

Donner à voir

Dans un ensemble de textes écrits à divers moments, entre 1923 et 1965, Aragon a fort bien montré la différence qui existe entre les collages cubistes qui introduisent dans un tableau un journal, une boîte d'allumettes, un bout d'étoffe, un objet quelconque, et donnent ainsi à la peinture une semblance accrue (Braque dit une certitude) et les collages de Max Ernst qui découpent et disposent à nouveau des images prises ici et là en sorte qu'elles figurent autre chose. Les premières, croit-il, visent à plus de réalité; les secondes — au merveilleux. A dire vrai, il s'agit, de part et d'autre, de trompe-l'œil, mais l'illusion est plus entière chez Ernst, et de même chez El Lissitzky, parce qu'elle use de photographies, de réclames, d'éléments peints, de textes imprimés et s'établit donc au second degré.

Les collages de Jiří Kolář n'entrent pas toujours dans cette dernière catégorie, mais nous verrons qu'ils s'en rapprochent (je songe à la fois au médium et à la magie).

Au point de départ, Kolář n'est pas un peintre, c'est un poète (il a écrit plus de dix livres de poésie). Si j'excepte une ou deux expériences tentées avant la guerre, ses premiers collages datent de 1959. Prenant appui sur des arrangements de lettres, sur des reproductions d'œuvres peintes ou sculptées, ils accomplissent sans faute un projet singulier : qui les bouleverse, les donne à voir au regard de l'esprit, en forme les pièces d'une œuvre nouvelle. Il advient que Kolář emprunte des objets à la vie quotidienne, mais c'est pour les assujettir à l'image ou à l'écriture. Par exemple, à *Documenta 4* de Cassel (en 1968), on a pu voir ou plutôt deviner quelques-uns d'entre eux — des pinces à linge, des ouvre-boîtes, des cuillers, des clés — sous la houle des signes qui les recouvraient, qui signalaient leur présence dans le temps même où ils l'abolissaient, qui affirmaient sans cesse la prééminence du signe.

Jiří Kolář a fait plusieurs sortes de collages. Il vient d'en faire de nouveaux, que réunit cette exposition : j'y viendrai.

Il a commencé, à la manière surréaliste, par brouiller les cartes, par composer, à partir d'éléments choisis presque à l'aveugle, des fictions étrangères à ce que ces éléments annonçaient, c'est-à-dire à proposer des métaphores ou des rébus.

Cependant, très vite, il a donné la parole aux œuvres mêmes. Les divisant et les réunissant, comme on déploie les lames d'un volet, il leur a conféré un espace inconnu et qui sait ? le mouvement; les opposant entre elles, contrariant leurs figures ou mêlant l'anecdote à l'abstraction, il a multiplié leurs pouvoirs.

Sur un fond formé par un ample paysage, habité ou non, de Canaletto, de Corot, de Salvator Rosa, de Ruysdael, de Claude Lorrain, ou par une foule de personnages comme en offrent les tableaux de Bruegel ou de Bosch, sur des improvisations de Kandinsky ou de Miró ou encore sur une page d'écriture, une partition de musique, une carte du ciel, se détache une figure ou une scène presque toujours reconnaissable : ce peut être le *Christ* de Mantegna, la *Jeune femme* de Petrus Christus, la *Gabrielle d'Estrée* de l'École de Fontainebleau, la *Madone* de Crivelli, l'*Adolescent* de Lorenzo Lotto, le *Coq* de Brancusi, ce peut être l'un des musiciens de Picasso, l'une des baigneuses de Renoir, l'un des footballeurs du Douanier Rousseau, l'un des moines de Zurbaran, l'un des regardeurs de C.D. Friedrich, l'un des chevaux de Géricault, ce peut être le *Déjeuner sur l'herbe*, le *Bain turc*, une *Adoration des Mages* italienne ou flamande.

Ce fond est le plus souvent un rectangle, établi en largeur ou en hauteur. Mais il arrive que Kolář use d'une planche d'histoire naturelle : d'un poisson, d'un oiseau, d'un papillon; ou qu'il enferme ses figures dans une boîte, j'entends l'image d'une boîte, ou encore

dans un miroir; ou que, de ces figures ou de ces caractères, latins, arabes, cyrilliques, hébraïques, il couvre à l'infini une pomme, un œuf, une tour chancelante faite de plusieurs entonnoirs.

Ces jeux sont soumis à des règles strictes, à des harmonies et des inharmonies de formes et de couleurs. Ils montrent le tableau et l'autre du tableau. Il nous semblait connaître la *Victoire d'Alexandre sur David*, d'Aldorfer; mais notre regard était tour à tour sollicité par l'armée innombrable qui se meut au premier plan et par l'enseigne enrubannée qui domine le ciel; voici qu'une œuvre de Kolář découvre l'arrière-plan, une ville de pierres, une ville de tentes, l'Issus, et que cinq images étroites, de Bosch, de Léger?, fichées comme des pieux, nous donnent le sentiment d'occuper la tente royale et d'être à l'instant où s'ouvre la bataille. Nous nous perdions un peu dans l'*Enseigne de Gersaint*: Kolář, lui, redouble notre égarément ou en proclame la vanité: l'éventail de tableaux ouvert par Watteau, il ajoute des tableaux-phyllactères, les bulles de savon que souffleront les pipes du xx^e siècle.

Ces procédés étendent beaucoup l'aire du collage. Il faudrait y ajouter encore l'anamorphose: qui ne délire pas seulement des portraits de Bronzino ou de Gainsborough, mais des lieux tels que l'Arc de Triomphe ou l'île Saint-Louis; d'autre part, le froissage: qui, se saisissant d'une photographie ou d'une peinture, la serre vivement dans son poing et en affiche les boursouflures, les cassures, les ébouriffures. J'avoue ma dilection pour ce changement à vue que l'auteur appelle le *crumpling* (en anglais, est une petite pomme toute ridée). S'agissant d'églises et de statues de Prague ou de Venise, le froissage exprime à merveille la forme qui se referme sur soi ou s'évanouit dans l'ombre, la nature mouvante ou l'illusion de la matière, la rupture de l'appareil tectonique — en somme le principe « pictural » de l'art baroque (Heinrich Wölfflin).

Au moment où j'écris cette préface, je ne suis pas sûr des choix que fera Jiří Kolář. Mais il me semble qu'il voudra exposer à la fois des collages qui font écho à l'œuvre ancienne et d'autres qui s'engagent dans des voies neuves.

Parmi les premiers, des séries, par exemple, les *Cinq sens* (où la *Dame à la belette* de Léonard symbolise le toucher, la *Pièce de bœuf* de Rembrandt le goût, des violons déconcertés et des plumes d'oiseau l'ouïe, etc.); des *Hommages* à Brancusi, à Sima, à Dali, à d'autres; des variations sur le portrait de *Mademoiselle Rivière* par Ingres: qu'oblitérent ou que métamorphosent le Greco ou Max Ernst ou Mondrian ou Seurat ou Lancret

— le hasard, ici, à peine guidé, parant la jeune fille des feuillages de Braque ou découvrant, tel un œil supplémentaire, une barque de Van Gogh.

Parmi les seconds, des reliefs: tantôt des figures découpées sur un fond d'images et de lettres — par exemple, ce portrait d'une Américaine qui se sépare d'un texte de Gertrude Stein; tantôt des cordes qui s'enroulent sur elles-mêmes ou se nouent soudain — comme le boa, colonne de marbre noir, que Marguerite Duras, alors enfant, allait voir au Jardin botanique de Saïgon, ou encore comme les racines de marronnier dont, dans un autre jardin, l'entêtante existence tournait le cœur de Jean-Paul Sartre; tantôt des structures pures.

Celles-ci, il faut que je m'y arrête, car elles marquent un tournant dans l'histoire du collage. Voici que se trouvent renouvelés, de manière inattendue, les idéaux de Malevitch, de Mondrian, de Lissitzky, d'Albers, de l'abstraction géométrique. Sur une page d'écriture, Kolář dispose, couvertes d'écritures différentes, des pièces de bois, comprises dans le cadre ou qui l'excèdent. Dans plusieurs cas, l'écriture est l'écriture Braille, de couleur blanche ou verte: surface lunaire dont les collines et les lacs sont plus légers que des grains de riz. L'un de ces ouvrages est rond: un obélisque nocturne lui donne le relief. Ailleurs, c'est une croix. Ici et là, des fragments du réel sont soumis à une logique formelle, à ce que Max Bill, allant à l'extrême, a nommé une pensée mathématique.

Peut-être Jiří Kolář montrera-t-il quelques-uns des *divertissements* auxquels, comme Marcel Duchamp et Joseph Cornell, il s'abandonne parfois.

Il y a une valise de verre (ou plutôt de plexiglas) dont la poignée et les fortes serrures paraissent avec évidence: qui contient, serrés comme des mouchoirs, des échantillons de toutes les sortes de collages.

Il y a une maisonnette d'oiseau, fixée sur une feuille d'hébreu, dont le socle est orné d'une *Chute d'Icare* à claire-voie. L'ouverture qui donne accès au nid est une bouche d'ombre: mais si nous nous en approchons (comme faisait Dürer au travers de sa machine perspective), nous voyons notre œil au fond d'un miroir.

Ovide:
*In nova fert animus mutatas dicere formas
Corpora
(Metamorphoseon)*

René Micha