

KAREL APPEL DANS LA FRANCE GLORIEUSE

FRANZ W. KAISER

Lors d'un entretien avec Michel Ragon — l'un des derniers témoins vivants de l'époque où Karel Appel s'installa à Paris — destiné au catalogue de la grande rétrospective du peintre au Gemeentemuseum de La Haye en 2016, il me dit, évoquant les suites de la dissolution de CoBrA en 1951 : « Quant à Appel, à un moment donné il a disparu aux États-Unis. » Cela m'a fort surpris, puisque je savais qu'Appel avait habité à Paris entre 1950 et 1976, soit entre l'âge de 29 ans et l'âge de 55 ans. Autrement dit l'âge de la maturité. Il était donc en France à l'époque des « trente glorieuses », les décennies de la reconstruction après le désastre de la guerre.

Auteur de la précieuse monographie *Karel Appel – Peinture 1937-1957*, parue en 1988, Ragon avait été le principal promoteur à Paris du mouvement international d'avant-garde CoBrA. Il avait notamment organisé les deux seules expositions parisiennes du mouvement pendant sa brève existence : en février 1951 à la Librairie 73 puis, deux mois plus tard, à la Galerie Pierre¹. Et contribué régulièrement à la revue CoBrA, lien existentiel du mouvement, dont le dernier numéro parut lors de l'ultime exposition à l'automne 1951 au Palais des Beaux-Arts de Liège. Bien qu'il ait été fondé à Paris, que son noyau activiste s'y soit établi dès la fin de 1950 et que sa langue véhiculaire fut le Français, son nom, acronyme des capitales des pays d'origine de ses fondateurs — Copenhague, Bruxelles et Amsterdam —, trahit son rapport quelque peu ambivalent avec ce qui était encore la capitale mondiale de l'art moderne, puisque le 'Pa' de Paris brille par son absence. Il est vrai que les artistes CoBrA y vivaient dans des conditions effroyables et une misère noire, au point de souffrir de malnutrition. Des conflits, déjà latents, éclatèrent inévitablement, aboutissant à la dissolution du groupe une année à peine après son arrivée à Paris. Parmi ses membres, Appel fut le seul à réussir sa percée internationale depuis Paris, non en tant qu'artiste CoBrA, mais en tant qu'artiste informel dans le cercle de Michel Tapié.

Karel Appel est souvent associé, voire réduit à CoBrA — notamment dans les pays d'origine de ses principaux protagonistes — ce qui est un peu abusif si l'on considère la brièveté du mouvement et la percée d'Appel dans un autre contexte. J'ai analysé ailleurs plus en détail ce que signifia pour lui CoBrA, et vice versa². En revanche, que l'importance de Paris et de la France pour son œuvre et sa carrière ne soit guère connue peut étonner, vu toutes les années qu'il y a passées. Cette lacune s'explique sans doute par la combinaison de son origine néerlandaise avec son caractère d'artiste international — comme un écho à van Gogh et Mondrian. Ce dernier fut adopté par les États-Unis bien qu'il n'ait vécu à New York

1

Michel Ragon, *Karel Appel – Peinture 1937-1957* (Éditions Galilée, Paris 1988), p. 321-323. L'exposition *Appel, Constant, Corneille*, organisée par Jacques Doucet à la galerie Colette Allendy au printemps 1949, bien qu'ayant eu lieu après la fondation de CoBrA, fut annoncée sous le titre 'Trois peintres du groupe expérimental de Hollande' (le carton d'invitation est dans les archives de la Karel Appel Foundation, Amsterdam). Elle ne peut donc guère être considérée comme une exposition CoBrA. C'est également le cas de l'exposition *Les Mains Éblouies* à la galerie Maeght à l'automne 1950, réunissant Alechinsky, Corneille et Doucet (ibid., p. 324, 352).

2

Franz Wilhelm Kaiser, « Appel et Cobra » dans cat. d'exp. Musée d'Art Moderne de Paris, *Karel Appel* (Paris, Paris Musées, 2017), p. 47-50.

que ses quatre dernières années — c'est du reste contre son influence sur le courant de l'abstraction géométrique que se révoltèrent des artistes dans le voisinage desquels l'œuvre et la carrière d'Appel purent si rapidement prendre leur essor. Et van Gogh fut adopté par la France au point de former, avec Cézanne et Gauguin, le triumvirat des précurseurs de l'art moderne. Dans ce triumvirat, le Hollandais occupe la place de précurseur de l'Expressionnisme — référence clé des artistes de la nébuleuse à laquelle appartenait Karel Appel. Mais Appel, peut-être, était-il trop insaisissable pour être adopté par qui que ce soit ? Michel Ragon semble le confirmer. Cependant le même Ragon, dans sa monographie, cite l'écrivain néerlandais Simon Vinkenoog citant Appel : « Si Amsterdam est la ville de ma jeunesse, Paris est celle de mon évolution. »³ Il y a donc de quoi creuser.

3

Simon Vinkenoog, *Het verhaal van Karel Appel – Een proeve van waarneming* (Utrecht, A.W. Bruna & Zoon, 1963), p. 86; traduction française : Ragon, op. cit., p. 411.

Les premières approches dans ce sens ont été proposées dans les publications accompagnant deux expositions récentes à Paris, à l'occasion du dixième anniversaire du décès de l'artiste : *Karel Appel – Œuvres sur papier* au Centre Pompidou, sous la direction de Jonas Storsve, et *Karel Appel* au Musée d'Art Moderne de Paris, sous la direction de Choghakate Kazarian. Dans la première, Anne Lemonnier présente Appel comme un artiste « dans les rues du monde », consacrant à Paris le paragraphe suivant celui d'Amsterdam et précédant celui de New York, et concluant avec « partout, nulle part », ce qui confirmerait l'hypothèse de l'artiste insaisissable⁴. Le catalogue du Musée d'Art Moderne de Paris est structuré en périodes : « Les années parisiennes : 1952-1957 » est le titre de l'essai d'Anne Montfort. C'est le premier de toute la littérature consacrée à l'artiste à être dédié entièrement à l'importance de Paris pour Karel Appel⁵ — 1952 étant la date où Appel fut intégré dans l'exposition historique *Un art autre*, organisée par Michel Tapié au studio Paul Facchetti à Paris, 1957 étant celle du premier voyage de l'artiste à New York, à l'occasion de sa deuxième exposition chez sa galeriste Martha Jackson.

4

Anne Lemonnier, « Dynamo City : Karel Appel dans les rues du monde », dans cat. d'exp. Centre Pompidou, *Karel Appel – Œuvres sur papier* (Paris / Munich, MNAM Centre Pompidou / Sieveking Verlag, 2015), p. 21-29.

5

Anne Montfort, « Les années parisiennes : 1952-1957 » op. cit., note 2 ci-dessus, p. 58-65.

Il s'agit donc de la période de la percée internationale d'Appel depuis Paris, qui correspond sensiblement à celle du déplacement de la capitale de l'art moderne de Paris à New York. Appel sut profiter doublement de cette période transitoire. D'une part, grâce à sa réputation prestigieuse, Paris attirait toujours les passionnés d'art moderne et contemporain, ce qui explique en partie comment ce jeune peintre néerlandais put y rencontrer en si peu de temps autant de gens cruciaux pour sa carrière — artistes, écrivains et critiques d'art, galeristes, directeurs de musées, collectionneurs. D'autre part, il fut l'un des premiers artistes européens à comprendre que

le futur se jouerait de l'autre côté de l'Atlantique : après son premier voyage à New York en 1957, il retourna presque chaque année aux États-Unis — ce qui peut expliquer la « disparition » perçue par le milieu parisien telle que l'exprime Michel Ragon, qui choisit comme limite pour sa monographie cette année-charnière de 1957. En même temps, aux États-Unis, Appel se présente comme « peintre européen » habitant à Paris.⁶ À New York il loge chez des amis ou à l'hôtel et utilise des ateliers prêtés — d'abord celui de Sam Francis, puis celui de Richard Lindner, entre autres. Ce n'est qu'en 1971 qu'il loue un *penthouse* avec atelier, 69th Street. Mais l'année suivante, il achète un grand atelier avec appartement rue Marie Pape Carpentier, dans le 6^{ème} Arrondissement. Le point de gravité reste donc Paris, et les années parisiennes débordent largement la période donnée par Anne Montfort — en aval et en amont. Elle mentionne quelques repères en amont, qu'elle ne peut explorer davantage faute de place, sans doute : le premier voyage d'Appel à Paris en 1947 avec son ami Corneille pour rendre visite à Édouard Pignon, au cours duquel ils découvrent Dubuffet ; le deuxième, en 1948, pour assister à une « conférence internationale de l'art d'avant-garde », dont une scission fait naître CoBrA ; le troisième à l'occasion de l'exposition Appel-Corneille-Constant chez Colette Allendy ; et finalement sa visite cruciale, juste après son déménagement en septembre 1950, d'une exposition de dessins de malades mentaux à l'hôpital Sainte-Anne⁷. Pour l'aval, Fabrice Hergott, dans sa préface au catalogue, intitulée « Karel Appel et Paris », mentionne l'intérêt qu'éprouvent pour lui Pierre Restany et Pierre Gaudibert, très influents dans les années 60 à 80. Paris reste donc un repère important, même lorsqu'Appel n'y habite plus.

Tout commence en 1945. À peine rentré à Amsterdam de sa planque de guerre à la campagne, Appel découvre un portfolio intitulé *Cinq peintres d'aujourd'hui*, consacré à Léon Gischia, Maurice Estève, Édouard Pignon, André Beaudin et Francisco Borès⁸. Les cinq peintres sont classés par Ragon comme « post cubistes »⁹, ce qui signifie probablement qu'ils trouvent une inspiration dans l'œuvre de Picasso d'entre les deux guerres, quelque part entre abstraction et figuration. Deux ans après, en 1947, lorsqu'Appel se rend à Paris pour la première fois, c'est pour rencontrer Pignon, peintre difficile à classer et peu connu en dehors de la France. Qu'est-ce qu'il lui a donc trouvé de si important ? Peut-être, alors qu'à l'issue de la guerre il cherchait à se libérer de la figuration, Pignon est-il quelqu'un de plus proche de lui que Picasso ou Matisse, les grandes figures de la génération précédente, qu'il connaissait à travers des revues consultées pendant ses études à la Rijksakademie d'Amsterdam ? Et puis il venait, comme lui, de la classe ouvrière, origine que l'un comme l'autre n'ont jamais dénigrée.

6

Cathérine van Houts, *Karel Appel – de biografie* (Amsterdam / Antwerpen, Uitgeverij Contact, 2000), p. 239.

7

Monfort, op. cit., p. 63.

8

Publié en 1943 aux Éditions du Chêne (Paris) à l'occasion d'une exposition à la Galerie de France.

9

Ragon, op. cit., p. 74.

Apprendre à peindre n'allait pas de soi, exigeant des efforts particuliers et soutenus. Communiste convaincu devenu peintre de haute lutte, Pignon ne pouvait pas accepter le réalisme socialiste, illustration propagandiste sans enjeu artistique. C'était un sujet récurrent de conversation avec Picasso, dont Pignon fut un ami proche. Entre figuration et abstraction : tel allait être le terrain distinctif de Karel Appel, ce qui le rapprochait des positions de Picasso et de Pignon dans le contexte de la peinture des années 50, alors que l'abstraction était l'orthodoxie.

Michel Ragon, provenant lui aussi d'un milieu modeste, se concevait encore comme un « apprenti critique d'art » lorsqu'il rencontra, via la revue *Reflex*, les trois Hollandais Appel, Constant et Corneille, qui le fascinèrent immédiatement. Ce fut Jean-Michel Atlan qui lui montra le premier numéro de cet organe du « groupe expérimental hollandais » lorsqu'ils préparaient, à l'automne 1948, un voyage au Danemark à l'occasion d'une exposition Atlan-Pignon dont Ragon était le commissaire invité. En route vers Copenhague, ils auraient pu croiser les trois Néerlandais qui en revenaient après avoir participé au salon annuel d'avant-garde *Höst*, qui venait de se terminer.¹⁰ Le salon *Höst* de 1948 réunissait pour la première fois les membres de CoBrA — fondé onze jours auparavant, sans avoir encore de nom, le 8 novembre 1948 au Café Notre-Dame à Paris¹¹ — et la photo de groupe de l'exposition danoise est entrée dans l'histoire comme la première photo de CoBrA, bien qu'y figurent beaucoup d'artistes qui n'exposeront plus jamais sous ce label. C'est donc à Copenhague que s'inventa le nom de CoBrA et que s'élabora le premier numéro de la revue du même titre. Et c'est à Copenhague, pendant son séjour de décembre 1948 à janvier 1949, que Ragon apprit l'existence du mouvement, pourtant fondé à Paris, par la bouche d'Asger Jorn.¹²

Atlan avait rencontré les trois Néerlandais par l'intermédiaire de Jacques Doucet — probablement au moment de la conférence dont la scission avait produit CoBrA.¹³ Bien que Doucet et Atlan, membres de la branche française du Surréalisme Révolutionnaire, se situassent du côté opposé de la scission, ils exposeraient par la suite avec CoBrA et resteraient des amis parisiens importants pour Appel. Édouard Pignon, lui aussi, dut être un soutien durable pour le jeune Appel, qui voulait se familiariser avec le monde de l'art parisien alors qu'il n'en maîtrisait guère la langue. Ainsi, lors de sa troisième visite à Paris en mai 1949, à l'occasion de l'exposition organisée par Doucet chez Colette Allendy, montra-t-il aussi trois toiles au Salon de Mai, dont Pignon avait été l'un des fondateurs en 1943. Dans un texte dont le manuscrit est préservé dans les archives de la Fondation

¹⁰

Ibid., p. 9-13.

¹¹

Des années plus tard, le roi du Danemark inaugura une plaque commémorative dans ce café.

¹²

Ragon, op. cit., p. 15.

¹³

Ibid., p. 9.

Karel Appel, il réagissait au thème général du salon, « Espace/temps dans l'art », et ce texte constitua son contre-manifeste CoBrA.¹⁴

En dehors de ces premiers contacts, la plus importante découverte d'Appel à Paris fut le travail de Jean Dubuffet, qu'il ne rencontra personnellement que plus tard : il est impressionné par son exposition *Portraits*, qu'il découvre à la Galerie René Drouin, et il est même possible qu'il ait vu, dans la cave de la galerie, sa collection d'Art Brut¹⁵. Quoi qu'il en soit, c'est à partir de ce moment-là qu'il s'intéresse à l'art des malades mentaux, visite des expositions de ce genre en Hollande et en Belgique et, dès son installation à Paris en septembre 1950, va voir à plusieurs reprises une exposition de dessins « psychopathologiques », présentée à l'occasion d'un congrès de psychiatrie à l'Hôpital Sainte-Anne. Peut-être Atlan, qui pendant l'occupation avait été interné à Sainte-Anne comme malade mental, ce qui le sauva d'une mort certaine (il était juif et avait participé à la résistance), lui avait-il indiqué cette exposition ? La brochure d'accompagnement décrit les pathologies des patients mais ne comporte pas d'illustrations. Appel couvre les textes de dessins et de collages, en insère d'autres entre les pages et conservera précieusement ce *Psychopathological Notebook* jusqu'à la fin de ses jours. On peut le considérer comme le dictionnaire intime de son langage pictural, et il utilisera plusieurs de ces dessins comme point de départ pour des toiles. Le carnet fut montré pour la première fois dans l'exposition *Parallel Visions – Modern Artists and Outsider Art* au Los Angeles County Museum of Art en 1992, et cinq années plus tard – un demi-siècle après sa confection – publié par Johannes Gachnang en facsimilé.¹⁶

Appel s'installa d'abord au 20, rue Santeuil, dans le 5^{ème} Arrondissement – au-dessus d'une fabrique de savon et à côté d'une tannerie, où des peaux de vaches saignantes, arrivées directement de l'abattoir, sont empilées et émettent une odeur pestilentielle. Ce premier étage est partagé par sept personnes, dont trois couples, et provisoirement divisé en conséquence. Il est loué en tant qu'endroit de travail, et il est interdit d'y dormir. On y dort quand même. Malgré l'inconfort – il n'y a qu'un point d'eau dans le couloir et pas de toilettes –, Appel y habite avec sa première femme, Tonie Sluyters, les cinq premières années qu'ils sont à Paris, et la rue Santeuil devint un point de chute pour nombre d'artistes hollandais voulant tenter leur chance dans la capitale de l'art.¹⁷ Appel fait vite la connaissance de l'écrivain amsterdamois Simon Vinkenoog, qui travaille depuis 1948 à Paris à l'UNESCO. L'écrivain flamand Hugo Claus, qui a déjà exposé avec CoBrA et vit non loin de la rue Santeuil, devient son ami

14

Le texte qui devint le manifeste officiel de CoBrA, rédigé par Constant et contre lequel s'élevait celui d'Appel, avait été publié un an auparavant dans le premier numéro de *Reflex*, montré par Atlan à Ragon ; cf. : Franz Wilhelm Kaiser, « The Manifesto by Karel Appel – Explanation » dans cat. d'exp. Gemeentemuseum Den Haag *Appel Retrospective* (La Haye / Cologne, Gemeentemuseum Den Haag / Verlag Buchhandlung Walter König, 2016), p. 28. Le contre-manifeste d'Appel ne fut publié pour la première fois, et sous une forme modifiée, qu'en 1988, dans le livre de Michel Ragon cité dans note 1, p. 374-376.

15

Appel écrivit à Willemijn Stokvis, dans une lettre datée du 25 juin 1969, qu'il avait vu la présentation de cette collection d'Art Brut dans la cave de la galerie, cf. : *Stokvis, Cobra – de weg naar spontaniteit* [1978] (Blaricum, V + K Publishing bv, 2001), p. 165 (note 238) ; édition française : *Stokvis, Cobra – la conquête de la spontanéité* (Paris, Gallimard, 2001). Bien qu'Appel appréciait beaucoup l'œuvre de Dubuffet, à son avis les termes 'Art' et 'Brut' n'allaient guère ensemble et l'art de Dubuffet n'était pas de 'l'Art Brut' : selon lui, ce terme s'appliquait davantage au 'Street Art' qu'il avait vu dans les rues de New York ; cf. Ragon, op. cit., p. 448.

16

Karel Appel, *Art psychopathologique – carnet 1948-1950*, dessins et gouaches (Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 1997).

17

Van Houts, op. cit., p. 165.

proche, avec qui il collaborera souvent par la suite. La femme de Claus, Elly, est mannequin chez Balenciaga et connaît le photographe Paul Facchetti. Lequel vient de convertir partiellement son studio en galerie et en a confié la direction à Michel Tapié de Céleyran, intellectuel aristocrate et figure incontournable de la scène artistique parisienne. Critique d'art, courtier et organisateur d'expositions, Tapié dispose d'un vaste réseau international. C'est ainsi qu'il organise, dès mars 1951, l'exposition *Véhémences confrontées* à la galerie Nina Dausset, confrontant pour la première fois, en effet, l'avant-garde des deux côtés de l'Atlantique : Pollock, De Kooning, Russel, Riopelle, Bryen, Hartung, Mathieu, Wols, Capogrossi.¹⁸

18

Monfort, op. cit., p. 59. Le rôle de Tapié, qui inventa le terme d' 'Informel' pour l'art abstrait des années 1950 et fut crucial pour la connexion internationale de ses divers courants — jusqu'au mouvement japonais Gutai — est enfin réévalué à sa juste mesure ; voir la thèse de Juliette Evezard, « *Un art autre* » : le rêve de Michel Tapié de Céleyran, 'il profeta de l'art informel' (1937-1987) : une nouvelle forme du système marchand-critique, soutenue le 16-01-2015 à Paris 10, dans le cadre de l'École doctorale « Milieux, cultures et sociétés du passé et du présent » (Nanterre).

La rencontre de Tapié et Appel en 1952, par l'entremise d'Elly Claus, est cruciale pour la percée internationale de l'artiste. Entre les deux hommes l'entente est immédiate, et la même année Tapié inclut Appel dans deux de ses expositions chez Facchetti, *Peintures non abstraites* et *Un art autre*, ainsi que dans son livre-manifeste du même nom. Du coup tout s'accélère : l'année suivante, Appel a une importante exposition personnelle au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. Dans les textes de Tapié et Claus pour le catalogue, CoBrA n'est même pas mentionné — ce qui donne une idée du peu d'impact du mouvement à Paris. En 1953 également, James Johnson Sweeney, directeur du Guggenheim Museum, lui rend visite sur les conseils de Willem Sandberg, directeur du Stedelijk Museum d'Amsterdam et soutien solide d'Appel. Sweeney achète deux toiles, qu'il inclut dans son exposition itinérante aux États-Unis, *Young European Painters*. À son tour Edy de Wilde, directeur du Van Abbemuseum d'Eindhoven, achète plusieurs toiles. En 1954, Tapié organise une exposition personnelle d'Appel au Studio Facchetti, et recommande à la galeriste newyorkaise Martha Jackson de visiter son atelier. Elle lui achète deux toiles et plusieurs gouaches, et lui offre la même année, dans sa galerie, sa première exposition aux États-Unis. C'est le début d'une relation qui durera dix-sept ans. Toujours en 1954, Appel représente les Pays-Bas à la 27^{ème} Biennale de Venise et reçoit le prix UNESCO, puis participe à l'exposition « Caratteri della pittura d'oggi » (Caractères de la peinture d'aujourd'hui), organisée par Tapié à la Galleria di Spazio à Rome — c'est Tapié qui introduit Appel en Italie, lui présentant, par exemple, Beatriz Monte della Cortea de la Galleria dell'Ariete de Milan. Par ailleurs, il lui présente nombre de grands collectionneurs tels Igor Troubetskoï, Carlos Rúa de Angeli, Philippe Dotremont, Bertie Urvater etc. C'est lui aussi qui introduit le terme « force tragique » qui surgit à ce moment-là dans les titres des œuvres d'Appel.¹⁹ Et l'on voit, en feuilletant la monographie de Michel Ragon, le remplacement, non radical mais notable, des thèmes typiques de CoBrA, enfants et animaux, par

19

Van Houts, op. cit., p. 533.

des thèmes plus classiques : la figure, le portrait, le paysage, ainsi qu'un épaissement de la matière de la peinture.

Il n'est que de se référer à la liste des expositions d'Appel pour constater leur explosion internationale à partir de sa rencontre avec Tapié,²⁰ qui devient par ailleurs, en 1955, le conseiller de la galerie Rive Droite, puis de la galerie Stadler, où l'artiste expose désormais. Plus à l'aise financièrement, il peut s'acheter en 1956 une petite maison dans une cour au 7, rue Brézin, dans le 14^{ème} Arrondissement. Il y vit avec Machteld van der Groen, sa deuxième femme rencontrée à Rotterdam.²¹ Pour décorer le bâtiment du premier siège de l'UNESCO à Paris, inauguré en 1958, de nombreuses commandes sont passées à des artistes de renom, comme Jean Arp, Alexander Calder, Pablo Picasso, Roberto Matta, Joan Miró ou Henry Moore... et Karel Appel. Il peint la gigantesque œuvre murale *Rencontre du printemps* pour le restaurant de l'UNESCO, transférée en 2009 au Foyer des conférences de l'organisation.

De ses premiers voyages à New York, où il rencontre des peintres de la New York School, notamment Willem de Kooning et Franz Kline, Appel rapporte un accroissement spectaculaire du format de ses peintures et, temporairement, un rapprochement avec l'abstraction. Il y a aussi l'apparition en force du thème classique qu'est le nu féminin. Probablement inspiré, en partie, par de Kooning, mais surtout par les contacts de Machteld, mannequin chez Balenciaga, avec nombre de femmes superbes, il peint une large série de nus féminins. L'autre corps de travail en cette période autour de 1960 lui est inspiré par Jean Larcade, propriétaire de la galerie Rive Droite, qui l'invite dans son domaine près de Nice, l'Abbaye de Roseland. Dix-huit antiques oliviers y ont brûlé – il n'en reste que les racines, vieilles de six siècles, déterrées, nettoyées et stockées dans une grange. Pendant les étés 1961 et 1962, Appel travaille sur ces racines et produit une série de sculptures peintes, qui sont comme des peintures dans l'espace.

C'est l'apogée de sa carrière. Sa réputation, toujours scandaleuse dans son pays natal, y est encore amplifiée par les répercussions de sa célébrité internationale. Elle avait déjà attiré nombre de journalistes néerlandais à Paris à la rencontre de l'enfant terrible, dont Jan Vrijman. Son interview, publiée le 29 janvier 1955 dans l'hebdomadaire *Vrij Nederland*, contenait une phrase de l'artiste qui, sortie de son contexte, devint pour toujours l'expression même du scandale Karel Appel. Expliquant comment il peint, ce travailleur obstiné déclare, non sans provocation : « Je me contente de barbouiller un peu. » Autour de 1960, sa célébrité a pris une telle enver-

20

La liste la plus complète se trouve dans le catalogue de La Haye, op. cit. note 14.

21

Van Houts, op. cit., p. 219-224.

gure en Hollande que Vrijman obtient une subvention de 100.000 florins pour la réalisation d'un documentaire sur Appel — cette somme représente un quart du budget annuel du fonds néerlandais du cinéma.²² Le film qu'il réalise — son premier film — est moins un documentaire qu'un hommage à Paris comme capitale de la modernité et une mise en images de la phrase scandaleuse d'Appel — d'où probablement l'extraordinaire persistance de celle-ci dans l'image publique de l'artiste aux Pays-Bas. Les scènes d'extérieur sont tournées à Paris, et l'on peut y reconnaître la cour, la façade et le toit de son domicile de la rue Brézin. Les scènes d'intérieur — Appel en train de peindre, ou plutôt d'agir sur la toile — le sont dans un château en Hollande, son atelier parisien étant trop exigu. Afin de pouvoir filmer Appel en pleine action, Vrijman a la brillante idée de percer un trou dans l'une des toiles, par lequel il le filme de face. De toute évidence cette idée lui a été inspirée par deux antécédents : le film de Hans Namuth sur Jackson Pollock en 1950 et celui de Clouzot sur Picasso en 1956. Dans les deux cas le peintre peint sur une vitre derrière laquelle est installée la caméra. Le dispositif de Vrijman représente une amélioration, dans la mesure où il est plus proche de la réalité du rapport entre le peintre et sa toile. Dizzy Gillespie, dont Appel a fait le portrait à New York, compose spécialement pour le film *Lyrics for Appel*. Le reste, c'est *Musique Barbare*, composée et improvisée par Appel lui-même dans le tout nouveau Studio voor Elektronische Muziek (S.T.E.M.) de l'Université d'Utrecht. Ce film d'un quart d'heure est un chef-d'œuvre. Mais en même temps il assoit solidement le cliché attaché durablement au scandale Karel Appel, celui du sauvage qui se défoule sur la toile, loin de ce que revendique le titre : *La réalité de Karel Appel*. Convaincre Apple de se laisser filmer en train de peindre n'avait pas été simple, et sa biographe Cathérine van Houts raconte qu'il retournait le soir sur le lieu du tournage afin d'achever ses peintures, seul et en toute tranquillité.²³

L'une des conséquences du déplacement de la capitale de l'art de Paris à New York est que la peinture est désormais considérée comme dépassée — et avec elle tous les peintres qui dans les années cinquante représentaient encore l'avant-garde. À en juger par la liste de ses expositions, Appel n'en a pas beaucoup souffert — certes, la fréquence de ses expositions individuelles diminue un peu dans la deuxième moitié des années soixante, mais elle reprend déjà de la vigueur au milieu des années soixante-dix. Quant à ses participations à des expositions de groupe, elles ne diminuent pas. Il se livre à toutes sortes d'expériences avec l'intégration de jouets en plastique et autres objets kitsch, ou avec des collages d'affiches lacérées, inventions apparues dans le contexte du nouveau réa-

lisme — il connaît César depuis les années cinquante²⁴ —, mais il n'est plus un artiste d'avant-garde. Comme pour se retirer à la campagne, il achète un château près d'Auxerre et le restaure pour y vivre avec son grand amour Machteld, tout en gardant son adresse à Paris. Le couple ne profite que quelques années de ce paradis : Machteld meurt d'un cancer en 1970.

24

Au point de proposer à Willem Sandberg de le montrer en même temps que sa première exposition monographique au Stedelijk Museum d'Amsterdam ; dans *ibid.*, p. 220.

Ce n'est pas de gaieté de cœur qu'Appel quitta la France en 1976 pour la Principauté de Monaco. Non pour éviter l'impôt, comme on pourrait le penser, mais parce que Giscard d'Estaing avait institué une réforme fiscale qui affectait sérieusement les professions libérales, et scandaleusement le métier d'artiste. Et puis le service d'immigration ne renouvela plus sa carte de séjour. Par ailleurs, Appel avait un appartement à Monaco qu'il avait acheté pour Hennie Sutopo, fille d'un armateur indonésien qui partagea sa vie un temps après la mort de Machteld et qu'il n'avait pas réussi à faire domicilier en France. Il aurait pu émigrer à New York, où il disposait d'un atelier avec appartement et où il passait beaucoup de temps, mais, installé à Monaco, il était à côté du sud de la France où il avait noué de nouvelles connaissances par l'intermédiaire de son ami le poète Jean-Clarence Lambert, qui l'introduisit à Jean-Louis Prat, directeur de la fondation Maeght, et à Michel Delorme des Éditions Galilée, par qui il rencontra des intellectuels liés à la maison d'édition, comme Jean Baudrillard, Pierre Gaudibert, Jean-François Lyotard, Edgar Morin, Pierre Restany. Par la suite paraîtront nombre de publications de certains de ces auteurs sur Karel Appel, voire des collaborations entre auteur et artiste.²⁵

25

Par exemple : Pierre Restany, *Street Art. Le Second souffle de Karel Appel*, (Paris, Éditions Galilée, 1982) ; Edgar Morin / Karel Appel, *New York*, (Paris, Éditions Galilée, 1984).

En même temps, annoncée par des expositions comme *A New Spirit in Painting* à la Royal Academy of Arts à Londres en 1981, ou la *Documenta 7* en 1982 à Kassel, la peinture est de retour sur la scène internationale de l'art. Karel Appel, présent dans deux des Documenta précédentes, ne figure pas au programme de celle-ci, mais son *comeback* ne tarde pas. Il s'impose d'autant plus que les principaux protagonistes de ce retour pratiquent une peinture qui se situe entre figuration et abstraction. C'est ainsi que l'un d'eux, Georg Baselitz, suggère à Rudi Fuchs, directeur néerlandais de la *Documenta 7*, de regarder d'un peu plus près son compatriote, vedette de la génération précédente. Fuchs, pour qui Appel était jusqu'alors plutôt un sujet de dérision ou une bête à abattre, regarde de plus près et, avec une exposition en 1987 au Castello de Rivoli dont il est le directeur, et bien d'autres ensuite, devient le principal initiateur de ce retour qui dure jusqu'aujourd'hui.

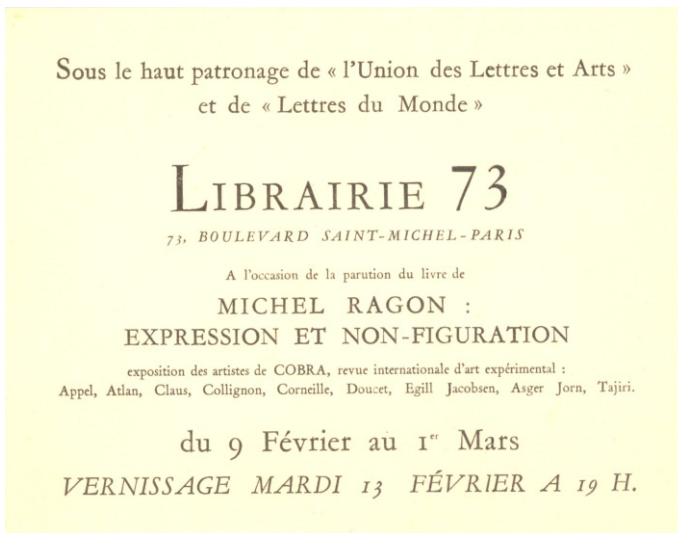
Jusqu'à sa mort, comme toujours depuis le début des années soixante, Appel voyage beaucoup et possède simultanément plusieurs domiciles : en 1988 il achète un grand domaine près de Florence, et l'année suivante se fait construire une maison avec atelier à Darien, dans le Connecticut. Lorsque je l'ai connu dans les années 1990, il travaillait tour à tour dans cinq ateliers — deux aux États-Unis et trois en Europe, dont un à Amsterdam où il logeait à l'hôtel. On peut différencier les séries dans son œuvre tardive selon l'endroit où elles furent peintes. Mais son domicile légal restait Monaco, et il conservait des relations amicales avec certains Français. Son rapport avec la France, et son rôle dans l'histoire artistique française de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle dépassent donc largement les années cinquante. En reconnaissance de ce fait, la République l'a décoré de la Légion d'honneur au grade d'Officier en 2003 — et il repose au cimetière du Père Lachaise. Il reste beaucoup à découvrir sur ce grand pan de l'œuvre et de la vie de Karel Appel.



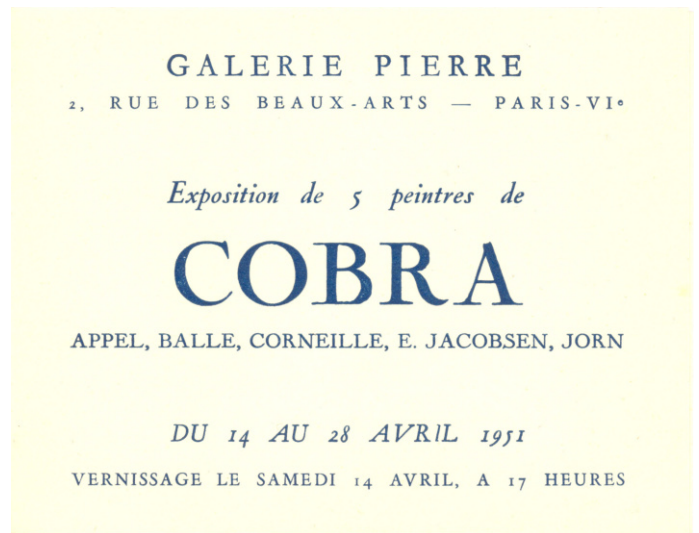
Poster group exhibition Galerie Colette Allendy, Paris, 1949



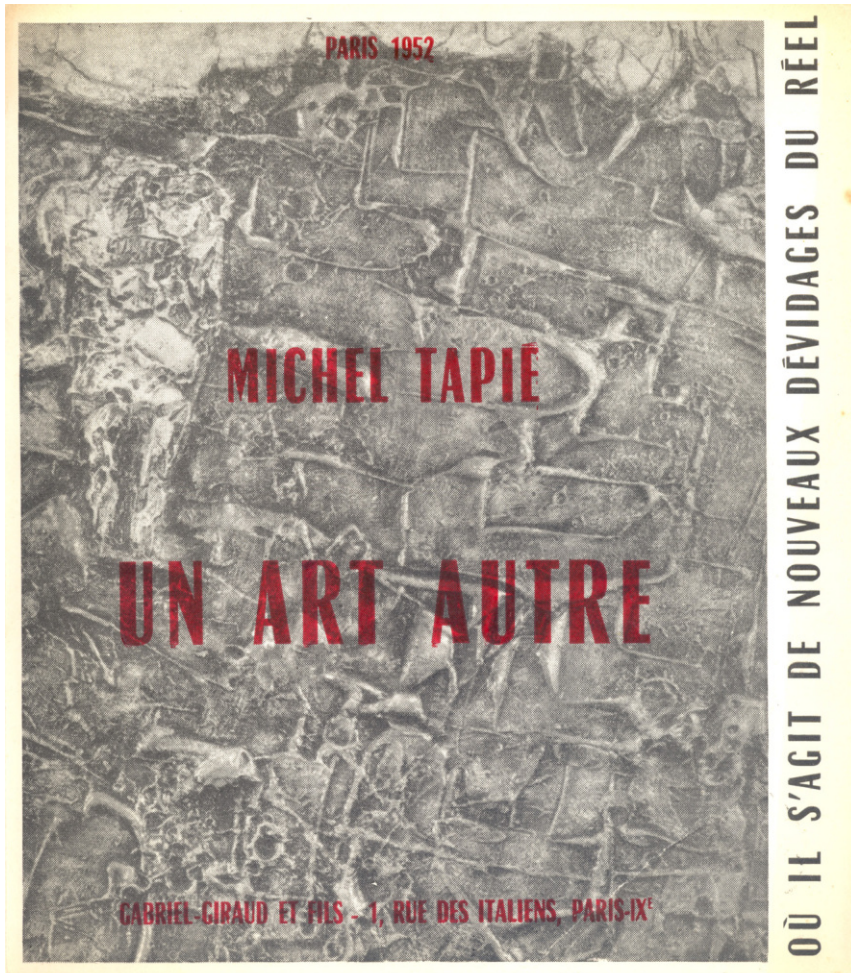
Karel Appel and Jacques Doucet, photograph from the album of Karl Otto Götz, 1949



Announcement first CoBrA exhibition in Paris, 1951



Announcement second CoBrA exhibition in Paris, 1951



Cover *Un Art Autre*, 1952

MICHEL TAPIE DE CELEYRAN

Le mercredi -

Cher Ami - je voudrais vous rencontrer
prochainement - je prépare pour le 17 juin
un accrochage à la galerie avec Dusuffet,
Richoux, Fantier, etc... si je voudrais mettre
une bonne peinture de vous. Téléphonnez
A bientôt M. TAPIE

33, QUAI VOLTAIRE - PARIS-VI^e

LITTRÉ 94-94 (PROVISOIRE)

Note Tapié to Appel asking for the loan of a painting

18



Karel Appel's first trip to the USA, in company of Martha Jackson, 1957



Leaflet second exhibition at Martha Jackson Gallery, New York, 1957



LP Cover *Musique Barbare*, 1963