

Rétrospective Erró

Charles Dreyfus

Number 120, Spring 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77855ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dreyfus, C. (2015). Rétrospective Erró. *Inter*, (120), 76–79.



< Erró, *Diane et Apollo* (série *Spatiale*), huile et peinture glycérophtalique sur toile, 100,5 × 88,5 cm, circa 1975. Collection de l'artiste, Paris © Archives Erró © Adagp Paris, 2014.

Le grand mérite de cette rétrospective, c'est de montrer, pour la première fois, en un seul ensemble cohérent, au premier étage, les années si riches de 1955 à 1963. C'est qu'elles englobent les parties complètement ignorées du grand public que sont ses manifestes, sculptures, films, happenings...

Durant une conférence de presse, n'ayant prévenu absolument personne, Erró le légendaire annonce qu'il donne *Silver Surfer Saga* (1999) au Musée d'art contemporain de Lyon, une œuvre majeure de grande dimension (300 cm x 500 cm).

Lyon, le deux octobre. Je me retrouve à la table d'Erró pour le déjeuner de presse. Il faut dire que j'ai écrit sur lui en 1977, peut-être avant. Mais surtout, j'ai vécu 20 ans avec la peintre Barbro Östlihn qui l'a guidé à New York au tout début des années soixante ; elle m'a raconté tant d'anecdotes qu'il me semble avoir partagé ces moments avec eux. Ils avaient également un point commun : une force de travail extraordinaire, pas moins de dix heures par jour à peindre. Elle me racontait qu'en mai 68, il n'était même pas sorti de son petit studio de la rue de Buci, pourtant au cœur des événements, et qu'il s'était senti obligé de peindre sur une toile en position inclinée, car elle était de plus grande taille que le mur...

Retracer l'itinéraire, à partir de son départ d'Islande, de l'électron libre qu'est Erró nous entraîne dès le début à suivre un personnage à l'ardeur des plus voraces, mu par une délicatesse esthétique des plus subtiles. Au printemps 1955, il rencontre, en Italie, celui qui demeure son meilleur ami, Jean-Jacques Lebel. Il réalise son premier collage, *Radio Activity*, à Jaffa, en 1958. La même année, Paris devient son port d'attache interplanétaire. En 1959, avec Matta qui partage son amour pour *La crucifixion* du Tintoret à San Rocco, les voici – tous deux les vendredis soirs, de 18 h à 20 h – en train de créer tour à tour sur la même surface. De Breton à Duchamp, son atelier ne désemplit pas. Dans la peinture *Bureau de propagande Fucky-Strike* (1959), il utilise, pour la première fois, l'image d'une publicité tirée d'un journal (un homme bien heureux de fumer Lucky). En 1960, le voici activiste « réel » et partie prenante en engagement « culturel » dans *l'Anti-Procès* (Milan et Paris) avec Jean-Jacques Lebel et Alain Jouffroy ; l'artiste, dans son refus de guerroyer en général, et en particulier dans les Aurès, est « jusqu'à nouvel ordre, un insoumis ».

Après un premier voyage à New York à l'automne 1962, il réalise lors d'un deuxième séjour de la mi-décembre 1963 dans la Big Apple que « tout, absolument tout a été déjà photographié, filmé, dessiné, alors pourquoi vouloir créer encore de nouvelles images ? »

RÉTROSPECTIVE ERRÓ

► CHARLES DREYFUS

Parfois, leur accord tient à la force de leur affrontement. Maintenant, c'est calme [er ro, en islandais]. Guðmundur Guðmunðsson, dit Erró

À Londres, le premier avril 2014, j'apprends qu'Erró vernit le soir même. Ce sont ses premiers collages dont certains datent des années cinquante. Il date lui-même ses premières tentatives de collage en 1958-1959. Soudain, je comprends mieux la portée de ce qu'il répète souvent : « La composition d'un collage, c'est ce que je préfère le plus au monde. » Je comprends l'état quasi hypnotique dans lequel cet acte premier le transporte. Né en Islande en 1932, il dessine et peint avec frénésie depuis l'âge de dix ans, mais le collage lui ouvre la voie d'une méthode toute personnelle : « une solution pour assassiner le style ». Il dit « marier » un très grand nombre de documents imprimés, déjà existants, entre eux. En phase avec le monde et simplement à l'aide de ciseaux et de colle comme premier tremplin, dès 1964, il décide de peindre exclusivement à partir d'une composition préliminaire, prévoyant le tableau à partir du collage qu'il crée lui-même.

Ses peintures glycérophtaliques sur toile (collages peints) remplissent les deux derniers étages des 3000 mètres carrés qui lui sont consacrés pour cette rétrospective. Des œuvres prophétiques d'une globalisation pour nous devenue ultrabanale, anticipant par son langage visuel – qui passe sans cesse de l'ironique au tragique, sans oublier l'érotico-humoristique... – l'accélération du temps et la circulation exponentielle des images.

En 1980, en plus des stocks d'images qu'il accumule et qui lui permettent d'entreprendre des séries de collages peints – pouvant se prolonger sur deux années entières –, il s'aide de l'ordinateur, pour suppléer son bon vieil épiscopo et son projecteur à diapositives. De nouvelles trames apparaissent, mélange d'images numériques avec une base mathématique, à partir desquelles il façonne des grilles mobiles, ses « filets de fer » qui font penser à de singuliers vitraux cybernétiques.



> Erró, *Tears for Two* (série *Retour d'USA*), peinture glycérophtalique sur toile, 97 x 130 cm, 1964. Collection de l'artiste, Paris © Archives Erró © Adagp Paris, 2014.

L'image et son changement d'échelle l'intéressent davantage que la peinture elle-même. Il en fait une démonstration éclatante le 15 octobre 1968 lorsqu'il propose chez Claude Givaudan une exposition-projection d'œuvres – dans les deux sens du terme – qui, une fois acquises, pourront être reproduites dans un atelier de peinture publicitaire – facturées au mètre carré – et ainsi « être peintes par des non-peintres ». L'éternel débat entre Aristote et Platon le suit : *technè/poïèsis/praxis/ergon* ; disposition acquise ou vertu ; mimétique plaisant au plus grand nombre car sensé ne retenir que l'apparence ; utilitaire ou esthétique ; art du faux-semblant ou faux-semblant de l'art ; rhapsodes ou compétences techniques ? Est-il conscient de ces règles comme le serait un peintre ou enthousiaste, à en perdre la tête, comme le serait le poète ?...

Ici, il faudrait développer ce qu'il appelle lui-même des lois : « Il y a des sortes de lois qui permettent à des séries d'images d'exister dès l'instant où elles en ont trouvé d'autres pour fonctionner picturalement. Je cherche ainsi, parfois, longuement le ou les documents qui vont donner vie à des images stockées. Pour

que le mariage puisse se faire entre documents, il faut que je sente la possibilité d'une tension commune. Parfois leur accord tient à la force de leur affrontement. » Apparaissent alors des images *all over*, un univers de flux, ses *Scapes* grand format (200 cm x 300 cm). Il poussera le raisonnement jusqu'au bout alors qu'invité à la cinquième Biennale de Paris de 1967, il se distingue avec Daniel Pommereulle et Peter Stämpfli en ne présentant aucune œuvre mais, sous le titre *La peinture au complet*, une sélection de films de Godard, d'Eisenstein, de Lang, de Mankiewicz...

Je me souviens de Vilai, sa femme qui, juste après un rapide bonsoir, s'était précipitée sur mon réfrigérateur, en lisant cette citation : « Je trempe une jambe dans l'eau froide, l'autre dans la boue chaude, je peins d'une main et caresse ma femme de l'autre ; je mange un durian, fruit thaïlandais qui allie le goût et la consistance du meilleur foie gras à l'odeur tenace d'un fromage de Munster ; une musique différente dans chaque oreille ; dans une narine, le parfum d'une fleur exotique, dans l'autre, la brise fraîche de l'Atlantique. De plus en plus, j'éprouve plaisir à expérimenter plusieurs sensations à la fois¹. »

Rêve ancestral du Walhalla, repos du guerrier et ripailles associées, Erró le Viking n'aurait pas été atteint par la vague protestante de l'envahisseur danois : « Tous les dogmes et rites officiels me laissent froid. » Son indépendance inaliénable le pousse tout de même à remettre le monde en question, celui qui, le plus visible, conjugue absurdité et sauvagerie : « L'art doit refléter l'époque dans laquelle on vit. C'est une manière de fixer l'image avant qu'elle ne disparaisse. » Son instrument de combat le plus cher reste pour lui son travail : « Je ne suis qu'un observateur sans religion ni idéologie, un passant, un touriste. » Tout part d'une forme jouissive dont raffole son imaginaire, de sa conception de l'artiste comme machine à faire des images à partir d'autres images. Son champ d'action : les images produites en masse chaque jour par les médias. Le seul pouvoir du peintre, c'est d'être l'interprète d'un état du monde ou de la pensée : combattre l'amnésie collective. J'écrivais déjà, en 1985, ce commentaire à propos de son exposition au Musée d'art moderne de la ville de Paris, publié dans *Kanal magazine* (n° 11, juin 1985) et repris dans le catalogue du musée du Jeu de Paume (1999-2000) : « Pour les *Scapes*, la technique



> Erró, *Empire State Building* (série *Chinese Paintings*), huile sur toile, 63,5 x 98,5 cm, 1979. Collection de l'artiste, Paris
© Archives Erró © Adagp Paris, 2014.

du collage précède l'acte de peindre ; dans son studio, il possède des tiroirs qui renferment des documents classés en plus de cent sujets : rivières, mains, héros de bandes dessinées... ; cette phase préliminaire entraîne presque nécessairement une série, car le fait de combiner des éléments disparates laisse des "restes", mais ce processus associatif, bien que réalisé spontanément, est le fruit d'une cohérence interne basée sur la recherche des documents iconographiques ; les bonnes combinaisons résultent le plus souvent de matériaux de provenances très éloignées ; un *Scapes* demande de deux à quatre ans d'accumulation de matériel pour ce voyageur sans bagage. "Je commence toujours le tableau par la partie supérieure gauche en peignant les deux ou trois bandes les plus minces à l'horizon. En général, je peins les *Scapes* d'un seul coup, puis je les reprends plus tard après les avoir laissés reposer quelque temps pour les contrôler et retoucher certains éléments." (Pierre Tilman, *Erró, Galilée*, 1976). Image des mondes, mieux que personne Erró tient le monde en haleine. »

Il dit encore préférer le chaos à la pureté. Il propose des significations nouvelles et non un simple script, et ce, sans théories fumantes qui semblent aujourd'hui désuètes comme le structuralisme et autres marxismes bon ton qui envahissaient le paysage culturel jusqu'à nous rendre aveugles. Très peu enclin aux modes successives, du même coup il sort toujours la tête de l'eau du *mainstream*. Pour chaque décennie, nous devrions tenir compte des différents contextes, mais nous perdrons du même coup le charme fou des accumulations sans fin et sans sens, des télescopes, des accointances cachées, des contrastes incongrus – sans parler de la salle interdite aux moins de 18 ans, que l'on ne retrouve pas dans le catalogue ; l'érotisme ou la pornographie, au choix, n'a pas d'âge. Il brouille aussi les pistes en exposant au soleil les reproductions trop luxueuses pour fausser les couleurs et offrir une image de grande consommation. Il nous livre plutôt des cauchemars arrêtés dont la signification, comme au réveil, nous laisse perplexes.

Quant à ce qui est devenu « l'histoire de l'art » pour Arthur Danto, il y aurait une promesse du Pop – évidemment venu d'Amérique – qui résiderait pour Erró « dans le fait qu'il lui permettrait de transposer dans le domaine artistique l'aura d'excitation visuelle entourant les images les plus banales de la vie quotidienne des gens ordinaires ». À propos de « *Foodscape* », issu de la *Série retour d'USA* (1964), il est question d'« objectivation de cette non-absorbabilité » : « L'art est "survenant" par rapport aux images comme la philosophie est "survenante" par rapport à la description phénoménologique exacte de la manière dont le monde apparaît à la conscience. » Toujours pour Danto, « [s]i le Pop lui montra comment faire de l'art avec du banal, Erró montra comment on pouvait faire des retables avec du Pop. »

Par ailleurs, pour Erró, les *Scapes* auraient pour origine une toile de mai 1961, *Les Galápagos* : « Cette toile fait partie *a posteriori* de la série des *Scapes*. En fait, je me suis rendu compte beaucoup plus tard qu'elle en constituait le point de départ. C'est de là qu'est partie l'idée, sans que je le sache tout de suite, d'autres grands formats sur un thème précis. Je crois que c'est le seul de mes tableaux qui ait été peint de façon "libre", c'est-à-dire sans collage préparatoire ni plan établi, en une vingtaine d'heures de travail, sans interruption. Lorsque j'y repense, je ressens encore la fatigue. J'ai préparé la toile avec un fond rougeâtre, "à la vénitienne", et j'ai commencé à peindre en bas, à gauche, en remontant. C'est un tableau "quasi automatique" – au sens de l'« écriture automatique » des surréalistes –, c'est-à-dire sans structure délibérée, peint sous la dictée d'une pulsion. J'avais trouvé une photo étonnante dans *Life Magazine*, l'image d'une masse d'iguanes aux îles Galápagos². »

Il ne faudrait pas oublier les différentes stratégies sur les modèles possibles de société planétaire de son ami Öyvind Fahlström (*Prendre soin du monde*) qu'il rencontre en 1960, en passant par Buckminster Fuller (*The World Game*), Kostas Axelos (*Le jeu du monde*) et Guy Debord (*Jeu de*

la guerre). Ces modèles sont nombreux dans les années soixante. On retrouve certes chez Erró la volonté de Nietzsche de s'adresser « à tous et à personne ». De même, à l'image d'Axelos, il est « comme quelqu'un qui donne son avis sur toutes les choses à longueur de jour et de nuit ». C'est en quelque sorte un pouvoir invisible plutôt que visible où la pensée pense l'homme. « Connaître la pensée planétaire équivaudrait à méditer et à expérimenter. Quelle est la place de la méditation dans un temps qui ne laisse plus beaucoup de temps au Temps ? » nous dit encore Axelos.

Il y a aussi chez Erró le rejet de tout embrigadement : il refuse vertement la tentative de Gérard Gassiot-Talabot de faire un manifeste de la figuration narrative. Il prône un principe d'équivalence intolérable, pour les doctrinaires purs et durs, où tout est politique/rien n'est politique. Pour Laurent Gervereau – qui présenta *Le grand tableau antifasciste collectif*³ (1960), peint par Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianni Dova, Erró, Jean-Jacques Lebel et Antonio Recalcati, aux Invalides et au Musée de l'armée –, « c'est un moraliste pudique qui vomit le trop plein d'images de notre univers saturé, qui donne par l'exemple la perte du sens et du réel ».

On peut également retrouver du Erró chez Fuller qui tente de multiplier les paramètres afin d'affiner la qualité des questions qu'on pourrait poser à la machine universelle de symbolisation : resymbolisation critique visant les pouvoirs et les consommations ; jeu de stratégie coopérative conçu comme le contraire écologique des jeux militaires.

Jean Baudrillard, dans *La société de consommation*, résume le sujet en 1970 : « Elle [la consommation] est en train de détruire les bases de l'être humain, c'est-à-dire l'équilibre que la pensée européenne, depuis les Grecs, a maintenu entre les racines mythologiques et le monde du logos. [...] Notre magie à nous est blanche, plus d'hérésie possible dans l'abondance. C'est la blancheur prophylactique d'une société saturée, d'une société sans vertige et sans histoire, sans autre mythe qu'elle-même. »

Vient la question de l'engagement qui nous conduit droit à Debord. La force d'Erró tient dans la restitution de l'effroi où s'étaient pareillement, au même niveau d'importance, la violence, le sexe et la politique. Comment envoyer au casse-pipe des humains sans un endoctrinement passant par le langage ? Erró peut-il être taxé de « moraliste » pour avoir, mieux que les autres, donné à voir qu'aujourd'hui les bombes ne suffisent plus et qu'en plus la logistique demande une guerre parallèle, celle des images ? Peut-il l'être pour ne pas s'être arrêté à la seule nature schizoïde de la guerre sanglante toute chaude, mais avoir illustré également l'horreur latente de la guerre froide et sa vulgarité ? Suis-je concerné ou ne le suis-je pas ? Les faits sont pourtant criants : Anna Karina, l'héroïne de *Made in U.S.A.* de Godard, n'a plus le temps d'aimer alors qu'on assassine ceux qui luttent encore. Notons en passant que le titre du livre de Tolstoï en russe n'est pas *Guerre et paix* mais bien *Guerre et monde*.

Dans la brochure surréaliste sur les répercussions du procès Siniavski-Daniel, *Aragon au défi* (1966), les dernières phrases sortent de la plume d'Edgar Morin : « Thorez feuilleter un album de Fernand Léger... De quel humour est capable l'Histoire : l'antistalinisme volé aux antistalinistes par les staliniens⁴. »

Auparavant, deux mois de mai allaient donner lieu à la série russo-américaine. En mai 1964, il visite la New York World's Fair avec *La piéta* de Michel-Ange prêtée par le pape. En 1965, il voyage avec FRANCE-URSS et, le premier mai, le voici devant *L'ouvrier et la Kolkhoziennne* de Moukhina au Palais des réalisations soviétiques. Cultivant également l'ubiquité, si l'on ne s'en tient qu'aux années soixante, il produit en outre la série *American Interior* où l'on voit des soldats de l'armée populaire de Chine, tout de rouge vêtus, armés jusqu'aux dents, prêts à franchir la fenêtre d'une villa petite bourgeoise américaine.

Par ailleurs, une infime partie de son manifeste de juin 1962 publié à Venise, *Mecanisme Mecanifeste*, participe à la franche ouverture des années soixante :

MECASEXE

Coït interracial entre les machines

Autre possibilité : interpénétration entre l'homme et la machine

Autre possibilité : utilisation du MECAÉROTISME (et du MÉCANISME) dans les rapports sexuels humains

On imagine mal aujourd'hui le repas auquel il est convié chez Robert Rauschenberg à New York, à l'automne 1962, où les artistes sont servis par les intermédiaires... Léo Castelli, Henry Geldzahler, Lawrence Alloway...

Mais rappelons d'abord l'histoire de son nom d'artiste. De naissance, il se nomme Guðmundur Guðmundsson. Le 11 octobre 1963 à Francfort, il s'appelle Ferró – pseudonyme qu'il choisit en 1953, séduit par le petit village de Castell del Ferro, « Château du fer », situé entre Malaga et Almeria. À l'automne 1967, après le procès intenté par son homonyme Gabriel Ferraud, il décide de devenir Erró. Le journal *France-Soir* du 18 octobre, qui suit l'affaire de près, conclut : « C'est de ce nom qu'est signé le timbre qui vient d'être édité par les postes cubaines sur l'initiative de son ami Fidel Castro. » Y figure d'ailleurs *Le dossier Oppenheimer* où figure Castro qui, s'y étant toujours refusé, a fini par figurer sur un timbre...

« Après un certain nombre d'autres actions, Ferró s'est soudainement rué sur une de ses grandes toiles dont le titre était *Les critiques d'art* (représentés dans l'exercice de leurs anachroniques fonctions.) Il l'a littéralement dénichetée à coups de couteau. Dans sa rage incontrôlée, il poignarda même le mur derrière le tableau. En quelques minutes, il ne resta qu'un châssis de bois sur lequel pendaient deux ou trois loques. Il s'immobilisa, en transpiration, hagard. Personne, semblait-il, n'avait compris ni même senti le drame qui s'était joué en un éclair. Les amateurs d'art, ces robots, souriaient et applaudissaient. Ils se sont donc précipités pour ramasser des

morceaux de toile et demander à Ferró de les signer ! Que faire pour qu'ils puissent, ne serait-ce qu'une fois, VOIR ce qui se passe sous leurs yeux⁵ ? »

La spéculation du marché, la célébration de l'artiste, ne l'intéressent pourtant guère ; désireux d'offrir une œuvre accessible économiquement au plus grand nombre, il produit des œuvres destinées à la reproduction : il a entre autres créé une œuvre géante sur la façade du Bazar de l'Hôtel de Ville qui sera ensuite découpée et offerte au public... « Je suis le *propriétaire* de ma puissance, et je le suis quand je me sais *unique* », avance l'auteur de *Der Einzige und sein Eigenthum* (1845).

Il aurait fallu parler longuement de ses films, en particulier *Grimace*, poursuivi pendant cinq ans (1962-1967), un défilement de visages grimaçants d'artistes internationaux avec une bande sonore composée de cris et des sons buccaux de François Dufrêne – j'aime la lucidité d'Erró. Et on m'aura déjà pardonné d'avoir seulement puisé dans les années soixante. Mais voici pour conclure le commentaire de son action du 27 novembre 1962 à la Galerie Raymond Cordier à Paris dans le cadre de *Pour conjurer l'esprit de catastrophe* (expositions et manifestations organisées par Raymond Cordier et Jean-Jacques Lebel) : « Ça n'avait rien d'artistique. C'était en quelque sorte une manifestation, c'était fait pour choquer. Mais en réalité, ça n'avait rien de politique... Il était presque trop tard pour que nous fassions quelque chose, il fallait que nous réagissions après coup... Tout avait pris vie à cette époque. Il y avait une nouvelle génération, c'était plus facile de voyager... Il y avait comme une fièvre dans l'air... Quand ça a démarré, c'était comme une machine, c'était comme tout un mouvement⁶. » ◀



> Erró, *Grimace*, affiche, 94 x 63 cm, 1967. Collection Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Art Museum, Reykjavík. Photo : Listasafn Reykjavíkur/Reykjavík Art Museum © Adagp Paris, 2014.



> Charles Dreyfus et Erró.

Notes

- 1 Erró, *Easy Is Interesting*, Jannick, 1993, p. 11-12.
- 2 Jean-Jacques Lebel, « Autoportrait de l'artiste en collectionneurs d'images », *Erró : paysages 1959/1985*, catalogue de l'exposition du 6 mai-16 juin 1985, ARC-Musée d'art moderne de la ville de Paris.
- 3 « Et puis l'aventure du *Grand tableau antifasciste collectif*. Un immense collage créé en Italie, autour de la scène de viol d'une résistante par des militaires. Le tableau montré à Milan en 1961 fut censuré pour pornographie. Une guerre pornographique, comme toutes les guerres qui s'inscrivent toujours, et pour toujours, dans le corps des femmes. Le tableau resta quarante ans entre les mains de la *Questura* italienne, aujourd'hui il est au musée d'Art moderne de Strasbourg. » (Wassyla Tamzali, « À l'ombre de Simone de Beauvoir et de Djamilia Boupacha », *Les temps modernes*, n° 654, Gallimard, 2009, p. 43-44.)
- 4 In Jean Schuster, « Aragon au défi », *Le petit écrasons*, n° 4, Le Terrain vague, 1966.
- 5 J.-J. Lebel, « Entretien avec Ferró », *Ferró*, Galleria Schwarz, 1967, n. p.
- 6 Claire Addison, *Imagining Identity/Mutilating Identity: Representations of the Algerian War, 1954-1962*, M. A., Courtauld Institute of Art, 1998, p. 27 ; Erró et Sarah Clément, *Erró : Galerie nationale du Jeu de paume*, Galerie nationale du Jeu de paume, 1999, p. 43.

Présent dans l'ours d'*Inter, art actuel* comme correspondant français depuis de nombreuses années, Charles Dreyfus se trouve aussi dans l'index de plusieurs dictionnaires dont *Le siècle rebelle : dictionnaire de la contestation au XX^e siècle* (Larousse, 1999). Il a obtenu un DEA en histoire de l'art et est docteur en philosophie (*Fluxus, théories et praxis*). Ceux qui ont besoin d'étiquettes le classent souvent comme artiste Fluxus. Son art à base de mots et d'objets *ready-made* rejoint parfois cet état d'esprit, mais le plus souvent ne ressemble à rien d'autre qu'à lui-même, engagé dans une métaphore que lui seul peut distiller. Il a beaucoup écrit sur l'art contemporain et a été la cheville ouvrière de plusieurs magazines, en particulier *Kanal magazine*. Il est poète et s'est produit comme performeur dans une vingtaine de pays à travers le monde.