

Rencontres fortuites et concertées

Les collages forment la jeunesse.

Jacques Brunius — 1924

Plus les rapports des deux réalités rapprochées
seront lointains et justes, plus l'image sera forte
— plus elle aura de puissance émotive et de
réalité poétique.

Pierre Reverdy — 1918

On peut imaginer le temps où les problèmes de la peinture, et par exemple ceux qui ont fait le succès du cézannisme, sembleront aussi étranges, aussi anciens que les tourments prosodiques des poètes peuvent dès maintenant paraître...

...Nous n'aurons pas l'optimisme d'affirmer que le jour viendra où personne ne peindra plus, mais ce que l'on peut avancer est que la peinture, avec l'ensemble des superstitions qu'elle comporte, du sujet à la matière, de l'esprit de décoration à celui d'illustration, de la composition au goût, etc., passera certainement, dans un temps qui est proche, pour un divertissement anodin réservé à des jeunes filles et à des vieux provinciaux, comme aujourd'hui la versification et demain la composition de romans. Il y a lieu de le prophétiser... »

Refermons les guillemets, — que pour réserver la surprise au lecteur, nous avons omis d'ouvrir, — sur cette citation de **La Peinture au Défi** (préface à une exposition de collages – Galerie Goemans 1930).

La prophétie ne s'est pas encore accomplie. Peut-être l'augure, le Louis Aragon d'alors, ne croyait-il guère lui-même à ses oracles. Le collage « fait par tous » ne s'est pas substitué à la peinture « faite par un ».

Non seulement elle ne s'est pas réalisée, mais la « peinture-peinture » se porte très bien, beaucoup trop bien. Les tourments plastiques des peintres sont au moins autant de mode que les tourments de l'adolescence. On s'attend d'un jour à l'autre à voir un peintre nous faire participer à ses problèmes picturaux en exposant sa palette et ses torchons.

Quant au collage, il est loin d'avoir conservé au cours du deuxième quart du XX^e siècle la place prépondérante qu'on lui assignait vers les années 1920.

Il y a lieu de se demander aujourd'hui pourquoi sa fortune n'a pas été plus brillante. Eût-on même été tenté de laisser le collage sombrer dans l'oubli, que l'apparition des collages de Mesens exigerait de poser la question, suffit en fait à poser la question, qu'on le veuille ou non.

On est tenté pour un instant de voir dans le mot lui-même un facteur de confusion et peut-être de désaffection. **Collage** est un vocable heureux dans la mesure où il comporte un parfum de provocation antiartistique qui lui vient de Dada, mais « si ce sont les plumes qui font le plumage remarque Max Ernst, ce n'est pas la colle qui fait le collage ». Et en effet, il est tout à fait possible de fixer les éléments d'un collage sans colle : en les enchevêtrant par exemple, ou en les imbriquant comme les découpages d'un puzzle, ou bien avec des pincettes à ressort ou des attaches trombone, avec du pain ou de la cire à cacheter, avec des punaises, des clous, des vis, des écrous et boulon, du fil et une aiguille, ou même par simple aimantation. Il est même possible d'imaginer un « ...age » dont les éléments seraient laissés libres dans une boîte plate à couvercle transparent,

et formeraient comme dans certains jeux de patience et d'adresse, une image différente à chaque secousse. Un tel objet, où la part du fortuit et du concerté seraient difficiles à établir, témoignerait chez l'artiste d'une belle modestie ... ou d'un bel excès de présomption.

Si l'on voulait caractériser la technique du collage, il vaudrait donc mieux dire **découpage** ou **assemblage**, ou **juxtaposition**, ou **contiguïté**, ou **rapprochement**, ou **promiscuité**, ou selon la récente trouvaille d'Édouard Jaguer : **greffage**. Si par contre on veut exprimer l'esprit de la chose, c'est le mot **rencontre** qui s'impose. Il faut aussi noter que l'auteur de collages s'appelle en américain « collagist », comme paysagiste, portraitiste, aquarelliste, huile... Non ! il n'y a aucun mot en **iste** pour le peintre à l'huile, le plus commun pourtant. La nécessité de « collagiste » ne s'imposait donc pas, et la laideur agressive du mot serait de nature à décourager les oreilles délicates.

Enfin, dès le début, une confusion s'est communément établie, grâce à l'analphabétisme de certains critiques et connaisseurs, entre le « papier collé » et le « collage ». Nul ne saurait mieux remettre les choses au point que E.L.T. Mesens, qui sait de quoi il parle :

« Les papiers collés de Braque et de Picasso et plus tard ceux d'Henri Laurens, sont de simples solutions plastiques où les éléments découpés en imitant une matière réelle (bois, marbre, papier de journal) jouent le rôle de contrepoint avec la ligne ou les formes que l'artiste a inventées ou interprétées. Le drame ne s'imisce dans ces compositions qu'au hasard d'une inscription interprétable.

« Dans ses collages, au contraire, Max Ernst se soucie très secondairement de construction plastique. D'un seul coup, il nous plonge dans le drame en opposant les éléments de notre monde connu, de manière irritante, violant ainsi les formes coutumières de pensée, de logique et de morale.

« La deuxième erreur a été assez bien répandue dans le monde des journalistes et des photographes, particulièrement en Allemagne avant Hitler. Elle consiste dans la confusion entre le « collage » et le « photo-montage ». Ce dernier moyen a produit des assemblages d'images souvent gratuits (dans la publicité) ou tout au plus satiriques (dans l'utilisation pamphlétaire). Pour Max Ernst, il y va de tout autre chose : son « humour noir » mène bien au delà de la satire vers des terres encore ignorées. » (E.L.T. M. — **Catalogue exposition Max Ernst** — Knokke-Le-Zoute – 1953.)

Cependant, toutes mises au point faites, il paraît douteux que de simples confusions de mots aient suffi à freiner l'élan des peintres que le collage pouvait tenter. Il s'agissait, dès les papiers collés cubistes et dès les premiers collages dada et surréalistes, d'un événement d'importance. Le collage était tout à la fois l'aboutissement logique de la peinture dite « en trompe-l'œil », et l'inéluctable réaction qui ne pouvait manquer de suivre la période de **trompe-l'œil atmosphérique** plus connue sous le nom d'**impressionnisme**. À force de regarder la nature et de visiter les salons **en clignant des yeux**, l'homme devait en arriver à les écarquiller devant ce super-trompe-l'œil qu'est un collage, et à ne pas en croire ses yeux.

Le succès foudroyant du collage, puis le semi-abandon dont il a souffert, doivent être attribués à ceux mêmes qui le préconisèrent, les dadaïstes puis les surréalistes, un groupe qui refusait d'être une école, où il n'y avait aucune « manière » de peindre qui fût considérée comme supérieure à une autre, où la liberté et la diversité étaient à la base d'une absence systématique de système, d'une renonciation délibérée à aucun dogme, où l'esprit d'aventure poussait sans relâche à de nouvelles investigations. Les peintres surréalistes furent bientôt si occupés à explorer d'autres allées : frottages, fumages, grattages, coulages, décalcomanies, décollages, plus propices sans doute

à l'automatisme, que la plupart d'entre eux négligèrent le collage, ne s'y livrant qu'en de rares occasions, ou même l'imitant par la peinture.

Toutefois l'obstacle le plus considérable au développement du collage fut probablement Max Ernst lui-même, le maître du collage. Le sort jeté par Max Ernst sur le collage, à partir de **Répétitions**, **Les Malheurs des Immortels**, **La Femme 100 Têtes**, devait durer un quart de siècle, durant lequel il sembla presque impossible d'échapper au vertige de l'imiter involontairement. Situation paradoxale au possible, où le collage, loin comme on s'y attendait d'effacer la personnalité de l'artiste, la mettait au pinacle. Au lieu de dispenser l'infinie variété des éléments tout faits, le procédé parut se limiter à un certain style d'illustration 1890, devenu « style Max Ernst ». la fulgurante personnalité du maître du collage avait vaincu l'anonymat des éléments. Seul Max Ernst lui-même semblait capable de faire des collages qui n'imitassent point Max Ernst. Il y avait bien Kurt Schwitters, le dada qui ne se démentit jamais. L'exploration des fonds de poche, corbeilles à papier et boîtes à ordures devint pour lui la plus exaltante chasse au trésor. D'un coup de son pinceau à colle magique, il sut transformer en bijoux rare le plus crasseux ticket de métro, et, étrange paradoxe, redécouvrit parfois le cubisme par la voie du collage. Hélas, ce n'est que depuis sa mort qu'on s'en est aperçu (précisément grâce à Mesens qui le redécouvrit vers 1945, et fit de son mieux pour qu'il ne mourût pas dans la misère). L'obscurité qui l'entoura longtemps permet à peine de tenir compte de son existence, lorsqu'on envisage la situation du collage dans la période post-Max Ernst.

Pourtant, il paraissait impensable que le collage fût dans une impasse. Son potentiel d'enrichissement, ou de dépassement, de la peinture, ne pouvait dépendre d'un noueur d'aiguillettes aussi prestigieux fût-il, mais il fallait quelqu'un animé d'une bonne dose de confiance en soi pour tenter de rompre l'enchantement.

Il fallait un poète plutôt qu'un peintre, ou du moins il fallait être plus poète que peintre. Le peintre est d'ordinaire sollicité de trop de tentations pour accorder au collage plus qu'un intérêt passager, lorsqu'à l'occasion se trouve ainsi résolu un de ses « problèmes ». Toutefois, peintre ou non, ce poète, pour échapper aux pièges des réminiscences involontaires, devait être armé d'une profonde et précise connaissance de la peinture, et, pour s'imposer, devait posséder cette indéfinissable intuition qu'on appelle « sens de la composition ».

Pour reprendre l'exploration de toutes les possibilités, y compris celle de transcender la peinture, il devait être doté d'un goût prononcé pour la diversité, et n'être pas simplement à la recherche d'un style confortable où s'installer jusqu'à la fin de ses jours.

Mon propos est de montrer que Mesens et de ceux qui disposaient de tels moyens. Ce qui précède ne vise donc en rien à un historique du collage (on conviendra qu'il serait singulièrement incomplet), mais à situer les **collages** de Mesens. Le danger d'une pareille façon d'aborder mon sujet est de paraître lui accorder trop d'importance. À quoi il est aisé de répondre : ce n'est point surestimer un homme que de montrer comment, à un moment donné de tel ou tel développement historique ou artistique, les circonstances exigeaient que se produisît un certain événement, et qu'il s'est trouvé un homme, — cet homme-là en particulier — pour répondre à cette attente et déclencher l'événement.

Mesens n'était probablement pas le seul qui pût ainsi se manifester. Vers la même époque, on a vu un autre poète, Jacques Prévert, se mettre à pratiquer le collage. Comme Mesens, il en avait déjà fait à l'occasion, bien que plus rarement. Comme Mesens il était soudain surpris du besoin d'en produire en grand nombre. Les deux cas de Prévert et de Mesens présentent, dans leur apparente opposition, cette analogie de découler des mêmes circonstances.

Mesens était de ceux qui, depuis l'inflation poétique des années d'après-guerre, avaient, depuis 1945, à peu près cessé d'écrire des poèmes. À quoi bon, lorsque le moindre petit malin des Lettres avait appris à revêtir ses petites élégies d'un superficiel plumage surréaliste ? (lorsque les contrefacteurs tiennent le haut du pavé, autant s'abstenir de mettre en circulation les valeurs authentiques.)

Prévert était en revanche de ceux qui, sans l'avoir cherché, bénéficièrent après la guerre, de la vulgarisation soudaine et inattendue de la poésie dite moderne. Ses poèmes, pour la plupart non publiés, qui circulaient en manuscrits, ou de bouche à oreille, devinrent soudain des « best-sellers ». Il ne put manquer de sentir d'instinct combien cette diffusion assourdissait le son autrefois très cristallin de ses paroles, combien ses chansons à succès d'aujourd'hui étaient en deçà de son insolent **Dîner de Têtes** par exemple.

Pour tous deux, en des conjonctures diamétralement opposées, le collage se présentait comme une source fraîche, impolluée.

Les heureux possesseurs d'une collection de la revue **Variétés**, que publiait à Bruxelles P.G. Van Hecke de 1928 à 1930, y trouveront les premiers collages de Mesens, les uns linéaires, faits d'éléments gravés, les autres photographiques, comme ces « Arcimbaldos » du XX^e siècle qu'il intitule « masques », par exemple le **Masque à insulter les esthètes**, véritable provocation plastique, ou le **Masque de Veuve pour la Valse**.

Pour qui sait en outre que Mesens prenait une part assez importante dans la sélection et la mise en page des illustrations, **Variétés** offre plus encore. La revue s'inspirait au début de la formule créée par Flechtheim avec la revue allemande **Querschnitt**. C'est-à-dire que chaque page illustrée comportait un rapprochement ou une opposition : photo contre photo, ou photo contre peinture, etc... (formule qui était alors neuve). Les pages sur papier couché de **Variétés** ne tardèrent pas à acquérir une physionomie qui ne devait plus rien au **Querschnitt**. Chaque page devint en fait un **collage inavoué** par le seul jeu de la confrontation. Il est presque permis de voir en ces collages latents, potentiels, un cas particulier où seul compte le choc poétique de « deux réalités plus ou moins éloignées » dont parle Reverdy, et où n'entre guère de composition. Quoiqu'il en soit, cette activité d'illustrateur constitue, pourrait-on dire, une période d'initiation au collage, durant laquelle l'œil de Mesens dut enregistrer un nombre stupéfiant d'images et de possibles combinaisons d'images.

Après la disparition de **Variétés**, il ne semble pas que Mesens ait persévéré dans sa vocation d'auteur de collages avec beaucoup d'application. Un de temps à autre, quand ça lui chantait, sans plus.

Il avait abandonné depuis plusieurs années ses études de musique pour se tourner vers la poésie. Son activité au sein du groupe surréaliste belge, puis à partir de 1936, du groupe surréaliste anglais, sont connues. De 1938 à 1940, il dirige la revue **London Bulletin**. Il participe à l'organisation de plusieurs expositions surréalistes. Parmi ces expositions, il convient de noter **Diversité Surréaliste**, à Londres en 1945, dont la sélection et l'organisation lui sont entièrement dues, ainsi que la composition du catalogue, parce qu'elle est significative par son titre même des intentions et de l'attitude de Mesens.

Il ne faudrait toutefois pas négliger l'exposition **The Cubist Spirit in its Time** qu'il organisa en 1947 et à l'occasion de laquelle il publie une monographie portant le même titre, riche en utiles mises au point.

Pendant ces années, à Bruxelles, puis à Londres, pour gagner sa vie, il fut d'abord employé dans une galerie de tableaux, puis directeur de galerie, puis un des secrétaires du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, puis à nouveau directeur de galerie. À force d'acheter par-ci par-là un tableau d'un de ses amis, il était devenu collectionneur. Sans posséder peut-être ces « grosses pièces » qui atteignent dans les ventes des chiffres astronomiques, il a accumulé en 30 ans une des collections de peinture moderne les plus significatives qui soient parce qu'accumulée avec dilection. Si le mot « connaisseur » n'avait pris un tour légèrement bouffon, et s'il n'évoquait par ailleurs les pires excès de la spéculation, on pourrait dire de Mesens qu'il est un des rares connaisseurs de la peinture du XX^e siècle. Il est de par le monde quelques amateurs de peinture qui se félicitent intérieurement chaque fois qu'ils vendent un tableau, d'avoir un jour demandé à Mesens de leur constituer leur collection.

Une telle formation, ce contact quotidien avec la peinture depuis plus de trente ans, faisait évidemment de Mesens l'homme qui remplissait toutes les conditions pour lever la malédiction du collage. Toutes sauf une, toutefois : il lui manquait la confiance en soi.

Il se peut que la redécouverte à Londres de Kurt Schwitters exilé, isolé, ayant échappé au sortilège et crée son propre enchantement, ait provoqué en Mesens quelques réflexions, éveillé en lui

l'obscurité idée de se remettre lui aussi à assembler les épaves de la vie de tous les jours pour en révéler les mystères.

Ce n'est pourtant qu'en 1954 que survint l'incident déterminant. À la XXVII^e Biennale de Venise, un pavillon était consacré au « **Fantastique dans l'art belge de Bosch à Magritte** », où Mesens fut invité à exposer quelques-uns de ses anciens collages : **La Lumière déconcertante** (1926), **L'instruction obligatoire** (1927) et **La Partition complète complétée** (1945).

« Lorsque je pénétrai dans le pavillon belge, dans le petit hall d'entrée, se trouvaient réunies des gravures anciennes parmi lesquelles on avait accroché, avec un tact rare, mes « modernes » collages. — Je reçus un choc immédiat, de voir que mes petits bouts de papier patiemment découpés, et collés sur d'autres bouts de papier, sans la moindre intention symbolique — au contraire, avaient le pouvoir de tenir la cimaise et de requérir l'attention au même titre que des gravures très vieilles. De brèves vacances passées, et je rentrai à Londres pour m'adonner immédiatement au collage. Mais cette fois le souci de la couleur intervint, pour renouveler cette hantise, qui est aussi un travail manuel. »

La production de collages de Mesens depuis 1954 est si variée qu'elle échappe à toute classification, et il n'est pas aisé de la caractériser.

Si on l'examine d'abord du seul point de vue des procédés techniques utilisés, il n'est pas certain qu'on y puisse découvrir quelque chose d'entièrement nouveau. Il est probable que le collage, durant la période de son bref éclat, a d'emblée donné lieu à tout ce qui pouvait techniquement se faire, et on retrouve chez Mesens ces variations : collage pur, collage rehaussé, collage sur peinture, peinture sur collage, éléments utilisés tels qu'on les a trouvés, ou bien subtilement altérés par le dessin, ou la peinture, ou l'ablation d'un fragment, ou l'addition d'un appendice imprévu, et ainsi de suite.

Par contre, s'il s'agit des éléments utilisés, il est clair qu'en dépit des trésors d'imagination déjà prodigués par d'autres, un homme qui s'attache comme le fait Mesens à une exploration systématique sans se fixer aucun « genre », aucun style, ne peut que découvrir du nouveau. Non qu'il s'interdise l'emploi d'éléments déjà vus sous le vain prétexte que quelqu'un d'autre les a déjà collés quelque part. Se priver de la lettre ou du chiffre, d'un mot ou fragment de mot, de la phrase, du ticket de métro ou de cinéma, de l'enveloppe, du papier de journal ou mural ou d'emballage, du carton ondulé, etc... serait aussi absurde que de refuser de peindre des chevaux parce qu'on en trouve déjà dans les tableaux de Géricault. Je ne crois pas cependant avoir jamais vu auparavant les fragments de papier à cigarette brûlés que Mesens a métamorphosés en un petit tableau d'une délicatesse exquise et sordide, intitulé **Les Profits du Fumeur**. Il importe peu d'ailleurs que ce carnet de timbres, ou ces paperasses qu'on accumule en voyage, soient ou non des innovations. Ce qui est neuf, c'est l'impression de retrouver dans ces tableaux tous les petits objets familiers dont l'homme moderne s'entoure, s'encombre, de gré ou de force, tous ces brimborions-dilemmes dont on ne sait jamais très bien si l'on doit les jeter ou les conserver comme référence ou comme souvenir, ou peut-être comme futurs objets de musée, que l'on garde quelque temps, puis que l'on finit toujours par jeter avant qu'ils puissent acquérir une valeur anthropologique ou historique ou sociologique.

Devant les collages de Mesens, on a soudain la certitude que la plupart des auteurs de collages qui l'ont précédé n'ont jamais utilisé que des éléments soigneusement sélectionnés, mis de côté parce que bizarres ou frappants, grotesques ou dramatiques, avec l'idée qu'ils pourraient servir un jour dans un collage. Lui, au contraire, ne paraît s'adonner à aucun calcul prémédité de ce genre. Tout lui est bon, quelle qu'en soit la banalité originelle, il saura en tirer quelque magie. Je n'affirme pas qu'il n'y a pas là-dessous un processus de sélection et de préméditation très savant : ce qui compte c'est la désinvolture avec laquelle on nous interdit d'en prendre conscience.

Nous en arrivons ainsi, précisément, à la manière dont les techniques du collage, les éléments du collage, sont utilisés. Mais de « manière », il n'y en a point à proprement parler, ou plutôt elles sont toutes présentes. Il n'y a que l'**esprit** qui reste une constante reconnaissable.

La volonté de n'avoir aucun style particulier est si claire qu'elle devient une manifestation antistyle bien avérée, mais elle constitue en outre la plus sûre garantie préalable contre la menace d'ossification. De même que tous les éléments sont acceptables, de même tous les moyens, tous les coups sont permis.

Il y a les éléments qui conservent leur identité, quelles que soient les libertés prises avec leur contexte. Un billet de chemin de fer par exemple, qui ne peut être qu'un billet de chemin de fer. À quoi peut servir un billet de chemin de fer, sinon à se substituer, comme celui-ci, à tout un album de cartes postales, encombrant et qu'on ne regarde jamais ?

Il y a les éléments qui perdent leur identité, comme ce g bas de casse qui devient pince-nez, et ceci par le moyen le plus ahurissant de simplicité. Ayant découvert l'analogie de forme, vous l'auriez

posé sur un nez, afin que nul ne s'y méprenne ? Pas Mesens. Il se contente de le poser horizontalement, et ça suffit.

Il y a les éléments qui, tout en gardant leur identité, la voient s'altérer de façon bouffonne. Cette poire devient « Madame Poire, en robe du soir ». Ces empreintes de soulier sont bien encore empreintes, mais aussi lignes de la main. Tels sont les pouvoirs du collage de réaliser les unions mal assorties, les dépaysements, les incongruités, tout aussi bien que d'objectiver les retrouvailles confondantes, les affinités électives ou non, et la fatalité des analogies.

Beaucoup d'éléments sont entièrement faits à la main, de la main de Mesens, les uns par découpage de « matières », les autres par le dessin ou la peinture, ou encore le cerne peint d'une forme toute faite. Mesens se flatte volontiers de ne pas savoir dessiner, et de préférer le calque ou tout autre procédé de reproduction. Il se targue également de ne pas savoir peindre. C'est une affirmation qu'on est libre d'accepter ou non. En fait, lorsqu'on suit l'évolution de ses collages depuis 1954, on s'aperçoit que le dessin et la peinture y tiennent une place de plus en plus importante. Les composantes « ready made » interviennent de moins en moins, ou bien ne subsistent plus qu'à l'état de silhouettes qui ont imposé leur contour à quelque chose d'autre. Ainsi les objets, les personnages, changent de substance, de texture, se réincarnent en d'autres. Récemment ont paru des tableaux entièrement peints à la main où n'entre plus aucun élément collé. La transition est toutefois insensible et l'on se demande s'il faut les appeler déjà peintures, ou plutôt collages sans colle, car il faut s'approcher de très près pour voir la différence. Le mot de Picasso à Jacques Prévert : « Tu ne sais pas peindre mais tu es peintre », s'appliquerait plus encore à Mesens.

Il n'est pas douteux en tout cas qu'il dispose comme pas un du « sens de la composition », et que dans le moment même où il entend se gausser des « problèmes de la peinture », il est lui-même en proie à ces problèmes, siège d'un conflit entre son instinct de peintre et son impérieux démon ironique. Le résultat est parfois un petit tableau admirablement « composé », qu'il baptise d'un titre dérisoirement pompeux comme **Valori Plastici**.

Nombre de ses titres, d'ailleurs, comportent des jeux de mots, qui sont manifestement pour lui l'équivalent verbal du collage : **Fausses fuyantes, Le coq-à-l'âme, L'évidence m'aime, Quartiers inégaux et réservés, To make ends meat**. On reconnaît là plus qu'une trace de Dada, mais en outre c'est par ce moyen seulement qu'il lui est permis d'affirmer sa volonté d'ambiguïté artistique-antiartistique. « Vous admirez ? Vous prenez mon œuvre au sérieux, dit l'auteur, et c'est bien ce que je voulais, mais il n'empêche que vous avez tort : vous admirez à côté, de travers. Vous n'avez pas encore vu ce que je voulais vous faire admirer. Cherchez encore ! Cherchez bien ! »

On se souvient alors qu'un des ancêtres du collage fut, à n'en pas douter, le **Rébus**. J'ai souvent éprouvé la conviction que ces rébus sur lesquels je m'acharnais étant enfant quand j'achetais **Les Belles Images** ou **La Jeunesse Illustrée**, étaient des productions anonymes de Raymond Roussel, de Francis Picabia, ou de Marcel Duchamp, et rien ne me sembla mieux le confirmer que le jour où je découvris des rébus plus anciens, composés par Lewis Carroll pour les petites filles auxquelles il envoyait des lettres entièrement chiffrées.

Jetons maintenant un œil sur les titres des collages de Mesens. Certains sont des rébus à demi déchiffrés (**Man-hat-tan, Charmants calculs des probabilités pour la vessie-cul-billiard, Amsterdam voilée, L'Alter-native** ... Mais attention, ils sont en plusieurs langues mêlées.). Tout se passe comme s'il voulait ainsi nous mettre sur la voie, nous indiquer comment lire son langage. C'est le langage de quelqu'un pour qui il n'y a pas de différence essentielle entre l'écriture et l'expression plastique. Les lettres, les chiffres, les mots sont des signes mais aussi des objets, et réciproquement les objets sont des signes. Lorsque Mesens est fatigué d'écrire des poèmes, il se

délasse en s'adonnant aux travaux manuels : il fait des collages, comme d'autres feraient de la menuiserie, ou plutôt du jardinage. Si certains de ses jardins sont des compositions en deux dimensions, tandis qu'à d'autres le choc des éléments et le jeu de la couleur confèrent une profondeur, il n'en s'agit pas moins toujours d'aspects du même parc, où chaque tournant du sentier découvre une vue nouvelle.

Ici un personnage humain, là une solitude en relief. Plus loin, la vue traverse le tableau, qui peut même être regardé par transparence, ou bien qui comporte des ouvertures, et doit être accroché de sorte que les deux faces en soient visibles. En dépit de la variété des styles, poème ou jardin, collage ou tableau, il est seulement question de parler par **images**.

Comme Max Ernst, comme Kurt Schwitters, auxquels pourtant il ne ressemble pas, Mesens nous fait mesurer ce qu'il y avait d'artificiel, de faussement audacieux, c'est-à-dire de rétrograde, dans l'opposition du collage à la peinture. C'est encore une manière de donner aux préoccupations techniques le primat sur le contenu. Je propose désormais de réserver le mot « collage » à une description purement technique, et de parler simplement de TABLEAUX.

Jacques BRUNIUS