

Pierre Brullé

*Façons de peindre, façons de penser*¹

« L'abstraction est née, chez moi, à grands coups de pinceaux: un pot est devenu une tache, la tache a fini par gagner le bord de la toile et par s'ordonner de façon orthogonale à ce bord vertical ou horizontal. C'est comme cela que s'est fait mon passage à l'abstraction. Je me suis alors aperçu que d'autres personnes l'avaient déjà fait, cela a fait un raccourci considérable et m'a permis de partir sur le signe. Eux avaient souhaité anéantir ce signe, le réduire à son minimum; moi, j'ai vu là le début d'un signe neuf qui saisi-rait le réel². » Ainsi Jean Hélion (1904-1988) évoquait-il en 1975, une cinquantaine d'années après ses débuts de peintre, son « passage à l'abstraction », riche de la possibilité d'un trajet retour. Et d'expliquer: « Plus je m'enfonçais dans l'abstraction, plus j'étais concerné par les problèmes humains, ce qui était une foutue contradiction car j'ai toujours pensé que l'art devait exprimer tout ce que l'homme portait. Les autres arrivaient à vivre leurs idées d'un côté, leur art de l'autre³. »

Un long cheminement

Dans les nombreux carnets qu'il a tenus de 1929 à 1984, y dessinant et y écrivant, Hélion s'est attaché à plusieurs reprises à retracer les étapes de son parcours. En 1947, il écrit:

En somme, mon histoire est la suivante:

En 1929, démolir le monde où je vivais.

En 1930, annulé ce monde réduit à trois barres.

À partir de là, reconstruit un univers: 1932.

Puis recommencé à le peupler d'êtres abstraits, 1932-33, etc., complets en 1935-36 (figures debout) et écroulés (figures tombées) en 1939 – avant la guerre.

En 1939, guerre: détruit encore une fois mon monde. Au retour, recommencé à peupler un nouveau monde de personnages ayant pour âme les figures debout abstraites de 1936, etc.

Puis ces personnages ayant grandi, entrepris d'en tirer des Dieux et de ras-

1. « Des façons de peindre qui sont des façons de penser. », Jean Hélion, *Journal d'un peintre, Carnets*, texte établi, annoté et présenté par Anne Moeglin-Delcroix, Maeght éditeur, Paris, 1992, vol. 1, p. 354 (19 septembre 1958).

2. Jean Hélion, « En guise de dialogue », entretien avec Daniel Abadie in Daniel Abadie, *Hélion ou la force des choses*, La Connaissance, Bruxelles, 1975, p. 15.

3. *Ibid.*, p. 19.

sembler les mouvements importants de la chair et de la pensée, selon une nouvelle mythologie⁴.

Deux ans plus tard, s'interrogeant à nouveau sur son évolution passée et à venir – « *Peindre*: quoi? comment? pourquoi? », « Qu'ai-je peint? », « Quoi peindre? » –, Héliou raconte à nouveau la poussée de sève, l'élan vers le réel qui l'ont entraîné dès le milieu des années trente:

...de 1936 à 1939, j'ai essayé de contraindre ces compositions abstraites, et les éléments qui les formaient, à se charger de la qualité des figures du monde que j'avais toujours ambitionné de peindre. Une sphère devait maintenant signifier une tête; un cylindre resignifier un bras [...]. Si bien que je me suis retrouvé, fin 1938 et en 1939, face à des éléments dont l'abstraction éclatait de partout, où l'image du monde bourgeonnait sourdement⁵.

En 1956, dressant un bilan croisé de sa vie et de son œuvre, il mentionne les repères suivants: « 1929-1933 Ascèse de l'abstraction, rêve d'un monde neuf. [...] 1939 Désespoir de l'abstraction. Nostalgie du réalisme. [...] 1952-1953 Réconciliation avec l'apparence. 1954 Recherche de la liberté et de la grandeur dans le réel⁶. » En 1959, à propos de ses « abstractions d'il y a trente ans », il déclare: « Je me sens comme un édifice à plusieurs étages. Sans les premiers, je m'écroulerais⁷. » En 1973, reprenant la même image, il résume:

ma démarche picturale est clairement étagée:

jusqu'en 1929: peinture de force, de réaction instinctive devant la nature et l'objet;

de 29 à 33: élaboration d'un système de signes;

de 34 à 39: effort de m'exprimer et d'exprimer le monde d'une façon abstraite;

en 39 et de 43 à 46: effort de chanter le monde immédiat avec mes structures abstraites;

de 47 à 51: recherche des archétypes visuels et humains;

4. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 105 (14 octobre 1947). La préface d'Anne Moeglin-Delcroix est particulièrement éclairante à bien des égards. Du même auteur, on peut également recommander l'étude « Héliou à travers ses carnets de travail », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n°1, septembre 1981, et n°7, mars 1983; reprise dans cat. exp. *Héliou – Peintures et dessins 1925-1983*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1984, p. 15-27.

5. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 195 (23 juin 1949).

6. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 306 (24 janvier 1956).

7. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 395 (avril (?) 1962). Il écrit aussi: « Ce n'est pas la même récolte, mais c'est la même vigne et le même tonneau. » (*ibid.*).

de 51 à 54: effort d'exprimer tout par le contact serré avec l'objet, effort d'inclure l'apparence dans l'essence;

de 55 à 58: la lumière;

après 58: quartier libre. « Tout à la fois. »⁸

L'avènement d'une ère nouvelle

Aboutissant de loin en loin à ce genre de récapitulation rétrospective, le questionnement particulièrement aigu d'Hélion prend aussi parfois un tour prospectif, notamment au moment où, en pleine création abstraite, le peintre anticipe déjà son « retour » à la figure⁹. Ainsi, dès 1934, il évoque la possibilité de cette nouvelle naissance: « J'ai déjà dit plusieurs fois, depuis un an, [...] que les jours de la grande période abstraite étaient comptés. D'ores et déjà je sais que je vais l'abandonner. C'est mal m'exprimer. Je ne veux pas l'abandonner. Je veux la développer jusqu'au concret. Un concret chargé d'esprit comme la pile est chargée d'électricité, en puissance. Un concret générateur d'abstrait. » Il va d'ailleurs jusqu'à préciser le déroulement de ce changement d'orbite et à le justifier:

Je vais conduire mon abstraction le plus près possible de la structure de la vie, jusqu'à lui devenir asymptote, et alors il faudra un petit saut, devenir tangent, et retrouver la libre inspiration et le chemin de la pleine compréhension des autres.

Je me suis efforcé depuis cinq ans de me persuader et de persuader les autres que l'art abstrait contenait un devenir en soi. [...] J'essayais de justifier ce que je faisais. Il ne faut jamais le faire. Il faut essayer de comprendre, jamais de prouver. D'ouvrir, jamais de fermer. Je me suis mis dans la tête des conventions et des définitions qui fermaient. Je vais les rouvrir toutes et me mettre en état libre de grâce, l'état de liberté, de transparence, de sincérité absolue¹⁰.

Dès ce moment donc, dans ses carnets, Hélion se déclare prêt à assumer le naturalisme que Mondrian avait détecté en lui en 1933, après qu'il eut déjà introduit l'année précédente de premières courbes dans des

8. Jean Hélion, *Journal d'un peintre*, op. cit., vol. 2, p. 143 (25 août 1973).

9. Le terme « retour » est bien évidemment critiquable. Voir Raymond Queneau in Daniel Abadie, op. cit., p. 53. Voir également les citations appelées en notes 12 et 13.

Première œuvre à inclure dans son titre le mot « figure », *Trois Figures* (coll. part., Paris) date de 1934. Elle est « baptisée » ainsi par l'ami d'Hélion Pierre Bruguère (cf. Jean Hélion, *Journal d'un peintre*, op. cit., vol. 1, p. 52 (20 novembre 1934): « [...] il paraît que ce tableau représente des personnages, je n'y vois pas d'inconvénient. Je suis seulement sûr qu'il contient des individus menant là une vie collective sans altérer leur personnalité. Si je ne me trompe pas, c'est gros de sens. »).

10. Jean Hélion, *Journal d'un peintre*, op. cit., vol. 1, p. 50 (8 mars 1934).

compositions jusqu'alors parfaitement « orthodoxes », c'est-à-dire orthogonales¹¹. Différentes notations de ces années témoignent de cet attrait pour le monde réel: « la nature offre le maximum de complexité de rapports – le maximum de continuité¹² »; « plus j'avance, plus l'appel de la nature devient évident. [...] Ce sera bientôt l'inévitable bout du nez de la nature, et le passage dans une *nouvelle* ère naturaliste¹³ », nous soulignons. Ère naturaliste nouvelle, en effet, car Hélion récusé justement à l'avance l'idée d'un reniement de sa part, en soulignant que ses écrits contre la peinture naturaliste restent valables « parce qu'il s'agissait de la nature prise par le petit côté, le modèle maître, la couleur de ses joues et de ses jupes. Maintenant il s'agit de la nature attrapée par la foule des arbres et des gens, sa masse! Et c'est une autre zone de formes, et d'idées¹⁴. »

Début 1937, dans une lettre à son ami Raymond Queneau, écrite par ailleurs en français, Hélion écrit tout à coup en anglais:

I try to provide my pictures with all the requirements of nature, progressively. I do not know if my painting will ever become naturalist obviously; I strive at nature the same way that I try to reach eternity of life, which I know well I shall not reach, but which gives all its sense to my life. But, you see, I want to be eternal as I am, with all I like, and this is why I shall not be, while if I were content to be eternal as material, I could consider myself eternal with the constitutional elements of the earth. It is just the same way that I want to reach naturalist painting with all I like in abstractions¹⁵.

Hélion vivait alors aux États-Unis, mais cette transition d'une langue à l'autre peut difficilement être mise sur le compte de la seule commodité: elle est révélatrice d'une grande pudeur concernant ces sujets qui le taraudent et qui sont au cœur de sa création picturale. Relisant ultérieurement cette correspondance, le peintre y trouvera, non sans raisons, « un certain

11. « Mondrian m'a dit: « Tu es un naturaliste » (1933). Je ne l'ai pas cru. Mais combien il avait raison. » Jean Hélion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 357 (3 décembre 1958).

12. Jean Hélion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 48 (15 février 1934). Il écrit aussi vouloir aller « à partir du simple vers le complexe: à partir du simple-simple, type Mondrian, retrouver le simple-complexe, type nature » (Jean Hélion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 58 (8 octobre 1936))

13. Jean Hélion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 56 (28 avril 1935, à propos d'*Île-de-France*, 1935 (Tate Gallery, Londres)).

14. Jean Hélion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 51 (8 mars 1934).

15. Jean Hélion, *Lettres d'Amérique – Correspondance avec Raymond Queneau 1934-1967*, IMEC éditions, Paris, 1996, p. 33-34 (23 janvier 1937). [« J'essaye d'apporter à mes tableaux tout ce que la nature exige, progressivement. Je ne sais pas si ma peinture deviendra jamais naturaliste de manière évidente. Je tends vers la nature; de la même façon j'essaye d'atteindre l'éternité. Je sais bien que je n'y parviendrai pas, mais c'est tout le sens de ma vie. Mais, voyez-vous, je veux être éternel tel que je suis, avec tout ce que j'aime. C'est pourquoi je n'y parviendrai pas. Alors que si je me contentais d'être éternel en tant que matière, je pourrais me considérer éternel comme les autres éléments de la terre. C'est exactement ce que je veux atteindre dans la peinture naturaliste avec tout ce que j'aime dans les abstractions. »]

parfum ancien de christianisme¹⁶ ». Un sentiment comparable affleure dans différentes réflexions des années cinquante, au moment où il est dans une grande détresse personnelle, liée à l'incompréhension rencontrée par son œuvre figurative et aux difficultés de sa vie conjugale avec son épouse, Pegeen. Anticlérical déclaré, comme il est contre tout ce qui enrégimente, Héliou n'est pourtant pas antireligieux: il considérera plus tard, par exemple, que « les religions sont comme des chansons rassemblant dans un rythme les mystères épars dans le monde »¹⁷. D'ailleurs, pour lui, qui vante l'« exemple sublime » du peintre japonais Sesshu, son « examen admiratif de la création » et sa « reconnaissance de l'ordre divin¹⁸ », « peindre d'après nature, c'est interroger la création »¹⁹. Au début des années cinquante, le critique David Sylvester avait très justement observé: « Le travail actuel de Héliou est une tentative pour donner à l'humanisme le statut d'une religion (« une religion, précise-t-il, où le bien et le mal ne peuvent être séparés, où la figure des choses se révèle identique à leur âme »)²⁰. » La pertinence de cette caractérisation est confortée par maintes observations consignées par Héliou dans ses carnets, parfois plus tardivement, comme lorsque, suite à la visite d'une exposition consacrée au *Bauhaus* en 1969, il s'exclame, exprimant une nouvelle fois son rejet du mouvement abstrait: « Désentimentaliser, bravo. Déshumaniser, non »²¹.

« Tout à la fois »

Au début des années soixante, Héliou écrit cependant: « Quelle sottise, pour les uns, de mépriser l'abstraction et, pour les autres, de mépriser la figuration! La tension entre l'une et l'autre est nécessaire à leur réalité²². » Dix ans plus tard, la même idée: « Ce qui manque à l'abstraction est présent dans l'art figuratif. Et ce qui manque à ce dernier habite l'abstraction²³. » À la fin

16. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 2, p. 322 ([c. 10 février] 1979).

17. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 2, p. 118 ([mai] 1972). Anne Moeglin-Delcroix note: « Héliou semble à travers les carnets de l'après-guerre avoir évolué d'un déisme assez théorique à une foi chrétienne hors-institution: « Moi qui ne vais pas à la messe et abomine l'Église mais me sens chrétien. » (28 avril 1963). », cat. exp. *Héliou – Peintures et dessins 1925-1983*, op. cit., p. 27.

18. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 336 (12 octobre 1957). Voir aussi « Faire de l'art, c'est embrayer le spirituel sur la matière. Le plus délicat: l'attelage. Les mystiques semblent croire qu'il se fasse tout seul. », *ibid.*, p. 346 (6 mars 1958).

19. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 371 (26 septembre 1959).

20. David Sylvester, « Portrait of the Artist: Jean Héliou », *Art News and Review*, Londres, vol. III, n°7, 5 mai 1951, repris dans Daniel Abadie, *op. cit.*, p. 166-167.

21. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 2, p. 76 (21 avril 1969).

22. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 404 (13 décembre 1962).

23. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 2, p. 124 (4 août 1972).



L'Homme à la culotte rouge, 1944, huile sur toile, 102 x 132 cm, collection particulière.



Les Salueurs, 1945, gouache sur papier, 58 x 71 cm, collection particulière.



Journalier gris, 1947-1948, huile sur toile, 130 x 81 cm, collection particulière.



Nu accoudé, 1948, huile sur toile, 99 x 72 cm, collection particulière.



Le Dos aux pains, 1952, huile sur toile, 116 x 89 cm, Tate Gallery, Londres.



Les Arums, 1954, huile sur toile, 100 x 81 cm, collection particulière, Mulhouse.

de sa vie, devenu aveugle, il dicte le texte suivant pour la postface de son livre *Mémoire de la chambre jaune*: « Si, chez les figurateurs, on n'a voulu considérer dans l'abstraction qu'une négation [...], du côté des peintres d'abstraction, on n'a voulu considérer dans la peinture figurative que l'effort d'imiter la nature, de se substituer à elle, comme disait Arp. Moi, je n'ai vu dans cette dernière que le maximum de liberté, de richesses, de rapports, de propositions, de formes²⁴. » En fait, Hélion ne cesse, tout au long de son œuvre, de vouloir faire exister ensemble les contraires dans un système de tension et de complémentarité – les circulaires et les rectilignes, les aplats et les modelés, le large et le précis²⁵... Cette volonté s'affirme de manière encore plus résolue à partir de 1939, date de son « retour » à la figuration, lorsqu'il s'agit désormais de faire vivre ensemble les deux contraires les plus marqués: l'abstraction et la figuration. À cet égard, toute sa création picturale semble bien résulter d'un art de la symbiose, plutôt que d'un art de la synthèse. Aboutir à une synthèse, c'eût été forcer les choses, annihiler leurs spécificités. Au contraire, revendiquant en cela l'influence de Fernand Léger, Hélion s'attache à « cultiver les oppositions » et à faire « appel à la fraternité des contraires²⁶ ». Il veut « résoudre le conflit de la monumentalité et de la vivacité²⁷ », « solliciter l'imagination de deux façons: 1) l'une par le mystère, l'obscur, la nuit, l'informe (tas de feuilles mortes), le pressenti, l'inconscient; 2) l'autre par la révélation: le clair, le jour, la forme évidente, la chose qu'on possède, le viril²⁸ », et puis découvrir les « surprenantes correspondances [...] qui se nouent dans l'ensemble du tableau²⁹ ». Il reste ainsi fidèle à l'idée exprimée bien plus tôt selon laquelle le bon peintre est celui qui arrive à « faire travailler des éléments, [c'est-à-dire] rendre évidente la succession de leurs oppositions. Autrement dit [...] assembler leurs oppositions dans un système continu de façon que l'œil perçoive les différences une à une et toutes à la fois sans difficulté³⁰. »

En quelques rares occasions, Hélion s'est essayé à confronter littéralement l'univers de l'abstraction et celui de la figuration: en citant un tableau abstrait ancien dans une œuvre figurative comme dans *À Rebours* de 1947

24. Jean Hélion, *Mémoire de la chambre jaune*, ENSBA, Paris, 1994, p. 190.

25. Voir Delacroix sur le large et le précis, cité par Jean Hélion, *Journal d'un peintre*, op. cit., vol. 2, p. 376. Hélion se réfère à plusieurs occasions au *Journal* de Delacroix, qu'il a lu à plusieurs reprises.

26. Jean Hélion, *Journal d'un peintre*, op. cit., vol. 2, p. 184-186 ([c. 10 juin] 1975). Vol. 1, p. 331 et p. 348 (1957 et 1958), Hélion affirme que Mondrian, Léger et Arp sont demeurés ses maîtres.

27. Jean Hélion, *Journal d'un peintre*, op. cit., vol. 1, p. 299 (26 octobre 1955).

28. Jean Hélion, *Journal d'un peintre*, op. cit., vol. 1, p. 310 (12 mars 1956).

29. Jean Hélion, *Journal d'un peintre*, op. cit., vol. 2, p. 380 (18 septembre 1982).

30. Jean Hélion, *Journal d'un peintre*, op. cit., vol. 1, p. 65 (12 septembre 1937).

(MNAM, Paris), dans *les Arums* de 1954 (coll. part., Mulhouse)³¹, dans le *Triptyque du Dragon* de 1967 (Fonds régional d'art contemporain de Bretagne), ou encore dans *l'Exposition de 1934* peinte en 1979-1980 (MNAM, Paris)³²... ou en faisant se rencontrer, dans trois de ces dernières œuvres, datant de 1983, une figure humaine et les volumes non-figuratifs de la figure tombée: *les Retrouvailles* (musée de Grenoble), *les Relevailles* (BNP/Paribas) et *Relevé de la figure tombée* (collection privée, Paris)³³. Mais il ne s'agit dans ces quelques cas que d'une manifestation très extérieure, pour ainsi dire anecdotique au meilleur sens du mot, de l'opposition entre ces deux univers. Permanente, leur symbiose est effectivement beaucoup plus profonde:

On ne parvient à maîtriser une idée de tableau que dès qu'elle se réduit à un objet: quand au lieu de toit, de ciel, de citrouille, on ne voit plus qu'une construction de plans colorés, finement matériels, celui-ci balançant celui-là sans plus se référer à ce qu'il décrit. Cet état objectif du tableau s'atteint à un certain degré de maturation, de macération, correspondant à un certain état du peintre lui-même [...] ³⁴

Un chant, une phrase...

Pour Héliou, figurer, c'est « interroger avec les formes du monde la réalité qu'on sent en soi³⁵ », « c'est trouver comment un objet du monde révèle une pensée; et aussi comment la forme de cet objet convient à l'agencement du tableau³⁶ ». Et il réfute l'idée que le réel serait « un fait extérieur à nous »: « Le Réel est une tension de « toutes nos forces » entre ce fait et son écho en nous-même. Je vois un objet. Je crois le reconnaître. L'étrange n'est pas cet objet, mais la familiarité que je me sens avec lui; son pouvoir d'incarner tout ce que je croyais déjà savoir³⁷. » L'idée maîtresse de la création figurative de Héliou, du nouveau naturalisme qu'il a voulu inventer, serait en quelque sorte d'arriver à avoir dans la même ligne de mire l'objet, son concept et son image, en opposant, ou tout du moins en mettant en rapport, l'expérience et l'imagination³⁸. Encore s'agit-il ici uniquement du

31. Voir le commentaire sur cette œuvre dans Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 2, p. 276-277 (16 janvier 1954).

32. Voir aussi la peinture *le Réel et le Songe* repris dans Henry-Claude Cousseau, *Héliou*, éditions du Regard, Paris, 1992, p. 285.

33. Voir cat. exp. *Héliou – la figure tombée*, Musée d'Unterlinden, Colmar, Adam Biro, Paris, 1995.

34. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 341 (6 janvier 1958).

35. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 356 (3 décembre 1958).

36. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 357 (3 décembre 1958).

37. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 398 (23 août 1962).

38. Jean Héliou, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 372 (27 octobre 1959).

moyen car l'ambition de Hélion est bien de « déchiffrer le monde: ce monde obscurci par les explications, les légendes, les usages et la publicité³⁹. » Selon lui, « l'artiste a l'intuition d'un ordre que notre désordre et la petitesse de notre point de vue trahissent. Il agite les formes et les objets pour les rapprocher sous nos yeux de cet ordre dont nous avons la nostalgie comme de l'Éden⁴⁰. » Cette tentative ambitieuse de se rapprocher de l'unité perdue passe par un humble tâtonnement: « Peindre, c'est remettre en telle place les sensations, les émotions, les idées que la force du monde les anime. La force unissante au lieu de mon caprice, inventeur et divergent⁴¹. »; « Mettre en évidence les parentés. Dégager la possibilité d'un sens. / Le monde, apparemment, est fait d'objets et d'êtres épars. C'est l'artiste (le philosophe, le poète, etc.), et que peut-être pour cela on dit « créateur », qui tente de trouver à tout cela une unité⁴². »; « Mettre de l'ordre dans le sens confus de la vie en établissant la plénitude de chacun de ses termes. Mais pour que la forme, ainsi, éclaire le sens, il faut que tous deux soient, d'origine, intimement liés⁴³. »

Ce projet « vaste et profond » de dire, en partie, le Tout qui l'obsède passe notamment, pour Hélion, par l'idée du chant⁴⁴: « Dans la figuration, il s'agit de circonscrire l'impossibilité de figurer. Trouver ses limites; les marteler de touches; les chanter. Les enchanter peut-être⁴⁵. »; « Chanter cela éperdument, continûment, ces éléments disparates et dispersés entre lesquels « une » vie établit une unité qu'on rêverait éternelle⁴⁶. »; « Je suis plein de bouts de vision qui essaient de se coller à tout comme des mots pour faire des mauvaises phrases qui chantent cependant. Mais il ne s'agit pas de chanter, même bien, n'importe comment! Le sens, c'est qu'il n'y a qu'une phrase juste; un mot; une vérité⁴⁷. » Reprenant une conception déjà exprimée alors qu'il était encore dans la phase de ses « figures » abstraites⁴⁸, Hélion développe nommément, à partir du début

39. Jean Hélion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 2, p. 298 (17 février 1978).

40. Jean Hélion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 375 (26 février 1960).

41. Jean Hélion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 326 (4 mars 1957). Voir aussi cette comparaison: « J'ai en commun avec les surréalistes la liberté de déplacer les objets et les personnes; de franchir les conventions. Mais je me sers de ces objets et figures pour confirmer la réalité, jamais pour la bouleverser. Je forme et ne déforme pas. », vol. 1, p. 393 (4 janvier 1962).

42. Jean Hélion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 2, p. 257 ([après le 16 septembre] 1976).

43. Jean Hélion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 2, p. 334 (1^{er} octobre 1979).

44. Jean Hélion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 299 (24 octobre 1955) « Refaire de la peinture un art vaste et profond... »; vol. 1, p. 306 (1^{er} février 1956) « Voir le Tout. Penser, sentir, concevoir le Tout. Colorer, construire le Tout. »

45. Jean Hélion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 390 (22 novembre 1961). Voir aussi la lettre à René Micha reproduite dans *Chroniques de l'Art vivant*, n°57, 1^{er} mai 1975, p. 8.

46. Jean Hélion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 2, p. 172 (25 octobre 1974).

47. Jean Hélion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 2, p. 327 (30 mai 1979).

des années soixante, l'idée d'une « phrase visuelle »⁴⁹. La série des *Suites pucières*, peinte à la fin des années soixante-dix, offre une des meilleures illustrations de cette idée de la phrase par laquelle Héliion veut donner « une œuvre complète (c'est-à-dire suffisamment complexe, car rien n'est jamais complet)⁵⁰ ». Dans ces œuvres pour lesquelles le peintre a aligné dans son atelier les objets d'occasion les plus disparates, le mot et l'image se télescopent, comme l'indiquent ces annotations, dignes d'un rébus, portées sur une étude pour *Première Suite pucière à l'atelier*, 1978 (Coll. Cour Grand-Ducal, Luxembourg): « robinets jumeaux / bassin de grisette?, mâchoire de soldat? (provenus de l'hôpital Cochin) / pipe de prisonnier / képi de major / heaulme de cheminée⁵¹. » Le processus associatif est très fréquemment utilisé par Héliion dans sa création: de manière explicite et revendiquée dans les différents tableaux de la même époque où il organise, en référence à Lautréamont, la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre⁵²; de manière plus intime, lorsqu'il voit dans la forme du haut du portemanteau de la peinture de 1975 *le Perroquet et ses échos* (Musée d'art moderne, Saint-Étienne) celle d'une citrouille transparente, ou, dans l'intrication de la paille défaits d'une chaise de Skyros, la parenté avec la toison de la femme aimée⁵³. De même, il défend la beauté du chou contre celle de la rose⁵⁴, car, si les deux existent, la première a toujours été éclipsée par la seconde. Mais aussi car, selon lui, « pour le peintre, toute parenté de forme signale une certaine parenté de sens⁵⁵. »

48. « Mes « accents » sont souvent incompris des amis « abstraits ». Il est bien sûr évident que chacun de mes éléments devient pour moi un symbole clair comme un individu (et mystérieux comme lui) et que je compose avec ces symboles comme avec des mots précis; mais aussi ces « mots » sont modifiés chaque fois qu'ils occupent une nouvelle place dans la composition, et selon mon humeur, avec l'idée de les faire jouer le plus possible. » Jean Héliion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 64 ([mai] 1937).

49. Jean Héliion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 2, p. 9 (13 juillet 1963). Voir aussi « Je rêve d'une phrase de formes et d'objets qui serait longue et continue, et contiendrait tout ce qu'il faut à l'âme pour accepter la vie; au corps pour accepter son âme. » p. 100 (6 avril 1971), « une phrase dont le rythme commande toute » p. 162 (5 avril 1974), « A la recherche de la phrase large... » p. 248 (17 mai 1976).

50. Jean Héliion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 123 (lundi 10 mai 1948).

51. *Étude pour la Suite pucière* n°1, 17-18 novembre 1977 (coll. part., Paris).

52. Voir les œuvres reproduites in Henry-Claude Cousseau, *op. cit.*, p. 262, 274-275.

53. « De nouveau l'objet me paraît éloquent et provocateur; profond comme le monde. Cette partie du tout qui le contient et l'exprime tout entier. Qu'on n'y voie surtout pas de paupérisme. Cette chevelure de paille dénouée est un luxe. Débraillée elle a l'éloquence de la mousse pubique qui me [vaut?] tellement chez la femme que j'aime. », carnet de juillet 1980, coll. part., Paris (21 juillet 1980). Voir aussi Jean Héliion, *À perte de vue*, IMEC éditions, Paris, 1996, p. 121: « À Francis Ponge qui redoutait quelque misérabilisme, j'ai rétorqué: "Les craquelures, c'est la vie du mur, pas sa misère, c'est le chant d'une surface qui sans elle serait plate, c'est du luxe." »

54. Voir l'entretien *I Colori della libertà*, réalisation Matteo Bellinelli, Télévision suisse-italienne, Lugano, 24 juin 1977.

55. Jean Héliion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 396 ([30 avril?] 1962).

Démythifier, dé-métaphoriser

Persuadé que « les mythes sont inscrits si profondément en nous que sous chacun de nos gestes, familiers ou extraordinaires, il y en a un qui s'exprime⁵⁶ », Héliion s'est employé à démythifier les choses, à les décaper de tout ce que nous savons d'elles, pour les voir autrement, non par besoin d'originalité mais par souci ontologique, dans une approche comparable à celle adoptée par son ami Francis Ponge⁵⁷. Il a ainsi voulu « rendre aux objets leur nudité originelle: le signe qu'ils font au reste du monde⁵⁸ », pour que « la figure des choses se révèle identique à leur âme⁵⁹ ». Un autre grand peintre a bien compris cette démarche: Gilles Aillaud. Dans un témoignage éloquent, il a raconté combien il avait été choqué quand, au début des années soixante, il avait vu pour la première fois, chez Ponge, un tableau de Héliion, « un (ou plusieurs chrysanthèmes) sur un fond sombre »⁶⁰:

Moi qui détestais le bon goût, la liberté évasive de l'abstraction plus ou moins lyrique en vigueur à l'époque, je fus cependant outré par la trivialité de cette fleur de Toussaint couchée sur la toile comme un pigeon écrasé sur de l'asphalte mouillé. Elle était restée sur place, abandonnée sur le trottoir, non transportée par une métaphore. [...] ce que je trouvais insupportable, c'était un certain acharnement – comparable d'ailleurs à celui de Ponge – à retirer à la métaphore son pouvoir magique en la réduisant à l'état de comparaison, de moyen parmi d'autres⁶¹.

Une œuvre de « raisons »

À plusieurs reprises, Héliion affirme qu'il n'y a pas de figuration, mais seulement des « tentatives de figuration »⁶²:

56. Jean Héliion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 2, p. 326 (13 avril 1979).

57. Voir les textes de Ponge sur Héliion in cat. exp. *Jean Héliion*, Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 188, 199, 206. Voir aussi sur cette approche particulière, l'exposé de Charles Duits, p. 193.

58. Jean Héliion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 2, p. 361 (18 juin 1981).

59. Voir note 20.

60. Ce tableau a été donné à Ponge par Héliion, voir Jean Héliion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 223 (12 novembre 1951).

61. Gilles Aillaud, « Jean Héliion » dans le catalogue de l'exposition *Jean Héliion*, Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 211-212.

62. Jean Héliion, *Journal d'un peintre, op. cit.*, vol. 1, p. 395 ([avril?] 1962). Voir aussi « Tous ceux qui parlent contre la figuration ont l'air de savoir ce que c'est: moi pas, qui depuis si longtemps essaie d'en faire. En ce qui me concerne, c'est une suite de tentatives. » vol. 1, p. 404 (13 décembre 1962).

Mais l'art n'est pas déclarer ce qu'on sait, mais envisager ce qu'on cherche. Je ne sais pas ce que c'est que figurer, et je le tente. Je ne sais pas ce que doit être l'art aujourd'hui, et je le cherche. La maîtrise, si maîtrise il y a, est un certain niveau de clarté dans la question posée⁶³.

D'ailleurs, régulièrement, il présente sa recherche comme une tentative, voire comme une « quête » parfois qualifiée d'« insensée »⁶⁴, jusqu'à la toute dernière entrée de ses carnets, dictée en 1984 à sa femme, Jacqueline:

Est-ce étendre les mots au-delà de leur sens que d'affirmer que l'abstraction exalte un non-dit de la figuration? Il me semble que cela s'est manifesté dans la mienne dès 1935. Je reconnaissais d'autre part qu'il y a une platitude à déclarer qu'une rose, une femme, une chose sont belles quand c'est évident. Mais c'est parce que c'est difficile, justement, que j'ai été entraîné à le tenter⁶⁵.

Cette modestie affichée ne doit pas nous conduire à minimiser l'étonnante lucidité avec laquelle Héliou a su poser de manière radicalement nouvelle la question de la figuration, n'hésitant pas pour cela à braver les idées établies. Héliou l'a affirmé: « On ne peut être artiste et prudent⁶⁶. » Faisant de sa peinture « une œuvre de « raisons » qui se font jour à travers des « impulsions »⁶⁷ », il a su, d'une certaine manière, faire aboutir les multiples tentatives dans lesquelles il s'est obstiné sans relâche, et approcher la vérité totale qu'il pressentait.

Pierre Brullé

63. Jean Héliou, *Journal d'un peintre*, op. cit., vol. 2, p. 121 (14 juin 1972).

64. Voir Héliou cité par John Ashbery in cat. exp. *Jean Héliou*, Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 196.

65. Jean Héliou, *Journal d'un peintre*, op. cit., vol. 2, p. 389 (6 mars 1984).

66. Jean Héliou, *Journal d'un peintre*, op. cit., vol. 2, p. 83 (été 1969).

67. Jean Héliou, *Journal d'un peintre*, op. cit., vol. 1, p. 284 (18 mai 1954).



Première Suite pucière à l'atelier, 1978, huile sur toile, 114 x 162 cm,
coll. Cour Grand-Ducale, Luxembourg.



Suite vaniteuse et trombonière, 1982, acrylique sur toile, 162 x 130 cm, collection particulière.