Alain BOSQUET (janvier 1977), *Engel Pak. Les bonheurs de l'abstrait*, Paris, éd. de la Différence, 1978, pp. 7-116.

Les généralités inévitables

Il faut découvrir Engel Pak, il faut l'aimer, il faut lui donner sa vraie place. Ce sera la conclusion de ce livre, et d'emblée je l'annonce pour qu'il ne puisse y avoir le moindre doute sur mes intentions. Seul le cheminement est affaire de choix, donc de méthode relativement organisée. Quand un propos aussi téméraire veut s'articuler, il convient de remuer quelques idées générales, où Engel Pak, loin de disparaître, prendra peu à peu sa vraie figure : il est, je ne puis hésiter à le dire, assez puissant et original, pour se plier à une sorte de philosophie de la peinture, que je lui impose. Mais je suis plus modeste que je ne prétends : avant de l'aborder, j'ai simplement à cœur de me demander de quelle manière précisément il vaut mieux faire son siège. Je ne tiens pas à ce que ce soit en historien d'art. L'historien d'art est d'habitude un monsieur extrêmement cultivé, qui s'occupe des dates, des coïncidences, des chiffres, des petits faits et du panorama d'ordre technique qu'il y a lieu d'en tirer. C'est surtout un monsieur qui, sachant trop de choses, préfère se montrer neutre devant elles, et se contente de nous inculquer sa culture par le menu. L'historien d'art nous expliquerait en long et en large qu'Engel Pak est né et est mort ici ou là, et en déduirait que fatalement il a peint ce qu'il a peint parce que cela était écrit dans son destin.... sur papier. Je me dis qu'Engel Pak était un homme trop libre et trop spontané pour entrer, même à titre posthume, dans ce genre de démonstration. L'historien est un monsieur qui connaît tout, cherche la petite bête, ne sait rien de plus et finit par ne pas trouver le lion à force de lui découvrir un demi-pou. Je ne me ferai pas historien d'art, en l'occurrence. Serais-je davantage un philosophe ? Ce pourrait être tentant, et quelque peu prétentieux. Le philosophe – mettons aussi, l'essayiste – est un manieur d'idées, qui, lorsqu'il s'en prend à la peinture, en déduit mille concepts étranges et abstraits, et n'a de cesse qu'il ne retire de ses réflexions une morale du com- portement. L'art le sollicite et à la fois l'agace, s'il ne peut se résoudre en moralismes divers. En somme, le philosophe ne se contente pas d'aimer la peinture pas plus que la littérature ou la musique - et il la préfère dénaturée, ou encore adaptée au bien ou au mal : c'est pour lui un matériau et une nourriture qui ne sauraient se suffire à eux-mêmes. J'ai toujours soupçonné que les philosophes et les penseurs, négligeant la personne du peintre, prenaient des libertés extrêmes avec son œuvre.

(Texte exhaustif cfr informations complémentaires)

Le vertige de l'extrapolation les entraine trop loin, et on dirait qu'ils se servent oui, ils l'exploitent du peintre pour nous enseigner comment vivre. De surcroît, ils ont la fâcheuse habitude de nous démontrer mille choses, alors que l'art ne démontre rien, sinon qu'il est beau et par conséquent irremplaçable, ce qui veut dire aussi qu'on ne peut pas le manipuler dans un sens trop précis. J'ai d'autres griefs contre le philosophe il a, depuis Heidegger, mis au point un vocabulaire on ne peut plus particulier, où le profane a la plus grande difficulté à se retrouver. Il va même jusqu'à inventer des notions nouvelles tout un appareil de nomenclatures souvent ésotériques, qui soumettent le peintre à dure épreuve. Le péché mignon de tout philosophe, quand il se mêle d'art et ne sait le faire avec humilité, est d'extrapoler dangereusement : il a l'air alors de faire la leçon une fois de plus au peintre, comme si le premier souci de celui-ci était de se demander pourquoi le monde avait été créé, et vers quoi il se dirigeait.

Je devrais avoir pour l'écrivain professionnel quelques égards, et même lui trouver des vertus exceptionnelles. Je dirais même que pour parler de peinture, il faut être écrivain et poète. Je me corrige tout de suite : non, il faut savoir s'exprimer avec un minimum d'aisance, ce qui n'est pas toujours donné à l'historien d'art ni au philosophe, quoi qu'on en pense, L'écrivain a le joli pouvoir mais n'est-il pas, justement, trop joli ? - d'habiller le peintre et son œuvre de son imagination. Cela peut paraître irremplaçable, bien entendu. On peut toutefois se demander si tant de qualités d'invention ne com portent pas leurs risques qui invente trop, finit par mentir. La superbe liberté de l'écrivain dévoie quelquefois la signification de l'œuvre picturale, et même peut, à la limite, changer le peintre en personnage où il ne se re- connaitrait pas. Vous voyez que je ne prêche pas pour ma chapelle et qu'au contraire je la trouve quelquefois fallacieuse, pour la véracité des faits. L'objectivité n'a pas toujours été le fort des écrivains. Quant aux poètes, il leur arrive de

prendre une œuvre de peintre pour tremplin de leurs fantasmagories. L'enthousiasme n'est pas le meilleur des conseils en ce monde.
De qui encore faut-il se méfier ? Bien sûr, les opinions de tout juge politique ou socio- logique subordonnent l'art et la peinture plus que tout autre forme à son utilité dans une société donnée. La critique marxiste, pour ne prendre qu'elle, a beau avoir ses richesses et ses pouvoirs, il ne peut être question de lui faire complètement confiance. L'utilité et la compréhension des masses, avec un message en clair, ne sont pas les préoccupations d'un peintre occidental, à moins qu'il ne veuille soumettre son talent à rude épreuve. Il s'en suit qu'une critique de luttes des classes est inopérante, aussi bien pour un Mondrian que pour un Braque ou un Picasso. Le bonheur du peuple ne passe pas par la lisibilité directe et orientée d'un tableau. A cet égard, tous les peintres que je viens de nommer et a fortiori Engel Pak doivent être considérés comme nocifs, obscurs et sans le moindre intérêt, même Picasso, malgré ses attaches avec les partis de gauche. S'il existait encore une critique nazie ou fasciste il doit bien y en avoir une aujourd'hui dans des pays comme la Corée du Sud ou Formose, et sans nul doute dans le Chili de Pinochet elle serait tout aussi peu adaptée à l'analyse objective de la peinture, et de l'art considéré comme un exercice individuel, quelle que soit sa discipline. Dès l'instant où la critique dit : « L'artiste doit, le peintre doit », elle abuse ignoblement de ses prérogatives. Je puis ici avouer ma sympathie pour les idées de gauche certaines idées de gauche, du moins dans leur objectif humaniste. Il est évident que tout grand peintre peint pour le peuple, mais non point pour le sermonner ni lui donner une leçon directe il peint pour le rendre heureux par le contact du mystère, intimement, profondément, sans intercesseur ni commissaire.
Je pourrais accepter, en matière d'art, le point de vue du chroniqueur ou du journaliste on peut l'appeler aussi, d'un terme un peu vague : *le critique d'art*. Il s'agit souvent d'un être sollicité par mille impressions, mille besognes, mille engouements qui s'étayent ou s'annulent les uns les autres. Cet animal, qui est partout et nulle part à la fois, ne prend pas le temps de trop réfléchir au courant des idées ni de vérifier le poids exact de l'oreille que Van Gogh tendit à Gauguin un soir d'excitation et de doute. Il a les nerfs à fleur de peau, de la culture, ce qu'il faut d'abandon, et une vertu particulière : il part en croisade, et veut évidemment convaincre. II secoue ses contemporains, parfois pour une cause qui n'en vaut pas la peine, et souvent pour une cause légitime. C'est un grand excitateur, pour employer le terme d'André Breton. Je pense bien que tout froidement pesé, c'est cet être-là que j'aimerais devenir, face à l'œuvre d'Engel Pak. D'abord, cette attitude ne rejette nullement les connaissances de l'historien d'art, du philosophe, du penseur, du juge partial je veux dire : de parti et du journaliste pur et simple. Je voudrais troubler quelques consciences, et remuer quelques sensibilités : il en restera toujours quelque chose.
Ceci admis, comment procéder ? Voulez-vous que je me permette, simplement, humblement, de dialoguer avec moi-même, à propos d'Engel Pak ? Je compte prendre souvent le chemin des écoliers, pour ne pas perdre de vue les digressions nécessaires c'est-à-dire les vues d'ensemble - qui doivent accompagner l'analyse et le commerce d'un peintre original. Je puis admettre que dans l'analyse qu'on entreprend d'un artiste toutes sortes de considérations entrent en jeu celles entre autres de l'historien d'art, du critique et du journaliste en train de mettre en œuvre son prosélytisme de métier. Je n'exclus aucune des formules d'approche, mon dessein étant de faire connaître un artiste de valeur qui n'a pas eu la chance de plaire à la masse et tous les moyens sont bons, n'est-ce pas ? Je ne trahis, en parlant ainsi, aucun cynisme : on ne saurait m'en vouloir que d'un certain enthousiasme. Tout compte fait, je ne vois qu'une vertu insigne à l'écriture en matière de critique celle du mimétisme. Il faut prendre de haut, c'est entendu, une œuvre comme celle d'Engel Pak, comme il faut prendre de haut toute œuvre incontestable : celle de Braque, de Matisse, de Rouault, pour s'en tenir au domaine français. Le mimétisme permet, pour le moins, de s'assimiler – par l'imagination, hélas ! – à l'artiste. Il ne l'annexe pas, il essaie de se substituer à lui et d'entrer totalement dans sa psychologie, sans vouloir mettre en valeur la personnalité du critique. Le mimétisme est une faculté particulière : celui qui en est conscient, voudrait connaître la psychologie intime de l'artiste qu'il commente en même temps, il voudrait aller au-delà de cette simple compréhension, pour accéder aux aspi- rations les plus hautes du même artiste. Il entre ainsi ou s'efforce d'entrer dans son subconscient. Ce n'est pas sa seule ambition : il voudrait aussi s'effacer, comme pour mieux comprendre quelqu'un dont les rouages psychiques ne sont pas les siens ; il y a

là un certain sacrifice, et un certain dédain de soi-même. Il pénètre, en quelque sorte, dans un personnage différent de lui, et qui souvent n'est pas de son époque. En même temps il éprouve comme une volupté de comprendre, même et surtout si c'est en dehors de ses propres échelles de valeur. Je veux dire ceci, avec une certaine candeur : si je voulais écrire un livre sur un titan comme Van Eyck ou Velasquez, je me mettrais moi-même au vestiaire, et ferais un effort sur- humain pour ressembler à Van Eyck ou à Velasquez, quoi qu'il m'en coûte. En somme, il ne s'agit pas de prendre ses distances, mais de coller à quelqu'un de cher et de proche, dût-on y perdre de sa liberté. Je prétends que parler d'un peintre aimé et figurez-vous, l'amour, cela existe c'est s'insinuer dans son être, quand bien même on ne l'a pas connu, et quand bien même on se trompe dans cet élan irrépressible.
On doit voir dans ce qui précède un curieux dosage de sentimentalité, d'abandon et de prosélytisme : c'est bien ainsi que je l'entends. Il ne peut y avoir une seule et unique manière d'aborder Engel Pak ou n'importe quel autre peintre important de l'époque. La peau, la raison, la logique, l'imagination, l'ivresse, doivent jouer des rôles assez comparables. C'est tant pis pour les amateurs de démonstrations impeccables ; c'est tant mieux pour les candidats à l'éblouissement ou à l'amour spontané. Le mimétisme, en dernier ressort, consiste à imaginer comment Engel Pak réagirait, créerait, serait lui-même. Je peux me tromper, aux yeux des témoins, et je dirais avec aplomb que de toute façon les témoins ont toujours un peu tort. La vérité n'est jamais tout à fait édifiante. Engel Pak, dans la restitution fidèle de ses faits et gestes quotidiens, peut n'être pas génial : ce qui importe, c'est encore une fois d'extrapoler, de deviner, de réinventer les significations réelles ou potentielles de son être et de son art. Ah ! c'est un fameux conflit, entre le constat historique et le mythe en train de naître ! Je réponds avec aisance : peu importe la réalité d'un travail replacé dans son contexte géo-graphique, sentimental, familial, humain. Réduit aux données vérifiables de son art, Engel Pak - ou Mondrian, ou Klee, ou Kandinsky n'est qu'un monsieur comme un autre, sans doute habité par son art et incapable d'entrevoir sa portée. Ce qui compte davantage, et en toute modestie, c'est la légende qu'on en peut tirer que j'en dois tirer.

Est-ce odieux, de réduire ainsi à leur expression humaine et animale les grands créateurs en dehors de leurs moments de création ? Enfin, voyons, Velasquez était un parvenu qui s'agenouillait devant Philippe IV, avec plus de salamalecs que quiconque et c'est de ce médiocre courtisan-là que le Roi d'Espagne a tiré sa seule raison de survie. Voyons, Georges Seurat était un monsieur on ne peut plus effacé, anonyme, trans- parent, quelconque, farci d'idées erronées sur la science de la peinture : cela a-t-il empêché cette espèce de Bel- Ami du pinceau de devenir le plus génial des peintres, parce que, dans sa vie, tout simplement, il n'a eu aucune vie ? Quand on a du génie, dans son corps et dans son âme, on se trompe en tout. Permettez-moi une seconde d'orgueil Engel Pak a un peu de génie, et ce qu'il fut réellement compte peu dans ce que j'ai envie de démontrer qu'il est, en dehors de toute mesure trop rationnelle. On connaît la formule de Mallarmé : « Tel qu'en lui- même enfin l'éternité le change ». On devrait la modifier un tant soit peu : « Engel Pak, tel qu'en lui-même nous le changeons ». C'est dire que la suprême objectivité passe par une sorte de subjectivité prudente et à la fois pleine d'ardeur, à partir de laquelle il est possible de montrer du prosélytisme ou, si l'on préfère, un penchant pour la conversion bien menée. Et ne s'agit-il pas, en fin de compte, de faire des adeptes à Engel Pak, parce qu'à un moment donné on s'est soi-même persuadé qu'il méritait un sort supérieur à celui qu'il s'est fait ou qu'on lui a fait ?
Ceci posé - avec un cortège de scrupules, dont je ne tiens pas à me cacher il me faut d'avance faire amende honorable. Pour peu qu'on veuille bien se familiariser avec l'œuvre d'Engel Pak, pourquoi lui appliquerait-on une méthode plutôt qu'une autre ? On peut imaginer ce qu'il a été, ce qu'il a rêvé, ce qu'il a tenté, et par conséquent se mettre à sa place, dans la mesure où l'on est suffisamment informé. J'appelle cela - j'y reviens - le don de mimétisme : j'ana- lyse, par plaisir et comme par devoir naturel, les toiles, les fusains, les dessins ; j'écoute les témoins de sa vie ; je parcours une partie de sa correspondance ; je con- temple plusieurs de ses photographies prises à des époques différentes ; je lis ce que les journalistes et les amis ont pu écrire sur lui. Ensuite, je recommence, jusqu'à un moment - il faut bien six mois d'un commerce presque ininterrompu où il me semble pouvoir affirmer que ma sensibilité a compris la sienne : bien plus, où, en de courts et précieux éclairs, je me substitue à lui. Ainsi agit l'acteur qui interprète le personnage : il ne lui est pas extérieur, et il sait qu'un mystérieux transfert s'accomplit du texte à la voix et au geste. Pourquoi Gérard Philipe pouvait-il

littéralement devenir le Prince de Hombourg, et ne pourrais-je, moi, devenir un peu Engel Pak ? Le mimétisme est un abandon heureux de cette ampleur-là, pourvu qu'on ne se dresse pas, devant une œuvre, avec des idées préconçues ou tout bonnement une antipathie paralysante. Pour bien écouter Bartok, il faut savoir devenir Bartok. Pour vibrer devant les tragédies de Bacon, il faut s'efforcer de se mettre à sa place. Engel Pak ne serait-il pas digne de ce genre d'effort-là ?
Bien sûr, cette fascination volontaire aboutit à un curieux résultat : le plus désintéressé qui se puisse trouver. Mon mimétisme permet à Engel Pak d'exister au fond de moi, de sorte que j'en arrive à vivre avec un Engel Pak intérieur et intime qui, je l'accorde volontiers, n'est peut-être pas le plus vrai. Si je revendique le droit d'agir ainsi à l'endroit de sa personne et de son œuvre, je suis obligé de laisser aux autres la même liberté. Vous avez tous le pouvoir de la sorte d'opposer à mon Engel Pak intérieur, un Engel Pak à vous, qui ne doit pas correspondre au mien. Si vous acceptez ce défi, nous pourrons, au sortir de ce livre, les comparer : le mien n'aura pas l'exclusivité du vrai immuable, pas plus que le vôtre. Je suis homme de dialogue : il suffit je ne demande pas d'autre récompense qu'on m'oppose un Engel Pak aussi divers, contradictoire, toujours inachevé, que le mien. A chaque génération, l'image intime d'un créateur change ; il suffit qu'il vaille la peine de précisément changer. Cette simple constatation m'amène à m'interroger sur les modes en peinture. Comme dans toute forme d'art, les valeurs sont de deux sortes les valeurs actuelles et les valeurs durables. Correspondre, quand on est écrivain, poète, musicien, sculpteur ou peintre, à un ensemble de traits psychiques, en un point donné de l'Histoire, c'est donner des gages de ressemblance à une génération ou deux on les épouse, et il en résulte pour l'artiste un renom assez rapide, car des millions d'hommes se retrouvent en lui. Il arrive que cette coïncidence entre la masse et la conscience individuelle du créateur – faut pas y voir nécessairement un complot de la médiocrité – se prolonge et qu'un créateur à la mode survive à cette mode. Mais le destin en matière artistique est capricieux, imprévisible, rarement discernable dans ses effets immédiats. L'époque, une fois révolue, avale ses gloires et disparaît avec elles ; l'époque suivante, neuf fois sur dix, s'en gausse et passe rageusement l'éponge. Curieusement, certaines renommées englouties restent dans l'oubli : elles ne méritaient décidément pas le moindre crédit. Je songe à la célébrité, il y a quatre-vingts ans, d'un Meissonnier, d'un Bouguereau, d'un Henner, d'un Detaille, aujourd'hui oubliés, et à juste titre : sans doute n'avaient-ils retenu de leur époque que l'aspect ou grandiloquent ou superficiel ; encore a-t-il fallu un quart de siècle pour s'apercevoir de leur inutilité.
D'autres peintres du même âge ont été, eux aussi, balayés par les écoles suivantes : Puvis de Chavannes, Maurice Denis, Le Sidaner. Cette fois nous commençons à nous en rendre compte - ce fut une erreur : il y avait en eux une façon de mystère élégant qui avait plu à une génération entière, souverainement déplu aux deux suivantes, et que soudain, par un bizarre retournement, à notre tour nous trouvons agréable, sinon bien davantage. L'éclipse n'a pas duré, et la réhabilitation se fait sans grand heurt. Ce sont là des accidents de parcours dans la perpétuelle mise en lumière et non moins affolante occultation de l'art. Il y a pourtant des revirements beaucoup plus spectaculaires, en particulier en peinture. Il a fallu attendre la fin du 19e siècle pour que Le Gréco trouve des admirations profondes et convaincues : ses figures émaciées et ses couleurs brutales ne pouvaient plaire aux gentilshommes de son temps qui faisaient les réputations. Le cas d'un Jérôme Bosch est plus symptomatique encore admiré de Philippe II et de son entourage, toujours craint pour son ésotérisme, mal compris, nanti d'une gloire limitée et agaçante, il a dû attendre - bien qu'il fût présent dans les plus grands musées d'Espagne, d'Autriche et du Portugal surréalistes prônent, dans les années 20, avec l'aide des - que les théories freudiennes, l'étude du subconscient, de la psychanalyse et de l'imaginaire à l'état pur. Qu'en est-il toutes proportions gardées, s'entend - d'Engel Pak ? Il faut dire assez brutalement les choses : quelques amis, quelques spécialistes, quelques esprits avertis mis à part, il n'a pas suscité de son vivant un enthousiasme définitif. Ceux qui l'ont aimé, ont à l'occasion pris la peine de le louer personne, sur le plan artistique, ne lui a consacré une étude digne de ce nom, ni même un court texte qui rendît modestement compte de son évolution et de sa particularité. Il n'a jamais été un peintre maudit ou tout à fait inconnu, et il a côtoyé beaucoup de monde des peintres, des collectionneurs, des critiques, des gens curieux mais qui n'ont pas voulu prendre le temps d'assouvir totalement leur curiosité. Une ambiance bohême et sympathique, des amis fervents, des expositions qui ne sont pourtant pas passées inaperçues - loin de là - n'ont pas suffi à lui assurer une place véritable. Ce marginal, qui n'a pas non plus été un incompris, a laissé quelque trois mille cinq cents œuvres.
Il fallait peut-être que cet ensemble – on peut dire cette masse – soit vue avec un peu de recul, et qu'en quelque sorte il se décante. Est-il trop tôt, quelque douze années après sa mort, de soudain braquer sur lui un

éclairage moins distrait que de son vivant ? En tout cas, il n'est pas trop tard car, tout bien pesé, il n'a pas pris une seule ride sauf peut-être pour ses premières peintures, à caractère social et le genre de recherches formelles auxquelles il s'est livré, reste aujourd'hui à la mode : un rien de patine spirituelle si on accepte cette formule lui est favorable. Comme l'avant-garde, avec ses découvertes exacerbées et ses trucs, ne l'a jamais tenté, un intervalle de douze années d'occultation ne peut point lui nuire. Je dois sans doute ici dire comment je suis venu à son œuvre, sans donner des détails fastidieux, ni dévoiler la part prépondérante que dans cette découverte ont joué de tierces personnes, à l'origine beaucoup plus expertes que moi. Un jour, vers la fin de 1975, un directeur de galerie prestigieux m'a écrit une lettre, me demandant, avec simplicité et sans ambages, si je voulais prendre connaissance de l'œuvre entière d'Engel Pak, en vue de publier un ouvrage sur lui. Je me suis interrogé d'abord, pour me souvenir de lui j'avais vu, ici et là, fort distraitement, une toile ou deux ; je me souvins aussi que Marcel Duchamp m'avait parlé de lui, je crois bien au cours d'un déjeuner chez lui, dans les années 50, à New York, en compagnie de Max Ernst. Mon ami le peintre et poète Olive Tamari, lorsqu'il me rendait compte vers 1958 ou 1960 - des - activités artistiques dans son coin du Midi, entre Marseille et Toulon, me parlait de lui comme d'un être libre, capricieux et bourré de talent je ne poussai pas mon enquête plus loin. J'avais également entraperçu, chez un libraire, un exemplaire du livre de Paul Eluard, illustré en 1947 par Engel Pak : « Objets des mots et des images » ; j'avoue ne pas en avoir été fort impressionné. J'étais donc pratiquement vierge en me rendant au rendez- vous. Contempler vingt ou trente œuvres d'un artiste, fussent-elles de petit format, procure souvent un choc, dont il convient de se méfier. Ce contact m'a certes convaincu, mais ne m'a nullement bouleversé. J'aime d'ailleurs que ce genre de réaction stimule en moi une espèce de méfiance. J'ai accepté ce qu'on me mon- trait d'Engel Pak, et gardais un peu de ma froideur. Or, au bout de cinq ou six jours, mes sens l'esprit et le cœur conjugués ont fait une place à ces petits formats. Je demandai à en voir davantage. Quelques semaines plus tard, j'en découvrais plus de six cents à Bruxelles. Deux mois plus tard encore, la presque totalité de l'œuvre m'était révélée, dans son unité comme dans sa répétition, dans ses tâtonnements comme dans ses recherches et ses splendides découvertes. Il a fallu regarder, observer, comparer, éliminer, revenir en arrière, découvrir des thèmes, des constantes, puis soudain des ruptures et des lassitudes toute la vie intérieure d'un homme projetée sur la toile ou le papier, à la fois par besoin, par caprice et par joie. Il y a, au moment où j'écris ces lignes, six mois à peine qu'Engel Pak est devant moi - et profondément en moi - comme un phénomène cons- tant dont je dois rendre compte, non point dans l'éblouissement ou la remise en cause mais, disons, dans la permanence d'une analyse qui se perpétue de sans cesse s'enrichir à son contact. Il y a comme un frémissement particulier, dès que la familiarité avec une œuvre est assurée, à vêtir de mots ce qu'on ressent, et que l'on sait ressentir une forte certitude sertie de frissons. Je sais très précisément ce que cet homme et son œuvre signifient pour moi - pour vous, demain et, en même temps, comme au bout de la branche chez le peuplier, les mots que j'emploie doivent presque imperceptiblement tressaillir. Or, il est temps de le camper, de le cerner, de le restituer à ses vérités, cet homme-là.

La liberté et l'ironie

Engel Pak est né à Spa en 1885. On peut, de ce simple renseignement, tirer toute une philosophie du comportement, et se perdre dans l'arsenal des théories chères à Hippolyte Taine on insisterait alors, de façon un peu tyrannique et raide, sur l'influence exercée sur lui par la société de cette ville d'eaux huppée et célèbre, sur la bourgeoisie de sa famille et de son père au premier chef, qui était libraire ; enfin on parlerait des événements qui ont traversé ses premières années. On aurait en grande partie raison, et un peu tort aussi. On pourrait essayer de prouver – ce serait plus difficile – qu'Engel Pak, à partir du moment où il a pris conscience de son originalité, donc plus de quarante ans plus tard, n'a fait que se révolter contre le milieu, le siècle, la famille, etc... Ce serait bizarre et erroné. Comme, justement, la maturité de l'artiste a pris longtemps à se déclarer, je suis d'avis que son enfance et son adolescence ont été, sinon obéissantes, du moins parfaitement perméables à ce qu'on appelle aujourd'hui d'un mot pompeux l'environnement. Sa sensibilité s'est d'abord nourrie dans une atmosphère bourgeoise, contre laquelle il n'avait aucune raison sur le moment même, s'entend - de partir en guerre. Il a tout bonnement appris à être un Belge bougon, ironique et ouvert à beaucoup d'idées audacieuses mais plus latentes qu'explosives.

Dans l'histoire universelle, les années qui suivent 1885 sont parmi les plus placides, les plus heureuses et les plus quelconques de l'Occident, au cours de son histoire tumultueuse. L'économie est d'une ennuyeuse stabilité ; la société évolue avec lenteur vers des lois de travail à peu près acceptables, l'épargne est à l'abri de

toute surprise et surtout la paix, depuis le conflit rapide et limité de 1870 - l'événement de la Commune ayant été savamment caché aux masses s'éternise, sans qu'aucun bouleversement ne se profile à l'horizon. Dans le domaine de l'art et de la pensée, un néo-classicisme sur le modèle gréco-latin continue de gouverner les esprits, que ne dérangent guère les déclamations de Frédéric Nietzsche. Le monde civilisé la Prusse puissante, la France relevée, l'Angleterre en possession d'un empire qui subvient à ses besoins, l'Autriche insouciante, l'Amérique en pleine croissance territoriale ne saurait se remettre en cause et ne tient pas à prendre l'habitude de s'interroger sur soi. Le réalisme triomphe dans tous les domaines, et s'il est timidement contesté par une gauche en formation, c'est dans des termes convenus.

Spa est le haut lieu des mondanités et des cures, où viennent princes et milliardaires. On n'a pas oublié le séjour qu'y firent Pierre le Grand, Marguerite de Valois, Christine de Suède et, comme il se doit, plusieurs princes de Galles successifs. Comme Karlsbad, Vichy, Bad Ischl ou Baden-Baden, tout y est artifice guindé, musique légère et confort pour ceux qu'on n'appelle pas encore des touristes. On y cultive assurément les arts surtout ceux qui ne jettent pas le doute dans les esprits et qui ne font pas réfléchir ces messieurs et dames au peu qu'ils seraient sans leur fortune et leurs bobos légers. On doit y aimer Alexandre Dumas fils, les différents Strauss et, dans le domaine de la peinture, les portraits en pied, les natures mortes d'avant Cézanne, les batailles et les paysages à la rigueur même ceux de l'école de Barbizon. Un mot local qui semble se faire rare, mais que nous rappellent les bons guides d'antan résume assez bien cette atmosphère baroque, moins ridicule certes que les palais de Louis II de Bavière et moins riante que la roulette de Monte-Carlo les « jolités », qui sont des bibelots de bois peint. Le père d'Ernst Engel – car tel est son nom véritable – est libraire, et je n'imagine pas qu'il puisse dans cette ville d'eaux offrir à son obèse clientèle autre chose que les romans et les feuilletons à la mode : Gyp, Marcel Prévost, Georges Ohnet, et dans les meilleurs des cas peut-être Pierre Loti, Rudyard Kipling ou Gabriele d'Annunzio avec, pour la clientèle allemande, j'en suis sûr, Dauthendey.

Que signifie être Belge pendant l'enfance de notre peintre ? La province de Liège, héritière de cette principauté de Liège qui eut tant de liens avec le Saint Empire, malgré sa langue française et sa fierté d'avoir donné à la France au moins quatre génies musicaux, Grétry, Franck, Vieuxtemps et Lekeu, est en vérité « européenne » avant la lettre. Spa est à moins de vingt kilomètres de la frontière allemande, et la Prusse n'y effraie pas encore les habitants. Wallon d'ethnie, le pays ne s'affiche pas comme tel car l'indépendance belge est encore relativement récente. Léopold 1er, quoique étranger de naissance, a eu un règne solide et réussi ; sous Léopold II, sans concurrence ni agacements entre les Wallons et les Flamands, la Belgique a pris de l'essor et connaît quelques aventures capiteuses comme l'installation au Congo et la pénétration commerciale en Chine. Une certaine fierté façonne l'âme de ce peuple qui, quoique improvisé – inventé, peut-on dire – et devenu libre après avoir été l'enjeu des grandes puissances, vingt siècles durant, se trouve en possession d'une psychologie à part.

Aujourd'hui, une génération entière de conflits mesquins a de nouveau, sauf sur le plan administratif au niveau gouvernemental, séparé Wallons, Flamands et Bruxellois. Du temps où Engel Pak était enfant, l'unité était bel et bien entrée dans les mœurs, et une sorte de profonde entente rapprochait Ostende d'Arlon, Bruges de Liège, Anvers de Namur. On parle toujours, autour de nous, de la spécificité wallonne et du génie flamand la première se définit par un farouche attachement à la France, des idées revendicatrices, une laïcité à toute épreuve, un travail de la mine harrassant (sic) sinon tragique, un esprit frondeur que l'art ne semble guère effleurer sauf, précisé- ment, pour la musique; en face en quelque sorte le génie flamand est d'ordre mystique, peu porté sur les palabres, profond, méfiant, sans grande sympathie pour les plis latins de l'intelligence, et imbu d'art, surtout bien entendu de peinture, avec parfois une prédilection pour la retraite spirituelle, bien qu'elle soit modérée par un penchant pour la satire. Le Belge, dans les dernières années du siècle, a le verbe haut, le contentement immense, le scepticisme certain, la joie de vivre évidente avec des élans non moins évidents vers l'absolu. Il se sait impuissant par rapport à ses voisins qui l'ont envahi, puisqu'il a été tout à tour hollandais, autrichien, espagnol, français, au cours des temps modernes. Libre, il ne peut l'être comme l'Allemand : on ne le mène pas par le bout du nez, et il n'aime pas obéir ; ni comme l'Anglais il n'a pas à faire illusion pour défendre un empire colossal ; ni comme le Hollandais : il n'a pas sa flexibilité mercantile; ni guère comme le Français il n'a ni son élégance ni ses ressources verbales qui cachent bien des légèretés. Il est souvent profond, d'une mauvaise humeur constante – est-ce aussi à cause du climat pluvieux ? – et volontiers débraillé pour montrer que personne ne saurait lui faire la leçon, surtout pas les aristocrates. Il faut ajouter à ces traits, un besoin de quelquefois se moquer de soi-même, propre aux citoyens des petits pays qui n'ont

guère de langue universelle à eux mais qui doivent l'emprunter à des empires dignes de ce nom. Le Belge n'est jamais dupe, ni des autres, ni de soi, et on le dirait trop méfiant. Ce bon ricanement perpétuel, il est aussi celui de Constant Permeke et de James Ensor, de Michel de Ghelderode et d'Henri Michaux, de quelque coin de Wallonie ou de Flandre qu'ils vinssent.

Tout jeune, Engel Pak – pardon Ernst Engel – pris dans le tourbillon des fêtes et des simulacres de Spa, n'a aucune raison de trouver son existence insupportable. On le devine relativement gâté, bien éduqué au début, et ne prenant au fond aucune conscience des faibles conflits sociaux qui pouvaient agiter quelques villes industrielles voisines, où la Seconde Inter- nationale fait de nombreux adeptes : Liège, Seraing, Verviers. A Spa, les estivants et les curistes ne savent pas ce que sont les maux du siècle : les petits maux de leur corps leur suffisent. Mais qui, même à une époque heureuse, est satisfait de son sort ? Les contemporains d'Engel Pak disparaissent un à un, et je ne sache pas qu'un seul témoin de son adolescence puisse encore – plus de quatre-vingts ans plus tard – apporter sur lui des anecdotes susceptibles de le restituer dans sa vérité pro- fonde de petit garçon, puis d'écolier insubordonné. Car – cela, nous le savons – il est rétif et doit changer d'école assez souvent. Il n'empêche que je ne le vois pas en révolutionnaire : il n'y a en lui aucune trace de cette rupture viscérale qui se retrouve chez un Van Gogh, alors célèbre, ou chez un Gauguin ; et, intellectuellement parlant, Ernst Engel n'est pas davantage un Arthur Rimbaud. Il n'en demeure pas moins qu'il quitte très jeune sa ville natale, pour se rendre ailleurs en Belgique, mais aussi en Allemagne et en Hollande, et plus tard en Angleterre. Il ne m'appartient pas, ici, de le suivre à la trace, et les révélations successives ne prouvent rien, quand on veut leur attribuer tel ou tel pouvoir, trois quarts de siècle plus tard. Trois faits sont certains : Ernst Engel n'est pas particulièrement attiré par la peinture avant sa vingtième année, et même il faudra attendre la trentaine pour le voir y songer de manière quelque peu sérieuse ; ensuite, même si malgré ses vagabondages il lui arrive assurément de visiter les musées, il n'est pas au courant des dernières découvertes, et il est à parier que les recherches de Picasso dès 1907, des futuristes italiens dès 1909 et de Mondrian et de Kandinski (sic) à la veille de la première guerre mondiale lui demeurent inconnues; enfin, et ceci est sans doute beaucoup plus symptomatique, rien ne le prédispose à aimer la peinture française proprement dite, c'est-à-dire ni Matisse, ni Braque, ni Dufy. Il est, sans le savoir de manière bien consciente sans doute, très belge dans ses goûts, et je le soupçonne, dès la vingtaine, plutôt attiré par Van Gogh et les Allemands aujourd'hui peu à la mode, qui ont précédé les expressionnistes : le Max Klinger des facéties macabres et le Max Liebermann des paysages pesants. Il me semble aussi – sans que, en toute honnêteté, je puisse trouver des preuves irréfutables – qu'il est assez ému par ce que la Belgique, qu'elle fût flamande, wallonne ou plus simplement bruxelloise – donc conjuguant les deux tendances – a de mieux à offrir. Pour bien comprendre ses premières tentatives, il y a lieu de rappeler ce que furent les peintres répandus dans les dernières années de l'avant-guerre de 14. Opsomer et Evenepoel sont alors de grands peintres sociaux : non point dans un sens satirique, mais parce qu'ils peignent la bourgeoisie belge, avec des palettes grasses et même opulentes, où on devine l'influence d'un Manet, et où se pressentent déjà les clins d'œil complices d'un Van Dongen. Il n'est pas sûr que ces images d'un bonheur ostensible plaisent tellement à Ernst Engel, et on peut se dire que peut-être un James Ensor l'attire aussi et puis, non, il ne sera jamais un peintre de la mort et de la mascarade. Son siège est fait : dans les premiers temps il sera plutôt un peintre de la protestation.

Et ici, il convient d'évoquer une fort belle figure, aujourd'hui reléguée dans l'ombre, et qui a été le Gustave Courbet de la Belgique : Eugène Laermans, bien plus puissant comme peintre du labeur et du travail que Constantin Meunier, dont les monuments à la gloire des mineurs et des paysans ont certainement peuplé la mémoire du jeune Ernst Engel. Laermans peint les foules en procession, dans un rythme étonnant de noblesse, ce qui n'exclut pas une sorte d'angoisse retenue. Il n'est pas – c'est une question de date et aussi de tempérament – un expressionniste plongé dans l'accusation : il y a chez lui une sorte d'espoir pour la cause ouvrière, sans qu'il ait besoin de recourir à la moindre exagération. L'apprentissage d'Ernst Engel est long, sans direction précise, et tout de rebondissements inattendus. Venu d'une bourgeoisie moyenne, il semble que ses vagabondages l'aient plutôt appauvri. Ce n'est pas un homme habile, comme le montrera plus tard son franc- parler. Il ne se prépare pas – ni dans les années qui ont suivi 1900, ni avant la guerre, ni durant celle-ci – à la peinture, et nous ne savons rien de définitif sur le choc qui a pu le conduire à peindre, dans l'immédiate après-guerre, ni même si une lente maturation est responsable de ce qui, au début, n'était sans doute qu'un caprice : le velléitaire et impulsif Ernst Engel avait d'autres trucs dans son sac. Un seul a réussi : il avait dans les 35 ans, quand le démon de peindre s'est emparé de lui, et encore était-ce une passion d'abord très tiède.

Homme indépendant et instable, il n'a pas eu à imiter qui que ce soit.

Le peintre des gueules

Ernst Engel ne prend de décision importante qu'en 1924, lorsqu'il vient s'installer à Paris. Chassé de plusieurs écoles, mobilisé en 1914, mari d'une Allemande qui profite de son absence pour le dévaliser, voyageur par ennui et par nécessité, il ne semble retenir de ses mésaventures que le goût de la liberté : un goût parfois amer, et toujours sardonique par défense. Ses connaissances en peinture se bousculent. On va l'accuser – mais les Français sont ignorants – de se tourner d'abord vers ce que de façon erronée on appelle l'expressionnisme. Le voisinage de Van Gogh – dans sa période du Borinage – d'Eugène Laermans et d'Henri de Groux est infinimement (sic) plus déterminant. Lié de loin à la famille de celui-ci, il l'admire et suivra bientôt son exemple : ce peintre belge – encore un oublié ! – a en effet consacré une grande partie de sa vie à restituer l'existence des travailleurs, sans côtoyer le fantastique comme James Ensor et, sa tâche à peu près terminée, s'est installé dans le Midi de la France, là où le soleil modifie la palettes des peintres. C'est ce qui arrivera plus tard à Engel Pak. Mais il faut insister sur l'aspect à la fois belge et original de la démarche du peintre à ses débuts, sans négliger une autre figure assez proche du premier Pak : Frans Masereel, mort il y a deux ans dans l'indifférence totale de l'Europe, qui pourtant l'avait porté aux nues au lendemain de la première guerre mondiale. Ce qui est vrai de Laermans, de Masereel et de De Groux, est vrai sentimentalement de Pak. Il ne s'agit nullement de se rallier à l'expressionnisme allemand orthodoxe, sous prétexte qu'on met en scène des déshérités, des foules en colère, des situations pessimistes. D'abord, la technique est différente : l'expressionnisme, de Heckel à Kokoschka, se veut théâtral dans ses moindres coups de pinceau, et ne vise à aucune maîtrise du détail, comme si le premier dessein de la matière était précisément de déformer, de dévoyer, d'exagérer les intentions du peintre, de sorte que sa subjectivité engloutisse ses facultés raisonnantes. L'expressionnisme ne se veut pas fidèle : il ne peut que s'opposer à la vision impressionniste, qui se savait imperturbable et portée sur l'analyse plutôt que sur l'émotion débridée. De plus, à partir de 1912, l'expressionnisme a un message philosophique et social, que les œuvres ne trahissent pas directement mais qui se veut implicite : en accord avec le sentiment wagnérien et nietzschéen du « crépuscule des dieux », il prône, en pleine paix et sans que rien ne le motive de manière directe, une fin du monde fracassante et tragique, où l'homme, la Terre et Dieu seraient précipités dans un cataclysme sans espoir. Il en ressort que la laideur de l'homme, quand elle est dépeinte avec une délectation morose, doit servir de preuve à la nécessité et à l'inévitabilité de la catastrophe future : tous les expressionnistes l'appellent avec une joie presque kafkaienne.

Il n'y a rien de tel dans les premières toiles, après 1924, d'Ernst Engel, qui entre-temps s'est remarié et qui signe ses travaux du nom de son épouse : nous avons affaire désormais à Engel-Rozier. Il commence en effet par des portraits, rendus par une peinture à l'huile épaisse, large, généreuse, et encore assez maladroite. Immédiatement, on le baptise, à Paris, comme « le peintre des gueules » : l'expression lui plaît, il la garde et la sait assez juste. Assurément, il s'agit pour le débutant de s'inscrire d'abord dans une tradition, plutôt que de faire cavalier seul ou de se contenter – l'époque est déjà celle des trouvailles faciles – d'une originalité superficielle. On aurait pu croire qu'il pouvait imiter les peintres à la mode, en France ou un Dufy, ou un Gleizes, ou un Dunoyer de Segonzac, ou un Walch. Il n'est pas davantage tenté pas encore par l'avant- - garde, où se célèbrent les noms de Picasso et de Picabia avant la première grande offensive surréaliste, qui se prépare depuis la mort officielle – en 1922 – du dadaïsme, avec Max Ernst et Yves Tanguy.

Incontestablement, le milieu des peintres est sans influence sur Engel-Rozier, et - il faut le dire toutes les notions et connaissances qu'il a jusqu'ici accumulées ne font nullement de lui un homme au courant de son siècle. Ce n'est pas une critique : il est heureux que pendant deux ou trois années encore, il fût marginal.

Il peint donc des visages, des groupes, des conversations entre paysans ou clochards, soit presque sans arrière-plan, ou sur fond de foule, de rue ou de café. Sa première tâche – que ce soit dans les dessins ou dans les tableaux – est de copier, ou plus exactement de représenter sans la copier avec servilité, la nature, limitée à la nature humaine. La psychologie n'est pas pour lui une vieillerie du 19e siècle, et il a trop les pieds sur terre pour s'évaporer dans les jeux à la mode ; il a tout le temps de songer aux évasions. Ses traits sont à la

fois d'une pâte ferme et assez épaisse. Quant à son dessin – nous n'en avons que quelques exemples – il est sans doute plus raffiné, bien que lui aussi s'adresse d'abord à la puissance, à la sueur et à ce sourire grincheux dont ses personnages ont le secret. On peut dire que les années 20, si elles sont pour Engel-Rozier des années de combat, témoignent aussi de ses hantises. Lui qui est né dans un milieu joueur, et qui plus tard ne s'occupera nullement du sort de ses contemporains, artistiquement parlant, par quelle aberration fait-il figure de peintre du peuple ? Aucune explication psychique ou psychanalytique ne serait suffisante. Il ne peut être question d'un quelconque sentiment de pitié ni de vague solidarité toutes deux existent en lui à l'état larvaire et latent ; toutes deux finiront par le lasser, lui qui suivra bientôt un chemin solitaire et combien plus enivrant ! La critique marxiste pourrait prétendre qu'avant de se replier sur lui-même, il a voulu se faire le porte-parole des « Gueules », c'est-à-dire des hommes en peine, perdus dans les grandes cités tentaculaires. Les témoignages sur l'attitude politique – à supposer qu'il en ait eu une qui ne fût pas fluctuante – ne permettent aucune théorie à ce propos. Il faut se dire que le visage d'Engel-Rozier, très typé, est attiré par d'autres visages typés, non point qu'il se retrouve nécessairement en eux, mais parce qu'il aime bien ricaner : c'est d'ailleurs une des constantes de son caractère. Et pour l'instant, sur quoi d'autre fonderait-il son art encore incertain, sinon sur ce caractère, et sur le malin plaisir de se dire que ses toiles et ses dessins vivent par le visage humain ? Il n'est pas sans savoir, de surcroît, à une époque où déjà l'ensemble des formes d'art connaissent une prodigieuse remise en cause, que le visage et l'attitude humaine sont précisément de fort solides tremplins : comment on peint devient presque secondaire – du moins est-ce le public, dans son ignorance générale, qui en décide ainsi – devant l'émotion provoquée par la vue de la souffrance, de l'éthylisme, de la simple misère. N'étant pas encore assuré de ses pouvoirs, Engel-Rozier a en tout cas cette certitude-là : il apporte au monde une fort solide collection de spécimens pris dans la ruelle et l'égout. La nature est trop vaste pour être embrassée comme chez Bonnard, par exemple ; pourquoi ne pas la limiter aux types, aux passants, aux ivrognes, coincés ci et là ? Il y a un plaisir avoué à reproduire une lèvre tordue, un regard lointain, une main qui se crispe. Au fond, on ne les reproduit d'ailleurs pas, même si on veut leur rester fidèle : ce qui possède trois dimensions, en en perdant une en acquiert une autre, quoi qu'on fasse indéfinissablement. Ce mystère-là ne manque pas d'émouvoir notre peintre satirique. Il veut faire vrai, il réussit à faire vrai et, qu'il l'accepte ou non, il fait davantage : il fait rêver, sans encore que le rêve prenne des dimensions tyranniques. Il a ses points de repère, et il y tient, avec une volonté farouche que – en toute honnêteté – on a quelque mal à comprendre, de la part de ce bohême, de ce vagabond, de ce splendide sale caractère. A-t-il besoin de se rassurer ? A-t-il besoin de se persuader qu'il apporte à un Paris léger et trop intellectuel, comme une masse de commisération accusatrice ? Et sait-il qu'en fin de compte il est passablement démodé ? Peut- être est-ce là son élégance et son caprice : qu'on le découvre *hors du coup* ne doit pas lui déplaire, si tant est qu'il cherche à se montrer, ce qui n'est guère évident dans les deux premières années de son séjour parisien. Ses figures, ses trognes, ses binettes, ses bouffissures, ses couperoses, ses apoplexies de triples mentons et ses phtisies de tuberculeux l'obsèdent. Il leur applique une palette brutale et franche, avec – dirais-je soudain avec une malicieuse complicité – une sorte de trouble attendrissement quand il est capable de saisir, sur une paupière ou une lippe, des paroles sur le point de s'articuler.

Car rien n'est plus permanent, dans ces tableaux, que la présence de la parole : quelles gueules vont dire telle ou telle bourde, telle ou telle anecdote salace, telle ou telle calomnie monstrueuse ? Les personnages écoutent, et d'étranges connivences ont lieu entre eux. Quand bien même les solitaires – les portraits de paysans ou d'ouvriers – se tairaient, on devine que la parole leur pèse, sans doute celle qu'ils ne peuvent pas communiquer. Le problème de la communication – pour parler comme aujourd'hui – est ainsi partout présent. Le café peut n'être pas visible, l'estaminet au-delà du tableau, la taverne à peine suggérée, il n'en demeure pas moins que toutes les gueules sont là pour nous avertir que l'univers est pourri, ou qu'il convient de lui tirer un formidable pied-de-nez. Voici une femme assez laide entre deux quidams : est-ce de l'amour ou du dégoût de l'amour qu'ils devisent avec une remarquable saveur ? Voici un quadragénaire déprimé, qu'entourent des fantoches, à moins qu'ils ne soient véritablement des masques : est-on jamais à l'abri des reflets impitoyables de soi-même ? Voici trois hommes – des intellectuels devenus clochards – qui discutent debout de mille choses, et plus que de toute autre, de leurs déceptions car, ride après ride, rictus après rictus, les coups portés

à l'âme finissent par atteindre le corps. Voici un modeste ouvrier qui regarde dans le vide : mais ce vide-là n'est-il pas celui qu'il soupçonne au fond de lui après trente années de labeur débilitant ? Voici un vendeur de journaux, dont il est à parier qu'il peut seulement être d'extrême-droite ou d'extrême-gauche : mais au-delà de sa véhémence, ne voit-on pas dans toute son attitude une haine sans limites jetée contre la société, quelle que soit sa forme ? Voici trois autres chenapans descendus dans la rue, soit pour prendre un peu d'air après une bonne séance de beuverie, soit pour chercher querelle à qui- conque viendrait à passer : quand on sait qu'on n'est personne, ne se soulage-t-on pas à invectiver son prochain, histoire de se faire passer pour des durs ? Voici une demi-douzaine de consommateurs dans un estaminet crasseux : que vont-il (sic) consommer qui ne soit leur âme plus chaude que vieille bière, ou leur amertume qui à côté de leur café est le pire des poisons ? Voici, en chapeau rouge, la madone des dégénérés : est-ce de luxure qu'elle rêve, ou d'un simple verre qui la consolerait d'être le peu qu'elle est, entre l'hospice qui l'attend et les ponts où aucun pauvre ne se poussera pour lui faire une petite place ?

Je sous-estime volontiers cette peinture peut-être est-ce parce que la période suivante d'Engel Pak me paraît infiniment supérieure. Peut-être aussi les moyens techniques sont-ils encore brutaux et sans subtilité. Peut-être enfin la psychologie qui s'en dégage est-elle désuète et qu'elle rappelle trop une certaine peinture de 1880. J'avoue que si je connaissais moins l'œuvre d'Engel Pak, et que ma satanée « culture » ne me jouât de vilains tours dûs à je ne sais quel respect de la chronologie historique qui n'admet aucune infraction à l'idée préconçue de la succession des genres et des humeurs, eh bien ! je trouverais à cette première manière une vérité humaine et un sens satirique évidents. Je ne sache pas qu'Engel Pak, à l'époque de son épanouissement, y attachât plus qu'une valeur sentimentale. Toute expérience est nécessaire, ne serait-ce que parce qu'elle permet des tournants, donc des ruptures. La rupture qui est sur le point de se produire est assez sensationnelle, dans la vie de notre peintre, pour rendre a posteriori la série des lourde de possibilités diverses.

Les hommes de béton

Jusqu'ici, la première période d'Engel-Rozier s'appuie – nous avons imaginé que c'est pour des raisons de sécurité intérieure – sur l'observation, la psychologie, le sentiment et la ressemblance, toutes qualités que les peintres véritables ont fini par rudement nier, dans les années 1924-1926. Il n'est plus possible, même pour un individualiste acharné, de rester à la traîne, et Engel-Rozier s'est suffisamment armé pour défendre ses propres positions artistiques, à supposer qu'elles fussent le fait d'un parti pris solide. Non : il faut se dire qu'il a fait ses gammes, et que désormais, après deux années à Paris, il se considère comme libre de ses mouvements : cela signifie qu'il peut, sans regrets excessifs, s'engager dans une voie nouvelle et tenir pour nulle son expérience récente. Car, à tout prendre, à partir de 1926, année cruciale où il rencontre Torrès Garcia et se lie d'amitié avec lui, sa personnalité change brusquement comme après une longue et irrésistible révélation. On sait que Torrès Garcia avait une conception assez originale du cubisme, qu'il avait adaptée à ses propres besoins vingt ans après la naissance du mouvement proprement dit, il en avait gardé l'aspect linéaire et sobre, pour ses figures comme pour ses paysages citadins, sans en accepter le principe analytique. La conversion d'Engel-Rozier semble spontanée et décisive, sans la moindre réticence ni la moindre bavure. Sans doute aussi, sous l'influence de ce peintre reconnu – mais que l'Europe allait oublier jusqu'en 1972 – apprend-il à connaître d'autres peintres qui ont profité de l'expérience cubiste et n'en ont pas retenu la littéralité, c'est-à-dire cette manière un peu systématique par laquelle Picasso, Braque et Gris ont déplié l'objet ou la nature morte pour ensuite en replier les éléments, explosion et implosion simultanées d'une réalité monastique aux couleurs effacées. En premier lieu, c'est Modigliani qu'Engel-Rozier a dû apprendre à aimer, pour son emploi des droites et des obliques, ce qui rappelait le cubisme mais en évitait l'imperturbable manque de sentimentalité. Là encore, ce ne sont pas les artistes de l'école de Paris qui sont les plus proches d'Engel-Rozier, mais bel et bien deux peintres d'Allemagne un locataire autochtone du Bauhaus, Oskar Schlemmer, qui peint d'étranges silhouettes entre le réel et le fantastique sans se départir jamais de la leçon cubiste, et surtout Lionel Feininger, Américain domicilié en Allemagne, lui aussi familier du Bauhaus, et qui est assurément le peintre des obliques, des droites, des angles, des vues à travers cristaux et prismes, comme

si l'univers tout entier était, dans ses moindres manifestations, l'œuvre d'un architecte et d'un mathématicien. Engel-Rozier ne quitte pas, dans un premier temps, le corps humain : avec une conviction révolutionnaire et une verve qui n'a rien à voir avec le souci de la ressemblance, il les réinvente. Ils gardent encore leurs attributs, mais il serait exagéré de prétendre qu'on puisse les trouver où que ce soit sur la terre : ce sont désormais des êtres à la fois humains et inhumains, fantastiques mais palpables, oniriques et vivants d'une vie où seule notre imagination est invitée à se rendre en une visite prodigieusement inquiétante. Le temps de sonder l'âme est révolu il faut recréer l'homme dans son intégrité. Il semble bien qu'au contact de Torrès Garcia, Engel-Rozier acquière une conception tout à fait nouvelle du rôle de la peinture. Avant cette rencontre, le réel comptait encore pour lui, non point comme une présence dictatoriale dont il ne pût se libérer, mais comme un tremplin où fatalement il lui fallait revenir, et surtout comme un prétexte à sa satire et à son interprétation particulière, toujours respectueuse malgré ses airs ricaneurs. Il ne lui semblait pas alors qu'il dût s'écarter de la réalité pour se découvrir une façon à lui de la traiter, et devant certaines toiles réussies, on comprend qu'Engel- Rozier ait senti comme un commencement de pouvoir : il est toujours assez enivrant de faire vrai et en même temps de faire régner comme une atmosphère à soi. Cette optique, il nous faut admettre qu'elle n'a pas duré, et que d'un coup le peintre ait découvert à son art une ambition infiniment plus vaste et plus risquée. Ce dont il se débarrasse n'est ni plus ni moins que la référence, aussi bien physique que psychologique. Il n'est plus, en 1926, un peintre de la satire sociale, ni des gueules que le premier venu pouvait reconnaître.

Il connaît – à 40 ans, ce n'est pas trop tôt, avouons-le ! – l'ivresse de la liberté totale. Il cesse d'être un épigone relativement habile et savoureux, pour se révéler comme un chercheur de premier ordre. Ici, une remarque s'impose : comment se fait-il que l'originalité de cette recherche n'ait trouvé que quelques défenseurs, sincères sans doute mais sans prestige profond sur le goût du temps ? A cela je pense qu'il faut répondre que les années 20 sont encombrées, sinon déchirées, par mille expériences formelles et mille manifestes qui pullulent de par l'Europe. Engel-Rozier, s'il avait tout à fait suivi les travers de l'époque, aurait avec profit rédigé quelque texte fracassant, dont il serait resté quelque chose : nous le savons, en peinture comme ailleurs, jouer au démiurge, au sociologue et au révolutionnaire n'est pas une mauvaise tactique. Il n'était pas doué pour ce genre d'exercice vain, et surtout il se disait avec juste raison que ses œuvres parlent pour lui : il était inutile d'improviser des intentions intellectuelles pour en doubler l'intérêt. En 1926, les expressionnistes allemands qui ont survécu à la guerre, font école et se serrent les coudes. Le Bauhaus connaît une réputation flatteuse, et c'est la gloire aussi bien de Kandinski que de Paul Klee. Les émigrés russes, Chagall en tête, accaparent le public – encore limité – qui demande à la peinture une certaine folie facilement assimilable, tandis que les peintres russes restés chez eux, Malevitch en premier lieu, sont au centre des conversations : art révolutionnaire ou pas, avant-garde étatique ou libre? Les diverses formes de post-cubismes se multiplient aussi, et c'est la plus belle période de Juan Gris. La peinture du bonheur – c'est la seule étiquette qui lui convienne tout au long de notre histoire – connaît dans la France de Clemenceau, de Poincaré et de Doumergue ses heures les plus sereines, sinon les plus officieuses, avec Matisse, Rouault, Braque, Bonnard et quelques autres géants. S'il reste au public une réserve de curiosité, elle va vers les deux écoles récentes dont on parle le plus, aussi bien du point de vue pictural que du point de vue littéraire le dadaïsme avec son bric- à-brac antirationnel et le surréalisme – en plein développement – avec son recours au rêve et au subconscient. Les débuts publics d'Engel-Rozier, à la Galerie Vignol, à Paris, en 1926, sont modestes et ne lui apportent pas de renommée tapageuse. Sans doute est-ce, d'une certaine manière, un bien il ne se sent pas mobilisé par un mouvement tyrannique comme il y en a tant à gauche et à droite, il ne contracte pas de dettes gênantes et surtout il garde sa liberté. Peut-être se sent-il, malgré l'amitié de Torrès Garcia, quelque peu timoré par son insuccès mais il faut considérer que celui-ci lui permet d'explorer davantage ses propres recherches. Ne pas être reconnu est un bon signe pour un homme dans la force de l'âge, et qui prend le risque de soudain se découvrir des trésors intérieurs qu'il n'a pas soupçonnés jusqu'ici. A vingt ans, il se serait découragé et serait rentré dans les rangs. Étant sorti des rangs, au contraire, avec un retard considérable, il sait qu'il peut désormais tenter l'impossible, avec ou sans l'appui des tiers.

Je reviens un instant sur la proximité – superficielle, je tiens à le souligner – de sa vision avec celles de

Feininger et de Schlemmer. Feininger considère le cubisme comme un appareil de recettes architecturales : c'est à travers lui qu'il aperçoit un monde dont il ne prétend pas changer la nature rétinienne. Schlemmer, lui, beaucoup plus trouble et issu de l'expressionnisme, peint des êtres réduits à des dimensions géométriques pour montrer qu'ils sont des jouets dans les ficelles d'un destin destructeur, qu'ils essaient de contrecarrer en vain. Les hommes faits de droites et de rondes, de trapèzes et de triangles, de surfaces en blanc, en noir et en gris, de signes essentiels et de masses fermes, ont une toute autre consistance, même s'il est permis – les historiens d'art français ne manqueront pas de le remarquer, un jour ou l'autre – de les comparer aux personnages à tubulures de Fernand Léger, ou aux mineurs stylisés de Marcel Gromaire, à peu près à la même époque. D'abord, ils ne semblent rien devoir prouver : ils ne sont pas l'expression d'une théorie ni d'une déformation érudite. Engel Pak n'est pas, et ne sera jamais un intellectuel dans le sens étriqué de qui veut prouver que son esprit domine de trop haut ou de trop loin son instinct. A un moment de la peinture où tout est précisément démonstration, preuve, mathématiques, manifeste, il est heureux que les personnages d'Engel- Rozier aient l'air de venir d'ailleurs, en s'imposant avec un exceptionnel naturel, et sans jamais être des porte-parole. Ils sont ce qu'ils sont et non point ce qu'un malin novateur a voulu qu'ils soient afin d'illustrer une théorie révolutionnaire.

Ils sont surtout à mi-chemin entre la figuration classique et l'abstraction, mais, chose curieuse et on ne peut plus attachante, on n'a nullement envie ni de les rendre plus vivants ni de les précipiter plus franchement dans l'univers des formes géométriques. Ils sont les enfants du rectangle et de la chair, du souffle et de la pierre, de l'architecte et de la nature soudain cristallisée. Ils sont les fils de la ville, à condition qu'on admette que chaque rue et chaque maison sont des êtres qui respirent il n'est pas nécessaire pour autant de faire appel à la fantasmagorie. En eux, du moment qu'ils sont réduits à la simple puissance d'une autorité incontestable, tout est naïveté, et ce qu'on peut trouver de voulu dans le cubisme et ses prolongements, disparaît au profit d'une force contenue et grave. J'ai peut-être rarement insisté sur la coïncidence d'Engel Pak et des goûts profonds de son époque, parce que je songe à lui, d'un bout à l'autre de sa carrière, comme à un talent marginal, qui ne court jamais derrière le dernier train et ne plonge pas davantage derrière le dernier bateau. Quand, avec près de cinquante ans de recul, j'observe les personnages qu'il a peints en 1928 et 1929, je me dis que je mésestimais cette concordance. Qu'ils se dressent comme des monuments – car la monumentalité est leur vertu principale – dans l'attente on ne sait trop de quel événement majeur, ou qu'ils jouent une musique syncopée, dont il est à parier qu'elle est du jazz, ils incarnent avec une tension et une densité remarquables l'esprit de cette Europe de la Ruhr occupée, des soubresauts économiques et de l'insouciance née d'une après-guerre où le capitalisme a vu s'éloigner les menaces à la fois du bolchevisme et du spartakisme, pour parler comme alors. Mais l'inquiètude (sic) n'a pas disparu, et on la découvre tout spécialement dans deux huiles sur papier marouflé, qui s'intitulent *Les musiciens* et *Les personnages*. Une lente transmutation s'est en effet produite : l'échange entre la ville et l'anatomie humaine s'est accompli, pour donner naissance non pas à des monstres ni à des êtres imaginaires, mais véritablement à des hommes de béton, qui ont des réactions d'hommes alors même que leur physiologie emprunte beaucoup à leur environnement. Si naguère Engel-Rozier, pour ses tableaux sociaux, relevait d'un certain naturalisme précis, il faut noter que maintenant, dans cette monumentalité qui le caractérise, il s'éloigne du détail et s'attache surtout à créer une atmosphère d'inquiétude et d'imminence. L'attitude et les proportions des corps, donc des masses et des formes, lui importent par- dessus tout. Ce qui est révolutionnaire pour lui, en parti- culier, c'est la disparition du visage, donc de la psychologie telle que l'ont transmise des siècles de peinture. Il n'abandonnera pas tout à fait le visage, mais il en fera le siège de transformations permanentes, jusqu'à le voir peu à peu s'évanouir, élément parmi d'autres, et non plus lieu privilégié. Le vérisme le cède alors à l'imaginaire. Et les hommes de béton ne constituent qu'une étape – importante certes – dans cette évolution, qui ne mettra pas plus de quatre ans pour changer radicalement l'art d'Engel-Rozier.

Les hommes de béton – on peut regretter qu'ils ne soient pas plus nombreux – nous offrent une sorte de société onirique de la plus belle tension ; c'est de toute manière la première période du peintre qui emporte notre adhésion sans qu'on puisse désormais discuter de l'originalité de son apport. Il y a là, avec des couleurs sans charme inutile – le cubisme à l'origine se cantonnait lui aussi dans les gris, les bruns et les jaunes

pauvres comme l'écho d'une société qu'il n'est plus nécessaire d'attaquer de front. Il suffit mais avec quel sens de la métamorphose ! – de déplacer ainsi dans l'habitat les attributs physiques de l'homme, pour aboutir à une espèce où les individus sont à la fois des êtres de chair, des robots et des objets. On peut y rêver sans cesse. Ce n'est pas encore de la peinture pure – Engel Pak y accédera beaucoup plus tard – mais c'est désormais une vision originale et encore une fois, on doit déplorer que cette étape capitale ait été si courte dans le temps de notre condition. Les philosophes et les sociologues pourront se pencher sur ces tableaux, et en conclure que dès la fin des années 20, Engel Pak avait inventé l'homme-fiction. Cela est plus important que l'assertion, à mon avis un peu sotte, qu'Engel Pak est l'un des premiers peintres tachistes : d'abord, c'est Francis Picabia qui en 1919 est parti d'une tache fortuite pour déclarer que celle-ci suffisait à déter- miner un tableau ; ensuite, la tache est l'effet du hasard et d'une certaine paresse. Je préfère – historiquement parlant – dire qu'Engel Pak est l'un des pères de l'homme- fiction en peinture.

Un surréalisme personnel

La première exposition d'Engel- Rozier, en 1926 à la Galerie Vignol, n'ayant pas suscité un intérêt réel, il faut attendre le Salon d'Automne de 1928, pour qu'on commence à parler de lui dans un cercle un peu plus élargi. C'est cette année-là qu'il assemble autour de lui quelques amis, amenés pour certains par la sympathie agissante de Torrès Garcia ; il en est quitte, comme il se doit, pour se faire quelques ennemis dans les milieux officieux, et il faut gager que son caractère n'a pas arrangé les choses. Le Salon d'Automne refuse un grand nombre de peintres. Jean Hélion, qui est de ceux-là – et qui allait devenir au sein de sa génération l'un des talents les plus indiscutables – ne se tient pas pour battu. Il réunit – après un an et demi de démarches difficiles – en 1930, à la Galerie Marck, rue Bonaparte, ceux qu'on a surnommés les « 5 refusés » du Salon d'Automne : Engel-Rozier, Hélion lui-même, Torrès Garcia, le peintre polonais Aberdam dont les traces se perdront assez vite, et le peintre catalan Pierre Daura. La renommée officielle – ou du moins officieuse – ayant été inaccessible à Engel-Rozier, va-t-il désormais pouvoir compter sur une sorte de renommée de maudit ? Rien n'est moins certain : cette manifestation, peu homogène il faut le dire et singulièrement dépourvue d'audace combative, demeure elle aussi sans lendemain. Tout au plus la presse signale-t-elle avec amusement cet acte collectif d'insubordination. Mais la lassitude est assez générale : c'est que, depuis 1924, les velléités insurrectionnelles ne cessent de se répéter, du fait du mouvement surréaliste.

Or, l'Engel-Rozier de 1930 n'est plus celui de 1928. La période des hommes de béton est révolue et, précisément, le surréalisme fait son apparition chez le peintre, sans qu'on puisse dire de façon irrécusable qu'il en ait jamais écouté les leçons dogmatiques. Il me semble que le recul aidant, il peut être souhaitable de distinguer le surréalisme spontané, personnel, peut-être inconscient, d'Engel Pak, du mouvement proprement dit qui, six ans après la publication du Premier Manifeste d'André Breton, en est à la formule péremptoire et à l'intransigeance. André Breton et ses amis – dans le domaine de la peinture et de la sculpture Yves Tanguy, Max Ernst, Jean Arp et bientôt Salvador Dali, pour ne citer que les grandes figures – préconisent en ce moment-là l'abandon des expériences formelles, c'est-à-dire liquident les dernières séquelles du cubisme et de l'esprit Dada, pour intérioriser et intellectualiser les données psychiques nécessaires à un art où le réel et la raison n'auraient plus aucune place. La révolution des esprits importe plus pour André Breton que le progrès ou la liberté d'une forme d'art donnée. Ce qui l'intéresse au premier chef – et son ambition à cet égard est considérable – c'est de nier trois siècles de raison et de routine. Le monde, pour lui, doit refermer les lourdes – et insoutenables – parenthèses de la logique, de la morale bourgeoise et du déjà-vu. La peinture, en particulier, doit se défaire du démon de la ressemblance, et s'engager à fond dans la découverte de l'aspect nocturne de l'homme, enfin réhabilité non point par ce qu'il est au sein de la société, mais par son don inaliénable du rêve. Le rêve, le récit des fous et des enfants, comme les hallucinations de toutes natures, font ainsi partie de la stricte obédience surréaliste : il ne s'agit pas d'une philosophie qui doit s'ajouter à une vision normale de la vie, mais bel et bien une exclusive dotée d'un prosélytisme à toute épreuve. Pour mieux exploiter son domaine, le peintre surréaliste se doit de peindre, professionnellement parlant, de la manière la plus classique. Il doit littéralement photographier un univers invisible, et le traiter comme Raphaël ou Watteau, afin de convaincre les profanes en suivant les recettes artistiques en honneur chez ceux-ci. Yves

Tanguy et Salvador Dali, entre autres, suivront à la lettre ces recommandations et ne se départiront pas d'une technique éprouvée depuis Mantegna ou Van Eyck.
Engel-Rozier ne fait pas partie de l'école ; il lui est par conséquent loisible de ne pas s'y inféoder : les directives d'André Breton ne sauraient le concerner, et je tends à penser que d'ailleurs il les connaît assez imparfaitement. Alors que les surréalistes orthodoxes forment une ligue batailleuse où l'esprit d'équipe ne souffre aucune discussion, Engel-Rozier se laisse pénétrer par un vent de fronde auquel il donne ses propres lois de solitaire, et que sa fantaisie est libre de modifier à sa guise. Il ne prétend pas, au contraire des surréalistes, inventer une nouvelle éthique, ni offrir à l'homme la moindre chance de salut métaphysique. Sa technique est variable, et il ne néglige pas les conquêtes qu'il a pu faire au cours de ses années d'apprentissage. Il aime les passages un peu flous, les transitions un peu rêveuses mais qui ne trahissent pas brutalement le rêve, et comme une auréole d'imprécision qui permet au spectateur d'interpréter le tableau, sans le subir avec trop de contrainte. Cette attitude, qui laisse toujours la porte entrebâillée à la découverte et à une sorte de nonchalance chaleureuse, pose le problème de l'image. C'est que, jusqu'ici, les œuvres d'Engel-Rozier n'ont jamais refusé le choix du visage, de la forme ou des scènes de genre : le spectateur n'avait pas à s'immiscer dans une création qui annonçait avec franchise ses propres intentions. Le surréalisme orthodoxe, lui, rend l'image obligatoire : ce qui doit être stupéfiant, c'est en premier lieu la vision d'un monde onirique, pourvu que tous les détails en soient donnés par le peintre.
Engel-Rozier a d'autres critères. Il est à la fois, à cette époque, attiré par l'image imprévue, et comme un peu perplexe devant elle. Faut-il traduire son intériorité – car les « gueules » à caractère objectif et les hommes de béton à caractère péremptoire sont déjà oubliés – par une minutie du trait qui aille jusqu'à son exploitation photographique ? Faut-il, au contraire, se contenter d'une suggestion plus légère, où reviendraient certaines humeurs de l'impressionnisme révolu ou du cubisme analytique proche de Braque et de Picasso, dans les années 10 ou 12 ? C'est la nature même de l'image qui se définit ici : on peut l'achever pour qu'elle se fasse indispensable et inévitable ; on peut aussi la rendre plus brumeuse, plus délicate, plus fuyante, auquel cas le spectateur s'interroge davantage sur la manière de l'interpréter. Les surréalistes ne connaissent pas ce genre de dilemme : pour eux l'art est avant tout une démonstration de l'art de vivre autrement, donc un combat qui se livre au nom d'un groupe, pour le bien d'une collectivité. Les toiles et dessins d'Engel- Rozier – formats petits et moyens de préférence, entre 20 cm sur 15 cm et 65 cm sur 40 cm – ne témoignent pas d'une volonté aussi concentrée. Il y a chez ce peintre, après deux périodes que j'ai analysées, et qui sont sans secret majeur, un curieux besoin de soudain se dissimuler derrière une grande variété d'œuvres, où l'homme se révèle assez mal. A 45 ans, les sautes d'humeur, les déceptions, les hasards, les amertumes, les joies sans lendemain, les élans fous d'une vie dont la discipline n'est pas l'aspect prédominant, résultent en une distanciation de plus en plus accentuée. Un abîme existe désormais entre l'artiste et le produit de son art, et il ne faut pas chercher l'individu dans ce qu'il peint : on ne l'y entrevoit que par bribes, et comme par erreur.
Ce n'est nullement un défaut, à mon sens. Il existe des peintres subjectifs jusqu'à l'exaspération : un Soutine, par exemple, ou, d'une autre manière, un Picasso ; il existe, à l'opposé, des peintres qui s'absentent de leurs œuvres, et Matisse comme Braque sont de ceux- là. Ce qui garde ses œuvres de 1930 particulièrement fraîches et efficaces, il me semble bien que c'est leur refus de révéler le caractère profond de qui les a peintes. Nous sommes aujourd'hui obnubilés par la confidence et l'auto- biographie, et nous demandons – à tort – à l'artiste de se jeter tout entier dans la moindre manifestation de son métier. Il est heureux pour Engel Pak qu'il ait, assez tôt, refusé cette facilité. *L'imaginaire en images inachevées,* tel est son domaine. Et peu à peu, je me dis que ce surréalisme-là devrait porter un nom, et ne s'accommoderait pas davantage de telle autre formule comme le fantastique ou le symbolisme aberrant. Engel-Rozier revoit, pour les boule- verser à sa façon, les rapports entre le réel et l'esprit libéré de ses règles, comme entre le vrai et le vraisemblable, ou le naturel et ce qui tend à le transcender. J'en arrive à croire que rien n'est plus cher au peintre, en 1930 et dans les années qui suivent, qu'un commerce quotidien avec le *probable* : une déformation légère en apparence mais profondément ressentie de ce qui est, au profit de ce qui pourrait être. Il ne va jamais jusqu'à la transformation ni au mystère gênant : il suggère des liens, nous invite à apercevoir derrière les formes d'autres formes qui se préparent, ne peut se satisfaire enfin de la chose ni de la ligne données. D'autres

exploitent à outrance – ou simplement de manière systématique et résolue – ce penchant ; lui s'arrête à mi-chemin entre l'improvisation et le plaisir de la découverte qui ne doit précisément pas se prendre pour une découverte majeure. Est-ce le refus du sérieux ? Je croirais plutôt que libre plus que jamais, il ne veut pas s'enfermer dans une formule, fût-elle riche de possibilités diverses. La *probable* n'est pas tyrannique : il lui suffit de paraître séditieux auprès de qui le considère avec quelque attention ; de cette sédition il suffit alors que le spectateur fasse sa propre loi. Le peintre offre une nouvelle avenue vers les sens et l'esprit ; cette invitation n'est ni intellectuellement épuisante ni titanesque sur le plan de la création. Plutôt, elle joue de ses subtilités multiples.

Dans la mesure où le surréalisme d'Engel-Rozier n'est ni intellectuel ni systématique – l'appelait-il ainsi, en son for intérieur ? – il peut évoluer et éviter la sclérose. Aussi peut-on y déceler plusieurs étapes ou, plus exactement, plusieurs humeurs qui se superposent. Au début, en cette année cruciale qu'est 1930, sa peinture et son dessin sont envahis de présences tangibles des silhouettes, des pendus, des femmes, des bouteilles, des hiboux, des insectes, des fleurs. Ce monde enchevêtré ne répond à aucun parti pris décelable : Engel- Rozier se réserve le droit de juxtaposer les éléments divers d'une réalité qui échappe en quelque sorte au réel. Il aime les zones sombres, là où le spectateur peut s'interroger sur les rapports ou logiques ou oniriques entre les éléments, quelquefois incompatibles, composant le tableau. Une vigne, par exemple, peut fort bien prendre l'allure d'un épouvantail, voire d'un polichinelle. Le surréalisme d'Engel- Rozier n'est ni solennel ni grave : il rappellerait plutôt une ironie dada, et se placerait aux environs d'un peintre sur- réaliste né lui aussi près de Spa, de l'autre côté de la frontière allemande : Max Ernst. Sur le monde des réalités épuisées, ils semblent tous deux jeter, un court instant, le même regard désabusé et sans rancune. Il faut jouer avec la raison et la logique, et ne pas la condamner irrévocablement. Ailleurs, de grands scarabées s'emparent de flacons bizarres : le surréalisme inné a pour caractéristique de miner les proportions, les échelles, les perspectives. Déjà chez le poète Tristan Tzara – qu'Engel-Rozier estime beaucoup – il était question de papillons plus grands que des aéroplanes.

Peu à peu cependant les agencements changent de nature, et il ne suffit plus au peintre de s'étonner, ni de marier des présences incompatibles. C'est le réel lui-même, dans son image première, qui tend à s'éclipser. Les visages ne sont plus que des ombres de visages, tandis que les bouteilles – il y en a un grand nombre jusque vers 1933, dans les dessins comme dans les tableaux à l'huile – se réduisent à des ombres fumeuses, en fait plus efficaces que les objets usuels. Le surréalisme, qui suggérait le rêve, ou du moins un penchant pour la songerie, recule au fond de cette même songerie : pourquoi serait-il clair et défini dans sa perpétuelle métamorphose ? Les pastels, les gouaches et certaines aquarelles sont propres à prolonger un état d'âme intermédiaire, où les traits ont tendance à se dissiper, et les objets à passer d'une nature à l'autre sans que le pinceau ou la plume les retiennent avec force. Par la même opération, les objets et les êtres se dépouillent de leurs attributs trop marquants, afin de se faire exemplaires. Là où Yves Tanguy « lèche » – pour employer un terme un peu vulgaire – sa toile, et où Salvador Dali à peine quelques mois plus tard - - s'attachera au moindre détail avec une féroce minutie, Engel-Rozier préfère les clairs-obscurs et les à-peu-près, tout aussi originaux par la conception, même si cela va - de soi il est un artiste qui n'a ni la perfection inégalable de Tanguy, ni l'invention absolument échevelée de Dali, le plus génial créateur d'images aberrantes depuis Jérôme Bosch.

On peut le prévoir : Engel- Rozier est prêt à abandonner une fois pour toutes la référence au réel, et partant à l'image. La dernière étape de son surréalisme particulier traduit à la fois cette hantise et, dirais-je, cette peur positive. La hantise est dans le souci de ne pas succomber aux données oniriques trop contraignantes. Il semble en effet qu'Engel-Rozier, par intuition, doute du bien-fondé des théories avancées par André Breton s'il est vrai que le rêve et l'hallucination libèrent l'homme et lui permettent de vivre mieux – par cœur – que dans la société organisée de l'après-guerre, promise à la grande crise à partir de 1929, est-il, en revanche, légitime de mettre trop d'espoirs dans cette vie du sommeil dont, quoi qu'il arrive, il faut se réveiller ? Le peintre a trop côtoyé la misère et les incertitudes pour s'évader ainsi, dans la solitude et l'extase facile. Du moins refuse-t-il ce genre de calmant et de stupéfiant.

Par la même occasion, je ne pense pas me tromper en disant qu'il y a en son esprit un élément de crainte : il

sait que ses dons ne sont pas réellement reconnus et qu'il lui faut reconsidérer sa propre position au sein du mouvement artistique. Il est à l'âge où l'on ne peut pas se leurrer, et une certaine lucidité brutale est d'ailleurs sa marque indélébile. C'est dire qu'en dehors de sa disponibilité permanente et de son détachement désormais proverbial, il importe qu'il se trouve un domaine où personne ne puisse le gêner : c'est ce que j'aimerais appeler son *surréalisme abstrait,* avant même qu'il n'aborde à l'abstraction lyrique proprement dite. Il y est assez proche, par la conception des formes, d'un Jean Arp. Des formes fluides et capricieuses – magma d'êtres qui hésitent entre l'amibe et la méduse, et figures géométriques qui soudain virent vers le contour biologique – jouent à donner du probable des aspects en perpétuelle évolution. Chez les surréalistes orthodoxes, les oiseaux deviennent plantes, et les montres coulent comme du sirop. Chez Engel-Rozier, ce sont les triangles qui tout à coup se mettent à respirer comme s'ils étaient des mammifères, et ce sont les cercles parfaits qui voudraient se changer en un réseau de lignes parallèles. Cette période n'a pas épuisé, 35 ans plus tard, sa fascination.

L’abstraction avec ses contours

L'expressionnisme d'Engel Pak lui valait une identité psychologique doublée d'une identité sociale : il prenait position dans le siècle. Son post-cubisme traduisait une angoisse d'un ordre différent : il lui fallait donner de l'homme une image nouvelle, comme s'il avait des comptes à rendre à l'absolu, et par conséquent à l'imaginaire appliqué à la physiologie. A son tour, son sur- réalisme personnel, aux alentours de 1930, le précipitait dans les dédales délicieux des formes entre le rêve et le possible, en dehors du temps, du siècle et de l'espèce : il y goûtait l'ivresse de pouvoir oublier et son corps et son esprit, au profit d'une disponibilité totale, prête à accepter le merveilleux. Chose curieuse, d'habitude une disposition de cet ordre mène à une aventure du *donner à voir* – expression qu'aimait son futur ami Paul Eluard – avec son cortège d'illusions féeriques ; or, dans le cas d'Engel- Rozier, dès le milieu des années 30, l'élan vers la merveille visible s'émousse. Il va résolument – et de manière définitive – vers la négation de l'image, et deviendra très vite le peintre par excellence du refus de la figuration : je préfère cette formule à celle qui parle à tort et à travers de l'abstraction et recouvre trop de démarches divergentes.

On est en droit de se demander quel processus obscur, dans la sensibilité du peintre, le porte peu à peu à abandonner ce qui sur la toile est précisément identifiable ou, si l'on préfère, traduisible en notions; ou encore, littéral. Sans doute rejoint-il la philosophie des peintres pour qui la peinture est tout sauf un tissu de références faciles dans l'absolu, la peinture ne doit rien à personne, ni aux phénomènes naturels ; il ne lui incombe pas d'émouvoir pour une raison décelable, ni de faire appel à la mémoire. Un tableau ne s'impose pas par des évocations à un corps, un paysage, une forme quelconque que l'on puisse retrouver hors de lui. Il doit permettre une émotion sans base, et un étonnement sensoriel qui ne puisse se résorber en concept. C'est dire que le tableau sans sujet apparent, sans allusion ni historique ni sociale, sans formulation du rêve, tout à coup se révèle comme l'obsession la plus riche d'Engel-Rozier. En rendre responsable tel ou tel détail de sa vie intime, ne serait ni satisfaisant ni faux, dans la mesure où il n'a jamais voulu être un esprit pur détaché des choses de l'époque. Tout au plus est-il permis de se dire – une fois de plus – que le peintre n'a pas reçu, aussi tard que 1935, de gages suffisants d'admiration et d'appui, pour se croire tenu à l'exploitation d'un genre bien déterminé. Lui aussi, dans le concert assez pauvre d'éloges intermittents où son caractère vigilant et caustique ne peut trouver aucune pitance sérieuse, se sent – ou doit en principe se sentir – abstrait du courant principal de la peinture. On ne fait guère appel à lui, on le laisse travailler en paix, on achète de temps en temps une toile, avec une indifférence polie, ou par simple distraction. S'il a conscience de son état de vagabond et de semi-professionnel opposé au professionnalisme, il sait pour le moins à quelles tendances il n'appartient pas. Comme, de surcroît, il n'est pas homme à se laisser embrigader, il sent qu'il lui faut fuir les écoles, les manifestes, les engagements qui iraient au-delà de sa disponibilité immédiate.

C'est sous-entendre que son abstraction ne peut être que libéralement ouverte à mille possibilités, dont aucune n'est exclue. Il n'est pas définissable – et refuse en somme de le devenir désormais – et cela doit être bien compris, afin que nulle tentative d'explicitation ne vienne le mettre en défaut à cet égard. On peut, pour essayer d'expliquer une tendance de cet ordre, le rapprocher de mainte attitude ou nihiliste ou hindoue : en

tout cas de mainte fuite devant le réel, et beaucoup plus que le réel, à savoir une mise en clair ou de ses intentions ou des efforts pour déjouer toute mise en clair. De manière plus simple, je propose que la cinquantaine atteinte, Engel Pak se veut incernable. Que ses toiles et ses gouaches parlent pour elles-mêmes, sans s'occuper de lui et sans davantage s'adresser à qui se met à les observer ! L'abstraction ainsi comprise se passe de toute allusion au peintre, et même la notion de style ne lui convient que médiocrement, encore qu'il soit toujours possible de reconnaître une œuvre d'Engel Pak – possible mais non point irrémédiable, tant il semble mettre de précaution à effacer d'avance une identification flagrante. De surcroît, dorénavant, il n'y a nulle part ni référence au climat, à la date, à autre chose qu'à la pure matière agrémentée de traits ou de contours. Il faut savoir se passer de toute confession et de toute sentimentalité qui tiendraient compte de l'existence même du peintre. Il ne peint plus un état d'âme créé par un événement extérieur, et il refuse au même titre de faire allusion à ses voyages, ses aventures, ses changements d'humeur. Engel Pak n'est pas directement présent, bien qu'on puisse assez vite le reconnaître par une exigence toute à lui, une sûreté du pinceau et, dirais-je, une concentration parti- culière par quoi il ne peut peindre que cela même qu'il peint cette façon de déterminer son œuvre des années 40 n'est certes pas satisfaisante pour les amateurs de grandes explications détaillées. Elle l'est pour ceux qui, faisant table rase de l'analyse cartésienne, savent qu'un tempérament, une nécessité, une tension presque invisible ne se peuvent confondre avec la nécessité, le tempérament ou la tension des autres. Engel Pak n'offre ni horaire, ni biographie, ni calendrier, ni carte routière : il a cependant sa façon inaliénable d'être absent mais irrémédiablement présent dans l'incarnation picturale de l'invisible.

Pendant de longues années, ses abstractions sont peuplées par des signes, des graphies, des contours presque géométriques : des éléments qui pourraient rappeler amibes ou traces laissées par de lointaines tribus, jeux d'êtres oubliés, caprices d'un commencement organique qui ne désire pas advenir. Le plaisir de la matière, qu'elle soit de la couleur à l'huile ou de l'aquarelle, ne refuse pas l'accident du hasard qui lui apporte des traits, des sphères à bosses, des empreintes sans destinataire ni expéditeur. Des formes qui ne sont que formes s'organisent afin de nier l'organisation ; des ébauches s'harmonisent aussi sans aboutir à une image complète, et même évitent l'harmonie achevée. La matière est en suspens, et exige une concentration extrême : il ne s'agit nullement pour le spectateur de parachever ce qu'il voit, ni de résoudre une quelconque énigme. Le propre du peintre est à la fois de faire table rase des éléments reconnaissables et d'imposer une discipline de plaisir dont aucun des cinq sens ne soit frustré par rapport aux autres.

Le tracé joue encore un rôle dans les dessins et les toiles. Un univers d'exaltation dépourvu de rappels s'installe ainsi dans la sensibilité du spectateur, en dehors de toute nécessité étrangère. L'indépendance de l'œuvre lui garantit de ne point se limiter aux bribes de la mémoire : elle n'est pas le reliquat d'un paysage, d'une scène de genre, ou d'une géométrie savamment construite. Et pourtant, si elle tient à distance toute explicitation, elle *doit* donner la certitude qu'elle engage à fond les fibres du spectateur vers un sentiment de beauté et d'inéluctable passion. La matière est chaude, avec ses couleurs franches comme le rouge, le jaune, le brun ; les signes de vie la traversent, et encore une fois il n'est point nécessaire de savoir de qui ni de quoi ils émanent, ni ce qu'ils apportent en fait de message possible, leur nature étant d'éviter l'identification et même de s'opposer à elle. La richesse intérieure qu'elle exige du spectateur est à la mesure du refus qu'elle suppose sans le formuler. Les esprits normalement nourris de références s'en trouvent désarçonnés ; même eux, à la longue – j'en suis tout à fait persuadé – reconnaissent une indicible fraîcheur et une grande allégresse à cette forme d'art sans liens avec le monde physique ou moral qui est le nôtre.

Puisqu'il n'y a pas de clef ni de mode d'emploi à ces surfaces où se meuvent des bribes d'écriture, des volutes, des rectangles assouplis, des carrés qui aimeraient devenir des cercles, des plantes qui n'existent pas dans le règne végétal et des semblants de pierres entraperçues dans des mirages, comment les jauger – les juger aussi – sinon par l'espèce de candeur naturelle et, somme toute, assez éblouissante? Il est toujours aisé d'expliquer l'inexplicable par le plaisir, peut-être une certaine harmonie, un vague-à-l'âme qui se concentre et ne laisse pas échapper l'objet de couleur qu'il rencontre. Il est peut- être plus utile – ou plus digne du créateur – de le placer dans un climat spirituel, à condition toutefois de ne pas annexer l'inannexable, c'est-à-dire la part libre et irréductible de l'être à qui sont dus ces dessins, ces fragments d'inconnu, ces tentatives pour se libérer et de

soi et des autres, de la nature et de la raison. Je puis supposer – et n'entends nullement offrir une solution à ce qui n'en demande pas – qu'Engel Pak, en refusant la société et son temps, ait inconsciemment adopté le point de vue de l'absolu. Et comme cette notion a de quoi l'effrayer, je ramène volontiers l'absolu à un état de grâce hors du temps et de l'espace, ce qui fatalement m'amène à dire que le voilà soudain dans la peau – et l'esprit – des origines. L'homme premier, sans les charmes et les interrogations sous ses yeux, pouvait voir de la même façon que lui l'univers en gestation les formes ne sont pas encore déterminées, et l'image n'est pas encore ferme. La matière même se meut hors de ses propres limites. L'homme des brumes est, à sa naissance, en proie à des sollicitations sensorielles, qu'il ne tient pas à canaliser comme il est indépendant de lui- même, il l'est de ses facultés analysantes, dont il se méfie car il les sait coercitives, et préfère, tout seul qu'il est, ne pas se découvrir des lois de comportement. Il est l'Adam de la couleur, de la palette et de la main qui court pour se faire une dignité.

Cela se passe dans la nuit des temps, à l'aube timide de l'homme ; et, sans extrapoler, on peut dire aussi que cela se passe hors de l'homme, alors que ni le temps ni l'espace ne sont encore des forces tyran- niques. A la question *quand* qui peu à peu s'articule à propos de ces œuvres, il s'en ajoute une autre, à quoi il n'est guère possible de mieux répondre : *où ?* Car on se prend à rêver : ces stridences, ces improvisations sans auteur dévoilé, ne sont-elles pas le produit d'un espace indéfini, lointain mais proche, insaisissable mais familier ? Rien ne prouve, pour peu qu'on sache s'abstraire n'est- ce pas le tour du spectateur, habitué à trop de facilité avec lui-même ? que ces fragments d'*autre chose* ne viennent justement d'*autre part* : une planète qu'il serait vain de vouloir découvrir, un bout d'azur d'au-delà l'azur, un no man's land trop éloigné pour que quiconque y ait accès ? Il est important que ces interrogations demeurent toujours vives et présentes, et que rien dans l'œuvre d'Engel Pak ne puisse les écarter. Etaient-elles, au moment où il peignait, à même sa lucidité ? Un artiste n'a pas besoin de s'expliquer à ses propres yeux pour se dépasser, même dans le cadre presque dérisoire de quelques centimètres carrés.

Cette période ne prétend pas encore se débarrasser de témoignages formels – dessin dans la toile, trait approximatif, griffures, ébauches, présences qui peuvent s'identifier sans que l'identifé (sic) soit à sens unique – comme si Engel Pak tenait à laisser un minimum de points de repère, en sachant bien que précisément il lutte contre les repères flagrants. Ce n'est pas pour lui un compromis, mais l'étape décisive vers une conquête plus approfondie. Le témoignage qu'il laisse doit pouvoir se passer de témoin et n'être pas lié à une signification contraignante. Je songe une fois de plus à la pensée hindoue, en rédigeant ces lignes, bien que la vie d'Engel Pak ait laissé peu de traces d'une quelconque influence asiatique. L'homme ayant eu peu de goût pour la philosophie, je conduis en ce moment à son propos une opé- ration toute théorique, qui va dans le même sens que l'analyse de ses œuvres dans les années 40. J'imagine – et je dois souligner que c'est là une assez grande liberté que je prends avec les faits – que dans la solitude qu'il s'impose, Engel Pak en arrive à considérer ses œuvres comme des objets de plaisir et de libération, ce qui est on ne peut plus normal. Mais il ne peut s'empêcher d'aller beaucoup plus loin : quand on s'est débarrassé des images, des circonstances et des oripeaux du réel, on réinvente, qu'on le veuille ou non, le jeu éternel de l'être et du non- être. De la présence charnelle à la présence spirituelle où est le passage ; et où est le passage de la présence spirituelle au néant ? Du temps des hymnes du Véda, il y a quelque trente ou trente-cinq siècles, l'homme du sous- continent indien, au lieu de s'abreuver de légendes, s'est engagé dans une aventure particulière inventer l'abstraction, c'est-à-dire le lien entre le vivable et le non-vivable, entre le visible et le non-visible, entre l'explicable et le non-explicable.

Je me plais à croire qu'Engel Pak ait eu, pour le moins, une vision aussi exigeante de son art, en ces années de distanciation. Car j'ai beau affirmer la pérennité de son plaisir – et par voie de conséquence, le plaisir tout aussi insouciant du spectateur – je ne puis me résoudre à limiter à cette sensation si passive l'essence même de sa démarche. Celle-ci doit avoir été plus intellectuelle, même si le peintre s'en défend, avec le cortège des méfiances viscérales que je soupçonne de sa part. Je le disais plus haut : un art, tout de simplicité et d'élan irréfléchi, s'avère singulièrement pauvre s'il ne parvient pas à se plier à une attitude philosophique assez articulée, qui lui donne une exigence supplémentaire et enlève, en même temps, de sa sérénité apparente. Je demande pour l'Engel Pak de cette époque-là une sorte de lutte inconsciente : malgré les apparences, je suis

sûr que ses œuvres sont le résultat d'un renoncement et d'une décision nerveuse – je ne dis pas consciente – qui ne va pas sans sacrifice.
Face à ces toiles et dessins, il n'est pas mauvais que le spectateur, dépassant le stade béat du plaisir, sache aussi s'hypnotiser. Là où tout est luxe, calme et volupté – selon la formule de Baudelaire – je demande un effort supplémentaire au spectateur, même et surtout si à l'origine cet effort. Engel Pak l'aurait découragé au nom de sa propre spontanéité. Dans l'abstraction, je veux qu'on voie un effort vers une abstraction supérieure, et une sorte de mise en philosophie de ce qui, par définition, rejette toute philosophie articulée. C'est à ce prix-là qu'on comprend parfaitement l'œuvre d'Engel Pak : il faut le surpasser, même si ses intentions avouées ne sont pas de montrer qu'il est capable de se surpasser. De l'invisible, nous devons tirer une philosophie de l'invisible, et du refus une pleine justification du refus.

L’abstraction parfaite ou 30 années de pureté
Engel Pak arrive à Sanary, dans le Var, en 1934, et désormais quel que soit le nombre de ses déplacements, surtout à Paris et à Bruxelles, il ne quitte plus guère le Midi de la France. Il se qualifie lui-même de « peintre, paysan, éleveur ». Il trouve sa lumière et épure de manière définitive l'abstraction à contours dont j'ai parlé. La maturité d'Engel Pak, dans tous les domaines, peut se résumer ainsi : une compagne qu'il aime – et pour qui il choisit son nom, Engel Pak – un climat qu'il fait sien, et une façon de vivre qui en somme est un équilibre acceptable entre l'homme inquiet et l'homme en paix avec lui-même, aidé de plus en plus intérieurement par des amitiés solides et une relative renommée dans les milieux qui comptent. Certes, les difficultés ne sont pas aplanies, et pendant la seconde guerre mondiale Engel Pak, dans ce Var où il changera de lieux sans plus changer d'état réel, devra s'improviser éleveur de poulets, comme plus tard il devra se résoudre, pour joindre les deux bouts, à devenir le conservateur de ce Pavillon de chasse du Roy René, dont certains de ses proches disent avec plus de prosaïsme qu'il est le locataire sinon le concierge. A la même époque, et dans la même région, il ne peut pas ne pas sentir un pincement en constatant que tour à tour Picasso, Léger, Matisse, Cocteau, Braque, Chagall et soixante autres peintres connaissent la gloire et la fortune. Il n'est plus un inconnu : tout au plus un méconnu, devant qui comparaissent quelques bons esprits. On peut supposer que les rencontres avec Paul Eluard et l'estime réelle de Marcel Duchamp, par exemple, lui donnent pour le moins la certitude de ne pas peindre uniquement pour lui-même et son entourage immédiat. Les commandes sont toutefois très rares, et ses offres de service, à tel musée ou à telle galerie, ne sont pas souvent honorées, bien que l'ère de la spéculation et de l'aisance soit à l'horizon pour l'ensemble des peintres. Qu'à cela ne tienne Engel Pak a, en quelque sorte, sa forteresse, la vigueur de son caractère, sa détermination. Le personnage a rejoint sa vérité profonde, et quelquefois vertement hurlée. Le bon vivant du Nord une manière de Jacques Prévert, pour l'indépendance règne sur un domaine de la peinture qui est incontestablement à lui, et à personne d'autre. Jusqu'à sa mort en 1965, son œuvre porte désormais sa marque, et il ne s'écarte pas de ce qu'il doit à une longue maturation. On peut dire que pendant plus d'un quart de siècle, Engel Pak a peint les dix mille variantes d'un même tableau.
Être dans son élément et ne plus accepter d'en sortir, voilà qui sans doute pose au créateur un certain nombre de problèmes. Il lui faut pressentir qu'il ne se trompe pas, ce qui est peut-être aisé pendant quelques saisons, et infiniment plus grave lorsqu'on voit, autour de soi, un art changer de philosophie et l'Histoire aller de catastrophe en humiliation et de défaite en lente renaissance. Engel Pak répond par un parti pris qui est à lui seul une ténacité inébranlable. Il a changé tant de fois, au cours de sa jeunesse, que la cinquantaine atteinte, il se décide à ne plus varier, là même où sa griffe est garante de richesses presque inépuisables. Les tentations ont beau se multiplier, il leur fait face avec une étonnante sérénité. Ce n'est plus un combat qu'il livre contre le perpétuel renouvellement ; au contraire, il œuvre avec une suprême aisance, même si à la fin des années 40, il lui arrive de délaisser la palette pendant de fort longues périodes, et qu'il connaisse un ralentissement certain à la fin de sa vie. Par ailleurs, le domaine qu'il a choisi ne va pas sans répétitions s'il faut choisir entre les milliers de dessins et de peintures à l'huile, du moins la proportion des œuvres réussies est-elle proprement confondante, si on sait que précisément il s'interdit toute tentation en dehors de la conduite et de la formule – ce sont des mots inadéquats, assurément – qui sont les siennes.

Nous l'avons vu, il avait longuement et superbement cultivé l'abstraction dotée de ce que j'ai appelé des contours : comme un dessin ou un ensemble de formes reconnaissables au milieu d'une toile abstraite dans son essence et son esprit. Peu à peu, ces contours disparaissent, et il ne reste plus qu'une abstraction qui n'a pas besoin de qualificatif précis pour se suffire à elle-même. Car il ne saurait s'agir ni de ce qu'on nomme l'abstraction géométrique, ni d'abstraction lyrique, ni de peinture gestuelle, ni encore moins de tachisme. Il me faut là essayer de détruire une légende – j'y ai déjà fait allusion – à laquelle Engel Pak s'est volontiers prêté, sans - doute plus amusé que réellement convaincu, et qui en fin de compte lui a fait quelque tort. On a voulu faire de lui le père – ou mieux encore, l'ancêtre – du tachisme. Ce mouvement est né d'une négation, dans les années 50, et tout particulièrement chez le peintre américain Sam Francis, à l'endroit de la part consciente qu'aurait pu prendre l'esprit, la mémoire ou la main dans l'élaboration d'une toile ou d'un dessin. Au lieu de préconcevoir une œuvre ou même d'en avoir la moindre intuition, les peintres tachistes ont abdiqué au profit du hasard, et non point ce *hasard objectif* dont ont parlé les surréalistes. Le peintre tachiste ne participe pas à l'élaboration de sa toile il laisse faire la tache ou le fragment de la matière, considérant que l'intervention de l'homme est abusive.

Chez Engel Pak, aucun aspect de cette abdication n'est décelable. Qu'il fasse appel, de près ou de loin, à quelques attitudes zen – comme il est de bon ton de dire aujourd'hui à propos de toute démarche qui exige l'occultation des facultés raisonnantes – ne l'empêche nullement d'être et de se vouloir pleinement responsable de ses refus et de ses options. L'idée même d'admettre qu'une simple tache idiote puisse le guider, est insultante pour lui. Et il ne saurait être question de lui attribuer une paternité suspecte ; c'est en 1919, en fait, que pour la première fois, par une sorte de défi sans grande signification immédiate, Francis Picabia, à partir d'un pot de peinture renversé, a créé – c'est un bien grand mot, pour une mystification anodine – un dessin dont l'éclaboussure lui était fournie par accident. D'ailleurs, croire que le tachisme soit une école, ou même une orientation de quelque valeur, c'est faire bon marché de ce que le créateur a de plus précieux : sa volonté, et la totale lucidité de son art.

Engel Pak, dans cette longue et dernière période de sa peinture, se concentre sur la splendeur et la lumière qui ne laissent aucune place à l'interprétation conceptuelle. Si jadis l'abstraction à contours, du fait même des éléments graphiques, quelque peu élaborés qu'ils fussent, pouvait comme suggérer une image, cette fois, les éléments picturaux deviennent les ennemis de toute image. Le dessin et la toile ne représentent qu'eux-mêmes, dans leur totalité et sans aucune référence à l'univers qui leur est extérieur. En apparence, rien ne semble solliciter l'attention du spectateur que, précisément, cette splendeur des jaunes et des verts dominants – certaines années aussi, c'est le rouge ou le violet qui explosent – où on lui demande, en somme, de se dissoudre, et en tout cas d'abdiquer toute volonté d'extrapolation. Cette sorte d'ambiance d'où ne se dégage qu'un grand et irrésistible plaisir physique, peut paraître, au premier abord, et infiniment plus que les œuvres précédentes d'Engel Pak, comme un appel aux sens, à l'exclusion de toute autre humeur.

Il n'y a aucune honte à se concentrer sur cet aspect d'un art: l'agrément pur est un dessein en soi qui, dans l'absolu, vaut bien la course à la ressemblance, ou la psychologie, ou l'abstraction géométrique, ou quelque aspect que ce soit de l'avant- garde à grands renforts d'idées généralement mal exécutées. Des surfaces inorganiques et des paquets de couleurs assez épais qui se conjuguent sur la toile, avec des passages que laissent deviner les couches superposées, un emploi généreux de l'huile qui produit un glacis séduisant : voilà aussi l'essentiel, dans l'immédiat, de cet art qui ne se laisse pas appréhender autrement. Car ce qui importe, face à ces surfaces éblouissantes, c'est que peu à peu on s'habitue à n'y voir aucune allusion, et qu'elles se suffisent amplement à elles-mêmes. Elle n'ont pas même besoin de dimension invisible: cette sorte de poésie diffuse à partir de quoi le spectateur musarde, flâne entre deux significations possibles, quitte d'ailleurs à ne pas choisir.

Mais ici, tout est si on peut dire lévitation, allégresse, indicible bonheur, sans pour autant que cet étrange et franc bien-être s'établisse au dépens de quelque autre faculté décelable. Bien sûr, l'œuvre a des séductions cachées, mais dès l'instant où celles-ci semblent devoir s'organiser, ou simplement s'articuler, plus rien ne sollicite le spectateur de façon tyrannique : on ne l'aide pas à trouver son quant-à-soi, et plutôt on lui suggérerait que son quant-à-soi est inutile. Des couches de rouge ou de jaune, dans leurs infinies variantes,

s'accommodent de rares traits qui ne forment pas d'ensemble identifiable – c'est leur loi stricte et immuable – jusqu'à se détacher de tout contexte possible. On est heureux, oui il faut le répéter, devant la pureté de ces éléments sans architecture ni organisation. Va-t-on les gâcher en leur prêtant des fonctions illusoires, voire des intentions quelconques ? Cela n'est pas nécessaire, mais il est en revanche nécessaire de se persuader que cette splendide neutralité est absolue. Se passer à ce point de la collaboration esthétique ou intellectuelle – ou même sensorielle – du spectateur, n'est-ce pas mettre en danger ses propres grâces ? Il arrive toujours, chez l'être le moins articulé comme chez le plus subtil des savants, qu'une simple disposition des sens et de l'âme – telle qu'elle émane de la contemplation des œuvres d'Engel Pak, dans sa dernière période – se mue en délice raisonné.

Il ne nous est pas possible d'empêcher l'orientation, l'interprétation, l'annexion d'un phénomène, quel qu'il soit; et cela est encore plus vrai d'une œuvre d'art, dans la mesure où nous savons qu'elle est le fruit d'une conquête, donc pour le moins d'un choix délibéré, fût-il naturel et sans prétention. C'est pourquoi, dans cette floraison, il nous est indispensable de découvrir comme une attitude et morale et philosophique, laquelle finit par devenir une sorte de morale du comportement. Qu'Engel Pak ait pu peindre de la même manière à l'époque de Dunkerque qu'à l'époque d'Hiroshima, sous les Allemands comme sous de Gaulle, avec Hitler à la une des journaux comme avec Kennedy, cela dénote une attitude précise face au siècle : tout simplement – mais on devine la part de sacrifice et de douleur, sinon de mépris calculé – il tient à l'ignorer et à se passer de la soi-disante inspiration venue de l'Histoire vécue. Son art est soustrait de son temps, et celui-ci n'affecte pas celui-là. L'espace aussi est absent de son œuvre. On pourait (sic) dire que la chaleur de sa palette est caractéristique du Midi de la France, à condition qu'on ajoute – cela est vrai aussi de Van Gogh – qu'en homme du Nord, il est particulièrement sensible à la lumière. On ne peut pousser l'argumentation plus loin son œuvre n'est de nulle part – elle est de partout, si on préfère – et elle défie toute localisation. C'est dire qu'on peut la recevoir sans la moindre préparation culturelle : elle ne porte nulle- ment le poids de l'évolution historique de la peinture. Voici donc un art indépendant de toute notion de temps et d'espace, qui se suffit à lui-même et qui ne donne aucune indication, ni de près ni de loin, sur son auteur, lequel peut aussi bien être mythique, si l'on doit le juger d'après les toiles et les dessins de cette période. Cette abnégation extrême ne peut être l'effet que d'une détermination à tous les niveaux : esthétique, philosophique, humaine. On peut encore aller plus loin, et prêter à Engel Pak une manière de leçon, typique du 20e siècle en son milieu : il convient de tourner le dos à tant d'événements, de révolutions dans les mœurs et dans les méthodes de penser. Être un Occidental, après Freud, Kafka, Picasso et Mondrian, n'est-ce pas laisser sa conscience la merci de mille remords ? S'intégrer dans une tradition picturale trop flagrante, n'est-ce pas en avouer les faiblesses ? Et ne vaut-il pas mieux, alors que les instruments mêmes de la peinture se remettent partout en cause, les nier pour se rapprocher de ce qui n'est ni civilisé ni coincé entre de terribles références à savoir la saine et pleine de la matière réduite à sa masse et à sa pigmentation ? D'autres vont à Katmandu, et les jeunes commencent, sous les coups des hippies et des beatniks, à se détacher des villes, des gadgets, des bienfaits contestables de la société de consommation ; pourquoi un peintre, déjà dans sa soixantaine avancée, ne se sentirait-il pas, dans son coin et sans déclarations fracassantes, solidaire d'une sorte de table rase du même ordre, à une différence près, c'est qu'il n’y a en lui ni haine ni révolte visible ?

Les considérations de *valeurs* – qui sont parmi les plus nécessaires et les plus contestables à la fois – résultent toujours de déductions comme je viens un peu aventureusement de les exposer. Quand on aime un peintre, si l'on ne peut pas impunément lui prêter des desseins compliqués, on peut néanmoins lui voir des prolongements auxquels il n'a pas songé. Le génie n'a pas besoin d'être évident, ni clair, ni ambitieux, aux yeux de qui en possède. Je dirai donc que la valeur d'Engel Pak n'est pas que dans la séduction et la pureté – des notions très simples, que je ne crains pas d'évoquer encore – de ses toiles, comme cela, sur le pouce, sans préparation aucune, comme on est séduit par un arbre ou une prairie, une étoffe ou un objet familier. Elle est aussi – ni plus, ni moins – dans ce que l'intellectuel, cet animal qu'on ne cesse d'insulter sous prétexte qu'il a plus de sensibilité éduquée, de scrupules et de connaissances que les autres, lui découvre d'important, en le soumettant à l'équilibre de sa raison. Il est essentiel qu'il se soit trouvé un peintre comme Engel Pak pour se passer dans son œuvre, en pleine remise en cause de l'Occident, aussi bien de sa personne, de ses opinions, de

ses souffrances, que de son objectivité d'observateur. De même, il lui manque – j'allais écrire : heureusement – tout prosélytisme et tout engagement. Engel Pak peint : un point, c'est tout. A une époque où chaque peintre a son grain de sel à répandre, il s'abstient de passer pour autre chose que pour l'auteur de ses toiles. Elles n'ont pas de message, en dehors de ce qu'elles expriment et que chacun peut interpréter à sa façon, pourvu qu'il n'y voie rien de contraignant. Je ne le répéterai jamais assez : qu'on se contente d'entrer dans cette œuvre, sans préjugé, et qu'on laisse en quelque sorte au vestiaire toute idée préconçue. Un peu de grâce suffit, mais elle est indispensable. Et pourtant cette attitude serait, elle aussi, trop facile : sorti des sortilèges ensoleillés d'Engel Pak, il faut avoir la force de s'interroger sur les problèmes qu'ils posent à l'honnête homme. Toute nécessité intérieure demande, ne serait-ce que timidement, l'appui d'une exégèse.

Sans conclusion

Un peintre parti du siècle et de la peine des hommes, se retrouve, quarante ans plus tard, en pleine féerie sans références et en plein bonheur, où rien de son siècle ni de lui-même ne trans- paraît plus; entre-temps il a eu le loisir de s'arrêter aux confins de l'imaginaire, pour peu à peu s'en éloigner : ne voilà-t-il pas un itinéraire curieux, passionnant, et comme un défi à sa compréhension? En revanche, on peut dire qu'il n'est point indispensable d'interroger l'homme pour se plaire immensément au contact de son œuvre : elle est peut-être de témoignage, mais elle est assurément de pureté, là où le témoin se résorbe derrière ses propres prestiges, comme pour discrètement disparaître en eux. Un homme du nord, habitué à l'hostilité de la nature et des hommes, se sent obligé de plaindre les uns ou d'accuser les autres ; plus tard il rejoint, sans rien solliciter d'eux, les surréalistes, ennemi pourtant des aventures trop vite partagées; un jour il découvre le Midi, et ne cesse d'y revenir, y fondant sa philosophie, son bonheur et la meilleure part d'un art sans attaches : on peut aussi résumer de cette façon le chemin parcouru par Engel Pak.

Je ne choisis pas, entre plusieurs vérités qui se complètent et quelquefois se contredisent. J'ai rencontré une foule d'amis et de parents du peintre, des critiques, des voisins, des êtres de passage. Ils m'ont appris beaucoup de détails pittoresques, et il m'a semblé que les peintres surtout avaient gardé de lui quelque chose d'incomparable dans le caractère et la spontanéité. Seul le mot de Léon-Gabriel Gros m'a pleinement séduit : « Il faut réinventer Engel Pak ». Comme j'ai eu intérêt à suivre ce conseil, il est un peu responsable de ce que ce livre est et n'est pas. J'ai décidé, à un certain moment, d'enregistrer les témoignages, puis de m'en passer. J'ai l'air prétentieux : pourquoi me fierais-je à autrui, en laissant à d'autres que moi le soin d'affirmer ce qu'Engel Pak voulait ou ne voulait pas, était ou n'était pas ? Une œuvre ne vaut, en dernière analyse, que par ses prolongements perpétuellement redéfinis. Ceux qui ont vécu auprès de lui l'ont connu aussi en dehors de son œuvre : c'est assez pour ne pas prendre à la lettre ce qu'il lui arrivait de dire de son art, parfois par exaspération, parfois par gentillesse, parfois aussi pour faire la lumière en lui par le truchement de la parole, simple ivresse ! Je ne récuse pas ce que tant de témoins précieux ont pu me raconter : je les remercie, et m'en tiens à mon Engel Pak à moi.

Ce livre ouvre un débat, avec peut-être un rien de démagogie : je le veux tel. Il s'agit pour moi de faire partager un amour, et de redire que ce peintre est important, original, digne de conquérir une place enviable parmi les premiers artistes de son temps. Ce livre est le premier effort qui soit accompli dans ce sens : je ne prétends point qu'il soit d'une précision scientifique. D'autres ouvrages suivront, qui seront plus détaillés, plus équilibrés sans doute, d'une documentation moins fragmentaire. J'avais ce choix : ou bien dire assez vite mon enthousiasme, afin de le proclamer très fort ; ou bien écrire un traité d'érudition. J'ai cru que cette dernière ne rendrait pas justice à l'esprit d'Engel Pak, qui n'était pas un maniaque de l'histoire de l'art. Une sympathie, quand elle est profonde, n'a pas à s'arrêter à la première lacune qui lui fait obstacle, et les lacunes de ce livre, je suis précisément le premier à les déplorer. Venez avec moi, aimer ce peintre : réinventez vous-même votre Engel Pak. Vous vérifierez plus tard …

(janvier 1977)