



Jacques Villeglé
 Août 70, rue des Quatre-Fils
 Avril 1971, 65 x 46
 (Photo André Morain)

JACQUES VILLEGLÉ
De la manifestation spontanée



Jacques Villeglé
Métro Havre-Caumartin,
1980.



Jacques Villeglé
Rue Beaubourg,
 Avril 1983, 73 x 88

En 1773, neuf ans avant sa mort à Berlin, ou autres lieux, le vagabond et peintre des grands larges, Charles F. Delacroix, dit également La Croix de Marseille ou Della Croce, peignit une *ordonnance princière* déchirée sur son placard de bois. Le titre du présent article, qui pourrait être inspiré par cette œuvre, en révolte ouverte contre l'autorité, traduit également l'esprit d'indépendance qui anime les ravisseurs d'affiches lacérées.

Ce texte pourrait être dédié à Frédéric Paulhan, philosophe et linguiste, auteur, entre autres, de *L'Immoralité de l'art* et du *Mensonge de l'Art*¹ dont j'ai trituré *pro domo* certains passages sur le *néronisme* et qui n'avaient sans doute pas échappé à la perspicacité de Duchamp, installé à Paris dès 1904. Ils ne devaient évidemment pas non plus être méconnus des *lecteurs* fréquentant dans les années 60 les couloirs de la rue Sébastien-Bottin.

Dans le climat de sous-information culturelle de l'après-guerre, je pris mes distances vis-à-vis de l'acte de peindre ou de coller. Je pensais que l'absence de préméditation et de toute idée préconçue devait devenir, non seulement pour moi mais universellement, une inépuisable source d'art, d'un art digne des musées. Le résultat obtenu par le geste machinal et agressif d'un quelconque passant, lacérateur d'affiches, devait *donner à voir* et être mis sur le même plan que celui de la tyrannie du don qui crée chez l'homme cultivé le besoin impérieux de s'assouvir plastiquement.

Lorsque commença ma collecte sur les murs de Paris, l'amère nostalgie du métier de peintre professionnel, tel qu'il était jusque-là enseigné, transmis et reconnu, était encore tenace. Le métier et

sa fonction n'assuraient-ils pas cette séparation entre le monde des instincts qui effraie et le monde de l'esprit qui régleme le hasard créateur ? Le *tout-fait-main*, d'un formalisme protocolaire, nous empêchait de faire partager notre surprise à la vue des affiches lacérées. Cette surprise, qui est le premier stade de notre émotion créatrice, réveille la crainte d'une réaction *ex nihilo*. «Car elle ébranle jusque dans ses fondements le sentiment de sécurité chez l'homme : c'est comme si l'on supposait que des objets matériels pouvaient brusquement surgir du néant ou y retourner»².

Pour contrecarrer l'angoisse de la *manifestation spontanée* (ou l'autonomie de la matière) qui suscite de violentes réactions affectives, par une *dialectouille* faussement naïve, les tenants du métier, gisant les apports positifs du cubisme et de la désinvolture dadaïste, font semblant par des propos récurrents de se demander : «Pourquoi le créateur ne s'exprimerait-il pas en toute liberté avec des matériaux archaïques et des techniques tombées en désuétude ?» Et de citer Dali, Magritte et autres surréalistes qui passèrent outre au préjugé contre le fini et revinrent à la perspective linéaire de la Renaissance — déstabilisée, oublient ces messieurs, par l'onirisme.

Exemples tardifs du mécanisme de ce blocage : à Paris, les transpositions talentueuses que Cadiou et Yvel exposèrent en 1962 et 1965 au Salon *Comparaisons*, ou à Berlin les appâts de la *pub* que peignait Fritz Köthe. Les deux premiers se référaient aux peintres de la réalité du XVII^e siècle, le troisième prolongeait le *vérisme* des années trente en multipliant les plis du papier mal collé, varices guettant les chairs légèrement écorchées des blondes *gretchen* à demi dénudées. A tous les trois, il manquait pour atteindre la modernité des *pops* alors en vogue une capacité de réalisation que ceux-ci obtenaient par une technique impersonnelle et une échelle hors nature. A cause de leur peu de disponibilité devant l'inattendu, nos *appropriations* de la réalité les froissaient, ils remplaçaient cette réalité par une idéalité moins rugueuse qui les satisfaisait davantage. Voulait-ils effacer la discordance entre le monde et l'esprit dans lequel l'art se meut ? Ils réagissaient devant la beauté plastique de nos choix comme la foule des touristes qui s'agglutinent à la *carterie* des musées devant les reproductions — qui gommant les aspérités naturelles des originaux — et non devant ceux-ci.

Pour l'anecdote, avant que Hains et moi-même fussions intéressés par les capacités évocatrices des lacérations anonymes, avant

que la matière lacérée ne devienne un *incitamentum* et ne serve à réveiller les *facultés sommeillantes* du *flâneur mélancolique*, elle avait déjà été transposée en fond de tableau par un petit maître de l'anecdote visuelle. Certes celui-ci, Paul-Charles Chocarne-Moreau (1865-1931), n'avait jamais douté qu'en reproduisant des *Chérets* lacérés derrière ses mitrons farceurs, il œuvrait comme ses confrères qui au Louvre copiaient des Maîtres anonymes. Apollinaire et Jean Paulhan qui regardèrent son œuvre avec une condescendance amusée, restèrent tout aussi aveugles que l'humoristique élève de Bouguereau et de Robert-Fleury à la qualité plastique des lacérations elles-mêmes. Pour l'appréciation de cette qualité plastique, ils manquaient encore du sens requis.

Plus proche de nous (dans tous les sens du terme), lecteur de *De docta ignorantia*, Wols grommelait devant les murs et les trottoirs craquelés qu'il avait photographiés dix ans auparavant : «Jamais ma peinture n'arrivera à ça». Son ambition n'était pas de singer ces grimoires à déchiffrer. Qui confond les «murailles de crachats et d'ordures» avec les Piero di Cosimo ? La magie naturelle qu'avec Vinci il voyait sur les *murs-excitants* suivant «l'antique fascination des images infinies» à eux et à nous transmise par la *visio intellectualis* du Cusain, qui consistait à «comprendre incompréhensiblement des choses incompréhensibles». En avril 1947, Malespine rappelait, en présentant son exposition *pour une peinture intégrale*, les spéculations de Léonard «qui peuvent sembler ridicules et presque mesquines...»

Trois ans plus tard, Lapoujade exposait galerie Mai à côté des «salissures» de quelques bois vermoulus — épaves de tableaux, panneaux de portes, planches à hacher — des peintures qui s'en inspiraient. Ces peintures, manquant du *précisionnisme* froid et construit que pratiquait par exemple Karl Hubbuch en 1930 lorsqu'il traitait la réclame à l'égal du mobilier urbain, ne supportaient guère la comparaison avec les objets-prétextes qu'elles prétendaient transposer et surpasser. Pour Lapoujade, les travaux du ver et de l'édacité du temps et des océans n'étaient que des *prétextes*³. Il ne put «atteindre sans l'atteindre ce qui ne peut être atteint». L'ascèse de la *tabula rasa* ne fut sans doute pas complète. Il ne s'inscrivit pas dans la lignée de l'*Idiota* de Nicolas da Cusa.

C'est dans cette lignée que je prends place en choisissant des objets qui façonnés, usés par le temps, le hasard et la non-préméditation, me surprennent, la surprise éprouvée étant du domaine de la sensibilité poétique.

Au début des années 60, la sollicitation de l'*opus operatum*, c'est-à-dire de la chose toute faite, de la chose qui a subi l'action des éléments, alimenta fréquemment les conversations dans les couloirs de la rue Sébastien-Bottin. Allant d'une nature à qui ils reconnaissaient souvent les qualités du peintre à certains peintres aux travaux desquels ils trouvaient les mêmes qualités qu'aux productions de la nature, Jean Paulhan, Jean Grenier et le collectionneur de pierres Roger Caillois voulurent élargir le problème en le considérant dans sa plus grande généralité.

Jean Grenier qui, des trois, fut le seul à s'intéresser amicalement à nos appropriations, avança qu'elles discréditaient les deux criteriums de l'admiration coutumière, «la virtuosité et la beauté»⁴, à la différence de Caillois, plus réactionnaire, attaché à la *perfection* et au *talent*. Ce dernier, s'il fait référence à un *anonymat immémorial*, tout comme Jean Paulhan⁵, ne voulut pas voir une méthode ou un critère de créativité dans la mise en valeur de l'accidentel, mais un découragement, «un acquiescement au jeu universel». Pour illustrer l'erreur de cette esthétique appropriative, il escamotera ou dénigrera les sélections contemporaines des déchets de la nature industrielle au profit des «tableaux involontaires de la nature somnambule» qui furent en vogue au cours des XVI^e et XVII^e siècles⁶.

Malheureusement, dans leurs développements, les trois critiques ne pensèrent pas devoir différencier du choix tel que nous l'entendions, la matière picturale de l'*informel* et de l'*action-peinter*. Caillois, jouet de la lutte entre le hasard et le destin, s'enferma dans un certain manichéisme et repoussa toute possibilité de conciliation entre les *matières triomphantes* aux formes nettes et tranchées et les *matières dégradées* aux contours dilués et comme dissoutes. Il développa ainsi une esthétique particulièrement sévère pour l'*augmentateur*, le bien nommé⁷.

Refusant la *force des choses*, Caillois répète Aristote : «La nature accomplit du dedans ce que l'artiste accomplit du dehors», l'*ars combinatoria* d'Alberti, et la leçon ruskinienne⁸ qui voulait que l'on considérât les pierres brutes *comme étant déjà une œuvre d'art* que l'architecte ne doit pas mutiler... Mais les logiciens ayant donné des *Beaux-Arts* une définition qui exclut aussi bien la minéralogie que l'économie politique, le *choix considéré* n'en est-il pas resté au domaine de l'*insolence* ?

Pascal parlait de la vanité qu'il y avait à peindre des objets auxquels on prêtait peu d'estime. Notre vanité aura été d'estimer

l'écriture picturale surfaite, de vouloir nous passer du peintre en voie de sacralisation et de présenter sans intermédiaire, tels quels, les rebuts de la production industrielle lorsqu'ils sont menacés par la destruction, somme toute de montrer la beauté de ce qui est discrédité, altéré, diminué.

Peu importe ce que l'on choisit, l'objet choisi est le reflet du sujet. L'objet choisi par nous, celui que nous introduisons dans *le milieu de l'art* ne nie pas la réalité même. Il n'y a pas de notre part refus de prendre cette réalité au sérieux. Ce qui avive notre plaisir d'*homo duplex*, c'est de prendre une *attitude artiste*, c'est-à-dire d'infirmer la prétention à s'abstraire du monde réel. L'artiste qui, pour se distinguer, devenait *anartiste*, jouissait «de savoir que l'objet de sa contemplation est un objet réel et en même temps de refuser de le traiter comme un objet réel en matière artistique...» (Frédéric Paulhan).

Pour notre part, en faisant glisser l'objet du monde réel au monde fictif de l'art, nous ne nous bornions point à le traiter comme l'œuvre d'un artiste qui n'aurait voulu que se/nous donner une occasion de se/nous distraire de la réalité, car nous présentions toujours l'affiche lacérée dans et pour sa propre réalité (en lui donnant pour titre le lieu et la date de sa trouvaille). Et sans tenir, plus qu'il ne le faut, l'art en suspicion, par notre face-à-face avec le monde, par nos choix considérés nous visions soit à le transcender, soit à le transformer, de manière à ce que nous puissions ou mieux nous adapter à sa nature ou mieux l'adapter à notre nature. Par ses *coups de foudre*, l'observateur, ravisseur d'affiches lacérées, animé par ce sentiment de multiplicité et de continuation dans le temps des aventures humaines, tente un nouvel amour et une impossible réintégration dans la société.

Pour avaliser le secret de la systématisation de ce regard, François Dufrêne m'invita, à la fin de l'hiver 1958-1959, à présenter dans son atelier un ensemble d'affiches lacérées que j'attribuai dès lors au *Lacéré Anonyme*.

Par la dénomination générique Lacéré Anonyme, je restituais à la masse des lacérateurs clandestins le génie que le jeu du commerce de l'art a tendance à conférer aux seuls artistes ravisseurs, voyeurs et collectionneurs, Dufrêne, Hains, Rotella, Villeglé. Et c'est à dresser le constat d'une activité dont l'auteur semble insaisissable que se borne mon activité, ou plutôt, en reconstituant l'œuvre plastique d'un *inconscient collectif*⁹, à personnaliser ce *collectif anonyme*. Giambattista Vico n'agit pas autrement qui prouva

qu'Homère a été non pas un individu, mais un être collectif, un symbole du peuple grec, racontant sa propre histoire dans les chants nationaux.

Lorsque nous nous glissons subrepticement, par la prise de possession, dans la mouvance imprévisible du Lacéré Anonyme, Caliban, le *mass-man*, devient peintre à part entière. En *cannibalisant* son œuvre, j'allais lui laisser produire la modification qu'il est dans sa nature de produire aussi bien en moi que dans le monde. Mais, lorsque Caliban devient *peintre*, lorsque *l'anthropoïde enragé* est lâché dans les musées, les couloirs des Ministères de la Culture, les galeries d'art, qu'il interpelle le peintre professionnel, qu'advient-il de celui-ci et de son *métier* ?

Jacques Villeglé

Jacques Villeglé est né en 1926 à Quimper. Après des études d'architecture à Rennes, il commence en 1947 à St-Malo une collecte d'objets trouvés. En 1949, il s'installe à Paris et limite sa collecte aux affiches lacérées. En 1954, par François Dufrène, il rencontre Yves Klein puis Pierre Restany avec lesquels sera formé, en 1960, à Milan, le groupe des Nouveaux Réalistes.

1. Frédéric Paulhan, «L'Immoralité de l'art», *Revue de philosophie*, décembre 1904, p. 553; *Le Mensonge de l'art*, Alcan, 1907.

2. Kenneth G. Denbigh, «Le Temps et le hasard», *Diogenes* n° 89, janvier-mars 1975.

3. Dans son autobiographie *Le Testament amoureux* (Stock, 1981, p. 196), Rezvani, qui fréquentait la galerie Mai où furent exposés les *prétextes* de Lapoujade et qui vécut dans le climat de la figuration allusive, ressent la fin de la peinture sans jamais se l'avouer : «... quant à moi, influencé par les coques grattées et recalcatées qu'une épaisse couche de peinture rendait luisantes comme de gros dos de poissons». Par la suite, les nouveaux panneaux de la signalisation routière l'emballèrent, ils étaient d'autant plus magiques qu'inutiles à l'époque (1951-1952 environ).

4. Jean Grenier, «Jean Paulhan critique d'art» dans Jean Paulhan, *Œuvres complètes*, tome V, Tchou, 1970, repris dans *Réflexions sur quelques écrivains*, Gallimard, 1973. Voir également «Les Esthéticiens annoncent le retour du réel dans l'art», *La Galerie des Arts*, n° 18, juillet-août-septembre 1964.

5. Jean Paulhan, prépublication dans *la Nouvelle Revue Française*, n° 99, mars 1961, «L'Art informel, Eloge». L'édition originale date de 1962.

6. Roger Caillois, *Arts et spectacle*, n° 787-788, 14/21 septembre 1960, et n° 850, 3 janvier 1962, «Où commence l'art ?» et «Le débris promu œuvre d'art». Au préalable, Caillois avait abordé le sujet en 1944 à Buenos Aires avec «Pour une esthétique sévère», repris dans *Les Impostures de la poésie*.

7. Roger Caillois, *Esthétique généralisée*, NRF, 1962, p. 9.

8. Marcel Proust, «Les Cathédrales assassinées», *Le Figaro*, Paris, 1904. Robert de la Sizeranne, «Etude sur John Ruskin», *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mars 1897, p. 169 : «Choisir est une insolence, mais idéaliser est un sacrilège».

9. Pour cette notion d'*inconscient collectif* ou de *l'âme de foule*, il convient d'avoir le scepticisme des sociologues behavioristes cités par Serge Tchakhotine : «L'âme collective est une généralisation d'un amalgame de bêtise, de faiblesse, de préjugés, de sensations justes, de sensations fausses, d'obstination et de... *coupures de journaux*». (*Le Viol des foules par la propagande politique*, Gallimard, 1972, p. 161).