

Mathieu et le dandysme!

Jacques Folch-Ribas

Number 31, Summer 1963

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58515ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

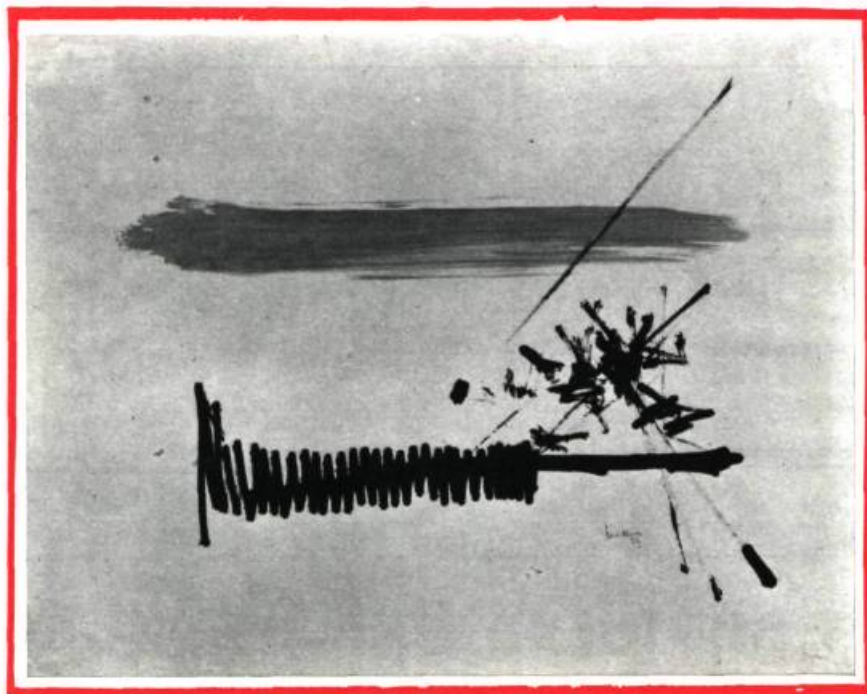
[Explore this journal](#)

Cite this article

Folch-Ribas, J. (1963). Mathieu et le dandysme! *Vie des arts*, (31), 30–34.

Mathieu et le dandysme !

par Jacques Folch



Gouache (coll. Larivière). Dans les gouaches et les aquarelles, Mathieu épand la couleur vive presque autant qu'avec l'huile. L'orientalisme que l'on perçoit dans les coulées de pinceau, dans les graffiti, dans le signe épais, on le retrouve dans ces teintes lumineuses, vibrantes, jamais atténuées, que permettent aussi l'aquarelle ou la gouache, si elles s'allient à la vitesse d'exécution.

25 1/2" x 19 5/8" (65 x 50 cm)

Je pose ceci : Mathieu n'y croit pas non plus. Et que les rationalistes s'indignent. Faut-il croire pour aimer ce que l'on fait ? La désinvolture est-elle incompatible avec le talent ? Nous bavardons, et je m'enthousiasme pour une toile à fond mauve, sur laquelle un trait de pinceau superbe s'étale, presque seul. Il admet que c'est sa meilleure toile de Montréal, que ce trait est venu de la différence entre ses pinceaux de Paris et ceux, plus longs, qu'il a achetés ici. Que ce trait l'a fasciné, que peu de choses devaient lui être ajoutées... Il me rappelle César (le sculpteur) reconnaissant la beauté de la carcasse d'automobile agglutinée par les presses des ferrailleurs, s'en emparant, la posant sur un socle, et la signant César.

Beauté de l'accident, faculté pour le peintre de reconnaître cette beauté, modestie devant lui : tout y est. Mathieu n'y croit pas non plus. J'appelle

« y croire » cette fatuité primaire (très à la mode) de penser que le monde entier est enclos dans une peinture d'aujourd'hui, cette agressivité moderne qui veut donner une importance aussi égale à la peinture actuelle qu'à la peinture d'autrefois (de la Renaissance à Picasso).

A cela, Mathieu ne croit pas. Il pense, comme Malraux, qu'il est un calligraphe occidental, qu'il faut rendre aux mots leur valeur exacte et donc sa place à la calligraphie, que chaque composition est un montage que soutiennent les canons de l'harmonie : équilibres, oppositions, unité, accents, rythmes, que les sons et les couleurs se répondent, sans pour cela crier au génie. Qu'il n'est pas un génie — du moins de la peinture — et que tout est bien ainsi. Mathieu est le Queneau de la peinture :

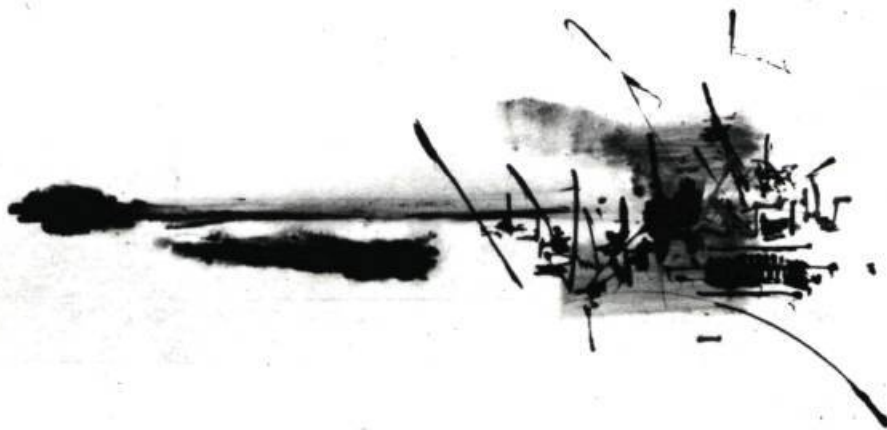
... « Tiens, ce soir, je vais écrire un poème »...

Une aquarelle (coll. particulière) où manquent les à-plats. Ici, le jeu des graphismes compose une harmonie à la Bach, dans laquelle motifs et variations se superposent, attachés en un faisceau duquel il serait difficile d'enlever quoi que ce soit.

32 1/2" x 25" (82,55 x 63,5 cm)



Martin
59



Une huile intitulée « Anaximandre de Milet » (Musée de Montréal). Il s'agit de l'huile-type de Mathieu : sur un support en horizontale, une courbure à droite et en bas, sur laquelle s'assoit la masse picturale, qui s'équilibre elle-même par un lourd prolongement (toujours en horizontale) vers la gauche. Dans un plan plus proche de nous, et généralement en couleurs lumineuses (jaunes, blancs, rouge vif) voire acides (verts), les signes cabalistiques obtenus sans pinceau, directement par le tube, s'emmêlent, eux aussi reposant sur la courbe. Des dizaines de variations de ce thème ont été peintes par Mathieu.

38" x 76 1/2" (96,80 x 195 cm)



Une variation du thème habituel : « Hommage à Dollard des Ormeaux », toile exécutée à l'huile devant la Télévision canadienne, sur un fond rouge sourd. Le signe fermé (rond, carré) très rare chez Mathieu où tout explose et se prolonge, est employé ici plusieurs fois (Dominion Gallery).

38" x 76 1/2" (96,80 x 195 cm)



Autre variation : « Hudson bay » (Dominion Gallery). Deux courbes, cette fois, situées en bas et au centre, et leur tangente possible.

38" x 76 1/2" (96,80 x 195 cm)

Invité par M. Max Stern à Montréal, Georges Mathieu exécuta la plupart de ses toiles en deux jours, à la « Dominion gallery ».

D'ailleurs, il ajoute déjà au tableau une flèche du Parthe : son titre. La calligraphie porte ainsi — déjà — plus que son essence même. C'est un manifeste, ou un pamphlet. Mathieu le pamphlétaire. Voyez l'exemple de Turenne, l'homme qui s'exposait à la mort, comme Mathieu, avec une horrible peur au ventre : il intitule l'un de ses tableaux « Hommage au Maréchal de Turenne ». Si c'était quelqu'un de vivant, ce ne serait pas drôle. Non. Turenne. Soyons grands ou ne soyons pas...

Si l'on charge le tableau de plus que son essence, c'est que l'on sait ce qu'est le tableau, quelle est sa place exacte. Et Mathieu est lucide, donc il sait.

Autre preuve de cette lucidité, maintenant légendaire : la franchise de la vitesse, le sacerdoce même de cette vitesse. Invité chez Dominguin, il s'adresse au matador en ces termes : « Je vous salue, Monsieur. Quand vous entrez dans l'arène, vous risquez la mort. Quand je peins en public, je ne risque que mon honneur ». Et Dominguin « c'est la même chose ». Mathieu a peint son exposition entière (de Montréal) en deux jours, comme on livre un combat. Les premières expériences de vitesse, il a dû se battre pour pouvoir les tenter. Voici ce qu'il m'a conté : à Munich, on lui commande une toile. Il la fait devant la Télévision. Le Musée refuse d'honorer sa commande, prétextant qu'une toile pareille, avec la publicité qu'a eue son exécution, « cela ne fait pas sérieux ». À New York, on l'enferme dans les sous-sols du Waldorf pour qu'il peigne son exposition (trente toiles) durant plusieurs jours, avec interdiction de voir la presse « pour que cela ne se sache pas ». Voilà le problème posé : il faut faire sérieux, Léonard a mis tant d'années à figurer La Joconde que Mathieu doit, puisqu'il est célèbre, en faire autant.

Mais si la Joconde et « La Bataille de Bouvines » n'étaient pas le même art ? Si la peinture était morte avec Picasso ? Si un autre art était né aujourd'hui ? La faute en est aux critiques. La faute en est aux peintres. La faute en est à ce mot peinture qui entretient la confusion, et aux querelles d'école et de coterie, qui ont réussi à couper le public de la peinture, les

peintres de la peinture, et à brouiller les meilleurs amis. Ainsi de la querelle entre géométriques et lyriques, entre Mathieu et Mondrian, fausse querelle s'il en est.

L'abstrait géométrique à la Mondrian, en effet, réserve une place privilégiée à plusieurs canons — ce que Mathieu appelle les moyens de contrôle — qui sciemment ou inconsciemment canalisent, bornent, situent toute œuvre picturale entre deux limites du possible : la désinvolture d'une part (ou le lyrisme si l'on veut) et d'autre part l'accident unique, la ligne seule sur la toile blanche par exemple (Mondrian, c'est toujours un équilibre, et pour faire un équilibre il faut les deux plateaux d'une balance).

Ces canons — ou ces moyens de contrôle — ce sont les éternels canons de la pérennité plastique, ceux qu'employaient l'Égypte et la Grèce comme ceux de la Renaissance ou ceux de Matisse, ceux qu'emploie aussi Mathieu, qui pourtant a lutté de toutes ses forces contre le géométrisme. Et ici, tous les dires de Mathieu n'y changeront rien, il n'y a pas de nouvelles esthétiques, à peine une nouvelle éthique. L'équilibre existe toujours, personne ne l'a tué encore ; cet équilibre qui est l'état de repos d'un corps sollicité par plusieurs forces qui s'annulent. À chaque tache ou à chaque jet de peinture correspond le poids de la toile vierge, qui sollicite le regard du côté opposé. L'opposition existe toujours, personne ne l'a tuée encore ; à chaque courbe, sa contre-courbe, à chaque boudin en accordéon sa ligne droite bien épaisse. Le rythme existe toujours ; rythmes des espaces et surtout (chez Mathieu) des lignes...

Bref, des canons visibles, évidents, qui crévent les yeux, bornent la peinture de Mathieu — ces fameux moyens de contrôle, encore — tout comme ils bornaient celle de Mondrian et de façon moins visible celle de Raphaël (mais c'était que l'École d'Athènes contenait d'autres choses d'importance plus grande à l'époque de sa création).

Autrement dit Mondrian et Mathieu se joignent, malgré tout ce que l'on voudra dire, et se joignent par leur côté le plus visible, voire par leur unique propos : l'esthétisme. Je ne veux pas renvoyer dos à dos les deux abstrac-

tions du siècle, la froide et la chaude, la géométrique et la lyrique, mais simplement insister sur ceci : que tout l'art actuel, absolument tout, se ramène à l'esthétisme (nombre d'or conscient ou non, équilibre, rythmes, répétitions, oppositions, accents) depuis Mondrian jusqu'à Mathieu compris. Et en marge, qu'il s'agit bien de l'esthétisme de toujours, du même exactement qui sert d'appui à toute création visuelle depuis le paléolithique (compris) jusqu'à nous (encore compris). Que par conséquent il est absurde de parler de révolution picturale chaque cinq ans, ces manifestes et ces grands cris ne faisant que fausser toutes les perspectives, entretenir toutes les confusions et se prolonger la rupture entre artistes et public.

Et puisque l'on en est à cette confusion qui semble le chancre de l'actualité, il est permis de douter même du mot calligraphie. Je cite Étiemble : « la Calligraphie orientale est un art d'ascèse et de méditation où la grâce récompense, outre le génie, trente à quarante années d'exercice ou de modestie ». Heureusement, Malraux a dit de Mathieu « enfin, un calligraphe occidental »... Il nous faudra donc trouver un autre mot, rassemblant l'élégance, la désinvolture, le trait d'esprit un peu superficiel, le chatoiment, et aussi la vivacité. Peut-être « dandysme » ? Après tout, Mathieu a écrit un éloge du dandysme. Évoquant cet état, qui est pour lui une nécessité, il m'a dit combien le monde lui paraissait esclave de la convention, et que les dandys sauvaient le monde. Un regard sur le costume ou les coiffures qui nous entouraient ne pouvait que me convaincre de cette vérité. Nous étions lourds, il était élégant ; nous étions gênés ; il était à l'aise. À cet égard peut-être, Mathieu est oriental.

Si ses graphismes sont passionnants, le personnage mérite également que l'on s'attarde à ses complexités. J'ai rarement conversé durant trois heures avec quelqu'un de si brillant, et qui mette en accusation de façon aussi péremptoire nos façons et nos pensées, sans complaisance. Qui puisse également parler d'Aristote — sans ridicule — et établir un schéma historique de la peinture — sans les banalités mille fois dites.



Un essai en verticale, intitulé « Pierre l'Ermite changeant les destinées de l'Orient et de l'Occident » (Camille Hèbert). Ici l'explosion semble assourdie par un tassement des éléments au-dessus de la courbe habituelle.

Huile, 1959, 64" x 38" (163 x 96,8 cm)

L'aventure picturale de celui que l'on a appelé, au Japon, le plus grand peintre occidental depuis Picasso est, comme sa peinture, en forme de feu d'artifice. En 1946, il déclare la guerre à l'abstrait géométrique. Toujours cette manie occidentale de peindre « contre », de ne pouvoir s'exprimer que sous forme de repoussoir. Mathieu attaque sans merci. Il organise en 1947 l'exposition « l'Imaginaire », dans laquelle se trouvent aussi Riopelle et Leduc, et qui marque l'officialisation de l'abstraction lyrique (ou chaude). Il organise en 1948 la première exposition en Europe des grands américains (Kooning, Pollock, Tobey). Fin 1948, le combat semble gagné. L'abstrait-lyrique bourgeoise et se répand dans le monde, par les deux pôles que sont Paris et New York. Depuis cette date, Mathieu redouble de créations dangereuses.

Il crée la peinture-cri, la peinture-jet, introduisant cette fameuse vitesse dans l'acte pictural, faisant de celle-ci l'acte par excellence. Il peint à Paris, au Théâtre Sarah Bernhardt, une toile de douze mètres par quatre (soit environ 36 pieds par 12), en vingt minutes, devant le public. Il peint à Tokyo, devant une foule enthousiaste, une fresque de quinze mètres de long, une heure avant son vernissage. Il peint devant des millions de téléspectateurs en Allemagne et au Canada. Par ailleurs, il s'habille de dentelles et de vêtements d'une richesse inouïe, il mange allongé sur un lit romain, il propose à l'exposition « l'Objet », au Musée d'art Moderne de Paris, un lit ovoïde, baroque, pour deux personnes couchées en V, tête contre tête, avec ciel drapé, très « année dernière à Marienbad », à côté du frigidaire peint par Cocteau et de la télévision sculptée par César... et au demeurant c'est le plus charmant et le plus simple des amis.

Mathieu est un cas. Je dirai qu'il est l'évidence d'un monde actuel, qu'il ne pouvait qu'être ce qu'il est, puisqu'il est l'artiste concerté par excellence, celui dont nous avons besoin, celui qui situe la lucidité au niveau du grand art, en vivant et en disant que tout se tient, tout est dans tout, l'art dans tout, et que la liberté, c'est le vide.