

Hommage à
WILLIAM STANLEY HAYTER



W.S. Hayter
Woman and Mirror. 1941.



W.S. Hayter
Colonne. 1987

Paul Éluard

à W.S. Hayter

Mets-toi hors de l'envol du couteau rouge et bleu
Tiens-toi blême et hagard dans l'armure muette
Il gèle à ciel ouvert le feu a sa statue
Du haut de ta stupeur vois les morts apparaître

Étoiles de granit que le vautour enseigne
À se perdre à passer sans être divisées
Un squelette à forger dans l'abîme sordide
Dans le silence épais de la faim rassasiée

Plante en pâture prends bien garde tous tes songes
Ne compenseront pas la gourmandise amère
De la bête au sourire encorné sœur jumelle
Du bonheur assuré par ta force innocente.

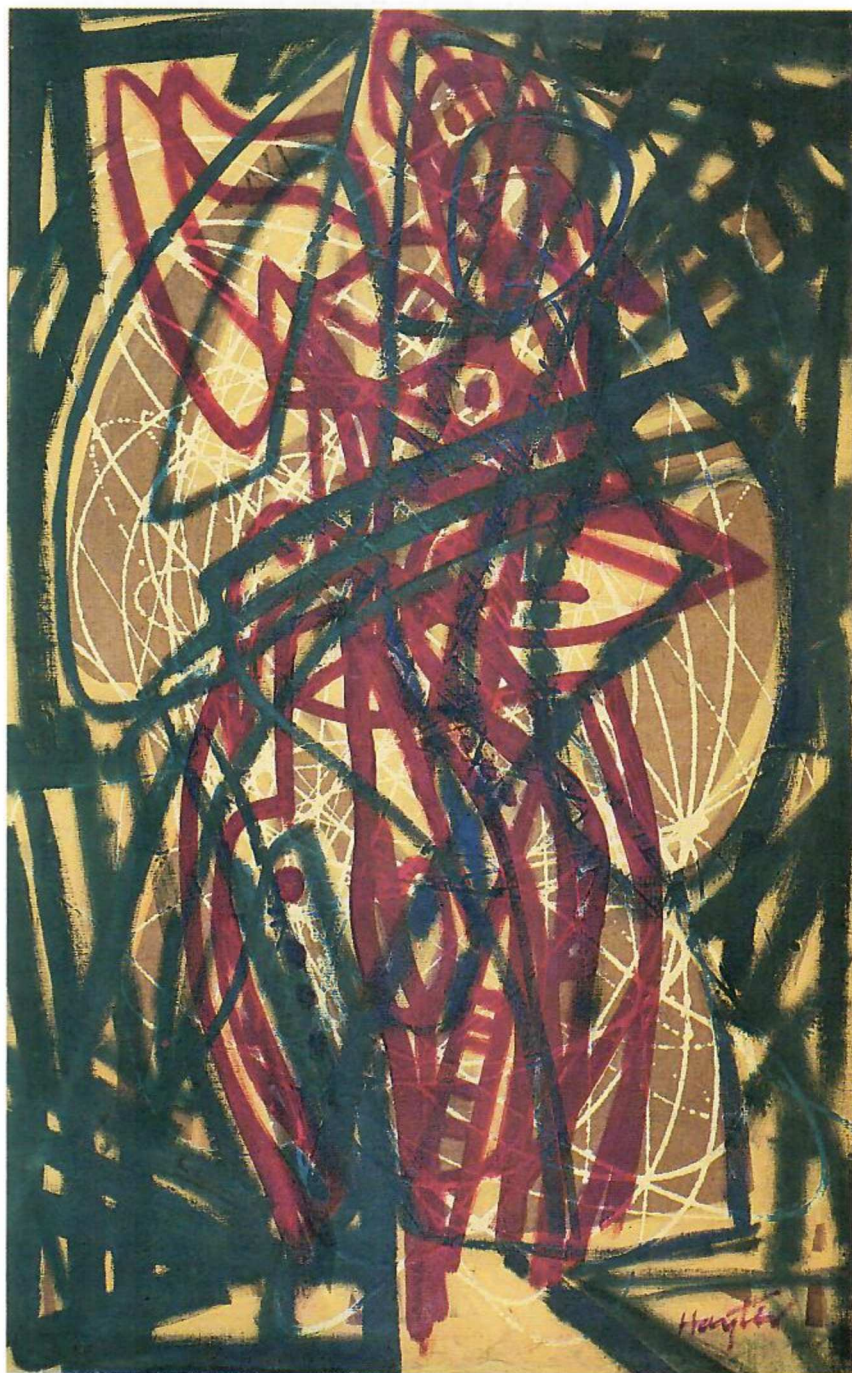
1938

Georges Limbour

Hayter jouit aujourd'hui d'une double renommée, celle du graveur qui a rénové cet art et par son enseignement a initié des centaines d'élèves de toutes nationalités; et d'autre part celle du peintre. C'est un aigle à deux têtes. Son œuvre graphique est si importante, les écoles ou ateliers que successivement il a ouverts en divers pays si glorieux et même légendaires, qu'il serait tentant de traiter à part une telle activité. Mais si nous traitons séparément de la gravure d'abord et de la peinture ensuite, outre que nous serons amenés à quelques redites, nous inciterons à penser que la vie de Hayter se décompose en deux courants différents, présentant entre eux peu de points de fusion. Il convient donc, pour respecter l'unité et le seul élan d'une vie dont la volonté créatrice s'est manifestée en deux domaines de techniques différentes, de raconter continuellement l'histoire aventureuse de Hayter et de ses différentes inventions. [...]

Dès la rencontre avec André Masson, les deux hommes s'estimèrent vite réciproquement et ils ont encore l'un pour l'autre la plus vive admiration. Il y avait entre eux des affinités dont leur œuvre porte témoignage. Certes Masson était, et particulièrement à cette époque, un être tourmenté et déchiré. Tendu, nerveux, toujours au sommet de l'exaltation, il était poursuivi d'obsessions métaphysiques et érotiques. Il avait autant que Max Ernst connaissance de secrets épouvantables et redoutables, et même familiarité avec les littératures romantiques. Mais il avait en outre, bien qu'il ne fût guère sorti de France, un savoir intuitif des grandes forces auxquelles Hayter, durant son séjour en Orient, avait été confronté. Les Mythes solaires, voilà ce qui allait être, pourrions-nous dire, un de ses plus éblouissants rayons. Hayter se laissait-il emporter dans les tourments angoissés de Masson ? Je crois qu'en observateur d'une grande lucidité, il devait parfois les contempler comme les luttes et rages des acides sur les plaques de métal. Sûrement le chimiste consommé en tirait son profit. [...].

1952 ►
(120 x 74 cm)



Nous pouvons dès maintenant rapprocher certaines œuvres de Hayter et d'André Masson. Nous y trouvons, exprimé par des tempéraments différents, grand souci de la ligne expressive et du mouvement impétueux, autour de thèmes eux aussi parfois tumultueux et présentant des analogies. Vers la même époque Masson peignait *l'Animal Blessé* ou *la Corde*, qu'il est amusant de rapprocher des tableaux de Hayter : la ligne sinueuse et sensuelle de Masson évoquant une femme court sur une tache sombre, rivalisant en torsions sensuelles avec les courbes d'une corde figurée près de la croupe. Cependant chez Masson la corde est peinte. [...].

Hayter donne grande importance à la direction du trait, à son orientation et remarque à plusieurs reprises la différence essentielle entre le trait tiré et le trait poussé, le trait tiré étant celui du dessinateur, le trait poussé celui du travail au burin. Par le trait tiré, le dessinateur laisse derrière lui une trace qu'il contemple, car la main ne la lui cache pas, d'un passé immédiat. C'est « *le tracé de ce qui s'est passé (comme une carte géographique décrit un voyage accompli) se référant à un présent qui s'éloigne dans le temps de l'expérience.* » Au contraire en poussant son trait, le graveur, « *patineur sur glace* » qui est obligé de faire un effort plus ou moins grand selon la profondeur de l'entaille et qui ne voit pas le tracé que sa main lui cache, s'avance sur une plaque vierge étalée devant lui comme un avenir lisse. « *C'est une projection du trait poussé vers l'avenir à une vitesse qui correspond à l'avancement du présent dans le temps. Il est clair que dans ce dernier ordre de trait le graveur est engagé dans l'acte de façon plus intime que par le trait tiré (dessin eau-forte.)* » [...].

Le sentiment du temps dégagé par le trait va encore être renforcé par un autre caractère primordial, sa vélocité. Cette notion jouera un rôle aussi important dans la peinture que dans la gravure. Un trait en effet peut être poussé avec lenteur ou au contraire projeté d'une manière fulgurante. Des traits ainsi gravés ne se ressemblent pas : leur caractère saute aux yeux du spectateur ; c'est l'aspect saisissant et dynamique du travail. « *La comparaison de vélocité faite par le spectateur entre les différents traits constitue pour lui une expérience du mouvement.* » [...].

*

[Dans les années 50], Hayter se fait composer par un chimiste dont il est à même d'apprécier la compétence des couleurs spéciales, notamment un jaune lumineux que l'on voit maintenant tenir

grande place dans la plupart de ses toiles, du violet, dont le rôle est également important. Il emploie aussi de la peinture métallique, notamment de la peinture à l'argent. Il l'avait déjà essayée en 1929, mais à cette époque il n'en avait pas trouvé le bon usage. Cet argent est employé soit pur, soit légèrement teinté d'orange, de bleu ou de violet. (Avec l'orangé, le violet condensé parfois jusqu'au noir, le jaune et le vert acide, remarquons la gamme très particulière de Hayter et qui ne se rapproche de celle d'aucun autre peintre). Hayter s'est aperçu qu'en présence de l'argent les couleurs changeaient considérablement. Leurs tonalités sont modifiées, et surtout leur façon de réagir à la lumière, leur rayonnement. De là la luminosité singulière de ses derniers tableaux.

L'argent lui-même varie beaucoup selon la direction de la lumière qu'il reçoit : il passe du clair et du brillant au plombé sombre. Il s'affirme, monte à la surface ou s'enfonce, rentre, comme pris d'humeur maussade, dans la couleur environnante. Cela est particulièrement sensible en quelques toiles où, au lieu d'étendre l'argent en lignes souples, Hayter l'a appliqué par surfaces assez larges. Dans ces tableaux le changement d'éclairage non seulement modifie profondément les couleurs, mais il produit encore un curieux phénomène en faisant ressortir les dessous jusqu'à les amener à la surface. Les profondeurs en quelque sorte s'inversent. Ainsi le crépuscule (qui est d'ailleurs, mais pour d'autres raisons, le titre de quelques toiles) se répercute-t-il étrangement sur ces images, à notre surprise, et c'est encore là, si l'on veut, dans le monde de la couleur ou de la luminosité, un autre moyen d'introduire le mouvement.

Pour la plupart de ses tableaux, Hayter commence par dessiner sur la toile blanche avec un crayon de cire (rougeâtre) la structure intime, sans choix délibéré de thème. Puis à l'aide d'un pinceau il trace à l'argent un second réseau de lignes. C'est par dessus qu'ensuite il étendra les couleurs, dans un rythme assez mouvementé. Si ces couleurs noyaient exagérément le graphisme, il les gratterait quelque peu pour faire réapparaître celui-ci. Il ne s'interdit pas d'écrire à nouveau sur la couleur.

Une partie essentielle du travail est dans le tracé, et Hayter y applique sa poétique du trait. Il estime que tout trait, si instinctivement qu'il soit mené, est déjà une création et qu'il gardera à tout jamais aux yeux du spectateur le caractère que la main lui a imprimé dans l'acte initial. Ainsi le trait exécuté lentement et minutieusement sera-t-il de la même manière suivi par le regard, le trait jeté d'un geste fulgurant, comme s'il déchirait l'espace, lancera l'esprit dans un mouvement très rapide. Une des qualités

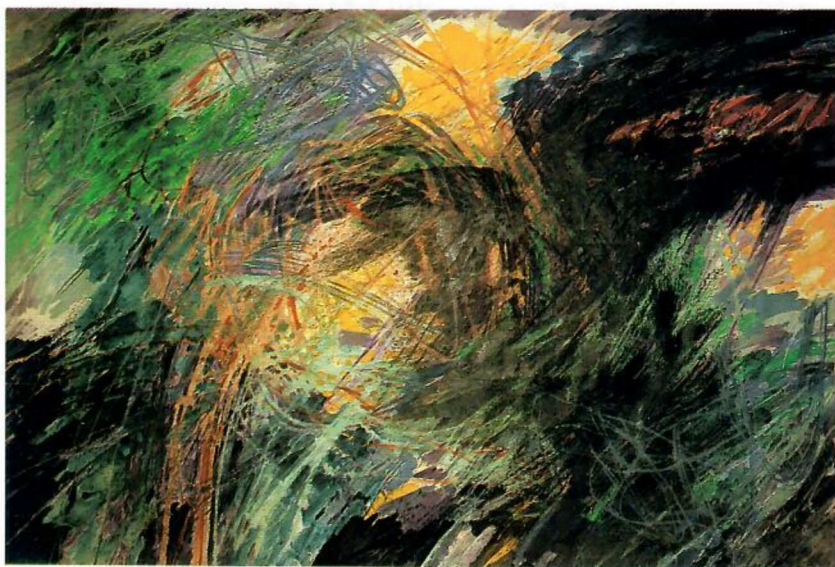
essentielles du trait est donc, en peinture, comme en gravure, la vélocité avec laquelle il a été accompli. Si le trait garde bien ce caractère suggestif de tracé, tout immobile qu'il soit, il introduit le mouvement dans le tableau, et la notion de vitesse capte donc le temps comme une nouvelle dimension. Une autre nouveauté est apparue. On pouvait croire que le «trait poussé» était une spécialité du travail au burin. Dans ses tracés argentés, Hayter emploie tour à tour, mais non indifféremment, sachant au juste ce qu'il veut provoquer, le trait tiré du dessinateur et celui poussé du graveur. Le mouvement décidé et vif d'un pinceau chargé de peinture provoque des éclaboussures; elles font, à quelque distance, comme une floraison, partie du trait. Elles sont rarement chez Hayter produites indépendamment des lignes, par des jetés ou des insufflations. Elles sont les constellations issues d'une marche foudroyante, un feu d'artifice du mouvement, une expression de la vélocité.

On est aussi frappé, dans la structure de ces toiles, par l'importance des obliques, lignes ou poussées plus larges de couleurs. Le peintre accorde à l'orientation, ou à la direction une valeur capitale, et le spectateur ne peut pas s'y tromper. Une oblique n'est pas une ligne figée et qui a perdu son sens : elle monte vers le haut du tableau, ou au contraire, elle descend. Confondre ces deux directions, c'est ne pas saisir la dynamique du tableau, donc sa vertu et même sa signification spirituelle. J'ai dit que le spectateur ne s'y trompait pas : c'est sans doute l'esprit général du tableau qui lui impose sa bonne orientation.

Hayter est aussi très sensible à cette opposition : les obliques montant (ou descendant) de droite à gauche ou de gauche à droite. Ces différences entraînent dans l'esprit des modifications peu explicables et mystérieuses. Hayter a beaucoup réfléchi et discuté avec maints physiciens, mathématiciens ou psychologues de ces étranges déséquilibres : la dissymétrie, la notion de gauche et de droite. Il a aussi regardé des tableaux dans une glace. Ne le suivons pas dans cet ordre de réflexions. Ajoutons seulement que s'il trace une courbe, il la considère comme étant, sans hésitation possible, décidément convexe ou concave : elle ne peut être, au choix du spectateur, indifféremment l'une ou l'autre.

Les couleurs où jouent toutes sortes de transparences opposent des plages de repos aux mouvements exaltés. Et elles font depuis quelques années, dans la gravure également, concurrence au graphisme. Il n'y a jamais d'épaisseur dans les tableaux de Hayter. C'est pourquoi il peut aisément sans danger rouler ses toiles.

Extraits du livre *Hayter*, Le Musée de Poche, 1962



W.S. Hayter
Winter, 1958

André Pieyre de Mandiargues

PEINTURE PURE

Poésie pure, la formule était aussi peu consistante qu'un pet d'abbé; plus justement, me semble-t-il, à propos des formes colorées longuement mises en œuvre par Stanley William Hayter, l'on pourrait parler de peinture pure. Car il n'y a rien de satisfaisant dans les mots d'«art abstrait» (auxquels Kandinsky voulait substituer ceux d'«art concret»), ou de non figuration, ou d'informel, dont les pédants abusèrent quand telles sortes d'art aussi faciles à reconnaître que difficiles à définir ou à nommer étaient soutenues par une mode. Caduque, naturellement, comme sont toutes les modes et comme seront celles d'un certain maniérisme ou d'un certain réalisme rétrograde, qui dans l'actualité sont en faveur. Hayter, c'est le premier compliment que je lui ferai, me paraît montrer à l'égard de la mode une insensibilité exemplaire.

Simplement, je crois qu'il peint parce qu'il aime la peinture (l'acte de peindre et la chose peinte) pour elle-même, et qu'il la mène à bien parce que son regard et ses doigts sont conduits par la tendresse; je pense aussi que des questions telles que «qu'est-ce que cela représente ?» ou «qu'est-ce que cela signifie ?» ne lui semblent pas mériter d'être posées, parce qu'elles ne méritent pas de réponse. Aux amants, quand ils (s')aiment, pose-t-on de ces questions-là ? Non, n'est-ce pas ! Et si Hayter intitule, comme il fait, ses jeux picturaux, c'est bien moins pour leur donner un sens (qui n'existe pas) que pour imposer avec humour une petite étiquette, modeste poignée de secours à laquelle se raccrochera le spectateur étourdi par le tourbillonnement du jeu d'amour qui ne cesse de se construire, de se détruire et de se reconstruire sous ses yeux, à l'échelle du microcosme atomique autant qu'à celle de l'univers.

Nous voilà donc devant ce que je me suis permis d'appeler les jeux picturaux, ou les jeux amoureux, de Stanley William Hayter, car l'animation communiquée à ces surfaces peintes a dans mon sentiment un caractère ludique indiscutable, et les bandes plus ou moins larges qui partout les sillonnent tracent des pistes brillamment colorées où le regard du spectateur ne peut s'empêcher de se faire bille et de courir à perte de vue. Une bille,

remarquons-le, qui n'est autre que l'œil dont le regard est parti, tant la longueur du chemin chez Hayter a la singulière vertu de confondre l'origine avec la fin et de faire coïncider le but avec le point initial ! Est-il besoin de constater que nous sommes ici, intellectuellement autant que plastiquement, sur un tout autre plan que celui où procèdent les artistes de l'école dite «optique» parce que ses recherches visent à créer des illusions de telle espèce. Point d'illusion au sein du tourbillon vertigineux proposé par Stanley William, qui ne se rapproche des tenants de l'Op Art que par la palpitation de la surface peinte, phénomène déjà constaté, d'ailleurs, dans certaines œuvres de Mondrian, de Max Ernst, de Riopelle et même de Tchelitchev.

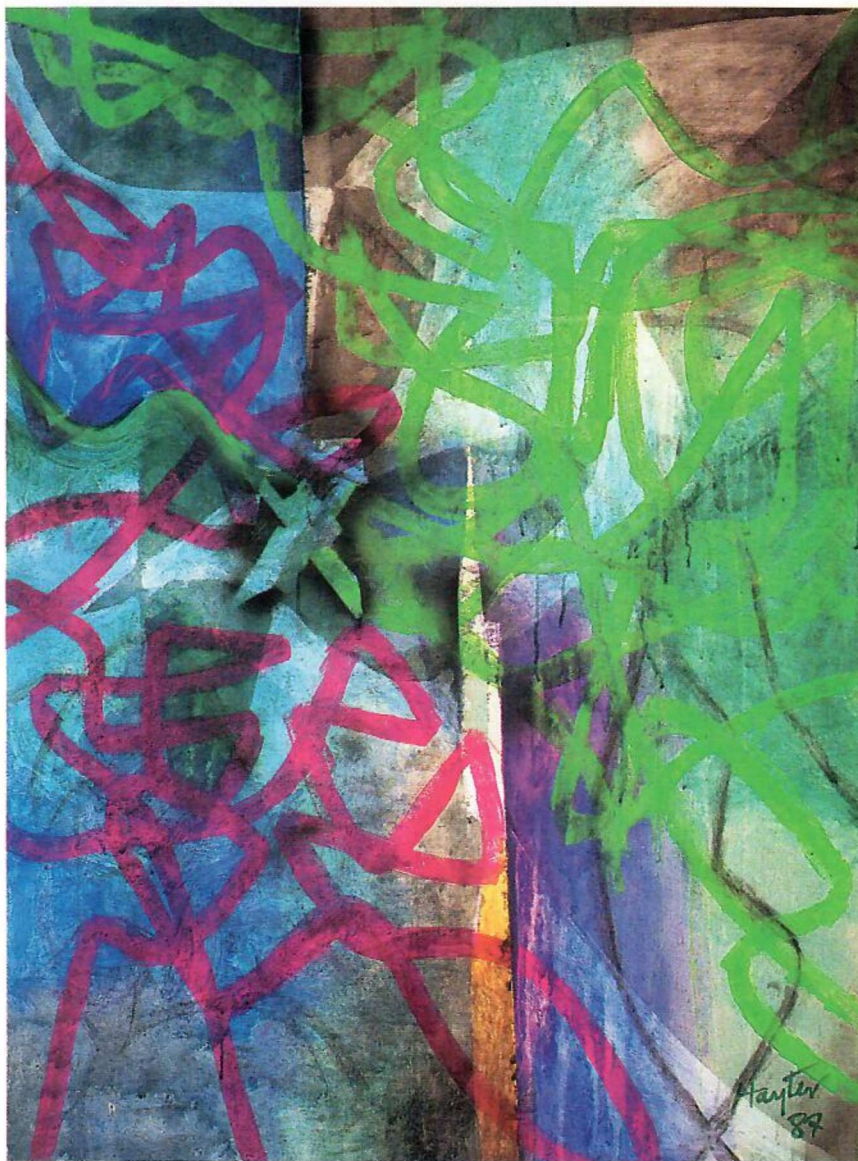
Hayter est un graveur, l'un des plus accomplis, des plus originaux, des plus consciencieux de notre époque, voilà ce qu'il ne faut pas oublier devant ses tableaux. Expert en tous les métiers de la gravure, et spécialement de l'eau-forte, qu'il enseigne à Paris depuis 1927, date de fondation de son célèbre Atelier 17, Hayter est aussi l'un des maîtres modernes de l'outil le plus délicat à manier, ce prestigieux burin qui va, coupe et s'enfonce devant la main qui le pousse. D'où, je pense, la nécessité que l'on aperçoit chez lui d'introduire une troisième dimension, la profondeur, dans toute surface peinte (de même que l'épreuve imprimée de la plaque gravée justifie en deux dimensions le relief et le creux, comme une épure de géométrie descriptive). Sillons du soc du burin, c'est l'impression (encore un mot de graveur !) que me donnent les larges traits, les bandes, que présentent les tableaux de Hayter et où j'ai dit qu'irrésistiblement allait rouler l'œil du spectateur, ces traces foncées ou bigarrées qui évoquent les «canaux» mystérieux de la planète Mars, dont la seule chose que l'on puisse dire avec quelque certitude est que ce ne sont pas des canaux...

Par le burin, virtuellement présent sous les poils du pinceau qui ne cesse de marquer d'une blessure apparente la toile sur laquelle s'efforce Stanley William, nous sommes portés à distinguer une qualité spirituelle, je pourrais dire une vertu, de l'artiste, qui est une composition de violence et de douceur, de tendresse et de cruauté. À peine entrevu cela, nous comprenons mieux l'homme, me semble-t-il, et nous aimons mieux le subtil jeu d'amour que nous avons reconnu dans son jeu de peinture. De la même façon que l'on aime que les caresses fassent un peu mal (à soi, au corps caressé), Hayter se plaît évidemment, surtout

dans ses plus récentes œuvres, à ce que ses couleurs fassent un peu mal aux yeux (aux siens, à ceux du spectateur) tout en donnant du plaisir au regard. L'on a compris autour de quel mot je tourne, qui est celui de sadisme. Je le crois justifié; je l'entends, c'est presque banal à dire aujourd'hui, comme une louange majeure; je voudrais en faire le plus beau compliment adressé au peintre anglais par-dessus les compliments que mérite sa peinture. De l'art, n'attendons-nous pas d'être surpris ? Et la (bonne) surprise, ici, comme à la lecture de Nodier ou de Flaubert, est que tel mot s'impose, mais sans aucune représentation de sanglant attirail, sans amant lynché devant son amante (ou réciproquement), sans éléphants aux trompes coupées, sans orbites vidées d'yeux par la petite vérole et où l'amoureuse met les doigts... Non ! «La vérité est inutile», pourrait dire Hayter, aussi justement que Nodier, sans même avoir besoin de condamner explicitement le vérisme ou le réalisme. Il lui suffit de tracer quelques lignes franches, de rapprocher quelques couleurs simples, pour atteindre à la dureté de l'acier trempé. Derrière son air de modestie, voire de bonhomie, l'art de Stanley William Hayter n'est pas plus inoffensif qu'il n'est innocent, et s'il joue, si parfois il plaisante, il ne se tourne jamais en dérision soi-même. Jamais non plus, ce qui est important, je ne l'ai vu se repentir, et je ne crois pas que ce peintre pur soit capable de finir par peindre des champions ou des casseroles. Comme il se respecte je l'admire.

Mai 1976

W.S. Hayter, peintures, catalogue de la Galerie de Seine



W.S. Hayter
Spire, 1987
(130 x 97 cm)

Claude Estéban

EMPIRE DE LA RÉTINE

L'œuvre de William Hayter cherche moins, dirait-on, à séduire qu'à nous surprendre, à déconcerter au-dedans de nous, par le jeu de quelques figures faussement simples, les certitudes les mieux établies et comme les fondements constitutifs de notre appréhension coutumière du monde. Ceci ne va pas sans une ambiguïté manifeste qu'il nous faut sur-le-champ dissiper. Car cette peinture, que certains pourraient croire peut-être, à l'instar de tant d'entreprises actuelles, entièrement vouée à une géométrie conceptuelle des lignes et des formes, est en fait une quête quasi expérimentale des virtualités du visible.

Si Hayter n'interroge pas l'immédiat, il ne s'enferme pas davantage dans la contemplation des cercles et des spires; il tend des pièges seulement, avec une duplicité savoureuse, à cette vanité si ancrée en chacun, qui s'imagine ingénument saisir le réel tel qu'il est, et le soumettre ainsi, par une adéquation parfaite, à l'empire de la rétine. Nul besoin d'explorer très loin : trois plans entrecroisés, pour peu que la couleur s'y mêle, suffisent à nous confondre. Que savons-nous, au vrai, d'un cube, après en avoir reconnu, mentalement, les six faces et le volume ? Rien d'autre qu'une image abstraite. Mais que ce tableau me le fasse voir tout ensemble à l'aplomb de l'intérieur, voici que mon œil s'égare; épousant le plan le plus proche, me voici lancé, malgré moi, sur l'arête qui lui répond, le contre-carré, le désorienté. Ô mathématiques sévères, où m'avez-vous conduit ? Sur quel damier délirant où ma raison n'est plus maîtresse ?... et que Hayter, malicieusement, projette sur l'ondulation rêveuse d'une vague la symétrie et la quiétude originelle de l'ovoïde, plus question de se souvenir ! Le regard, délié soudain de ses figures doctrinaires, n'a plus qu'à se laisser porter par la vivacité et cet élan tout neuf des rythmes qui interfèrent.

Ce dialogue mystérieux, presque alchimique, entre la réalité et les lois qui la gouvernent, Hayter le poursuit conjointement, on le devine, sur le registre des couleurs. Se refusant, certes, à utiliser sans calcul préalable cette donnée subtile de l'apparence; poussant la recherche des ressorts et des motivations du choix optique

jusqu'à l'analyse des pigments premiers, de leur point de saturation, de leurs équilibres. Sensible, plus qu'aucun autre, à l'exacte pesée de la balance chromatique, mais sans que l'emporte jamais chez lui une quelconque axiomatique de l'entendement ou une éthique hiérarchisante. À mi-chemin entre l'observation inductive et la démonstration probante, l'art de William Hayter est en quelque sorte la manifestation visuelle d'un empirisme éclairé. Paulhan eût aimé, sans nul doute, cette démarche aussi éloignée de la théorie pure que de l'effusion de l'ineffable — et qui s'entient, périlleusement et avec humour, à la stratégie aventureuse du joueur d'échecs. D'où, chez Hayter, ce refus délibéré des combinaisons déjà acquises, des formules éprouvées, mille fois reproduites avec d'infimes variantes, qui sont l'apanage de trop d'investigateurs moins inventifs qu'ingénieux. Le fabuleux n'est pas tant le monde que cette faculté, inépuisable en nous, de le capter, de le circonvenir.

Delaunay s'attachait, avec une ferveur admirable, à fixer les cheminements d'un dynamisme chromatique. Hayter ne démérite pas, qui élucide aujourd'hui les frontières combien mouvantes d'une phénoménologie pratique de la perception.

Mai 1981

Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Caen
Hayter et l'Atelier 17, quinze ans d'activités

Jean-Clarence Lambert
HAYTER OU LA TRANSPARENCE LABYRINTHIENNE

En finale du poème qu'il a dédié à Hayter en 1938, *Facile proie*, et qu'on lit dans *Donner à voir*, cet irremplaçable traité de l'imagination en acte, Paul Éluard invoque «le bonheur assuré par sa force innocente». Il y a là, me semble-t-il, en quelques mots du meilleur aloi poétique, la désignation du particulier climat moral, dont on voit bien aujourd'hui, devant les toiles les plus récentes, toutes en claire-voie dans l'iridiation colorée des espaces et des échos, qui n'a cessé d'être celui de Hayter.

Bonheur, force, innocence au long d'un demi-siècle de travail créateur ininterrompu. Faut-il le dire et le répéter, nous qui l'en admirons ? L'œuvre de Hayter, peintures et gravures, est de celles — quelques-unes, très peu — où l'esprit moderne, risques et périls du va-tout, s'est pleinement réalisé. Hayter : l'invention, la réinvention de l'art dans ses pouvoirs mêmes, la main libre et les yeux fertiles, la liberté lyrique et ce savoir, cette maîtrise technique qui permet de s'alléger de tout l'inutile et conduit à l'*innocence*, dans le sens éluardien du terme, presque synonyme de *facilité*, autre notion chère à Éluard et qui convient à Hayter aussi.

Mais facilité des plus complexes ! Non pas donnée : acquise. Par exemple, elle est reconnaissable dans ce graphisme proprement haytérien, ce trajet du dynamisme le plus vif, la grande arabesque fluide, le mouvement ondulatoire auquel Hayter s'abandonne comme on s'abandonne en rêverie aux rythmes de la marée, le jusan sur les lises, je pense à ces baies de la côte celtique, Manche ou Bretagne, où ciel, sable et mer tissent inlassablement des réseaux fugitifs sur le souvenir des villes englouties : Ys...

L'eau et les rêves, imagination de la matière : Hayter apparaît avant tout comme un rêveur de l'eau et de la fluidité — d'une fluidité qu'il conjugue volontiers à des schémas construits, des tracés rectilignes, faisant ainsi naître des espaces hypercomplexes, à la multiple profondeur. Le mouvement premier n'en reste pas moins cette liberté dont l'eau donne le meilleur exemple et que symbolise la ligne sinueuse, la plus naturelle, si l'on pense à la surface de notre petite planète et comment elle a été sculptée,

sillonnée, ornée, dans la patience ou la panique, par les ruissellements des pluies et des rivières.

Et comme l'artiste moderne est le moins naturel, ou si l'on préfère, le plus culturel des êtres, j'imagine que cette liberté, cette aisance tout aquatique, Hayter la doit pour une bonne part à son passage par le surréalisme, lequel est entre autres une méthode permettant au peintre, au poète, de passer en va-et-vient du conscient à l'inconscient, une fois levés les freins de la rationalisation.

Alors, les analogies se présentent. Celle de la nage : Hayter peint comme on nage, ondes générées et espaces plus ou moins en surface, plus ou moins teintés, plus ou moins translucides. Ou celle du patinage, comme il l'a suggéré lui-même : voltes et contre-voltes, élans, nœuds et dénouements rythmiques : il s'agit ici surtout du graveur dont le burin marque le miroir de cuivre comme la lame des patins marque le miroir de glace.

Mais la ligne sinueuse, ondoiyante, la ligne fluide et dynamique pourrait bien être aussi chez Hayter une marque de celticité atavique. Comment ne pas penser aux enluminures des évangéliques irlandais, à cette ornementation si complexe où le tracé, bien que maintenu dans des cloisonnements solidement construits, n'est que perpétuel mouvement qui revient sur lui-même, dans un grand jeu d'arabesques ? Et ce qui était implicite dans ces mandalas extrême-occidentaux, schémas de méditation sur le devenir du monde, sa naissance et sa dissolution, pourquoi Hayter, qui se tient au fait des connaissances scientifiques de pointe, le récuserait-il ? Perçues ou imaginées, les structures fondamentales, telles qu'on peut les reconnaître sur telle page du *Livre de Durrow* (Irlande, VII^e siècle) ou dans cette peinture de Hayter, vue en 1984 dans l'atelier de la rue Cassini, tout porte à croire qu'elles sont à la fois consubstantielles à l'esprit humain, à la «materia prima» et à l'âme du monde, s'il en est une.

... Ces détours auxquels je me livre avec le sérieux du plaisir, c'est que Hayter n'impose jamais une image : il en appelle à l'imagination en acte, et chacun a licence de se laisser emporter à son gré. C'est aussi que l'espace où a lieu l'œuvre est heureusement insituable. Autre, et ailleurs que l'espace bien concret du tableau même. Hayter aime trop jouer avec les plans, la lumière, la fluorescence des couleurs pour se contenter de la surface immédiate que lui tend la toile. Et ce qu'il nous propose, ce qu'il fait apparaître à nos yeux, est une sorte d'espace-énigme, réinventé

à chaque œuvre. Un espace-aventure. Au demeurant, cette ligne mouvante proprement haytérienne, et qu'il a définie lui-même comme «le tracé d'un projet, d'une intention d'aller quelque part», ne peut-on pas la prendre très précisément pour un fil d'Ariane ? On comprend où je veux en venir, où j'en suis venu quand j'ai récemment exposé Hayter avec Vieira da Silva, Dubuffet, Jorn, Corneille, Alechinsky, Kolar et tant d'autres : Hayter est un labyrinthe (l'exposition s'intitulait *Le labyrinthe dans l'art contemporain*). Le propre du labyrinthe est d'avoir une conception dynamique de l'espace. Nous y sommes ! L'espace labyrinthe non comme piège, égarement, angoisse (ce qu'il peut être en d'autres circonstances); mais comme élaboration lyrique de la transparence. (Une des tâches de l'art n'est-elle pas de vaincre l'opacité du monde ?) Là moins qu'ailleurs, le peintre et le graveur ne sauraient être dissociés : pour moi, l'aquatinte comme l'acrylique ont cette même vocation chez Hayter, et c'est la transparence labyrinthe.

Préface à l'exposition des œuvres récentes de Hayter,
Galerie J.C. Riedel, 29 nov. 1984 / 12 janv. 1985