



Hélión

Musée national d'art moderne
Centre Georges Pompidou

Héliou

Dessins
1930-1978

A
1979-6
c.3



Cette exposition itinérante
du Musée national d'art moderne
a été organisée en avril 1979
à l'occasion du 75^e anniversaire de l'artiste
et sera présentée pour la première fois
à la Pinacothèque nationale d'Athènes.

Commissaire : Daniel Abadie
assisté de Claire Blanchon

Responsable du Service des expositions itinérantes :
Martine Silie

Crédits photographiques :
J. Faujour, H. Faivre (Centre Georges Pompidou)

Maquette :
Hans-Jurg Hunziker

Le passage de l'abstrait au figuratif, chez Héliou :
un moment capital qui dépasse, d'ailleurs, une des plus belles
œuvres de la peinture contemporaine. Car c'est celui
où l'on voit un esprit particulièrement riche et alerte
s'interroger sur ce qu'il a fait et ce qu'il va entreprendre.
Cette interrogation est celle de toute une génération.
Ce que tout artiste a connu ou va connaître : le moment crucial
d'une prise de conscience. Mais peu d'artistes,
mieux qu'Héliou, en ont laissé des traces aussi belles,
aussi privilégiées.

Pontus Hulten.



Comme la vie, la peinture mêmes, les dessins de Jean Hélion

D'un projet inaccoutumé en son temps, celui de concilier la passion du réel et l'écriture née de l'abstraction, l'œuvre de Jean Hélion est, depuis plus de cinquante ans, le lieu paradoxal. Ce complexe contrepoint où l'abstraction la plus rigoureuse du langage dessine à son terme la figure du monde, rien n'en rend mieux compte que son œuvre dessinée, bien plus souvent né du souci d'élucider pour soi-même le secret d'une forme, la structure d'un signe que du seul plaisir du dessin. De la stricte orthogonalité des éléments jusqu'à l'application à œuvrer sur nature, les deux points sans conteste les plus antithétiques de sa recherche, se manifeste le constant souci d'éprouver les moyens de la peinture à la découverte du sien propre, où prendrait forme, comme soudain offert, le monde immédiat.



Cette longue phrase, véritable *prose du monde*, où, depuis près de vingt ans, s'enchaînent, dans le travail de Jean Hélion, objets et personnages, ce sont les figures mêmes de ses premiers essais, alentour de 1925, qui la régissent. Porteurs de viande des Halles de Paris, «petites foules» des rues la nuit, objets épars et simples des natures mortes en attente du tapis des Puces où ils reprendront un autre dialogue, toits étagés en un invraisemblable enchevêtrement d'angles et de volumes, c'est d'instinct que Hélion reconnaît dans tout ce qui l'entoure ce qui est sien, son monde à l'intérieur du monde. Pour le peindre, il ne possède le secours d'aucun enseignement académique, juste le souvenir de son émotion devant l'œuvre des artistes qu'il admire : Philippe de Champaigne, Poussin, Rembrandt et une soif d'aller directement à l'essentiel, au raccourci saisissant le monde d'une touche large et lyrique. Si sa peinture rappelle alors par le goût d'une matière généreuse, les empâtements et le discours volubile du pinceau la manière de Soutine, un dessin de 1926 – simple nature morte de bouteille sur une sellette – cherche déjà un signe synthétique tout à la fois architecture mentale, formule plastique et évidence de l'objet. Ce n'est pourtant qu'après un long parcours que l'intuition se fera style, que le dessein de l'œuvre s'accordera pleinement aux formes qui l'expriment.

L'expérience abstraite fut pour Hélion une avancée dans les signes. Parti du réel, Hélion le retrouva, dix ans plus tard, dans ce qui semblait si précisément le nier. Il ne faudrait en rien cependant voir dans ce temps de l'œuvre une simple parenthèse. C'est lui, bien au contraire, qui en autorisa l'accomplissement ultérieur : apparente solution de continuité, c'est en fait, de période en période, le lien secret de ce travail. C'est en peignant que Hélion parvint en 1929 à l'abstraction. Peu à peu, sous le pinceau, le dessin devenait écriture – toujours plus libre et plus emportée – qui de l'objet ne gardait qu'une structure allusive où s'inscrivait, de façon autonome, la couleur. Toute référence au monde abandonna bientôt son œuvre.

L'abstraction, en 1930, ne s'était pas encore confortée de sa propre tradition. Libre de tout modèle extérieur, le peintre retrouvait souvent dans un parallèle avec la composition musicale ou le recours aux formes géométriques un

schéma conducteur rassurant face à l'immense champ des possibles ouvert devant lui. La géométrie fut pour Hélion le moteur même de ce langage devenu soudain son propre objet. L'amitié de Theo van Doesburg, la rencontre de Mondrian, la fondation du groupe « Art Concret » furent autant d'occasions de théoriser ce qui n'avait été que pente naturelle. Ainsi, en 1930, pouvait-il écrire : « Déjà de nombreux artistes soutiennent leurs concepts avec les données mathématiques, parce que les mathématiques fournissent toutes les solutions exactes de la division de surfaces et d'espaces, qui est la base même de toute œuvre. Leurs réalisations sont exactes, précises et nettes comme les machines. »

Préalable à tout tableau, le dessin en est en réalité l'épure. Précis jusqu'à ne faire de la peinture qu'un travail mécanique d'agrandissement, il révèle souvent, tracé à la règle et au compas, le schéma régulateur du tableau, éclairant ainsi précisément les modes de composition — répétitions, progressions géométriques — alors utilisés par Hélion. Véritables écorchés de l'œuvre peinte, ces dessins semblent, comme celui-ci, obéir au concept énoncé dans le manifeste d'« Art Concret » : « L'œuvre d'art doit être entièrement conçue et formée par l'esprit avant son exécution. » D'autres dessins, au contraire, les plus nombreux sinon ceux alors jugés les plus importants, semblent nés d'un geste spontané. A l'inverse des principes néo-plastiques, ils affirment la prédominance du signe sur la partition de la surface, préfèrent les rapports dynamiques à l'équilibre statique, ne refusent aucun élément, fût-il diagonal ou courbe. L'exécution en est hâtive, relevant parfois de la simple notation, comme s'ils se faisaient déjà porteurs d'un sens qu'il s'agit de délivrer au plus court. Le pinceau, chargé d'encre ou de couleur, livré au seul besoin d'inventer, imagine alors, sans faire plus qu'en jeter, comme en passant, les bases, ce que seront les solutions ultérieures de la peinture.

Comme s'il savait déjà que le formalisme guette toute abstraction, Hélion ne s'attarde jamais à ses propres inventions. Un an à peine après l'apparition alors exclusive des structures orthogonales, il introduit, refusant toute esthétique d'école, l'arc de cercle. Le dégradé ne tarde pas qui se trouve déjà dans les toiles de 1933 et avec lui, bientôt, l'illusion du volume. Parti d'une stricte division de la surface, sa peinture retrouve le sentiment de la profondeur et comme la nostalgie de l'espace. Dès 1935, sans cesser d'être abstraites, les figures de ses compositions deviennent anthropomorphes. Hélion note d'ailleurs dans les carnets qu'il tient à cette époque : « La supériorité de la nature est d'offrir le maximum de complexité de rapports. C'est vers elle que je vais à grands pas. Je m'en rends compte chaque fois que j'augmente mes éléments. Je n'imagine pas du tout comment se fera la rencontre ni même si elle se fera de mon vivant, ou à travers mes successeurs. » Quelques années seront encore nécessaires, mais en 1939, lorsqu'il quitte les Etats-Unis pour venir combattre en Europe, Hélion laisse derrière lui, avec ses dernières abstractions, ses premières œuvres à nouveau figuratives.

Le dessin, traditionnel moyen d'exprimer la forme, fut la balise de ce parcours. Même lorsqu'elle s'approche au plus près de l'image du monde extérieur, la peinture abstraite de Hélion a gardé de sa soumission aux normes néo-plastiques l'obsession du juste rapport entre ses composants. Ainsi le dessin, plus lié à l'idée d'écriture, plus rapide que le médium à l'huile, sert-il à mettre au point la relation entre deux formes, l'espace interstitiel. De cela témoigne le nombre des approches successives que vient remplir, à son stade final, la couleur.

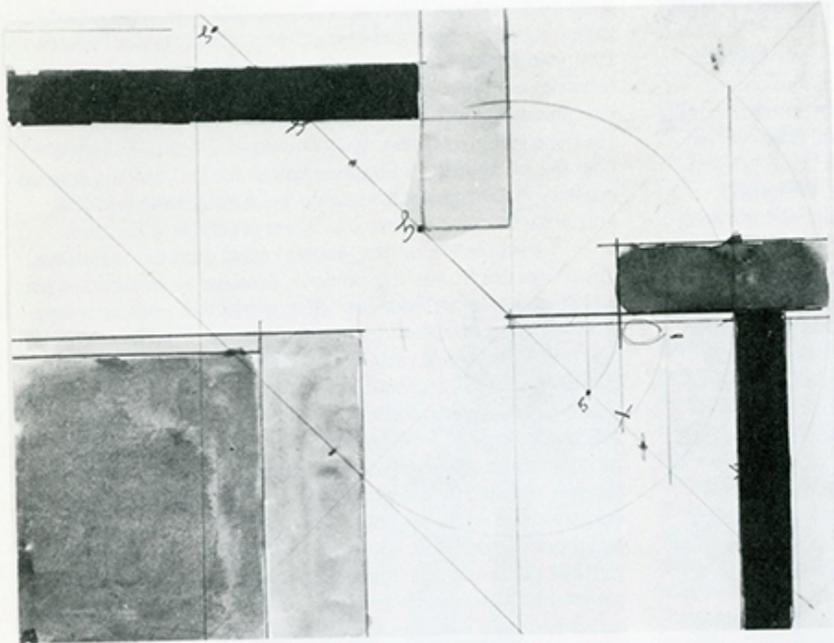
Cet « éternel conflit de la ligne et de la couleur », comme le nommait Matisse, les aquarelles et, moins nombreuses, les gouaches de Hélion en font état. C'est jusqu'à l'époque, en 1951, où Hélion décida de se plier à ce que Pierre Bruguère a justement nommé « la forme naturelle », par le dessin que Hélion entend la peinture. Il s'agit d'abord pour le peintre de donner forme à ce qui, dans ses tableaux antérieurs, n'avait encore pas de nom. Les figures perceptibles dans les dernières œuvres abstraites et qui montrent enfin leurs vrais visages — celui d'Emile, d'Edouard ou de Charles — sont en effet tentatives de démiurge. Nul recours au modèle, à la vision académique, mais au contraire le souci de construire, par l'abstraction, une image neuve. Tout alors est à inventer, de l'articulation d'une main à l'embranchement d'un arbre. Pour comprendre ce nouveau monde, Hélion multiplie les dessins car dans leurs ossatures rigides quelque chose de la vie qu'il cherche est absent : le chapeau baissé sur les yeux masque un regard qui fuit encore. Le monde qui a surgi reste inanimé, automate fascinant d'être à la fois si proche et si lointain.

Revenir à la nature, copier l'objet dans ses méandres, introduire dès le dessin la couleur, dessiner en couleurs, c'est à cette ascèse que Hélion, en 1951, se résoud, austère temps d'où semble exclu toute ambition moderne. C'est là pourtant que prend naissance cette liberté du métier, toujours plus grande jusqu'à la transparence qui marque aujourd'hui l'originalité de son œuvre. Nulle limite désormais : l'acrylique se mélange à l'encre, le pastel gras et la craie voisinent, le papier de couleur est une première incitation sur laquelle la trace du pinceau se fait à la fois signe et figure, la tache colorée élément constructif et émotion. Tout s'y dit sans que rien ne s'y décrive. Ni laborieuse minutie, ni tension volontaire, ces œuvres ont en partage une forme d'évidence. Le plus banal, le trivial même est pour Hélion sujet de prédilection. L'inconnu, il le découvre *au niveau de la rue* dans la carapace d'une araignée de mer armée de ses pinces et de ses prolongements octopodes à l'étal de l'écailler ou dans la toilette d'un clochard new-yorkais juché sur une voiture de hasard. Hélion va à la vie comme on va au marché et en revient chargé de provision d'images. Terme de l'œuvre, temps retrouvé, ses premiers thèmes resurgis, amplifiés y trouvent enfin la vérité de forme dès l'origine intensément pressentie, lentement conquise.

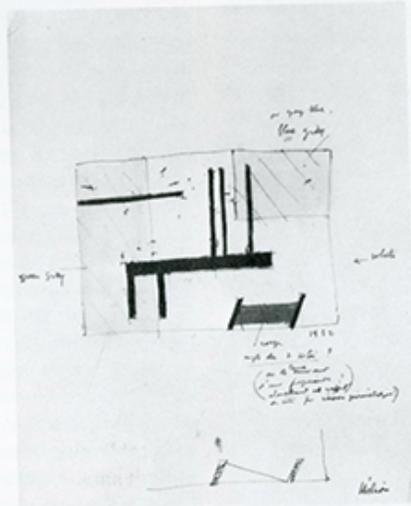
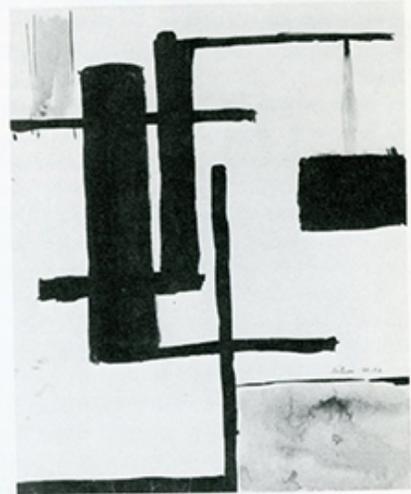
L'art n'épuise pas le monde, il le révèle. L'incongruité d'une vision autre y fait paraître pour la première fois, semble-t-il, objets coutumiers et songe intérieur. Ainsi, dans l'œuvre de Jean Hélion figures du monde et figures du rêve se côtoient sans qu'il soit possible de les départager, car l'imaginaire y est la doublure même du réel le plus contrôlable. Toute vision neuve dérange qui reconnaît à ce qu'on nomme communément la réalité simple valeur de convention. Du long enchaînement de formes qui est celui de l'histoire de l'art nulle certitude ne peut s'établir sinon que le langage pour garder sa force coruscante doit sans cesse autrement s'inventer. C'est ce qu'a fait tout au long, à contre-temps de celle de ses contemporains, l'œuvre de Jean Hélion. La singularité de sa place aujourd'hui fût à ce prix, à ce prix également sa valeur de recours pour demain.

Daniel Abadie

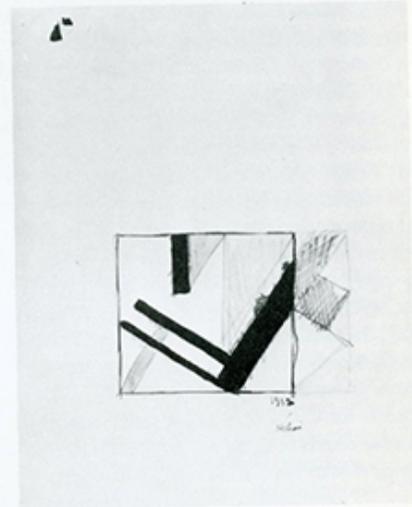
Orthogonale, 1930
 21 x 27 cm
 Encre de chine, mine de plomb
 et aquarelle sur papier



Abstraction orthogonale,
 1931-1932
 27,7 x 22,6 cm
 Encre de chine et lavis sur papier



Signe, 1932
 27 x 20,9 cm
 Encre bleue et aquarelle sur papier

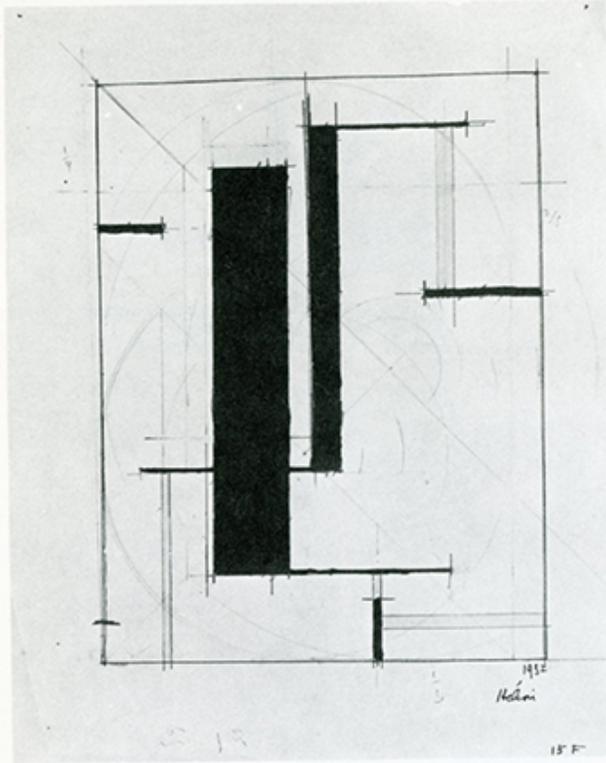


Signe oblique, 1932
 27,1 x 21 cm
 Encre de chine, mine de plomb et
 aquarelle sur papier

Orthogonale, 1932

28,2 x 22,4 cm

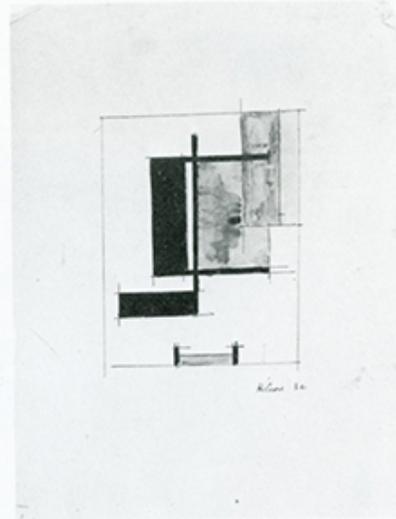
Encre de chine, mine de plomb et
aquarelle sur papier



Signe orthogonal, 1932

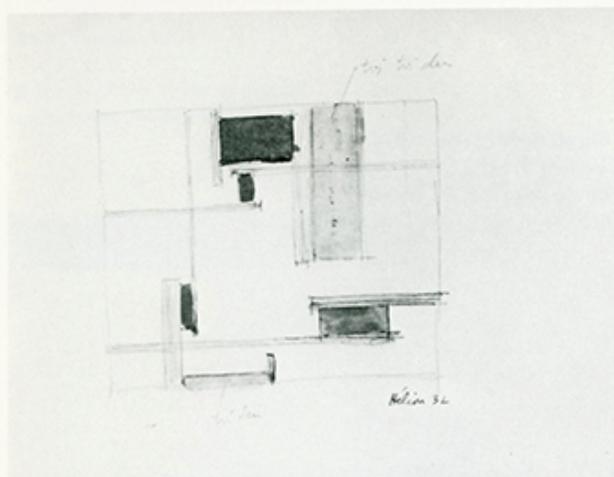
27,1 x 20,8 cm

Encre de chine, mine de plomb et
aquarelle sur papier

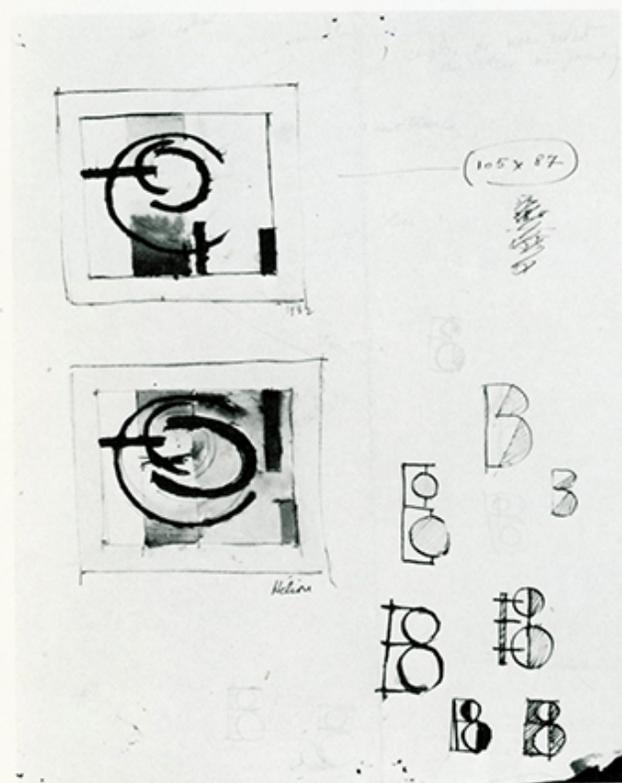
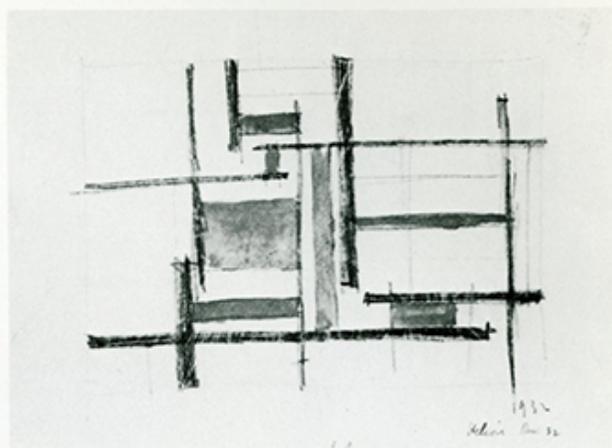


On annonce communément que le Cubisme est mort ;
et si par Cubisme, on entend cette phase de la peinture
moderne qui vise à réduire les surfaces apparentes des objets
en un système formel de plans et d'angles, c'est
sans aucun doute exact. L'art ne peut survivre si on le limite
à une formule : il doit constamment se développer
et sa continuité est, au moins de manière analogique, organique.
Mais le Cubisme n'a pas abouti à une formule : il s'est
développé en un plus vaste mouvement d'art non-représentatif
qui comprend le Cubisme mais qui est devenu quelque chose
de plus profond, quelque chose de plus fondamentalement
révolutionnaire. Le Cubisme était un commencement et non
une fin — la révélation de potentialités insoupçonnées dans
un âge décadent et allant vers sa désintégration. ▶

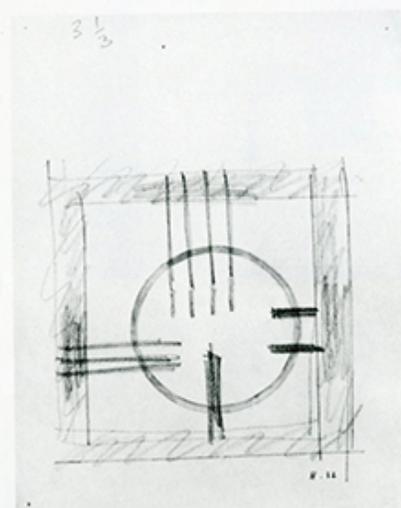
Orthogonale, 1932
 21 x 27 cm
 Mine de plomb et aquarelle
 sur papier



Orthogonal complexe, 1932
 15 x 21 cm
 Mine de plomb et aquarelle
 sur papier

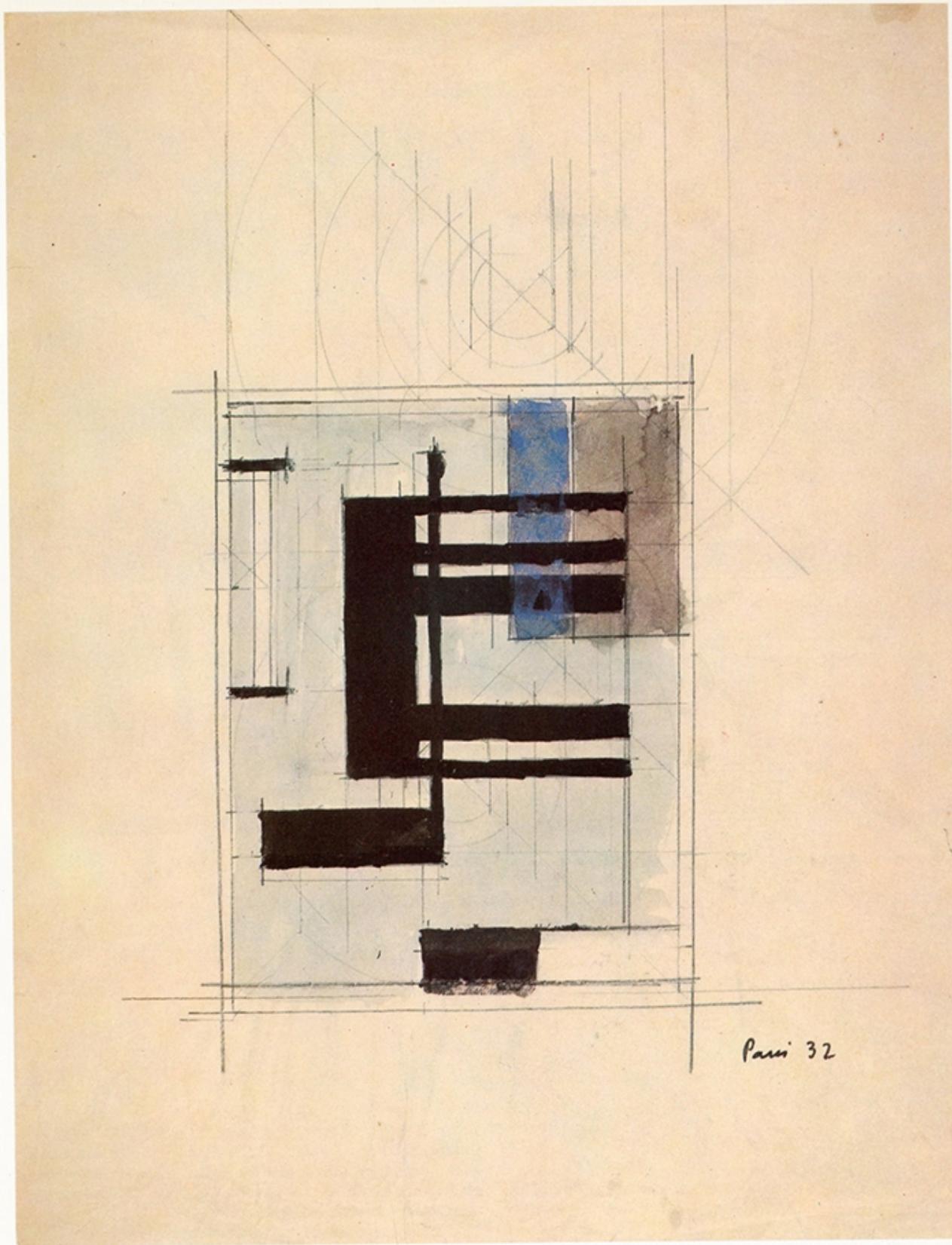


Tensions, 1932
 28,2 x 22,4 cm
 Encre bleue-noire, lavis et aquarelle
 sur papier



Tensions circulaires, 1932
 28,2 x 22,2 cm
 Mine de plomb et aquarelle
 sur papier

Dans les phases ultérieures de ce développement, Jean Hélion a joué un rôle important. C'est encore un jeune peintre, mais depuis le début de sa carrière son œuvre a montré une cohérence intellectuelle qui en fait déjà l'un des chefs de file les plus mûrs du mouvement moderne, dans la descendance directe de Cézanne, Seurat, Gris et Léger. Son souci particulier a été de porter le Cubisme de l'état statique qui était l'aboutissement inévitable de son approche analytique de la nature, vers un état dynamique qui possède des traits essentiels des découvertes faites par Picasso, ▶

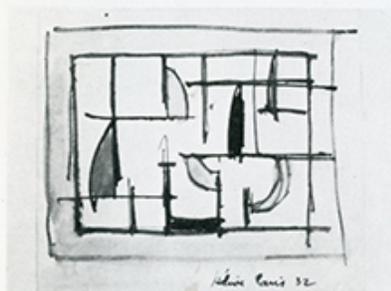


Tensions diverses, 1932
28,2 x 22,5 cm
Encre de chine, mine de plomb et
aquarelle sur papier

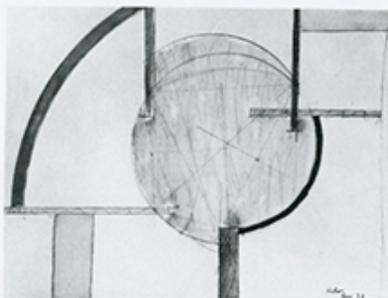
Abstraction, 1932
 27,8 x 38 cm
 Encre de chine et lavis d'aquarelle
 sur papier
 Galerie Karl Flinker, Paris



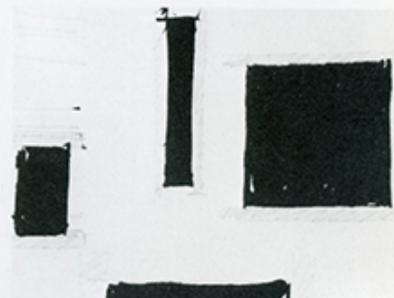
Projet orthogonal, 1932
 27,7 x 22,8 cm
 Encre de chine et aquarelle sur papier



Courbe et orthogonale, 1932
 7,1 x 9 cm
 Encre bleue, lavis et aquarelle
 sur papier



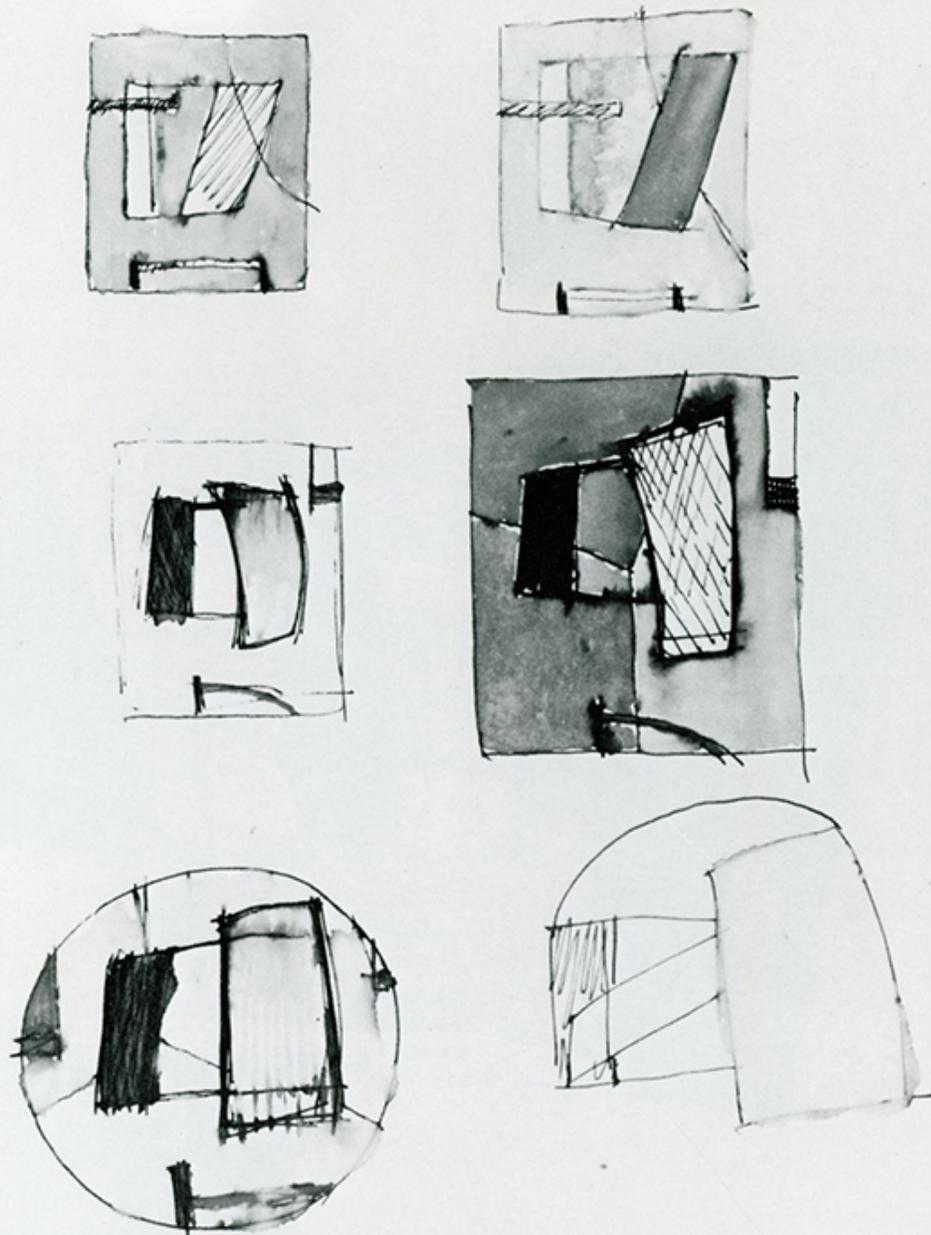
Tensions courbes, 1933
 22 x 26,8 cm
 Encre de chine, mine de plomb et
 aquarelle sur papier



Orthogonale, 1933
 21,8 x 27,2 cm
 Encre de chine et mine de plomb
 sur papier

Kandinsky, Gris et Léger. C'est-à-dire que tout en conservant la clarté intellectuelle du dessin abstrait, Héliou souhaite en faire une affaire de mouvement, une action dramatique dans un monde à trois dimensions. Pour y parvenir il a accentué la complexité de ses compositions contenant de plus en plus les formes particulières et les couleurs spécifiques à l'intérieur de l'unité du dessin, ne perdant toutefois jamais la clarté provenant d'un contrôle intellectuel de ce dessin.

L'accentuation des formes particulières a amené, *pari passu*, une accentuation de l'organisation de l'harmonie colorée; une difficile recherche scientifique quant aux possibilités des couleurs; la réalisation de ses recherches dans les potentialités de la composition. ▶



Edlin 33

Equilibres, 1933
27 x 21, 1 cm
Encre bleue-noire, lavis et aquarelle
sur papier

Equilibre, 1933

20 x 26,9 cm

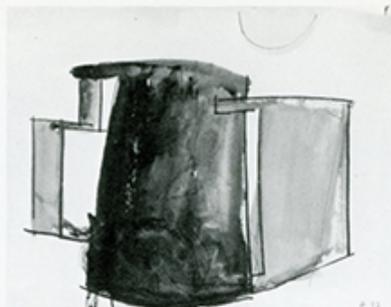
Encre bleue-noire, lavis et
aquarelle sur papier



Equilibre, 1933

24,1 x 32 cm

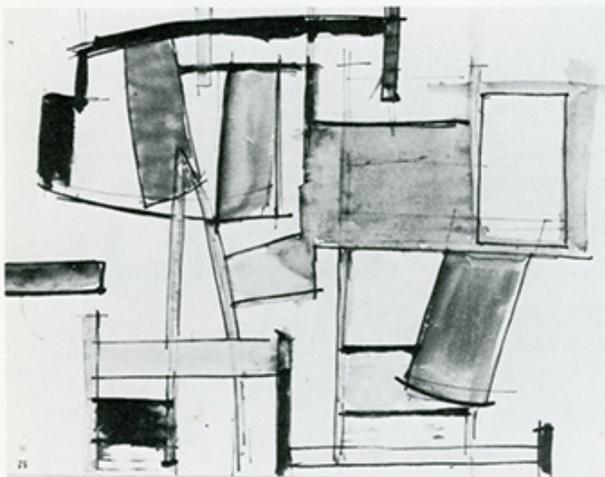
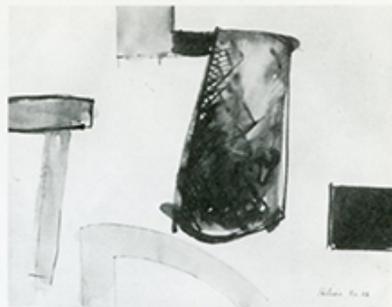
Encre noire et aquarelle sur papier



Equilibre, 1933

21,5 x 27,9 cm

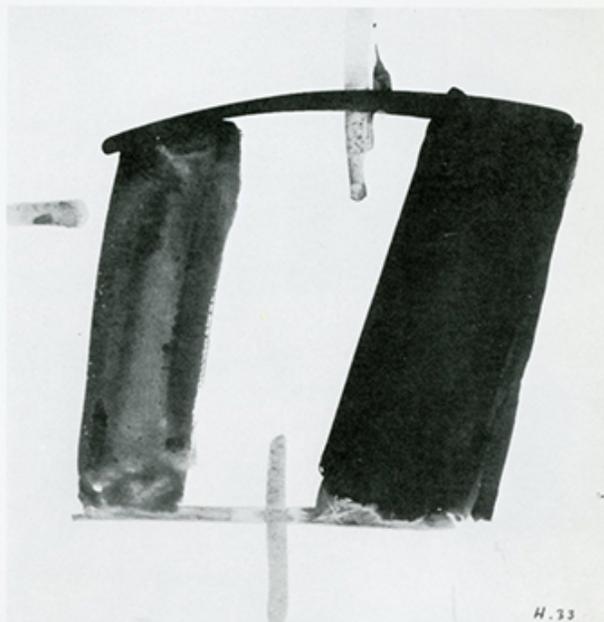
Encre et aquarelle sur papier



Tensions complexes, 1933

20,8 x 26,9 cm

Encre et aquarelle sur papier



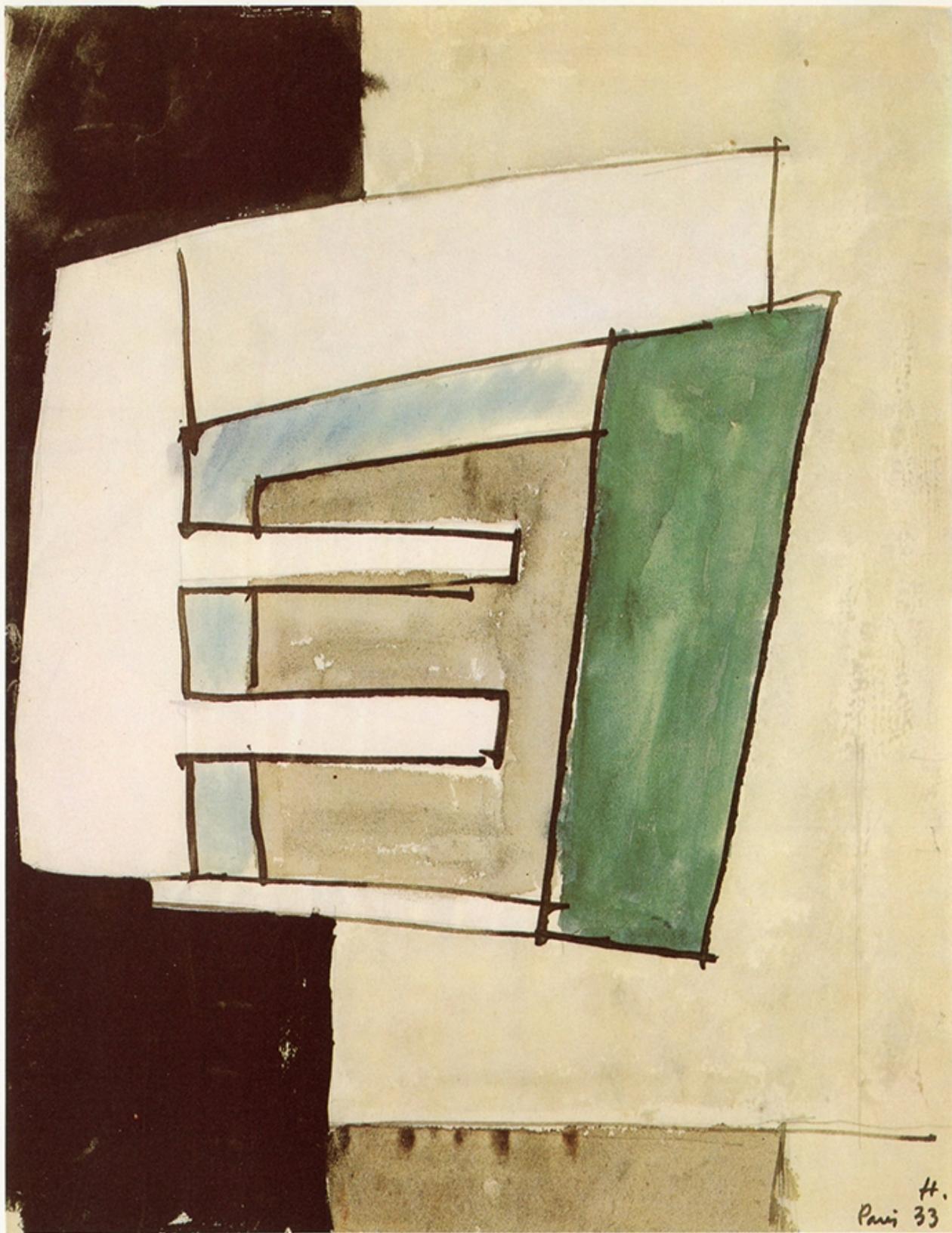
Equilibre, 1933

21,1 x 21,1 cm

Encre et aquarelle sur papier

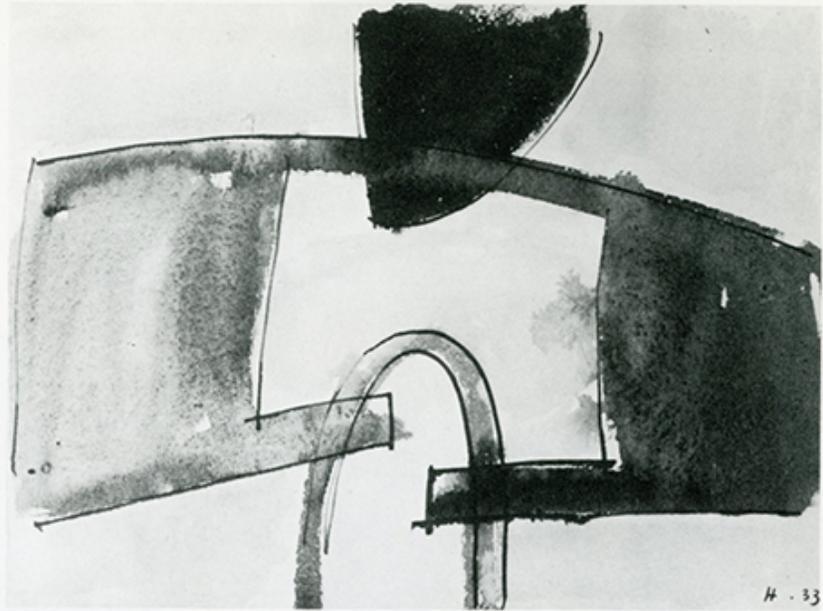
La complexité est obtenue sans entraver en aucune façon la vision. Car les formes, une fois conçues en relation avec les couleurs et l'intensité des couleurs, doivent se mettre à bouger. Elles bougent, en tant que couleurs, par l'équilibre et l'ordre régressif de leur intensité : le bleu s'enfonce, le rouge venant au premier plan, le jaune s'étalant (processus d'irradiation) ; raffinement des ressources et force au-delà de la description verbale.

Avec ces éléments, la masse peut être mise en mouvement, comme elle l'est dans l'architecture baroque. Ce que l'architecture baroque est à celle du classique (le dynamique au statique), Héliou l'est au Cubisme classique de Juan Gris. Il est significatif que, parmi les peintres du passé, ce soit Poussin qui fascine Héliou. ▶

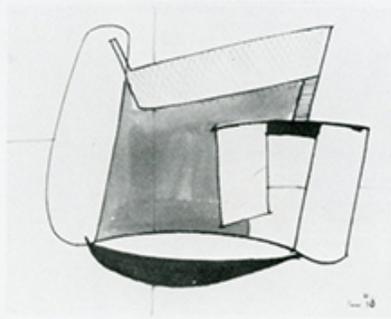
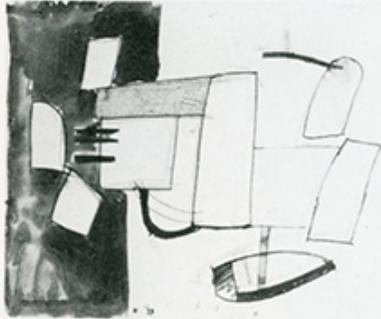
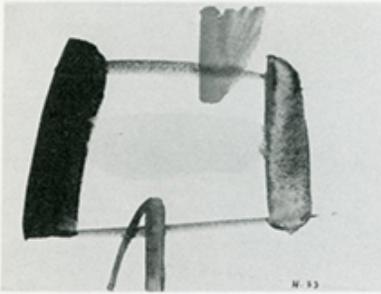


Signe vertical, 1933
26,7 x 20,7 cm
Encre, aquarelle et gouache sur papier

Equilibre, 1933
19,7 x 27 cm
Encre, lavis et aquarelle sur papier



Equilibre, 1933
14,9 x 19,9 cm
Aquarelle sur papier



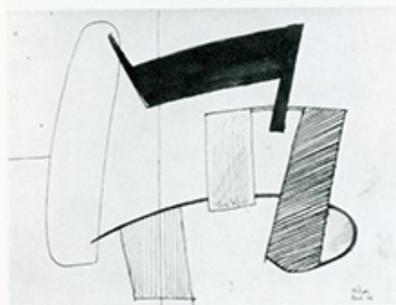
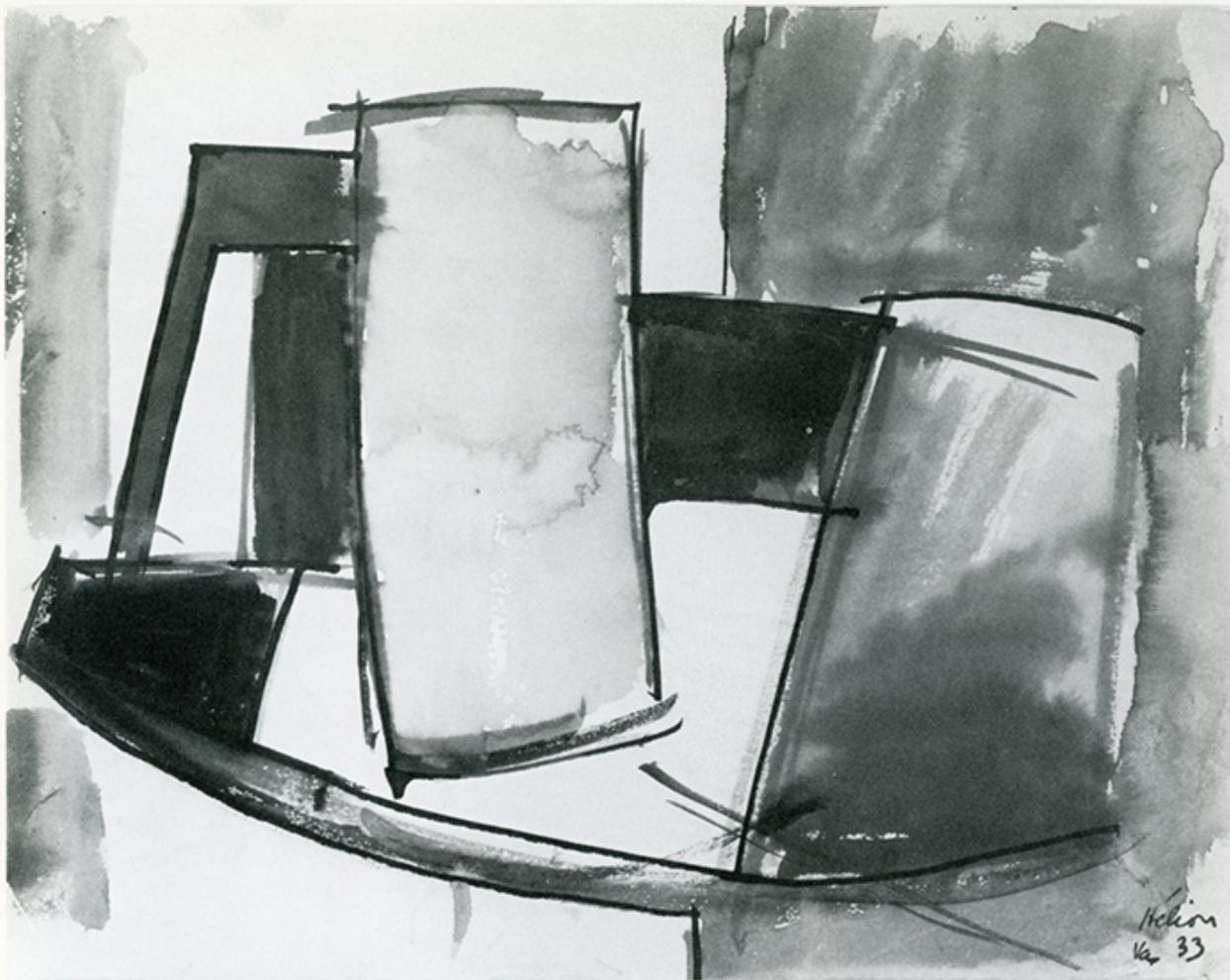
Equilibre, 1933
21,7 x 27,7 cm
Encre, mine de plomb, aquarelle
et gouache sur papier
Galerie Karl Flinker, Paris

Equilibre, 1933
20,9 x 26,7 cm
Encre noire et lavis sur papier

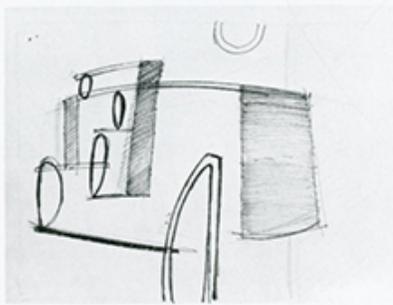
Où mènera ce développement ? (La question se pose parce que Hélian est un peintre en transition – pas « fini », établi). Hélian lui-même ne le sait pas, mais l'avenir ne l'effraie pas – en fait, un chemin qui permet l'intégration sociale, un art de quelque manière fonctionnel lui sourirait. Mais un tel développement ne peut naître d'une concession de la part du peintre ; il ne peut venir que du développement inhérent à ses idéaux strictement esthétiques. C'est à la société de rattraper l'artiste – et non l'inverse.

Herbert Read,
extrait, *Axis*, n° 4, Londres, novembre 1935.

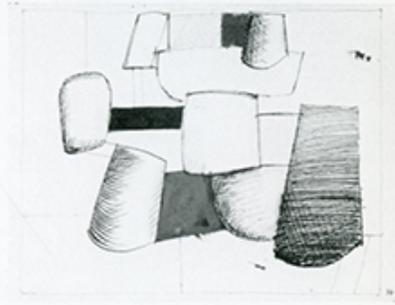
Equilibre, 1933
20,8 x 26,7 cm
Encre et aquarelle sur papier



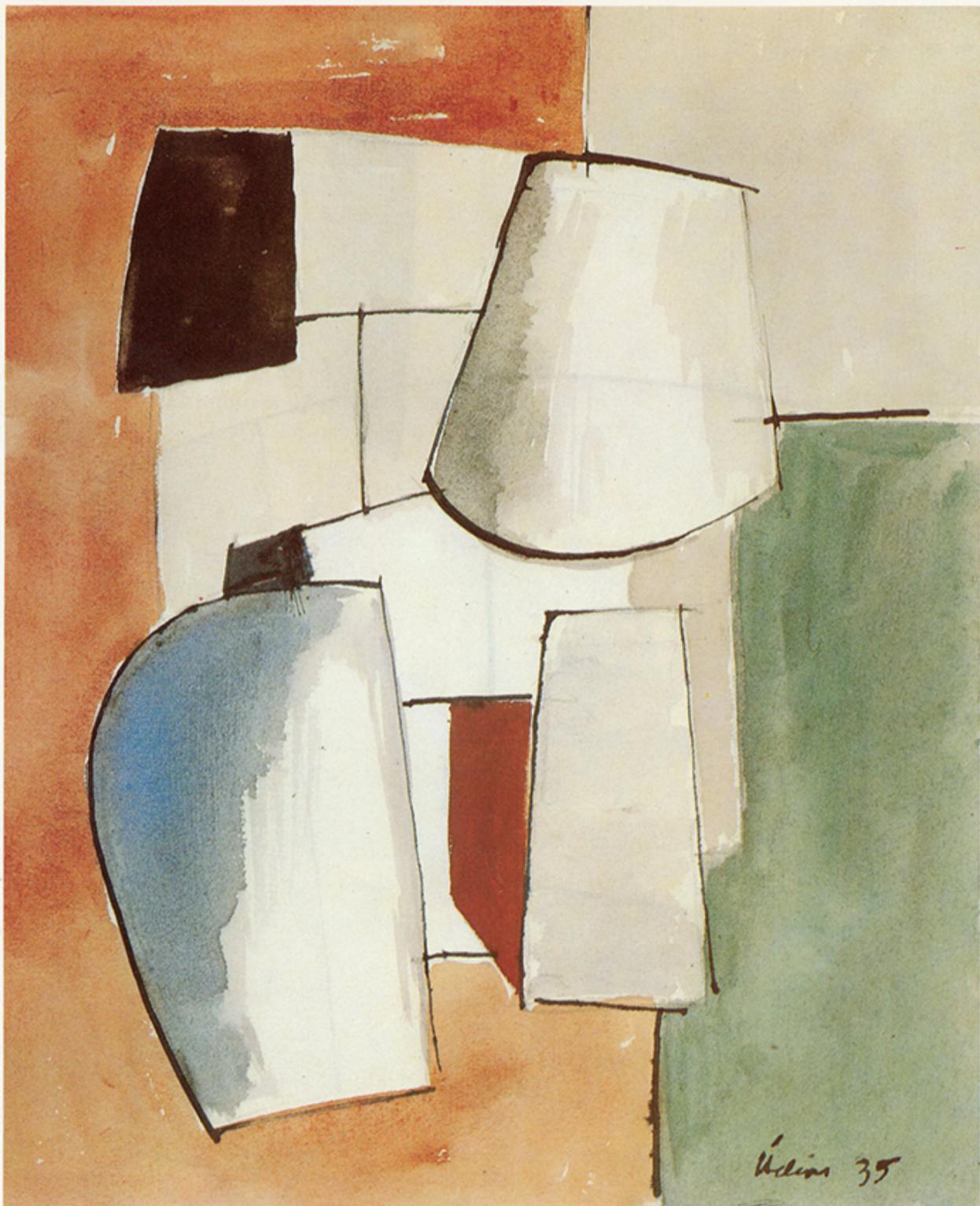
Equilibre, 1934
21,7 x 27,8 cm
Encre noire sur papier



Equilibre, 1934
20,9 x 26,9 cm
Encre de chine et mine de plomb
sur papier



Gros volumes, 1934
22,6 x 32,4 cm
Encre de chine, lavis et
aquarelle sur papier

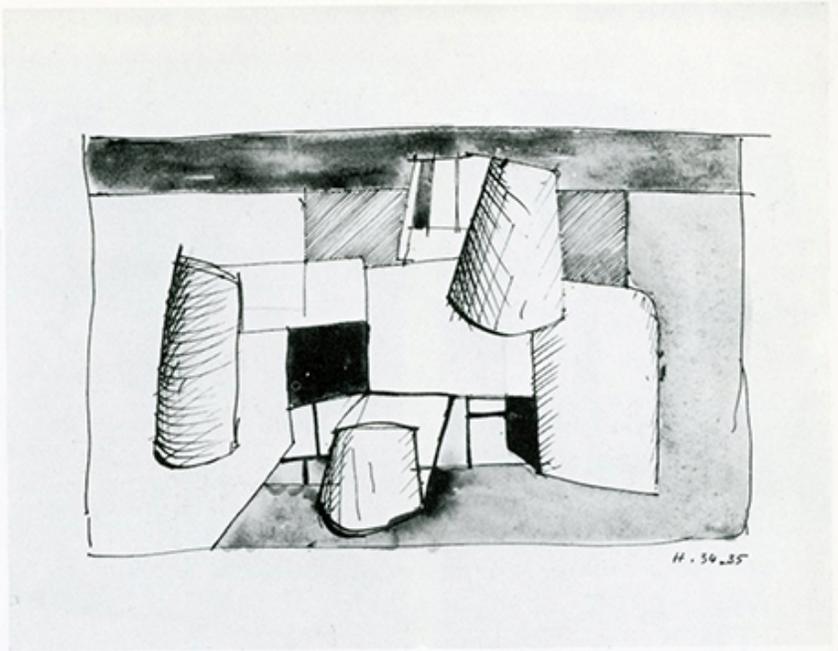


Gros volumes, 1935
28 x 22,6 cm
Encre bleue et aquarelle sur papier
Collection particulière, Paris

Gros volumes, 1934-1935

23,5 x 27,8 cm

Encre de chine et lavis sur papier



Gros volumes, 1935

24 x 31,8 cm

Encre de chine et lavis sur papier



Gros volumes, 1935

24 x 31,8 cm

Encre de chine et lavis sur papier



Equilibre, 1935

26,9 x 21,2 cm

Mine de plomb, encre de chine et lavis sur papier

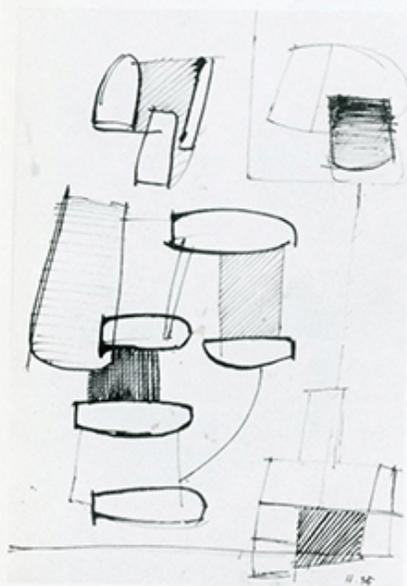
Jean Hélion est le plus remarquable peintre abstrait de la jeune génération d'artistes européens et américains. Peintres ici et là-bas suivent son travail comme le plus avancé et maîtrisé de son genre. Quand l'art abstrait à la recherche de la pureté est devenu de plus en plus nu et plat, Hélion est celui qui a le mieux réussi à retrouver un chemin de retour à la plénitude de la nature dans le cadre de l'art abstrait. Ses formes conservent les qualités des objets : solidité, profondeur, abondance, contraste, relations complexes dans un domaine rigoureusement défini où chaque chose a été pesée et perfectionnée. J'admire la sévérité de sa méditation, ses harmonies

Abstraction, 1935

31,9 x 23,9 cm

Encre bleu-noire et aquarelle
sur papier

Galerie Karl Flinker, Paris



**Dessin préparatoire
pour une gravure, 1935**

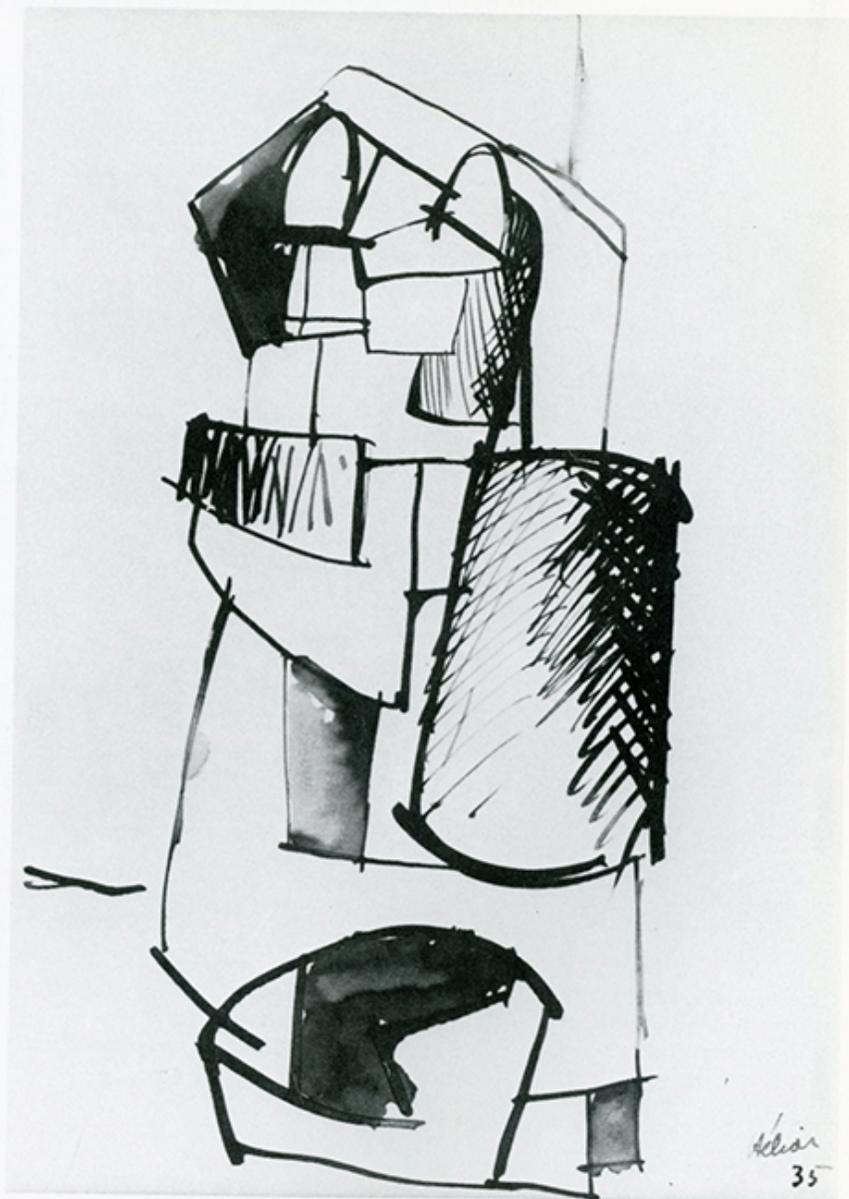
31,2 x 21 cm

Encre de chine sur papier

Figure debout, 1935

20,7 x 14,8 cm

Encre noire et lavis sur papier



sobres, ses formes concentrées, précises, souvent puissantes, claires et pourtant subtiles. Ce sont là de rares qualités à toutes époques et particulièrement aujourd'hui.

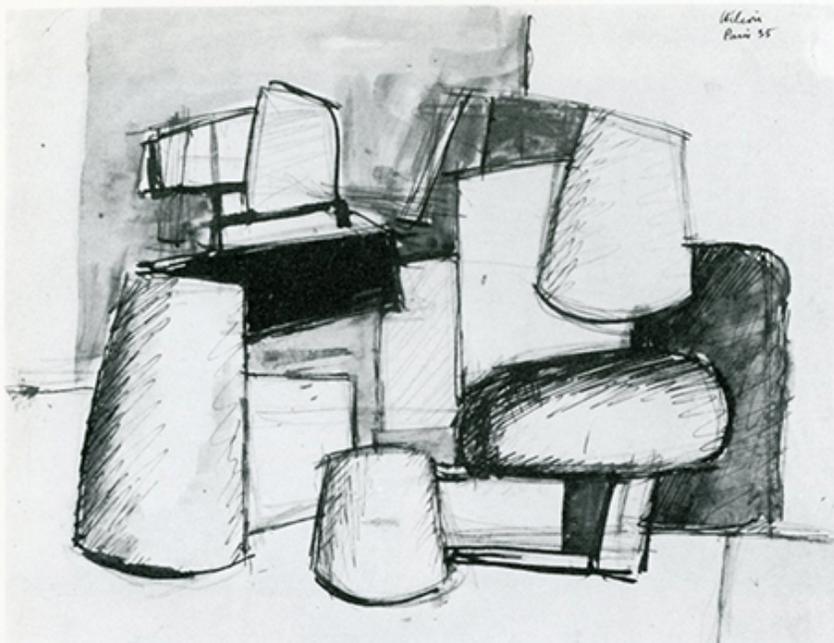
Sans ornement ni effort de séduire par les jeux de la masse, sans rechercher des motifs surprenants, son œuvre est faite pour une longue méditation ; l'esprit constructiviste est là devant nous, calme et superbe.

Meyer Schapiro,
préface au catalogue de l'exposition de la galerie
Georgette Passedoit, New York, 1940

Gros volumes, 1935

21,6 x 28,1 cm

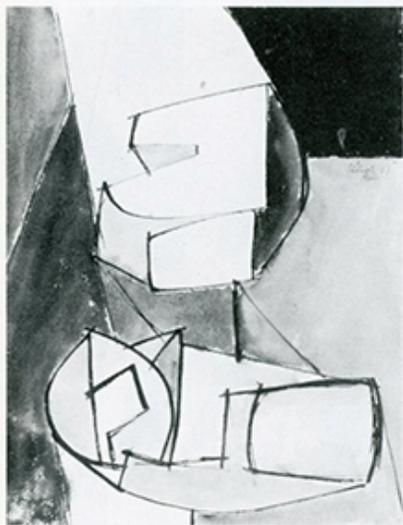
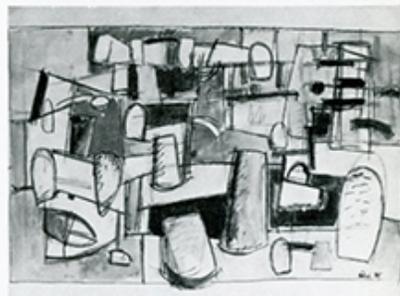
Mine de plomb, encre et aquarelle
sur papier



Grande composition abstraite, 1935

48,6 x 66,1 cm

Fusain, encre de chine et aquarelle
sur papier



Figure, 1936

31,6 x 24,2 cm

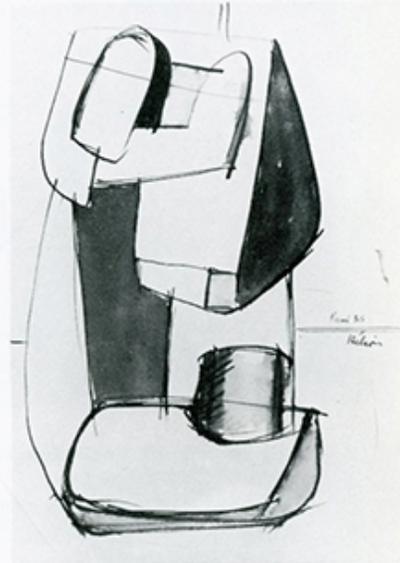
Encre bleue-noire et aquarelle
sur papier



Composition verticale, 1936

28,4 x 19,2 cm

Encre et aquarelle sur papier

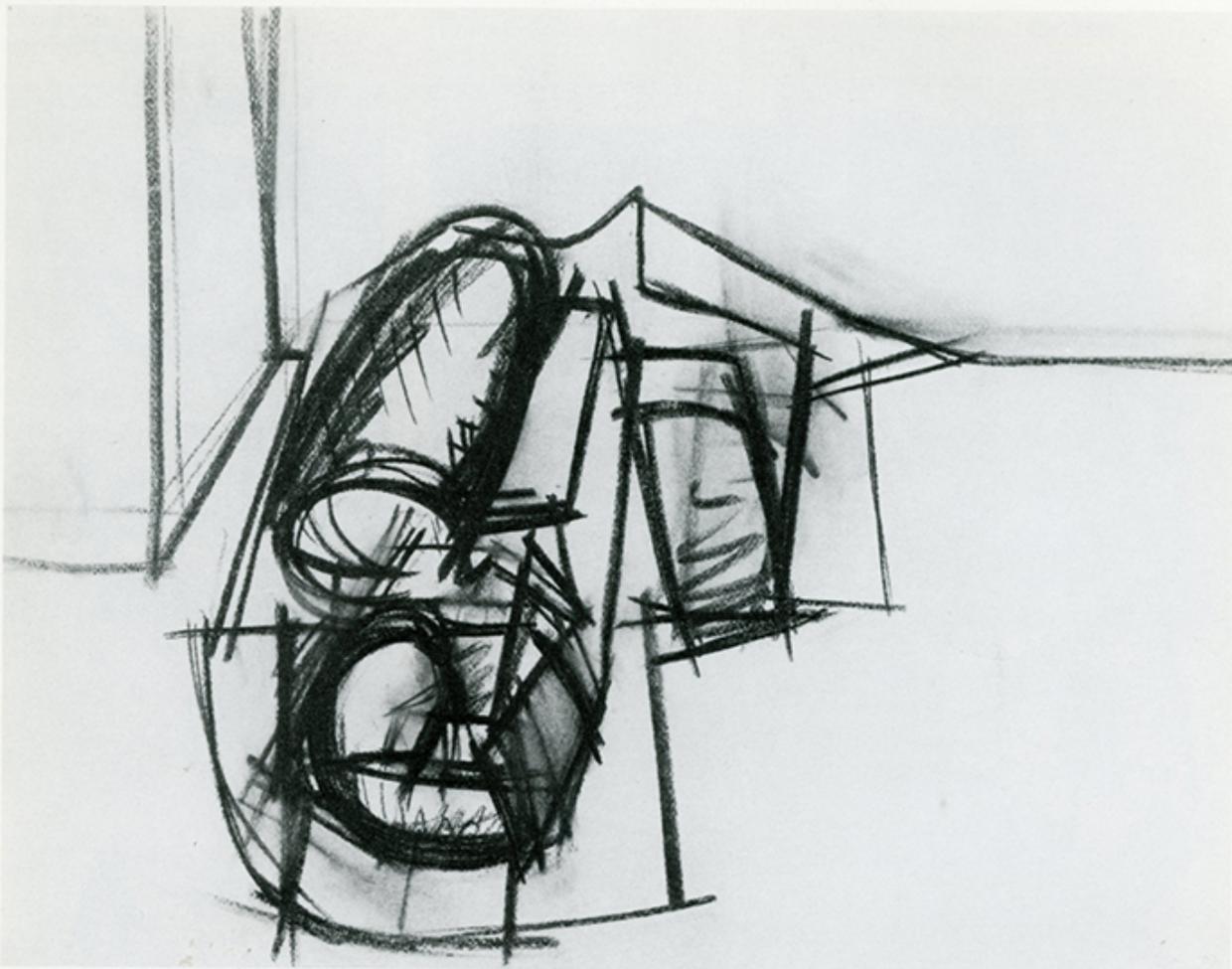


Figure, 1936

28 x 19,5 cm

Encre noire et aquarelle sur papier

Figure tombée, 1937
46,7 x 60,3 cm
Fusain sur papier



Joseph Bertrand, mathématicien de son temps célèbre, disait :
« Je peux faire correspondre une courbe d'un certain ordre
au tracé d'un éléphant ; accordez-moi un degré de plus,
et je lui ferai lever la trompe. »

Parti des éléments picturaux les plus simples, Jean Hélion,
multipliant les rapports, reconstruit la réalité, c'est-à-dire
UNE réalité. Du point sans forme projeté sur la blancheur
indifférenciée de la toile contenant en puissance toutes
les couleurs, surgissent et se développent des êtres
que le peintre crée en les décrivant, comme pourrait écrire
en ondes à la surface d'un étang un physicien (poète)
qui en troublerait le calme en prévoyant les multiples
interférences nées de son intervention.

La peinture d'Hélion se développe à la façon d'un être vivant :
de surprise en surprise, mais avec certitude ; et dans ses
derniers tableaux, nous voyons ses « personnages » ouvrir les yeux
— ces yeux que notre aveuglement nous empêchait jusqu'alors
de discerner, comme on ne soupçonne pas d'un petit oiseau
dénudé de quel merveilleux plumage, grandi, il se revêtira.

Raymond Queneau
Paru dans la N.R.F., mars 1936

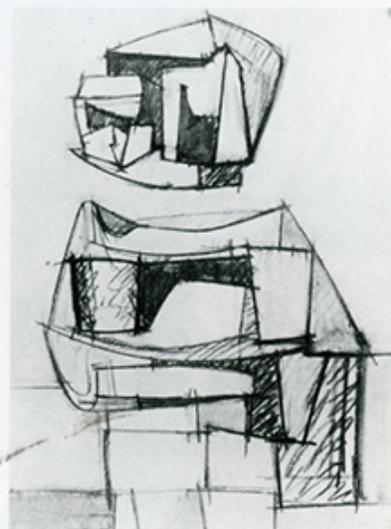
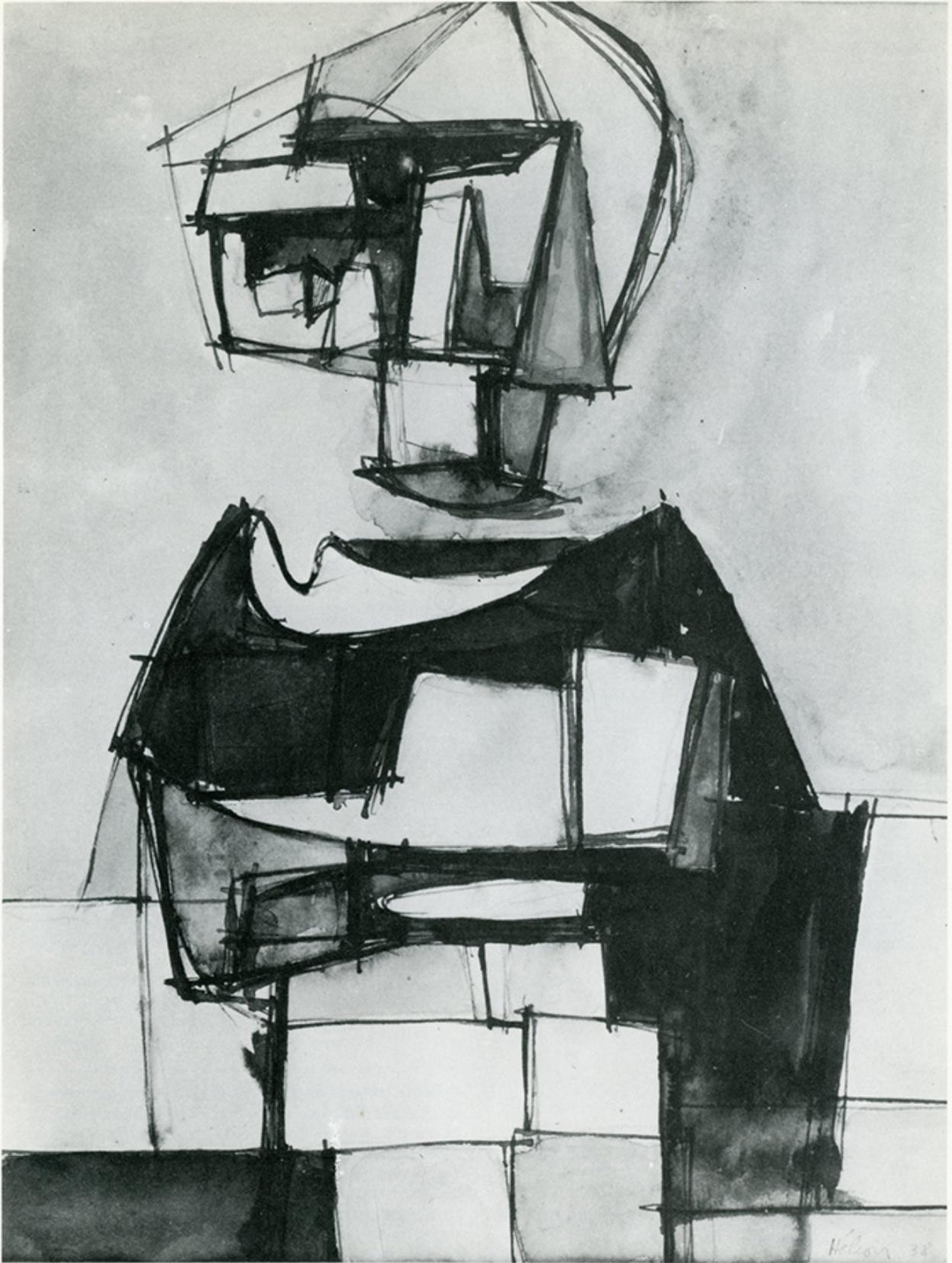
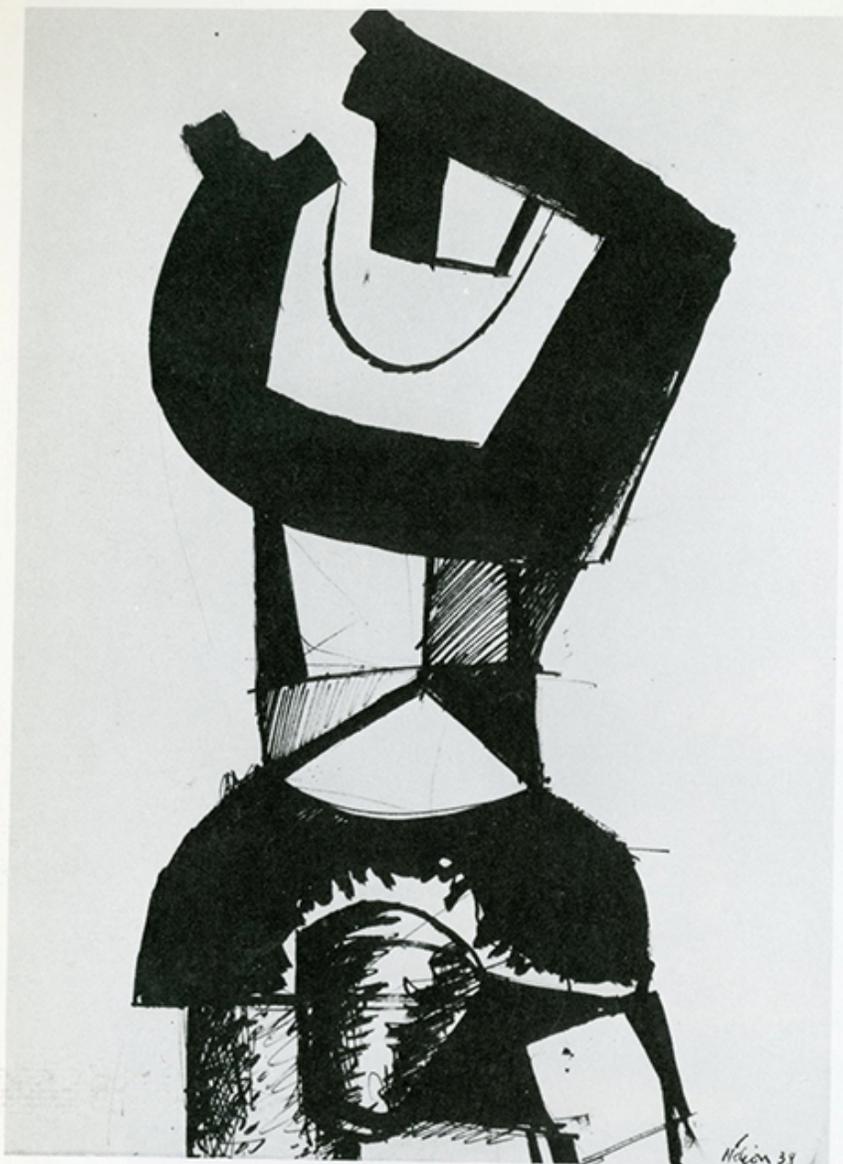


Figure dressée, 1937
63 x 48 cm
Fusain sur papier
Galerie Karl Flinker, Paris

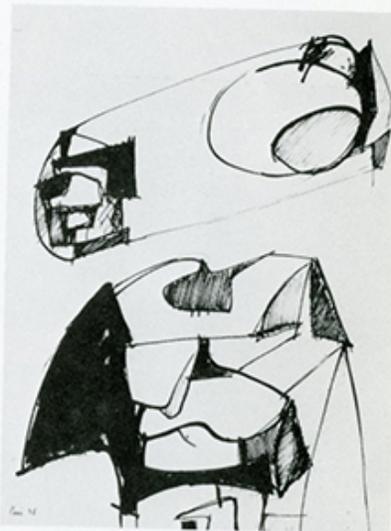


Figure, 1937
63,8 x 47,7 cm
Encre noire et aquarelle sur papier
Collection J. Ventadour

Figure ouverte, 1938
38,7 x 28,4 cm
Encre de chine sur papier



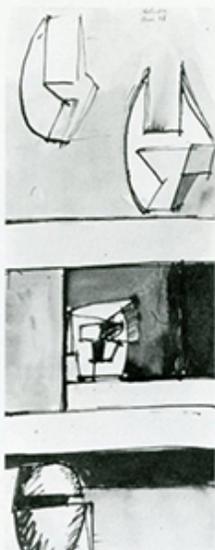
Tête volante, 1938
32 x 24,7 cm
Encre de chine et lavis sur papier



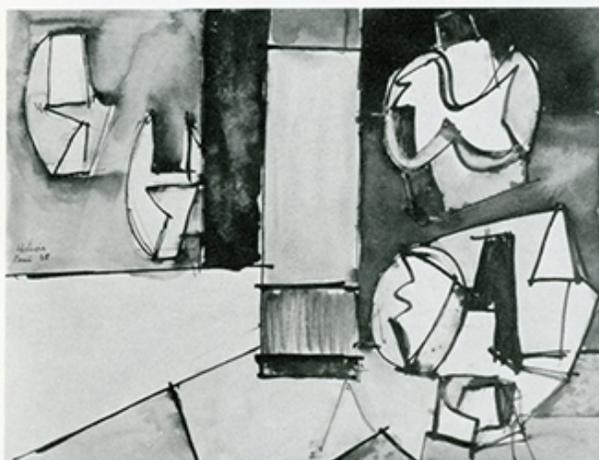
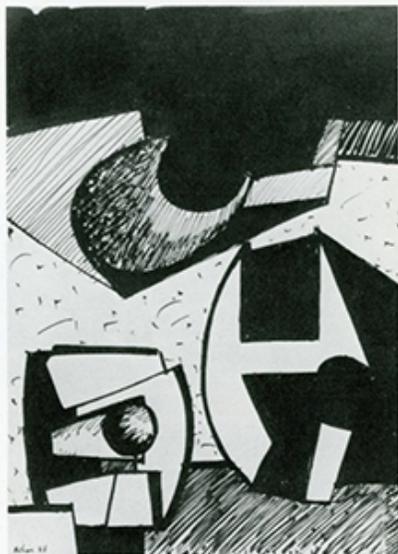
... Hélion préfère travailler à partir de concepts ou de formes imaginaires plutôt que d'après des images directes. Mais on ne doit pas croire qu'il se prive de l'expérience de la nature, ni qu'il pourrait se le permettre. Au contraire, il pense que plus l'art devient intellectuel plus il a besoin de se nourrir du monde des sensations pour demeurer vivant. «La nature, la ville, un tas d'objets abandonnés sont des sources de formes et de rapports, un réservoir inépuisable de jeux plastiques.» De ce réservoir, il nourrit son imagination et sa vision pour produire les piles de dessins et d'aquarelles d'où naissent ses grandes toiles. La nature dans toute sa richesse et sa complexité demeure la source de son vocabulaire pictural : pourtant il parvient à éviter toute référence naturaliste.

James Johnson Sweeney,
extrait de la préface du catalogue de l'exposition
Art of this century, New York, 1943

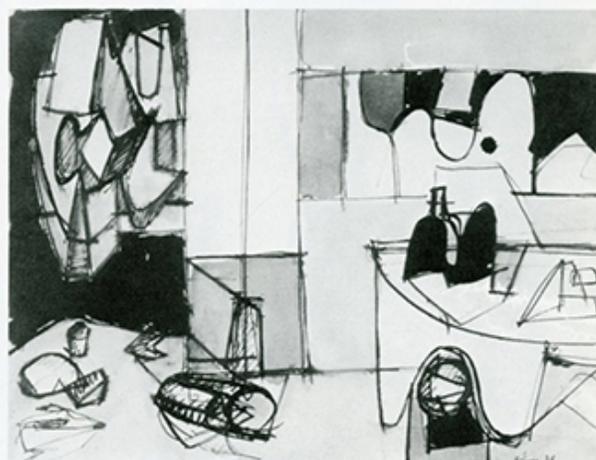
Bande rose, 1938
31,9 x 12,2 cm
Encre de chine, lavis
et aquarelle sur papier



Abstraction, 1938
38,2 x 27,7 cm
Encre de chine sur papier
Galerie Karl Flinker, Paris



Complexe, 1938
24,6 x 32 cm
Encre de chine et aquarelle
sur papier



Complexe, 1938
24,6 x 32 cm
Encre de chine et lavis sur papier



Personnage au parapluie, 1939

61,3 x 45,2 cm

Fusain et aquarelle sur papier

Les Passants, 1939
28,1 x 37,8 cm
Encre et aquarelle sur papier



Charlus, 1939
22,8 x 30,4 cm
Encre noire et aquarelle sur papier
Galerie Karl Flinker, Paris



Profil, 1939
27,4 x 37,7 cm
Fusain et encre sur papier



Main au journal, 1939
61,2 x 45,7 cm
Fusain et aquarelle sur papier



Edouard, 1939
37,6 x 27,3 cm
Encre et fusain sur papier

Porteur de paquet, 1939

27,7 x 21,5 cm

Encre de chine, lavis et aquarelle
sur papier



Homme sur un banc, 1939

22,7 x 30,2 cm

Encre bleue-noire et aquarelle
sur papier

Galerie Karl Flinker, Paris



Le Feu, 1942

18,6 x 13,4 cm

Encre bleue-noire et mine de plomb
sur papier



Au Billard, 1942

18,6 x 13,4 cm

Encre bleue-noire et aquarelle
sur papier



L'Escalier, 1942

18,6 x 13,4 cm

Encre bleue-noire sur papier
Collection particulière, Neuilly-sur-Seine

Homme au chapeau, 1943

33 x 25,3 cm

Encre et gouache sur papier

Galerie Karl Flinker, Paris



Le Bois, 1942

13,4 x 18,6 cm

Encre bleue-noire et lavis
sur papier



Emile, 1939-1943

55,8 x 38,6 cm

Fusain sur papier



Edouard, 1939-1943

26,6 x 33 cm

Fusain, encre bleue-noire et lavis
sur papier

Galerie Karl Flinker, Paris

Défense de, 1943
61,2 x 45,1 cm
Fusain et encre de chine
sur papier
Collection particulière, Paris



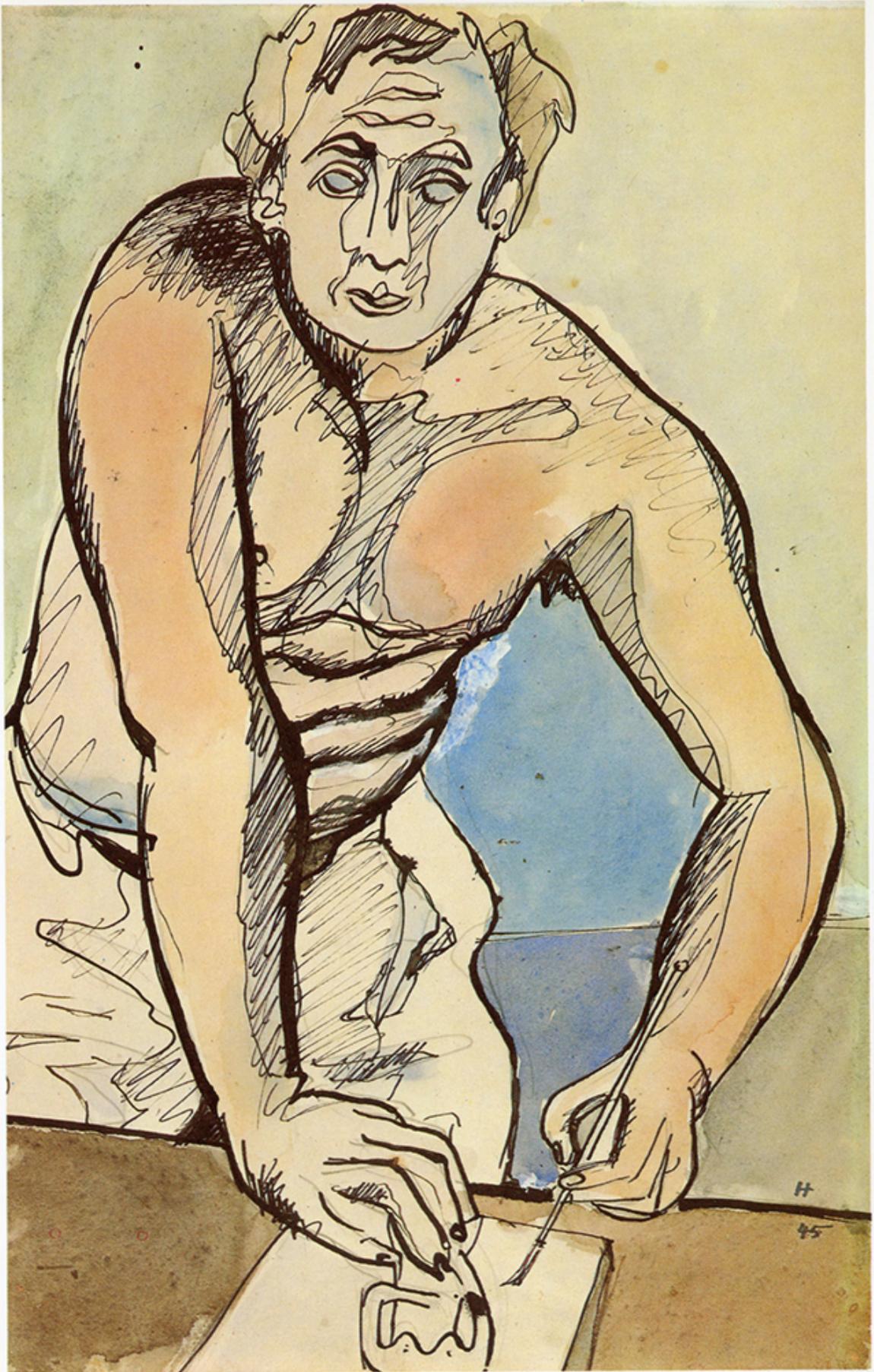
Homme au chapeau, 1944
30,3 x 21,5 cm
Encre de chine sur papier
Galerie Karl Flinker, Paris



Nu d'Amaganset, 1944
22,5 x 30,2 cm
Mine de plomb, encre de chine
lavis et gouache sur papier
Galerie Karl Flinker, Paris



Salueur de salueur, 1944
27,8 x 29,5 cm
Mine de plomb et encre de chine
sur papier
Galerie Karl Flinker, Paris



Peintre demi-nu, 1945
33 x 23,5 cm
Encre de chine et aquarelle sur papier

Fruiterie, 1945

32,5 x 21,1 cm

Encre de chine, aquarelle et gouache
sur papier

Galerie Karl Flinker, Paris



Tête de femme, 1945

35 x 24,9 cm

Encre de chine et gouache
sur papier



Figure de pluie, 1945

38,9 x 30,2 cm

Encre de chine et aquarelle
sur papier



Michel, 1945

32,6 x 24,8 cm

Encre de chine et gouache
sur papier



Figure gothique, 1945
61,3 x 40,3 cm
Encre et gouache sur papier

Couple au parapluie, 1945

42,7 x 30 cm

Fusain, encre de chine et gouache
sur papier



Fille accoudée au guéridon, 1946

30,2 x 22,8 cm

Encre de chine, aquarelle et gouache
sur papier



Buste en monument, 1947

50,2 x 66,2 cm

Fusain sur papier

Pour qu'à son tour l'œuvre d'Hélion se trouve ici peinte selon sa propre manière, peut-être suffit-il – je n'y ai songé qu'après coup – de proclamer froidement que voici l'une des principales curiosités de l'art moderne, et qui pourra plus tard être regardée comme très significative de notre époque.

Les panneaux, en effet, plutôt que les tableaux de ce peintre...

Hélion travaille dans un atelier immense, sorte de gymnase désaffecté aux murs duquel sont accrochés des objets hétéroclites, du caractère le plus familier (nous dit-il) : torchons, carpettes, parapluies, vieilles chaussures. Ce sont ceux qui font le sujet de ses natures mortes, ou dont il entoure, honore à son idée ses nus. ▶

Citrouille ouverte, 1948

52,1 x 73 cm

Fusain sur papier



Il peint à longueur d'année des kilomètres carrés de toile, débités en séries de tableaux de grandeurs diverses, généralement fort au-dessus de la moyenne.

Très peu de ces tableaux, nous verrons tout à l'heure pourquoi, ayant trouvé leur destination définitive, ce gymnase ressemble encore à quelque garage de cerfs-volants.

Aucun ne présente le moindre charme, la moindre trace de goût. Mais chacun possède un incontestable pouvoir hypnotique : on ne s'en détache pas facilement.

Les formes en sont – figuratives ou non – fort strictement délimitées, les couleurs appliquées avec le plus grand soin en couche plutôt mince, propre et lisse.

L'impression dominante est, comme chez David par exemple, une sorte d'« amer despotisme » (Baudelaire).

Sans aucun côté sordide, bien sûr, mais d'un caractère à la fois monumental et trivial : par leurs dimensions, par leur aspect dès l'abord formidablement lisible ; par leur facture enfin d'apparence toute schématique – plutôt dessins rehaussés que peintures, ou peintures peut-être, mais dans le camafeu de deux tons seulement (orangé et bleu) – ces tableaux font songer à des vignettes démesurément agrandies, ou plutôt encore à des affiches. ▶

Nu accoudé, 1948

66,2 x 50,2 cm

Fusain et aquarelle sur papier



Nu accoudé, 1948

50,2 x 65,2 cm

Fusain sur papier



Fille accoudée, 1948

65,2 x 50,2 cm

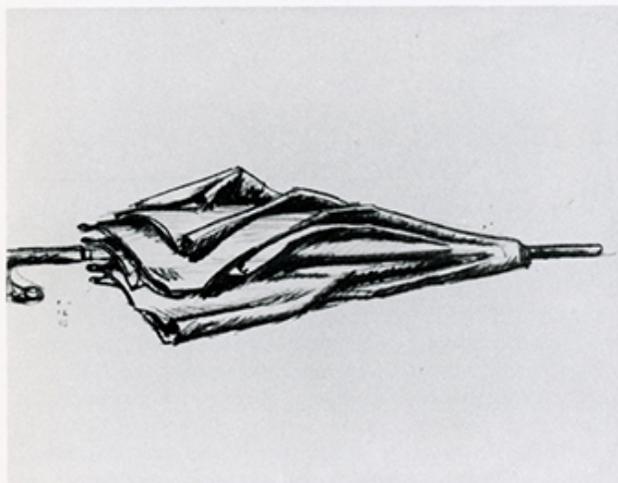
Fusain sur papier

Pourtant il s'agit, bien entendu, d'une publicité plutôt négative, assez tragique. Pour conjurer le trouble, passionnément ressenti, et le dangereux vacillement du monde, l'on nous propose de nous en tenir résolument aux apparences ou plutôt à leurs archétypes, hautement ici et froidement proclamés. Proférés plus haut que le bruit et la fureur, à tue-tête pour la foule des carrefours, doivent être dits et répétés, placés sur l'autel, multipliés, les universaux de ce monde. Que parlais-je donc de David ? Nous sommes en plein Moyen Age. La nature, telle que nous la regardions depuis le XIII^e siècle, n'existe plus. Il ne s'agit plus de son imitation. Il s'agit d'une peinture dans la connaissance, non dans l'expérience ; d'objets conçus par l'esprit, non observés. D'une peinture conceptuelle. L'enfer et le paradis à la fois, chassant tout autre monde extérieur, sont ramenés dans la vie de tous les jours. Mais je dis bien à la fois : ils ne sont plus séparés, et voilà ce qui là-dedans est moderne. Le bien, le mal y sont intimement mêlés. Il s'agit d'un Réalisme Absurde.

Francis Ponge

extrait, *Cahiers d'Art*, 24^e année, n° 2.

Gisant, 1949
66 x 100,6 cm
Fusain et pastel gras sur papier



Parapluie, 1950
48 x 61,5 cm
Fusain sur papier



Mannequin, 1950
63,4 x 47,8 cm
Fusain sur papier



Triste Oscar, 1950
 47,8 x 64,4 cm
 Fusain sur papier
 Collection particulière, Paris

Portrait de l'artiste

Le travail actuel de Hélion est une tentative pour donner à l'humanisme le statut d'une religion (« une religion, précise-t-il, où le bien et le mal ne peuvent être séparés, où la figure des choses se révèle identique à leur âme »). En termes héroïques, il peint des hommes et des femmes dans les gestes et les situations coutumières et les objets dont ils font le plus habituellement usage. Pour Hélion, c'est la matière même dont sont faits les mythes.

Un art si chargé d'intentions demande des moyens d'expression compréhensibles par tous. Aussi ne doit-il pas y avoir d'ambiguïté dans sa représentation. La découverte des analogies de formes entre des objets sans relations, qui a été l'une des principales sources stimulatrices des artistes modernes est à éviter : ici chaque chose doit, sans honte, dire ce qu'elle est. De temps à autre, Hélion peut se permettre de se livrer à la métaphore — l'intérieur d'une citrouille est la gueule baveuse de quelque bête vorace — mais seulement quand l'identité première de l'objet a été établie sans doute. Son besoin d'intelligibilité entraîne aussi l'usage d'un langage pictural qui soit parfaitement familier aux masses. Aujourd'hui, les Réalistes socialistes proclament que leur style est

la propriété des masses : en fait, aucun idiome ne pourrait être plus bourgeois que leur impressionnisme fatigué. Le langage de Hélion est populaire et moderne ; c'est l'argot pictural de l'époque. Le langage de la bande dessinée. Evitant la liberté et la subtilité, la rapidité du trait et la vibration colorée de ses esquisses à l'aquarelle, il aboutit ses tableaux en peignant au moyen de contours durs et audacieux et de couleurs à la signification symbolique, de gamme limitée et d'une clarté sonore.

Les nuances de modelage qu'il se permet sont assez discrètes — tant que l'on se tient à distance — pour ne pas troubler notre croyance que le tableau a été imprimé en trois couleurs. Son extrême subtilité sert à nous faire croire que nous regardons Lil' Abner à la dimension de la vie. Alors, n'étant plus sur nos gardes, son message peut nous atteindre.

Ainsi Hélion suit-il Léger dans le domaine de l'art populaire à l'échelle murale. Mais où Léger masque son goût de la vie avec une vue calme et détachée de l'objet, Hélion se jette sur l'objet dans une sorte de délire, comme s'il voulait enfouir tout son être dedans. La vie comme il la montre n'est pas le train-train quotidien dont nous nous évadons par la joie ou la peine quand nous en trouvons le temps, mais un état d'exaltation perpétuelle, que ce soit l'exaltation du plaisir sensuel ou celle de l'inquiétude.

David Sylvester
 Extrait de « Portrait of the artist: Jean Hélion »,
Art News, 5 mai 1951



Autoportrait, 1951

62,4 x 47 cm

Fusain sur papier



Le Dos de l'acrobate, 1952
95,5 x 64,1 cm
Aquarelle, fusain et gouache
sur papier

Le Dos de l'acrobate, 1952

63,4 x 48,1 cm

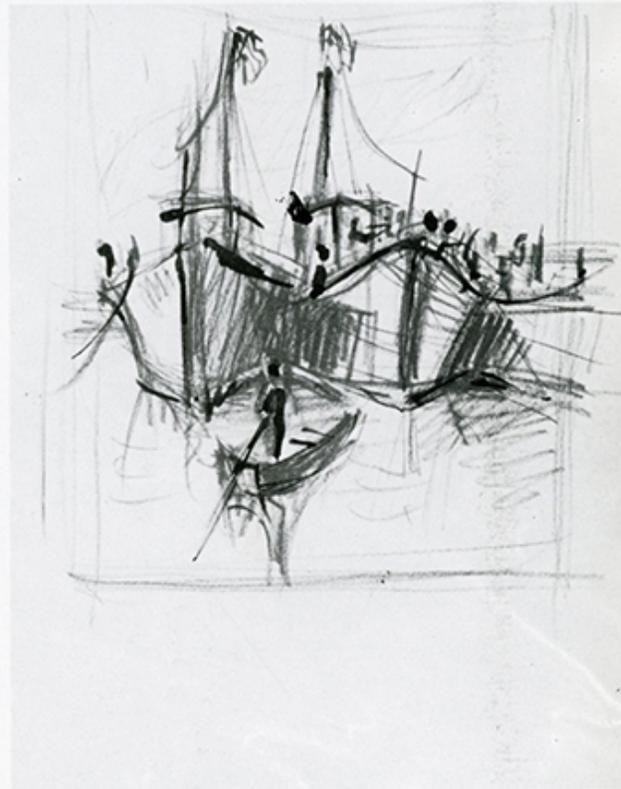
Fusain et gouache sur papier



Vanité à la lucarne, 1960

32,5 x 25 cm

Sanguine et gouache sur papier



Pinasse, 1960

31,5 x 24,2 cm

Sanguine et encre de chine
sur papier

Le Dos de l'acrobate, 1952
63,4 x 48,1 cm
Fusain et gouache sur papier

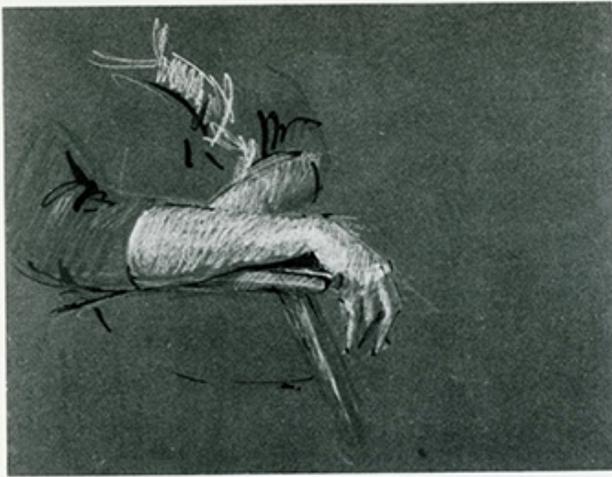


Vanité à la lucarne, 1960
32,5 x 25 cm
Sanguine et gouache sur papier

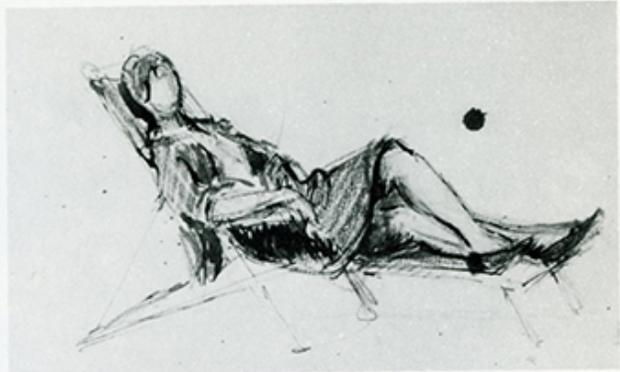


Pinasse, 1960
31,5 x 24,2 cm
Sanguine et encre de chine
sur papier

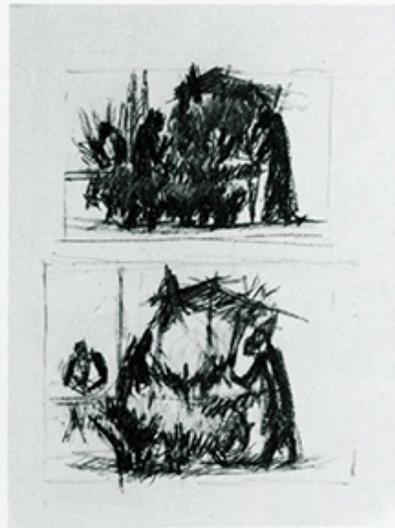
Main de Jacqueline, 1960
24,5 x 31,9 cm
Encres et pastel gras sur papier



Jacqueline allongée, 1962
14,6 x 24,6 cm
Encres et pastel gras sur papier



Jacqueline assise, 1960
32,6 x 24,7 cm
Fusain et pastel gras sur papier



Voitures de fleurs, 1962
65,3 x 50 cm
Fusain et pastel gras sur papier

L'authenticité de Hélion

Le cas de Hélion est un cas curieux, depuis que – après sa rapide accession à la notoriété – il fut pratiquement l'objet de l'ostracisme du monde de l'art à la fin des années 40 pour avoir prétendument trahi la cause de l'art abstrait. Abstrait ou réaliste, Hélion reste toujours lui-même, un figuratif post-cubiste, et il faut faire remonter son œuvre jusqu'à la grande source de l'art moderne, le Cubisme. Au dire de certains, son grand péché a été d'avoir réinterprété ses premières figures cylindriques, plus abstraites que Léger, en stéréotypes du genre fumeurs, hommes au chapeaux, couples sous des parapluies, lecteurs de journaux sur des bancs publics, femmes déshabillées. Hélion accentue la forme significative des plis, les formes banales des vêtements, les poses attendues des gens. ▶



Jacqueline sur la terrasse, 1962
32,7 x 25,1 cm
Encres et pastel gras sur papier

Pinasse, 1964
21 x 27 cm
Pastel gras sur papier



Les Cabassières, 1965
32,6 x 49,9 cm
Fusain et pastel gras sur papier



Attente, 1964
20,3 x 30,8 cm
Encre de chine et gouache
sur papier



Les Passants, 1965
32,2 x 49,6 cm
Encre et gouache sur papier

A la différence de Léger qui, dans les années '50, était plongé dans l'étude du rythme unissant les figures dans un groupe donné, Héliou, à cette époque, concentrait son effort sur un personnage isolé des autres. Ceci a conduit d'aucuns à établir des comparaisons entre lui et Balthus. Mais les adolescentes de Balthus sont neurotiquement surréalistes alors que les adultes de Héliou ressortissent psychotiquement de l'existentialisme. Balthus évoque Giotto alors que les plus récentes œuvres de Héliou rappellent Frans Hals quant à leur technique.

Des gestes figés, les plis d'un vêtement, du papier en lambeaux, des feuilles desséchées peuvent être saisies d'un coup de pinceau. A la recherche de nouvelles solutions, Héliou depuis

1963 a recours au contraste entre la stabilité de la forme et la mobilité de la couleur. Une série d'études nous fait suivre les phases successives de la relation établie entre la voiture à bras d'une marchande de fleurs et un boucher portant une carcasse. Dans la version finale, le rouge du mur et celui des fleurs se fondent en plans de rouges sanglants tombant en cascade sur la voiture. Cette masse colorée est contrebalancée de l'autre côté de la toile par le poids sans couleurs des figures. Pour accentuer l'antithèse, Héliou supprime les considérations concernant la profondeur et la lumière si apparentes dans les premières versions. L'art s'est toujours développé dans une suite de trahisons : heureusement, car l'art est impur. Ceci explique le charme que nous trouvons aux combinaisons sophistiquées d'images vernaculaires. Quoi de plus satisfaisant qu'une promenade dans un jardin public parmi les bancs, les journaux et

Les Attendants, 1965

37,8 x 27,2 cm

Encre de chine sur papier



Attente, 1965

20,9 x 26,9 cm

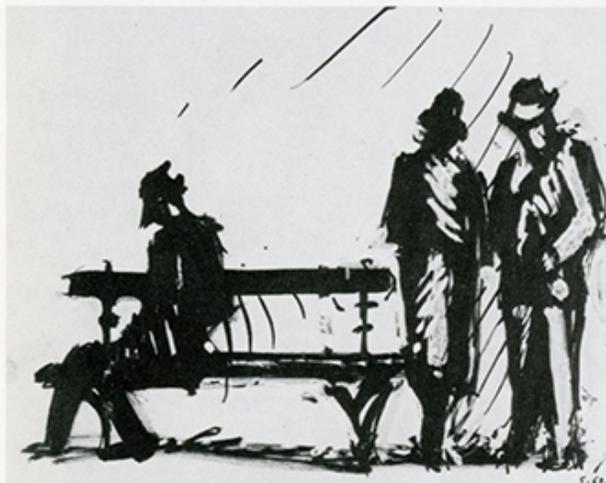
Encre de chine sur papier



Suite traversière, 1965

30,6 x 40,8 cm

Gouache sur papier



Attente au banc, 1965

20,9 x 26,9 cm

Encre de chine et gouache sur papier



Autobus, etc..., 1965

21 x 27 cm

Lavis et stylo-feutre noir
sur papier

les parterres de fleurs ? Combien de fois a-t-il dû s'asseoir dans les Jardins du Luxembourg, lisant son journal, se voyant et voyant les autres lisant la même feuille. Tous ceux qui se sont affranchis de la nature feraient bien de considérer l'œuvre de Héliou. Ses constructions denses sont à l'opposé des larges simplifications des pop' artistes, mais parmi ceux-ci il y en a peut-être quelques-uns qui sont à la recherche de nouvelles solutions. Puis-je suggérer qu'ils visitent les Jardins du Luxembourg en souhaitant qu'ils rencontrent Jean Héliou.

Nicolas Calas

The Village Voice, 19 novembre 1964.

Va et vient, 1966
25 x 32,8 cm
Encre bleue-noire et lavis
sur papier



Luxembourg, 1966
26,1 x 38,3 cm
Encre de chine et lavis sur papier

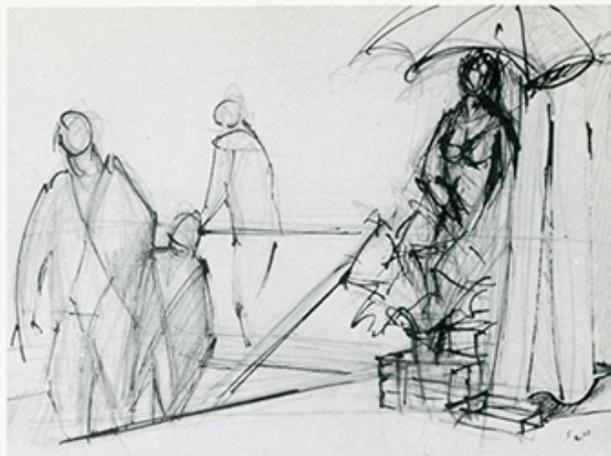


Luxembourg, 1967
17,3 x 24,5 cm
Stylo feutre noir et pastel gras
sur papier

Sortie de métro, 1967
 24,6 x 31,9 cm
 Encre de chine et gouache
 sur papier



Métro Odéon, 1967
 28 x 38,3 cm
 Mine de plomb et encre de chine
 sur papier



Pour Cohn-Bendit, 1968
 38,1 x 60,2 cm
 Tirage d'architecte et aquarelle
 sur papier

Farandole de mai, 1969

35,3 x 47 cm

Stylo-feutre et mine de plomb
sur papier



Pantalonnade 1, 1975

65 x 50 cm

Encres et pastel gras sur papier



Pantalonnade 2, 1975

65 x 50 cm

Encres et pastel gras sur papier

Les Harengs, 1976

75,2 x 108,5 cm

Fusain, pastel gras et acrylique
sur papier

Galerie Karl Flinker, Paris



Lorsqu'on voit aujourd'hui une rétrospective d'Hélian, on comprend le choc que peut provoquer chez le spectateur une telle rupture dans la démarche de cet artiste. Hélian semble proposer une alliance de l'inconciliable. D'une part, au début des années '30, nous avons des compositions qui jonglent avec le néo-plasticisme de Mondrian ; compositions qui nous sont facilement accessibles. D'autre part, nous trouvons des scènes de rue, des marchands de quatre saisons... banales images de la vie parisienne : tout ceci réalisé avec une gamme de couleurs que les peintres de la jeune génération, comme Aillaud ou Arroyo, se sont par la suite appropriée. De toute évidence, Hélian a brisé la traditionnelle évolution esthétique qui mène de la représentation à l'abstraction : voie à sens unique et souvent seule issue proposée à l'artiste de notre siècle.

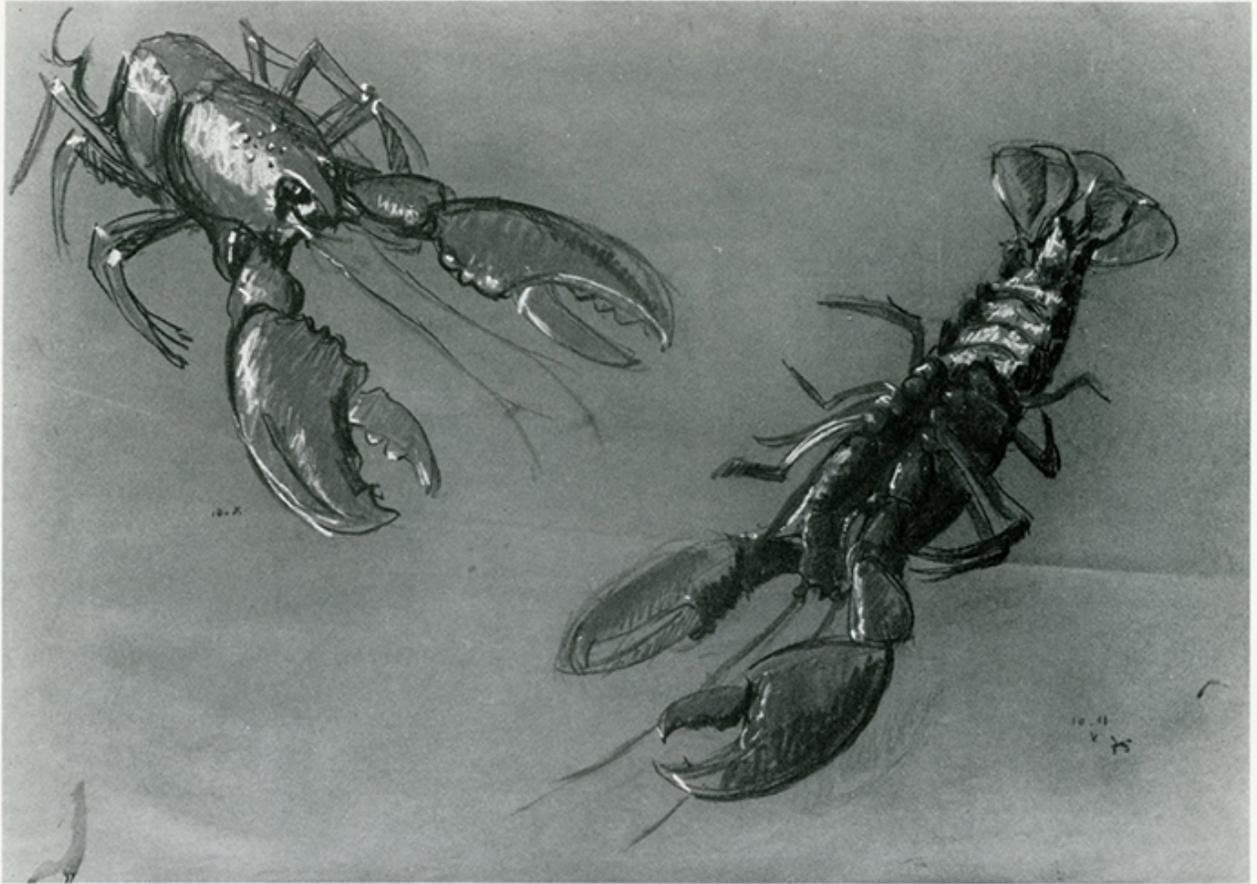
A présent, Hélian commence à être reconnu. Après avoir visité la rétrospective Hélian à la galerie Flinker lors d'un passage à Paris, l'américain Jim Dine déclarait qu'il était temps que les Français reconnaissent leur dette envers cet artiste injustement méconnu. Cette déclaration n'était pas une simple appréciation sur le travail d'Hélian mais bien une déclaration de principe de la part d'un représentant de la génération Pop'.

Hélian est un artiste très apprécié par les Américains et cela pas seulement depuis aujourd'hui. Parmi ceux qui estimaient déjà Hélian dans les années '40 et plus précisément comme artiste figuratif, on peut citer Richard Lindner. Il découvrit ses premiers tableaux figuratifs à la galerie Rosenberg, à New York. (...) Le travail d'Hélian suscitait alors un grand intérêt malgré les tendances artistiques de l'époque. Balthus, Giacometti, Meyer Schapiro, Francis Ponge comptent alors parmi ses premiers amis. Ici se constatent des affinités électives

Werner Spies

Extrait de «Helion oder die Rückkehr zum Baum»,
in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25 juillet 1975.

Homards, 1975
75 x 105,7 cm
Fusain et pastel gras sur papier



Suite en chaussures, 1975
75 x 110 cm
Encres et acrylique sur papier



Botte de harengs, 1976
75,5 x 110 cm
Fusain, pastel gras et acrylique
sur papier
Galerie Karl Flinker, Paris

Le Poids d'une araignée, 1976

74,5 x 109,8 cm

Pastel gras, encre et acrylique
sur papier

Collection particulière, Paris



**New-York seen - In and out
of Sweet's, 1976**

109,5 x 75 cm

Encre de chine, fusain,
pastel gras et acrylique sur papier
Galerie Karl Flinker, Paris



Le va-et-vient, 1977

110 x 75,2 cm

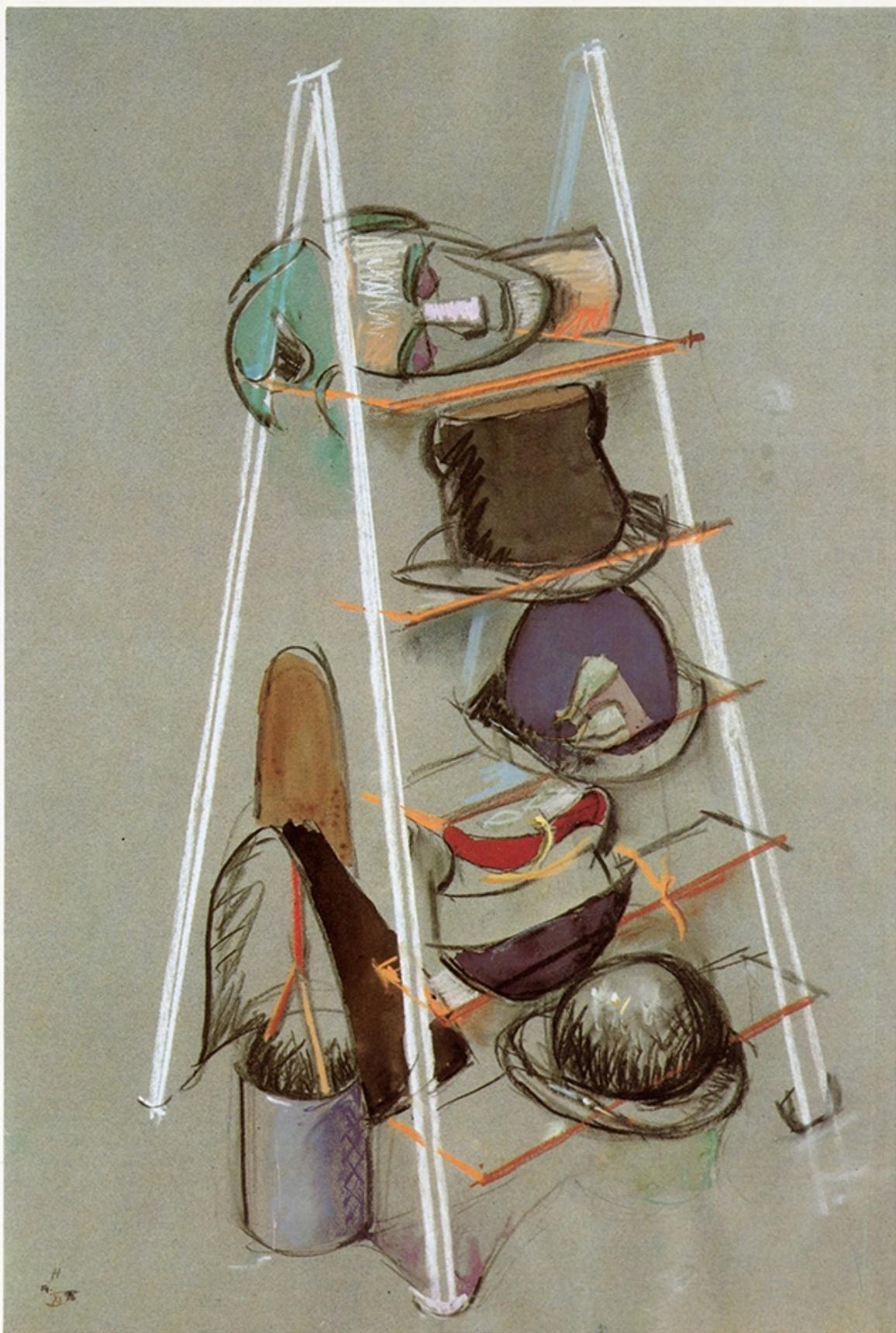
Fusain, pastel gras et acrylique
sur papier



Suite pucière n° 4, 1977

110 x 75,2 cm

Fusain, pastel gras, encre de chine et acrylique
sur papier



Escalade chapelière, 1978
110 x 75 cm
Fusain, pastel gras et aquarelle sur papier

Biographie

1904-1924

Jean Héliion naît le 21 avril 1904 à Couterne, dans l'Orne. Sa famille est de souche paysanne. Il est élevé par sa grand-mère qui l'envoie, en 1912, rejoindre ses parents à Amiens, où ils travaillent. Il entre à l'École primaire, puis en 1915 à l'École primaire supérieure d'Amiens et se passionne pour la poésie. La guerre ayant nécessité l'évacuation de la ville, il retourne en Normandie (1918) où il travaille comme assistant de pharmacien à Bagnoles-de-l'Orne. Il rentre à l'École d'Amiens après la fin de la guerre. En 1920, il est admis à l'Institut Industriel du Nord où il entreprend des études de chimie. Il quitte brusquement l'école l'année suivante pour se rendre à Paris où il entre comme apprenti dans un bureau d'architecture. Pour le détourner de la poésie son patron l'envoie prendre des relevés. Il commence ainsi à dessiner des églises, des coins de rues, les sculptures de Notre-Dame. Lors de sa première visite au Louvre, il est frappé par les œuvres de Poussin et de Philippe de Champaigne. Il suit également quelques cours d'architecture à l'École des Arts décoratifs. En 1922, il entre comme dessinateur chez un autre architecte. La même année, il réalise ses premières peintures et aquarelles : Rues la nuit, Toits à l'aube... Encouragé par un ancien élève des Beaux-Arts, il peint, l'année suivante, des paysages et quelques têtes. Ce n'est qu'en 1924 qu'il rencontre un véritable peintre, le Belge Luc Lafnet, artiste académique, mais sérieux, avec qui il expose à la foire aux croûtes de Montmartre. Georges Simenon tente mais en vain de lui faire vendre ses premiers tableaux : des natures mortes et des scènes imaginaires. Héliion commence à visiter des galeries et découvre les œuvres de Cézanne, de Matisse et de Derain, ainsi que la salle des Impressionnistes au Louvre. Il occupe alors un atelier misérable mais spectaculaire au 207, rue Saint-Martin. Pendant l'été, il travaille comme dessinateur à Arras et peint, à ses heures de loisir, plusieurs autoportraits. De retour à Paris, il trouve un nouvel emploi, donne également des leçons de mathématiques pour vivre, mais se préoccupe de plus en plus de sa peinture.

1925-1928

En exposant dans les rues de Montmartre et de Montparnasse, il fait la connaissance de Georges Bine, ancien musicien, qui devient son premier collectionneur. Bine achète alors une « Cruche et miche de pain » et lui offre son premier contrat (septembre 1925). Il abandonne l'architecture et, malgré les difficultés matérielles, se consacre exclusivement à la peinture. Héliion réalise alors à l'Académie Adler, des dessins de nus d'après modèle et quelques peintures aujourd'hui détruites. En 1926, il rencontre des peintres montmartrois comme Creixams et s'installe dans un véritable atelier, rue Marcel-Semba, près de la porte de Clignancourt. L'année suivante, Creixams lui présente le peintre uruguayen Torrès-García qui vit chez lui pendant deux mois avec sa femme et ses quatre enfants jusqu'à ce qu'il ait trouvé un atelier proche. A travers lui, Héliion découvre la peinture moderne et spécialement le Cubisme. Il continue à peindre des portraits, réalise une série d'autoportraits rouges à fonds bleus, ainsi que ses premiers « bouchers ». Avec Luc Lafnet,

Jean Réande et Jamblan, Héliion fonde la revue « l'Acte », à laquelle collabore Torrès-García et qui publie quatre numéros. Au printemps 1928, il présente deux tableaux au Salon des Indépendants. Pour cette première exposition publique, il obtient une critique très favorable dans le *Crapouillot* : « Je ne sais l'âge qu'a M. Jean Héliion ; j'ignore s'il a jamais exposé. Le certain est que ses envois me paraissent annoncer un très réel talent. Il sait conduire un tableau ; sa couleur obéit naturellement à une dominante ; la lumière est heureusement distribuée ; la vision témoigne d'une observation certaine... » (Louis-Léon Martin). Refusé au Salon d'Automne, il organise une exposition de protestation : « les 5 refusés » qui comprend également Torrès-García, Engel-Pak, Aberdam et Pierre Daura. André Salmon en rend compte favorablement. Ses œuvres sont des portraits, des paysages, des bouquets, des natures mortes, ainsi que la première « femme au parapluie ».

1929

Dans les natures mortes (aux bouteilles, aux citrons) qu'il réalise au début de l'année, le sujet se désorganise au profit de la forme. Cette évolution ne cesse de s'accélérer et, en avril, sa peinture est devenue non-figurative. Georges Bine l'emmène dans les Pyrénées où il travaille, pendant tout le printemps et l'été, à des abstractions sur papier huilé, de facture impressionniste, avant de commencer, en juillet, une série d'huiles sur toile pour lesquelles il utilise une technique sans touches. Pendant l'été, il fait son premier voyage à Barcelone où il expose pour la première fois des abstractions dans une exposition de groupe à la galerie Joseph Dalmau. De retour à Paris à l'automne, Héliion rencontre Theo van Doesburg, Otto Carlsund et Léon Tutundjian avec qui il crée le groupe *Art Concret*. A la même époque, il fait la connaissance de Arp, de Pevsner, de Mondrian, de Vantongerloo, de John Graham... Il écrit également dans le mensuel « Pyrénées » des articles sur l'art moderne.

1930-1931

En avril 1930, Héliion, van Doesburg, Tutundjian, Carlsund auxquels s'est joint Marcel Wantz, qui ne tardera pas à se consacrer à la politique, publie le premier numéro de la revue *Art Concret*. La peinture d'Héliion est devenue orthogonale, fondée sur des calculs géométriques. Celui-ci, cependant, n'adhère pas aux normes de la néo-plastique définie par Mondrian. Devant l'impossibilité matérielle de sortir le second numéro d'*Art Concret*, Theo van Doesburg décide d'élargir le groupe sous le nom d'*Abstraction-Création*. Héliion participe à la fondation de ce second mouvement avec Arp, Herbin, Delaunay, Kupka, Gleizes, Valmier, Tutundjian et Vantongerloo qui entrera au comité à la mort de Theo van Doesburg, en 1931. Héliion participe à l'importante exposition « Kubism, Purism, Konstruktivism » organisée par Otto Carlsund à Stockholm. Il écrit une des préfaces du catalogue. Héliion fait la connaissance de Léger, de Calder, de Michel Seuphor, d'Ozenfant, de Gorin et de William Einstein avec qui il voyage à travers l'Europe pendant l'année 1931 et se rendra en Russie. A Berlin, il rend visite à Naum Gabo, et voyage seul en Suède pour voir Carlsund. De retour en France en novembre, il vit de leçons, de dessins et d'articles, travaillant dans des chambres d'hôtel ou des ateliers d'amis. Il peint peu, par misère, et écrit pour vivre, sur le conseil de Georges Simenon, des histoires grivoises et des contes qui sont aujourd'hui détruits. Il rencontre Max Ernst, Tristan Tzara et Marcel Duchamp et trouve un atelier 19, rue Daguerre. Sa mère meurt à Couterne en novembre 1931.

1932-1934

Hélios rencontre Pierre Loeb qui organise sa première exposition particulière entièrement composée d'abstractions. Il fait la connaissance de James Johnson Sweeney et de Christian Zervos, directeur des Cahiers d'Art, qui ne cessera de s'intéresser à sa peinture. Il se lie d'amitié avec Mondrian, Arp et Giacometti. Hélios dirige le premier numéro de la revue *Abstraction-Création* qui paraît en 1932 et participe aux trois numéros suivants avant de quitter le groupe en 1934. Il passe l'été de 1932 à Couterne, puis se rend à l'automne en Virginie et à New York où il rencontre Kiesler, Gorky, G.L.K. Morris... De retour à Paris au mois de décembre, il s'installe dans un atelier au 9, impasse Nansouty. Il commence à introduire des courbes, d'abord circulaires, puis tendues dans ses compositions, ainsi que l'usage du dégradé. En 1933, Hélios expose à la galerie Pierre, avant de repartir, avec Calder, aux États-Unis. Il travaille en Virginie, jusqu'en janvier 1934, à des compositions fondées sur l'équilibre d'éléments dissemblables. Il rentre à Paris en février et rencontre Raymond Queneau, Miro, Lipchitz... En juillet, il expose aux Cahiers d'Art en compagnie de Arp, de Sophie Tauber et de Ghyka. Il se rend pour la première fois à Londres où il rencontre Ben Nicholson, Herbert Read, Henry Moore...

1935-1938

En 1935, Hélios participe à l'exposition « Thèse, Antithèse, Synthèse » organisée à Lucerne par Hans Erni. Il voyage en Suisse et en Angleterre et rencontre Henry Miller, Kandinsky, Hartung... Il s'installe dans un nouvel atelier situé boulevard St-Jacques. Il peint alors de grandes compositions comme « Ile-de-France ». En 1936, il participe à diverses expositions de groupe en particulier à la galerie Pierre avec Arp, Ferren, Giacometti, Kandinsky, Paalen et Sophie Tauber ainsi qu'à la galerie Castellucho Diana avec Gonzalès, Fernandez, Picasso et Magnelli. Il expose également à Londres, à Oxford... La même année, il fait la connaissance d'André Breton, puis part en juillet pour les États-Unis. Il se construit un atelier à Rockbridge Baths en Virginie. Il passe l'hiver de 1936 et la première moitié de 1937 à New York où il se lie d'amitié avec Meyer Schapiro. Pendant l'été de 1937, il retourne en Virginie. Sa peinture évolue vers l'invention d'une figure humaine. Son père meurt au mois de décembre 1937. En avril 1938, Hélios voyage en France et travaille jusqu'en juillet, dans un atelier à Paris 152, rue Broca. Il se lie avec Yves Tanguy. A l'automne, il retourne en Virginie où il peint une grande composition à partir des figures réalisées l'année précédente. Hélios réalise à la même époque plusieurs dessins d'arbre et décide d'aboutir éventuellement à la figuration.

1939

Hélios peint ses dernières compositions abstraites aboutissant à la Composition dramatique et la Figure tombée. Il peint simultanément les premiers panneaux de têtes : Édouard, Émile, Charles... Hélios laisse à l'état d'ébauches quelques grandes compositions abstraites et dessine de nombreux projets pour des toiles figuratives. Il peint alors la grande composition « ... au cycliste ».

1940-1946

Mobilisé en janvier 1940, Hélios quitte New York sur le De Grasse afin de rejoindre l'armée française. Il est fait prisonnier en juin 1940, séjourne dans un camp en Poméranie avant d'être envoyé à Stettin comme interprète à bord d'un bateau-prison. Il parvient à s'évader le 13 février 1942 et rentre à Paris, où il se cache chez Mary Reynolds. Entré clandestinement en zone Sud, il arrive à Marseille où il retrouve Duchamp, Tzara, Brauner et Hérold. Il obtient un visa américain et débarque en octobre à Baltimore. Revenu en Virginie, Hélios écrit « They shall not have me », publié en 1943 par E.P. Dutton, qui fut l'un des best-sellers de l'époque. Il prononce également des conférences sur la captivité à travers l'Est des États-Unis et à la radio au profit de la France Libre. En avril et mai 1943, il exécute une série de gouaches abstraites déjà conçues en 1939, avant de peindre, en octobre, son premier « homme au chapeau baissé », « Défense d'... ». A New York, où il s'installe à la fin du mois de janvier 1944, il retrouve Mondrian, Max Ernst, Calder, Tanguy, Léger, Kurt Seligman, Ozenfant, Breton réfugiés aux États-Unis. Il peint les séries des « Allumeurs », des « Fumeurs », « La fille au reflet » que suivent, en 1945, les « Réveurs », les « Hommes assis », les « Figures gothiques » et les « Peintres demi-nus ». Hélios rentre en France en avril. Il passe l'été à Cagnes-sur-Mer où il entreprend la série des « Figures demi-nues ». A l'automne, il s'installe à Paris, 4, rue Michelet, où il demeure encore.

1947-1951

Au printemps de 1947, Hélios peint « A Rebours », toile capitale qui résume l'évolution de son œuvre depuis l'abstraction. Raymond Queneau résume très précisément le mouvement qui préside à cette démarche lorsqu'il note : « La démarche d'Hélios est bien connue, mais peut-être la décrit-on de façon inexacte, lorsqu'on dit, par exemple, que, l'un des premiers représentants de l'art abstrait, il est revenu au figuratif. On peut tout aussi bien dire que, d'un art abstrait figuratif, il est allé vers un autre art figuratif, celui-ci concret. Figuratif ou non c'est une peinture qui fut toujours significative. » Hélios passe l'été en Bretagne. De retour à Paris, il commence la suite des « Hommes assis ». En 1948, il poursuit la série des « Journaliers », entreprend l'année précédente, avant de peindre les nus féminins dont il développera le thème jusqu'en 1950. Aux « Nus » succèdent les « Journaleries », puis les « Mannequineries » (1950-1951). A l'automne 1951, Hélios, conscient d'arriver à une impasse, aborde, avec « les Chrysanthèmes », la peinture d'après nature.

1952-1970

En 1952, Héliou réalise les natures mortes aux pains, aux citrouilles et aux lapins, auxquelles succèdent les « Nus » de 1953 et les « Arums » et « Bourgeois » de l'année suivante. Héliou passe l'été à Belle-Ile où il achète une maison. Installé dans un grand atelier, avenue de l'Observatoire, il peint, en 1955, « le Grand Luxembourg ». Après cette date, il parvient à la synthèse de l'image et du signe. En 1956, il reprend le thème des « Couples au parapluie » et les premiers tableaux de Belle-Ile où il passe l'été. L'année suivante, il entreprend la série des « Vanités » et des « Carmen » qui, avec les tableaux des « Toits » forment sa production de 1957-1958. En 1959, il réalise une série de portraits de poètes et de collectionneurs : Yves Bonnefoy, Pierre Bruguère, Georges Bine, André du Bouchet, Jean-Pierre Burgart... En 1960, il peint à nouveau les Luxembourg en automne, auxquels succèdent des personnages sur les toits. Héliou achète, en 1962, une propriété à Bigeonnette, près de Chartres, comprenant un grand atelier, ce qui lui permet de réaliser plus aisément des toiles de grand format. Les années suivantes, Héliou réalise une suite de toiles sur les bouchers culminant sur « La voiture de fleurs et le boucher ». En 1964, Héliou réalise pour la Télévision française les décors et les costumes du « Roi Lear ». En 1965, il peint les Fêtes de nuit à Belle-Ile, les rues et les voitures, et les musiques dans la rue. Il illustre de lithographies le poème de Jean-Pierre Burgart : Force de la Mer. En 1966, il peint une nouvelle série de rues, de cafés et de Luxembourg. Ces toiles trouvent leur aboutissement dans le grand triptyque : Au niveau de la rue, qu'il expose en 1967. En 1968, Héliou peint la série des Cirques, des Choses vues en Mai et des Métros, qui alimentent son activité jusqu'en 1970.

1970-1978

1970 : le Centre National d'Art Contemporain organise une exposition itinérante dans les musées français des œuvres récentes de Héliou ainsi qu'une importante rétrospective à Paris, dans les Galeries Nationales du Grand Palais qui permettent au public français de prendre la mesure de cette œuvre.

1971 : Héliou se rend au Tchad et au Cameroun. Dans son atelier parisien, il continue à explorer le « niveau de la rue » avec de nouveaux métros et les couples sur les bancs.

En 1972, il voyage en Allemagne et en Tchécoslovaquie d'où il doit précipitamment revenir à la suite d'un accident rétinien à l'œil gauche.

Dans ses peintures, les hippies, souvent musiciens, font leur apparition ainsi que le thème des boutiques de vêtements d'occasion.

En mai 1973, Héliou s'installe définitivement à Bigeonnette, près de Chartres, conservant cependant son atelier parisien où il revient au début de chaque mois. Une nouvelle série, consacrée aux choux de son potager de Bigeonnette devient l'objet de son travail. Il entreprend de nombreuses études en vue d'un troisième triptyque consacré au marché voisin de Chateaufort-en-Thymerais où viennent se conjuguer nombre de ses thèmes récents.

Il voyage en Irlande en 1973, en République Démocratique Allemande l'année suivante.

En 1975, il dessine boulevard Saint-Michel, au pied de son atelier parisien, les boutiques de livres d'occasion, les réparateurs de motos, la sortie de l'École des Mines. Un voyage à Belle-Ile est l'occasion de nombreuses gouaches de homards et de mareyeurs qui alimenteront son activité picturale et se développeront en 1976 dans une suite de peintures et de grands pastels qui figurent les étals des marchands de poissons sur le port du Palais, leurs richesses : araignées, rougets, sardines et maquereaux et leurs accessoires : balances, tréteaux, parasols, cageots...

Il termine également en 1976 un ensemble de peintures consacrées aux célébrations des fêtes du 11 novembre, avec leurs cortèges et leurs monuments aux morts tels qu'il a pu les voir dans la région de Chateaufort.

En avril 1976, son exposition à la galerie Spencer Samuels est l'occasion d'un voyage à New York d'où il rapporte de nombreux croquis de scènes de rues, point initial d'une petite série de peintures « New York Seen ».

A chacun de ses passages à Paris, Héliou note dans ses carnets les scènes qui sollicitent son attention : travaux des rues, passants, terrasses de cafés. La démolition des dernières pissotières parisiennes l'amène à fixer la forme de ces édifices qui deviendront le lieu central d'une très grande composition : « La ville est un songe ».

A Belle-Ile, il réalise des œuvres sur papier qui prennent objet des rochers de Port-Cotton et de la mer, tandis qu'à Bigeonnette il travaille à une série de nus et de « pantalonades ».

En 1977, il voyage en Espagne et séjourne en Andalousie.

L'année suivante, il voyage en Toscane pour revoir les primitifs Siennois, les musées de Florence et les fresques de Masaccio.

Lors d'une visite au musée étrusque de Volterra, il dessine d'après les sarcophages et les petits bronzes des collections.

En 1978, Héliou retrouve, à l'occasion de promenades au Marché aux Puces de Paris, ses objets préférés et ses personnages dans le désordre des éventaires. C'est l'occasion d'un nouveau triptyque « Le jugement dernier des choses » ainsi que de nombreuses œuvres sur papier et peintures sur le même thème.

Expositions particulières

1932

Galerie Pierre, Paris (juin-juillet).

1933

Galerie John Becker, New York (décembre-janvier).

1936

Galerie Cahiers d'Art, Paris (du 25 février au 14 mars).
Abstractions.

Valentine Gallery, New York (du 6 au 25 avril).
Peintures abstraites.

Putzel Gallery, Hollywood (octobre).

1937

Putzel Gallery, Hollywood (février).

Valentine Gallery, New York (novembre).

Musée de San Francisco.

1938

Arts Club of Chicago (du 4 au 18 février). *Abstractions.*

Galerie Pierre, Paris (du 1^{er} au 12 juillet). *Œuvres récentes.*

Musée de Grand Rapids.

1939

Arts Club de Lynchburg, Virginie (novembre).

The Whyte Gallery, Washington (du 6 au 30 novembre).

Peintures abstraites de 1933 à 1939.

Préface de M. Donald Whyte.

1940

Galerie Georgette Passedoit, New York (du 25 mars au 6 avril).
Œuvres de 1935 à 1939. Préface de Meyer Schapiro.

1942

Virginia Museum of Fine Arts, Richmond (du 12 au 30 mai).
Abstractions. Préfaces de Marie Piétri et Carolyn Smith.

1943

Arts Club of Chicago (du 6 au 27 janvier).

Œuvres abstraites.

Art of this century, New York (du 8 février au 6 mars).

Œuvres de 1933 à 1939. Préface de James Johnson Sweeney.

Bennington College. *Gouaches.*

Musée de San Francisco.

Stendhal Art Gallery, Los Angeles.

1944

Galerie Paul Rosenberg, New York (du 14 mars au 18 avril).

Hollins College, Virginie.

1945

Museum of Fine Arts, Baltimore (janvier). *Œuvres récentes.*

Caresse Crosby Gallery, Washington (du 11 au 30 janvier).

Galerie Paul Rosenberg, New York (du 5 au 31 mars).

Peintures récentes.

Galerie Paul Rosenberg, New York (du 5 au 24 novembre).

Gouaches et aquarelles.

1947

Galerie Renou et Colle, Paris (mai). *Œuvres récentes.*

1951

Hanover Gallery, Londres (du 10 avril au 5 mai). *Peintures de 1947 à 1951.* Préface de Francis Ponge.

Sala degli specchi, Venise (août-septembre). *Peinture de 1928 à 1951.* Présentation de Peggy Guggenheim. Texte de Christian Zervos.

Galerie Del Millione, Milan (du 27 septembre au 9 octobre).

Œuvres récentes. Texte de Christian Zervos.

Feigl Gallery, New York (du 3 au 20 octobre).

Œuvres de 1947 à 1951.

Galerie San Marco, Rome (octobre). *Œuvres récentes.*

1953

« Chez Mayo », Paris (du 25 novembre au 15 décembre).

1956

Galerie Cahiers d'Art, Paris (du 5 au 30 juin).

Œuvres récentes.

1958

Galerie Cahiers d'Art, Paris (octobre). *Œuvres récentes.*

1961

Galerie Cahiers d'Art, Paris (du 9 au 30 juin).

Œuvres récentes.

1962

Galerie Louis Carré, Paris (juin-juillet). *Peintures de 1929 à 1939.* Préface de Raymond Queneau.

1964

Gallery of Modern Art, New York (du 3 novembre au 27 décembre). *Peintures de 1928 à 1964.* Préface de Forest Selvig. Textes de Pierre Bruguère et Christian Zervos.

Galerie Yvon Lambert, Paris (du 4 au 24 décembre).

Trente ans de dessins. Préface de Francis Ponge.

1965

The Leicester Galleries, Londres (du 1^{er} juin au 1^{er} juillet).

Peintures de 1929 à 1965. Préface de Stephen Spender.

Texte de Pierre Bruguère.

Galerie René Andrieu, Toulouse (du 25 novembre au

12 décembre). *Œuvres récentes.* Préface de Pierre Bruguère.

1966

Galerie du Dragon, Paris (du 21 octobre au 18 novembre).

Peintures de 1937 à 1966. Textes de Jean-Pierre Burgart,

Pierre Bruguère, André du Bouchet, Alain Jouffroy,

Francis Ponge, Pierre Schneider et Christian Zervos.

1967
Willard Gallery, New York (du 21 mars au 22 avril). *Peintures de 1929 à 1939*. Préface de Katharine Kuh.

Galerie du Dragon, Paris (du 19 octobre au 18 novembre). *Au niveau de la rue ; le Triptyque du Dragon ; Suites*.

Galerie Arcanes, Bruxelles (du 24 novembre au 13 janvier). *Œuvres de 1951 à 1967*. Textes de Raymond Queneau, René Micha, Maurits Bilcke, Pierre Bruguère et Georges Limbour.

1968
Galeries II Fante di Spade, Rome (mai). *Œuvres de 1936 à 1967*. Textes de René Micha, Gilles Aillaud et Eduardo Arroyo.

Galerie Mutina, Modène (juin). *Œuvres de 1936 à 1967*. Textes de René Micha, Gilles Aillaud et Eduardo Arroyo.

1969
Galerie Eunomia, Milan (mars). *Œuvres de 1936 à 1967*. Textes de Alain Jouffroy, Raymond Queneau, Pierre Bruguère et Francis Ponge.

Galerie Verrière, Lyon (du 6 juin au 10 juillet). *Œuvres de 1926 à 1969*. Anti-préface de Louis Guilloux.

1970-1971
Exposition itinérante organisée par le Centre National d'Art Contemporain. Anti-préface de Louis Guilloux. Textes de Daniel Abadie, André du Bouchet, Alain Jouffroy, Jacques Baron, Francis Ponge, Edmond Humeau, Romain Weingarten, Jacques Blot, Georges Limbour, Paul Valet, Louise Herlin, Raymond Queneau, Jean Laude, Stephen Spender, Guillevic et Jean-Pierre Burgart : Musée municipal des Sables-d'Olonne (janvier). Musée des Beaux-Arts de Rennes (février). Palais des Beaux-Arts de Nantes (mars). Musée des Beaux-Arts de Rouen (avril). Musée départemental de l'Oise, Beauvais (mai). Musée municipal de Brest (juin). Prieuré de Vivoin (Sarthe) (juillet-septembre). Théâtre municipal de Caen (octobre). Musée municipal de Saint-Omer (novembre). Musée municipal d'Arras (décembre-janvier). Maison du Tourisme, Auxerre (février). Maison de la Culture d'Amiens (mars-avril). Maison de la Culture et des Loisirs de Saint-Etienne (mai). Musée de Cognac (juin-septembre). Festival de Saint-Lizier (septembre). Centre Culturel de Toulouse (octobre).

1970
Grand Palais, Paris (du 11 décembre au 1^{er} février 1971). Cent tableaux 1928-1970. Préfaces de Francis Ponge et Roger Caillois. Textes de Daniel Abadie, Anatole Jakovsky, Raymond Queneau, Francis Ponge, Pierre Mabille, André du Bouchet, Christian Zervos, Pierre Bruguère.

Maisons des Jeunes et de la Culture, Paris (décembre-janvier 1971). *40 ans de dessins 1930-1970*. Préface de Jean-Jacques Lévêque.

1971
Galerie Weiller, Paris (du 13 janvier au 27 février). *Peintures de 1928 et 1929*.

Galerie Henriette Gomès, Paris (du 20 janvier au 20 mars). *Peintures de 1952 à 1962*.

1972
Galerie René Andrieu, Toulouse (du 3 février à fin février).

1973
Galerie Saint-Germain, Paris (du 3 mars au 2 juin). *Œuvres récentes*. Préface de Daniel Abadie. Textes de Jean Hélon.

1974
Galerie Jean Chauvelin, Paris (du 6 au 23 mars). *Aquarelles 1930-1939*.

Musée Tavet, Pontoise (du 27 avril au 10 juin). Préface de Pierre Bruguère.

1975
Maison de la Culture et des Loisirs, Saint-Etienne (du 4 avril au 26 mai). *Le marché de Bigeonnette*. Textes de Jean Hélon.

Galerie Karl Flinker, Paris (du 23 mai au 30 juin). *Cinquante ans de peinture 1925-1975*.

Galerie der Spiegel, Cologne (du 12 décembre à fin janvier 1976).

1976
Spencer Samuels Gallery, New York (du 7 avril au 6 juin). Préface de John Ashberry.

1977
Musée de L'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables-d'Olonne (du 5 février à fin février). *Dessins récents*. Préface de Henry-Claude Cousseau. Textes de Michel Tournier, Jean Hélon.

Galerie du Centre, Paris (du 15 avril au 2 juillet). *Choses vues*. Préface de Patrick d'Elme. Textes de Jean Hélon.

Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris (du 17 mars au 17 avril). *Les marchés*. Préface de Jacques Lassaigue. Textes de Françoise Marquet, Jean Frémon, Daniel Abadie.

1978
Galerie Karl Flinker, Paris (du 26 janvier au 4 mars). *Dessins et desseins*.

Galerie Sapone, Nice (du 21 avril au 14 mai).

Musée Ingres, Montauban (du 23 juin au 17 septembre). *L'œuvre figurative de 1928 à 1978*. Préface de Pierre Barousse. Textes de Alain Jouffroy, Bernard Noël, Francis Ponge, Jean Hélon.

Textes de Jean Hélion

Art et Mathématiques, in *Art Concret*, 1930.

Préface, in *catalogue de l'exposition « Art post Cubism »*, Stockholm, 1930.

Texte, in *Abstraction-Création*, n° 1, 1932.

Texte, in *Abstraction-Création*, n° 2, 1933.

Evolution of abstract art, in *catalogue de la Gallery of Living Art*, New York, 1933.

La réalité dans la peinture, in *Cahiers d'Art*, n° 9-10, 1934.

Texte, in *Cahiers d'Art*, n° 1-4, 1935.

Termes de vie, termes d'espace, in *Cahiers d'Art*, n° 7-10, 1935.

From reduction to growth, in *Axis*, n° 2, avril 1935.

Poussin, Seurat and double rythm, in *Axis*, n° 6, été 1936.

Seurat as a predecessor, in *Burlington Magazine*, juillet 1936.

Seurat as a predecessor, in *The League*, n° 4, 1937.

Avowals and comments, et Poussin, Seurat and double rythm, in *The painter's object*, Gerald Howe L.T.D. Londres 1937 ; réédité par Arno Press, New York 1970.

The abstract artist in society, in *Partisan Review*, avril 1938.

Tableaux en cours, in *Volontés*, n° 8, août 1938.

They shall not have me, Ed. E.P. Dutton, New York, 1943.

Ten Frenchmen on a prison farm, in *The Yale review*, n° 4, été 1943.

Escape through Germany, in *The Atlantic Monthly*, n° 2, août 1943.

How war has made me paint, in *Art News*, 15 mars 1944.

Un artiste et la guerre, in *Le Monde Libre*, mai 1944.

Pour un art mondial, in *Arts*, 14 janvier 1949.

Réponse à l'enquête Réalisme et réalité, in *Esprit*, n° 168, juin 1950.

L'entretien dans l'atelier : Fernand Léger et Jean Hélion, in *Les Lettres Françaises*, 13 novembre 1952.

Pierre Mabile, in *Éducation et Théâtre*, n° 15, décembre 1952.

Mondrian vu par Hélion, in *Arts*, 19 mars 1957.

Un abstrait devenu figuratif, in *Arts*, 17 juin 1959.

J'avais la nostalgie des formes du monde, in *Arts*, 17 juin 1959.

10 peintres répondent à la question : Pourquoi l'automobile est-elle absente de vos œuvres ? (enquête d'Anne Manson) in *Arts*, 26 octobre 1960.

Texte, in *Daedalus* (Journal of the American Academy of Arts and Sciences), hiver 1960.

La peinture n'est jamais achevée, in *Preuves*, mars 1964.

Figure, in *Art and Literature*, mars 1964.

Figurer, in *Mercure de France*, juin 1964.

Tableaux en cours, in *Two Cities*, automne 1964.

Objects for a painter, in *The man made object*, George Braziller ed., New York, 1966.

Art Concret 1930, in *Art and Literature*, hiver 1967.

Texte in *catalogue de l'exposition « Artistes en exil »*, Paris, 1968.

La querelle des abstraits et des figuratifs, un témoignage d'Hélion, in *La Galerie des Arts*, juin 1968.

Vive la rue !, in *Preuves*, septembre 1968.

Carnet d'atelier, in *Chorus*, hiver 1968.

Carnets de travail, in *Études*, mai 1969.

Texte, in *Hommage à Yvonne Zervos*, 1970.

Christian Zervos, in *Lettres Françaises*, 22 septembre 1970.

Carnets de travail, in *Nabuchodonosor*, n° 24, mars 1971.

Texte, in *Gulliver*, n° 3, janvier 1973.

Kaléidoscope, 55 dessins de Jean Hélion, 1938-1939. Paule Nemours éd., Paris, 1975.

Texte, in *catalogue Paris-New York*. Centre Georges Pompidou, 1977.

Kandinsky et l'antisémitisme, in *Art Press international*, n° 11, octobre 1977.

I colori della Libertà. Edizioni Pantarei. Lugano, décembre 1977.

Pharmacies d'hier et d'aujourd'hui, in *Le Pharmacien de France*, janvier 1978.

Monographies consacrées à Jean Hélion

Daniel Abadie :
Hélion ou la force des choses. Éditions de la Connaissance
(collection : Témoins et témoignages). Bruxelles, 1975

Pierre Bruguière :
Jean Hélion. SPEI, éditeur, Paris 1970

René Micha :
Jean Hélion. Éditions Flammarion
(collection : Maîtres de la peinture moderne). Paris, 1979

Merle Schipper :
Hélion, the abstract years : 1929-1939. Thèse de PHD.
Université de Los Angeles, 1974

Filmographie

« Hélion ».
Réalisation de Thomas Bouchard. New York, 1944

« La palette de Jean Hélion ».
Réalisation de Frédéric Czarnès. ORTF

« Les chemins de Jean Hélion ».
Réalisation de Philippe Joulia et Manuel Rainoird.
ORTF, Service de la Recherche, 7 janvier 1971

« I colori della liberta ».
Réalisation de Matteo Bellinelli. Télévision suisse-italienne,
Lugano, 24 juin 1977

« L'homme en question : Hélion ».
Réalisation de Pierre-André Boutang. FR 3, 16 avril 1978

Principaux textes sur Jean Hélion

Daniel Abadie : Jean Hélion ou l'exercice de la liberté, in *Études*, mai 1969. / L'œuvre de Jean Hélion, le précurseur, in *Art International*, vol. XIX, n° 5, 15 mai 1975 / Les banalités épiques de Jean Hélion, in *XX^e Siècle*, n° 44, juin 1975.

Robert Altman : Hélion el fundador del objeto sobre el mar, in *Islas*, avril 1961. / Mas alla de la pintura, in *Estudios*, juillet 1950.

Julien Alvard : Des groupes de fantômes, in *Le Nouvel Observateur*, 16 novembre 1966 / Hélion's parachute, in *Art News*, n° 9, janvier 1967.

John Ashberry : Hélion paints a series of portraits, in *Art News*, 10 février 1960. / Hélion, in *Art International*, n° 8, octobre 1961. / Avant-gardist Jean Hélion art galerie Cahiers d'art, in *New York Herald Tribune*, 6 juin 1962. / Hélion, in *New York Herald Tribune*, 6 juin 1962. / Paris letter, in *Art International*, septembre 1962.

Georges Auclair : Hélion ou la vicissitude de l'espoir en peinture, in *La Nouvelle Revue Française*, janvier 1976.

Anna et Giorgio Bacchi : Hélion, in *The Christian Science Monitor*, 21 janvier 1971.

Jacques Baron : Les rencontres de Jean Hélion, in *Preuves*, décembre 1966.

René Barotte : Un grand peintre témoin de son temps, Jean Hélion, in *L'Aurore*, 9 septembre 1970. / Jean Hélion, «force vive» de la peinture, in *Sud-Ouest*, 25 janvier 1971.

Leland Bell : Jean Hélion, in *Paris-New York Arts Yearbook*, 1959. / Hélion paints the impossible, in *Art News*, novembre 1964.

Florence Berryman : Hélion's paintings at Crosby Gallery, in *Washington D.C. Star*, 28 janvier 1945.

Claude Bonnefoy et Denise Miège : Y-a-t-il encore une avant-garde ? in *Les Lettres Françaises*, 30 novembre 1965.

André du Bouchet : Visage altéré de la peinture d'Hélion, in *Cahiers d'Art*, n° 31-32, 1956-1957. / La peinture de Jean Hélion, in *Mercure de France*, juin 1958.

Georges Boudaille : Situation de la figuration, in *Les Lettres Françaises*, 5 juillet 1967.

Maïten Bouisset : Le regard accroché, in *Le Matin de Paris*, 11 février 1978.

Renée Boullier : Trente ans de dessins, in *Aux Écoutes*, 8 janvier 1965. / Le triptyque de Jean Hélion, in *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} janvier 1968.

Jean Bouret : Sept jours avec la peinture, in *Les Lettres Françaises*, 23 décembre 1970.

Jan Brzekowski : Les quatre noms : Hans Arp, Ghika, Jean Hélion, S.H. Tauber Arp. A propos de leur exposition à la galerie des «Cahiers d'Art», in *Cahiers d'Art*, n° 5-8, 1934. / Gravure originale, in *XX^e Siècle*, n° 4, 1938.

Pierre Bruguère : Notes sur les nus de Jean Hélion, in *Cahiers d'Art*, n° 24, 1949. / Une nouvelle querelle des images, in *Cahiers du Sud*, n° 305, 1951. / L'homme se découvre dans une condition, in *Numéro*, mai-juin 1953. / Figures de Jean Hélion, in *Cahiers du Sud*, n° 324, 1954. / Au sujet d'Hélion, in *Sciences Médicales*, tome 1, 1970.

Jean-Pierre Burgart : Survivre à l'imaginaire, in *Two Cities*, automne 1964.

Scott Burton : Cool and concrete from the Thirties, in *Art News*, avril 1967.

Pierre Cabanne : Pourquoi Hélion peint, in *Elle*, 13 février 1978.

Nicolas Calas : Hélion's authenticity, in *The Village Voice*, 19 novembre 1964. / Jean Hélion, in *Arts Magazine*, vol. 50, n° 10, juin 1976.

Raymond Charmet : Hélion : reconversion, in *Arts*, 14 juin 1961.

André Chastel : Destin d'Hélion, in *Le Monde*, 11 décembre 1964.

Robert Coates : Hélion, in *New Yorker*, 27 février 1943.

Raymond Cogniat : L'œuvre d'Hélion : une méditation, in *Le Figaro*, 21 janvier 1971.

Michel Conil-Lacoste : Conséquence d'Hélion, in *Le Monde*, 4 novembre 1966.

Jean-Paul Crespelle : Hélion, abstrait du premier jour, revient au figuratif, in *Le Journal du Dimanche*, 1^{er} juillet 1956. / Jean Hélion déclare : « l'art abstrait est ma base, il est normal que je m'assoie dessus », in *Le Journal du Dimanche*, 10 juin 1962. / Hélion : « l'art abstrait est ma base, il est normal que je m'assoie dessus », in *Le Journal du Dimanche*, 27 décembre 1970.

Richard Crevier : Au-delà de l'abstraction : le pouvoir de la figure, in *France Nouvelle*, 9 juin 1975.

Lucien Curzi : Les façons de voir de Jean Hélion, in *L'Humanité*, 8 janvier 1971.

Pierre Descargues : Jean Hélion, in *Arts*, 28 janvier 1949. / Un des premiers partisans de Garry Davis est un peintre, in *Arts*, 14 janvier 1949. / Jean Hélion et Fritz Wotruba, in *Arts*, 18 mai 1951. / Jean Hélion, in *Les Lettres Françaises*, 26 novembre 1953. / Jean Hélion à Beauvais, in *Plaisir de France*, mai 1970. / L'avantage des biographies, in *Les Lettres Françaises*, 3 février 1971.

Howard Devree : Hélion, in *New York Times*, mars 1940. / Seeking new light on abstraction was art, in *New York Times*, 23 juillet 1944.

Charles Duits : Jean Hélion - l'objet dans le jardin, in *Critique*, juin 1959.

Jean-Marie Dunoyer : Les vraies valeurs, in *Le Monde*, 6 février 1978.

Jean Duvignaud : L'homme d'Hélion, in *Chroniques de l'art vivant*, avril 1970.

John Elderfield : Geometric Abstract painting, in *Art Forum*, juin 1970.

Patrick d'Elme : Aux Sables-d'Olonne : Jean Hélion, in *Galerie des Arts*, n° 85, 1970. / Jean Hélion, la peinture est une question, in *Politique-Hebdo*, 17 décembre 1970. / Hélion, in *Opus international*, novembre 1973. / Jacqueline achète un chou au marché et Jean le peint, in *Peinture et Politique*. Mame éditeur. Paris 1974.

- Carmen Ennesch : Vu par Héliion, le journal et ses lecteurs, in *Tageblatt* (Esch-sur-Alzette), 16 janvier 1971. / Jean Héliion, in *La Dépêche du Midi*, 17 février 1971.
- Charles Estienne : Héliion ou la vérité à contre-fil, in *Les Lettres Françaises*, 10 novembre 1966.
- Myfanwy Evans : Héliion to-day, a personal comment, in *Axis*, novembre 1935.
- L.P. Favre : Héliion ou la vie quotidienne, in *Combat*, 7 décembre 1953.
- Simone Frigério : Héliion, peintures 1929-1939, in *Aujourd'hui*, juin 1962.
- Maguy Furhange : Les avatars d'Héliion, in *Nice Matin*, 27 décembre 1970.
- Julian Gallego : Héliion y Leger, in *Goya*, avril 1971.
- Gérald Gassiot-Talabot : Héliion, in *Opus International*, octobre 1968. / Les métamorphoses de Jean Héliion, in *Les Annales*, février 1971.
- Emily Genauer : Two Brush - Points of view, in *New York World Telegram*, 10 mars 1945. / Jean Héliion art shown by museum, in *New York Herald Tribune*, 3 novembre 1964.
- Alain Germoz : Jean Héliion dans sa propre lumière, in *Spécial*, 6 décembre 1967.
- Jo Gibbs : Héliion cannot escape the human values, in *The Art Digest*, 15 mars 1945.
- Michael Gibson : Héliion, in *Herald Tribune*, 21-22 juin 1975.
- Virgilio Guzzi : Manierismo di Héliion, in *Tempo*, 24 mai 1968.
- Otto Hahn : Lettre de Paris, in *Art International*, n° 10, avril 1966. / Jean Héliion, le peintre aux trois manières, in *L'Express*, 27 avril 1970. / Héliion, in *L'Express*, 11 janvier 1971.
- Adrian Heath : Abstract paintings, *Alec Tiranti, ed.*, Londres, 1953.
- Hans Heilmair : Die Wandlungen eines Malers, in *Die Kunst und das Schöne Heim*, juillet 1956.
- France Huser : Jean Héliion, in *Le Nouvel Observateur*, 20 février 1978.
- Anatole Jakovski : Arp, Calder, Héliion, Miro, Seligmam, *Ed. Povolozki*, 1933. / Inscriptions under Pictures, in *Axis*, n° 1, janvier 1935. / La situation actuelle de la peinture, in *Renouveau esthétique*, n° 1, 1936. / Belle-Ile, in *La Bibliothèque des Arts*, 1960. / l'imprevidibile Héliion, in *Arte Rama*, février 1971.
- Mathew Josephson : Jean Héliion : The return from abstract art, in *The Minnesota Review*, avril 1961.
- Alain Jouffroy : Jean Héliion, peintre abstrait devenu figuratif, in *Arts*, 19 mars 1958. / Une révision moderne du sacré, in *XX^e Siècle*, décembre 1964. / Jean Héliion : l'inacceptable, in *XX^e Siècle*, n° 45, décembre 1975.
- Hilton Kramer : Héliion returning from the absolute, in *The New York Times*, 26 mars 1967. / Jean Héliion's uncertain shift to representation, in *New York Times*, 25 avril 1976.
- Bernard Lamarche-Vadel : Jean Héliion, la crise de la peinture, in *Art Press*, n° 19, juillet-août 1975.
- François Lauris : Héliion dans la rue, in *Arts Loisirs*, 26 octobre 1966.
- Pierre Léonard : Un parcours accidenté, in *La Gazette médicale de France*, 29 janvier 1971.
- Jacques Leenhardt : Le retour de la réalité, in *Le Journal de Genève*, 16 janvier 1971.
- Jean-Jacques Levêque : Héliion ou le remords du réel, in *Arts*, 6 juin 1962. / Héliion, in *La Nouvelle Revue Française*, mars 1965. / Héliion le voyant, in *Galerie des Arts*, 15 mai 1969. / Héliion et l'absolu, in *Les Nouvelles Littéraires*, 18 février 1970. / Héliion, la fascination du réel, in *Le Nouveau Journal*, 19 décembre 1970. / Héliion, in *La Quinzaine Littéraire*, 1^{er} février 1971. / Jean Héliion, in *La Nouvelle Revue Française*, février 1971. / Coup de chapeau à Héliion, in *Cimaise*, janvier-avril 1975. / Héliion pour ne pas mourir idiot, in *Les Nouvelles Littéraires*, 10 mars 1977.
- Stanley Lewis : Realism is alive and well and living in Paris, in *Art News*, vol. 70, n° 4, été 1971.
- Charlotte Lichtblau : Abstract qualities of Realism, in *Enquirer*, 15 novembre 1964.
- Aline B. Louchheim : Héliion in transition, in *Art News*, 15 mars 1945.
- Pierre Mabille : Jean Héliion et l'homme quotidien, in *Éléments*, janvier 1951.
- Henry Mac Bride : Jean Héliion's Paintings, in *New York Sun*, 4 janvier 1938. / Jean Héliion, in *New York Sun*, 30 mars 1940.
- Louis-Léon Martin : Le Salon des Indépendants (première mention dans la presse), in *Le Crapouillot*, février 1928.
- Giorgio Mascherpa : Divento pittore per guarire della poesia, in *Gente*, 9 avril 1969.
- Pierre Mazars : Héliion, le Queneau de la peinture, in *Le Figaro Littéraire*, 21 décembre 1970. / Héliion, la course d'un peintre solitaire, in *Le Figaro*, 27 janvier 1978.
- Frédéric Mégret : Jean Héliion, in *Le Figaro Littéraire*, 19 novembre 1967.
- Robert Melville : Proto-Pop, in *New Statesman*, 18 juin 1965. / Héliion, in *Architectural Review*, septembre 1965.
- René Micha : La quête d'Héliion, in *Chroniques de l'Art Vivant*, n° 57, mai 1975.
- Jacques Michel : L'itinéraire de Jean Héliion, in *Le Monde*, 15 juin 1962. / Le dragon de Jean Héliion, in *Le Monde*, 3 novembre 1967. / Héliion et ses desseins, in *Le Monde*, 16 décembre 1970. / Les deux vérités de Jean Héliion, in *Le Monde*, 19 juin 1975. / Le peintre au marché, in *Le Monde*, 30 mars 1977. / Desseins au pastel de Jean Héliion, in *Le Monde*, 10 février 1978.
- Mondher Ben Milad : A travers les galeries, in *Combat*, 1^{er} février 1971.
- Duilio Morosini : Jean Héliion : pittore allo sbaraglio, in *Paese Sera*, 31 mai 1968.
- Raoul-Jean Moulin : Les recherches et les contradictions de Jean Héliion, in *Les Lettres Françaises*, 23 décembre 1970.
- Edwin Mullins : Age of craftsmen, in *The Sunday Telegraph*, 8 juin 1965.

- Bernard Murphy : Jean Hélon, in *News Sentinel*, 23 mars 1967.
- Wolfgang Paalen : They shall not have me, by Jean Hélon, in *Dyn*, décembre 1943.
- Pierre Paret : Jean Hélon : un peintre en liberté, in *Sud-Ouest*, 8 janvier 1971.
- André Parinaud : Où en est l'abstraction ?, in *Arts*, 26 septembre 1962.
- Jérôme Peignot : Un rébus, in *Opus International*, décembre 1970.
- Hans Platschele : Jean Hélon, in *Tendancen*, n° 119, mai-juin 1978.
- Gilles Plazy : Hélon à Pontoise, in *Le Quotidien de Paris*, 17 mai 1974. / Hélon, la peinture et la vie, in *Le Quotidien de Paris*, 26 mai 1975. / Les marchés d'Hélon, in *Le Quotidien de Paris*, 25 avril 1977.
- Marcelin Pleyne : Lettre de Paris, in *Art International*, vol. XV, n° 2, février 1971.
- François Pluchart : Hélon a-t-il une importance comparable à celle de Léger ?, in *Combat*, 5 juillet 1965. / Jean Hélon ou la réalité inaccessible, in *Combat*, 28 décembre 1965. / Art Concret, in *Combat*, 28 février 1966. / La synthèse de Hélon, in *Combat*, 30 octobre 1967. / L'indécence d'aimer (entretien avec Jean Hélon), in *Artitudes*, n° 21-23, avril-juin 1975.
- Francis Ponge : Hélon, in *Cahiers d'Art*, n° 24, 1949, repris dans *Le Grand Recueil*, Lyres, Gallimard, 1961.
- A.-N. Potier : Au Grand Palais : Jean Hélon, in *Aspects de la France*, 14 janvier 1971.
- Docteur J. Poucet : Hélon, in *Lion*, janvier 1968.
- Jean-Louis Pradel : Hélon, in *La Quinzaine Littéraire*, 1^{er} décembre 1972.
- Stuart Preston : Jean Hélon's works cover 1928-1964, in *The New York Times*, 3 novembre 1964.
- Raymond Queneau : Jean Hélon, in *Kunstwerk*, n° 28, mai 1975.
- Carter Ratcliff : Post-abstract Hélon : style as meaning, in *Art in America*, n° 64, été 1976.
- Herbert Read : Jean Hélon, in *Axis*, novembre 1935. / Jean Hélon, a coat of many colours, *Faber and Faber*, ed., 1952.
- Jean-Dominique Rey : Jean Hélon, in *Jardin des Arts*, février 1965. / Jean Hélon, in *Jardin des Arts*, janvier 1967. / Jean Hélon ou le dialogue retrouvé, in *Jardin des Arts*, février 1971.
- Claude Rivière : Un nouveau monde ? Non, un rappel d'antan, in *Combat*, 11 novembre 1964.
- Jean Rollin : Jean Hélon, peintre du réel, in *L'Humanité*, 8 janvier 1971.
- Bryan Robertson : How to be flexible and consistent too, in *The Spectator*, 11 juin 1965.
- Michel Roquebert : Hélon, ou comment ne plus être abstrait, in *La Dépêche du Midi*, 6 décembre 1965.
- Madeleine Rousseau : Hélon, in *Le Musée Vivant*, 4^e trimestre 1964.
- Pierre Rouve : Hélon, in *The Arts review*, mai-juin 1965.
- John Russel : Abstraction stays in the balance, in *The Sunday Times*, 13 juin 1965.
- Joseph Rykwert : Hélon et Giacometti, in *Domus*, septembre 1965.
- André Salmon : Hélon, in *Journal de l'amateur d'art*, 10 décembre 1953.
- Wolfgang Sauré : Jean Hélon Retrospektiv, in *Die Kunst und das schöne Heim*, 6 juin 1975. / Jean Hélon, in *Weltkunst*, 15 février 1978.
- Pierre Schneider : Jean Hélon, in *Paris Review*, hiver 1958-1959. / L'envers du figuratif, in *L'Express*, 14 juin 1962. / Art News from Paris, in *Art News*, 6 octobre 1962.
- Merle Schipper : Jean Hélon, the abstract decade, in *Art in America*, n° 64, été 1976.
- Summer Sinclair : Jean Hélon's forest of symbols, in *New York Herald Tribune*, 8 novembre 1966.
- Werner Spies : Hélon oder die Rückkehr zum Baum, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25 juillet 1975.
- James Johnson Sweeney : 11 Europeans in America, *Museum of Modern Art of New York*, ed., 1946.
- David Sylvester : Portrait of the artist : n° 59 : Jean Hélon, in *Art News and Review*, 5 mai 1951.
- Jean-Marie Tasset : Hélon ou la réalité rêvée, in *Le Figaro*, 16 mai 1974.
- Horace Titus : Jean Hélon : the complete circle, in *Esquire*, janvier 1957.
- Michel Tournier : L'énigme Hélon, in *Le Point*, 2 juin 1975.
- Michel Troche : Hélon, in *France Nouvelle*, 11 janvier 1967.
- Lorenza Trucchi : Hélon al Fante di Spade, in *Momento Sera*, 25 mai 1968.
- Cesare Vivaldi : La chimera del reale nella pittura di Hélon, in *Avanti*, 26 mai 1968.
- Patrick Waldberg : La ville vécue et la ville rêvée, in *XX^e Siècle*, printemps 1966.
- Waldemar-George : Hélon, in *Le peintre*, 1^{er} juillet 1956.
- André Warnod : Hélon, in *Le Figaro*, 26 novembre 1953.
- Jane Watson : New Hélon exhibit impressive, in *Washington D.C. Post*, 14 janvier 1945.
- Gerhard Weber : Maler Hélon, in *Artis*, novembre 1975.
- Herta Wescher : New work in Paris, in *Axis*, n° 6, été 1936.
- Carol Wharton : Hélon, in *Baltimore M.D. Morning Sun*, 25 février 1945.
- Sheldon Williams : Early pop, in *New York Herald Tribune*, 31 mars 1964. / Hélon, the double artist, in *Contemporary Review*, mai 1965. / Hélon retrospective : from abstract to realist, in *New York Herald Tribune*, 1^{er} juin 1965. / Jean Hélon now, in *Studio International*, juin 1965. / Hélon before and after, in *The Guardian*, 3 juin 1965. / London News and Views, in *Pictures on exhibit*, juin 1965.
- Sara Wilson : Hélon, distracted french abstractionist, views art, in *Baltimore M.D. Evening Sun*, 19 février 1945.
- S. John Woods : Time to forget ourselves, in *Axis*, n° 6, été 1936.
- Christian Zervos : Position actuelle de Jean Hélon, in *Cahiers d'Art*, 1951.

