

ANDRÉ MASSON
sous le regard de
GEORGES LIMBOUR
présenté par Françoise Nicol



André Masson, *Insectes Matadors*, 1936
huile sur toile, 89 x 116 cm. Wurth Museum, Allemagne

Une mythologie des insectes

Le grillon emprisonné dans une boîte d'allumettes, cadeau d'une jeune fille, s'est sauvé dans le trou d'un meuble (où je lui porte de l'herbe fraîche), et là chante, crisse, m'affûtant un été de rêve sur sa petite meule, et s'arrêtant pour voir si le diamant est bien taillé, puis se remet à l'ouvrage. Et dans ma mémoire coule une fabuleuse lumière où dansent les insectes d'André Masson¹.

Mon noir cénobite est d'une famille végétarienne et pacifique, du moins je le crois. Il reste spectateur des innombrables meurtres qui s'accomplissent parmi les bestioles dans tous les bois et coins du grenier. Car quel monde fut jamais si dépourvu de tendresse, si naturellement cruel et tortionnaire que celui des insectes? Ils sont nazis. Même les diaphanes demoiselles, de quelles larves voraces de têtards et d'alevins sont-elles issues?

De tous les animaux, leurs formes sont les plus compliquées; ils sont ceux composés du plus grand nombre de pièces et abracadabrantes, monstrueuses et charmantes, frêles et gracieuses, mais d'une solidité à toute épreuve. L'éléphant, le cheval, l'aigle et l'homme sont d'une enfantine simplicité auprès de leur structure raffinée.

Ces guerriers japonais brillants sous leur cuirasse de chitine, aussi beaux que les fleurs et comme elles éphémères, mènent dans la splendeur une vie dangereuse et frénétique. Ils n'éclosent qu'à la joie, fête des rayons de soleil, de lune et d'étoile. Ils ne peuvent supporter la moindre tristesse; le souci les renvoie au monde souterrain des larves immondes; et si l'ennui et la maussade laideur entraînaient chez les hommes la même métamorphose, la plus grande partie de l'humanité accablée d'ombre empoisonnée ne serait que vers dégoûtants et mous, gonflés de pus blanc, au-dessus desquels voletteraient quelques élus diaphanes et diaprés.

1. Peints aux environs de 1935. Galerie Simon (Louise Leiris). André Masson reviendra prochainement d'Amérique.

Donc ces sanguinaires vivent de bonheur, c'est bien peu dire: de délire. Ils sont les démons, innocents et enchantés, d'une grandiose féerie. Mais a-t-elle été inventée cette chatoyante mythologie qui, au lieu d'animaux géants, éléphants blancs, dragons, chimères, chevaux ailés, serait au contraire composée de héros minuscules? Le Lilliput de la Fable?

Qui donc nous a créé ces dragons et chimères modernes auxquels les anciens n'avaient pas pensé parce qu'ils ne sont pas à la taille de l'homme et ne peuvent ravir Vénus? Ce n'est pas La Fontaine, ennuyeux moraliste soucieux de gestes exacts, ni davantage Fabre le savant, merveilleux observateur qui ouvrit le champ de ce monde enchanté, mais le montra dans la vérité objective de la science.

Le chant du grillon m'a rappelé l'œuvre frémissante d'André Masson, peintre des grâces et des violences de la nature, dont la rayonnante imagination réinventa sans souci sentimental et anthropomorphique, le règne des insectes; exprima leur âme forcenée, leur joie ardente et colorée.

Le premier écueil de cette entreprise (mais pour ce magnifique poète, cette invention ne se présenta jamais comme une *entreprise*, car ce mot évoque la conception d'un problème et les pénibles efforts en vue d'en résoudre les difficultés, tandis que ces visions se détachèrent de son esprit avec la spontanéité d'un rêve...) était le grossissement nécessaire qui permit de placer de si petits animaux dans le cadre normal d'un tableau. Il ne fallait pas qu'apparût un grossissement semblable à celui formé par quelque instrument d'optique, comme celui qui agrandit les mouches dans les films documentaires. Là l'étonnement vient de les savoir agrandis, mais il ne convient pas en peinture que des insectes paraissent agrandis; puisque, en effet, ils sont des êtres imaginaires, leur taille peinte représente leur dimension réelle. Et de même que les personnages ne sont pas petits dans un tableau de Poussin, les insectes (longs comme l'index) ne sont pas gros dans un tableau de Masson.

Une seconde difficulté était d'inventer milieu et décor où ces êtres évolueraient, car celui de feuilles, par exemple, était par trop réaliste et vulgaire et aurait encore nécessité un désagréable

grossissement. Masson inventa donc un élément de lumière surnaturelle, de rayons, de reflets d'eaux et de verdure et de toutes les couleurs du sol.

Avec une ardente curiosité, et après de multiples captures, il avait longuement observé ces animaux travaillés par des dentellières, non afin de les rendre en leur inutile exactitude, mais afin de leur faire subir une nouvelle métamorphose, les désarticulant et les assouplissant en vue de jeux et ballets aériens. Il affola l'été, enivra la lumière, exalta les envols, exaspéra les dards. Ce peuple de fous, il l'amena à son paroxysme. Il lui fourbit ses armes, effila les poignards, remit de nouvelles épées, confia des lances; il cisela des carapaces, coupa d'autres cuirasses, les polit et les lustra; il affirma les corselets, les satina, fabriqua des tulles pour corsages et robes de mariées, bourra les abdomens de couleurs vénéneuses, de sucres célestes, de pus magiques, de miels délectables. Il creusa dans des terres inimaginables où les potiers ne sont pas encore allés chercher l'argile de leurs vases, les aires à danser et les arènes où les plus élancés, les plus rusés et les mieux colorés de ses insectes jouèrent à la corrida avec les scarabées obscurs et massifs; il inventa des espaces aériens où fusèrent des cortèges d'hyménoptères. Et toujours il réussit à préserver ces créatures de la contamination de l'homme. Même quand elles tiennent des armes qui rappellent les armes et les jeux humains, elles ne semblent pas singer des actions et des sentiments humains. Non! rien de comparable à ce que sont les insectes dans certains dessins animés où ils jouent puérilement des rôles d'hommes: cette peinture en effet n'a rien d'humoristique ou de satirique. Les insectes de Masson sont les acteurs éloquents de la nature; ils expriment le triomphe et l'ivresse de la beauté, du désir et de la mort; ils sont les palpitations de la lumière et les voix de l'allégresse.

Ils nous montrent ce qu'est l'art d'un grand peintre inventeur de formes: comme nous aimons ceux qui, soucieux de la ligne, de la couleur et de la matière, nous livrent par surcroît d'autres secrets du monde et qui, non contents de faire chanter le tableau, font encore chanter par le même pinceau l'univers entier.

Journal *Action*, n° 53, 7 septembre 1945, p. 8



André Masson, *Le repas de la mante religieuse*, 1937
huile sur toile, 20 x 40 cm. Coll part.

Cet article, qui montre toute l'admiration que Georges Limbour nourrit pour l'œuvre d'André Masson, met l'accent sur l'observation préluant à la création, chez ce maître de l'imaginaire. Limbour défend une conception de la peinture qui trouvera sa maxime dans un texte consacré à Germaine Richier: «L'imagination la plus libre repose toujours sur le réel» («Visite à un sculpteur», Arts de France, n° 17-18, 1947, p. 58). Il prend ainsi position dans la querelle de l'abstraction qui agite la fin des années quarante. Un autre texte consacré à Masson, «Esclavage et grandeur du paysagiste», fait explicitement du travail «sur le motif» d'André Masson un pied de nez aux tenants de l'abstraction: «J'ai vu là Masson, dans une attitude qui semblera malséante à quelques-uns parce qu'ils prétendront que c'est mendier la réalité, — c'est-à-dire prenant quelques croquis. Il se tenait là, comme on dit en langage cézannien, devant le motif! Eh bien! si l'on veut, oui, j'ai vu Masson mendier, tenant son carnet comme une sébile, à la porte de ces grands temples [les falaises des carrières Bibemus]. D'aucuns, à cette nouvelle, souriront, et lesquels? Les nouveaux riches de l'imagination.» (p. 157)

Ivanne Rialland

Diversité dans l'unité

Il est juste de dire que quelques peintres estimant avoir trouvé leur style « recommencent toute leur vie le même tableau ». La formule serait excessive appliquée à certains, et des meilleurs, mais il apparaît bien qu'ils ont élu une certaine famille de couleurs et ont tendance à les poser d'une manière assez semblable, choisi dans la réalité une catégorie bien déterminée d'objets (parfois deux catégories: nature morte et figures par exemple) à l'exclusion du reste de l'univers, éliminé certains ordres de sensations, opté pour une ligne, un mode de dessin, un style de composition. Cette apparente limitation est au contraire l'approfondissement d'une personnalité. Ces styles, nous le savons, sont ces hommes. On ne sort pas de soi-même pour être chaque jour un nouvel homme. L'unité d'une œuvre consiste en cette ressemblance entre les divers morceaux et, à l'intérieur de cette unité, une grande diversité reste possible.

Cette nécessité d'unité est marquée d'une forte personnalité pour une partie du public, et non la moins éclairée; en fait souvent, par paresse d'imagination, un principe de limitation: elle veut enfermer le peintre dans l'image qu'à un moment de sa carrière il a donnée de lui-même. Voici un amateur qui en vient à exiger de tout peintre une telle ressemblance entre ses tableaux qu'il puisse, dès qu'il entre dans une salle d'exposition, renseigner son compagnon: « Tiens, là-bas, c'est un X...! » Il n'y a pas à se tromper: le bouquet de fleurs est passé de gauche à droite, la fillette a été remplacée par un jeune garçon, ou ce vert qui était la dernière fois une robe est devenu aujourd'hui un petit gazon. Et, parce qu'il ne s'est pas trompé, ce visiteur est satisfait de son peintre. Mais il serait bien fâché si ce peintre lui avait réservé une surprise de telle sorte (car cet amateur n'est pas très perspicace) qu'il lui faudrait mettre le nez sur la signature. « Eh bien! cet X... ne ressemble pas aux autres! Qu'est-ce qui lui a pris? » Notre homme est vexé: le peintre a tort de lui jouer des tours semblables.

En ne se limitant ni à une certaine gamme de couleurs et apparence de matière, ni à telle catégorie d'objets, ni à

un mode d'écriture ou de composition déterminé, Masson² joue une partie dangereuse: il court le risque mais il gagne: la plus grande diversité dans une parfaite unité: unité non forcément de tons ou de lignes, mais d'intention et d'inspiration.

Nous assistons chez lui à une transmutation du réel qui va jusqu'à tenir compte de sensations négligées ordinairement par les peintres. Voici des paysages (le port de La Rochelle) d'une très belle et inhabituelle harmonie de jaune, orange, brun noir et rouge. Si l'on interroge Masson sur l'origine de ces accords, il répondra que les odeurs d'un port: goudron, marée, air salin, peuvent trouver leur équivalence dans la couleur. « N'accorder d'importance qu'au visuel est une limite qui peut fort bien être dépassée: Hoffmann, puis Baudelaire, l'avaient pressenti. » Aussi bien, dans ces mêmes lieux, ne s'interdira-t-il pas un plaisir impressionniste: transcrire un instant de la lumière.

Une autre fois la notion du temps le préoccupe. Celle-ci, pense-t-il, n'a guère évolué dans la peinture. Comment pourrait-il l'introduire en termes d'espace sans qu'elle corrompe celui-ci? Dans *Diagramme d'une journée*, il a tenté de juxtaposer les divers gestes que se partagent hommes et femmes au cours d'une journée, mêlant aux travaux des humains les animaux familiers, les astres, et *même des images irrationnelles*. Ces différentes scènes sont unifiées par la couleur et la composition de telle sorte qu'une notion qui paraît au premier abord devoir rester étrangère à la plastique se trouve clairement traduite. À vrai dire, le temps est à l'origine du tableau, mais nous le *voyons* sinon aboli du moins singulièrement transposé, puisque les fragments successifs se réunissent dans la simultanéité et l'unité du *Diagramme*.

« Il ne faut jamais oublier que, quel que soit le thème employé par l'artiste, celui-ci paie son tribut à l'imaginaire, et que toujours il l'adresse à l'imagination d'autrui. »

Journal *Action*, n° 139, 30 mai 1947, p. 12

2. Galerie Louise Leiris.



André Masson, *Le Port de La Rochelle*, 1946
huile sur toile, 46 x 38 cm

Limbour met ici l'accent, à partir d'un exemple, sur la théorie des correspondances telle qu'elle est mise en œuvre par Masson et que le peintre l'expose dans Anatomie de mon univers. Le mode de présentation adopté est caractéristique de la manière de Limbour: l'article s'ouvre sur une question esthétique d'ordre général, qui permet de souligner l'apport spécifique du peintre ensuite évoqué. L'introduction d'un personnage fictif est également un procédé récurrent: en mettant en scène un spectateur que l'humour pose ici en contre-modèle, Limbour enseigne à son lecteur le regard juste qu'il doit porter sur la peinture.

I.R.

La nature reprend la parole

André Masson me citait dernièrement cette phrase de Hamann: « Qui ressuscitera d'entre les morts la langue morte de la nature? » Sa nouvelle exposition³ apporte une réponse à l'interrogation anxieuse du philosophe: elle est composée en grande partie de paysages peints en 1947 et 1948.

On sait bien que les peintres de la grande génération, à part les fauves, n'ont traité que rarement le paysage. Bonnard, que Masson admire beaucoup, lui accorde, il est vrai, une place prépondérante. Mais ne voyons-nous pas, avant lui, nombre de peintres (abstraits et simili), tourner résolument le dos à la nature? Quant à la majorité des « paysagistes », ne la traitent-ils pas précisément comme une langue morte, ressassant les vieilles locutions des feuillages et des collines, les déclinaisons des formes fatiguées, les exemples ennuyeux, le pittoresque?

Pour réveiller la nature – qui ne s'exprime jamais que par la bouche du poète ou le pinceau du peintre – il convient de lui faire parler une langue nouvelle et de l'enclorre tout entière dans ses mouvements, ses températures aussi bien que ses lumières, ses parfums et même ses vents en un langage coloré qui ne soit pas copié, mais recreation de l'univers.

Et certes on sait bien que cette entreprise est aussi dangereuse que hardie, car la nature ne pardonne pas à ceux qui la font mal

3. Galerie Louise Leiris.

parler: quoi de plus bête et de plus vulgaire qu'un paysage avorté à mi-chemin entre l'imitation et l'invention, mélangé de naturel et de procédés?

Si Masson est parvenu à prêter aujourd'hui un langage si magnifique à la nature, c'est que, depuis qu'il peint, il s'est toujours considéré comme son interprète. Au cours de cette incessante exploration de l'univers, il a successivement considéré le paysage soit seulement sous son aspect sensible: paysages purs ou décors à l'action humaine fabuleuse ou historique (guerre d'Espagne), soit comme une interprétation des mystères et secrets de la nature; il inventait alors, en visionnaire, des paysages imaginaires, parfois d'une tragique grandeur, mais dont seule l'observation aiguë de la nature permettait l'élaboration.

Les paysages récents de Masson présentent ceci de commun avec les plus anciens qu'ils sont basés sur la satisfaction, le plaisir ou l'enivrement que l'apparence sensible des choses procure à l'artiste réconcilié avec l'univers. Celui-ci n'ouvre pas devant l'homme un espace dramatique où l'interrogation le torture. Ces paysages ont été peints dans la région d'Aix, dans les lieux mêmes où Cézanne avait posé son chevalet et l'on reconnaîtra, par exemple, la montagne Sainte-Victoire (on lira du moins son nom sur le catalogue). Rencontre fortuite d'ailleurs et qui montre seulement que la France n'est pas très étendue. Paysages méridionaux où souffle, ployant les pins, le mistral rouge, bleuissent les plans d'eau des barrages, fusent les sources, se reposent dans leur fraîcheur roches et grottes. On retrouve en certains tableaux cette prédilection de Courbet pour les rocs, les bois et sous-bois où l'eau court, mais exprimée dans un autre langage, le langage lyrique et mouvementé de Masson, lequel repose sur une connaissance admirable des moyens de la peinture.

Journal *Action*, n° 213, 27 octobre 1948, p. 10

Citant Hamann en tête de son article, Limbour explicite le lien entre l'esthétique de Masson et le romantisme allemand. Le « Mage du Nord » est en effet un précurseur du romantisme allemand, dont il annonce notamment la nostalgie de l'Âge d'or, comme l'explique Albert Béguin dans L'Âme romantique et le rêve, Paris, Corti, 1939 repris en 1974. « À l'origine, la révélation de l'Invisible par le sensible fut parfaite; mais, 'que la faute soit en nous ou hors de

nous, la nature n'est plus pour nous qu'un poème en désordre, disjecta membra poetarum: au savant d'en rassembler les fragments épars; au philosophe de les expliquer; au poète seul il est réservé non seulement de les imiter, mais d'en reconstituer l'unité.» (p. 54) Le paysage apparaît ainsi comme un lieu stratégique dans cette reconquête de l'unité originelle.

I.R.

L'espace lyrique d'André Masson

La peinture récente d'André Masson⁴ m'a paru sensationnelle: elle va dispenser la joie, l'enchantement, l'exaltation à ceux qui ont suivi, depuis ses débuts, l'essor fabuleux de ce peintre et vont le retrouver tout entier, et comme rajeuni, car aux grands peintres la plus belle jeunesse arrive quand ils ont dépassé la moitié de leur vie. Elle fait l'unité de son œuvre passée, c'est la fusion et l'épanouissement de plusieurs de ses thèmes anciens et de ses diverses techniques, la synthèse de ses aspirations et de ses états de sensibilité, dans une forme qu'il a su mener à la perfection.

André Masson est un des peintres les plus complexes et les plus riches d'imagination, d'une imagination cosmique entraînant dans son mouvement passionné idées et sentiments aussi bien qu'images, et donc propre à entraver un peintre plutôt qu'à l'aider, à moins qu'il n'ait quelque génie. Une de ses caractéristiques essentielles – et assez exceptionnelle à notre époque – est le culte passionné de la nature de laquelle il s'est toujours inspiré. Nature est pris ici dans son sens le plus large. Peintre du mouvement et du drame, son ambition fut jadis de donner une représentation, une interprétation totale de l'univers, de l'insecte aux mondes sidéraux. Il ne peignait pas seulement, dans leur élément et leur genèse, leurs amours et leurs combats, les êtres divers qui peuplent le monde, il peignait aussi les mouvements secrets de la nature: éclosions, germinations, métamorphoses. Il avait à la fois le goût du réalisme et du symbole: s'il s'intéressait aux métiers, aux actes quotidiens, aux bouchers et aux marchands de poissons, il faisait aussi des incursions dans toutes les

4. Galerie Louise Leiris.

mythologies et cosmogonies, donnait forme aux sentiments et jusqu'aux délires humains. Son âme tendue, exaltée, *forçait la peinture* à tout exprimer par des écritures, images et signes personnels et variés. De sensibilité, et de sensualité, frémissantes, il traduisait jusqu'à son degré le plus aigu les sensations élémentaires: il faisait des tableaux très tendres, voire d'une grâce *exquise* puis se laissait emporter dans l'inquiétude fiévreuse et la violence jusqu'aux limites de l'univers et du possible.

Pour répondre à un dessein aussi vaste, il disposait d'un admirable dessin, d'une ligne ondoyante et souple, aux ellipses suggestives, d'un trait incisif et fulgurant. Sa couleur répondait aux grâces, aux fougues et aux emportements de son inspiration.

Il y a une dizaine d'années, il limita volontairement le champ de son imagination et de ses exploits, renonça aux mythes, symboles, cosmogonies et, dans une certaine mesure, à l'imaginaire; peignit des arbres, des rochers, des collines, des cascades, des femmes, des oiseaux. (Il s'était retiré à Aix-en-Provence.) Non qu'il pensât se restreindre ainsi. Il estimait, au contraire, que ces thèmes, s'il y déployait tous ses moyens de peintre et les poussait à une plus grande perfection, pourraient satisfaire même à toutes les exigences de son imagination.

Plus tard, il abandonna résolument tout emploi de la ligne et ne voulut plus traduire les formes que par la couleur. Il renonçait ainsi à son moyen le plus efficace, au don qui avait paru en lui le plus prestigieux, et certains pensèrent que, par un tel sacrifice, il mutilait son génie: malgré tous les charmes et les éclats lyriques de ses couleurs, pouvait-on dire que, jusqu'alors, il s'était montré grand coloriste? Enfin, se fourvoyait-il? Nous savons à présent qu'un instinct très sûr le guidait, et une volonté très lucide, aussi hardie que courageuse. Il étudia minutieusement et patiemment les secrets de la technique et refit la chimie de son sortilège. Sa couleur gagna de la plénitude, de la résonance, des nuances et des rapports nouveaux et plus subtils que jadis, et devint capable de capter ce qu'il y a dans la sensation de plus rare, de plus vivant, de plus frais et indicible.

Je n'ai pas vu André Masson ces récentes années, mais ses tableaux nous permettent d'imaginer cette recherche constante, cette alchimie des lumières et de la sensation, cette élaboration

d'un espace miraculeusement sensible, non intellectuel et théoriquement construit, d'un espace inspiré et où nous sont transmises, avec un pouvoir émotionnel intense, les qualités mêmes de la vie. Nous pouvons donc imaginer que lorsqu'il sentit à *point* le pouvoir de sa couleur, une saison nouvelle s'ouvrit à lui: le trait courut à nouveau dans la belle couleur, enfin le dessin réapparut!

Et c'est l'admirable spectacle auquel nous assistons aujourd'hui.

Laissant de côté, faute de place, plusieurs tableaux représentant des animaux ou des hommes, ou des paysages normands et italiens (cascade à Tivoli, le Forum, Vue de la campagne romaine) dans lesquels, avec un sens lyrique et noble de la grandeur et, tour à tour, le charme le plus vif, comme il avait fait jadis dans certains de ses paysages espagnols, il restitue dans l'imaginaire, tout en conservant et accentuant les caractères du réel et notamment de la lumière, des spectacles assez particuliers et historiques, je voudrais essayer de *montrer* sommairement cinq tableaux: une chasse au sanglier, des femmes au marché, des bouchers, un marché aux cariatides et des lavandières.

Les titres montrent bien qu'il s'agit là de scènes quotidiennes, de thèmes, au départ, réalistes. Ce qui frappe, dès la première vue, dans ces toiles est le mouvement, ample et rythmé, et l'ordonnance parfaite de l'espace, au point qu'ils suggèrent la grâce aisée de ballets bien réglés, sur une scène (à deux dimensions) bien close, bien délimitée et sans trou, sans faille de vague, et qui cependant peut être très vaste.

La *Chasse au sanglier*, peinte légèrement (silhouettes noires, frottis, matité, beaucoup d'essence?) et qui paraît une fresque telle qu'elle pourrait être trouvée sur le mur d'une caverne, est un mouvement circulaire de chiens autour d'un sanglier qui, lui-même tournant la tête en un geste violent, semble projeter autour de lui ce tourbillon dont il est le centre.

Dans *Femmes au marché*, il apparaît que Masson atteint à la perfection de son espace lumineux. Qu'est-ce à dire, l'espace n'étant absolument rien du tout? Que celui-ci est déterminé par les positions respectives de trois femmes, leur mouvement, linéaire et harmonieux, et leurs directions. Cet espace, aussi bien circonscrit, est illuminé par une lumière chantante,

heureuse et apte à dilater l'étendue. Au mouvement des femmes s'opposent, en haut du tableau, et fermant ainsi la scène, quatre beaux oiseaux morts et pendus à une devanture invisible.

Il y a semblable contraste de mouvement et d'immobilité dans l'*Abattoir* (le vrai titre m'échappe) où l'on voit, pendus à des crocs, des quartiers de viande fort saignants et odoriférants d'une qualité presque réaliste (Masson s'arrête juste au seuil du réalisme, de telle sorte que ses quartiers de bidoche sont encore des bouquets de viande.) Les bouchers – il y en a plusieurs – stylisés (?) avec beaucoup d'invention, sont entraînés avec les bœufs qu'ils tuent dans un mouvement dramatique de lutte qui unit parfois l'animal et son tueur en une seule arabesque dont Masson a le secret. Ici l'espace rougeoit d'une illumination sanglante.

Le *Marché aux Cariatides* représente un marché qui se tient sur une place bordée de maisons à balcons soutenus par des cariatides (beaux nus, souvenirs mythologiques). Au milieu des marchands passent trois communiantes (évocatrices de printemps et comme la nostalgie d'une innocence perdue?). Technique de dessin très différente de celle des autres tableaux. Les lumières de celui-ci sont assez fantastiques et suggèrent des sentiments divers. Et aussi comme elles sont penchées en avant, ces communiantes, en un mouvement de disparition dans la foule, elles sont sans doute des êtres éphémères. Voilà donc la grande beauté de Masson et ce qu'il a d'exceptionnel: il part du réel et, s'appuyant sur ses qualités les plus fondamentales, il le dépasse et nous entraîne, sans que nous puissions dire où nous avons franchi la frontière, dans un monde poétique. De ce lyrisme vient un inépuisable enchantement.

Cette ambiguïté, ce double sens, ce sortilège, me paraît encore le charme émouvant des *Lavandières*. Ce tableau représente à droite une rivière, aux reflets et transparences limpides. Dans la perspective cavalière, elle tombe comme une calme cascade. À gauche est la prairie dont l'herbe est peinte avec une fraîcheur qui surpasse la fraîcheur réelle de l'herbe, c'est la fraîcheur des sensations suraiguës dans le rêve, l'enchantement des prairies comme en font rêver certains contes des Mille et une



André Masson, *Les Lavandières de Tivoli*, 1953-54
huile sur toile, 100 x 81 cm

nuits. Plusieurs femmes aux gestes très gracieux étendent les draps sur l'herbe. Je ne puis parler ici de leur dessin inventif, ni des teintes très heureuses des linges. Scène réaliste transcrite dans un espace imaginaire, espace *relevé* et qui en rehausse la grâce émouvante dans la suggestion d'un envol. Et déjà les lavandières ne sont plus tout à fait des lavandières. Elles sont devenues je ne sais quels êtres fabuleux qui, écartant les bras pour étendre des draps, ouvrent des ailes.

Rien de plus à dire?

Sauf, ce qui est très important, que ces tableaux n'excèdent pas environ 0,80 x 0,60 (les *Femmes au marché* est un peu plus haut), car un peintre de chevalet qui secrète tout naturellement de l'espace n'en a guère besoin de véritable.

France-Observateur, n° 232, 21 octobre 1954
« Lettres et Arts », supplément bimensuel, n° 17 [non paginé]

Le texte présente une vue synthétique de l'œuvre de Masson, où Limbour met en avant l'importance de la Nature dans l'œuvre du peintre. Limbour, à travers Masson, réaffirme sa propre esthétique: la peinture se doit d'être une transfiguration du réel par le biais de l'imagination - transfiguration qui constitue la poésie. La poésie, comme pour les romantiques allemands - ou les surréalistes - loin de s'identifier à un médium, le langage, constitue le critérium de tout art. Cet article a de plus la particularité de comporter quelques-unes des rares descriptions de tableaux auxquelles se livre Limbour.

I.R.

Kabuki et mescaline

Tandis que se ranime le débat figuratif – anti-figuratif (pour employer un vocabulaire qui ne signifie plus grand chose), il est particulièrement intéressant de voir les dernières recherches d'un peintre qui a incarné, jusque dans leurs contradictions, dramatiquement, les diverses aspirations de la peinture de notre temps. Le lecteur se souviendra de ces grands mouvements d'oscillation qui ont emporté, depuis quelque trente ans, l'inspiration d'André Masson des sujets réalistes (transposés) aux thèmes cosmiques (pièges à soleils!), et jusqu'à la *figuration* d'angoisses métaphysiques.



André Masson, *Féminaire de la rue St Denis*, 1955
huile sur toile, 60 x 74 cm. Coll. Diego Masson

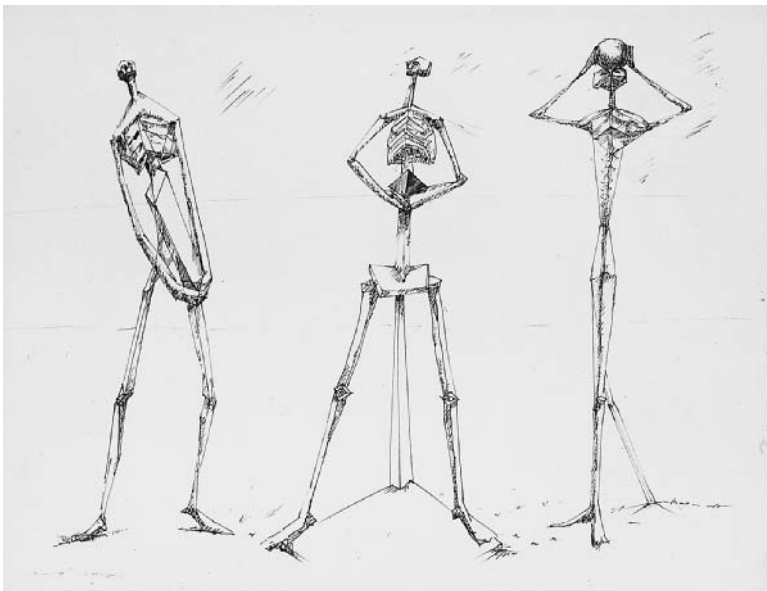
Comme s'il se fût lui-même blessé aux pointes de ses *pièges à soleils*, pour panser ses déchirures avec des couleurs pacifiantes, André Masson se retira à Aix-en-Provence, il y a quelques années, où il perfectionna sa technique en rêvant de Venise et de Rome, jusqu'à ce que le drame l'appelât de nouveau. Il est curieux que ce peintre du *supplice*, ce violent et ce tourmenté, soit en même temps un peintre de grâce et de charme aigu.

André Masson

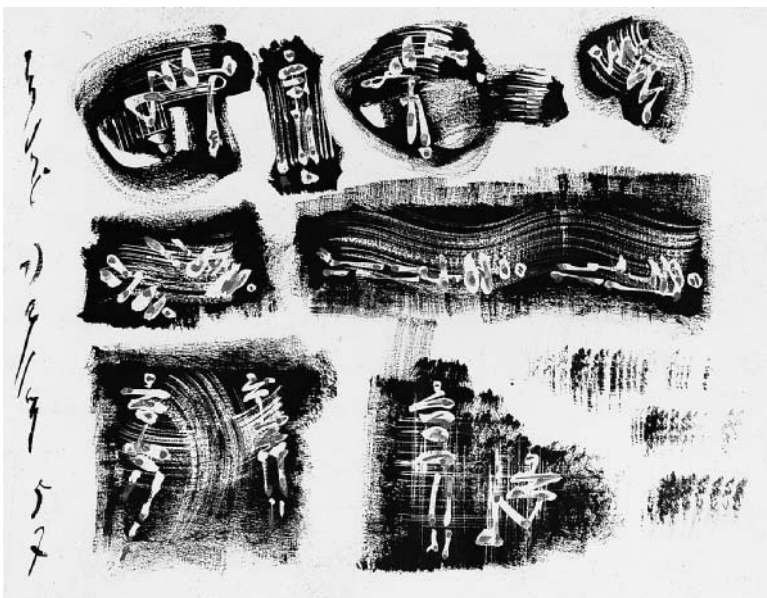
Les dernières recherches d'André Masson se composent d'une part de tableaux et de peintures sur papier, où le sable – qu'il employa vers 1928 – joue un grand rôle, coloré ou non, pailleté, jetant des étincelles entre de minuscules bijoux noirs. Ces œuvres expriment des extases, ou des impressions, devant la nuit, la lumière, l'espace infini, ou simplement le paysage. D'autre part: des scènes plus réalistes, ou comme on dit aujourd'hui, plus figuratives. André Masson a fort admiré l'Opéra de Pékin et s'est beaucoup plu, par la suite, à un spectacle japonais de Kabuki. Il lui a plu de transcrire les mouvements et attitudes des danseurs. Si l'on disait qu'il y a là de l'exotisme, je répondrais d'une part que ces spectacles étaient parisiens, et que d'autre part, Toulouse-Lautrec ou Degas ne faisaient pas de l'exotisme (de théâtre) en représentant des gens costumés d'une manière qui n'est pas celle de la rue. Sur ces gouaches, d'ailleurs, les personnages sont suggérés par des signes – assez *abstraits* selon le vocabulaire – qui traduisent à merveille le geste, l'attitude, le mouvement, et jusqu'à la puissance de l'impulsion.

Ces signes se composent en phrases. André Masson est actuellement le peintre qui a le sens le plus vif du mouvement, (il a fait des décors de ballets) une finesse d'observation digne d'un maître de danse (accompagnée sans doute d'une grande sensibilité musicale): il a dans l'esprit la plus susceptible balance à peser les efforts. Ces gouaches sont comme un alphabet de gestes gracieux, puissants, expressifs, dont est capable le corps humain. Il serait très intéressant, comme je l'ai suggéré, de comparer ces études à celles de Degas.

On verrait alors, comblé d'espérance, que la peinture a encore beaucoup à nous montrer, et qu'André Masson n'en est encore



André Masson, *Formes logiques*, 1938
encre sur papier, 50 x 65 cm



André Masson, *[Signes]*, 1957
gouache sur papier marouflé sur toile, 25 x 32 cm

qu'au début de ce qu'il cherche depuis longtemps, dans son propre genre d'expression, la figuration fulgurante du mouvement (presque tous nos peintres sont statiques). Ce peintre nous montre encore, à la manière d'un ballet de *signes* nocturnes, les prostituées de la rue Saint-Denis. Elles sont de la même famille Kabuki.

Bien qu'il s'agisse là de petites œuvres (à grandir), j'ai pensé qu'elles intéresseraient fort le lecteur, d'abord en ce que les unes montrent que la peinture dite figurative est loin d'être épuisée, ensuite en ce qu'elles montrent qu'un peintre sincère (y en a-t-il beaucoup?) et inspiré passe avec la plus grande aisance du réel au pur imaginaire (du concret à l'abstrait) et les mélange intimement.

Henri Michaux enregistre les mouvements physiologiques

Les dessins d'Henri Michaux éclairent certains problèmes, mais je prie le lecteur de sortir sa pile Wonder. Comme le poète le dit lui-même dans un livre explicatif, ce sont des dessins à la plume tracés sous l'influence de la mescaline. Après l'ingestion de cette liqueur, tirée du peyotl, Michaux a beaucoup frissonné. Frissonné pendant des jours et des nuits, si l'on en juge par le nombre des dessins.

Comme il frissonnait beaucoup et qu'il est maniaque de la plume à dessin, il a enregistré ses frissons sur des feuilles de papier. Ce sont donc des dessins en vibrations, *ne représentant* absolument rien du tout, sinon des myriades de petits mouvements browniens. On se dirait bien que la mescaline rend patient, et vif en même temps. Ces dessins ne proviennent pas de l'inconscient – ou fort peu – plutôt sont tracés par l'impulsion de nerfs surexcités. Réactions non de l'esprit, mais du protoplasme gorgé d'excitant fébrile. C'est un enregistrement de mouvements physiologiques. Mais les vibrations des cellules surexcitées composent un certain rythme, monotone il est vrai.

Voilà un extraordinaire témoignage du nerf humain, un enregistrement de ses tumultes, un dessin expérimental. Non une œuvre d'art, tout le contraire, quoique le mouvement vibratoire des cellules corresponde très certainement aux grandes

impulsions cosmiques qui déchaînent les mers, les éruptions volcaniques, l'ordre apparent des vastes paysages. On peut voir tout cela, physiquement, dans ces cartographies d'Henri Michaux. Pourtant il nous dit bien que c'est une misérable expérience (qu'il décrit dans un livre magnifiquement) et ces dessins sont bien dans un sens passionnants, mais au point de vue création artistique infiniment misérables.

Mais qu'on y réfléchisse: point n'est besoin, pour provoquer l'agitation des nerfs, d'absorber de la mescaline (qui a un nom de fée et d'impératrice perverse, à la fois Mélusine et Messaline); ils vibrent toujours, ces nerfs irritables, toujours prêts à verser physiologiquement de la couleur et à tracer des lignes, des parcours dénués de sens. Aussi ce qu'on prend pour des révélations de l'inconscient n'est-il souvent que sécrétion physiologique, qu'on appelle expressionnisme lyrique et abstrait.

Voilà donc – bien qu'ils ne viennent de se révéler présentement dans toute leur puissance à mon esprit – deux génies de l'art de notre temps, et costumez-les comme vous voudrez, Kabuki et mescaline, mescaline et Kabuki, mais si Mescaline m'intrigue et m'inquiète, c'est à Kabuki que je vais.

France-Observateur, n° 299, 2 février 1956, p. 13

Cet article, absent de la bibliographie de référence des œuvres de Limbour qu'est l'ouvrage de Martine Colin-Picon, publiée dans la collection critique Pleine Marge en 1994: Georges Limbour: le songe autobiographique, témoigne de la complexité du débat abstraction/figuration. À travers la peinture de Michaux, pourtant qualifié de « génie de l'art de notre temps », Limbour condamne « l'expressionnisme abstrait » qui justement n'exprime rien, au profit de la « figuration » de Masson qui, partant du réel, le transfigure en signes renvoyant à ses structures profondes.

I.R



André Masson, *Les Halles de Paris*, 1967
huile sur toile, 114 x 105 cm. Coll. part.

Extrait de la préface
aux *Entretiens avec André Masson*
de Georges Charbonnier

C'est en effet Jean Dubuffet qui me conduisit en 1922 dans l'atelier de Masson. Cet atelier, vaste mais assez misérable, était situé au fond d'une enfilade de cours où poussaient l'herbe des terrains vagues et quelques arbres chétifs. Outre de semblables ateliers, dont celui de Miró, il y en avait un autre, beaucoup plus grand, où travaillaient des serruriers. Le bruit de leurs machines accompagna la méditation et le geste de Masson, tout le temps qu'il vécut là, d'un ronronnement perpétuel qui s'arrêtait brusquement à six heures précises du soir. Une paix surnaturelle s'installait alors dans ces lieux. Les tableaux paraissaient étrangement s'éveiller, les paroles s'entendaient d'une autre manière.

Au cours de cette visite, où je ne parlais guère, quelque chose me fut révélé dans les instants qui suivirent six heures.

Je revins seul le lendemain au milieu de l'après-midi (Masson travaillait alors la nuit au *Journal Officiel*). Je le trouvai endormi, couché sur le dos, tout habillé, le visage recouvert d'un voile noir, comme celui qu'employaient alors les photographes. Je le regardai dormir, mais au bout de quelques instants, il sentit quelque chose d'insolite, il se dressa brusquement en arrachant son masque.

C'est ainsi que je le vis pour la première fois, pour toujours.

Par la suite, je devins ami des jeunes gens qui fréquentaient son atelier de manière presque quotidienne et auxquels il arrivait parfois d'y passer la nuit, couchés sur des paillasses. Nous éprouvions tous pour Masson la plus grande admiration: il avait connu des choses terribles dont il ne parlait qu'avec une extrême discrétion.

Le nombre des livres qu'il avait lus était déjà considérable. Il admirait particulièrement Nietzsche, Dostoïevski, Novalis et les romantiques allemands (nous employions le mot supernaturalisme que nous avions trouvé chez Gérard de Nerval.) Le Devenir héraclitéen hantait déjà son imagination. Sa peinture

(passé le temps des *Forêts* et déjà sur sa fin celui des *Buveurs* et des *Joueurs*, – cartes, dominos, dés...) nous faisait pressentir un univers secret et irrationnel. Les Quatre Éléments faisaient leur apparition dans ses compositions. Cet art, dramatique et hanté de significations, chargé de symboles mais plus affectifs qu'intellectuels, nous l'opposions avec une certaine véhémence, non parfois dénuée d'injustice, à celui de peintres déjà célèbres dont le souci nous paraissait être par trop exclusivement esthétique ou plastique. Nous considérions donc Masson comme le futur grand peintre de notre époque et cela était si bien entendu qu'il n'était pas nécessaire de formuler tout haut de telles appréciations. [...]

dans *Georges Charbonnier*,
Entretiens avec André Masson, *Julliard*, 1958, *Préface de G.L.*
Réimpression éd Ryôan-ji, 1985.

Georges Limbour

Voici les textes de Limbour, portant, en tout ou en partie, sur André Masson.

- « Histoire de l'homme-plume », exposition André Masson, Paris, Galerie Simon, 25 février-8 mars 1924. Texte repris dans *André Masson et son univers*, ouvrage écrit en collaboration avec Michel Leiris, Lausanne, Les Trois Collines, 1947, p. 25-27.
- « Préface à la deuxième exposition », préface à la plaquette de l'exposition André Masson, Paris, Galerie Simon, 8-20 avril 1929. Texte repris dans *André Masson et son univers*, *op. cit.*, p. 47-50.
- « André Masson », *Der Querschnitt*, tome IX, Heft 9, 20 septembre 1929, p. 664-665.
- « André Masson: le dépeceur universel », *Documents*, 2^e année, n° 5, 1930, p. 286-287. Article repris dans *André Masson et son univers*, *op.cit.*, p. 51-55 et dans *Critique*, n° 351-352, août-septembre 1976, p. 871-873.
- *André Masson*, textes de Jean-Louis Barrault, Georges Bataille, Robert Desnos, Paul Éluard, Armel Guerne, Pierre Jean-Jouve, Madeleine Landsberg, Michel Leiris, Georges Limbour, Benjamin Péret, Rouen, Armand Salacrou, sans nom d'éditeur, Paris, 1940.
- « La peinture et la guerre », *Le Spectateur des arts*, n° 1, décembre 1944, p. 9-13.
- « Une mythologie des insectes », *Action*, n° 53, 7 septembre 1945, p. 8.



André Masson, *Nu au papillon*, 1944
pastel sur papier beige, 60,5 x 45,5 cm, coll. part.

- « André Masson », *Action*, n° 69, 28 décembre 1945, p. 17.
- « Œuvres récentes d'André Masson », *Paysage*, n° 29, 30 décembre 1945, p. 3.
- « Sur une exposition d'André Masson », *Les Temps modernes*, n° 7, 1^{er} avril 1946, p. 1337-1341. Article repris dans *André Masson et son univers*, *op.cit.*, p. 69-77.
- « La saison des insectes », *Paysage*, n° 60, 1^{er} août 1946, p. 5.
- « Dans le feu de l'inspiration », *Action*, n° 105, 6 septembre 1946, p. 14-15. Article repris dans *André Masson et son univers*, *op.cit.*, p. 83-88 et dans le recueil *Dans le secret des ateliers*, L'Élocoquent, 1986, p. 17-20.
- « Les "Mythologies" d'André Masson », *Action*, n° 118, 6 décembre 1946, p. 12.
- « André Masson », *Arts de France*, n° 15-16, 1947, p. 51-59.
- *André Masson et son univers*, textes de Michel Leiris et de Georges Limbour, Lausanne, éditions des Trois Collines, coll. Les Grands peintres par leurs amis, 1947.
- « Diversité dans l'unité », *Action*, n° 139, 30 mai 1947, p. 12.
- « La Nature reprend la parole », *Action*, n° 213, 27 octobre 1948, p. 10.
- « Esclavage et grandeur du paysagiste », *Les Temps modernes*, n° 39, décembre 1948-janvier 1949, p. 155-161.
- « André Masson graveur », texte joint à l'invitation de l'exposition, Paris, Galerie La Hune, 12 mai 1949. Texte repris dans *Critique*, n° 351-352, août-septembre 1976, p. 873-874.
- « André Masson et la nature », *Les Temps modernes*, n° 61, novembre 1950, p. 938-943.
- *Masson. Dessins*, Paris, éd. Braun & Cie, coll. Plastique, 1951. Introduction de Georges Limbour p. 5-12.
- « L'espace lyrique d'André Masson », *France-Observateur*, n° 232, 21 octobre 1954, « Lettres et Arts », supplément bimensuel, n° 17 [non paginé].
- « Tableaux récents d'André Masson », *XXe siècle*, n° 6, janvier 1956, p. 78-79.
- « Kabuki et mescaline », *France-Observateur*, n° 299, 2 février 1956, p. 13.
- André Masson, *Entretiens avec Georges Charbonnier*, Paris, Julliard, Les Lettres nouvelles, 1958. Préface de Georges Limbour, p. 9-23. Cet ouvrage a été réédité chez les Éditions Ryôan-ji en 1985. Un extrait de cette préface est repris dans le recueil *Dans le secret des ateliers*, p. 15, sous le titre « Le voile noir d'André Masson ».
- « Les Quatre Éléments », *Les Lettres nouvelles*, 7^e année, nouvelle série, n° 8, 22 avril 1959, p. 31-32.
- « Notes sur la rétrospective d'André Masson », *Mercure de France*, tome CCCLIV, n° 1219, mai 1965, p. 88-95.



André Masson, *Actrices chinoises*, 1955
gouache sur papier, 55 x 33,5 cm

« Une sorte de réalisme visionnaire »¹

Entre 1924 et 1965, c'est dans plus de vingt-cinq articles que Georges Limbour a célébré son ami peintre. « Cet homme devait s'être promené dans une basse-cour car il était vêtu d'un chandail de duvet; aussi fut-il généralement connu sous le nom de l'homme-plume »... Voilà comment débute l'« Histoire de l'homme plume »², qui présente la première exposition d'André Masson, en février 1924. Aux catalogues et aux articles de presse vont succéder des ouvrages signés partiellement ou en totalité de Limbour, *André Masson* en 1940, monographie éditée par Armand Salacrou³; plus tard (en 1951), *Masson dessins*⁴ dont l'introduction éclaire les différentes périodes de l'œuvre, et surtout *André Masson et son univers*, recueil de textes publié aux Trois Collines en 1947 et cosigné avec Michel Leiris. Autour du peintre, se tient en effet une garde rapprochée, les fidèles du temps de la rue Blomet, les collaborateurs de la revue *Documents*, un réseau d'artistes dont ces deux-là sont parmi les plus sûrs. Voilà des années qu'entre eux et avec lui la pensée s'affine en s'échangeant. L'œuvre du farouche indépendant, du maître des formes qu'est Masson est la pierre de touche qui leur permet d'éprouver une position esthétique.

Les cinq articles présentés dans les pages qui précèdent sont écrits par Limbour (signés, parfois, d'Antimoine Chevalet, un de ses pseudonymes), entre 1947 et 1956. Si le premier concerne des œuvres plus anciennes, dont la *Réunion d'insectes* de 1936, ils évoquent surtout des toiles peintes après la guerre et le retour d'Amérique de Masson, durant la période dite d'Aix⁵. À cette époque, Masson s'écarte de la voie que d'aucuns veulent lui tracer. D'abord en 1946, dans un salon intitulé *L'art contemporain français*, au musée du Luxembourg, il refuse de figurer parmi l'école surréaliste⁶, et retrouve de ce fait ses toiles exposées dans un recoin peu définissable stylistiquement. C'est que, trois ans auparavant, il a de nouveau rompu avec André Breton, cette fois définitivement. Et ce n'est pas le

1. Georges Limbour, « André Masson », *Arts de France*, n°15-16, 1947, p.56. La bibliographie de Martine Colin Picon est la base de ce travail. (*Georges Limbour, le songe autobiographique*, Paris, Lachenal et Ritter, collection Pleine Marge, 1994).

2. Le texte est repris dans l'ouvrage: Michel Leiris et Georges Limbour, *André Masson et son univers*, Les Trois Collines, 1947. La même année 1924, André Masson illustre le premier recueil du poète, *Soleils bas*, éditions de la galerie Simon.

3. Ce livre regroupe des articles de plusieurs auteurs: J-L. Barrault, G. Bataille, A. Breton, R. Desnos, P. Eluard, A. Guerne, P-J. Jouve, M. Landsberg, M. Leiris, B. Péret, et G. Limbour.

4. Georges Limbour, *Masson dessins*, Paris, Braun (vol.11 de la collection Plastique).

5. André Masson rentre des États-Unis en octobre 1945 et s'installe au Tholonet, face à la Sainte-Victoire, entre 1947 et 1953.

6. Georges Limbour, « Peinture moderne au Luxembourg », *Action*, 2 août 1946.

recueil de ses articles *Le Plaisir de peindre*, publiés en volume en 1950 par La Diane française, éditions niçoises dont le nom fait écho à l'œuvre d'Aragon, qui pourrait le réconcilier avec les surréalistes.

Dans ces années d'après-guerre, ses œuvres déconcertent: elles semblent bifurquer brutalement. La diversité de ses expérimentations est assimilée à l'effacement de son *style*. En effet, en 1947, à l'issue d'une expérience bouleversante et inédite, les *Vingt-deux dessins sur le thème du désir* exécutés en quelques heures, le peintre cesse de travailler sur la ligne, comme si ces dessins étaient à la fois l'apogée d'une virtuosité qui signait si nettement son œuvre et son point d'arrêt. À une série de paysages (*La Carrière Bibemus*, 1949) à propos desquels la référence à Courbet surgit sous la plume de Limbour, succèdent des tableaux où l'emportent la couleur et la lumière. Voilà que « les arbres, les rochers, les sources, les collines et les abîmes, le corps humain » viennent peupler les toiles⁷. Puis, quand, dans les années cinquante, le dessin réapparaît, de paisibles scènes de genre, *Le Marché aux cariatides* ou *Les Lavandières*, font oublier la violence des mythologies de la décennie précédente ou le lyrisme absolu d'*Antille* (1943), toile peinte après la découverte de la Martinique « charmeuse de serpents », en compagnie de Breton. Les thèmes choisis en cette période d'Aix, jusqu'au début des années 50, sont « réalistes », avance Limbour qui conclut: « Le cycle de l'imaginaire était clos »⁸ (faut-il souligner que le thème n'est pas l'œuvre?). Enfin, au fil des années, son « obstination figurative »⁹ déconcerte à ce moment où l'art abstrait gagne une place prépondérante, où le débat artistique s'organise autour de cette notion¹⁰.

*

André Masson avait pourtant prévenu:

Moi je suis le miroir où se reflètent les règnes fraternels et les quatre éléments. Point cardinal fixé aux membranes de la liberté, j'ouvre des yeux vivants sur la vitre de l'art où s'imprime – floraison mentale de givre – depuis le squelette de sable jusqu'à la chair de l'étoile, l'image de mon univers.

Telle est la magnifique déclaration que, dès 1943, il oppose à la fois à l'art abstrait et, sinon au surréalisme, au moins à la pétrification qui, à ses

7. *Masson dessins, op. cit.*, p. 11.

8. *Ibid.*, p. 11.

9. L'expression est de Bernard Noël, *André Masson*, Gallimard, 1993, p. 107.

10. C'est en 1947 que les Parisiens voient pour la première fois les œuvres de Schneider, Hartung, Soulages au Salon des Surindépendants. Mondrian, installé à New York depuis 1940, y avait été exposé en 1944, l'année de sa mort, mais il faudra attendre 1957 pour que Denise René dont la galerie ouvre en 1946 présente ses œuvres aux Parisiens. René Drouin expose cependant Wols dès 1945, la première exposition de ses huiles ayant lieu en 1947.

yeux, le menace. Où se situe le « point cardinal » en lequel il s'incarne? Au-dehors et au-dedans du corps de l'artiste sans doute mais aussi dans la nature et dans l'art, à la fois. *Anatomie de mon univers* – le livre d'où est tirée la déclaration que je viens de citer – publié à New York en 1943, offre un beau contrepoint, en mots et en images, à tous les mots d'ordre¹¹. Ces pages à l'allure de manifeste dédiées à Jacques Lacan avaient constitué le fondement d'une esthétique à laquelle s'accorde Limbour et sur laquelle les deux amis ne cessent d'échanger leurs points de vue depuis des années. Le terme d'*anatomie* lui-même est probablement issu d'un des premiers grands articles sur Masson, celui de Carl Einstein, paru dans *Documents*, en 1929. « On pourrait parler d'anatomie mystique », avait conclu le grand critique d'art à l'issue de son « étude ethnologique » consacrée aux forces hallucinatoires mises en œuvre¹². Et c'est peut-être en écho à *Anatomie de mon univers* que Limbour et Leiris publient *André Masson et son univers*, recueil d'articles écrits entre 1924 et 1947.

Dessiner cet univers au moment où Masson rentre en France, dans un contexte nouveau, le défendre en le confrontant à la fois à l'art abstrait et au surréalisme, tout en dépassant la question avec son élégance coutumière, souligner sa totale cohérence malgré l'apparente brutalité des virages pris par l'artiste, tel est l'objectif de Limbour, tel est le fil conducteur des articles rassemblés ici.

*

Les silhouettes des adversaires communs au peintre et à ses homologues ne se dessinent qu'en creux sous les mots du poète et critique d'art. Sa réponse la meilleure consiste à cerner la *poétique* du peintre, le courant principal qui, depuis les années vingt, si l'on compare l'œuvre à un fleuve dont les contrées traversées semblent métamorphoser l'apparence, apparaît sans peine à l'œil exercé du critique. Quel mot la dirait le mieux en reflétant ces textes? La métamorphose, peut-être.

Pourquoi donc, chez Limbour et Masson, le même refus de l'art abstrait? De multiples réponses se présentent. La première relève de l'histoire du cubisme. Ses inventeurs, cheminant sur cette ligne de crête qui surplombe les deux versants de l'imitation du réel et de l'abstraction, récusent cette dernière qu'ils assimilent au décoratif. Un des meilleurs analystes du mouvement, Daniel-Henry Kahnweiler, affirme:

11. Le livre, édité par Curt Valentin en anglais, est publié en français en 1988 par André Dimanche.

12. Carl Einstein, « André Masson, étude ethnologique », *Documents*, n°2, mai 1929, p. 102.

L'instinct d'ornementation consiste dans le fait d'accepter la matière existante et de se contenter de l'orner, de la rendre agréable, plaisante. On ne dénoncera jamais assez la confusion entre art véritable et «ornementation». Ils n'ont rien de commun, si ce n'est qu'ils sont tous deux exécutés par la main de l'homme. Mais l'œuvre d'art, celle dont on peut dire qu'elle est belle, c'est l'œuvre où une réalité vécue par l'artiste [...], est devenue chose, objectivée dans la matière qu'elle glorifie. Le produit de l'ornementation n'est autre chose que décoration colorée d'un panneau; le tableau réalisé par l'artiste n'est plus une toile colorée, c'est son expérience vécue [...], visible pour tout le monde, éternisée¹³.

Les habitués des dimanches de Boulogne, Gris, Braque, Artaud, Limbour, Masson, puis Leiris que ce dernier a présenté aux Kahnweiler, sont en accord sur ce point. En 1946, des années plus tard, Limbour persiste et signe: dans un autre article passionnant, paru dans *Les Temps modernes*¹⁴, opposant son ami au grand Matisse dont la beauté de l'œuvre relèverait d'un «univers purement pictural», il loue Masson qui «n'énerve pas les objets» (la métaphore est celle du dentiste!) mais «entend que ceux-ci continuent à signifier». Masson, non plus, n'y va pas par quatre chemins: l'art abstrait représente, écrit-il, «la fuite inconsciente devant les contradictions que nous offre une époque déchirée et, sur le plan esthétique, elle résout ces contradictions par l'absurde [...]»¹⁵. C'est une théorie de l'art tout simplement «hérétique»! Bref, outre que l'abstraction pure relève à ses yeux du décoratif et passe à côté de «l'essentiel, la faim, l'amour, la violence»¹⁶, il lui semble naïf de croire échapper à la représentation en réduisant le tableau à un «objet» (des lignes, des formes et des couleurs en un certain ordre assemblées): la figure rattrape toujours l'artiste comme son public, au moins sur le mode de l'allusion. Le «démon de l'analogie»¹⁷ nous talonne sans cesse qui identifie des êtres connus sur la toile la plus abstraite. Les frontières entre l'abstraction et la figuration peuvent être poreuses.

13. Daniel-Henry Kahnweiler, *Confessions esthétiques*, Les Essais CX, Paris, Gallimard, 1956, p. 66-67.

14. L'article, «À propos d'une exposition», écrit en avril 1946, est repris dans *André Masson et son univers*, op. cit., p. 69 et sq.

15. André Masson, *Le Rebelle du surréalisme, écrits*, édition établie par Françoise Will-Levaillant, Hermann, collection Savoir sur l'art, 1994, p. 14 (texte de 1941).

16. *Ibid.*, p. 15

17. C'est le titre du premier chapitre d'*Anatomie de mon univers*, titre emprunté au poème en prose de Mallarmé, et repris notamment, on se le rappelle, dans la *Nadja* d'André Breton.

L'épervier en vol

En effet, comment aborder la question de la nature, si souvent évoquée dans les articles de Limbour? Aux yeux de ce dernier, Masson s'inscrit contre les « abstraits et simili » qui « tournent résolument le dos à la nature ». Sa fréquentation, constante, est d'abord une méthode, lui qui s'astreint, avec discipline, à dessiner régulièrement sur le motif: « Si je suis impuissant à donner une image surprenante de l'objet le plus habituel, je ne pourrai pas non plus [...] donner un corps vraiment durable à mes fantasmagories », affirme-t-il. Et il ajoute « 'D'après nature', la formule est ancienne, mais n'exclut aucune possibilité d'émerveillement »¹⁸ (on comprendra évidemment ce mot dans sa dimension surréaliste). Là est le paradoxe: un tableau, à quelque école qu'il soit rattaché, « toujours ressortit de l'imaginaire », affirme Masson, se référant à Jean-Paul Sartre qui, après son retour en France, lui a ouvert sa nouvelle revue, *Les Temps modernes*¹⁹. « L'autre côté du miroir », cet « irréel » en quoi consiste le sujet de l'œuvre est aussi de ce côté du monde. Que le peintre s'exerce donc inlassablement à traquer la nature jusqu'à ce que le ciel bleu « commence à bouillonner »²⁰! Par ailleurs, Masson partage avec Limbour une proximité immédiate avec la nature, non celle, à hauteur d'homme, du peintre réaliste mais celle qui va de soi pour l'insecte ou l'épervier en vol²¹, non le paysage immobile sous le regard d'un observateur distancié mais la violence des forces telluriques, la métamorphose permanente à l'œuvre, telle qu'elle est vécue par tout être vivant en osmose avec la nature. Les toiles du peintre sont le fruit d'une intense émotion, voire d'une « commotion » qui l'ébranle « devant un spectacle naturel ou des gestes humains ». Toutes condensent le mouvement incessant, puissant et profond qui anime la nature, ce mouvement vital, mêlant vie et mort, dont les mythologies antiques rendent compte à leur manière et que « l'énergie » ou « le désir » ne suffisent pas à nommer. Les notions développées par Limbour ne sont pas sans rapport avec la pensée de Carl Einstein, obscure dans sa formulation mais tellement aiguë, qui, à partir du même constat, puise dans l'anthropologie la description d'un mécanisme d'identification de l'homme à l'animal dans l'extase et confronte le « *training* extatique » auquel s'exerce Masson (dans l'époque antérieure aux textes qui nous intéressent ici) à la soumission du chaman aux forces hallucinatoires²². Mais restons-en à Limbour. Quand il aborde cette question, son écriture marche

18. André Masson, *Écrits*, op. cit., p. 27.

19. *Ibid.*, p. 23.

20. « Quand on regarde longtemps le ciel bleu, disait Jean-Paul Richter, vient le moment où il commence à bouillonner » (*Ibid.*, p. 26).

21. Pierre Assouline, *L'Homme de l'art*, D-H. Kahnweiler, Folio Gallimard, p. 580 (Balland, 1988).

22. Carl Einstein, article cité en note 12, p. 102.

au pas de la peinture. C'est en poète qu'il parle d'un autre « poète », comme en témoigne la somptueuse hypotypose du premier texte: sous nos yeux, les insectes peints par Masson endossent leurs armures de samouraïs; les formes prises sur la toile se mettent en branle et deviennent forces.

Mais ne nous y trompons pas: les insectes de la toile sont *aussi* fruits de l'imagination. « L'invention », terme récurrent sous la plume de Limbour, est à l'œuvre. Car paradoxalement seule *la reine des facultés* sait fouailler au cœur des forces obscures qui animent la nature (on songe à la grande « extase » que fut pour Masson la nuit passée à Montserrat, d'où procèdent plusieurs toiles et un poème – *Minotaure*, n° 8, juin 1936 – expérience que revendique parallèlement Bataille dans la même revue, avec un extrait du *Bleu du ciel*). Le poète cherche les mots pour réduire ce paradoxe, expliquer à ses lecteurs cette conjonction du regard posé sur la nature et de l'imagination. Imiter ou créer, présenter ou représenter? Depuis que le cubisme a rendu à la peinture sa liberté en la décrochant de l'imitation du réel, le débat est au centre de la réflexion, en peinture comme en poésie. Pourtant si la création n'est pas en prise avec ce réel qui est pour les deux artistes la nature, le conformisme la menace et de ce point de vue un tableau qui se prétendrait surréaliste ne vaudra pas mieux que le plus paresseux des paysages réalistes. En effet, pour Masson, nombre de toiles du mouvement, de certains collages jusqu'aux montages de Dalí, réduisent la pensée dont elles se prévalent à des procédés qui assèchent toute vie en n'offrant au regard que des *natures mortes*. En 1961, dans un article où il revient sur le Surréalisme, le peintre, qui voit alors dans la pensée taoïste confirmation de son expérience, écrit:

Revenons à la fixité.

Pourquoi les Européens peignent-ils toujours des poissons morts? demandait un Chinois à un peintre occidental (l'esprit nature vive s'opposant à l'esprit nature-morte). Cette question d'un Asiatique, en la scrutant, pourrait en dire long sur un courant majeur de l'art d'Occident: ne pas délivrer mais rendre toute forme captive. Et là encore se trouve un appui à la stupéfaction qu'il est permis d'éprouver devant ce côté figé qui marque la peinture surréaliste dans sa majorité²³.

Et ailleurs: « La rencontre du parapluie et de la machine à coudre sur une table de dissection, ce fut bien une fois »²⁴. Ou encore: « En somme, on met la colombe dans le fondement du chef de gare et le tour est joué²⁵ ». À son tour et dans son registre, l'écrivain joue avec humour sur les mots; dans

23. André Masson, *Écrits*, *op.cit.*, p. 8.

24. *Ibid.* p. 25 (texte de 1944).

25. *Ibid.* p. 34 (texte de 1961).

« La nature reprend la parole », il attaque les paysagistes qui traitent la nature « comme une langue morte ». Les voilà tous renvoyés dos à dos. Seul, à leurs yeux, le commerce permanent entre la nature et l'imagination *délivre*²⁶ une langue nouvelle. Et cette langue ne propose ni les visions rabâchées depuis des siècles ni un *dehors-du-monde*. Elle offre et n'offre pas l'univers. Elle le « recrée », subvertissant toutes les frontières et ouvrant la porte de la poésie. Finalement, que Masson peigne la « Martinique charmeuse de serpents » ou les pentes sereines de la Sainte-Victoire, peu importe ! Si le spectateur désorienté ne voit là que ruptures, il se trompe. Certes, les sujets d'inspiration changent, les moyens employés aussi. Ainsi, en 1957, Masson explique comment les lignes si maîtrisées, qu'il a destinées à révéler le devenir, lui apparaissent soudainement comme des « squelettes de mouvement »²⁷. Dès lors, il les abandonne et explore la couleur pour peindre au plus près de « la sensation »²⁸. Mais le projet et la méthode demeurent :

Que l'objet ne soit plus obstacle, séparation. Que la fusion soit accomplie dans l'ombre ou dans la lumière. Quel que soit le thème, cascade ou brasier, s'approcher toujours plus près. C'est à partir du centre qu'il s'agit d'*infinir*. La profondeur est à réinventer²⁹.

Il s'agit donc bien d'une poétique à découvrir sous les ruptures apparentes, ce qui pose la question du style à laquelle répond l'article de 1947 intitulé par Limbour « Diversité dans l'unité », lequel semble bien être une première ébauche du livre publié chez Braun en 1951. Le critique y divise l'œuvre de Masson en périodes distinctes, tout en démontrant la cohérence de l'ensemble. Contre une définition trop restrictive du style, cette *petite musique* rassurante que l'on retrouverait d'une œuvre à l'autre, il célèbre le courage de l'artiste qui sans cesse lâche la proie pour l'ombre car « agir n'est pas conserver »³⁰ et il voit dans la métamorphose de la nature par l'imagination l'authentique unité de l'œuvre de Masson.

26. Ce verbe apparaît sous la plume de Masson, dans *Écrits*, p. 38 : « délivrer la forme plutôt que la rendre captive » (1961). Il est déjà sous la plume de Limbour : « il ne met pas les objets en cage, il les délivre », *André Masson et son univers*, *op. cit.*, p. 73.

27. *Métamorphoses de l'artiste*, *op. cit.*, p. 53-54 (ch. 2), cité par Bernard Noël, *Masson*, *op. cit.*, p. 124.

28. Bernard Noël formule autrement cette idée de Limbour en affirmant que Masson se met à peindre « les manifestations visibles de l'énergie naturelle », *André Masson*, *op. cit.*, p. 126.

29. « André Masson, je dessine » dans *André Masson, deux cents dessins*, exposition MAM de la Ville de Paris, 1976. Le peintre examine les étapes des conflits de la ligne et de la couleur et écrit : « 1945-1950 [...] : disparition du graphisme. Le dessin n'apparaît qu'à la fin ». Cette phrase décrit donc bien la période qui nous intéresse. (Ce texte est tiré de *Métamorphose de l'artiste*, Genève, Cailler, 1956, p. 17-34.)

30. Masson, *Écrits*, *op. cit.*, p. 41 (1961).

« C'est à partir du centre qu'il s'agit d'infinir »

On voudrait définir cet espace auquel nous confrontent ces toiles, sous le regard passionné de Limbour, décrire ce centre à partir duquel *infinir*. Mais si le peintre au long de sa carrière se déplace sans cesse, c'est que ce centre lui-même est mouvement, énergie et lumière à la fois, astre solaire ou soleil noir. Il contient tous les possibles. « Ainsi le dur noyau d'un fruit projette ses rayons vers la périphérie diaprée, joue aurorale, fête », lit-on dans le texte publié en 1943, *Anatomie de mon univers*, dont l'enjeu est bien de dévoiler le secret des choses, avec toute la rigueur de celui qui s'approche de la table de dissection. Et de fait, étrangement, le peintre-poète fasciné par l'Irrationnel s'applique dans ce texte à définir une méthode pas à pas.

Le lettré qu'est Masson renforce son intuition d'artiste en puisant à plusieurs sources que les limites de cette étude permettent seulement de désigner. L'alliance des contraires en est une, d'Héraclite à Nietzsche:

Le peintre est forcé d'inventer sa propre dialectique et de la porter au sein de son œuvre.

La mort et la résurrection.

Le simple et le multiple

L'accord et le désaccord³¹.

Cette alliance justifie la récurrence du mot « univers » qui ne se réduit pas au terme usé depuis par l'édition d'art. Dans ses articles sur Masson, Michel Leiris préfère marteler le mot « totalité »³². Dans les toiles de son ami, il voit la fulguration de la naissance à partir du néant, le mouvement continu des éclosions, des dissolutions et des métamorphoses, le jeu des correspondances enfin entre contenant et contenu, monde intérieur et monde extérieur, microcosme et macrocosme. Avec malice, Limbour fait écho à cette pensée quand il donne un titre paradoxal à son article de 1947, « Une mythologie d'insectes » (le monde en miniature a lui aussi ses mythologies ...). Le poète relaie le peintre pour proposer avec lui un double changement d'échelle dans un renversement vertigineux: d'abord en effet, l'imagination du peintre s'empare du microcosme pour lui donner une visibilité dans l'espace de la toile, par un procédé qu'on pourrait assimiler à un gros plan (si ce terme n'évoquait pas une démarche réaliste). Puis c'est le tableau qui, dans le récit élaboré par le spectateur privilégié qu'est le poète, apparaît à son tour comme un espace, apte, dans sa réduction même, à refléter le macrocosme. On comprend, à lire Limbour, la fascination que suscite toute peinture: elle révèle le microcosme et le macrocosme à la fois. Les hommes ordinaires dont nous

31. *Ibid.*, p. 41.

32. « Éclosion, dissolution ou plutôt mutation incessante des choses; fulguration de l'existence sur la page blanche du néant, privilège angoissant de l'homme, contenant d'un monde dans lequel il est contenu ». Michel Leiris, « Mythologies », dans Michel Leiris et Georges Limbour, *André Masson et son univers*, *op. cit.*, p. 126.

sommes, explique-t-il, qui n'ont pas un accès direct aux choses ne peuvent les saisir que par le truchement de l'artiste. Celui-ci s'en empare pour bâtir son univers qu'il enclôt sur sa toile. Et voilà que le monde dans lequel nous sommes habituellement immergés est projeté à distance, sur un mur vertical, dans l'espace circonscrit de la toile.

Parmi les sources de Masson, l'accès à la « totalité contradictoire » passe aussi par la pensée analogique qui devine les correspondances entre le microcosme et le macrocosme, ainsi que celles qui relient les sensations. Des alchimistes médiévaux vénérant le légendaire Hermès Trismégiste à Marsile Ficin et Cornelius Agrippa, ou d'Héraclite au Tao, la curiosité de Masson, jamais comblée, trouve, dans la philosophie, la mythologie, la spiritualité ou l'occultisme, bien des échos à cette pensée. Mais ni cette pensée fascinante, ni la fusion possible de l'homme dans la nature et la quête de l'unité perdue, *via* la poésie, « la langue maternelle de l'humanité »³³, que Masson aime à retrouver chez les Romantiques allemands, ne réduisent la structure conflictuelle du monde. Elles l'englobent au contraire. C'est à la lumière de cette vision héraclitéenne, partagée par Masson et ses amis et déjà présente dans l'article de Carl Einstein dans *Documents*, qu'il faut comprendre l'utilisation du mot « drame » à propos de cette œuvre, sous la plume de Carl Einstein, d'abord, de Limbour ensuite.

« Le sortilège » ou le voile noir

« Masson s'arrête juste au seuil du réalisme », affirme Limbour. Si ce dernier utilise les catégories de l'histoire de l'art pour rassurer un public désorienté, il en connaît les limites. Pour dire comment Masson, en poète, « part du réel et [...] le dépasse sans que nous puissions dire où nous avons franchi la frontière », il opte pour le récit poétique qui perce à jour le secret du peintre de la manière la plus magistrale. J'ai évoqué cet extraordinaire récit de la métamorphose subie par les insectes par le pouvoir d'un peintre qui rivalise à sa manière avec Vulcain, le forgeron des dieux (1945). Plus tard, en 1958, un autre récit ouvre la préface de Georges Limbour aux entretiens de Masson avec Georges Charbonnier³⁴ : une simple anecdote

33. L'expression est empruntée à Hamann. Les Romantiques cités par Masson sont Hamann, Novalis ou Hoffmann. Pour prolonger cette réflexion, voir Olivier Schefer, Laurent Margantin et Charles Leblanc, *La Forme poétique du monde, anthologie du Romantisme allemand*, Corti, 2003.

34. Ces entretiens radiophoniques diffusés sur la RTF à la fin de l'année 1957 sont publiés d'abord chez Julliard, en 1958, dans la collection « Lettres nouvelles » dirigée par Maurice Nadeau, puis réédités en 1985 par les Editions Ryôan-ji sous le titre *Entretiens avec André Masson* (le récit est à la page 7). On retrouve ce texte dans une publication de 1986, *Dans le secret des ateliers*, qui regroupe certains articles critiques de Limbour portant sur différents peintres (L'Elocoquent, p. 15).

cristallise « pour toujours », à l'instar d'une scène de première rencontre, l'identité du peintre aux yeux de celui qui deviendra son ami. Cette rencontre muette révèle d'emblée le secret du peintre. Comme dans d'autres visites d'atelier, le critique d'art va au but, instantanément, dans une intuition fulgurante dont la valeur épistémologique est indéniable. Et c'est la *figure* qui est alors questionnée avec acuité.

Nous sommes en 1922, dans l'atelier de la rue Blomet. Limbour, qui vient d'être présenté à Masson dans la journée, revient seul chez lui plus tard et le trouve en train de dormir. Les deux visites sont en écho: lors de la première, une *révélation* se produit dont nous ne saurons rien sinon qu'elle a lieu à six heures, à l'heure où les ouvriers quittent l'atelier de serrurerie voisin: à la faveur du silence qui remplace le vacarme, à rebours du conte de la Belle au bois dormant, les tableaux s'éveillent. On parle. Le désir naît. Alors le secret entrevu décide le poète à revenir seul sur le lieu du mystère. L'initiation se fera dans le silence, en deux temps, grâce au regard porté pour une fois non sur un tableau mais sur un créateur aussi immobile que sa toile. Au fait, ne dit-on pas de celle-ci par métonymie: c'est *un Masson*?

C'est comme si Limbour assistait à un *drame* en deux actes, indissociables l'un de l'autre. Il est entré sans prévenir dans le cercle magique de la création et ce qui aurait dû rester caché lui est révélé: il découvre le peintre en train de dormir, s'arrête et l'observe³⁵. Le visage du peintre s'absente, caché par un voile noir de photographe (la reproduction mécanique du réel est bien une fausse piste...). Mais bientôt Masson « se dressa brusquement en arrachant son masque ». L'horizontalité et l'immobilité mortifère et productive à la fois (celle du sommeil et du rêve ou de l'absence de figure?) le cèdent au mouvement de dévoilement et à la position verticale. La figure apparaît et cette transmutation a sûrement affaire avec celle de l'œuvre peinte qui, une fois achevée, se dresse contre le mur.

L'absence de la figure attendue est la première révélation, l'accès à la figure est la seconde, née du geste surprenant et violent de Masson, l'inventeur. L'action succède au rêve et la forme à l'informe. Mais les deux sont inséparables et c'est l'ambiguïté inquiétante de ce visage, masqué puis révélé, qui importe. André Masson en Janus... L'anecdote, vécue en 1922 mais écrite postérieurement, est indissociable de la réflexion menée par Bataille et ses collaborateurs sur la forme et l'informe, la surface et la profondeur telle que la pose la figure humaine³⁶. Ainsi, en 1930, dans le très

35. Dans plusieurs textes sur Masson, Georges Limbour exprime le désir qui le poursuit depuis qu'il a posé pour le peintre, d'observer celui qui observe pour devenir portraitiste: « Ah quel malheur que ce ne soient jamais les choses qui prennent le peintre pour modèle » (« Dans le feu de l'inspiration », *Action*, n° 105, 1946, repris dans *André Masson et son univers*, p. 83).

36. On pense à l'article de Georges Bataille « Figure humaine », *Documents*, n° 4, 1929, p. 194.

bel article sur Masson, « André Masson, le dépeceur universel », Limbour a raconté, justement, sa mise à mort du « Visage », donc du portrait, « à la fois l'épouvantail et le refuge de nos yeux, le trou dans lequel retombe toujours notre regard [...], la pente où coulent nos paroles, notre amour – notre dégoût – notre faiblesse et notre captivité »³⁷. Dans ces années, antérieures à celles qui nous intéressent ici, c'est le dedans qui est exhibé, celui de l'anatomie, des organes ou des viscères... La surface n'apprend rien mais il faut *mettre en forme* le monde, pourtant, dans un mouvement comparable à cette disparition-apparition.

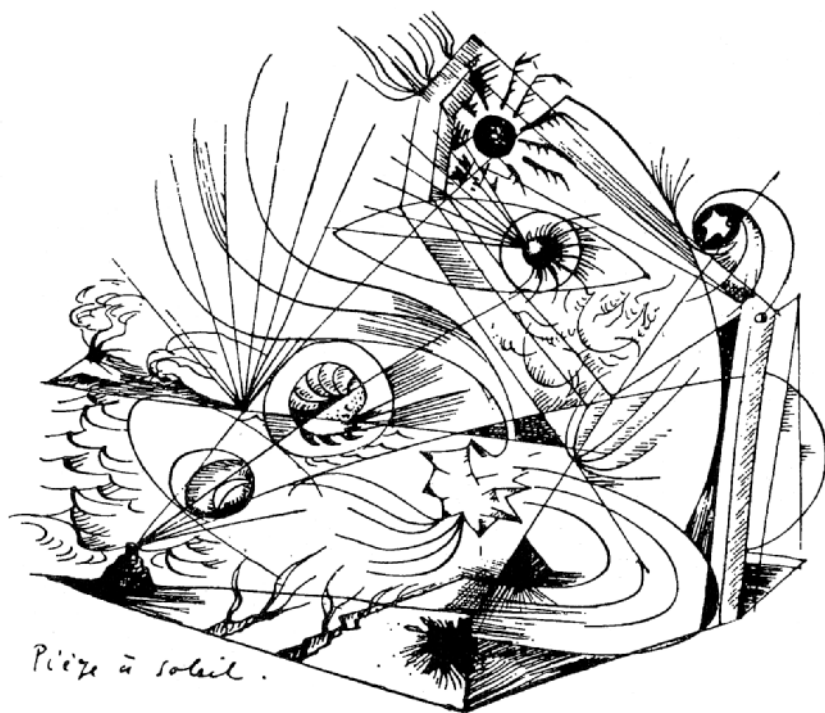
On remarquera au passage que Limbour nous parle très simplement de « figure » sans entamer ici de discours théorique sur la figuration. Et pourtant... Dans ces années où l'art abstrait est au centre du débat esthétique, le mot se répand pour désigner finalement une forme artistique qui serait surannée. Cet emploi agace le poète. Dans l'article « Kabuki ou mescaline », il l'observe, comme on prend en main un objet sous toutes ses faces, rétif à son usage courant: « le débat figuratif-anti-figuratif (pour employer un vocabulaire qui ne signifie plus grand-chose)... », écrit-il. Finalement il en renverse la portée, pour l'arracher au débat abstraction/figuration, en évoquant, non sans humour, « la figuration d'angoisses métaphysiques » ou « la figuration fulgurante du mouvement »... Par sa double posture, en tout cas, Masson peintre impose le refus des évidences et détache la figuration de la représentation mimétique du réel.

Un autre poète, Pierre-Jean Jouve, a cerné chez Masson la présence centrale de ces deux lignes de force associées, l'alliance des contraires et le dévoilement-déchirement. Ses dessins, écrit-il, « tentent de faire tenir dans le trait, un trait rude avec science et de la dernière subtilité, l'Imagination que les forces souterraines conduisent. Oui, je crois que là sont les caractères propres d'André Masson: imagination et déchirement, conflit jusqu'à l'extrême, imagination pour ennoblir, non pour masquer le déchirement ». Limbour va aussi loin, d'emblée, dans l'évidence tranquille de ce récit qui aurait dû être celui d'un premier *face-à-face* entre deux artistes... « La vue, écrit-il toujours à propos de Masson, est une tentation qui nous laisse séparés des choses et nos autres sens sont des tentateurs aussi vains. L'Univers ne se laisse jamais posséder. [...] L'homme se déchire à la herse qui le sépare du secret des choses »³⁸.

Françoise Nicol

37. Georges Limbour, « André Masson, le dépeceur universel », *Documents*, 2^e année, 1930, n° 5, p. 286-287. (texte repris dans *André Masson et son univers*).

38. *Ibid.* p. 12.



André Masson, *Piège à soleil*, avant 1940
dessin au trait dans *André Masson*, ouvrage collectif sans nom d'éditeur,
à l'initiative de Robert Desnos et d'Armand Salacrou, 1940,
reproduit à la fin du texte de Georges Bataille, *Les Mangeurs d'étoiles*