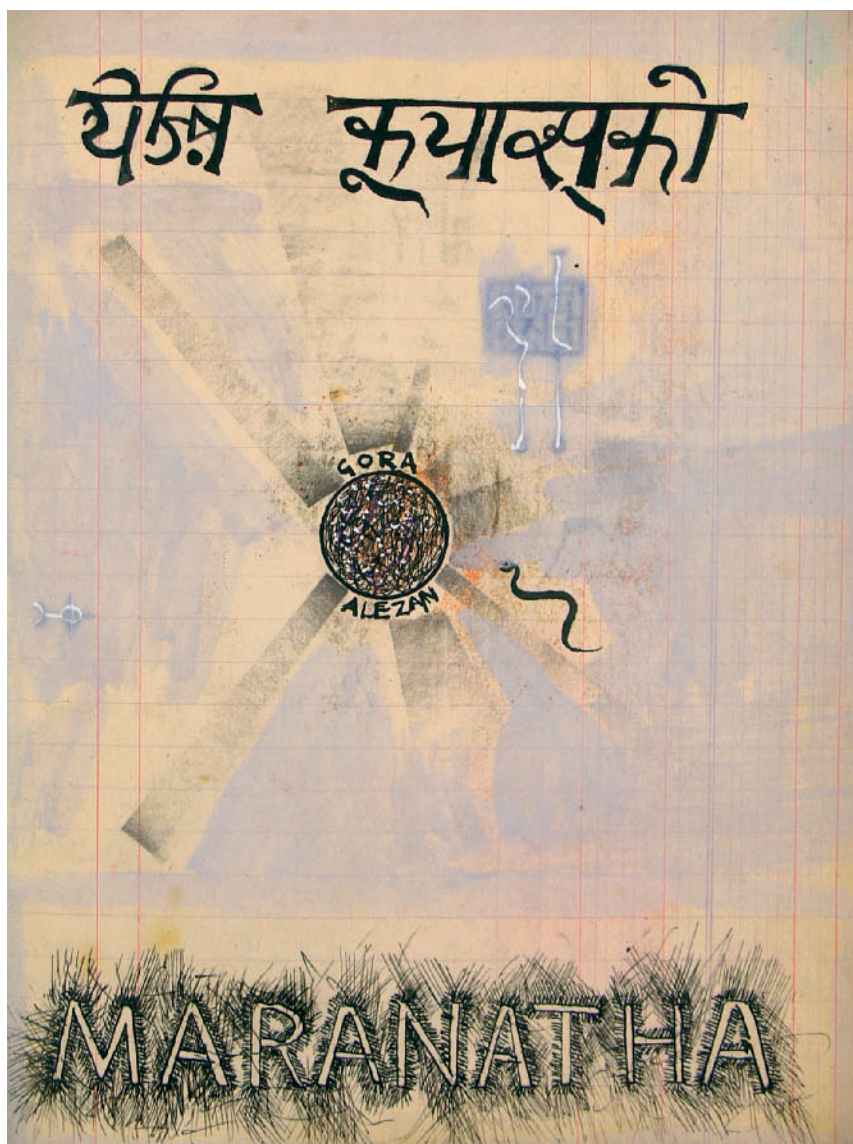


JERZY KUJAWSKI
Le « Cahier magique »

textes de Michel Butor et de Frédérick Tristan



Arrivé en France au début de l'année 1945, l'artiste d'origine polonaise Jerzy Kujawski (1921, Ostrów Wielkopolski – 1998, Paris) a assez rapidement noué de bonnes relations dans le milieu artistique parisien. Dès 1946, il est proche du groupe surréaliste. L'année suivante, il participe à la fameuse manifestation à la galerie Maeght, « Le Surréalisme en 1947 », organisée par Breton: on peut le reconnaître à sa haute stature sur les photographies qui ont immortalisé cette réunion. Son adhésion au groupe surréaliste ne dure pas très longtemps cependant: après une phase de recherches personnelles en accord avec les intérêts du groupe à ce moment, recherches condensées dans un carnet intime tenu pendant près de deux années, son « cahier magique », il participe de 1950 à 1952 aux activités de la revue *Rixes* menées par Max Clarac-Sérou, Édouard Jaguer et Jaroslav Serpan puis, à partir de 1954, à celles de la revue *Phases* qui, sous la direction de Jaguer, rend compte de développements artistiques parallèles à ceux du surréalisme.

Des années d'après-guerre jusqu'aux années soixante-dix, l'œuvre de Kujawski suit un cheminement singulier qui, d'un univers fantastique déchiqueté aux mille replis, le conduit, après un passage par une expression de l'espace apparentée à l'informel, à une figuration érotique subtile qui évoque parfois le pop art par son usage des décalcomanies. La délicatesse de ses linéaments et le raffinement de sa matière picturale sont caractéristiques de cette œuvre tout au long de son évolution, tout comme le recours particulier aux « transparences ». Défendue par des personnalités comme Yves Bonnefoy, Michel Butor, Jean Clarence-Lambert, Pierre Demarne, Édouard Jaguer ou Frédéric Tristan, qui ont souvent été des amis proches du peintre, elle a été exposée dans les « galeries-pilotes » de l'époque: galerie Colette Allendy, galerie Nina Dausset, galerie La Roue, librairie Kléber (Jean Fournier), galerie du Dragon (Max Clarac-Sérou), galerie Creuze (expositions personnelles en 1955 et 1965), galerie Karl Flinker (exposition personnelle en 1960). Ces références témoignent de son inscription marquante dans l'art de son temps.

Nous reprenons ci-après deux présentations de l'œuvre de Kujawski: dans la première, écrite pour une importante rétrospective en Pologne en 2005-2006, Frédéric Tristan a rassemblé, sous le signe des « transparences », ses souvenirs de sa longue amitié avec Kujawski et situé historiquement le « cahier magique » de 1948-1949; dans la seconde, écrite en 1961 pour servir de préface au catalogue de l'exposition personnelle de l'artiste à la Kunsthalle de Darmstadt la même année, Michel Butor donne une description remarquable des pouvoirs de l'art du peintre polonais.

La présentation biographique qui précède repose essentiellement sur les informations rassemblées par Andrzej Turowski dans le catalogue de la rétrospective Kujawski organisée au musée national de Poznan en 2005 et reprise à la galerie Zachęta de Varsovie en 2006. Le témoignage de Frédéric Tristan écrit pour ce catalogue est ici publié avec l'aimable autorisation du musée national de Poznan. Le texte de Michel Butor « Kujawski à Darmstadt » est repris des *Lettres nouvelles*, n° 16, juillet 1961, p. 140-143, où il a été publié en français.

Pierre Brullé



Jerzy Kujawski photographié par Andrzej Dyja en 1965

KUJAWSKI JERZY A



JERZY KUJAWSKI

Le 7 juillet 1947 s'ouvre à la galerie Maeght l'exposition intitulée « Le surréalisme en 1947 ». Jerzy Kujawski y expose à côté de Riopelle, Maria Martins, Scottie Wilson, Baya, Hippolite, nouveaux venus dans le Groupe, mais surtout non loin de la « Salle de pluie et de dédale » dessinée par Marcel Duchamp, de l'« Autel des Grands Transparents » de Jacques Hérold, et de l'« Autel à Léonie Abois d'Ashby » inspiré à André Breton par « l'une des plus mystérieuses passantes qui traversent les *Illuminations* ». Pour un jeune Polonais de 26 ans, né à Ostrov, arrivé à Paris en 1945, à peine sorti de l'École des Beaux-Arts, l'événement est de première importance. D'ailleurs, en ce même mois de juillet, il va rencontrer le Chilien Matta qui expose à la galerie René Drouin une trentaine de tableaux peints pour la plupart aux États-Unis, Matta, l'illustrateur de *Los Grandes Transparentes*, en référence aux « Grands Transparents » des *Prolégomènes à un troisième manifeste ou non* publiés par Breton en juin 1942 dans le numéro 1 de la revue *VVV*, texte partiellement inspiré par le *Grand Verre* de Duchamp : « La Mariée mise à nu par ses célibataires, même ». Le triangle Breton-Duchamp-Matta jouera un rôle souterrain essentiel dans l'œuvre en devenir de Kujawski sous le signe de la transparence, que ce soit sur le plan intellectuel ou sur le plan esthétique. Certes, il est séduit par les intelligences qui ne cessent de lancer « du rare et du nouveau » sous le double emblème de la révolution et du merveilleux. Néanmoins on verra peu le jeune surréaliste participer aux réunions du Café de la Place Blanche ou de la Côte d'Or, rue Vivienne, où se rassemblent les habitués du Groupe et les « compagnons de route » proches du Mouvement, tels que Gilbert Lely, Henri Parisot, Eric Losfeld, René Alleau ou Julien Gracq. D'ores et déjà, Kujawski prend ses distances. Il se veut peintre, c'est-à-dire praticien, à l'écart des théories qui risqueraient d'entraver sa liberté de créer. C'est sa façon à lui d'œuvrer dans la transparence. Sa dernière participation au Groupe se manifesterà à Prague, Galerie Topič, en novembre 1947, mais il ne s'agit que du prolongement partiel de l'Exposition internationale du surréalisme de l'année précédente.

En quittant tôt la Pologne, Kujawski avait échappé à l'influence morbide d'un Bruno Schultz, et c'est plus tard qu'il connaîtra Witkiewicz ou Gombrowicz qu'il associera au théâtre de l'absurde tel qu'il se développait alors en France. Mais, là encore, s'il estime que toutes ces tentatives de déstructuration de la pensée sont nécessaires pour vivifier le langage, Kujawski poursuit une quête rigoureuse, pas à pas, des

formes translucides qui, hors de la pesanteur, circulent sur la toile ou sur le papier comme, sous un microscope imaginaire, animalcules, végétaux, coraux issus d'un rêve. Pourtant la réalité est là, plus vraie d'être saisie dans cette transparence. Révolution, oui, mais intérieure, dans le délicat et subtil théâtre de l'intériorité, si fragile qu'un souffle pourrait en briser la secrète harmonie. S'agit-il d'un automatisme? Peut-être, mais d'un automatisme contrôlé. Certes, Enrico Donati (*Disait Giovanni di Paolo* en 1942) ou Esteban Francès (*Sans titre* en 1943) avaient, parallèlement à Matta, œuvré dans cette direction, qu'assuma aussi Arshile Gorky dans nombre de ses compositions (*Table-paysage*, 1945, par exemple). Néanmoins, on pourrait prétendre que les œuvres «translucides» de Kujawski des années 1945-1949 répondent de façon particulièrement exemplaire à l'appel au merveilleux qu'avait lancé André Breton, grâce à la finesse du trait, aux courbes inspirées et au raffinement des couleurs. Ici, pour plagier les termes du *Second Manifeste*, «fonctions sensitives» et «fonctions intellectuelles» «cessent d'être perçues contradictoirement». Au-delà de la peinture ou du dessin, il s'agit bien d'une aventure poétique dans laquelle, à l'instant du geste de peindre, le créateur assume intégralement sa liberté d'âme. «L'âme aux beaux reflets irisés», justement.

Cette liberté va, dès 1948, amener Kujawski à franchir un pas nouveau. Tout peintre, à un moment crucial de son existence, se voit confronté au double problème de la matière et de la figuration, voire de la symbolique. En fait, il s'agit d'un seul et même dilemme fort typique de la modernité. La peinture (comme d'ailleurs la littérature) doit-elle être toujours l'ambassadrice du réel? Et où commence et finit le réel? Sur la toile, n'est-ce pas une autre fondation du réel qui s'annonce, ou plutôt n'est-ce pas que la réalité du réel se propose sur la toile lors de sa transfiguration? Encore faut-il que le peintre, selon la phrase de Rimbaud (lettre à Paul Demeny), rapporte de *là-bas* une forme ou une non-forme que sa sensibilité puisse traduire «à travers un tempérament» (Max Ernst). En ce point, la «matière blanche» (le vide de la toile, de la page) est essentielle. Elle ne supporte pas, elle provoque.

Le cahier de notes (134 feuillets) que va tenir Kujawski du 15 février 1948 au 9 octobre 1949 montre à l'évidence les deux directions de recherche du jeune peintre. Ce sont d'une part les tentations du signe et de la graphie, et d'autre part l'exercice des innombrables ouvertures de l'abstraction. La dénomination familière de «cahier magique» pourrait tromper sur l'esprit de ces pages où l'auteur a noté, jour après jour, ses rencontres intellectuelles et esthétiques sous

forme d'écritures, de croquis et de dessins. Car s'il est vrai que les références astrologiques, alchimiques, kabbalistiques y abondent, elles côtoient en permanence des dessins abstraits, des grotesques et de nombreux essais qui vont des formules mathématiques à la rature et au tachisme.

Sans doute Kujawski s'est-il intéressé, comme la plupart des Surréalistes de ces années-là, Breton tout le premier, aux sciences traditionnelles et magiques pourvu qu'elles ouvrent l'esprit au « grand large » de la médiumnité. Mais ce serait une erreur de supposer que cette approche se soit cantonnée à une croyance ou à une superstition. Être médium, c'est utiliser l'art pour enchanter l'esprit afin qu'en retour cet enchantement transfigure l'art. C'est pourquoi la copie d'écritures (sanskrite, hébraïque), de carrés magiques, de symboles alchimiques, cosmogoniques, voire maçonniques, de dessins issus du Tarot sont, avant tout, destinés à préparer l'esprit à sortir des stériles chemins communs pour pénétrer un ailleurs ouvert à la vraie magie, celle qui répond à l'injonction de Rimbaud: « Il faut être voyant ». Et d'abord voir en soi-même (le *là-bas*) ce que la main, grâce en partie à l'automatisme, déposera sur la blancheur du support.

Dans ces conditions, on peut se demander si le terme d'« abstraction » correspond à cette révélation qui, loin d'être informelle, développe justement sa forme, son paysage intérieur, grâce à l'engagement de l'artiste qui, par une alchimie subtile, d'ailleurs indiscernable par la pensée, la rend visible à tout autre. La juxtaposition des graphies et des projets de tableaux dans le cahier de Kujawski est le témoignage de cet art si lié à l'invisible qu'il ne peut décrire ou être décrit, mais qui, par le *ποσειν*, s'épiphänise. En ce sens une telle peinture, libre de tout engagement anecdotique ou figuratif, nous raconte pourtant une histoire: l'histoire secrète d'un réel révélé par l'intemporalité du geste, l'articulation proprement *extatique* d'une surface. Sur le plan moral, il s'agit de se débarrasser de la mondanité du monde.

Jour après jour, et jusqu'en 1969, Kujawski va donc explorer la pesanteur de la matière, la fulgurance du trait et la complicité de la couleur lors d'une communion sensible, tantôt paisible, tantôt rageuse, avec l'étrangeté du visible, accouchant ainsi de sa part rebelle d'invisible. Comment parler la langue du réel lorsqu'elle ne peut s'exprimer qu'en dehors de toute apparence? À la question de Baudelaire (*Les Fleurs du Mal*): « Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir? » Rimbaud répond (*Une saison en enfer*): « Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle

d'or de la lumière nature». D'où l'on entend qu'il s'agit bien d'une alchimie destinée non seulement à transformer la réalité, mais à la transfigurer. Serait-on artiste si l'on se suffisait de l'existence? Existerait-on si l'on se suffisait d'être artiste?

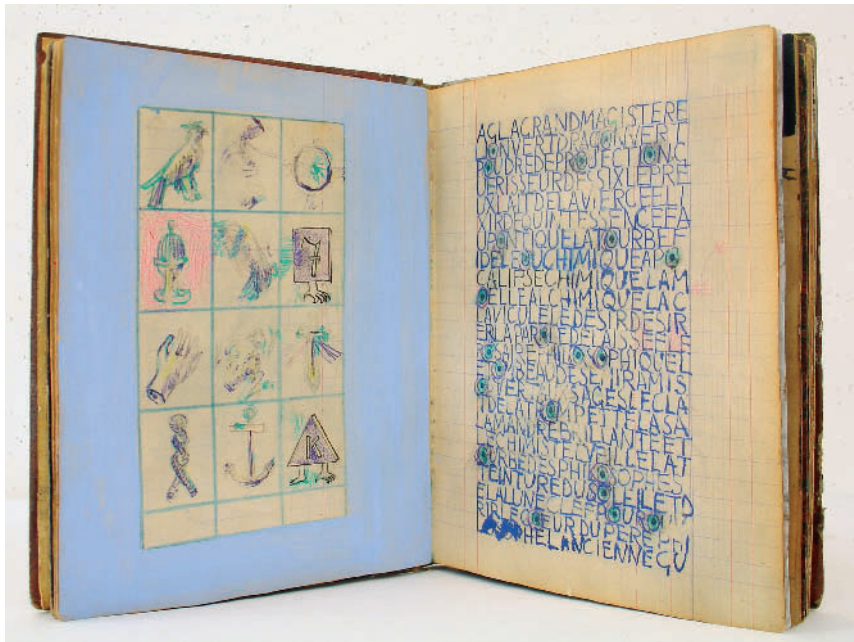
Passionné comme je l'étais à la suite de Duchamp par la transparence, je rencontrai Jerzy pour la première fois en 1966 à la Galerie Zunini où il exposait justement une suite de transparences, « Les Désespérides ». Invité en juin par l'Argentin Carmelo Arden Quinn à l'inauguration en l'Hôtel de Condé de ma *Boîte noire* et de sa « chambre secrète » destinées à l'anniversaire de Sade, nous nous entretenîmes assez longuement de Georges Bataille et surtout de Klossowski. Nous avons lu tous les deux *Sade, mon prochain* (Seuil, 1947) mais Jerzy avait l'avantage sur moi d'avoir pu assister à l'exposition privée organisée Cour de Rohan par Giacometti et Masson à la suite de la publication du *Bain de Diane* (Pauvert, 1956) où, pour la première fois, des privilégiés avaient vu des dessins à la mine de plomb de l'auteur de *Roberte, ce soir*. Au vrai, Kujawski avait été moins intéressé par les jeux mentaux et troublants du dessinateur-écrivain que par son crayon, capable de transparence dans la perversité – ou, du moins, dans son semblant.

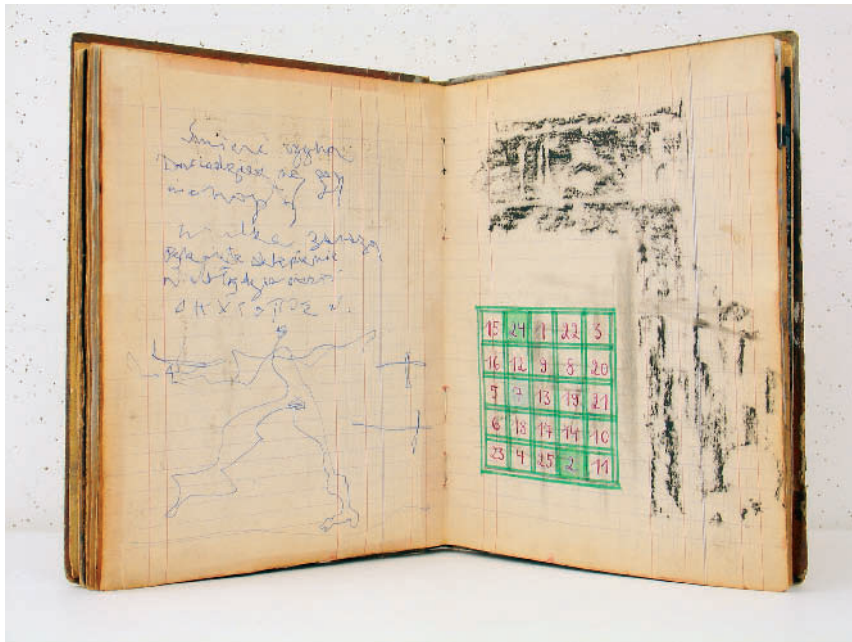
Notre véritable amitié se noua l'année suivante à la Galerie Jacqueline Ranson où Jerzy exposait gouaches et dessins. Là commença une série passionnante de rencontres durant lesquelles (cela n'étonnera personne) nous évoquâmes surtout l'art magique et le chamanisme. Pour Kujawski l'activité créatrice relevait de l'accouchement: accouchement sous hypnose d'un « quelque chose » qui venait s'apposer sur le rien fondamental (le vide de la mystique orientale). C'est dans l'apparition, surtout dans l'instantanéité du surgissement, que l'informelle figure prend sa forme et sa « figure seconde » grâce au vide, à la trouée, à l'intervalle, cette inter-vallée enserrée entre les pentes oniriques, les éclatements moléculaires, les cristaux translucides, les algues des profondeurs, les banquises en décomposition, les éclats de silex, les jaillissements d'eau, les cortèges de protozoaires, les éclatements solaires, les mollusques à tâtons dans des coulées de mercure, les précipices de porphyres, le théâtre des spectres en carnaval, et parfois, les viscères énamourés. Étranges anecdotes de la forme, surtout dans les grandes peintures en longueur de Kujawski où les génies qui l'habitaient s'expriment le plus librement, le plus fortement – anecdotes qu'il n'avait pas cherchées, qu'il n'aurait pas reconnues comme telles parce qu'il n'y avait mis aucune intention et qu'en vérité elles lui avaient été données et ne lui appartenaient pas. Réflexion: « Le démon

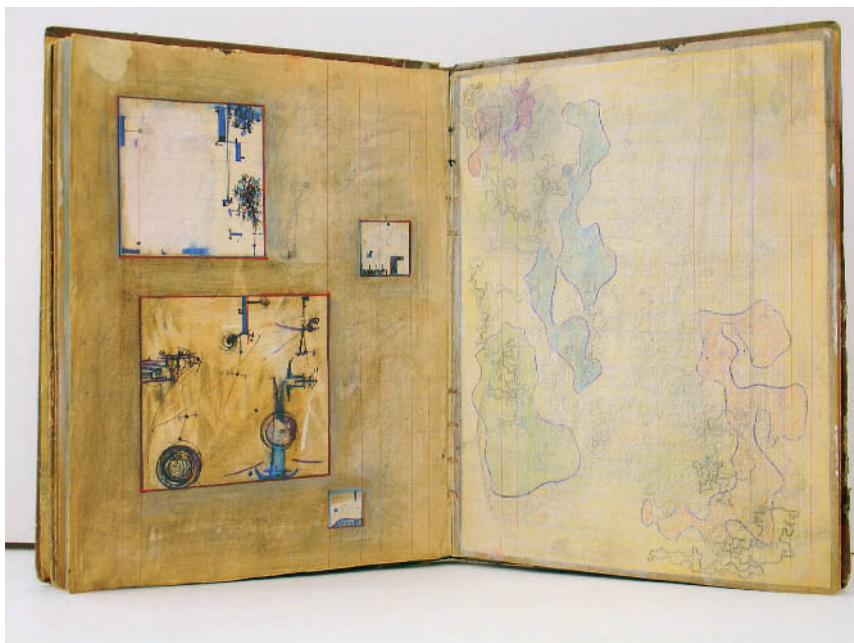
(le *daïmon* grec) est à la fois dans l'objet qu'il fait voir et dans celui à qui il fait voir» (Tertullien). Jeu de miroir, en effet.

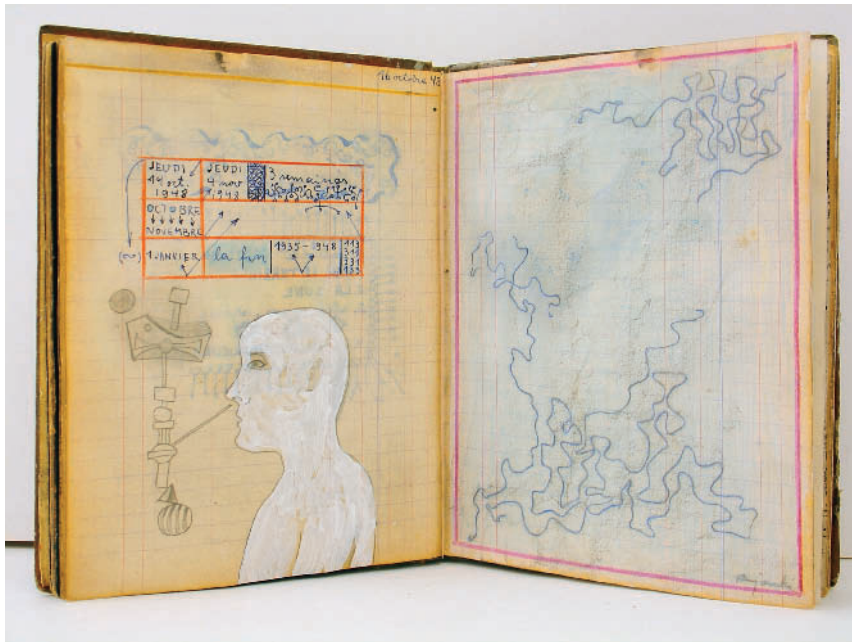
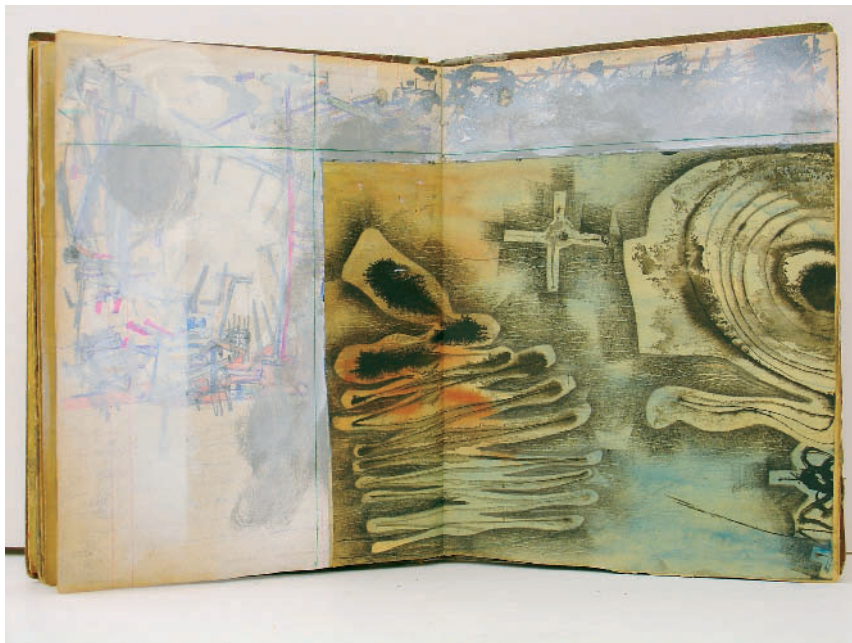
Est-ce dans ce miroir-sorcière que s'imposa soudain une figure que Jerzy accepta, brisant d'un coup le verre sur lequel ses enjeux d'ombre et de lumière se révélaient? Fallait-il, par cette brisure, aller plus avant que le reflet? Le fait est que dans le retour à la transparence des années 45-50 se dessine soudain la silhouette d'une femme, une translucide, si légère qu'elle vole dans l'espace et se désarticule, membres épars, cheveux flottant. Elle se donne à nos yeux dans la pureté absolue de sa présence, tout érotisme charnel ou mental aboli. Pas ici de fantasme, mais un signe. Les légers liens qui parfois enlacent ses membres ne sont pas ceux des *Barres parallèles* de Klossowski. Ce sont plutôt des nœuds de fidélité, non pas entrave mais étrave fendant l'océan-illusion, et aussi gonds de la porte entre réalité et extase. Est-ce la Mariée de Duchamp, la Gradiva de Jansen que Freud et Breton exaltèrent? Comment savoir? Elle ne passe pas: elle tourne, virevolte dans son ciel sans oiseau ni nuage. Elle est l'appelante et aussi l'appelée, comme Diane, l'œuvre à découvrir, à jamais avec Actéon, l'artiste en chasse d'un regard. Et, justement, voilà l'image que l'artiste nous a laissée et qui donne sens à l'énigme: un homme sans bras mais héliophore court vers un double but, une colonne et une grille de soupirail. Regardons mieux: le soleil est né de la terre, la colonne a beau être un axe, elle monte la garde devant la grille des profondeurs. Nous saisissons mieux la rigoureuse et forte démarche de Kujawski en pénétrant cet emblème. Mais il en est un autre, à la dernière page du Cahier (1949): un Saturne ailé et dévorant tient l'ensemble du feuillet. Dès cette année-là, le jeune homme avait conscience qu'il devrait mener une rude lutte contre Chronos, le Temps certes, mais surtout les illusions d'époque, celles qui tentent d'entraîner l'artiste hors de son exploration et de sa sincérité personnelles. Il n'est pas facile de garder sereinement le cap dans un Paris grouillant de fausses ferveurs et d'hypothèses. Face à l'infinité du sensible, Jerzy Kujawski a su maintenir «le grand entier de ce qui est libre de bornes» (Heidegger, *Pourquoi des poètes?*), ouvrant avec pudeur le regard sur un monde intérieur que lui seul pouvait dévoiler ainsi. Transparence, encore, et haute délicatesse du faire et du dire. Car, selon André Breton, il convient de «se fier au caractère inépuisable du murmure».

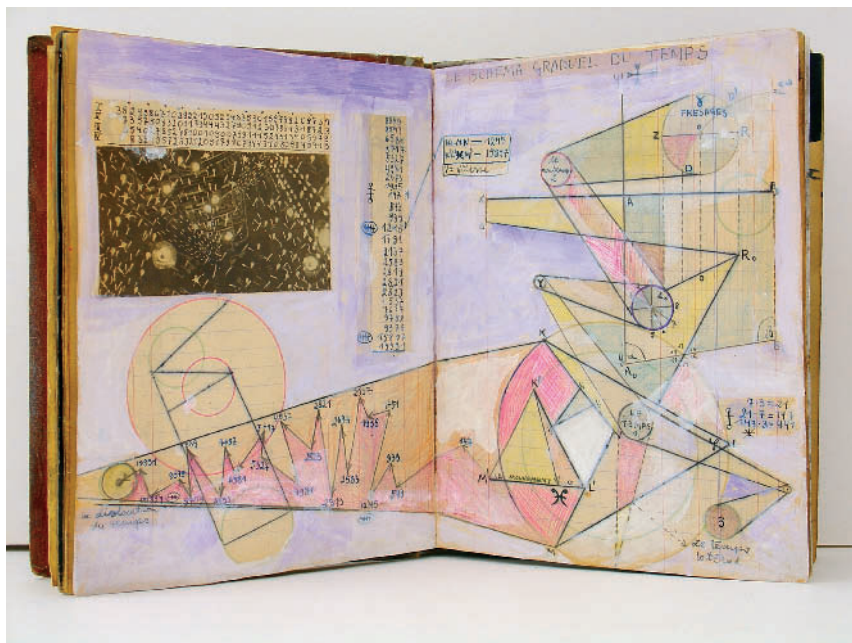
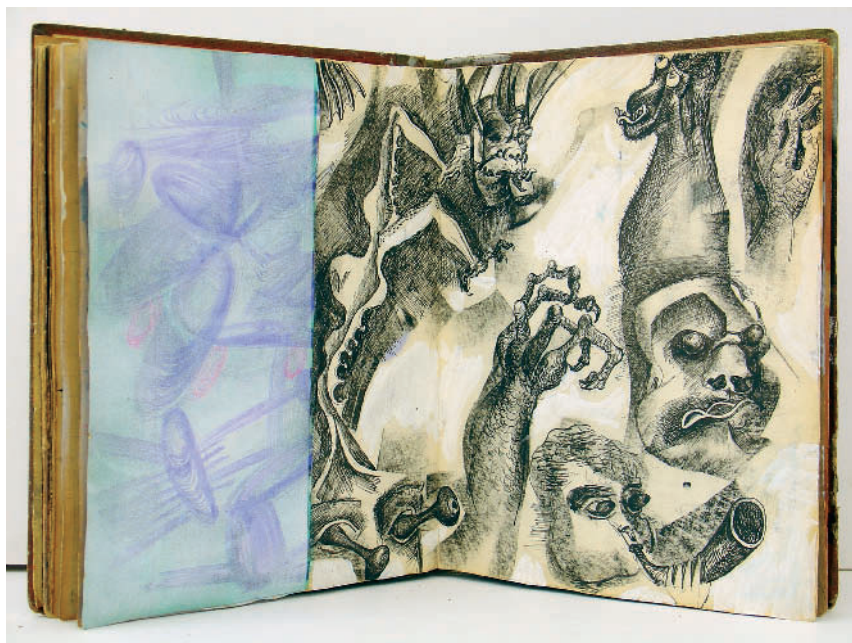
Frédéric Tristan
août 2005











KUJAWSKI À DARMSTADT

Alors que la plupart des peintres aujourd'hui couvrent leur toile avec une couleur bouchée qui substitue simplement à une surface blanche une surface rouge ou bleue tout aussi plate, et que l'on se demande vraiment pourquoi ils utilisent un matériau aussi coûteux que la peinture à l'huile alors que le ripolin, le papier découpé, ou le goudron leur permettrait d'obtenir exactement les mêmes résultats, Kujawski la travaille dans sa transparence, c'est-à-dire ce pourquoi elle a été conçue.

Il nous transmet le blanc de la toile ou du papier à travers un milieu dont il contrôle absolument la densité; il est cette lumière qui le pénètre et qui va permettre à notre œil d'y apercevoir des objets, lumière qui peut se teindre d'ailleurs de toutes les façons.

Dès lors la surface primitive s'éloigne indéfiniment, elle est toujours reportée derrière toutes les apparitions qui vont se produire à l'intérieur du milieu qui nous en sépare, en particulier loin derrière tous les objets qui lui emprunteront sa clarté pour en faire la lumière qui est renvoyée par une surface opaque.

Ainsi l'espace dont se creusent les œuvres récentes de Kujawski n'est jamais un vide absolu, il est toujours rempli d'une atmosphère, il est toujours un milieu réfringent qui permet à la lumière de se diffuser, de se diffracter plus ou moins. On voit qu'une telle conception permet de résoudre d'une manière extrêmement originale, antérieurement à toute perspective classique (celle-ci pouvant intervenir par la suite pour préciser tel passage, en toute liberté), le problème de la profondeur, car le degré de définition, de contraste d'une figure sera fonction de sa distance à l'intérieur de la brume plus ou moins dense à travers laquelle il se montre à nous; ainsi, dans les tableaux de Patinir la proportion de bleu éloignait monts et mers, ainsi dans les peintures des Chinois, arbres et rochers surgissaient plus ou moins des brouillards.

L'espace du monde où Kujawski nous convie est ainsi concentré dans cette mince pellicule qui recouvre la toile primitive et dans le dessin qu'il y inscrit, c'est donc cet espace tout entier qu'il va modeler, ce sont des volumes éclairés qu'il va différencier au milieu de leur atmosphère, ces objets pouvant demeurer extrêmement légers, cette atmosphère extrêmement lourde; tous les degrés ici sont à notre disposition. Ainsi nos yeux pénétreront à l'intérieur des lacs les plus chargés, des frondaisons les plus épaisses, ou au contraire des mers les plus lumineuses, de l'air montagneux le plus vif.

Le premier signe qui nous renseignera sur cette densité du milieu transparent, dans la mesure où des objets opaques bien caractérisés ne ferment pas l'espace de la toile, comme lorsque nous avons des images de grottes, les dièses et les bémols qui organiseront toute la lecture de la partition, c'est la façon dont apparaît un horizon, séparant la terre ou les eaux, du ciel. En effet, ce monde que je considère à travers la lucarne de l'œuvre, il m'attire, il m'absorbe, il m'invite à m'y promener, il se développe au-delà du bord inférieur jusque sous mes pieds, au-delà du bord supérieur jusqu'au-dessus de ma tête; comment cette dissymétrie fondamentale de moi spectateur va-t-elle se résoudre dans cette distance; de quelle façon, par conséquent, pourrai-je m'y mouvoir? La présence ou l'absence d'un sol opposé au ciel, et la façon dont cette opposition se précise m'apporteront cette réponse. Les milieux les plus épais ne permettront pas la constitution de ce sol, eaux lourdes et brouillards; ceux qui le sont un peu moins ne permettront pas la constitution d'un horizon, brumes, pluies, les plus clairs seulement provoqueront cette ligne de partage à partir de laquelle tout se définira.

Les figures de Kujawski apparaissent donc dans une condition répondant à un éclairage et à un climat, nageant, luttant contre l'orage, se détendant à la chaleur d'une fournaise ou à la clarté de la lune. Elles peuvent avoir tous les degrés d'activité, depuis la passivité de la pierre, jusqu'aux conduites les plus complexes; elles peuvent devenir des personnages. Car il les modèle non seulement dans leur volume et leur matière, mais aussi dans leurs attitudes et leurs mouvements. Son dessin est une ellipse qui ne cherche pas à détailler ce que serait l'être immobile, mais à accentuer la façon dont il se détache de son milieu.

Cette réintroduction du temps dans sa peinture l'a mené récemment à ses inventions les plus remarquables et les plus riches de développements possibles. Ce ne sont plus seulement les membres d'un corps, ou les individus d'une foule qu'il unit dans une attitude commune, mais les différents moments de ce corps dans une aventure. On pensera bien sûr aux fameuses chronophotographies de Marey, aux essais des futuristes, et surtout au « Nu descendant un escalier » de Marcel Duchamp. Mais tous ces auteurs n'obtenaient la cohésion entre les différents moments qu'en superposant les figures au détriment de leur clarté. Kujawski au contraire est capable de lier dans l'évidence d'un mouvement et d'une histoire des figures bien séparées. Pour bien éclairer cet aspect de sa tentative, il s'est amusé à souligner la ressemblance de certaines de ses gouaches avec des pellicules cinématographiques.

C'est donc plutôt à la liaison narrative des différentes parties d'un retable ou d'une suite de tapisseries qu'il faudrait le rapprocher, mais surtout, devant ces formats très allongés, qui obligent notre œil à les parcourir successivement et qui lient leurs différents épisodes dans le déroulement d'un paysage ininterrompu, comment ne pas songer à ces œuvres merveilleuses de la peinture d'Extrême-Orient, par exemple le long rouleau du peintre japonais Sesshu, dans lequel nous pouvons accompagner l'artiste tout au long d'un pèlerinage qui dure les quatre saisons.

Dans le monde crépusculaire de Kujawski, ce qui se lève, c'est l'aube d'une nouvelle grande peinture.

Michel Butor, 1961

DIMANCHE 13.VI.1948

