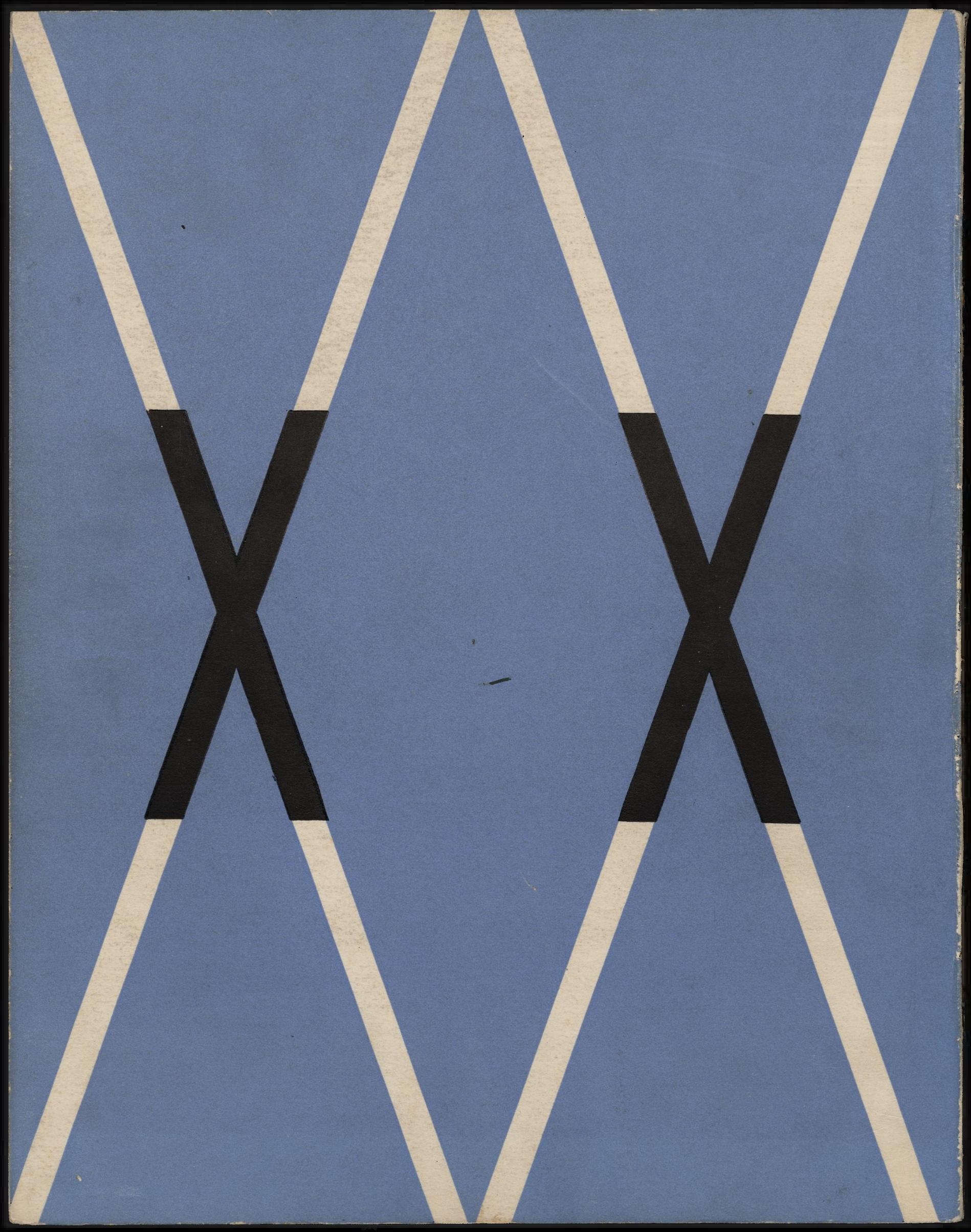
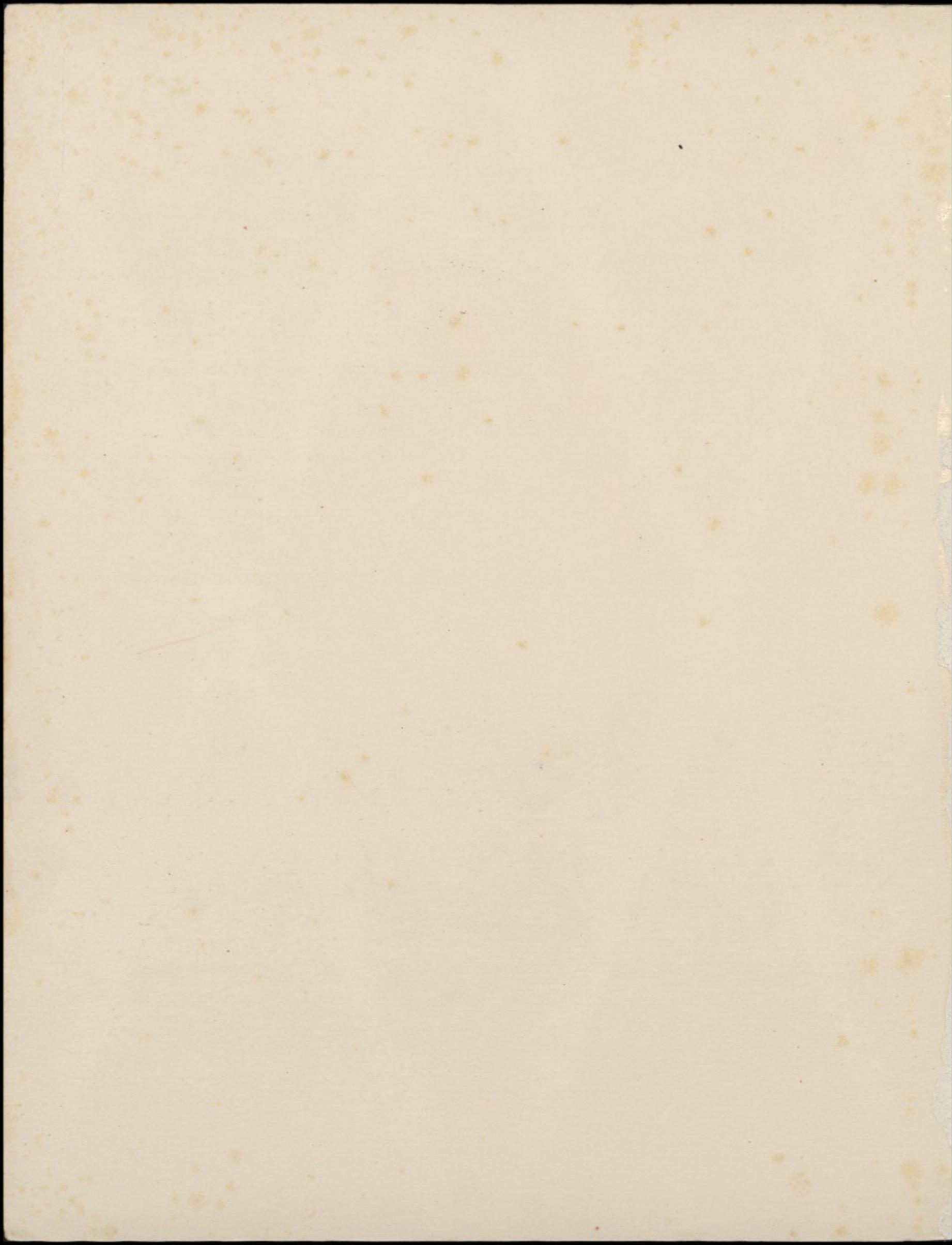


LES NOUVEAUX RAPPORTS DE L'ART ET DE LA NATURE • XXI - 1958





# XX<sup>e</sup> siècle

Nouvelle série - XX<sup>e</sup> Année - N° 11 (double) Noël 1958

Cahiers d'Art publiés sous la direction de Gualtieri di San Lazzaro

## LES NOUVEAUX RAPPORTS DE L'ART ET DE LA NATURE

POURQUOI LA NATURE REVIENT-ELLE A L'ART ? par SAN LAZZARO	3
BRAQUE, LE SOLITAIRE par ANDRÉ VERDET	9
MAX ERNST ET LE « DÉPAYSEMENT » par PATRICK WALDBERG	17
GRACE ET ATROCITÉ DE FAUTRIER par JEAN PAULHAN	23
JEAN DUBUFFET OU LES MÉTAMORPHOSES DE L'ÉLÉMENTAIRE par PIERRE VOLBOUDT	27
LE PAYSAGE INTÉRIEUR CHEZ JEAN BAZAINE par MARCEL BRION	32
MANESSIER ET LES ANALOGIES VISUELLES	37
ÉDOUARD PIGNON ET LES ANALOGIES FORMELLES par CAMILLE BOURNIQUEL	41
LANSKOY ET SES CHAMPS DE COULEURS par PIERRE GUÉGUEN	45
LA GERMINATION DES IMAGES DANS L'ŒUVRE DE CORPORA par G. C. ARGAN	50
FRANCIS BACON ET LA HANTISE DE L'HOMME par LUCE HOCTIN	53
TRANSFIGURATION ET EXASPÉRATION DE LA NATURE par MICHEL RAGON	56
CHRONIQUES DU JOUR. <i>Intrigues à Venise</i> (San Lazzaro). <i>Arp et ses jardins suspendus</i> (Patrick Waldberg). <i>Lettre de New York : Franz Kline</i> (Dore Ashton). <i>Gilioli et le rêve monolithique</i> (Pierre Volboudt). <i>La collection Winston</i> (J. Mellquist). QUELQUES EXPOSITIONS A PARIS ET A L'ÉTRANGER : <i>Anna Eva Bergmann</i> (Gindertael). <i>J. Herold</i> (P. Waldberg). <i>Bozzolini</i> (Roger Bordier). <i>Garelli</i> (Dopagne). <i>Lithographies de Hartung</i> (B. Gheerbrant). <i>Piaubert</i> (Verdet). <i>Palazuelo</i> (P. Volboudt). <i>Signori</i> (Luce Hoctin). <i>Musica</i> (M. Brion). <i>Kemeny</i> (F. Choay). <i>Soulagès</i> (P. Volboudt). NOTES : <i>L'École de Paris à Liège</i> . <i>Les 70 ans de Magnelli</i> . <i>Verdet et Picasso</i> . <i>Poliakoff à Venise</i> . <i>Bissière au Musée National d'Art Moderne</i> . <i>Les pierres de Laurens</i> .	
CE NUMÉRO COMPORTE 150 REPRODUCTIONS EN NOIR	
DOUZE QUADRICHROMIES : DELAUNAY (p. 5). PICASSO (p. 8). MAX ERNST (p. 23). FAUTRIER (p. 26). DUBUFFET (p. 30). MANESSIER (p. 39). PIGNON (p. 44). LANSKOY (p. 49). CORPORA (p. 52). BACON (p. 54). BISSIÈRE (p. 59). ROTHKO (Chroniques).	
DEUX LITHOGRAPHIES ORIGINALES EN COULEURS : BRAQUE (p. 16). MAX ERNST (p. 20).	
UN DESSIN EN FAC-SIMILÉ : BAZAINE (p. 32).	
TROIS POCHOIRS EN COULEURS : BRAQUE (p. 12). BAZAINE (p. 36). ARP (Chroniques).	

Paraît quatre fois par an - Prix du numéro simple : fr. 1.500  
Abonnements à 4 numéros  
simples ou 2 numéros doubles : fr. 5.000 - Etranger: 16 dollars  
PRIX DE CE N° DOUBLE : 2.850 FR.

### VENTE ET ABONNEMENTS :

#### ANGLETERRE

A. ZWEMMER, 78 CHARING CROSS ROAD,  
LONDON W. C. 2.

#### BELGIQUE

J. HENRIQUEZ  
25, RUE DE LA MADELEINE, BRUXELLES.

#### ITALIE

EDIZIONI DEL CAVALLINO  
SAN MARCO 1820, VENEZIA

CENTRO INTERNAZIONALE DEL LIBRO  
VIA BARTOLOMEO SCALA, 47, FIRENZE

Prix de ce numéro double : Lires 5.000  
Abonnement pour 1959 : Lires 9.000

#### PAYS-BAS

L. J. C. BOUCHER, NOORDEINDE 39A  
LA HAYE

Numéro double : florins 30 - Souscr. à 2 numéros  
doubles ou 4 numéros simples : florins 50

#### SUÈDE

CHARLES PORTIN, BASTUGATAN 40  
STOCKHOLM SÖ

#### U. S. A.

WITTENBORN, INC.  
1018 MADISON AVENUE N<sup>o</sup>. 79 STR.  
NEW YORK. 21, N.Y.

Le prochain numéro de « XX<sup>e</sup> Siècle » paraîtra en Mai 1959

# C O U R R I E R   D ' E U R O P E

*Les œuvres de l'art semblent de plus en plus mobiles et impatientes de se faire voir. Elles quittent les retraites où une admiration jalouse les tenait recluses, distantes, sacrées. Elles courent le monde. Elles se montrent ici ou là, s'assemblent pour des colloques et des confrontations. Ce n'est plus guère qu'à ces grands festivals du goût qu'on peut aujourd'hui avoir la chance de les rencontrer, l'espace d'une saison.*

*Vouées à l'errance, ces beautés apatrides circulent en liberté parmi les foules. A un univers cloisonné elles révèlent ses différences fondamentales et ses affinités lointaines. Au contact de ces créatures si éloignées et si proches les unes des autres, l'esprit se familiarise avec un visage plus complexe, plus abstrait de l'humanisme, fait d'éléments communs et antagonistes, et qui pourrait se nommer l'esthétique du divers.*

*Ces productions de l'art gardent pourtant intacts leurs traits et leurs attraits ; elles restent irréductibles, comparables et incomparables. Chacune implique son contraire, son complémentaire, et en tire sa singularité essentielle. Mais ainsi détachées de leur lieu d'origine et réunies, ces œuvres forment une communauté qui les rend solidaires, de solitaires qu'elles étaient. Venues de partout, on les dirait de nulle part. Elles composent, toutes ensemble, une autre œuvre dont l'ampleur les dépasse et qui est bien plus la création d'un temps que celle d'un sol, d'un ciel, d'une sensibilité particulière, d'une tradition.*

*Dans le vaste étalage de mérites, de réussites inégales, de prestiges qu'est une exposition d'art international, chaque pays aligne son jeu. Il mise aussi bien sur ces valeurs les plus solides et les mieux éprouvées que sur l'importance numérique de ses envois. Peu savent résister à la tentation de jeter dans la compétition, à côté de quelque atout majeur, et d'ailleurs suffisant, toutes leurs cartes, toutes leurs forces et même leurs faiblesses. L'enjeu, sans doute, n'est pas négligeable. Il doit se traduire par un accroissement de l'actif invisible de la balance des pertes et des gains que quelques mètres carrés de toile peinte équilibrent aussi bien que toute autre marchandise. Les couleurs représentées ne font qu'un avec celles du pavillon qu'elles arborent. Couleurs politiques, attributs de puissance. Le choix qui en est fait risque donc fortement d'être influencé par la nécessité d'un compromis entre les tendances du langage plastique et la tendance générale qui doit prévaloir à leur endroit ; entre les libertés nécessaires de l'art et la ligne des convenances et des conventions qui les imposent. Mais toute œuvre est exception. Ces concentrations d'œuvres, ou de chefs-d'œuvre, n'ont de valeur, et de sens, que si elles sont des collections d'éclatantes anomalies, des espèces de cartes de sommets, même abrupts, insolites, et d'accès difficile.*

*Le panorama de « 50 ans d'art moderne » à Bruxelles, à quelques omissions près et mis à part quelques envois insuffisants eu égard à la personnalité de l'artiste, est un relevé satisfaisant des versants et des grandes lignes de partage des différentes orientations d'un demi-siècle d'art européen. Le raccourci d'une haute qualité qu'a offert dans le même temps le Musée d'Art Wallon de Liège marque excellemment ce souci de ne s'attacher qu'à l'essentiel et au significatif, fut-il limité à neuf maîtres d'aujourd'hui et, déjà, d'hier.*

*Porte ouverte sur le monde, carrefour d'échanges, Anvers a, de son côté, accueilli une soixantaine d'œuvres plastiques de Rodin à Laurens, de Milles à Max Bill. Elle les a dispersées à travers la ville et sur les pelouses du Musée en plein air de Middelheim. Les figures de pierre ou de bronze peuplent le paysage urbain. Les passants les coudoient. Ces présences cosmopolites se mêlent à leur mouvement. Elles ne sont plus des hôtes honorablement tenus à l'écart. Mais, en vertu d'une sorte de droit de citoyenneté supérieure, elles sont devenues des « Pléiades » d'êtres uniques privilégiés, une colonie de membres d'une Société universelle.*

XX<sup>e</sup> SIÈCLE.

PRINTED IN FRANCE  
IMPRIMERIE UNION, 13, RUE MÉCHAIN, PARIS  
POCHOIRS DE DANIEL JACOMET  
LITHOGRAPHIES DE FERNAND MOURLOT

# Pourquoi la Nature revient-elle à l'Art ?

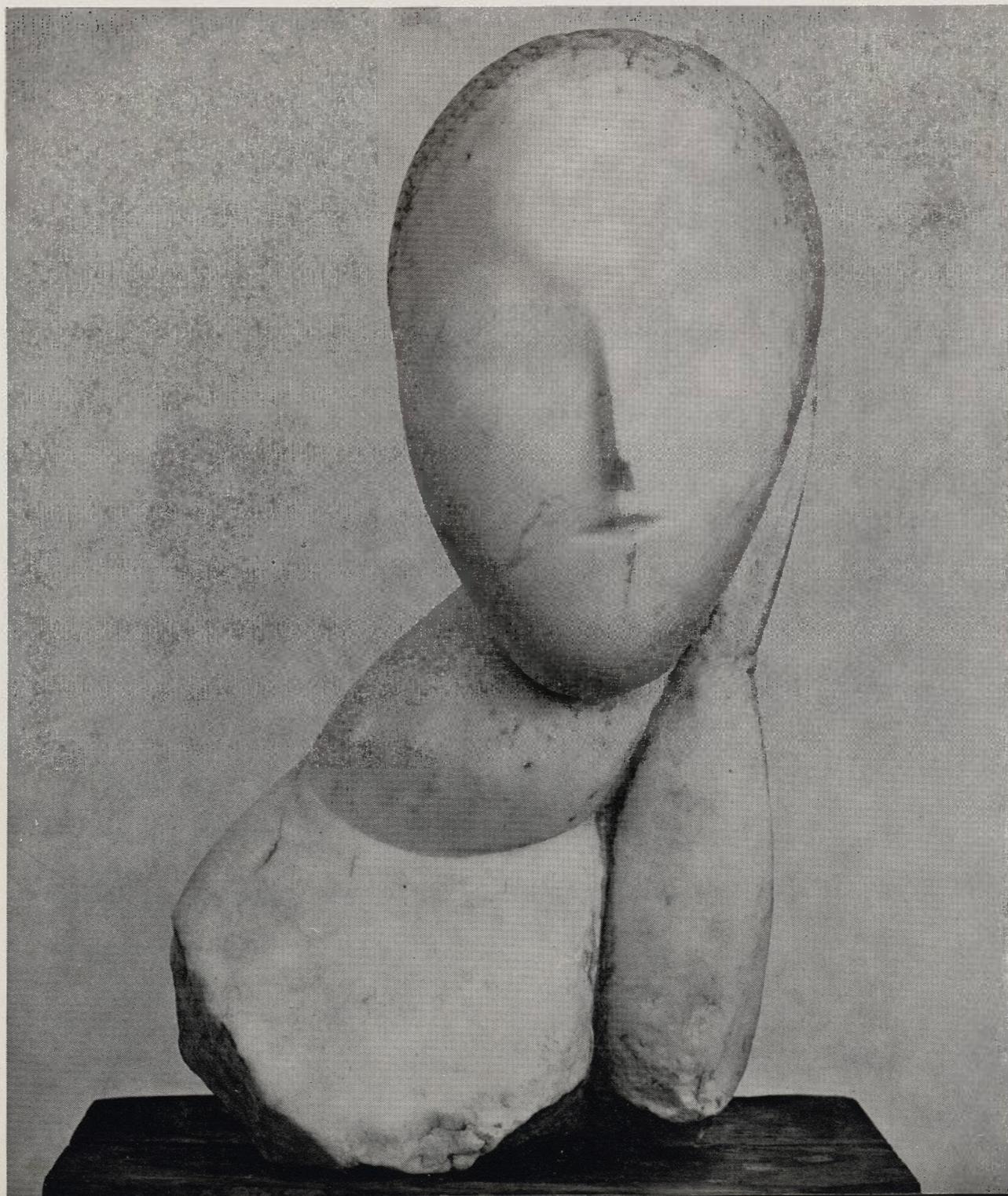
par San Lazzaro

*Une fois de plus la Nature revient à l'art... mais qu'entendons-nous par Nature? Il faut avouer qu'il n'existe pas une idée universelle de la Nature. Lorsque nous parlons de la Nature nous nous référons surtout à celle des Impressionnistes et, plus particulièrement, à cette idée qui s'est formée entre l'Impressionnisme et*

*l'Expressionnisme. Avant les Impressionnistes, il n'y avait pas de Nature dans l'œuvre d'art : il y avait des paysages, des personnages, des animaux, des architectures... c'est-à-dire des images de la Nature. On peut dire que, comme la peinture, elle était « cosa mentale ». Avec les Impressionnistes, la Nature devient peinture. La*

BRANCUSI. Muse. Marbre. 1912

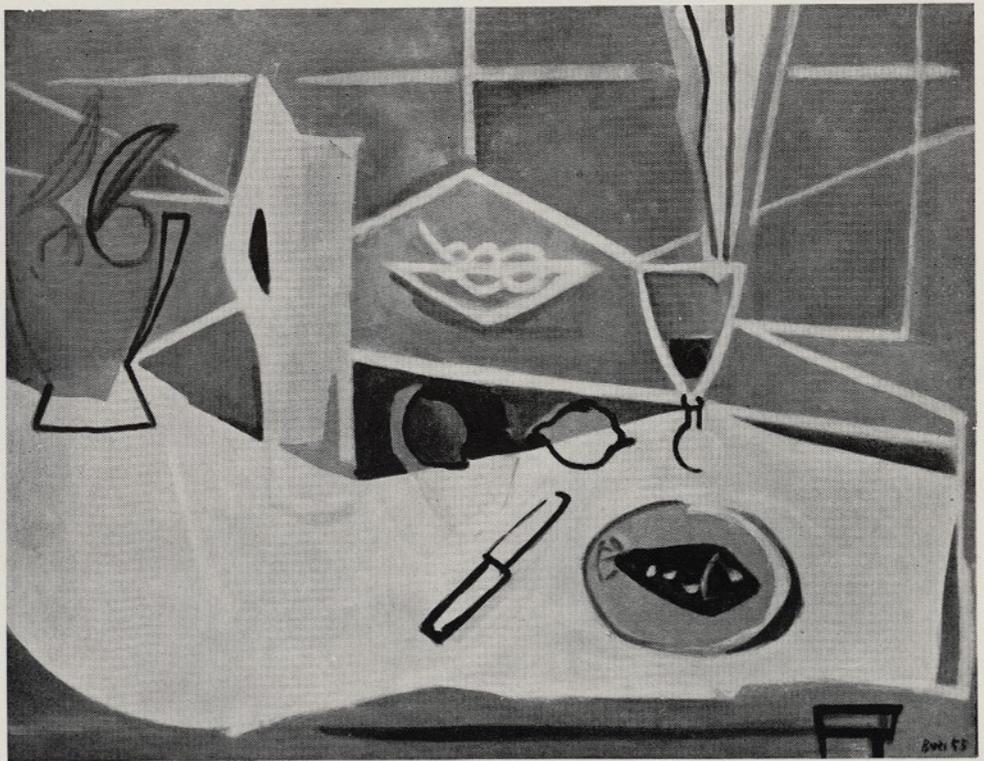
(Salomon R. Guggenheim Museum, New York)



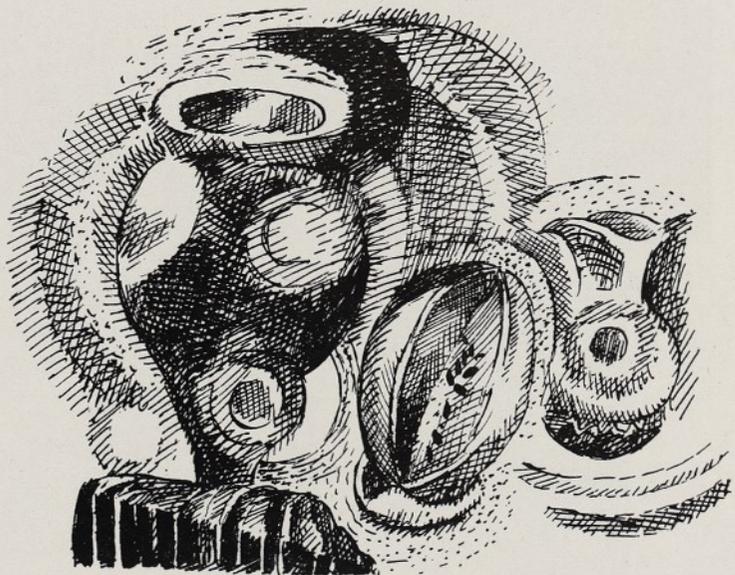


MIRÓ. Paysage à Montroig. Peinture. 1917

(Photo Galerie Maeght)



BORÈS. Composition en blanc. Peinture. 1953  
(Photo Gal. Louis Carré)



DELAUNAY. PLUME SUR CALQUE. PARIS 1924.



DELAUNAY. Les plantes. Cire sur toile. 1913

(Coll. particulière)

lumière qui, au commencement du monde, révéla l'homme à l'homme, devint couleur et matière. La Nature cessa d'être un jeu d'images plus ou moins abstraites, elle devint une réalité plastique.

On sait comment les choses se gâtèrent peu à peu. On connaît les réactions salutaires dont naquit l'art contemporain ; mais l'abandon, le refoulement plutôt de la Nature, conséquence du Cubisme et de l'Abstraction, devait engendrer un remords qui troubla profondément la conscience de l'artiste. Ainsi, les cubistes découvrirent et exaltèrent l'œuvre du douanier Rousseau. En pleine période cubiste, on vit Picasso et Robert Delaunay disparaître puis revenir avec une série de paysages dans lesquels, sauf pour la couleur, il serait vain de chercher la marque du cubisme.

Cependant, c'est dans l'œuvre de Braque, surtout, que la Nature, vers 1930, revient dans l'Art. Elle s'impose au point de modifier le style même de l'artiste. Miró, déjà, avait peint la Ferme et ces paysages qu'on n'a pas envie de regarder mais de parcourir. Chagall lui-même s'évertue à peindre des paysages comme si la Nature lui interdisait le rêve pour un instant. Chez les surréalistes, la Nature redevient un jeu d'images mentales, une angoisse littéraire. Pourtant l'œuvre la plus puissante d'Arp n'est-elle pas le beau Torse reproduit ici ? N'est-ce pas la Nature qui, pendant de longues années, a retardé l'évolution de la sculpture ? N'a-t-elle pas, heureusement pour nous, arrêté Jacques Villon au bord d'un cubisme intégral ? Boreas, Gromaire, beaucoup d'autres très près de l'abstraction, n'ont-ils pas été retenus par elle de l'autre côté de la barrière ?

Le grand Bran-usi, père de la sculpture abstraite, n'a jamais osé rompre avec la Nature et certaines œuvres de Pevsner sont un hymne à cette entité. Hymne dont le réalisme, dans sa ferveur géométrique, n'est pas moins puissant que celui de Marino Marini et de Henry Moore.

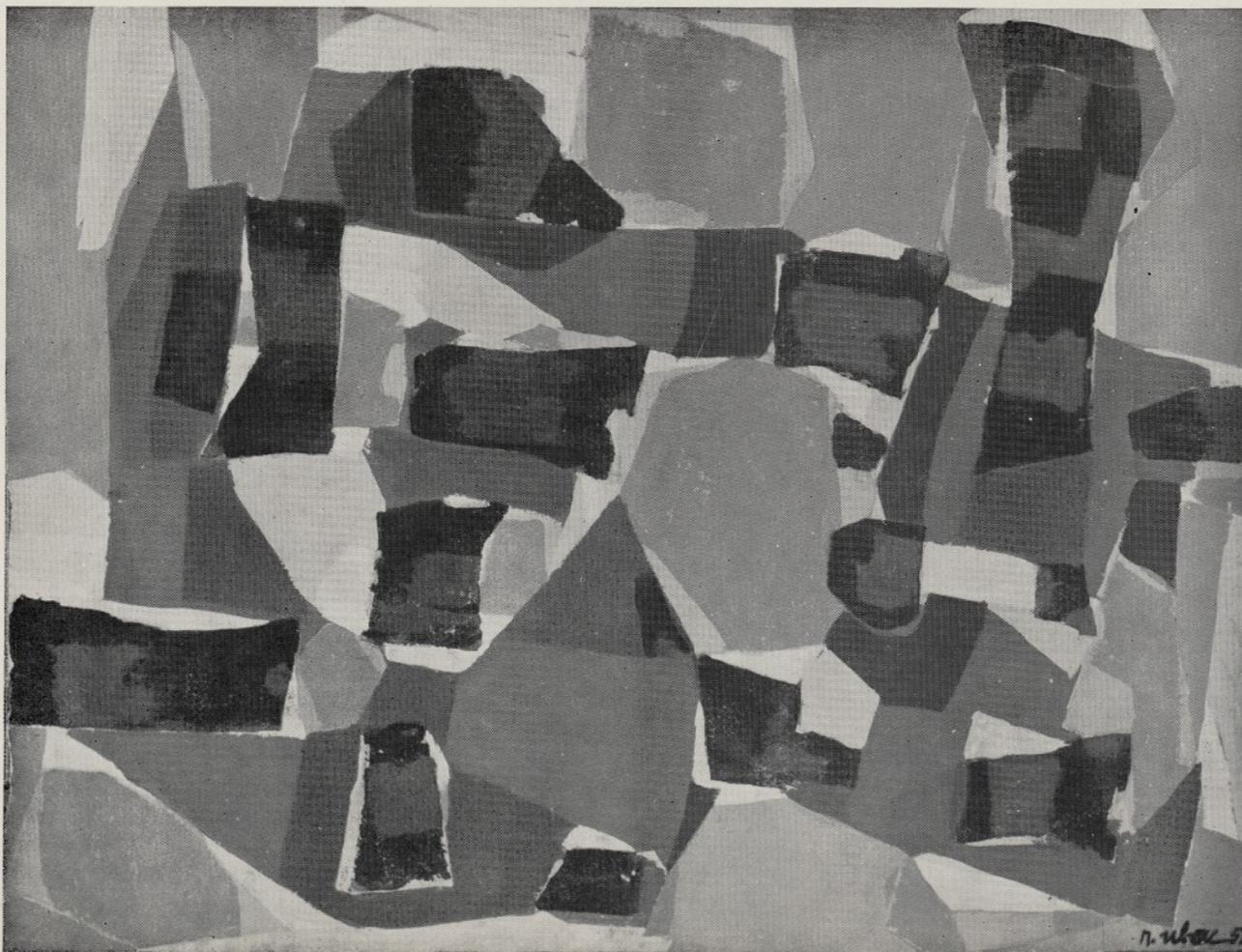
Involontairement, Jackson Pollock a peint des grands paysages, des jardins fous, d'inextricables forêts tropicales



CHAGALL. La fenêtre à l'île de Bréhat. Peinture. 1924

RAOUL UBAC. Paysage. Gouache. 1917

(Photo Galerie Maeght)



qu'il serait curieux de comparer aux premières compositions abstraites de Kandinsky nées, elles aussi, du puissant lyrisme de la Nature.

Si nous revenons à Braque, qui fut le premier à « remettre la Nature dans l'Art », nous sommes surpris de constater que sa palette découvre tout-à-coup les fortes dissonances expressionnistes. A l'opposé de celle de Kandinsky qui s'enferma dans une sorte de mélodie flûtée, la courbe de sa destinée plastique n'est pas sans ressemblance avec

celle de Paul Klee. Mais il ne faudrait pas voir seulement dans ses grands oiseaux des signes magiques.

Sauf dans l'œuvre de Dubuffet, véritable vivisection de la Nature, le sentiment aujourd'hui domine. Ce n'est pas cependant un sentiment universel de la Nature. Nous avons mis en pièces cette camisole de force qu'était la civilisation gréco-romaine, ce moule dans lequel nous étions coulés. Notre art n'est pas celui d'une époque, d'une civilisation, parce que les civilisations sont essen-

JACQUES VILLON. L'homme assis. Peinture. 1958

(Photo Gal. Louis Carré)



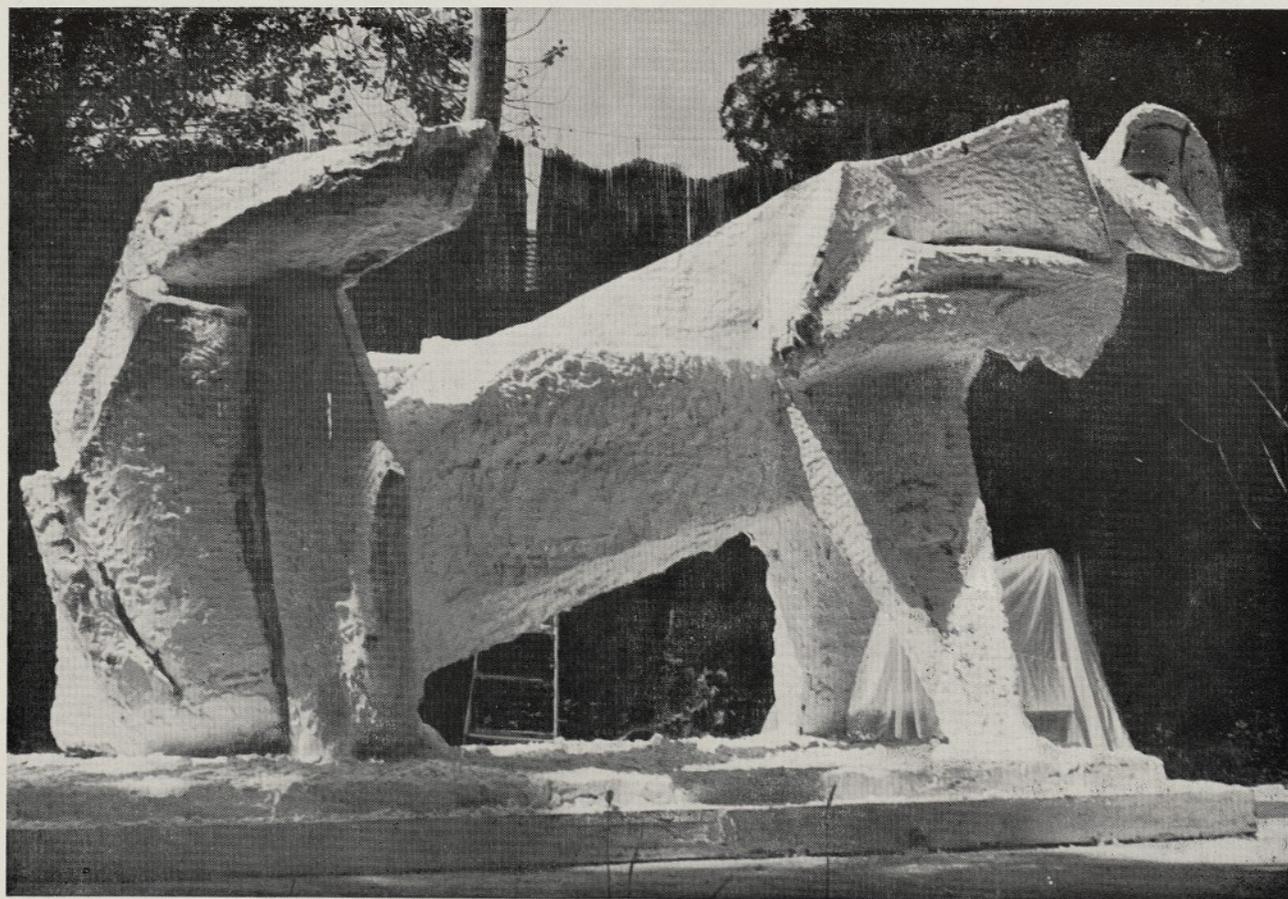


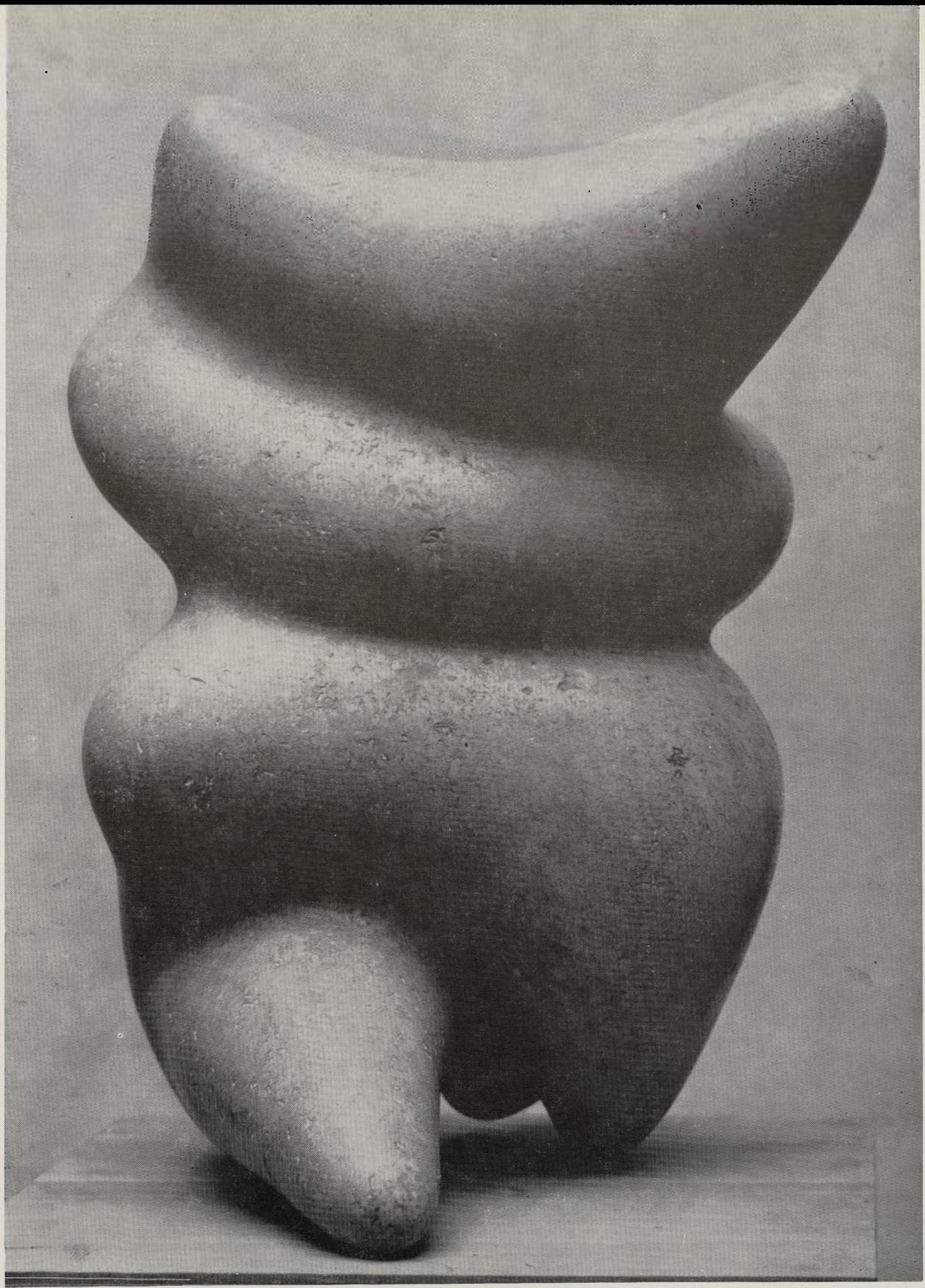
HENRY MOORE. Deux figures assises. 1957.

(Photo Lidbrooke)

MARINO MARINI. Le combattant. Plâtre. 1957.

(Bronze : Gal. Pierre Matisse)





JEAN ARP. Torse pré-Adamique. Pierre calcaire.

Coll. M. Hagenbach, Bâle (Photo Dietrich Widmer)

*tiellement organiques, toujours accordées à certains conformismes, tandis que la nôtre est en rupture de temps et d'espace. L'art contemporain échappe à son siècle qui est le siècle de la technique et que les sciences caractérisent donc mieux que les arts. Nous voyons que les Russes, en dépit ou à cause de leurs éclatantes découvertes scientifiques, peuvent très bien se passer d'art. Cela suffit-il à expliquer la rage que politiciens et critiques mettent à vouloir asservir l'art moderne, à lui rendre le temps et l'espace? Les rapports de l'art et de la nature sont encore des*

*rappports individuels. Ce ne sont pas des relations de tout repos, loin de là. Chaque artiste livre sa bataille dans le secret de son âme, mais est-ce le combat de Tobie avec l'ange ou le simple remords dont nous parlions plus haut, cette poussée de fièvre qui retarde le développement de l'art actuel?*

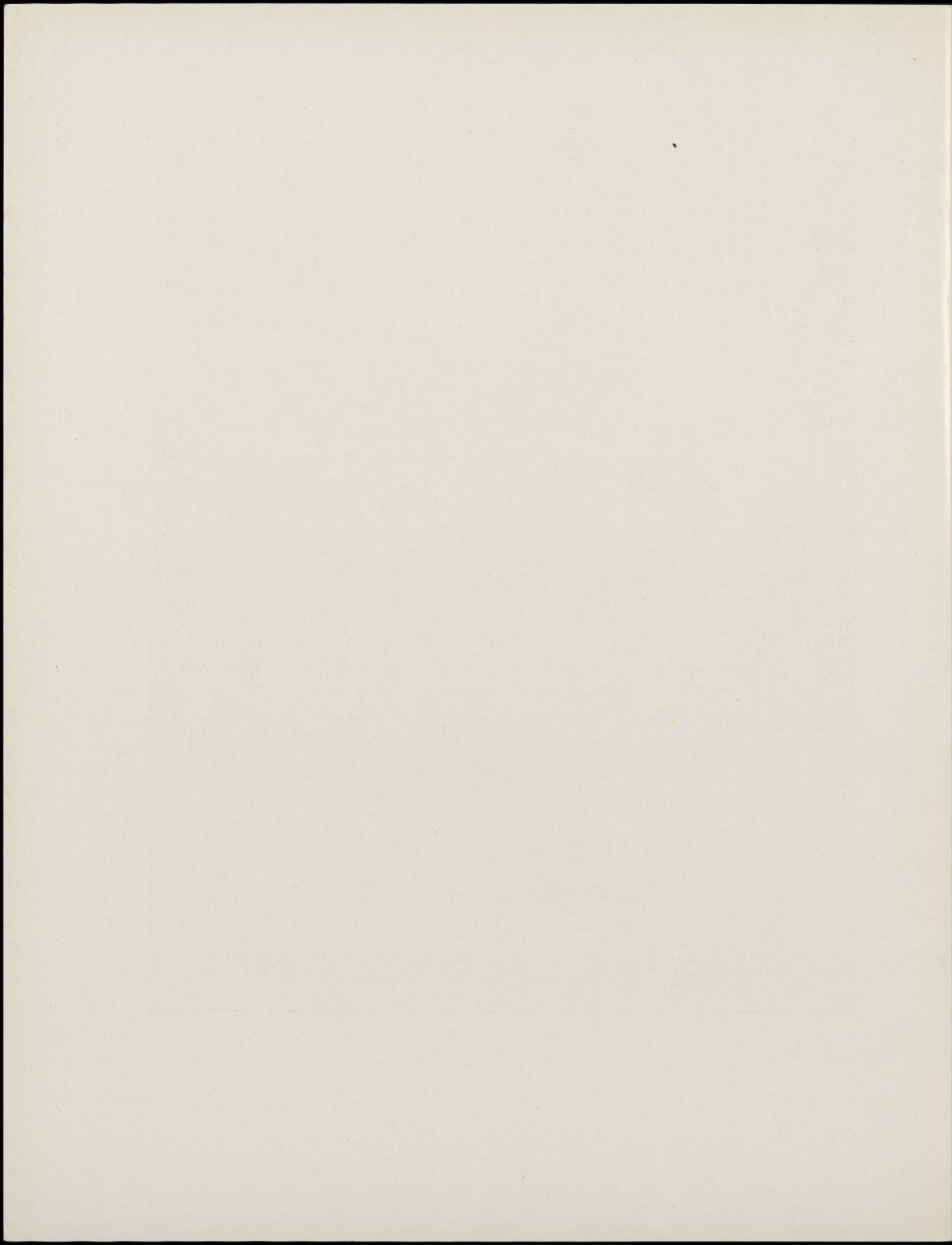
*Il serait absurde de vouloir répondre objectivement à une telle question. Il nous suffit, aujourd'hui, de la poser.*

SAN LAZZARO.



PICASSO. Paysage de la rue des bois. Peinture. 1908. 74 × 60,5 cm

(Anc. coll. Gertrude Stein)



# Braque, le solitaire

par André Verdet

Quelques mois avant sa mort, à Gif-sur-Yvette, Fernand Léger me déclarait : « Braque, c'est un silencieux, un solitaire... Quoique nous cherchions tous deux le fait plastique en dehors de toute préoccupation sentimentale ou expressionniste, mes recherches sont à l'opposé des siennes, il est loin de moi, bien loin, mais, quel peintre immense, immense et secret. J'ai toujours été l'ami de son œuvre — le sait-il ? — mais en allant plus avant dans ma vie, avec le poids du temps, je m'aperçois que cette œuvre est un haut exemple de fidélité à la peinture ».

Braque : étonnante unité et unicité d'une œuvre à travers l'approfondissement de quelques mêmes thèmes initiaux, obsédants par delà l'apparente monotonie d'inspiration. Thèmes répétés, mais qui se métamorphosent lentement dans la recherche perpétuelle des moyens, et *sans but préalable*. Développement tenacement intérieur, continuité sans bonds ni retours spectaculaires : plus qu'une grande sagesse, une calme certitude dans l'évolution vers le

but mouvant : la recherche de l'espace, sa conquête.

Cette recherche, n'a-t-on pas senti ce qu'elle comporte d'héroïque constance ? Mais la démarche de Georges Braque, parfois quasi désespérée dans sa solitude, débouche toujours sur la tranquille affirmation de l'acte pictural, où le souffle des ténèbres, le drame, se résolvent en chant de lumière.

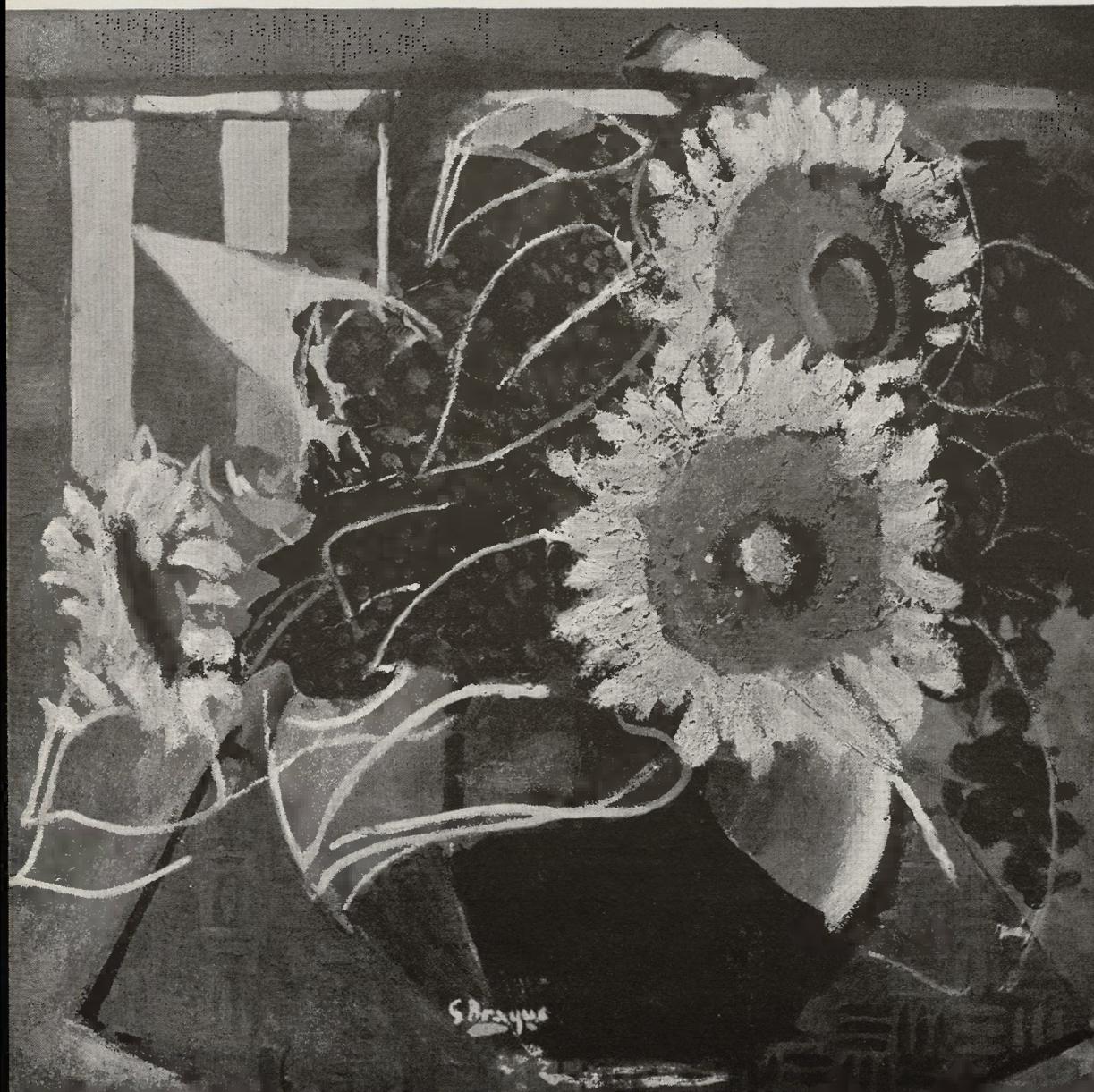
Les toiles, gouaches, dessins, sculptures de Georges Braque ne forment pas une multitude. C'est un travail très long où la concentration des pensées et des songes devient méditation. Les idées s'effacent : il reste le tableau à terminer, à faire vivre dans un *espace durable*.

Le peintre ne se sert pas de modèle. L'image initiale, enregistrée dans le regard et l'esprit, n'est qu'une suggestion, le tremplin réel vers une autre Réalité : la toile. Braque dit « Je ne sais exactement où je vais. Le but à atteindre, c'est la peinture. J'essaie toujours de trouver quelque chose de mieux. Vers ce but à atteindre, c'est mon désir de faire de la

BRAQUE. Marine. Peinture. 1930

(Photo Routhier)





BRAQUE. Les soleils. Peinture sur contreplaqué. 1914  
(Photo Galerie Maeght)

peinture qui compte le plus. Ainsi dans la vie : il faut passer par l'épreuve et ce sont les circonstances qui se trouvent sur la toile qui me révèlent à moi-même. Il faut pouvoir tirer parti des imprévus, en remettant toujours son savoir en question, en doute même. Si le savoir est acquis une fois pour toutes, érigé en dogme, finie l'aventure, on est bon pour l'académisme. Oui, se méfier des idées toutes faites, elles encombrant, encrassent l'esprit, ne pas se persuader qu'on a raison à partir d'une théorie définitive mais laisser son esprit vacant, ouvert, toujours en *avant* de ses propres acquisitions et conquêtes ».

Parti de l'impressionnisme, évoluant, aux années 1904-1905, vers le fauvisme avec Vlaminck, Friesz, Dufy, Marquet, Derain — Georges Braque, se méfiant du délire total des couleurs, ne tardera pas à surmonter ce fauvisme, à le dépasser. Découverte de Cézanne, de la discipline architecturale. Avè-

nement du cubisme, départ vers la prodigieuse aventure (dont les significations humaines n'ont pas encore été entièrement dévoilées de nos jours) parallèlement avec Picasso. Beaucoup de tableaux des deux inventeurs naissent comme autant de frères jumeaux dont il s'avère difficile de déceler la paternité tellement la ressemblance des uns et des autres fusionne. « Quand nous avons fait du cubisme, nous n'avions aucune intention de faire du cubisme mais d'exprimer ce qui était en nous » (Braque). Même langage chez Picasso.

Georges Braque élargit le cubisme, le domine, en projette les plus beaux acquêts vers l'avenir. Il va devenir le maître incomparable de la nature-morte, le magnifique ordonnateur d'intérieurs où l'énigme de la vie et de la mort baignera les objets et les visages jusqu'à l'envoûtement incantatoire.

Sans rien renier, l'œuvre s'achemine vers le dépouillement spirituel tout en conservant des



BRAQUE. Vase devant la fenêtre.  
Peinture, 1954 (Photo Galerie Maeght)

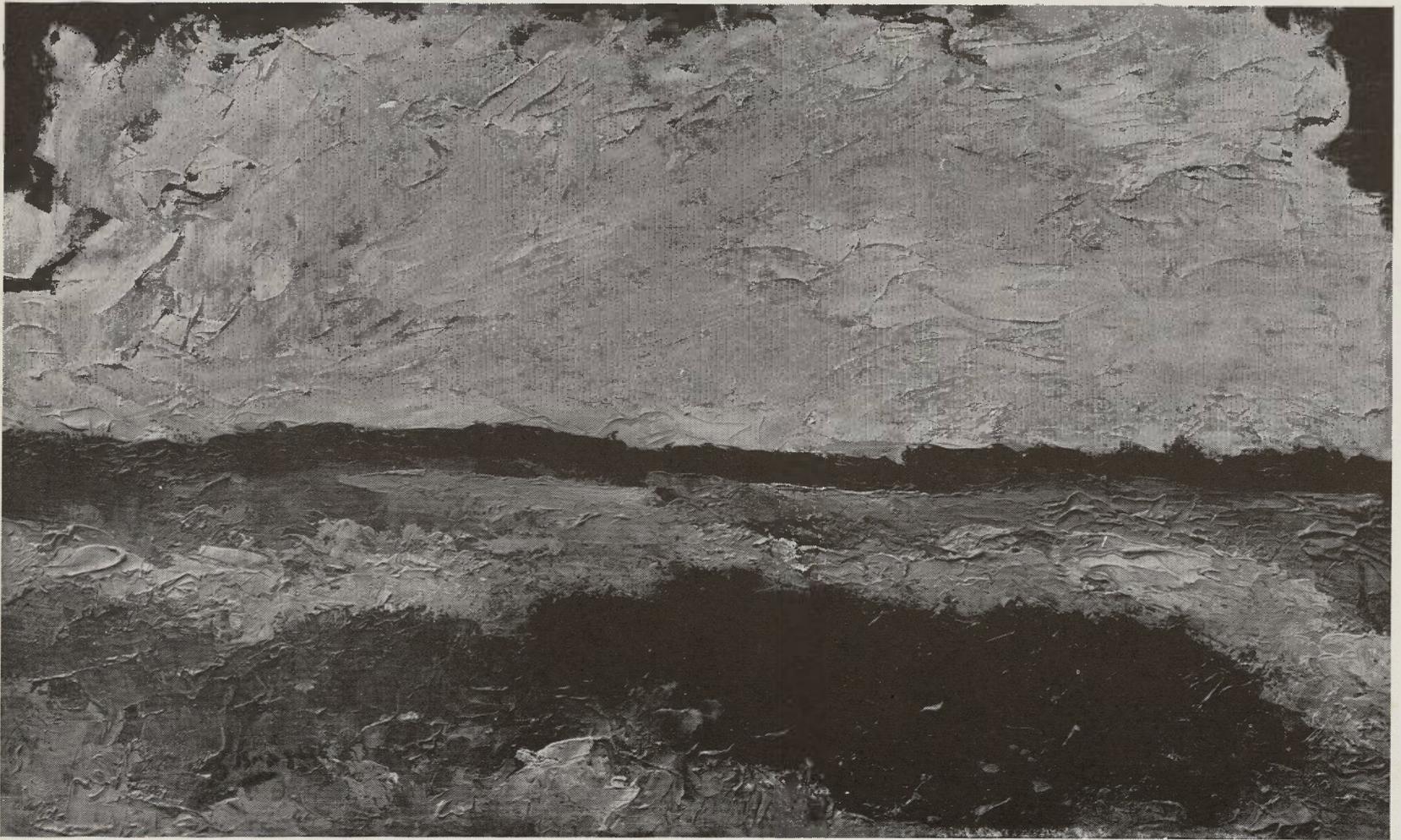
assises bien terriennes. L'envol du lyrisme ne se perd pas dans les nuées métaphysiques mais exprime fortement la *merveilleuse présence* de la terre et du ciel, la vibration musicale et colorée des atmosphères. Je songe ainsi à ces plages de Normandie, avec leurs barques échouées comme des morceaux d'astres ou de fabuleuses baleines, à ces paysages où le sol et l'azur ont même épaisseur, même densité. Je songe à ces cieux interstellaires troués d'oiseaux-réacteurs, ces cieux qu'une ivresse cosmique gonfle et chavire dans un espace déployé jusqu'à l'immense, quels que soient le cadre, le format de la toile ou du papier.

Ces dernières années, il semble que le génie lyrique l'emporte, qu'une très secrète ferveur et passion de plus en plus repliées sur leur solitude, éclatent sourdement dans le levain de la pâte, toujours en *déça*, en retrait de cet élan lyrique.

Les multiples variations sur le thème de l'*Oiseau*

nous renvoient un peu de la lueur de nos temps actuels; l'ère atomique, les voyages intersidéraux, la grande randonnée spatiale s'y décèlent infailliblement. La vaste toile *A tire d'aile* en est une des cimes émouvantes. Braque, démiurge des natures-mortes et des intérieurs, s'est mué en peintre visionnaire. Dans la préface à un récent album de 13 reproductions au pochoir signées Georges Braque, *Espaces*, j'écrivais que l'œuvre de l'artiste avait atteint un aspect *fantastique* que le temps ne ferait qu'accentuer.

A propos de cette série d'oiseaux, Braque raconte « Voici quelques années, en été, j'étais en Camargue. Au-dessus des étangs, j'ai vu passer de grands oiseaux. De cette vision j'ai tiré des formes aériennes. Les oiseaux m'ont inspiré, je tente d'en extraire le meilleur profit pour ma peinture. S'ils m'intéressent en tant qu'espèces animales vivantes, il me faut pourtant enfouir dans ma mémoire leur fonction



BRAQUE. La plaine II. Peinture. 1956

(Photo Galerie Maeght)

naturelle d'oiseau. Le concept même après le choc de l'inspiration qui les a fait s'épanouir dans mon esprit, ce concept doit s'effacer, s'abolir pour me rapprocher de ce qui me préoccupe essentiellement : la construction du fait pictural. Seule la peinture doit imposer sa présence; ce qui est affectif, la métamorphose nouvellement créée, tout ce qui concourt à faire un tableau doit s'intégrer à cette présence, s'effacer devant elle ».

Fidélité à l'œuvre, intime filiation. Georges Braque, à l'inverse de tant d'artistes qui sous couleur de renouvellement n'en arrivent qu'à faire mille manières, Braque n'a rien répudié du passé. Les investigations les plus reculées ne sont pas mortes en lui, elles ont gardé leurs timbres, leurs échos, vivant et libre souvenir. Un jour l'inexploré d'une chose qui semblait définitivement acquise se dévoile, sans même que le créateur s'en rende compte, et puis évolue vers une acquisition, une découverte nouvelle.

Ainsi dans telle marine de 1930 ressurgit à la fois une touche qui se souvient du pointillisme sans y verser, une architecture qui se rappelle l'ordonnance cubiste, sans l'imiter, en contraste avec une atmosphère, un moelleux romantique, dont le total forme une vision entièrement neuve, la facture insolite d'un Braque *inattendu*.

*Marine*. Puissante base architecturale profonde intégrée dans la toile. Graphisme presque imper-

ceptible de la coque. Barques échouées, pans d'astres tombés, ou bien carcasses de baleine. Leur densité de terre d'ombre repose sur un fond de mer translucide, sur un amas de galets constellés. Déchirement du ciel qui projette sur la falaise un halo de lumière auréolé par un nimbe de vert émeraude. Ce vert est donné en contraste avec la mer sombrement dramatique, où l'orage s'annonce.

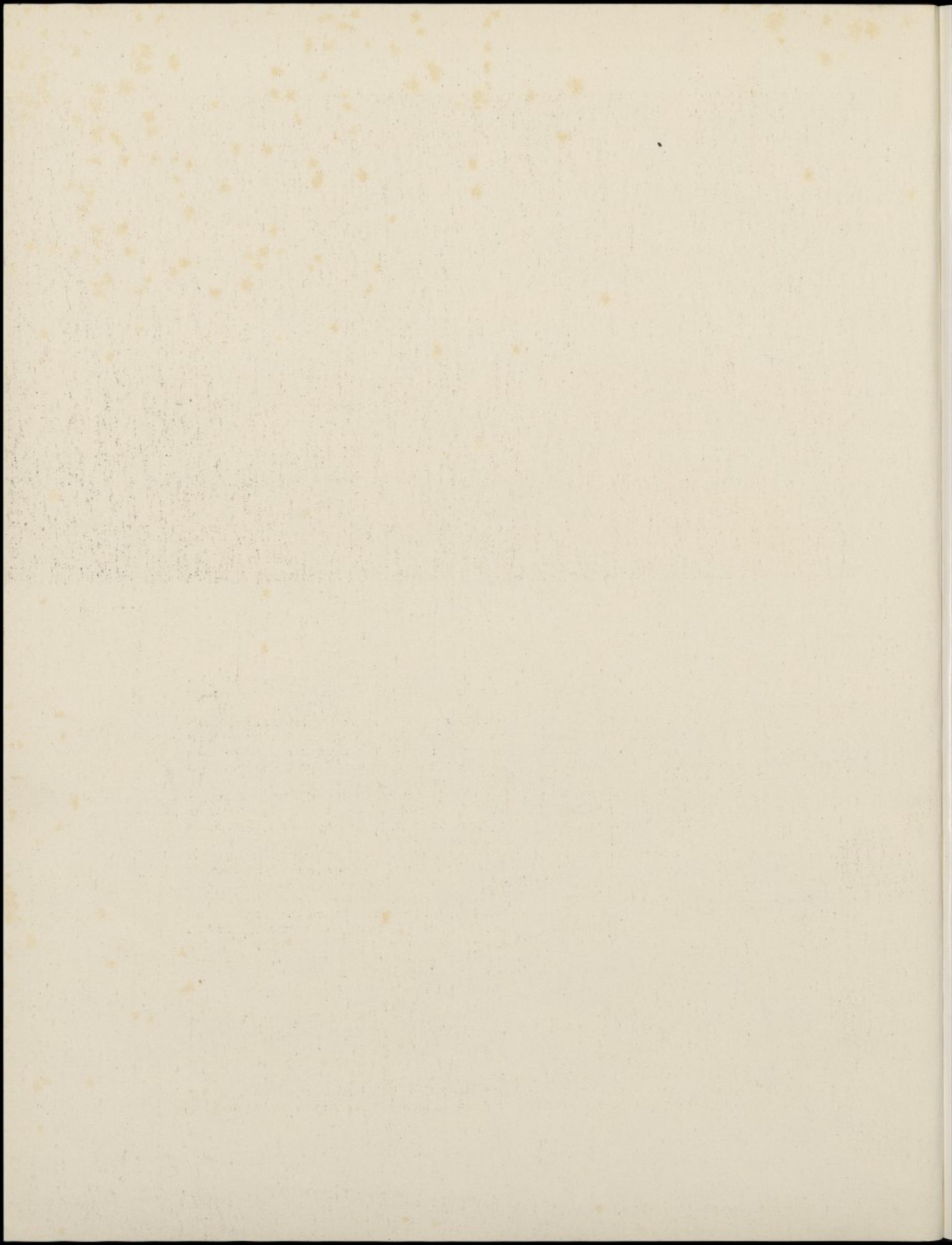
Toute la chaleur de la toile est fournie par un rouge corail vineux. L'envoûtement quasi nocturne, la magie, l'irradiance des espaces océaniques tire ses ressources non pas de valeurs sentimentales ou expressionnistes mais du seul rapport plastique et sensible des choses, en quoi ces précédentes valeurs se sont abolies.

Ici, comme dans les intérieurs, les natures-mortes, les visages doubles ou dans le thème des oiseaux, ce qui préoccupe Georges Braque au premier chef c'est le rapport qui naît entre les choses situées dans un espace, le rapport qui s'établit entre le tableau et lui-même, et, finalement, l'accord, l'union non pas tacite mais extrêmement implicite des trois éléments : les objets, le tableau, l'artiste.

Ces rapports ouvrent à l'œuvre sa personnalité. Braque se référera toujours à leur exigence fonctionnelle. Les objets n'existent que par la loi des rapports. Ces derniers sont constamment changeants, notion du perpétuel contre celle de l'éternel qui fige les choses. Ils sont la révélation de soi et de ce qui se passe extérieurement dans la nature.



- GB...!!!





BRAQUE. La plaine I. Peinture. 1956

(Photo Routhier)

La conjugaison de la chose et de soi postule le *sujet*. Braque vit ce sujet au lieu de le regarder, il le vit toujours à la cime de son art. Il ne se contente pas de voir, d'analyser, mais il *participe*.

Le peintre dépersonnalise l'objet, lui fait perdre le sens de l'usage coutumier afin de lui créer un nouveau destin au royaume des arts. Cependant ce maître de l'esprit régnant qu'est Braque, cet ennemi de l'emprise sensuelle, ce lucide et ce passionné ne perd jamais le contact avec la nature. Il ne la copie pas : il cherche des longueurs d'onde, des résonances.

Ce qui tendrait chez lui, parfois, vers un certain idéalisme est corrigé aussitôt par une reprise concrète du Réel pictural à exprimer dans une dimension poétique, dans une métamorphose où l'imitation ni l'apparence n'ont plus cours. L'état de grâce, l'inspiration de l'artiste se marient avec un métier artisanal toujours en quête de recettes dont l'irruption se pare de noblesse.

L'homme qui a introduit le sable et le plâtre dans le tableau, enrichi la peinture à l'huile en lui arrachant un de ses dogmes, cet homme est l'inégalable sorcier des matières. Sa palette est la plus foisonnante qui soit ; si elle est gorgée à souhait, triturée, pétrie, elle n'exprime pourtant que le nectar. Une secrète irradiation en émane. Ce courant de forces telluriques passera sur la toile, l'imprènera. Si Braque a cherché et trouvé, c'est à force

d'honnêteté dans le travail : *sa matière ne ment pas*. Si aucune technique ne le rebute, aucun truquage ne l'intéresse.

Incorporation des tons graduellement, cérémoniellement. Pour Georges Braque, peindre est un sacre dont il *respecte* les rites tutélaires. La curiosité s'éclipse : devant la toile voici que seul s'épand l'amour.

Qu'elle s'étale en minces couches, en transparences, qu'elle soit allégée, une caresse, ou saturée, éruption ou boursouffure, la couleur est toujours *fluidique*.

Orchestration des formes et des couleurs : tout concourt à l'harmonie. Braque est l'archétype du peintre musical. L'effluve qu'il a capté et qu'il nous renvoie selon diverses ondes devient une symphonie subtile, musique de chambre où l'intimisme rejoint le grandiose, où le classique affleure parfois le romantique, où le coutumier atteint toujours, sans aucun effet, avec une aisance naturelle, le poétique. Je disais plus avant la belle et terrible lumière du fantastique.

N'arrive-t-il pas parfois à Mozart d'être romantique?... Mais il l'est avec mesure, sans débordement, il maîtrise ses sentiments, il les replie en deça de son acte musical. Ainsi Braque. Or je me méfie lorsqu'on parle, trop étroitement à mon avis, du classicisme de Braque, descendant direct de Chardin, de son goût, de sa séduction spécifiquement française. On



BRAQUE. Le champ de blé. Peinture. 1952

(Photo Galerie Maeght)

en parle de telle façon qu'on limite son génie, qui n'a que faire du goût traditionnel. J'irai même plus loin, quitte à lever des clameurs chez certains confrères : il se trouve dans quelques natures-mortes, dans quelques plages de Normandie que je sais, une part de *maudit*. Difficilement décelable, cette part de maudit, enfouie *derrière* la toile, transparaît fugitivement, s'espace comme l'écho lointain. Mais chez Braque, l'épreuve du mal de vivre, de la solitude et de l'angoisse, devient le passage du tourment à la sérénité, à la contemplation, à une haute philosophie de la sagesse, proche de la philosophie hindoue. Braque a su harmoniser ses passions, les fondre dans le creuset d'une immense ferveur cachée.

Féerie des tons automnaux, mélancolie des ocres. Les noirs, si importants chez ce peintre, sont des noirs d'apparat. Ils font souvent songer au culte funéraire antique. D'eux émane une lumière surnaturelle, ils semblent draper la fatalité.

Scintillement printanier en réaction : des tendresses d'herbe parsèment quelques toiles, foisonnent, grimpent jusqu'au seuil de l'été en rendant l'âme irisée du vert.

Absence de l'homme dans les tableaux n'est pas synonyme d'inhumanité. La vision de Braque demeure ancrée dans l'humain. Un peintre n'a pas

forcément à représenter l'être pour le suggérer, le transmuter, voilà le lieu bien commun qu'il faut répéter. Poussin, cet humaniste, n'a-t-il pas assigné une place infime à l'homme dans ses paysages, ses cieus, ses horizons ne sont-ils pas le regard même d'une humanité, regard embué d'infini voyageur et d'idéale poésie ?

Femmes hiératiques, dressées dans des intérieurs. La lumière du dehors s'y réfracte comme dans un aquarium. Parfois, à la croisée, le ciel. Enigme... Est-ce le jour, ou la nuit, ou les deux mêlés ?

L'ombre et la lumière, le clair et l'obscur qui se partagent, face et profil à la fois, un même visage. Jeu scénique qui ne manque pas de saisir, spectacle d'un théâtre d'ombres.

Dessin schématisé, dirigé vers l'essentiel, qui ne doit pas dominer, s'imposer mais plutôt aider par en dessous, solidement, l'harmonie chromatique de l'ensemble. Chez Picasso, le dessin est souverain, impératif. Chez Braque, il s'efface, il *rentre*.

Les époques de Normandie — vacances si l'on veut, car pour un homme de génie, il n'y a pas de vacances — correspondent chez Braque à un besoin de simplicité, à un désir de renouer avec les puissances naturelles, avec les éléments. Près des côtes, le long des falaises, parmi les champs sous la houle, ce qui en lui pourrait pousser vers l'intellectualisme,

le conceptuel extrême, se défait. Dans le grand bain des forces orphiques, il se plonge. C'est par ces sens régénérés, revivifiés, qu'il endiguera mieux la poussée séveuse afin de la canaliser vers la transmutation plastique.

*La Plaine.* Porté à l'intensité d'une céramique aux précieux émaux. Les bienfaits de l'apprêt donnent à cette toile la dimension d'une fresque. Argentée, aurifiée, diamantifiée, éblouissement total de la lumière diffuse par la plaine. L'artiste est près de la saturation orgiaque; les couleurs, profuses, flamboient dans la chaleur. Sorte d'hommage à Van Gogh, me trompè-je? Inattendue apparition d'un Braque aux lisières de la sensualité.

Dans une autre vision de paysage où la seule ligne dénudée d'horizon délimite l'espace, comme une courbure planétaire, le ciel et la terre ont la même densité, même épaisseur cosmique. Là un grand peintre nous démontre que la peinture traitée au couteau ou à la spatule peut être aussi valable que la peinture au glacis. Il semblerait donc que Braque, ces dernières années, fasse évoluer sa peinture, notamment dans les paysages ou les marines, vers plus de sensorialité: mais l'esprit contemplatif et méditatif *emporte* toujours, au delà des seules jouissances physiques, l'ensemble. Il en est de même pour certaines natures-mortes, grumeleuses, charnues de matières à souhait.

Ces *Oiseaux*, de fraîche date, équarris en forme de

bois volant. Distance entre les ailes obtenue par un miraculeux effet de clarté. Leur simplicité extrême dénote une très juste conception de l'espace inter-sidéral: climat d'un haut ciel. Nous nous reportons à l'aile volante d'invention récente, formée d'une tuyère.

L'empâtement de la toile a été traité au couteau, un couteau coupant comme le mistral, mais le vol de l'oiseau est délié, stable. Il fend à une vitesse supersonique la résistance de l'air.

Au-delà de tout objet proche ou lointain, par delà toute fenêtre, à travers tout mur même, que recherchent inlassablement nos yeux? A l'instant de se clore, toute vie vécue ou non, où partent-ils, très loin, voyageurs encore, et une dernière fois désespérément tendus?

L'impossible ailleurs par delà l'horizon. L'éternel par delà l'immédiat. Nos yeux, durant l'existence entière, à notre insu, quémandent l'espace et l'infini. A chaque fois butant contre cette frontière à la fois physique et spirituelle qu'est l'horizon mais à chaque fois essayant de tromper leurs propres limites et l'étendue en se délimitant dans la plongée vers le ciel, vers le haut... Déchirant mécanisme humain et évasion, que des milliers d'années de routine n'empêchent pas de fonctionner comme au premier jour de la fraîcheur du regard.

... Georges Braque, dans tel paysage qui m'émeut par sa nudité, par sa pauvreté même, a su faire de la

BRAQUE. Les oiseaux. Peinture. 1957

(Photo Galerie Maeght)





BRAQUE. Les dahlias rouges. Peinture. 1956

(Photo Gal. Maeght)

BRAQUE. Pomme et banane. Huile sur panneau. 1926



seule ligne d'horizon la ligne *idéale* de notre vie, espoirs ou désespoirs franchis, et, de cette ligne, le grand poème de l'impossible ailleurs.

Cet artiste, que l'on a fâcheusement tendance à enfermer dans sa tradition, s'avère à la lumière de quelques tableaux à peine achevés un révolutionnaire. Un révolutionnaire qui brise justement ses propres canons, sa propre tradition, qui brise les cadres mêmes de la peinture.

Travaillant plusieurs mois, plusieurs années certaines toiles, échappant à la minutie de l'artisan dans le constant *élan* de l'artiste, George Braque arrive à transcender véritablement les problèmes physiques de la plastique pour déboucher dans la seule gloire de la *lumière*.

Un tableau chez lui n'est plus une image mais un miroir de lumière où vibre dans sa pureté l'espace de la haute poésie. L'extraordinaire de cette peinture pourtant figurative est que se fondant sur les assises de la réalité concrète elle puisse atteindre, dans les réussites, au *sacral*.

Singulièrement ces dernières années son art n'est pas celui du retour à la Nature, non, mais bien celui de la présence de la Nature elle-même dans l'art, phénomène qui ne va cesser de se manifester et de s'élargir, et dont le retentissement humain et critique sur le plan esthétique ne s'en trouve encore qu'aux prémisses.

Par les moyens à la fois les plus savants et les plus simples et simplifiés, l'artiste et l'homme de sciences ont accaparé une immense part de la Nature en la conjurant, en pénétrant mieux dans ses mystères et lois. Aux yeux de certains ils paraissaient pourtant s'en éloigner, ils ne s'en approchaient que de plus près.

... Généreuse Nature constellée, qui, le plus *naturellement* du monde, verdoie de nouveau là où on ne l'attendait plus, en ce lieu où son effacement nous avait semblé disparition et oubli.

Dans l'œuvre actuelle de Georges Braque, la Nature la voici à sa place de toujours mais vue par le peintre avec les yeux d'aujourd'hui. Il ne l'a pas appelée, elle se trouvait là, fertile, où son pinceau s'est posé. La Nature attend toujours son heure, qui vient à qui sait l'attendre dans le plus profond de soi. Elle a une sainte horreur de ceux qui la copient, une merveilleuse reconnaissance pour ceux qui la cherchent en l'interprétant. Alors elle émerge sourdement, frangée du mystère de la création, ou, parfois, fait irruption, dans un terrible souffle de genèse.

Chez Braque, c'est dans un silence quasi religieux qu'elle chatoie, parée de prestiges souverains. Elle s'efforce vers la lumière, son ombre rayonne. Elle atteint souvent à la noblesse du chant, elle atteint souvent à la race.

Le beau *chemin vert* de Georges Braque « au jour le jour chemin faisant »<sup>1</sup>

*Le Canard...* Dans son duvet de plâtre, comme le drapeau du ciel, le canard.

Il vole, sa lourdeur terrestre s'allège, son poids va nier la pesanteur, dans les espaces bientôt... Il s'élève, le bel enfant de la terre et du ciel, il a quitté la nuit pour le jour bleu.

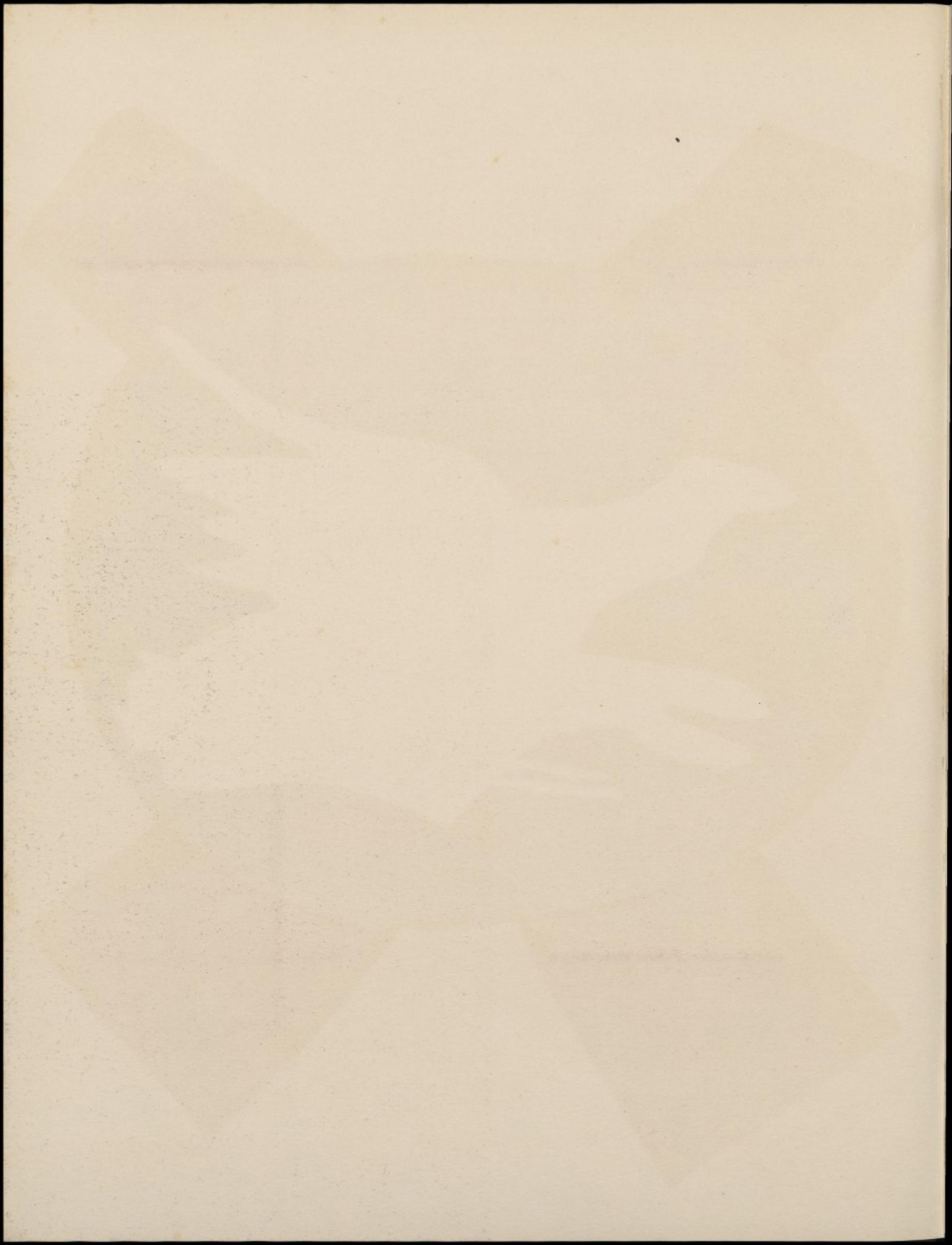
Il va se découvrir.

ANDRÉ VERDET.

(Extrait d'un ouvrage à paraître dans la collection "XX<sup>e</sup> Siècle")

(1) *Pensées*, de Georges Braque.





# Max Ernst

## et le « dépaysement »

par Patrick Waldberg

La Nature, pour l'artiste, c'est la laboratoire du merveilleux. Qu'il se rapproche de l'objet — parfois avec une fureur maniaque — ou bien qu'il s'en éloigne — jusqu'à le perdre de vue — c'est toujours à une « subjectivité vivante et interne », selon l'expression de Hegel, qu'il entend soumettre le monde. Cela est si vrai qu'un verre de cristal et quelques gaufrettes, peints par Baugin avec une précision quasi-délirante, nous renseignent peu, en fin de compte, sur la nature de ces objets, mais beaucoup sur Baugin lui-même, et sur une certaine conception du merveilleux au XVII<sup>e</sup> siècle. La ressemblance est en somme épiphénoménale, et nous intéresse moins que la volonté de faire ressemblant, ou que le choix auquel a procédé l'artiste. De même, il ne paraît pas excessif de dire qu'aucun soleil dans l'univers n'a ressemblé à ceux dont Vincent Van Gogh a fièvreusement tracé les spirales. Et cependant chaque soleil qu'il nous montre provoque un choc, car c'est lui, Van Gogh, que nous reconnaissons dans ce tourbillon démesuré : nous pressentons que le vertige dont il était la proie l'entraînait, fasciné, au devant de sa mort. Max Ernst, lui aussi, a peint des soleils, mais dans un tout autre sens. Il ne s'est pas laissé éblouir par l'astre, et ne l'a pas suivi des yeux, de l'aube au crépuscule, comme la fleur de tournesol virant autour de sa tige. Les soleils qu'inlassablement il fait surgir au-dessus des forêts, des mers et des montagnes, il les a tirés de sa propre Nuit.

Max Ernst a dressé les masses sombres de ses forêts sous tous les ciels d'orage. Elles ont pu prendre parfois l'apparence de villes aux édifices enchevêtrés, se soutenant les uns les autres et derrière lesquels apparaît, livide, l'anneau solaire. L'une d'elles, parmi les plus célèbres, a pour titre *Vision provoquée par l'aspect nocturne de la Porte Saint-Denis* (1927). La sensibilité aidant, ceux qui ont fréquenté ce quartier aux petites heures des nuits d'hiver ne peuvent manquer d'éprouver, devant ce tableau, une émotion d'une qualité voisine. Mais ce paysage est aussi une forêt, dans



MAX ERNST. Les aveugles dansent la nuit. Peinture. 1957  
(Galerie E. Loeb)



MAX ERNST. 33 fillettes partant pour la chasse aux papillons. Peinture. 1958

(Coll. particulière, Bruxelles)



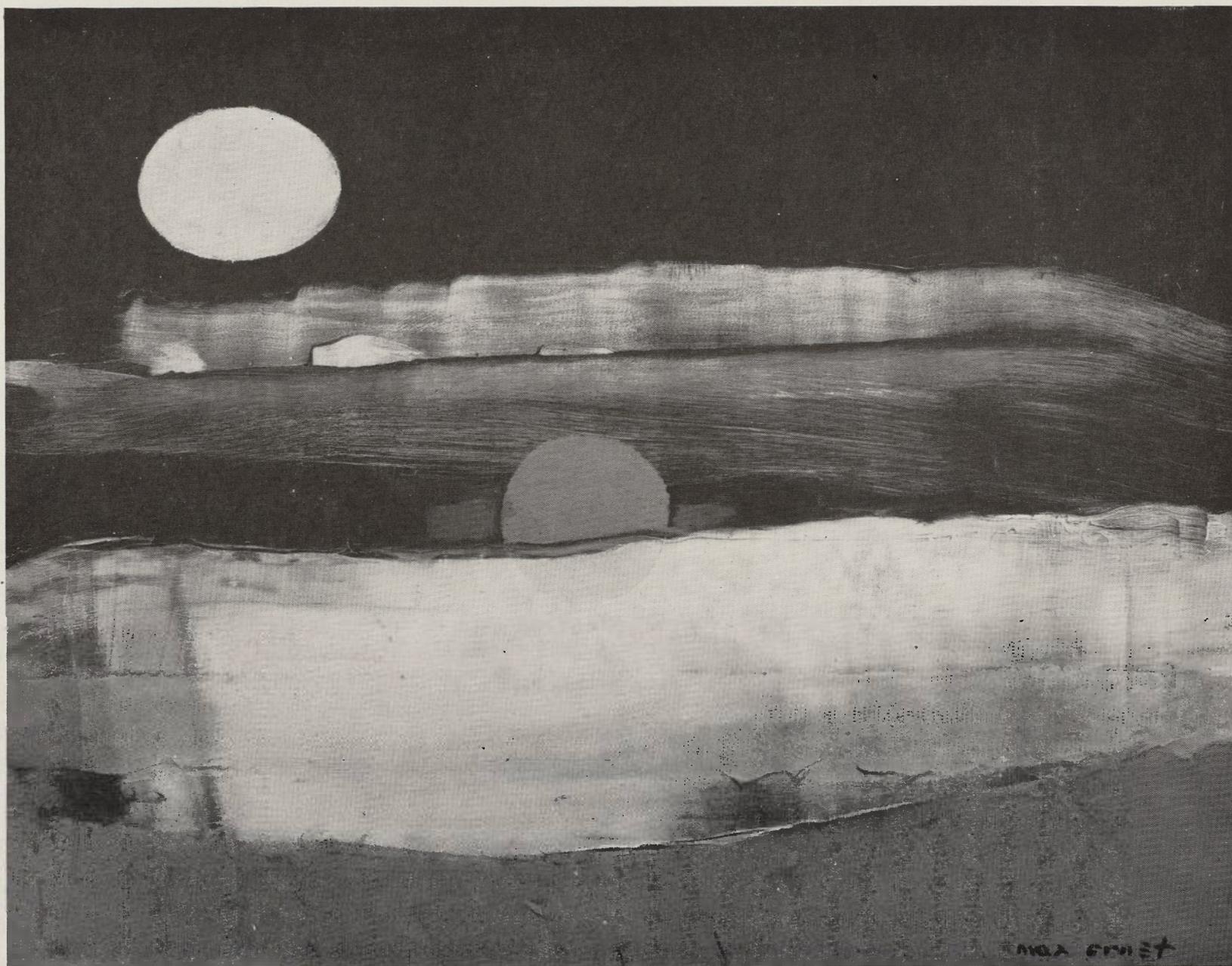
MAX ERNST. Calme. Peinture. 1958

(Coll. particulière, New York)

la mesure où toute ville assez dense, pourvue de ruelles obscures et tortueuses, inspire la nuit à l'homme tant soit peu poète le même effroi mêlé de ravissement que s'il était perdu au cœur d'un bois épais, plein de murmures et de menaces.

Il n'est guère possible de concevoir une forêt sans oiseaux. Celles de Max Ernst en sont abondamment peuplées, et les oiseaux qui s'y nichent, traités par le peintre d'une manière contrastant avec le tragique du décor, apportent une note de légèreté et d'humour qui fait que le tableau prend vie. Parfois les oiseaux sont seuls, tournoyant dans l'air en compagnies pléthoriques, comme dans la série des *100.000 Colombes* (1927-1928), ou, plus récemment, celle des *Mouettes voltigeant autour de la terre* (1958). Un gros oiseau, jaillissant de l'incandescence d'un fond rouge, interroge le spectateur :

*What kind of a bird are you?* (1957). Et de fait, c'est la question qu'à travers son œuvre il pose, et à laquelle il cherche à donner réponse : quelle sorte d'oiseau êtes-vous ? interrogation qu'il s'adresse d'abord à lui-même : qui suis-je ? mais aussi à l'interlocuteur pour lequel il peint : qui es-tu ? L'être humain, sous son apparence reconnaissable, n'a été représenté par Max Ernst que rarement, et dans des œuvres peu marquantes. Comme je lui demandais un jour la raison de cette absence, il me dit que l'idée de peindre l'homme lui inspirait à la fois de l'angoisse et de l'aversion, et qu'il lui avait substitué l'oiseau. La raison de cette singulière attitude est à chercher dans certains événements survenus au cours de son enfance et qu'il serait trop long d'exposer ici. Les oiseaux de Max Ernst n'en expriment pas moins toute la gamme des attitudes humaines, mais détachées de la contin-



MAX ERNST. Horizon. Peinture. 1958

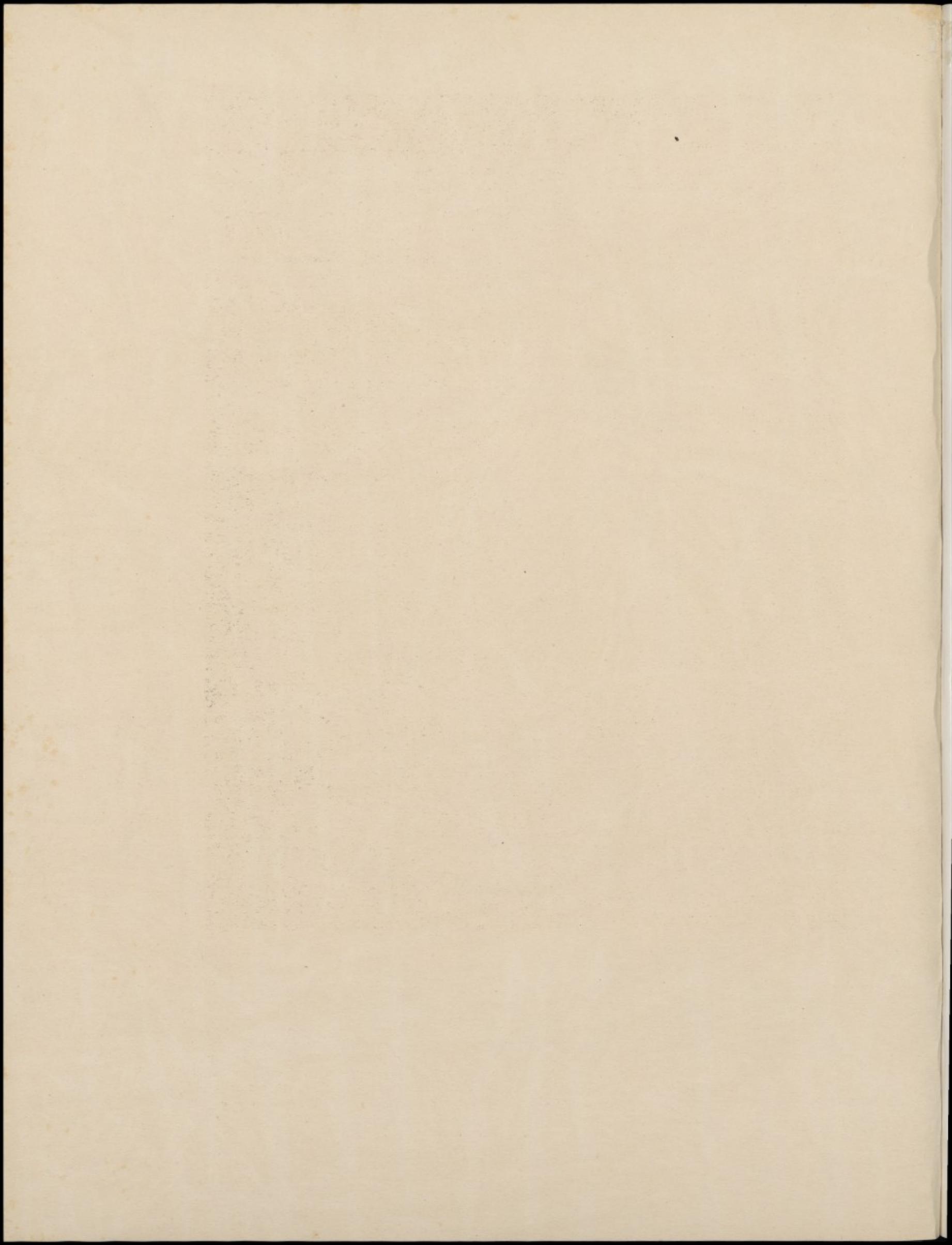
(Coll. particulière, New York)

gence, sublimisées, en quelque sorte, et fortement colorées par la personnalité profonde du peintre.

Jusqu'en 1925, date à laquelle Max Ernst découvrit la technique du « frottage », dans des conditions qu'il a lui-même décrites, son œuvre se pouvait définir comme un « long et raisonné » dépaysement. Une telle opération, cela va de soi, ne peut se faire qu'à partir d'éléments sensibles, c'est-à-dire ayant été perçus, donc naturels. Le mot dépaysement ne contient-il pas en puissance le *paysage*? Omar Khayam, en un moment de nostalgie, se disait qu'il aimerait bien détruire la Nature, la briser en morceaux, puis la « remodeler plus près des désirs du cœur ». Ce n'est pas autrement que procède Max Ernst. Mais son cœur, longtemps, fut pris par la révolte, contre sa famille d'abord, puis, par

voie de conséquence, contre les traditions sur lesquelles celle-ci fondait sa sécurité morale. Au lieu d'une Nature rassurante, harmonieusement ordonnée par un Dieu bon, Max Ernst percevait un monde dominé par la cruauté, emporté par un irrésistible flux de meurtres et de mutilations, de pourrissement et de mort. L'homme lui-même n'était pas l'ange déchu (mais raisonnable) dont on lui vantait les pouvoirs bénéfiques, mais un inextricable tissu de conflits sauvages. D'où la véhémence agressive et provoquante d'œuvres telles que *Oedipus Rex* et *l'Eléphant Célèbes* (1922), *Les Jardins gobe-avions* (1934-1936), *La Nymphe Echo* (1936), *Le Surréalisme et la Peinture* (1941), pour ne citer que les plus saisissantes. Il y a peu d'artistes qui aient aussi fortement exprimé la nécessité des contraires : attraction et répulsion, amour et haine, essentiels, comme dit Blake, à la vie de l'homme.







MAX ERNST. Encore une belle matinée. Peinture. 1957

(Coll. particulière, Paris)

A partir de 1925, peu à peu, Max Ernst surmonte la révolte ou du moins la refoule vers les profondeurs d'où elle agira comme source d'énergie transformable. Il cesse de se livrer envers le spectateur à une agression brutale, et s'efforce plutôt d'intervenir auprès de lui, afin de lui commu-

niquer son désir. Le mouvement qui porte son œuvre n'en reste pas moins tourné vers le futur. Nulle trace ici de réminiscences ou de nostalgies. La nature qu'il nous découvre est telle qu'il voudrait qu'elle fût. Irréelle peut-être, dans la mesure où les objets du rêve n'ont pas les mêmes propriétés que

ceux de la veille, mais à coup sûr prémonitoire. Il est remarquable, notamment, qu'à plusieurs reprises, Max Ernst ait peint à l'avance, sans le connaître, le paysage même où devait le conduire sa fortune. *La Ville entière* (1927) n'est pas autre chose que la *mesa* aux abords hérissés de cactus qu'il put à loisir contempler, en 1946, de la terrasse de sa maison d'Arizona.

La Nature, telle que la dépeint Max Ernst aujourd'hui, s'il est vrai qu'elle demeure haletante et tumultueuse, tend à passer de la lourdeur à la transparence. Des personnages au masque de verre y apparaissent et sourient, évoquant le fantôme de

*W. C. Fields* (1957), ou la perspective de vivre *Encore une belle matinée* (1958). Des *Tempéraments cristallins* (1958) dansent aux jeux de la lumière, sous la surveillance amusée de *Deux Impondérables* (1958). La joie affleure.

Georges Bataille a pu définir ce que l'art a pour objet : « la création d'une réalité sensible, modifiant le monde dans le sens d'une réponse au désir de prodige, impliqué dans l'essence de l'être humain. » La Nature reconstituée par Max Ernst ne s'écarte jamais du prodige, et n'a d'autre moteur que le désir.

PATRICK WALDBERG.

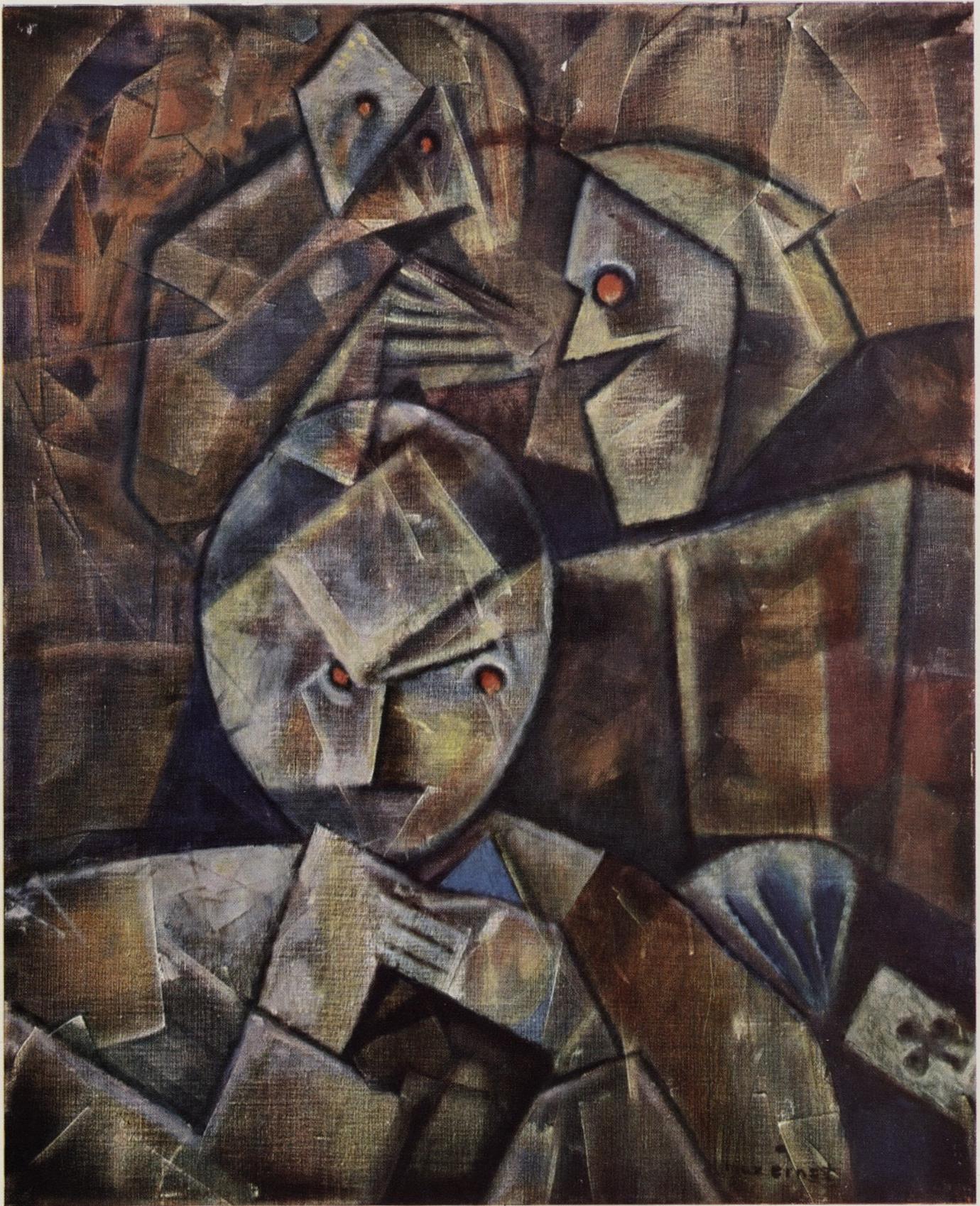
MAX ERNST. Clairière. Peinture. 1958

(Coll. particulière, Paris)





DESSIN DE MAX ERNST  
POUR LA COUVERTURE DE CE NUMÉRO



MAX ERNST. Les joueurs. Peinture. 1957. 61 × 50 cm

(Coll. Pietro Campigli, Roma)

# Grâce et atrocité de Fautrier

par Jean Paulhan

Il m'arrive de me demander à quoi tient l'évidente, l'insolite grandeur de Fautrier. Il m'arrive aussi de m'interroger sur la place qu'il tient dans la peinture moderne. Sitôt que je cherche en ce sens, voici ce que je trouve.

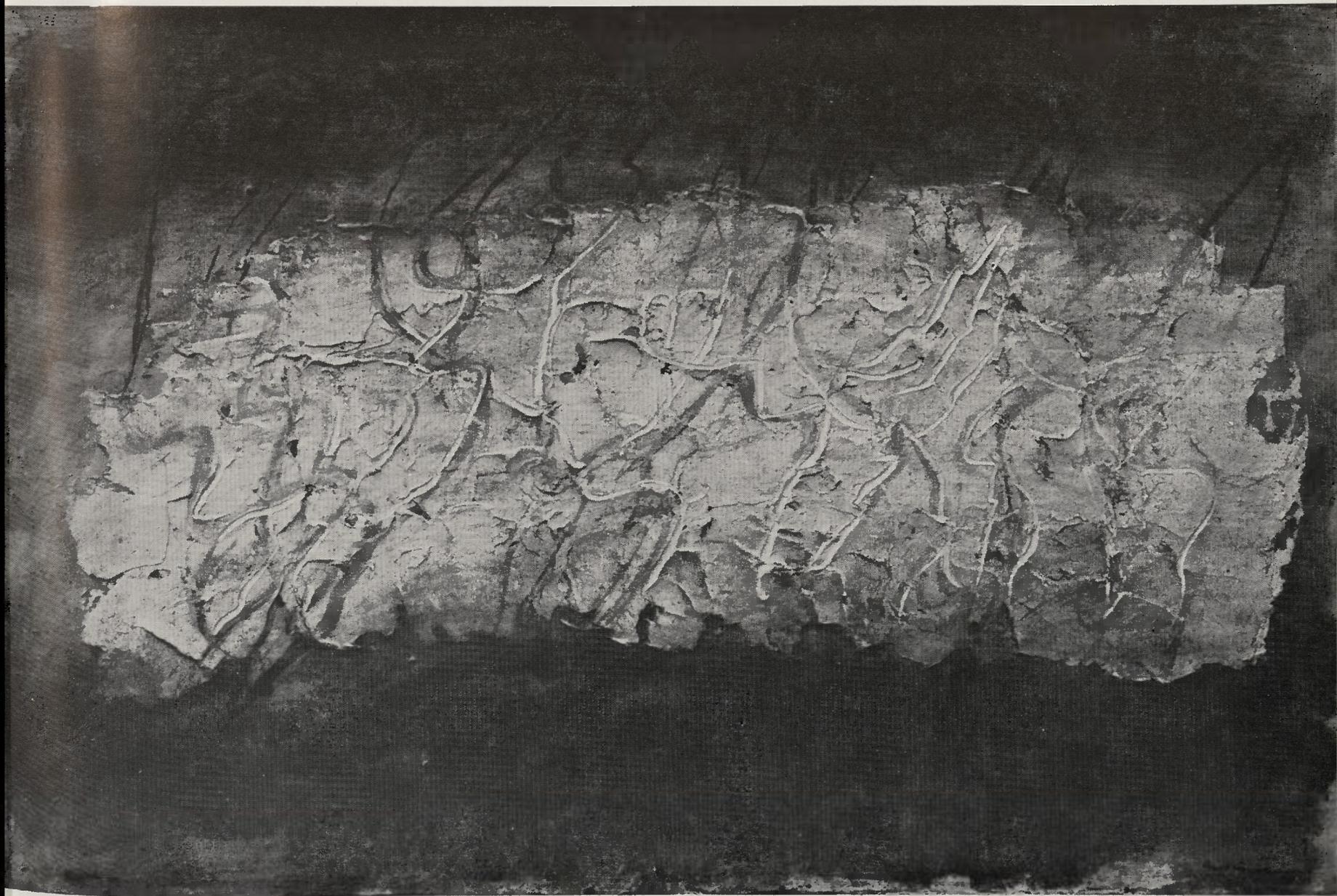
D'abord, précisons un point. C'est que j'ai le droit de parler à propos de Fautrier — comme de Braque ou de Ben Nicholson — de « peinture moderne ». On me dira que Raphaël ou Fra Angelico, eux aussi, ont été modernes dans leur temps. Sans doute mais,

si je peux dire, ce n'était pas exprès. Le temps et l'espace paraissent à Angelico (comme aux Egyptiens ou aux Hindous), d'après tout ce que nous savons d'eux, choses plutôt négligeables. Evidemment, Dieu s'en était servi : il lui fallait bien, de façon ou d'autre, animer la matière. Mais ce n'était guère que pour rappeler à l'homme son caractère périssable : au fond, pour l'humilier. L'homme se défendait en y pensant le moins possible.

Au contraire, le héros de notre temps est tout

FAUTRIER. Les trois arbres. Peinture. 1943

(Photo Galerie Rive Droite)





FAUQUIER. L'Otage N° 9. Peinture. 1943  
(Coll. J. A.)

prêt à dire : « Nous autres Modernes »... Et s'il ne le dit pas, il le pense. C'est que nous avons cultivé cette curieuse science, l'histoire, jusqu'à ne pouvoir plus dire simplement, d'un tableau ou d'un moment : « ça me plaît, ça me dégoûte, ça m'enchanté... » Non, il nous faut commencer par : « C'est du gothique, cela vient de la Renaissance » et le reste. De sorte qu'il s'agit avec les artistes d'aujourd'hui d'une modernité en quelque sorte redoublée, d'une modernité à la seconde puissance. Il serait peu qu'ils soient, en fait, modernes. Ils se figurent encore qu'ils le sont. Ils veulent l'être, et rien ne les en fait démordre. C'est un premier point, et voici le second.

C'est que les critiques éprouvent, devant l'œuvre des peintres modernes, une curieuse gêne. Non qu'ils renoncent à en parler. Ah ! certes non. Et même ils en parlent volontiers sur le ton de l'enthousiasme, et de l'adoration : sans faire la moindre réserve ; ils n'arrêtent guère d'évoquer à leur propos la condition humaine et les rythmes cosmiques, les

fonctions vitales et l'âme dans son for intime, bref, ce que l'éthique, les sciences et la métaphysique ont de plus profond. Mais ils ont curieusement renoncé à les juger. Et, par suite, à les comparer entre eux. La critique observera volontiers que les racines de l'art de Staël, ou même de Dali pénètrent jusqu'à la troisième couche (ou la cinquième, ou la dixième) de l'Inconscient. Mais Staël est-il meilleur peintre que Dali (ou Miró que Hartung), est-il même simplement un grand peintre ? et faut-il à l'artiste pousser jusqu'à la dixième couche ou se contenter, par exemple, de la troisième ? Personne ne songe à nous renseigner là-dessus. Or c'est toute la question.

Qu'il y ait là un fait nouveau — nouveau, comme est nouveau l'art moderne — c'est ce qu'on m'accordera, je pense facilement. Si discutables que soient par ailleurs les vieilles, les respectables doctrines de l'art autonome, de l'art modèle ou de l'art personnel — Croce, Berenson, Woelfflin, Venturi —

elles nous permettraient au moins de trancher, du premier coup, que Rembrandt était un meilleur peintre que Raphaël et Ucello que Vinci (ou le contraire). Mais il semble que modèles et valeurs à la fois nous aient été retirés.

Voici un dernier trait, qui suit du précédent : c'est que la peinture pose de nos jours à la critique — et d'abord au peintre lui-même — un problème moral plutôt qu'un problème esthétique. Qui songerait à parler encore de beauté, de grâce ou de laideur ? Cependant Picasso n'hésite pas à dire que Cézanne, s'il avait vécu et pensé comme Jacques-Emile Blanche, ne l'intéresserait pas un instant. Ce qui le touche, à l'entendre, dans une toile de Van Gogh ce n'est pas la chaise ou le soulier, ce n'est pas la fureur des traits ou les rafales de couleurs, non, c'est simplement le tourment de l'homme. A quoi M. Julien Alvard, qui par ailleurs abonde dans le sens de Picasso, ajoutait tout récemment que le tableau moderne ne vaut — pureté, franchise, passion, sensualité — que par ses vertus éthiques. Bref, les valeurs seraient toujours là. Elles auraient simplement changé de sens, et de nature.

Pourtant, dira-t-on, c'est le tableau seul qui nous est donné, et s'ils n'avaient pas peint, qui donc

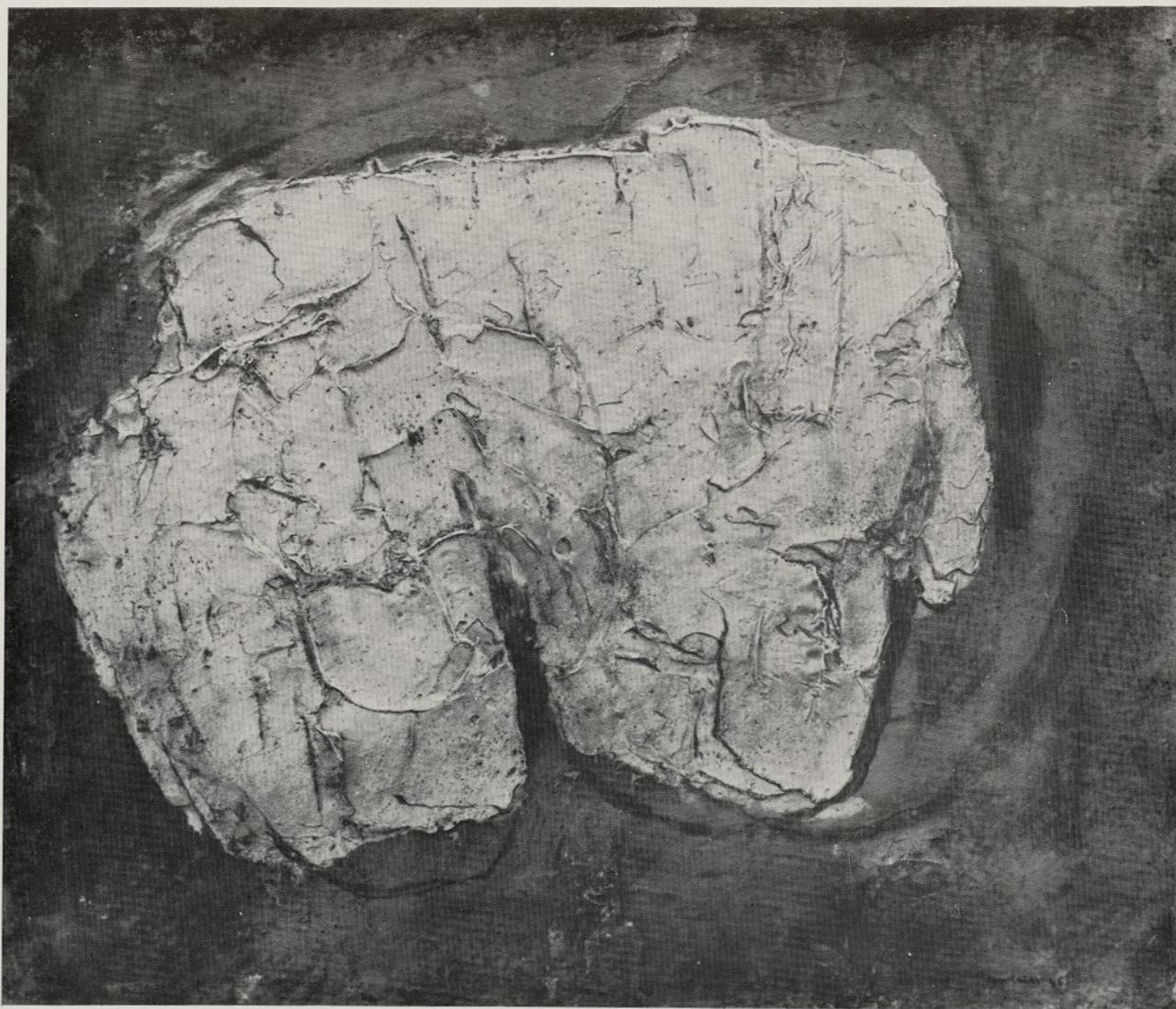
connaîtrait Van Gogh ou Cézanne ? Sans doute. Il reste que ce que nous jugeons dans le tableau, ce n'est plus comme jadis un objet, pomme ou soulier — c'est une *opération* : c'est l'esprit dans lequel l'artiste a peint le soulier ou la pomme, c'est son souci ou son tourment, sa démarche personnelle avec les obstacles auxquels elle s'est butée.

Il est temps de revenir à Fautrier.

Qui suit Fautrier patiemment tout au long de son ouvrage passe d'abord par des moraines et des glaciers sombres, des nappes froissées, des paysages volcaniques. Ce qui frappe dans les toiles de cette période, c'est d'abord la rage et le refus. Refus certes des écoles à la mode, du surréalisme au cubisme; refus aussi des objets *tels qu'ils se montrent* : une poire ouverte pourrait être une tranche de jambon. Ce glacier est-il un véritable glacier ? Si l'on veut (dit Fautrier).

C'est aussi la maîtrise des couleurs, l'extrême virtuosité : badigeons, grumeaux, écrasés semblent maintenir, à travers métamorphose ou catastrophe, les prestiges et la riche matière d'un Rubens ou d'un Turner.

Dès les Otages cependant, le refus et la rage pénètrent le tableau. Ils en sont le sens et l'émotion



même : voici des corps torturés et tronqués, des visages tuméfiés, gonflés, roidis. Or il se dégage de tant d'horreurs une beauté satisfaisante et qui nous comble : une grâce atrocement fleurie.

J'en passe. Cette grâce atroce survit aujourd'hui dans les Nus, curieuses choses pantelantes, qui tiennent du moignon et du lambeau, pourtant traversées de frissons. Cependant, le refus est devenu entre temps l'armature et, si je peux dire, le dessin même du tableau. Emballages, cageots, collerettes, godets en carton, papiers plissés, il n'est pas un de ces objets misérables, à la fois transparents et solides, qui n'offre au dernier regard, avant la poubelle, sa déchirure et sa faille, bref, le même manque et le même contre-sens qui caractérisent la peinture moderne.

Or, tous ces objets de rebut, c'est avec les plus grands égards, sous la négligence apparente, que Fautrier les traite. La faille et le refus trouvent enfin leur dignité — leur sérénité : comme s'ils étaient tout entiers passés peinture.

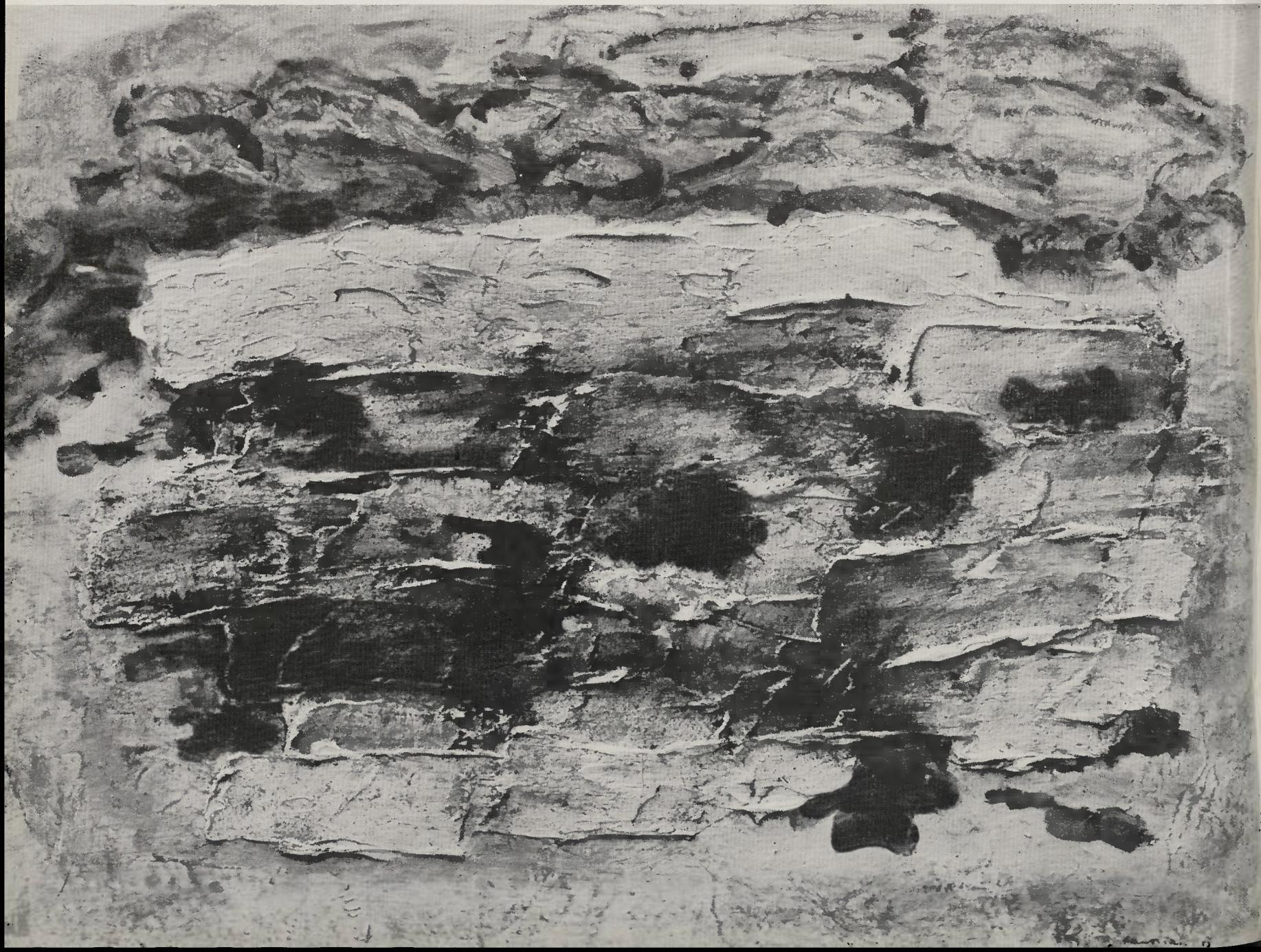
Donc, qui suit Fautrier patiemment dans son œuvre, passant des Volcans aux Otages, et des Otages aux Objets est conduit, j'allais le dire, à se poser des questions. Dont la première serait à peu

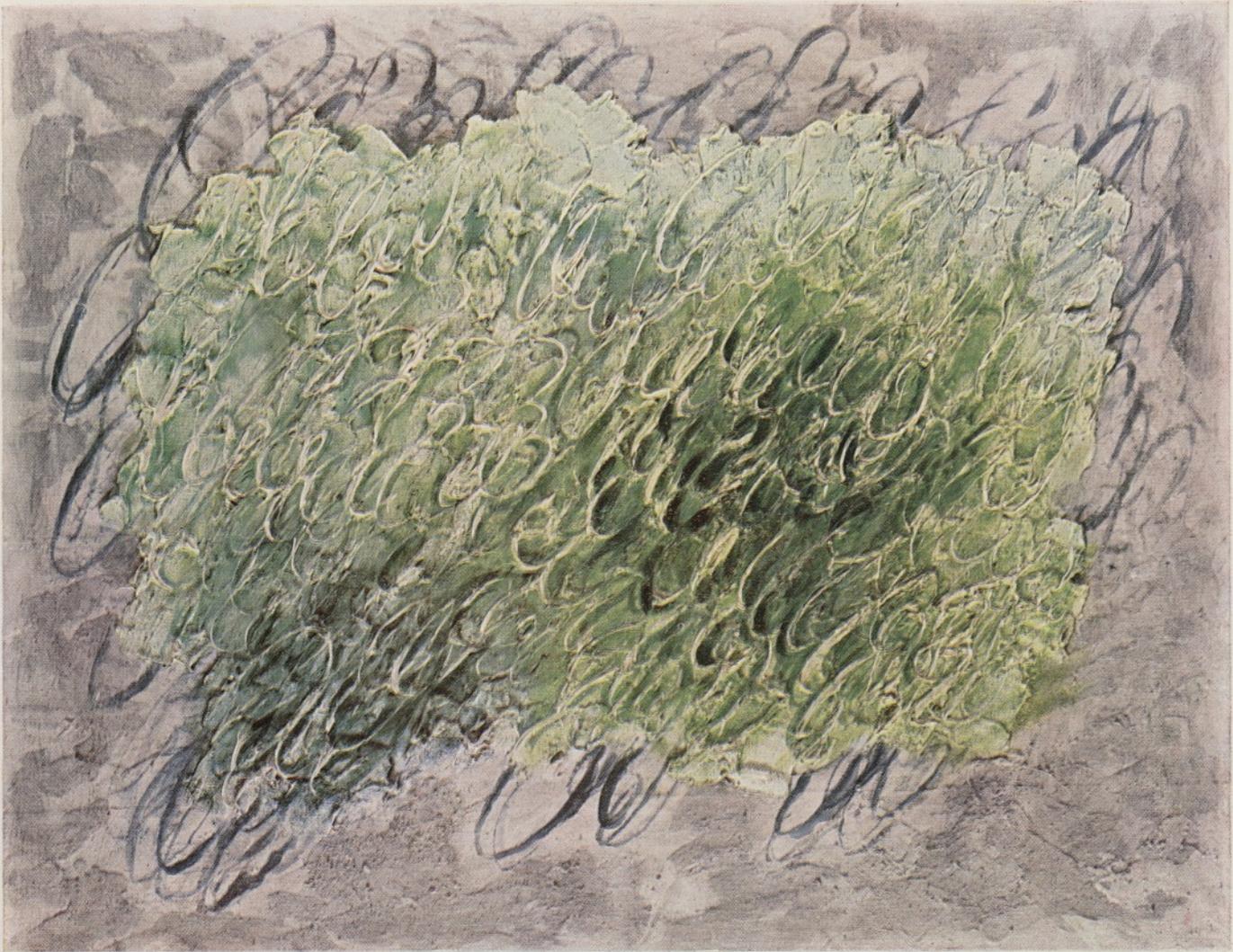
près ceci : c'est qu'il semble que l'opération de la peinture moderne se soit faite sur Fautrier plus qu'il ne l'a faite. C'est qu'il a été découvert, bien plus qu'il n'a découvert. Et la seconde :

Il ne suffit pas de dire que la peinture moderne diffère de la peinture classique. Elle prend en nous une autre place. Elle appelle de nouveaux sentiments : une volupté, un dégoût parfois, inattendus ; on ne sait quel amour un peu désespéré, où il entre de la stupeur et du mystère — en tout cas, énigmatique, insaisissable. D'où vient sans doute que nous nous sentions privés, devant elle, de principes et de valeurs. Mais si les valeurs étaient devenues, comme la peinture, historiques ? Si le meilleur peintre était celui de qui l'opération nous initie le plus innocemment — je veux dire sans calculs ni raisons — à ce nouvel état de l'art et de l'amour ? On voit de reste toute la place, toute la grande place, qu'il faudrait dès lors consentir à Fautrier.

Ici, que chacun se prononce. Pourtant je ne crois pas que la réponse soulève de graves difficultés. C'est, à mon sens : oui, et c'est encore oui.

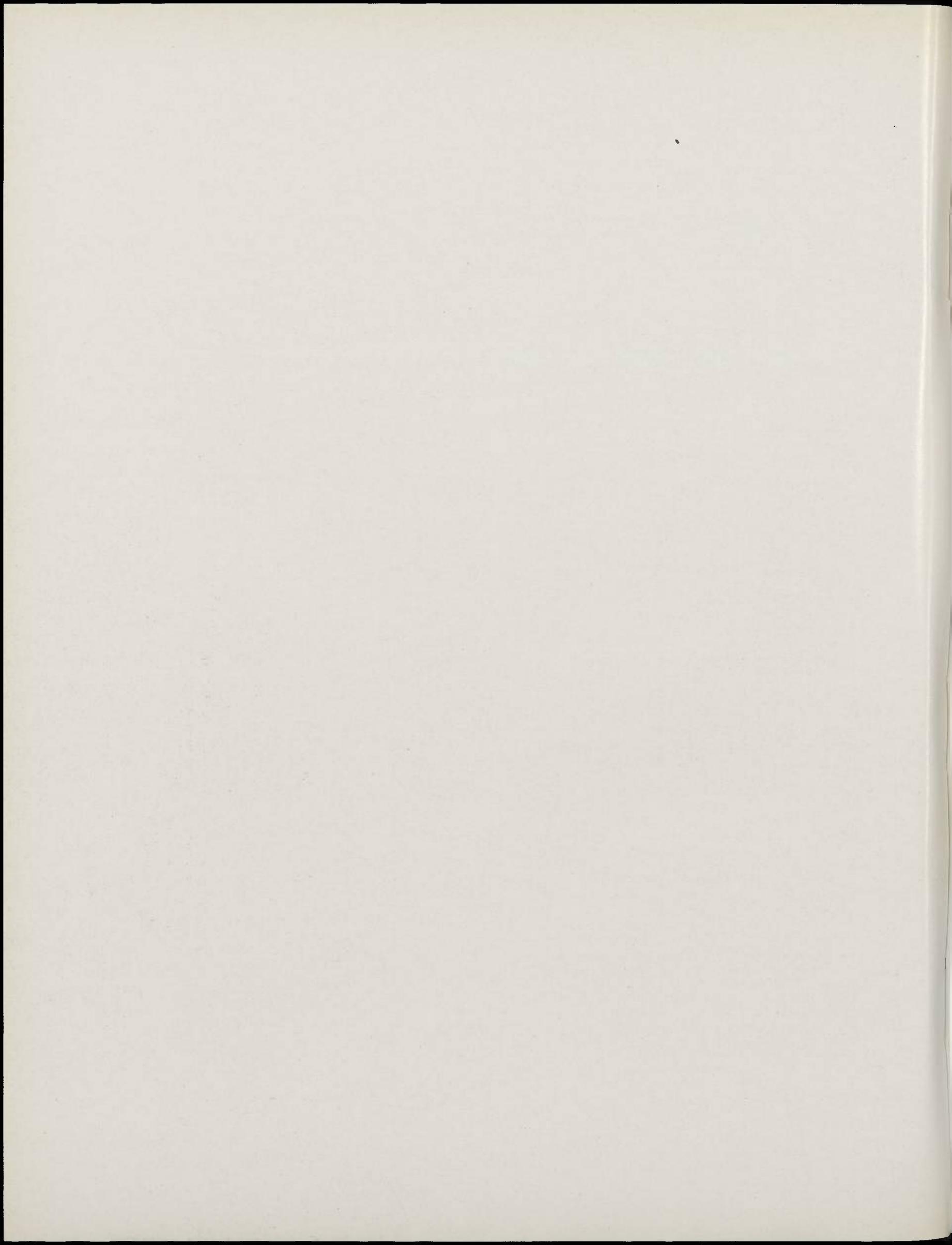
JEAN PAULHAN.





FAUTRIER. Green Trees. 1958. 114 × 146 cm

(Coll. J. A. E.)



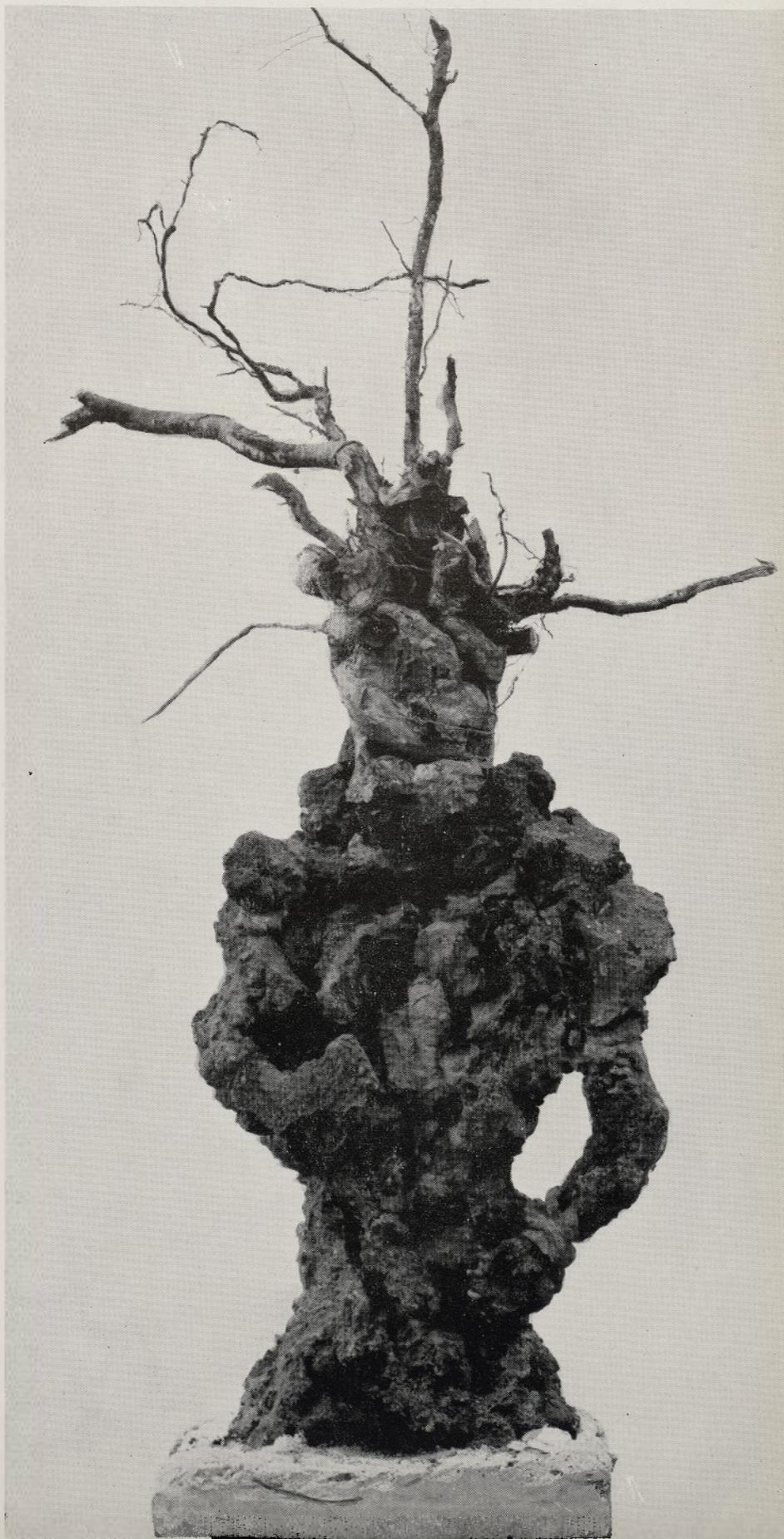
# Jean Dubuffet ou les métamorphoses de l'élémentaire

par Pierre Volboudt

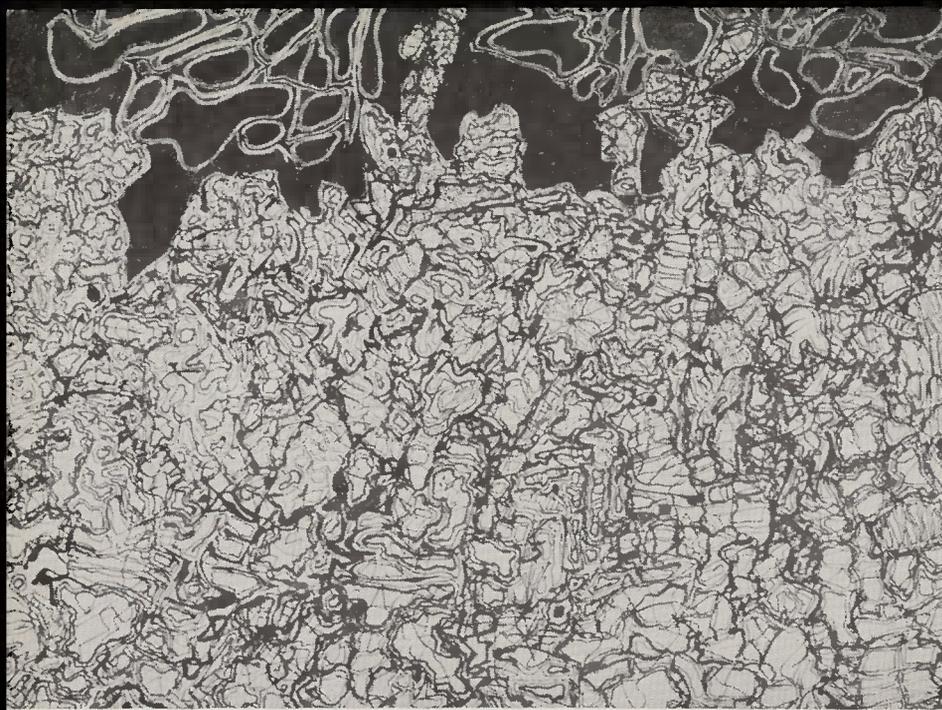
Comme une présence nombreuse, multiforme, inévitable, accablante parfois, la Nature cerne de toutes parts les domaines de l'art. Elle les assaille, envahit les marches du réel et de l'imaginaire qui sont le lieu d'échanges constants, le théâtre d'un jeu de doubles, d'une rivalité d'apparences et d'illusions. Elle recouvre les structures abstraites de taches d'instant, de plaques de réel pur. A chaque fragment adhère une écaille de lumière, une pellicule d'ombre. Traînant derrière soi les dépouilles, les emblèmes des forces obscures qui lui font un cortège invisible, la grande créature panique enjambe familièrement le cadre — piège, écran, miroir — et vient se mêler à l'humain. Elle envahit sa demeure. Elle se plie à sa mesure; elle l'entoure de prestiges trompeurs et de fausses, mais rassurantes, ressemblances. Vaguement éparse dans sa profusion abrégée, elle se mue en un corps de détails infinis dont chacun devient le point fort d'une sensation défigurée par l'arbitraire qui la sous-tend, la transperce, la fige en fruste effigie, en idole sans mystère.

La prolifération formelle que l'inspiration de l'artiste lui suggère, toute pénétrée qu'elle soit de reflets empruntés, de rappels précis, se développe en serre close, à l'abri des puissances brutes qui font peser une persistante menace sur leurs possessions secrètes et leurs divagations réglées.

Les relations de la Nature avec l'œuvre impliquent tout une série de rapports plus vastes qui touchent à la position de l'homme en face de l'univers. L'œuvre n'est jamais sans quelque lien, même lâche, même intermittent ou fortuit, avec la substance trouble et variable qui se fait voir et se cache sous les accidents d'un pouvoir inépuisable de destruction et de dissipation de ses sens et de ses figures. Même si son auteur rejette tout autre origine que celle de sa propre nécessité, sa création se sent des conditions et des rencontres qui l'ont provoquée ou entourée à l'instant de paraître. Elle résulte essentiellement d'une volonté d'atteindre à la puissance d'une Création concurrente, contre quoi elle s'affirme et dont elle tente de reproduire à sa manière les effets. A son tour, elle devient une sorte de Nature au second degré, elle réagit sur



DUBUFFET. Le Magicien. 1954



DUBUFFET. Terre dansante aux vapeurs. Dessin. 1952

ce qu'elle renonce et rejette. La Nature après l'œuvre n'est plus la Nature avant l'œuvre. Le prisme de l'art, en dissociant son image, la brise et la disperse en variations équivalentes, sujettes à de nouvelles conventions non moins fictives et fragiles. Des tournois solaires de Van Gogh aux mêlées de matières confuses; de la forme éclatée, ouverte et close sur le vide central qui est le nœud de ses ruptures, aux lisses profils d'espace poli, la figure du monde vacille, change d'expression, subit la contrainte d'autres logiques, s'accroît de dimensions imprévues.

Confrontées avec celles de la Nature, les créations de l'artiste veulent être autre chose que la simple réplique, le double, le calque plus ou moins fidèle, d'un original qui n'est ni plus définitif ni plus stable que les interprétations auxquelles il donne lieu. L'artiste peut bien prétendre sauver les apparences; son rôle est de les détruire à chaque instant. Il ne peut jamais y avoir de soumission totale au réel. L'art est une tentative de domination. La capture de l'être des choses n'est qu'un moyen de les transporter, de les transposer dans un univers équivalent où toute ressemblance s'abolit, se perd en intervalles, en approximations. Il ne s'agit pas de saisir ou d'annexer, mais de refaire autre chose que ce qui est à l'aide de ce qui n'existe que par la conjonction de ce qui est vu et de ce qui s'invente en un simulacre de réalité issu des choses ou émané des replis obscurs d'une conscience ébranlée par l'illusion de ce qu'elle a cru voir.

Chaque œuvre est ainsi une genèse de quelque monde possible, qui peut naître du conflit de deux images, de deux révélations antagonistes. Selon le temps ou le parti pris qui prévaut, l'un ou l'autre l'emporte. L'arbitraire, source et facteur déterminant de toute création, peut bien s'inspirer de la Nature, la suivre même, quitte à s'en détacher ensuite; ce qui se crée se fait en dehors d'elle et contre elle. Elle livre le premier terme qui n'est pas forcément traduisible en clair. Cette clé des métaphores de la forme et de la matière permet de résoudre l'énigme qu'elle pose et qui engage l'artiste dans un labyrinthe de symétries trompeuses et de repères incertains. L'œuvre cesse d'être une réponse pour devenir une interrogation.

Le regard habituel porté sur les choses prétend voir la réalité en face, soutenir sa présence et l'égaliser par l'image qu'il en restitue. Mais la nymphe sauvage qu'il tente d'apprivoiser et qui se dérobe toujours ne laisse aux mains de ceux qui la veulent plier à leurs intentions, docile aux inflexions de leur sensibilité, qu'une fade merveille embaumée et incorruptible. Il est un autre regard qui, au lieu de se complaire à la fixer dans ses poses mémorables, prise dans les rets d'une perspective toute de convention, la saisit dans ses ébats, la retourne comme une peau de bête et la laisse, écorché d'apparences, sur ses tables d'écartèlement.

L'art de Dubuffet rompt avec toutes les habitudes du regard, et déchire la taie dont il couvre ce qu'il voit. Il ne s'arrête pas à la forme. Il dénude et dissèque le désordre profond qui est la substance des choses. De ces débris refo dus à l'informe, il refait ce qui est, à partir de ce qui n'est plus ou de ce qui n'est pas encore. Hors du néant de formes, il tire la figure instable de l'éternelle métamorphose. Dans ses exercices de dressage de matériaux indociles comme dans ses *Assemblages* il ne s'attache pas à donner l'illusion de la Nature, mais à recréer de l'élémentaire, à provoquer d'étranges rencontres entre le spectacle qu'il a sous les yeux et l'insolite qui le traverse et le pervertit.

Dubuffet ne considère jamais la Nature de l'extérieur. Il la prend au niveau de ses états les plus sommaires, à la limite de l'infime, dans sa fonction de *natura naturans*, inachevée et définitive, contenant en chacun de ses fragments toutes ses futures incarnations, ses schèmes universels, ses thèmes de permutation. Peindre ne consiste pas pour lui à fixer certains instants de la Nature mais, au contraire, à la montrer dans ses formes transitoires, dans ses substitutions. Ces figures d'instabilité, ces variations d'un même élément ne sont que des états d'intermittence, des écarts entre deux éclats presque simultanés qui se répondent, se superposent, se confondent dans un miroitement diffus. Chacune est l'embryon d'une autre. Elle est un foyer de similitudes qui créent par leur déploiement, leur répétition, un champ de liaisons réciproques. Aucun point de l'œuvre n'en est le centre mais il attire autour de soi, aimante une ample matière diversifiée à l'infini.

L'ambiguïté est la loi de ces étendues soudées l'une à l'autre par leurs passages insensibles ou la brusque cassure qui détache de leur texture complexe les fragments que le peintre y pique selon une fantaisie très précise pour les insérer dans la trame d'une matière susceptible de prendre toutes les apparences, même les plus contradictoires. La forme passe du lâche où elle se disloque, du fluide où elle se dilue, au net contour sectionné à l'emporte-pièce, qui enferme les sinuosités de vagues figures étirées en volutes du vide. Ces oscillations à l'intérieur d'une même forme de plusieurs versions d'une image font paraître une réalité intermédiaire, en suspens, s'improvisant et s'effaçant au moment qu'elle s'invente. On dirait qu'un principe d'altération et d'allitération est à l'œuvre dans l'œuvre. Il dilate et rétrécit, il ouvre un espace imaginaire, des domaines hantés de fantômes, de fantômes de formes en quête d'une figure qui les fuit et résiste à leur prise.

Aucun de ces systèmes formels qui s'esquissent

ainsi n'exclut ceux qui peuvent en naître. Ils coexistent sans se confondre, engendrent une suite indéfinie de velléités et de développements virtuels. Rien n'est donné une fois pour toutes. Pourtant cette dérive de l'apparence n'entraîne ni à l'effacement ni à la désagrégation. Elle n'est qu'une régression aux états premiers de la matière, avant les espèces et les règnes. Antérieure au regard qui l'a faite telle qu'il la vit, chaos disjoint dissocié en molécules, étouffé dans sa surabondance, féerie inquiétante et farouche, apocalypse de l'élémentaire.

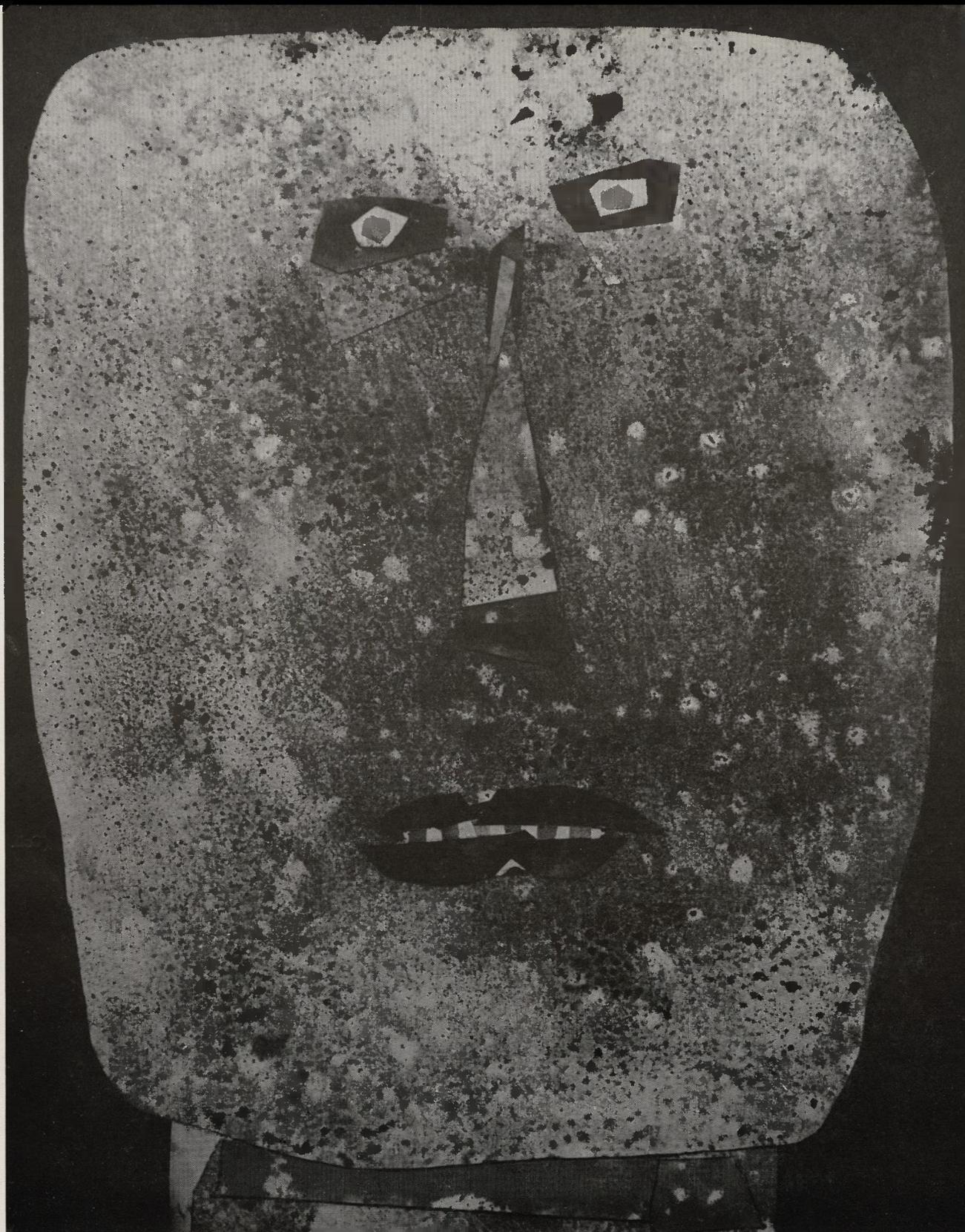
L'homme est absent de ce monde qui semble l'avoir absorbé ou le tenir, mûrissant encore, dans ses moules d'argile, entre les racines et les marbres. S'il paraît ce n'est que comme ces figures douteuses que l'on découvre dans les veines des pierres, entre les feuilletés de répertoire minéral où l'aveugle puissance de la matière s'est essayé à préfigurer ce qui allait être un jour.

Les premières œuvres du peintre des personnages dématérialisés, des *Chevaliers vagabonds*, des *Dames* très charnelles étaient toutes peuplées de présences agressives, condensées, répandues en tracés hâtifs, démesurés, agités à la façon de fantoches frénétiques; humains seulement par la fantaisie désinvolte et outrée du trait, de l'incision brutale qui les tenaient flottants, inconsistants à fleur d'enduit. Peu à peu, ces ombres d'êtres prirent corps. Nus, vêtus de déchirures du sol, d'oripeaux d'élémentaire, minces cartilages à peine dégrossis, larves plates

plantées en échardes au creux d'un paysage décharné, gisants transis, pantins plaqués aux pans du ciel, enlisés dans un humus mouvant, englués d'informe, l'homme en eux finit par se résorber. L'individu n'est plus qu'un accident de la matière, un détail surajouté, un accessoire superflu, confondu à la plante qu'il imite, à la pierre dont il se distingue à peine. Héros du drame aux cent actes dont la Nature était le décor traditionnel, il est devenu le comparse de ce qui grouille et fermente dans les bas-fonds et les bourniers de la Nature, confondu aux déchets, aux restes, aux résidus de la mue du monde.

Etre de rebut, il ne s'affirme pas au centre de la Nature et contre elle, au cœur d'un espace que sa stature de créature pensante ordonne, rassemble autour de lui par son regard, amplifie ou resserre comme les portants d'une scène dont il se croit le protagoniste essentiel. Ravalé au rang d'excroissance du sol, d'accident géologique, il porte la Nature en soi. Il en est fait, il est marqué de ses empreintes, masqué de sa placidité hagarde, effaré, effacé, frappé du sceau de la corruption. Son visage est un maigre jardin rongé de moisissures, une feuille lacérée, une tranche de désert où ne passe l'ombre d'aucun rayon. L'artiste lui a rendu ses racines et ses palpés aériennes. En guise de portrait, il dresse la carte de son être avec ses vallées, ses crevasses, ses écorces, ses balafres, ses stigmates d'usure et de corrosion. Il le farde des lèvres de la





DUBUFFET. Tête sercine. Assemblage d'empreintes. Octobre 1956

terre et de la nuit. Ce n'est plus qu'un amalgame d'univers, un réceptacle de hasards, arraché aux limbes des formes inachevées.

Cet art qui bafoue la créature n'a pas davantage de respect pour la Création. La peinture devient une orgie d'élémentaire, une ivresse de désastres. Art sauvage et sans sérénité, il est à la fois outrage et adoration, défi jeté à la face de la réalité. Le peintre s'acharne sur elle avec une délectation rageuse. Il la déchire et la détruit afin de s'y confondre. Et cette chair meurtrie, flagellée, piétinée par une sorte de pyrrhique sacrée, il la bat et la

baratte afin d'en faire jaillir, comme les démiurges de l'Extrême Asie, de poreux madrépores, des cyclades de scories somptueuses, ceintes de plages fluides, indécises entre le trouble et le diapré, entre le diaphane et l'opaque, et les étoilements rigides d'astéries pétrifiées dans la couleur qui ourle et emperle leurs crêtes.

Le Pétrisseur de *Terres Battues* et de *Pâtes* plantureuses, le défricheur de *Sols* et de *Terrains*, le déchiffreur de friches et de pierres tatouées des runes du hasard, semeur de sables et de sorts, traceur de signes de cendre, cardeur d'arcanes,



JEAN DUBUFFET. Topographie aux sept pierres. 1957. 140×120 cm

(Coll. particulière)



ramène tout à l'ordre de l'indéterminé. Il parcourt des étendues sans épaisseur qui se dérobent dans une petitesse démesurée. Il les scrute, les déplie en sites ployés et reployés; il arrache à la confusion des lambeaux nets et étincelants dont il compose des univers d'éclats. Des figures singulières s'y démêlent d'un désordre divisé en aires et en nappes qui entrecroisent leurs flux. Chacune y peut être le signe d'une autre. Elle se substitue, dirait-on, à elle-même et, par une sorte d'oscillation perpétuelle, devient le terme et le germe d'assemblages qui se recomposent sans fin.

Le regard se perd dans les profondeurs de ces espaces invertébrés où s'embrouillent d'exubérantes hyperboles, et constellés de gouttes, de bulles, d'effluves. Vague, déchirée de lacunes, empâtée de noyaux d'encre et de nuit liquide, cohérente et incohérente, l'image des choses s'effondre et s'effrite. Au lieu de se construire en perspectives solides, en charpentes résistantes, elle s'étage et s'étale en plans tantôt dressés, tantôt renversés, qui se pénètrent ou s'écartent, se haussent jusqu'à une

illusoire altitude et sont précipités en miettes au sol.

Une altération imperceptible brouille l'échelle, mélange le vertical et l'horizontal. Par cette inversion et ce mouvement perpétuels, l'habituelle image du monde s'anime et vit d'une équivoque qui lui donne sa protéiforme unité. La stable, la solide, la dense réalité de l'apparence fond et s'écoule d'une fuite héraclitéenne. La même forme ne fleurit jamais deux fois. La même matière glisse sans cesse d'un règne à l'autre. Elle se fait eau, sable, roche, ramure, nuée. Il naît, il passe des lieux instantanés. Des paysages de dislocation s'édifient, travaillés de tensions et de torsions, incisés d'intailles comme des gemmes impures, flancs éventrés, chairs proliférantes, griffées de rais, scellées d'empreintes, ravinées de plis et de plaies.

Et toujours, sur ces grands lés de l'étoffe de l'apparence, à travers la texture de l'informe devenue la topographie de l'élémentaire, transparaissent les traits multiples et multifformes de la Dyade silencieuse, indéfinie.

PIERRE VOLBOUDT.



# Le paysage intérieur chez Jean Bazaine

par Marcel Brion

Ce n'est pas aventurer un paradoxe que de dire que la peinture abstraite nous a révélé une nature d'une réalité bouleversante, dont les peintres figuratifs n'avaient représenté que les apparences : la nature comme énergie universelle, qui ne possède pas telle forme mais est capable de revêtir une quantité infinie de formes, puisqu'elle est, elle-même, infinie. Il faudrait écrire un livre sur les manifestations diverses de la nature, en tant que *natura naturans*, et non *natura naturata*, chez Fritz Winter, chez Tal Coat, chez Bazaine. Aller au-delà du phénomène, rejoindre l'essence, embrasser dans leurs insaisissables mutations les éléments, ausculter le cœur profond des choses, écouter la respiration de la pierre, palper le tremblement de l'arbre sous sa carapace d'écorce, devenir de la même nature que la Nature, pour la connaître et l'éprouver, telle est la vocation actuelle de l'artiste.

Cette vocation, Cézanne l'avait définie lorsqu'il disait qu'il ne pouvait pas peindre un paysage s'il ne connaissait pas la composition géologique du sol; il voulait dire que l'on ne peut appréhender réellement le visible si l'on ignore toute la portion d'invisible qui repose, hors de la perception commune, au-delà des évidences. Parce que, dans une Sainte-Victoire de Cézanne, l'invisible apparaît au

seuil du visible, et tente, bientôt, de se substituer à lui, les contours et les volumes qui sont les accidents, les apparences, cédant la place à l'énergie des vibrations où retentit l'âme du monde, le tableau ne correspond plus à un morceau du visible, mais à une prise de possession de la force originelle qui meut l'univers, et qui est, véritablement, la Nature.

Ainsi le peintre se rapproche-t-il de plus en plus de la nature — de l'âme de la Nature, non de son épiderme... — lorsqu'il cesse d'en isoler des fragments sensibles, pour exprimer seulement, dans le langage de l'essentiel, le jeu puissant des forces, le heurt des énergies contraires, la lutte des éléments les uns contre les autres. Dans l'œuvre actuelle de Jean Bazaine, on saisit avec une impressionnante immédiateté la véhémence des éléments dont les formes ne sont pas autre chose que des mouvements indéfiniment décomposés et recomposés, des rythmes dans lesquels la matière s'accorde intégralement avec la pulsation secrète du « feu central », d'où se répand le perpétuel rayonnement, l'incessant ruissellement de la vie.

Pour Bazaine, la Nature est devenue ainsi, après des années d'expériences et de méditations sur la nature des choses, un objet d'éprouvement intérieur,

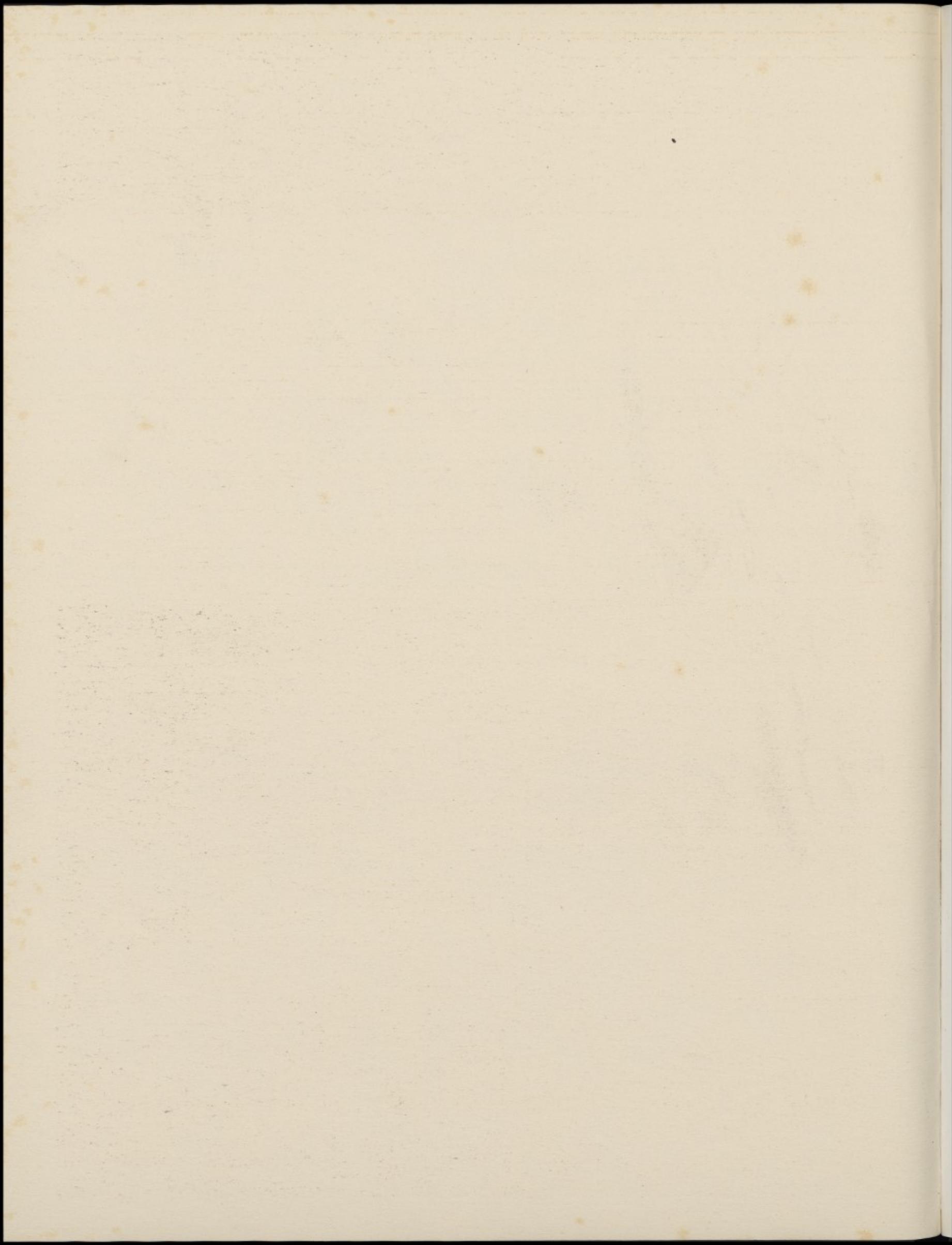
BAZAINE. Peinture. 1958. 71 x 142 cm.

(Photo Galerie Maeght)





BARAINE  
55





BAZAINE. Peinture. 1953

(Coll. particulière)

le lieu de l'identité accomplie entre l'homme et ces choses qui l'entourent; non plus un éparpillement fragmentaire d'images qui auraient l'illusoire ambition de contenir la réalité, mais une totalité également pétrie de matière et d'esprit, d'intuition et d'expérience, jusqu'au point où la vision va plus loin que la vue, où la Nature perçue par l'être tout entier, corps et âme, sens et esprit, se fait spirituelle, elle aussi, dans sa matérialité, et justement parce que la matière, qui est énergie, qui est esprit, se trouve portée à sa souveraine totalité. A ce point où l'artiste ne fait plus qu'un avec les éléments, parce qu'il a échangé sa propre substance contre leur substance à eux, il découvre que la figure n'est

pas un chemin vers la connaissance et la possession des choses, mais, bien au contraire, un obstacle au geste d'étreindre l'âme la plus intérieure des choses. Bazaine écoute le chant secret et jaillissant de cette âme intérieure des choses; il lui donne formes, mouvements, couleurs, abolissant *tel* rocher, *tel* arbre, afin d'être pleinement, lui-même, l'arbre, le rocher, et de s'identifier ainsi avec tout ce qui vit profondément, mystérieusement.

Cette âme des choses, en tant que vie étant mouvement, il en résulte qu'au lieu de représenter le *fixé* de la nature, l'instant immobilisé dans le cours du temps, devenu statique, inerte, la peinture, qui s'est affranchie de la tyrannie du *lieu*, rejettera

BAZAINE. Peinture. 1958. Détail (gauche)





BAZAINE. Peinture. 1958. Détail (centre)

aussi la domination du *moment*. Le tableau ne contiendra plus une portion d'espace et une portion de temps, comme dans l'art figuratif, mais la perception de la Nature dans son infini et dans son absolu. Cette manifestation, dans l'art abstrait contemporain, de la Nature elle-même, comme énergie universelle, fait éclater la traditionnelle ambition, si rarement réalisée, de rejoindre la véhémence panique des éléments qui habitent les formes de la nature mais qui ne se confondent pas avec elles. Les peintres abstraits qui sont habités par l'âme de la Nature possèdent de celle-ci une connaissance organique, synthétique, qui est de l'être tout entier, corps et âme, dans un abandon passionné à l'irruption des éléments. Alors que le peintre figuratif tourne autour des apparences de la nature, dont il ne connaît que les états extérieurs, superficiels, le peintre non-figuratif appréhende directement, immédiatement, l'immense ruissellement des forces, et leur donne cette forme même qu'elles ont prise en lui. Mais il reste entendu que l'intimité avec le visible, l'interrogation des aspects, la jouissance même des apparences, favorisent la communion avec l'essence, la nature devant être embrassée par tous les sens, plus par ce sens

innommé, non-défini, qui anime et inspire tous les autres, et qui est la vertu de communion. Les titres que Jean Bazaine donne à ses tableaux, *l'eau forcée, orage au jardin, le grand rocher, paysage gelé*, désignent le point de départ de l'émotion qui est devenue le tableau. Ils se rapportent, si l'on veut, à des aspects localisés de la nature, mais ils n'en sont pas une désignation; simplement un poteau indicateur pour guider la sensibilité du spectateur, sinon quelque chose de comparable à un mouvement musical. Le titre ne *lie* ni l'artiste, ni le spectateur, ni la nature, et ne délimite aucunement l'émotion.

Bazaine nous a donné une précieuse clef lorsqu'il a écrit, dans ses *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, que « la vraie sensibilité commence lorsque le peintre découvre que les remous de l'arbre et l'écorce de l'eau sont parents, jumeaux les pierres et son visage, et que le monde se contracte ainsi peu à peu, il voit se lever, sous cette pluie d'apparences, les grands signes essentiels qui sont à la fois sa vérité et celle de l'univers. « Si le tableau ne vit pas de cette unique et double variété, l'harmonie entre l'artiste et la Nature reste incomplète. Les choses ne se révèlent, en effet, qu'à celui qui *est*



BAZAINE. Peinture. Détail (droite)

déjà les choses, car il n'est de connaissance que de l'intérieur et dans l'identité

Les *grands signes essentiels*, ce sont les messages mystérieux, énoncés en « chiffres », que les Naturphilosophen et les peintres romantiques interrogeaient déjà dans les veines de la roche, les runes de l'écorce, le dessin du coquillage, les mouchetures du pelage, le froissement de la vague, car tout cela parle à l'artiste des desseins profonds de la Nature, et des étranges voies qu'elle adopte pour se révéler. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que, tout « abstrait » qu'il est, Bazaine travaille si souvent « sur nature », qu'il scrute attentivement les torsions d'une branche d'arbre, la contrainte d'un torrent qui s'étrangle entre les rochers, et le rocher lui-même, belle énigme, jeu suprême de la nature. Bazaine ne consulte pas la nature pour la représenter; entre cette perception de l'objet visible et le tableau, s'impose l'invisible, l'éprouvé de l'intérieur, quelque chose que l'on voudrait appeler l'expérience cosmique si l'on n'abusait pas tant, aujourd'hui, de cette référence, de cet appel au cosmos. Non pas seulement la personnalité du peintre et son talent, mais aussi sa perméabilité aux illuminations, aux révélations, sa disponibilité du fait

qu'il n'est plus dépendant de formes préconçues, la liberté totale de son éprouvement et de son émotion, sa réceptivité à la respiration même des éléments.

La connaissance sensorielle de la nature, par tous les sens, est nécessaire; il faut avoir été possédé par les éléments, envahi par eux, à travers les sens, pour que s'achève l'alchimique opération, la distillation des apparences, leur résolution en l'essence même de toute vie créatrice, formative. Avoir vécu de la vie de l'arbre, de la roche, du torrent, être *devenu cela*, avoir débarrassé son être intérieur des préjugés esthétiques, afin que place soit faite à cette irruption des éléments, à cette invasion par les énergies dont les objets et les formes ne sont que des *états*: Bazaine sait bien que ce n'est qu'en s'ouvrant qu'on peut atteindre l'ouvert universel, par delà les clôtures des formes.

Retenons une confidence du peintre: lorsqu'il dessine *sur nature*, il « oublie même complètement qu'il s'agit d'objets extérieurs ». « J'ai seulement l'impression, dit-il, de mettre à jour des rythmes intérieurs ». Ce qui va, de l'artiste vers les choses, rencontre ici, à mi-chemin, ce qui vient du monde visible; à ce point de rencontre la conjonction

s'accomplit : l'expérience de la nature extérieurement perçue épouse l'intuition de l'organique, la prédisposition à l'union avec les éléments. La grandeur de l'œuvre de Bazaine, sa puissante force d'émotion, son rayonnement, sont le résultat de cette identification de l'artiste et de la Nature, selon une intuitive et instinctive méthode d'*association*, comparable à la technique spirituelle des peintres chinois et japonais, qui savaient bien, déjà, qu'on ne peint que ce que l'on est, qu'on ne voit que ce que l'on contient déjà, que l'on ne rencontre sur les routes du monde que ce qui vous attend, préalablement, dans la chambre centrale de vous-même.

Pour chaque peintre la Nature est ce qu'il est lui-même; elle ne peut être, comme objet d'expérience, que ce qu'elle est comme *pré-science, pré-sentiment*; donnée avant d'avoir été reçue, existant sous la forme d'un certain état de grâce avant d'apparaître comme expérience. Ne peut être expérience valable que ce qui a été, préalablement, état de grâce actif. L'*illumination* véritable, c'est le choc de deux lumières qui s'avancent l'une au devant de l'autre. Ainsi la Nature de Bazaine est-elle la nature-éprouvement informant sans cesse l'intuition de l'organique, la manière d'être naturelle de vivre de la vie des éléments. A ce point-là, la réalité cesse d'être fragmentaire, périphérique,

arbitrairement découpée et choisie : elle comble l'inconscient avant de devenir état de suprême conscience.

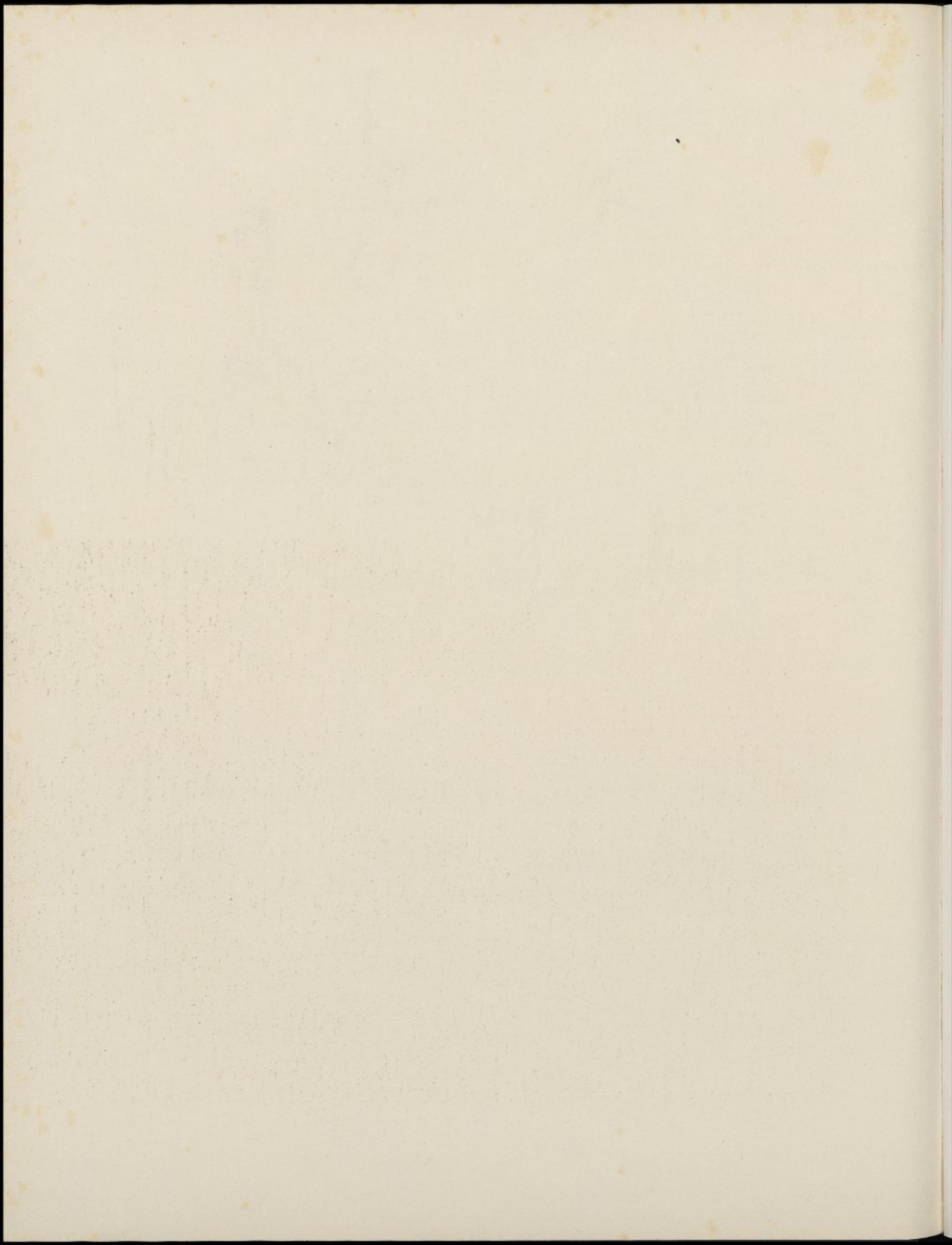
Les peintres zénistes de la Dynastie Song obéissaient à un impératif esthétique qui voulait que l'on allât « au delà de la forme des choses », entendant : aussi loin que possible au dedans des choses, vers le feu central où la forme est esprit, où l'esprit est forme. Jean Bazaine, ce parfait composé d'instinct et de raison, ne fait pas autre chose. Il ne perd pas la nature, à force d'être lui-même; il ne se perd pas non plus dans la nature; ils ne se confondent jamais malgré la totalité de leur communion; la plénitude de leur être réciproque s'enrichit de leur union; au lieu de s'y dissoudre elle s'y affirme plus vigoureusement. Qu'importe si, dans ces paysages intérieurs, on ne connaît plus un paysage extérieur. Un tableau de Bazaine nous oblige à laisser de côté les distinctions d'usage de moi et de non-moi, de sujet et d'objet, de forme et d'esprit. Ce peintre a donné de nouveaux visages à la Nature, et il se rencontre que ce sont ses plus vrais visages. On n'imagine que ce qui est, on ne crée que ce qui vit. Et la fragile cloison qui existe, ou semble exister, entre le dedans et le dehors, le torrent de la vie l'a déjà emportée.

MARCEL BRION.



BAZALINE  
TZ





# Manessier et les analogies visuelles

par Camille Bourniquel

Bien des années passeront sans effacer — pour quelques-uns d'entre nous — le souvenir de cette petite ferme abandonnée, dans les environs de Mortagne, ce Bignon où Manessier et les siens, ainsi que des amis très proches comme Elvire Jan, vécurent les longs étés de l'occupation. Il fallait faire plusieurs kilomètres entre les haies de noisetiers pour rejoindre ce petit enclos à demi enfoui dans la verdure et que rien ne signalait au promeneur

égaré sinon un châtaignier centenaire. Deux chaumières, qui se faisaient face, composaient tout l'habitat; j'occupais celle où Manessier avait installé son atelier. Les soirées surtout, autour de la table éclairée par d'étranges lumignons de cire verte que l'on achetait — il me semble — chez le sacristain, sont restées vivantes dans ma mémoire. Et si nous n'avons pas fait de cette période marquée par tant d'attentes un mythe à notre usage, c'est précisément

MANESSIER. Aquarelle. 1958

(Galerie de France)





MANESSIER. Aquarelle. 1958  
(Photo Galerie de France)

parce qu'elle appartient, au cœur de ces années difficiles, à notre jeunesse et que cette évidence n'a rien de rhétorique.

Le Bignon reste donc pour nous comme le mot de passe de l'amitié. J'en retrouve d'ailleurs la trace dans de nombreuses toiles que Manessier a peintes à cette époque : *Femmes à la lampe*, *Atres éclairés par le feu de bois*, *Fenêtres ouvertes sur la campagne*...

L'été 1943 devait ajouter pour lui à cette existence familiale et rustique un premier contact avec la Grande Trappe de Soligny. Si celui-ci a contribué à révéler à lui-même l'homme intérieur, on peut penser également que ce séjour en développant en lui une attention plus secrète a détaché de plus en plus le peintre de ces éléments de figuration encore reconnaissables au terme de la transposition — tels objets, tels visages — et qui portaient la marque non douteuse du Cubisme. Ces éléments maintenaient parfois une certaine ambiguïté, qui s'est effacée par la suite devant une expression d'autant plus chargée de réalité transcendante qu'elle était désormais moins soumise à une lecture immédiate. C'est à partir de ce moment que Manessier s'est affirmé, à travers ses grandes séries liturgiques, comme un coloriste exceptionnel et comme un peintre capable de faire rayonner la lumière à partir d'un foyer

caché de réalité spirituelle. On s'est plu à évoquer à son propos ces maîtres de la vie intérieure qui, abandonnant le miracle et l'extase aux artistes baroques, ont refusé de faire de leur foi un théâtre. Plus que sur la manifestation extérieure, il a mis l'accent sur le mystère et sur le caractère intime de la croyance, retrouvant cette dialectique des ténèbres et de la Joie, de la Nuit mystique et du matin, sans perdre pour cela le sens d'une foi simple et cependant comme illuminée, et je dirai même, en songeant aux richesses de sa palette : *enluminée*.

Si l'artiste et l'homme ont suivi au même moment « ce chemin qui mène vers l'intérieur », il semble néanmoins arbitraire de ne voir en Manessier que le peintre religieux, l'artiste lancé à la poursuite du Graal. Ce serait méconnaître la continuité même de son œuvre que de ne vouloir retenir que ces admirables méditations sur le thème de Pâques ou ces épiphanies nocturnes dans lesquelles sa maîtrise s'est affirmée. On ne saurait oublier les fortes racines terriennes qui le rattachent à la baie de Somme et au Crotoy où, tout jeune, de 1928 à 1934, il a peint des paysages réalistes.

Par la suite, et pendant cinq années — 1934-1939 — il subit l'influence de Picasso, et son effort pictural est dominé par la *nature morte*. La guerre



EMANCÉ -  
21. V. 18  
M

MANESSIER. CROQUIS FAIT A EMANCÉ.



MANESSIER. Aquarelle. 1958. 55×38 cm

(Coll. particulière)

et une année passée dans le Lot achèvent ce préalable et, dès 1941, il se retrouve dans le Perche directement au contact de la nature. Dépassant certains refus de jeunesse il a appris à aimer Bonnard et, comme il l'a dit lui-même, à joindre les extrêmes et à concilier ce qui lui semblait auparavant inconciliable. Face aux drames humains, en marge des pressions historiques, la nature peut n'être pour l'artiste qu'une méditation. Pour Manessier, elle représente plus qu'une défense ou un envoûtement : elle est cet élément où l'être se retrouve tout entier, dans une similitude qui l'apparente directement à l'univers. Désormais, elle ne cessera d'équilibrer son expérience intérieure. Après la Somme, voici le Perche, la Bretagne, la Hollande, les environs des Bréseux, la Beauce... etc. Des voyages, de longs séjours jalonnent son évolution, déterminent des *époques*. La vie urbaine a une place quasi nulle dans son œuvre, et il saura de plus en plus se dispenser des contraintes que la ville et le succès pourraient lui imposer.

Il lui faut les grands espaces, les arbres, le mouvement stable des saisons, le rythme régulier d'une existence qui se veut étrangère aux diverses rançons de la réussite. Il ne s'agit pas là de fuite, mais au contraire d'une sorte de concentration nécessaire et de retour aux sources. L'homme en lui a besoin d'épauler sa confiance au destin de la lumière, d'ajouter à sa connaissance le contact direct avec la terre et les végétaux, de retrouver à chaque seconde la mesure de ses gestes et de son pas.

Il faut avoir marché avec lui de longues heures dans la campagne pour savoir combien il participe sans le moindre effort de tout ce qui l'entoure, et avec quelle curiosité il sait dépouiller le moindre détail, cueillir le moindre reflet, se pencher pour ramasser une pierre ou un coquillage.

Picard, *son* paysage est à la fois terrestre et maritime. La mer tient une place essentielle dans son inspiration, et tout particulièrement la côte bretonne, retrouvée dès 1945 à Port-Navalo. Il y reviendra à de nombreuses reprises, tantôt seul, tantôt avec Jean Le Moal. Pourtant, quelle que soit l'importance des séjours faits en Hollande (1955) et des toiles qu'il en ramène, c'est vers Le Crotoy et la baie de Somme qu'il revient le plus volontiers : vers ces immenses étendues d'eau et de ciel, dont Seurat a reconnu avant lui l'extraordinaire luminosité et le caractère naturellement abstrait.

Des toiles comme *Dimanche sur l'estacade*, *Espace matinal*, *Le flot en baie de Somme* (1949)... s'efforcent de rendre, à l'exclusion de tout site bien défini, cette réalité presque invisible, qui, dirait-on, n'est presque faite que d'une absence et d'une découverte illimitée. Ainsi est-il possible d'expliquer cette préférence à partir d'un paysage dégagé d'accidents — la plaine et la plage — ou plutôt où le moindre accident devient aussitôt forme et signe, et s'impose à l'artiste avec une bouleversante acuité.

MANESSIER. Aquarelle. 1958

(Photo Galerie de France)



Cette reconquête progressive d'un espace à la mesure de l'espace intérieur suffirait à indiquer le sens d'une évolution. Partant de données réelles — un petit port, le paysage hollandais... — le peintre ne se contente pas d'une équivalence plastique; par sa vision il ouvre une faille dans le réel, établit de nouveaux liens. C'est tout le système d'analogies visuelles et sensorielles que déclenche la métaphore poétique, et dont l'efficacité sera d'autant plus grande que l'équation du réel et de l'imaginaire, de la volonté et du sensible enferme une courbe plus vaste. Irréductible à toute autre, cette vision des choses demande à être considérée en soi. Cette réalité autre, cette réalité sans images — mais non pas sans multiples références — impose une lecture du monde sensible qui fait émerger, de la même façon que la métaphore, de soudaines et miraculeuses évidences. Univers de formes et de couleurs ajouté à la plus authentique réflexion, la peinture, ainsi conçue, n'aboutit pas à une extase gratuite, mais à une sensibilisation du donné, indéfiniment poursuivie en chacun de nous.

Quand Manessier nous montre l'extraordinaire série d'aquarelles que vient de présenter la Galerie

de France, sa maîtrise, sa diversité font plus que de nous émerveiller: cette richesse, cette émotion rendent au monde cette cohérence qu'une saisie partielle ou seulement anecdotique du réel ne saurait faire apparaître. Manessier appartient à cette race d'hommes chez qui la vie intérieure s'équilibre normalement avec l'extérieur dans le sens de la vie et de la permanence. Aussi bien le monde sera-t-il autour d'eux également profondeur et mystère, accomplissement et plénitude.

Une dernière remarque doit être faite. Manessier échappe à la règle qui veut qu'un peintre né dans le Nord connaisse une soudaine révolution le jour où il découvre le Midi et sa lumière. Il semble que son inspiration montre au contraire une constante fidélité à des contrées moins dévorées par le soleil. Jusqu'à présent il s'est refusé à franchir — dans ses toiles, du moins — cette frontière historique que le vitrail français n'a jamais dépassée, il reste comme hanté par la lumière de Chartres — sa cathédrale et sa plaine, son mystère et son immensité.

CAMILLE BOURNIQUEL.

MANESSIER. Aquarelle. 1958

(Photo Galerie de France)



# Edouard Pignon et les analogies formelles

par Camille Bourniquel

Regardons cet olivier dépouillé de ses feuilles, réduit — ou peu s'en faut — à la musculature d'un centaure, prodigieux amalgame de torsos et de croupes, de bras noués dans un effort surhumain, comme si l'arbre, nouveau Nessus, éprouvait le besoin de se dépouiller de sa tunique, de s'arracher à lui-même, d'emprisonner le ciel et la nature dans quelque sarment fabuleux.

Entre ce Laocoon végétal, support des puissances cosmiques, et l'arbre de fluide sagesse, signe et symbole de toute civilisation méditerranéenne, la distance apparaît singulière. Entre ce géant en travail de lui-même, qu'Edouard Pignon semble retrouver désormais à toutes les étapes de son œuvre, et ce même arbre — presque immatériel —

qui participait, chez Renoir, du mystère de la lumière, existe-t-il une quelconque parenté?... L'olivier, chez Renoir, devient une présence intemporelle qui tend à se résorber dans la seule vibration solaire; chez Pignon, par contre, il dresse sur la paroi du ciel un appel lyrique, une invective virile jetée aux puissances hostiles: il est cette force ramassée sur elle-même — cette parfaite symétrie de branches et de racines — mais qui se détend tout à coup et devient le signe d'une victoire de l'homme sur sa condition.

C'est dans cette victoire que communient les deux traditions, les deux mythologies de l'olivier. L'on ne s'étonnera pas qu'Edouard Pignon ait préféré à la sagesse de l'arbre, à ses intelligentes

PIGNON. La colline brûlée. Peinture. 1957

(Photo Galerie de France)





PIGNON. Cueillette de jasmins. Peinture. 1954

(Photo Galerie de France)

structures, à sa respiration dans un « matin calme » hérité de l'Attique, ce tourment qui fait saillir les formes et cet instrument d'une prophétie séculaire qui, à l'intérieur d'un monde figé dans son essor, saura réintroduire la certitude d'un avenir et faire éclater la vie.

Pignon n'est pas le premier nordique qui, découvrant les rives de la Méditerranée, ait ressenti ce choc d'une existence plus facile exprimée par des gestes, des paroles, une exubérante liberté. Il n'est pas non plus le premier peintre à avoir éprouvé là comme une seconde révélation visuelle. Les rythmes — assez angulaires, assez voulus — qui commandaient la composition des toiles où il nous décrivait l'activité des marins d'Ostende (1949), et qui, plus tard (1953), nous valaient tel *Port* ou tel *Chantier Naval*, tendaient à cette plénitude du mouvement, à cette truculence, à cette saveur du motif, qui lui permettaient d'articuler bientôt le paysage — Collioure, Sanary, Bandol, Vallauris — dans un vaste mouvement vertical, ou encore d'en étaler les plans comme à l'intérieur d'une vague qui se creuserait sous nos yeux en rejetant le ciel hors du cadre.

L'artiste, qui avait connu et peint la misère du

Nord (*Le meeting*, 1933; *L'ouvrier mort*, 1952...) trouvait dans ces spectacles une communion, sinon plus directe, du moins plus innocente. Sa forte nature puisait à plein dans cette richesse ainsi offerte, et le peintre n'en finissait pas de saisir sur le vif les mille aspects de cette réalité. Il suffit de considérer la série d'aquarelles que Chioggia a inspirée à Pignon pour deviner la joie qu'il a eue à découvrir le port avec ses maisons, ses barques bariolées, et cet œil peint à l'avant de celles-ci et qui les fait ressembler à quelque monstre débonnaire glissant sur les eaux de la lagune.

Néanmoins, cette curiosité amusée ne saurait combler de façon absolue cette exigence de l'humain qui, chez Pignon comme chez Léger, a besoin d'ajouter à la nature (chez Léger, aux usines) des visages, des corps, et de remplir le cadre cosmique par la réalité de l'existence laborieuse.

Ce peintre, qui sait broser de façon aussi large ce poème de la terre, même si on le sent parfois un peu ivre de sa découverte, ne s'évade pas dans le rêve ou l'effusion : il est l'homme d'une civilisation où le travail a plus de place — mais surtout plus de sens — que les loisirs. Il se situe aux antipodes de cette rêverie détachée des contingences qui donne tant de charme au *Concert Champêtre*. La

nature, chez lui, n'est pas une abstraction, une fuite métaphysique ou un décor. Il y a, chez Pignon, plus de terre que de ciel; plus de mâts et de poteaux que de clochers; il y a surtout, chez lui, plus d'hommes au travail que chez aucun peintre contemporain.

La nature n'aura donc pas dans ses toiles le caractère clos, ornamental — à l'image de la serre ou du patio — qu'elle a souvent chez Matisse ou chez Dufy; et elle ne sera pas non plus, comme chez Bonnard, exclusive de toute angoisse, privative de tout effort. Pignon n'a pas choisi le platane — ce platane des bords de l'Arc, devenu éphèbe ou nymphe, et qui n'a d'autre réalité, chez Cézanne, que la lumière. Son olivier est un arbre méritant, laborieux, solidement agrippé sur son sol, qui donne son fruit mais exige en contre-partie le labeur de l'homme.

Dans cette nature, non pas occupée de mirages mais de travaux, le thème des *Travailleurs aux champs* rejoint donc celui des travailleurs de la mer :

*Marins d'Ostende, Remmailleuses de filets.* Les gestes du paysan inscrits dans le cycle des saisons offrent au regard une richesse inépuisable. *Cueillette des olives, Greffage et Repiquage des Jasmins, Vendange...* ne sont pas ici des titres isolés, pris au hasard, mais des occasions majeures ouvrant des séries de toiles par lesquelles un artiste, qui a su prendre ses distances avec la réalité, exprime son entier attachement au réel.

À cet égard, l'observation précise des gestes et des instruments indique une volonté très consciente de trouver dans l'anecdote visuelle un motif suffisant. C'est qu'il s'agit moins, pour Pignon, d'un poème de la nature — fût-il de dimensions épiques — que d'un poème des travaux et des jours exprimant la parfaite cohérence de l'ordre humain et de l'ordre naturel. Et je n'en veux pour preuve que le besoin qu'il a de les réunir, de les fondre, dans un système d'analogies formelles qui fera l'homme à la ressemblance de l'olivier, ou l'olivier à la

PIGNON. La colline de Bandol. Peinture. 1958

(Photo Galerie de France)





PIGNON. Les Oliviers. Aquarelle. 1955

(Coll. particulière)

ressemblance de l'homme. C'est tout le contraire d'une évasion.

Cette multiplication des signes humains peut se faire également à partir d'autres supports, et principalement à partir de ceux qui, comme la route, le viaduc, ou l'éperon d'une jetée avançant dans la mer (*La Colline de Bandol*, *Le Port de Bandol*, 1957) permettent de construire la vision.

Si Pignon, lorsqu'il peint un arbre, préfère manifestement le bois au feuillage, le tronc noueux au fût élancé, la vigne et l'olivier au platane, c'est que, dans ce paysage où tout s'est mis à bouger, il a besoin de ces signes absolus, fortement marqués par les noirs, qui permettent d'endiguer l'expression lyrique.

C'est à partir de ces signes dotés de quelque violence (voir *La Colline brûlée*, 1957) et même d'un certain arbitraire, que le peintre parvient à maîtriser un élan chaotique, et que la toile se construit — comme l'arbre — dans une sorte de tension émotive et de projection verticale.

Mais revenons à l'image de l'olivier. Il est moins un élément de la vision qu'une sorte de support athlétique et de nécessité rythmique pour celle-ci. Parfois le paysage tient tout entier dans la fourche de l'arbre; et ainsi en est-il dans plusieurs aquarelles de Vallauris (1945). L'on pourrait voir là un simple parti pris de construction, assez proche du Fauvisme ou de certaines tendances expressionnistes, si ce choix, par les similitudes qu'il évoque, ne révélait chez Pignon ces dualités profondes qui, entre

diverses ascèses, ont souvent ramené l'art moderne (et Picasso en particulier) vers les sources les plus authentiques de l'art baroque.

Si cet arbre au tronc éclaté fait songer à quelque bœuf écorché de la tradition flamande, une toile comme *La Colline de Bandol*, dans son écriture magistrale, rappelle également le style contrasté, la puissance subversive et les constructions ascendantes du Maître de San Rocco.

En vérité, s'étonnera-t-on de son admiration pour celui-ci?... Là encore, Pignon apparaît au confluent de deux traditions qui tendent l'une et l'autre moins à endormir qu'à exalter le réel: la joie rubénienne d'une part, et de l'autre cette verdure populaire et épique, ce style ample et viril qui soulèvent l'œuvre de Tintoret.

D'autres peintres ont demandé à la Méditerranée ou à l'Adriatique une leçon plus secrète, une sorte d'intériorisation lumineuse qui, derrière la fête solaire, semblait ménager d'autres présages et les ramener vers la nuit. Pignon, lui, a maintenu le contact avec un monde d'instincts et de vérités immédiates. Si chez lui la nature est moins rêvée que sentie ou directement perçue, il est bien du côté de ces créateurs pour qui le réel se transpose librement par le jeu des forces naturelles. La page des genèses a-t-elle jamais été tournée? Ces paysages dressés proclament l'exubérance de la vie et l'émerveillement de l'artiste pour qui cette vague ne cesse pas de déferler.

CAMILLE BOURNIQUEL.



ÉDOUARD PIGNON. Les collines. Peinture. 1957. 55 × 38 cm

(Galerie de France)



# Lanskoy et ses champs de couleurs

par Pierre Guéguen

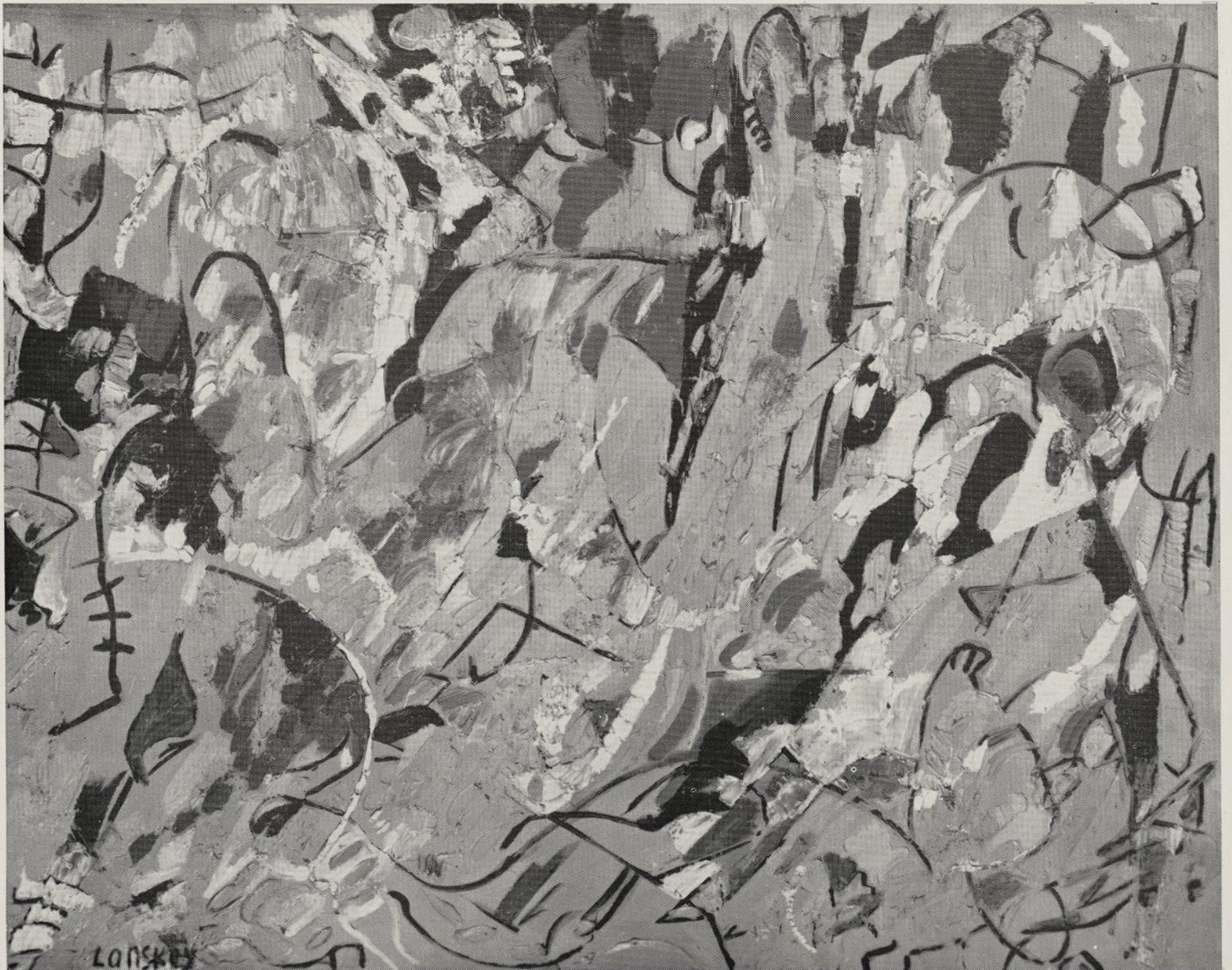
Baudelaire aurait aimé, dans la peinture de cet artiste, ce premier contact un peu à distance qui l'enthousiasmait, comme une ambassade de beauté, chez son cher Delacroix. La peinture de Lanskoy en effet est si rayonnante qu'elle donne l'impression de dépasser le tableau. Ce n'est pas que, trop à l'étroit et séquestrée, elle voudrait devenir murale; pour le mur, Lanskoy a ses tapisseries, quelque chose comme des fêtes à la cour ou des frairies sur la steppe russe au printemps. Non, la peinture chez lui ne dépasse pas dimensionnellement le tableau, mais

elle se surpasse elle-même spirituellement, jusqu'à la musique, une musique ardente et violente, qui ne s'arrête pas à ses propres prestiges, qui va plus loin et exige la danse! La peinture de Lanskoy, cet extraordinaire divertissement moscovite à Paris, c'est le Ballet russe, transposé par un maître d'une autre génération, qui l'a plus rêvé que connu.

Cumulant dans son opéra de couleurs : le théâtre, la troupe, le livret, l'orchestre, l'artiste arrive à exprimer l'essence du spectacle — l'âme de la danse. Ce que Valéry fit avec des mots dans son célèbre

LANSKOY. L'été. Peinture. 1954. 114 x 146 cm

(Photo Galerie Louis Carré)





ANDRÉ LANSKOY. Miéloise. Peinture. 1957

(Coll. Campilli, Rome)

dialogue, sur documents cinématiques et sans y aller voir, le peintre le réussit avec le vibrato de sa touche. Son pinceau est une baguette, à la fois de chef d'orchestre et de magicien. Il le manie avec une autorité qu'on n'aurait pas idée de discuter. Ce n'est pas pour rien qu'il est d'une lignée historique accoutumée à conduire et à se conduire. Un comte Lanskoj fut un des favoris de la grande Catherine. C'est du volcan dirigé. Les laves ont patiemment couvé pendant quelques siècles pour entrer en éruption dans ce crâne Kalmouk impeccablement ovoïde (le *Nouveau Né* de Brancusi!), celui d'André Lanskoj, né à Moscou le 31 mars 1902, sous le signe fonceur du Bélier.

Au moment de la révolution russe, le jeune homme, qui se trouvait à l'École des Cadets, réussit à s'engager dans l'armée Wrangel en rusant un peu sur son âge. Trois ans plus tard, il débarquait à Paris, vaincu, exilé, mais en sécurité. Qu'allait-il faire de cette première nuit de délivrance? Certes pas recommencer une tournée de grand duc! Encore moins dormir. Il se mit aussitôt au service du grand rêve qu'il caressait depuis l'enfance : peindre.

Que peindre dans cette extraordinaire nuit de transplantation, de vie nouvelle, de genèse et de liberté? Moscou natale est bien loin, mais :

« Voici la cité sainte assise à l'Occident »!

Paris est là, rêve éveillé, songe réel. Et André Lanskoj, tout novice, mais en proie aux fermentations idéales de la jeunesse, de peindre les seuls sujets dignes de cette conjoncture historique où, au débotté de la guerre civile, il s'engage pour l'art, guerre intérieure : des sujets imaginaires, les plus beaux de tous, que sous une autre forme il reprendra quand il aura deux fois vingt ans.

Il n'étudie guère la peinture. Il exécute quelques études chez le peintre Soudeikine, mais du bout des doigts et des yeux, par bonne éducation. Il ne laisse personne s'introduire dans le petit cabinet à rêves où il vit avec ses couleurs. Rapidement il le convertit en atelier et cherche des prétextes figuratifs pour tirer ses feux d'artifice. Il y réussit si bien que sa jeune maîtrise ne manque pas de frapper le connais-

seur de l'époque : Wilhem Uhde, au Salon d'Automne de 1925, sa seconde exposition.

Vers trente-cinq ans, Lanskoj, de plus en plus passionné de son art, sent très vivement les mouvements d'idées qui révolutionnent la peinture. Lui, pour qui la couleur est tout, comment ne comprendrait-il pas le mot de Delacroix : la peinture n'a pas absolument besoin d'un sujet? Et le mot de Kandinsky : je sentis que le sujet me cachait la peinture? Est-ce par le sujet que les peintres sont grands? Lanskoj entrevoit Kandinsky en personne et, peu à peu, il se sent conquis par l'art abstrait.

Rien n'est plus curieux que les permissions progressives qu'il s'octroie dans cette voie. En grand seigneur, il a le sens des situations, et en artiste, des « passages ». Décidé à éconduire le sujet figuratif où il excelle et qui lui a donné de longues années ses meilleures joies, il se garde de l'exiler brutalement; mais il lui fait sentir que changer d'air lui ferait du bien. Il commence par laisser les personnages et le décor de ses tableaux bien en place comme devant, se bornant à occuper abstraitement les espaces libres. *La Famille Rose*, par exemple, se truffe ainsi de signes qu'on ne voit jamais dans les photographies de famille, même si celle-ci est photographiée dans le jardin et que quelque coléoptère prétende coléoptérer à la photo. Ces signes plastiques purs, c'est-à-dire sans signification figurative, sont déjà caractéristiques des formes futures qui bientôt rempliront de leur présence imaginaire tout le tableau : déchirure d'étoffes soyeuses, de tissus de fleurs; pastilles; lunules; franges; balafres... Un pas de plus et, dans la *Gouache Bleue*, l'artiste décide brusquement d'habiller, de ces formes nouvelles qui le conquièrent, les personnages eux-mêmes. Le monsieur assis *Dans un fauteuil*, qui ressemble à André Salmon, est costumé en véritable arlequin abstrait, de tonalité sombre. L'habillage réussissant, dans *La Famille Rouge*, ce ne sont pas seulement fond et personnages, mais meubles aussi, qui sont, pourrait-on dire, figurés abstraitement, bien qu'ils gardent leur contour représentatif, dernière sécurité sociale! Les meubles dès lors ne nous disent plus à quoi ils servent, leur profession et spécialisation domestiques : ils nous enseignent de quelle manière il faut les voir.

Quelques années se passent ainsi en manœuvres de bonne compagnie. Mais en 1943, le seul sujet, le seul objet, le seul esprit et la seule matière des tableaux de Lanskoj, c'est la couleur. « *Les couleurs*, dit Goethe, *sont les actions de la lumière* » et il ajoute magistralement : « *les actions et les passions de la lumière* ». Jamais peinture n'a mieux justifié le mot de Goethe que celle de Lanskoj et l'Abstraction va lui permettre de le justifier mieux encore.

L'Abstraction géométrique qui accapare à ce moment la nouvelle peinture constitue une métamorphose de la forme, devenue géométrique au lieu de naturelle, plus une métamorphose de la palette, ramenée aux couleurs primaires et limitée aux aplats. Mais Lanskoj n'est nullement influencé par Malevitch ni Mondrian, les rois de l'heure. Kandinsky, son orienteur, l'a séduit par ses formes oniriques, non par ses géométries, et surtout par ses taches de couleur. Ces taches magnifiques du maître de Murnau et de Neuilly sont d'ailleurs, comment dire? des taches spiritualistes! Lanskoj en voit la beauté et cette beauté, il va la continuer

ANDRÉ LANSKOY. Composition noire.  
Peinture. 1946. 130×97 cm.  
(Photo Galerie Louis Carré)



à sa manière, en peinture de matière cent pour cent.

Il arrive même cette chose surprenante. Vingt ans de figuration avaient tempéré la fougue triturante de son pinceau. Sa touche grasse et brutale s'était amincie. Les exigences de la composition représentative, de la transposition aussi, avaient accaparé et assagi son génie violent. Maintenant, il n'a plus au contraire d'intermédiaire entre la couleur et lui. Aussitôt il sent le besoin de rendre à cette couleur toute sa corporalité. Les vrais peintres ne sont pas surtout les imagistes du monde, ce sont les peaussiers de la peau des choses, les choses naturelles, mais encore et surtout, cette chose arbitraire, cette entité complète : le tableau, qui atteint à l'âme par la peau.

Or ceci se passe vers 1942 où, sans se connaître, des artistes vont chercher, dans l'abstraction ou dans

une figuration mitigée, à redonner à la peinture sa vigueur charnelle, sa puissance de moyens. Cette année-là, Fautrier modèle dans sa solitude un îlot empâté au centre de chaque toile, îlot qui devient torse nu, otage ou fête. Bientôt Dubuffet, qui inaugure une peinture si épaisse de matière qu'elle constitue une véritable peinture crustacée, va devenir le maître d'une véritable école de la matière, caractéristique du temps.

Lanskoy, lui, parmi les abstraits géométriques, se met à pratiquer le tachisme de ses débuts, ne se préoccupant pas d'autre chose que de peindre d'instinct, sans théorie particulière. Il pratique le tachisme sans le savoir et, quand le tachisme triomphera grâce aux barbouilleurs qu'il racole facilement, il ne se ralliera à aucun groupe et continuera



ANDRÉ LANSKOÏ. Les prétentions d'une allumette. Peinture. 1958. 114 × 146 cm.

(Photo Galerie Louis Carré)

son œuvre sans étiquettes, à une époque où l'on dispute pourtant autant de préséance historique que de valeur picturale.

Cette œuvre est une des plus belles et des plus originales d'aujourd'hui. Bien que la fantaisie formelle de Lanskoï rende difficile un classement, on peut cependant distinguer chez lui quelques périodes. La première serait celle des *Signes Plastiques*. Il les indique nettement sur la toile, où ils sont d'ailleurs en nombre restreint. Il semble que dans l'évolution naturelle et heureuse de l'artiste du sujet à l'abstrait, ces signes, sans être des rappels d'objets aisément reconnaissables, gardent cependant une autonomie importante, des contours bien délimités, bref sont le résultat d'une transposition sur le plan plastique.

« L'Emprisonnement des Papillons » (1944) frémit de fausses ailes qui n'en volent que mieux. « Vœu de Silence » écrase sous des étagements, toute parole vaine. « Petites boîtes » emboîtent de grands songes. « Composition Noire », de la même époque, nous montre à quel degré de puissance suggestive Lanskoï peut atteindre. Le noir est un des pôles constants de son expression, c'est-à-dire de ses

orages intérieurs. S'il a des polyphonies éblouissantes, on peut dire par contraste qu'il a des noirs éblouis, dans lesquels il sait introduire, pierres précieuses, abraxas magiques, d'intenses ponctuations de couleurs.

Peu à peu, les signes plastiques, soumis au feu de l'artiste, se divisent, perdent même leur autonomie. Le volcan tonne, les laves se dispersent. Tout est pluie de flammes et de pierres brûlantes. On pourrait certes parler maintenant d'*Expressionnisme abstrait*, tant les passions de la lumière nous sont livrées, par des déchiquetements presque humains, malgré toute abstraction. Il y a dans certaines compositions, précisément une équivalence à la Breughel, de formes torturées. Mais je laisse à plus habile le soin de déterminer vraiment des périodes rigoureuses dans la production de Lanskoï. Sa nature volcanique s'enrichit sans cesse, mais s'exprimant toujours volcaniquement par la couleur, je parlerai plutôt à son sujet d'*Impressionnisme abstrait*, les Impressionnistes ayant voulu comme lui, avec des touches épaisses, avec des « floches », rendre des atmosphères qui submergeaient et finalement supprimaient l'objet. Lanskoï, avec le bénéfice du temps,



LANSKOY. DESSIN A L'ENCRE DE CHINE



LANSKOY. Tourbillon noir. Peinture. 1955. 100×73 cm

(Galerie Louis Carré, Paris)



ANDRÉ LANSKOJ. Explication évitée. Peinture.  
1958. 146 x 97 cm. (Photo Galerie Louis Carré)

et cette fougue à la Van Gogh qui le caractérise, nous offre de merveilleux champs, non de narcisses ou de tulipes, mais de couleurs. Il a des tableaux floraux sublimes: pétales arrachés, corolles écrasées, effilochures, filaments, tissus. Mais il a aussi ses tableaux minéraux doublement « abstraits », le minéral étant le domaine de l'informel, comme les nuages. *Incendie inadmissible* (1955), *Summer* (1954) et toutes les toiles de cette période florale et minérale, sont de purs chefs-d'œuvre. Les taches des tachistes baveurs, les géométries des géomètres sans imagination sont également confondues devant ces réussites.

Depuis, Lanskoj n'a perdu aucune de ses qualités

de dynamisme, voire de dynamite. Toutes les formes essayées par lui depuis quinze années d'art abstrait repassent en spirale, toujours orchestrées magiquement, avec une sûreté de plus en plus grande et une étonnante variété. Pendant que les abstractions rivales se bombardent, que de prétendus prophètes naissent, au ciel difficile de l'Art André Lanskoj, passionné et imperturbable, continue son œuvre. Il a été sans le savoir, répétons-le, un précurseur du tachisme. Il reste un des plus grands peintres de l'abstraction tout entière.

PIERRE GUÉGUEN.

# La germination des images dans l'œuvre de Corpora

par G. C. Argan

ANTONIO CORPORA. La mine. (Détail.) Peinture. 1958



Un théoricien anglais du xvii<sup>e</sup> siècle, Gilpin, a écrit qu'en définitive la peinture n'est pas autre chose que « la richesse de la surface ». En 1832 Balzac décrivait « le chef-d'œuvre inconnu » comme un ensemble de « couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture ». Le thème du peintre « naturaliste » et de sa pénible autant qu'impossible recherche d'une image qui fixe les aspects d'une réalité toujours instable jusqu'à ce qu'il obtienne une image multiple, polyvalente, méconnaissable, différente de toute notion familière, est si bien enracinée dans la poétique romantique que Zola lui-même le reprendra en songeant, probablement, à Cézanne !

Les mots : poétique, romantique, nature, ne sont pas tout à fait déplacés lorsqu'il s'agit d'une peinture toute colorée comme celle d'Antonio Corpora, aussi traditionnelle dans ses procédés que révolutionnaire dans ses résultats. Son point de départ, plus évident dans les œuvres de l'an passé, mais qu'on peut encore repérer dans les plus récentes, est encore l'émotion; ce qui est changé, c'est la durée de l'émotion qui, autrefois, était quelque chose d'accompli puis projeté et comme raconté dans le tableau, tandis que, dans les dernières œuvres, elle apparaît comme prolongée dans le temps et, peu à peu, compliquée jusqu'à saturer un temps, un temps historique entièrement conscient de l'existence.

Les résultats peuvent être comparés, surtout si on les confronte aux abstractions géométriques de certains courants non-figuratifs, au colorisme effréné, explosif du « tachisme », mais, lorsqu'on examine le processus au moment où il se déroule et qu'on réfléchit à la manière progressive dont s'empilent la dimension picturale et dont s'épaissit le tissu coloré dans le rectangle de la toile, il apparaît clairement que Corpora évite ainsi de retomber dans la thématique émotive du naturalisme traditionnel ou de risquer un « acte gratuit »

Son esthétique, à l'origine, n'est pas « autre »; c'est la démonstration que toute esthétique est toujours « autre » parce que l'actualité n'est pas un fleuve d'oubli où s'immerger et perdre la mémoire mais, au contraire, une situation propice à l'aiguïsement de la mémoire historique.

Qui a suivi le développement de l'art de Corpora sait fort bien que, dans ses démarches, toutes les phases et positions de l'art moderne ont été minutieusement passées au crible; mais on sait aussi que

la peinture de Corpora ne doit que peu ou rien du tout à ces contacts pourtant nécessaires et féconds. Je veux dire qu'elle ne doit presque rien aux programmes, aux thèses idéologiques qui ont imprimé à ces mouvements l'impulsion première bien que Corpora se soit toujours montré très attentif à toutes les transformations de la peinture au nom de son émouvante et fascinante évolution historique. Son intention polémique — car il n'est pas d'art sans un côté polémique — est de se révolter contre tous ceux qui voient dans la peinture actuelle la fin de la peinture et aussi contre les artistes qui, méfiants ou désespérés, cherchent dans la peinture une porte de sortie, la libération de la peinture. Pour Corpora, le langage historique de la peinture n'est pas une langue morte : il s'est développé et se développe en accord avec la sensibilité moderne et la somme gigantesque des expériences est toujours une puissante incitation à l'expérience. Il faut entendre par là que, comme tout autre, le langage de la peinture est un moyen de communication et se forme au cours de la communication. Cela, parce que l'émotion de Corpora n'est pas une émotion de naturaliste qui naît de l'intérêt social de la communauté, c'est, si on peut dire, l'émotion même de communiquer, en sorte que, si l'image est multiple et polyvalente, cela ne dépend pas de la mutabilité des apparences extérieures, mais de la multiplicité des réactions humaines, de la conscience d'un « moi » qui se fait d'autant plus aiguë que ce « moi » s'enrichit de l'attente du plus grand nombre.

Il ne faut pas confondre le langage historique de la peinture avec l'objet ou certains motifs traditionnels de la peinture. La vocation, le mobile des curiosités du peintre, c'est la peinture et non la nature. Faire de la peinture c'est entrer dans son histoire et la continuer, reparcourir et développer un rythme du faire, une association continue et jamais gratuite d'actes, sachant déjà que ces actes sont vécus, porteurs d'images, de sentiments, d'émotion.

Qu'il n'y ait, dans la peinture de Corpora, un seul ton ou timbre de couleur, un seul signe qui n'aient leur origine dans l'histoire de la peinture est, par dessus tout, la preuve d'une haute civilisation : une des leçons de cette peinture est la constatation que la civilisation moderne, même lorsqu'elle semble trouble et confuse, n'infirmes pas nécessairement les élans spontanés, les sentiments véritables, les émotions sincères. Pour inventer un nouveau discours, il est inutile de changer, comme l'ont cru les futuristes, la structure et le sens des mots ; ces mots sont tels que l'histoire les a faits et, s'ils sont certainement saturés de contenus humains, cette profonde humanité ne saurait les rendre que plus sensibles, plus ouverts, plus capables d'absorber de nouveaux contenus et de les transformer à travers les expériences successives. Donc, les mots changent avec leurs propres contenus ; se proposer de les transformer artificiellement serait se proposer de les fixer artificiellement et le résultat ne pourrait être que l'antagonisme stérile d'un futurisme éternel contre un éternel passéisme.

Pourquoi donc se proposer de ramener les mots aux choses, de les lier aux images familières ? Ce serait une tautologie, un calque. C'est l'image qui

doit naître des mots et non les mots de l'image. Faire naître une nouvelle image, avec une existence, une présence actuelles et concrètes, des mots de toujours, est, je crois, le but final de la défense de la peinture telle que Corpora l'a entreprise et qui lui assure aujourd'hui une place de premier plan, non seulement dans la peinture italienne, mais aussi dans toute la peinture moderne.

Il est donc nécessaire de vérifier l'actualité, la nécessité du contenu de la peinture de Corpora, de démontrer que le sentiment dont est chargé toute son œuvre est une valeur avec sa raison d'être, une force effective dans notre actualité historique.

Le sentiment de Corpora est-il encore le sentiment romantique, le « sentiment de la nature » ? Le « sentiment de la nature » tend toujours à se fixer dans une ressemblance naturaliste, il s'exprime par analogies et allégories, il naît du postulat que l'artiste avait de son propre monde intérieur une

ANTONIO CORPORA. Le mur de l'Enfance. Peinture. 1958





ANTONIO CORPORA. Déchirement et Printemps. Peinture. 1958

(Galerie La Bussola, Rome)

connaissance si incertaine, si confuse, qu'il ne pouvait en prendre conscience qu'en la projetant dans le monde extérieur. Si c'est de cette projection que naît ce que l'on nomme « déformation » de l'art moderne, il faut noter tout de suite que la peinture de Corpora n'a nulle trace de déformation, qu'au contraire elle est toute « formation ».

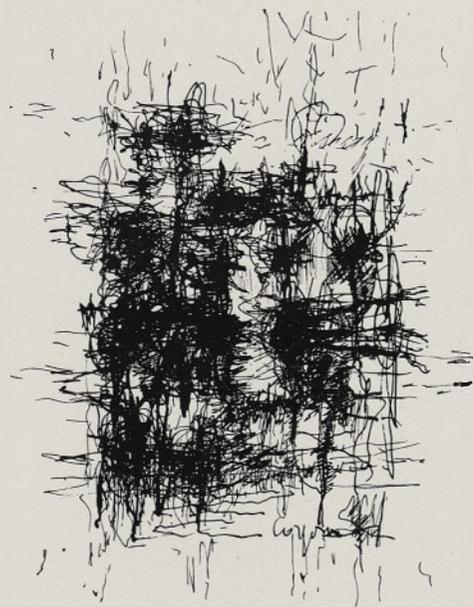
L'image germe, croît, s'accomplit à l'intérieur de « la muraille de la peinture » et, certainement, ce mur n'est comble que lorsque sa dimension se substitue totalement à la dimension de l'espace naturaliste et l'annule. Cependant, en se développant, l'image se compose, forme une texture, une circulation continue qui porte à chaque ton ou timbre de la couleur une vitalité, une palpitation intenses et qui détermine dans la pâte vivante de la couleur des zones où celle-ci se raréfie ou s'amasse, des zones de tension et de relâchement, de plongées en profondeur et d'ascensions soudaines à la surface. C'est cette image multiple qui se composant peu à peu ouvre à l'intérieur de « la muraille » un espace profond et animé, plein de choses vivantes comme un fond marin contemplé par transparence et agité par les courants invisibles de l'eau jusqu'à ce que cette image finisse par vider ce mur de couleur pour le rendre limpide comme un cristal dont on devine l'existence mais seulement à travers l'existence de ce qui est au-delà. Et cette surface a un miraculeux pouvoir : au-delà d'elle, l'espace a de nouvelles « durées », les possibilités de combinaisons et d'associations de tout deviennent infinies, imprévisibles. Alors, on comprend pourquoi les tons et les timbres de la couleur de Corpora ont toujours une origine historique, pourquoi ils ont eu déjà une existence en peinture : Corpora veut

montrer que les registres des rapports ne sont pas rigides mais élastiques et que l'articulation interne, la syntaxe de ce qu'on appelle le langage historique de la peinture ont encore tant de vigueur, tant de possibilités d'ouverture et d'élan pour manifester visuellement non une image indirecte et presque allégorique du sentiment mais son rythme, sa pulsation vitale, non donc son objectivation mais sa transmission, sa communication nécessaires. Corpora veut démontrer, aussi, que si une conception particulière et très limitée du sentiment humain comme du sentiment de la nature a caractérisé la vie des hommes à un moment déterminé de l'histoire, le sentiment, en tant que naturalité fondamentale de l'être humain, est une valeur constante et inaliénable, qu'aucune crise ou catastrophe historique ne pourra effacer du monde.

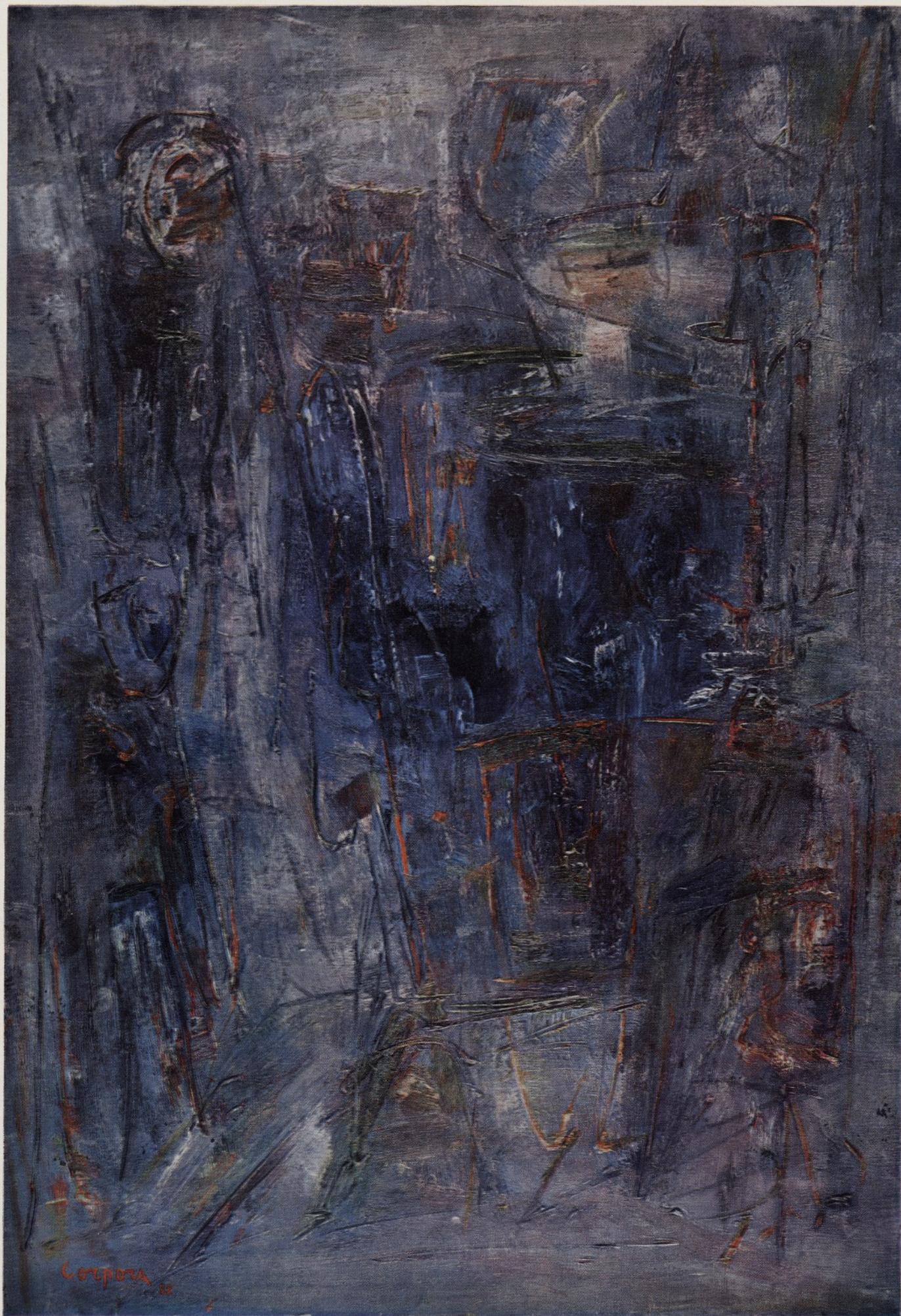
De cela dépend, je pense, la singularité et l'importance de la peinture de Corpora dans la conjoncture artistique contemporaine. Il refuse aussi bien l'abstraction d'une forme qui tend à un absolu rationnel, et presque à une formule, que la thèse opposée de l'irrationalisme absolu, de « l'informel » compris comme acte pur d'existence. Corpora sait que, si être moderne implique en quelque sorte d'être civilisé, être moderne ne veut pas dire s'évader de l'histoire, mais définir la nouveauté et la raison de sa position propre à l'égard et à l'intérieur de l'histoire.

À la peinture d'Antonio Corpora nous devons aussi de nous sentir aujourd'hui dans une position ni exceptionnelle ni dangereusement précaire mais pleinement et légitimement historique.

G. C. ARGAN.



CORPORA. DESSIN A LA PLUME.



ANTONIO CORPORA. L'été de la Saint-Martin

(Coll. particulière)

# Francis Bacon

## et la hantise de l'homme

par Luce Hoctin

Le jour où je vis pour la première fois des œuvres de Francis Bacon, j'éprouvai un choc singulier. Ce n'était pas seulement l'effet de l'aspect terrible des visages qui me faisaient face, de la proximité de cette sorte de Théâtre de la Cruauté. Au-delà d'une apparence à coup sûr spectaculaire — mais éphémère — se laissait pressentir la présence d'une réalité inéluctable. Plus tard, la familiarité avec cette œuvre ne fit qu'approfondir l'impression première sans en émousser la violence. La peinture de Francis Bacon n'est pas une peinture à laquelle on s'habitue.

Les peintres, à notre époque, qu'ils en soient ou non conscients, s'inspirent beaucoup plus de la nature qu'on ne veut bien le dire. Mais s'ils l'utilisent, c'est généralement avec les ruses et les subterfuges innombrables du faux-fuyant et de la métamorphose. On se sent loin du temps où Baudelaire pouvait écrire, rappelant ses conversations avec Delacroix : « Nous causâmes beaucoup de lieux communs, c'est-à-dire des questions les plus vastes et cependant les plus simples, de la nature par exemple. » Qui d'entre nous aujourd'hui pourrait, avec la plupart des peintres, s'entretenir de la nature comme de l'une des « questions les plus simples » ? N'est-elle pas devenue plutôt l'une des plus ambiguës, peut-être même des plus confuses ? Ce qui justement surprend d'emblée dans la peinture de Francis Bacon, c'est que la nature, même si elle n'y est pas très « simplement » représentée, y est affrontée dans un tête à tête brutal. La nature, je veux surtout dire la nature humaine, je veux dire surtout l'homme. Francis Bacon n'a sans doute pas le choix. La figure humaine le hante et le traque. Du moins n'essaie-t-il pas de lui échapper dans la mauvaise foi.

Je ne pense pas tant ici à ses toiles anciennes et surréalistes où de saisissants montages exprimaient dans le rapprochement insolite d'êtres et de choses les rapports métaphoriques de l'homme avec ses propres phantasmes, qu'aux séries plus récentes des années 1953 à 1957, que caractérisent des titres anonymes : *Trois études pour la tête humaine* (1953), *Étude pour un portrait* (1953), *Étude pour un portrait n° 10* (1957), *Deux figures à la fenêtre*. Négligence ? Indifférence ? Désinvolture ? Cet anonymat est sans doute concerté. Il ne s'agit pas de tel ou tel homme en particulier, mais de tel type d'homme dans sa singularité. Le parti-pris d'impersonnalité est aussi un parti-pris d'universalité. Même quand ils sont désignés par des noms propres, ces personnages prennent une valeur de symbole. C'est alors *La nurse du film*, *Le Cuirassé Potemkine*, en 1956, les *études pour Van Gogh, n° 1, n° 2, n° 3, etc.*, en 1957.

Habituellement anonyme, toujours solitaire,

l'homme de Francis Bacon risque et compromet l'intensité aiguë et la précision de son dévoilement dans le vague d'un étrange brouillard où s'estompent et chavirent les contours, les formes et les volumes. De l'atroce regard accusateur de l'Inquisiteur (ainsi pourrait se nommer le personnage de l'une des séries d'études pour un portrait qui évoquent un homme d'Eglise), jusqu'aux paupières obliques hermétiquement fermées sur le secret intérieur du masque de William Blake, des bouches serrées et

FRANCIS BACON. Étude pour le « Potemkine ». Peinture. 1956-1957





FRANCIS BACON. Figures dans un paysage. Peinture. 1957

(Photo Hanover Gallery, Londres)



FRANCIS BACON. Étude pour le portrait de Van Gogh. N° 3. Peinture. 1957

(Coll. J. H. Hirshhorn)



amères aux bouches disloquées sous la poussée violente d'un cri d'effroi ou d'un rire terrible, on assiste à l'irruption irrépressible d'un psychisme stratifié, aux zones parallèles et interférentes, convergentes et contradictoires, qui envahit la toile avec les aspects successifs de la cohérence et de la non-cohérence glissant parfois jusqu'aux limites du pathologique. Lorsqu'il n'est pas escamoté dans l'ampleur protectrice de vastes draperies, ou tassé en raccourci, le corps, nu, prend l'aspect d'une image de plaque radiographique ou l'apparence déchirée d'un écorché vif.

Signifiant tour à tour ou simultanément la douleur, la souffrance et l'angoisse, toutes ces créatures hurlent et grimacent dans l'espace étouffant d'un cube à peine ouvert. Subtil, inlassablement répété de toiles en toiles, un réseau de lignes à peine perceptibles découpe sur des fonds d'encre obscure, curieusement striés, la perspective fuyante et bouchée d'une chambre close. Ce lieu, c'est la prison, c'est le séjour métaphysique de la liberté qui n'a plus que le pouvoir de la lucidité. Pris comme des rats, sequestrés, torturés, condamnés à la chaise électrique, condamnés à mort : l'horreur du cauchemar qu'est la condition humaine les bouleverse et les broie, les contamine au point de leur communiquer le fantomisme terrifiant des apparitions des cauchemars. Les paysages eux-mêmes, celui où les couples s'ébattent, bloqués dans une aventure sans issue, ceux qui environnent le petit homme Van Gogh, pour une fois brûlés de couleurs stridentes, sont désertiques — et le petit homme Van Gogh, abandonné, perdu, tout petit sur la route oblique avec son ombre ramassée à ses pieds (*Etude pour un portrait de Van Gogh n° 5*) y est seul. Mais comme cet autre petit homme assis sur une chaise et qui lui ressemble comme un frère (*Etude pour un portrait n° 10*), il tourne vers nous le regard hautain de la lucidité et du détachement. Et le sourire souverain de l'ironie.

Il faut s'être fait sans doute totalement disponible à la rencontre de l'être humain, et à ses révélations secrètes, et l'avoir laissée coïncider avec sa propre aventure pour en rendre compte avec autant de passion et d'emportement. Romantique dans sa perspective et sa signification, l'œuvre de Francis Bacon s'est octroyé le pouvoir d'assumer métaphysiquement la catégorie du tragique — cet apanage le plus essentiel, mais le plus inhumain de l'homme. Le tragique, c'est-à-dire l'absence totale d'ambiguïté entre le bien et le mal en ce qui concerne l'issue de l'aventure. La peinture de Francis Bacon n'est pas l'expression d'un drame qui garderait quelque espoir de « Happy End ». Elle est très exactement celle d'une tragédie dont il est certain qu'elle finira mal, qu'elle ne peut que mal finir. Tout le monde le sait. Tout le monde en a conscience. Tout le monde s'y attend. D'où le suprême dédain et les contradictions déroutantes de certains de ces visages d'effroi où le cri n'est peut-être en fin de compte qu'un terrible rire, — et qui, chacun pour sa part et tous dans leur ensemble, représentent l'homme.

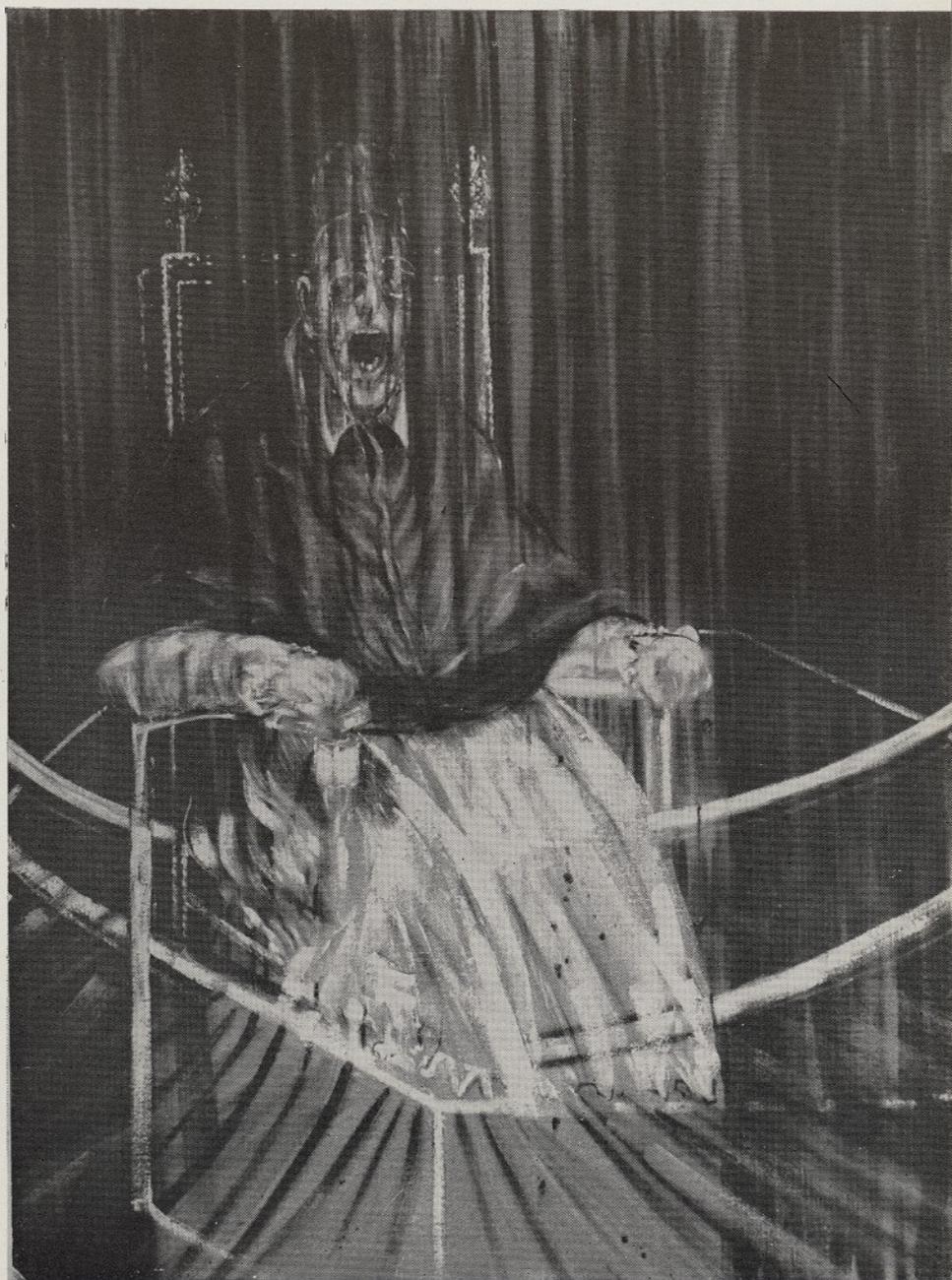
Les images de torturés, féroce-ment accusatrices, les images de juges et d'inquisiteurs, les images de presque-déments n'y sont pas gratuites. Elles sont à la mesure de la force irrésistible d'une évidence et d'une fascination. Assurément, Francis Bacon peint ce qu'il voit, avec l'œil de son orbite, l'œil

de sa conscience, l'œil de son imagination et l'œil de son désespoir. L'évidence le contraint : je crois qu'il ne songe nullement à s'y dérober. Et c'est peut-être ce qui fait ses tableaux si proches de la vision que l'on a des êtres et des choses à la seconde précise qui précède l'évanouissement. Il se prend au vertige de sa propre vision : mais il s'arrête au bord du gouffre de l'irréalité.

Un rythme dialectique impitoyable scande ce dialogue sans merci entre le vertige et la conscience, que suscite sans cesse la peinture de Francis Bacon. Aussi, suggestive à l'extrême au sens baudelairien du terme (la peinture qui fait penser) exprime-t-elle de la manière la plus visible les effets permanents de ces deux aiguillons de l'homme : le vertige de la conscience, et la conscience du vertige.

LUCE HOCTIN.

FRANCIS BACON. Portrait imaginaire. Peinture. 1956. (Photo Hanover Gallery, Londres)



# Transfiguration et exaspération de la Nature

par Michel Ragon

Il n'est pas exagéré de dire que l'art actuel, dans son ensemble, marque un retour très net à la nature. Mais est-ce bien un retour ? Ne serait-ce pas plutôt un élan vers une nouvelle tendance de l'art, à la fois dégagé de ses complexes figuratifs et non-figuratifs.

Ne donnons pas le change aux adversaires de l'art abstrait. Si nous parlons d'une peinture qui trouve son inspiration dans la nature, cela ne veut pas dire qu'elle « se remet au vert avec Courbet », ni qu'elle tend à synthétiser des forces contraires : abstraction-figuration, comme nous le voyons chez de nombreux jeunes peintres figuratifs qui ne font que se mettre à la mode en empâtant leurs compositions à la manière de de Staël (n'est-ce pas Yankel ?) ou en donnant l'ossature d'un Soulages à un combat de

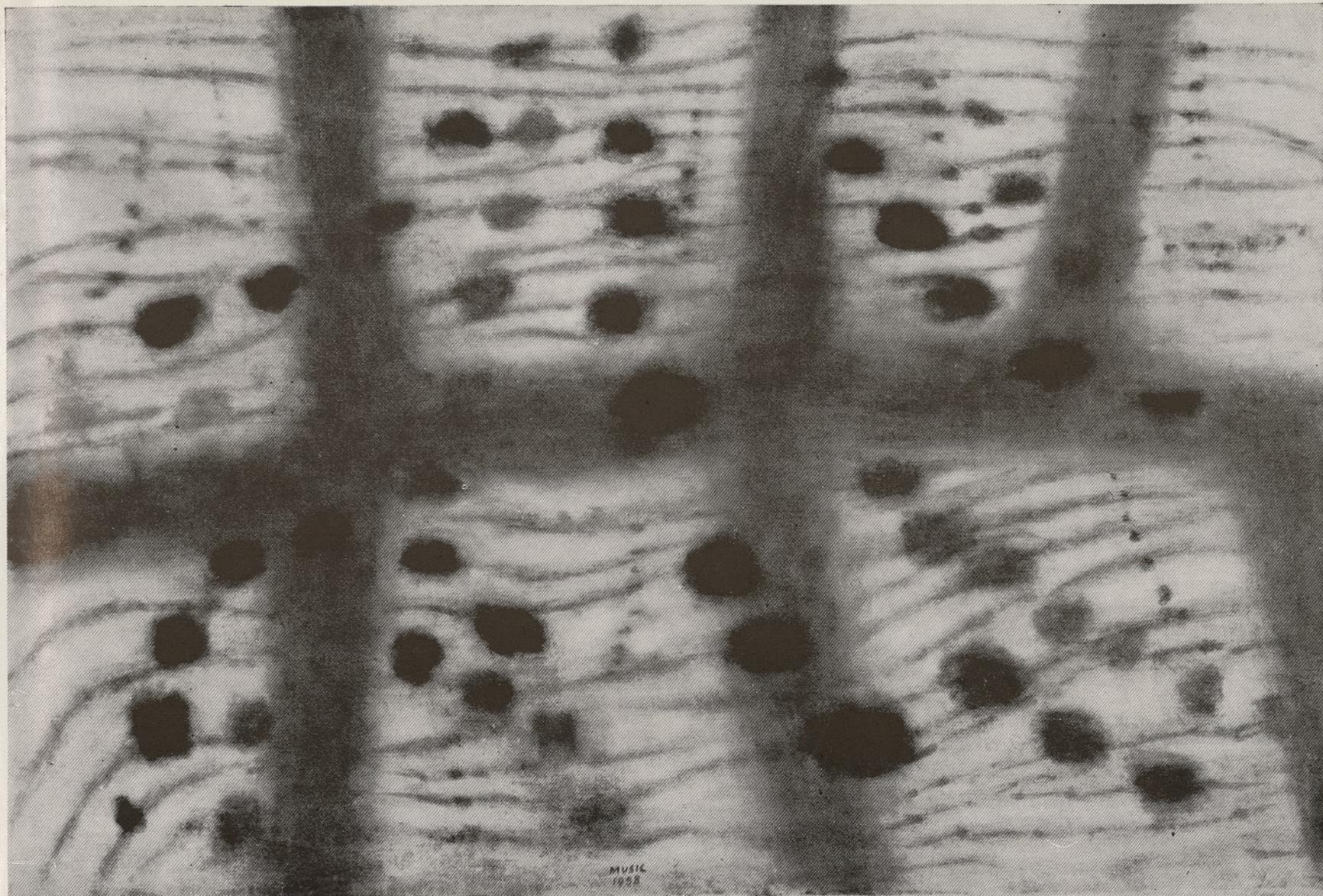
boxeurs (n'est-ce pas Commère ?). Nous voulons parler d'une transfiguration, d'une exaspération de la nature, qui se retrouve aussi bien dans l'œuvre de Bissière, de Vieira da Silva, de Bazaine, d'Uzac, que dans celle de Tal Coat, d'Atlan, de Dubuffet et de Fautrier.

C'est ainsi que l'on peut donner l'appellation « paysagisme abstrait » à toute une lignée qui va de Bissière à Dufour et Dmitienko, en passant par Le Moal et Music. Ces peintres sont en effet hantés par le paysage qu'ils transcendent dans leur œuvre. Mais Dufour et Lapoujade continuent l'aventure de Cézanne alors que Bissière marque une rupture plus franche. Bien que Bissière doive avoir le double de l'âge de Dufour, il paraît bien que c'est lui, des deux, le plus jeune peintre. Le paysage n'est pas abstractisé,

PIERRE ALECHINSKY. Je ne sais pas. Peinture. 1958. 195 x 130 cm

(Photo Robert David)





MUSIC. Vent x Soleil. Peinture. 1958

(Photo Galerie de France)

chez Bissière, mais transfiguré. Toutes ces lignes, ces volumes, ces couleurs, qui se présentent devant les yeux de l'ermite du Lot, sont fondus, remalaxés, étalés à la dimension du tableau qu'ils emplissent tout entier. C'est un paysagiste ébloui que Bissière, avec une fraîcheur, une vitalité rares.

Ces « paysagistes abstraits » sont, dans une certaine mesure, des peintres de tradition française. Ils s'approchent, en effet, beaucoup plus de Corot et de Monet, que de Picasso et de Mondrian. Pourtant, c'est à l'art nègre que Bazaine se réfère lorsqu'il veut justifier sa démarche. Il écrit :

« Cet art nègre, qui nous est apparu au début de ce siècle comme le reflet d'un paradis perdu, qui a réveillé en nous les sources vives, éclaté notre image de l'homme, où a-t-il puisé sa force et sa pureté ? Les sculpteurs noirs vivent dans la nature, non à la manière de nos paysagistes de Barbizon ou d'ailleurs, mais parmi les joies et les terreurs de cette nature dont ils ne se sentent pas détachés ».

C'est bien le problème de ces nouveaux « paysagistes » qui restent liés étroitement à la nature, dont toutes les formes et les couleurs sont un hymne à la terre, aux arbres, aux fleurs, aux pierres, à l'eau, au soleil. Mais ils ne décrivent pas la nature « à la manière des paysagistes de Barbizon ou d'ailleurs ». La nature devient un prétexte à leurs

transports, comme leurs impulsions restent liées à des souvenirs d'ouragans ou de vagues, de branches caressées par un léger zéphir ou de pluies torrentielles. Ces artistes, s'il ont rajeuni leur vision du monde en se souvenant de l'exemple nègre plus que de celui de Barbizon, n'ont, par contre, rien emprunté à l'art nègre si ce n'est son esprit. Ils peignent « l'esprit de l'aube » comme le sculpteur africain sculpte « l'esprit des eaux ». Par contre, Atlan s'est imprégné des couleurs des masques peints. Il est peut-être le seul, dans l'art d'aujourd'hui, à montrer des affinités aussi évidentes avec l'Afrique. L'Afrique est aujourd'hui en recul au profit de l'Asie. Les paysagistes Song, tout comme les calligraphes japonais, ont bouleversé la notion « paysagiste » des jeunes peintres. Bien sûr, Cézanne à la fin de sa vie était déjà un de ces vieux Chinois « au cœur limpide et fin » dont nous parle Mallarmé. Et lorsque Tal Coat a repris l'expérience de Cézanne où le peintre d'Aix l'avait abandonnée, à ces dernières aquarelles seulement effleurées du souvenir d'une branche bruissant dans le vent, il a retrouvé automatiquement l'esprit du paysage chinois de la grande époque. Tout comme Bazaine, de « paysagisme abstrait » en « paysagisme ébloui », se retrouvait soudain nez à nez avec le Monet des « Nymphéas ».



DUFOUR. Peinture. 1957

(Photo Galerie Pierre)

Pour Atlan, auquel nous faisons allusion plus haut, il ne peut être question de « paysagisme ». Ni pour Dubuffet et Fautrier. C'est plutôt d'une autre figuration qu'il s'agit. L'expression d'Atlan, tout comme les « Nus » de Fautrier et les « Sols et Terrains » de Dubuffet, est une peinture d'ambiguïté. C'est aussi une peinture exaspérée. Les « Nus » de Fautrier sont beaucoup plus nus que nature, les « Tables » de Dubuffet s'animalisent parfois ou deviennent tables de méditation. Les formes dentelées d'Atlan sont à la fois cactus et insectes, danse et décor berbère. En affinité avec ces trois artistes, il n'est pas inutile de rappeler l'aventure du groupe et de la revue *Cobra* qui, de 1948 à 1951, a été l'une des seules, face à tous les géométrismes et à tous les académismes, à affirmer la primauté de l'instinct, des arts populaires, de l'imaginaire, du poétique. Quatre de ces artistes vivent aujourd'hui à Paris : Alechinsky, Appel, Corneille, Asger Jorn.

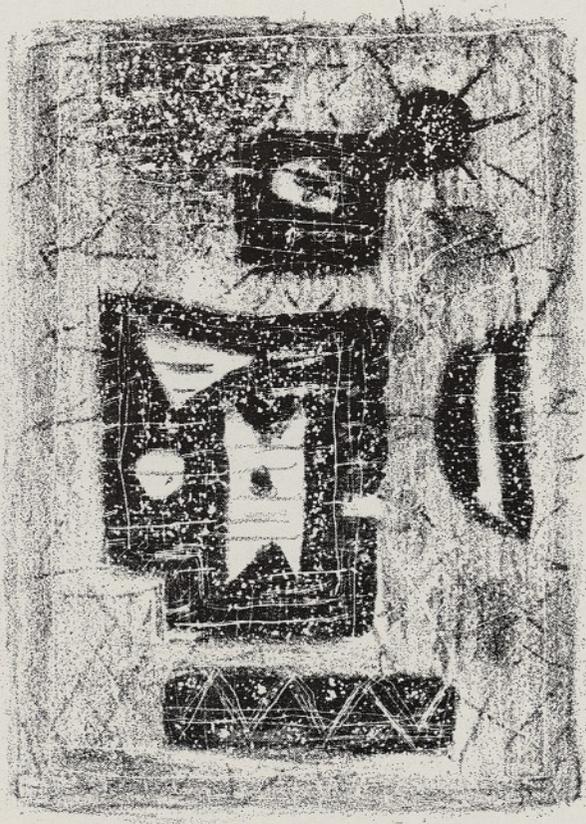
S'ils vont tous quatre dans des directions parfois différentes, Appel et Jorn plus proches, comme Corneille plus voisin d'Alechinsky, ils demeurent néanmoins fidèles à cet esprit « expérimental » de *Cobra*.

Il est un fait à noter dans cette « renaturalisation » de la peinture, c'est l'actuel emploi du vert. Le vert, on le sait, était la couleur par excellence honnie par les peintres abstraits. Peindre vert rappelait trop la nature à une génération qui ne voulait qu'aucun souvenir de la nature soit visible dans son art. Mais aujourd'hui, le vert qui n'avait guère dû quitter les palettes de Bazaine, de Manessier, de Le Moal, de Singier, est revenu sur celle d'Atlan, comme sur celle de Corneille.

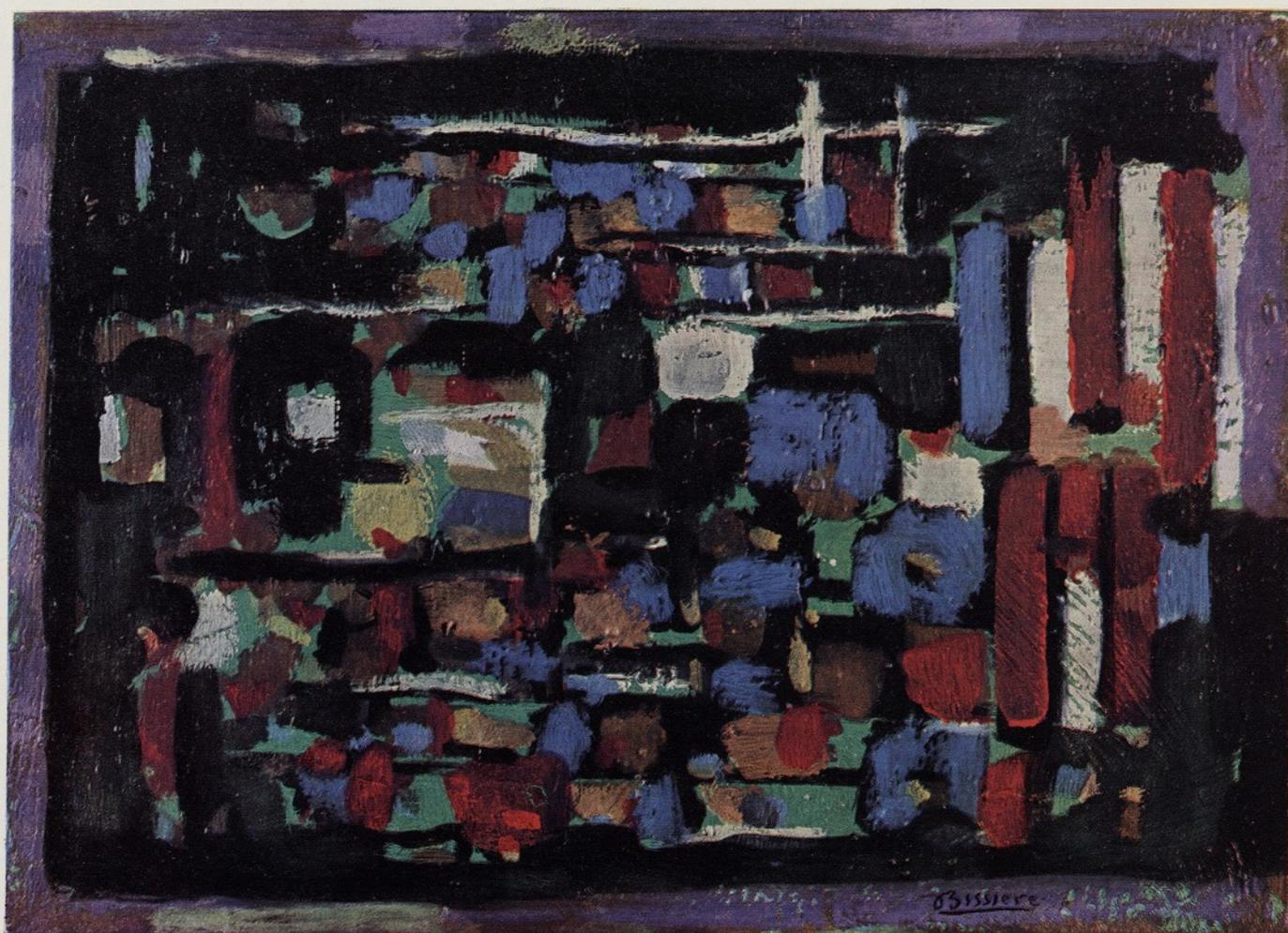
JEAN MESSAGIER. Peinture. 1957.

(Salomon R. Guggenheim Museum, New York)





BISSIÈRE. MONOTYPE.



BISSIÈRE. Bleu et noir. Peinture. 1957. 33 × 46 cm

(Coll. Docteur Kerschen, Luxembourg)



APPEL. Peinture. 1957

(Galerie Stadler. Photo Colombier)

Sur la jeune peinture, Monet, Turner, Bonington, Monticelli ont aujourd'hui plus d'influence que Picasso ou Matisse. Seul sans doute, parmi les grands ancêtres, Klee conserve son prestige et son emprise. Mais Klee n'a-t-il pas écrit cette phrase dont beaucoup de jeunes peintres actuels et des moins jeunes pourraient se réclamer : « Peindre abstrait *avec des souvenirs* ». L'art dit non-figuratif actuel (à défaut d'autre mot plus juste) se souvient de multiples images. C'est un art allusif qui se réfère à la nature sans la décrire et qui est sensible aux effets que produisent les choses (dans le sens

où Mallarmé disait : « Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit »). Murs, ondes de l'eau, écorces d'arbre, terre, vagues, ciel, nébuleuses, boue, tous ces éléments que Jean Dubuffet, pour son propre compte, appelle des « texturologies » se retrouvent dans la jeune peinture actuelle. Les textures d'un John Koenig ou d'un James Guitet renforcent la sensorialité de leurs œuvres. Ce sont des peintures « à toucher », des peintures où le relief n'est pas seulement un effet de pâte, mais un élément actif de la composition.

Le culte de la nature a ses dangers et nous le



KGENIG. Uccello Bernardino. Peinture. 1957

(Photo R. David)

voyons poindre par ailleurs dans un certain nouveau modern style où se retrouve le goût de la vague et de l'iris, cette vague qui s'exaspéra aussi en 1900, à travers les mêmes souvenirs de Hokousai et de Turner.

Nous citons tout à l'heure Mallarmé. Mais nos peintres actuels n'illustrent-ils pas également cette idée de Baudelaire :

« — Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer ».

Et Baudelaire ajoutait, en reprenant une phrase que lui disait souvent Delacroix :

« — La nature n'est qu'un dictionnaire. »

C'est ce dictionnaire que nos peintres actuels feuilletent avec passion. Alors que les peintres naturalistes du passé n'employaient qu'un vocabulaire restreint, ceux d'aujourd'hui ne se contentent pas de voir l'arbre. Il leur faut aussi la feuille et la structure du bois. La nature est bien pour eux une espèce de pâture que leur imagination digère et transforme.

On voit bien ce que Ubac a fait de sa forêt des Ardennes, partout présente dans son œuvre et nulle part décrite. On voit bien ce que Vieira da Silva a produit comme archétype en « digérant » ses hantises : villes, pierres, bibliothèques. Ces trois visions de formes qui se subdivisent, aux perspectives fuyantes, ne font plus qu'une seule composition essentielle chez Vieira da Silva, si bien que ses *Villes* paraissent souvent des *Bibliothèques*, et ses *Pierres des Villes*. Seuls, ses titres nous éclairent sur ses intentions ou sur ses souvenirs. Pour nous, qu'ils soient ceci ou cela, ce sont des Vieira da Silva.

Mais peut-on parler d'un art nouveau ? Ne s'agit-il pas, plus simplement, d'une nouvelle manière de voir la nature ?

MICHEL RAGON.

CORNEILLE. Peinture. 1957

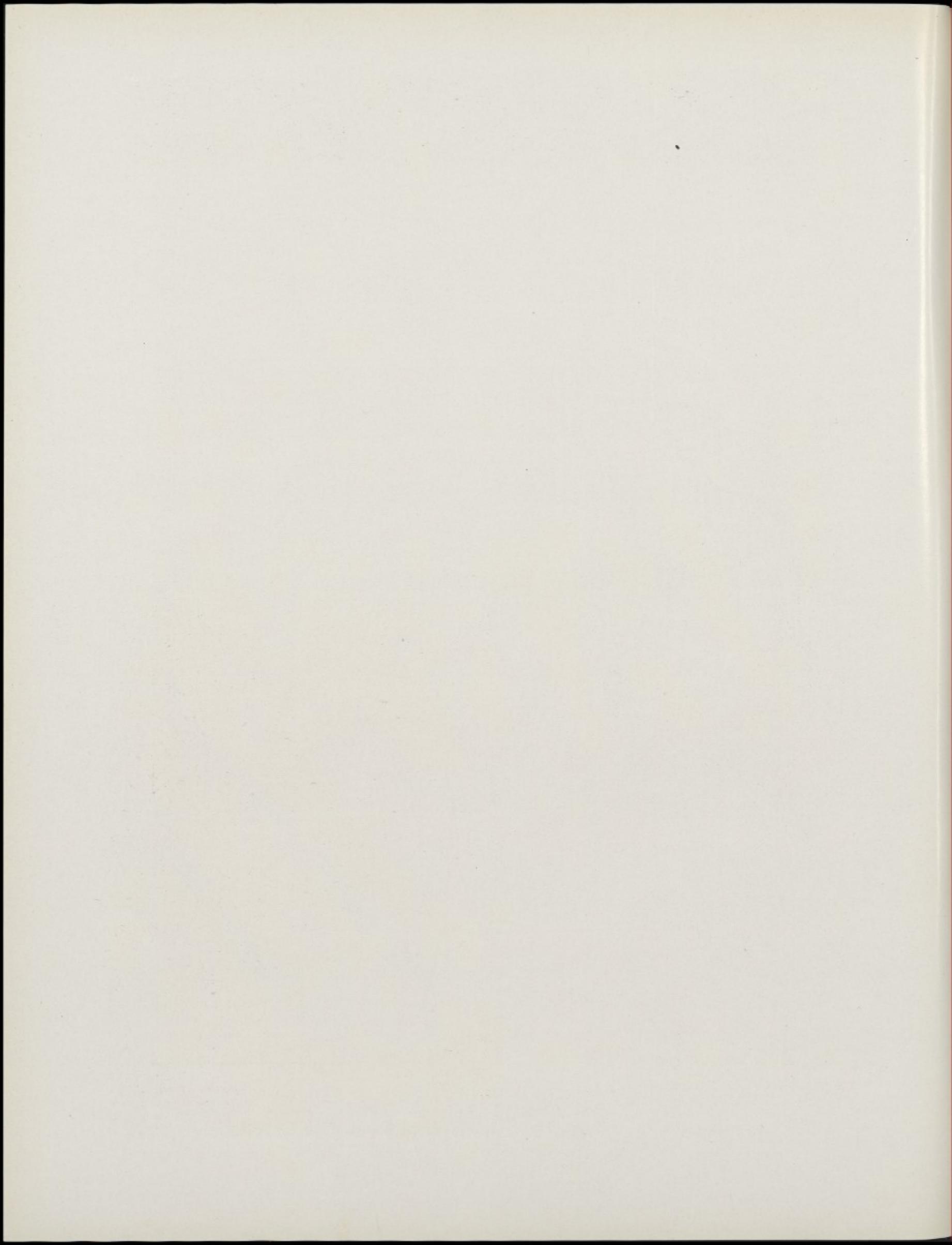
(Photo Riemens)





MARK ROTHKO. *Sassrom*. Peinture. 1958. 175 × 137 cm

(Coll. Cardazzo, Venise)



# Chroniques du jour

◆ SUPPLÉMENT AU N° 11 DE XX<sup>E</sup> SIÈCLE ◆ NOËL 1958 ◆

## INTRIGUES A VENISE

En attribuant les deux premiers prix de peinture et de sculpture à des artistes italiens, le Jury international de la Biennale de Venise a provoqué l'indignation fort légitime de nombreux artistes et amateurs aussi bien en Italie qu'à l'étranger. Ce n'est pas la première fois que le jury vénitien manque à sa mission, mais jamais encore il n'avait poussé la bêtise jusqu'à l'insolence. Il y a deux ans, il avait préféré Chadwick à Giacometti, mais c'était pour éviter que deux grands prix revinssent à la France. Cette fois-ci, il a préféré à Pevsner, qui avait rassemblé dans le Pavillon français un groupe important d'œuvres, un jeune sculpteur italien, Mastroianni qui méritait peut-être un deuxième prix. En dehors de Pevsner, les sculpteurs italiens Viani, Franchina, les Américains Smith et Lipton, l'Anglais Armitage et surtout Max Bill et Signori avaient au départ des chances solides. J'ai moi-même entendu un fonctionnaire de la Biennale dire à l'oreille d'un ami : « Ça va mal pour nous : Signori est en tête ». Par quel jeu obstiné d'intrigues, Mastroianni a-t-il pu remonter le peloton, allant même plus loin sans doute qu'il ne le désirait lui-même ? Il vaut mieux l'ignorer, mais qu'il me soit permis d'exprimer ici mon indignation devant l'insulte faite à Pevsner et à la première, glorieuse génération de l'Ecole de Paris.

En revanche, il faut se réjouir du deuxième prix de Chillida. Tobey méritait peut-être le premier prix de peinture décerné à un italien, Licini, mort peu après et qui n'était pas sans mérite. Mais il n'était tout de même qu'un artiste modeste qui dans sa solitude avait beaucoup regardé les revues d'art de Paris et lu les articles de notre cher Marchiori, éminence grise de la Biennale. S'il était impossible de ne pas attribuer le premier prix à un Italien, Campigli en était plus digne ou même Fontana, s'il est vrai que cette Biennale, née sous le signe de l'art abstrait, voulût ignorer l'art figuratif. La critique italienne, qui prétend voir les œuvres du présent avec les yeux des géné-

rations passées, irritée de voir éliminer les sous-Utrillo, les sous-Derain et les sous-Vlaminck de la péninsule, voudrait le faire croire. Pourtant, nous n'avons pas retrouvé à Venise les peintres abstraits qui jusqu'ici étaient considérés comme les meilleurs représentants de la peinture italienne : Afro, Vedova, Santomaso, Corpora, Morlotti, Birolli. A leur place, on avait invité des jeunes : Dorazio, Perilli, Dangelo, Licata, Vacchi, Brunori, Romiti, et quelques autres qui font preuve d'une grande habileté technique mais qui ont moins de personnalité que leurs aînés. (On aurait aimé voir les nouveaux et étonnants reliefs du jeune sculpteur Giorgio de Giorgi : on lui a fait l'injure de ne lui demander que des dessins). A côté de ces artistes, dont l'un des plus sensibles est, sans doute Scanavino, on avait invité quelques étrangers de la même génération. Les plus intéressants étaient les Américains, Joan Mitchell et Jasper Johns. Je n'ai pas aimé les envois d'Arnal, qui nous a montré, autrefois, des œuvres plus méditées, ni de Rebeyrolle qui, avec Jean Commère et Bertini (en très grand progrès), représentaient la nouvelle Ecole de Paris, victime comme l'aînée des tristes intrigues de cet O.N.U. artistique qu'est devenue la Biennale de Venise. Je tiens à signaler particulièrement les petits bronzes nerveux d'Emil Cimiotti, un jeune Allemand, probablement d'origine italienne, qui vit à Stuttgart. Le principal attrait du pavillon italien restait quand même les salles consacrées à Braque — on aurait pu faire beaucoup mieux si l'invitation n'était pas parvenue à la dernière minute — et celle où on avait rassemblé 33 peintures et gouaches de Wols avec quelques unes de ses pointes sèches. Ce peintre qui, il y a quelques années, effrayait encore les bourgeois, me semble le dernier des grands peintres de chevalet. Je ne pense pas qu'on doive parler du « monde » de Wols : pour moi, son œuvre est née des graffiti de Paul Klee. L'œuvre de Klee était susceptible d'avoir des prolongements (comme celle de Kandinsky, dont le pavillon allemand

exposait quelques tableaux de la donation Mûnter d'une éclatante fraîcheur) ; Wols est un de ces prolongements extrêmement raffiné. Qu'a-t-il à voir avec cette peinture « au balai » — qui se réclame de ses dernières œuvres, moins belles, à mon avis ? Le Klee « léonardesque » s'inspirait du mur ; aujourd'hui, Tapiès et ses imitateurs nous offrent — après Dubuffet et Burri qu'ils

pastichent — le mur même. Il faut reconnaître que le jeune Tapiès montre souvent beaucoup de talent. Tapiès nous amène au pavillon espagnol où domine la forte personnalité de Chillida, l'héritier le plus authentique du regretté Gonzalez. Les Italiens ont vanté, comme il se devait, la hardiesse de ce pavillon sans se rendre compte de combien la jeune peinture espagnole était redevable à

Antoine Pevsner devant une de ses œuvres.





KANDINSKY. Étude pour la composition n° 7

(Photo Giacomelli, Venise)

Burri et à Moreni qui ne sont guère estimés en Italie. De même, en France, on fête les imitateurs de Dubuffet mais on passe sous silence ou presque l'œuvre de ce maître. Je ne méconnais pas les efforts de Saura, de Millares, de Manuel Rivera, mais l'œuvre « figurative » de Cossio qui fit ses débuts à Paris avec Borès ne me paraît pas moins remarquable. Kenneth Armitage, grande vedette du Pavillon britannique, est sans aucun doute un artiste doué, tour à tour élégant et vulgaire, pudique et obscène. Chadwick a peut-être tiré de cette œuvre inquiétante le meilleur de la sienne. Armitage a obtenu — avec Tapiès — un prix de consolation (américain). Il méritait mieux. Au Pavillon américain, Rothko donne à la peinture au « balai » la tendre et sensuelle vibration impressionniste. Il peint grand, immense, à l'échelle américaine. Tout le contraire de Tobey qui, lui, peint très petit. Je crains que Rothko ne force ses moyens. Après Pollock il est quand même, avec Sam Francis et quelques autres, l'espoir de la jeune peinture américaine. Je n'ai pas aimé les sculptures en fer de Smith. En revanche, celles de Lipton, inspirées des totems, me semblent dignes de retenir l'attention.

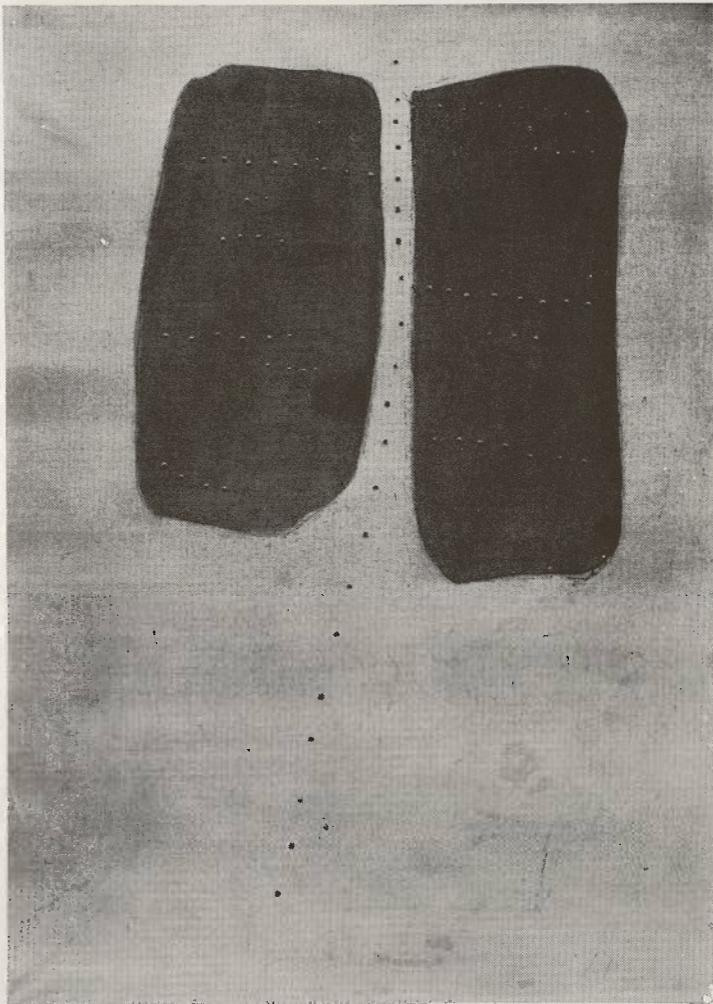
Le Pavillon suisse présentait un reflet fidèle des grands courants plastiques européens. Ces courants ne passent point par la Suisse — pays calme — mais s'y reflètent en s'atténuant. On doit regretter qu'il soit refusé à Max Bill la chance que la General Motors a offerte à Pevsner. On l'admire, on lui consacre la presque totalité du Pavillon de Venise mais on ne lui passe pas de commandes importantes. En cela on suit l'exemple de la France et de l'Italie qui n'ont jamais rien demandé à Laurens et à Marini. J'ai demandé un jour à un architecte italien comment il osait faire peindre ses plafonds par Fontana. Il me répondit : « Des sirènes coûteraient beaucoup plus cher et le public les trouverait quand même affreuses ». Je livre ce secret à tous les critiques qui s'obstinent à penser que le public en a assez de l'art abstrait et qu'il réclame les sirènes et les naïades de jadis. Rien n'est plus faux. Lorsque, dans le film de Clouzot, Picasso dessinait une figure humaine, un silence mortel pesait sur la salle. Au contraire, lorsqu'il inventait des arabesques, le public applaudissait. Sont-ils aveugles, ces critiques, pour ne pas voir que leurs femmes portent des robes « tachistes » ? Un des rares mérites de

cette Biennale aura donc été de mettre à la porte un certain nombre de mauvais peintres figuratifs, mais ce serait amusant de voir un jour toute une Biennale d'où l'art abstrait serait exclu. Le Jury n'aurait plus à donner des prix à des artistes dont il ne comprend pas — ou déteste — l'œuvre. Il se sentirait enfin à l'aise. La Biennale de Leonardo Borgese et de Claude Roger-Marx susciterait un immense éclat de rire et les Russes pourraient y prendre une place de premier plan. Nous n'en sommes pas encore là et c'est au Pavillon polonais qu'iront nos éloges. Avant tout, à Maria Jarema, peintre abstrait qui nous paraît avoir résolu heureusement des problèmes que beaucoup de ses confrères de Paris et de Rome osent à peine se poser. Voici une artiste qui mériterait le prix Kandinsky que nous ne savons plus à qui donner. A ses côtés, le matissien Nacht-Samborsky nous rappelle l'âge d'or de l'École de Paris, lorsque, pour célébrer les talents d'un peintre, il eut été absurde d'écrire (je cite au hasard le catalogue de la Biennale) : « Il n'est pas possible de ne pas percevoir l'insistance des atmosphères émotionnelles créées par la couleur expressive et par les évocations abstraites de lumière et d'obscurité, de mouvement. Ces antithèses certifient avec éloquence l'angoisse et le triomphe de l'esprit créateur dans sa lutte contre la matière concrète ».

Que quelqu'un (à part Picasso) se souvienne encore de Matisse, c'est presque un miracle. Il serait excessif de prétendre que c'est le seul miracle de la XXIX<sup>e</sup> Biennale.



Que va-t-elle devenir cette triste succursale de l'O.N.U. (ou si vous préférez de l'Unesco) ? Je ne suis pas seul à penser que son salut est dans sa desofficialisation. La politique, en U.R.S.S. comme ailleurs, ne sert que les intérêts de la mauvaise peinture. Il ne devrait pas y avoir des Pays à Venise, mais des Artistes. Que faire ? Il y a malheureusement trop de pavillons à remplir et il serait peu courtois de mettre à la porte les Pays qui ne peuvent apporter à Venise que des croûtes. On ne peut desofficialiser la Biennale, pour le moment, qu'en groupant dans le



LUCIO FONTANA. Composition. Peinture. 1958

E. SCANAVINO. A l'origine. Peinture. 1957



BURRI. Le grand sac. 1958

(Photo Ferruzzi)

WOLS. Composition n° 15. Gouache

(Photo Ferruzzi)





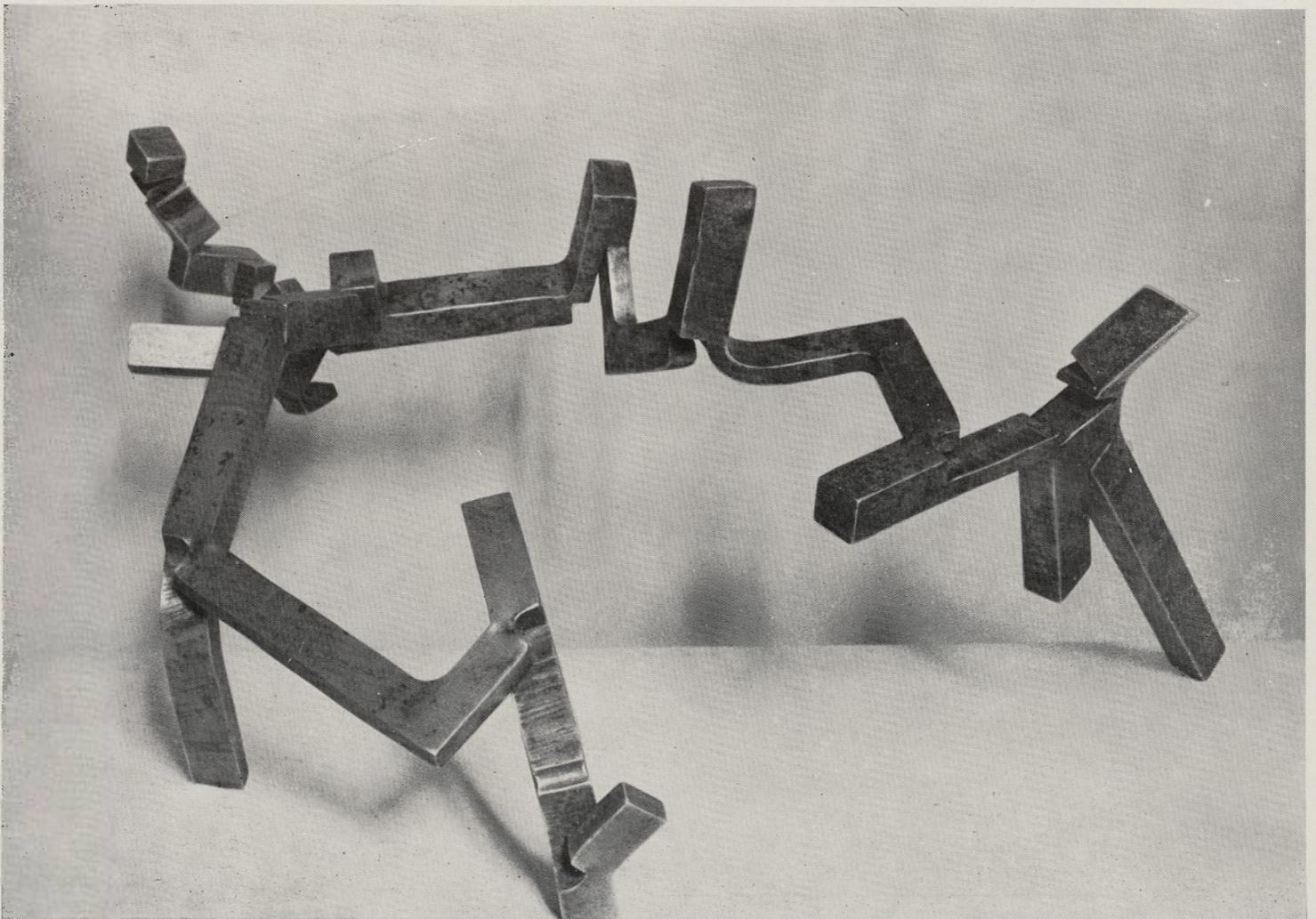
ANTONIO TAPIÈS. Peinture. 1958

(Photo Giacomelli, Venise)

pavillon central les artistes italiens et étrangers qu'on considère dignes de participer à une grande compétition internationale. Si la France, par exemple, juge de devoir réserver son pavillon à Legueult et à Roland Oudot, à Buffet et à Rebeyrolle, à Lorjou et à Chapelain-Midy, le comité international chargé du pavillon central doit pouvoir inviter, par contre, Hartung et Poliakoff, Dubuffet et Gilioli, Fautrier et Bazaine, Manessier et Sonia Delaunay, Uzac et Lansky. Parmi les artistes du pavillon central, un jury composé des anciens grands prix de la Biennale choisirait les deux grands prix de la Présidence du Conseil. Le nombre des artistes italiens invités au pavillon central ne devrait pas dépasser celui de la nation pour ainsi dire la plus favorisée, mais la Quadriennale de Rome pourrait grouper dans un pavillon national les artistes qui lui paraissent dignes d'être présents à Venise. Il y aurait donc un pavillon national italien qui, avec les autres pavillons nationaux, pourrait en quelque sorte rivaliser avec le pavillon central, véritablement international. Les deux prix de la ville de Venise et les prix mineurs seraient attribués aux artistes exposant dans les divers pavillons nationaux.

E. CHILLIDA. Réverie articulée. Sculpture. 1958

(Photo Galerie Maeght)



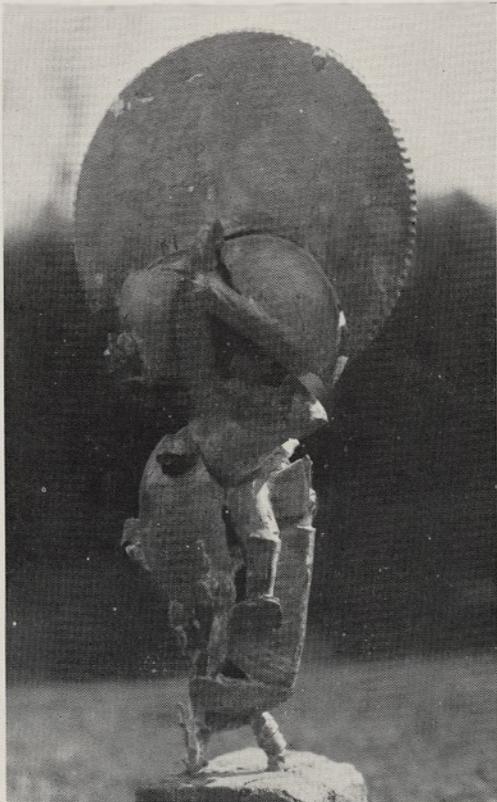


KENNETH ARMITAGE. Modèle pour le monument à Krefeld.  
Bronze. 1956  
(Photo Giacomelli, Venise)

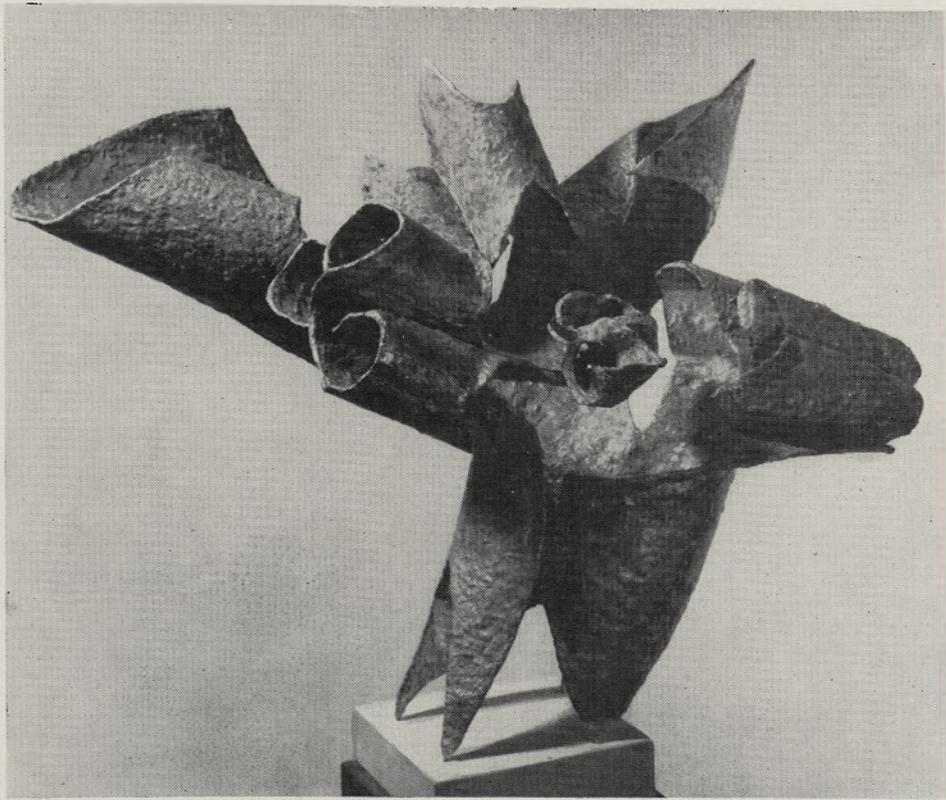


CARLO SERGIO SIGNORI. Giuliana. Marbre de Carrare. 1958

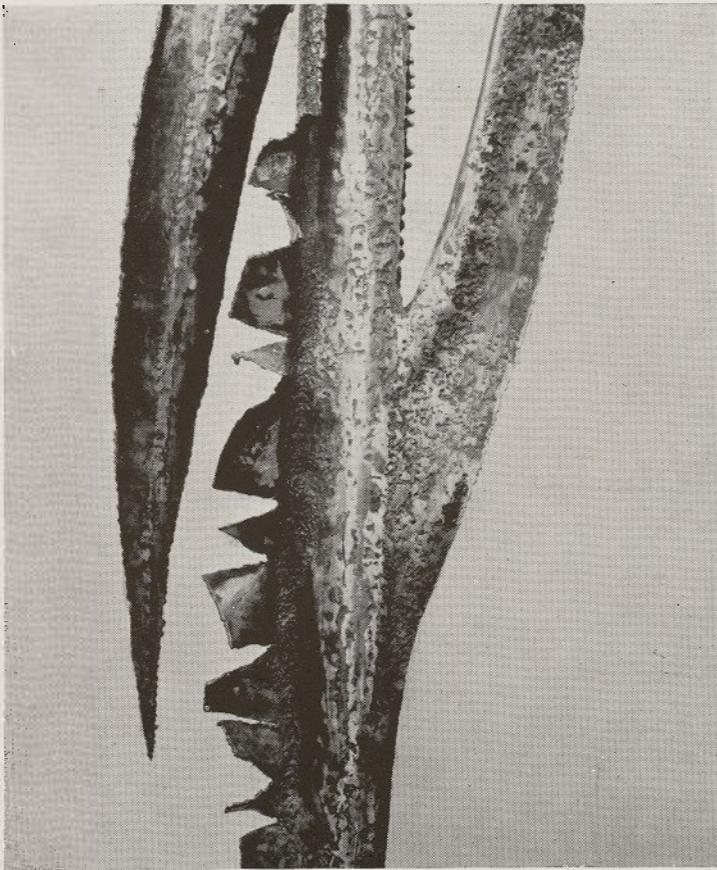
ROEL D'HAESE. Le grand revenant. Bronze



SEYMOUR LIPTON. Reef-Queen. Bronze.

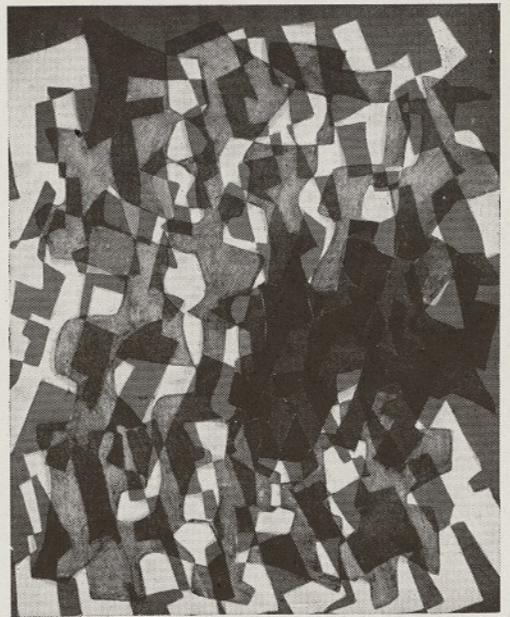


(Coll. Maremont, Chicago)



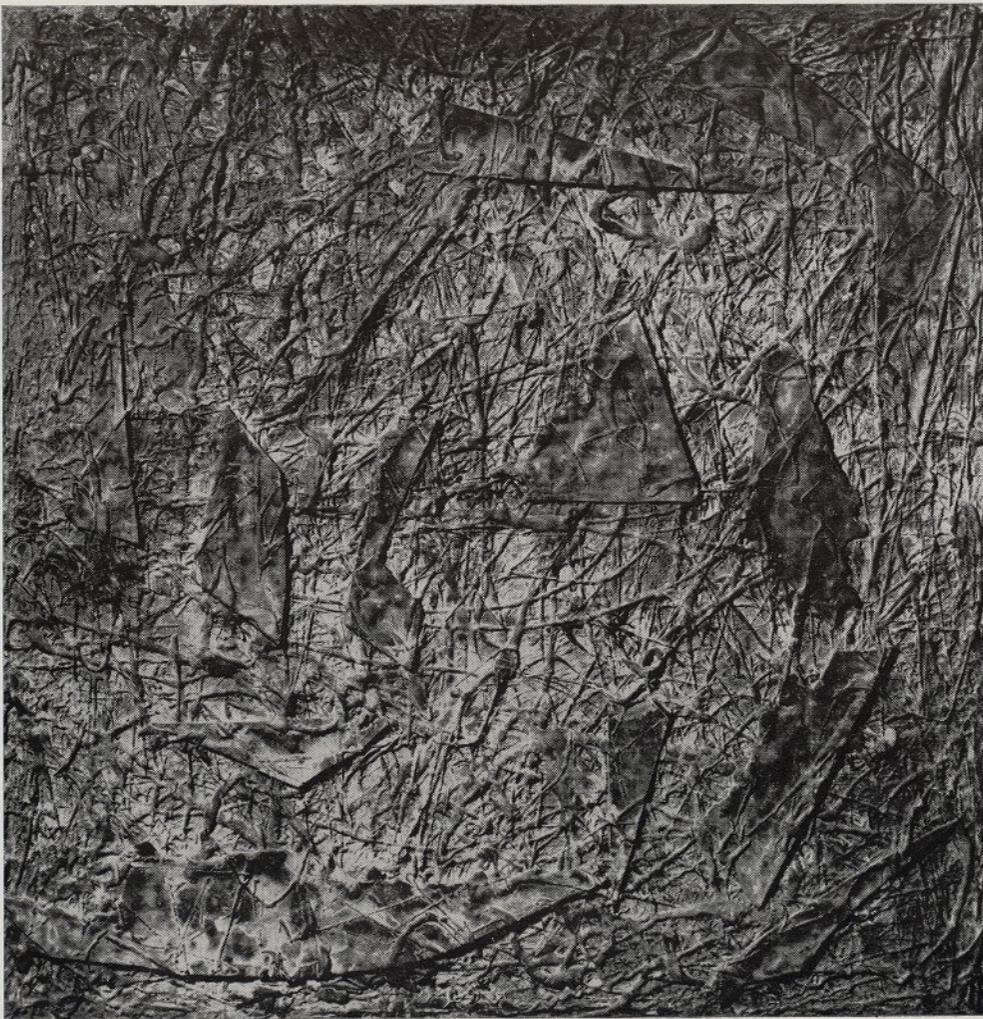
NINO FRANCHINA. Nike. Détail. Sculpture

MARIA JAREMA.  
Rythme 15. Gouache.



GIORGIO DE GIORGI. Composition. Bronze. 100 X 100 cm

(Musée de Rio de Janeiro)



Il faudrait également envisager la création de récompenses spéciales réservées aux artistes auxquels est demandé un effort particulier (comme cette année à Braque, à Pevsner, à Campigli, à Viani, à Fontana) et aux organisateurs des rétrospectives qui donnent tant de prestige à la Biennale. Ces derniers ne devraient pas cependant être choisis parmi ses fonctionnaires, auxquels il serait défendu aussi de publier des monographies de la dernière heure sur les artistes qui participent à la grande compétition. Car il ne suffit pas de désofficialiser la Biennale : il est aussi urgent de la moraliser.

SAN LAZZARO.

P. S. — J'ai passé sous silence la farce du prix de la gravure : refusé à Hayter, il a été attribué à un de ses plus mauvais élèves.

# AU MUSÉE D'ART MODERNE DE NEW YORK

## ARP ET SES JARDINS SUSPENDUS

par Patrick Waldberg

« L'œil n'eût jamais aperçu le soleil, s'il n'avait d'abord pris la forme du soleil ». Cette remarque de Plotin, mise en valeur par Arp dans un de ses écrits, appartient à la pensée dite analogique, par rapport à celle que régit la raison logicienne. L'enfant, le poète, le mystique, usent de cette forme de pensée comme d'une clé grâce à laquelle ils s'ouvrent les voies secrètes de l'univers. Sa source est à chercher dans l'enfance même, qui refuse d'instinct d'admettre une différence foncière entre, par exemple, la pleine lune, une bille d'agate, et l'eau contemplée du haut de la margelle d'un puits. Ceux qui ont eu le bonheur de l'approcher savent qu'Arp est resté proche de son enfance, dont il a, toute sa vie, préservé l'intensité et la fraîcheur. Ce n'est donc pas divaguer que de tenter d'explorer certains thèmes, à l'aimantation desquels cette enfance fut soumise : ce faisant, si je semblais m'éloigner de l'œuvre, ce ne serait que pour, plus tard, la mieux retrouver.

A l'origine, il se pourrait qu'il y eût une histoire de statue et de son reflet. Non pas qu'Arp m'ait rien spécifié sur ce point, mais je le devine, tenant pour acquis le vrai de cette confiance que l'auteur ayant exercé sur lui, précocement, le plus vif attrait, fut Clemens Brentano. Sentimental et exalté, ce poète de la seconde vague romantique laissait chanter en lui — et à travers lui — « la nature entière ». Chantre cyclique de l'allégresse et du désespoir, Brentano se comportait dans la vie comme un enfant sautillant à cloche-pied, de ciel en enfer, d'un carré à l'autre du jeu de marelle. On peut tenir *Godwi*, le plus ébouriffé de ses livres, mais aussi celui où se rencontrent les plus beaux élans de son génie lyrique, pour une tentative de restituer au monde, par la poésie, une pureté enfantine. C'est là que se trouve narré l'épisode de l'enfant — l'auteur lui-même — qui, à la nuit tombante, abandonné, mélancolique, découvre au bord d'un étang une statue de marbre, figure de femme se mirant dans l'eau profonde. Il prête à cette statue toute la tristesse d'un être qu'affligerait un impuissant désir de vivre et d'échapper à sa prison de pierre. De plus en plus fasciné au fur et à mesure que la nuit se fait plus noire, l'enfant plonge dans l'étang pour y rejoindre le reflet, et

se réveille à l'aube, l'âme encore emplie de la paix des ténèbres, persuadé qu'en ce lieu, au cours de cette étrange nuit, lui a été révélé le secret de sa vie. Dès lors, en proie à une agitation incessante, il cherchera à écarter le froid rideau de la réalité, afin d'atteindre la chaleur de cet au-delà, perçu à travers un reflet. Tel est l'argument du poème.

Laissant de côté le caractère initiatique de la révélation ainsi relatée — encore que tout nous autorise à conjecturer qu'Arp a vécu, dans son jeune âge, de semblables épreuves — retenons plutôt ici l'expression de la dualité entre la réalité et l'apparence, que le poète résout en faveur de celle-ci, au détriment de celle-là. La démarche d'Arp, en

harmonie sur plus d'un point avec celle des romantiques allemands, se propose, par la voie de la poésie et de l'art des formes — la sculpture — une réévaluation de l'homme et de la nature, arrachés à leur masque traditionnel, et réanimés à la source de ce que Brentano appelle « un rêve grave ». L'inconscient, le recours aux lois du hasard, également chers



ARP. Premier relief Dada. 1916.  
24 x 28 cm. (Coll. Hagenbach, Bâle)



ARP. Tête-moustaches. Peinture murale pour l'*Aubette* à Strasbourg. (Détruit)

aux romantiques, entrent dans sa création pour une part dont il a tenu lui-même à souligner l'importance. Enfin, tout comme Brentano, Novalis ou Arnim, Arp veut « communiquer avec le monde entier », capter les sources cachées de l'univers. Il se veut l'instrument privilégié par lequel le monde vrai, inconnu de la raison, frissonne et chante. Comme un funambule qui aurait pour balancier une ombrelle de nuages, il est à la fois au monde et hors du monde, et glisse en dansant de la lucidité à l'abandon, de la conscience à l'extase, s'approchant ainsi, à pas aillés, de ce qu'exprimait Novalis : « Réver et ne pas rêver en même temps, synthétisés, c'est là l'opération du génie ». Il est infiniment réceptif aux ondes, aux courants, aux souffles, ainsi qu'en témoignent, entre autres, les titres de ses recueils de poèmes : *Le Siège de l'Air*, *Le Voilier dans la Forêt*, *La Pompe à Nuages*, ou bien telles de ses expressions poétiques : « le vide soupire », « l'air est un lion ». Il est assez frappant que Max Ernst, son plus ancien ami, ait trouvé pour parler de son œuvre les accents d'Arnim : « Arp attire et reflète les rayons les plus secrets, les plus révélateurs de

l'univers... Ses formes nous reportent au temps des paradis perdus. Elles nous apprennent à comprendre le langage même que parle l'univers ». Parallèlement à une œuvre poétique considérable, tant en langue allemande qu'en français, la production plastique d'Arp, échelonnée sur plus d'un demi-siècle, utilise tour à tour et dans un même esprit les matériaux les plus humbles et fragiles comme les plus somptueux et durables. Papiers déchirés et ficelles répondent, aujourd'hui comme autrefois, au granit noir, au marbre et au bronze, encore qu'Arp ait toujours conservé un faible pour les ouvrages de menuiserie fine. De ces éléments bruts, qu'il façonne d'une main miraculeusement guidée, Arp construit un monde que Carl Einstein a pu qualifier naguère de « néolithique », tant il paraît difficile à définir et à situer, évoquant aussi plausiblement les anciens âges de l'humanité que cette préhistoire de l'homme qu'est l'enfance (1). Quelques fragments de papier déchiré, une ficelle, un bout d'étoffe, juxtaposés par la main d'Arp : et voilà que soudain, ce qui s'offre à nos regards possède la même qualité de séduction que les fils et brindilles assemblés par

l'oiseau aux premières phases de la fabrication du nid. Les reliefs d'Arp, à quelque mur que le destin les accroche, qu'ils soient de bois, de bronze ou de marbre, donnent cette impression rare de n'être tenus par aucun clou, ils lévitent, ils sont aériens, ce qu'a joliment senti et exprimé André Breton écrivant qu'« ils participent de la lourdeur et de la légèreté de l'hirondelle qui se pose sur le fil télégraphique » (2). Les sculptures, qu'elles soient de petite taille ou monumentales, semblent avoir été moulées à même un nuage. Elles aussi ondulent et flottent, déjouant la pesanteur, leurs formes rondes invitent aux plus douces réveries intra-utérines. Car il est remarquable qu'Arp, né sous le signe de la Vierge, nous propose un monde dont l'essence est féminine, et qui répond peut-être au sens profond de la parole de Lao-Tzeu :

*Ne meurt l'esprit du Ruissellet  
C'est le Mystérieux Féminin  
L'buis du Mystérieux Féminin  
Est racine de Ciel et Terre. (3)*

L'obsession du Nombriil, permanente à travers son œuvre, et qu'on retrouve, qu'il soit dessiné, peint ou

sculpté dans de nombreuses compositions, seul ou accompagné de Feuilles, de Tables, de Moustaches, d'Ancre, de Bouteilles, de Montagnes, confirmerait suffisamment ce caractère primordial. Ultime et ineffaçable trace de ce qui nous unissait à la Mère, le nombril, l'ombilic n'était-il pas en Grèce identifié à Omphale, aux pieds de qui Hercule dut humilier sa virilité ? A noter qu'Arp prononce *ombriil* (un nombril, des *ombriils*), jouant sur le rapport avec l'ombre, ce dont s'émerveillait, à juste titre, André Breton.

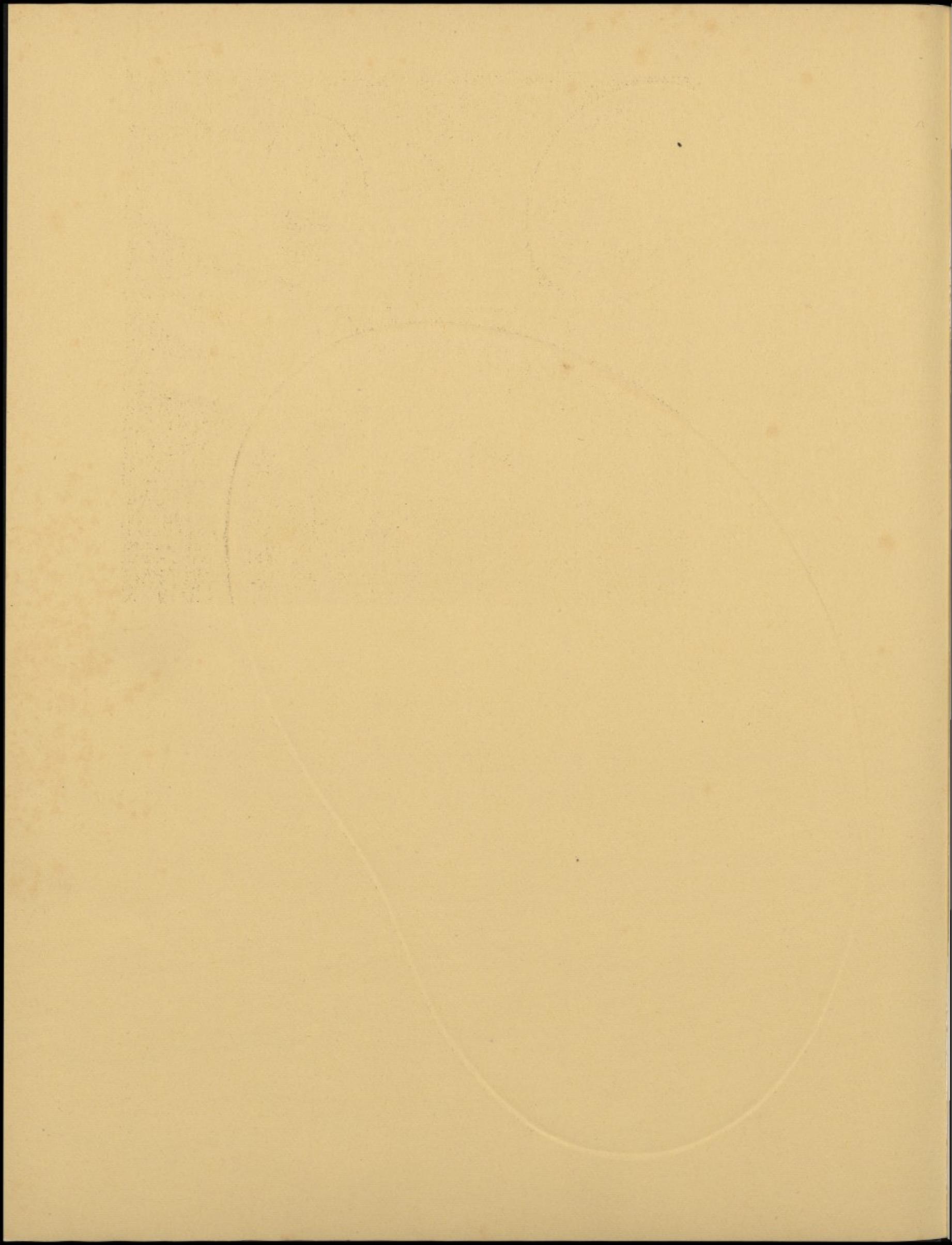
Dans leur originalité fondamentale, les formes d'Arp n'ont pas d'âge, non plus qu'on ne peut diviser son œuvre en époques, tant il est vrai qu'à chaque objet créé — dessin, collage, relief, sculpture — c'est la perfection qui sonne, l'évidence première retrouvée à travers des cheminement connus de lui seul. Ainsi la *Forêt* de 1916, relief du bois peint, qu'on peut tenir pour sa première œuvre majeure, est à la fois aussi achevée et aussi jeune que les reliefs peints de 1958. Tout au plus peut-on dire qu'au cours des années Arp s'est employé à préciser son domaine. De cette *Forêt* aux arbres enchevêtrés, dont nous n'apercevions que l'orée, il nous a ouvert les sentiers cachés : mieux encore, il nous en a montré l'âme. *Feuilles et Nombriils* (1930) nous permettaient d'assister en témoins à la naissance des feuilles, lesquelles se trouvaient aussitôt disposées en constellation à l'intérieur d'un ovale. Dès lors que cette *Forêt* nous était donnée, pourquoi Arp ne l'eût-il pas couronnée d'un *Evol d'Oiseaux* (1930), et de quelques *Nuages* (1932 et plus tard) ? Et comment résister à l'envie de placer, dans une de ses clairières, un objet conçu *Pour être exposé dans les Bois* (1952) ? Une *Graine géante* (1936) assurera pour longtemps le renouvellement de sa flore enchantée. Il y a déjà belle lurette qu'un *Gnome*, appelé aussi *Kaspar* (1930), s'active aux tâches d'émondage, à la cueillette des glands, et à la protection des nids, tandis qu'à la fraîcheur d'une source la *Grenouille lunaire* de 1924 coasse en sourdine la chanson des rus. Veillant à l'harmonie sinuose des sentiers, un *Pendule végétal, ou regard feuillu* (1944) défie Euclide et propose aux géomètres en herbe des axiomes pré-adiamiques. Le peuplement, assuré par divers *Lutins* et *Gnomes*, se complète d'une *Sirène*, puis, en 1950, d'une *Idole*, préfigurant la naissance de *Daphné* (1955), jusqu'à l'apothéose de plénitude charnelle et de mystère marmoréen qu'est le *Torse de Chorée* (1958). La *Forêt* d'Arp, on l'aura deviné, ne ressemble pas à celle

1. Carl Einstein, *L'Enfance néolithique*, Documents N° 8, 2<sup>e</sup> année.

2. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, 1928.

3. Lao-Tzeu, *La Voie et sa Vertu*, Paris, 1949.





de Brocéliande, avec ou sans Merlin. Parmi ses branchages volèrent des Moustaches, dans ses fourrés fleurissent des Fourchettes, les champignons y servent de Tables, le gui des chênes y est remplacé par des Ancres, les araignées y tissent des Plastrons, et les Oiseaux, las de leur nid, y viennent y pondre sur des Planches à Œufs. Nulle violence dans cet univers suspendu, semblable à celui qu'échafaude l'enfant, entre veille et sommeil, faisant naître des plis de l'oreiller, de l'ourlet de ses draps des cités nuageuses, mi-plomb, mi-zéphyr, peuplées de *possibles*.

Mais, entre les intuitions et perceptions mentales dues à l'imagination de l'enfant et du rêveur, éveillé ou non, et les objets tangibles, plus ou moins durables, que compose ou modèle l'artiste, il y a la même distance alchimique qu'entre le mercure et l'or. Pour passer des uns aux autres, un certain nombre d'opérations sont nécessaires, au cours desquelles, souvent, l'homme s'égare, perdant de vue son point de départ et, de ce fait, le but désiré. C'est le mérite d'Arp d'avoir su tendre son esprit, aiguïser son regard, affiner sa main, en vue d'une intelligence profonde et sensible du métier, sans toutefois s'éloigner de la source, ni perdre le frémissement initial. Sans doute, comme chez tout poète, l'idée lui vient-elle en dormant, en rêvant, ou en jouant, à moins qu'elle ne lui soit suggérée par le hasard, lui-même soumis aux lois de l'inconscient. Mais c'est alors qu'intervient le processus par lequel, d'une fugace perception des sens, ou d'une illumination de l'esprit, naîtra une *chose*, témoin que ces éclairs, irremplaçables dans leur unicité, ont eu lieu, et signifient.

Arp, nourri de romantisme, de symbolisme, de Lao-Tzeu et de Boehme, et des mythologies, telle la Gnose, où l'Occident et l'Orient se confondent, étaye ses méditations d'une culture orientée vers l'hermétique et le rare, mais qui ne dédaigne pas l'exquis et le léger. Il s'est exprimé sur son art lucidement et sans équivoque, parfois avec le ton inspiré qu'ont les Sages, de tous les temps et de tous les lieux, dont la pensée se fonde sur une mystique. Parlant des motifs qui, au départ, l'inspirèrent : « Je voulais, dit-il, trouver un autre ordre, une autre valeur de l'homme dans la nature. Il ne devait plus être la mesure de toute chose, ni tout rapporter à sa mesure mais au contraire toutes choses et l'homme devaient être comme la nature, sans mesure. » Commentant les œuvres qu'il fit en collaboration avec Sophie Taeuber, il écrit : « Nous rejetons tout ce qui était copie ou description pour laisser l'Élémentaire et le Spontané réagir en pleine liberté. » (Autre trait romantique : le grand amour qui traversa sa vie et le lia à Sophie Taeuber, artiste et poète elle aussi, en une parfaite communion de l'esprit et du cœur). Arp, on le sait, participa en 1916,



ARP. Bouteille, oiseau, nombrils et mer. Relief. 1926.

(Musée de Strasbourg)

à Zurich, à la fondation du Mouvement Dada, dont il fut, jusqu'en 1922, l'un des principaux animateurs. Ce n'est pas, cependant, la révolte pour la révolte, ni l'absurdité gratuite que poursuivait Arp au sein de cette entreprise, mais plutôt les moyens de définir ses propres aspirations. Il y apporta le jaillissement de son humour, sans lequel Dada n'eût pas été ce qu'il fut, et qui se manifeste surtout dans les titres de ces objets délectables : *Virgule articulante*, *Bouteille à Nombrils*, *Meuble épelant*, *Perroquet imitant le Tonnerre*. Mais ces objets eux-mêmes, encore qu'ils justifiaient leurs titres par la fantaisie et l'essor imaginaire de leurs formes, ne différaient pas fondamentalement des œuvres antérieures, ou de celles qui suivent. La vie d'Arp, ainsi que son œuvre, trace une ligne continue, harmonieuse, sans mutations, sans heurts, comme la courbe délicate et sûre de l'arête qui délimite la *Feuille de marbre blanc* (1934), l'une de ses créations les plus émouvantes dans son énigmatique simplicité. Il a élargi l'horizon de Dada par des formules que ne renierait pas un maître du Zen, réclamant, par exemple, que l'on remplace « le non-sens logique

par le sans-sens illogique », recherchant la « raison d'être insaisissable », « l'ordre inaccessible », ou bien se déclarant « pour le sens infini et les moyens définis ». Il a sans cesse dénoncé le mythe de la raison souveraine né, selon lui, de l'orgueil des hommes de la Renaissance. Ennemi des hiérarchies, il a proclamé l'équivalence profonde de toutes choses, et l'a montré, offrant à la contemplation de ses semblables le jeu constant des analogies : ici, Nombril équivaut à Œil, Œuf, Soleil, Goutte de Rosée ; ailleurs, Moustache est aussi Papillon, Oiseau, Graine du Charme ou Fruit de l'Erable, ailleurs encore, Femme peut être Arbre, ou bien Nuage. L'homme, existant et actuel, ne suscite en lui aucune illusion de grandeur, témoin ce propos, dont la bouffonnerie ne parvient pas à masquer la profondeur : « Le bourdonnement de l'homme ne dure pas bien plus longtemps que le bourdonnement de cette mouche qui vole avec tant de zèle autour de mon baba au rhum. »

Si Arp a toujours récusé l'art d'imitation, « succédané de la nature », comme il l'appelle, il ne s'en situe pas moins à une distance aussi considérable de l'art dit « abstrait », encore

que les théoriciens de cette école aient eu souvent tendance à vouloir se l'approprier. Pourtant, les déclarations d'Arp à ce sujet sont claires : « Je trouve qu'un tableau ou une sculpture qui n'ont pas eu d'objet pour modèle sont tout aussi concrets qu'une feuille ou une pierre. » A Mondrian qui, discutant avec lui, opposait l'art (artificiel) à la nature (naturelle), il répondait : « Je pense que la nature n'est pas en opposition avec l'art. L'art est d'origine naturelle et se sublime et se spiritualise avec la sublimation de l'homme. » Nul n'est plus loin que lui des objets mathématiques, des géométries décoratives et autres jeux d'optique que les artistes dits « abstraits » voudraient ériger en système, et qui sont, en définitive, du raisonnement appliqué. Par la poésie, par la volonté d'échapper au morcellement de l'être, par l'effort constant qu'il manifeste d'« atteindre, par delà l'humain, l'infini et l'éternel », Arp s'est définitivement séparé de ces constructeurs de châteaux de cartes, dont la plupart n'ont pas même le mérite de sourire à la fragilité de leurs édifices. Ses affinités avec le Sur-réalisme me paraissent plus réelles bien que, là comme ailleurs, son



ARP. Parenté lointaine. Bois. 23,2 × 18,19 cm. 1953

ARP. Bourgeois. Marbre de Carrare. 59 × 31 cm.

(Sidney Janis Gallery, New York)

œuvre déborde toute définition limitative.

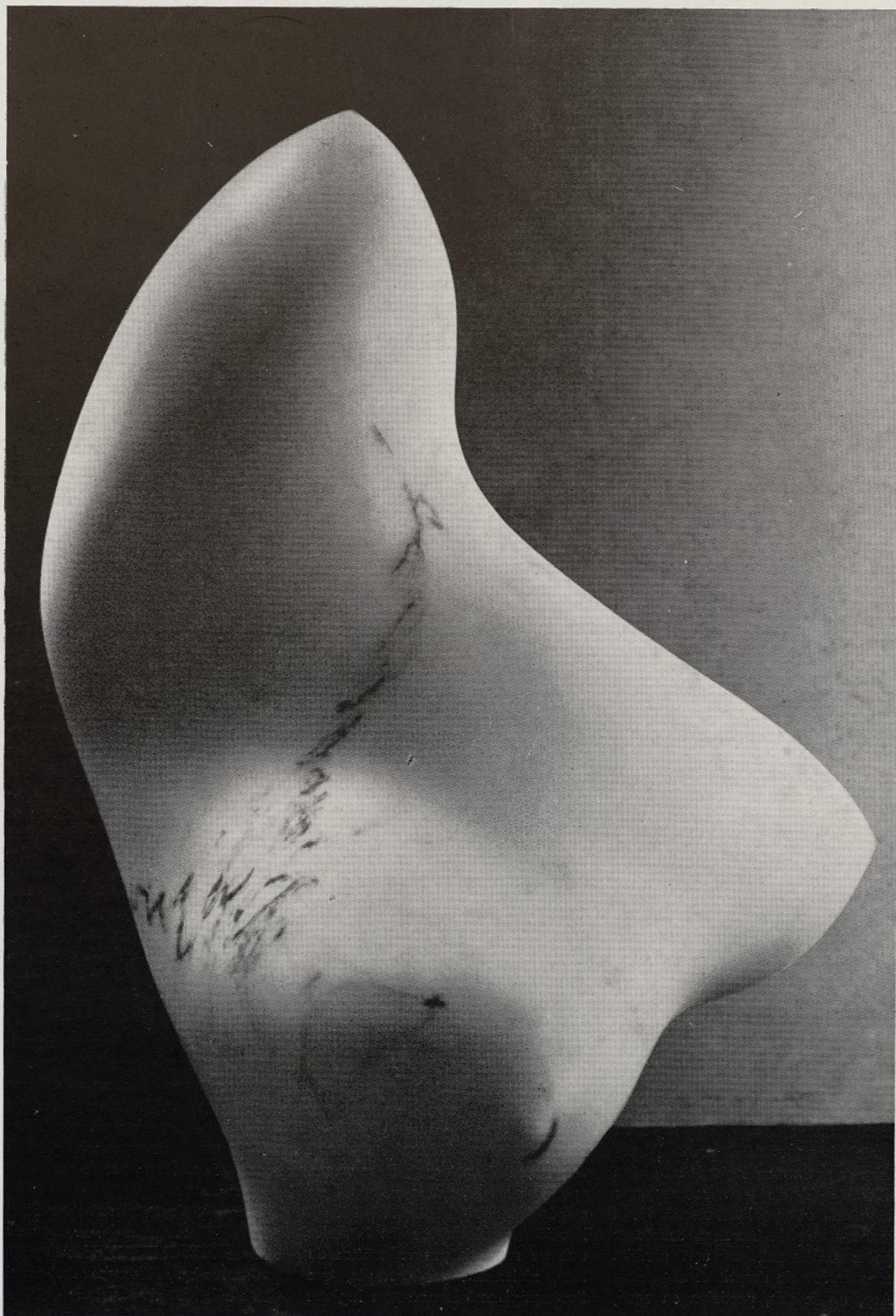
Dans l'admirable livre qu'il vient de consacrer à l'auteur des *Confessions* (1), Jean Starobinski rappelle l'ode inachevée de Hölderlin, intitulée *Rousseau*, dont il cite ces vers :

*toi aussi  
le lointain soleil touche ta tête de sa joie.*

Et il ajoute : « Hölderlin fait ici de Rousseau l'un de ces « interprètes » à qui il est donné d'être touchés par le rayon d'un temps à venir ou d'un passé disparu. » Lisant cela tandis que j'écrivais ce qui précède, comment pouvais-je n'être pas frappé de ce fait que si je substituais au nom de Rousseau celui d'Arp, la parole du poète ne perdait rien de sa vérité ? Dans l'atelier d'Arp, à Meudon, j'ai éprouvé parfois, jusqu'au vertige, ce sentiment d'être transporté aux âges d'or de l'humanité balbutiante, ou bien dans un futur lointain, où l'homme eût reconquis l'innocence. Et je revois Arp, auprès de moi, son fin visage exprimant un pouvoir d'étonnement sans borne, ses mains et ses vêtements blanchis d'un pollen de plâtre, véritable jardinier des nuages. L'enfant de Brentano, dont il a été question plus haut, n'eût sans doute pas, aujourd'hui, plongé dans l'étang à la poursuite d'un reflet. S'il eût trouvé sur son chemin, au crépuscule, *Daphné* ou la *Chorée*, il eût compris que lui était donné enfin ce privilège rare : de posséder à la fois la proie et l'ombre.

PATRICK WALDBERG.

1. Jean Starobinski, *J. J. Rousseau, la Transparence et l'Obstacle*, Paris, 1958.



# LETTRE D'AMÉRIQUE

par Dore Ashton

# FRANZ KLINE

FRANZ KLINE. Accent aigu. Peinture. 1957.

(Photo Sidney Janis Gallery)



Après Pollock, Franz Kline est, de tous nos peintres, le plus attaché au « principe de la table rase ». Son style austère qui sacrifie ombres et détails est serré jusqu'à l'in vraisemblable afin d'éveiller les sens engourdis à la connaissance d'un ordre particulier d'expérience : celui du signe soudainement perçu dans l'immensité.

Les signaux noirs géants que Kline projette à travers le banc brut de la toile créent un désert virtuel. Ils se heurtent malgré ce vide qui peut suggérer le désert. Ils tournent dans un espace plus massif que l'œil humain ne peut percevoir et sont libérés de l'espace conventionnel déterminé par les lignes d'horizon et les verticales ordonnées.



La ruée vertigineuse des signes de Kline représente des « forces » qu'on doit laisser sans nom. Tout comme la rumeur ou le bruit dans un coquillage ne peuvent être nommés. Le désert de Kline est dans la ville mais il n'en est pas moins terrifiant. Ce qui donne à ses toiles leur caractère forcené, c'est le goût du peintre pour les dimensions excessives. Pourquoi les têtes de l'île de Pâques sont-elles plus envoûtantes, plus émouvantes que, par exemple, un Dieu romain dressé au milieu d'une place ? N'est-ce pas parce que les têtes de pierre qui semblent se frayer un chemin à travers la plaine rocheuse, comme des plantes gigantesques, sont tant de fois au-dessus des mesures humaines qu'elles semblent même envahir l'horizon ? Les peintures de Kline avec leurs dimensions inhabituelles obtiennent un effet semblable. Ce qui pourrait n'être qu'un petit signe agrandi devient intrinsèquement extraordinaire. Les bras de Kline, comme des lames géantes, entaillent un espace qui n'est en rien à l'échelle humaine.

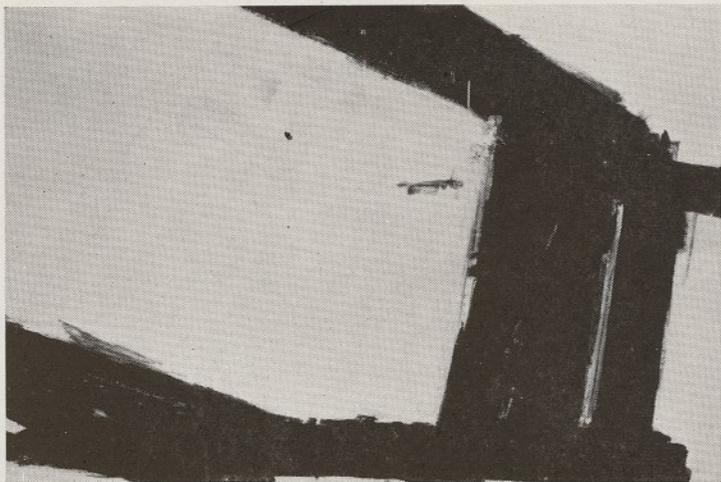
Maintenant, bien que le « principe de la table rase » domine toujours chez Kline, il s'est, depuis quelque temps, relâché de sa rigueur. A l'exposition de la Galerie Sidney Janis, Kline montre des peintures nouvelles où il a introduit le « ton » et la couleur. Par ce « ton », Kline entend ce qui est entre le noir le plus profond et le blanc. Kline semble avoir atteint la limite du surhumain et s'efforce de pénétrer dans le domaine pictural qui admet les degrés de l'expérience. Les grands panneaux des

noirs tumultueux veulent trouver le crescendo wagnérien. Ils rampent en masses orageuses d'un sol défoncé jusqu'au ciel et, en une certaine manière, évoquent les scènes de pestiférés du Tintoret. Kline, qui ne veut pas renoncer au drame angoissant de ces signes en blanc et noir, tente d'offrir dans ces nouvelles œuvres un holocauste de vents furieux et de nuages sombres, mais il n'a pas encore trouvé sa voie dans cette tempête.

Cette nouvelle tendance apparente de Kline est un symptôme de changement à l'égard du monde extérieur, changement que l'on peut reconnaître clairement chez des peintres plus jeunes. Chez les jeunes artistes

de notre pays il y a une tendance à éviter ce que la majorité des peintres des générations précédentes cherchaient à travers leurs œuvres : une affirmation. Le seul fait que Kline cherche apparemment à retrouver la profondeur sous la surface de son tableau peut sembler pour ses cadets la confirmation que les abstractions absolues ne sont pas recommandables.

Ce qui se passe ici chez les jeunes peintres peut être comparé à ce qui s'est passé après la première vague cubiste. Pendant les « années vingt » la réaction naturelle fut de s'éloigner de l'abstraction. Les peintres pris dans le remous d'un mouvement forcé se sentirent contraints à



FRANZ KLINE. Corinthian. Peinture. 1957

FRANZ KLINE. Siegfried. Peinture. 1958



(Photo Sidney Janis Gallery)

renouveler les points de contact avec le monde visible. La peinture devint conservatrice. Nos jeunes peintres semblent être ici à un tournant semblable. Les modes abstraits établis (de Rothko à de Kooning) sont trop puissants pour être assimilés. Aussi, nombre de jeunes artistes ont dû renoncer au prestigieux monde intérieur pour se tourner vers le monde extérieur. Une école tout entière se consacre aux impressions abstraites de paysages. Ils se servent du trait long et bouché du calligraphe, délaissé depuis l'avènement de l'expressionnisme abstrait, et continuent d'éviter les formes spécifiquement naturalistes, mais la disposition et le ton local de leurs toiles sont, sans aucun doute, agrestes.

Cet expressionnisme abstrait du paysage n'est pas encore devenu naturalisme, ce naturalisme brut et trouble que de jeunes écrivains ont donné ici à leurs histoires. Mais une tendance semblable se fait jour chez les peintres qui insistent sur les expériences où vision et émotion sont directes et délaissent le schéma proprement artistique. A la façon des écrivains dont les livres sont autobiographiques à un degré déplorable et qui prennent la « réalité » pour la « somme » de leurs vies, les peintres gâtent leurs œuvres par des détails triviaux. On prend une ingénuité voulue pour de l'art, « j'ai horreur de la fraude » crie un jeune écrivain en amoncelant les faits inutiles. Et il semblerait que seulement quelques uns de nos jeunes peintres ont la sagesse de ne pas craindre la « fraude » (celle-ci n'est-elle pas, après tout, le moyen de l'artiste et, comme telle, presque admissible). Joan Mitchell, dont les larges abstractions ont évité les erreurs de peintres qui doutent encore de l'attitude à prendre en face du monde visuel extérieur, est un des artistes qui ont réussi à échapper au gouffre du post-expressionnisme abstrait.

DORE ASHTON

# GILIOLI ET SES RÊVES MONOLITHIQUES

par Pierre Volboudt

GILIOLI. Babet à la montagne. Marbre jaune de Sienne. 1958. Haut : 32 cm.

(Photo Gal. L. Carré)



Avant d'être l'imposition d'une figure à la matière, la plastique est l'art d'affronter l'espace, de composer avec lui.

Elle s'est toujours efforcée, depuis ses origines, de soumettre cet espace par un système de tensions conquérantes, d'énergies antagonistes ou conjuguées. Même massive, simplifiée, serrée dans sa forme la plus stricte et la plus sévère, tombant de son poids d'ombre, intacte, à travers le temps, l'œuvre du sculpteur rapporte à soi, attire toute l'étendue autour d'elle. Elle l'oriente et l'ordonne; parfois, elle s'y disperse. Si elle s'ouvre à ce qui l'entoure, tantôt agitée et gesticulante, tantôt réduite à une mince membrane poreuse déchiquetée, c'est pour l'êtreindre, le posséder en le divisant. Elle se fait pénétrante afin d'être mieux pénétrée.

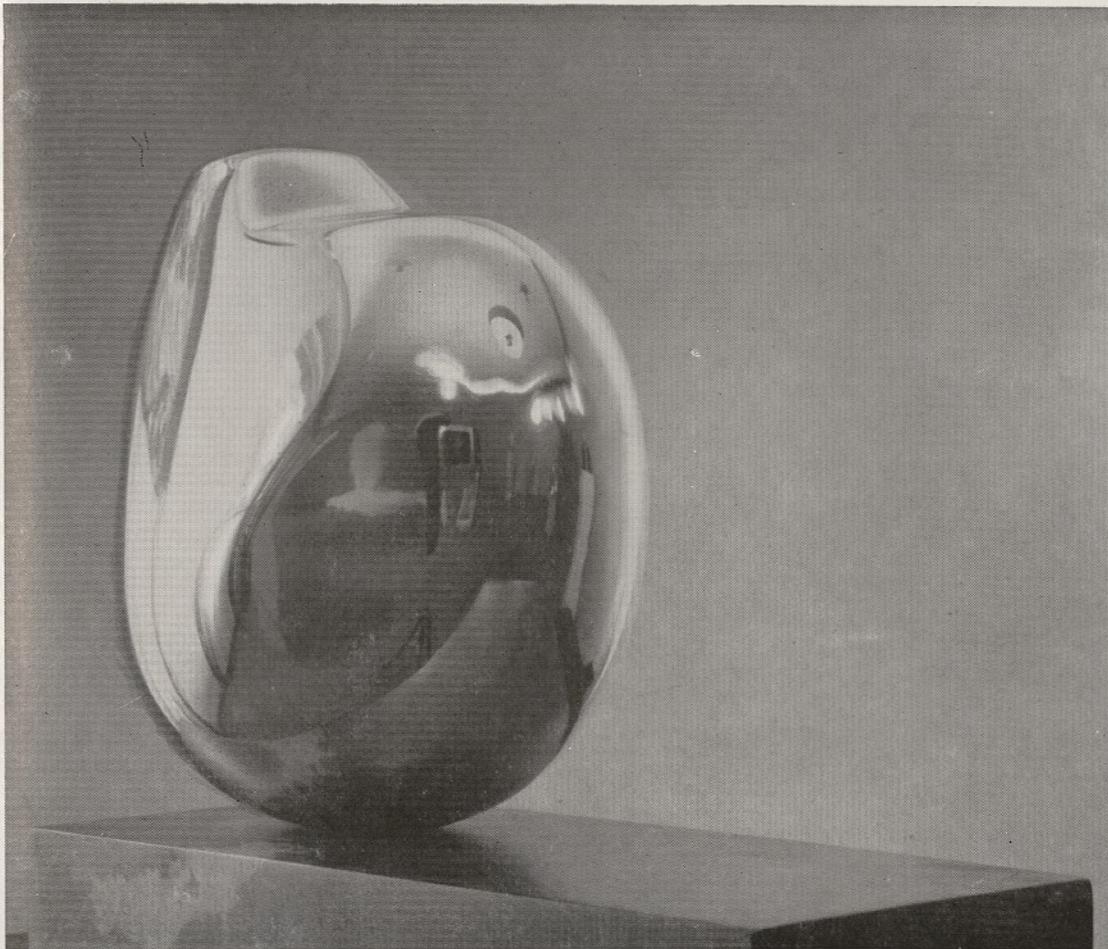
Mais l'œuvre peut, à l'inverse, refuser tout échange extérieur. Le volume n'est que le lieu des contacts et des pesées qui la pressent, qu'elle subit, auxquels elle s'oppose. Pleine, dense, fermée sur soi, elle porte son espace à l'intérieur. L'être de pierre cesse alors d'être le simulacre vide qu'il fut longtemps, le mannequin inerte mimant le geste humain. Il devient la figure limite d'une tension élémentaire qui s'est résorbée dans son intensité abstraite.

Toute l'œuvre de Gilioli est un monde clos qui enferme l'expansion de sa figure virtuelle, faite de la somme des profils dont il est capable, successivement approchés, superposés, éliminés à l'exception d'un seul qui résume tous les autres et les fait voir en les renonçant. L'espace y est muré par le plan qui le coupe et le borne, étend au delà son élan. La *Demeure d'Éternité*, le *Clocher* atteignent à une grandeur monumentale qui ne doit rien ni à leurs dimensions, ni à leur capacité de rester eux-mêmes une fois agrandis à telle taille que l'on voudra. Ce sont des figures mesurées de rêves monolithiques demeurés.

L'œuvre plastique pourrait se définir



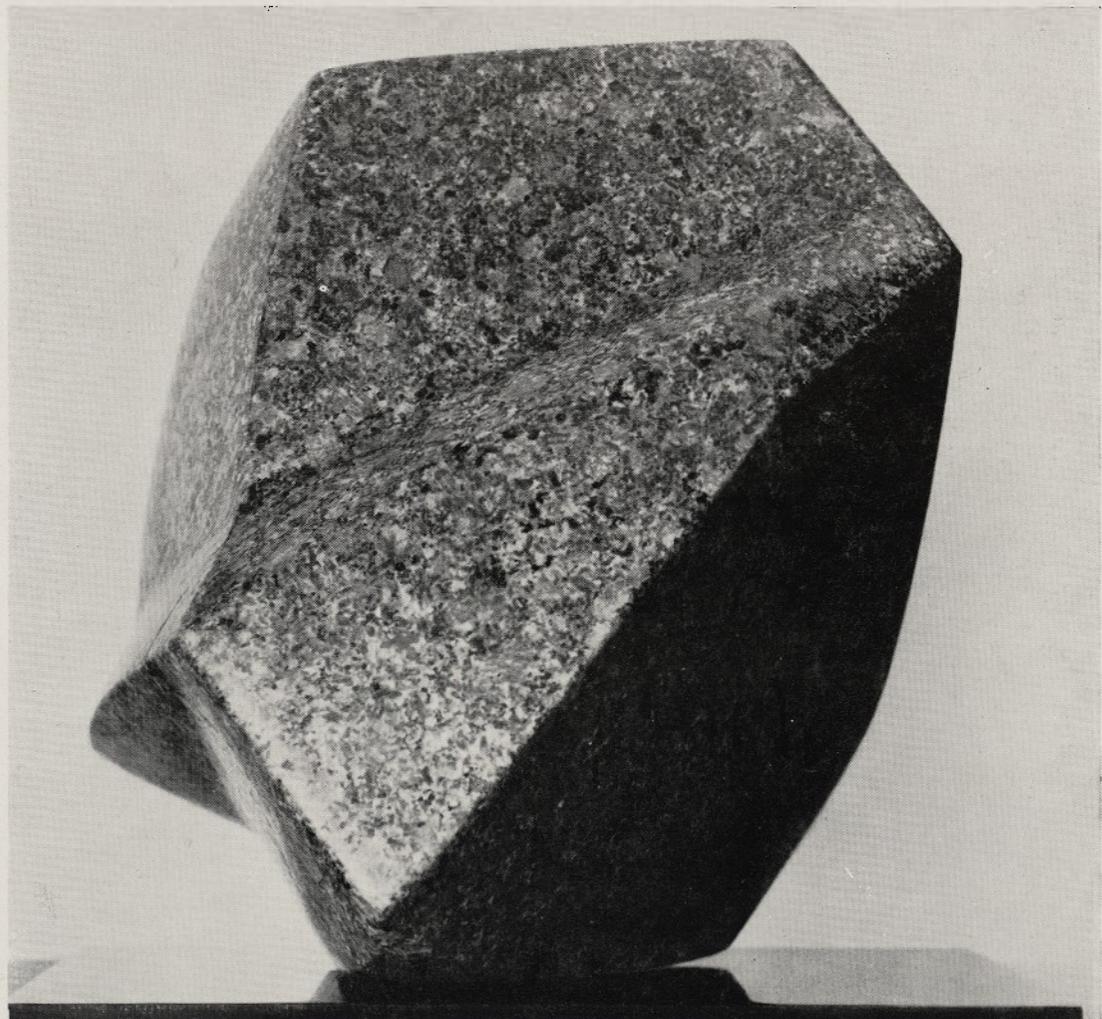
GILIOLI. Deux êtres se sont rencontrés. Le clocher. Plâtre. 1958. Haut : 245 cm. L'homme oiseau. Plâtre. 1958. Haut : 235 cm.  
(Photo Galerie Louis Carré)



GILIOLI. La colombe. Bronze poli.  
1956. Haut : 30 cm.  
(Photo Galerie Louis Carré)

par contraste avec celle de l'architecture, comme une cellule formelle dont aucun des développements ne brise l'unité organique. Ses profils multiples ne cessent d'appartenir à la forme d'ensemble qui les commande, se les soumet, les subordonne à sa nécessité. L'édifice, au contraire, quelles que soient ses proportions, n'est qu'un complexe de volumes internes groupés et enrobés dans la masse qui leur confère une apparence d'unité. Unité d'unités. Moule creux où la lumière prend forme et se fond en un solide constitué d'autant de pleins que de vides et qui se défait pour se composer. A l'inverse, l'œuvre plastique se refait continuellement par les visions d'une forme unique, qui en dérivent, s'en échappent et la recréent. La lumière ne la pénètre que pour faire varier et non pour reformer son intégrité.

Engendrée par couches successives, accroissements de matière comme les œuvres de la Nature, celle-ci peut l'être aussi par usure lente et par érosion. Elle ne sort plus alors de la masse; elle naît de l'ouverture des angles des plans qui la consti-



GILIOLI. Le Cappellan.  
Granit rose de Plemeur-Bodou.  
Haut : 30 cm. 1957



GILIOLI. Le Chevalier de Malte. Marbre de Carrare. 1957. Haut : 33 cm

(Photo Galerie Louis Carré)

tuent. Chacun des points extrêmes de leurs redressements ou de leurs sommets dessine une aire d'espace qui est la figure elle-même et sa projection simultanée hors de soi. Au cœur de cet espace, l'œuvre est le noyau central des vibrations, des modulations, des plissements de surfaces qui l'animent.

Chez Gilioli, la figure plastique fait penser à un masque d'une présence inhumaine tapie sous l'apparence d'une volonté de rigueur. Comme un bâillon de silence sur l'énigme sans visage d'un bloc d'espace pétrifié, elle est une silhouette qui aurait pris forme. Les heaumes, les armets de cette hautaine chevalerie du marbre et du bronze, les coques aiguës, les conquies pleines d'un vide compact

qui les aspire de l'intérieur et déborde, à l'opposé, en courtes saillies brusquement reliées à la courbe qui les continue et les enveloppe, chacun de ces êtres polis par la lumière, impénétrables, fermés sur eux-mêmes semblent poursuivre on ne sait quelle lourde et immémoriale méditation. Au centre de leurs perspectives dont ils sont le lieu et le germe, se développe une sorte de monologue muet. En chacune de ses attitudes, de ses figures subordonnées, de ses déviations, de ses écarts, de ses lignes de raison, le héros classique se répond, se retranche dans sa singularité essentielle, tout accusé, immuable, définitif. Il repousse le mystère et il l'engendre à force de clarté sur ses

traits. Il se fixe et s'éloigne dans le système éclatant de ses relations totales, de ses tensions, de ses intentions.

Classique par la simplicité, la sobriété, le dépouillement absolu, l'art de Gilioli l'est aussi en ce qu'il commande à ses moyens au lieu d'en être commandé. C'est à partir d'une résistance qu'il conçoit et qu'il ordonne ses combinaisons. Il ne poursuit, d'abord, tout volontaire qu'il soit, aucun effet voulu. Il cherche un certain accord de plans et de volumes et, à force de précision et d'exactitude passionnée, les fait tendre, s'écarter, revenir à un équilibre qui concilie le régulier et l'asymétrique, balancer sans cesse entre l'ambiguïté inquiétante de l'imprévu

et la forme pure, déduite de sa propre exigence.

Toutes ces masses lisses sont comme entourées de battements qui les soutiennent et les éventent, les infléchissent, les font virer sur l'aile, les emportent dans une giration immobile, les retiennent en même temps dans les réseaux d'un espace tissé de leurs déplacements suggérés et de leurs trajectoires possibles. La *Femme-Oiseau* tourne obliquement sur elle-même, comme prête à changer d'axe, à changer d'erre. Le massif élancé de plans qu'est le *Clocher* élève en l'air une cage opaque où vibre, renvoyée par les facettes du tympan imperceptiblement évidé, la grave, la mate, la massive note du bourdon heurté par le battant de l'air. Lui aussi paraît à l'instant de quitter son équilibre. Le soc en biseau attaque la ligne de son mouvement, s'incline à la façon d'une proue. Mais à l'arrière, déjà, il a perdu pied et se soulève. La lourde créature s'incline, penche et va affronter le vide, son élément. Une poussée adverse, arc-boutée à l'avant, contrebalance et retarde le glissement qui s'amorce, l'arrête, l'enracine dans le suspens. Chacun de ses profils engendre une déviation, substitue l'une à l'autre ses immobilités successives et en compose un mouvement continu fait d'un arrêt menacé.

Au revers, la rose des rais du jour crispe ses crêtes roidiées par l'effort, et roue. La grande éolienne du temps laisse fuir, le long du fût planté au vif du sol, la source éparse tombant au puits sans fin où s'amasse le futur.

Dans cet art d'ascèse et de puissantes assises, la forme ne se répand jamais; elle se condense au nœud intime de ses tensions. L'inutile, l'accidentel rejeté ou admis, elle n'a besoin pour paraître dans sa plénitude que des nuances les plus ténues, les plus insaisissables. Elle joue des variations de plans, de reliefs fondus en sillons courant en rides nettes sur des surfaces sensibles. Aucun art n'est plus discret; aucun n'est plus ferme, plus assuré dans ses décisions réfléchies, plus catégorique par le poids transparent d'évidence qu'il porte en lui. Par une espèce d'affirmation implacable, il fait fi de tout commentaire; il ne souligne rien, ne sous-entend rien, n'amplifie rien, mais agrandit en simplifiant et enrichit la forme qu'il réduit. Il touche ainsi au monumental.

A la fois convergente et rayonnante, l'œuvre rassemble ses lignes, les efflorescences de sa matière et s'achève dans le contour concis du polyèdre massif et délié en lequel elle s'incarne. Par ses angles, ses plans différemment orientés à la manière d'écrans, elle devient foyer qui réfléchit et concentre autour de soi ses forces, gemme d'espace dur taillé à larges plans, *solitaire* qui repose au milieu de ses figures d'éclat.

PIERRE VOLBOUDT.

# LA COLLECTION WINSTON

Bien que la collection de Mr. et Mrs. Harry Lewis Winston, de Birmingham (Michigan), surpasse toutes les autres collections des États-Unis pour les œuvres futuristes, ses propriétaires n'avaient pas, au début, de propos arrêté. Pas plus qu'ils ne désiraient se spécialiser dans d'autres écoles — cubiste, dadaïste, constructive — qui ont rendu fameuse leur collection. En fait, l'essentiel de leur propos ne s'est révélé qu'au bout de plusieurs années d'acquisitions. Cela est assez inhabituel pour qu'on veuille l'expliquer. Après avoir acquis des Chagall et des Vlaminck à une exposition internationale à Detroit, Mrs Winston visita la galerie d'Alfred Stieglitz à New-York où, en 1937, elle acheta une aquarelle de Marin pour moins de 300 dollars. Ce qui la séduisit, chez Marin, ce fut le mouvement, le décloquetage des plans qui semblait s'accorder au complexe industriel américain. Une autre étape importante fut la rencontre d'un autre propriétaire de galerie à New-York, Rose Fried, qui, disciple de Catherine Dreier et membre du bureau de la « Société Anonyme », était particulièrement bien informée des tenants et aboutissants du mouvement contemporain. En tout cas, après avoir vu, grâce à Miss Fried, de nombreuses œuvres des néo-plasticiens, des puristes et des suprématises, Mrs Winston fixa les grandes lignes de sa collection. Son intention était de retrouver les principaux mouvements du xx<sup>e</sup> siècle grâce à des œuvres significatives; puis, après avoir vécu avec ces œuvres, tenter de découvrir comment « la vision et la pensée évoluaient » et comment les mouvements marquants s'étaient « entrecroisés et chevauchés ». Étant donné cette intention — l'expression est de Mrs Winston — les acquisitions se poursuivirent selon un rythme lent mais profondément médité. Une mise de fonds importante n'était pas nécessaire mais il fallait du temps et des relations; c'est ainsi que les Winston durent se rendre plusieurs fois en Europe à partir de 1949. Ils rencontrèrent Severini au cours d'un voyage à Paris et achetèrent à son marchand une *Danseuse de ballet* qui était si fragile (à cause de sequins collés) que les collectionneurs durent la transporter eux-mêmes dans un taxi jusqu'au bateau à Cherbourg. Entrés en rapport avec Tristan Tzara, ils choisirent dans sa collection le *Faune de l'Océan* de Pevsner. Ils trouvèrent aussi d'autres œuvres d'avant-garde dans le palais vénitien de Peggy Guggenheim et ils achevèrent de se familiariser avec les artistes italiens contemporains en se rendant régulièrement à la Biennale de Venise.

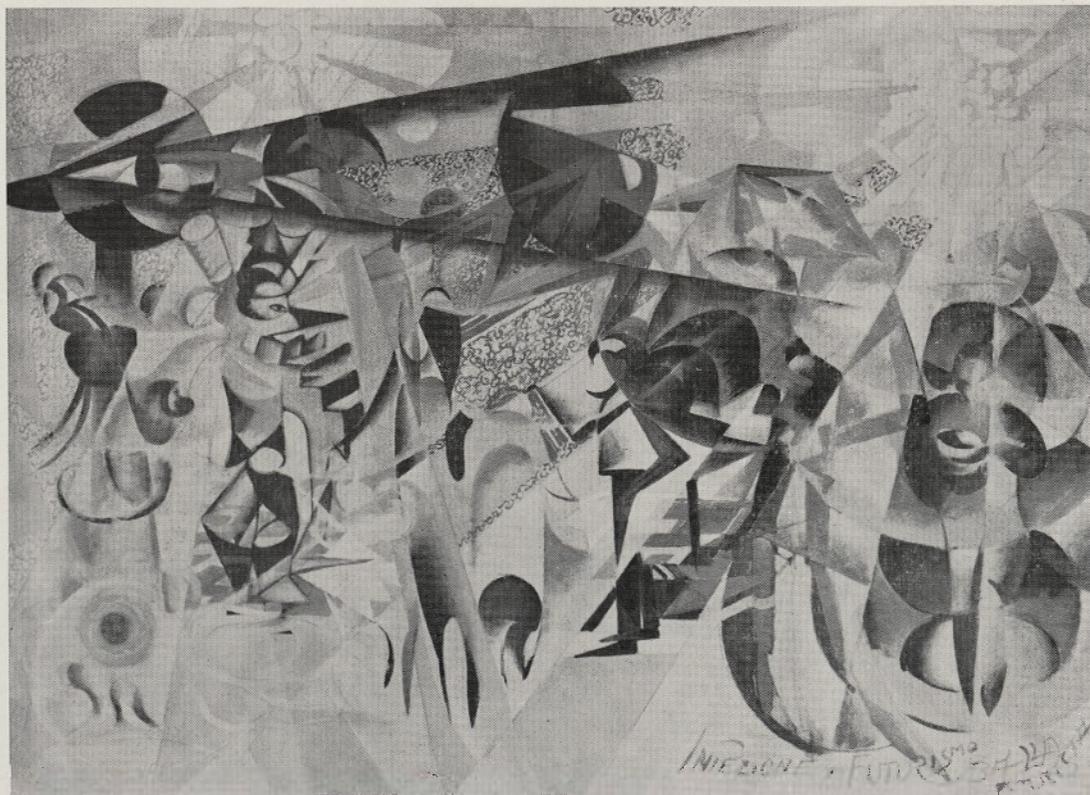
En 1953, les Winston achetèrent leur premier tableau futuriste — un Balla. Il les avait séduits par sa référence aux formes mécaniques. C'était là une manifestation de fidélité à leur origine (Detroit) et à leur conception du dynamisme. Ils cherchèrent ensuite à se faire vendre quelques tableaux par Benedetta Marinetti, veuve du grand poète et théoricien du futurisme. Malgré leur insistance, ils ne réussirent pas tout de suite à lui enlever son Balla « Injection du Futurisme » mais, lorsqu'ils l'eurent obtenu, ils décidèrent de se faire céder une sculpture de Boccioni. Après bien des efforts, ils y parvinrent et, en 1956, les collectionneurs eurent enfin *Formes uniques de la continuité dans l'espace*. Maintenant ils possèdent trois autres Boccioni (la « *Figure héroïque* » acquise en 1956; une étrange nature-morte, *Développement d'une bouteille dans l'espace* et l'*Antigravioso* de 1913. Cette dernière œuvre les a spécialement séduits, parce que ses plans passionnément déformés évoquent le visage de la mère de l'artiste. De plus, ils ont réuni environ 150 des rares dessins de Boccioni. Ceux-ci viennent d'être exposés à l'Institut d'art de Chicago par les soins de Daniel Catton Rich, tandis que le reste de la collection, depuis l'automne 1957, a fait le tour de plusieurs



GINO SEVERINI. Portrait de Mme Severini. Peinture. 1913

BALLA. Injection de Futurisme. Peinture. 1913-1914

(Coll. Harry et Lydia Winston)





BOCCIONI. Étude pour état d'âme II. 1914

musées américains. Les Winston reconnaissent que les œuvres de Boccioni ont coûté approximativement un cinquième de ce que leur a coûté l'ensemble de leur collection, qui est exceptionnelle en ce qui concerne ce maître.

Des autres futuristes, ils possèdent deux gouaches de Balla (*Étude pour la matérialité de la vitesse de la lumière*

et *l'Étude pour Mercure passant devant le soleil*) et deux peintures à l'huile : l'inestimable *Injection* et *Le chemin d'un coup de feu*. Ils n'ont pas moins de six Severini : deux danseuses, deux portraits, une nature morte et une peinture abstraite. Un autre ensemble de Severini comprend trois œuvres qui proviennent de la toute première exposition futuriste. Ils

BOCCIONI. Développement d'une bouteille dans l'espace. Sculpture. 1912



possèdent encore de Boccioni une étude à la plume et une toile. En une certaine façon on peut rapprocher des futuristes les deux Américains synchronistes S. Macdonald Wright et Morgan Russell qui étaient leurs contemporains.

La collection Winston compte 106 numéros représentatifs de tout l'art du XX<sup>e</sup> siècle. Bien que leur

collection ait un sens précis et qu'ils aient réussi à se procurer des œuvres représentatives des principales tendances modernes, la part vraiment exceptionnelle de l'ensemble est celle consacrée aux Italiens dynamiques qui se firent connaître avant la guerre de 1914.

J. MELLQUIST.

BALLA. Composition. Peinture. 1912.



A. E. BERGMAN

La présentation à la Galerie de France d'un large ensemble de ses peintures récentes a consacré la valeur de l'œuvre d'Anna Eva Bergman et confirmé l'exceptionnelle originalité de cette artiste norvégienne qui déjà avait été révélée, il y a plus de trois ans, par une première exposition personnelle après son retour définitif à Paris en 1952.

Lentement élaborée, car les tout premiers débuts d'Anna Eva Bergman remontent aux années 30, cette œuvre dont l'authenticité foncière s'est imposée fortement dès qu'elle

eût pris forme, s'est distinguée justement de toute autre, plus encore que par sa technique très particulière, par certain esprit de la forme qui s'y met en évidence comme unité indécomposable. Le miracle de cette unité élémentaire et substantielle est tel qu'il est ressenti immédiatement, que l'essentiel de la matérialisation accomplie par l'artiste n'est sans doute pas cette forme matérielle à laquelle nos sens s'arrêtent superficiellement, mais la substance émotionnelle ou spirituelle même, en un autre mot : le contenu qui l'a provo-

quée, qui l'a fait naître, qui l'a singularisée et unifiée. Il ne s'agit plus véritablement de la description d'une forme, aussi aigus soient les contours que le peintre en a tracés, mais de la confusion, de l'identification d'une forme et d'un esprit en quelque entité existentielle obsédante. Ainsi les « figures » (et l'on dirait encore bien mieux les « présences ») qu'Anna Eva Bergman conçoit et constitue, monumentales, imposantes et presque obscures, dans un espace imaginaire subtilement nuancé, atteignent vraiment aux fins de l'être dans l'acte esthétique : s'accomplir et se signifier par l'œuvre. La vie profonde de ces grandes « figures » élémentaires ne

doit rien aux illusions optiques ou mentales des effusions lyriques dans l'inachèvement improvisé. Au contraire, les tableaux d'Anna Eva Bergman, sévèrement contenus, dûment élaborés, montrent l'application d'une technique savante longuement éprouvée et parfaitement maîtrisée. Devant ces œuvres très singulières nées d'une transmutation de la matière première par l'opération de l'esprit et de l'imagination plastique, et dont le sens, au delà des apparences, est toujours second, c'est-à-dire métaphorique et peut-être métaphysique, on est tenté de penser au premier éveil de l'instinct créateur dans la conscience primitive de l'homme et à la première lecture d'une « autre forme » dans un accident de matière, à la révélation fulgurante d'une présence dans la roche ou le rognon de silex. Avec cette différence primordiale que dans les créations d'Anna Eva Bergman, la lecture qui nous est proposée est proprement inverse : la dénaturation de la forme veut au contraire effacer l'image, toute image, et ne laisser subsister que la projection d'une « réalité » indéfinie, c'est-à-dire non seulement sans limite mesurable, mais surtout sans identité nominale, d'une réalité purement abstraite, sans autre tenant et aboutissant que « l'idée » du formateur. Ainsi Anna Eva Bergman nous entraîne dans le règne occulte des « choses » préconscientes, de force, dirais-je, car il est impossible de résister à la persuasion de ses évidences formulées dans sa matière quasi immatérielle.

L'effet d'ensemble de sa récente exposition, qui pouvait justement être une épreuve redoutable en raison de la puissance et de l'austérité de chaque peinture considérée isolément, fut profondément émouvant et si cette vaste confrontation a confirmé la continuité rigoureuse de l'esprit de l'œuvre et la non moins stricte conscience d'une personnalité exceptionnelle, elle a révélé en même temps l'étendue de l'une dans l'autre. Il est à peine besoin de remarquer que Bergman a encore enrichi les qualités picturales et plastiques de sa technique sans jamais céder aux séductions du raffinement auquel se prêtent facilement les éclats des ors et des argentures et que son invention formelle s'est largement étendue sans complication et sans rupture. Ses eaux-fortes et surtout ses gravures sur bois, exposées presque simultanément à La Hune, ont encore confirmé l'étendue de son développement dans l'unité et sa maîtrise. Aussi, s'il est permis, à propos d'une expression individuelle, de parler de style, je voudrais déclarer que le très rare mérite d'Anna Eva Bergman est d'avoir atteint, par la pureté de la conception et du faire, au style, au grand style.

ANNA EVA BERGMAN. N° 4. 1957

(Galerie de France)



R. V. GINDERTAEI.

# JACQUES HÉROLD

Né en 1910 à Piatra, en Roumanie, mais parisien de mœurs et de cœur depuis 1930, Jacques Hérold a découvert après la guerre, dans le Vaucluse, le village de La Coste, accroché au flanc du Luberon, et que dominent les ruines d'un château qui fut celui du marquis de Sade. Il se plaît sur ce massif dénudé, où les oliviers tordus disputent au roc une terre sèche et rouge que craquèlent les excès du soleil et les gels de la nuit. Ici et là, la montagne y exhibe en de géantes carrières son ventre d'ocre et de craie. Entre chien et loup, terre et ciel s'y confondent, et rien ne distingue les premières lueurs vacillantes des étoiles, des feux assourdis des lucioles. Nul doute que ses longs séjours à La Coste, depuis plusieurs années, n'aient eu sur sa peinture une action lentement enrichissante et, en fin de compte, libératrice. D'un certain statisme qui caractérise ses toiles plus anciennes, personnages statufiés en des poses hiératiques, semblables à des menhirs, ou bien hérissés de pointes et d'arêtes, alvéolés, creusés, mais tenus au sol en vertu de leur poids, il passe insensiblement au domaine du mouvant, où les formes, brisant le carcan des apparences, jouent à se substituer les unes aux autres, s'interrogent, se répondent. La figure humaine, immobile parmi les pierres, paraît être l'une d'elles tandis que celles-ci, sculptées par les eaux et les vents, tourmentées, douées de vie, s'élancent vers le ciel en un mouvement que captent et prolongent les nuages. C'est l'heure des transparences et des anamorphoses. A l'horizon pleuvent les étoiles, que les nervures d'une feuille — qui sont les doigts d'une main — cherchent à saisir. Opalines, les gouttes d'eau s'amoncellent pour édifier le mur du château de verre où s'accomplit la grande transmutation.

Ici le « vent léger », dans ses remous, suscite une femme dont le corps est une flamme et dont la tête, sous l'assaut de l'orage, chavire et charbonne. Ailleurs, le « Shaman », en proie à la transe sacrée, disperse ses membres aux points cardinaux, ouvre son corps aux brises et soutient, de son front, la flèche d'une cathédrale. A mi-chemin entre un lit de cailloux et une voûte d'herbes folles, sous les projecteurs braqués de mille vers luisants, s'officie le mystère de la naissance du « Sablier ». Pour peu qu'on pénètre au sein de ce monde peuplé d'échos, dans ce « Héroldsland » où ce qui n'était qu'empreinte ou reflet s'anime et respire, où les êtres se dissolvent en des éboulements de pierres-plumes, où la flamme naît du sable,

la chair du vent et le regard de l'eau, voilà qu'on se rapproche pas à pas de la « ténébreuse et profonde unité » de la nature, lucidement pressentie par Baudelaire, et qu'illustre ici le jeu sans cesse renouvelé des correspondances.

L'œuvre d'Hérold, c'est le regard, à le fois aigu et rêveur, que le poète porta sur le monde, traduit par la main experte d'un artiste sans faiblesse. La distinction et la réserve qui la singularisent ont tenu cette œuvre à l'écart des concerts tapageurs de ces dernières années. Elle est destinée aux âmes sensibles. Elle est le produit d'une lente maturation, laquelle n'a nullement altéré la fraîcheur de la source. Elle me ferait penser à ces

rivières longtemps souterraines qui surgissent soudain, limpides, lumineuses, et charriant de l'or. Elle est intense et chaleureuse, à l'image de l'homme même. Son plus grand mérite : le pouvoir qu'elle a d'aviver le petit soleil que chacun de nous porte en soi.

PATRICK WALDBERG.

(Palais des Beaux-Arts, Bruxelles)



J. HÉROLD. Le catalyseur. Peinture. 1958 (Coll. Copley)



BOZZOLINI. Envol. Gravure sur bois en deux couleurs.

## BOZZOLINI

Bozzolini se plaît souvent à dire qu'il ne conçoit pas l'état de peintre sans le savoir artisanal. Nul mieux que lui ne saurait, je crois, se prévaloir d'une telle exigence : elle traduit un désir profond de synthèse dont les motifs impérieux sont d'ordre culturel, au sens où la culture se définit géographiquement, et aussi d'ordre personnel, dans la mesure où l'artiste incline vers des techniques dont l'intervention manuelle constitue la caractéristique fondamentale. De son Italie natale, il a hérité ce goût de la précision sans faille, ce sens de la construction méthodique et de l'excellence des formes, cette conception généreuse du décor qui sont, en quelque sorte, ses premiers moyens. De Paris, où il vit, travaille et expose — trop peu — depuis de longues années déjà, il a su retenir un ensemble de qualités typiquement intellectuelles et cette sorte de sensibilité poétique consciente qui fait qu'on y appréhende l'art au-dessus des dualités qui tendent, trop souvent, à le mystifier par le paradoxe. De ce point de vue, on peut très certainement dire que toute l'œuvre

de Bozzolini — qu'il s'agisse de peintures de chevalet, de fresques murales ou de gravures sur bois — est une tentative pour conduire la poésie et la raison, l'analyse et l'imagination, les impulsions du cœur et le mouvement d'un ordre mathématique, vers la reconnaissance, à tout le moins implicite, d'un destin commun. L'application artisanale que requiert la gravure entretient en son esprit de créateur cette connaissance ouvrière de l'œuvre qui la fonde en son principe matériel, mais la transcende aussi. La liberté plus grande que la toile laisse à l'exécutant se trouve maintenue dans les limites d'une relativité par l'expérience approfondie d'un équilibre plastique qui vise généralement à l'incarnation d'une géométrie colorée, inventive, où l'abstrait se présente comme un jeu positif des rythmes et de la lumière, sans cesse guidé par une pensée lucide, et, ce qui n'est point incompatible, volontiers enthousiaste.

ROGER BORDIER.

(*La Hune*)

## PALAZUELO

Ramification d'espaces colorés, chaque œuvre du peintre s'étend, prolifère à la surface du champ vide qu'elle innerve d'un réseau de traits, tantôt sillons de filets clairs, tantôt lacunes de couleur entre deux masses qui y trouvent leurs contours et la limite de leur expansion. La ligne, ici, est forme et modulation de la forme ; elle dessine, par les variations de son tracé, des figures d'intensité, de direction ou d'épaisseur.

D'une toile à l'autre, on assiste aux métamorphoses de thèmes formels qui se répondent, se poursuivent, s'articulent en *Rimes*, en assonances, en fugues linéaires, s'enchaînent en perspectives morcelées. Des formes-mères dérive une descendance engendrée par la reprise incessante de leurs éléments premiers. Ce ne sont plus les formes de la nature, mais la nature changeante des formes qui se produisent et se reproduisent par déviation ou par affinité. On dirait qu'un flux de cadences, de remous d'ondes et de traits entraîne ces fragments d'une continuité dissociée. Chacun est le battement constant, la pulsation multiple, égale, irrégulière qui soutient et traverse ces schémas d'univers abstraits.

Le regard erre dans les labyrinthes parallèles de ces *Jardins* aux parterres découpés en plaques d'instant, dans les circuits capricieux et contrôlés

de structures sans profondeur. Leur ensemble s'organise en *suites* composées de temps forts — les nervures, larges ou déliées, si ténues parfois qu'elles se fondent dans l'épaisseur où elles s'insinuent, se propagent ou s'annulent dans l'intervalle des parties insensibles ou inertes de grandeurs limitées par la subtilité de leurs divisions ; et de temps faibles — les écarts qui les séparent et les enrobent à la manière d'un vide interstitiel.

Les formes ne sont plus que du rythme qui a pris corps et s'incarne dans le trait, dans l'arborescence d'une poussée initiale transcendée en se réduisant à la trace qui la fait voir.

Par son épuisante exigence, la sobriété volontaire de ses moyens, cet art est une perpétuelle exhaustion de la forme. Partout il cherche l'arête et le tranchant. S'il bifurque, c'est pour revenir, et se tenir, à sa direction inflexible. Enfin, au terme de ses démarches, toutes les voies essayées et refermées derrière lui, l'artiste se cloître dans le dédale de ses Solitudes et de ses exactes conquêtes.

PIERRE VOLBOUDT.

(*Galerie Maeght*)

PALAZUELO. La grande étude IV. Peinture. 1957



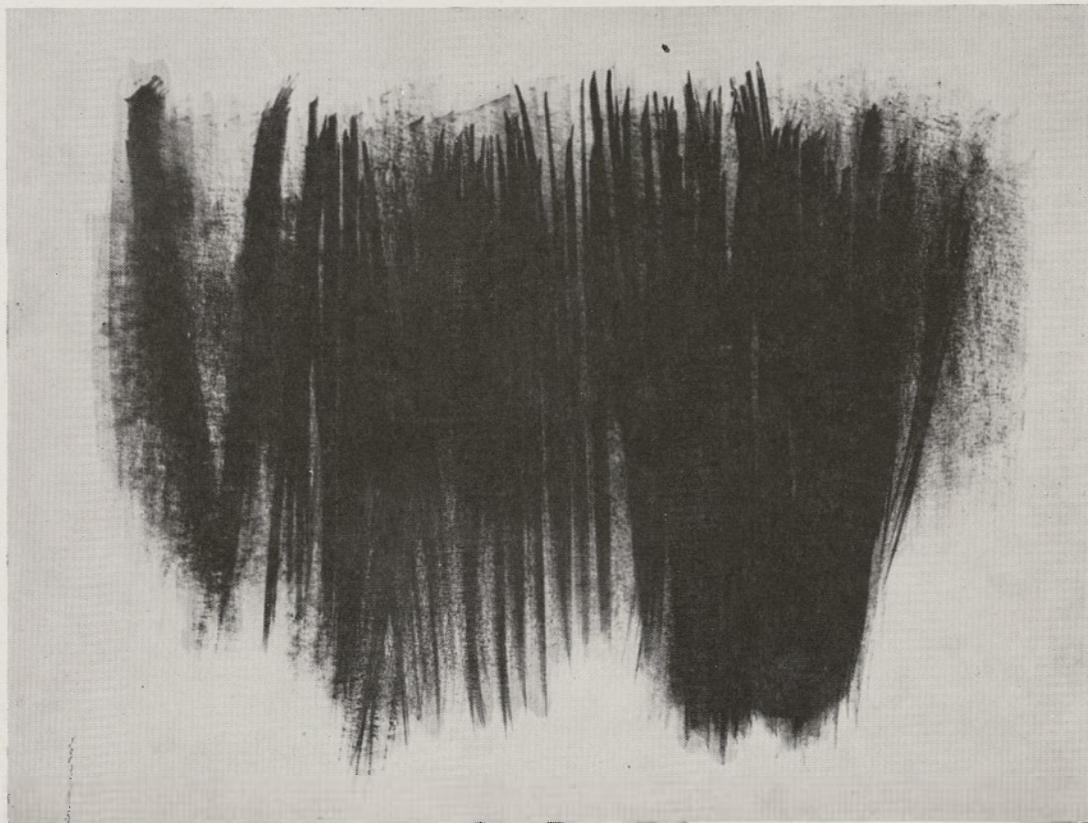
# LITHOGRAPHIES DE HARTUNG

La série d'une vingtaine de lithographies de grand format (56 x 76 cm) qui viennent d'être exposées à La Hune a frappé nombre de visiteurs par son insolite dépouillement. Pourquoi en effet soudain ce noir et blanc, pourquoi pour des œuvres apparemment aussi libres qu'un simple dessin Hartung a-t-il affronté les difficultés de la pierre lithographique, pierre énorme dans de telles dimensions, d'un tirage toujours délicat?

Une telle question implique un retour en arrière. On connaît l'activité picturale d'Hartung depuis la Libération. Fait significatif : premières lithos et petites gravures en noir, qui correspondaient à son univers plastique d'avant-guerre, sont de 1946-1947. Plus qu'aucun autre en effet Hartung est un artiste graphique et on voit ici l'inspiration captée sur le vif avec cette émotion intérieure qui peut se lire dans toutes ses toiles mais plus voilée. On pouvait déjà noter sa prédilection pour les crayons gras donnant un large trait; pendant des années il va d'ailleurs réaliser des pastels aux fonds nerveusement colorés. Mais le véritable essor de sa création graphique date de cet hiver 1952-1953 où sur la sollicitation de Mme Lacourière il s'installe des mois durant dans cet atelier qu'illustrèrent les grands noms de la génération précédente. Il ne se laisse pas séduire par la facilité apparente de l'aquatinte. Bien plutôt il aime éprouver par l'eau-forte cet inconnu que lui offre la morsure de l'acide sur la grande surface du cuivre. Là le dessin jaillit de la même source intérieure, éprouve la résistance du métal, s'affirme en profondeur au cours des morsures successives. L'inspiration subit le double contrôle d'un esprit toujours attentif à la nécessité intérieure qui le guide et d'une matière qui donne au trait une vibration et une consistance proportionnelle à la résistance même qu'elle oppose, mais dont les hasards sont redoutables. Parfois quelques touches de jaune, de bleu, de rouge donnent à l'œuvre des accents expressifs.

L'œuvre ainsi réalisée fut exposée à La Hune en juin 1954. Il est probable que cette expérience va d'ailleurs influencer l'œuvre picturale d'Hartung qui se développe singulièrement, épanouie et heureuse, ces années 1954-1955 et 1955-1956. D'une part les formes apaisées croissent parfois transparentes comme un véritable univers végétal (1954-1955), d'autre part la touche du pinceau élabore de véritables signes dressés sur une terre de feu (T 1955-22) ou éclatés dans un ciel immense (T 1956-5).

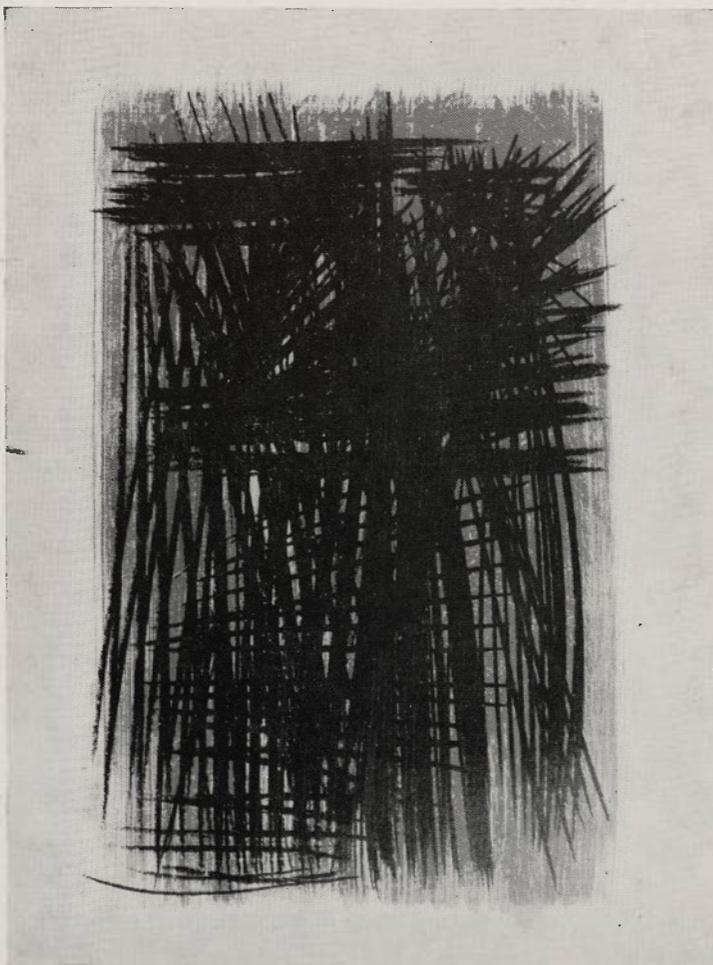
En 1947, Hartung en revient à la lithographie d'une manière murie et délibérée. Nul plus que lui n'est sensible à cette chaude sonorité que la pierre lithographique confère au noir. Avec sa suite de lithographies récentes il porte au maximum l'inten-



HARTUNG. Lithographie. 1958

(La Hune)

HARTUNG. Lithographie en couleurs. 1958

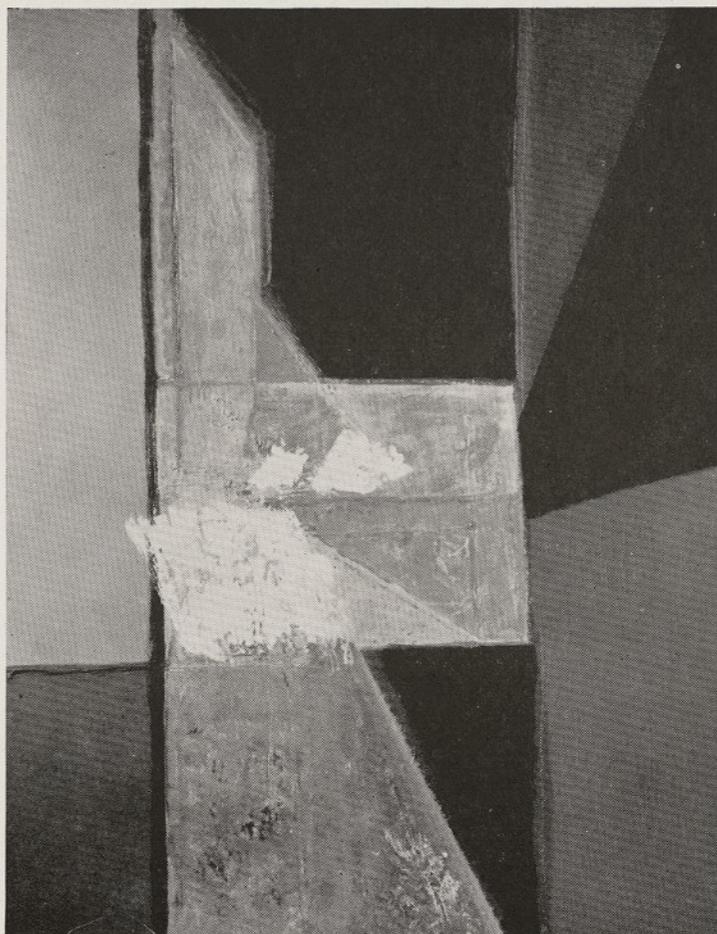


sité d'une œuvre dont James Johnson Sweeney avait déjà dit qu'elle tenait toute dans « the eloquence of linear rhythms ».

Le mot éloquence n'est pas emprunté à tort à la rhétorique. Il y a là en effet l'emploi déterminé de certains moyens d'expression, un mouvement rythmique provoquant l'émotion et une élévation enfin de la pensée. Les moyens d'abord : Hartung abandonne le pinceau. Il choisit des crayons dont la graisse adhère au calcaire par un simple affleurement. D'où cette légèreté des gris, cette progression du noir jusqu'à un éclatement final. Ou parfois cette caresse à peine qui se complait dans sa fragilité bouleversante.

L'élévation constante de ces œuvres est liée au caractère ascendant des lignes verticales : lorsque le crayon de l'artiste quitte le contact de la pierre il semble que son trait expire comme un cri; paroxysme de l'impulsion interne, de l'élan. Parfois (pl. 70) les formes ascendantes sont effacées par la turbulence de lignes en liberté, embroussaillées dans tous les sens avec des nœuds, des griffes, des cassures, les multiples accidents de la nature même. Il semble qu'Hartung mâte difficilement une force indocile et c'est ce dialogue avec quelque chose qui le dépasse, qui est hors de lui, qui participe si visiblement de l'impulsion vitale, c'est ce dialogue qui attache le spectateur à un homme manifestement inspiré.

B. GHEERBRANT.



JEAN PIAUBERT. Vigie. 1957

## JEAN PIAUBERT

Œuvres qui possèdent l'éclat d'une pierre mystique, tour à tour sombre et lumineuse. La mystique qui anime Piaubert se fonde sur l'avènement d'une civilisation nouvelle ouvrant à double miroir sans tain, à la fois aux grands espaces interplanétaires et à l'infinitésimal du noyau.

L'homme d'aujourd'hui prendra bientôt la relève d'Icare. Icare mort sans doute avec le beau sourire du défi sur les lèvres. Ce demi-dieu ressuscité dans l'homme nous le retrouvons dans quelques toiles de Piaubert, nous le retrouvons, nous suivons sa trajectoire, traversant les abîmes ionisés dans l'apogée du Vol, nous l'apercevons encore inact dans l'éclatement augural de l'Atome. Si l'œuvre de Piaubert postule un certain absolu, le créateur se garde néanmoins d'immobilisme, et présentant le danger de l'aventure métaphorique au ciel de l'idée pure, il cherche à imprimer à ses travaux cette oscillation, cette giration-rotation l'ombre et la lumière, la tremblante aura, qui nous donnent à sentir le mouvement occulte et perpétuel des choses. Dans un absolu, si l'on veut, qui devient changeant comme la vérité et dont il faudra éternellement s'approcher sans jamais chercher à l'atteindre, à le capter.

Malgré Piaubert, à son insu plutôt, se dégage alors une morale, une éthique qui lentement se bâtit dans l'ordre,

nouvelle et neuve, à l'échelle des grandes découvertes du siècle.

La singularité des tableaux récents, quels que soient leurs titres, fait qu'en cet artiste se rencontrent et se mêlent l'archaïque des hautes civilisations reculées et le classique d'une Renaissance moderne. Il semble que l'orientation classique s'achemine vers sa prédominance, où par delà le pourquoi et l'angoisse des choses, une éclairante sagesse et une immense sérénité, baignées du halo mystérieux de ce qui restera toujours à découvrir, à dévoiler, orchestreront leur symphonie, comme un magnificat.

Artiste du règne atomique, artiste des belles équations cosmiques traduites en équivalences picturales, de ces équations auxquelles songèrent les Hauts Egyptiens, les Hauts Grecs les Aztèques et les Mayas, où se révèlent encore Héraclite, Empédocle, Lucrèce et tant d'autres depuis, pour qui le cosmos est total dans le corps humain.

Jean Piaubert nous offre une peinture idéale, qui jette le pont entre le mystère de la création et nous-mêmes en nous rendant sensible la changeante permanence de l'univers. Cette belle peinture, qui, par delà sa propre signification, se résorbe en lumière.

ANDRÉ VERDET.

(Galerie Creuzevault)

## GARELLI ET ASSETTO

L'éclectisme de la Galerie Stadler est un fait bien connu. Et si le sculpteur Garelli et le peintre Assetto y ont été réunis en une même exposition, ce n'est vraisemblablement pas parce qu'ils sont tous deux italiens mais plutôt parce que, dans le creuset de l'art actuel, ils sont sollicités par la même recherche. Tous deux se veulent informels, bien sûr, mais ils n'admettent pas pour autant de s'abandonner à cette espèce de conformisme de l'anarchie que trop d'artistes, malheureusement, tiennent pour une fin en soi.

Garelli est né en 1909 à Diano d'Alba. Docteur en médecine et chirurgie, il n'en est pas moins sculpteur depuis de nombreuses années. Son œuvre est régulièrement présente à la Biennale de Venise comme à la Quadriennale de Rome. De grands musées s'y intéressent ainsi que certains collectionneurs. La sculpture de Garelli, fer et bronze ingénieusement mêlés, se caractérise par une agressivité rigoureuse qui se construit avec un lyrisme retenu autour d'un point fixé dans le vide et choisi, en quelque

sorte, comme centre de gravité plastique. Ascèse périlleuse, en tout cas attachante, mais qui porte en soi, permanente tentation, la fallacieuse réalité du mirage.

Franco Assetto est né en 1911 à Turin. Très jeune, il se passionne pour la peinture mais ne parvient à s'y consacrer entièrement qu'après avoir terminé ses études de pharmacie. Assetto est d'abord surréaliste. Dans une toile d'Assetto, c'est la couleur qui détermine la forme. Et ce n'est pas vaine phraséologie de dire que chez lui la couleur pourtant *n'existe pas*. Elle est matière. Elle n'est que cela. Elle est acide ou base. Plutôt, elle n'est pigment qu'à l'état de réaction des « anions » sur les « cathions ». Autrement dit, elle n'est véritablement elle-même que lorsqu'elle a « réagi ». Plastiquement, l'œuvre d'Assetto n'est peut-être pas neuve mais il y a en elle une force indéniable, une force sombre, une force encore prisonnière de ses arcanes, une force dont le peintre sera sans doute un jour le maître.

JACQUES DOPAGNE.



GARELLI.  
Sculpture  
(Albricht  
Art Gallery,  
Buffalo)

# SIGNORI



SIGNORI. Tête. Marbre de Carrare

(Coll. Winston)

L'œuvre de Signori appartient tout d'abord au domaine de la rectitude formelle. Ces blocs de marbre, translucides ou sombres comme la nuit, lisses et brillants, amoureux-ment polis — et qui tour à tour reflètent ou retiennent la lumière, forcent notre regard comme un jeu de formes sans défauts. — J'allais dire comme d'impeccables, d'admirables objets. — Splendeur et triomphe de la plastique : ces formes immobiles sont des morceaux d'espace captifs d'une masse aux proportions exquises, à la rigoureuse géométrie.

L'humilité du sculpteur devant une matière aussi séduisante, mais aussi contraignante, ici, comme nulle part ailleurs, provoque la complicité de cette matière. Rarement l'on rencontre harmonie plus juste entre le matériau et l'aspect qu'il revêt. Le marbre impose sa masse, son volume et sa pesanteur. En revanche, il reçoit la douceur, le rythme et la vie.

Le monde : apparemment, la sculpture de Signori n'y puise que de très loin son inspiration. La forme y est chaque fois recherchée et poursuivie comme s'il fallait sans cesse la recréer dans la liberté, sans référence précise à quoi que ce soit de réel. Pourtant, une ressemblance furtive — quelque chose comme une reminiscence toute subjective — aussi discrète, aussi pudique que l'image

secrète d'un visage aimé enrobé de silence mais non d'oubli — y réchauffe, en l'humanisant, l'orgueilleuse froideur de cette matière que l'on dit impassible.

Alors apparaît la féconde, l'indispensable ambiguïté. Et l'on se demande d'où sont donc nées ces créatures de marbre, si pures, si nues... Est-ce de la caresse hasardeuse du vent et des eaux séculaires ? Est-ce du labeur tenace d'une main patiente, de la claire vision d'un esprit attentif et lucide ?

Ces « admirables objets » outrepassent ainsi leurs propres limites et deviennent beaucoup plus que des objets. Ces sculptures sont des créatures méditatives, contemplatives et que l'on se plaît à contempler. — Intemporelles, et pourtant strictement actuelles. — Silencieuses et immobiles, mais leur immobilité et leur silence ne sont pas ceux de la mort : ce sont ceux du mouvement figé dans l'instant, capté exactement entre un avant et un après immédiats, — et qui s'étire dans la durée comme le sommeil.

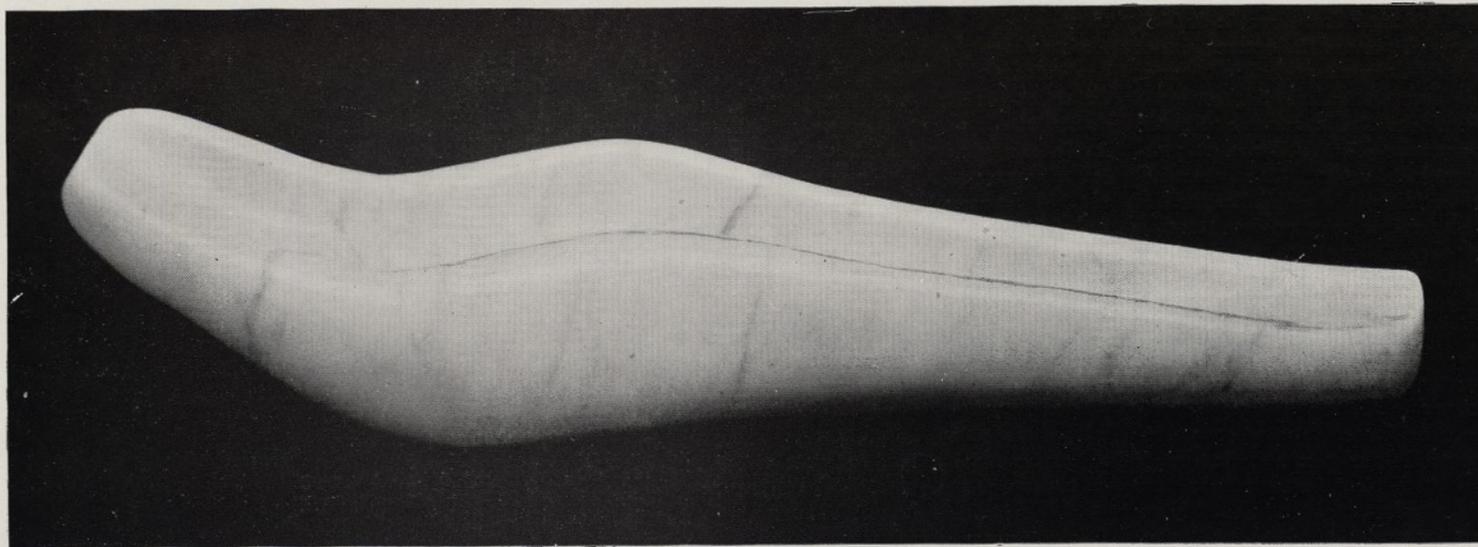
Tumulte apaisé. Passion surmontée. Le sculpteur, rival de la nature et du temps, mais lucide, mais volontaire, a suscité l'enchèvement sans briser le frémissement de la vie.

LUCE HOCTIN

(Galerie Creuzevault)

SIGNORI. Gisante. Marbre de Carrare. 1958. Longueur : 140 cm.

(Galerie Creuzevault)



# MUSIC

Quand on survole un paysage familier on n'est pas déconcerté par le spectacle. Celui qui vous accompagne l'est. On est obligé de lui dire : ces points noirs ce sont des paysannes penchées sur leur récolte, ces cônes gris, des tentes, ces amas globuleux, des tas de pierres, et ainsi de suite. Tout d'un coup il a compris et il a vu. Était-il besoin de comprendre? Oui, l'esprit a du mal à débrouiller ce que le cœur pénètre du premier coup. Tout ce que je vois alors est réduit à des signes (prochains, ils révèlent — lointains, ils annoncent). Ces signes lorsque je veux les reproduire, prennent des formes. Je connais si bien les réalités maintenant que je puis en refaire, à partir d'elles, de nouvelles qui déconcerteront avant de charmer.

Car elles charmeront d'une manière aussi imprévue et aussi sûre que la tache d'encre se répand en chemins capricieux, impétueusement. Si je veux l'arrêter le buvard en portera des traces encore plus larges. Mais justement, je ne veux pas l'arrêter, je désire que quelque chose en porte témoignage. Une lampe de porcelaine baignera de sa clarté un itinéraire dont les jalons seront des sentiments enfin fixés, où les points de reconnaissance vivront de la vie que je leur ai donnée.

Zébré, moucheté, strié, le paysage fait corps avec les êtres qui le par-

courent et qui témoignent d'une hâte moins grande que la sienne; car il vibre et enserre dans son filet mouvant des hommes et des femmes des barques, des pierres et des chevaux, avec leurs occupations quotidiennes et qui seraient monotones et mornes sans ce mouvement brownien qui les brasse et les retourne et nous montre d'eux un visage qui surprend. Un vent de sable pulvérent anime ce qui est plongé dans une torpeur millénaire — aussi bien personnes que choses.

Sur cette tapisserie où les bruns, les beiges, les gris, les mauves et les ocres dominent, se profilent des processions crépusculaires. Et l'ensemble n'est pas moins animé qu'un cortège funèbre conduit par des Pénitents la nuit à Madrid. Jamais la vie n'a mieux montré qu'elle ne se laissait pas découper par tranches, et que par nature elle se nommait : contagion.

Rarement d'ailleurs elle s'est moins prise au sérieux. Grave est son accent. Toujours grave est la vie des éléments. Mais le masque qu'ils prennent ne l'est pas. Sur cette terre sèche, en proie à une érosion sans fin, que nous survolons de très haut, nous découvrons, comme s'ils étaient tout près de nous, des êtres familiers pleins d'humour, de tendresse et de mélancolie.

JEAN GRENIER.



KEMENY. Chemin de Bonheur.

(Coll. particulière, Londres)

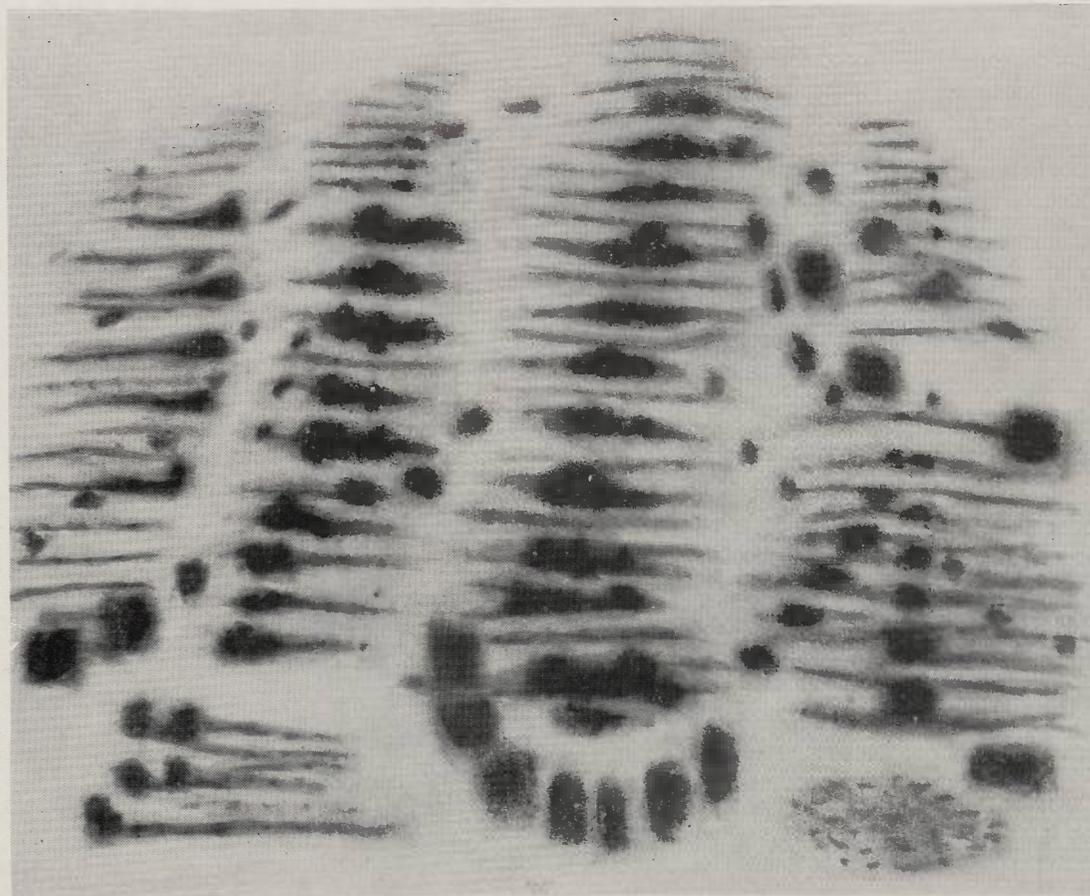
MUSIC. Rien que la pierre. Peinture. 1958

(Galerie de France)

## KEMENY

Chacun de nous a parcouru en rêve les méandres et les labyrinthes de chemins qui se coupaient, se recoupaient, apparaissaient soudain parallèles, puis divergents, au gré d'une formule cachée dont la complexité nous semblait admirable. Ce même réseau de voies inextricables, mais dont il nous paraît cependant nécessaire que l'enchevêtrement possède un sens, nous l'avons parfois aussi rencontré dans la réalité: lorsque nous errions parmi les constructions d'une cité moderne ou les concrétions d'un épisode géologique, ou encore lorsque nous tentions de passer au travers du réseau de possibles que notre condition, affective et spéculative à la fois, se charge, en certains cas, de tisser devant notre action.

Il s'agit là de moments privilégiés, où, devant ces ensembles complexes, nous pressentons une région spécifique de l'Être. Par delà l'ironie et l'absurde qui l'enveloppent, K, l'éternel voyageur du roman de Kafka, est finalement mu par la nostalgie de ces moments. Les constructions de Kemeny nous en



livrent l'expérience brute, délivrée de la médiation du mythe. Elles constituent une ontologie au niveau de la perception sensible.

L'artiste nous propose ici des ensembles complexes, problématiques, dont le seul approchant plastique nous a sans doute été donné par le Klee des Hauptwege und Nebenwege du Musée de Cologne. Mais Klee posait le problème dans une peinture à deux dimensions, alors que Kemeny, dans ses reliefs, joue précisément sur les trois dimensions. Ainsi non seulement il n'est pas réduit à une expression purement visuelle, mais il peut compliquer ses compositions en modifiant la hauteur relative de leurs éléments. L'harmonie, la convenance goethénienne de la forme et du fond, de l'extérieur et de l'intérieur, est réalisée dans ces reliefs qui ont fourni à leur auteur l'instrument le plus apte à traduire son intuition.

En même temps, il accomplissait une révolution dans l'art du relief. Malgré l'effort de Arp et surtout de Delaunay qui y introduisirent les formes pures et la recherche du rythme à la place de l'anecdote, le relief était demeuré en occident ce qu'il avait toujours plus ou moins été, un lieu bâtard entre la sculpture et la peinture : selon que l'artiste choisissait de privilégier l'une ou l'autre, il partait tantôt de la masse, tantôt de la surface. Chez Kemeny nous ne trouvons plus trace de cet antique dilemme. Le point de départ est l'espace dans lequel se déploient les éléments des compositions.

Ceux-ci surgissent sur une surface qui est là comme un horizon, et dont le rôle est de les laisser être. L'imagination de l'artiste anime un monde de clous, de pitons, de lames métalliques, plus ou moins étirés, recourbés, effilés, dont à son gré il saura faire des vagues, des ondes sonores, des buildings, irrévocablement liés, à chaque fois, par le secret d'un apparent désordre. Parfois Kemeny emploie des morceaux de miques ou de tout autre matériau *quelconque*; parfois il fait appel à la couleur : peu importe, seuls comptent en définitive la notion d'ensembles et la relation complexe qui en lie les éléments. Cependant dans la série des œuvres exécutées jusqu'ici il semble que le métal s'impose par sa rigueur et sa nudité, et à la couleur qui introduit un expressionnisme facile je préfère la patine étrange dont Kemeny sait revêtir les métaux. Ce métal sert donc à perdre notre esprit, et, par le truchement de l'œil et du geste, il nous introduit sensiblement au cœur d'une réalité métaphysique que nous ne savons nommer. Mais Kemeny suit là la démarche de tous les grands artistes contemporains, qui tels Wols et Pollock (pour citer seulement les disparus) sont venus au secours du concept impuissant.

FRANÇOISE CHOAY.

(Studio Facchetti)

SOULAGES. Gravure. (Détail)



## SOULAGES

Selon qu'elle naît sur la toile, le cuivre ou la pierre, la même forme prend une vie toute différente. Elle la doit à la matière dont elle est faite, aux mélanges, aux actes, aux choix, aux opérations qu'elle exige pour se développer et s'accroître de ses nouvelles nécessités. Elle les subit, elle en porte l'empreinte, mais elle les impose afin de demeurer semblable à elle-même dans sa figure et la structure de ses parties. En se transposant, elle s'enrichit, s'éclaire d'aspects imprévus, devient autre sans cesser d'être soi, de s'obéir, de se confirmer dans son dessein initial. On ne saurait en trouver une illustration plus frappante que dans les gouaches, les eaux-fortes, les lithographies que Soulagès a exposées à la Galerie Berggruen.

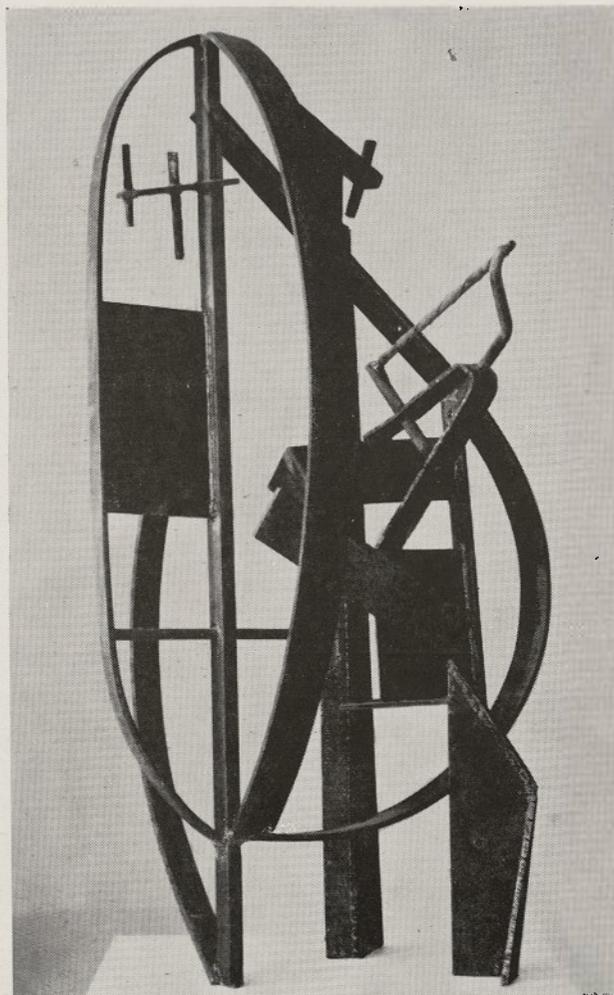


L'art du peintre s'y révèle comme un art d'antithèse. La forme, par les contrastes de son ossature, de ses accords parallèles plaqués sur la légèreté aérienne du fond, s'affirme en s'opposant, à l'emporte-pièce, au champ de clartés dont elle est en quelque manière la négation. Des noirs les plus graves, les plus gras, les plus sourds à l'éclat perçant des blancs; des transparences et des grisailles frottées de reflets, des textures de taches et de fibres aux coulées de bistre et de laques rugueuses, le thème se répète avec une « rigueur obstinée » et se renouvelle sans s'épuiser. Ce thème unique de la verticalité soutient par sa constance et sa diversité l'édifice d'étagement barrés de transversales, rarement infléchis d'obliques, et portés par de larges jambages qui ne partent de rien et ne vont nulle part. Ces barrières de formes calcinées semblent dressées contre la vague menace d'une présence lumineuse qui les prend à revers mais n'arrive pas à les tourner. Elles la tiennent à distance et n'en laissent filtrer, par de rares jours, des fissures de feu blanc de minces meurtrières à éclats brefs, que des lueurs incertaines, une écharde aiguë. Leurs rigides entrelacs cloisonnent une étendue intérieure resserrée, laminée par les glissements des écrans d'opacité interposés entre les masses qui les limitent et l'illimité qu'elles rejettent au delà. Ces parcimonieuses percées suggèrent une contre-perspective qui impose la sombre et sobre évidence du signe et, par l'ostentation d'un masque de volonté ligneuse, le sceau abstrait d'une épaisse énergie.

PIERRE VOLBOUDT.



MIRÓ. Peinture. 1955. 125 × 245 cm.

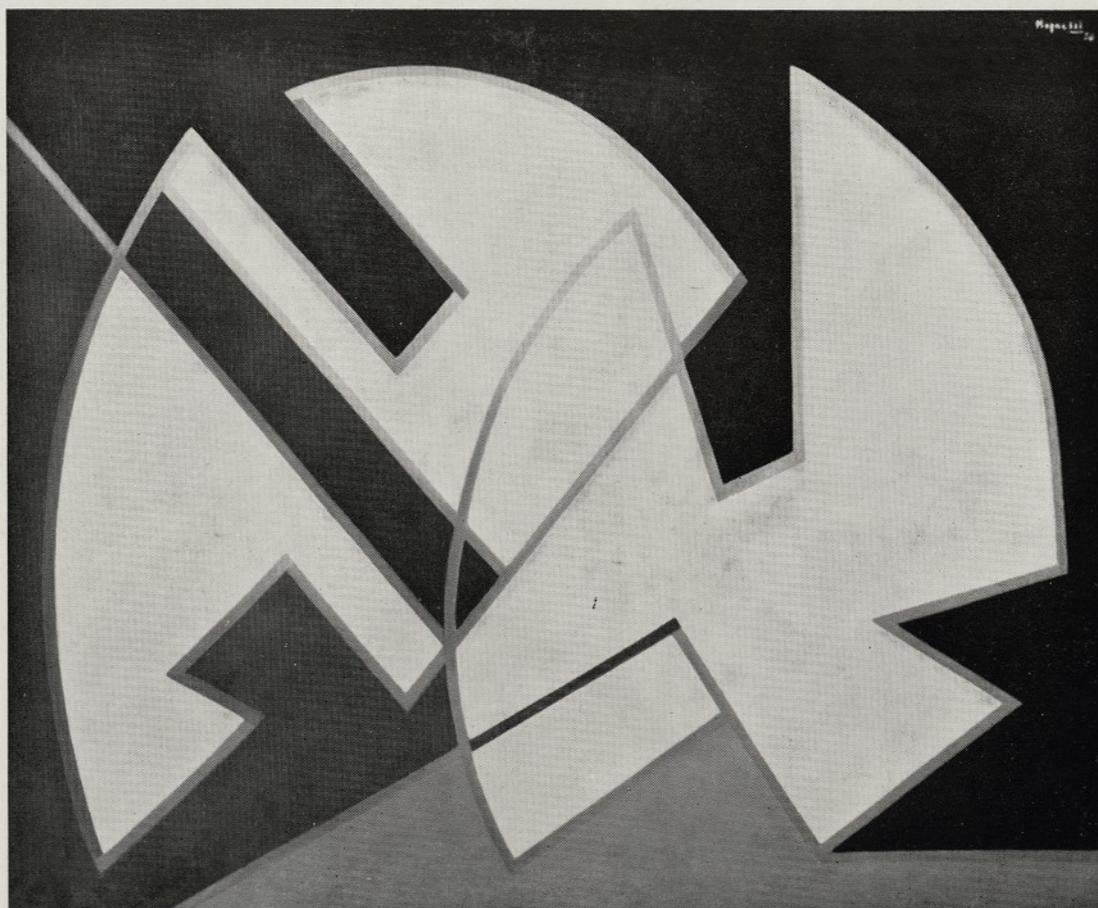


JACOBSEN. Sculpture en fer

MAGNELLI. Conversation à deux. Var. n° 2. Paris, 1956. Peinture. 160 × 130 cm

## L'ÉCOLE DE PARIS A LIÈGE

Pendant que se déroulaient à Bruxelles les retentissantes manifestations de l'Exposition Internationale, la ville de Liège avait tenu à exprimer tout particulièrement son attachement à l'École de Paris. Trois importants organismes se sont associés à cet effet : le Musée des Beaux-Arts, en organisant une exposition Léger-Matisse; la Société Royale des Beaux-Arts qui présentait une exposition Picasso-Miró-Laurens; enfin, l'Association pour le progrès intellectuel et artistique de la Wallonie (A.P.I.A.W) qui avait consacré quelques salles du Musée de l'Art Wallon à Magnelli, Arp, Hartung, Jacobsen. « Les artistes désignés, écrit Jean Cassou dans l'avant-propos du catalogue, n'épuisent pas le panorama de l'Art de ce demi-siècle, mais leur choix est significatif ».



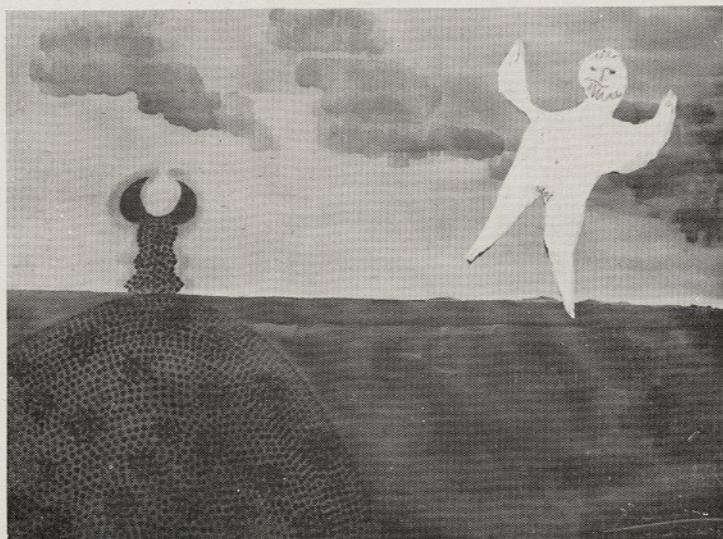
## BISSIÈRE AU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

Une grande rétrospective de Bissière aura lieu au printemps prochain au Musée National d'Art Moderne, à Paris. L'œuvre de cet artiste — l'un des plus importants de notre époque — est très mal connu du grand public. MM. Jean Cassou et Bernard Dorival lui offrent enfin l'occasion de « découvrir » un grand peintre français.

## LES 70 ANS DE MAGNELLI

Quelques amis, les peintres Hartung, Music, Deyrolle, Bergman, le sculpteur Jacobsen, les écrivains François Le Lionnais et San Lazzaro, les collectionneurs Graindorge, Olivier Le Corneur, Mme et Mlle Blankart, Myriam Prevot, Gildo Caputo et Raymond Herbet de la Galerie de France, ont fêté à la Closerie des Lilas les soixante-dix ans d'Albert Magnelli. Le voici entre Mme Blankart et Mlle Graindorge au moment où il s'apprête à éteindre d'un souffle les 70 bougies du gâteau traditionnel.

(Photo Arne Jacobsen)



VERDET et PICASSO. Gouache

(Galerie Matarasso, Nice)

## VERDET ET PICASSO

Les signes du mystère chez André Verdet remuent dans l'épiderme des choses et s'y gravent parfois avec une arrogante netteté.

Les linéaments de collines et de montagnes frémissent précisément; les figures qui affleurent le flanc des monts et celles qui paraissent au ciel ont une nécessité plastique en même temps qu'une manière d'évidence symbolique qui admirablement se composent.

Certains arbres vivent étrangement sur l'écran bleu nocturne semé de myriades miroitantes qui dévorent aussi bien la terre que le ciel ou sont dominés par des signes, raidis dans leur tension, qui indiquent une volonté de conquérir l'espace, gestes prométhéens des voleurs de soleils. La Provence noire, la Provence sau-

vage ne se referme pas sur elle-même; elle est, au contraire, le centre des tourbillons et des métamorphoses. Dans des fusains en passages subtils de grisailles ou des craies et pastels, d'obscurs ganglions de force cosmique, des gestes de hauteur sidérale ouvrent quelques frondaisons à l'immensité, font courir sur le sol un frisson de vertige. Étonnante aussi la composition à laquelle Picasso a collaboré: collage d'un faune blanc qui pose un pied sur la mer d'où Verdet a fait surgir un monstre sphérique, sommé d'une corne — *Symphonie Neptunienne*.

ANDRÉ MIGUEL.

Galerie Matarasso, Nice  
Galerie Source, Aix-en-Provence



## POLIAKOFF A VENISE

Après le Kunsthalle de Bâle et les musées nationaux de Hambourg et de Copenhague, après Londres où un groupe important de ses œuvres a été présenté à la Hanover Gallery, et avant Rome et Milan, Poliakoff vient d'exposer ses derniers tableaux à Venise, à la Galleria del Cavallino. Le voici avec l'écrivain Milena Milani et le peintre Capogrossi qui, à peine rentré d'Amérique, prépare une grande exposition au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles pour le printemps prochain.

# PIERRES DE LAURENS

*La Galerie Leiris présente un groupe important de « pierres » d'Henri Laurens, dont certaines polychromées. Dans le catalogue publié à cette occasion, nous retrouvons avec émotion le texte de l'interview que Laurens avait donnée à Y. Taillandier pour la revue « Les Amis de l'Art ». Avec l'autorisation de la Galerie Leiris nous reproduisons ici la conclusion de ce remarquable écrit :*

Observez cette statue à laquelle il manque une jambe. Celle-ci est remplacée par une masse qui semble informe.

Je sais bien faire une jambe. Si j'avais voulu faire cette jambe, je l'aurais faite, mais je ne la voyais pas et si je l'avais faite, elle n'aurait pas eu l'acuité du reste.

J'aspire au mûrissement des formes. Je voudrais arriver à les rendre tellement pleines, tellement juteuses qu'on ne pourrait rien y ajouter.

Quand je commence une sculpture, de ce que je veux faire je n'ai qu'une idée vague. J'ai, par exemple, l'idée d'une femme ou de quelque chose qui a rapport avec la mer.

Avant d'être une représentation de quoi que ce soit, ma sculpture est un fait plastique et, plus exactement, une suite d'événements plastiques, de produits de mon imagination, de réponses aux exigences de la construction. Voilà en somme, tout ce qui constitue le travail.

Je donne le titre à la fin.

Ce que l'on veut ? C'est presque indéfinissable ce que l'on veut. On ne sait pas bien ce que l'on veut. On le sent plutôt qu'on le sait. C'est là le mystère.

Ce que l'on a en soi et que l'on ignore, il y a un mot qui le désigne : l'inconscient. L'inconscient, c'est cela qu'il faut mettre au jour. C'est le grand mystère de l'art.

Une statue peut être :

- décorative,
- ou bien semblable à tel petit marbre des Cyclades qui ne va nulle part et contient tout;
- ou bien encore un objet magique;
- ou bien une écriture religieuse (tout l'art roman français est un livre ouvert);
- ou bien encore un objet commémoratif comme « Le Maréchal Ney », de Rude, comme le « Balzac », de Rodin;
- ou bien, enfin, un objet de délectation.

Il suffit qu'une belle chose, une chose forte, existe. Elle a son rôle, sa pesanteur. Elle exerce son influence, même si les gens ne savent pas discerner ses qualités. Même si personne ne la regarde, elle reste efficace.



H. LAURENS. Femme au panier de raisins. 1918. Haut. 77 cm.

(Galerie Leiris)

# GALERIE LOUISE LEIRIS

47, RUE DE MONCEAU, PARIS-VIII  
TÉL. : LABORDE 57-35

# HENRI LAURENS

*Sculptures en pierre*  
1919-1943

du 29 octobre  
au 29 novembre  
1958

TOUS LES JOURS OUVRABLES SAUF LE LUNDI,  
DE 10 A 12 H., ET DE 14 H. 30 A 18 H.

## TRANSLATIONS AND SYNOPSSES OF ARTICLES

by JÉRÔME MELLQUIST

### WHY DOES ART RETURN TO NATURE?

by SAN LAZZARO

If Nature once more returns to Art, there still remains the question of what we mean by Nature. Probably our sense would have it as a concept we derive from the Impressionists, or rather from an idea jointly fathered by the Impressionists and Expressionists. That is to say, before Impressionism images were simply abstracted from reality, whereas after this school Nature itself became painting. In other words, light finally served as color and matter. Thus Nature was transformed into a plastic reality.

Subsequently both Cubists and Abstractionists pushed Nature farther back, as it were, though troubled hints of a reverse tendency sometimes appeared. For instance, the Cubists lauded Henri Rousseau, while both Picasso and Robert Delaunay would come back from other excursions with actual landscapes where only the color marked a preoccupation with Cubist principles. Nevertheless, it is fundamentally Braque who, towards 1930, re-disposed Nature in Art. Miro, too, had shown similar propensities with his "Farm" and his landscapes, while Chagall also produced landscapes as if bidden not to dream. The Surrealists merely converted nature into a mental game or a literary twitch. Still, the most forceful Arp is it not the "Torso" reproduced in this number? As for Brancusi, the progenitor of abstract sculpture, he never broke with Nature, while Pevsner sometimes composes a hymn to this entity. Marino Marini and Henry Moore also chant their realistic hymns. Unintentionally, perhaps, Jackson Pollock reverted to mad gardens which might, in some cases, be compared to the first abstract Kandinsky, where Nature's powerful lyricism also appeared. Glancing back again at Braque, the initiator of this Return to Nature, his palette does, we find, reveal strongly Expressionist dissonances. By contrast with Kandinsky, who expired in a flute-like melody, his curve of development is not unlike Paul Klee's. Yet apart from Dubuffet and his vivisection of Nature, sentiment today dominates. The old Greco-Roman constraints have burst. It might be, of course, that contemporary art is simply escaping its own highly technical century. In any case, the rapports between Art and Nature remain most

personal. Does this mean that the artist wrestles, within his secret mind, like Tobie with the angel, — or else the troubled reversal already noted? If no objective reply is possible, still the question may be stated.

### BRAQUE THE SOLITARY

by ANDRÉ VERDET

Some months before his death Leger described Braque as a "solitary" who is a "high example of devotion to painting". Yet this meditative man has never sought preconceived ends, his principle objective being to achieve a *durable space*. The initial image, of course, serves Braque only as a springboard, but the painting itself remains the primary purpose. As to his evolution, he started from Impressionism, though soon enlisting as a Fauve along with Vlaminck, Friesz, Dufy, Marquet and Derain. Becoming distrustful of mere color-excitement, he found a more architectural discipline in Cezanne. The advent of Cubism brought a prodigious adventure with Picasso as a confrere. Many pictures by these two are as indistinguishable as twins, the nearness of the parenthood accounting for an almost identical resemblance. Still, "When we created Cubism", says Braque, "we had no sense of becoming Cubists, but rather of expressing what we wanted to say". Nor would Picasso disagree. Georges Braque enlarges Cubism, dominates it, projects from it his finest work for the future. In fact, it enabled him to become the incomparable arranger of still-lives and the sure coordinator of interiors where the mysterious drama of life-and-death subjects both faces and objects to a virtual spell of incantation. Never denying its past, his work increasingly strips itself down spiritually while still retaining its grip upon the soil. Its lyrical flight does not dissolve into metaphysical voids, but firmly posits the *wondrous presence* of earth and sky. Thus do I see those Normandy beaches with their grounded boats like chips from stars, or legendary whales—those landscapes where heaven and earth possess a like density and thickness. I think indeed of interstellar spaces punctured by bird-reactors—skies where a cosmic drunkenness swells and lunges in a space unfurled to unfathomable distances, and regardless of frame or format, canvas or paper. But with his series of birds Braque is transformed into a visionary poet.



Galerie Louis Carré.

Exposition Gilioli 1958

**Louis Carré & Co., Paris VIII**  
 10, avenue de Messine

---

Delaunay	Duchamp-Villon	Dufy	Klee	Laurens
Léger	Maillol	Pougny	Bazaine	Borès
Gilioli	Glarner	Gromaire	Hartung	Kupka
Lanskoy	Picasso	Rouault	Soulages	Villon

---

**Louis Carré & Co., Inc. New York**

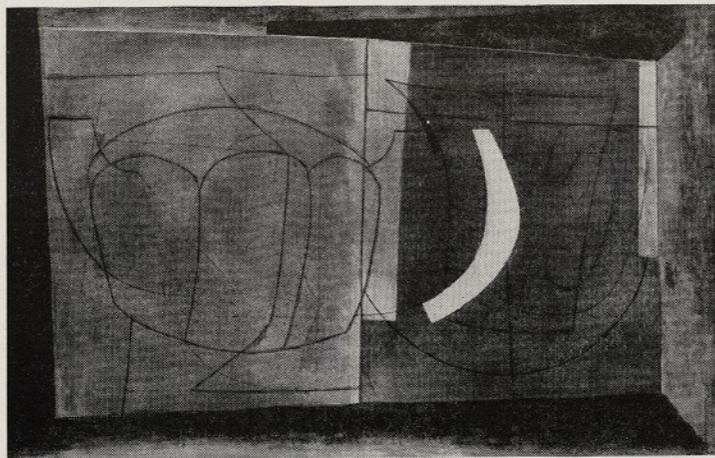
SOCIÉTÉ D'ART SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS  
53, RUE DE RENNES - PARIS-VI

EDOUARD LOEB  
GÉRANT

AGENT POUR  
**MAX ERNST**

EN PERMANENCE

ARP - BANDEIRA - BRYEN - MOYANO - MUCHA



BEN NICHOLSON. Painting. May 1956 (Stone facets) size  $12\frac{1}{2} \times 19\frac{5}{8}$  inches

LEADING CONTEMPORARY  
BRITISH PAINTERS AND SCULPTORS

(Agents for BEN NICHOLSON)

FRENCH XIXth and XXth-CENTURY PAINTINGS

**GIMPEL FILS**  
50 SOUTH MOLTON STREET  
LONDON W1

Yet, unlike certain artists who mistake renewal for the multiplication of a thousand manners, he disavows nothing from his past. His earliest researches still animate him, keeping their timbre and echo as a vital and kindling reminiscence. At last, in any case, an aspect is remarked in what seemingly had been ascertained, though without any known intention on the creator's part, and then new gains and discoveries develop. Thus there may emerge from a given seascape of 1930 a touch recalling pointillism without any undue overtones, an architecture suggesting Cubist arrangements, though without any debts of imitation, and, by contrast, an atmosphere, a veritable mesh of romanticism embodying throughout the entirely fresh vision and the unaccustomed handling of an *unexpected* Braque. Elsewhere the artist can manifest a "state of grace" when he weds his inspiration to a manual command always seeking new combinations where the first impact is lessened by the style in which it is couched. His painting stands as extraordinary because, while figurative and never departing from concrete reality, it nonetheless attains, at its best, some realm of the *sacred*.

MAX ERNST  
AND HIS ESTRANGEMENT

by PATRICK WALDBERG

Certainly no sun in the world ever resembled Van Gogh's with its feverishly traced spirals. But Max Ernst's might be said to have been drawn from his own night. He has even, if one likes, conferred a forest upon such a landscape as *Vision provoquée par l'aspect nocturne de la Porte Saint-Denis* (1927). Yet if the subject does become a forest, he invariably peoples it with birds, and in one case (1957), he actually entitled the canvas *What Kind of a Bird are You?* However the spectator answers the question, Ernst seldom resorts to people as his subjects, his birds themselves serving to express the range of human sentiments.

Until 1925, when he discovered his technique of "frottage", his work could be described as a long and intentional estrangement—an estrangement proceeding first, it appears, from his family and then extending to a surrounding world where cruelty seemed to condition men's behaviour. At least this much emerges from such efforts as *Œdipus Rex* and *l'Éléphant Celebes* (1927), or later yet from *Jardins gobe-avions* (1934-1936), *la Nymphe Echo* (1936), *le Surréalisme et la Peinture* (1941). After 1925, having overcome this revolt, he discovers such a Nature as he would like, and one prophetic canvas, "La Ville entière" (1925) anticipates, by its mesa and cactus, the prospect he could see from his house in Arizona after 1946. Nature, according to his depiction, today tends towards a transparency where his earlier heavi-

ness is absent. Sometimes it even dances in the light. Thus, as Georges Bataille has said, Ernst modifies the world and presents a Nature reconstituted according to his own desire.

FAUTRIER AND  
HIS ATROCIOUS GRACE

by JEAN PAULHAN

In asking myself what accounts for the special greatness of Fautrier, I decided to clarify some issues about modern art. In the first place, artists today too often consider themselves modern only as if second-hand to the past. In the second place the critics, despite their dithyrambs about cosmic significance, seldom venture any blunt opinions. They do not say that Stael is better than Dali (or Miro than Hartung), but instead would determine the level of the unconscious from which they spring. This is new, and whatever one may think about the doctrines of Croce, Berenson, Woelfflin, or Venturi, they at least allowed us to posit the judgment that Rembrandt painted better than Raphael, or Ucello than Vinci (if not the contrary). As a third point, the modern painter represents a moral rather than an esthetic problem. We approach Van Gogh not for his chair or his shoes, his lashing brushstrokes or his flurry of colors, but for his torment. Our quest is for purity, directness, passion, sensuality—and these imply ethical values. We do not demand, in other words, a Van Gogh shoe or a Cézanne apple, but instead the spirit in which they were painted. What haunts us is an *operation*.

All this leads to Fautrier and his series of moraines, sombre glaciers, furrowed geological sheets, and volcanic landscapes. These compel both by their fury and their rejection—a rejection including schools *à la mode*, as well as objects according to their external appearance. Also impressive is the mastery of color and an extreme virtuosity with his crumbly material. But in the series of Otages the fury and the rejection penetrate the canvas as such. More recently, in the Nudes, these mere stumps and tatters are imbued with a shiver and to such a degree that Fautrier's rejection becomes the very structure and drawing of the picture. Latest are such examples of refuse as wrapping-paper, cardboard drinking-cups, discarded collars and the like. These reflect the same penchant for rejection. Combining all these together, it would appear that modern painting commits an operation on Fautrier rather than the opposite, and that he calls for a new sentiment of appreciation. Only so can one grasp the inner penetralia of the man.

JEAN DUBUFFET,  
OR THE METAMORPHOSIS  
OF THE ELEMENTARY

by PIERRE VOLBOUDT

Manysided Nature becomes different once the artist has worked upon her.

# GALERIE DE FRANCE

3, faubourg Saint-Honoré - Paris

## ART CONTEMPORAIN

HARTUNG

LE MOAL

MAGNELLI

MANESSIER

MUSIC

B. NICHOLSON

PIGNON

PRASSINOS

SINGIER

SOULAGES

TAMAYO

ZAO WOU-KI

CONSAGRA

COULENTIANOS

GONZALEZ

JACOBSEN

MASTROIANNI

ROBERT MULLER

BERGMAN

DEYROLLE

GILLET

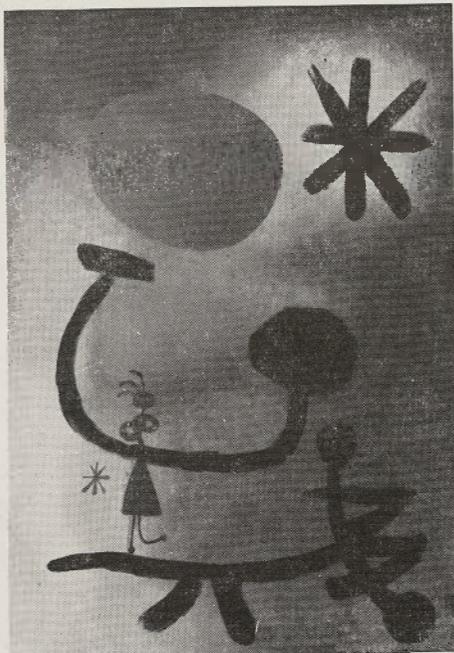
LEVEE

MARYAN

PEINTURES-SCULPTURES-GRAVURES

# HANOVER GALLERY

PEINTURE  
ET  
SCULPTURE  
DU  
XX<sup>E</sup> SIÈCLE



MIRÓ Composition  
huile sur carton  
parqueté. 1950  
107,5 × 77 cm

32 A ST. GEORGE STREET. LONDON W. I

## GALERIE STADLER

EN EXCLUSIVITÉ :

*Peintures de* BROWN  
DAMIAN  
DOMOTO  
IMAÏ  
SAURA  
SERPAN  
TAPIES

*Sculptures de* DELAHAYE  
FALKENSTEIN

EN PERMANENCE :

*Peintures de* APPEL  
COETZEE  
FRANCKEN  
HOSIASSON  
JENKINS  
WESSEL

*Sculptures de* GARELLI

51 RUE DE SEINE - PARIS (VI)

The prism he holds up distorts her image, breaks and disperses it into other equivalents, and indeed into new assumptions which again remain vulnerable, even if arbitrary. Each work thus incorporates the genesis of a world born from two images and two respectively antagonistic revelations. Presently there starts an interrogation when mere response has stopped. In this sense, Dubuffet discards conventional habits of inspection and tears away all protective coverings. Only form itself is meaningful. He strips and dissects until reaching the profound disorder informing all things. Then from sheer nothingness he extracts the wavering figure of an eternal metamorphosis. From his "Assemblages", therefore, he wishes to proffer no illusion of Nature, but to recreate from the primordial and to precipitate strange contacts between the spectacle he sees and the unfamiliar current coursing through and actually corrupting him. Painting, as he sees it, does not signify capturing so many instants of Nature, but divulging a series of transitions and substitutions.

At first his works were peopled by dematerialized effigies, by vagabond "Chevaliers", by fleshy "Dames" showing a common mark in their aggressiveness, their condensation, their abrupt and slashing strokes, their absence of measure, and their agitation like so many agonized puppets. They were human only in the airy and outlandish flick of the line, in the brutal incisiveness that somehow kept them floating, in something inconsistent almost as plaster. Later, though, these shadows took greater embodiment. But where Man had once been the hero of a drama in a hundred acts and Nature merely his *decor*, here he lapsed into a dumbshow actor and fellow to what swarms and bubbles through the sties and fens of Nature—a conglomerate along with offscourings, waste and the detritus from the very moulting-season of the world. Dubuffet's art became an orgy of the elementary, a drunken embrace with disaster. He, the Moulder of *Terres Battues* and abundant *Pates*, conducted his exco-riations into an accommodation with the indeterminate. Thus did the stable, the solid and the tough reality of appearance melt and drivel off into a heraclitean flux.

BAZAINE AND  
HIS INNER LANDSCAPE

by MARCEL BRION

If to be a painter is to seize the soul rather than the outer integument of things, then Cezanne defined it well when he said that he could paint a landscape only if he knew the geological composition of the soil—in other words, that the visible cannot truly be apprehended if one remains ignorant of the invisible part which lies, despite all evidence to the con-

trary, outside our common perceptions. In the same sense, Jean Bazaine grasps with an astonishing immediacy the inner ramifications and divisions of things and at the same time some "central fire" properly identified with life. So much does he harmonize himself with the elements, that given rocks or trees cease to appear as such, but somehow are assimilated into his own being. Thus, having penetrated to such essences and having given himself to some universal flux, he frees himself from the double tyranny of *time* and *place*. He reflects a pantheistic urge and his very titles show what prompts him,—*l'eau forcée, orage au jardin, le grand rocher, paysage gelé*. Indeed, they might be musical notations rather than the names for pictures. Or better yet, as he has said in *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, they remain the "great essential signs" which Nature herself has announced to us. If he stations himself as observer to the twisted branch of a tree, the writhings of a stream contracting between the rocks, or the very rock itself, he does this for the purpose of uniting with them and opening himself to that stream of which they represent so many *states*. He undermines, one might say, the thing. Or rather, he submits himself to an *association* comparable to the spiritual technique evolved by the Chinese and Japanese painters, who well knew that at the last one painted only what one carried within and that all roads ran out from the central chamber of the self. The Zen painters of the Sung Dynasty obeyed, at any rate, an esthetic imperative telling them to go "beyond the form of things", which meant to that inner glow where spirit itself becomes the forming. Jean Bazaine, a perfect fusion of instinct and reason, does so differently. In short, his pictures oblige us to drop all distinctions between the "me" and the "not-me", between subject and object, between form and substance. He breaks the frail partition between inmost and outward and unlocks the very springs of life's torrent.

MANESSIER AND  
HIS VISUAL ANALOGIES

by CAMILLE BOURNIQUEL

Years still pass without erasing the picture of the little abandoned farm at Bignon, near Mortagne, where Manessier and his best friends like Elvire Jan lived out the long summers of the Occupation. Only two huts stand there, and I occupied the one where Manessier had installed his atelier. The nights around the table illuminated by the green candle-stumps—he procured them, I believe, from the local sacristan—still stand out in my memory. Even his titles reflect such hours,—*Femmes à la lampe, Atres éclairés par le feu de bois, Fenêtres ouvertes sur la campagne*. The summer of 1943 added to this



BALLA. Jeune fille au cerceau. Peinture. 1915

## ŒUVRES DE

ARP BALLA BRAUNER CAMPIGLI  
CAPOGROSSI CRIPPA DUBUFFET FONTANA  
FAUTRIER GENTILINI KLINE MATHIEU  
MATTA MUSIC POLIAKOFF SCANAVINO

GALLERIA DEL NAVIGLIO  
45, VIA MANZONI, MILAN

GALLERIA SELECTA  
2, VIA DI PROPAGANDA, ROME

GALLERIA DEL CAVALLINO  
1820, SAN MARCO, VENISE

EDIZIONI DEL CAVALLINO  
6359, CANNAREGIO, VENISE

*DIRECTEUR : CARLO CARDAZZO*

# Galerie Pierre

2 rue des Beaux-Arts, Paris

Vieira da Silva  
Arpad Szenes  
Bernard Dufour  
Garbell  
Paul Kallos  
Gérard Cabus  
La Bourdonnaye  
Lapoujade  
Louttre  
Macris  
Marie Raymond  
Romathier

## SAIDENBERG GALLERY

10 EAST 77 STREET - NEW YORK 21, N. Y.



*Representative works by :*

ARP	KANDINSKY
BRAQUE	KLEE
FEININGER	MASSON
GIACOMETTI	PICASSO
GRIS	DE STAËL

domestic and rural existence a first contact with the Grande Trappist monastery of Soligny. This served to show the artist to himself and thus to cancel out certain vestiges he still carried from Cubism. After that came the great liturgical series and the gradual extension of the painter's spiritual radiance. In any event, he thereafter put more emphasis on the intimate character of belief, recovering a dialectic between shadows and Joy, between mystic Night and morning, though without losing his sense of a simple and yet illuminated faith. I might even say—recalling the splendors of his palette—one which veritably was *enlumine*. But it would be a mistake to see in Manessier only the religious painter, the artist whose fundamental urge is the pursuit of the Holy Grail. After all, deep roots still attach him to the Bay of the Somme and Crotoy where, despite his youth, he did many realistic canvases from 1928 to 1934. His exposure to the influence of Picasso accounts for the series of still-lives from 1934 to 1939. All such preliminaries finished, the advent of the War and a year spent in the Lot intervened until, in 1941, he subjected himself directly to nature in the Sarthe. He even overcame certain misgivings of his youth and learned to like Bonnard. For the rest, he went to nature for meditation. It served to balance his inner experience—and there followed (after the Somme and

Sarthe) Brittany, Holland, the outskirts of Bresseux, Beauce. Little did he get from city-life. Essentially his is Picardy, a landscape combining both sea and land. The ocean always compels him, notably at Port-Navalo, where, since 1945, he sometimes repairs with Jean Le Moal. Nor should his Dutch visit of 1955 be forgotten. Such contacts release his store of metaphor and visual analogies, thus placing him among that race of men who successfully marry the inner and the outer in their own sense of fullness and permanence.

PIGNON  
AND FORMAL ANALOGIES

by CAMILLE BOURNIQUEL

If a tortuous olive-tree be taken as the symbol for Edouard Pignon, we can accept it because it enables him to launch an invective against the universe and to signalize man's victory over hostile forces. He prefers the tree-as-Laocoon to the tree as a shade for sages, and this choice clearly facilitates the declaration of his prophecies. Yet he is not the first Northerner to undergo shock when viewing the Mediterranean. Nevertheless, when picturing his Ostend sailors in 1949, or his *Ports and Shipyards* of 1953, the same exuberance and zest were evident. Nor did they disappear from his energetic landscapes of Collioure, Sanary, Bandoi, Vallauris.

Earlier, of course, he had indicated misery in the North (*Le Meeting*, 1933; *L'ouvrier mort*, 1952). More joy, perhaps, emanated from his Chioggia watercolors with their many-barred ships and sun-spangled houses. Yet always he remains at the other pole from the airy interpretations of Watteau. His is a nature given to more earth than sky; more masts and industrial-stacks than church-steeples, and surely more workmen than any contemporary painter.

Nature for him provides no decorative setting—whether the lime-tree enclosure of Dufy or the tropical courtyard of Matisse. Certainly it bespeaks no cult of leisure, as in Bonnard. His trees, unlike those of Cezanne, stand as no mere filters to the light. His olive-tree indeed is meritorious, striving, bitten into its soil, and it bears fruit only because man has worked it. His poem to Nature, then, celebrates labor and its relevance to the natural order. His analogy hardly resembles an escape! As signs, he takes wood before leaves, knotty trunk against lengthy shaft, the vine or olive rather than the plane-tree—in short, he likes all that struggles, is incontrovertible and verges towards black. In that sense, his symbolic olive-trees are less an element of vision than some athletic support and unavoidable rhythm for the vision as such. Does this, perhaps, explain his admiration for Tintoretto? At any rate, Pignon would

seem to conjoin two traditions exalting the real—on one side the gusto of a Rubens, and on the other the inexhaustible, manly and epic Master of the Scuola San Rocco.

*LANSKOY AND HIS FIELDS OF COLOR*

Lanskoj's painting, that extraordinary Muscovite spectacle in Paris, might be compared to a Russian Ballet recomposed here by a master from another generation who had dreamed rather than actually experiencing it. There can be no doubt about the *vibrato* of his touch. He employs it indeed as might a conductor with his baton. In any case, it is not without significance that he stems from an historical line where both conducting and being conducted were familiar. A Count Lanskoj, he remembers, was a favorite of Catherine the Great. So much for the sources of André Lanskoj, who was born at Moscow on 31 March 1902.

A student at the Ecole des Cadets upon the arrival of the Revolution, he enlisted in the army of Wrangel, though exaggerating about his age. Three years later he attained to Paris, where painting became his campaign. He studied briefly with Soudeikine, but otherwise trained himself in the room where he dreamed and lived with his colors. Though figurative, he soon could explode chromatic

**galleria**  
**BLU**

Milano - via andegari 12

*BURRI*  
*BERTINI*

*et en permanence œuvres de :*

<i>BIROLLI</i>	<i>CAMPIGLI</i>
<i>CASSINARI</i>	<i>CORPORA</i>
<i>DOVA</i>	<i>MUSIC</i>
<i>MORLOTTI</i>	<i>SIRONI</i>
<i>SANTOMASO</i>	<i>VEDOVA</i>
	<i>etc...</i>

*Sculptures de :*

<i>CAPPELLO</i>	<i>GARELLI</i>
-----------------	----------------

**GALERIE RIVE DROITE**

*en permanence*

MATHIEU

SAM FRANCIS

FAUTRIER

*œuvres de*

LÉONOR FINI

GOTTLIEB

JASPER JOHNS

MAX ERNST

WOLS

TOBEY

MARCEL POLAK

VICTOR BRAUNER

23, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ - PARIS-VIII



CORPORA. Verte 1958

## GALLERIA POGLIANI

EX LA BUSSOLA

ROMA VIA GREGORIANA 36 - TEL. 684534

### PEINTURES

CASSINARI - CORPORA  
SANTOMASO - BRUNORI  
PIRANDELLO - SPAZZAPAN

### SCULPTURES

FRANCHINA - GARELLI  
MASTROIANNI

## DANIEL CORDIER

8, RUE DE DURAS, PARIS-8<sup>e</sup> - ANJ. 20-39

*en permanence*

Dubuffet

Chadwick

Michaux

*K. O. Götz, d'Orgeix  
Requichot, Viseux, Wols*

fireworks and by 1925 Wilhelm Uhde had included him in the Salon d'Automne. When 35, Lansky, himself a volcano of passion for art, touched off still other explosions by taking up Kandinsky and the abstract. Still, while doing his *La Famille Rose*, he spared the people, so to speak, introducing his non-figurative signs in the interstices. Other forms, too, underwent this treatment in the *Gouache Bleue*, whereas but little resemblance remained in *Dans un Fauteuil*, or in the almost anonymous personalities of *La Famille Rouge*. At any rate, by 1943 the sole matter for Lansky was color. Repeating Goethe, he might have said, "Colors are the work of the light,"—or, amending him, "The work and indeed the passion of the light". If such became his direction, he did not espouse the geometrical *ordonnance* of Malevich or Mondrian, but rather Kandinsky and his "taches de couleur". Or, if one likes, Lansky became a *tachist-spiritualist*! Not that he went for the more lumpy approach to abstraction sought by Fautrier in 1942, or again to the crustacean thickness evolved at almost the same time by Dubuffet. Then, resorting to the color-spots of his debut—a *tachist avant la lettre*, one might say—he marked off three stages: his Non-figurative Signs (already noted); his Abstract Expressionism (because of his eruptions and "lava"), and finally his Abstract Impressionism, where

he discharges sheer fields of color, not tulips or narcissi, but matchless canvases. So considered, he might be called a Master of the Mineral and Floral.

FRANCIS BACON  
AND THE OBSESSION  
WITH THE HUMAN

by LUCE HOCTIN

Seeing the work of Francis Bacon for the first time my shock became such that I might have been standing in a Theatre of Cruelty. As a further familiarity has not weakened this impression, it must be that his is a painting to which one does not accustom oneself. Even when coming to Nature—and most painters today seek it more than they would admit—Bacon flings himself brutally into the contact. But perhaps I should modify this to say human nature, if not *man*. At any rate, he is obsessed by the faces of people.

This was not so much true in his older and more surrealist works, where amazing *montages* reported a fantasmagoric connection between persons and things. But we do find it in the more recent series between 1953 and 1957. Even the titles are characteristic: *Trois études pour la tête humaine* (1953), *Étude pour un portrait* (1953), *Étude pour un portrait no. 10* (1957), *Deux figures à la fenêtre*. Does this indicate negligence? Indifference? Flippancy? Or is it not rather

that he seizes man in his impersonality and thus on the most universal side? Even if pertaining to a recognizable person, this anonymous factor persists, as in such typical titles as *La nurse du film*, *Le Cuirassé Potemkine*, in 1956, the *études pour Van Gogh* No 1, no. 2, no. 3, etc., in 1957.

These pictures, if examined, show a network of barely discernible lines set forth on a base of dark ink, where the curious striations and the vanishing but obstructed perspective, suggest a pent-up room. This is a prison as the metaphysical dwelling-place of a liberty no longer possessing the power of lucidity. Given such perspectives and significance, Francis Bacon has sufficient freight to enter the category of the tragic. But if so, in the sense of a complete doubt about the outcome between good and evil. It could never be said that he predicts a "Happy Ending". At the same time he produces the evidence of his obsession—an endless dialectic where thought wrestles against a welter of darkness.

**GERMINATION  
OF IMAGES IN CORPORA**

by G. C. ARGAN

It is not unfitting to apply such words as Poetic, Romantic, Natural, to Corpora's painting, where the traditionalism of the methods vies with the revolutionary impact of the results. As always, his point of

departure remains the emotion, except that more recently the duration of this emotion has changed. Whereas formerly it was projected, we might say, in one jet of narration, now it is prolonged in time and indeed suggests an historical saturation. If compared, therefore, with certain contemporary currents of geometrical abstraction or the mad explorations of tachism, it avoids both the stumbling-block of a familiar if emotionalized and thematic rationalism, on the one side, and a completely gratuitous demonstration on the other.

Corpora's uniqueness is that he does not consider the historical language of painting as dead—rather, its development in relation to modern sensibility and the vast new sum of our experiences represents a powerful urgency towards further experience. This he contrives because to him the vocation—the very motive prompting the artist—is painting and not nature. He realizes, unlike the Futurists, that the invention of a new discourse requires not the revamping of words, but rather that a fresh stock of images beget an unfamiliar vocabulary. If, then, he conducts a daily inventory of experience he will get the desired result. In other words, an image germinates, grows and fulfills itself within the very thickness of what has been called the "wall of painting" until, so to speak, this new entity

- ARCHIPENKO
- BRAQUE
- CALDER
- CHAGALL
- DUFY
- GRIS
- LEGER
- MATISSE
- MIRO
- MODIGLIANI
- PASCIN
- PICASSO
- ROUAULT
- SOUTINE
- UTRILLO
- VIVIN
- VLAMINCK



ROUAULT. Oil. 1926. 61 x 46 cm

**MODERN  
MASTERS**

**PERLS GALLERIES**

1016 Madison Ave. (78-79 Sts) New York 21

Telephone: TR 9-7440

**GALERIE  
CLAUDE  
BERNARD**

5 - 7 RUE DES BEAUX-ARTS - PARIS-VI - TÉLÉPHONE DANTON 97-07

**SCULPTURES**

- |          |            |              |
|----------|------------|--------------|
| ARMITAGE | R. D'HAESE | HAJDU        |
| ARP      | DODEIGNE   | LAURENS      |
| CALDER   | DUBUFFET   | LIPCHITZ     |
| CÉSAR    | MAX ERNST  | H. MOORE     |
| CHADWICK | GIACOMETTI | PENALBA      |
| COUSINS  | GILIOLI    | PICASSO      |
|          |            | SIGNORI etc. |

W I L L A R D

MARK TOBEY

exhibition US pavillon Venise Biennale

Representing :

- lyonel* FEININGER
- morris* GRAVES
- genichiro* INOKUMA
- norman* LEWIS
- lee* MULLICAN
- tadasbi* SATO
- charles* SELIGER
- mark* TOBEY

Sculptors :

- dorothy* DEHNER
- richard* LIPPOLD
- richard* O'HANLON
- ezio* MARTINELLI
- philip* McCracken

23 WEST 56 ST, NEW YORK

GALLERY

itself replaces and completely obliterates the naturalistic assumptions of space. Thus begotten, the image assumes a multiplicity, a texture, a veritable circulation. Or, to shift the metaphor, painting might be taken as a seafloor tangled with living things, yet where a transparency penetrates and where invisible currents wash it. At any rate, returning to the idea of the "wall", the image reverts to some crystalline state where a further life is divined beyond the material itself. As a result, rejecting both an ultra-rationalistic abstractionism and an unthinking cult of the *informel*, Antonio Corpora fashions a painting enriched by the historical deposit of the ages.

INTRIGUES AT VENICE

by SAN LAZZARO

In granting the first two prizes for painting and sculpture to Italian artists, the International Jury for the Venice Biennale has caused a just indignation among numerous artists and collectors in Italy as well as in foreign countries. This is not the first time that the Venice jury has failed in its mission, but never before has it pushed stupidity to the point of insolence. This time, rather than choosing Pevsner, who had brought together in the French Pavillion an important group of works, it selected the young Italian sculptor Mastroianni, who at most deserved the

second prize. Apart from Pevsner, the Italian sculptors Viani and Franchina, the Americans Smith and Lipton, the Englishman Armitage, and certainly also Max Bill and Signori, started with excellent chances. I myself heard a Biennale official whisper to a friend. "It goes badly for us—Signori is leading." By what deceitful play of intrigues could Mastroianni outstrip the pack, going perhaps even farther than he might have wished? Possibly it might be better to ignore it, but still I would like to go on record here as expressing my indignation against the insult leveled against Pevsner, together with the first and glorious generation from the School of Paris.

On the other hand, one may well rejoice at the Second Prize for Chillida. It might also be that Tobey deserved the First Prize in Painting, which went to the Italian artist Licini. Though not without his merit, he is a lesser painter who has employed his solitude to leaf through the Paris art-journals and to read the articles of our estimable Marchiori, the *eminence grise* of the Venice Biennale. If it were impossible to avoid giving the First Prize to an Italian, Campigli was the most worthy of winning it, or even Fontana, if it is a fact that this Biennale, being born under the sign of abstract art, wished to ignore the figurative variety. Just what is going to become of this poor branch of UN (or, if you prefer,



MIRÓ. Apparitions. 1935

Gouache 12 x 14 1/2

exclusive  
representation  
for

- balthus
- dubuffet
- giacometti
- butler
- le corbusier
- miro
- marini
- maciver
- riopelle
- roszar

pierre matisse gallery 41 e. 57 str. new york

UNESCO)? I am not alone in thinking that its salvation lies in its de-officialization. Politics, no less in the USSR than elsewhere, demotes all other interests save those of bad painting.

ARP AND  
HIS SUSPENDED GARDENS

by PATRICK WALDBERG

Children, poets and mystics reason by analogy so as to get a key whereby to unlock the secrets of the universe. Arp also has never lost this faculty and it helps to explain him. His very attitude recalls that romantic tale by Clemens Brentano in which a child, infatuated with a statue's image in water, dove there to find some greater largeness of embrace. Certainly Arp is preoccupied by that fluctuating apparition dividing fact from appearance. Again—and this too was dear to the Romantics—he is not baffled by the unconscious and he does not minimize the laws of chance. Even as Brentano, Novalis and Arnim, he would "communicate with all the world" and grasp the hidden in the universe. Only so can he be the sensitive instrument attuned to some inmost chord. He would be in the world and yet not of it. He is startlingly apprehensive of waves, currents, and breezes—and the titles upon his collected poems attest it,—*Le Siège de l'Air*, *Le Voilier dans la Forêt*, *La Pompe à Nuages*.

As a parallel to these accomplishments is his half-century production of sculpture, where the same drift of feeling leads sometimes to humble and yielding materials, or again to the richest and most sumptuous. Torn wrapping-paper or strings may alternate, and continuously, with black granite, marble and bronze, and he never could resist fine cabinet-making. Working such stuff he shows a *guided* hand. This in turn conducts him back to what Carl Einstein has called his "neolithic" world<sup>1</sup>. Invariably does such a sense emerge from his paper-and-string arrangements, or even in the sturdier bas-reliefs which André Breton has so aptly said show both the heft and lightness of a swallow as it perches upon a telephone-wire<sup>2</sup>. Indeed, his sculptures suggest clouds by their modelling. He even cradles one in an intra-uterine dream, thus recalling Laotze and his divinations into the feminine<sup>3</sup>. Almost equally does this obtain for the Navel, that symbol to which he recurs singly, or coupled with Leaves, Tables, Mustaches, Anchors, Bottles or Mountains. Such then his attachment to Omphales, the mother-effigy of Greece. His addiction to these symbols renders secondary any dating of his work. Arp's Forest does not resemble the legendary one of Broceliande—with or without Merlin. It remains a suspended garden, a virtual nursery for a child. Still, whatever these child-

# catherine viviano GALLERY

## Americans & Europeans

AFRO  
BECKMANN  
BIROLI  
CARLYLE BROWN  
CREMONINI  
DAVIE  
FRANCESCONI  
LANYON  
MINGUZZI  
MIRKO  
PERLIN  
PIRANDELLO  
ROLLO  
ROSENTHAL  
SAGE

42 EAST 57 STREET NEW YORK, N. Y.

## THE CONTEMPORARIES

992 Madison Avenue New York 21

### Representative works by :

ADAM  
BOCCACCI  
DE CREEFT  
FABBRI  
LASANSKI  
MOYER  
MUSIC  
PONTREMOLI  
ROMITI  
ROOD  
SIRONI  
VACCHI

## ALEXANDER IOLAS GALLERY

123 EAST 55TH STREET, NEW YORK 22

PHONE PLAZA 5-6778

### EXHIBITIONS OF PAINTING BY

MAX ERNST RENÉ MAGRITTE  
VICTOR BRAUNER MATTA  
WIFREDO LAM DOROTHEA TANNING  
GHIKA WOLS LÉGER  
LOUIS FERNANDEZ  
ROBERTO CRIPPA OSBORNE

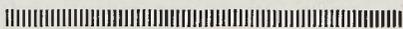
### SCULPTURES BY

POLYGNOTOS VAGIS  
PERICLE FAZZINI TAKIS

### WORKS BY

PICASSO BRAQUE EARLY FAUTRIERS  
MATHIEU DUBUFFET

A PARAITRE FIN NOVEMBRE



# 1, RUE GABRIELLE

DOUZE EAUX-FORTES ORIGINALES DE

## JEAN ARP

AVEC UN TEXTE DE MICHEL SEUPHOR

*On a publié ces dessins, au nombre de douze, en 1914, dans une édition de la Bhagavad Gita traduite par E. Burnouf. Le dessinateur s'appelle H. Arpi ou Arçi (la troisième lettre se lit malaisément) comme si l'éditeur avait voulu donner au nom de l'artiste on ne sait quel aspect sanscrit.*

*Arp habitait alors avec son frère un petit appartement dans la rue Gabrielle, à Montmartre. Le Bateau Lavoir était au bout de la rue, Max Jacob logeait à deux pas dans la même rue Gabrielle. C'est là, du haut de la Butte, qu'Arp vit la guerre venir, c'est de là qu'il contempla les chevauchées du Mahabharata dans un dernier instant de calme avant le déchaînement fratricide.*

*Les dessins furent reproduits très petits dans l'édition précitée, presque réduits aux dimensions de culs-de-lampe. Quelques années plus tard, l'artiste les reporta sur cuivre, aux dimensions des originaux. Aucun tirage n'en fut fait cependant et c'est ici, avec près de quarante ans de retard, que ces gravures apparaissent pour la première fois.*

De cet ouvrage imprimé par Fequet et Baudier, typographes, et par Georges Leblanc, taille-doucier, il a été tiré :

- 5 exemplaires sur Japon nacré, numérotés de 1 à 5, au prix de : 40.000 F.
- 10 exemplaires sur Chine contre-collés sur Rives, au prix de : 25.000 F.
- 60 exemplaires sur Grand Vélin de Rives, au prix de : 18.000 F.
- Plus 15 exemplaires H. C. sur Grand Vélin de Rives.

Tous les exemplaires sont signés par l'Artiste.

COLLECTION « XX<sup>e</sup> SIÈCLE »  
LES ŒUVRES ORIGINALES

FERNAND HAZAN, 35 RUE DE SEINE, PARIS-VI

hood implications, only the most sensitive and watchful manipulation could translate such sentiments into the proper shaping. Despite his early participation in Dada and his later transmutations, his sayings present him as one of those who "interpret" the essences, as did Jean-Jacques Rousseau<sup>4</sup>. Standing in his studio at Meudon, he often strikes me as a gardner tending clouds. He clings both to the shadow and substance of things.

1. Carl Einstein, *L'Enfance néolithique*, Documents No. 8, 2nd year.

2. André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Paris, 1928.

3. Lao-Tze, *La Voie et sa Vertu*, Paris, 1949.

4. Jean Starobinski, *J.-J. Rousseau, la Transparence et l'Obstacle*, Paris 1958.

### GILIOLI AND MONOLITHIC DREAMS

by PIERRE VOLBOUDT

Spatially speaking, sculpture might be said to render itself penetrable the better to be penetrated. Or, if refusing all external contacts, it may retire inwardly, compounding such a life there that it ceases to be some mannikin imitating a human gesture. This subjects it to the pull of a greater tension. Similarly, Gilioli's later work is a closed world where a succession of profiles is amalgam-

ated until their resolution becomes fixed in a last unassailable identity. Space is then sealed up by a plane both limiting and cutting it, though a further space radiates from this center. Such works as *La Demeure d'Éternité* and *le Clocher* thus attain the monumental, a scale deriving not from their size nor from staying themselves even if enlarged. Theirs is the peculiar prerogative of remaining measured while pitting themselves, even so, against the incom-mensurable in the artist's monolithic dream.

At the same time, the sculptured figure in Gilioli makes us think that it masks an inhuman presence squatted down within the material, despite its apparent will for the rigorous. A gag has been put upon this enigmatic and faceless being, and a petrified silence, one might say, has taken form. At any rate, he imposes a classic sobriety upon the stuff. An ascetic art, it is securely planted and the form never becomes diffuse. On the contrary, it concentrates so as to enlarge further the nucleus governing its tensions. No art exercises a greater discretion, none is more firm, none more sure in its long-pondered decisions, and certainly none more undeniable by the transparent weight of the evidence borne within it. Such are the attributes by which both his convergings and radiations, his assembling of lines and his flowering-out of the material,

oct. 28 - nov. 22

# JENKINS

nov. 23 - dec. 20

# SAM FRANCIS

# MARTHA JACKSON GALLERY

32 east 69 street, new york 21

cable : gaygalry

reduce to a concise and formidable polyhedron invoking the monumental.

FRANZ KLINE

by DORE ASHTON

After Pollock, Franz Kline stands as our most insistent "tabula rasa" painter. Sacrificing shadings and details, Kline's astringent style is geared to stun; to shock slumbering senses into cognizance of a particular order of experience; that of the suddenly perceived sign in the wilderness.

The giant black signals Kline shoots across the raw white of the canvas virtually span a wilderness. They hurtle though an emptiness which can be likened to the desert. They veer off into a space more massive than the human eye can perceive and are unbounded by conventional space determinants such as horizon lines and orderly verticals.

The vertiginous rush of Kline's signs represent "forces" which must be left un-named. Just as the imaginary roar and the stillness of the desert (or the conch shell) cannot be named. Kline's desert is urban, of course, but no less awesome.

What gives these canvases of Kline's their forceful character is his attachment to excessive scale. Why are the Easter Island heads more ominous, more moving, let us say, than a Roman god standing on a piazza?

Is it not because the stone heads, seeming to force their way up from the rocky plain like giant plants, are so many times greater than human measure that they over-ride even horizon? These forms stir apprehension; it is superhuman to subdue a horizon.

Kline's paintings in their excessive scale achieve similar effect. What might be a small character blown up to large proportions is instead intrinsically extravagant in scale. The arms of a Kline forms, like giant blades, cut into a space foreign to the human sense of scale.

Yet, though Kline's "tabula rasa" tendencies still dominate, even he has recently unbent somewhat. In his exhibition at the Sidney Janis Gallery, Kline showed new paintings in which he incorporated tone and color. By tone, Kline means the intermediary between the blackest of black, and white. Here, Kline seems to have reached the limit of the superhuman sign and is applying for entry into the painterly domain which allows for gradations of experience. The large panels of billowing black seek Wagnerian crescendo. They crawl in stormy masses from a pit-like ground to sky, and in a way, they are reminiscent of Tintoretto's plague scenes. Unwilling to part with the throttling drama of his black-and-white sign paintings, Kline has attempted to give a holocaust of speeding winds and dark

clouds reality in these newer works. But he has not yet found his way to the center of the storm.

This apparently new direction for Kline seems to be a symptom of a turning outward which is already clearly apparent in the work of younger generation painters. Among the young painters here there has been a tendency to avoid the finality of statement found in works by the major so-called older generation painters. The mere fact that Kline is looking, apparently, for ways back to the depths below the surface of his picture plane must seem, to a younger painter, a confirmation of the need to avoid tabula rasa absolutism.

What has occurred here with younger painters might be likened to what happened after the first wave of Cubism had subsided. During the 'twenties, the natural reaction to cubism was a removal from abstraction. Painters caught in the backwash of a forceful movement felt obliged to renew sources of contact with the visible world. A conservatism overtook painting.

Young painters here are in a similar state of reaction, it seems. The established abstract modes (from Rothko to de Kooning) are too powerful to annex. So, many younger painters have forfeited the much-vaunted inner world for the outer world. A whole school of painters exhibit abstract impressions of landscape. They use the long, loping

calligraphic stroke released by the advent of abstract expressionism and they still avoid specific naturalistic form, but the mood and local color of their canvases are unmistakably pastoral.

This abstract expressionist landscape genre has not yet turned completely to naturalism, the raw and troubled naturalism found, for example, in the stories by young "beat generation" writers here. But there is a comparable tendency among painters to stress direct visual and emotional experience and avoid artful summary. As with the writers whose works are auto-biographical to a distressing degree, and who conceive of "truth" as a total log-book of their lives, the painters' works are also turgid with trivial detail. A self-conscious candor is mistaken for art, and there is no editing. "I have a horror of committing fraud" cries one young writer in the course of his compendium of wearisome details. And it would seem that only a few of our younger generation painters are wisely not afraid of "committing fraud" (which after all is the role of the artificer and must be suffered through). Such a painter as Joan Mitchell, whose tough, large-scale abstractions have avoided the additive errors of painters undecided about their position in relation to the outer visual world, is one of the few who has successfully escaped the post-abstract expressionism vacuum.

# kleemann galleries

11 east 68th street  
new york city, 21, n. y.

*exhibition of recent paintings by*

# C O R P O R A

18 november - 31 december

FUTURISM IN THE  
WINSTON COLLECTION

by JÉRÔME MELLQUIST

While the Harry Lewis Winston Collection possibly outclasses all other American collections in the possession of Futurist works, its owners actually started with no such intention. They did not even intend to specialize in those other fields—Cubist, Dada or Constructivist—for which this Birmingham, Michigan, collection is noted. Only after some years did they discover, in fact, that a subconscious pattern had been implicated in their purchases. As such, it deserves a word of explanation.



Mrs. Winston recalls, at any rate, that she had first bought Chagall and Vlaminck at an international show in Detroit before visiting the skyscraper quarters of Alfred Stieglitz, where, in 1937, she acquired from that Manhattan impresario a Marin watercolor at slightly less than \$300. She liked its movement, its syncopated rhythms, and its relevance to the industrial complex of America. Equally important was a first meeting with the New York dealer Rose Fried, an adherent of Katherine Dreier and a board-member of the Societe Anonyme<sup>1</sup>, and as such a person thoroughly informed about the background of the modern movement. Miss Fried arranged that her client see the Neo-Plasticists, Purists and Suprematists—while not ignoring the other schools already mentioned—and this helped to develop the plan that would underly the collection. What then was it? Its scheme would be to trace out the principal currents of the XXth Century, to obtain sufficiently instructive examples if possible, and then through daily exposure to the work to determine, according to the words of Mrs. Winston, "how vision and thought evolved", how the vital movements "interwove and overlapped",—in other words, to see what understanding would emerge through a constant process of study and evaluation. While it entailed some dependence upon intuition, this plan did not require the expenditure of great sums of money. But it did necessitate an effort involving both time and the establishment of contacts, and as a result the Winstons have frequently been obliged to visit Europe since 1949.

They remember meeting Severini in Paris and wheedling from him a "Ballet Dancer" they balanced on their knees while taking a taxi to

Cherbourg, so fearful were they that the sequins attached to the canvas would be dislodged. They were also counselled by Tristan Tzara, who finally consented to part with his Pevsner ("Fauna of the Ocean"). Journeying elsewhere they found still other instruction from the avant-garde trophies of Peggy Guggenheim in Venice, and they furthered this knowledge of Italian contemporaries by attending as often as possible the Venice Biennale. In retrospect, as they recall it, they secured their first Futurist effort, a Balla, from Rose Fried in 1953. They found its machine-forms compelling—doubly so, perhaps, from their Detroit background—and they learned much from its concept of Dynamism. It was subsequently that they made their descent on Severini and still later their attempt to lure Benedetta Marinetti, widow to Futurism's ideologue, into releasing some of her treasures. At last, after much discussion, they got her to let them have Balla's "Injection of Futurism", an acquisition urging them into still greater efforts until they could get what they most wanted—a Boccioni sculpture. Eventually the persistent couple succeeded and by 1956 they owned his "Unique Form of Continuity in Space". They learned from these negotiations. It became their discovery, for instance, that one of the worst obstacles interposed to getting Futurist material is that, as the movement soon expired, its production remained sparse, and even at that rather difficult to locate.



Yet they did not mind art-expeditions, and since, by contrast to many of their countrymen, they are patient people, the Winstons finally corralled no less than 3 Boccionis—the heroic effigy purchased in 1956, a sculptured reminiscence of a still-life ("Development of a Bottle in Space"), and the "Antigrizioso" of 1913. The last work appealed to them by the jagged joining of the planes whereby the artist registered a likeness of his mother. They also have accumulated a corpus of 150 Boccioni drawings—a rare and costly array exposed only last winter at the Chicago Art Institute through the enterprise of its then-Director, Daniel Catton Rich. (Other parts of the collection toured various American cities in 1957 and 1958.) As it now stands, Boccioni accounts for almost one-fifth of what the Winstons have spent, and this certainly represents a respectable segment from the artist's work!

To fill out their Futurist selection, the collectors have likewise acquired 2 Balla gouaches—"Study for Materiality of Lights and Speed" and

# STÄDTSCHE MUSEUM

LEVERKUSEN

## EXPOSITION DU GROUPE DES PEINTRES DU STUDIO FACCHETTI

ACHT - APPLEBY - BEAUFORD-  
DELANEY - BLOC - BOGART  
FIORONI - FONTENÉ - GAITIS  
PANTER - JAFFE - KEMENY  
KIMBER-SMITH - LATASTER  
LAUBIÈS - NOEL - REVOL  
SIMA - SPEYER - WENDT

## SCHLOSS MORSBROICH

DU 14 OCTOBRE AU 9 NOVEMBRE 1958

"Study for Mercury Passing in Front of the Sun"—the "Injection" we have noted, and one oil, "Path of Gunshot". No less than 6 Severinis are included,—2 dancers, 2 portraits, a still-life, and an abstraction. Arresting in another sense are 3 Severini documents from the first Futurist *manifestation*. The well-guided couple also possess an ink-study and a canvas by Boccioni. Marginal to these, incidentally, are the American co-founders of Synchronism, S. MacDonald-Wright and Morgan Russell. For the rest, the catalog enumerating works in the Winston collection lists no less than 106 different items, and Boccioni drawings would further augment the number. Few aspects of XXth Century Art have been neglected—and even minor tributaries have not been overlooked. Thus Mr. and Mrs. Winston have preserved a certain fairness in their outlook. At the same time, they have never forgotten their first, hardly apprehended purpose—and this almost adventitiously has given them their unique American repertory on the Italian pathfinders who created Futurism.

1. This group has introduced new tendencies to the U.S. since 1920. It now is installed at Yale University and also includes Marcel Duchamp on its board,

## XX<sup>e</sup> SIÈCLE

*Voici les titres des numéros doubles de la nouvelle série :*

1. Nouveaux destins de l'Art. *Épuisé*
2. Nouvelles conceptions de l'Espace *Épuisé*
3. Art et Poésie depuis Apollinaire. 3.000 fr.
4. Rapport sur l'Art figuratif. 3.000 fr.
5. La Matière et le Temps dans les Arts plastiques *Épuisé*
6. Le papier collé depuis le Cubisme *Épuisé*
7. Dix années d'Art contemporain. *Épuisé*
8. Art et Humour au XX<sup>e</sup> siècle. 3.000 fr.
9. Vrai et Faux réalisme dans l'Art contemporain 3.000 fr.
10. L'Écriture plastique 3.000 fr.

À PARTIR DU 1<sup>er</sup> MARS LE PRIX DU N<sup>o</sup> 11 (NOUVEAUX RAPPORTS DE L'ART ET DE LA NATURE) sera porté à 3.000 fr.

FERNAND HAZAN, ÉDITEUR  
35, RUE DE SEINE, PARIS-VI - TÉLÉPHONE ODÉON 68-72

COLLECTION "XX<sup>e</sup> SIÈCLE"

*En souscription :*

# GEORGES BRAQUE LE SOLITAIRE

par ANDRÉ VERDET

TIRAGE LIMITÉ A 930  
EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS  
30 EXEMPLAIRES SUR  
ARCHES AVEC UNE  
GRAVURE ORIGINALE  
DE BRAQUE (*souscrits*)  
900 EXEMPLAIRES SUR  
PAPIER D'ARCHES 4.500 FR.

*« Braque c'est un silencieux, un solitaire... Quoique nous cherchions tous deux le fait plastique en dehors de toute préoccupation sentimentale ou expressionniste, mes recherches sont à l'opposé des siennes. Il est loin de moi, bien loin, mais quel peintre immense, immense et secret. »*

F. LÉGER.

8 PLANCHES EN COULEURS PAR LE PROCÉDÉ JACOMET  
FORMAT DE L'OUVRAGE A L'ITALIENNE : 19×24 CM.  
COUVERTURE SUR TOILE DESSINÉE PAR GEORGES BRAQUE

*A paraître le 15 décembre :*

# LES ASSEMBLAGES DE JEAN DUBUFFET SIGNES · SOLS · SORTS

par PIERRE VOLBOUDT

TIRAGE LIMITÉ A 750  
EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS  
50 EXEMPLAIRES SUR  
ARCHES AVEC UNE  
LITHOGRAPHIE ORIGINALE  
DE JEAN DUBUFFET  
24.000 FR.  
700 EXEMPLAIRES SUR  
GRAND VÉLIN 12.000 FR.

*En partant des ailes de papillons, Jean Dubuffet a créé, dans ses Tableaux d'assemblages (huile) et dans ses Assemblages d'empreintes (encre de Chine), une peinture d'une inspiration toute nouvelle, d'une originalité qui est bien dans la ligne du « pétrisseur » de Hautes Pâtes et du prospecteur des Paysages philosophiques.*

*En marge de cette œuvre, l'essai de Pierre Volboudt condense et développe en variations dont la rigueur s'éclaire de poésie quelques thèmes de pensée essentiels à l'art du peintre et à l'Art tout court.*

FORMAT DE L'OUVRAGE : 23×32,5 CM. PAGES : 140  
17 PLANCHES EN NOIR ET EN COULEURS PAR LE PROCÉDÉ JACOMET

FERNAND HAZAN ÉDITEUR  
35 ET 37 RUE DE SEINE · PARIS·VI · ODÉ. 68-72

*Vient de paraître*

# VAN GOGH

PAR FRANK ELGAR

*C'EST MOINS AU DRAME HUMAIN QU'AU DRAME DU CRÉATEUR QUE FRANK ELGAR A ACCORDÉ SA SYMPATHIE. LE HÉROS DU ROMAN Y PERDRA PEUT-ÊTRE QUELQUE PRESTIGE, LA GRANDE ET NOBLE FIGURE DE L'ARTISTE Y GAGNERA EN VRAISEMBLANCE. QUI SAIT MÊME SI, DANS SA VÉRITÉ, ELLE NE SERA PAS PLUS POIGNANTE?*

65 illustrations en couleurs · 95 dessins en noir · Catalogue reproduisant 219 tableaux.



3.000 Frs

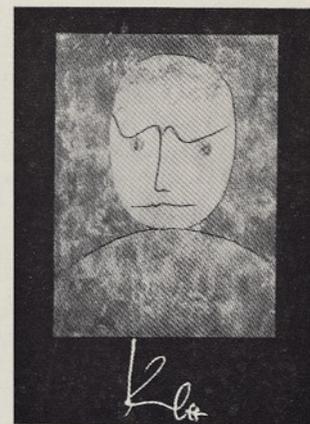
*Dans la même collection*

# PAUL KLEE

PAR G. DI SAN LAZZARO

*L'ouvrage à la fois le plus vivant et le plus complet consacré au grand peintre bernois (Paris-Presses). Un merveilleux petit atlas de l'Univers Klee (L'Information). San Lazzaro a interrogé ceux qui vécurent dans l'intimité du peintre et il a recueilli ainsi d'émouvants témoignages et des faits inédits dont les historiens devront tenir compte (Carrefour). Dans ces pages pleines d'amitié, l'homme apparaît étroitement lié à son œuvre (Tribune des Nations).*

80 illustrations en couleurs · 100 dessins en noir · Catalogue reproduisant 175 tableaux.



3.000 Frs

# PICASSO

PAR FRANK ELGAR ET R. MAILLARD

*Un livre agréable et intéressant; Frank Elgar sait parfaitement nous rendre proches et sans « mystère » une œuvre toujours changeante et toujours imprévue, et une individualité aussi turbulente et aussi intrépide, donner à Picasso ses réelles mesures, sa grandeur (Cahiers du Sud).*

*Un second texte très dense et très lucide dû à R. Maillard constitue une excellente étude biographique. L'ensemble de l'ouvrage, avec ses nombreuses reproductions et surtout le répertoire des principales œuvres, compose le livre le plus ouvert, le plus maniable qu'ait inspiré l'œuvre de l'artiste (Esprit).*

80 illustrations en couleurs · 110 dessins en noir · Catalogue reproduisant 262 tableaux.



3.000 Frs

