le rythme et qu'elle serve le sens. " Moi j'ai eu cette confiance dans le proche. Le vieil homme immobile, les genoux sous son plaid, devant la fenêtre, les yeux derrière les vitres fumées de qui ne voit plus et à qui le jour même peut faire mal, le vieil homme dans son monologue, et qui demain encore se fera relire ses cinquante-cinq ans de quête dans les deux cent huit *Carnets*, a eu confiance dans le bruit du monde. Ils parlaient d'art, moi je disais : " Je fuis les discussions sur l'art, à présent. " Ils me parlaient

de réalisme, moi je disais (15 mars 1965) : " Réalité. Réalisme ! Sur nul sujet on n'a autant déconné. On voit des gens, d'un esprit par ailleurs aigu, le confondre avec l'académisme. Ou le croire donné, sans problème. Il n'y aurait qu'à copier, croient-ils. L'épingler, comme un papillon. " Ils s'étonnaient de moi peignant l'enterrement du clown, peignant les mauvais insectes noirs armés et casqués dans la ronde et les rues de 1968, quand me préoccupait l'orange du feu, le feu dans la rue, et moi ce que je savais c'était l'ouvert au bout, et la phrase qui avait le dire (27 février 1964) : " On ne saisit qu'un peu de réel. Davantage recouvre ce qu'on avait découvert. " Fais trop, et tu t'étouffes. Moi j'écoutais Bob Dylan et Joan Baez, j'aimais Serge Gainsbourg. J'ai connu même les guitares électriques, et c'était le 17 avril 1972 : " Je crois que l'âme du monde coule parfois dans la chanson populaire avec une rare justesse. En captivité, je l'ai éprouvé pour quelques chansons de Trenet. Ces jours-ci, j'écoute Leonard Cohen, Bob Dylan et Joan Baez, certains Français aussi. [...] La vie totale rend un son de violon et d'accordéon, de trompette et de flûte, d'orgue et de guitare. " Moi j'ai tenté, je suis allé vers le cri, j'ai eu des mots religieux pour en dire la tension, et ce que de vous elle prend. J'ai utilisé beaucoup l'adjectif *clair*, et le substantif *clarté*. J'ai tenté dans ma phrase que le verbe passe avant ce qu'il propose et figure, ainsi faisant de mes *Carnets* peut-être l'immense prolongement de ce que Ponge, qui ne venait plus me voir, ne savait plus atteindre pour lui-même (mon ami Ponge). J'ai adoré plus qu'aucun autre le verbe *chercher*. Je l'ai écrit trente ou cinquante fois comme ce 14 juin 1972, écoutant Leonard Cohen et Bob Dylan comme avant la guerre j'écoutais Berlioz et Chopin : " L'art n'est pas déclarer ce qu'on sait, mais envisager ce qu'on cherche. Je ne sais pas ce que c'est que figurer, et je le tente. Je ne sais pas ce que doit être l'art aujourd'hui, et je le cherche. La maîtrise, si maîtrise il y a, est à un certain niveau de clarté dans la question posée. " Il faut bien de l'humilité pour marcher vers la maîtrise. J'ai tenté la voie d'humilité. Hélios est fier de lui-même en cela. J'ai fait que le mot phrase, que j'ai pris à l'univers de la langue, définisse aussi le rythme de ma peinture, ainsi faisant que mes carnets sont affaire majeure de langue, parce que phrase, en peinture, s'applique à homme. Et qu'au milieu de tout reste l'interrogation ouverte du sens, et qu'on ne l'applique à soi-même qu'en considérant, de soi-même, le geste dans l'infini dehors, le geste qui veut saisir le proche, se tend vers le ciel, frôle de la main l'arbre ou le mur, s'arrête devant la mer : " *Phrases visuelles*. J'ai fait des « phrases » d'objets, des phrases d'hommes (rassemblés dans un geste unique, comme le sens d'une phrase). J'en suis à concevoir des phrases unissant dans un même geste : le ciel, un arbre, un mur, des glaciés, un quai, la mer et les bateaux. " C'était le 13 juillet 1963, et je me le suis fait relire hier. On est le 27 octobre 1987, ce soir je serai mort. Peut-être qu'il leur faudra longtemps pour le comprendre : j'ai atteint quelque chose qui les concerne.

Citations et illustrations extraites de Jean Hélios, *Journal d'un peintre. Carnets*, vol. II, éd. établie par A. Mœglin-Delcroix, Paris, Maeght, 1992.

Les *Carnets* sont conservés à la Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes.

6. INFORMATIONS PRATIQUES

L'exposition «Jean Hélion» est présentée du 8 décembre 2004 au 7 mars 2005, au Centre Pompidou, Galerie 2, niveau 6.

HORAIRES

Exposition ouverte tous les jours, sauf le mardi, de 11h à 21h
Nocturnes les jeudis jusqu'à 23h (fermeture des caisses à 22h)

TARIFS

Un jour au Centre

10 euros, tarif réduit : 8 euros

Valable le jour même pour le Musée national d'art moderne et l'ensemble des expositions

Pour la première fois, une institution culturelle propose

des billets d'accès imprimables à domicile

Nouveau service sur le site www.centrepompidou.fr

exposition :

9 euros, tarif réduit : 7 euros

Accès gratuit pour les adhérents du Centre Pompidou

(porteurs du laissez-passer annuel)

Renseignements pour le laissez-passer :

01 44 78 14 63

Centre Pompidou

75191 Paris Cedex 4

métro : Rambuteau ou Hôtel de Ville

téléphone : 00 33 (0)1 44 78 12 33

télécopie 00 33 (0)1 44 78 12 07

POUR PLUS D'INFORMATIONS

www.centrepompidou.fr

Exposition réalisée avec le concours exceptionnel
de la Bibliothèque nationale de France

7. LISTE DES VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE

- 1 - *Charles*, Etude, 1939
Huile sur isorel
38,2 x 28 cm
Courtesy Malingue
- 2 - *Composition orthogonale*, 1930
Huile sur toile
100 x 81 cm
Collections du Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
photo CNAC-GP/Mnam dist. RMN,
Philippe Migeat
- 3 - *Tensions circulaires n° 2*, 1931-32
Huile sur toile
75 x 75 cm
Collection particulière
AV-Studio De Boni, Schaan
- 5 - *Équilibre*, 1933
Huile sur toile
63,5 x 78,7 cm
Courtesy Rachel Adler Fine Art, New York
- 8 - *Défense d'*, 1943
Huile sur toile
101,8 x 81 cm
Collection Daniel Malingue
- 9 - *Ile-de-France*, 1935
Huile sur toile
145,4 x 200 cm
Tate, Londres
- 12 - *Figure tombée*, 1939
Huile sur toile
126,2 x 164,3 cm
Collections du Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
photo CNAC-GP/Mnam dist. RMN,
Georges Meguerditchian
- 13 - *L'Atelier*, 1953
Huile sur toile
81 x 100 cm
Collection particulière
- 14 - *Nu accoudé*, 1948-49
Huile sur toile
116 x 81 cm
Collection David Hélicon
- 15 - *Dos aux pains*, 1952
Huile sur toile. 129 x 96 cm
Tate, Londres
- 16 - *Ballet de chaises à Skyros*, 1980
Acrylique sur toile
145 x 200 cm
Collection particulière, Paris
- 17 - *Le Perroquet et ses échos*, 1975
Huile sur toile
130 x 97 cm
Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne
- 21 - *Nature morte à la citrouille*, 1948
Huile sur toile
116 x 81 cm
Fonds national d'art contemporain, Paris
En dépôt au Musée des Beaux-Arts de Nantes
photo Patrick Jean
- 23 - *Triptyque du dragon*, 1967
Acrylique sur toile
Panneau central : 275 x 425
Panneau de gauche : 275 x 225 cm
Panneau de droite : 275 x 225 cm
Collection Fonds régional d'art contemporain
Bretagne
- 24 - *Grande Citrouillerie*, 1948
Huile sur toile
114 x 162 cm
Collection particulière
- 26 - *À rebours*, 1947
Huile sur toile
113,5 x 146 cm
Collections du Centre Pompidou,
Musée national d'art moderne, Paris
photo CNAC-GP/Mnam dist. RMN,
Georges Meguerditchian

AU MÊME MOMENT AU CENTRE POMPIDOU...

BERND ET HILLA BECHER

20 OCTOBRE 2004 – 3 JANVIER 2005

GALERIE SUD, NIVEAU 1

Contact presse : Anne-Marie Pereira (01 44 78 40 69)

THIERRY DE CORDIER

20 OCTOBRE 2004 – 31 JANVIER 2005

GALERIE D'ART GRAPHIQUE, NIVEAU 4

Contact presse : Aurélie Gevrey (01 44 78 49 87)

ACQUISITIONS RÉCENTES

20 OCTOBRE 2004 – 31 JANVIER 2005

GALERIE DU MUSÉE, NIVEAU 4

Contact presse : Aurélie Gevrey (01 44 78 49 87)

EMMANUEL SAULNIER

20 OCTOBRE 2004 – 5 AVRIL 2005

ATELIER BRANCUSI

Contact presse : Aurélie Gevrey (01 44 78 49 87)

CAROLE BENZAKEN, LAURÉATE DU PRIX MARCEL DUCHAMP 2005

8 DÉCEMBRE 2004 – 7 FÉVRIER 2005

ESPACE 315, NIVEAU 1

Contact presse : Anne-Marie Pereira (01 44 78 40 69)

DIONYSIAC

16 FÉVRIER 2005 – 9 MAI 2005

GALERIE SUD – NIVEAU 6

Attachée de presse : Aurélie Gevrey (01 44 78 49 87)

COMME LE RÊVE, LE DESSIN

16 FÉVRIER 2005 – 16 MAI 2005

GALERIE D'ART GRAPHIQUE – NIVEAU 4

Attachée de presse : Coralie Sagot (01 44 78 12 42)

GINA PANE

16 FÉVRIER 2005 – 16 MAI 2005

GALERIE DU MUSÉE – NIVEAU 4

Attachée de presse : Dorothée Mireux (01 44 78 46 60)

JOUEZ !

16 FÉVRIER 2005 – 9 MAI 2005

GALERIE DES ENFANTS – NIVEAU 4

Attachée de presse : Anne-Marie Pereira (01 44 78 40 69)

AMELIE VON WUFFLEN

2 MARS 2005 – 30 AVRIL 2005

ESPACE 315 – NIVEAU 1

Attachée de presse : Dorothée Mireux (01 44 78 46 60)

**Centre
Pompidou**

www.centrepompidou.fr

Direction
de la communication
75 191 Paris cedex 04
directrice
Roya Nasser
attachée de presse
Dorothee Mireux
téléphone
00 33 (0)1 44 78 46 60
télécopie
00 33 (0)1 44 78 13 02
e-mail
dorothee.mireux@cnac-gp.fr

PRESS RELEASE

JEAN HÉLION

8 DECEMBER 2004 - 7 MARCH 2005
GALLERY 2, LEVEL 6

To mark the centenary of the birth of Jean Héliion, the Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne is presenting, from 8 December 2004 to 7 March 2005, a retrospective of the artist's œuvre.

In eighty paintings the exhibition retraces the stages of an atypical career: from the uncompromising abstraction of the early Thirties to the figurative approach the artist adopted after World War 2, just when abstract painting was becoming the global norm.

In 1930 Jean Héliion came storming onto the modern art scene when, with Théo van Doesburg, Otto Carlsund and Léon Tutundjian, he founded "Art Concret", the first French avant-garde movement committed to radical abstraction.

Nor was his activism limited to the home front: in England he helped start the review *Axis*, and in the United States his studio became a clearing house for information on the modern movements in Europe. As Ad Reinhardt would put it, "You couldn't be involved with the AAA (the American Abstract Artists association) in the thirties or early forties without running into Jean Héliion."

For a Pop artist like Jim Dine the slice of life figurative work Héliion embarked on in 1939 was a major landmark, but in postwar France, where abstraction was riding high, it looked simply anachronistic. It took a new generation of painters in the early Sixties –Gilles Aillaud and Eduardo Arroyo, for example– to point up the immediate relevance of what Héliion was doing.

The Laboratory

The first part of the exhibition offers a chronological account of the different phases of Héliion's abstract oeuvre. This is the first showing of a substantial group of the large *Compositions*, most of which are now housed in American collections and museums.

The period 1929-1938/39, during which he became the international herald of a geometrical art along the lines of van Doesburg's and Mondrian's Neoplasticism, revealed all Héliion's curiosity, nonconformism and gut opposition to dogma. In the course of just a few years he evolved towards a style whose formal vocabulary began with a return to the curve (*Tensions circulaires*) and then to volume (*Compositions, Figures*). By the mid-thirties Héliion's abstract "figures", with their hieratic quality and their delicate handling of colour, already owed more to Philippe de Champaigne than to Mondrian.

La Figure tombée of 1939 marks the close of Héliion's abstract period. Here it is presented in association with paintings from various other periods relating to the theme of the fall – symbolic, for the painter, of the collapse of his political utopias. These *Chutes* are also the agenda for an approach henceforth rooted in an immanent conception of beauty and committed to a quest for order and meaning in the most trivial forms of reality.

The Studio

In the late forties Héliion's return to realism moved into what was almost a "minor" mode with the introduction of the outside world – fruit, everyday objects – into his studio. In this exhibition studio nudes and still lifes set on tables surround the imposing triptych *Jugement dernier des choses* (2 x 8.45 metres, 1978-79), an overt expression of Héliion's aim of instilling allegorical meaning into his figures.

Curator:
Didier Ottinger, curator at the
Musée National d'Art Moderne
Production and coordination:
Marie-Odile Caussin-Peynet

The 1947 *À rebours* testifies to Héliion's journey from abstract experimentation to something frankly receptive to real life: side by side are a painting looked at from outside a gallery and a female nude seen through the open window of her bedroom. Surrounded here by other works making play with the inside/outside dichotomy, *À rebours* marks the move towards an art that draws most of its subject matter from the spectacle of life in the street.

The Prose of the Everyday

The end of the forties saw Héliion focusing on figures emblematic of the modern city: lovers on a bench, people reading newspapers, workmen and so on. From one canvas to the next these everyday figures are progressively reduced to a handful of allegorically charged archetypes. The "lighter" holding out a match to an impatient smoker becomes a modern Prometheus, the sewer worker emerging from a manhole becomes Orpheus.

The final part of the exhibition presents Héliion's last works, in which his advancing blindness is counterbalanced by sheer chromatic incandescence.

2. BIOGRAPHY

1904

Jean Hélion is born at Couterne in Normandy, where he is brought up by his grandmother until the age of eight.

1912-1920

Rejoins his parents in Amiens in 1912 and continues primary school. In 1920 he studies chemistry in Lille before leaving for Paris.

1921

Working as an apprentice draughtsman for an architect, he explores Paris. At the Louvre he is marked by the work of Poussin and Philippe de Champaigne.

1922

First paintings (*Rues la nuit, Toits à l'aube, Escaliers*).

1924

With Belgian painter Luc Lafnet, he shows at the "Foire aux croûtes" in Montmartre. Haunting the galleries, he discovers Cézanne, Matisse, Derain and Vlaminck.

1925-26

Meets Georges Bine, who offers him his first contract and becomes his first collector. Abandons architecture to devote himself to painting and studies the nude at the Académie Adler.

In 1926 he moves into a studio in Rue Marcel-Sembat. Becomes friends with the Uruguayan painter Joaquin Torrès-Garcia, who initiates him into Modern Art, especially Cubism. With Luc Lafnet, Jean Réande and Jamblan, Hélion founds the review *l'Acte*, of which four issues appear.

1928

Shows two pictures at the Salon des Indépendants, but is refused by the Salon d'Automne. Organises a protest exhibition, "Les 5 Refusés", with Torrès-Garcia, Engel-Pak, Aberdam and Pierre Daura.

1929

Hélion leaves Montmartre for Montparnasse. Continues his exploration of abstraction. In July he shows his first abstract works at the Dalmau gallery in Barcelona. Returning to Paris in the autumn, he meets Théo van Doesburg, Otto Carlsund and Léon Tutundjian: together they found the group *Art Concret* and the review of the same name.

He also meets Arp, Charchoune, Mondrian, Pevsner and Vantongerloo.

1930

Publication in April of the first – and only – issue of *Art Concret*.

At the instigation of van Doesburg the *Art Concret* group expands and becomes *Abstraction-Création*, with Arp, Delaunay, Herbin, Kupka, Gleizes, Valmier and Tutundjian. Vantongerloo joins after the death of van Doesburg.

Meets Calder, Gorin, Léger, Ozenfant, Seuphor and the Swedish poet Gunnar Ekelöf, then Duchamp, Ernst and Tzara.

Hélion travels widely in Europe with the American painter William Einstein: they visit Naum Gabo in Berlin, meet Tatlin in the USSR. Hélion spends time in Sweden with

Carlsund and Ekelöf. Returning to Paris in November he moves into a new studio in Rue Daguerre.

1932

Having divorced his first wife, he marries Jean Blair, from Virginia.

Meets Pierre Loeb, whose gallery is host to his first personal exhibition: right-angle paintings and Tensions circulaires.

Also meets the American art critic J.J. Sweeney, A-E. Gallatin and Christian Zervos, director of *Cahiers d'art*. Becomes a close friend of Mondrian, Arp and Giacometti.

He edits the first issue of the review *Abstraction-Création*, which features an article by himself. During the autumn he spends time in Virginia and New York, meeting Gorky, Sydney Janis, Kiesler and G.L.K. Morris.

Returning to Paris he changes studios again, moving to Impasse Nansouty.

1933-34

In July 1933 Héliou crosses the Atlantic by ship with Calder, then visits his home in Virginia in January 1934. Back in Paris in February, he meets Raymond Queneau, Miró, Lipchitz and Pierre-Georges Bruguère, who has begun to collect his work.

Visiting London for the first time with Gallatin, he meets Ben Nicholson, Herbert Read and Henry Moore.

Héliou leaves the *Abstraction-Création* group.

1935

Works with the London review *Axis* (6 issues published). Travels in Switzerland and then in England, where he meets Henry Miller, Kandinsky and Hartung. Moves into a new studio on Boulevard Saint-Jacques, where he begins a series of large abstract pieces.

1936-38

Takes part in a host of group shows in Paris, London and New York. Before leaving for the USA in July – he will stay there until the summer of 1937 – he meets André Breton. He builds a studio at Rockbrige Baths, Virginia, but spends the winter of 1936-37 in New York, where he meets Meyer Shapiro and young American painters and writers. During the summer of 1937 his abstract compositions begin to shade over into the figurative. In April 1938 Héliou returns to Paris where he meets Yves Tanguy. Back in Virginia in August, he paints large abstract works and studies of trees. His canvases are showing the first signs of a return to figuration.

1939

His last abstract pieces, including *Figure tombée*. The "heads" series: *Émile, Édouard, Charles*. Héliou paints *Au cycliste*, his first big figurative canvas.

1940-43

In January 1940 he leaves New York to join the French army. Taken prisoner in June, he spends time in a POW camp in Pomerania, then in Stettin, where he works as an interpreter on a prison ship. Escaping on 13 February 1942, he crosses Germany, reaches Paris and continues on to Marseille, where he joins Duchamp, Tzara, Brauner and Hérold. In October he leaves for the United States, where he publishes *They Shall Not Have Me* (New York, E.P. Dutton, 1943), an account of his captivity and escape.

1944-1946

Death of his wife Jean.

In January 1944 Héliou settles in New York, rejoining fellow refugees Mondrian, Ernst, Calder, Tanguy, Léger, Seligman, Ozenfant, Breton and André Masson. Paints the series *Allumeurs, Fumeurs* and *Femmes aux cheveux jaunes*, followed in 1945 by *Salueurs, Promeneurs* and *Figures de pluie*. Returning to France in April 1946, he spends the summer at Cagnes-sur-Mer painting nudes framed by the architectural features and windows already seen in the 1939 *Au cycliste*. In the autumn he sets up at 4 Rue Michelet in Paris, where he lives until the end of his life.

In November he marries Pegeen Vail, daughter of Peggy Guggenheim.

1947

In the spring he paints the key work *À rebours*, a summary of his explorations from the early abstract pieces to the nudes of the previous summer.

1948

First trip to Italy: Venice and Genoa. One of his discoveries is Alessandro Magnasco, whose work he will hark back to in his street scenes in the 1960s. In Paris he makes the acquaintance of poets Yves Bonnefoy, André du Bouchet, Alain Jouffroy and Francis Ponge. Paints the first of the *Journaliers* and *Natures mortes à la citrouille* series.

1950

The year is devoted to the *Journaliers et gisants* series and the small and large *Mannequineries*, finished the following year.

1951

The *Mannequineries* seem to close his "Surrealistic" period and in the autumn he begins painting chrysanthemums. His output during the fifties is underpinned by allegory and the everyday. With the Paris scene entirely focused on abstraction, the verism of his new manner will lead to enduring exclusion.

Lack of space in Rue Michelet leads him to take a studio in Avenue de l'Observatoire, where he paints still lifes with rabbits, pumpkins and loaves of bread, and nudes from the life.

1952-53

Travels in Spain, exploring the museums there. During the summer of 1953 he makes his first visit to Belle-Ile, where he buys a house the following year. There he paints numerous studies from the life.

1954

Begins preparing a large-scale composition inspired by the Jardin du Luxembourg – studies of strollers, sweepers, statues, benches – which he finishes the following year.

1955

In his Rue Michelet studio Héliou paints indoor scenes – portraits of his wife, still lifes and vanities – using a fresh technique based on his study of light shining through large areas of glass. Returns to Italy to explore the work of Masaccio.

1957-58

Studio nudes, pumpkins and vanities. He separates from his wife Pegeen. In the autumn he paints *Le Grand Brabant*.

1959

Portraits of his poet and collector friends: Yves Bonnefoy, Georges Bine, André du Bouchet, Pierre Bruguère.

1960-61

Returns to the Jardins du Luxembourg theme and to roofs with figures. Travels in Holland with Jacqueline Ventadour – whom he will marry in 1963 – to acquaint himself with the oeuvres of Rubens and Franz Hals.

1962

Buys a property with a large studio at Bigeonnette, near Chartres, but continues to paint at Belle-Ile during the summer. The "theatre" of the Paris streets – cars, Les Halles with its porters, shop displays – provides him with new subject matter. He begins painting with acrylics, thus freeing his brush from graphic constraints.

1963

At Belle-Ile he chooses his subjects in the port: fishermen and flatbottomed pinnaces. In Paris, he uses the hieratic figures from Les Halles.

1964-67

Designs the sets and costumes for a 1964 French television production of Shakespeare's *King Lear*. In 1966 he paints the triptych *Au niveau de la rue* and sets about a series of *Rues* and *Cafés* whose culmination will be the *Triptyque du Dragon*, painted at Bigeonnette in 1967. Becomes a friend of painters Gilles Aillaud and Eduardo Arroyo.

1968

After the studies of Cirque d'Hiver performers he becomes interested in the events of May '68 and paints the triptych *Choses vues en mai*.

1969

Travels in Czechoslovakia and Germany. Back in Paris he returns to his circus and metro themes.

1970

Retrospective at the Galeries Nationales du Grand Palais in Paris, while a travelling exhibition of his paintings is touring France. He shows drawings in youth and community centres in Paris.

1971-72

Returns to Germany and Czechoslovakia, but the trip is cut short by a retina problem in Prague.

1973-74

Settles definitively at Bigeonnette in 1973, working on pictures with country themes: cabbages, markets (*Triptyque du marché*) and market-garden series. In 1974 he begins a twelve-year association with gallerist Karl Flinker.

1975

Belle-Ile: gouaches of lobsters and seafood wholesalers. Bigeonnette: *Nu au perroquet*, *Perroquet bleu*, a diptych and four paintings inspired by Armistice Day.

1976

During a stay in New York, Héliou makes the numerous sketches that will lead to works like *New York Scene*. Returning to Paris he includes café terraces and public urinals in the large work *La Ville est un songe*. In 1977 he visits Spain again.

1978

In Paris his interest in the flea market finds expression in the large triptych *Le Jugement dernier des choses*. Visits Tuscany for a fresh look at the Siennese primitives, notably Piero della Francesca.

1979-80

The Centre Pompidou organises a travelling retrospective of his drawings, notably in National Gallery in Athens. The exhibition then moves on to Peking, Shanghai and Nanchang.

1981-82

His sight is failing. Working continuously on new versions of his old subjects, he also takes up new ones. Visits the United States for the last time – Skowhegan, Maine – to give a lecture and chat with students.

1983-85

Now blind, he rarely ventures out of his studio at Bigeonnette. From late 1983 through 1985 he dictates critical commentaries on the unfinished or "failed" paintings stored at Bigeonnette. The resultant *Mémoire de la chambre jaune* will be followed by three notebooks devoted to his childhood and the decisive encounters of his life as a young painter.

1986-87

He sells his house at Bigeonnette and returns to Rue Michelet in Paris.

1987

Jean Héliou dies in Paris on 27 October.

**Centre
Pompidou**

www.centrepompidou.fr

Centre Pompidou

Direction

des Éditions

75191 Paris cedex 04

Contact Presse

Evelyne Poret

téléphone

00 33 (0)1 44 78 15 98

télécopie

00 33 (0)1 44 78 14 44

mél

evelyne.poret@cnac-gp.fr

COMMUNIQUÉ DE PRESSE

NOUVELLES PARUTIONS

SEPTEMBRE

SONS ET LUMIÈRES

Le catalogue de l'exposition

sous la direction de **Sophie Duplaix** et **Marcella Lista**

format : 23,5 x 30 cm

nombre de pages : 376

nombre de photos : 200 ill. n&b, 320 couleur

prix : 44,90 euros

Ouvrage scientifique et critique de référence, abondamment illustré. Couvrant tout le XX^e siècle, il met en évidence les moments forts des relations entre la musique et les arts plastiques. Il offrira un véritable bilan des affinités entre les arts visuels et les arts du son, qui ont construit la sensibilité audiovisuelle de notre temps.

Tandis que la peinture cherche une correspondance avec cet art abstrait par excellence qu'est la musique, les nouveaux médias, nés du développement de l'électricité, prennent le relais de ce mythe ancestral. Les arts de la lumière, le cinéma et la vidéo sont au XX^e siècle le terrain d'investigation révolutionnaire d'un dialogue entre image et son.

Parallèlement, les pratiques créatrices se nourrissent d'une réflexion critique sur les possibles équivalences entre la vue et l'ouïe.

Au cœur des préoccupations contemporaines, le mouvement d'interaction du visuel et du sonore traduit une évolution fondamentale de l'expression artistique.

SONS ET LUMIÈRES

L'album de l'exposition

nombre de pages : 60, format 27 x 27 cm,

100 ill. couleur

bilingue français/anglais

prix : 8 euros

CARNET D'ÉCOUTE

format : 21 x 21 cm

nombre de pages : 80 pages illustrées

prix : 18 euros

Coédition Éditions du Centre Pompidou/Éditions Phonurgia

L'attention aux phénomènes sonores n'a fait que grandir à travers la création artistique du XX^e siècle. Cet ouvrage prend la mesure du phénomène et cerne les contours de l'art des sons : un territoire nouveau situé entre art appliqué et beaux-arts, tel qu'il se dessine depuis les années 20.

Joignant l'écoute guidée au texte, il se complète d'une Galerie Sonore en ligne. Une cinquantaine d'œuvres originales à découvrir sur le Web : documentaires sans images, fictions, montages et remixs.

« Pour mettre des sons sur les mots, pour retrouver les artistes mentionnés dans ce livre et leur travail, pour découvrir des dizaines d'autres œuvres de l'art des sons, consultez La Galerie Sonore sur le site » www.transradio.org

FEUILLES

auteur : **Katsumi Komagata**

format : 26 x 24,5

nombre de pages : 38 pages

prix : 29,90 euros

Les Éditions du Centre Pompidou, Les Doigts Qui Rêvent et Les Trois Ourses publient un livre tactile d'artiste réalisé pour les enfants non-voyants, malvoyants et voyants.

L'ouvrage *Feuilles*, de Katsumi Komagata, raconte la naissance, la vie et la mort d'une feuille d'arbre au moyen d'images découpées, avec un raffinement d'artisan, dans des papiers qui sollicitent les doigts du lecteur.

L'auteur, Katsumi Komagata, vit au Japon. Graphiste et designer, il publie tout d'abord une série de cartes de jeux visuels « Little Eyes », bientôt suivie d'autres livres dont les qualités tactiles sollicitent de plus en plus le toucher : découpages de formes, textures des papiers, pliages.

Après *Plis et Plans*, jeux de figures géométriques en deux et trois dimensions, *Feuilles* propose à l'enfant une exploration de l'univers de la nature.

co-édition Centre Pompidou/Les Doigts Qui Rêvent/Les Trois Ourses/One Stroke
sous la direction de **Sophie Curtil**

avec le soutien du Crédit Immobilier de France et l'aide du CNL

ROUGE ALIZARINE ET AUTRES ROUGES

Collection Zigzart

sous la direction d'**Elizabeth Amzallag-Augé**

conception graphique : Cléo d'Oréface

format 19 x 19 cm

nombre de pages : 48 pages illustrées

prix : 12,50 euros

Un nouveau titre dans cette collection Jeunesse qui propose des parcours thématiques à travers les collections du Musée national d'art moderne.

Cramoisi, magenta, vermillon... la palette des rouges se déploie au fil des pages : ocre rouge d'une sculpture en argile de Penone, cœur vermeil de Jim Dyne, uniforme écarlate du groom peint par Soutine... Les dépliants créent des rencontres : le rutilant Rhinocéros de Veilhan côtoie une voiture compressée par César. Rouge aime le vert dans un portrait de Modigliani ou fait claquer les jaunes dans un intérieur de Matisse. Un nuancier de 20 rouges à monter soi-même et à emporter au Musée.

XAVIER VEILHAN

Collection 315

Conception : Xavier Veilhan,

avec la collaboration d'Alison Gingeras, Marie Bonnet, Sophie Dufour

sous la direction de **Françoise Bertaux**

format : 17 x 22 cm

50 ill. couleur

bilingue français/anglais

prix : 18 euros

Les deux installations de Xavier Veilhan, Vanishing Point (dans l'Espace 315) et Le Grand Mobile (son installation monumentale dans le Forum du Centre Pompidou) font l'objet du cinquième titre de la collection.

L'ouvrage est conçu autour d'un cahier d'une cinquantaine d'images couleur, sélectionnées par l'artiste et accompagnées de ses commentaires personnels. Croquis préparatoires, photomontages, images de simulation associés à des images d'œuvres plus anciennes et divers emprunts à l'histoire de l'art, permettent de se représenter comment l'artiste a élaboré ces deux installations et comment par leur emprise sur l'espace, elles rejouent le désir d'œuvre d'art totale.

L'HORREUR COMIQUE. L'esthétique du slapstick

sous la direction de **Philippe-Alain Michaud**

nombre de pages : 160

format : 16 x 22,5 cm

nombre de photos : 110 ill. n&b

prix : 24,90 euros

Cet ouvrage vise à mettre en évidence, en confrontant films d'artistes, films expérimentaux et burlesques primitifs, la manière dont le comique, dans sa dimension destructrice, met en crise l'espace de la représentation, sur un plan figuratif autant que compositionnel. Dans le cinéma primitif (avant 1920) on rencontre un comique brutal et cynique que la cinématographie postérieure estompera pour répondre aux idéaux tempérés de la grande diffusion. L'exemple de Chaplin est révélateur à cet égard : l'humour violent et transgressif des deux reels des années dix laisse la place aux mélodrames humanistes des années vingt. Cette association du comique et de l'horreur, c'est celle qu'esquisse le drame satyrique dont Nietzsche souligne l'importance dans *La Naissance de la Tragédie* : le satyre comparaisant sur la scène tragique vient révéler au spectateur dans un éclat de rire l'inanité du réel et la nullité de son existence.

Textes de Yann Beauvais, Jean-Yves Jouannais et Philippe-Alain Michaud.

OCTOBRE

BERND ET HILLA BECHER

le catalogue de l'exposition

sous la direction de **Quentin Bajac**.

format 28 x 28 cm, env. 100 pages

50 ill. noir et blanc

prix : 15,90 euros

Cet album sera le seul ouvrage en français à traiter de l'ensemble des séries typologiques menées par les Becher depuis plus de quarante ans au sein d'une bibliographie en français qui demeure très peu fournie sur leur travail. Le texte d'Armin Zweite proposera une présentation générale insistant notamment sur l'évolution de la réception de leur œuvre depuis les années 1960.

Si ces derniers apparaissent depuis plus de quinze ans comme les chefs de file d'un important courant documentaire allemand dont la quasi-totalité des membres - Andreas Gursky, Candida Höfer, Thomas Ruff, Thomas Struth...- ont été leurs élèves à l'École des Beaux-arts de Düsseldorf, leur œuvre elle-même a été paradoxalement peu montrée en France.

Dans un premier temps, cette œuvre a retenu l'attention des seuls ingénieurs et historiens de l'architecture et du patrimoine industriel. A partir des années 1960, leurs photographies ont été rapprochées des travaux de certains artistes minimalistes et conceptuels avec lesquels elles entretenaient des affinités.

Bernd et Hilla Becher ont produit une contribution inestimable, non seulement à l'archéologie industrielle, mais aussi au développement de la photo contemporaine. Ils apparaissent dans le même temps comme les héritiers d'une certaine tradition purement photographique, documentaire et encyclopédique, dont les prédécesseurs ont pour nom Eugène Atget, August Sander ou Walker Evans.

DÉPRESSION ET SUBVERSION – Les racines de l'avant-garde

par **Catherine Grenier**

Collection : **Les essais**

nombre de pages : 124

format : 13 x 21 cm

prix : 14,90 euros

La collection « Les essais »

Le Centre Pompidou se propose d'initier une nouvelle collection « Les essais » dédiée à des textes de réflexion dans les domaines d'intervention de l'Institution (arts plastiques, architecture, design, arts vivants...) Leurs auteurs apportent, dans la discipline concernée, un point de vue et un éclairage nouveau.

Forme démocratique de la mélancolie, la dépression est liée à l'essence même du moderne, dont elle accompagne les développements. Agent subversif qui corrode les systèmes et bouleverse les valeurs, elle investit et tараude le corps même de l'œuvre, la forme, le temps, l'agir. En induisant une relation au monde et à soi paradoxale, elle perturbe les grands fondamentaux de la modernité : la notion d'évolution, l'idéal de nouveauté, le projet social. De l'exaltation vitaliste, principe des avant-gardes, à la menace d'extinction, elle peut ainsi apparaître comme le fondement et l'expression d'un art qui entre en résistance.

Au travers de ce prisme original, négligé par l'histoire de l'art, cet essai porte un nouvel éclairage sur la création en analysant les œuvres d'artistes phares de l'art du XX^e siècle comme Picabia, Duchamp, Warhol, Guston, Morris, Boltanski, ou encore, parmi les jeunes générations, Cattelan, Rondinone, Huyghe, Doig.

L'auteur, Catherine Grenier est conservatrice en chef, responsable des collections contemporaines au Centre Pompidou.

THIERRY DE CORDIER

sous la direction de **Jonas Storsve**

Collection : Carnets de dessins

nombre de pages : 120

format : 20 x 24 cm

nombre de photos : 80 ill. n&b

prix : 21,50 euros

Cet artiste belge, né en 1954 et installé en France en pays bourbonnais, est à la fois célèbre et inconnu. Depuis la Biennale de Venise de 1997, où il occupait le Pavillon belge, puis la présentation de ses dessins au Musée d'art contemporain de Gand en 1999, aucune manifestation institutionnelle n'a permis de cerner son œuvre résolument hors normes et conventions.

Il travaille tous les supports, multiplie les matières, pratique le collage, restant le plus souvent dans les gris, les noirs et les blancs qu'argumentent fusain crayon gras, encre de chine, style bille, gouache.

Seront réunis dans ce carnet près de 80 dessins, anciens et récents – certains créés spécialement à l'occasion de l'exposition-, dont une suite de six feuilles acquises par le Musée en 2003, en même temps que la sculpture Jardinière, 1989.

CAHIERS DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE N° 89

Rédacteur en chef : **Jean-Pierre Criqui**

nombre de pages : 128

format : 19 x 26 cm

nombre de photos : 80 ill. couleur

prix : 21,50 euros

Numéro spécial Design Graphique

Textes de Ladislav Sutnar, Steven Heller, Roxanne Jubert, Catherine de Smet, Emmanuel Bérart, Norm...

DÉCEMBRE

JEAN HÉLION

sous la direction de **Didier Ottinger**

Collection : Classiques du XX^e siècle

Format : 28 x 28 cm

nombre de pages : 256

nombre de photos : 100 ill. coul., 200 n&b

prix : 39,90 euros

L'ouvrage, édité à l'occasion de l'exposition que le Centre Pompidou consacre à l'œuvre de Jean Hélion, veut rendre compte du très singulier esprit d'ouverture qui caractérise l'art du peintre. Ouverture à une dimension internationale de son œuvre dont rendent compte deux auteurs anglo-saxons (Debra B. Balken, commissaire d'expositions new-yorkaises, et Matthew Gale, conservateur à la Tate de Londres), qui relatent dans leurs essais l'action dynamique d'Hélion auprès des artistes et des collectionneurs anglais et américains. Ouverture de l'art d'Hélion à la littérature, dans ses ouvrages et *Carnets*, dont François Bon prolonge la curiosité et analyse la forme.

Deux textes introductifs, l'un de Henry-Claude Cousseau (directeur de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris), l'autre de Didier Ottinger (conservateur au Musée national d'Art moderne, Centre Pompidou, commissaire de l'exposition), témoignent de l'insatiable curiosité visuelle et intellectuelle du peintre, un appétit qui le conduit à se défier de toutes théories susceptibles de restreindre le champ de sa curiosité, pouvant limiter son accueil de la complexité du monde.

L'ouvrage comporte une importante anthologie de textes consacrés à l'œuvre de Jean Hélion. De Francis Ponge à Raymond Queneau et John Ashbery, de David Sylvester à Jed Perl ou Charles Duits, poètes et historiens de l'art en révèlent la complexité. Ce catalogue se conclut par une biographie détaillée qui, puisant dans des articles peu accessibles, des correspondances inédites, enrichit la connaissance de l'art et de la vie de Jean Hélion.

CHAIM JACOB LIPCHITZ dit Jacques Lipchitz

sous la direction de **Brigitte Léal**

Collection : Hors les murs

nombre de pages : 160

format : 22 x 28 cm

nombre de photos : 61 ill. coul., 60 n&b

prix : 29,90 euros

Cet ouvrage accompagne l'exposition présentée :

- au Musée des Beaux-arts de Nancy du 16 décembre 2004 au 14 mars 2005
- puis à Calais du 7 avril à fin août 2005

Jacques Lipchitz quitte très jeune sa Lituanie natale pour venir, en 1909, à Paris étudier aux Beaux-arts. Sa rencontre avec les cubistes (Juan Gris et Picasso) font évoluer son style. Ses propres recherches le mènent assez vite d'un naturalisme très schématisé, appuyé sur la courbe, à l'abstraction dont il explore avec prudence jusqu'en 1917 les ultimes possibilités. Ses œuvres sont réalisées en divers matériaux : plâtre, cuivre, fer, pierre, carton, bois.

Le thème de la figure se trouve peu à peu porté aux limites de la lisibilité. C'est vers 1925 qu'il inventera les « transparents », réalisations légères à claire-voie, faites d'éléments de bois et de carton découpé, puis fondues en bronze à la cire perdue. En 1941, il s'installe à New York pour fuir la guerre et un public parisien devenu moins sensible aux recherches plus lyriques menées depuis 1930. Il participe à la Biennale de Venise, en 1952, dans le pavillon français qu'il partage avec Bourdelle et Richier. La commande, en 1946, de fonts baptismaux pour l'église d'Assy lui offre un sujet – l'Ascension de la Vierge – convenant bien au sentiment baroque qui animera toute la fin de sa carrière.

Les collections du Centre Pompidou se sont enrichies, en 1976, grâce au don effectué par la Fondation Jacques et Yulla Lipchitz.

La plupart des œuvres exposées sont reproduites accompagnées de leurs notices explicatives. Bibliographie.

CAROLE BENZAKEN

Direction d'ouvrage : **Françoise Bertaux**

Collection 315

nombre de pages : 80

format : 17 x 23 cm

nombre de photos : 50 ill.

bilingue : français/anglais

prix : 18 euros

Carole Benzaken a marqué la scène picturale des années 90 avec des tulipes. Le motif est simple et l'œuvre simplement picturale : saturation des couleurs, jeu de lumières, articulation d'aplats et de frottis. Elle puise ses sujets dans l'univers quotidien — bouteilles, cocottes minute, nounours, footballeurs, funérailles de Lady Diana, etc. — à partir de photographies de magazines, d'images télévisuelles, ou de ses propres photos et films. La peinture révèle l'emprise de l'image en se tenant au plus près d'elle.

Non pas en ennemie de l'image, mais en adoptant ses codes : fondus, incrustations, zooms avant ou arrière.

La présence forte de la matérialité du médium acrylique et du travail pictural perceptible dans les coups de pinceaux abolit toute fidélité dans la représentation, et fait glisser toujours le sujet vers la peinture. Tantôt la touche, légère et rapide, produit un effet de brouillage de l'image ; tantôt la marque du geste affirme le pigment et fait ressurgir la dialectique entre le fond et la forme.