

Le Surréalisme et après

Un entretien au magnétophone avec André Masson

Georges Bernier./ Quand as-tu commencé à peindre, ou du moins à penser que tu pourrais peindre un jour?

André Masson./ Cela plonge dans ma petite enfance. Je me suis mis à dessiner au moment de la guerre russo-japonaise. Bien que mes parents soient de l'Ile-de-France, nous habitions à ce moment-là Bruxelles. Mon père, après une courte résistance, m'a laissé entrer à l'Académie Royale des Beaux-Arts. J'avais douze ans, c'était en 1909. Quatre ans plus tard, mes études achevées, mon maître de l'Académie m'emmena pendant les vacances pour travailler chez lui. J'y rencontrai Emile Verhaeren que j'admirais beaucoup et qui s'intéressa aux quelques croquis qu'il vit de moi. Avec cette espèce d'impétuosité qui le caractérisait, il dit alors à mes parents : «Mais en fin, il ne faut pas qu'il reste à Bruxelles, la peinture se fait à Paris!» Comme je voulais faire de la fresque, il me recommanda à Paul Baudoin, élève de Puvis de Chavannes, qui avait un cours de fresque à l'École des Beaux-Arts. Il me fit connaître les critiques du temps.

G. B. / En somme, grâce à Verhaeren, tu as eu accès très tôt à un milieu averti.

A. M./ Relativement averti, je dirai. Relativement, parce que lui était bien plus en pointe que son milieu. Il avait été un des premiers admirateurs de Seurat et de Signac et il représentait l'avant-garde. Quant à moi, la fresque me passionnait et j'étais décidé à avoir une éducation traditionnelle. J'aimais donc bien Paul Baudoin, qui était un homme très fin, très ardent, mais qui avait peur de l'art moderne. C'est par moi-même que j'ai dû conquérir certaines choses.

G. B./ A ce moment-là, vers 1912, as-tu connu les peintres cubistes?

A. M./ Les premières toiles cubistes que j'ai vues, c'était dans une revue de vulgarisation qui s'appelait «Je sais tout». Elles illustraient une interview d'Henry Kahnweiler. Je fus très déconcerté car, à ce moment-là, mes conquêtes étaient Cézanne et Van Gogh. C'était déjà sentir le fagot. Ainsi, à l'École des Beaux-Arts où j'avais dû m'inscrire pour avoir accès aux cours de Baudoin, je fréquentai un moment l'atelier de Raphaël Colin. Celui-ci qui sentait que la peinture académique, cet art d'assouvissement, touchait à sa fin, me disait souvent d'un air désapprobateur : «Vous louchez sur Cézanne». Dans d'autres ateliers, on ne s'en tenait pas à ce desaveu verbal. Mon camarade Loutreuil fut exclu de l'atelier de Gabriel Ferrier, qui lui dit : «Vous êtes empoisonné, vous n'empoisonnez pas les autres. Fichez le camp!»

G. B./ Tu n'as donc pas fréquenté à l'époque les cubistes ou les fauves.

A. M./ J'ai connu tout cela après la guerre de 1914. N'oublie pas qu'elle a éclaté deux ans après mon arrivée à Paris, alors que j'étais en pleine période d'initiation.

G. B./ Qu'est-ce qui t'est arrivé pendant la guerre?

A. M./ Je suis parti presque immédiatement au front, car la caserne n'était pas une atmosphère qui me convenait. Dans les tranchées, je recevais, quand par hasard j'étais dans un secteur tranquille, la revue «Sic» que dirigeait Pierre-Albert Birot. C'est dans celle-ci que, vers 1916, j'ai vu pour la première fois un dessin de Braque, il me semble...

G. B./ Tu n'avais rien vu de Braque auparavant, ni de Picasso?

A. M./ Non, je te le répète, sinon par «Je sais tout». La peinture cubiste ne m'a été révélée que lorsque j'ai été démobilisé, en 1919.

G. B./ Tu es rentré à Paris, alors?

A. M./ Non. J'avais eu un ébranlement nerveux à la suite d'une blessure et on m'avait déconseillé de vivre dans les villes. Je suis parti dans les Pyrénées Orientales, où j'ai vécu d'une manière tout à fait vagabonde en Compagnie de mon ami Loutreuil. Je ne suis revenu à Paris qu'en 1921 c'est-à-dire deux ans après avoir été réformé.

G. B./ Comment as-tu vécu à Paris?

A. M./ J'ai fait un peu tous les métiers et très peu de peinture. Au plus bas, j'ai été figurant de cinéma, avec parfois des tentatives pour monter en grade. Au plus haut, j'ai été correcteur au *Journal Officiel*!

12

G. B./ Est-ce qu'il n'y a pas des moments où tu penses que tu as été au plus bas correcteur au *Journal Officiel* et au plus haut figurant de cinéma?... Mais comment arrivais-tu à faire de la peinture?

A. M./ Quand j'étais correcteur au *Journal Officiel*, je travaillais la nuit uniquement, je pouvais donc peindre pendant la journée. Je voyais beaucoup Max Jacob.

G. B./ Comment l'as-tu connu?

A. M./ J'ai connu Max chez Mme Aurel, où ma mère m'avait amené, pensant que la fréquentation de ce salon, où se rencontraient pas mal de gens, pourrait me dégourdir. Je n'y ai été qu'une fois. Je m'ennuyais ferme, lorsque j'ai vu un visage qui me plaisait beaucoup de loin. On me dit : «C'est Max Jacob». J'avais lu, je ne sais comment, au hasard des rues, ses œuvres. Ma foi, je crois que l'attraction a été réciproque. Il s'est présenté à moi en me disant:» Je suis poète, peintre, chansonnier et aussi astrologue».

G. B./ Tu t'es donc lié avec Max Jacob, qui t'a fait connaître ses amis?

A. M./ Max lui-même tenait salon, si l'on peut dire, mais à «La Savoyarde», un café de Montmartre, les mercredis si je me souviens bien. Là j'ai fait connaissance de Miro, qui venait de louer un atelier rue Blomet au moment où, sans le savoir, je louais l'atelier voisin. Nous étions tous deux parfaitement inconnus à Paris. C'était vers 1922. L'hiver suivant j'ai eu ma première exposition chez Henry Kahnweiler. Robert Desnos y vint. Il en parla à André Breton. Le surréalisme n'existait pas encore; c'était ce qu'on appelait alors le mouvement flou : on n'était plus «dada», on n'était pas encore autre chose. Un de mes tableaux, qui avait des tendances symboliques très marquées, a retenu Breton qui en a fait l'acquisition. Il a demandé où je logeais et est venu me rendre visite. Nous nous sommes fort bien entendus; je lui ai parlé de mon voisin Miro. Quand le surréalisme a pris naissance, Miro, tout naturellement, est entré en contact avec Breton.

G. B./ Donc, tu te retrouves vers 1924 membre du groupe surréaliste?

A. M./ André Breton disant d'ailleurs : «Vous êtes près de nous» comme s'il avait senti que je ne serais jamais un élément de stabilité dans le mouvement.

G. B./ Pourrais-tu résumer tes idées sur l'art au moment où tu adhères au surréalisme?

A. M./ A ce moment-là, c'est d'ailleurs ce qui avait attiré Breton dans certains de mes tableaux, je croyais au «singulier». Je disais : dans tous les domaines, il faut se méfier de ce qui est généralisé; il ne faut retenir que ce qui nous semble étranger dans la vision, dans le comportement des gens. Mon attitude, tu le vois, était en somme très surréaliste, avant la lettre. Quand j'ai rencontré Breton, nous nous sommes trouvés de plain-pied. A ce moment-là, aussitôt après l'époque Dada, cette sorte de désir d'insolite flottait dans l'air. Pour ma part, je croyais que l'insolite devait conduire à des découvertes très lumineuses, mais déjà je

13

pensais que ce ne pouvait être qu'un passage. J'ai tout de suite, par exemple, détesté l'idée que le surréalisme pourrait être un dogme.

G. B./ Dans ces années 1923 à 25, quels étaient les peintres vers qui allaient tes préférences?

A. M./ Je m'intéressais donc à tout ce qui me paraissait insolite. C'est au fond par les graveurs infernaux que j'ai découvert la voie. Je mettrai en premier lieu Piranèse et ses Prisons. Il a été une des portes d'initiation de ma mythologie personnelle. Et puis j'ai bien entendu découvert Jérôme Bosch mais à travers des gravures de Breughel d'inspiration boschienne. Je ne connaissais pas encore Bresdin, mais j'ai eu tout de suite de l'admiration pour les grotesques de Callot. Dès mon arrivée à Paris, j'avais découvert Odilon Redon. Cela m'avait bouleversé. Mais, curieusement, je n'en ai jamais parlé avec mes camarades surréalistes. C'est Gustave Moreau qui était considéré comme le précurseur intéressant à cette époque. Aujourd'hui, je garde toute mon admiration pour l'œuvre de Redon, dont j'estime qu'on n'a pas encore fait le tour. Je vois bien ce qu'on peut dire contre celle-ci : un aspect frêle, quelquefois une sorte de pré-raphaélisme. Mais il faut reconnaître que non seulement Redon est un des grands maîtres du fantastique, mais qu'il y apporte du nouveau. Il est grand par son fantastique biologique. Il s'intéresse aux phénomènes d'éclosion, de germination, ce qu'aucun peintre n'a fait avant lui.

G. B./ C'est pour cela que nous lui consacrerons très prochainement une étude. Mais parle-moi de Gustave Moreau, dont se réclamaient tes amis surréalistes.

A. M./ Il a fait partie de l'enchantement de ma jeunesse, mais je me suis assez vite détaché de lui. Pourtant, il y a quelques années j'ai vu dans une revue, parmi d'autres reproductions, un dessin de lui qui m'a immédiatement attiré et qui m'a fait penser à Matisse. Second mouvement, ce n'est pas de Matisse. Troisième mouvement, c'était signé Gustave Moreau. Je me suis souvenu à ce propos des paroles de Matisse, non pas sur l'art de Moreau exactement mais sur son esprit, sur tout ce qu'il voyait et que les autres ne voyaient pas.

G. B./ Mais tu n'as pas cité Blake, qui malgré ses défaillances a dû t'attirer beaucoup.

A.M./ Blake m'intéresse profondément, je suis incapable de porter un jugement esthétique sur son œuvre gravé. Je me suis toujours senti, en dehors de l'esthétique, profondément d'accord avec lui.

G. B./ Et Fuseli?

A. M./ J'aime assez Fuseli, que j'ai connu plus tard en Amérique. Mais j'aime beaucoup les peintres suisses du XVI^e siècle, Manuel Deutsch surtout. Il y a un côté organique chez Manuel Deutsch. Jean-Paul Sartre, un jour, en revenant de Bâle, m'a dit : «J'ai rencontré un peintre du XVI^e siècle qui, ma foi, m'a l'air de ne pas être sans rapport avec ce que vous faites».

G. B./ Pourrais-tu évoquer le climat des premières armées du surréalisme, votre activité de réunion, de discussion, votre vie quotidienne?

A. M./ Je ne suis peut-être pas un témoin très averti, car j'étais souvent hors de Paris. Mais les deux premières années j'étais presque continuellement rue Fontaine, chez André Breton. Nous nous réunissions là ou dans un café, «Le Cyrano». C'est dans l'atelier de Breton que se passaient nos soirées de discussion, de projets et de jeux surréalistes. Ensuite des réunions ont eu lieu rue du Château, chez Prévert et Yves Tanguy.

G. B./ En quoi est-ce que le climat de la rue du Château était différent de celui de la rue Fontaine?

A. M./ En ceci, qu'il y avait quelque chose d'un peu plus vacant rue du Château, un côté faubourien qui n'existait absolument pas rue Fontaine. Rue Fontaine, nous étions un peu à la Cour.

G. B./ Bien sûr, c'était le Versailles de l'automatisme !... Ce recours à l'automatisme t'a-t-il beaucoup frappé à l'époque?

A. M./ J'étais convaincu que c'était là l'essentiel sur le plan des arts disons imaginatifs. Je m'y suis adonné avec passion, mais pendant un temps très court, car ma croyance

14

dans l'automatisme pur s'est très vite dissipée. Au début, j'y mettais une telle fièvre que je ne voyais pas ce que je faisais. Dans une sorte de tornade, sans aucune forme précise, émergeaient des parties qu'on pouvait raccorder au monde sensible. Peu après, en 1927, j'expérimentais l'automatisme par d'autres moyens que le dessin à l'encre. Ce fut l'époque des Tableaux de sable... Je n'ai d'ailleurs pas vu faire de dessins automatiques autour de moi. Max Ernst a fait des collages et Miro n'a pas fait de dessins automatiques. Curieusement, je suis peut-être le seul à avoir fait une vingtaine de dessins qu'on peut appeler ainsi. Breton y accordait à ce moment-là une grande importance. Quant à moi, j'ai toujours pensé qu'on pouvait parler plus justement d'une littérature que d'une peinture surréaliste. Le côté matériel de la peinture me semblait un obstacle majeur à un art tout d'effusion, comparable à des dessins de médium. Il est très difficile de demander à un peintre d'être absent très longtemps.

G. B./ A l'époque, voyais-tu des peintres qui ne faisaient pas partie du groupe surréaliste, des hommes comme Gris, par exemple, ou Matisse?

A. M./ J'ai connu Gris par Kahnweiler, dès que celui-ci a commencé à s'occuper de moi, c'est-à-dire en 1923. Il était mon aîné; il s'est montré très amical. J'allais le voir le dimanche à Boulogne, puis lorsque j'ai habité Nemours, Gris est venu habiter chez moi.

G. B./ L'austérité de l'art de Gris devait te gêner à l'époque?

A. M./ Non, cela ne me frappait pas, surtout au moment où je le fréquentais. Je voyais chez Gris un tel attachement à la tradition, que je projetais cela un peu sur ce qu'il faisait. Il me parlait continuellement de Fouquet, de Watteau (il parlait très bien de Watteau et il y avait dans son atelier des reproductions de ces deux grands peintres) et je ne pouvais pas imaginer que quelqu'un qui aimait tellement l'art humaniste fasse un art inhumain. Gris représente un de ceux qui ont aidé à créer l'autonomie de la peinture. Grâce à lui et à quelques autres, ce qui est décidé par l'artiste existe plus que ce qui est décidé par le commun.

G. B./ Est-ce à la même époque que tu as connu Matisse?

A. M./ Non; j'ai vu Matisse quand je me suis séparé des surréalistes c'est-à-dire en 1929. J'ai vécu alors tout à fait isolé dans les environs de Grasse. Matisse ayant appris que j'habitais à proximité de lui est venu me rendre visite. Quelque temps après, lorsque je travaillais pour les Ballets Russes de Monte-Carlo, j'eus quinze jours tout à fait vacants et Matisse me proposa d'aller les passer chez lui à Nice. J'ai donc eu ce privilège d'avoir pendant quinze jours des conversations avec Matisse, qui roulaient uniquement sur la peinture.

G. B./ Sur quoi portaient-elles principalement?

A. M./ Sur l'avènement de la couleur. On ne le répétera jamais assez, Matisse, au fond, se prenait pour le législateur de la couleur. Il ne le disait pas, mais dans tous ses propos on voyait qu'il y avait là pour lui quelque chose de sacré. On pouvait se permettre des incartades pour toutes les autres parties de l'art, mais la couleur était pour lui quelque chose de brûlant, de dangereux et de prodigieusement efficace.

G. B./ Que pensait-il de ta peinture, à l'époque?

A. M./ Mon élément irrationnel le choquait, mais il me disait des choses très agréables sur mon travail. A ce moment-là j'accordais une grande importance et la couleur, et l'automatisme, je le cherchais plus par la couleur que par la ligne, comme au début du surréalisme. Un jour, il me dit devant une toile que j'avais intitulée *Dormeur*, d'une couleur très forte : «Comment commencez-vous une peinture?» Je répondis : «Je vois d'abord des taches en mouvement. Ces taches ont pour moi une signification tout à fait imprécise, mais fascinante. Je les vois dans une sorte de nuit; ce sont elles qui forment la base puis, peu à peu, j'y discerne une possibilité de signification, c'est-à-dire que la ligne intervient et alors ce sera une «chasse», une «poursuite», un «massacre» ou, comme dans le cas présent, un «dormeur». Il me dit alors : «C'est curieux, moi je commence très exactement de la manière contraire. Voilà ce qui se passe; je mets sur ma table un bouquet de fleurs. En commençant, je désire tout simplement faire qu'un jardinier expérimenté puisse reconnaître toutes les espèces de fleurs. Mais je ne sais pas ce qui se passe en route, cela devient une ronde de jeunes filles et va vers la poésie». Il m'a parlé souvent de ce départ rationnel et positif et du démarrage soudain de l'imagination.

G. B./ Que disait-il des peintres visionnaires que tu admirais alors?

15

A. M./ Ils ne l'intéressaient pas. Je vais te dire une chose significative : j'ai toujours admiré Delacroix; un jour où je lui en ai parlé, pensant que la couleur... il m'a arrêté tout de suite : «Vous avez vu comme il déforme les mains, on dirait des griffes». J'ai eu envie de lui dire : «C'était peut-être déjà un fauve». Nos conversations roulaient surtout sur la peinture française

depuis Delacroix. Son admiration pour Courbet m'a surpris. Il avait des Courbet magnifiques, les Courbet les plus intimes que j'aie vus jusqu'à ce jour. Il l'admirait passionnément. Et dans le passé c'était Rembrandt, il voyait en lui une espèce de génie de la spontanéité. : «Regardez, disait-il, dans un dessin de Rembrandt comme tout a du caractère et comme ce pied appartient à ce personnage; il n'est pas fait d'avance, il est fait avec le personnage, il est fait au moment où il est fait».

G. B./ Tu parles de Courbet. En quels termes est-ce qu'il exprimait son admiration?

A. M./ Je ne me souviens plus, j'ai l'impression qu'à ce moment-là il était sans parole. Moi aussi d'ailleurs car, comme tu le sais, s'il y a eu désaccord chez les critiques au sujet du plus ou moins de valeur de Courbet, les peintres n'aiment pas en discuter. Il peint comme on respire. Il est capable avec son couteau de faire les choses les plus ailées, les plus fines, les plus étonnantes, il est capable de vous montrer la genèse de la peinture. Ça suffit aux peintres. En somme, on pourrait dire ceci, je crois, sur Courbet : il est tellement peintre et si peu artiste.

G. B./ J'ai été l'autre jour à l'exposition Courbet au Petit-Palais. Beaucoup de ses toiles sont dans un état désastreux. N'est-ce pas ton avis?

A. M./ Oui, Courbet est un ouvrier peintre prodigieux, mais ce n'est pas forcément un bon technicien. C'est ce qui est arrivé à beaucoup de grands artistes. Chez un peintre vraiment peintre, comme Courbet, la technique est quelquefois très mauvaise. Nicolas Poussin ne négligeait rien sauf la technique.

On sait que ses toiles, qu'il préparait sur fond trop sombre, se sont assombries avec le temps et que, peu à peu, on n'y verra plus rien. Pourtant un élève de première année doit savoir que les fonds noirs «repoussent» comme on dit en terme de métier.

16

N'oublions pas les divers mélanges oléagineux qui ont rendu de si mauvais services à Vinci.

G. B./ Qu'est-ce qui t'a amené à rompre avec les surréalistes ?

A. M./ C'est complexe. D'abord, je n'ai pas l'esprit grégaire. Puis il me semblait difficile de mener de front une métaphysique, une éthique, une sociologie, une plastique. La séparation est venue de moi. Après celle-ci, je me suis senti complètement seul. La visite de Matisse a été pour moi une bénédiction. C'est à ce moment que j'ai voulu quitter la France, L'Espagne représentait pour moi quelque chose de tout à fait mystérieux. Je l'ai parcourue à pied, puis me suis fixé sur la Costa Brava à Tossa. Les thèmes de mes tableaux étaient surtout espagnols, cela allait des taureaux à des phantasmes macabres et à une vie imaginaire des insectes et j'ai même été jusqu'à faire des tableaux inspirés par Cervantès et Quevedo.

G. B./ Parallèlement à la peinture, tu as toujours poursuivi une œuvre graphique et tu as fait beaucoup d'illustrations?

A. M./ J'ai illustré Desnos, Bataille, Artaud, Jouhandeau, Tzara, Georges Limbour, Michel Leiris. Parmi mes livres importants, il y a «L'Espoir» et «Les Conquérants» de Malraux. D'autre part, j'ai fait beaucoup d'albums personnels; la plupart sont inédits.

G. B./ Le dessin a joué un grand rôle dans ta vie?

A. M./ Oui, parce que je ne peux pas me passer de dessiner. A un moment même, craint de devenir habil, dans le sens péjoratif du mot, et je me suis tout d'un coup interdit de dessiner. Je pouvais encore frotter avec un crayon lithographique sur une pierre, mais je refusais de m'exprimer par la ligne. C'est à ce moment-là, en 1916, que je me suis mis à découvrir la valeur de la lumière. J'ai pris alors conseil de Turner et des peintres de la Chine, pour lesquels j'avais toujours eu de l'admiration. Même quand ils sont linéaires, leur ligne est si ouverte qu'elle rejoint la fluidité universelle. Puis, en 1947, au moment où je me suis fixé à Aix, j'ai découvert les brumes de Provence. C'est une chose que je n'avais pas remarquée : la vallée de l'Arc est plongée dans la brume pendant les mois d'automne et d'hiver, et l'effet est tout à fait parallèle à celui de la peinture chinoise.

G. B./ Tu viens de parler de Turner.

A. M./ Oui, Turner a été pour moi un peintre extrêmement important, qui a eu le courage de couper les amarres. Avec lui il n'y a plus d'objet du tout. Pour lui, il ne s'agit absolument pas d'aller à la capture des objets, comme la plupart des peintres occidentaux. Il s'agit de conquérir l'univers, ses feux et ses scintillements.

G. B./ Ces scintillements, c'est aussi ce qui intrigue et émerveille les Impressionnistes?

A. M./ Oui, mais la grande différence est que les Impressionnistes restent terre à terre et c'est leur génie. Chez Turner, il y a autre chose. Il a eu le courage de faire un monde qui n'est plus qu'une irisation. En somme, c'est un peintre-poète.

G. B./ Puisque tu parles de peintre-poète, que penses-tu des jeunes peintres d'aujourd'hui, de cette jeune peinture du lyrisme abstrait?

A. M./ Tu sais que quand on arrive à mon âge on ne peut pas être très juste pour les peintres qui suivent. Mais, autant j'étais désolé ces dernières années de l'intérêt de tant de jeunes pour l'abstrait géométrique, autant j'ai été réconforté, puisque abstraction il y a et non-figuration, en voyant le lyrisme renaître.

G. B./ Si la non-figuration ne t'a jamais attiré, tu en as connu les champions assez tôt?

A. M./ Naturellement; j'ai connu l'œuvre de Kandinsky et de Mondrian à un moment où on n'en parlait pas en France. Mais il m'a semblé tout de suite, malgré la séduction des *Improvisations* de Kandinsky, que, détaché de l'obstacle qui est tout de même l'apparition figurale, on ne pouvait aller que vers le décoratif pur. Pourtant, j'aurais eu certainement des possibilités d'entente et de contact avec Kandinsky lui-même, qui était un lyrique. Seulement, le problème de la figuration, à mon avis, est un problème indiscutable. L'art est fait, comme chacun sait, d'une part de conception et d'une autre part, disons de suggestion. Il est impossible qu'une tache, même la plus gratuite, ne suggère pas quelque chose par l'expérience ou par la culture - le test connu de Rorschach employé en psychologie le prouve bien. Une peinture vraiment abstraite est impossible. Si on pouvait peindre des êtres innommés, ce serait très intéressant. Mais il ne faudrait pas tomber dans le spiritisme; on risque d'être très près de la Rose-Croix (celle du Sâr Péladan) avec ces histoires-là. En tous les cas, le rejet systématique de la figuration me paraît être une faiblesse, non une émancipation.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez «André Masson et son univers», par Michel Leiris et Georges Limbour (Editions des Trois Collines, Genève, 1946). Une exposition Masson a lieu actuellement aux Leicester Galleries à Londres (jusqu'à fin mai). Une importante rétrospective itinérante se poursuivra tout l'été à travers l' Allemagne. «Le Surréalisme et la Peinture» d' André Breton (Gallimard) demeure l'ouvrage de référence classique.

17

Texte zu den Abbildungen:

S. 12: Une récente photo d'André Masson prise dans la maison du Tholonet près d'Aix-en-Provence où il vit depuis 1947. Il vient souvent à Paris pour travailler chez le graveur Lacourrière où il exécute les lithos qui forment une partie importante de son œuvre.

Grand lecteur, André Masson a toujours poursuivi parallèlement à son œuvre de peintre une œuvre d'illustrateur. Ci-dessus une des 33 eaux-fortes, en deux couleurs, pour l'édition de luxe des «Conquérants» d'André Malraux publiée par Skira en 1949.

S. 13: «Les bêtes de la mer rondes comme des outres.» Cette lithographie de Odilon Redon illustrant «La Tentation de Saint Antoine», édité par Vollard en 1896, montre bien ce qu'André Masson appelle le «fantastique biologique» de Redon.

Jean-Henri Fuseli: «La Débutante». Né à Zurich en 1741, Fuseli (ou Füssli) travailla longtemps en Angleterre où il mourut en 1825. Ses toiles fantasmagoriques inspirées de Shakespeare et de Milton lui valurent de son vivant une grande célébrité.

S. 14: Cette planche est tirée de la fameuse série des «Prisons» de Jean-Baptiste Piranèse (1720-1778). Les très nombreuses estampes (près d'un millier) qu'a laissées ce graveur qui fut aussi architecte témoignent de son âpre fantaisie et de son imagination ténébreuse.

S. 15: Gustave Moreau: «Les Licornes» (détail. Musée Moreau, Paris). Moreau, très oublié aujourd'hui, fut le maître de Rouault, de Matisse et de Marquet. A travers un bric-à-brac symboliste, son œuvre révèle souvent un sens incontestable de la féerie.

Un «Tableau de sable» d'André Masson. A l'époque où il était préoccupé d'automatisme, Masson répartissait sans apriorisme des taches de toile sur une toile brute puis jetait à la volée des poignées de sable de grain différent; l'opération se poursuivait par couches jusqu'à l'apparition de formes. L'artiste achevait alors par quelques lignes bistres.

S. 16: «La Terreensemencée» (1942 - Collection Pierre Matisse, New York). Cette peinture a été exécutée pendant le séjour d'André Masson en Amérique. Impressionné par le caractère élémentaire de la terre américaine, il se proposait alors d'exprimer par ses tableaux la force des manifestations naturelles : germination, combats de larves, enchevêtrement de végétaux, etc...

Portrait de Kleist (1939). Les thèmes de Masson sont souvent d'inspiration tragique. Ce portrait imaginaire de Kleist évoque la personnalité exaltée et ombrageuse du poète allemand qui se suicida en 1811.

S. 17: Deux œuvres surréalistes d'André Masson. Ci-dessus: «Les Chevaux morts» (55 x 46 cm.), une toile de 1927. Au bas de la page, un dessin qui date de 1924 et qui est un bon

exemple des essais qu'André Masson tentait sur le plan graphique, parallèlement aux expériences d'écriture automatique poursuivies, à l'époque, par ses amis poètes.