



HAL
open science

”Ce qui dépasse”. Le projet scriptural de Jean Héliion

Yves Chevretil Desbiolles

► **To cite this version:**

Yves Chevretil Desbiolles. ”Ce qui dépasse”. Le projet scriptural de Jean Héliion. Françoise Levailant. Les Écrits d’artistes depuis 1940, IMEC éditions, pp.277-290, 2004, 9782908295726. hal-03162730

HAL Id: hal-03162730

<https://normandie-univ.hal.science/hal-03162730>

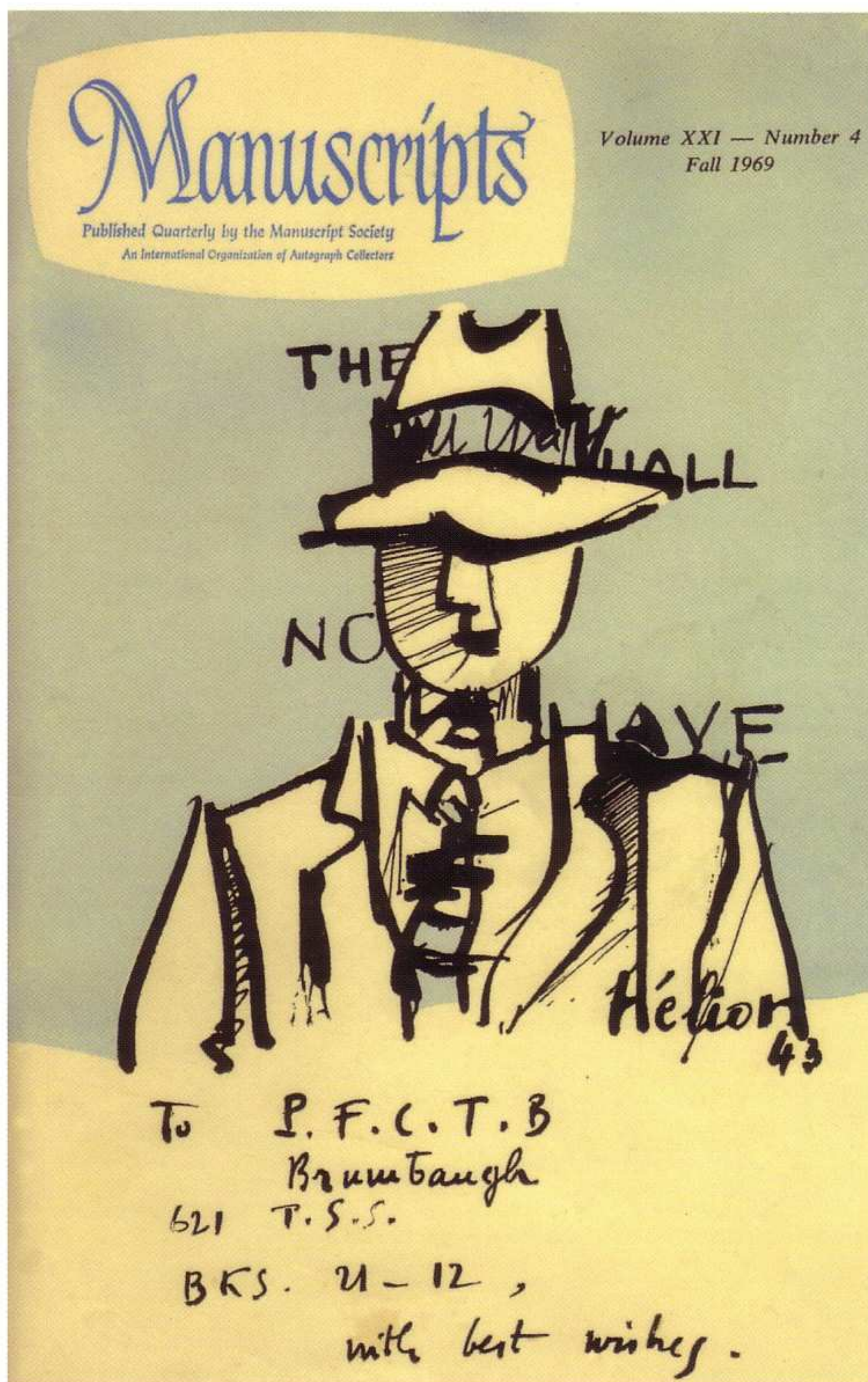
Submitted on 12 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les écrits d'artistes depuis 1940

Textes réunis par Françoise Levailant



YVES CHEVREFILS DESBIOLLES

« Ce qui dépasse » Le projet scriptural de Jean Héliion

Le peintre Jean Héliion a beaucoup écrit. Entre le versificateur des années vingt (Héliion naît en 1904) et le mémorialiste des années quatre-vingt (il s'éteint en 1987), un vigoureux revuiste, un diariste prolifique, un infatigable épistolier et un maître de l'entretien journalistique se manifesteront, tour à tour ou simultanément, dans le for intérieur de la vie privée comme dans le tumulte de la vie publique. Le fonds Héliion conservé à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) comprend une abondante correspondance, ainsi que des manuscrits, des notes, des entretiens, des textes publiés ou non, en plus des catalogues d'expositions individuelles ou collectives et des revues dans lesquels Héliion a signé des textes (*L'Acte, Art concret, Abstraction Création, Cahiers d'Art, Axis...*) ou accordé un entretien (ceci, sans compter un imposant dossier de presse¹).

De son côté, le Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale de France possède plus de deux cents carnets et cahiers ayant appartenu à Héliion ; ce sont ces carnets et cahiers qui ont fait l'objet d'une publication chez Maeght en 1992 sous le titre *Journal d'un peintre, 1929-1984*². Deux ans plus tard, en 1994, l'École nationale supérieure des beaux-arts éditait *Mémoire de la chambre jaune*, où Héliion médite à voix haute (au sens propre puisque ces propos ont été dictés par le peintre devenu aveugle) sur ses œuvres restées inachevées. En 1996, les éditions de l'IMEC ont publié une autobiographie d'Héliion : *À perte de vue* (collection « Empreintes »), en même temps que la correspondance entre Raymond Queneau et le peintre : *Lettres d'Amérique, 1937-1967* (collection « Pièces d'archives »). On connaît enfin d'Héliion *They shall not have me*, témoignage de sa vie en captivité et de son évasion d'un navire-prison durant la Seconde Guerre mondiale. Rédigé directement en anglais, cet ouvrage de commande est le seul à ne pas être posthume puisque publié en 1943 à New York (chez E.P. Dutton) ; *They shall not have me* donna à Héliion la « célébrité du quart d'heure » à un moment où le public américain ignorait à peu près tout des conditions de détention en Allemagne.

1. Sauf mention particulière, les citations et extraits publiés dans cet article proviennent des manuscrits (avec l'aimable autorisation de Mme Jacqueline Héliion), ouvrages et périodiques du fonds Héliion déposé à l'IMEC.

2. Jean Héliion, *Journal d'un peintre 1929-1984*, édition établie et présentée par Anne Mœglin-Delcroix, Paris, Maeght éditeur, 1992 (dorénavant cité dans nos notes : *Journal*).

Tous ces ouvrages de nature différente constituent la part émergée des écrits d'Hélion, facilement repérable, ce qui n'est pas nécessairement le cas des nombreux entretiens accordés par Hélion au cours de sa carrière, mais de manière plus soutenue durant les vingt dernières années de sa vie. Dans ce genre particulier, Hélion fait preuve d'une belle adresse dans l'organisation et l'expression de la pensée. S'il est vrai que les entretiens sont le plus souvent relus et retouchés, cette aisance semble toutefois favorisée par ce qui constitue une autre facette de la vie professionnelle d'Hélion : les conversations d'atelier. Longtemps, chez Hélion, le samedi a été le jour privilégié des visites confraternelles ou amicales ; devisant volontiers sur la vie, sur l'art, sur les tableaux en cours, Hélion passait pour un magnifique *verbalist*, selon un néologisme anglais utilisé par l'architecte Paul Nelson³. Difficile à traduire sans lui donner en français une connotation négative, ce mot a néanmoins l'avantage d'insister sur un trait d'Hélion : l'incessante recherche d'équivalents sémantiques à son propos de peintre. L'écrivain et poète aveugle Jacques Lusseyran, un peu oublié aujourd'hui, mais assidu de l'atelier d'Hélion durant les années cinquante, a ainsi laissé ce témoignage :

« Chez Jean le peintre, il était question de la grande affaire qui m'occupe : la vue. Mais il en était question de la seule manière que je puisse comprendre. Parfois Jean me montrait l'un de ses tableaux : une charrue ou bien les toits de Paris tels qu'il les lisait depuis sa terrasse. Je les voyais complètement dès les premières paroles. Et cela, parce que Jean ne les décrivait pas. Il savait trop bien que ses toits – aussi exacts fussent-ils – ne consistaient pas dans une juxtaposition habile des jaunes, des ors, des blancs, des gris et des bleus, dans un ordre fixe de la matière visuelle et, pour ainsi dire, dans le protocole du défilé, mais dans une surprise, dans une continuité entre les toits, œuvres des hommes, mains tendues au-dessus des maisons, et le ciel, dans cet instant et cette frontière fraîche et douce, entre l'homme et la nature. Bref dans un heurt, dans un acte, dans un passage. Que sais-je ? Je vous l'ai déjà dit, les paroles de Jean, je suis incapable de les répéter tant elles sont adroites et vivantes. Je puis dire seulement : je voyais les toits qu'il me montrait⁴. »

3. Paul Nelson à James Johnson Sweeney, 20 mai 1959. Voici en quels termes, à la fois élogieux et lucides, Nelson s'exprime auprès du directeur du Musée Guggenheim à New York afin de soutenir la candidature d'Hélion au Graham Foundation Fellowship : « 1) *Jean is a painter's painter, beloved by some, belittled by others, but above all recognised as an activating force in the art of today.* 2) *Jean is a philosopher and poet as well as a painter.* 3) *He understands architecture as no other painter I have known does.* 4) *He is an erudite and a profound verbalist.* 5) *He speaks and writes English fluently, which for Graham seminars is of vital importance.* 6) *He is not publicly recognised and a Graham Fellowship might well spell for him the breath-taking ascension of a living artist.* 7) *An American experience of this nature might very well challenge him to a new synthesis for which he is continually striving.* » Dans un autre ordre d'idée, après la disparition d'Hélion en 1987, Saul Steinberg se souvient de cet ami qui, le soir, regrettait chaque fois de devoir aller dormir : « *Hélion remains in my mind as the youngest and most lovely friend, luminous (his hair like sunrays, face lit by intelligence, eyes flashing), eloquent, curious, sorry to go to sleep at the end of the days.* » (Saul Steinberg à Jacqueline Hélion, 23 novembre 1987.)

4. *Le Figaro littéraire*, 17 octobre 1959, p. 12. Les principaux dictionnaires littéraires ne gardent pas souvenir de cet écrivain de sensibilité catholique. L'article du *Figaro* le présente ainsi : « Ayant perdu la vue

Certains verront apparaître avec Lusseyran un des personnages récurrents de l'œuvre d'Héliion, celui de l'aveugle ou plutôt « le clairvoyant qui voyait comme l'aveugle » – pour reprendre encore les mots de Lusseyran –, variante chez Héliion de l'autoportrait symbolique. Mais je ne m'avancerai pas davantage sur le plan de l'analyse thématique, car ce que je veux d'abord souligner est plutôt ceci : chez Héliion, la parole est aimée avec autant de passion que l'écrit, ce qui donne aux entretiens accordés par Héliion, mais également à sa correspondance cette forme fluide et déliée du dialogue.

La question posée ici est la suivante : ces textes au statut si différent (professionnels, privés ; manuscrits, imprimés ; entretiens, correspondances...) constituent-ils des modalités d'un même propos qui traverserait la vie de l'artiste ? En d'autres mots, y aurait-il chez Héliion un projet scriptural global, conscient ou non, qui expliquerait cette forte impression de cohérence qui habite celui ou celle qui s'est livré(e) à une lecture intense des différents écrits d'Héliion ? Je vous propose ici une réponse qui prendra la forme d'une reconstruction narrative de matériaux recueillis au cours d'un récolement récent du fonds Héliion de l'IMEC.

La qualité des dits et écrits de Jean Héliion a frappé ses contemporains. « S'il y a un grand écrivain en France dont on devrait publier l'œuvre complète, c'est bien Jean Héliion », s'exclame Michel Tournier après lecture des carnets⁵. Mais le vœu de Tournier en forme de cri du cœur est impossible à réaliser tant la masse à traiter est importante. Ce sera Anne Mœglin-Delcroix qui assumera la tâche considérable d'éditer plus de deux cents carnets et cahiers d'Héliion sous la forme de deux gros tomes de plus de quatre cents pages chacun, correspondant au quart environ de l'ensemble de départ.

D'entrée de jeu et à juste titre dans la perspective de l'histoire de l'édition et de la lecture, Anne Mœglin-Delcroix distingue dans sa présentation du *Journal d'un peintre* l'usage spécifique que fait Héliion du carnet et du cahier. Ce dernier, le cahier, « [assure] la chronique de l'œuvre au fur et à mesure de sa progression, tableau par tableau » ; c'est aussi le cahier qui est sollicité par Héliion quand il sent le besoin de mener une réflexion particulière à un moment critique de sa carrière. Comme le précise Anne Mœglin-Delcroix, Héliion ne voulait pas que son journal de travail se confonde avec le journal de sa vie, et s'il laisse dans ses cahiers une part personnelle, c'est dans la mesure où elle éclaire le propos sur l'œuvre ou sur la démarche qui mène vers elle. Et Anne Mœglin-Delcroix cite les derniers mots d'Héliion tirés de son dernier cahier en 1955 : « Si l'on a pris dans ces notes quelque intérêt pour moi, que l'on feuillette ensuite mes carnets

vers la huitième année, Jacques Lusseyran préparait à vingt ans l'École normale supérieure et créait un groupe de Résistance : c'était en 1941. Le 21 juillet 1943, la Gestapo le conduisait à Fresnes, qu'il ne quitta que pour Buchenwald. Il en sortit. Il revint et, tour à tour en 1953 et 1954, publia deux livres : *Et la lumière fut* et *Le silence des hommes...* » Lusseyran, qui a également été professeur aux États-Unis, est mort accidentellement en 1971 à l'âge de quarante-sept ans.

5. Paroles rapportées par Karl Flinker, dernier galeriste d'Héliion, dans l'éloge funèbre prononcé au cimetière Montparnasse le 2 novembre 1987 (tapuscrit).

de croquis. *J'y mettrai désormais tout ce que n'absorbent pas mes tableaux*⁶. » Ces carnets d'Héliou remontent à 1929⁷, mais la plupart ont été noircis après 1949, suivant le besoin toujours plus pressant de contact avec le réel ressenti par le peintre. Au cours de ses voyages, de ses déambulations, de ses observations, les carnets permettaient à Héliou d'emmagasiner idées, croquis, longs commentaires et méditations⁸. Cette activité quotidienne était pour lui comme une respiration qui rythme l'acte même de peindre. Et lorsque Héliou déclare vers la fin de sa vie : « ...ces notes griffonnées ici durant la manœuvre de peindre sont peut-être *l'essentiel de mon travail*, par lesquelles j'ai tenté de l'éclairer et de le faire aboutir⁹ », celui-ci semble donner raison à Michel Tournier comme d'ailleurs à Anne Mœglin-Delcroix lorsqu'elle écrit dans sa présentation du *Journal d'un peintre* :

« Par là se justifie que, dans le cas d'Héliou, on soit pleinement autorisé à commencer par la lecture des carnets pour n'aller qu'ensuite, à partir d'eux, à ses toiles, à l'inverse de ce qui se passe en général pour les écrits des peintres qui, tels ceux de Delacroix, Van Gogh ou Cézanne, ne nous attachent que dans la mesure où, préalablement, leurs tableaux nous ont retenus¹⁰. »

Étrange retour de perspective : l'œuvre écrite introduirait l'œuvre peinte jusqu'au point, peut-être, de s'imposer à elle, de la précéder en dignité.

Ce point de vue paraît renforcé par une lecture du travail d'Héliou d'un autre type, qui recourt à une forme de raisonnement moral ; cette lecture est celle d'artistes qui se sont un jour réclamés d'Héliou, tel Gilles Aillaud. Dans le catalogue d'une exposition présentée à Valence (Espagne) en 1990, Aillaud évoque ce jour où il vit pour la première fois une toile d'Héliou ; c'était au début des années cinquante chez Francis Ponge. Le contact, raconte Aillaud, fut rude : il avait devant lui une nature morte représentant des chrysanthèmes, tableau certes éloigné de l'abstraction dominante que combattait déjà Aillaud, mais apparemment, à ses yeux, bien peu inspiré : « Je fus [...] outré », écrit Aillaud, « par la trivialité de cette fleur de Toussaint couchée sur la toile comme un pigeon écrasé sur de l'asphalte mouillé. Elle était comme restée sur place, abandonnée sur le trottoir, non transportée par une métaphore. »

6. *Journal*, p. 12. Nous soulignons.

7. Il semble que ces premiers carnets soient intimement liés à l'intense activité revuiste du jeune Héliou ; la lecture d'une lettre adressée à Nelly van Doesburg le 21 mai 1931, permet de comprendre qu'Héliou a pu, au moins à l'occasion, y puiser des propositions d'article : « Ces pages extraites d'un journal d'idées seront fort indiquées dans ce dernier numéro de *Style*. »

8. « J'ai toujours sur moi un carnet, un stylo et des couleurs. Si j'aperçois quelque chose, je le dessine tout de suite. Et j'écris aussi tout ce qui me vient à l'esprit. À l'atelier, ces dessins déclenchent une peinture, éveillent un projet ou m'aident à finir un travail en cours. Et toutes les techniques sont bonnes : fusain, pastel, couleurs acrylique, encres. » (*Télérama*, n° 1474, 12 avril 1978.)

9. *Journal*, p. 33. Nous soulignons.

10. *Ibid.*, p. 35.

Cependant, Aillaud admet avoir compris plus tard que le naturalisme outrancier de ce tableau était le signe d'autre chose ; comme si Héliion avait enfin consenti, en ces années-là, à ce qu'Aillaud nomme la « nécessité de trahir », non pas de trahir l'abstraction par un retour à la figuration (ce retour à la figuration, au début des années cinquante, était un fait accompli), mais – beaucoup plus difficile pour un homme tel qu'Héliion – de trahir la logique intellectuelle par laquelle il avait espéré justifier son évolution : en effet, Héliion avait cru que les signes de l'abstraction pouvaient lentement reconstruire la figure, sans tension, sans rupture. Or, ces chrysanthèmes si bien peints, sans métaphore et sans géométrie, étaient la preuve que le retour à la figuration ne pouvait faire l'économie d'un minutieux retour à la nature. Héliion, là encore, a osé. L'extraordinaire contretemps des chrysanthèmes rendait ainsi visible, palpable, la radicale indépendance d'esprit d'Héliion. Et Gilles Aillaud de poursuivre : « C'est pour cette raison, pour cette raison fondamentale, que j'ai admiré Héliion comme quelqu'un de véritablement exceptionnel. Il était si exceptionnel à mes yeux *qu'il était secondaire qu'il fût peintre*¹¹. »

La manière d'être au monde d'Héliion plus que son mode d'expression semble avoir retenu l'attention d'Aillaud et d'autres qui formèrent avec lui la Nouvelle Figuration. Écoutons maintenant Eduardo Arroyo. Dans une lettre du 13 avril 1979, celui-ci entretient Héliion de son portrait qu'il compte réaliser de mémoire :

« À travers tes catalogues et mes souvenirs j'ai essayé de rentrer dans ce que tu représentes pour nous tous. Il y a quelque chose, comme je t'ai dit à vive voix, [de] *toujours exemplaire*. J'espère montrer ce sentiment. Je suis en train de te peindre comme je imaginé [*sic*] que tu étais au lendemain de ta libération comme prisonnier en te préparant déjà pour une autre lutte¹². »

Ainsi se dessine une figure héroïque d'Héliion, figure plus d'une fois convoquée dans les textes consacrés au peintre, celle du combattant au regard franc et à la tête droite. Dans le grand théâtre de l'art contemporain des années soixante, Héliion interprétait le rôle du Père Courage dans une version paradoxale : un père sans filiation, un père adopté par de grands orphelins en quête d'une figure (précisément) de miséricorde pour échapper à la rigueur d'un temps dominé par cette autre figure tutélaire, celle de Marcel Duchamp, exécutée – on s'en souvient – dans la célèbre série de toiles présentées en 1965 à la galerie Creuze par Aillaud, Arroyo et Recalcati, intitulée *Vivre et laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*.

11. Catalogue d'exposition *Jean Héliion*, Valence, Centre Julio González, 1990. Aillaud ajoute : « Il m'est toujours resté quelque chose de ce point de vue. C'était un homme avec qui j'ai toujours eu d'abord envie de parler d'autre chose que de tableaux, de parler des événements du monde. » (Nous utilisons ici le tapuscrit français de ce texte publié en espagnol. C'est nous qui soulignons.)

12. Nous soulignons.



Eduardo Arroyo, *Jean Hélon évadé, en route de Poméranie vers Paris*, 1974, un élément d'un diptyque, huile sur toile, 100 x 81 cm.

Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Centre Georges-Pompidou, Paris. © ADAGP 2004.
(Photographie Béatrice Hatala © CNAC-MNAM, dist. RMN.)



Photographie, Jean Hélon prisonnier en Poméranie, 1941.
Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Fonds Hélon, abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe (Caen).
(Photographie IMEC, avec l'aimable autorisation de Jacqueline Hélon, Paris.)

Pour Héliou lui-même – les lecteurs du *Journal d'un peintre* le savent – Marcel Duchamp a pu représenter « l'influence la plus négative de ce temps¹³ ». Cet avis exprimé en 1945 était-il le même quelque trente ans plus tard ? En 1979, une jeune historienne de l'art, Catherine Selosse, interroge Héliou à propos de ces mots, « influence négative », dans un entretien resté inédit et non retouché. Héliou répond ceci : « Eh bien je dis “négative” d'une façon presque positive, d'une façon monumentale. [...] Chacune des choses dont il parlait, c'était vraiment pour en trouver tous les côtés négatifs et l'effacer. Et moi, ça me paraît tout à fait valable comme démarche d'esprit. » Héliou prend donc acte de la place occupée par Marcel Duchamp dans l'histoire de l'art contemporain par cet avis apaisé qui ne s'adresse cependant qu'à Duchamp lui-même, un ami, rappelle Héliou dans le même entretien : « Il a été assis sur ce vieux siège bien des fois avec ses cigares qu'il n'arrêtait pas de fumer, et je lui disais : que penses-tu de ce que je fais maintenant ? Il me disait : “Je ne vois pas ce qu'on peut faire d'autre”, ce qui est le contraire de sa démarche », conclut Héliou.

D'aucuns diront que cette réponse fleure bon l'ironie duchampienne aux dépens d'un Héliou qui aurait été assez naïf pour la porter au crédit de sa propre démarche. À tort, si l'on tient compte de l'approche éminemment intellectuelle que se fait Héliou de la peinture, cette « peinture où le faire [est] inséparable de l'idée », écrit-il dans son carnet en 1967. En ce sens, Héliou partage la critique que fait Duchamp de la peinture rétinienne ; il le dit à sa manière dans un carnet :

« Telle qu'on l'avait formulée au XIX^e siècle, la peinture annonçait sa fin que Mondrian, Picabia et Duchamp consacrent. Au même point, j'ai senti qu'on pouvait les dépasser avec leurs propres termes, et repartir au lieu de finir comme ils avaient cru. Mais ceux qui ont repris la peinture dans les termes formulés auparavant aboutiront en progressant à la même fin, au même dilemme : détruire ou dépasser¹⁴. »

L'apparente opposition des choix esthétiques ne doit pas masquer l'objectif commun : mettre l'art pour l'un, la peinture pour l'autre au service de l'esprit. Cet objectif commun est d'ailleurs – chose extraordinaire – l'objet d'un rêve rapporté par Héliou dans ses carnets et qu'Anne Mœglin-Delcroix a eu la bonne idée de retranscrire dans le *Journal d'un peintre* :

« J'étais à New York [...] Grande table dans un atelier que je ne me souviens pas d'avoir vu et qui est censé, dans le rêve, être l'ancien atelier de Marcel Duchamp. Bruit dans l'escalier. Quelqu'un dit : “...The nudes ascending the stairs.” They

13. Parlant de l'architecte Frederick Kiesler, Héliou écrit : « Ses dieux sont : Mondrian – grand peintre – et Duchamp qui n'est pas peintre et qui – tout charmant et fin qu'il soit – est l'influence la plus négative de ce temps. » (*Journal*, p. 89.)

14. *Journal*, 25 avril 1976, p. 241.

enter. They are cubist nudes [...]. Someone else : “What do they want here ? I say : “*They’ve come up to peel off the paint of old canvases, to meet the unpainted pictures of their time.*” Stop. Sitting in the corner of our minds was Marcel Duchamp, as ever gently smiling¹⁵. »

Héliion et Duchamp, compagnons de route rêvés, compagnons de route idéaux ? Pourquoi pas¹⁶ ! Cet homme, Héliion, a refusé de plaire, a choqué, est entré en résistance comme semble le suggérer précisément ce curieux autoportrait sous la forme d’un « Émile » en buste, dessin de 1943 que l’on ne connaît que par sa reproduction en 1969 sur la couverture d’un numéro de la revue américaine *Manuscripts* dont un exemplaire se trouve dans le dépôt des archives d’Héliion reçu par l’IMEC. Derrière ce personnage au regard encore absent mais que l’on imagine déterminé, on lit tous les mots, sauf le dernier de l’expression *They shall not have me* – « Ils ne m’auront pas ! » –, titre de ses mémoires de prisonnier évadé en 1943. L’observateur attentif a tôt fait d’inclure la signature du peintre dans sa lecture : *They shall not have... Héliion*, exclamation qui annonce l’intention de poursuivre la démarche figurative entamée durant les années trente, anticipant avant même la fin des hostilités et la reprise de la vie artistique internationale le combat qu’il aura à livrer pour se préserver sur le plan professionnel comme sur le plan moral¹⁷.

Alors ? L’œuvre d’Héliion est-elle, là où elle se trouve c’est-à-dire accrochée aux cimaises, la réponse aux ready-made de Duchamp ? Je laisserai à d’autres plus qualifiés le soin de préciser les modalités de ce dialogue inattendu pour reprendre mon parcours dans l’archive et plus particulièrement dans la correspondance du peintre entrouverte il y a un instant avec la lettre d’Arroyo.

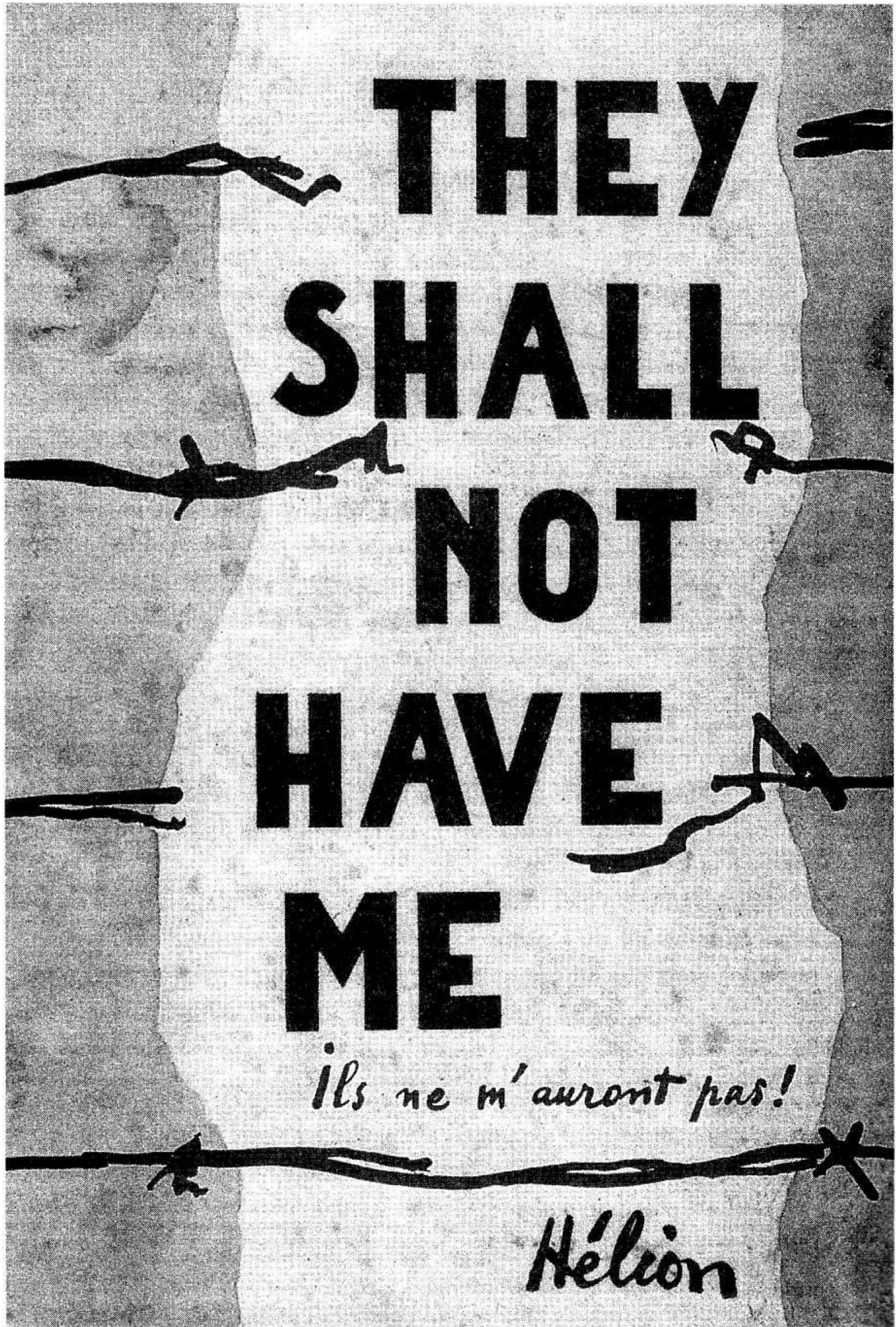
Cette correspondance permet de s’ouvrir à une autre population qui n’est pas faite que de figures héroïques ou de « noms », mais aussi d’anonymes¹⁸. Héliion, en effet, répond volontiers à ceux qui lui ont adressé une lettre pour solliciter qui un avis, qui

15. *Ibid.*, 19 septembre 1975, pp. 212-213. Nous soulignons.

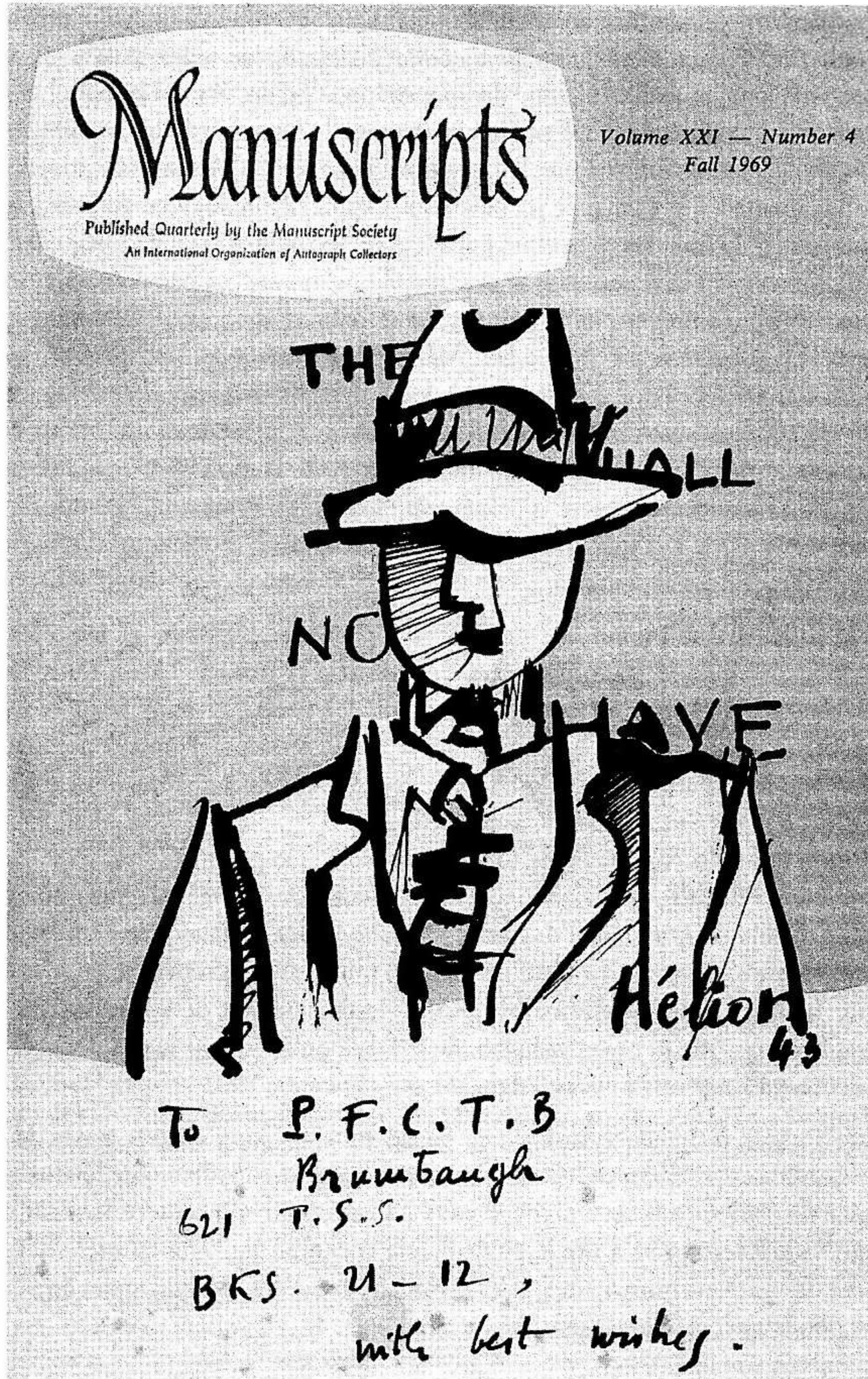
16. Malheureusement, les trop rares lettres de Duchamp conservées dans le fonds Héliion (une datée de 1936 et deux des années soixante), au ton familial et amical, n’expriment rien sur le fonds des choses ; rappelons toutefois que Duchamp organisa en 1937 l’exposition américaine d’Héliion à la galerie Putzel (Hollywood).

17. Le collectionneur d’autographes à qui Héliion l’a offert commente ainsi ce dessin : « *Perhaps Jean Héliion’s cubist self-portrait, inscribed : “They shall not have me”, expresses less of defiance and more of his research for order after the nightmare of Nazi concentration camp.* » (*Manuscripts*, vol. XXI, n° 4, automne 1969.) Ce dessin est à mettre en parallèle avec le tableau *Défense d’*, peint la même année (voir à ce sujet Didier Ottinger, *Jean Héliion*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1992, pp. 25-26).

18. La correspondance reçue par l’artiste est abondante dans le fonds conservé à l’IMEC. Plus rares sont cependant les lettres – en général des doubles au carbone ou des brouillons – écrites par Héliion. La vaste majorité de celles-ci date des vingt-cinq ou trente dernières années, après son dernier mariage, celui avec Jacqueline Ventadour.



Jean Hélon, *They shall not have me*, New York, E. P. Dutton, 1943. Couverture de Jean Hélon.
Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Fonds Hélon, abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe (Caen)
(Photographie IMEC.)



Jean Hélon, « They shall not have... Hélon », dessin et texte reproduits en couverture de *Manuscripts*, vol. XXI, n° 4, automne 1969.

Institut Mémoires de l'édition contemporaine, Fonds Hélon, abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe (Caen).
(Photographie IMEC.)

une signature (les collectionneurs d'autographes sont nombreux) ou pour exprimer au peintre leur admiration. Plus qu'un geste de courtoisie ou de politesse, cette attention aux autres fait partie, pour Hélion, de son rapport à l'art dont l'histoire, dans son fondement, lui semble le fruit de gestes anonymes. Il y a par exemple cet employé des postes du sud de la France, peintre à ses heures, qui reçoit à plusieurs reprises conseils et encouragements ; il y a aussi ce jeune artiste à qui Hélion suggère de bien contrôler lors du vernissage la liste des personnes à inviter, les journalistes, les critiques, les collectionneurs ; « ...mais souvenez-vous », ajoute-t-il, « que ce n'est pas pour eux que vous travaillez mais pour l'histoire de la peinture, que l'œuvre de chacun de nous complète à sa façon, à son niveau irremplaçable par aucune autre¹⁹ ». Lorsqu'il rédige cette réponse en 1985, Hélion a quatre-vingt-un ans ; il a pris de la hauteur. Mais ces idées sont déjà exprimées dans une lettre « bouleversante », comme le dit celui qui la reçoit au début des années soixante-dix²⁰, à une époque où Hélion sort enfin de ce long purgatoire dans lequel l'avait jeté son incompréhensible retour à la figuration. Lui, le laissé pour compte de la critique et du système marchand, n'oublie pas et écrit à son correspondant :

« L'histoire ! Cette putain qui ne couche qu'avec les puissants et les célèbres. Et pourtant chaque vie, même obscure, contribue à la former. Là est notre éternité. Des gens rebelles comme nous lui donnent des coups de reins pour la sortir de l'ornière ; chacun de mes tableaux tend à remettre la peinture sur pied, hors du bavardage historiciste des critiques et gens compétents, pour qui tout est matière de goût, à jugement, à paroles, à expositions.

Refoutre la peinture dans la vie totale, sans isme, sans goût.

C'est bien l'histoire de la peinture que j'essaie de porter sur mes épaules, de conduire ailleurs que dans l'univers complaisant des dédales ; de l'enfiler dans ce grand rythme qui vient du fond des âges et qui va loin. Je cherche en somme une pente majeure pour qu'elle dévale puissamment au lieu de lanterner, de lanternoyer ou même de se noyer comme elle le fait à présent dans la glu des collages ou de s'enterrer dans les trous de l'Arizona. »

Cette longue lettre dactylographiée garde tout au long de ses pages le même souffle, le même ton d'imprécation. Comme beaucoup d'autres, on la dirait sortie d'une sorte de cahier dont les feuilles, écrites d'abord pour soi, ont été aussitôt offertes à ceux qui semblaient prêts à lire le peintre, à le comprendre. À la manière des correspondances des anciens humanistes, elles semblent avoir été rédigées pour être lues par plusieurs personnes, qu'elles l'aient été ou non.

19. Jean Hélion à Pierre Assémat, 4 janvier 1985.

20. Jean Hélion à Philippe Artias, 10 septembre 1971. Philippe Artias à Jean Hélion, 29 septembre 1971.

À force d'écrire de telles lettres, à force de noircir des carnets, à force d'y puiser lui-même des matériaux pour ses articles, ses entretiens, ses mémoires ou encore de les offrir en lecture à ses critiques, à ses biographes²¹, il se produit le phénomène suivant : parler des peintures d'Hélion ne peut se faire qu'avec les mots d'Hélion. Non qu'Hélion soit son propre historien, encore moins son propre théoricien²², mais il est le brillant préfacier de son œuvre.

Avec quel degré de préméditation ? Nous ne le saurons jamais. D'ailleurs, Hélion le savait-il lui-même ? La masse importante des imprimés et des manuscrits conservés à l'IMEC et à la BNF ne représente qu'une fraction de ce qu'Hélion a pu écrire ; le reste – des milliers de feuillets – a été perdu à l'occasion d'un des nombreux déménagements du peintre ou plus sûrement détruit par lui-même²³. Hélion a beaucoup détruit, mais semble au final avoir été mu par une sorte d'intuition de l'archive qui, avec l'âge, a pu se transformer en dessein de l'archive : « Comme promis, – écrit-il au moment de proposer à un éditeur son autobiographie en 1985²⁴ – je vous adresse la photocopie de mes souvenirs de peintre. J'aimerais dire *ceux qui dépassent de l'atelier*²⁵. » Cette phrase énigmatique peut vouloir dire ceci : le chercheur, le critique, le biographe qui parle d'Hélion en lisant Hélion ne fait rien d'autre que manipuler de nombreux artefacts écrits qu'Hélion a laissé filer hors de son atelier dans un bel équilibre mêlant plaisir littéraire et cohérence documentaire.

Le « projet scriptural » d'Hélion – c'est-à-dire l'idée qu'Hélion se fait de ce qu'il voudrait réaliser – est tout entier dans son dialogue avec lui-même, même quand il parle aux autres. Mais ce projet n'engage que lui alors que son œuvre engage l'histoire de l'art. Cette différence de degré, Hélion en était parfaitement conscient, comme le laissent entendre ces lignes adressées à un jeune artiste de Saint-Étienne en 1985. Mêlant

21. Pierre Bruguère, *Jean Hélion*, Paris, SPEI, 1970 ; Daniel Abadie, *Hélion ou la force des choses*, Bruxelles, La Connaissance, 1975, coll. « Témoins et Témoignages. Monographies » ; René Micha, *Jean Hélion*, Paris, Flammarion, 1979, coll. « Maîtres de la peinture moderne » ; Didier Ottinger, *Jean Hélion*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1992, coll. « Jalons » ; Henri-Claude Cousseau, *Hélion*, Paris, Éditions du Regard, 1992.

22. Dans l'entretien avec Catherine Selosse, Hélion exprime une claire méfiance envers tout théorisme en art : « On fait un discours pour prouver quelque chose mais on peut aussi démonter le discours et le mettre à néant. Tous les arguments, c'est partie de la vérité. » C'est également au nom de cette fragilité du discours trop exclusivement théorique qu'Hélion justifiait le fait qu'il n'ait jamais enseigné dans une école d'art : « ...il est bien difficile d'enseigner ce qui chaque matin pour vous est en question. Ça vous amène à théoriser au-delà du possible ce que vous faites. » Tout compte fait, ajoute-t-il, il se réjouit aujourd'hui de ne l'avoir pas fait à Chicago, en 1938, après l'échec de la nouvelle école du Bauhaus dans laquelle il devait assurer le poste autrefois occupé par Kandinsky.

23. Le 22 février 1946, aux États-Unis : « J'ai déchiré mes *diaries* depuis toujours, et la plupart de mes papiers et écrits du passé. Je veux vivre tout entier dans mon présent. J'ai, sans peine, jeté plusieurs milliers de pages qui étaient parfois très belles. Sans peine, parce que, malgré mes soucis, je suis heureux. » Le 25 mars 1946 : « Brûlé tous mes précédents "journaux". Trop compliqué, prétentieux, lourd de garder son passé autrement qu'à l'état de souvenirs. » Le 10 avril 1946 : « Retour à Paris : joie. » (*Journal*, p. 95.)

24. *À perte de vue*, finalement publié par l'IMEC en 1996.

25. Nous soulignons.

souvenirs et points de méthode, Héliion évoque les écrits d'artistes qui ont pu, au cours de sa carrière, constituer pour lui une source vitale d'inspiration et de formation :

« J'ai lu tout ce qui pouvait se trouver depuis les méthodes à peindre, depuis Karl Robert, les notes de Léonard de Vinci, les lettres de Van Gogh, le Journal de Delacroix, les notes d'atelier de Reynolds, les lettres des uns et des autres qui ont été admirablement publiées dans la collection de Pierre Cailler à Vézenaz, Genève. [...] Il y a là des vies d'artistes entièrement faites de leurs lettres et documents précis sur leur existence et leur travail : Géricault, Degas, Manet, Corot, Courbet, etc. [...] Dans la suite des débats de chacun avec son temps et son ouvrage, vous trouverez petit à petit le meilleur cours de peinture qui soit. Un autre est d'aller aux musées et de dialoguer avec chaque image qui vous intéresse. Voyez comment chacun traite l'image du point de vue de la forme, de la couleur, du sujet et du faire. [...] Demandez à chaque œuvre comment elle est faite. Essayez dans un carnet de la reproduire pour être bien certain de la comprendre. Faites de même aux musées, faites de même aux expositions qui vous intéressent et bientôt toute la connaissance de peindre *passera par vos doigts*²⁶. »

Ces quatre derniers mots confirment cette conviction d'Héliion : l'artiste accompli s'inscrit par son œuvre (ses doigts) dans la transcendance de l'Histoire. Ainsi magnifiée, l'œuvre peut sans crainte se confronter à l'archive, en éviter le piège. Car il y a un risque de l'archive, de l'archive et des élaborations narratives qu'elle suscite (comme ce texte), celui d'escamoter l'œuvre de la vue des spectateurs, voire même de la cannibaliser. À nous, lecteurs-manipulateurs d'archives, de demeurer fidèles à la vie qu'a voulu se donner cet homme – être d'abord un peintre –, comme ont su le faire des artistes ; l'un d'entre eux, Pierre Assémat, après avoir déclaré à Héliion son bonheur de trouver dans un catalogue « des œuvres aussi intéressantes, encadrées d'extraits de votre Journal, extraits où, je dois le dire, je retrouve une grande partie de mes conceptions picturales et conceptions de vie... », conclut sa lettre par un retentissant : « Peignez, peignez, et ... Peignez²⁷ ! »

26. Jean Héliion à Georges Fonteney, 22 mars 1985 (nous soulignons). Plus loin, avant d'aborder par un beau raccourci l'ensemble de sa carrière, Héliion prévient son correspondant contre toute illusion : « Vous deviendrez vous-même l'un des membres de cette armée d'inconnus qui ont fait l'histoire de l'art. Nous ne reconnaissons que les têtes brillantes qui émergent de la masse et connaissent la gloire mais les autres comptent aussi. Les vainqueurs, pour les nommer ainsi un peu arbitrairement, s'appuient sur les autres. Chacun a appris de ses voisins et de ses prédécesseurs. Mon premier maître était un peintre académique belge nommé Luc Lafnet, nul ne sait plus son nom aujourd'hui. Il m'a pourtant appris comment m'y prendre. Il m'a envoyé au Louvre voir Rembrandt, Frans Hals, Rubens. Mon second maître fut Torrès-Garcia qui m'envoya voir les cubistes et les surréalistes. Mon troisième maître fut Theo Van Doesburg qui m'initia au néoplasticisme puis, je me révoltai contre la sévérité de ce dernier. J'ajoutais des obliques et des courbes et en neuf ans je retrouvais le visage du monde plein de sens et de richesses dont je ne pourrai plus jamais me passer mais je continue à le traiter avec la liberté que les cubistes, les surréalistes, les abstraits, m'ont apprise. Voilà, j'aurais pu continuer des années encore mais mes yeux se sont fermés. »

27. Pierre Assémat à Jean Héliion, 8 juin 1973.