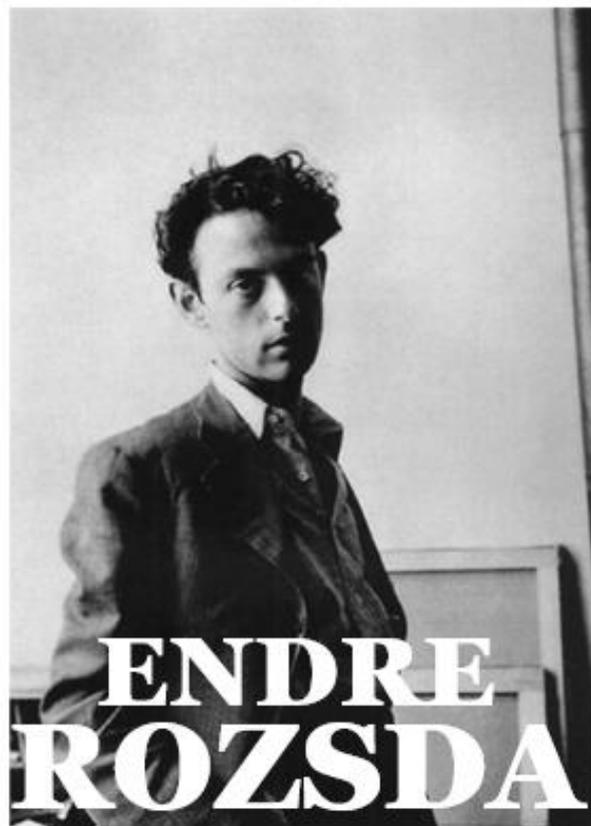


Mélusine

Numérique n°1



Éditions Mélusine

Revue de l'Association Pour la Recherche et l'Étude du Surréalisme

Chaque livraison de *Mélusine numérique* est fournie numériquement et gratuitement aux 1200 abonnés de la Liste Mélusine.

Libre à chaque lecteur de la lire sur écran ou de l'imprimer à sa guise et à ses frais.

ENDRE ROZSDA

Actes de la journée d'étude de
l'APRES du 10 mars 2018
à la Halle Saint Pierre

Articles réunis par
Françoise Py et José Mangani

ÉDITIONS MÉLUSINE

2019

MÉLUSINE NUMÉRIQUE

Revue de l'APRES
Association pour la recherche et l'étude du surréalisme
<http://melusine-surrealisme.fr/wp/>

Direction : Henri Béhar
Mise en pages : Colophon

PRÉSENTATION

Françoise PY

En février 1957, André Breton préface l'exposition d'Endre Rozsda (1913-1999), à la galerie Furstenberg. C'est la première exposition personnelle de cet artiste échappé de Hongrie trois mois plus tôt. Après Judit Reigl et Hantai, en 1954, c'est le troisième peintre hongrois arrivé à Paris au péril de sa vie que défend Breton. Le texte que Breton consacre à Rozsda se ressent de cet engagement. Le modeste catalogue affiche en première page : « Nous comptons sur tous les amis de l'art et de la Révolution hongroise ». En octobre 1956, la répression soviétique à Budapest avait déjà mobilisé les surréalistes de Paris qui publièrent le tract *Hongrie, soleil levant*. Dans sa préface à l'œuvre de Rozsda, Breton salue « le prodigieux sursaut de Budapest ». L'œuvre de Rozsda se présente, explique-t-il, comme le « haut exemple de ce qu'il fallait cacher si l'on voulait subsister, mais aussi de ce qu'il fallait arracher de nécessité intérieure à la pire des contraintes ».

La vie de Rozsda est tout entière liée à l'histoire douloureuse de ce pays. En 1931, à l'âge de 18 ans, il prend le pseudonyme de Rozsda, nom commun signifiant rouille. Sa première exposition personnelle à la galerie Tamás de Budapest se déroule en même temps que celle de Csontváry, peintre singulier loué par Breton. Rozsda arrive à Paris en 1938 et rencontre Hajdu, Giacometti, Ernst, Picasso. Mais, recherché par la police, il regagne Budapest en 1943, avec de faux papiers que lui procure son amie Françoise Gilot. Après l'invasion de la

Hongrie par l'Allemagne, il vit dans la clandestinité. Il est condamné aux travaux forcés pour non-enrôlement dans les forces armées et finit par s'échapper. Ses parents ont connu un sort tragique : son père, en faillite, se suicide en 1935, sa mère est assassinée en déportation. En 1956, il participe à l'exposition clandestine des Sept à Esztergom, à la veille de la Révolution. Menacé à cause de son engagement, lorsque les chars russes pénètrent dans Budapest, il quitte définitivement la Hongrie pour Paris.

Sa peinture est à dominante abstraite, avec des souvenirs : yeux, visages, portiques, constellations. Le rattachement de sa peinture au surréalisme est contemporain du rapprochement, favorisé par Charles Estienne, entre les artistes abstraits lyriques et les surréalistes. André Breton voit dans ses toiles aux tons mêlés, brassés, brouillés, aux images fragmentées, éclatées, comme un *humus*. Il évoque le « magma des feuilles virées au noir et des ailes détruites ». C'est une peinture « située », qui prend acte de la décomposition ambiante pour la relever. On ne peut s'empêcher d'associer l'humus à la rouille, couleur du temps. Rozsda a laissé trois courts textes, d'une grande densité poétique et philosophique, *Souvenirs, Pensées et Méditations* qui nous révèlent sa préoccupation fondamentale : peindre le temps. Matta, Onslow-Ford ou encore Jacqueline Lamba, contemporains de Rozsda et fortement marqués par l'art d'Yves Tanguy, cherchent également à exprimer l'espace-temps. La quête de cette quatrième dimension, celle du temps, qui passionnait déjà Marcel Duchamp, est centrale pour cette seconde génération d'artistes surréalistes.

Les préoccupations ésotériques et symboliques ne sont pas étrangères aux recherches de Rozsda, qui deviendra franc-maçon. Ses toiles saturées, sans le moindre espace vide, où même le blanc est couleur et forme, se donnent à voir comme un « tissu dense » qui s'anime pour le regardeur, tel un ciel constellé, une ville illuminée, une féerie. Ainsi *Amour sacré, Amour profane*, choisi par Breton pour illustrer son texte repris dans le *Surréalisme et la peinture*. C'est, nous dit

l'artiste, « la surface mentale d'où je peux partir à la recherche du temps ». L'agrégat de lumières et de couleurs, l'imbrication des signes, la superposition des motifs que recouvrent çà et là les empreintes de dentelles chères à Victor Hugo, créent une matière changeante, un espace mosaïque, kaléidoscopique, qui invite à une contemplation longue pour trouver, selon le vœu du peintre, « le sentier qui y mène et permet de s'y promener ». Temps du regard, temps de l'exécution (parfois plusieurs années), temps multidimensionnel de la pensée militent en faveur d'un « présent perpétuel ». Il explique : « Je me rêve vivant dans un monde où je puisse marcher sur la dimension du temps, en avant, en arrière, vers le haut, vers le bas ; où je puisse marcher, adulte, dans un temps où je fus en réalité enfant... »

Ces recherches, il les a également menées par le biais de la photographie. Production confidentielle malgré son ampleur : 22 000 clichés, conservés au Musée hongrois de la photographie. Superpositions, transparences, reflets créent un monde où le spectral et le contingent échangent leurs prérogatives. De multiples autoportraits où l'artiste, tel Janus, se montre sous plusieurs faces à la fois créent un feuilletage de l'espace. Des reflets mettent le monde à l'envers : « Je fais glisser des bateaux-destin en amont, en aval. Le dedans, le dehors, le haut et le bas se relaient » explique-t-il. André Breton ne connaissait vraisemblablement pas les photographies de Rozsda, mais il appréciait ses dessins dont il possédait un *Nu féminin allongé*, à la mine de plomb. Si les peintures sont palimpsestes, cryptiques à force de recouvrements, les dessins tout au contraire explorent le vide et dialoguent avec lui. Les dessins automatiques, à l'encre de Chine, à la plume ou au stylo Rotring, ou encore aux crayons de couleur, jouent avec des nombres et des lettres pour en faire des figures. Ce sont souvent des images doubles. Elles intègrent parfois les paroles intérieures qui les ont fait naître, comme celles-ci : « Hier, j'ai pensé qu'il serait bon de mourir. Seulement, aujourd'hui, je me suis aperçu que je n'existe plus

depuis longtemps. Voilà, je suis délivré ». En 1961, Rozsda participe à l'*Exposition internationale du surréalisme*, à la galerie Schwarz, à Milan. En 1964, il reçoit le prix Copley, décerné par un jury composé entre autres membres de Hans Arp, d'Alfred Barr, de Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray, Matta et Roland Penrose. Est-ce enfin le temps de la reconnaissance ?

José Mangani, qui a coordonné cet ouvrage avec moi et qui fut un très proche ami de l'artiste, rappelle quelques faits marquants ayant jalonné son parcours et permis sa reconnaissance. Celle-ci n'a rien d'un long fleuve tranquille, malgré les soutiens amicaux sans faille, car Rozsda, qui pratique une peinture méditative et lente, est peu soucieux de succès immédiats et faciles.

Les auteurs de ce numéro traitent pour beaucoup d'entre eux du rapport, si particulier et tellement fondamental, de Rozsda au temps. Comme beaucoup d'artistes surréalistes de sa génération, ses recherches plastiques portent sur l'expression d'un nouvel espace-temps qui prenne en compte les apports les plus prospectifs de la science, lesquels n'entrent pas en contradiction avec les intuitions des sciences révélées, de l'ésotérisme et de l'alchimie. David Rosenberg, qui a bien connu l'artiste dont il est l'un des plus fins commentateurs, développe cette question cruciale dans un texte au titre explicite : « Rozsda ou le temps retrouvé ».

Adam Biro, éditeur d'art et écrivain, est tout comme Rozsda réfugié politique ayant fui la dictature communiste en Hongrie. Son témoignage sur la Hongrie d'avant et d'après l'Insurrection de Budapest est particulièrement précieux pour notre compréhension du rapport au temps et à l'Histoire de cet artiste singulier.

Patrice Conti poursuit cette investigation par une mise en parallèle de l'œuvre de Rozsda avec l'œuvre de Marcel Proust. Il explore les analogies entre l'écriture de *La Recherche du temps perdu* et la peinture de celui qui souhaitait « peindre comme Proust écrivait ».

Ce nouvel espace-temps va entraîner une nouvelle approche de l'univers sonore. François Lescun explore la relation forte de Rozsda à la musique, relation qui transparait dans un certain nombre de toiles. L'auteur, qui est aussi poète, se livre à un travail analogique dans lequel, pour notre plus grand plaisir, les mots, les images et les sons « scintillent comme un trésor retrouvé ».

Alba Romano Pace, auteure d'une thèse de doctorat sur Rozsda, met l'accent sur le contexte historique et montre l'impact de ce contexte douloureux sur son œuvre. « Cette Europe à l'âme perturbée », selon Ernő Kállai, qu'elle cite, engendre un art qui, nous dit-elle avec force, « plonge dans l'Histoire ».

La quête du temps, chez Rozsda, est-elle liée à son exploration des rêves ? C'est la question que pose fort à propos Borbála Kálmán en se penchant sur les différentes techniques utilisées par l'artiste.

Claude Luca Georges est peintre et c'est en peintre qu'il analyse le travail de métamorphose dans l'œuvre de Rozsda, particulièrement ouverte aux confluences, anticipant en cela notre époque post-moderne.

L'ouvrage se referme sur un texte fondamental de Rozsda : « Méditations ». Il s'agit d'une attention portée sur un certain objet de pensée, le temps, doublée d'une introspection, car la peinture, vue comme une machine à remonter le temps, ouvre sur le dehors tout autant que sur le dedans. Le peintre explique : « Je fais glisser des bateaux-destin en amont, en aval. Le dedans, le dehors, le haut et le bas se relaient ».



1. *Cache-cache* 1958, huile sur toile ayant appartenu à André Breton

VERS LA RECONNAISSANCE

José MANGANI

André Breton fut le premier à s'exprimer à propos de l'œuvre de Rozsda. Alain Jouffroy, Joyce Mansour, René Micha, Sarane Alexandrian, Édouard Jaguer, Arturo Schwarz l'ont suivi.

Accueilli par la presse en 1957 comme « le seul peintre rescapé de la révolution hongroise », Rozsda connut un moment de « gloire » quand, après son exposition de 1963 à la galerie Furstenberg, il reçut le prix Copley.

Après la mort de Breton et la fermeture de la galerie de Simone Collinet, Rozsda décida de travailler ses toiles sans contrainte de temps, menant une existence retirée, sans se soucier du marché de l'art, de la mode et de sa notoriété. Sa méthode de travail et la voie dans laquelle il s'engagea alors l'amènèrent à travailler plusieurs œuvres en même temps, les faisant monter tour à tour sur le chevalet au gré de son inspiration. Pour chacune, le travail ne prenait fin, parfois au bout de plusieurs années, qu'au moment où le tableau lui renvoyait son regard.

De grands collectionneurs lui ont permis de répondre à cette exigence et de disposer de la liberté nécessaire à la réalisation de ce projet.

À la fin de sa vie, encouragé par Germain Viatte, directeur de la Galerie Nationale d'Art Moderne, à Paris, Rozsda décida de faire connaître son œuvre (passée sous silence par les historiens staliniens) dans son pays natal, tout en

continuant à manifester son attachement à la France¹. Cette mission devint celle de ses proches, au sein de l'Association des amis d'Endre Rozsda² qui pendant 20 ans fit découvrir les différents aspects de son art dans les plus grands musées hongrois. Un noyau de fidèles a travaillé avec acharnement pour réussir ce défi. En France : Françoise Gilot, Ervin Rosenberg, David Rosenberg, Csaba Benedek, Chantal Hourcade, Antoine de Palaminy et Benjamin Straub. En Hongrie : Júlia Cserba, Károly Szalóki et Tamás Ónody.

La rétrospective « Le Temps retrouvé » en juin 2017 à l'Orangerie du Sénat a ouvert une dynamique qui donnera à voir le travail de Rozsda à la France ; pays qui a su l'adopter, où son art a atteint la pleine maturité.

Ce premier numéro de *Mélysine numérique*, qui rassemble les actes de la première journée d'étude consacrée à Rozsda, le 10 mars 2018, marque donc une nouvelle étape pour la reconnaissance de son œuvre.

Un grand merci à Henri Béhar, Françoise Py, Sophie Béhar, Loïc Le Bail et à l'Association pour la recherche et l'étude du surréalisme.

1. De son côté la France a manifesté son soutien à Rozsda en permettant le rapatriement de toute son œuvre en 1957 et en faisant bénéficier les manifestations organisées en Hongrie du parrainage de sa diplomatie.

2. Logée dans l'ancien atelier de Rozsda, au Bateau-Lavoir, où se trouvent encore ses archives. Ce lieu de recherche et d'échange peut aussi être découvert sur rendez-vous (www.rozsda.com).

ENDRE ROZSDA OU LE TEMPS RETROUVÉ

David ROSENBERG

Endre Rozsda avait une noble idée de l'art. En ce domaine, il ne s'intéressait ou plus exactement il n'aimait que ce qui lui semblait à fois vivant, unique, signifiant et intègre. Et peu importe si l'œuvre avait été réalisée hier ou il y a mille ans. Le temps s'abolissait à partir du moment où un échange vivant s'instaurait entre l'œuvre et celle ou celui qui la regardait. Si une œuvre était réussie, elle vous transformait et transformait votre vision de la vie. À ce sujet, il citait souvent sa première rencontre avec l'œuvre de Bartók où, un soir de 1937, il avait assisté à un concert durant lequel le compositeur avait interprété ses propres œuvres, vraisemblablement accompagné de sa femme. La musique de Bartók ne l'avait pas seulement bouleversé ; elle avait élargi d'un seul coup son idée de l'art et lui avait offert la possibilité de comprendre qu'au-delà du fait « de jouer avec les couleurs et d'exercer ses talents », il s'agissait de créer sa propre langue, son propre idiome et de devenir, comme il le disait si justement, « contemporain de soi-même ». Rozsda évoquait aussi souvent sa rencontre avec les grands auteurs russes ou encore sa découverte de l'œuvre de Marcel Proust. Leurs œuvres, elles aussi, l'avaient transformé. Il comparait leurs livres à des sortes de passages qui métamorphosaient celles et ceux qui les empruntaient : on ne voyait pas les choses ou la vie de la même manière avant et après les avoir lus.

La peinture, comme la lecture, lui permettait « de marcher sur la dimension du temps ». L'atelier était le lieu où Rozsda se retirait afin que la mémoire l'imprègne peu à peu lui et sa toile. Il se laissait dériver et glisser en arrière jusque son passé, mais plus curieusement encore, écrivait-il, « jusque celui de ses prédécesseurs, comme s'il était contemporain d'événements très anciens ». Selon lui, le présent perpétuel englobait tout.

Il y avait un dernier élément toujours présent dans sa pensée mais rarement nommé : le merveilleux. Dans la muraille du quotidien, l'œuvre crée une anfractuosité, une petite ouverture qui, si on se donne la peine de l'agrandir un tant soit peu, laisse percevoir une autre dimension de la vie et de la pensée, plus riche et lumineuse, mais aussi parfois plus terne et grise encore, si l'artiste n'a rien de substantiel à offrir.

Il était très précautionneux quant à cette question du merveilleux en art qui selon lui ne devait jamais être confondu avec la simple distraction ou séduction esthétique. C'est vers les hautes cimes de la beauté et du mystère qu'il voulait aller. Selon nous, il a réussi.

Les notes qui suivent permettent de saisir les caractéristiques les plus saillantes des différents moments de la vie et des recherches picturales d'Endre Rozsda, depuis ses débuts à Budapest jusqu'à ses dernières toiles, peintes dans le secret de son atelier du Bateau-Lavoir.

Sur le motif (1930-1936)

Rozsda débute sa carrière de peintre à Budapest au début des années 1930. Après son baccalauréat, il s'inscrit à l' cole libre fondée par le peintre Vilmos Aba-Novák, qui fait de Rozsda son apprenti, puis très rapidement l'incite à travailler seul. De par sa technique et le choix de ses sujets, il est proche des tenants hongrois de la peinture de plein air de l' cole de Nagyb nya, héritiers de l' cole de Barbizon et du mouvement impressionniste français.

Mais, à l'époque déjà, son travail est difficile à cerner ou à résumer sous une seule appellation. On peut remarquer « trois peintres » en une seule et même personne. Il y a le marcheur qui part avec toiles et couleurs en quête d'un coin ensoleillé de campagne ou d'un point de vue qui l'inspirera, il y a le peintre de la ville qui plante son chevalet au milieu du salon, dans un coin de la cuisine ou au bord d'une fenêtre, et enfin il y a le peintre d'atelier qui mûrit lentement des compositions soigneusement étudiées. Plastiquement, cela donne trois corpus d'œuvres aisément identifiables : des toiles esquissées d'une touche rapide et déliée dans les tons vert, gris ou ocre (*Marbrier*), des tableaux dans des harmonies de tons gris-bleu à la composition plus charpentée et au dessin plus affirmé (*Fille à la cigarette*) et enfin quelques rares œuvres où une palette de couleurs chatoyantes posées en aplat servent au traitement méticuleux du sujet et dont la composition plus hiératique évoque le « goût classique » des années 1930 (*Marianne*). Les premières années de travail du peintre sont marquées par la constante alternance entre ces différents styles.



2. *Fille à la cigarette*, c. 1934

La nuit surréaliste (1936-1943)

Dès le début de son séjour à Paris, Rozsda accentue l'aspect gestuel et calligraphique de son travail de peintre. Une touche sinueuse et sans repentir sert à poser la couleur et le dessin. Il badigeonne la toile et, à l'immobilité du sujet – le plus souvent des natures mortes –, répond le dynamisme des gestes et de la trace du pinceau.

Il commence alors à se passionner pour l'œuvre des peintres surréalistes, tels Max Ernst, André Masson et Miró. Le jeune peintre s'intéresse également aux images latentes de Salvador Dalí ou encore aux notions de rêve et d'automatisme. En pleine occupation allemande, il va admirer leurs œuvres chez Jeanne Bucher et les rares galeries qui continuent de montrer leurs tableaux clandestinement.



3. *Souvenir de la marine*, 1942

Le point de départ des toiles de cette période demeure le plus souvent l'observation d'un sujet arrangé par le peintre ou bien simplement cadré.

Certains éléments de la composition sont traités selon différentes échelles de grandeur. Les figures schématisées ou stylisées et l'utilisation de la couleur dépendent dorénavant plus de la composition que du sujet. Il abandonne peu à peu tout naturalisme.

De 1941 à 1943, Rozsda travaille à des compositions abstraites où s'ordonnent d'imposantes masses géométriques le plus souvent traitées en aplats cernés et contrastés. À une échelle plus réduite, des signes, des éléments graphiques sont parfois essaimés sur la toile. Les lignes sont souples et sinueuses. Les noirs, les bleus, les violets sont éclairés par des teintes vives, parfois fluorescentes, mauves, orangées, rouges ou vertes.



4. *La Tour*, 1947-1948

L'aube de l'Europe (1945-1947)

À la fin de la guerre, Rozsda anime à Budapest un atelier de peinture pour des ouvriers et participe à la fondation de l'École Européenne, un mouvement qui, durant les trois années de sa brève existence, marquera de son empreinte la vie artistique et intellectuelle hongroise en train de renaître. Artistes, poètes et philosophes se retrouvent parfois dans l'atelier de Rozsda, transformé pour l'occasion en salle réunion, afin de discuter du surréalisme, mais aussi de la nécessité de créer des ponts entre les arts, les peuples et les cultures.

Les œuvres de Rozsda réalisées dans ce contexte présentent une grande homogénéité formelle. Les signes caractéristiques de cette période sont clairement identifiables dès 1945 : fourmillements d'infimes détails, trames et structures, réseaux capillaires. Rozsda a recourt à un système élaboré de plans multiples dans des rapports de transparence et d'opacité, tantôt se chevauchant, tantôt s'imbriquant. Le peintre prend comme point de départ des images de la nature d'origine animale ou végétale : des formes tronquées ou sectionnées, reconstruites ou assemblées, agrandies ou rétrécies, constituent un lexique d'éléments graphiques et picturaux. C'est comme si notre regard plongeait à l'intérieur d'une cellule ou bien dans des fonds marins grouillant d'une vie mystérieuse. Si l'on compare avec les toiles réalisées juste avant son départ de Paris en 1943, la palette s'est considérablement éclaircie. Mais l'espace lumineux de la toile s'assombrit parfois, saturé de motifs ciselés. Ces recherches sont brutalement interrompues avec l'arrivée au pouvoir des communistes staliniens et, du jour au lendemain, Rozsda comme tant d'autres artistes est obligé de dissimuler son travail.

Le château du souvenir (1956 : l'exil et après)

En Hongrie, dès 1948, la liberté d'expression est brusquement muselée et seul « l'art officiel » a droit de cité. Rozsda cesse quasiment de peindre et se

tourne alors vers le dessin, travaillant clandestinement jusqu'en 1956, date de son exil et de son retour définitif à Paris. *Père et mère au fiacre* (1954) est l'une des rares toiles datant de cette période. Le temps du souvenir et celui du récit ordonnent une composition où se côtoient paysages, objets et personnages de l'enfance du peintre. À cette œuvre empreinte de nostalgie répondent les entrelacs délicats et les couleurs vives de ses dessins réalisés en pleine insurrection hongroise en 1956, avec une technique qu'il ne cessera de raffiner jusqu'à l'épure comme en témoignent ses ultimes dessins.



5. *Père et mère au fiacre*, 1954

Lorsque Rozsda se remet à peindre à la fin des années 1950, la mémoire et les souvenirs jouent un rôle prépondérant dans son travail. Chaque toile est le fruit d'anamnèses, mais aussi d'un travail opiniâtre : une myriade de détails infimes, imbriqués les uns dans les autres, créent un monde dense et complexe, où apparaissent parfois un signe, une figure reconnaissable ou des fragments d'architecture.

Selon lui, c'est « le matériau qui crée la surface mentale » d'où il peut partir à la recherche du temps. Un souvenir ou encore une forme – un œil, une fenêtre, une feuille d'arbre, une lettre ou un chiffre – se transforment en un motif géométrique coloré ou inversement. Abstraction et figuration fusionnent, créant ainsi un tissu dense « de formes qui se nouent et se dénouent sous le regard ».

L'œil écoute, ou Rozsda et la musique

La relation qui unit la peinture de Rozsda à la musique remonte au début de l'année 1938, lorsque l'artiste assiste à un concert de Bartók où le compositeur, accompagné de sa femme, interprète l'une de ses propres œuvres : *Sonate pour deux pianos et percussions*. La découverte de la musique de Bartók cristallise toutes les questions qui le préoccupent alors : « Que peindre ? Pourquoi peindre ? Quel sens donner à l'art ? »



6. *Masque et Bergamasque*, c. 1979

Ainsi, ce sont les musiciens classiques et contemporains tout autant, si ce n'est plus, que les artistes d'avant-garde qui l'ont amené à entrevoir ce que pouvait être selon lui la modernité en peinture. *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók, Mozart et son ciel sonore, les *Masques et Bergamasques* de Fauré et Debussy : autant d'œuvres témoignent que peinture et musique étaient intimement liées pour Rozsda.

Les œuvres faisant explicitement référence à la musique constituaient moins, selon l'artiste, un hommage qu'une transcription picturale de l'expérience auditive et émotionnelle de leur musique.



7. *Initiation*, 1976

Initiation (1969-1999)

À la fin des années 1960, Endre Rozsda est initié à la franc-maçonnerie. Sans modifier sa technique de travail, il introduit alors dans ses toiles de nombreux symboles empruntés à cette tradition. Mais c'est véritablement la question du temps qui va devenir centrale dans son travail. Cela induit un changement profond dans sa manière d'envisager l'acte de regarder et l'acte de peindre, mutation qu'annonçaient les œuvres de la décennie précédente. Rozsda cherche alors à élaborer un nouveau modèle perspectif, « en substituant à la profondeur de l'espace celle du temps ».

À ce sujet, il écrit : « Quand je me mets à peindre, je fais tout mon possible pour éliminer de la toile tout ce qui est blanc, tout ce qui me dérangeait. Je m'efforce de créer une surface trouble sur laquelle je puisse me mettre à chercher, en tâtonnant, un certain ordre qui, de degré en degré, modifie l'ordre antérieur et crée un autre désordre. C'est le matériau qui crée la surface mentale d'où je peux partir à la recherche du temps ». C'est comme si la peinture sédimentait tout à la fois le regard, la mémoire ou les prémonitions fugaces qui traversent l'esprit du peintre.

Chez Rozsda, l'assemblage délicat des formes et des couleurs, le jeu avec la lumière, peuvent évoquer les ciselures et ornements de la joaillerie au Moyen Âge, l'art du vitrail, celui de l'architecture sacrée, des tapis orientaux ou de la mosaïque byzantine. Toutefois ses œuvres sont exemptes de symétrie ou de répétition. Chaque toile constitue une couche géologique aux strates innombrables où sont conservés – figés et vivants à la fois – images, souvenirs et pensées, tel un « tissu dense fait de lumière et de souvenirs » s'animant sous le regard.

LE NOM DU DÉSORDRE

Adam BIRO

Quatre points communs qui me permettent de parler de lui : nous étions tous deux réfugiés politiques de Hongrie, juifs indifférents à la religion, liés au surréalisme (lui comme acteur, moi comme spectateur) et amoureux, vivant pour et de l'art.

Gamin à Budapest, je ne savais rien de Rozsda. En Hongrie communiste, l'art devait être réaliste-socialiste. (Quand j'y repense ! Ces gens, nos dirigeants, qui se disaient révolutionnaires et qui imposaient l'art le plus assis voire couché, le plus conformiste, le plus bourgeois, le plus petit-bourgeois qu'on puisse imaginer...) Le surréalisme, mais toute tendance tant soit peu moderne, toute recherche était maudite-interdite, punie. J'ai appris l'existence de Rozsda, j'ai découvert ses œuvres à Paris, en travaillant sur un dictionnaire du surréalisme. Ces toiles me parlaient. Si elles n'étaient pas surréalistes dans la stricte acception du terme, elles l'étaient par le rêve, par l'instinctif, par l'automatique, par la transgression. J'aimais ses couleurs, l'apparent désordre de sa peinture — apparent, car ses tableaux étaient très organisés. Le nom de ce désordre était en fait liberté.

Je lui ai téléphoné pour qu'il m'envoie l'Ekta d'une de ses œuvres devant figurer dans le dictionnaire. (Pour la jeune génération : un ektachrome était un film en couleur, prêt à être reproduit, servant de base à la photogravure.) Nous avons parlé hongrois, à mon grand contentement. Quelques jours plus tard, j'ai

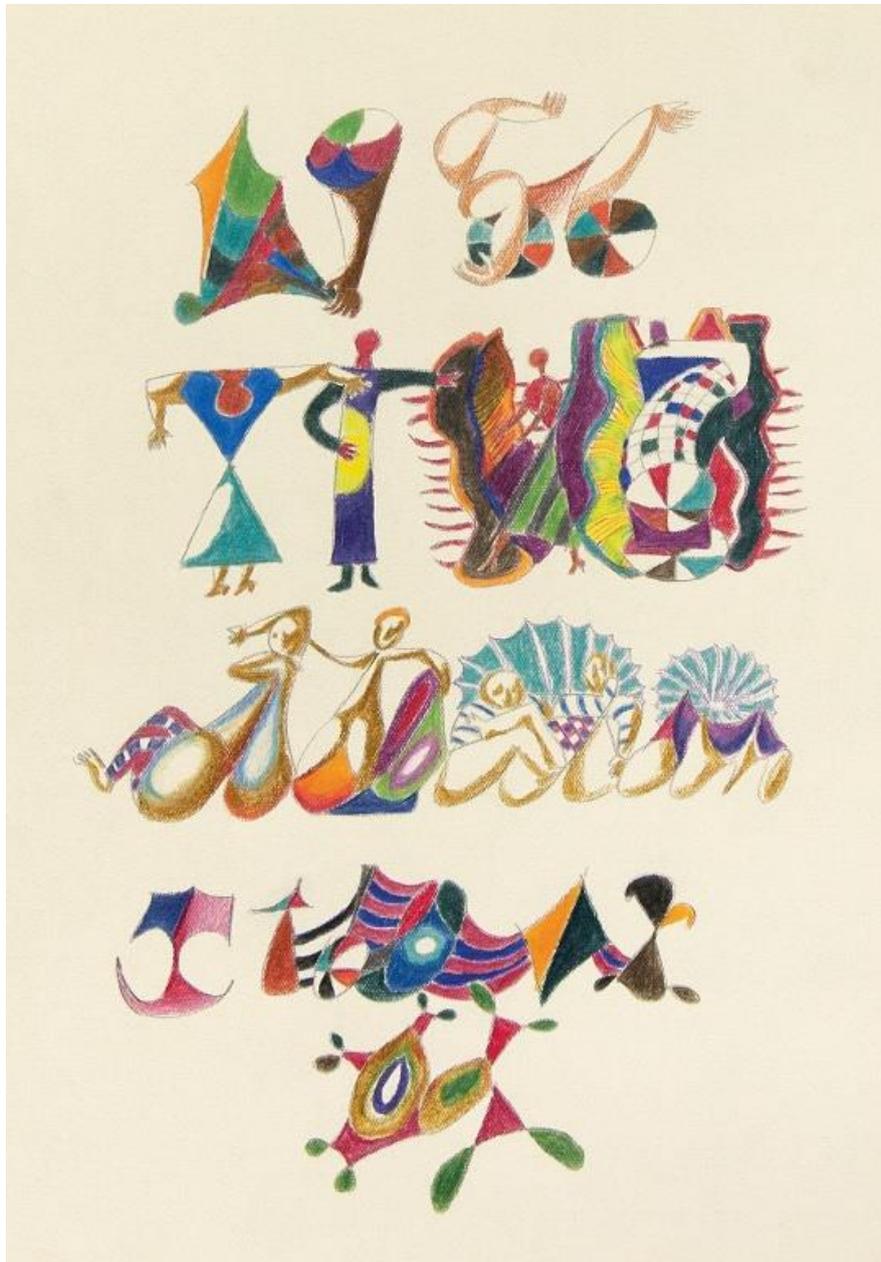
reçu un minuscule Ekta de qualité médiocre (je l'ai toujours), visiblement fait par un amateur — par Rozsda lui-même, comme il me l'a appris quand je l'ai rappelé pour me plaindre. (Une anecdote semblable s'infiltré soudain dans ma mémoire : quand, travaillant avec un autre peintre surréaliste, Max Ernst, sur un livre, j'ai dit au maître que la photogravure que je venais de recevoir, mauvaise, « ne reproduisait pas son œuvre », il m'a réprimandé : « cher monsieur Biro, vous aviez l'intention de reproduire mon œuvre ? »)

Puis, j'ai eu l'occasion de faire personnellement la connaissance de Rozsda, au Bateau-Lavoir où m'avait introduit une amie hongroise, journaliste d'art, Julia Cserba. Je n'étais jamais allé auparavant dans cet immeuble mythique, et je m'y suis rendu tout ému, que dis-je ? impressionné dans l'atelier de Rozsda qui, le plus naturellement du monde, occupait un bel espace dans l'un des hauts lieux de l'art moderne. Comme si l'on m'avait dit, venez donc dîner ce soir, à la bonne franquette, il y aura quelques amis, Picasso, Giacometti, Turner, Caravage...

La scène est très vivante devant moi : Rozsda debout dans une grande pièce claire où s'épanouissaient quelques plantes grasses (était-ce vraiment ainsi ? le souvenir déforme, transforme, et celui-ci remonte au début des années 80), nous montrant une immense toile (laquelle ?) très colorée, pleine d'humour avec de petits personnages. (A-t-on suffisamment fait attention à l'humour omniprésent dans l'œuvre de Rozsda ?) Nous parlions de ses rapports avec le surréalisme, de la Hongrie... Il avait l'accent hongrois.

Peu connu à l'époque, apprécié par un petit cercle d'amateurs de bon goût, aidé par Françoise Gilot, sa renommée n'a pas tardé à dépasser ce cercle, puis les frontières.

Un autre souvenir, un souvenir posthume : j'ai été invité à un vernissage d'Endre Rozsda dans une galerie de Budapest — vernissage qui a eu lieu le 4 novembre 2006, à 4 (ou 6 heures ?) du matin, exactement cinquante ans après



8. *Révolutions I*, 1956

l'appel nocturne solennel d'Imre Nagy, chef du gouvernement révolutionnaire hongrois. Appel désespéré, pathétique, et combien vain, nous le savons aujourd'hui, adressé au monde entier, au monde libre (qui n'avait cure d'une révolution perdue d'avance dans un petit pays sans importance), de venir sauver la démocratie hongroise qui n'avait que douze jours d'existence. En effet, les chars soviétiques se mettaient en branle précisément à cette heure-là pour écraser cette démocratie. Avec le succès et la suite qu'on connaît. Et, je ne sais pourquoi, cette exposition correspondait parfaitement, malgré l'extraordinaire décalage entre un moment cruel de l'Histoire et ce lieu et ce public et ce moment, à cet artiste et à ses œuvres. (Pour la petite histoire – ou Histoire ? –, cette exposition a eu lieu dans le bâtiment de l'Université d'Europe centrale subventionnée par un autre réfugié hongrois, Soros, que le gouvernement du Premier Ministre d'extrême droite Orbán vient de chasser de Hongrie...)

Ce moment cinquante ans plus tôt était indissociable de la carrière, de la vie de Rozsda : peu de temps après cette invasion, ayant compris qu'il n'avait point d'avenir dans cette patrie soumise, il l'a quittée pour une seconde et ultime fois. Son pays, sa langue... mais il a sauvé son art : l'illustrateur – c'est ainsi qu'il a survécu dans la Hongrie stalinienne –, s'est mué en peintre que nous connaissons. En peintre libre.

Je me rends compte soudain que nous sommes le 4 novembre (2018). Il n'y a pas de hasard sinon objectif.

À LA RECHERCHE DE L'HORS DU TEMPS : Endre Rozsda et la figure de Marcel Proust

Patrice CONTI

Cette enquête¹ a trouvé son impulsion dans le titre choisi par les commissaires de la rétrospective de l'œuvre de Rozsda qui s'est tenue à Budapest fin 2013 : *Endre Rozsda – Le Temps retrouvé*.

Par ce titre, qui fait écho à celui du dernier tome d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, les commissaires de l'exposition avaient choisi de mettre en lumière les thèmes du temps, de la mémoire et du souvenir qui sont au cœur de l'œuvre et de la réflexion d'Endre Rozsda.

Sans doute y avait-il là aussi la volonté de célébrer la concomitance, à peu de jours près, du centenaire de la naissance de Rozsda avec celui de la publication du premier tome de la *Recherche*. La rétrospective Rozsda fut en effet inaugurée le 18 novembre 2013, cent ans exactement après la naissance de l'artiste, cent ans aussi après la parution de *Du côté de chez Swann* publié le 14 novembre 1913.

D'autres indices semblaient légitimer une enquête sur le lien de Rozsda à la figure et à l'œuvre de Marcel Proust. Rozsda a évoqué dans ses entretiens

1. Je voudrais remercier les organisateurs de cette journée d'étude, Henri Béhar et Françoise Py, de m'avoir invité à présenter les premiers résultats d'une recherche portant sur ce qui relie Endre Rozsda à Marcel Proust. Je tiens aussi à remercier José Mangani. Ce travail doit beaucoup à nos échanges, aux récits de ses souvenirs, ainsi qu'à la confiance avec laquelle il m'a permis d'accéder aux archives qu'il conserve et valorise. Enfin, mes remerciements vont aussi à Marc Kober qui, comme José Mangani, a bien voulu relire une version préliminaire de ce travail.

l'auteur de la *Recherche*. Ses proches et ses commentateurs rapportent ses déclarations au sujet de l'œuvre de Proust, l'impression qu'elle lui fit, mais aussi le lien qu'entretient son œuvre, arrivée à maturité, avec les grands thèmes développés par l'écrivain.

J'ai choisi de m'appuyer ici principalement sur un ensemble de documents portant trace de la parole d'Endre Rozsda. Il s'agit des textes écrits et publiés par Rozsda dans les années 60 et 70, d'entretiens (filmés ou publiés) réalisés dans les années 80 et 90, ainsi que d'un document inédit écrit après 1975. Il s'agit donc de textes tardifs, relevant de la maturité, moment où l'artiste porte un regard rétrospectif sur l'ensemble de son œuvre.

Ce choix s'est trouvé conforté par le fait que, comme l'indique Françoise Gilot, à partir de 1957 et dans les années qui suivent, on assiste chez Rozsda à « une fragmentation de l'espace sensoriel dont le remplacement progressif par un espace-temps existentiel et personnel fait certainement penser à *La Recherche du Temps Perdu* »². De son côté, David Rosenberg³ a montré que « la mémoire et les souvenirs jouent un rôle prépondérant » dans le travail de Rozsda dès la fin des années 50, et que la question du temps devient centrale dans son travail à partir de 1969.

Dans son texte intitulé « Méditations »⁴, Rozsda s'est comparé à « la Parque qui tresse le fil du temps ». En écho à cette image, je voudrais ici tirer des fils pour voir comment Proust, sa figure et son œuvre, pourraient avoir retenu l'attention de Rozsda, et pourraient aussi nous permettre de lire son œuvre et sa démarche créatrice. Pour ce faire, je m'intéresserai aux preuves factuelles

2. Françoise Gilot, « Un peintre pour les peintres », *Rozsda 100 – Le fil de la Parque*, Budapest, Várfok Galéria, 2013, p. 23.

3. *Endre Rozsda : le temps retrouvé. Rétrospective*, sous la direction de David Rosenberg et Róna Kopeczky, Budapest, Galerie Nationale Hongroise, 2013, p. 117 et p. 137.

4. Endre Rozsda, « Méditations », *Rozsda, l'œil en fête*, sous la direction de David Rosenberg, Somogy éditions d'Art, 2002, p. 82.

attestant l'intérêt de Rozsda pour l'écrivain, ainsi qu'à quelques thèmes rozsdéens faisant écho aux thèmes proustiens.

La « Rencontre » avec Proust, en rêve

Qu'en est-il de l'intérêt de Rozsda pour l'œuvre et la figure de Marcel Proust ? Pour le savoir, il est indispensable de parcourir les références contenues dans les écrits et dans les entretiens à notre disposition.

Les archives de l'atelier Rozsda abritent un tapuscrit inédit contenant le récit d'un rêve dans lequel Rozsda fait la rencontre de Marcel Proust. Ce document n'est pas daté, mais n'a pu être écrit qu'après 1975 puisqu'il y est fait mention de la Carte Orange, titre de transport mensuel parisien créé le 1^{er} juillet 1975.

De quoi est-il question dans ce récit de rêve intitulé « Rencontre » ? Voulant se rendre à un rendez-vous, Rozsda prend l'autobus. Après avoir été contrôlés par un receveur, les passagers sont invités à descendre du bus. C'est alors, nous dit le texte, que :

Au premier arrêt, j'ai rencontré un visage ami. C'était Proust. Où l'ai-je connu ? Je ne m'en souvenais pas. Il se penchait vers moi pour me questionner gentiment... en toussotant un peu.

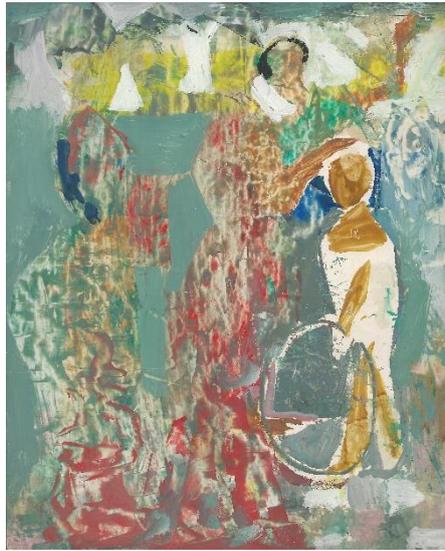
Le texte poursuit et se termine ainsi :

Après tout est devenu plus mou, plus blanc. Les rides de la rue se sont défroissées. Les soucis se sont envolés. Tout est devenu agréable, agréable. – Quel était donc mon rendez-vous ? Qu'est-ce que je voulais débattre ? – Je ne me le rappelle plus.⁵

On trouve ici l'opposition entre un « rendez-vous » et une « rencontre ». Un « rendez-vous », programmé dans le temps, que l'on anticipe en se projetant dans l'avenir pour ne pas le manquer, et une « rencontre » qui, elle, arrive sans qu'on s'y attende. La rencontre que Rozsda fait avec Proust le transporte en plein bonheur. Et ce bonheur absolu est alors concomitant d'une défaillance de la mémoire (il ne se rappelle plus la nature de son rendez-vous) et d'une sortie

5. Inédit, Archives de l'Atelier Rozsda.

de ce que Rozsda appelle ailleurs « le temps de la pendule »⁶. L'effacement des rides de la rue – les rides étant le signe du passage du temps – indique ici l'abolition du temps, d'un temps conçu sur le modèle de la succession linéaire des événements.



9. *Je me vois petit dans l'enfance de ma mère*, c. 1980

La rencontre avec Proust, par la lecture

Si Rozsda a rencontré Proust en rêve, il l'a probablement aussi rencontré par la lecture, ce dont attestent deux de ses entretiens. Dans le film que lui a consacré Andras Solymos⁷ en 1985, Rozsda déclare : « Mes propres peintures m'ont permis de comprendre Freud et les écrivains que je lisais : Proust, [...] ». En 1987, dans ses entretiens avec David Rosenberg, Rozsda évoque la transformation produite par la traversée, par ce moment de passage qu'est la

6. David Rosenberg, « Entretiens avec Endre Rozsda », *Endre Rozsda : le temps retrouvé. Rétrospective*, *op. cit.*, p. 35.

7. *Endre Rozsda*, film documentaire d'Andras Solymos, 1985.

lecture d'un livre. Il n'évoque alors pas Proust, mais David Rosenberg confirme dans un texte de 2013, que Rozsda tenait les mêmes propos concernant sa lecture de Marcel Proust⁸.

À quand remonterait la découverte et la lecture de l'œuvre de Proust par Rozsda ? Cela semble difficile à établir, aucun volume de Proust ne figurant dans la bibliothèque conservée dans son atelier. Nous sommes donc conduits à faire des hypothèses. Une traduction hongroise de *Du côté de chez Swann* parut à Budapest en 1937⁹. Il est possible que Rozsda ait eu accès, l'année précédant son premier séjour à Paris, à ce qui doit être la première traduction de Proust en hongrois. Mais cette lecture a plus probablement dû se faire, en français, à l'issue du premier séjour qu'il fit à Paris entre 1938 et 1943 et au cours duquel Rozsda apprit le français avec le soutien de Françoise Gilot¹⁰. Quoi qu'il en soit, la présence de trois volumes d'introduction à Proust dans la bibliothèque de son atelier atteste l'intérêt de Rozsda pour l'écrivain. Rozsda possédait en effet une réimpression datant de 1957 du *Proust par lui-même* de Claude Mauriac. Il possédait aussi, dans une réédition datant de 1985, la biographie d'André Maurois intitulée : *A la recherche de Marcel Proust*, ainsi que la version allégée et illustrée de ce texte publiée en 1960 sous le titre : *Le Monde de Marcel Proust*¹¹.

Rozsda rêve, à seize ans, d'être László Fülöp

Le récit de rêve intitulé « Rencontre » et les livres conservés dans sa bibliothèque attestent l'intérêt porté par Rozsda à Proust et à son œuvre. On

8. David Rosenberg, « À propos d'Endre Rozsda », *Endre Rozsda : le temps retrouvé. Rétrospective*, op. cit., p. 17.

9. J'ai trouvé trace des traductions d'Albert Gyergyai de *Du côté de chez Swann* et *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* : Proust, *Az eltűnt idő nyomában : Swann*, Budapest, Grill, 1937 ; Proust, *Az eltűnt idő nyomában : Bimbózó lányok árnyékában*, Budapest, Grill, 1938.

10. Entretien inédit avec José Mangani (02/02/2018).

11. Claude Mauriac, *Proust par lui-même* (1953), éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1957 ; André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust* (1949), Hachette, 1985 ; André Maurois, *Le Monde de Marcel Proust*, Hachette, coll. « Tout par l'image », 1960.

trouve des informations complémentaires à ce sujet dans les entretiens de 1987 avec David Rosenberg.

Dans ces entretiens¹², après avoir décrit la transformation que l'œuvre provoque chez son spectateur ou son lecteur, Rozsda distingue entre « fausse peinture, banalisante, décorative » et « peinture réelle ». Rozsda déclare alors qu'il n'a jamais été séduit picturalement par l'art décoratif, mais qu'il a été séduit enfant « par tout ce qui entourait cet art superficiel ».

Pour illustrer ce type de peinture et ce qui l'entourait, Rozsda fait alors référence au peintre mondain d'origine hongroise nommé László¹³. Rozsda indique alors :

Proust a parlé de lui. Proust vivait parmi des gens extrêmement raffinés, et c'était du dernier chic d'avoir son portrait peint par [László] Fülöp.

Comme il l'indique ici, Rozsda a découvert en Hongrie ce peintre qu'il admirait dans sa jeunesse. Il est toutefois peu probable que l'anecdote associant Proust à László puisse remonter à la jeunesse de Rozsda. L'association de ces deux noms pourrait plus vraisemblablement être liée à une redécouverte tardive des tableaux de László. Par exemple, dans *Le Monde de Marcel Proust* que possédait Rozsda, dans lequel André Maurois évoque « la comtesse Greffulhe, en qui Marcel Proust entrevit la future princesse de Guermantes »¹⁴, et où un portrait d'elle par László est reproduit.

Rozsda indique alors comment, séduit enfant par la légende de László, il prit ce peintre comme modèle. Mais il déclare aussi avoir abandonné « ce rêve d'un enfant de seize ans d'être László », et que « cet idéal fut supplanté par un autre idéal ».

L'abandon de son rêve d'enfant d'être un peintre mondain se fait au profit d'un autre idéal conduisant Rozsda à ce qu'il nomme ici « peinture réelle ». Le

12. David Rosenberg, « Entretiens avec Endre Rozsda », *op. cit.*, p. 23.

13. Philip-Alexius de László de Lombos (1869-1937).

14. André Maurois, *Le Monde de Marcel Proust*, *op. cit.*, p. 32.

chemin suivi par Rozsda n'est pas sans évoquer l'histoire du narrateur de la *Recherche* ou la légende de Proust lui-même, succombant tous deux aux attraits de la mondanité avant de finalement se retirer du monde pour écrire. La biographie de Rozsda¹⁵ atteste, de son côté, du retrait de l'artiste de la scène artistique à partir des années 70. Rozsda se serait alors comme retiré du monde pour se soustraire au « temps mesuré », au « temps artificiel, qui est une fiction parfaite »¹⁶ et pour, de cette manière, se consacrer pleinement à son œuvre et à la création.

Peindre comme Proust écrivait

Je voudrais maintenant m'arrêter sur des propos de Rozsda qui m'ont été rapportés par José Mangani. D'après le légataire de l'œuvre de l'artiste, « Rozsda disait : “Je peins comme Proust écrivait” »¹⁷. José Mangani me signalait aussi lors de cet entretien qu'un rapprochement pourrait être fait entre la méthode d'écriture de Proust et la méthode de travail de Rozsda.

Parlant de sa « méthode de travail » dans ces entretiens avec David Rosenberg, Rozsda déclare : « Maintenant, je peins six à huit tableaux par an. Chaque tableau représente énormément de travail »¹⁸. Le changement de méthode serait intervenu chez Rozsda après la Seconde Guerre mondiale. À partir de ce moment, la réalisation d'un tableau absorbe Rozsda et lui prend tout son temps. Le temps de l'exécution de l'œuvre s'étire parfois jusqu'à plusieurs années, à la manière d'un Proust consacrant de longues années à l'écriture de la *Recherche*.

15. Cf. Róna Kopeckzy et Borbála Kálmán, « Rozsda et son temps. Une histoire des coulisses », *Endre Rozsda : le temps retrouvé. Rétrospective*, *op. cit.*, p. 69.

16. David Rosenberg, « Entretiens avec Endre Rozsda », *op. cit.*, p. 35.

17. Entretien inédit avec José Mangani (17/07/2017).

18. David Rosenberg, « Entretiens avec Endre Rozsda », *op. cit.*, p. 19.

Mais, comme me le suggérait José Mangani, un rapprochement peut être fait aussi entre les paperoles ajoutées par Proust à ses manuscrits, et l'épaisseur des couches d'huile superposées les unes sur les autres, recouvrant chaque jour ce qui a été peint la veille, se sédimentant à la surface de ces tableaux réalisés pendant plusieurs années. Les paperoles sont ces longues suites de morceaux de feuilles collées par Proust bout à bout sur les manuscrits de la *Recherche*. Ces paperoles contiennent des modifications rédigées parfois avec « un intervalle de plusieurs années »¹⁹. Dépliées, elles peuvent atteindre jusqu'à deux mètres et manifestent dans l'espace le temps de l'écriture. Chez Rozsda, le temps pris par la réalisation de l'œuvre se traduit alors matériellement dans l'épaisseur, la superposition des couches de peinture à la surface de la toile. Épaisseur néanmoins invisible à l'œil nu et qui, comme me l'indiquait alors José Mangani, demanderait pour être vérifiée de faire radiographier une de ces toiles.

Ainsi que l'a souligné Françoise Gilot : « À partir de 1957 [...] l'éclatement de l'espace euclidien est un fait accompli »²⁰. L'allongement du temps d'exécution de l'œuvre est donc concomitant de l'abandon définitif de la représentation perspective. La profondeur laisse alors place chez Rozsda à la superposition des couches de peinture qui se veut signe, annonce d'une autre profondeur, celle de l'épaisseur du temps sédimentée dans l'œuvre. De même que Rozsda disait peindre comme Proust écrivait, il est possible de dire avec J-B. Pontalis que, de son côté :

*[...] la Recherche [...] évoque le travail du peintre qui, couche après couche, repentir après repentir, bien qu'opérant sur une surface plane et délimitée, parvient, oubliant les esquisses préparatoires, à donner à sa toile mieux qu'une profondeur : l'épaisseur du temps.*²¹

19. *Dictionnaire Marcel Proust*, Honoré Champion, coll. « Champion Classique Dictionnaire », 2014, p. 718.

20. Françoise Gilot, « Un peintre pour les peintres », *op. cit.*

21. J-B. Pontalis, *En marge des nuits* (2010), in *Œuvres littéraires*, Gallimard, coll. « Quarto », 2015, p. 948.

Le kaléidoscope

Françoise Py a indiqué que chez Rozsda :

*Temps du regard, temps de l'exécution (parfois plusieurs années), temps multidimensionnel de la pensée militent en faveur d'un « présent perpétuel ».*²²

Nous venons de voir comment, après la Seconde Guerre mondiale et plus précisément encore après 1957, Rozsda travaille sur ses tableaux pendant plusieurs années. Je voudrais maintenant m'intéresser à ce que Françoise Py appelle ici « temps du regard », en m'appuyant pour cela sur le thème du kaléidoscope commun à Proust et à Rozsda.



10. *Promenade d'Erzsébet*, 1946

Rozsda n'a pas parlé du kaléidoscope, mais il s'agit d'un thème souvent présent dans la critique rozsdéenne. Plusieurs commentateurs ont discuté l'aspect kaléidoscopique de ses tableaux. C'est ainsi, pour ne citer que deux d'entre eux, qu'Édouard Jaguer a déclaré « que cet aspect kaléidoscopique ne

22. *Dictionnaire André Breton*, sous la direction d'Henri Béhar, Classiques Garnier, 2012, p. 899.

peut échapper à la plupart des regardeurs »²³, tandis que de son côté, Tamás Ónody a souligné le « caractère trompeur de cette comparaison »²⁴.

Les tableaux de la maturité, et en particulier ceux des dernières années, évoquent l'image fragmentée du kaléidoscope et, en même temps, s'en écartent par l'absence de symétrie et de répétition des formes et des couleurs agencées sur la toile. À quoi pourrait donc tenir la ressemblance des œuvres de Rozsda avec le kaléidoscope ?

Dans ses entretiens, Rozsda indique qu'il prit dès 1946 l'habitude de retourner ses « tableaux continuellement jusqu'à ce [qu'il] trouve le côté par lequel [il allait] les terminer »²⁵. Et il relie cette pratique à l'une des expériences qui a conduit Kandinsky à l'abstraction. Kandinsky qui comprit que « les “objets” nuisaient à [sa] peinture » un soir où, revenant chez lui, il aperçut soudain au mur « un tableau de [lui] qui avait été accroché à l'envers », tableau dans lequel il ne voyait en cet instant que « des formes et des couleurs et dont la teneur [lui] restait incompréhensible »²⁶. Il me semble que chez Rozsda, la méthode de retournement des toiles pourrait recevoir au moins trois sens.

Tout d'abord, le mouvement de rotation décrit par la toile sur le chevalet, tout comme celui du kaléidoscope, évoque, par analogie avec la rotation des aiguilles sur le cadran de l'horloge, le temps qui passe. Et nous pourrions alors imaginer Rozsda faisant tourner la toile dans le sens inverse des aiguilles de la montre, afin de remonter le temps.

23. Édouard Jaguer, « Endre Rozsda, archéologue du regard », *Rozsda, l'œil en fête*, *op. cit.*, p. 90.

24. Tamás Ónody, « L'œil de Dieu », *Endre Rozsda : un peintre photographe*, Budapest, Musée Hongrois de la Photographie, 2004, (2^e édition, 2009), p. 17.

25. David Rosenberg, « Entretiens avec Endre Rozsda », *op. cit.*, p. 33. Dans le film *La peinture – la vie. Endre Rozsda*, La Sept-Arte, Metropolis, 1999, Rozsda déclare au sujet de *Promenade d'Erzsébet* (1946) : « Ça c'est le premier tableau qu'on peut voir comme il est, mais on peut tourner ».

26. Je m'appuie sur la présentation et la citation données par Dora Vallier dans *L'Art abstrait*, Le Livre de poche, 1967, p. 67. Rozsda possédait cet ouvrage dans lequel Dora Vallier (dont il était l'ami) rapproche *Regards sur le passé* (1913) de la *Recherche*, et soutient que Kandinsky dans ce récit « raconte sa vie à la manière de Proust », *cf.* pp.56-58.

Ensuite, sur le modèle de Kandinsky, le retournement de la toile et la rotation du cylindre du kaléidoscope donnent à voir une image présentant de nouvelles « relations de formes et de couleurs entre elles »²⁷. On pourrait faire l'hypothèse que cette pratique contribue chez Rozsda à produire cette « surface trouble » sur laquelle, comme il le dit dans « Méditations », il peut se mettre « à chercher, en tâtonnant, un certain ordre qui, de degré en degré, modifie l'ordre antérieur et crée un autre désordre » et, ainsi, « partir à la recherche du temps ».

Enfin, comme l'a montré Sándor Hornyik²⁸, la pratique de retournement de la toile durant l'exécution « annihile en partie l'illusion de la profondeur » et produit un effet de « désorientation ». J'ajouterais que tout se passe alors comme si la force centrifuge issue de la rotation contribuait à faire éclater l'espace euclidien.

On pourrait être frappé ici par la ressemblance des thèmes identifiables dans la méthode de travail de Rozsda, avec l'ouverture de la *Recherche*. Le livre s'ouvre sur le tournoiement des visions oniriques du narrateur qui, au cours d'une nuit d'insomnie, explore les chambres de son enfance. L'« expérience hallucinatoire » par laquelle on entre dans le roman, cette « ouverture dans la confusion de l'espace et du temps », thématise, comme l'a montré Antoine Compagnon, la « question de l'égarement et de la reconnaissance »²⁹.

Il en va de même chez Rozsda chez qui, à la désorientation du peintre pendant l'exécution de l'œuvre, répond l'égarement du spectateur qui, contemplant la toile, est amené à identifier, à reconnaître, à chercher, à s'orienter. Les toiles de Rozsda présentent des images au premier abord non figuratives (dont certaines peuvent d'ailleurs être vues dans tous les sens),

27. David Rosenberg, « Entretiens avec Endre Rozsda », *op. cit.*, p. 33.

28. Sándor Hornyik, « Amour sacré, Amour profane. Endre Rozsda et le surréalisme des années 1940 », *Rozsda 100 – Le fil de la Parque*, *op. cit.*, p. 52.

29. Antoine Compagnon, *Proust en 1913*, Cours au Collège de France (29/01/2013) <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2013-01-29-16h30.htm> (consulté le 07/03/2018).

images qui nous obligent, comme le peintre nous y invite, à « trouver le sentier qui y mène et permet de s’y promener »³⁰.

La photographie

À ce premier mouvement de l’œil égaré se promenant sur la toile en tous sens se superpose un autre mouvement, celui de la reconnaissance et de l’identification. C’est ainsi que s’arrêtant et se focalisant sur une partie du tableau, l’œil peut faire la mise au point³¹ et voir surgir, pour disparaître sitôt qu’il reprendra sa route, figures et souvenirs de l’épaisseur du magma des formes et des couleurs.

Second mouvement que le spectateur reconduit là encore, pour lui-même, sur le modèle de ce que le peintre éprouva lors de l’élaboration de l’œuvre car, comme l’indique Rozsda :

*Au cours du travail, parfois, un faisceau de lumière éclaire une de ces masses qui sort de la pénombre. Des visages d’autrefois s’illuminent.*³²

Ce mouvement décrit précisément le mécanisme d’accommodation de l’œil nous permettant de percevoir avec netteté un objet vu de près. Ce mouvement est aussi celui d’ajustement de la mise au point de l’objectif photographique.

Rozsda, peintre et dessinateur, était aussi photographe. Le rapprochement du mécanisme visuel qui nous permet de reconnaître des figures, de voir surgir des souvenirs ou des pensées dans ses tableaux, avec le mécanisme optique à l’œuvre dans la photographie, ne lui aura sans doute pas échappé.

Et en effet, ainsi que me l’indiquait José Mangani :

*Ce qui fascinait Rozsda, c’était l’apparition de l’image au moment du développement. C’est comme un souvenir qui remontait.*³³

30. Endre Rozsda, « Souvenirs », in *Endre Rozsda : le temps retrouvé. Rétrospective, op. cit.*, p. 77.

31. Je m’appuie, pour la distinction entre vision globale et vision focale, sur un article inédit de Claude-Luca Georges, « L’heureuse contradiction d’Endre Rozsda ».

32. Endre Rozsda, « Pensées », in *Endre Rozsda : le temps retrouvé. Rétrospective, op. cit.*, p. 151.

33. Entretien inédit avec José Mangani (17/07/2017).

Rozsda avait-il senti chez Proust l'importance de la photographie et les correspondances possibles entre « le fonctionnement de la mémoire involontaire » et « les étapes de la production photographique »³⁴ ? Brassai, photographe d'origine hongroise, n'hésitera pas de son côté à souligner :

*[...] l'affinité profonde entre le bain de révélateur qui restitue intégralement une image du passé et ces autres « révélateurs » que sont la madeleine et la tasse de thé, le pavé inégal, la serviette empesée, la bottine, la cuillère heurtant une assiette, le livre de François le Champi, tous à même de faire apparaître de lointaines réminiscences.*³⁵

Le hors-temps

Ce double mouvement de parcours de la toile, au cours duquel surgissent figures, pensées et souvenirs, introduit peintre et spectateur à un temps autre que celui de la succession chronologique et linéaire des événements. Comme nous l'indique l'image de la promenade ou du voyage dans le temps, Rozsda conçoit le temps de manière spatialisée³⁶, sous la forme d'un espace-temps, d'un temps ayant incorporé les caractéristiques de l'espace. Dans ses entretiens avec David Rosenberg, Rozsda déclare en effet évoluer à l'intérieur de ce qu'il nomme un « temps global constitué par le passé, le présent et l'avenir »³⁷. Ainsi spatialisé, le temps ne présente plus la caractéristique fondamentale de l'irréversibilité, et il devient alors possible d'aller et venir au sein de ce « mélange des différents temps »³⁸. Pensé sur le modèle de l'espace, le temps dont parle Rozsda se caractérise donc par la présence simultanée de toutes ses différentes parties, et se présente comme un milieu dans lequel on ne distingue plus aucune direction privilégiée.

34. *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, p. 766.

35. Brassai, *Proust sous l'emprise de la photographie*, Gallimard, 1997, pp. 169-170.

36. József Készman a donné une analyse du temps dont parle Rozsda, en s'appuyant sur les textes et les déclarations de l'artiste, dans : « Le rêve du temps. Dans le tissage des Parques : une peinture faite de temps ?! », *Rozsda 100 – Le fil de la Parque, op. cit.*, pp. 66-90.

37. David Rosenberg, « Entretiens avec Endre Rozsda », *op. cit.*, p. 37.

38. *Ibidem*, p. 35.



11. Kerek, 1971

Les tableaux de la dernière période de Rozsda me semblent précisément être marqués par cette absence de direction privilégiée, par une absence de sens assigné à l'œuvre par le peintre. Rozsda ne prescrit en effet aucun ordre de parcours, les œuvres de sa maturité peuvent être vues et parcourues dans tous les sens et toutes les directions. Ces tableaux ne présentent pas non plus de signification, de sens dernier que nous pourrions trouver derrière ce que le peintre nous donne à voir. Devant ses œuvres, comme l'a montré Tamás Ónody, « chacun de nous reçoit des projections de cet autre monde qu'est pour lui sa mémoire »³⁹. Par sa méthode, Rozsda ouvre donc ses toiles à la pluralité

39. Tamás Ónody in *La Cause freudienne, Revue de psychanalyse*, n° 39, 1998, p. 2.

et à l'infinité du sens produit par les parcours subjectifs, par les chemins que réalisent ceux qui contemplent ses tableaux.

La peinture de Rozsda nous donne accès à un espace-temps, un temps global autorisant les va-et-vient, les déplacements au sein des différents moments du temps. La description que Rozsda donne de ce qu'il nomme aussi « présent perpétuel »⁴⁰ n'est pas sans évoquer l'espace du rêve qui, lui aussi, mêle différents temps que le rêveur peut parcourir dans tous les sens⁴¹. Espace du rêve où (je reprends ici les images utilisées par Rozsda dans son texte intitulé « Méditations ») il est possible de « marcher, adulte, dans un temps où [l'on fut] en réalité enfant » et d'« éveille[r] les morts ».

Armé de cette méthode de travail, Rozsda parvient à et nous permet d'ouvrir le temps et, quittant le cours du temps, d'atteindre le hors-temps. Tout se passe alors comme si, pratiquant une peinture « basée sur le cheminement du souvenir en [lui] »⁴², peinture lui permettant d'ouvrir sur le hors-temps, Rozsda retrouvait par les moyens de son art les résultats auxquels Proust et Freud étaient parvenus de leur côté. Proust et Freud qui, ainsi que l'a souligné Jean-Yves Tadié⁴³, par la mémoire involontaire et le souvenir onirique, sont arrivés à un domaine où il n'y a plus de temps.

Je finirai, ainsi que j'ai commencé, en évoquant Klôthô, la Fileuse, celle des trois Parques à laquelle Rozsda s'est identifié dans son texte intitulé « Méditations ».

Se comparant à « la Parque qui tresse le fil du temps », Rozsda faisait alors de la quenouille contenant les fibres et du fuseau qui sert à filer les analogues de

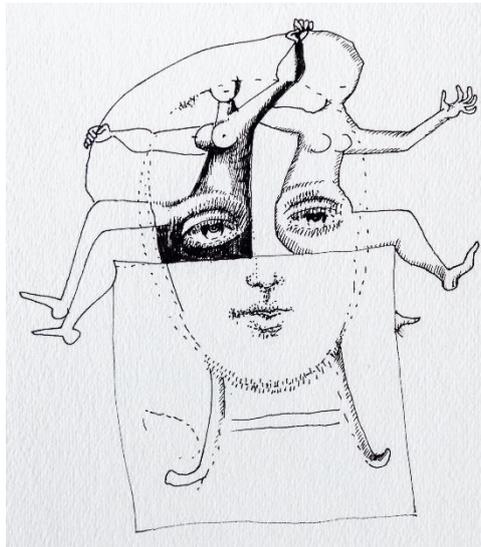
40. Endre Rozsda, « Méditations », *op. cit.*

41. Je m'appuie ici sur J-B. Pontalis, « La saison de la psychanalyse », *Ce temps qui ne passe pas* (1997), Gallimard, coll. « Folio essais », 2005, p. 17.

42. David Rosenberg, « Entretiens avec Endre Rozsda », *op. cit.*, p. 39.

43. Jean-Yves Tadié, *Le lac inconnu. Entre Proust et Freud*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 2012, p. 84.

la palette et du pinceau du peintre. Un peintre qui « saute ici et là, pinceau en main, occupé à vite fixer le passé », qui « tisse des fils multicolores » à partir du « temps cotonneux », qui tresse les uns aux autres les fils associatifs de ses pensées, de ses souvenirs qui s'entrecroisent infiniment pour composer la toile. L'œuvre chez Rozsda se fait alors semblable à un tissu ou, comme chez Proust⁴⁴, à une tapisserie.



12. *Parques jouant*, c. 1970

44. Cf. *Dictionnaire Marcel Proust, op. cit.*, pp. 987-989.

ENDRE ROZSDA ET LA MUSIQUE

François LESCUN

Je voudrais d'abord apporter une précision : je ne suis pas musicologue, mais simplement amateur passionné de musique depuis mon plus jeune âge. Quelques années de piano, une année d'harmonie, des concerts nombreux et surtout des disques, beaucoup de disques, environ 5000 Cd tous écoutés 6 ou 7 fois, et certains bien davantage. Agrégé de lettres classiques, pendant 32 ans à l'université de Paris-X-Nanterre j'ai surtout enseigné la littérature française et comparée, mais aussi, les onze dernières années, l'histoire de la musique au département d'histoire de l'art et à l'université libre de Saint-Germain-en-Laye.

Je ne suis pas non plus un critique d'art ni un spécialiste de l'œuvre de Rozsda comme David et Alba ici présents. Un jour de 1978, j'ai découvert chez un ami deux tableaux de lui qui m'ont tout de suite fasciné. Peu après, j'ai pu rencontrer l'artiste en personne et ce fut le début d'une relation amicale qui m'a permis de mieux connaître cet homme de génie, familier, souvent espiègle, mais tout de même intimidant. Après sa mort, j'ai écrit un poème largement inspiré par son œuvre qui figure dans mon livre *Réfractions* et que vous pouvez lire aussi dans l'ouvrage *Rozsda l'œil en fête* des éditions Somogy.

Pour établir ou tenter d'établir une relation entre l'œuvre picturale de Rozsda et la musique, il me semble que trois questions se posent : Rozsda était-il « musicien » et quelle place la musique a-t-elle pu tenir dans sa vie et dans sa création ? Ensuite, y a-t-il des tableaux qui par leur titre au moins font référence

à la musique ? Enfin, nous regarderons ensemble ces tableaux pour voir comment la musique y est évoquée... si vraiment elle l'est.

Rozsda aimait la musique, c'est incontestable. Tous ses amis l'assurent. Une chaîne imposante trônait dans son appartement du Bateau-Lavoir et j'y ai parfois écouté des enregistrements en dînant avec lui. Il avait une vraie culture musicale, mais, je crois, sans avoir pratiqué d'instrument, en amateur éclairé. Ses auteurs de prédilection semblent avoir été Mozart, Beethoven, Debussy et Bartók, surtout Bartók, son génial compatriote.

Écoute-t-il de la musique pendant qu'il peignait ? Ma collègue et amie Danièle Sallenave confiait à Jacques Chancel que, pour écrire ses romans, elle faisait tourner un disque en boucle, par exemple un quatuor de Haydn sans aucun rapport avec ce qu'elle écrivait, pour créer autour d'elle un climat de beauté et d'harmonie. Eh bien chez Rozsda, rien de tel : il allumait France Culture et s'entourait d'un flot de paroles indifférentes, une rumeur, un rempart de voix protecteur et isolant. La musique, il l'écoutait la nuit chez lui, quand il rentrait de son atelier. J'espère qu'il avait des voisins compréhensifs ! Il est vrai que c'étaient des artistes ; on peut donc les supposer mélomanes. Enfin, supposons-le.

Il allait aussi quelquefois au concert ou à l'opéra. Je l'y ai rencontré au moins une fois avec José, on donnait *Le Château de Barbe-Bleue*. Mais... Vous l'attendez sans doute : il y a eu dans sa vie une rencontre foudroyante avec la musique, l'histoire est bien connue – une rencontre qui n'a pas déterminé sa vocation (dès l'âge de 14 ans, la fureur de peindre s'était déjà emparée de lui), mais qui lui a révélé une exigence nouvelle, radicale, déterminante pour toute la suite de sa vie d'artiste. Il la raconte à David Rosenberg dans la longue et passionnante interview qu'il lui accorde au soir de sa vie :

Juste un an avant mon départ pour Paris, j'ai rencontré par pur hasard un couple d'amis peintres. (...) Ils m'ont alors invité à un concert à l'Académie de musique. Bartók va jouer ce soir, m'ont-ils dit.

Jusqu'alors, il ignorait même le nom de Bartók. Mais après une première partie consacrée à Bach et à Beethoven, je reprends ici le texte de l'interview :

Bartók a interprété avec sa femme une œuvre personnelle, Sonate pour deux pianos et percussion qui est à mon avis une des œuvres les plus importantes du XX^{ème} siècle. C'était la première mondiale. Je m'étais assis à un endroit d'où je pouvais voir les mains de Bartók. J'étais ébloui. Je n'avais jamais pensé à ce que la musique aurait pu être au-delà de Bach, de Mozart, au-delà de Moussorgski. J'étais absolument ivre de cette musique.

C'est donc un véritable coup de foudre artistique pour ce jeune homme de 24 ou 25 ans. On comprend que les mains du pianiste-compositeur aient pu donner des démangeaisons nouvelles au peintre encore débutant. Rozsda sera toute sa vie fasciné par les mains, qu'il ne cesse de dessiner. Et voici la conclusion de ce récit :

J'ai compris à ce moment-là que je n'étais pas le contemporain de moi-même. (...) Je croyais que j'étais un bon peintre, mais en fait ma peinture pouvait exister sans moi. J'ai pensé : Si je meurs, rien ne manque. C'est une petite couleur qui s'en va.

On pense évidemment à l'exclamation de Rimbaud dans le dernier poème de sa *Saison en enfer* : « Il faut être absolument moderne ! » Non pas le jouet de modes artistiques éphémères, mais l'inventeur d'un langage radicalement *nouveau*, parce que radicalement original, un langage « de soi-même », un langage irremplaçable.

On a quelquefois contesté ce « chemin de Damas » artistique. Certes, la fameuse *Sonate pour deux pianos et percussion* n'a pas été créée à Budapest, mais à Bâle où officiait le mécène et chef d'orchestre Paul Sacher, commanditaire de l'œuvre, et cette création a eu lieu le 16 janvier 1938, donc peu avant le départ d'Endre pour Paris, et non pas, comme il le dit, « un an avant ». Petites inexactitudes qui ne semblent pas remettre en question ce souvenir toujours ardent d'une rencontre alors vieille de plus de 50 ans. Il est fort probable que cette création bâloise a été suivie peu après par une création hongroise dans les

premiers mois de 1938, car Bartók était alors un compositeur discuté, mais fort célèbre. Donc, juste avant le départ d'Endre pour Paris.

Que Rozsda ait été fasciné par les mains de Bartók ne peut étonner de la part d'un peintre, mais cela prouve aussi l'intelligence musicale du jeune homme. En effet, un des apports les plus révolutionnaires de la musique et du jeu de Bartók (car il était aussi un virtuose reconnu), c'est qu'il a rendu le piano à son rôle naturel d'instrument à percussion, par son écriture comme par son mode de jeu. Instrument à percussion, comme le xylophone, le célesta ou le cymbalum, que Bartók affectionne également, et cela alors que toute l'évolution de la facture du piano et de la musique écrite pour lui tendait à en faire, comme la voix, l'orgue ou le violon, un instrument *mélodique*, grâce à la pédale de *legato*. Chopin voulait rivaliser au piano avec les sublimes arias de Bellini, et Liszt transcrivait pour son clavier des lieder de Schubert, de Schumann ou de lui-même.

Ainsi donc, Rozsda a saisi immédiatement, même s'il ne l'explique pas, la nouveauté radicale de cette sonate : les deux pianos y sont des instruments à percussion, comme ceux, nombreux et variés, mais complémentaires, que jouent les deux percussionnistes.

Voici une brève illustration sonore de cette modernité, l'introduction *assai lento* (très lent) et le départ à la rythmique fulgurante du premier mouvement de cette sonate, par ailleurs très classique dans son formatage en trois mouvements *vif lent vif*, avec un premier mouvement de forme sonate, bithématique, comme toutes les sonates écrites depuis Carl-Philip Emmanuel Bach. Nous écoutons ce début dans l'enregistrement de Heisser et Pludermacher, pianistes, Cipriani et Perotin, percussionnistes.

J'en viens maintenant aux indications données par les titres.

Ah ! les titres de Rozsda ! quelle aventure, et quelle question passionnante ! C'est un des traits par lesquels il se rattache le plus nettement au Surréalisme. Le titre chez lui ne fait jamais *pléonasme* avec l'image, mais presque toujours il vaut pour lui-même, et son rapport avec elle constitue généralement un clin d'œil malicieux ou une énigme à déchiffrer. De tels exemples abondent aussi chez les poètes surréalistes : le titre, loin d'annoncer le sujet du poème, est plutôt là pour ouvrir d'autres pistes, ou même pour brouiller les pistes.

Une première raison, c'est que, depuis l'apparition en peinture de l'abstraction, vers 1910, l'œuvre cesse de vouloir *représenter* le réel – si tant est qu'elle ait jamais eu un but si prosaïque... Jusque-là, le peintre partait d'un concept : une scène religieuse (par exemple la Nativité) ou mythologique (la naissance de Vénus) ou historique (les massacres de Scio) – ou bien d'un objet à représenter, avec plus ou moins de fidélité. *Re-présenter*, en proposer une nouvelle image. D'où l'art du portrait, du paysage, de la nature morte. Désormais, je cite la réponse que fait Rozsda à David Rosenberg :

*La bêtise, c'est de poser la question : Qu'est-ce que ça représente ? Ça représente soi-même.
Personne ne demande à une montagne ce qu'elle représente et pourquoi elle est si haute.
Une fleur, ça ressemble à soi-même.*

Alors, me direz-vous, pourquoi donner des titres ? Pourquoi ne pas intituler ses tableaux, comme le fait Kandinsky, *improvisation 1, 2, 3, 4* et ainsi de suite, ou les déclarer, comme le font tant d'artistes contemporains, *sans titre* ? Parce que, justement, c'est vite devenu une mode, et si Rozsda, depuis la découverte de Bartók, se veut résolument moderne, c'est par rapport à soi-même ; et rien ne le hérisse davantage que les *modes* en peinture (dans *moderne*, il y a *modè*). Le spectacle de la peinture actuelle lui donne souvent raison. Ainsi, dans toute son œuvre, je ne relève que trois tableaux intitulés *Sans titre* et deux, *Composition*. Or ce sont des tableaux regorgeant de détails précis qui auraient pu appeler un titre !

Car Rozsda ne rompt pas totalement, en 1938, avec le figuratif de ses débuts qui se retrouve souvent dans les détails. Il le dit à David : « Dans ma peinture

existe et subsiste cette volonté de faire des détails ». Selon le proverbe, « le diable se cache dans les détails » – le diable, ou plutôt la figuration, qui, plus ou moins allusive, continue à nourrir secrètement sa peinture.

Les toiles de Rozsda me font penser à une forêt touffue. Au premier regard et à distance respectueuse, c'est un mur compact de formes et de couleurs, comme la forêt vue d'une lisière : des axes verticaux, les troncs d'arbres, pris dans un enchevêtrement de courbes et de volutes, le feuillage. Mais chez Rozsda, il n'y a presque jamais de verticales ni de formes vraiment géométriques comme chez Mondrian. Rozsda est un baroque, il tourne résolument le dos à la rationalité classique. Et puis, si l'on s'avance peu à peu, une profondeur se dégage, le tableau se creuse, vient au-devant de vous, et comme quand on s'enfonce dans une forêt, un fourmillement de détails apparaît, des oiseaux dans les branches, des lichens sur les troncs, des fleurs, des champignons, que sais-je encore ? C'est d'ailleurs ce qu'Endre nous dit lui-même : « Je trouvais les promenades dans les tableaux bien plus agréables que les promenades dans la nature ».

Donc Rozsda se livre presque toujours au petit jeu de titres plus ou moins énigmatiques ou déconcertants. Certains apparaissent comme de véritables espiègleries. Ainsi, ce petit tableau carré, le plus petit qu'il ait réalisé, sur un mouchoir de poche, il l'appelle : *Les habits de dimanche d'une mouche*. Je vous défie d'y retrouver quoi que ce soit qui ressemble à une mouche ou à des habits. Dans les chefs-d'œuvre des années 1942-1948, ce jeu des titres équivoques atteint sa plénitude : pourquoi cette toile saturée de bleus, de roses et de verts où l'on peut entrevoir des coraux moussus, des pieuvres et des méduses, s'intitule-t-il drôlement *Face-à-main de ma grand-mère* ? Pourquoi cette autre, qui montre clairement un flamboyant canard décapité, porte-t-elle le nom de *Promenade d'Erzsébet* ? Et celle qui s'intitule plus classiquement *La Tour* pourrait bien dissimuler un sujet beaucoup plus érotique. *La Tour de Babel*, en revanche, ne

représente nullement une tour, fût-elle aussi fantastique et gigantesque que celle de Breughel. Le titre pourrait davantage évoquer la confusion des langues, ou pourquoi pas ? la bibliothèque labyrinthique imaginée par Borges.

Sans doute y a-t-il tout de même entre ces titres et les tableaux des corrélations plus secrètes relevant d'associations de souvenirs intimes que le peintre a préféré garder pour lui : sa peinture fuit l'anecdote et surtout l'autobiographie. Parfois il nous a ouvert une fenêtre sur ces réseaux secrets. Ainsi le tableau intitulé *Sainte Sophie* présente vaguement une architecture concave comme l'intérieur de la célèbre basilique édifiée par Sinan à Constantinople, mais l'artiste a confié à José Mangani qu'il avait d'abord en tête la couronne royale de Hongrie offerte par Charlemagne à saint Étienne, sertie de pierres précieuses à l'état brut ; et derrière tout cela, peut-être le visage de sa mère, si l'on en croit une autre confidence, faite à David Rosenberg. D'ailleurs, il écrit : « On me dit souvent que je bâtis mes tableaux (...). Non, c'est le tableau qui me bâtit ».

Certains titres nous orientent vers une lecture symbolique du tableau, surtout après son entrée dans la Maçonnerie : *Initiation, Plus de lumière, Symbole hermétique, Éternel Mystère de l'existence*, et même *Dieu et La Mort*. D'autres, nombreux, relèvent de l'intertextualité et révèlent la culture riche et diversifiée de l'artiste : hommage à des maîtres du passé, les Vénitiens surtout qu'il adorait : ainsi, en 1944, *Amour sacré, Amour profane* – mais on est bien en peine d'y retrouver les deux figures allégoriques du Titien ; quant à Tintoret, son idole, si aucun titre ne le désigne, le magnifique tableau *En Manège vers la lumière* (1975) se souvient évidemment de la rosace de saints tournoyant en pétales concentriques dans son *Paradis*. On relève aussi un *Hommage à Rubens* de 1956, dont il nous a dit qu'il se doublait secrètement d'un hommage à Françoise Gilot, sa première élève parisienne et sa meilleure amie. Ou encore les deux versions, d'ailleurs très

différentes, d'*Explosion dans la cathédrale* qui saluent cet étrange visionnaire français du Baroque napolitain, Monsù Desiderio, Monsieur Didier.

D'autres titres nous renvoient au cinéma que ce passionné de photographie adorait : *Les Lumières de la ville*, *Voleur de bicyclette*, *Metropolis*, on peut faire de plus mauvais choix... D'autres invoquent l'architecture : les « Tours » déjà nommées, et aussi *Plafond baroque*, *Les Arcades* ou *Cathédrale*. Ou encore des objets d'art : *Icône*, *Tapis volant* ou *Tissu oriental pour couvrir le crépuscule* – titre qui est déjà tout un poème, comme cet autre, si délicieux : *Arbre généalogique d'une nymphe*.

La musique, on s'y attend, est aussi présente, au moins dans les titres : j'ai relevé neuf ou peut-être dix occurrences. Soit, par ordre chronologique, *Danse macabre* (1947) qui reprend un sujet obsédant au XV^{ème} siècle et jusqu'à Holbein le jeune, après la Grande Peste qui a ravagé l'Europe, mais aussi, je pense, le grinçant poème symphonique homonyme de Saint-Saëns. Puis, en 1969, *La Flûte enchantée*, Mozart bien sûr, et deux titres suggérant des œuvres musicales plus imprécises : *Concerto pour mon anniversaire*, et un autre, *Animé et rythmé*, qui semble emprunté à une indication de *tempo* qu'on trouve fréquemment en tête d'une partition.

Nouveau groupe en 1976, avec *Ciel pour Mozart*, *Hommage à Stravinski* et *Chant de lumière pour Béla Bartók*. Enfin, coiffant toute cette période, le monumental *Château de Barbe-Bleue* auquel Endre a travaillé quatorze ans, de 1965 à 1979. Également de 1979, *Masque et bergamasque*. Bien que ce titre soit curieusement au singulier, il renvoie de toute évidence au second vers du poème liminaire des *Fêtes galantes* de Verlaine, *Clair de lune* :

*Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques.*

Mais ce poème déjà si chargé de musique a suscité l'émulation des musiciens : Fauré le met en musique très tôt, puis intitule sa *Suite d'orchestre Op. 112*, à la fin de sa vie, *Masques et Bergamasques*, tandis que Debussy, après

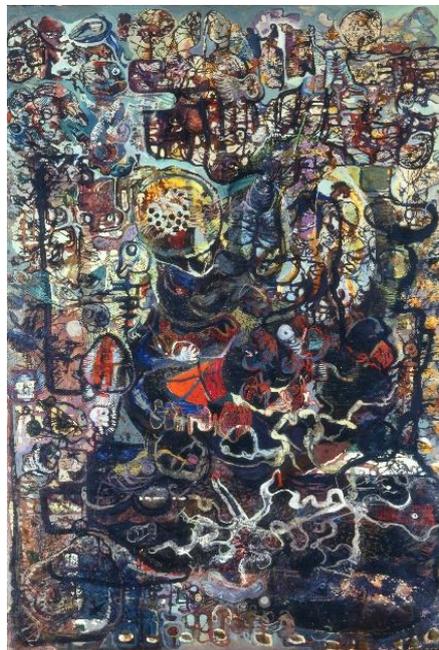
avoir lui aussi écrit une sublime mélodie sur ce poème, ajoute plus tard une suite pour piano intitulée *Suite bergamasque*.

Une absence remarquable, celle de Beethoven – à moins que *Château fort pour Élise* (1981-82) ne contienne, sous son masque architectural, une allusion à cette *Lettre à Élise* que tout pianiste débutant a dû ânonner.

Neuf ou dix titres, sur à peine plus d'une centaine de tableaux répertoriés, ce n'est pas négligeable. Et pour nous faire sentir la profonde compréhension que Rozsda avait de la musique et de ses ressemblances avec la peinture, je citerai encore ce qu'il dit à David Rosenberg :

Si tout est parfait, ça devient imparfait. Il faut qu'il y ait des moments de vide. Ce sont les moments de vide qui donnent la peinture, comme le silence dans la musique.

Il est temps maintenant d'interroger ces quelques œuvres et de voir si leurs titres musicaux nous ont éclairés, ou au contraire malicieusement égarés.



13. *Danse macabre*, 1946-1947

1 – Voici d’abord l’impressionnante *Danse macabre* de 1946-47, qui reflète les horreurs de la guerre encore brûlante comme la Grande Peste dans les tableaux et gravures des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles qui traitaient ce sujet. Ce chef-d’œuvre tragique, où dominent le rouge et le noir, le sang et la fumée, un des plus sombres de Rozsda, est aussi un des plus clairs exemples de ces *détails* figuratifs qui se dégagent peu à peu de la forêt confuse et enchevêtrée des formes et des couleurs. Deux têtes de mort dans le quart inférieur gauche, une de face, une autre, plus au centre, de profil. Une main squelettique, juste au milieu. Enfin, à droite, un squelette dégingandé qui paraît danser une gigue effrénée. Peut-être des serpents dans le registre inférieur, et en tout cas, une tête d’oiseau à la Chagall, dominant les deux têtes de mort, comme pour laisser une chance à l’espoir.

Tableau tragique, symbolique aussi, comme les œuvres de même titre d’Otto Dix ou de Claudel et Honegger ; mais je ne peux m’empêcher d’y voir aussi quelque chose de burlesque, ne serait-ce que par l’inhabituelle précision figurative, ici presque caricaturale. Et c’est ce qui me fait penser que la célèbre, trop célèbre, *Danse macabre* de Saint-Saëns (1874) avec ce trémoussement frénétique et dérisoire du xylophone dès les premières mesures, comme des ossements qui s’entrechoquent, a dû également l’inspirer.

2 – *La Flûte enchantée*, une des œuvres de l’année 1969, est un tableau évidemment plus serein. Peut-on y reconnaître, toujours dans les détails, quelques allusions au magnifique opéra testamentaire de Mozart (1791) qui est à la fois une grand-messe maçonnique dans une Égypte entièrement symbolique, et une réjouissante comédie populaire aux allures de conte de fées, – mais Richard Strauss disait qu’une telle musique ne pouvait avoir été apportée sur terre que par des anges ?

Le tableau appartient à ce qu’on pourrait appeler la « période bleue » de Rozsda, comme *Les Yeux* ou *Saphirogramme*. Et le bleu est pour lui la couleur de

la musique de Mozart, celle d'un beau matin de printemps. La composition, très complexe, est marquée par un ensemble d'axes verticaux ou légèrement incurvés, peut-être les piliers du temple, ou la sagesse très « Siècle des Lumières » du Grand Prêtre Sarastro. On devine quelques symboles maçonniques aussi, comme ce candélabre hissé au sommet de la composition. Faut-il aller plus loin ? Voir, dans ces deux grandes formes dressées face à face les silhouettes très décomposées de Sarastro et de la Reine de la Nuit, symboles, qui s'inverseront au fil de l'œuvre, du Bien et du Mal ? Je n'en suis pas sûr.

3 – Datant de la même période, *Concerto pour mon anniversaire* se réfère à une forme très répandue de la musique classique, opposant un instrument soliste au reste de l'orchestre.

4 - L'allusion à la musique est plus lisible dans cet autre tableau de 1969, *Animé et rythmé*. Il s'agit là encore d'une œuvre de la « période bleue », d'une complexité au moins égale à celle de la précédente mais comme elle harmonieusement ordonnée. Il y a une ressemblance avec *La Flûte enchantée*, avec ces deux hautes silhouettes dressées face à face, mais le rapport que le titre instaure avec la musique est assez clair : la multiplication des lignes verticales qui souvent s'ouvrent en losanges ou explosent en éventails donnent à l'œuvre une animation et un rythme dignes d'un *scherzo* musical.

5 – Sept ans plus tard, Rozsda revient à son cher Mozart, mais ce nouveau tableau, intitulé *Ciel pour Mozart*, relève du symbole plutôt que de l'allusion. On y retrouve, un peu assombri, le bleu mozartien, mais aussi du blanc, de l'ocre, du rouge, en fines lamelles qui pourraient évoquer les touches d'un piano, et surtout beaucoup de blanc, le « silence » propre à la peinture selon Rozsda. Et cet ensemble foisonnant s'anime d'un vaste mouvement giratoire dans le sens des aiguilles d'une montre autour d'un octogone central où s'affirme le blanc. En bas du tableau apparaît nettement le triangle maçonnique.



14. *Ciel pour Mozart*, 1976

6 – De la même année, *Hommage à Stravinsky* est, à mon avis, un des plus somptueux chefs-d’œuvre de Rozsda. Ici c’est le rouge qui domine, avec une fulgurante intensité, à peine contrasté par un peu de jaune et de bleu. Peut-être les plumes dispersées de *l’Oiseau de feu*, la célèbre partition qui révèle ce russe devenu parisien et qui triomphe aux Ballets russes de Diaghilev en 1911. Mais je crois surtout que, comme le bleu pour Mozart, le rouge, c’est pour Rozsda la couleur de la musique de Stravinski et qu’il représente symboliquement ici la frénésie du scandaleux *Sacre du Printemps* de 1913, avec ses rythmes trépidants et barbares et les couleurs rutilantes de sa richissime orchestration.

7 – Bartók ne pouvait pas manquer à l’appel. Eh bien, le voici une première fois dans cette toile, de 1976 toujours, intitulée *Chant de lumière pour Béla Bartók*. Ce « pour » y exprime l’intention d’hommage fervent à l’initiateur de génie, sans allusion précise à une de ses œuvres. La composition où domine encore le rouge, mais cette fois aéré de blanc comme dans *Ciel pour Mozart*, paraît superposer des rectangles de guingois et des losanges qui sont autant de petits tableaux en



15. *Hommage à Stravinsky*, 1976



16. *Chant de lumière pour Béla Bartók*, 1976

miniature, mais fort peu figuratifs. Célébration, peut-être, de la géniale synthèse opérée par Bartók entre éléments venus de sa formation initiale, Wagner, Debussy et surtout son grand compatriote Liszt, puis éléments empruntés, mais très librement, au folklore de Hongrie, Transylvanie et Roumanie qu'il avait collectés et étudiés pendant ses jeunes années, et enfin des nouveautés

révolutionnaires dans la rythmique, avec ses mesures impaires et changeantes, dans l'harmonie – les fameux accords de seconde et de septième – et dans les timbres de l'orchestre, avec le rôle important des percussions, gongs, célesta, cymbalum et, je vous le rappelle, le piano lui-même.

8 – Mais le tableau qui nous renvoie le plus explicitement à l'œuvre de Bartók, c'est bien sûr *Le Château de Barbe-Bleue*, qui a si longtemps obsédé Rozsda. Cet unique opéra de Bartók, achevé en 1911, mais refusé comme « injouable » par la Commission des Beaux-arts de Budapest, ne fut créé qu'en 1914 et son relatif succès fut bref, car la guerre éclata et le gouvernement d'alors était choqué par le texte comme par la musique.

Le beau livret de Béla Balázs s'inspire évidemment du conte populaire répandu dans toute l'Europe, mais il en donne une version personnelle onirique, freudienne et poétique. Le sombre colosse Barbe-Bleue introduit dans les vastes caves de son château sa nouvelle femme, Judith. Créature de lumière et d'amour, elle croit pouvoir sauver l'âme ténébreuse de son époux dont elle soupçonne à peine la noirceur. Mais Barbe-Bleue lui ouvre sept portes symboliques, celle de sa chambre de torture (son sadisme), celle de son armurerie bientôt ruisselante de sang (entendons sa volonté de puissance), celle de son trésor (l'appétit de richesse), celle de son jardin secret, d'abord fleuri de tendresse, mais qui lui aussi s'ensanglante ; puis, sur un somptueux choral des cuivres, la porte du dehors, ouvrant sur ses terres étendues à perte de vue (son orgueil) ; une sixième porte, la plus pathétique, d'où jaillit un déluge de larmes (son désespoir). Il ne reste qu'une porte à ouvrir, et c'est Judith elle-même qui doit l'ouvrir : elle dissimule ses quatre épouses précédentes. Judith s'entête à les croire encore vivantes, mais elle doit se résigner à sa défaite et se laisse enfermer avec elles. « Désormais, plus rien que l'ombre... l'ombre... l'ombre » murmure Barbe-Bleue d'une voix mourante.

J'aurais tellement aimé vous faire entendre au moins quelques extraits de cette œuvre prodigieuse ! Hélas, il faudrait trop de temps pour donner même une petite idée de ce fabuleux kaléidoscope constamment changeant et contrasté, mais où dominent les couleurs les plus sombres de la palette orchestrale de Bartók. Et c'est bien cela que nous retrouvons dans la composition monumentale de Rozsda, la plus vaste qu'il ait peinte et la plus longtemps portée et retravaillée.



17. *Château de Barbe-Bleue*, 1965-1979

On devine, dans la partie supérieure, des voûtes en ogive, peut-être aussi des portes, à peine deux ou trois, mais surtout on est frappé par l'extrême diversité des couleurs employées qui répond parfaitement à l'imagination orchestrale de Bartók. Un hibou, dans le quart inférieur gauche, nous fixe de ses yeux désespérés, il a le regard de Barbe-Bleue. Peut-être peut-on voir, une fois encore, deux hautes silhouettes affrontées autour du blanc qui s'affirme au centre du

tableau, Barbe-Bleue à gauche avec sa lourde stature, et à droite, Judith, toute légère et douce, toute en courbes. Peut-être...

9 – Enfin, voici *Masque et bergamasque*, de 1979. J'ai déjà mentionné l'intertexte probable de ce tableau. Dans cette extraordinaire prolifération de détails, on peut distinguer, bien sûr, des masques, nombreux et divers, peut-être aussi des danseurs de bergamasque, cette danse typique de la région de Bergame. On y voit aussi de nombreux effets de rimes, comme celle, si amusante, du second vers de *Clair de lune*, dans les formes et les couleurs qui se répondent parfois symétriquement, mais cela relève d'une démarche interprétative, donc forcément subjective, mais légitimée d'avance par Rozsda lui-même.

Voilà. J'ai tenté, bien subjectivement, je vous l'accorde, d'éclairer cette relation mystérieuse de la peinture et de la musique dans l'œuvre de Rozsda, qui rejoint celle, non moins étrange, des titres avec les tableaux. Je ne suis pas sûr d'y être parvenu. Que Rozsda me pardonne ! Il me semble qu'il l'a déjà fait par avance quand il dit à David, et je vois ici pétiller ses petits yeux malicieux :

*Souvent, je pense qu'au lieu de parler une langue compréhensible, je parle le javanais.
Comme si j'avais jeté la clé dans un lac, et que personne ne pouvait déchiffrer ce qui est écrit.*

Je n'ai sans doute pas repêché cette clé, mais j'espère avoir montré que la peinture comme la musique, chacune avec son langage propre, se rejoignent dans une même recherche, qui est la poésie, au sens étymologique du terme, création. Création d'un monde – ou plutôt d'une multitude de mondes, capables de rivaliser avec le monde réel, et peut-être de nous consoler un peu de ses désordres et de sa tristesse. Et nous, poètes, avec l'instrument qui est le nôtre, le langage – un bien commun à tous, mais galvaudé, ignoré, un trésor sous-estimé, – nous essayons aussi de peindre des tableaux avec nos images, de composer des musiques avec nos rythmes et nos sonorités, de faire scintiller nos mots comme un trésor retrouvé.

ENDRE ROZSDA, PEINTRE DU MYSTÈRE

Alba ROMANO PACE

C'est au surréalisme, à l'abstraction et au biomorphisme dans l'art d'après-guerre d'Endre Rozsda, que ce texte est consacré, à cette période où son œuvre, secrète et mystérieuse, onirique et visionnaire recourt au langage de l'inconscient. Cet art s'inscrit dans un moment historique précis et se définit comme l'expression unique d'un *vocabulaire de la liberté*.

Éric de Chassey, commissaire de l'importante exposition *Repartir à zéro*¹, où Endre Rozsda figure parmi les peintres exposés, note :

La solution de la tabula rasa a été formulée à partir de la mise en commun de deux vocabulaires formels – celui de l'abstraction et celui du surréalisme – que les années d'entre-deux-guerres avaient violemment opposés, que la fin des années 1930 avait commencé à réconcilier sous l'espèce du biomorphisme, et que l'opposition des dictatures nazie et communiste à tout modernisme formel avait combiné à partir du début des années 1940 comme vocabulaire même de la liberté.

Quand Rozsda arrive à Paris en 1938, l'*Exposition internationale du surréalisme* à la galerie des Beaux-arts, rue du Faubourg-Saint-Honoré, vient juste de fermer ses portes. Pour l'occasion, Breton et Éluard ont rédigé, en guise de catalogue, un *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, où se trouvent répertoriés tous les objets et les personnages clés du mouvement. Rozsda avait-il connaissance de cette publication ? Cela est probable, car, comme le remarque Simone de Beauvoir, l'exposition a été « l'événement le plus notable de l'hiver³ ».

1. *Repartir à zéro, comme si la peinture n'avait jamais existé (1945-1949)*, Musée des Beaux-arts de Lyon, octobre 2008 – février 2009. Commissaire de l'exposition Éric de Chassey en collaboration avec Sylvie Ramond.

2. Éric de Chassey, *op. cit.*, p. 28.

3. Simone de Beauvoir, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1986, p. 127.

Si Endre Rozsda ne rencontre André Breton qu'en 1957, lors de son deuxième séjour (cette fois-ci définitif) en France, le peintre se rapproche déjà entre 1938 et 1939 de la pensée et de l'art surréalistes : « Ce qui m'intéressait dans le surréalisme à ce stade initial, c'était son aspect surprenant, provocateur⁴ », écrit-il plus tard.

Une fois installés à Paris, Rozsda et son ami, le sculpteur Lajos Barta, organisent une exposition dans leur appartement rue Schœlcher. Cet événement leur permet de rencontrer les artistes de Montparnasse et surtout leur compatriote, le peintre Árpád Szenes et sa compagne Vieira da Silva, peintre elle aussi, avec qui s'établit un lien d'amitié. Il est donc possible que ce soit grâce à ces deux artistes qu'Endre Rozsda commence à fréquenter la galerie de Jeanne Bucher dont Szenes et Vieira da Silva sont très proches.

C'est dans cette galerie que Rozsda déclare avoir découvert les premiers tableaux surréalistes. Françoise Gilot, future femme de Picasso, que Rozsda rencontre à cette même époque et à laquelle il donne des cours de peinture, se souvient aussi « des soirées passées avec Endre dans la cave de la galerie à découvrir les tableaux surréalistes d'Yves Tanguy, Miro et Max Ernst⁵ ».

La cave de la galerie Jeanne Bucher devait alors abriter la collection surréaliste provenant directement de la galerie Gradyva, dirigée par André Breton entre 1937 et 1938. Le 2 avril 1938, André Breton part avec sa femme Jacqueline Lamba au Mexique où il est invité à donner des conférences et où, surtout, se trouve Léon Trotsky. Étant parti précipitamment, Breton charge Yves Tanguy de transporter la collection dans la galerie Jeanne Bucher.

Rozsda prend connaissance de la peinture surréaliste au moment où s'opère un retour délibéré à l'automatisme. En continuité avec la quête de Rozsda d'une expression des sentiments à travers l'abstraction, la jeune génération d'artistes

4. *Ibid.*

5. Entretien de Françoise Gilot avec l'auteur, Paris, juin 2009.

surréalistes nés, comme le peintre hongrois, entre 1910 et 1915, trouve dans une nouvelle interprétation de l'automatisme surréaliste la méthode qui explicite le mieux les rapports à l'inconscient en cette époque historique extrêmement troublée qui précède, ne serait-ce que de quelques mois, l'explosion du plus grand conflit mondial.

Dans le numéro de la revue *Minotaure* de septembre 1939, André Breton rédige un article important sur « Les nouvelles tendances de la peinture surréaliste », où il relate comment le surréalisme, à travers la jeune génération d'artistes qui rejoint le groupe à partir de 1935, s'éloignant de la peinture en trompe-l'œil représentée par les images oniriques de Salvador Dalí, se rapproche de plus en plus des mystérieuses figures biomorphiques d'Yves Tanguy :

La peinture surréaliste, dans ses manifestations de la plus fraîche date, chez des hommes assez jeunes pour ne pas avoir, sur le plan artistique, à rendre compte de leurs antécédents personnels, opère un retour marqué à l'automatisme [...] Déjà la profonde, la véritable monotonie guette la peinture de Dalí. [...] Si, par contre, l'étoile de Tanguy s'élève toujours davantage, c'est qu'il est idéalement intègre et intact, [...] La peinture de Tanguy n'a guère encore livré que son charme : elle livrera plus tard son secret⁶.

Se profile ainsi un nouveau type de peinture surréaliste qui veut explorer la géométrie non-euclidienne, la troisième et la quatrième dimensions, ainsi que les géométries dites fractales qui se retrouvent dans la nature (et dont parlait déjà le groupe des Musicalistes, affectionné par Rozsda). Le peintre chilien Matta, qui théorise en 1938-1939 cette nouvelle tendance de la peinture surréaliste, lui donnera le nom de « morphologie psychologique ». Matta ainsi que les jeunes artistes surréalistes cités se retrouvent l'été 1939 dans le Château de Chemillieu autour de Breton, fortement impressionnés par l'œuvre d'Yves Tanguy, biomorphique, énigmatique et aux formes ancestrales.

6. André Breton, « Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste », in *Minotaure* n°12-13, mai 1939, et *Le Surréalisme et la peinture*, op. cit. p. 524.

De cette même période date la première œuvre surréaliste de Rozsda, *Décoiffé* de 1939.



18. *Décoiffé*, 1939

Dans ce tableau, Rozsda peint une figure totalement abstraite qui se développe dans un espace liquide ou aérien. Est-ce un totem, un être biomorphe, un objet onirique ? La forme peinte par Rozsda évoque un tableau de Kurt Seligmann, que l'artiste a très probablement rencontré en 1938, avant que Seligmann ne quitte la France, à cause de la guerre, pour s'établir aux États-Unis. Kurt Seligmann était ami de Le Corbusier et de Giacometti, il avait étudié à l'atelier d'André Lhote où venait Brassai, et il fréquentait assidûment le quartier de Montparnasse. Il est très probable que Rozsda et Barta aient fait sa connaissance à travers Brassai ou Giacometti, qui étaient leurs amis. D'autant plus que Kurt Seligmann avait aussi fait partie du groupe Abstraction-Création auquel Rozsda s'était intéressé. Par ailleurs, Seligmann avait eu en 1932 sa première exposition à la galerie Jeanne Bucher et, suite à sa rencontre avec

Breton, était entré officiellement dans le mouvement surréaliste. Rozsda, pour sa toile *Décoiffé*, pourrait donc s'être inspiré des formes de Seligmann qui, surgissant comme des totems, se développent en hauteur dans l'espace. Ces formes semblent des racines aériennes ou, comme le dit le titre d'un tableau de Seligmann⁷ postérieur à celui de Rozsda, à des chrysalides.

Les géométries abstraites de la nature sont ainsi appelées à s'exprimer dans une nouvelle forme de peinture qui, comme l'explique Matta, se rapproche de l'architecture et propose de bâtir le tableau selon des lois de construction.

Rozsda, pour avancer dans son art, prend le même chemin que les artistes de son âge, vivant les mêmes exigences dictées par son époque. Une époque où le désir de liberté et d'amour se fait de plus en plus fort à l'approche de la guerre ; une époque de découvertes scientifiques, surtout dans le domaine des mathématiques, de la chimie et plus encore de la physique. Avec l'invention de la bombe atomique, pendant la Seconde Guerre mondiale, c'est tout un système de valeurs qui est remis en question. Les artistes surréalistes se font les porte-parole de cette rupture qui est en même temps renouvellement. La vision de l'art pour Endre Rozsda a d'ailleurs complètement changé depuis la découverte du mouvement surréaliste. Comme il le dira lui-même plus tard :

Je place en parallèle la découverte de la lumière avec mon arrivée à Paris. Quand j'ai découvert les surréalistes. [...] les deux ont changé ma vie. Dans les deux cas j'ai ressenti qu'il s'agissait d'un point de vue élargi. [...] j'ai gardé le silence je faisais attention et je regardais⁸.

Obligé de retourner en Hongrie, pays encore libre, après l'entrée en guerre de la France, Rozsda et Barta décident de présenter à Budapest leurs nouvelles créations. À l'occasion de leur exposition à l'*Alkotás Művészeti* (Maison des Artistes), l'œuvre de Rozsda fait l'objet de critiques élogieuses :

7. Kurt Seligmann, *Isis*, 1944, http://www.artnet.com/artists/kurt-seligmann/isisc7OudqB_Dv0z4KyZrRsgtQ2

8. Endre Rozsda, *Écrits inédits*, in Archives Atelier Rozsda.

Sa personnalité est extrêmement sensible et réagit avec fougue et force aux tristesses dont notre ère est tellement chargée. [...] Selon nous cette méthode de déconstruction de formes n'est pas la recherche d'un nouveau monde mais le résultat de la décomposition de l'ancien. [...] ce temps de crainte a créé cet art de fuite, nous devons reconnaître l'honnêteté et la force intérieure de l'expression de l'artiste⁹.

À l'arrivée de la guerre, les artistes réagissent à l'idée de destruction en lui opposant celle du « chaos créatif ». Ils peignent une entropie universelle où se mélangent peurs et espoirs. Ils expriment l'instabilité ambiante à travers l'utilisation de formes indéfinies, de couleurs denses qui créent des amas de matière en germination et en perpétuelle métamorphose. La composition exprime un nouvel univers en gestation dans lequel les pulsions de vie et de mort se combattent, explosant dans l'espace. La toile est en proie à des convulsions qui se dégagent à travers l'utilisation de tonalités fortes, mélangées à d'autres presque fluorescentes. La ligne n'existe plus. On se souvient que Breton avait écrit dans *Nadja* : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas¹⁰ ». En 1934, dans « La beauté convulsive », texte paru dans *Minotaure*, n° 5, puis repris dans *L'Amour fou*, il précise : « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ou ne sera pas¹¹ ».

À travers cette série d'oxymores, Breton explique les nouvelles caractéristiques de la beauté convulsive faite de mouvement et de mystère. Dans *Le Roi du vrai* de 1942, Rozsda peint deux amas noirs sur un fond composé de larges stries bleues, brunes ou d'un rouge incandescent. À l'intérieur de ces masses sombres, surgissent d'amples touches de couleurs vives. On se trouve face à un paysage primordial où l'eau, le feu, la terre et l'air tentent de s'unir pour redonner vie à un monde désormais détruit. Les grandes taches noires du premier plan peuvent symboliser la mort et la cendre ; l'étendue rouge évoque

9. Coupure de presse anonyme, in Archives Atelier Rozsda.

10. André Breton, *Nadja*, in *Œuvres Complètes, op. cit.* tome I, p. 753.

11. *Idem*, « La beauté convulsive », in *Minotaure*, n°5, Paris, mai 1934. Ce texte deviendra, en 1937, le premier chapitre de *L'Amour fou*.

la lave volcanique flamboyante répandue sur la terre qui vient de brûler, les signes blancs sont semblables aux vapeurs qui s'élèvent du terrain.



19. *Le Roi du vrai*, 1942

La mort et la régénération emblématisées dans cette toile deviennent le miroir du temps historique vécu par l'artiste :

[...] pendant la guerre, j'avais peur et j'ai peint ça (la peur). Je me suis enivré dans des rues de clavier de piano renversées dans les couleurs, où couraient des flammes. Des têtes roulaient et des ombres se rallongeaient énormément. Ce n'était pas pour rien que j'avais peur, car ensuite j'étais englouti par les horreurs de la guerre. Mais ces horreurs ne ressemblaient en rien à mes tableaux.

J'ai vu des choses dégoûtantes et basses. Des gens qui sont descendus jusqu'à la plus ignoble saleté. Crime, meurtre, sang.

Bien sûr, même dans ce monde affreux il y avait de la lumière – de l'amour – et de l'humour – des rires – et on a oublié quelques fois même la fin.

La guerre et la période qui s'ensuivait ont complètement secoué ma foi matérialiste. J'ai recommencé à apprendre à penser. Le système de valeurs des choses a changé et tout est apparu dans une nouvelle lumière¹².

L'artiste sublime le trauma du vécu à travers la force de la couleur et de la lumière. Sa personnalité positive fait de la peinture, comme il le dit lui-même : « une assurance contre la mort, contre la disparition¹³ ».

12. Endre Rozsda, *Ecrits inédits*, in Archives Atelier Rozsda.

13. *Ibid.*

Le tableau devient pour lui un écrin de mémoire et surtout un non-lieu où l'espace explose dans une dimension sans continuité, pleine d'énergies et de désirs sublimés. Les forces s'entrechoquent pour donner vie à ce qui n'est plus.

Si on évoque la définition de l'automatisme dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924, on trouve des liens très forts avec la peinture de l'artiste hongrois :

*Le surréalisme est automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en dehors de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale*¹⁴.

On peut vérifier cette association lorsqu'en 1944 à la Galerie Tamás de Budapest est inaugurée l'exposition *Nouveau Romantisme*, qui initialement aurait dû s'appeler : *expressionnistes et surréalistes hongrois*¹⁵.

C'est dans cet esprit qu'en 1945, dans l'appartement du couple Béla Tábor et Stefánia Mándy, poète et historienne de l'art, Pál Kiss, Ernő Kállai, Arpad Mézei et son frère Imre Pán¹⁶, fondent le groupe de l'Europai Iskola (École européenne) que Rozsda rejoint peu après. Né d'un besoin d'espoir dans une Europe en ruine, mais en reconstruction après la guerre, en 1948, l'expérience de l'École européenne se clôt à cause de la dictature communiste et choisit pour terminer son activité une exposition de Lajos Barta et Endre Rozsda¹⁷. Il s'agit de la 31^e exposition de l'École européenne organisée à la galerie Muvesz ; le catalogue est préfacé par Arpad Mezei¹⁸. Krisztina Passuth rapporte à cette occasion : « Marcel Jean déclare Rozsda plus moderne que ses contemporains parisiens¹⁹. »

14. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. I, p. 810.

15. Cf. Gabor Pataki, « Du Minotaure au minotaure », in *Mélysine : Cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme. N° XV : Ombre portée : le surréalisme en Hongrie, op. cit.* p. 201.

16. On se rappelle qu'en 1924 Imre Pán est le fondateur de la revue dadaïste *IS*.

17. Cf. Krisztina Passuth, « Endre Rozsda : biographie de l'artiste jusqu'en 1957 », in *Endre Rozsda, op. cit.*, p. 22.

18. Vedi sopra pp. 164-165.

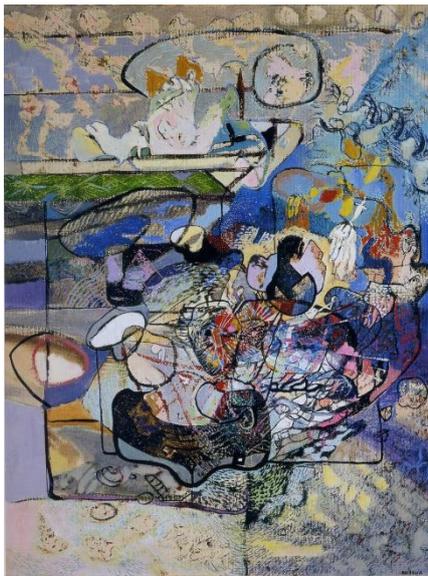
19. Krisztina Passuth, « Endre Rozsda : biographie de l'artiste jusqu'en 1957 », in *Rozsda Endre, op. cit.*, p. 22.



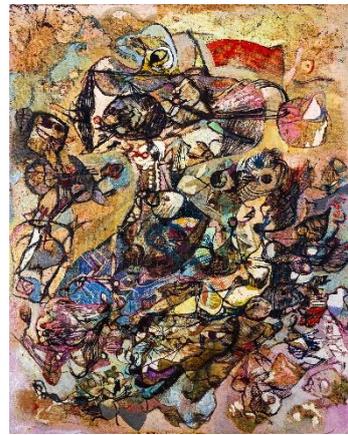
20. *Moi-même sous un verre*, c. 1945



(tableau retourné)



21. *Amour sacré, Amour profane*, c. 1945



22. *Valamint*, 1947

Rozsda s'est forgé une pratique surréaliste qui lui est propre, qu'il nomme « automatisme réitéré ». Il peint d'une façon automatique puis prélève des parties qui donneront naissance à une seconde toile et ainsi de suite jusqu'à trouver la composition définitive. *Amour sacré, Amour profane*, choisie par Breton pour illustrer *Le Surréalisme et la peinture*, est ainsi la synthèse de deux tableaux

assez différents, mais qui, si on les retourne, montrent une composition similaire, avec des formes identiques qui se répètent. Certaines formes expriment mieux que d'autres les sentiments de Rozsda. Ces sont les formes rondes, les amalgames faits de couches superposées de peinture dense et brillante. La composition devient ainsi un ensemble gélatineux qui appelle le toucher dans un mouvement érotique d'écoulement. Rozsda raconte à David Rosenberg qu'il aime tourner et retourner les tableaux « jusqu'à ce que le tableau ne me renvoie plus mon regard²⁰ ».

Le même procédé est utilisé pour *Face-à-main de ma grand-mère*, de 1947, dont on conserve un exemplaire, une sorte d'étude du tableau qui révèle l'humour de l'artiste. Si on retourne la toile, elle réplique le même dessin que l'étude : une tête de mort, le nez d'un cochon, des lunettes. Dans *Face-à-main de ma grand-mère*, des agrégats colorés, où prévaut le bleu marine, mélangent leurs dessins, les cachant et les confondant dans des masses qui semblent bouger sur la toile pour donner naissance à un être nouveau. C'est un printemps aquatique, une plongée dans la profondeur de la mer.

Les teintes de ses tableaux sont parfois fluorescentes, parfois sombres avec une forte présence du noir, comme dans *Danse macabre*, 1946-47 (Figure 1) ou encore dans *Plein vol*, de 1946 (Figure 2). Le souvenir de la guerre est ici très présent, comme l'écrit Kállai :

20. David Rosenberg, *Entretien avec Rozsda*, *op. cit.*



23. *Face à main de ma grand-mère*, 1947



(tableau à l'envers)



24. *Composition surréaliste*, 1947

On se trouve en face d'une forme moderne d'art de catacombes. Nous voyons surgir des hiéroglyphes fantastiques, des souvenirs sombres. Quelque chose se passe dans cette Europe à l'âme perturbée²¹.

La peinture de Rozsda est un exemple d'art qui plonge dans l'Histoire.

Ses toiles sont l'expression d'un élan d'amour, révélé par l'art surréaliste à partir de 1939, élevé contre la haine, contre la guerre, les dictatures, la peur. André Breton ne tardera pas à le reconnaître et à inscrire Rozsda parmi les peintres surréalistes. Dans *Le Surréalisme et la peinture*, il lie l'art du peintre hongrois à l'histoire, aux forces telluriques de la nature qui résonnent avec les énergies invisibles de la psyché humaine :

Ici se mesurent les forces de la mort et de l'amour : la plus irrésistible échappée se cherche de toutes parts sous le magma des feuilles virées au noir et des ailes détruites, afin que la nature et l'esprit se renouent par le plus luxueux des sacrifices, celui que pour naître exige le printemps²².

21. Ernő Kállai cité par Gabor Pataki, *Art under dangerous constellation the so-called "New Romanticism" as a Special Form of Escapism in Central-European Art during World War II*, op. cit.

22. André Breton, « Endre Rozsda », *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965.

SUIVRE LE FIL DE LA PARQUE :
tentative d’exploration des strates rozsdéennes

Borbála KÁLMÁN

Endre Rozsda est né le 18 novembre 1913, un mardi. L’enfant dessinant sans cesse sur les murs de la maison familiale déclare quelques années plus tard : « je serai peintre ». Et comme « dans le cas de celui qui affirme : je serai conducteur de train »¹, il est en effet devenu conducteur de train, ou plus exactement machiniste de son propre engin à remonter le temps. « C’est le matériau qui crée la surface mentale d’où je peux partir à la recherche du temps. La machine à remonter le temps me transporte dans le passé et me fait découvrir les choses que je ne comprenais pas au moment où je les vivais »².

En lisant ces lignes, il nous vient soudainement une envie puissante de rejoindre Rozsda dans ses promenades temporelles, ou, tout simplement, d’avoir accès à ces expériences. Malheureusement, la machine de Rozsda ne se trouve pas à portée de main ; il subsiste cependant des *souvenirs* capables de nous transporter vers le passé et grâce auxquels l’ambiguïté de quelques aspects de la carrière du peintre, encore peu examinés, deviennent mieux compréhensibles pour nous, spectateurs tardifs de ses œuvres. Prenons par exemple le rapport qui liait Rozsda au surréalisme ou la vision qu’avaient de lui certains de ses

1. István Szakály, Róbert Római et Gyula Stenszky : film inédit – *Entretien avec Endre Rozsda*, Paris, 1991, 53 minutes.

2. Endre Rozsda : « Méditations », in : *Endre Rozsda – Rétrospective*. Catalogue d’exposition, sous la direction de David Rosenberg, Műcsarnok, Budapest, 1998, p. 61.

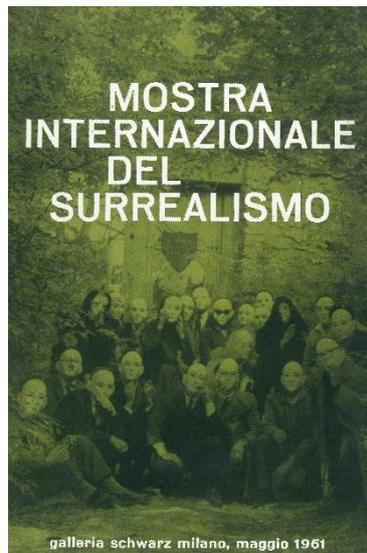
contemporains. Il s'en dégage de manière plus spécifique une coupe transversale que représentent les années 1957-1965 : le début du second séjour de Rozsda en France, ainsi que sa première exposition à la Galerie Furstenberg – la reconnaissance internationale de son rapport au surréalisme et l'insertion de son œuvre au sein de l'une des publications importantes d'André Breton. Voici les événements considérables encadrant ces quelques années caractéristiques d'une période courte mais d'autant plus intense. En examinant de plus près les strates de cette coupe, ce sera par la mise en relief des méthodes de théories, de pratiques et de techniques picturales qu'il sera possible d'explorer les aspects de l'œuvre de Rozsda ayant incité les acteurs influents du surréalisme français à compter le peintre hongrois dans le groupe. Il devient alors possible de mettre en évidence la signification véritable du « surréalisme spécifique » d'Endre Rozsda.

Perception et réception

L'année en question : 1961. L'œuvre d'Endre Rozsda (*Fenêtres*) figure avec celles de Meret Oppenheim et de Toyen, entre autres, à la *Mostra Internazionale del Surrealismo*, soit à l'Exposition Internationale du Surréalisme, à Milan. La direction de l'exposition revient à André Breton, l'organisation à José Pierre, membre fidèle, depuis longtemps, du navire piloté par Breton, ainsi qu'à *Tristan Savage* qui n'est autre qu'Arturo Schwarz : l'une des premières expositions dans sa librairie transformée en galerie est une coopération avec Breton³. Au total, mille cinq cents catalogues quittent l'imprimerie pour rendre compte de l'événement, suivis de cinquante exemplaires contenant chacun des gravures

3. Pour plus d'informations sur Arturo Schwarz : cf. p. 17., in : Rozsda100 // A Párka fonala | *Le Fil de la Parque* | The Parca's Thread – textes inclus de: Esterházy Péter, Françoise Gilot, Hornyik Sándor, Kálmán Borbála, Készman József, Arturo Schwarz. Galerie Várfok, Budapest, 2013.

originales de certains des artistes participants⁴. L'édition frappe immédiatement le spectateur non averti par sa couverture : une photographie en noir et blanc, coloriée en jaune, occupe l'espace entier du format vertical ; il s'agit d'une photo de groupe.



25. Couverture du catalogue

Des figures humaines, nous en comptons vingt-deux (peut-être vingt-trois) : chaque figurant porte un masque devant son visage, certains le complétant de lunettes de soleil, d'autres de pipes. Semblables à des apparitions, des esprits sans expression, raides, qui auraient revêtu l'aspect humain. Dix-huit artistes participent à l'exposition⁵, d'où la probabilité qu'à côté des participants, les « organisateurs » soient aussi présents sur la photographie. D'après nos

4. *Mostra internazionale del Surrealismo*, Galleria Schwarz Milano, mai 1961, intérieur de couverture.

5. Artistes participant à l'exposition : J. Benoît, G. J. Bodson, A. Dax, Y. Elléouët, E. F. Granell, R. Lagarde, Y. Laloy, Le Maréchal, E. L. T. Mesens, J. H. Moesman, P. Molinier, M. Oppenheim, W. Paalen, M. Parent, E. Rozsda, F. Schroeder-Sonnenstern, M.-W. Svanberg, Toyen.

connaissances actuelles, il s'agirait de la seule photographie existante et publiée où Rozsda, photographiant sans relâche son environnement et lui-même mais n'apparaissant que sur un nombre insignifiant de clichés pris par d'autres, serait « visible ensemble » avec Breton et plusieurs de ses collègues artistes. Dans l'arrière-plan surgit un mur couvert d'un manteau de lierre avec au centre une porte en bois dotée de ferrure ; de la végétation abondante les entoure.

Le lieu où nous sommes : Milan. Sur la première page du catalogue apparaît le titre du texte : « Le désespoir des jardiniers ou le Surréalisme et la peinture depuis 1950 »⁶. Les organisateurs sont clairs sur l'objectif de cette exposition de groupe : prouver que le surréalisme suit bien une ligne existante et même prospère, et dont les artistes exposant à la *mostra* sont parmi les chefs de file – nettement dissociés des « ersatz » ayant envahi galeries et musées les quinze années précédentes⁷. Le texte signé José Pierre « met en garde » le public d'une part contre les « sous-produits » surréalistes utilisant l'une des recettes bien connue de quelques grands prédécesseurs (Max Ernst, Roberto Matta, André Masson), d'autre part contre les « vulgaires arrivistes » qui, incapables d'obtenir la reconnaissance de leur travail par leur propre nom, mobilisent une armée de reporters autour de leur « prétendue activité surréaliste » – en exemple, il cite

6. José Pierre : *Le désespoir des jardiniers ou le Surréalisme et la peinture depuis 1950*, *Ibid.*, p. 1.

7. Breton rentre des États-Unis en mai 1946, après avoir voyagé à travers le continent américain tout en continuant indéfectiblement son œuvre accompagné d'autres et entouré d'une sérieuse attention ; il rencontre une scène française où la majorité des artistes, ayant vécu le traumatisme de la guerre, ressent la nécessité de faire table rase et va jusqu'à questionner le fondement des arts plastiques. Breton tente de poursuivre son propre raisonnement sur un plateau (surréaliste) de plus en plus en désaccord et où certaines tensions (de caractère politique et artistique) font surface, mais qui resteront toutefois plus ou moins dissimulées jusqu'à sa mort. Les dernières années du groupe surréaliste sont récapitulées par l'ouvrage suivant : Alain Joubert : *Le Mouvement des surréalistes ou Le fin mot de l'histoire : Mort d'un groupe, naissance d'un mythe*. Paris, 2001. La synthèse de Joubert, autrefois membre et témoin des événements, emploie expressément un ton personnel et a pour but de lever le voile sur « l'auto-dissolution » du groupe surréaliste en 1969. Joubert présente par exemple l'activité de José Pierre suite à la mort de Breton sous un angle assez défavorable ; cependant les objectifs du groupe naviguant encore dans le même bateau en 1961 semblent pleinement concorder et peuvent ainsi servir de point de départ.

Salvador Dalí et Simon Hantaï⁸. Pierre entreprend par ailleurs d'éclairer quelques notions : « ... le Surréalisme ne se définit pas par les moyens utilisés, mais par une conception révolutionnaire de l'existence étendue au comportement moral comme au comportement créateur »⁹. L'exposition en question est, d'après ses affirmations, formellement exempte de grands noms, ne souhaite pas être rétrospective, et a pour unique but de représenter l'« actualité » du surréalisme (avec des œuvres datant tout au plus de dix ans) et, peut-être le plus important : seules des œuvres « peintes par des Surréalistes au sens propre du terme » figurent à l'exposition. Pierre distingue au sein de ce cercle les artistes qui « découverts et accueillis avec enthousiasme par les Surréalistes, ont accepté de se voir considérés comme des leurs ». Endre Rozsda est nommé précisément au sein de ce groupe-là. Il devient donc manifeste que le peintre hongrois, qui évite la plupart du temps la « catégorisation » et le classement de son art, estime cette « étiquette » encore envisageable. Du point de vue de la recherche sur l'œuvre de Rozsda, le catalogue milanais de 1961, resté longtemps dans l'ombre, met en évidence que les porte-parole contemporains de cette époque du surréalisme évoquaient bien les œuvres du peintre hongrois parmi les plus actuelles du dit mouvement.

La relation entre Rozsda et l'écrivain, poète et théoricien français André Breton est à compter à partir du texte d'introduction de ce dernier rédigé en 1957 pour l'exposition de Rozsda, présentée à la Galerie Furstenberg à Paris.

8. *Mostra Internazionale...*, *op.cit.*, p. 4. L'évocation de Hantaï sur ce point n'est pas surprenante si l'on tient compte de la position de Pierre : au milieu des années cinquante, de sérieux débats ont éclaté entre autres à cause des différents propos provocateurs émis par Hantaï au sein du groupe. La perte de sa foi dans les méthodes et la perception surréalistes conduit Hantaï à considérer la dissolution du groupe surréaliste comme seule perspective, et c'est d'ailleurs ce qu'il propose à Breton. Les adeptes de ce dernier, de manière « compréhensible », estiment inadmissible cette façon « d'arriver et de partir ».

9. *Ibid*, p. 3.

Ce texte est devenu soi-disant emblématique de l'œuvre rozsdéenne¹⁰, mais il n'est pas le seul document à témoigner de l'attention professionnelle que Breton portait au peintre hongrois, comme le révèle aussi entre autres l'exposition milanaise.

Un projet pour un numéro hors-série du magazine français *L'Œil*, tapé à la machine, anonyme et subsistant sous forme de brouillon, indique indéniablement que, selon la pléiade composée par des rédacteurs-professionnels comme Breton, José Pierre, et Joyce Mansour, Rozsda appartenait à la catégorie du *rêveur* parmi les cinq types de *peintres surréalistes* identifiés au sein d'une nébuleuse de noms illustres liés au surréalisme¹¹. Ce nouveau « classement », plus spécifique, permet de souligner un élément essentiel à la présente tentative : l'aspect clairement onirique de l'art de Rozsda.

Mentionnons une réminiscence verbale également :

Une fois, lorsque Breton, sa deuxième femme et Simone Collinet dînaient chez moi, je leur ai montré mes tableaux récemment exécutés et leur ai demandé si, selon eux, j'étais bien surréaliste, car j'avais l'impression que mes tableaux n'étaient plus vraiment surréalistes. A quoi Breton avait répondu : « Naturellement, car c'est votre perception de la vie qui est surréaliste, et c'est ce qui importe »¹².

Cette soirée a peut-être eu lieu en même temps que la publication de l'édition corrigée de la « bible artistique » de Breton, le volume du *Surréalisme et la peinture*, soit le « panthéon bretonnien » dans lequel l'auteur avait inséré une œuvre de Rozsda accompagnée de son texte de 1957¹³.

10. Le texte a été publié à plusieurs reprises, p.ex. dans : *Rozsda – Rétrospective*, Műcsarnok, *op.cit.*, p. 52.

11. Soit : « dissolution dans le sommeil – perte du sentiment de l'identité ; fusion avec les forces naturelles – négation espace et temps ; vision de l'inconnu ». Source : [[http://www.andrebretton.fr/fr/item/? GCOI=56600100742020#](http://www.andrebretton.fr/fr/item/?GCOI=56600100742020#)] (Septembre 2013). Le numéro n'est finalement pas paru. En détail : Borbála Kálmán : *Le Temps en images – L'œuvre d'Endre Rozsda*, mémoire de MA, PPKE-BTK, Piliscsaba, 2011, pp. 61-62.

12. Júlia Cserba : *Rozsda és a bronz* [Rozsda et le bronze], In : *Új Művészet*, 1995/5, p. 56.

13. André Breton : *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, Paris, 1965, p. 249.



26. Françoise Gilot et Endre Rozsda en 1963

Ces publications et récits, ainsi que le prix Copley attribué à Rozsda en 1964 (et dont l'un des aspects les plus importants réside en ce que plusieurs d'entre ceux qui lui avaient décerné le prix, alors déjà tout à fait indépendants de Breton, avaient aussi assisté à la naissance du surréalisme – donc Marcel Duchamp ou Max Ernst portaient bien un « regard surréaliste » différent sur le lauréat) semblent suffire à consacrer une attention sérieuse au surréalisme de Rozsda et à son importance – surtout à la lumière de certains propos du groupe français –, en se fondant tout d'abord sur cette coupe temporelle 1957-1965 mentionnée auparavant. En reprenant la pensée de Breton, il est nécessaire de déchiffrer l'essence même de la perception entière de Rozsda pour pouvoir comprendre pourquoi son activité, son art, avaient une portée si intéressante aux yeux des surréalistes : Rozsda incarnait – même malgré lui – quelques-uns des « critères » énoncés comme révolutionnaires environ quarante ans plus tôt par un certain groupe dans la volonté d'appliquer la méthode visant à libérer l'existence et la conscience humaines.

Calquage

Deux notions presque inséparables sont à l'œuvre dans la pensée et l'approche créative de Rozsda : le temps et le rêve. Deux notions qui s'unissent pour ne former qu'une seule dimension s'entrelaçant avec la réalité, et pouvant néanmoins fonctionner en parallèle et de façon perméable l'une à l'autre.

Je me rêve vivant dans un monde où je puisse marcher sur la dimension du temps, en avant, en arrière, vers le haut, vers le bas ; où je puisse marcher, adulte, dans un temps où je fus en réalité enfant. [...] Je capte des sons, je tisse des fils multicolores pour les attraper et j'écoute leurs appels. Je saute ici et là, pinceau en main, occupé à vite fixer le passé¹⁴.

Bien que nous puissions voir ces peintures, empreintes d'aventures fugaces, comment concevoir cette capacité de Rozsda à « marcher dans le temps » ? Il ne l'exerçait assurément pas dans le sens physique du terme. *Méditation* : c'est passer dans une autre dimension (un autre champ psychologique), soit le résultat de l'état onirique auquel Rozsda parvient « consciemment ». Le *voyage* est donc la conséquence d'une activité intellectuelle, soit un *état* atteint à travers le processus de création. « C'est le matériau qui crée la surface mentale d'où je peux partir à la recherche du temps » ; la phrase fait écho. Pour Rozsda, le rêve – en tant qu'activité cérébrale inconsciente – n'était pas uniquement saisissable par le sommeil, puisqu'il était capable de déclencher ce processus en état d'éveil lorsqu'il peignait. Les voyages se déroulant psychiquement, ses rencontres engendrées avec le passé (à travers des connaissances, des inconnus, des événements et lieux historiques) le coupaient en effet de la réalité mais elles se cristallisaient en de « véritables » souvenirs. Cet état lui était donc constamment disponible, tout autant que la liberté du « voyage dans le temps ».

De manière intéressante, les premières observations de Rozsda dans le domaine du rêve relèvent d'expériences vécues en tant que jeune homme,

14. E. Rozsda : *Méditations, op. cit.*, p. 61.

cependant qu'il aspire consciemment à s'ouvrir de nouvelles dimensions.

Françoise Gilot se rappelle des débuts l'artiste :

Je suis toujours surprise par les biographies parce que cela a en fait commencé en 1942. [...] C'était progressif, [...] comme quelque chose venue par le côté et ayant éliminé petit à petit sa période précédente, [...] une motivation plutôt métaphysique. [...] Il disait tout le temps qu'il voulait se mettre dans un état de rêve, c'est-à-dire justement de procéder comme faisaient les surréalistes qui voulaient ne plus raisonner avec la raison mais au contraire [se servir de] l'inconscient. [...] C'est en quelque sorte par le dessin qu'il a obliqué, qu'il est allé vers cet aspect beaucoup plus surréaliste, [...] plus vite que [dans] sa peinture¹⁵.

Sans tenir compte, donc, des visions « prophétiques » d'enfance racontées par Rozsda à plusieurs reprises, ni de son rapport à la peinture qui s'était révélé très tôt¹⁶, le peintre se laisse absorber par la redécouverte de sa méthode, oubliée après l'âge tendre, au cours de son premier séjour à Paris, et même, plutôt vers la fin de cette période, créant lui-même la possibilité de pouvoir s'immiscer dans une autre réalité : suite au réveil du matin, il se recouche consciemment pour rêver, et pour ensuite tenter de capturer dans sa propre langue picturale ce qu'il avait vu. Cette méthode a sans doute fortement contribué à ce que Rozsda puisse plus tard dissoudre son univers formel grâce à son propre vocabulaire.

Dans son ouvrage publié en 1974, Sarane Alexandrian examine le rapport du « surréalisme et du rêve », en « connaissance de l'inconscient »¹⁷. La singularité du volume d'Alexandrian réside en ce qu'il complète à travers des récits, événements et documents inédits ou encore non examinés les premiers

15. Entretien de Françoise Gilot et de Borbála Kálmán, inédit, 12 juin 2013, Paris.

16. Comme quoi ce qui se déroulait sur la peinture l'intéressait bien mieux que ce qui se passait dans la vie ; il « se promenait dans les peintures » pendant des heures, assis dans un fauteuil, regardant les toiles accrochées au mur, *In* : Rozsda : « Souvenirs », *Rozsda - Retrospective*, Műcsarnok, *op.cit.*, p. 57.

17. Sarane Alexandrian : *Le Surréalisme et le Rêve*, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », Paris, 1974. Alexandrian était de même un membre proche de la branche tardive du surréalisme. Il contribua au catalogue de l'exposition de Rozsda au Musée des Beaux-Arts de Budapest (Szépművészeti Múzeum, 2001) par un texte dans lequel il souligne qu'il fut surpris de remarquer la similitude des dessins de la première période de Victor Brauner qu'il connaissait si bien et les dessins de Rozsda des années 1950.

pas du groupe surréaliste – à partir de l’histoire de la recherche sur le rêve, en passant par les débuts de la carrière de Breton (comment l’assistant en neurologie du centre psychiatrique de l’armée devient quelques années plus tard l’élaborateur de la technique de l’écriture automatique et le créateur du groupe surréaliste et de son manifeste) –, tout ceci dans le cadre d’une entreprise tentant d’éclaircir le réseau d’interconnexions quasiment indénouables entre le surréalisme et le rêve. Grâce à cet ouvrage, le rapport des surréalistes au rêve et le rôle que celui-ci occupait au sein de toutes leurs initiatives devient évident. La technique de l’écriture automatique élaborée au commencement est l’enregistrement, le calque même sur papier de l’afflux d’images accumulées dans l’inconscient, une source encore non contaminée par la nécessité du sens, soit exempte de tout contrôle, de toute préoccupation esthétique ou morale¹⁸. Le surréalisme était né avant tout comme une méthode influençant l’existence et la pensée dans toute leur intégralité : l’écriture automatique servait donc plutôt l’enregistrement d’un état inconscient à un niveau linguistique et non sa représentation. Breton craignait justement de voir le dessin fixer les images de rêves en « trompe l’œil » (soit en faire des duplications, des copies ne pouvant en aucun cas être des transcriptions originales)¹⁹. A partir de l’année 1922, on voit se multiplier les séances expérimentales, durant lesquelles plusieurs des membres du groupe accèdent à un état second, une sorte d’hypnose : ces

18. *Ibid.*, III. *Psychogenèse de l’écriture automatique*, pp. 71-102.

19. Rosalind Krauss : « La Photographie au service du Surréalisme », In : *Explosante-fixe. Photographie et surréalisme*, sous la direction de : Dawn Ades, Rosalind Krauss et Jane Livingstone. Centre Georges Pompidou, 1985, p. 20. « J’ai toujours été très prudent dans l’appréciation de [ce qu’on dit être la peinture surréaliste], parce qu’à l’origine nous avions pensé qu’il ne pouvait pas [y avoir] de peinture surréaliste. Le matériau qui est employé en peinture se prêtant fort mal semblait-il alors à l’automatisme que nous voulions promouvoir par exemple en matière de langage. [...] C’est seulement peut-être à l’époque de la dernière guerre que cette sorte de handicap portant sur la peinture automatique a été levé. Il l’a été par des éléments du genre de Jackson Pollock et il a pratiquement donné existence à tout ce mouvement dit abstraction lyrique ». Dans : Entretien d’André Breton avec Judith Jasmin, 1961. L’émission (*Premier Plan*) avait été réalisée pour la télévision canadienne.
[<http://archives.radio-canada.ca/emissions/568-14416/>] (Septembre 2013).

rencontres à caractère exclusif dans la vie du groupe, qui souhaitait élucider l'inconscient en s'y enfonçant de plus en plus, sont devenues absolument décisives. Simone, la première femme de Breton, future propriétaire de la Galerie Furstenberg²⁰, est une habituée de ces séances. Les périodiques publiés par le groupe, de plus en plus importants et réguliers, enregistrent les différentes expériences et leurs résultats, ainsi que le rapport des surréalistes au rêve qui s'affirme progressivement : ils ont alors déjà largement dépassé les conceptions (scientifiques) existantes jusqu'alors sur le rôle du rêve et ont formellement contribué à la « révolution » de la pensée sur le rêve. Le périodique qui paraît à partir de 1930, *Le Surréalisme au service de la Révolution*, plaçait clairement l'accent, par exemple, sur l'analyse constante du sommeil et du phénomène du rêve, méthode par laquelle les surréalistes cherchaient de plus en plus à atteindre la libération sans condition de l'esprit humain²¹.

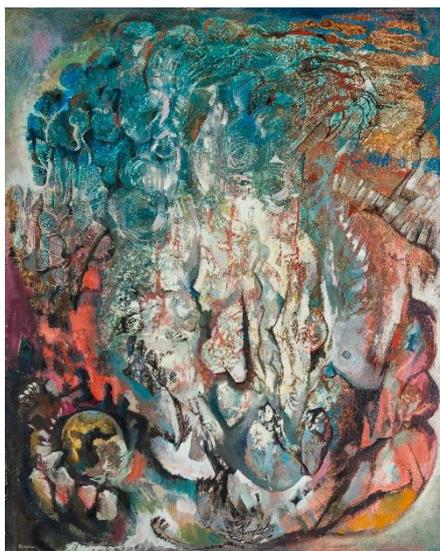
Suivant toujours le raisonnement de Breton, par le fait que le rêve est la parfaite émancipation interne même, le rêve reste grâce à cette essence pure supérieur au texte automatique, ainsi qu'au processus de l'enregistrement de l'inconscient. Le rêve doit cependant être isolé de la mémoire qui est son ennemi. Par rapport aux critères extrêmement fermes de Breton, ce dernier *critère* mentionné s'avère éloigné de Rozsda puisque dans son art et dans sa pensée, (le lierre de) la mémoire, les souvenirs jouaient un rôle principal (en tant que matière première) ; en revanche, les « voyages » de Rozsda à l'aide des rêves (lucides), soit la démarche de sa réflexion et sa méthode créatrice étaient loin d'être négligeables pour un esprit surréaliste.

Le surréalisme a toujours vécu en relation avec ce que nous avons appelé le merveilleux. Ce merveilleux était revendiqué très précisément dans le manifeste de 1924 où il était dit

20. Simone Collinet a organisé plusieurs expositions pour Rozsda dans sa galerie, la Galerie Furstenberg : en 1957 et 1963 des expositions individuelles, en 1965 elle présente quelques-unes de ses nouvelles œuvres. Collinet ferme sa galerie en 1965 pour des raisons personnelles.

21. Alexandrian : *V. La clé du Surréalisme, op.cit.*, pp. 133-148.

que le merveilleux est beau, il n'y a même que le merveilleux qui soit beau. Nous avons toujours manifesté la plus grande curiosité de l'activité onirique et des explorations que l'on pouvait reporter sur elles, et ce côté de merveilleux dans le rêve nous a toujours tenu et sollicité²².



27. *Mes premiers pas en enfer*, 1945-1946

L'un des critères indiqués par le projet hors-série mentionné plus haut, caractéristique du peintre « rêveur » est « la dissolution dans le sommeil », ce qui dans le cas de Rozsda est tout à fait concevable. La « *négation* espace et temps » n'est valable qu'en partie chez Rozsda, puisqu'il n'était pas question chez lui de négation dans le sens propre du terme : il s'agissait plutôt d'une sorte de transvaluation tenant compte de la manière dont il utilisait, concevait l'espace et le temps par rapport à la définition générale de ces deux termes. Ces derniers formaient donc une dimension à part où il pouvait se déplacer à son gré. « Fusion avec les forces naturelles » : ainsi, dans le texte de Breton (1957), comme dans celui de Joyce Mansour publié en 1961²³, et dans de nombreux

22. Entretien d'André Breton avec Judith Jasmin, *op.cit.*

23. Joyce Mansour, In : *Mostra Internazionale...*, *op.cit.*

autres documents parus sur Rozsda²⁴, est-il question de l'universalité de la peinture de Rozsda, de la force de ses matières incorporant pour ainsi dire le cosmos même (il est intéressant sur ce point de se référer à la technique de Rozsda consistant à intégrer des empreintes d'objets [organiques] variés dans ses œuvres). « On me dit souvent que je bâtis mes tableaux. Il n'en est pas question, car c'est le tableau qui me bâtit. Il me transporte de telle manière que je suis différent en terminant une toile de ce que j'étais en la commençant. »²⁵ La technique de Rozsda paraît encore plus captivante à la lumière des propos de Breton :

*[la main du peintre] n'est plus celle qui calque les formes des objets mais bien celle qui, éprise de son mouvement propre et de lui seul, décrit les figures involontaires dans lesquelles l'expérience montre que ces formes sont appelées à se réincorporer*²⁶.

Le mécanisme de la peinture de Rozsda est donc produit par cet état de « rêve lucide » examiné plus haut. Ainsi peut-on considérer ses œuvres comme les calques directs de ses « voyages psychiques ». Le terme d'automatisme s'avère en revanche excessif dans le cas présent, puisque Rozsda ne cherchait pas à trouver un état second ou extatique, il n'aspirait pas à extraire de la « matière brute » de son inconscient ; toujours est-il que l'affirmation de Breton reste valable : « Une œuvre ne peut être tenue pour surréaliste qu'autant que l'artiste s'est efforcé d'atteindre le champ psychologique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie) »²⁷. Les souvenirs de Rozsda deviennent matière première et les tableaux de Rozsda des histoires, mais en vain y cherche-t-on la narration vu que ce qui était pour lui indicible par la voie de la parole,

24. *Rozsda – L'Œil en fête*, sous la direction de David Rosenberg, Somogy Art Éditions, Paris, 2002.

25. E. Rozsda : « Méditations », *op.cit.*, p. 61.

26. A. Breton : *Le Surréalisme et la Peinture*, *op.cit.*, p. 68.

27. *Ibid*, p. 70. old. Il est intéressant de noter que certains dessins d'André Masson, notamment ceux des années 1930, donc datant d'une période bien plus tardive que les premiers dessins automatiques, montrent une similitude remarquable avec certaines œuvres sur papier de Rozsda, réalisées avec de l'encre de chine.

c'est-à-dire ses réponses au monde, Rozsda les formulait à travers les lignes, les couleurs, les formes qui condensaient en un tissu dense le flux d'images traversant l'esprit du peintre. « Je suis la Parque qui tresse le fil du temps, qui crée les choses, mais non celle qui les achève »²⁸.

Stratification

Suivons donc le conseil, la sollicitation de Rozsda : immergeons-nous dans ses toiles, promenons-nous dans ses tableaux. Il ressort de façon apparente, autant sur ses œuvres sur papier que sur ses peintures, l'utilisation d'empreintes d'objets variés. Cela a sans doute commencé au cours des années suivant la Seconde Guerre Mondiale lorsque, dans l'évolution du peintre entamant la trentaine, le peintre Marcel Jean, « ambassadeur » en Hongrie du surréalisme français, a pu jouer un rôle d'entremetteur. Jean entretenait de bonnes relations avec Rozsda à cette époque²⁹, il n'est donc pas improbable que l'utilisation de la technique de la décalcomanie (ou *transfert*) provienne de lui³⁰. Rozsda a dû s'en servir en tant que point de départ pour quelques-unes de ses œuvres sur papier après 1945 : de la peinture étalée par une feuille de papier et par pression manuelle. Cette technique, à côté du *frottage* initié et utilisé par Max Ernst,

28. E. Rozsda : « Méditations », *op.cit.*, p. 61.

29. Entretien entre Antal Székely, Borbála Kálmán et Krisztina Kovács, inédit, Várfok Galéria, Budapest, 2009. Jean travaillait pour l'usine de textile Goldberger ; il paraît qu'il avait aidé Rozsda en Hongrie, en tant que citoyen français, à cacher ses tableaux pendant la guerre. C'est lui qui avait inauguré l'exposition de Rozsda et de Lajos Barta en 1948 à la Galerie des Artistes (Művész Galéria) (In : Péter György –Gábor Pataki : *Az Európai Iskola és az Elvont Művészek csoportja* [L'École Européenne et le Groupe des Artistes Abstraits], Corvina, Budapest, 1990, p. 154.)

30. *Surrealist Vision and Technique – Drawings and Collages from the Pompidou Center and the Picasso Museum (Paris)* – catalogue d'exposition, sous la direction de et écrit par: Clark V. Poling, Michael C. Carlos Museum / Emory University, Atlanta, 1996, p. 46. Selon Poling, la technique de la décalcomanie initiée par Oscar Dominguez puis développée avec Marcel Jean avait été placée par Breton dans le contexte du « délire d'interprétation », Breton le cite même en rapport avec le « hasard objectif », puisque les figures se dessinant à partir des taches sont en fait considérées comme des « objets trouvés ».

opérait sur l'artiste comme une sorte de force stimulante, ou plus spécifiquement, elle ouvrait la possibilité de procéder à l'association libre.

En revanche, la technique que Rozsda utilisa le plus fréquemment par la suite, quasiment jusqu'à la fin de sa vie, ne fait pas partie des techniques picturales surréalistes en général. C'est probablement le terme d'« empreinte d'objet » qui la décrit le mieux. Ces empreintes deviennent partie intégrante de la technique créative et de l'œuvre même en tant que « taches » abstraites (des textures) fixées. Il est difficile de définir au sein des œuvres sur papier de Rozsda quelles sont celles qui ont pu être réalisées en même temps que des peintures telles que *La Tour*, *Face-à-main de ma grand-mère* ou *Amour sacré, Amour profane* ; ces tableaux conservent en tout cas l'empreinte de certains éléments. De plus, sur *Revenant perpétuel* – bien qu'il s'agisse sans doute d'une œuvre un peu plus tardive – Rozsda emploie, quoique de façon modérée, la méthode consistant à faire gicler de la peinture sur la surface de la toile. Sur certains de ses tableaux, il développe ces points répandus en les reliant, évoquant des toiles d'araignées ou des constellations astronomiques. Les empreintes d'objets (peu identifiables) apparaissent manifestement aux alentours des années 1960 et se poursuivent, en particulier sur ses œuvres sur papier faites avec de l'encre de chine : éponge, dentelle, tissu froissé, feuille, plume, etc. se conjuguent avec sa technique pointilliste extrêmement fine pour créer une entité indissoluble. « Je m'allonge dans l'herbe et regarde les nuages s'enrouler ; je cherche la girafe, le poisson, les chevaux galopants. »³¹

Les taches fonctionnent la plupart du temps comme un jeu d'associations, mais dans certains cas, il semble que l'œuvre se construise elle-même de cette façon, pareille à un « cadavre exquis » joué par une seule personne : à chaque

31. E. Rozsda : « Méditations », *op.cit.*, p. 61.

tour survient une nouvelle empreinte et un nouveau supplément jusqu'à ce que le dernier trait ait trouvé sa place³². Rozsda associe et lie les formes, traits et figures avec une liberté effrénée, s'amusant à se déplacer entre la figuralité et l'abstraction totale. Une de ces œuvres, intitulée *Le Rêve* (cca. 1960), fait partie de la collection permanente du Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne³³.



Le rêve (détail)



Le rêve (détail)

32. Nous n'avons pas d'informations concernant le moment de l'application des empreintes, si Rozsda les appliquait en une fois ou s'il les intégrait dans l'œuvre petit à petit. Il « tachait » ses œuvres la plupart du temps en imbibant les objets de peinture puis les imprimant sur la surface, mais sur certaines œuvres, les objets sont imprimés dans des couches de peinture déjà appliquées.

33. D'après le registre de l'institution accessible sur son site [www.centrepompidou.fr], cette œuvre avait été acquise par l'État en 1960 (N° d'inventaire : AM 2551 D). Le genre du dessin surréaliste est fortement représenté au sein du département des œuvres graphiques de la collection.



28. *Le rêve*, c. 1960, MNAM - Centre Pompidou

Les principes de Rozsda employés dans ses peintures restent les mêmes que ceux servant ses œuvres sur papier, mais s’y rajoutent l’univers vibrant de ses couleurs, ainsi que sa méthode consistant à faire tourner ses œuvres pendant la phase de création jusqu’à ce qu’elles ne trouvent leur direction appropriée. Et même, jusqu’à ce que – selon Rozsda lui-même¹ – elles ne deviennent des entités indépendantes, qui existent par leurs propres destins souverains. Les empreintes se superposent dans ses peintures telles des strates archéologiques, elles se juxtaposent à son univers formel, créant un tissu imbibé de lumière (*Babylone, La Symétrie est rompue*). Les différentes empreintes servent souvent de points de départ, se transformant en une sorte de surface « auto-génératrice » : lors d’une nouvelle peinture, Rozsda commençait par éliminer sur la toile tout ce qui était blanc pour créer une nouvelle surface trouble et y construire un nouvel ordre personnel. Quelquefois, sur la surface de ses peintures, une sorte de technique de raclage devient perceptible, qui évoque l’expérience de l’adolescent Rozsda auprès des peintres de sa ville natale de Mohács : selon Rozsda, les artistes restaurant des fresques « raclaient » la surface pour les repeindre – la couche ainsi émergente réfléchissait à la fois les précédentes et celles qui lui étaient ultérieures, mettant aussi à jour le point de départ de l’œuvre.

Après la période de l’École Européenne, dans un contexte où la création libre n’avait rien d’évident, et que l’équipement de l’artiste ne brillait pas par son abondance², Rozsda employait volontiers des crayons de couleur pour réaliser ses œuvres sur papier.

La dimension de l’arsenal technique de Rozsda utilisé pour l’établissement des surfaces peintes devient aisément concevable rien qu’en avançant quelques-unes de ces solutions : giclée, raclage, stratification, enregistrement des empreintes (saisissant le cosmos) d’objets (organiques)... Il utilisait des

1. Rozsda : « Pensées », In : *Rozsda – Retrospective*, Múcsarnok, *op.cit.*, p. 59.

2. Cserba: *Rozsda és a bronz*, *op.cit.*, p. 56.

solutions particulières dans ses photographies aussi, comme la double-exposition – bien évidemment encore grâce à une technique analogue –, à travers laquelle il superposait différentes prises, et sans travail de laboratoire ultérieur, il aboutissait à des compositions échappant tout à fait de la réalité et se servant pourtant pleinement d'éléments réels. Rozsda, suivant fidèlement sa voix intérieure, découvre progressivement le chemin qui le mène vers son surréalisme spécifique sans qu'il ait forcément voulu être « accueilli », de manière consciente par le groupe.

Exploration

La copie d'un brouillon de lettre est conservée dans les Archives de l'Atelier Rozsda, au Bateau-Lavoir (Paris) : Simone Collinet écrit à un ami lointain. La lettre date de mars 1980, sans mention du jour exact – Collinet est décédée cette année même, le 30 mars. Il est uniquement question de l'art de Rozsda tout au long des deux pages et demie. Elle y cherche la raison pour laquelle l'art de Rozsda ne s'était pas encore vu attribué jusqu'alors le mérite qui aurait dû lui revenir et le fait qu'il n'était pas célébré comme il se devait.

Si on le compare à ceux qui bénéficient des succès actuels, on est saisi d'une injustice révoltante. [...] un maître a le droit d'être reconnu. Et il est un maître : par la force de sa personnalité, par son talent de coloriste, par son inventivité, par son savoir technique qui lui permet de sauver son art que tant d'autres actuellement mènent au naufrage. J'en parle avec assurance, car tous les peintres auxquels je me suis intéressée ont connu plus ou moins la gloire. Bien qu'il faille trop souvent appliquer le dicton de Jacques Villon : 'Le plus dur, ce sont les premiers soixante-dix ans !'. [...] Faire connaître Rozsda équivaudrait à mon avis à le faire admirer, le faire admirer, à le faire apprécier.

Collinet avait été témoin des premières années du groupe surréaliste, elle se rendait tout à fait compte de ce que le groupe « exigeait » d'un esprit dit surréaliste. Elle croyait en Rozsda et pendant les « années post-bretonniennes », grâce à sa galerie, elle s'efforça d'offrir la possibilité au peintre hongrois de « s'élancer ».

Rozsda aurait eu cent ans le 18 novembre 2013. Pendant les trente années qui se sont écoulées depuis la lettre de Collinet jusqu'à cette date, l'art de Rozsda s'est progressivement démarqué de son cours habituel pour atteindre et conquérir des espaces de plus en plus lointains. L'exploration de son œuvre nous promène à travers de multiples strates, contribuant à faire ressurgir des souvenirs particuliers, longtemps fermés par l'*ambre de la mémoire*, pour enfin être exposés publiquement.

Le présent essai fut rédigé à l'occasion de la série d'expositions accompagnant à Budapest le centenaire d'Endre Rozsda, au sein du volume publiée par la Galerie Várfok :

Rozsda100 // A Párka fonala | Le Fil de la Parque | The Parca's Thread
textes inclus de : Péter Esterházy, Françoise Gilot, Sándor Hornyik, Borbála Kálmán, József Készman, Arturo Schwarz. Galerie Várfok, Budapest, 2013.



29. *Turbulante*, c. 1969

ABSTRACTION ET PRÉSENCE DU MONDE CHEZ ENDRE ROZSDA

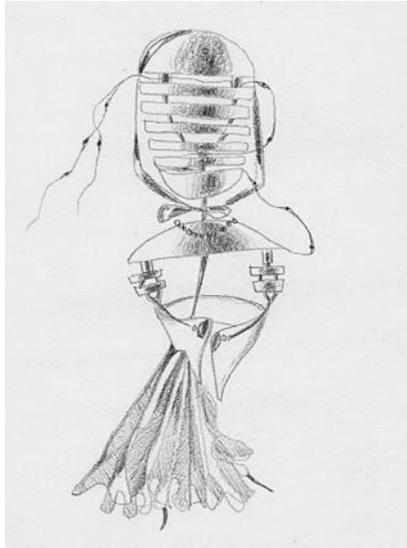
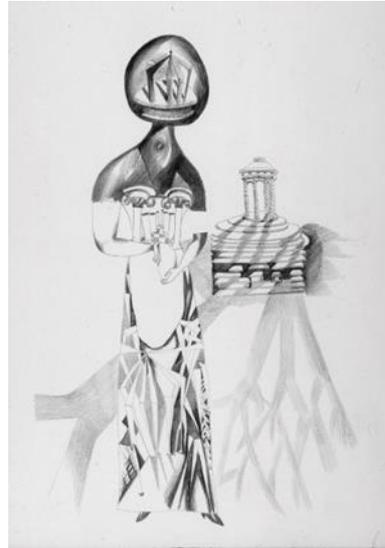
Claude Luca GEORGES

Endre Rozsda occupe une place singulière parmi les peintres du vingtième siècle. Il a aimé les deux voies de la Modernité les plus audacieuses et les plus éloignées, l'abstraction et le surréalisme, mais sans se résigner à leur divorce ; solitaire, il a cherché à les faire vivre ensemble. Cette dualité du désir a orienté son travail vers une conciliation du hors sens et du sens qui annonce la quête actuelle d'une peinture apparaissant, successivement, abstraite, puis évocatrice ou même, figurative.

Pour parvenir à la manière dans laquelle ses deux désirs de la peinture ont conflué, il lui a fallu un quart de siècle, lequel a été riche en créations remarquables où diverses influences se font sentir.

Sa première grande période, du début des années trente à 1943, l'a conduit, à travers une plus grande liberté de traitement du sujet, aux portes de l'abstraction (originaire de Mohács, il vécut à Budapest jusqu'en 1938, puis résida à Paris).

Budapest où il se réfugia en 1943, devint pour lui, entre 1945 et 1948, le lieu d'une grande ouverture au surréalisme, et ce d'autant plus qu'il y eut l'influence déterminante de Marcel Jean, acteur majeur du mouvement surréaliste en France, puis à Budapest où il s'installa pour créer des motifs de tissus dans une entreprise textile. Avec le surréalisme, Endre Rozsda a pénétré dans le monde

30. *Figure surréaliste I*, c. 194531. *Femme temple*, c. 1953

des métamorphoses où, comme le dit Françoise Py : « l'image, née du rapprochement de deux réalités aussi éloignées que possible, acquiert un pouvoir de transmutation alchimique »¹.

Dans les dessins, on a vu apparaître tout d'abord des figures intégrant des éléments qui leur sont étrangers.

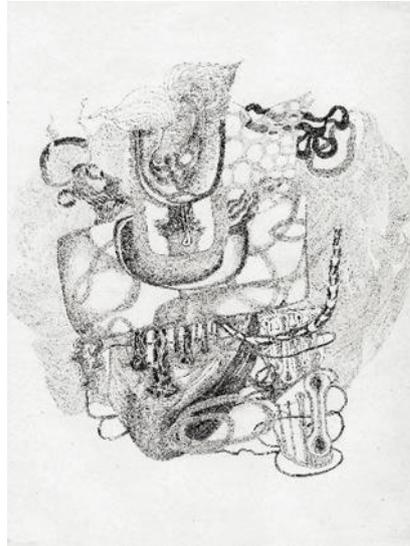
Puis il y a eu des amalgames de figures.

Les peintures de cette époque ne sont pas vraiment marquées par la métamorphose. Elles font plutôt penser au bio-romantisme théorisé par Ernő Kállai, ainsi qu'au surréalisme automatique.

1. Françoise Py, « Le surréalisme et les métamorphoses : pour une mythologie moderne », *Mélusine* n° XXVI, « Métamorphoses », Lausanne, L'Age d'Homme, 2006, p. 10.



32. *Nature morte à la bobine et à l'aiguille*, c. 1955



33. *Dragon*, c. 1955

Si on peut qualifier la période 1948-56 de période blanche, car elle est sans peintures, la création se trouvant muselée par le pouvoir soviétique, elle a sans doute été pour Endre Rozsda celle de l'avancée majeure, celle où il est parvenu à concevoir la manière dans laquelle nous voyons se rencontrer l'abstraction et une certaine présence du monde. Sinon, comment rendre compte, en effet, du fait que les premières œuvres, créées à Paris en 1958, peu après son retour en 1957, ont présenté d'emblée les caractères majeurs qui marqueront ensuite toute l'œuvre à travers son évolution ?

Ces œuvres suscitent deux visions successives. La première, abstraite, est suivie d'un second regard dans lequel apparaît une floraison de détails où la figuration, tantôt précise, tantôt vague et évocatrice, suscite les impressions fugitives d'une certaine présence du monde.

Les éléments graphiques restent bien présents, mais ils ne déterminent plus la structure de l'œuvre. Ils se trouvent comme enchâssés dans un ensemble

harmonique où se trouve essaimé une multiplicité foisonnante de petits éléments à dominante géométrique.

À partir des années 70, la structure abstraite va devenir plus prégnante, surtout grâce à l'accentuation des effets de couleur. Il est probable que cette évolution a été notamment influencée par le bref séjour à New York en 69. Endre Rozsda s'est dit alors très frappé par les *all over* de Jackson Pollock et de Mark Tobey.

Si la première vision des tableaux d'Endre Rozsda semble échapper à l'interprétation, c'est, me semble-t-il, du fait que les formes géométriques, à la fois de petite taille et fort nombreuses, créent un réseau très dense de correspondances entre les aspects formels et les aspects colorés. La cohésion harmonique supplante ainsi la vision des éléments qui la font naître. Elle s'impose avec une présence quasi musicale qui exclut le registre du sens. On ne peut donc rattacher cette vision initiale au surréalisme. Elle se situe hors du champ de ce qu'on a appelé l'abstraction surréaliste.

Et pourtant... devant un Rozsda, l'œil, tout d'abord saisi par l'harmonie d'ensemble, dans une vision globale dont la jouissance ignore la curiosité, va tendre ensuite à focaliser, attiré par des aspects qui introduisent une vision interrogative en quête d'identifiable : trames, semis de petites taches, faisceaux de stries, croisillons, séries de petites formes fermées parmi lesquelles souvent des éléments plus ou moins ovoïdes, etc. Ces signes, favorisant l'interprétation, vont en projeter l'esprit sur des éléments moins évocateurs.

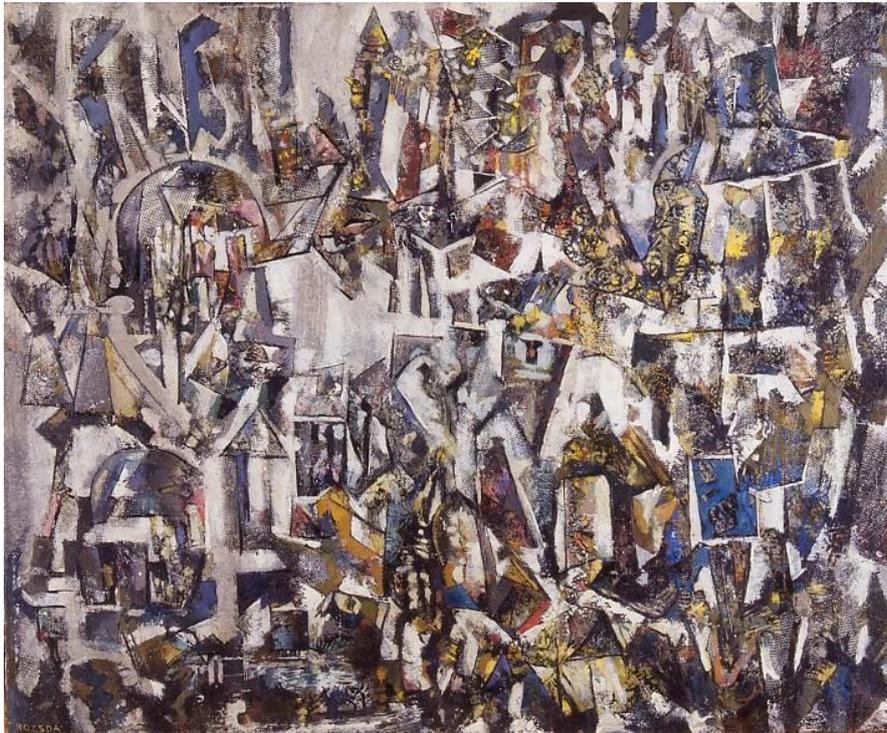
Dans cette vision focalisée, les détails comme ceux que l'on pourra voir ci-après deviennent souvent de véritables tableaux.



34. *La Tour de Babel*, 1958



35. *Metropolis*, 1979



36. *Vue d'oiseau*, c. 1958



Vue d'oiseau (détail)



Vue d'oiseau (détail)



37. *Futur revenant*, 1976



Futur revenant (détail)

Dans les débuts de la maturité, les aspects suscitant la seconde vision sont surtout graphiques. Ils proviennent du dessin. Puis, progressivement, se mêlent à eux des aspects plus picturaux issus de leur mutation.

On peut aussi rencontrer des aspects nettement figuratifs.

C'est ainsi que Endre Rozsda fait d'un tableau un voyage poétique parmi de multiples tableaux. On ne peut mieux le dire que Joyce Mansour :

Un tableau de Rozsda, cela fait penser à l'extravagant gaspillage de la forêt automnale, aux pommiers en fleurs après la mort du soleil, à l'or oculaire, malléable et immobile, tout frais sorti des chants du pays des Magyars, à la mélodie fauve des charrettes qui passent et repassent dans le demi-soleil sans perdre une seule brindille d'étoile, [...]¹.

Cette peinture ne participe-t-elle pas du surréalisme à travers sa seconde vision ? Pas tant par la multiplication des tableaux dans le tableau, que par la pluralité des évocations qui naissent de chacun des aperçus, tel aspect pouvant nous transporter successivement dans un jardin de l'enfance, une fête foraine ou parmi les couleurs vives d'une plage en été ?

L'œuvre d'Endre Rozsda nous apparaît aujourd'hui dans une perspective nouvelle. En alliant, grâce à une dualité de la vision, abstraction et métamorphose, elle ouvre sur le temps présent, un temps qui n'est plus aux affrontements qui ont déchiré la Modernité mais à la recherche des confluences, un temps où nombreux sont ceux qui aiment tout aussi bien Jackson Pollock et Pierre Soulages que Marcel Duchamp ou Louise Bourgeois.

1. In *Mostra internazionale del surrealismo*, Milan, Galerie Schwarz, 1961, p. 42.

ENDRE ROZSDA

Textes

MES PENSÉES

Endre ROZSDA

*« C'est seulement dans la mesure où tu te détaches
de toi-même que tu es maître de toi. C'est dans
la mesure où tu es maître de toi que
tu te réalises toi-même »
Maître Eckhart*

Mes pensées : ce sont la surface et la profondeur, ce sont les couleurs qui se juxtaposent, ce sont les formes qui se nouent et se dénouent.

De mes souvenirs et de la lumière, je fais un tissu dense et je contemple jusqu'à ce qu'il s'anime et me rende mon regard, et se dresse en face de moi.

C'est le temps que je veux saisir, ordonner, évaluer. Le temps, l'oubli multicolore et lumineux ; des jouissances et des souffrances, le temps fait ses perles. Autour, je tresse le lierre de mes souvenirs. Je ne veux ni estimer, ni expliquer mais comprendre. Je pose ma tête sur le temps et j'écoute ce qu'il me dit. Des groupes de souvenirs gravitent en moi et se croisent sans se saluer.

Au cours du travail, parfois, un faisceau de lumière éclaire une de ces masses qui sort de la pénombre. Des visages d'autrefois s'illuminent. Une bouche muette s'ouvre et parle. Des phrases vidées de leur sens se réaniment et réapparaissent chargées d'une portée nouvelle.

Pour l'être intemporel, si l'on considère le temps comme une dimension externe le présent est analogue au passé ; c'est une question de plus ou de moins, dans le brassement de toutes choses.

Mes meilleurs amis et mes ennemis, mes amours sont là, dans mes tableaux, et les meurtriers. Nous nous examinons et nous jugeons les uns les autres interminablement.

Le tableau est fini quand il se détache de moi et prend son vol. S'il est réussi il existe par lui-même ; il possède son verbe, sa conception, son orbe. Il est né.

SOUVENIRS

Endre ROZSDA

Un de mes plus lointains souvenirs d'enfance, c'est un tableau accroché au-dessus de mon lit. Je guettais constamment ce tableau qui m'intriguait. Il représentait une jeune fille vêtue de rouge. Je me demandais chaque jour quand elle mangeait, quand elle dormait. Et jamais je ne pouvais la surprendre, même à bouger. Je faisais semblant de fermer les yeux pour découvrir son secret. En vain. Alors j'ai demandé aux grandes personnes qui était cette ravissante jeune fille. L'une me répondit « C'est le petit chaperon rouge », sans doute pour apaiser ma curiosité. Je continuai d'épier et d'interroger. Un beau jour, on me dit : « Ce tableau a été peint par tante Irène ». C'était la sœur de ma mère. Quand tante Irène vint, je lui posais mille questions sur la manière dont elle avait pu réaliser pareille sorcellerie. Elle me répondit : « Si cela t'intéresse, quand tu seras grand, tu pourras aller aux Beaux-Arts et apprendre à en faire autant ». Pour moi c'était un miracle de forger une créature échappant ainsi à toute condition humaine, et les Beaux-Arts devinrent à mes yeux une sorte d'école de sorciers. J'y pensais longuement et m'imaginai un endroit mystérieux où, par des gestes surnaturels, on créait des êtres féeriques.

L'autre événement déterminant survint beaucoup plus tard. Je pense que j'avais au moins sept ans. Je découvris les autres tableaux de notre appartement, des paysages banals, dans lesquels je me promenais, y découvrant des détails vrais ou imaginaires, tous merveilleux. J'entendais chanter les oiseaux, courir les

ruisseaux, etc... Je m'accroupissais dans un fauteuil, perdu dans la contemplation, en dehors du temps. C'était ma vie. J'étais heureux. Mais les adultes sont intervenus pour gâcher tout. « Que fais-tu là ? », m'ont-ils demandé. Je me promène dans les tableaux, ai-je répondu franchement. Alors ce fut une bataille pour m'obliger à aller me promener « au bon air » dans la nature. Mais je ne voulais rien savoir. La nature me paraissait infiniment moins vraie et moins attrayante que sa représentation.

Plus tard, dans ma vie de peinture, j'ai gardé tout cela. J'ai compris en outre que je n'étais pas seul à regarder. Un échange s'établit et le tableau qui vit en face de moi me regarde et m'envoûte à son tour.

À ceux qui regarderont mes toiles, je voudrais seulement demander de faire comme l'enfant que je fus, de donner assez de temps à la contemplation des images que je leur propose pour trouver le sentier qui y mène et permet de s'y promener.

MÉDITATIONS

Endre ROZSDA

Quand je me mets à peindre, je fais tout mon possible pour éliminer de la toile tout ce qui est blanc, tout ce qui me dérangerait. Je m'efforce de créer une surface trouble sur laquelle je puisse me mettre à chercher, en tâtonnant, un certain ordre qui, de degré en degré, modifie l'ordre antérieur et crée un autre désordre. C'est le matériau qui crée la surface mentale d'où je peux partir à la recherche du temps.

La machine à remonter le temps me transporte dans le passé et me fait découvrir les choses que je ne comprenais pas au moment où je les vivais. C'est maintenant que leur sens m'apparaît.

Mais ce qui est le plus curieux, c'est que ces glissements en arrière ne tendent pas seulement vers mon passé mais aussi vers celui de mes prédécesseurs ; j'y retrouve des liens avec aujourd'hui. Je suis contemporain d'événements très anciens, je ne ressens pas le passé comme l'histoire, mais comme un présent perpétuel.

De toute évidence, je n'oublie pas que je peins. Ou, plus exactement, je l'oublie sans que cela s'oublie. Je cherche sans cesse des rapports de couleurs, des corrélations de formes qui font un tableau.

On me dit souvent que je bâtis mes tableaux. Il n'en est pas question, car c'est le tableau qui me bâtit. Il me transpose de telle manière que je suis différent

en terminant une toile de ce que j'étais en la commençant. Je suis la Parque qui tresse le fil du temps, qui crée les choses, mais non celle qui les achève.

Je me rêve vivant dans un monde où je puisse marcher sur la dimension du temps, en avant, en arrière, vers le haut, vers le bas ; où je puisse marcher, adulte, dans un temps où je fus en réalité enfant. Et enfant maintenant que je suis vieux. J'ouvre les fenêtres pour voir au-dehors. J'ouvre les fenêtres fermées pour voir au-dedans.

J'éclaire des objets et des hommes, réveille des dormeurs, éveille les morts. Je les fais parler d'événements qu'ils n'avaient peut-être jamais vécus. Je capte des sons, je tisse des fils multicolores pour les attraper et j'écoute leurs appels. Je saute ici et là, pinceau en main, occupé à vite fixer le passé.

Sourires d'antan brillent à nouveau. Dents scintillantes-sourires.

L'amitié me prend pour des êtres oubliés. Quand j'ouvre le premier couvercle pour pénétrer plus avant, dans les strates multiples de la profondeur, je rencontre les gens que j'avais à croiser. Je réorganise les choses, je retrouve des balles depuis longtemps perdues que je peux relancer dans le temps cotonneux. Je m'allonge dans l'herbe et regarde les nuages s'enrouler ; je cherche la girafe, le poisson, les chevaux galopants. Je photographie ce qui n'est plus là, ce qui s'enfuit.

Le bien et le mal sont déjà ailleurs. Je reste, je pêche sans ligne et sans filet, j'attrape d'étranges poissons : poissons parlants, moi le pêcheur muet.

Je me promène dans des rues anciennes ; je cours derrière les mots envolés, les cerceaux lancés, les amours perdus.

Assis sur la terrasse, je me regarde de loin.

Je cherche de nouveaux liens et je tâche de trouver des réponses qui posent de nouvelles questions. Quand j'ai trouvé la question, je me remets en marche. Y a-t-il un but, un sens, un devenir ? Qu'est-ce que le bien, qu'est-ce que le mal et pourquoi ? L'amour, pourquoi fait-il souffrir et pourquoi le cherche-t-on

pourtant ? Je tresse, je file les cordes pour pouvoir monter et descendre, pour atteindre des hauteurs et des profondeurs d'où voir les choses d'en bas ou d'en haut.

Je porte les perspectives en moi, l'horizon est en haut, en bas ou hors du tableau, et des lignes qui courent se rencontrent quelque part.

Le ciel bleu est quelquefois blanc ; l'herbe verte est souvent rouge.

La trame des capillaires englobe tout, tout vit, les pierres sont molles ; l'eau se dresse, pétrifiée, sur la pointe des pieds. La lumière rayonne et me transporte au loin.

Des enfants, non encore nés, somnolent, vieillissent, la barbe couleur de cendre, dans des parcs abandonnés dont les arbres ne sont même pas plantés.

Dans des crânes depuis longtemps morts naissent de nouvelles idées, dirigées vers un passé lointain mais qui est pour nous encore au futur.

Des grand-mères et des petits-enfants ont le même âge. Les adultes deviennent enfants et les vieux rajeunissent. Je me promène dans le parc avec ma gouvernante ; culotte courte, une inscription latine sur le ruban de mon béret de matelot.

Je fais glisser des bateaux-destin en amont, en aval. Le dedans, le dehors, le haut et le bas se relaient.

BIOGRAPHIE D'ENDRE ROZSDA

1913

Endre Rozsda est né le 18 novembre 1913 à Mohács, petite ville située sur les berges du Danube, au sud de la Hongrie.

Issu d'une famille bourgeoise, il est le second enfant d'Ernő Rosenthal et d'Olga Gomperz. Son père était propriétaire d'une briqueterie. Sa mère était la descendante d'une grande famille juive d'origine portugaise.

1918

Il dessine tous les jours sur un petit pan de mur de la maison familiale. Toutes les deux semaines, le mur est blanchi à la chaux afin qu'il puisse continuer à dessiner. Rozsda est déjà conscient de sa volonté : devenir peintre.

1927

Il se procure un appareil photo. En regardant à travers l'objectif, il découvre que celui-ci est « myope », c'est-à-dire beaucoup plus apte à restituer la beauté des détails que celle de vastes sujets. Ces expériences visuelles forment selon lui une des bases de sa peinture à venir, la volonté de faire et de contempler des détails.

Il peint son premier tableau : une copie du Blue Boy de Gainsborough, dont il remplace le visage par un autoportrait.

1931

Endre décide de changer officiellement de nom. Il choisit un patronyme peu courant, Rozsda, nom commun hongrois signifiant « rouille », à la fois couleur et oxydation.

1932

Après son baccalauréat, il s'inscrit à l'École libre de peinture, récemment fondée par le peintre hongrois Vilmos Aba-Novák.

1935

Suite à de nombreuses difficultés financières, le père d'Endre Rozsda se suicide, peu de temps après avoir pris soin de trouver un appartement-atelier pour son fils.

1936

Première exposition personnelle à la galerie Tamás, à Budapest. L'exposition est un succès critique et commercial. Le directeur du Musée des Beaux-Arts de Budapest acquiert une des œuvres exposées.

1937

Il assiste à une représentation publique d'une composition de Béla Bartók, interprétée par Bartók lui-même et sa femme. C'est une révélation décisive, une totale remise en question de son travail de peinture : « Son jeu m'a enchanté, sa musique m'a bouleversé. J'ai senti qu'il [Bartók] critiquait ma propre trajectoire artistique. Il m'a démontré que je n'étais pas contemporain de moi-même ».

1938

Rozsda décide de partir vivre à Paris. Il s'installe à Montparnasse dans un atelier de la rue Schoelcher avec son ami le sculpteur Lajos Barta. Expositions dans cet atelier.

1939

Il rencontre Árpád Szenes, István Hajdú, Vieira da Silva, Giacometti, Max Ernst, Picasso. Il enseigne la peinture à Françoise Gilot, qui vivra quelques années plus tard avec Picasso. Il suit les cours de l'École du Louvre en auditeur libre pendant trois ans.

1942-1943

Le port de l'étoile jaune devient obligatoire à partir du 29 mai 1942. Il apprend que la police française le recherche. Françoise Gilot l'aide à se procurer de faux-papiers. Elle l'accompagne à la gare de l'Est où il prend le train avec ses toiles roulées.

1944

Après l'invasion allemande, il vit dans la clandestinité. Condamné à une peine de travaux forcés pour non-enrôlement dans les forces armées, il réussit finalement à s'échapper. La mère d'Endre Rozsda est assassinée au moment de la déportation des familles juives de Mohács.

1945

À la Libération, il enseigne en tant que professeur de peinture au sein de l'Association culturelle ouvrière. Il se lie d'amitié avec Imre Pán et devient avec ce dernier l'un des membres fondateurs du mouvement Européi Iskola (École européenne), groupement d'avant-garde qui réunit peintres, sculpteurs, poètes, écrivains et intellectuels.

Il participe aux expositions collectives ou individuelles organisées par l'École Européenne et à d'autres expositions indépendantes.

De cette période datent d'importantes œuvres surréalistes, parmi lesquelles André Breton choisit le tableau *Amour sacré, Amour profane* pour accompagner son article sur Rozsda dans son ouvrage *Le Surréalisme et la peinture*.

Les autorités interdisent toutes formes d'art autres qu'officielles. L'École européenne se dissout.

1949 - 1955

À la suite des lois staliniennes régissant le « réalisme socialiste », Rozsda est empêché de peindre. Il dessine beaucoup, sans jamais pouvoir exposer son œuvre. Il illustre des livres pour enfants.

Son carnet de croquis reste le seul moyen d'exercer son œil de peintre. Il retrouve dans sa formation académique d'avant la guerre l'outil nécessaire pour capter, avec une acuité de portraitiste remarquable, le monde qui l'entoure : les gens de la rue, dans les cafés, au concert, au théâtre, aux bains publics et dans les piscines.

1956

Il signe un manifeste et participe à l'exposition non-officielle des « Sept ». Peu après la clôture de l'exposition, la révolution hongroise éclate.

Fin décembre, il quitte clandestinement la Hongrie et passe en Autriche.

1957

Rozsda s'installe de nouveau à Paris.

Tout juste après son arrivée en janvier 1957, André Breton et sa première femme Simone Collinet ont préparé une exposition à la galerie Furstenberg au mois de février. Rozsda a exposé les toiles de sa période 1945-1948 qu'il a rapportées de Hongrie avec l'aide de l'Institut français.

André Breton rédige la préface du catalogue. Il dit : « Voici le haut exemple de ce qu'il fallait cacher si l'on voulait subsister, mais aussi de ce qu'il fallait arracher de nécessité intérieure à la pire des contraintes. Ici se mesurent les forces de la mort et de l'amour ; la plus irrésistible échappée se cherche de toutes parts sous le magma des feuilles virées au noir et des ailes détruites, afin que la nature et l'esprit se rénovent par le plus luxueux des sacrifices, celui que pour naître exige le printemps. »

Rozsda exposera ensuite régulièrement avec les peintres de la galerie Furstenberg.

1961

Il est invité à participer à l'Exposition international du Surréalisme à la Galerie Schwarz de Milan, organisée conjointement par André Breton, José Pierre et Arturo Schwarz.

Rozsda a présenté dans cette exposition son tableau *Les Fenêtres*. La poétesse Joyce Mansour écrit à cette occasion : « Un tableau de Rozsda, cela fait penser à l'extravagant gaspillage de la forêt automnale, aux pommiers en fleurs après la mort du soleil, à l'or oculaire, malléable et immobile, tout frais sorti des chants du pays des Magyars ... »

1964

Rozsda reçoit le prix Copley, qui lui est décerné par le jury suivant : Hans Arp, Alfred Barr jr., Matta, Max Ernst, William S. Lieberman, Man Ray, Roland Penrose, Sir Herbert Read, Barnet et Eleanor Modes, Darius Milhaud et Marcel Duchamp.

1966

Voyage aux États-Unis. Exposition à l'International Gallery de Cleveland.

1970

Endre Rozsda acquiert la nationalité française.

Il expose à Bruxelles. Le catalogue est préfacé par le poète René Micha.

1972

Rozsda participe à l'exposition « Surréalisme 1922-1942 » à Munich et à Paris.

1977

Séjour en Californie. Expositions à Claremont et à New Orléans.

1979

Endre Rozsda s'installe au Bateau-Lavoir, à Montmartre.

1983

Présentation au Mobilier national de la tapisserie réalisée par les ateliers de la manufacture des Gobelins, d'après le tableau « Initiation ».

1984

Rétrospective au Bateau-Lavoir, inaugurée par le ministre de la Culture, Jack Lang.

1987

Endre Rozsda reçoit le titre d'Officier de l'Ordre des Art et des Lettres.

1991

Participation à l'exposition « André Breton, La beauté convulsive » au Centre Georges Pompidou.

1998

Rétrospective au Grand Palais (Műcsarnok) de Budapest. À cette occasion, ministre de la Culture et de l'Éducation hongrois le décore du titre d'Officier de l'Ordre du Mérite de la République de Hongrie, décerné par le président de la République Árpád Göncz.

1999

Exposition à la Galerie Várfok de Budapest, inaugurée par l'écrivain Péter Esterházy.

Fidèle à sa vocation Endre Rozsda continue de peindre et de dessiner jusqu'à ses derniers jours. Il décède à Paris. Il est enterré au cimetière de Montmartre.

NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS

Adam BIRO est né à Budapest en 1941. Il a dirigé le département livres d'art des éditions Flammarion avant de créer les éditions Adam Biro. Il est l'auteur de romans, de nouvelles et d'essais, dernièrement le *Dictionnaire amoureux de l'humour juif* (Plon, 2017). Il a codirigé avec René Passeron le *Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs* (PUF, 1984).

Patrice CONTI a fait des études de philosophie à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il a été membre du bureau de l'Association pour l'Étude du Surréalisme de 2008 à 2010. Il a publié dans les revues *Supérieur Inconnu* (premier semestre 2009) et *La Sœur de l'Ange* (n° 8, automne 2010). Il travaille actuellement sur les archives d'Endre Rozsda.

Claude Luca GEORGES est peintre. Son travail participe d'une certaine sensibilité picturale du temps présent, ouverte à la diversité. Il peint à Paris, au Bateau-Lavoir, sur des supports aux formes très libres, réalisés dans son atelier de Bourgogne avec un matériau de sa conception. Endre Rozsda l'a particulièrement intéressé parce qu'il a accueilli le plus audacieux de la modernité sans consentir au divorce, généralisé, de l'abstraction et d'une présence du monde.

Borbála KALMAN a suivi des études d'histoire de l'art et de langue et littérature françaises à Budapest. En 2017, elle obtient un master en histoire et gestion du patrimoine culturel à la Central European University. De 2007 à 2014, elle est rattachée à la Galerie Várfok en tant qu'historienne de l'art. Depuis 2015, elle est commissaire d'exposition au Musée Ludwig – Musée d'Art contemporain de Budapest.

François LESCUN est le nom de plume de Jean-Noël Segrestaa, maître de conférence honoraire à l'université Paris-X-Nanterre. Il est l'auteur à ce jour de dix livres de poésie, les six derniers disponibles aux éditions Caractères, ainsi *D'un monde à l'autre*, 2011 et *Miroir en éclats*, 2014. *Réfractions* (2005) contient un poème inspiré par la peinture de Rozsda qui figure également dans l'ouvrage publié par Somogy.

José MANGANI est diplômé d'architecture de la National University of the Littoral (UNL) en Argentine. Il a été proche de Rozsda de 1974 jusqu'à sa disparition. Légataire de l'œuvre de l'artiste et vice-président de l'*Association des amis d'Endre Rozsda*, il travaille à la valorisation de l'œuvre de Rozsda et met l'Atelier du Bateau-Lavoir à la disposition des chercheurs et des passionnés d'art.

Françoise PY est maître de conférences en histoire de l'art à l'université Paris 8. Elle a dirigé avec Henri Béhar un colloque à Cerisy intitulé *L'Or du temps : André Breton, cinquante ans après*, en août 2016, et la publication des actes dans la revue *Mélusine*, n° 37, *L'Âge d'Homme*, 2017. Elle a récemment publié *De l'art cinétique à l'art numérique : hommage à Frank Popper*, L'Harmattan, 2017.

Alba ROMANO PACE est historienne de l'art et commissaire d'exposition. Elle vit actuellement à Palerme. Membre associée du Laboratoire HiCSA (Histoire Culturelle et Sociale de l'Art) à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne, elle est docteur en histoire de l'art et auteur de la thèse : *Endre Rozsda, pluralité du regard surréaliste*, soutenue en 2013. Elle est l'auteur de *Jacqueline Lamba peintre rebelle, muse de L'Amour fou*, Paris, Gallimard, (Témoins de l'Art), 2010. Elle collabore régulièrement à la revue d'art *ArteDossier*, Giunti Editori, Florence.

David ROSENBERG se passionne pour l'œuvre d'Endre Rozsda depuis plus de trente ans. Proche de l'artiste, il a été commissaire de la première rétrospective Rozsda au Palais de Műcsarnok de Budapest en 1998. Il a été depuis commissaire des principales expositions consacrées à l'artiste (Musée des Beaux Arts de Budapest en 2001, Galerie Nationale de Budapest en 2013, Orangerie du Luxembourg en 2017). Il a par ailleurs dirigé l'ensemble des publications majeures relatives à son œuvre.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. *Cache-cache*, huile sur toile, 1958
37,6 x 46 cm, collection particulière (ancienne coll. André Breton)
2. *Fille à la cigarette*, huile sur toile, c. 1934
60 x 80 cm, collection particulière
3. *Souvenir de la marine*, huile sur toile, 1942
92 x 65 cm, collection particulière
4. *La Tour*, huile sur toile, 1947-1948
110 x 65 cm, Atelier Rozsda
5. *Père et mère au fiacre*, huile sur toile, 1954
60,5 x 80,5 cm, collection particulière
6. *Masque et Bergamasque*, huile sur toile, c. 1979
49,5 x 60 cm, collection particulière
7. *Initiation*, huile sur toile, 1976
93 x 74 cm, Atelier Rozsda
8. *Révolutions I*, mine de plomb et crayons de couleur sur papier, 1956
29 x 21 cm, Atelier Rozsda
9. *Je me vois petit dans l'enfance de ma mère*, huile sur bois, c. 1980
25 x 20 cm, collection particulière
10. *Promenade d'Erzsébet*, huile sur toile, 1946
76 x 79 cm, Atelier Rozsda
11. *Kerek*, huile sur toile, 1971
60 cm diam, Atelier Rozsda
12. *Parques jouant*, encre de Chine sur papier, c. 1970
12 x 9 cm, collection particulière

13. *Danse macabre*, huile sur toile, 1946-1947
95 x 65 cm, Atelier Rozsda
14. *Ciel pour Mozart*, huile sur toile, 1976
55 x 47 cm, Atelier Rozsda
15. *Hommage à Stravinsky*, huile sur toile, 1976
100 x 82 cm, collection particulière
16. *Chant de lumière pour Béla Bartók*, huile sur toile, 1976
33 x 24 cm, collection particulière
17. *Château de Barbe-Bleue*, huile sur toile, 1965-1979
130 x 162 cm, Atelier Rozsda
18. *Décoiffé*, huile sur toile, 1939
65,5 x 92 cm, collection particulière
19. *Le Roi du vrai*, huile sur toile, 1942
60 x 116 cm, Atelier Rozsda
20. *Moi-même sous un verre*, huile sur toile, c. 1945
25 x 35 cm, Atelier Rozsda
21. *Amour sacré, Amour profane*, huile sur toile, c. 1945
115 x 75,5 cm, Musée des Beaux-arts de Dijon
22. *Valamint*, huile sur toile, 1947
50 x 40 cm, Atelier Rozsda
23. *Face à main de ma grand-mère*, huile sur toile, 1947
95 x 77 cm, Atelier Rozsda
24. *Composition surréaliste*, huile sur toile, 1947
74 x 90 cm, collection particulière
25. Couverture du catalogue de la *Mostra internazionale del surrealismo*,
Milan, Galerie Schwarz, 1961.
26. Françoise Gilot et Endre Rozsda en 1963
lors de la deuxième exposition de Rozsda à la Galerie Furstenberg.

27. *Mes premiers pas en enfer*, huile sur toile, 1945-1946
81 x 65 cm, Atelier Rozsda
28. *Le rêve*, encre de Chine sur papier, c. 1960
28 x 22 cm, MNAM - Centre Pompidou
29. *Turbulante*, huile sur toile, c. 1969
92 x 73 cm, collection particulière
30. *Figure surréaliste I*, mine de plomb sur papier, c. 1945
20,6 x 14,3 cm, Atelier Rozsda
31. *Femme temple*, mine de plomb sur papier, c. 1953
29 x 20,5 cm, Atelier Rozsda
32. *Nature morte à la bobine et à l'aiguille*, mine de plomb sur papier
c. 1955, 40 x 29,7 cm, Atelier Rozsda
33. *Dragon*, mine de plomb sur papier, c. 1955
40 x 29,7 cm, Atelier Rozsda
34. *La Tour de Babel*, huile sur toile, 1958
81 x 100 cm, Atelier Rozsda
35. *Metropolis*, huile sur toile, 1979
88 x 91 cm, collection particulière
36. *Vue d'oiseau*, huile sur toile, c. 1958
54 x 65 cm, collection particulière
37. *Futur revenant*, huile sur toile, 1976
92 x 73 cm, collection particulière

TABLE DES MATIÈRES

PRÉSENTATION	5
Françoise PY	
VERS LA RECONNAISSANCE	13
José MANGANI	
ENDRE ROZSDA OU LE TEMPS RETROUVÉ.....	15
David ROSENBERG	
LE NOM DU DÉSORDRE	25
Adam BIRO	
À LA RECHERCHE DE L'HORS DU TEMPS : ENDRE ROZSDA ET LA FIGURE DE MARCEL PROUST	29
Patrice CONTI	
ENDRE ROZSDA ET LA MUSIQUE	45
François LESCUN	
ENDRE ROZSDA, PEINTRE DU MYSTÈRE.....	61
Alba ROMANO PACE	
SUIVRE LE FIL DE LA PARQUE : TENTATIVE D'EXPLORATION DES STRATES ROZSDÉENNES.....	73
Borbála KÁLMÁN	
ABSTRACTION ET PRÉSENCE DU MONDE CHEZ ENDRE ROZSDA	95
Claude Luca GEORGES	
MES PENSÉES	107
Endre ROZSDA	
SOUVENIRS.....	109
Endre ROZSDA	
MÉDITATIONS	111
Endre ROZSDA	
BIOGRAPHIE D'ENDRE ROZSDA	115
NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES DES AUTEURS	121
TABLE DES ILLUSTRATIONS	123
TABLE DES MATIÈRES.....	127