

# Marcel Storr :

## visions d'un monde flottant

Le 31 mars 2012, fermait ses portes à Paris une exposition événement, dont j'avais la chance d'être le commissaire. Sans grande publicité au départ, en trois mois et demi, elle avait attiré plus de 22 000 visiteurs de tous âges et de toutes conditions, mobilisé toute la presse et provoqué chez certains une révélation. C'était dans un beau lieu peu connu des hauteurs de Ménilmontant, le Pavillon Carré de Baudouin, folie du 18<sup>ème</sup> siècle, autrefois propriété de la famille des Goncourt. Tous, fascinés, venaient y découvrir, rassemblés en public pour la première fois, les dessins clandestins d'un cantonnier du Bois de Boulogne, Marcel Storr (1911-1976), employé illettré de la Ville de Paris, mort trente-six ans auparavant.

### **De Marcel Storr, employé illettré de la Ville de Paris, cantonnier au Bois de Boulogne,**

on ne sait pas grand chose, sinon ce que sa biographe, Françoise Cloarec, a pu retrouver, principalement dans des rapports de l'assistance publique ou dans le dossier psychiatrique d'une brève prise en charge à Ville-Evrard, vers la fin de sa vie. Et les seuls témoignages directs sont surtout ceux, assez tardifs, de Liliane et Bertrand Kempf, les découvreurs et protecteurs de son oeuvre, qui par la suite en sont devenus dépositaires peu avant sa mort. Des quelques faits, lacunaires, que l'on peut attester, ressort le tableau d'une existence misérable après le chaos d'une enfance à la Dickens. Naissance à Paris, 11<sup>ème</sup>, trois ans avant la guerre, de père inconnu et de mère célibataire, mariée *in extremis* pour lui donner le nom d'un autre. Milieu d'artisans ouvriers : la mère, très jeune, était taraudeuse, mais, tombant facilement enceinte, elle doit à contrecœur abandonner son premier enfant quand il n'a que deux ans et demi. La suite est terrible : placement dans des fermes, maladie et sanatorium, abandon de l'école. Vers huit à dix ans sans doute, Storr devient sourd, des coups qu'il a reçus. A l'adolescence, des bonnes sœurs l'auraient hébergé dans la région de Montauban. Ensuite il remonte à Paris, la ville, son vrai univers, et enchaîne les petits boulots : plongeur dans un lycée, employé d'une société de nettoyage. Il habite alors boulevard Diderot et rêve de travailler dans les souterrains du métro.

Mobilisé en 1940, il est réformé, puis il rencontre sa compagne Marthe, mère divorcée, qu'il n'épousera que la même année, 1964, où il trouve enfin, à 53 ans, un emploi stable de « cantonnier d'empierrement saisonnier » pour l'administration des Parcs et Jardins de la Ville de Paris. Marthe devient gardienne d'école, rue Milton, et c'est dans leur logement de fonction que Liliane Kempf verra les premiers dessins en septembre 1971. Mais Marthe meurt peu après, Storr perd pied, se rattache à ses protecteurs qui l'aident, entre autres, sur le plan administratif, et il finit ses jours dans un local sordide de Saint Denis où il sent son trésor – ses carnets de dessins – en danger. Un jour il les apporte aux Kempf pour les mettre à l'abri, mais devenant de plus en plus 'parano', il se croit persécuté par ses voisins ou son gardien d'immeuble et, après un épisode de décompensation en septembre 1974, il est hospitalisé un mois en urgence psychiatrique puis suivi en post cure jusqu'à sa mort, d'un cancer, à l'hôpital Tenon, en novembre 1976.

Les familles prolétaires autrefois n'avaient presque pas de photos : seuls la communion solennelle, le service militaire, le mariage ou un enterrement, survivaient au désert général des images en milieu pauvre. Sur les quelques clichés de lui que l'on possède – une ou deux images de jeunesse, où il paraît très beau, et un précieux reportage fait par les Kempf sur son lieu de travail, près du Polo de Bagatelle, en 1973 – Storr apparaît comme un homme plutôt méfiant, réservé, mais d'une grande noblesse. C'est sa distinction, pleine de modestie, qui frappe d'abord, le quant -à-soi d'un grand timide qui a sans doute, secrètement, conscience de sa valeur et cache sous sa banalité apparente l'aristocratie du génie.

Marcel Storr, semble-t-il, a toujours dessiné, du moins quand il en avait la possibilité matérielle. Les premiers dessins connus de lui datent des années trente – il avait alors 25 ans – le dernier de 1975, un an avant sa mort. Tous ne figurent que deux choses : d'abord des églises et cathédrales imaginaires, puis des panoramas urbains rétrofuturistes, étendant leurs forêts de tours à l'infini, dans un décor souvent lacustre où à l'eau et aux arbres se mêlent des navires de toutes les époques et de tous les styles. Du début à la fin, ce sont les visions, démesurées, gigantesques, d'un bâtisseur monomaniaque hanté, comme une plante, par l'ascension vers les hauteurs, et c'est pourquoi souvent l'image qu'il construit, littéralement plus grande que lui, vient buter sur les limites trop étroites de sa feuille ou de son support. Soixante trois dessins seulement ont été conservés, répartis en quatre périodes. Avant la guerre, une série, encore un peu naïve, de façades d'églises, comme plaquées sur le

vide, avec parfois l'ébauche maladroite d'un décor haussmannien. Traitées aux crayons de couleur sur des formats déjà assez grands, elles sont pour certaines datées et signées, marque d'affirmation plutôt rare pour un débutant. Quelques-unes ont été reprises aux encres de couleur vingt ou vingt-cinq ans plus tard et superposent au dessin originel des ciels roses tamponnés, magnifiques, et tout un paysage peuplé de créatures microscopiques.

La période d'après-guerre, où la vie de l'auteur ne s'est pas encore stabilisée, n'a laissé que sept grands panneaux, figurant des tours et des églises : deux panneaux dépareillés, traités à la gouache et à l'encre de Chine, puis un grand diptyque orange de style BD futuriste, travaillé à la gouache, au stylo bille et aux crayons de couleur, et enfin un triptyque gigantesque de 3m 60 de haut. Représentant une tour gothique aux allures de Sagrada Familia et dessiné au crayon gras avec un luxe ornemental infini, il est, pour la première fois dans l'œuvre, mis en couleur avec des encres transparentes, dans des tons automne, puis verni. C'est cette technique qui, presque jusqu'à la fin, caractérisera les deux derniers ensembles. D'abord une série de vingt-cinq profils de cathédrales, toutes fictives et dessinées en treize mois – de 1964 à 1965 – dans un carnet Canson de format 30 x 36 cm, avec pour décor un environnement végétal de plus en plus envahissant. Puis, de 1965 à 1975, dans un carnet plus grand pris tantôt en large tantôt en hauteur, une série de vingt vues de villes du futur, sans doute imaginées en réaction contre la pauvreté formelle des tours de la Défense, apparues au même moment.

C'est la spectaculaire évolution de l'inspiration et du style qui frappe lorsqu'on a la chance de voir l'ensemble des dessins de Storr, du début à la fin. La progressive maîtrise, d'abord, de la perspective, jamais complète et toujours un peu maladroite, mais qui l'amène, au cours de la série finale, à oser se détacher du sol pour adopter, comme un oiseau, la perspective aérienne, alors que tout ce qui précède est prisonnier encore de la vision frontale – de face, comme un bas-relief sans profondeur véritable, dans les deux premières séries et le début de la série des mégapoles, de profil, avec rabattement de la façade à gauche, comme font les enfants, dans la série des cathédrales. Sans parler d'un principe absolu de symétrie, tempéré heureusement par une exécution approximative, souvent à main levée, et dont il parvient à se détacher aussi peu à peu.

L'autre progrès remarquable est le passage du dessin colorié à la peinture, les talents de peintre et de coloriste ne s'épanouissant vraiment

chez Storr qu'à partir du moment où ayant découvert les encres aquarelle Colorex (qu'à la fin il semble même utiliser parfois directement, avec un pinceau très fin, sans dessin préalable), il parvient à s'émanciper des lourdeurs de la gouache, du pastel ou des crayons de couleur, qu'il avait essayés à tour de rôle auparavant. Car, outre la variété et l'éclat de leurs nuances – bien que Storr revienne toujours à sa dominante feuilles mortes familière –, ces encres ont l'avantage de fonctionner comme un glacié, par transparence, sans masquer la richesse du dessin sous-jacent, alors que le crayon de couleur, vite abandonné, est trop grossier, et le pastel ou la gouache, utilisés dans la deuxième période, trop couvrants, l'obligeant même, comme dans les deux panneaux dépareillés des années quarante, à reprendre au tire-ligne, après la mise en couleurs, tout son dessin à l'encre de Chine, et donc à redessiner une deuxième fois.

A cet égard, l'apothéose de la couleur est particulièrement sensible dans les quatre derniers dessins de villes, où Storr semble s'en être donné à cœur joie, sans doute après une réflexion imprudente de Liliane Kempf lui ayant gentiment reproché d'étouffer ses couleurs avec son vernis. La liberté d'inspiration atteint parallèlement son apogée dans tous les détails – les autoroutes et les chemins de fers aériens, les véhicules ultramodernes, les bateaux, parmi lesquels apparaissent soudain des drakkars, les ponts suspendus, les arbres, et les bâtiments, cathédrales, tours, palais, etc. Et cette exultation finale, presque enfantine, de la fantaisie imaginative, donnant l'impression subtile que l'œuvre respire de plus en plus, est d'autant plus touchante que Storr, désormais veuf et malade, s'enfonce chaque jour plus irrémédiablement dans la misère et le désastre du corps, comme le Mozart finissant.

A force de côtoyer une œuvre, on en découvre des aspects secondaires qui soudain sautent aux yeux. J'ai mis du temps par exemple à remarquer que les premières églises étaient toutes un peu bancales, penchant légèrement vers la droite ou la gauche, et que dessinées pour la plupart non de bas en haut, comme on l'attendrait d'une construction, mais en descendant, elles étaient souvent inachevées vers le bas et incertaines au niveau des fondations. « Pas étonnant, vu ses origines ! » m'a dit une visiteuse psychanalyste. Et je me suis demandé moi-même si ce problème d'équilibre et ce côté flottant de l'image, devenu explicite dans les villes finales, n'était pas à mettre en relation avec les troubles de l'oreille interne dont peut souffrir un dessinateur atteint précocement de surdité. Les bâtiments de Storr sont des édifices **[par ailleurs]** dans lesquels il est difficile de pénétrer, et les porches de ses églises ou de ses cathédrales, quand ils ne sont pas murés,

gommés ou confondus avec les arbres, ont l'étréoues des hautes verrières gothiques. Ce sont plutôt des meurtrières, des fentes, qui parfois même évoqueraient presque un sexe féminin.

C'est par les détails techniques de ce genre que l'on peut sans doute approcher le monde mental d'un créateur dont on sait si peu de choses. En repérant par exemple dans quels dessins il a commencé par le haut, par le bas, ou par le centre, laissant ensuite proliférer les motifs et l'inspiration. Ou quand il a simplement rempli sa feuille en disposant ses bâtiments en ligne, de gauche à droite, comme un catalogue de toutes ses inventions d'architecte. Pourtant très méticuleux – on le voit bien dans certaines oeuvres inachevées, dont un dessin hybride commencé dans la première période, continué dans la seconde, ou un autre, descendant sur la feuille comme un voile architectural brodé sans fin – Storr parfois calcule mal son point de départ ou son axe de symétrie mais, prisonnier de son dessin, faisant corps avec lui, et mentalement à l'intérieur de sa feuille sans vue d'ensemble de sa composition, il persiste dans son erreur initiale. Un professionnel, mal engagé, recommencerait à zéro. Pour lui au contraire, chaque feuille entamée est une aventure fusionnelle qu'il poursuit jusqu'au bout et il n'est pas question de s'en séparer. De même, parce qu'il utilise du papier Canson de grammage trop faible, dans la série des villes, de plus grand format, le papier, déformé par le crayon, les encres et le vernis, gondole. C'est pour cette raison sans doute que Storr donnait ensuite, en vain, un coup de fer à repasser. Ce sont toutes ces petites maladresses, liées à l'isolement de l'autodidacte et à son approche organique du sujet, qui contribuent paradoxalement à donner tant de vie à ces images, inspirées dans le moindre détail et essayant à chaque fois un système différent, d'une inventivité inouïe.

L'examen attentif des oeuvres m'a aussi fait découvrir autre chose : pourquoi Storr, dans ses deux séries finales, les plus abouties, a fait un tel usage de l'eau et de la végétation, dont il entoure souvent ses édifices extraordinaires. Essentiellement, je pense, pour une raison technique de lisibilité de l'image. Quand on ne maîtrise pas parfaitement la perspective et que l'on veut dessiner frontalement des villes dont les bâtiments s'étendent à l'infini, on ne parvient pas facilement à empêcher que les arrière-plans – les bâtiments du fond – ne se confondent avec les premiers rangs dont ils viennent en quelque sorte boucher les trous. Pour éviter cette confusion, très sensible dans le premier dessin des villes, Storr parfois a essayé d'utiliser la couleur et, dans une belle église rouge de sa jeunesse, retravaillée au temps des encres de la maturité, il

a dû faire usage de curieux repeints blancs pour dégager les contours de son bâtiment principal du décor haussmannien qui l'entoure.

C'est ce qui m'a fait comprendre le problème technique auquel il s'est longtemps heurté et qu'il a précisément résolu en imaginant, lui qui détestait la campagne mais aimait les arbres, d'entourer ses constructions principales, ses palais et ses tours, non pas d'autres bâtiments mais tantôt de grandes avenues, permettant de repousser le reste de la ville de part et d'autre du sujet central, tantôt d'eau et de verdure, à travers lesquelles des bateaux circulent comme une permanente invitation au voyage. Et c'est là que la perspective aérienne se révèle l'invention décisive, puisqu'en les survolant de haut, elle permet enfin de distinguer clairement sur la feuille tous les édifices dont Storr est le fier inventeur, comme dans le magnifique dessin des îles et palais lacustres, disposés en quinconce et reliés par des ponts, que l'auteur cadre à la manière d'une photo, avec l'amorce de bâtiments incomplets sur les bords, pour suggérer l'immensité du paysage resté hors champ.

On pourrait multiplier encore les observations de détail car, surtout dans la série des villes, chaque dessin se prête à un second niveau de lecture où l'attention du spectateur peut s'égarer longuement. Cet alignement de chevaux géants par exemple, sur le pourtour d'un édifice, passé jusque-là inaperçu et que l'on ne découvre que par l'agrandissement, avec à côté la silhouette de la Statue de la Liberté. Ou cette basilique signée, non pas deux fois comme toutes les autres, mais quatre. Et cette constatation émouvante, que le dernier dessin, seul, porte mention du prénom de l'auteur : Marcel. Dans cette ultime vue verticale de l'urbanisme du futur, les tours, de toutes les couleurs, n'ont presque plus d'emprise au sol et sont comme des fusées, prêtes au départ. « Elles sont pointues comme son crayon ! », me fait remarquer un dessinateur, sortant fièrement de sa poche l'outil dont il ne se sépare lui-même jamais. Storr croyait à l'imminence d'une guerre nucléaire et travaillait pour le futur. Il n'est pas exclu qu'une forme de mythomanie, parfois délirante, ait guidé son inspiration. « C'est pour plus tard ! » répétait-il, selon un témoignage recueilli récemment. Plus tard, c'est-à-dire aujourd'hui, maintenant, où son œuvre sort enfin de la clandestinité de sa naissance.

© Laurent Danchin

in *L'Œuf sauvage*, no 11, décembre 2012 et  
in Laurent Danchin, *Aux frontières de l'art*, Paris, 2013, pp. 559-561.

