

ENTRETIEN AVEC ANDRÉ MASSON

GEORGES CHARBONNIER. - Dans la toile classique on pouvait tout nommer - sauf la partie abstraite de la toile, c'est-à-dire sauf la peinture.

Dans la toile du peintre actuel il n'y a peut-être que de l'innommé et la question se pose de savoir s'il y a, pour le spectateur, en présence d'une toile de 1956, par exemple, une invitation à nommer, c'est-à-dire une invitation à inventer un vocabulaire, ou non.

Parmi toutes les invitations possibles, il semble bien qu'il y ait, dans la peinture actuelle, une invitation à reproduire la forme que la toile propose. Invitation qui s'adresse plutôt aux autres arts qu'au spectateur. Il est en effet fort probable que le peintre actuel propose aux autres artistes des formes et il semble bien que l'architecte, par exemple, réponde à cette invitation.

Limitons-nous, aujourd'hui, à l'invitation proposée au spectateur. Il semble que l'on peut considérer que l'invitation est alors une invitation à ne pas nommer, une invitation à la sensibilité acceptée et une invitation au poème. Particulièrement au poème individuel.

C'est-à-dire que le peintre actuel a dans une certaine mesure une attitude surréaliste. Précisons : par l'œuvre, par la toile, il répand la bonne parole, ou plutôt la bonne attitude surréaliste. Il propose toujours

de préférer la vie au dictionnaire. En ce sens les peintres actuels sont surréalistes et la question de savoir si leur peinture est surréaliste ne se pose pas. Et cela va si loin qu'il y a lieu de se demander si l'on est en droit d'admettre l'existence d'une peinture « surréaliste ». Peut-être faut-il dire qu'il y a des surréalistes qui ont fait de la peinture, peut-être faut-il refuser de dire qu'il y a une peinture « surréaliste ».

Le surréalisme est une attitude devant la vie. Les artistes proposent toujours à leur spectateur, à leur auditeur, à leur lecteur d'être surréalistes. Toute la peinture contemporaine invite le spectateur au surréalisme.

Cependant on parle de peinture « surréaliste » et, rétrospectivement, on considère une peinture « surréaliste » ; et des noms viennent aussitôt à l'esprit : Max Ernst, Tanguy, Dali. D'autres noms viennent - en même temps - à l'esprit : André Masson, Miro, et l'on constate aussitôt qu'il s'agit alors de manifestations extrêmement distinctes de celles que l'on évoque en prononçant les noms de Max Ernst, de Tanguy, ou de Dali.

Aujourd'hui vous allez entendre le monologue du peintre André Masson, - André Masson, peut-on dire qu'il existe deux peintures surréalistes distinctes ?

ANDRÉ MASSON. - Ah! voilà une question percutante. C'est si vrai, ce que vous dites là, que lorsque je suis arrivé aux États-Unis en 1941, un an après l'effondrement de la France - l'effondrement militaire - quand je suis arrivé aux États-Unis, j'ai vu qu'au Musée d'Art Moderne de New York, Miro et moi, qui étions d'ailleurs fort bien représentés, étions dans la salle des demi-abstraites. Nous n'étions pas dans la salle des surréalistes. Cette catégorie semble être un peu étroite et un peu hasardeuse, mais cela vient tout à fait à l'appui de ce que vous dites, D'ailleurs, dans Paris, je me

souviens que beaucoup de personnes disaient : « Mais enfin, Miro, Masson, sont trop peintres. » Attention! je ne prends pas cela pour une chose juste, mais on nous considérait comme des gens ayant des ambitions extra-surréalistes, c'est-à-dire... picturales : voilà. Maintenant que le temps a passé, nous nous apercevons que l'œuvre de Max Ernst est une œuvre très valable au point de vue plastique, n'est-ce pas ?

G. C. - C'est certain.

A. M. - La question que vous posez est révélatrice. A l'origine du surréalisme, il y a des peintres qui s'intéressent à des peintres précédents. Dans le passé immédiat, le plus proche, il est indiscutable qu'il y a deux peintres qui sont déjà là, admis par tous les surréalistes poètes ou peintres, comme de véritables annonciateurs de ce qu'ils veulent faire. Ce sont, d'une part, Georges Chirico, et, d'autre part, Paul Klee. Selon la terminologie politique, nous dirons un homme de droite, un homme de gauche.

G. C. - Ah! oui, parce qu'on ne peut absolument pas les rapprocher.

A. M. - N'est-ce pas ? C'est antinomique.

G. C. - Il y a une chose qui me paraît étonnante : quand on voit une peinture de Tanguy, de Chirico, on ne peut s'empêcher de se dire, même si la toile est très belle, que ces peintres ne se sont intéressés qu'à une seule technique; qu'ils n'ont vu la peinture qu'à travers une seule technique. Mais si on voit une toile de Miro ou une toile de vous, on voit que toutes les techniques vous ont intéressés.

A. M. - Et Max Ernst aussi.

G. C. - Et Max Ernst aussi.

A. M. - Et Max Ernst peut-être à un suprême degré. G. C. - On a l'impression qu'il y a un groupe de pein-

tres qui savent tout et un groupe de peintres qui ne savent qu'une chose.

A. M. - Je vous dirai ceci, c'est que j'étais très content de cette dualité; au début. Même les premières œuvres de Tanguy avaient une sorte de charme pictural; je le trouvais, n'est-ce pas? D'ailleurs on peut dire autant des œuvres de Chirico, de la belle période, de la période disons pré-surréaliste, ou plus exactement de la période annonciatrice du surréalisme. Les problèmes picturaux purs n'ont pas l'air de l'intéresser. Il a l'air d'être vraiment un inspiré, un envoûté. Il y a quand même dans sa peinture une sorte de dignité... picturale.

G. C. - C'est certain. Il y a un naturalisme du surréalisme et ces peintres sont des naturalistes du surréalisme.

A. M. - Alors voilà où ça ne va plus. Je vous disais que, pour moi, tout art véritable, que ce soit l'art de vivre, ou l'art de faire un bouquet - les Japonais l'ont montré - tout art véritable est poétique.

Je crois que ce que le surréalisme a voulu faire, c'est cela : montrer aux hommes qu'ils ont des ressources poétiques qu'ils négligent. Évidemment, il y a une vie matérielle! Mais il y a une vie qui pourrait être plus belle.

C'est très beau cette idée des surréalistes. Évidemment, le masque était un masque violent, un masque de défi. Mais, au fond, il y avait un grand amour de l'homme dans tout cela. Oui, c'est cela : il y avait un peu de dépit. On disait : « comment, vous faites des rêves merveilleux et vous les négligez ? » C'était cela : on houspillait les gens. Et de même que je trouve que toute œuvre valable doit venir, de toute façon, de l'instinct poétique, ou aboutir à la poésie, de même je ne peux pas croire au réalisme pur.

Je sais qu'il y a eu des écoles qui sont très réalistes. Mais encore une fois - et je crois que je ne sors pas du sujet -

si nous prenons pour exemple Courbet qui est réaliste, nous voyons ceci : il a fondé une école réaliste. Mais quand Courbet est très bon, il n'est pas du tout réaliste, il est romantique, il est poète. Et son élève Bastien Lepage qui, lui, est prosaïque, est tout simplement un mauvais peintre. Non ?

Ce qu'il fallait démontrer, hein ?

Alors, pour moi, il ne peut pas y avoir de réalisme puisque la poésie est tout de même, d'une certaine manière, un refus du réel. Ce qui nous est donné, nous ne le trouvons pas assez bien.

G. C. - Ça n'est pas assez bien, faute d'avoir compris qu'il faut s'y identifier.

Si je sais devenir ce que je vois, o'est bien assez beau.

A. M. - Oui. Mais cette identification est un acte d'amour. Forcément. Et l'amour, surtout en Occident, comporte des violences. Nous ne sommes pas en Extrême-Orient. Nous ne sommes pas bouddhistes.

G. C. - Si vous condamnez le réalisme, je pense que vous admettez, qu'en effet, un certain groupe de peintres considérés maintenant comme surréalistes étaient, dans une certaine mesure, des peintres qui utilisaient le réalisme à des fins surréalistes.

A. M. - Voilà.

G. C. - Mais il y avait à côté d'eux - c'est là où je veux revenir - ces peintres tels que vous, tels que Miro, qui ne se comportaient pas ainsi à l'égard de la peinture. On ne peut pas dire de Miro, on ne peut pas dire de vous, que vous utilisez le réalisme à des fins surréalistes. Le réalisme, vous le proscrivez. Poursuivez-vous cependant une réalité ?

A. M. - Ah! Qu'est-ce qu'une réalité ? Ici, nous devrions lire le discours de Breton. Je l'ai relu récemment avec beaucoup d'émotion, je l'avoue, Dans le *Discours sur le Peu de*

Réalité, Breton, justement, a fait cette réserve. La réalité... il y en a peu, mais s'il y en a peu, il y en a.

La question est alors celle-ci : il y a la réalité mais il faut la transformer. Et, en quoi ? En poésie. Là aussi, nous allons nous trouver devant un problème nouveau : c'est que, jamais, les surréalistes n'ont parlé de la beauté. Mais, au fond, ils ont tous cherché une beauté nouvelle. Là, j'emploie un mot d'Edgar Poe. Vous vous souvenez que dans *Collage Landor*, Poe dit que la seule chose qui justifie la vie, c'est « la vie au grand air... l'amour d'une femme et la recherche de la beauté nouvelle ». En tout cas, les deux dernières propositions sont celles des surréalistes. C'est, vous le savez, la divinisation de la femme. Vous savez à quel point les surréalistes ont aimé Michelet et l'aiment toujours.

G. C. - On voit les titres, d'ailleurs : *l'Amour Fou*.

A. M. - Ça vient de Michelet. A la Baule, nous avons parlé, Breton et moi, de *La Sorcière* que nous venions de lire avec une émotion indicible. Bataille aussi l'avait lu. C'était dans l'air, le retour à Michelet, la reconnaissance de Michelet. Mais c'est là le thème d'un autre entretien. Les surréalistes ne pouvaient pas être non figuratifs. De toute façon, il fallait faire apparaître la femme.

G. C. - Les abstraits la font-ils disparaître ? Ne songent-ils pas à la faire disparaître ? N'ont-ils pas la volonté de la faire disparaître ?

A. M. - Je vous dirai ce que j'ai déjà répété maintes fois : j'ai toujours été froid devant l'abstraction que j'appelle géométrique. Pour moi, elle n'est souvent que du cubisme primaire. Naturellement, je considère l'extrémisme de Mondrian comme quelque chose de très respectable. Mais ce que je veux dire, c'est que je ne me sens pas soulevé par cette forme d'art. J'ai été quelquefois extrêmement violent dans mes propos contre cette forme de peinture. Mais quand

j'ai vu les jeunes peintres aller vers ce que j'appelle l'effusion lyrique, j'étais ravi. Il y a un vieux peintre, Bonnard, qui pensait de même. La peinture peut diablement repartir de là. Et même la peinture figurative. Pourquoi pas ? La peinture d'effusion lyrique comporte tous ces phantasmes à l'état latent, phantasme du désir, phantasme d'une vie plus belle, intimité avec la nature. Comme je le disais dernièrement, moi, je voudrais peindre les parties intimes de la nature, ce qui est une idée très surréaliste, il n'y a pas de doute. Je voudrais peindre le sexe de la nature, voilà! Eh bien, je crois que si je disais cela aux jeunes peintres effusionnistes, cela ne les offenserait pas. Ils trouveraient ça très bien.

G. C. - Certains.

A. M. - Certains. Je dois dire que je vois cela avec énormément de sympathie. J'ai fait la connaissance de plusieurs peintres effusionnistes. Ils me semblent avoir également - je n'ose pas le leur demander - une attitude mystique.

G. C. - Oui, mais vous avez dit tout à l'heure qu'au fond tout grand art vivait par la poésie, c'est-à-dire par l'acte.

A. M. - Oui, par l'acte poétique! Parce qu'il faut que la poésie devienne acte!

G. C. - Mais la poésie est déjà acte par elle-même. Avec un A.

A. M. - J'appelle *les Illuminations* un acte poétique, c'est certain.

G. C. - Mais ces peintres abstraits qui se livrent à l'effusion...

A. M. - Disons non-figuratifs... non! Disons : effusionnistes lyriques,

G. C. - ... parlent beaucoup de leurs rapports avec le monde. Or, il s'agit de leurs rapports avec la nature. N'oublient-ils pas l'homme, au passage ?

A. M. - Voilà ce qui me trouble. (Parce qu'il m'arrive de faire des tableaux qu'on peut appeler non-figuratifs.) Or, il est évident que la non-figuration, dans son élément lyrique le plus fervent, ne peut être que naturaliste, et ne peut pas être humaniste.

G. C. - L'homme en acte n'y apparaît pas. -

A. M. - Il ne peut pas; ou alors il y a tricherie. Si je pose, par exemple, quelques taches de couleur sur une feuille de papier, soit parce que je les dispose avec goût, ou parce que c'est simplement un geste - je fais tomber ces taches - je vois plus souvent quelque chose de naturel que quelque chose d'humain. Je veux dire ceci : c'est qu'en partant, par exemple, des éléments disons... des éléments purs de la peinture, des couleurs, ou de matériaux autres (si je prends du sable, quelquefois, ou si je prends des plumes), eh bien, chose curieuse : j'arrive aux nuages, j'arrive au gouffre. J'arrive rarement à l'effigie de l'homme et de la femme, même perturbée, et encore moins alors à la représentation d'une action. Ces temps derniers, sur des fonds que j'ai brassés et qui font nature, nature en convulsion, qui font des actes diluviens ou des inondations, me sont apparues des formes qui cheminaient et c'est devenu toute une suite de tableaux qui s'appellent *Migrations*.

Voilà donc ce que je pourrais dire : moi, surréaliste de la première heure, après une période - parce que j'ai eu plusieurs périodes, et que je me suis souvent égaré; je considère l'égarément comme créateur (autre affirmation schismatique, réprouvée!) - je considère l'erreur comme éminemment créatrice...

G. C. - Il est même probable que c'est l'expression qui,

par nature, doit être en porte à faux et que, quand l'expression est directe elle ne dit rien.

A. M. - Voilà, je crois cela... oui, je le crois vraiment - je dirai donc qu'après beaucoup de divagations et même six années, pour ainsi dire, de respect de la nature (à tel point que je dessinais d'après nature et, de là, je tirais des tableaux que je voulais lyriques, mais qui étaient tout de même emprisonnés par la chose située) j'ai passé de nouveau à une liberté totale. Actuellement, je laisse aller mon imagination au moins aussi violemment que lorsque je faisais des dessins automatiques en 24, 25 ou mes tableaux de sable en 25, 26, qui étaient purement automatiques, vous le savez. En état d'effervescence, je jetais de la colle sur une surface. Je recouvrais cela de sable. J'interrogeais les figures et, à la fin, je figurais. Il m'arrive maintenant de ne même plus essayer de figurer. Mais je vois bien, là, que l'humain m'est interdit. Et je suis resté trop surréaliste pour admettre cela d'une manière définitive. Vous voyez ce que je veux dire ?

Mais, cependant, l'état présent de la peinture, dans son effervescence, dans sa fermentation, me porte vers ces jeunes peintres qui retrouvent le lyrisme des derniers Monet... quand Monet était dans son taoïsme inconscient. Quand il faisait fondre tous les éléments de la nature jusqu'au point où il n'est plus qu'une sorte d'ivresse cosmique. Je suis avec eux. Vous le comprenez, n'est-ce pas ? Ce qui les anime a toujours été latent chez moi.

Au fond, dans mes premiers tableaux, il y a une volonté de bousculer l'homme et de le brasser dans l'élémentaire.

G. C. - Y a-t-il une crise de l'homme pour vous ?

A. M. - Assurément, puisqu'il y a une crise de civilisation.

G. C. - Y a-t-il une crise de l'humanisme ?

A. M. - Ah! certainement, au plus haut degré.

G. C. - N'est-ce pas parce qu'on se trompe sur la notion de l'humanisme à notre époque ?
L'humanisme n'a-t-il pas toujours été le refus de l'humain ?

A. M. - A ! ça !

G. C. - Réaliser l'humanisme n'est pas sauver l'homme, à chaque instant, par le refus de l'humain ?

A. M. - Voilà...

G. C. - Est-ce qu'accepter l'humain ce n'est pas accepter l'académique ?

A. M. - C'est ce que j'ai cru longtemps : que, finalement, l'humanisme est la pire des routines.
On fait un homme qui ressortit au musée de cire - c'est là un des côtés du surréalisme que je n'aime pas - un homme arrêté, un homme fixé.

G. C. - L'homme doit se répudier lui-même. Mais peut-être doit-il aussi répudier la nature.

A. M. - Là, vous me touchez encore plus, parce que j'ai l'impression qu'en ce moment il faut refuser les deux effets.

Il vaut mieux se retirer. Mais... où ? Sur quelle cime ?

G. C. - Nulle part.

A. M. - Nulle part... c'est-à-dire ?

G. C. - Je ne vois pas d'autre certitude que celle qui consiste à penser que « nous nous éloignons de » et qu'il n'y a pas à « revenir vers ».

A. M. - Bien, alors il n'y a pas de retour à la nature.

G. C. - Il faut cesser de vivre avec des coordonnées.

A. M. - Nous faisons cependant partie de la nature. Nous représentons les quatre éléments. Je veux dire que nous sommes tout de même un morceau de la nature, que nous interrogeons ce fonds-là... Vous me direz que c'est archaïque... évidemment. Si nous interrogeons ce fonds secret ce n'est peut-être pas une manière de se renouveler,

mais d'autre part, cultiver l'humanisme me paraît à l'époque une folie pure, car l'humanisme a eu ses plus beaux jours, nous le savons. Je crois, par exemple, qu'un poète comme Valéry a été l'un des derniers poètes conscients de la faillite de ces sortes de beauté.

G. C. - Et de sa propre faillite.

A. M. - Il était capable de mourir d'une manière belle. Il y a des poèmes de Valéry qui restent de beaux poèmes de funérailles de l'humanisme.

G. C. - Oui, mais le surréalisme n'est pas pour les funérailles, il est pour la vie.

A. M. - D'accord. C'est pour cela que les surréalistes, après avoir admiré Valéry, se sont écartés de lui. Ils l'ont admiré pour la *Soirée avec Monsieur Teste*, pour les *Albums de Vers Anciens*, pour *Charmes*. Breton avait fait imprimer un poème de Valéry dans *Littérature et Colonne*.

Curieux : il n'y a rien pour moi qui représente mieux l'humanisme que la colonne classique, la colonne classique avec son chapiteau.

Il faut bien le dire, il n'y a plus de colonne...

Il faut trouver autre chose, n'est-ce pas ?

FIN