

JULES PERAHIM

Un parcours

dossier présenté par Petr Král, Marina Vanci
Francis Hofstein, Sebastian Reichmann, Dan Stanciu



Perahim, *Les rescapés du Minotaure*, 1990
huile sur toile, 120 x 120 cm



Perahim, *La mitrailleuse*, 1932
huile sur toile, 65 x 50 cm

Petr Král

Pérahim ou le labyrinthe transparent

Au début, il y a quelques-uns des tableaux les plus inattendus – mais aussi les plus secrets – des années d’entre les deux guerres. Plutôt mal connus, il est vrai, à cause des hasards de la géographie: Pérahim a passé une grande partie de sa vie en Roumanie. Né en 1914 à Bucarest, il y participe, dès les années 30, aux activités des groupes *Unu* et *Alge*, réunis autour des revues des mêmes noms et qui pratiquent un art « d’avant-garde » radical et agressif: le goût de la nouveauté s’y joint à l’esprit de la révolte, la provocation poétique va de pair avec un non-conformisme social. On n’est pas loin de Dada, ni, surtout, du surréalisme, dont certains amis de Pérahim vont devenir partisans convaincus. Pas lui-même, il est vrai; dès cette époque, il pratique l’art comme un jeu trop individualiste et « libertaire » pour s’accommoder facilement d’un embrigadement. Malgré le plaisir que la peinture lui procure, il n’y accorde d’ailleurs qu’une importance relative. D’où, aussi, la longue période d’après-guerre, pendant laquelle il abandonne pratiquement la création « libre » pour se consacrer surtout aux arts appliqués (céramiques, illustrations, décors et costumes de théâtre). À une époque (et dans une situation politique) qui tend à réduire l’art à une décoration idéologique, Pérahim, dirait-on, cherche par-dessus tout à conserver à sa peinture – fût-ce au prix d’un détour – une fonction sociale réelle...

Dès le début, cependant, cette peinture se distingue d’emblée, autant que par son imagination ou par son humour, par ses qualités plastiques. *L’Équilibre parfait*, peint en 1932 (à 18 ans, reproduit ici p. 115), fournit à cet égard un exemple éclatant: paysage-mystère et paysage-métaphore, où les rochers du fond miment un inquiétant et généreux corps féminin, c’en est aussi un d’une rare grâce, avec ses trois peupliers qui, véritables flammes vertes, appartiennent sans doute aux plus belles images d’arbres de toute la peinture moderne. Dans la justesse du contraste qu’ils créent avec les courbes élancées des peupliers, les corps des hommes suspendus ou appuyés à leurs pieds – et comme ramenés à la rigidité « cassée » de quelques fragiles signes d’alphabet –, ou encore l’ovale du lac vert où les arbres sont plantés, ont la même pureté. Il n’est pas gratuit, en somme, que le lac ait la forme d’une palette: l’équilibre parfait du titre, pour commencer, est une qualité du tableau lui-même, en tant qu’œuvre et objet de fascination pour la vue.

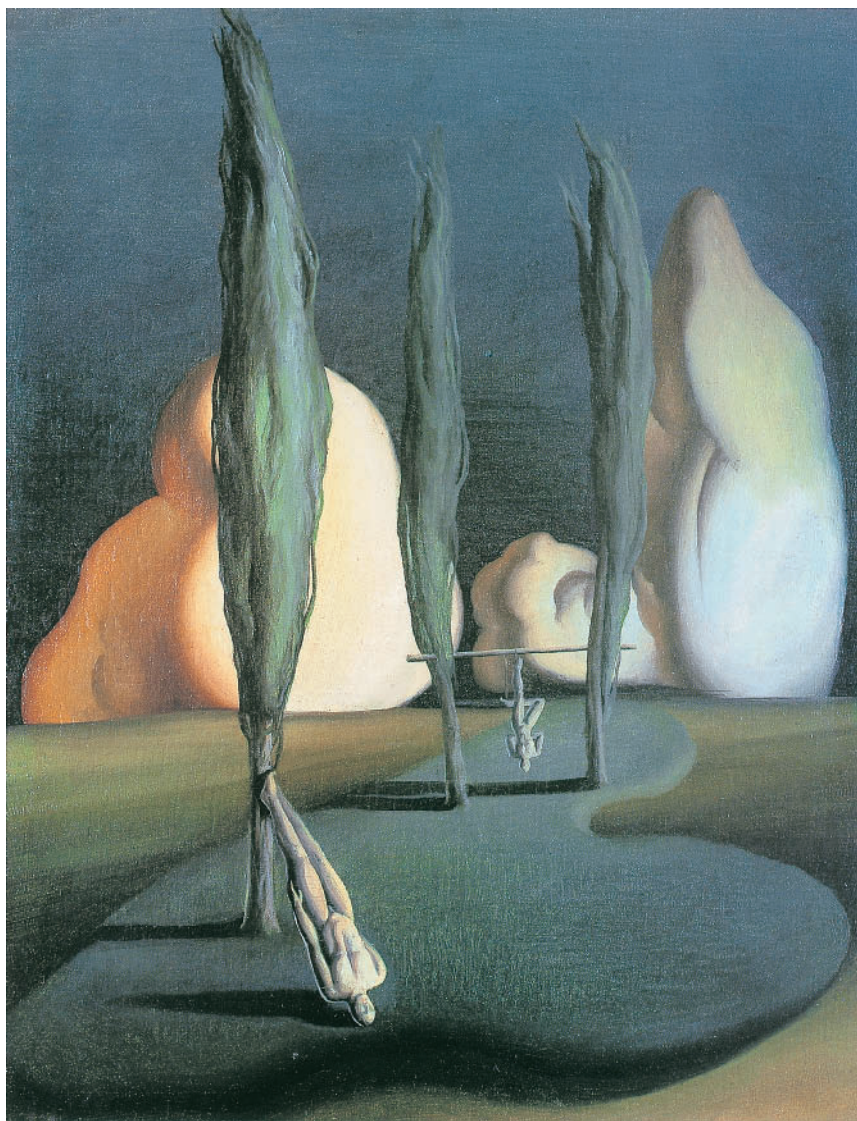
Vue, il est vrai, autant extérieure qu’intérieure: dès cette époque, les images de Pérahim ont aussi le rare don de s’inscrire dans la mémoire avec l’évidence d’une image-mythe, d’une sorte d’emblème visuel où le mystère même du réel a pris comme une forme nécessaire et « parfaite ». De même que pour *L’Équilibre*, c’est aussi vrai, notamment, pour ces deux autres tableaux étonnants: *La mitrailleuse* (1932, reproduite ci-contre), où un

énigmatique personnage, sur fond de paysage désert, tient dans les bras une main gigantesque que l'ombre sur le sol transforme traîtreusement en arme, *Lumpenprolétariat et aristocratie* (1935), où, figée au seuil d'une porte au fond du tableau, une foule d'hommes en haillons, stupéfaite, fixe un beau fauteuil rose qui trône seul au milieu d'une pièce vide. Si l'*Équilibre parfait* semble résumer, magiquement, le mystère du désir de tout homme face à la femme, on retrouve là, devant ces dernières toiles, jusqu'à l'énigmatique formule de certains problèmes sociaux: celui de la violence pour *La mitrailleuse*, celui de l'inégalité des « classes » et de leur fascination mutuelle pour *Lumpenprolétariat*.

Magie, énigme: il faudrait certes s'entendre sur le sens de ces mots. Si les tableaux de Perahim procèdent de l'imaginaire, ce n'est pas vraiment, comme on a souvent voulu le croire, pour contribuer à la mythologie surréaliste de quelque monde « autre », merveilleux et utopique. Les énigmes de cette peinture restent, au fond, des énigmes bien réelles, situées de ce côté-ci du miroir et de l'histoire des hommes, la dérision comprise. L'homme, en quelque sorte, est le seul animal de fable de ces spectacles fabuleux: il a beau arborer toutes sortes de masques et de costumes, se déguiser en bête féroce ou en sorcier, il sort sans cesse la tête de sa peau d'ours et se fait reconnaître. La peinture de Perahim, d'ailleurs, n'a pas seulement eu le *personnage* pour seul « motif » pendant des périodes entières; elle transforme en personnages jusqu'aux objets ou arbres, par une sorte d'anthropomorphisme ironique qui prête aux choses elles-mêmes, dirait-on, la touchante vanité des humains.

L'usage que le peintre fait de l'enflure – jusqu'à cet hommage explicite qu'il lui a rendu dans *Gonflomanie* (1969) – me semble en ce sens particulièrement éloquent. Poissons ou oiseaux, atours de fées ou tuyauteries d'une simple machine, tous les volumes dont ses toiles sont peuplées semblent prêts à soulever leur surface – comme pris d'une soudaine envie de déborder leurs limites – par des rondeurs à la fois aguichantes et monstrueuses, pathétiques en même temps que drôles; la nature elle-même a l'air d'exhiber ses muscles, de se gonfler comme un ballon d'une vaine prétention. Cela suffit, en soi, à donner à la peinture de Perahim un accent singulièrement complice, en quelque sorte au niveau de son seul « langage »: à humaniser ses formes, en d'autres mots, dans la mesure même où elles englobent l'ironie et l'autodérision.

Les hommes, il est vrai, semblent en même temps soumis sans cesse, chez Perahim, à une sorte de sublimation: les corps, tout comme ils se gonflent démesurément, sont ramenés à la graphie d'une simple lettre (voir aussi la série des lithographies sur le thème de l'*Alphabet*, 1974), deviennent la fragile construction d'un échafaudage ou encore, comme dans la



Perahim, *Équilibre parfait*, 1932
huile sur toile, 65 x 50 cm

série des « gommettes », un mirage tout aérien de confettis de couleur, rassemblés en corps par la seule grâce du vent. L'inépuisable innovation plastique qui préside à ces métamorphoses – à la fois rigueur et fraîcheur, précision et mouvement – est autant, pour le peintre, un moyen de réconciliation avec ses « modèles » que l'ultime ironie: une façon de prendre des distances jusque avec son scepticisme. Les lances et les étendards dont, parfois, se hérissent ses êtres hybrides (ainsi sur la belle *Nuit de coton*, 1984), lèvent soudain jusqu'au ciel notre bêtise même...

Depuis que, s'installant à Paris, Perahim a définitivement retrouvé la peinture (avec une joie comme dédoublée), le motif du personnage n'a certes pas cessé d'alterner, chez lui, avec d'autres. Deux de ses « obsessions » alternatives se retrouvent également dans ses tableaux où les personnages se sont en partie effacés devant des paysages: juxtaposition de formes inventées et « réalistes », détournement d'une image photo (ou cinéματο)-graphique. L'imagination du peintre et son invention plastique, ici, semblent confrontées à la réalité « toute bête » – ou à cette autre magie visuelle qui est propre à la photographie – comme en vue d'une ultime vérification: pour opposer exemplairement le désir à ce qui, dans les choses, lui résiste. Une limpidité commune, là encore, allège cependant jusqu'à ce douloureux conflit: transporté au milieu d'un pré, un amoncellement de bâtons (*Venise*, 1984) ou de fruits (*Monument naturel*, 1985) le fait partir pour un voyage sur place, une seule chaise vide, tournant le dos à un ciel d'orage, résume soudain toutes les questions – là encore avec la force d'une image « mythique » – en une seule absence sereine (*Une place libre*, 1985). Devant *L'après-ville* (1984), de même, on ne sait plus ce qui nous fait rêver, de l'angle de rue « hyperréaliste » (mais aussi curieusement proche d'une pendule) ou des fugitifs oiseaux de rêve – saisis en plein vol ou en pleine chute – qui s'affolent tout autour. L'invention et le sens du réel, fascinés l'un par l'autre, ne font, à perte de vue, que se mettre mutuellement en valeur, pour révéler toute l'étendue d'une sorte de labyrinthe transparent: d'un monde printanier où l'Enfer ne fait qu'un avec le Paradis et où tout le mystère, soudain, tient dans la clarté de la *surface* peinte.

Perahim: ce seul nom, d'emblée, semble faire s'écarter les rochers devant le bleu d'un regard. Le monde a vieilli mais la peinture, elle, sait toujours être jeune: il suffit, en somme, qu'elle soit moins un travail qu'une simple respiration, la course d'un souffle à travers les formes. Comme celle de Pérahim, alors, elle peut être sceptique, et même consciente que ce début de siècle est peut-être la fin de tout, la peinture comprise: elle n'y oppose pas moins, irrésistiblement, la joie.

Petr Král



Perahim, *Avant l'orage*, 1939
huile sur toile, 54 x 65 cm

À perte de rue

en marge du livre de Perahim,
Un miroir se promène dans la rue,
dont quelques pages sont reproduites ci-après

Né d'un père à chimères
je suis un miroir qui roucoule
et crée de nouveaux cercles où le carré s'égare
séparé de lui-même promulguant une multiplication des regards
où par endroits il ne s'agit nullement de voir
il s'agit plutôt de l'ennui public numéro 1

Observation: le fameux N'Importe Qui se rebiffe tandis qu'un monsieur vert
visiblement agacé par les murs qui s'effondrent autour de lui
se prend les pieds dans la cohue

À vrai dire un bluff généralisé se substitue à une planification des agonies
Rien de plus exaltant que cette floraison de perspectives bouchées par les
algues

où seuls les yeux de Mademoiselle Turquoise luisent

Observation: quelque part au-delà des chaînes qui se réveillent
un savant flou aiguise sa lampe

Donc je suis celui qui revient chez soi pour s'assurer de la bonne marche
des affaires laissées en friche
et qui se promène dans la rue un autre miroir sur le visage
suivi ou non par d'autres promeneurs de la même trempe
Celui qui perd ses clés plus vite que sa renommée
et celle-ci plus vite que l'entonnoir blanc d'où sort une musique obscure

Aux confins d'une couleur près de la caresse primordiale
La Doubledemoiselle se vêtit de son plumage miroitant
Elle est la sœur cadette de l'athanor dont je suis le miroir errant
le printemps sans domicile fixe
quelqu'un qui sommeillait sur son grabat stellaire
et qui se lève pour déposer un bouquet de muscles
devant la porte d'une chaise

Observation: néant

Je ne suis qu'une étoile incapable de raisonner dans un tel capharnaüm
je suis un miroir assailli par les bruits picturaux
loin des chutes du Niagara
et c'est toi qui écris mes reflets.

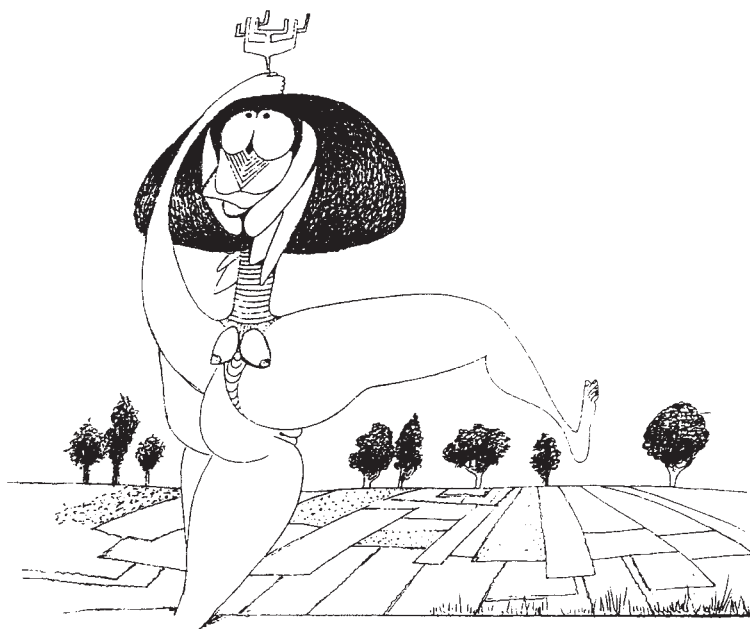
Sebastian Reichmann
Dan Stanciu



Mademoiselle Turquoise reste pensif : elle ne sait qui choisir parmi les nombreux prétendants. De toute manière, elle voudrait qu'il soit le moins ombrageux possible.



La fierté, l'égalité et la cupidité se disputent la suprématie.



Propriétaire d'un vaste terrain agricole, elle s'exhibe au milieu des champs. Personne ne l'a jamais vue.



Masqué en caravane, un voyageur se disait qu'en passant régulièrement dans le quartier, il pouvait rester anonyme. Une riche végétation remplaçait ses habits qui, avec le temps, devenaient de plus en plus sonores, incandescents et salés.



Soumis aux lois rigoureuses récemment votées, l'ornithologue montre à ses élèves, comment imiter le style libidineux des gouttes d'eau.



Portée par un élan de liberté, la Doubledemoiselle traverse la forêt du Domaine Interdit.

Francis Hofstein
Gaucherie

Nous sommes d'habitude trop conscients pour que nos pensées, même quand nous nous y perdons, viennent à la conscience. Cela ne les empêche pas de courir, fugaces, récurrentes ou obstinées, dans un défilement, un chevauchement, une bousculade, un mouvement continu, incessant qu'un arrêt sur image, sur action ou sur investissement interrompt. Quelque chose se fait jour ou place, dure ou ne dure pas, trouve ou ne trouve pas une traduction tangible. Réfléchie en acte ou en idée, la pensée s'arrête et s'accomplit, fructueuse ou stérile, fin ou début, et la machine repart, où nous ne pensons pas, où l'air ne dit pas la chanson, où, sous une apparence de vacance, de vide, se cache aussi bien une attitude close, fermée sur le monde, que cette attention flottante qui laisse de l'espace au hasard de l'imprévu.

De même, tant qu'il ne se manifeste pas, nous laissons aller notre corps. Comme nous partageons son intimité, satisfaisons ses besoins, incorporons ses dysfonctionnements, escortons ses envies et ses ratés, nous le plions sans plus y penser à nos goûts et à nos pulsions, et, dans cette familiarité avec lui où s'ose le machinal qui accompagne la marche du temps, nous comptons sur son silence d'acquiescement.

Nous tenons ainsi d'une forteresse dont les relations avec l'extérieur dépendent de la solidité pérenne de ses défenses et qui, armée de réponses et de réflexes, en pense maintenir l'étranger à distance et orienter l'imprévu vers les cases, les cages que notre maîtrise lui ménage. Grâce à ce dispositif constitué entre conscient et inconscient, il y a un lieu pour ce qui dérange, hasard appelé, surgissement espéré, parasite bienvenu, aussitôt enrôlés dans l'entreprise où rien ne saurait nous prendre en défaut, ce défaut même qui garantit notre originalité. Jusqu'à ce que cela nous échappe.

Lorsque Perahim se trouva brutalement privé de l'usage de sa main droite, il resta d'abord interdit. Son corps l'expulsait de lui-même, le projetant dans un exil sans ennemi et sans nom, où se perdait son intégrité. À l'exil familial, surréaliste parmi les bien-pensants, juif sous le nazisme, artiste dans le stalinisme, comme à l'écart volontaire d'où son œil interprétait le monde, se substituait un déficit interne, incontrôlable et d'abord in-intégrable.

Là où la compacité du moi permettait l'oubli de tout ce qui n'était pas son art, dessin ou peinture, l'atteinte physique, ouvrant sur un manque réel, fermait l'imaginaire et installait une impuissance. Exilé d'une partie de son corps et comme désintégré par son accident, Perahim peinait à retrouver une légitimité d'être.



2004, Collage et encre de Chine, 34 x 53 cm



Jazz, 2007, Collage et encre de Chine, 50 x 49 cm

Ce ne fut ni réfléchi ni compatissant, mais, pris comme d'habitude dans un projet dont le jazz était moteur, j'avais besoin de lui, et je lui passais commande. Il eut son regard d'enfant étonné et rebelle, puis, lentement, avec un sourire complice et vaguement moqueur, il m'engagea à lui apporter des magazines de jazz. Beaucoup. J'obtempérai et, répondant sur le chemin de l'Autre à l'autre tant à ma demande qu'à son désir, il se mit à déchirer, à coller et à sertir ce qu'il arrachait aux images toutes faites, corps oublié et réhabilité par le travail.

En assemblant les morceaux de journaux comme autrefois les gommettes du retour d'Afrique, les connections se refaisaient dans sa tête, et il se retrouvait en retrouvant son univers formel, bouts de papier comme autant de bouts de réel où se reconstituait une intégrité physique. « Tu vois, me dit-il alors, au fond, de la main droite, j'étais trop habile ».

Obligé par son handicap de se confier à son intelligence au lieu de s'en remettre au métier, il en était venu à penser, en toute injustice à son égard, que son habileté manuelle entravait son inventivité. En se mettant à gauche sans s'épargner, il se confrontait à une limite qui lui rendait une liberté perdue dans l'habitude et la technique.

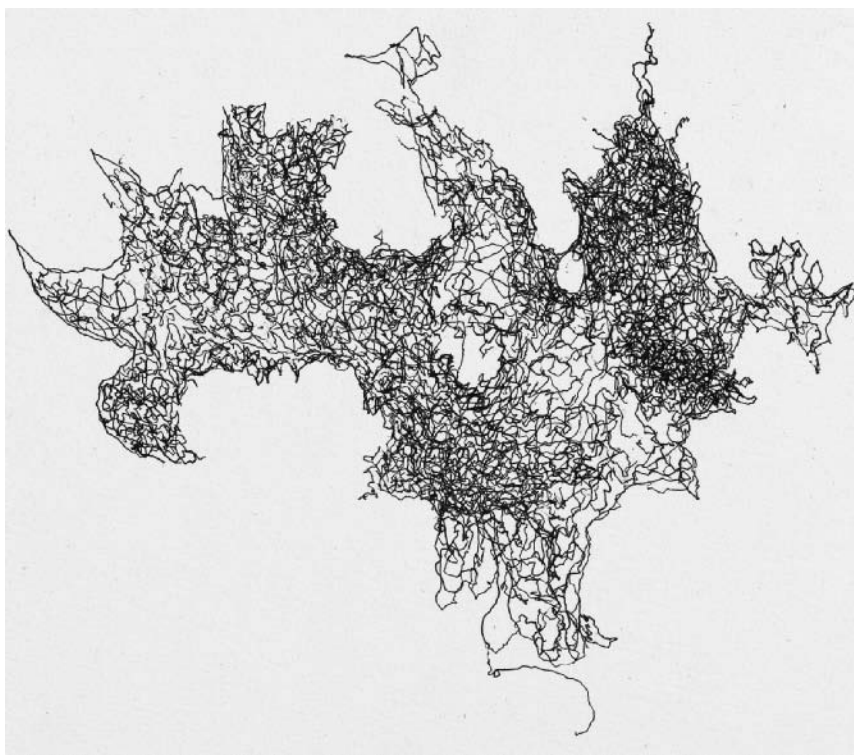
Il n'en faut pas moins la technique dont on a besoin, et c'est une illusion de croire que l'on peut improviser à partir de rien. Faire le vide, laisser place au souffle et se lancer comme si c'était la première fois, certes, mais pour que puisse advenir dans le mouvement tout ce qui se bâtit au point de rencontre entre causalité externe et finalité interne, entre souvenirs passés, acquis, et projets à venir.

En rejoignant par les collages ce point mobile où quelque chose s'invente à mesure, Pérahim se réinventait, bien au-delà d'un savoir-faire, dans la poursuite de la construction de son monde propre. Cela s'appelle le style, une signature, une écriture, où se traduit en images, en mots ou en musique l'univers d'un sujet singulier. Sa langue donc. Non celle qu'il parle mais celle qui le représente et le distingue, et que d'autres peuvent entendre, lire, écouter ou regarder, dans une conjonction où, entre familiarité et étrangeté, un monde s'entrouvre à d'autres moi.

Dans ce jeu de signifiants qui s'échangent par la représentation, les sujets ne sont pas maîtres. Et ne sont libres que dans le cadre de limites acceptées. Au-delà des règles et des consignes de départ, au-delà de la structure psychique qui squelette le sujet, l'invention exige de l'espace, une fraîcheur et une naïveté dont il est bon de ne pas être dupe pour qu'habitudes et automatismes n'entravent pas l'installation d'une compacité de l'être d'où s'abstrait le monde extérieur, tandis que s'ouvre le monde intérieur au savoir insu que le mode d'expression choisi révèle.

Sortir de soi sans se quitter, projeter dehors, même brisé, le dedans, ne pas chercher à se ressembler, accueillir le vide comme une ouverture et le manque comme une réalité incontournable. En parvenant à se saisir du handicap comme d'un atout, en dressant l'existence contre les conditions de l'existence, Perahim reprit la main, quitte à se trouver face à son art comme avant, la gaucherie en plus.

Francis Hofstein



Perahim, *Pèlerinage*, oct. 2007
dessin de la main gauche sur papier, 27 x 36 cm

Note sur un parcours

Peintre, dessinateur et scénographe, Jules Perahim est né à Bucarest, dans une famille d'intellectuels, le 24 mai 1914. À seize ans, il rejoint le noyau restreint de l'avant-garde roumaine groupée autour de la revue *Unu* (Un), dont l'orientation est marquée par l'esprit dada et par l'intérêt porté au sur-réalisme.

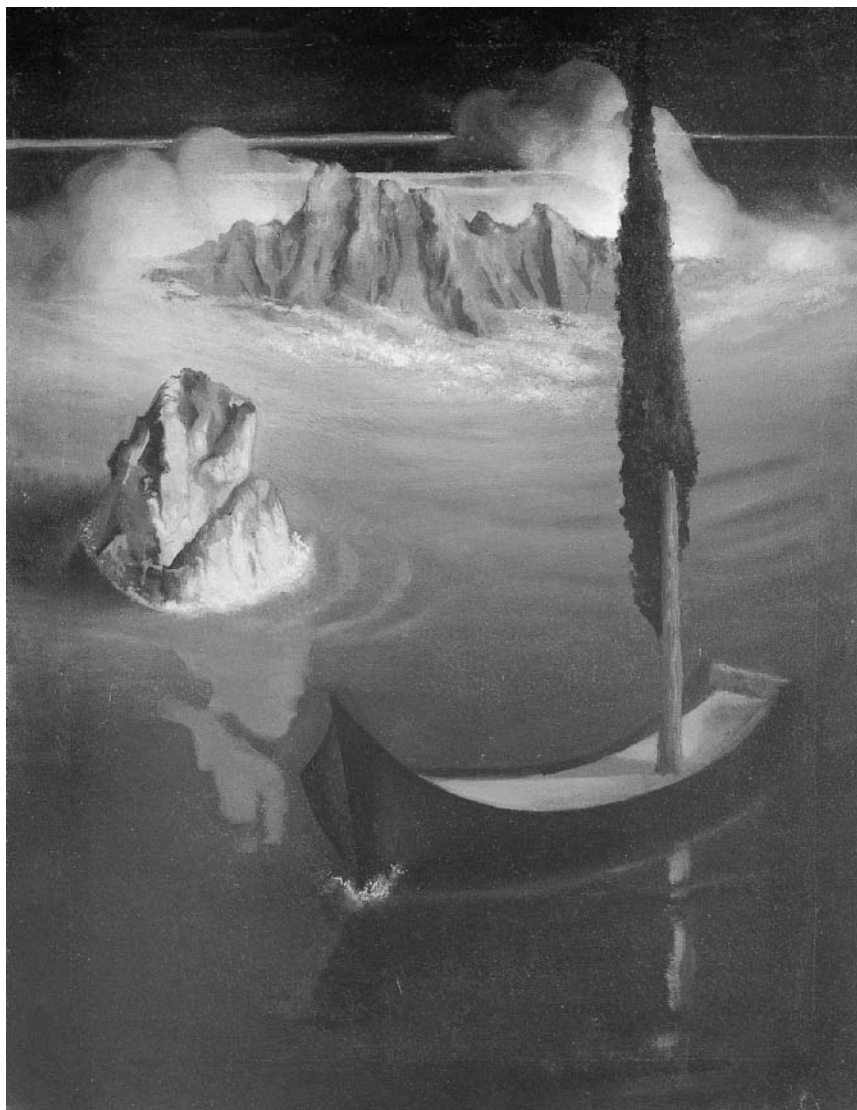
Peu après son début dans *Unu*, Perahim fonde la revue non-conformiste *Alge* (Algues) en compagnie de quelques jeunes amis poètes (notamment Gherasim Luca, Paul Paun, Aureliu Baranga, Sesto Pals). *Alge* paraîtra en deux séries, entre 1930 et 1933. Si les premiers sept numéros dénotent une volonté désinvolte de « régression » à l'enfance – signe d'une évidente réaction à une certaine culture – les trois derniers numéros constituent une incitation permanente au défoulement, un exercice frénétique et passionné de transgresser la fausse morale afin de faire triompher l'amour et le principe du plaisir; ces positions radicales vont valoir à l'activité du groupe d'être taxée de « pornographique » et « d'attenter aux bonnes mœurs ».

En 1932, Marcel Janco inaugure la première exposition personnelle de Perahim. La critique reconnaît « l'indubitable talent » du jeune artiste, mais lui reproche d'être « la victime d'un surréalisme depuis longtemps dépassé » ... Le monde inquiétant et onirique (peuplé de cyprès se promenant dans une barque, d'êtres suspendus la tête en bas, de mains répandues sur un terrain vague et dont les doigts miment des corps, etc.) peint dans une lumière crépusculaire, en tonalités sombres, avec un souci marqué pour la précision des formes, s'oppose violemment à la peinture « rétinienne » à la mode en ces années en Roumanie.

L'esprit frondeur et agressif s'exprime d'une manière différente, lors de la deuxième exposition du peintre, ouverte au début de 1936 (salle Mozart) à Bucarest. Cette fois l'esprit contestataire vise les effigies du pouvoir; la véhémence satire sociale atteint souvent le grotesque. Cependant la provocation surgit d'abord de l'effet de surprise qui se dégage de l'écart absolu qui s'installe dans les tableaux entre la vision caricaturale des personnages et la qualité excessive du « savoir peindre », d'une « technique picturale parfaite et aguichante » (*La Flûte enchantée ou le désastre de l'Histoire* et *Profil d'une morale* en 1934; *Jeu de Beau-Père* en 1935). Voici une caricature datant de 1934: *Main d'œuvre*.



Main d'œuvre



Perahim, *Un peuplier traverse la mer*, 1932
huile sur toile, 65 x 50 cm

Au début de l'année 1938, Perahim se trouve à Prague. Il fréquente le dadaïste berlinois en exil John Heartfield et fait la connaissance de E.F. Burian, metteur en scène d'avant-garde qui organise une exposition personnelle de l'artiste (gouaches et dessins) dans le foyer du théâtre D38 dont il est le fondateur et où quelques mois auparavant étaient présentées les œuvres de Štyrský et Toyen. L'exposition soulève un vif intérêt dans le milieu des jeunes avant-gardistes tchèques. Le poète surréaliste Ludvik Kundera se souvient de l'exposition et écrit des années plus tard: « Pendant longtemps le surréalisme roumain, pour moi, a signifié un seul nom: Perahim ». Le projet de réaliser un spectacle avec Burian d'après *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont ne verra pas le jour; de même, le désir de Perahim de rejoindre ses amis à Paris ne pourra s'accomplir. Les événements tragiques de la fin des années trente secouent déjà cette partie de l'Europe.

Rentré en Roumanie, en pleine ascension de l'extrême droite, Perahim, poursuivi pour les dessins publiés dans la presse démocratique, doit s'enfuir. Il va passer les années de guerre en Union soviétique, où, transbahuté au hasard de la guerre d'un village à l'autre depuis la frontière roumaine jusqu'au fin fond du Caucase (en Arménie notamment), il survit péniblement en exerçant des métiers de fortune – comme il en ressort d'une lettre adressée à Victor Brauner à Paris, dès son retour à Bucarest en 1944: « Cher Victor, je me suis absenté de Roumanie quatre ans et pendant ce temps j'ai fait les plus impossibles métiers: cavalier, porteur d'eau, pompier, paysan, maraudeur, peintre, et beaucoup d'autres. Tu me manques... »

Dans les années d'après-guerre et pendant plus de dix ans, Perahim cesse de peindre. Il est nommé, en 1948, professeur à l'Institut Théâtral et Cinématographique de Bucarest (où il enseigne l'*Histoire de la scénographie*), puis à l'Institut d'Art Plastique (où il dispense des cours sur *Les Techniques des arts graphiques*). Il est nommé rédacteur en chef de la revue *Art plastique*. Au cours des années cinquante et jusqu'à la moitié des années soixante, il se consacre uniquement aux « arts appliqués »: décorations murales, illustrations de livres, costumes et décors de théâtre, céramiques, qui lui valent l'obtention de nombreux prix et distinctions honorifiques internationales: médaille d'argent à la Triennale des Arts Décoratifs de Milan en 1958; médaille d'or à la foire du livre de Leipzig en 1959; lauréat du festival du théâtre d'Epidaure en 1963. Il est élu membre d'honneur de l'Académie de dessin San Luca de Florence en 1964.

En 1969, Perahim quitte la Roumanie et s'établit à Paris. Libéré de toute contrainte et comme pour rattraper les années perdues, il peint et « réinvente – selon Alain Jouffroy – comme pour soi-même, le surréalisme de sa jeunesse, tel qu'il l'a entrepris au début des années trente à Bucarest ».

À part quelques rares tableaux monochromes (peints pour la plupart en 1970) où la figure humaine surgit encore à travers des formes désagrégées, dans une atmosphère pesante, laissant deviner le pessimisme de l'artiste à l'égard de l'histoire récente (*La Révolution impossible*, *La barque de l'amour*



Perahim, *Le Roi des Lozi*, 1974
huile sur toile, 81 x 116 cm

s'est brisée contre les vagues de la vie courante), la création de Perahim fait place à l'enchantement. Un monde coloré et fantastique constitué d'empilement d'animaux extravagants, d'objets, de plantes ou de minéraux, vit dans « un espace indéfini *aériefié*, la plupart du temps sans horizon ni sol... » (Michel Remy)

Deux voyages en Afrique australe (en 1972 et en 1975), produisent sur l'artiste la plus grande impression. Les personnages hybrides de ses toiles s'animent d'un mouvement intense accentué par les diagonales des lances ou des étendards (*La Guerre africaine*, 1976). Une abondante ornementation géométrique remplit l'intérieur des formes qui, entraînées dans un rythme saccadé, semblent évoquer une parade initiatique voire une « célébration organique des rites amoureux ». Edouard Jaguer remarque à l'époque la « prodigieuse énergie vitale de l'Afrique peinte par Perahim (sur la piste de Roussel plus encore que dans les traces de Stanley ou Livingston)... » (*Le Roi des Lozi*, 1974, reproduit au verso).

Au cours des années quatre-vingts, la vision picturale de Perahim change encore. L'espace de ses toiles est envahi par des vastes paysages peints dans une lumière égale; le calme semble régner. Néanmoins, ces images ne sont pas pour autant rassurantes. Parfois, le brusque changement d'échelle dans le cadre d'une même composition suffit à semer le trouble. Placer en premier plan du tableau un amas de fruits énormes est capable de troubler la quiétude d'un paysage de collines (*Monuments naturels*, 1985). Une petite façade de maison, noyée dans une abondante surface d'herbe jaunie et sèche, ressemblant à une énorme chevelure féminine, surprend et met mal à l'aise (*Fin d'été*, 1988).

De ces vastes paysages, la présence humaine est exclue. Quelques ruines, des fragments d'architecture néoclassique, des draperies en mouvement ou des fragments d'objets industriels évoquent par allusion sa présence. Cependant, ce qui étonne surtout dans cette série de toiles, c'est la présence de nombreuses lignes colorées ou simplement blanches qui, dépourvues de toute valeur imitative, semblent marquer une distance et annuler l'effet illusionniste de ces paysages fascinants que la perfection et la virtuosité de l'artiste rendaient envoûtants (*Promenade sur une ligne conventionnelle*, 1986; *Signaux sonores traversant l'océan*, 1990; *Canal Grande*, 1990). L'introduction violente et non dépourvue d'humour de ces éléments abstraits dans des paysages presque classiques conduit Edouard Jaguer à écrire au sujet de cette série de tableaux: « ...je vois peu de peintres actuels qui sachent mieux que Perahim détecter ce que le fond de l'air de notre époque a de plus subtilement spécial, après les grandes crises, après les grands bouleversements... Ce qui hante les squares et les forêts de Perahim c'est l'éternité scintillant sur une montre à quartz... » En 1992, la Galerie parisienne « 1900-2000 » présentait dans le cadre d'une exposition personnelle quelques-uns des tableaux de Perahim des années d'avant-guerre, et un ensemble d'œuvres peintes à Paris au cours des dernières décennies. À cette occasion, Alain Jouffroy, préfaçant le catalogue, écrit: « ...Le véritable sujet

de tous les tableaux que peint Perahim depuis son installation en France, n'est-il pas le sourire d'un homme qui a traversé les barrières, tous les orages, tous les drames qu'a dû affronter et qu'affronte toujours le désir de changer le monde et la vie? un sourire de libre et heureuse sagesse?»

Après un accident survenu en 1999, Perahim perd en partie l'usage de sa main droite. Faisant preuve une fois de plus de cette « libre et heureuse sagesse », il met cet incident au service d'un renouvellement de son œuvre: il s'adonne depuis à réaliser des dessins automatiques d'où ressortent toujours des formes familières à son œuvre ainsi qu'à des collages. En se servant de découpes de magazines comme d'une palette très riche, sans tenir compte des images d'origine, il les annule en les recollant sur un support papier pour les relier ensuite par un dessin à l'encre et ainsi former des images d'une vive modernité.

Depuis son départ de Roumanie, l'œuvre de Perahim a fait l'objet de plus de quarante expositions personnelles en France (à Paris, entre autres, Galerie A.F. Petit, Moni Calatchi, 1900-2000; à Lyon à la Galerie Verrière; puis à Metz, Thionville, Saint-Nazaire, Le Touquet, Annecy...) et à l'étranger (Genève, Bâle, Bern, Monte-Carlo, Tel Aviv, Jérusalem, Bruxelles, Anvers, Montréal...). Dans les années 90, des expositions sur Perahim à caractère rétrospectif ont été organisées grâce à l'initiative et au soutien de mairies (Saint-Nazaire, 1990; Thionville, 1990) ou des conseils régionaux (Provence-Alpes-Côte d'Azur à Saint-Cyr-sur-Mer, 1998).

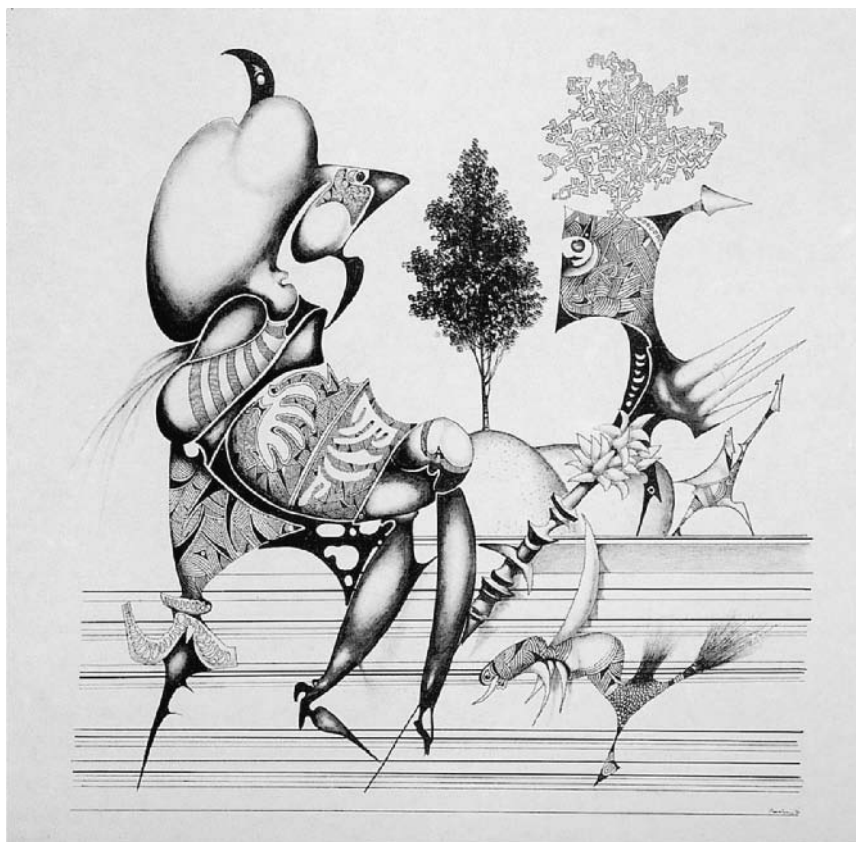
Perahim a participé à de nombreuses expositions collectives: Exposition Surréaliste Internationale à Chicago, en 1976; Londres, 1978; Lyon, 1981; etc., expositions du mouvement *Phases* (Musée de Posnan et Wrocław, 1972; Nice, 1972; Bruxelles, 1974; Lisbonne, 1977; Mexico, 1979; Le Havre, 1988, etc.); aux foires internationales de Paris-FIAC, Nice, Milan, Bologne, Bâle, Gand, ainsi qu'à d'autres expositions prestigieuses, notamment *Arte et Alchimia*, Biennale de Venise, 1986; au *Museum of Fun*, Asahi Shimbun, Tokyo, 1984; *Imagination*, Musée de Bochum, 1978; *Brancusi, Tzara et l'avant-garde roumaine*, Musée de Bochum (Allemagne) et Musée de Rotterdam, 1997; *Du ciel à la terre*, musée Ingres à Montauban, 1997; *Marcel Duchamps ed altri iconoclasti, anche*, Musée d'art moderne de Rome, 1998; *Le surréalisme et l'amour*, Pavillon des Arts, Musée de la Ville de Paris, 1998; *Dreaming with open eyes*, Musée d'art de Jérusalem, 2001; et pour *Surrealism, Desire Unbound*, Tate, Londres et New York, 2001, la petite revue *Pula*, 1932.

Depuis son installation en France, Perahim n'a cessé de dessiner. Quelques albums reproduisent des cycles de dessins: *Le Congrès* (en collaboration avec Alain Jouffroy), éd. Les mains libres, Paris, 1972; *L'Alphabet*, éd. Mony Calatchi, Paris, 1974. Perahim publie aussi des petits ouvrages lithographiés imprimés ou sérigraphiés qu'il accompagne de ses propres textes: *Mythographies*, éd. Michel Cassé, Paris, 1982; *Chronique de l'armoire*, éd. Arcane 17, Saint-Nazaire, 1983, *Un miroir se promène dans la rue*, éd. Del Arco, Paris, 2000.

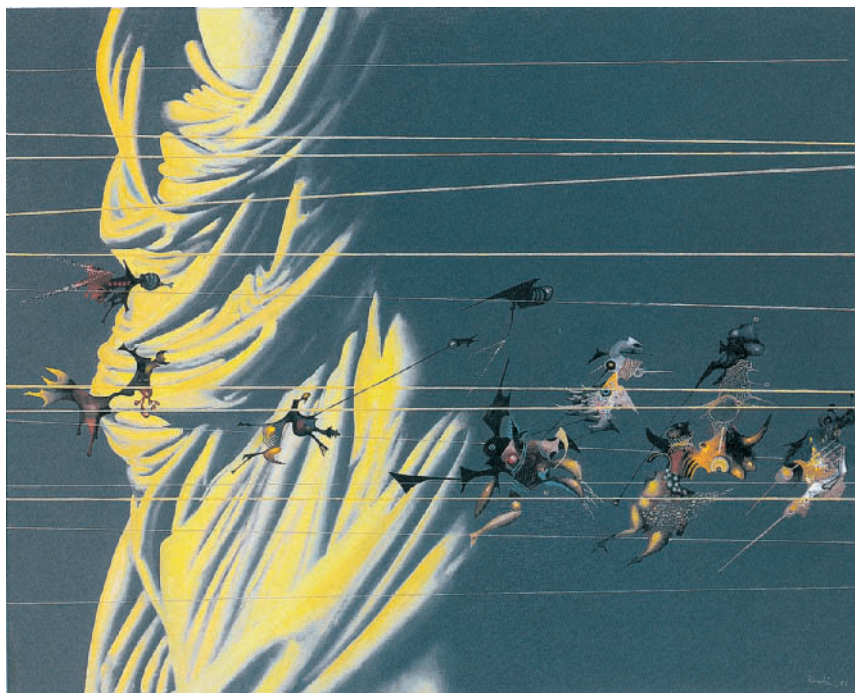
Sa passion pour le théâtre l'a mené pendant ces années à réaliser des décors pour les théâtres d'État de Brême et d'Essen, en Allemagne, puis en Suisse, à Berne, où il conçoit également les masques et costumes pour le *Faust* de Marlowe.

Des textes importants ont été consacrés à l'œuvre de Perahim par Alain Jouffroy, Édouard Jaguer, Petr Král, Gilles Plazy, Michel Remy, Alain Bosquet, etc. Deux essais publiés en 1978 (*Perahim* par Édouard Jaguer, éd. Non Lieu, Paris; *Atelier Perahim* par Jo Verbruggen, éd. A.T.C., Bruxelles), une monographie (*Perahim* par Édouard Jaguer, éd. Arcane 17, Saint-Nazaire, 1990). Enfin, de nombreux articles parus dans la presse spécialisée et dans les dictionnaires sont consacrés à son œuvre.

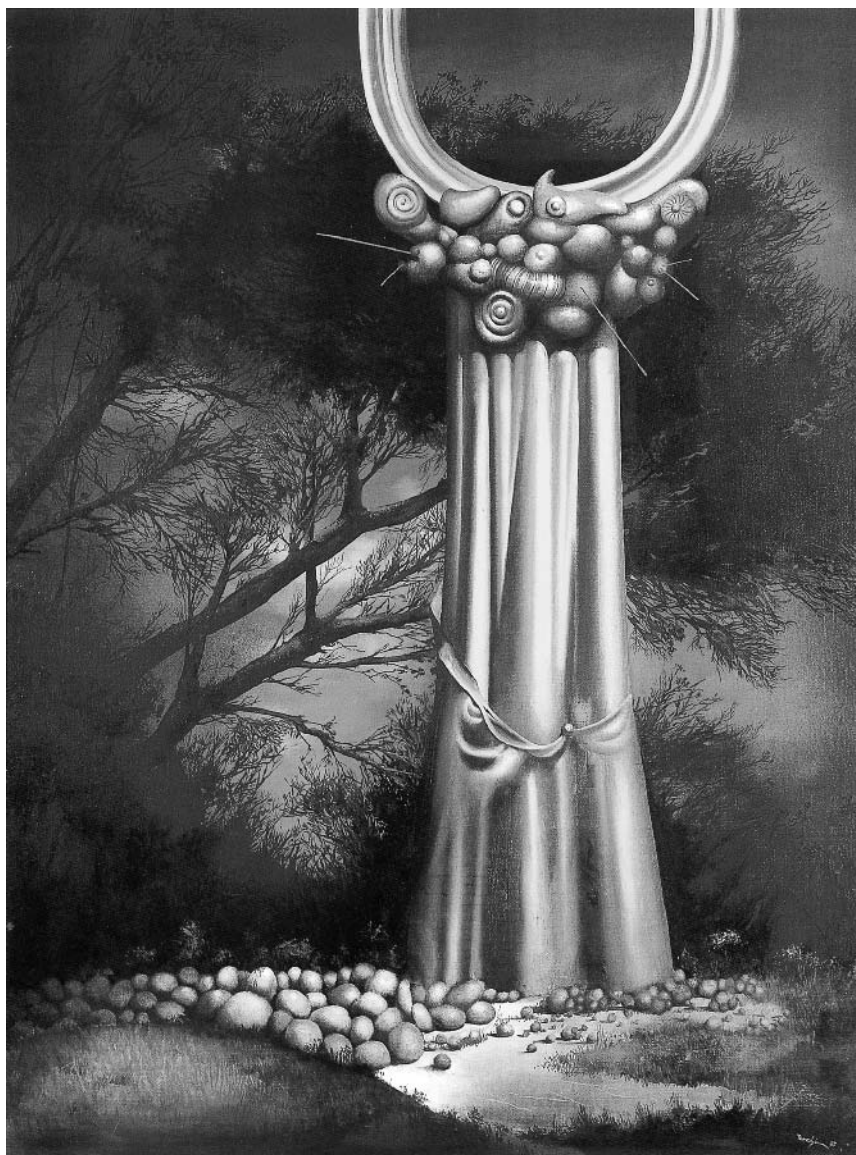
Marina Vanci



Perahim, *Le sphinx, mon ami*, 1991
huile et encre sur toile



Perahim, *La statue de la Liberté*, 1986
huile sur toile, 65 x 81 cm



Perahim, *La tour Saint-Jacques*, 1985
huile sur toile, 130 x 97 cm



Perahim, *La nostalgie des lieux*, 1997
60 x 60 cm, huile sur isorel



Perahim, *Arbre mécanique*, 1998
huile, 80 x 80 cm