

**LE PEINTRE HONGROIS
ENDRE ROZSDA
À L'ORANGERIE DU SÉNAT**

**Jardin du Luxembourg
Juin 2017**



Laurier rose
Nerium oleander

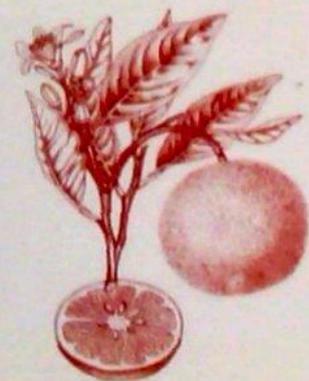
L'ORANGERIE

La Chambre des Pairs décida en 1836 de construire dans le jardin du Luxembourg, sur les plans de l'architecte Alphonse de Gisors, un vaste édifice pour abriter, pendant la saison froide, ses collections de plantes d'orangerie. Le bâtiment fut édifié ici, en 1839, le long de l'allée des platanes. C'était une construction d'environ 57 m de long sur 15 m de large, percée en façade de sept grandes fenêtres en arcade laissant entrer la lumière et de deux portes latérales permettant le passage des plantes.

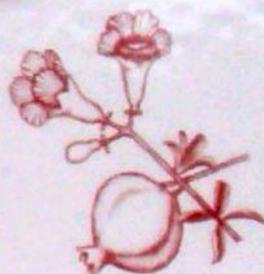
A partir de 1886 cette orangerie fut mise à la disposition du Musée du Luxembourg. Pour accueillir les œuvres d'art, l'orangerie fut agrandie et sa façade portée à 72 m. C'est à cette occasion que l'administration des Beaux-Arts l'orna de douze bustes représentant des sculpteurs et des peintres célèbres et de deux statues symbolisant la Sculpture, figurée sous les traits de Phidias, et la Peinture.

La création en 1937 du Musée National d'Art Moderne de la Ville de Paris mit fin à cette situation et l'orangerie du jardin put retrouver, au lendemain de la seconde guerre mondiale, sa fonction originelle.

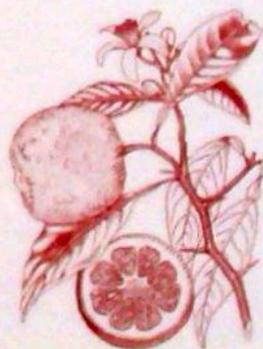
Elle abrite chaque année, d'octobre à mai, environ 180 plantes d'orangerie en caisse qui sont ensuite disposées dans le jardin. La collection se compose principalement de palmiers, de grenadiers ornementaux, de lauriers-roses et d'orangers. Les plus anciens de ces derniers, datant probablement de la fin du XVII^e siècle, constituent pour le jardin du Luxembourg un véritable patrimoine.



Oranger doux
Citrus sinensis



Grenadier
Punica granatum



Grenadier blanc
Punica granatum

Biographie :

[1913] Endre Rosenthal, dit Endre Rozsda, est né le 18 novembre 1913 à Mohács en Hongrie. Issu d'une famille bourgeoise, il est le second enfant d'Erno Rosenthal et d'Olga Gomperz.

[1931] Comme certains Hongrois de confession juive de l'époque, Endre Rosenthal décide de changer officiellement de nom. Il choisit un patronyme peu courant, Rozsda, nom commun hongrois signifiant «rouille», à la fois couleur et oxydation.

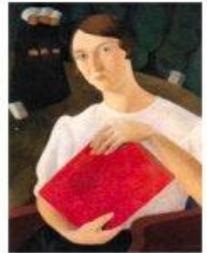
[1933] Avec Aba-Novák, il réalise des fresques dans les églises de Jászszentandrás et de Szeged.

[1936] Sa première exposition personnelle à la galerie Tamás, à Budapest, est un succès critique et commercial.

[1938] Il assiste à une représentation publique d'une composition de Béla Bartók, interprétée par Bartók lui-même et sa femme. C'est une révélation décisive, une totale remise en question de son travail de peinture. Rozsda décide de partir vivre à Paris. Il s'installe à Montparnasse dans un atelier de la rue Schoelcher avec son ami le sculpteur Lajos Barta.



[1939] Il rencontre Árpád Szenes, István Hajdú, Vieira da Silva, Max Ernst, Picasso, la galeriste Jeanne Bucher. Il enseigne la peinture à Françoise Gilot, qui vivra quelques années plus tard avec Picasso.



[1942-1943] Le port de l'étoile jaune devient obligatoire à partir du 29 mai 1942. Il apprend que la police française le recherche. Françoise Gilot l'aide à se procurer de faux-papiers. Elle l'accompagne à la gare de l'Est où il prend le train avec ses toiles roulées. De retour à Budapest, il expose à l'Alkotás Művészáz.

[1944] L'armée allemande envahit la Hongrie. Rozsda vit dans la clandestinité. Condamné à une peine de travaux forcés pour non-enrôlement dans les forces armées, il réussit finalement à s'échapper et se cache dans des caves.

[1945] À la Libération, il enseigne en tant que professeur de peinture au sein de l'Association culturelle ouvrière. Il se lie d'amitié avec Imre Pán et devient avec ce dernier l'un des membres fondateurs du mouvement Européi Iskola (École européenne). De cette période datent d'importantes œuvres abstraites, parmi lesquelles André Breton choisit le tableau Amour sacré, Amour profane pour accompagner son article sur Rozsda dans son ouvrage Le Surréalisme et la Peinture.

[1946-1948] Expositions collectives ou individuelles organisées par l'École européenne. Il participe par ailleurs à diverses expositions «Cent peintres» à Fovárosi Képtár, «Exposition des jeunes artistes hongrois», «Seconde Exposition collective des artistes abstraits», organisée par Erno Kállai.

[1956] Il participe à l'exposition non-officielle des «Sept» à Esztergom en compagnie, entre autres, de Margit Anna, de Lajos Barta, d'Endre Bálint et de Dezso Korniss. Plus de trois mille personnes affluent à cette exposition. Le lendemain de la clôture de l'exposition, la révolution hongroise éclate. Fin décembre, il quitte clandestinement la Hongrie et passe en Autriche.

[1957] Il s'installe de nouveau à Paris. Exposition à la galerie Furstenberg. André Breton rédige la préface du catalogue. Il participe aux Salons et expositions collectives : «Salon Comparaison», «Salon de Mai», «Donner à voir», «Soleil dans la tête»...



[1964] Rozsda reçoit le prix Copley, qui lui est décerné par le jury suivant : Jean Arp, Alfred Barr Jr., Matta, Max Ernst, William S. Lieberman, Man Ray, Roland Penrose, Sir Herbert Read, William et Noma Copley, Barnet et Eleanor Hodes, Darius Milhaud et Marcel Duchamp.



[1970] Endre Rozsda acquiert la nationalité française.

[1979] Il s'installe à l'atelier collectif du Bateau-Lavoir, à Montmartre.

[1984] Jack Lang, ministre de la Culture, inaugure une rétrospective de ses oeuvres à l'atelier du Bateau-Lavoir.

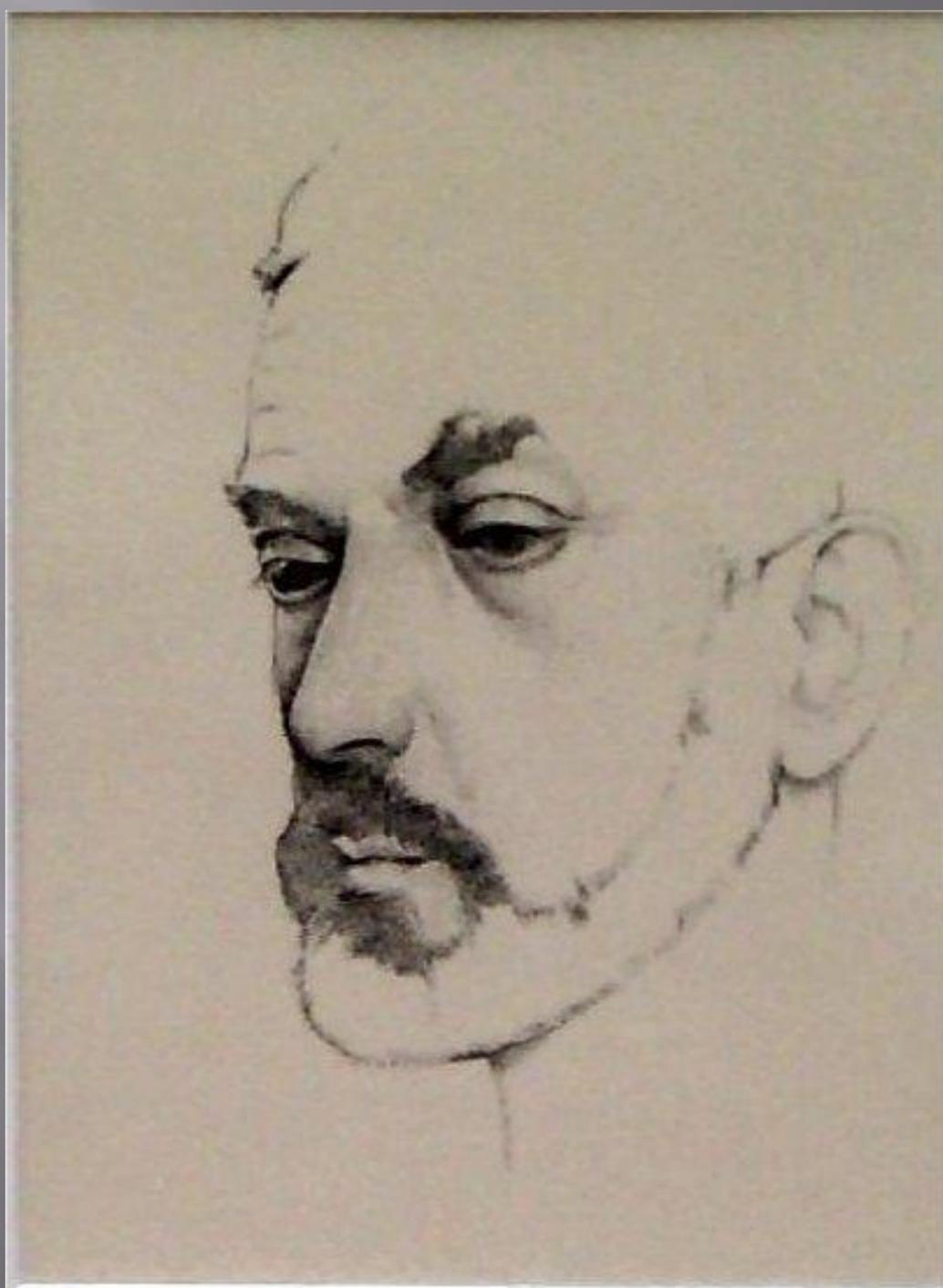
[1987] Endre Rozsda reçoit le titre d'Officier de l'Ordre des Art et des Lettres.

[1998] Rétrospective au palais du Műcsarnok, à Budapest. À cette occasion, Dr. Bálint Magyar, ministre de la Culture et de l'Éducation hongrois le décore du titre d'Officier de l'Ordre du Mérite de la République de Hongrie, décerné par le président de la République Árpád Göncz.

[1999] Fidèle à sa vocation Endre Rozsda continue de peindre et de dessiner jusqu'à ses derniers jours. Il décède à Paris. Il est enterré au cimetière de Montmartre.



Endre Rozsda, autoportrait, 1936



Formes et figures III - 1956





Masques - 1975

SOUVENIRS

Un de mes plus beaux souvenirs d'enfance, c'est un tableau accroché au-dessus de mon lit. Je guettais constamment ce tableau qui m'intriguait. Il représentait une jeune fille vêtue de rouge. Je me demandais chaque jour : « Quand mangeait-elle, quand dormait-elle ? » Et jamais je ne pouvais la surprendre, même à bouger. Je faisais semblant de fermer les yeux pour découvrir son secret. En vain. Alors, j'ai demandé aux grandes personnes qui était cette ravissante jeune fille. L'une d'elles me répondit, sans doute pour apaiser ma curiosité : « C'est le petit chaperon rouge. » Je continuais à épier et à interroger. Un beau jour, on me dit : « Ce tableau a été peint par tante Irene. » C'était la soeur de ma mère. Quand tante Irene vint, je lui posais mille questions sur la manière dont elle avait pu réaliser pareille sorcellerie. Elle me répondit : « Si cela t'intéresse, quand tu seras grand, tu pourras aller aux Beaux-Arts et apprendre à en faire autant ». Pour moi, c'était un miracle de forger une créature échappant ainsi à toute condition humaine ; et les Beaux-Arts devinrent à mes yeux une sorte d'école de sorciers. J'y pensais longuement et *imaginai un* endroit mystérieux où, par des gestes surnaturels, on créait des êtres féeriques. L'autre événement déterminant survint beaucoup plus tard. Je pense que j'avais au moins sept ans. Je découvris les autres tableaux de notre appartement : des paysages banals dans lesquels je me promenais, y découvrant des détails vrais ou imaginaires, tous merveilleux. J'entendais chanter les oiseaux, courir les ruisseaux... Je m'accroupissais dans un fauteuil, perdu dans la contemplation, en dehors du temps. C'était ma vie. J'étais heureux. Mais les adultes sont intervenus pour tout gâcher. « Que fais-tu la ? », m'ont-ils demandé. « Je me promène dans les tableaux », ai-je répondu franchement. Alors ce fut une bataille pour m'obliger à aller me promener « au bon air », dans la nature. Mais je ne voulais rien savoir. La nature me paraissait infiniment moins vraie et moins attrayante que sa représentation. Plus tard, dans ma vie de peintre, j'ai gardé tout cela. J'ai compris en outre que je ne suis pas seul à regarder. Un échange s'établit, et le tableau qui vit en face de moi me regarde et m'envoie à son tour. À ceux qui regardent mes toiles, je voudrais seulement leur demander de faire comme l'enfant que je fus : de donner assez de temps à la contemplation des images que je leur propose pour trouver le sentier qui y mène et permet de s'y promener.

L'ÉCOLE LIBRE

Rozsda débute sa carrière de peintre à Budapest au début des années 1930. Après son baccalauréat, il s'inscrit à l'École libre fondée par le peintre Vilmos Aba-Novák, qui fait de Rozsda son apprenti, puis très rapidement, l'incite à travailler seul. De par sa technique et le choix de ses sujets, il est proche des tenants hongrois de la peinture de plein air de l'école de Nagybánya, héritiers de l'école de Barbizon et du mouvement impressionniste français. Mais à l'époque déjà, son travail est difficile à cerner ou à résumer sous une seule appellation. On peut remarquer «trois peintres» en une seule et même personne. Il y a le marcheur qui part avec toiles et couleurs en quête d'un coin de campagne ensoleillé autour de Szolnok ou d'un point de vue qui l'inspirera, il y a le peintre de la ville qui plante son chevalet au milieu du salon, dans un coin de la cuisine ou au bord d'une fenêtre, et enfin il y a le peintre d'atelier qui murit lentement des compositions soigneusement étudiées.

Plastiquement, cela donne trois corpus d'œuvres aisément identifiables: des toiles esquissées d'une touche rapide et déliée dans les tons vert, gris ou ocre (Marbrier), des tableaux dans des harmonies de tons gris-bleu à la composition plus charpentée et au dessin plus affirmé (Fille à la cigarette) et enfin quelques rares œuvres où une palette de couleurs chatoyantes posées en aplat servent au traitement méticuleux du sujet et dont la composition plus hiératique évoque le «gout classique» des années 1930 (Marianne). Les premières années de travail du peintre sont marquées par l'alternance constante entre ces différents styles.





Marianne - 1934







PENSÉES

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

Maitre Eckhart

Mes pensées. Ce sont la surface et la profondeur, ce sont des couleurs qui se juxtaposent, ce sont les formes qui se nouent et se dénouent. De mes souvenirs et de la lumière, je fais un tissu dense que je contemple jusqu'à ce qu'il s'anime, me rende mon regard et se dresse en face de moi. C'est le temps que je veux saisir, ordonner, évaluer. Le temps, l'oubli multicolore et lumineux ; des jouissances et des souffrances, le temps fait ses perles. Autour, je tresse le lierre de mes souvenirs. Je ne veux ni estimer, ni expliquer mais comprendre. Je pose ma tête sur le temps et j'écoute ce qu'il me dit. Des groupes de souvenirs gravitent en moi et se croisent sans se saluer. Au cours du travail, parfois, un faisceau de lumière éclaire une de ces masses qui sort de la pénombre. Des visages d'autrefois s'illuminent. Une bouche muette s'ouvre et parle. Des phrases vidées de leur sens s'animent à nouveau et réapparaissent chargées d'une portée nouvelle. Pour l'être intemporel, si l'on considère le temps comme une dimension externe, le présent est analogue au passé ; c'est une question de plus ou de moins dans le brassement de toutes choses. Mes meilleurs amis et ennemis, mes amours sont là dans mes tableaux ; les meurtriers aussi. Nous nous examinons et jugeons les uns les autres, interminablement. Le tableau est fini quand il se détache de moi et prend son envol. S'il est réussi, il existe par lui-même ; il possède son verbe, sa conception, son orbe. Il est né.

Endre Rozsda

L'OEIL ÉCOUTE

La relation qui unit la peinture de Rozsda à la musique remonte au début de l'année 1938, lorsque l'artiste assiste à un concert de Bartók où le compositeur, vraisemblablement accompagné de sa femme, interprète l'une de ses propres oeuvres. La découverte de la musique de Bartók cristallise toutes les questions qui le préoccupent alors : «Que peindre ? Pourquoi peindre ? Quel sens donner à l'art ?» Rozsda raconte : «Je m'étais assis à un endroit d'où je pouvais voir les mains de Bartók. J'étais ébloui. Je n'avais jamais pensé à ce que la musique aurait pu être au-delà de Bach, de Mozart, au-delà de Moussorgski. J'étais absolument ivre de cette musique. [...] J'ai compris à ce moment-la que je n'étais pas le contemporain de moi-même. J'ai compris que j'étais en-dessous de cela. Je croyais que j'étais un bon peintre, mais en fait ma peinture pouvait exister sans moi.» Ce sont les musiciens classiques et contemporains, plus que les artistes d'avant-garde qui l'ont amené à entrevoir ce que pouvait être, selon lui, la modernité en peinture.

Le Château de Barbe-Bleue de Bartók, Mozart et son ciel sonore, les Masques et Bergamasques de Fauré et Debussy : autant d'oeuvres présentées dans ce «salon» où peinture et musique ne font qu'un. Si chaque toile démontre le lien singulier de Rozsda avec ces grands compositeurs, elles constituent moins un hommage qu'une transcription picturale de l'expérience auditive et émotionnelle de leur musique.

Ciel pour Mozart - 1976





Le château de Barbe-Bleue - 1979

INITIATION

À la fin des années 1960, Endre Rozsda est initié à la franc-maçonnerie. Sans modifier sa technique de travail, il introduit alors dans ses toiles de nombreux symboles empruntés à cette tradition. Mais c'est véritablement la question du temps qui va devenir centrale dans son travail. Cela induit un changement profond dans sa manière d'envisager l'acte de peindre autant que celui de regarder; mutation qu'annonçaient les oeuvres de la décennie précédente. Rozsda cherche alors à élaborer un nouveau modèle perspectif, «en substituant à la profondeur de l'espace celle du temps». À ce sujet, il écrit : «Quand je me mets à peindre, je fais tout mon possible pour éliminer de la toile tout ce qui est blanc, tout ce qui me dérange. Je m'efforce de créer une surface trouble sur laquelle je puisse me mettre à chercher, en tâtonnant, un certain ordre qui, de degré en degré, modifie l'ordre antérieur et crée un autre désordre. C'est le matériau qui crée la surface mentale d'où je peux partir à la recherche du temps». C'est comme si la peinture sédimentait tout à la fois le regard, la mémoire ou les prémonitions fugaces qui traversent l'esprit du peintre. Chez Rozsda, l'assemblage délicat des formes et des couleurs, le jeu avec la lumière peuvent évoquer les ciselures et les ornements de la joaillerie au Moyen Âge, l'art du vitrail, celui de l'architecture sacrée, des tapis orientaux ou de la mosaïque byzantine. Toutefois ses oeuvres sont exemptes de symétrie ou de répétition. Chaque toile constitue une couche géologique aux strates innombrables où sont conservés – figés et vivants à la fois – images, souvenirs et pensées, tel un «tissu dense fait de lumière et de souvenirs» s'animant sous le regard.



Futur revenant - 1976







Kerek - 1971



L'enterrement du cardinal - 1997

MÉDITATIONS

extraits

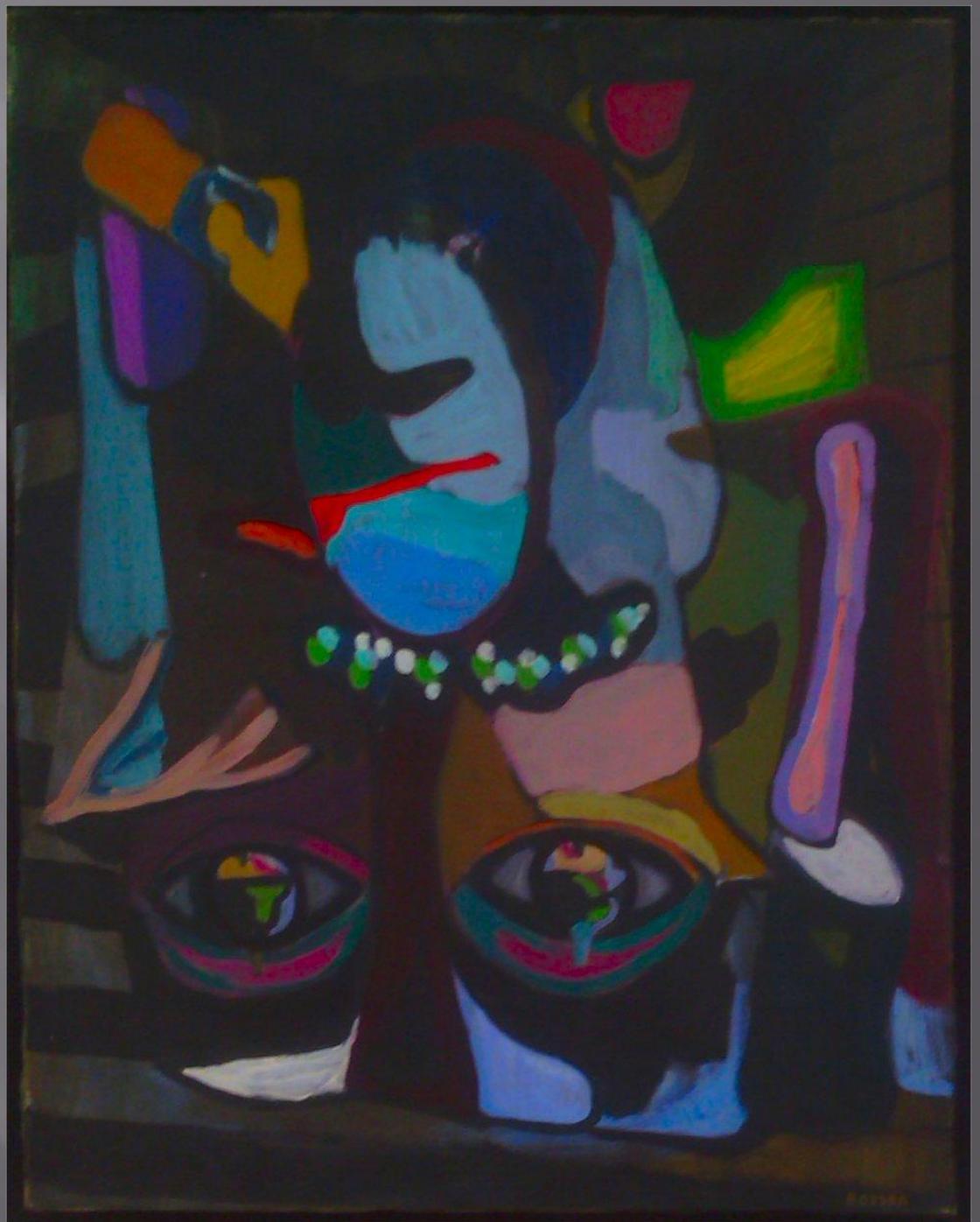
Quand je me mets à peindre, je fais tout mon possible pour éliminer de la toile tout ce qui est blanc, tout ce qui me dérangerait. Je m'efforce de créer une surface trouble sur laquelle je puisse me mettre à chercher, en tâtonnant, un certain ordre qui, de degré en degré, modifie l'ordre antérieur et crée un autre désordre. C'est le matériau qui crée la surface mentale d'où je peux partir à la recherche du temps. La machine à remonter le temps me transporte dans le passé et me fait découvrir les choses que je ne comprenais pas au moment où je les vivais. C'est maintenant que leur sens m'apparaît. Mais ce qui est le plus curieux, c'est que ces glissements en arrière ne tendent pas seulement vers mon passé mais aussi vers celui de mes prédécesseurs ; j'y retrouve des liens avec aujourd'hui. Je suis contemporain d'événements très anciens, je ne ressens pas le passé comme l'histoire, mais comme un présent perpétuel. De toute évidence, je n'oublie pas que je peins. Ou, plus exactement, je l'oublie sans que cela s'oublie. Je cherche sans cesse des rapports de couleurs, des corrélations de formes qui font un tableau. On me dit souvent que je bâtis les tableaux. Il n'en est pas question, car c'est le tableau qui me bâtit. Il me transpose de telle manière que je suis différent en terminant une toile de ce que j'étais en la commençant. Je suis la Parque qui tisse le fil du temps, qui crée les choses, mais non celle qui les achève. Je me rêve vivant dans un monde où je puisse marcher sur la dimension du temps, en avant, en arrière, vers le haut, vers le bas ; où je puisse marcher, adulte, dans un temps où je fus en réalité enfant. Et enfant maintenant que je suis vieux. J'ouvre les fenêtres pour voir au-dehors. J'ouvre les fenêtres fermées pour voir au-dedans. J'éclaire des objets et des hommes, réveille des dormeurs, éveille les morts. Je les fait parler d'événements qu'ils n'avaient peut-être jamais vécu. Je capte des sons, je tisse des fils multicolores pour attraper et j'écoute leurs appels. Je saute ici et là, pinceau en main, occupé à vite fixer le passé. (...) Je retrouve des balles depuis longtemps perdues que je peux relancer dans le temps cotonneux. Je m'allonge dans l'herbe et regarde les nuages s'enrouler ; je cherche la girafe, le poisson, les chevaux galopants. Je photographie ce qui n'est plus là, ce qui s'enfuit. (...) Assis sur la terrasse, je me regarde de loin. (...) Des enfants, non encore nés, somnolent, vieillissent, la barbe couleur de cendre, dans des parcs abandonnés dont les arbres ne sont même pas plantés. Dans des crânes depuis longtemps morts naissent de nouvelles idées, dirigées vers un passé lointain mais qui est pour nous encore futur. Des grand-mères et des petits-enfants ont le même âge. Les adultes deviennent enfants et les vieux rajeunissent. Je me promène dans le parc avec ma gouvernante ; culotte courte, une inscription latine sur le ruban de mon béret de matelot. Je fais glisser des bateaux-destin en amont, en aval. Le dedans, le dehors, le haut et le bas se relaient.

Endre Rozsda

LA NUIT SURRÉALISTE

Dès le début de son séjour à Paris, Rozsda accentue l'aspect gestuel et calligraphique de son travail de peintre. Une touche sinueuse et sans repentir sert à poser la couleur et le dessin. Il badigeonne la toile et à l'immobilité du sujet – le plus souvent des natures mortes – répond le dynamisme des gestes et de la trace du pinceau. Il commence alors à se passionner pour l'oeuvre des peintres surréalistes, tels Max Ernst, André Masson et Miró. Le jeune peintre s'intéresse également aux images latentes de Salvador Dali ou encore aux notions de rêve et d'automatisme. En pleine occupation allemande, il va admirer leurs oeuvres chez Jeanne Bucher et les rares galeries qui continuent de montrer leurs tableaux clandestinement. Le point de départ des toiles de cette période demeure le plus souvent l'observation d'un sujet arrangé par le peintre ou bien simplement cadré. Certains éléments de la composition sont traités selon différentes échelles de grandeur. Les figures schématisées ou stylisées, et l'utilisation de la couleur dépendent dorénavant plus de la composition que du sujet. Il abandonne peu à peu tout naturalisme. En 1942 et 1943, Rozsda travailla à des compositions abstraites où s'ordonnent d'imposantes masses géométriques le plus souvent traitées en aplats cernés et contrastés. À une échelle plus réduite, des signes, des éléments graphiques sont parfois essaimés sur la toile. Les lignes sont souples et sinueuses. Les noirs, les bleus, les violets sont éclairés par des teintes vives, parfois mauve fluorescent, orangé, rouge ou vert.

Souvenir de la marine - 1940



Le Surréalisme et la Peinture

Aujourd'hui tout nous parle d'humus, comme s'il n'importait plus – notamment dans la peinture – une fois atteint le degré d'égale putrescence de régimes sociaux antagonistes qui accentue la menace d'extinction planant sur l'humanité, que d'espérer surprendre et isoler le ferment ou l'élixir grâce auquel la pâte cosmique lève à nouveau, nous restituant le gout pur et simple de la vie.

Le prodigieux sursaut de Budapest, par-delà l'expression manifeste on ne peut plus exaltante qu'il a trouvé dans le numéro spécial de Irodalmi Újság du 2 novembre 1956, sur lequel le poème de Gyula Illyés : « Les Augures de la Tyrannie », flambe comme un étendard, nous rend avides de savoir de quoi cette liberté, resurgie à l'état naissant, a pu être pétrie. On a la chance de le découvrir dans l'oeuvre de Rozsda, accomplie clandestinement au cours de ces dernières années : la bonne fortune a voulu qu'elle put le suivre dans son exil. Voici le haut exemple de ce qu'il fallait cacher si l'on voulait subsister, mais aussi de ce qu'il fallait arracher de nécessité intérieure à la pire des contraintes. Ici se mesurent les forces de la mort et de l'amour : la plus irrésistible échappée se cherche de toutes parts sous le magma des feuilles virées au noir et des ailes détruites, afin que la nature et l'esprit se rénovent par le plus luxueux des sacrifices, celui que pour naître exige le printemps.

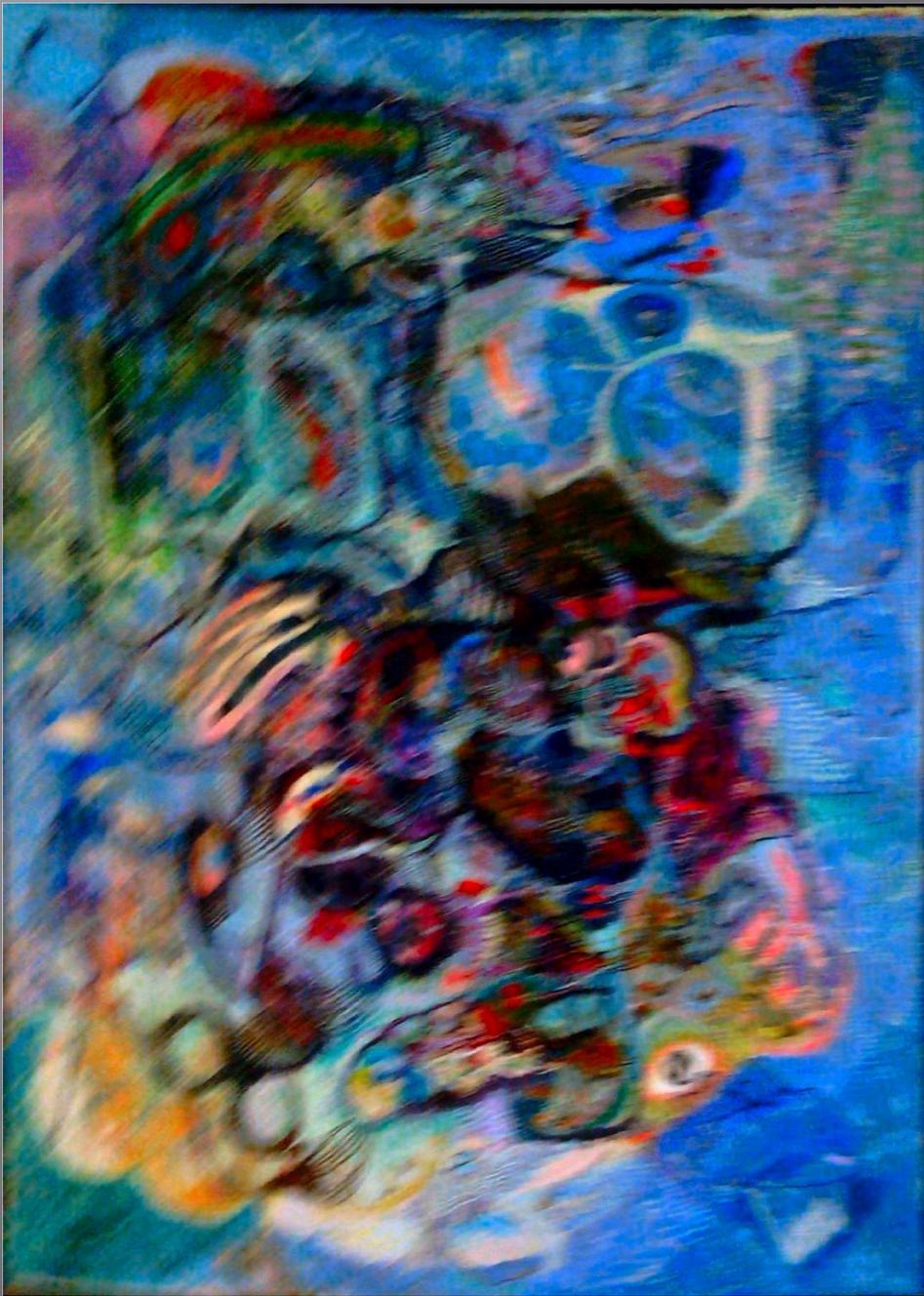
André Breton, mars, 1957



Le roi du vrai -1942



Destruction et mort d'un papillon





LE CHÂTEAU DU SOUVENIR

En Hongrie, à partir de 1948, la liberté d'expression est brusquement musclée et seul l'art « officiel » a droit de cité. Rozsda cesse quasiment de peindre et se tourne alors vers le dessin, travaillant clandestinement jusqu'en 1956, date de son exil et de son retour définitif à Paris. Père et mère au fiacre (1954) est l'une des rares toiles datant de cette période. Le temps du souvenir et celui du récit ordonnent une composition où se côtoient paysages, objets et personnages de l'enfance du peintre. À cette œuvre empreinte de nostalgie répondent les entrelacs délicats et les couleurs vives de ses dessins réalisés en pleine insurrection hongroise en 1956, avec une technique qu'il ne cessera d'affiner jusqu'à l'épure comme en témoignent ses ultimes dessins. Lorsque Rozsda se remet à peindre à la fin des années 1950, la mémoire et les souvenirs jouent un rôle prépondérant dans son travail. Chaque toile est le fruit d'anamnèses mais aussi d'un travail opiniâtre : une myriade de détails infimes, imbriqués les uns dans les autres, créent un monde dense et complexe, où apparaissent parfois un signe, une figure reconnaissable ou des fragments d'architecture. Selon lui, c'est « le matériau qui crée la surface mentale » d'où il peut partir à la recherche du temps. Un souvenir ou encore une forme – un œil, une fenêtre, une feuille d'arbre, une lettre ou un chiffre –, se transforme en un motif géométrique coloré ou inversement. Abstraction et figuration fusionnent, créant ainsi un tissu dense « de formes qui se nouent et se dénouent sous le regard ».



La Tour de Babel - 1958



Danton

L'Aube de l'Europe



La Tour - 1948

Fin