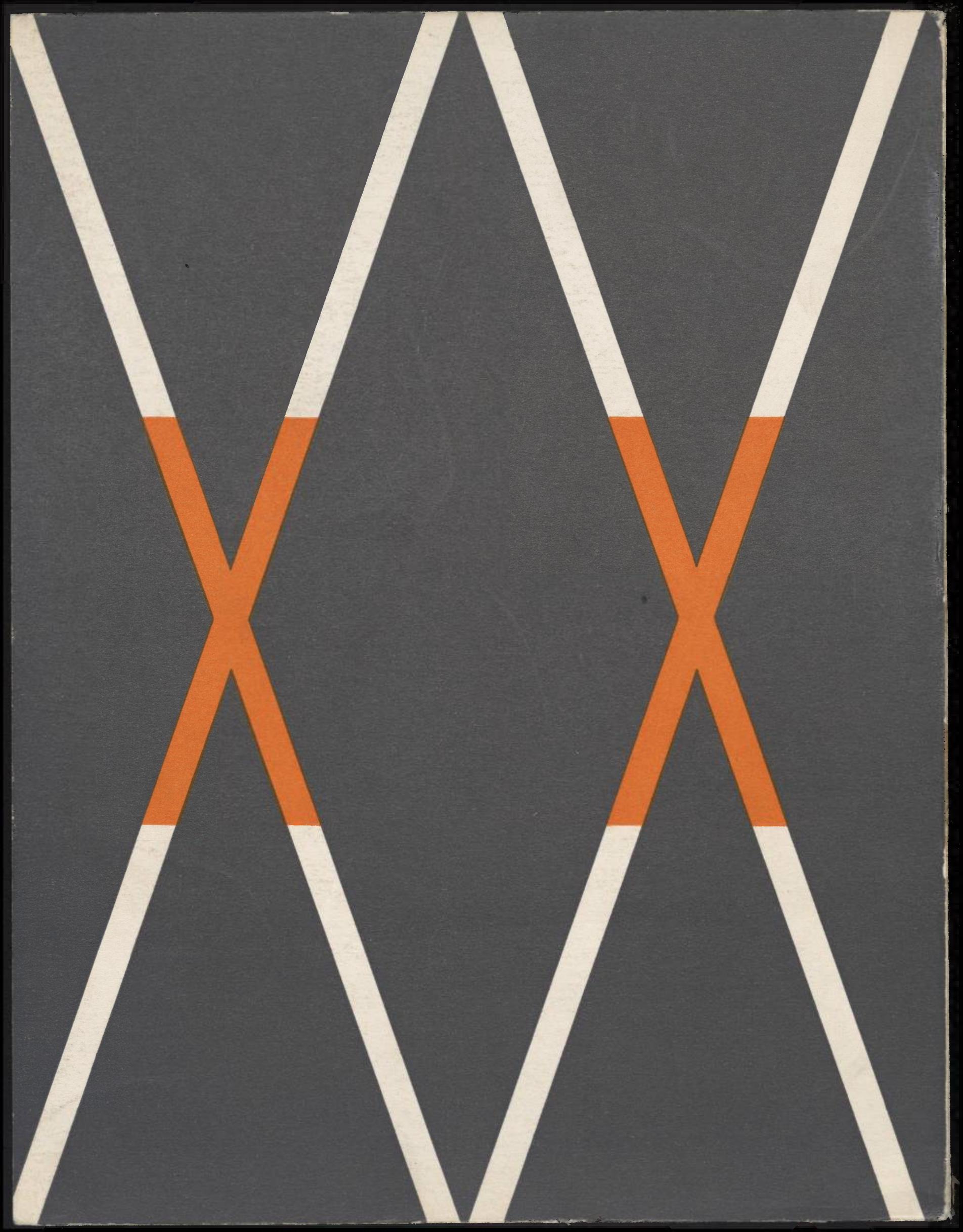
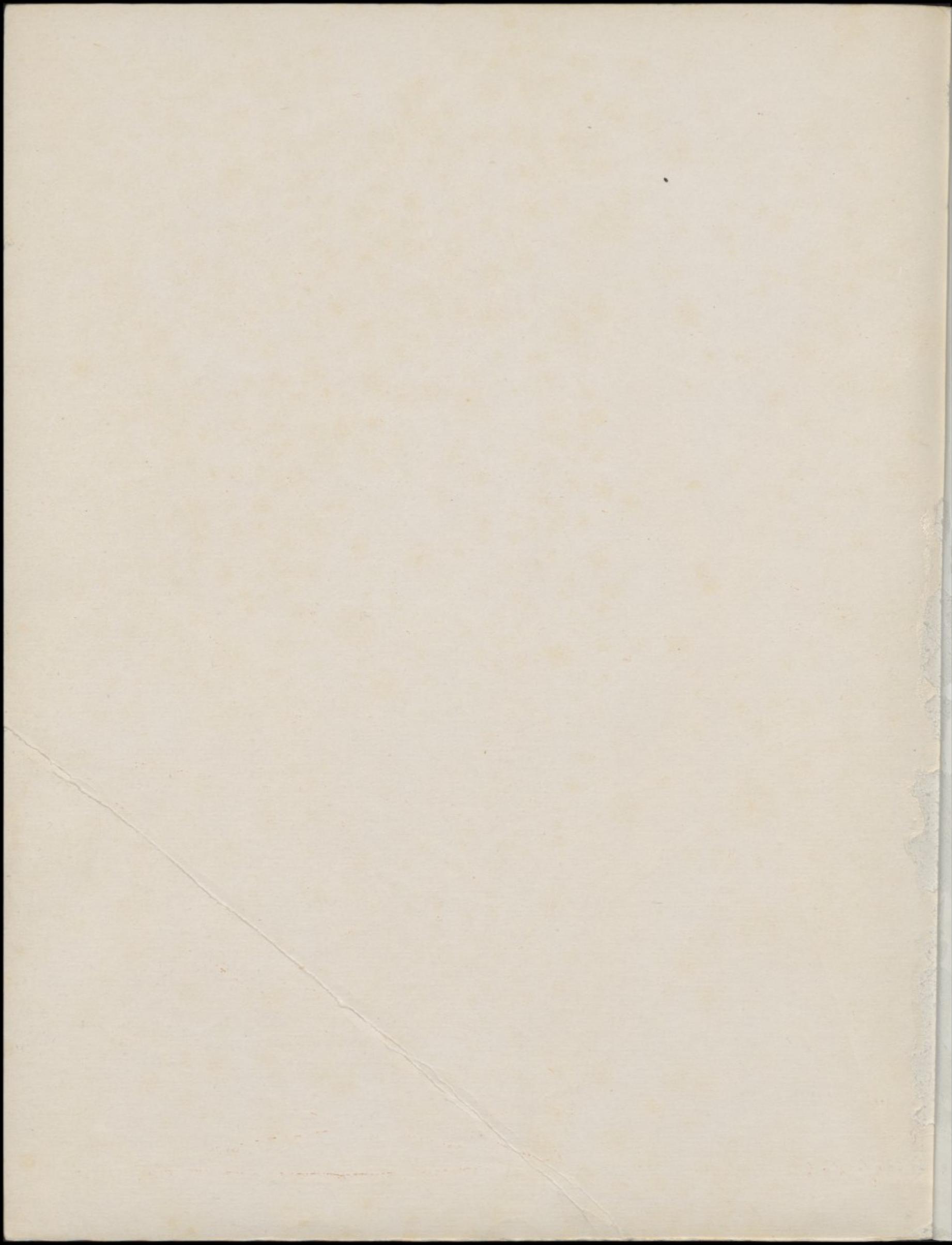


XX<sup>e</sup> SIÈCLE • NOUVELLES SITUATIONS DE L'ART CONTEMPORAIN • XIV - 1960





# XX<sup>e</sup> siècle

Nouvelle série - XXII<sup>e</sup> Année - N° 14 Juin 1960

Cahiers d'Art bi-annuels publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

## NOUVELLES SITUATIONS DE L'ART CONTEMPORAIN

DÉGAGER UN SENS par PIERRE VOLBOUDT

L'ŒUVRE RÉCENTE DE DUBUFFET :

DES BARBES ET DES FEUILLES par A. PIEYRE DE MANDIARGUES 3  
LES LITHOGRAPHIES par GEORGES LIMBOUR 13

NOUVELLES SITUATIONS :

PIERRE ALECHINSKY par JEAN GRENIER 17  
MARTIN BARRÉ par MICHEL RAGON 22  
FRANCIS BOTT par MARCEL BRION 25  
OLIVIER DEBRÉ par R. V. GINDERTAEL 29  
FRANÇOIS FIEDLER par CLAUDE RIVIÈRE 33  
ROBERT HELMAN par DENYS CHEVALIER 37  
ALEXANDRE ISTRATI par PIERRE GUÉGUEN 41  
PAUL KALLOS par PIERRE DESCARGUES 45  
ANDRÉ MARFAING par PIERRE RESTANY 49

HARTUNG : L'ŒUVRE PREMIÈRE par G. MARCHIORI 53

ANTAGONISMES PLASTIQUES :

ZOLTAN KEMENY par RENÉ BERGER 62  
ROBERT MULLER par RENÉ DE SOLIER 66  
MORICE LIPSI par R. V. GINDERTAEL 70  
FRANÇOIS STAHLY par Y. TAILLANDIER 73  
CHAGALL EN ARCADIE par JACQUES LASSAIGNE 77

CHRONIQUES DU JOUR. *L'architecture américaine* (Michel Ragon). *Atlan* (André Verdet). *Peintures vénitienes de Bernard Dufour* (A. Pieyre de Mandiargues). *Jean Le Witt* (Pierre Emmanuel). *Magnelli* (A. V.). *Kandinsky: cercle et triangle* (P. Volboudt). *Dessins de Gilioli* (Y. Taillandier). *Antagonismes* (Claude Rivière). *Adam* (P. V.). *Tim Osborne* (Raoul Vaneigem). *Giorgio de Giorgi* (René Berger). *Louise Nevelson* (Jean Arp). *La sculpture contemporaine à Marseille* (R. V. Gindertael). *L'art européen à New York* (Dore Ashton). *Signori à la Quadriennale de Rome. La Biennale de Venise. Scanavino* (Gillo Dorfles). *Sergio Romiti* (Pierre Courthion). *Dorazio* (G. C. Argan). *Feito* (Michel Ragon). *Krajcberg* (André Verdet). *La section américaine* (Dore Ashton). *Santomaso à Bruxelles et à Amsterdam* (G. Marchiori). *Bona* (D.C.). *Le Musée Léger à Biot* (A.V.), etc.

CE NUMÉRO COMPORTE 150 REPRODUCTIONS EN NOIR, DIX-HUIT QUADRICHROMIES (DUBUFFET, ALECHINSKY, MARTIN BARRÉ, FRANCIS BOTT, OLIVIER DEBRÉ, FIEDLER, HELMAN, ISTRATI, KALLOS, MARFAING, HARTUNG, DUFOUR, OSBORNE, SCANAVINO, FEITO, SANTOMASO).

TROIS LITHOGRAPHIES ORIGINALES EN COULEURS (ALECHINSKY, FIEDLER, MARC CHAGALL).

DEUX DESSINS EN FAC-SIMILÉ de DUBUFFET.

DIRECTION : 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6<sup>e</sup>

Deux numéros doubles par an :

Abonnement pour 1960 : 5.800 F. 58 NF. Étranger : 64 NF.

PRIX DE CE N° DOUBLE : 3.000 F. 30 NF.

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE :

F. HAZAN, 35, RUE DE SEINE, PARIS.

ALLEMAGNE

DOKUMENTE-VERLAG GMBH

OFFENBURG/BADEN, POSTSTRASSE 14.

Abonnement 1960 : 58 D.M.

PREIS DER DOPPELNUMMER : 30 D.M.

ANGLETERRE

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

BELGIQUE

J. HENRIQUEZ

25, RUE DE LA MADELEINE, BRUXELLES.

PAYS-BAS

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

SUÈDE

CHARLES PORTIN, BASTUGATAN 40  
STOCKHOLM SÖ

SUISSE

FOMA S. A. 7 AVENUE J. J. MERCIER  
LAUSANNE

U.S.A.

WITTENBORN, INC.  
1018 MADISON AVENUE NR. 79 STR.  
NEW YORK. 21, N.Y.

# DÉGAGER UN SENS

*En un temps où les attardés de l'arrière-garde de l'art se prennent volontiers pour les fourriers d'un passé futur à réinventer, où le gros de l'avant-garde forme avec résolution l'irréductible carré des audaces d'hier, et de demain, on ne peut plus guère mesurer la nouveauté que par d'infimes écarts à un conformisme des extrêmes. Il semble que le créateur mette toute sa dignité à n'être lui-même qu'en fonction du mode le plus excessif d'expression. Il se veut le rival, l'égal de la nature, l'interprète privilégié du « cosmos », cette dernière invention d'une espèce dont les œuvres portent sur elles on ne sait quel reflet des jeux informes et des vertiges aveugles de la matière.*

*De cette uniformité de l'incobérence et de la confusion, on serait tenté de dégager, sinon un sens, du moins certaines directions. Mais, quelques individualités saillantes mises à part, l'ensemble se distingue surtout par les traits que chacun a en commun avec tous. Une vague suit l'autre. Elles se recouvrent, s'additionnent, s'annulent et ne diffèrent que par l'écume que leur passage laisse derrière lui. Qui pourrait dire si sous cette écume quelque lame de fond se prépare, que rien encore n'annonce ou si elle n'est que l'effet de la succession monotone du Même, inlassablement répété, d'un effort sans fin ni cause, d'une immobile agitation.*

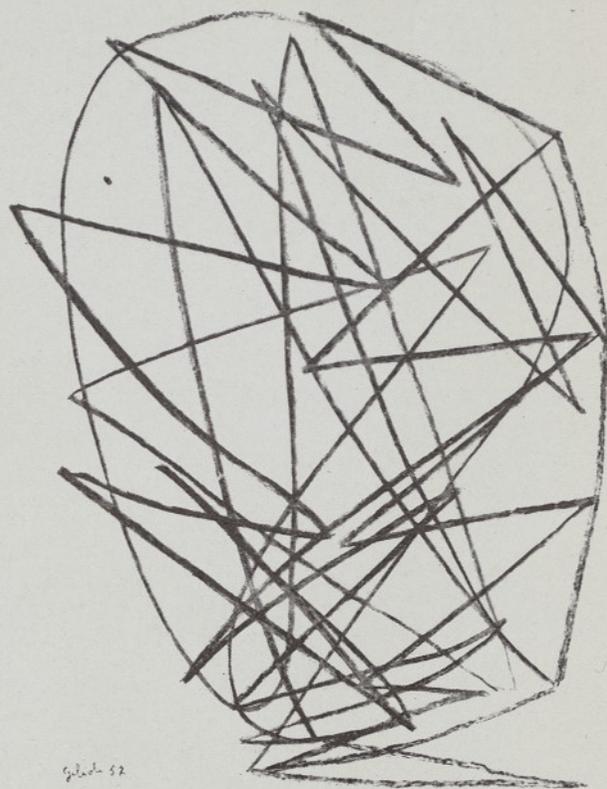
*On a cru voir dans cette insurrection anarchique une sorte d'inquiétude irrésolue qui chercherait dans l'outrance et le paroxysme à atteindre à un paradoxal équilibre. De ces expériences, de ces antagonismes, de ces tentatives presque désespérées pour ébranler le décor où l'homme se donne la représentation des choses et de lui-même, une ligne d'évolution, sans doute irréversible, se dégage. A force de se réduire aux combinaisons les plus impersonnelles de la forme et de la couleur, l'art a atteint à un degré presque inhumain d'indépendance. Substance implicite de l'apparence, le concret n'est plus qu'une donnée arbitraire, refondue sans cesse à la matrice de l'esprit. La sensibilité se confond avec quelque facette du grand cristallin collectif où vient se réfracter la vision d'un monde impénétrable et sans mystère, indifférent à son témoin. Quant à la création, ne finira-t-elle pas par s'identifier au pouvoir anonyme de bâtir, en dehors des vieilles perspectives humanistes, des systèmes irrationnels d'espace, à un jeu abstrait d'universaux ? La forme évanouie dans la relation absolue dont elle incarne un état transitoire, il ne restera plus à l'artiste, pour ressaisir dans sa continuelle métamorphose cet univers qui lui échappe à mesure qu'il le pénètre, qu'à lui tendre, comme des pièges faits à sa ressemblance, les masques sans visages de ses figures élémentaires.*

*Peut-être les tendances actuelles pressentent-elles, à travers leurs confuses aspirations, leurs incertitudes contradictoires, cette ultime aventure de l'art. Elles n'en sont, il est vrai, qu'à tenter de concilier des images qui ne coïncident plus ou ne coïncident pas encore avec les conventions momentanées dont on feint de penser qu'elles puissent être autre chose que l'une des phases d'une esthétique en devenir.*

*Pendant des siècles, la peinture fut un miroir fidèle ou à peine déformant. Elle ne réfléchit aujourd'hui qu'un monde sans nécessité, une dégénérescence sans terme. Lassée de ses redites, rêvant de conjonctions impossibles, incertaine de ses buts, doutant même de sa condition véritable, elle fait du nouveau avec l'ancien le plus ancien, de l'ancien avec ce qu'elle invente, innove par ce qu'elle imite et, en s'imitant elle-même, ressemble déjà à son propre passé.*

*Du charnier de ses créations, l'éternelle Melancolia de l'art voit se lever les spectres de ses formes futures. Elle a brisé son compas et trace vaguement, fiévreusement, des figures désordonnées. Elle regarde à ses pieds le bloc ébauché qu'elle n'arrive pas à finir et dont chaque face lui renvoie une image différente de ce qu'elle a cru être. Sous ses yeux, la forme se décompose. Mais, seule réalité, seule certitude, la forme est en puissance au cœur même d'une destruction toujours à l'œuvre. Elle renaîtra une fois de plus, une infinité de fois, d'elle-même, d'elle seule.*

PIERRE VOLBOUDT.



Gilioli-52

GILIOLI. Dessin

© XX<sup>e</sup> SIÈCLE. 1960

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

# Des barbes et des feuilles

L'ŒUVRE RÉCENTE  
DE DUBUFFET

par André Pieyre de Mandiargues

Sans doute, on aura fini par le remarquer, et je l'ai déjà trop dit, il n'est à peu près rien dans le monde moderne qui nous donne sujet de nous irriter et de nous réjouir autant que la peinture, à peu près personne autant que les peintres. Ce n'est pas le moindre sujet de notre irritation que la triste uniformité à laquelle se croient tenus presque tous les peintres de ce temps dès qu'ils sont sortis de la période expérimentale et qu'ils ont obtenu quelque succès, comme s'ils craignaient souverainement de peiner ou de déconcerter les débitants et les collectionneurs de tableaux, gens à l'esprit tellement borné qu'un peintre est pour eux comme une marque de fabrique, qui doit garantir toujours la même espèce de marchandise. Et c'est un grand sujet de satisfaction, au contraire, que la variété dont quelques autres font preuve, éternels insoumis qui ne se plaisent qu'à défier le goût des autorités et à contrarier les habitudes acquises, au risque même de nuire à leur intérêt. Car un vrai créateur, un artiste vraiment original et vif, il me semble que ce doit être un homme en perpétuel renouveau. Les deux exemples que nous en pourrions justement citer aujourd'hui sont seulement Max Ernst et Jean Dubuffet. Ajoutons que s'ils ont attendu le succès beaucoup plus longtemps que des artistes moins doués, si le public fut méfiant à leur égard, la faute en est précisément à ce génie toujours inventif que nous voudrions saluer comme une de leurs plus belles qualités et comme un témoignage du bon état de leurs méninges.

Jean Dubuffet est un homme qui ne traîne pas, qui ne paresse point. Jamais il ne s'attarde à tirer profit de ce qui a perdu pour lui l'attrait du neuf. Le filon découvert, il l'exploite avec une fougue de pionnier, mais dès que la veine lui paraît moins brillante, ou simplement parce qu'il s'est lassé de travailler en terrain connu, il abandonne la partie (l'offrant à qui la voudra) et va chercher fortune ailleurs, certain qu'il n'ira pas loin sans trouver pareille réussite. Comme Apollinaire il pourrait dire :

*Allons plus vite nom de Dieu  
Allons plus vite.*

L'on sait à combien de « manières » il a déjà donné naissance; ce n'est pas, ici, l'endroit de les énumérer, mais je voudrais rappeler les « petites statues de la vie précaire », ce menu peuple tiré des matériaux les plus vils, car il leur est venu tout récemment des successeurs que nous allons voir tapager et soulever la bagarre dans le concert un peu trop monotone de la sculpture contemporaine. Parmi les « petites statues » de la dernière portée,

DUBUFFET. Maléfica de barbe.  
Encre de Chine. Juin 1959. 79 × 34 cm





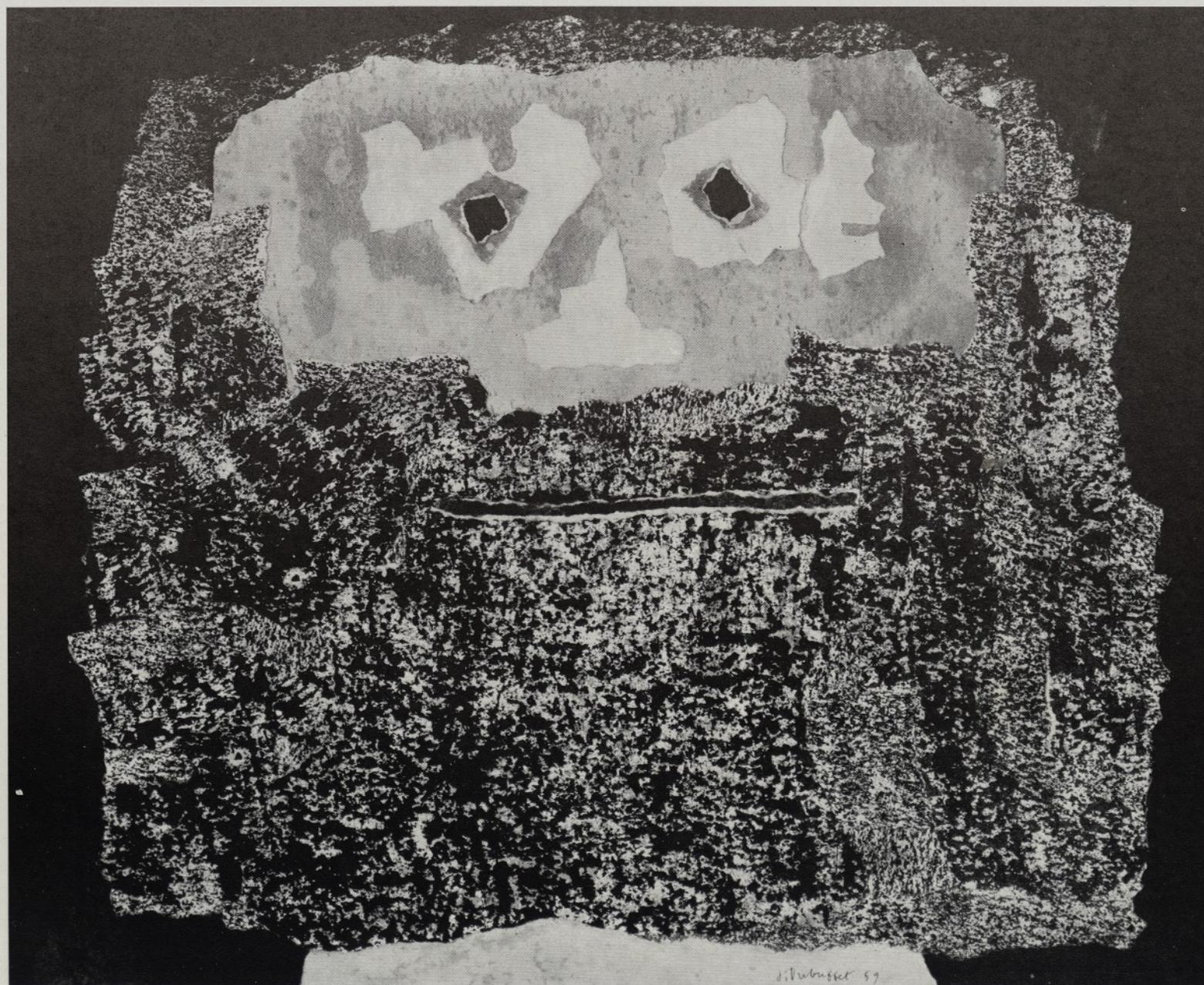
DUBUFFET. Déclinaison de barbe.  
Huile. Novembre 1959. 130×97 cm.

certaines sont (comme on dit) des « ready made », bois flottés recueillis sur la plage et que les tempêtes ont façonnés à l'imitation, semble-t-il, des œuvres de Dubuffet. L'on crierait au plagiat si l'une au moins de ces figures bizarres avait été touchée de main d'homme, mais l'ouragan seul est en cause. Quel est donc ce sculpteur singulier que l'ouragan copie? Nous voilà en plein romantisme, et l'on serait tenté, n'est-ce pas, de nommer Melmoth au lieu de Jean Dubuffet... D'autres épaves ont été recouvertes de papier d'argent, frotté parfois de couleur noire, et elles ont un beau brillant funèbre, une splendeur ternie exprès qui ne saurait être mieux exprimée que par les mots de « lacustre » ou de « gallo-romain ». Il n'en va pas très différemment des figurines de papier d'argent froissé, pareillement assombri, qui pourraient avoir été faites dans la très blâmable intention de narguer les archéologues

et les admirateurs du trésor de Vix. La plupart de ces « petites statues », cependant, sont en papier mâché (ou plutôt en papier pétri, car Dubuffet, qui a de grands moyens, ne dispose pas encore à ma connaissance de préposés à la mastication, tels que les femmes indiennes que l'on emploie dans la fabrication de certains mets ou boissons mâchés au préalable!); celles-là sont les plus étonnantes par la gravité rude qui est le fond de leur caractère et qui n'exclut pas quelque gaieté farouche, ou barbare allégresse, que je trouve au plus haut degré communicative. Jamais, hormis peut-être chez Medardo Rosso, l'on n'avait aperçu le corps ou le visage humain naissant ainsi de la matière comme par secousse ou convulsion.

Reportons-nous au domaine de la peinture. L'année dernière, les *Texturologies*, créées ensuite des *Topographies*, nous avaient beaucoup frappés par leur

DUBUFFET. Lumière de barbe. Juin 1959. Encre de Chine. 57×45 cm.



extraordinaire degré de raréfaction, et nous y avons vu comme des représentations du désert et de la grande nuit, un singulier essai d'appréhender le vide, d'approcher le néant. De cette nuit et de cette nudité voilà Dubuffet revenu, et ce sont deux nouvelles façons, deux nouveaux filons (dont un seul suffirait à toute la carrière d'un peintre de moyenne volée), qu'il nous faut maintenant inscrire au catalogue.

Le premier, celui des *Barbes*, se rattache aux *Texturologies* d'aussi près qu'avec celles-là cousinent les *Topographies*. Les *Barbes*, en réalité, sont des *Texturologies*, mais considérées sous un autre point

de vue, regardées sous l'angle de l'humour, transportées d'un domaine presque métaphysique à celui d'une anthropomorphie souvent burlesque et parfois caricaturale, comme si le peintre, lassé un peu de son exploration du vide et de la nuit constellée, avait voulu reprendre possession de soi par un geste de moquerie. Ainsi l'homme qui s'est laissé transporter d'admiration (comme on dit) par quelque monument célèbre, quand il se révolte, prend un morceau de craie ou de charbon (suivant la couleur de la pierre) pour tracer des babouins (ou des mots violents, s'il ne peut dessiner) au flanc de la construction sublime. La plupart des graffiti dont s'enri-

DUBUFFET. La mer de barbe. Octobre 1959. 116×89 cm.









DUBUFFET. Le plan de barbe. Huile. Octobre 1959. 130×97 cm.

chissent continuellement les œuvres d'art, malgré les efforts des gardiens chargés de leur toilette, sont des produits de vengeance, les repentirs d'une extase ou d'une exaltation. Et si ces bonshommes reviennent avec tant de fréquence sous la plume ou le pinceau de Dubuffet, je crois que c'est à cause de leur agressivité, de leur piquant salubre, pour se défendre lui-même et qu'il y ait réaction quand il constate quelque tendance au grandiose ou au vague, et puis pour avertir ses admirateurs de ne pas trop s'envoyer en l'air à force de contemplation.

Allant un peu plus loin, j'aimerais (faire) remarquer que si les *Texturologies*, comme il nous paraît,

sont des évocations au moins, sinon de véritables représentations de l'infini, la nouvelle manière tend à donner l'infini pour contenu à des barbes, à enfermer dans les limites d'une barbe la substance même des immensités. Curieuse rencontre, la peinture de Jean Dubuffet se rapproche ici des croyances bien connues qui d'un bout de la terre à l'autre voudraient personnifier les éléments, ou leur créateur éventuel, sous l'aspect de géants agrémentés d'une barbe énorme dans les plis de laquelle ils dissimuleraient la plus grande partie de leur corps incertain. Il y a aussi les chefs, empereurs, papes, rois, les sages et les prophètes. Que la barbe, dans



DUBUFFET. L'aveugle. Octobre 1959. Sculpture en papier d'argent. Hauteur : 33 cm.

la catégorie de l'imaginaire, soit l'essentiel de la majesté, on l'admet sans discussion; mais il fallait peut-être cette confrontation avec la texture de l'infini pour en faire apercevoir la raison principale. J'arrêterai là ces considérations métaphysiques, car on serait bien fondé, si je voulais leur donner plus d'étendue, à me dire: « La barbe... ». Pourtant j'aurais pu faire allusion aux Tables de la Loi, puisque les *Texturologies* de Dubuffet, les *Sols*, sont

un aboutissement de sa manière antérieure, celle des *Tables*, et la notion du juste et de l'injuste se fût trouvée rafferme peut-être derrière un rideau de poil inextricable et solennel.

Les *Barbes* sont exécutées à l'encre de Chine, à l'aquarelle, et dans ces cas-là ce sont presque toujours des collages d'éléments découpés au préalable, comme les « Assemblages » de naguère, ou bien à l'huile, et alors il s'agit de tableaux assez vastes.



DUBUFFET. Tête barbue. Bois de la  
plage. Décembre 1959. Haut : 29 cm



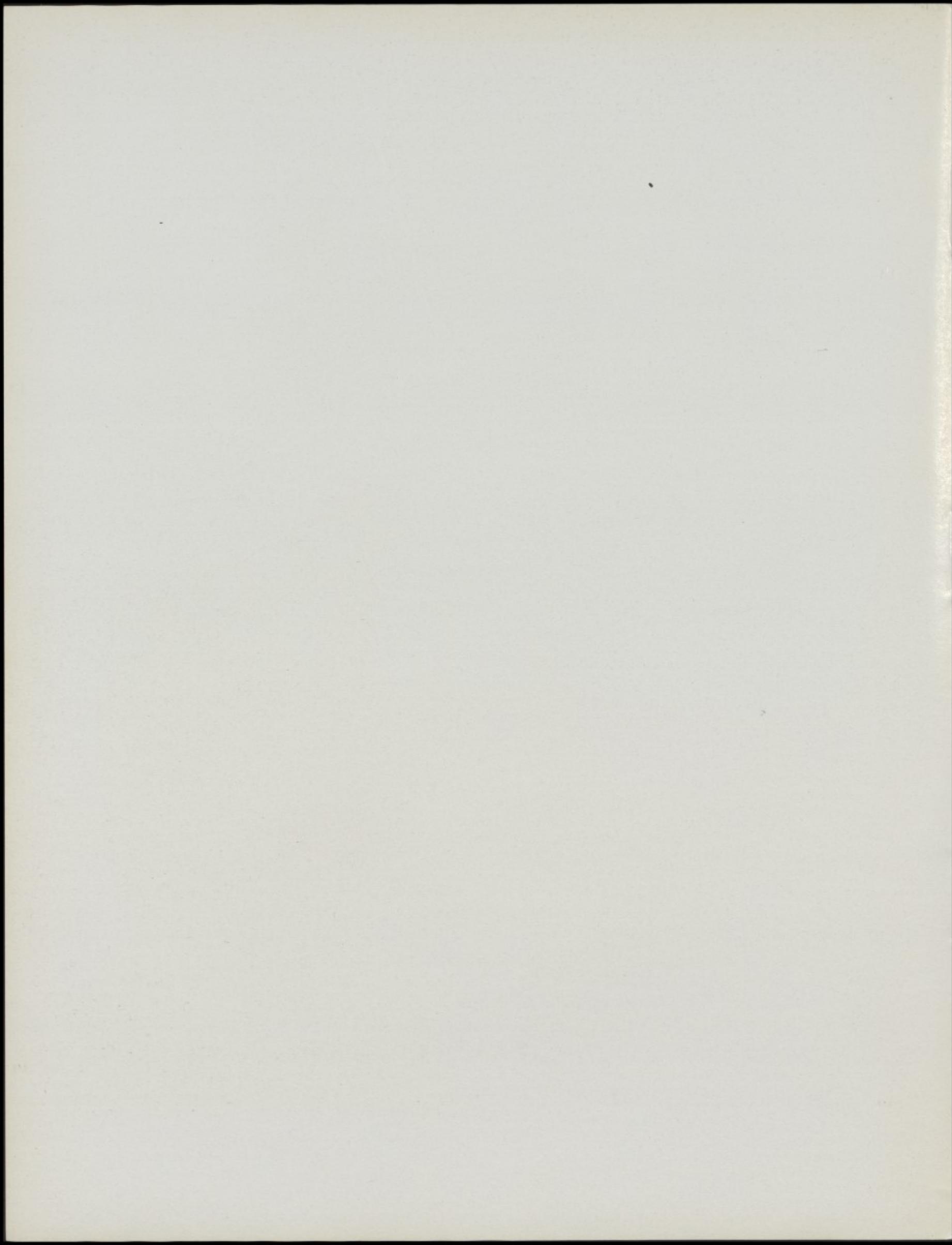
DUBUFFET. Barbe des solitudes. Huile sur toile. Novembre 1959. 116×89 cm.

(Musée de Eindhoven)



DUBUFFET. Tabac Barbiche. (Éléments botaniques). Août 1959. 51 × 33 cm.

(Coll. D. B. C.)



Disons-nous qu'elles sont accrochées sur un bonhomme? C'est au moins l'impression qu'elles procurent à l'observateur, placées comme elles sont, sauf exception rare, au centre de la surface peinte, pourvues d'un support humain limité le plus souvent à des esquisses d'yeux, de front et de bouche en haut, de panse ou de pieds en bas, tout cela effacé en quelque sorte derrière le motif essentiel, le large tablier de crin, qui ressort violemment et superbement à cause d'une matière et d'une facture différentes, tantôt plus accentuées que dans l'entourage et tantôt moins. Il y a comme une illusion de relief qui est un plaisir effet d'optique. Aucune épaisseur matérielle, d'ailleurs, dans les tableaux traités à l'huile, qui semblent encore plus lisses, s'il se peut, que les *Sols*, et qui ont une qualité transparente que l'on n'avait pas aperçue jusqu'ici. Dubuffet, dans la recherche de celle-là, s'est livré à de singulières expériences, employant plusieurs techniques nouvelles pour obtenir plus de fraîcheur et de légèreté dans la formation des empreintes, clouant de la toile cirée sur certains châssis. N'oublions pas le papier d'argent, dont il est fait quelquefois usage pour les *Barbes* au lavis, découpées et collées.

Dans la catégorie, quelques œuvres se singularisent par l'absence du bonhomme de soutien, le « portebarbe », même à l'état rudimentaire, et celle des contours. Sans la moindre indication de lisières, un tableau, *Mer de barbe*, une encre, *Prairie de barbe*, nous apportent la connaissance intérieure de l'espace barbu illimité, nouveaux exemples de « Texturologies ». Contre mon gré, mais il aurait fallu plusieurs pages, je renonce à citer l'un après l'autre fidèlement les titres de toutes les « Barbes », merveilleuse nomenclature qui se devrait lire comme un poème et à laquelle je trouve un caractère étrangement grisant, une sorte de charme oriental qui n'est pas sans rappeler les musiques et les parfums qui nous avaient enchantés dans les ruelles de bazars.

Avec les « Feuilles », ou plutôt les « Éléments botaniques », manière la plus récente à laquelle Dubuffet ait consacré ses efforts (sans pourtant délaisser les « Barbes »), c'est à un nouveau genre de collages que nous avons affaire. Vence et l'automne ont fourni les matériaux : feuilles multicolores et charpentées de fortes nervures, découpées souvent, frottées de peinture à l'occasion, capsules étoilées, calices, pelures, fragments d'écorce... Réunis, collés sur toute la surface ou bien en ménageant une réserve de toile ou de papier, ces débris de l'arrière-saison font des mosaïques assez comparables, en somme, aux « Assemblages d'empreintes », et l'esprit qui les anime est de la même famille. Je veux dire que les mêmes sujets, bonshommes, animaux, jardins éparpillés, se retrouvent dans l'une et l'autre manière, qui se rattachent à peu près également au monde extérieur. Trêve de description. Voir ici s'impose, et l'œil ne saurait être suppléé par des mots. Mais ce qui est passionnant, à mon avis, dans l'ordre de ces expériences, que Jean Dubuffet, comme on sait, mène depuis longtemps en se servant d'éléments arrachés à la nature vive ou bien tombés au rebut, vient des rapports que nous leur trouvons avec le mimétisme naturel et de l'apparition d'une sorte de mimétisme artificiel dont le miroitement est plus curieux encore. L'insecte prend naturellement le masque d'une

DUBUFFET. Le mentonneux. Décembre 1959. Sculpture en papier mâché. Hauteur : 30 cm.





DUBUFFET. Collet monté. (Éléments botaniques). Décembre 1959. 65 × 43 cm.

feuille ou de brindilles, la fleur ainsi prend celui d'un insecte, et l'on a beaucoup discuté sur la cause et la fonction profonde de ces mascarades. Les tableaux où la nature se plie à la ressemblance de l'homme (paysages anthropomorphes) sont des masques peu différemment. Mais le jeu de glaces se fait plus subtil et plus mystérieux quand l'artiste emploie de petites pièces détachées du grand corps de la nature et construit des masques qui sont le reflet (presque toujours caricatural, comme dans un miroir déformant) de l'homme, de la bête, du

végétal ou du paysage. Alors, par de lestes échanges entre le petit et le grand, un monde simulé prend forme, qui ressemble aux images que la mémoire a conservées du spectacle de l'univers, et le nom de jeu que j'ai donné à l'ensemble de l'opération est trop modeste pour convenir, puisqu'il s'agit d'une tentative qui vise à recréer et qui a retrouvé les voies de plusieurs anciens savoirs.

C'est de ce côté-là, probablement, qu'il faut regarder pour découvrir la signification des nombreux genres de collages mis en œuvre par Dubuffet.



DUBUFFET. Prairie de Barbe. Détail grandeur nature, 1960.

Son opinion est que l'homme est leurré quand il croit avoir une vision d'ensemble du monde extérieur, alors qu'il n'en perçoit que des détails par milliers ou millions comme en autant d'éclats de miroir, et qu'il ne dispose que d'une connaissance tout à fait fragmentaire et pour ainsi dire kaléidoscopique de la nature. Il se dupe ou bien il dupe autrui quand il veut étendre de la partie au tout son point de vue. Les vastes panoramas des peintres de paysages sont une duperie encore. Tandis que

le collage et l'assemblage de menus éléments naturels, la réunion d'empreintes strictement bornées, le rapprochement de petites images, la comparaison de petits souvenirs suggestifs, permettent d'opérer une plus honnête reconstruction du simple univers qui est à la portée de nos sens. Tant d'honnêteté n'exclut pas l'indispensable ironie, puisque Dubuffet, c'est notoire, ne fait jamais rien sans humour.

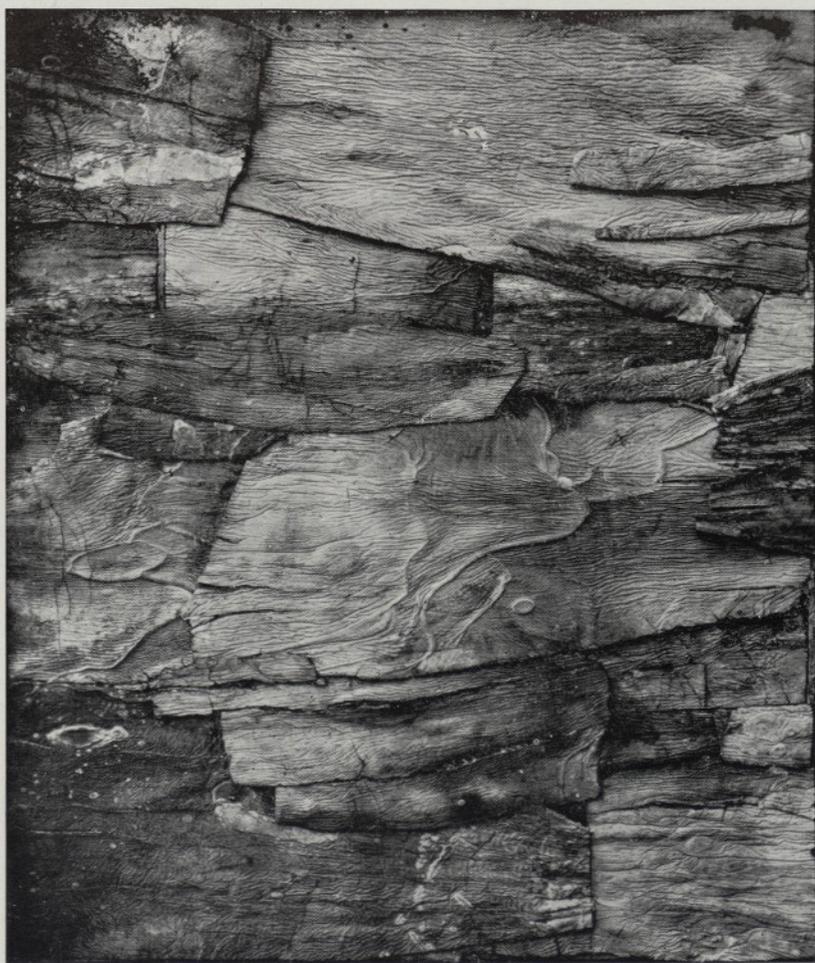
ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES.

DUBUFFET. L'âne égaré. (Éléments botaniques). Septembre 1959. 68 x 51 cm.





DUBUFFET. Automne.  
(Éléments botaniques.)  
Nov. 1959. 60×30 cm.



DUBUFFET. La mer de peau. (Éléments  
botaniques.) Décembre 1959. 46×55 cm.

# Les lithographies

L'ŒUVRE RÉCENTE  
DE DUBUFFET

par Georges Limbour

DUBUFFET. Épanchement aux pustules. Juillet 1958. Lithographie. Planche 3 de l'album IV : Le preneur d'empreintes. (Détail grandeur nature).

Depuis 1944 Jean Dubuffet a éprouvé pour la lithographie une véritable passion : interrompant à plusieurs reprises la peinture, il lui a exclusivement consacré des semaines entières. En 1945 paraît son premier album : trente-quatre lithographies, accompagnant un texte de Francis Ponge, *Matière et Mémoire* ou *Les Lithographes à l'École*. A cette occasion, désirant s'initier à la technique du métier, il avait fait un stage de trois mois dans les ateliers Mourlot Frères. En 1950 paraissent, avec assez de retard, *Les Murs*, 14 lithographies originales accompagnées de poèmes de Guillevic.

Dans l'hiver 1953, il franchit un pas décisif. Il entreprend une série de nouvelles planches, la plupart en noir, quelques-unes en couleurs. Non réunies en albums, elles sont de formats divers et parfois exceptionnel (grand aigle). A certaines de ces œuvres il applique une technique très particulière qui aura un grand retentissement sur son œuvre à venir. Il fait des empreintes sur des feuilles de papier à report, découpe ensuite des morceaux dans ces feuilles, puis les assemble en reportant enfin le tout sur pierre. (C'est là une des origines de ces fameux « assemblages » qu'il réalisera un peu plus tard, d'abord avec des dessins à l'encre de Chine, ensuite avec des toiles peintes à l'huile.)

Depuis 1954 il réside à Vence, mais l'hiver de 1957 se trouvant à Paris, il procède à des assemblages de morceaux lithographiques en couleurs. Ceux-ci consistent encore, comme les assemblages à l'huile, en collages. Mais ce ne sont que des expériences. Il pressent quelque chose à découvrir. Comme toujours il exécute ces recherches avec la plus constante ardeur. Il va travailler dans un atelier où l'on paraît s'intéresser à ses travaux, mais il est très vite déçu par l'aide qu'on lui apporte. Pour l'œuvre, très considérable, qu'il envisage, il lui faudrait un atelier personnel, avec un ouvrier exclusivement occupé au tirage de ses lithos.

Il décide donc de monter un atelier, et s'installe bientôt dans un local — assez vite trouvé — rue de Rennes. Cependant comme son intention est de retourner, dès le printemps, à Vence, il se préoccupe de trouver dans cette ville un autre local, et y fait expédier les presses et instruments nécessaires. C'est ainsi que l'hiver, le printemps et l'été sont consacrés, à Paris puis à Vence, à un travail assidu et purement lithographique. Il parfait en même temps ses déjà anciennes connaissances techniques.

Le projet, à vrai dire assez titanesque, qu'avait Dubuffet était de réaliser un genre de lithos qui n'a



encore jamais été tenté. Ce n'est pas le moment de l'expliquer dans ses détails. Nous nous contenterons d'examiner ce qui a été fait jusqu'à ce jour, et qui est considérable, comme en témoignent seize albums déjà parus.

Il est à noter qu'à part quelques-unes, ces lithos sont faites sur zincs, ceux-ci étant plus facilement maniables que les pierres, et d'autre part, étant donné leur peu d'épaisseur, ils sont aisément emmagasinables dans un espace réduit.

Aucun de ces travaux n'est exécuté à l'aide de crayons ou de pinceaux; la main n'intervient pas directement. L'auteur a donc employé les procédés les plus divers, et d'abord celui des empreintes, sur des matières comme pierres, bois, tabliers de cuir, tapis de corde ou de caoutchouc, dos d'une personne complaisante, etc... d'autres fois ces empreintes ont été prises sur des objets préparés pour qu'ils les livrent, par exemple un lit d'épluchures avec

peaux d'oranges. Il serait maladroit d'insister, car citer quelques-unes de ces prises paraît en limiter le registre qui reste inépuisable. Il est même plus intéressant de songer aux autres procédés, qui consistent en triturations faites sur le papier report, ou en mélanges d'encre antagonistes, incompatibles, dans le combat desquelles il peut faire intervenir encore de la benzine ou de l'eau; les traces de ces rivalités et querelles chimiques, les réactions imprévues et phénomènes qui s'ensuivent se trouvent reportés sur le zinc. Il peut encore jouer de manipulations d'acides ou d'oxydations provoquées directement (avantage du zinc) sur le zinc mouillé exposé au soleil. D'autres plaques ont été préparées avec de la poudre de résine sur laquelle a été passé un linge imbibé d'alcool à brûler, etc... Notons aussi que dans le tirage on peut inverser le noir et le blanc.

Ces manières de faire, innombrables, aboutissent

DUBUFFET. L'humus. Juillet 1959. Lithographie. Planche 7 de l'album en noir IV : Le preneur d'empreintes.



à des effets parfois inattendus; ce sont des expériences, mais assez bien dirigées par une certaine habitude qu'a ce lithographe de faire du hasard son complice, et de prévoir, grâce à la science acquise, les réactions qui vont se produire. Il sait ce qu'il veut faire dire aux différentes matières, et que, par exemple, de cette pierre c'est de l'eau qu'il va faire couler, que ce travail à la résine fera finalement souffler le vent.

Qu'on se rassure : un travail qui n'est pas celui, direct, de la main, n'est pas fatalement dénué d'intention. On dirait même, à voir quelques-unes de ces lithos, qu'elles résultent d'une sérieuse préméditation. N'aurait-elles pas été méditées, aussi bien quant à la méthode de leur apparition, de leur surgissement, qu'au point de vue du thème dont elles procèdent, pendant une bonne dizaine d'années? Aussi le titre que le lithographe, après qu'elles ont été faites, et même quelquefois assez longtemps après, leur donne, n'est-il pas un titre arbitraire suggéré à un esprit inventif et de poétique imagination verbale par les formes capricieuses que prend le hasard; ce titre correspond aux intentions, pas toujours sur le moment bien conscientes, qui dirigeaient le chercheur dans ses expérimentations.

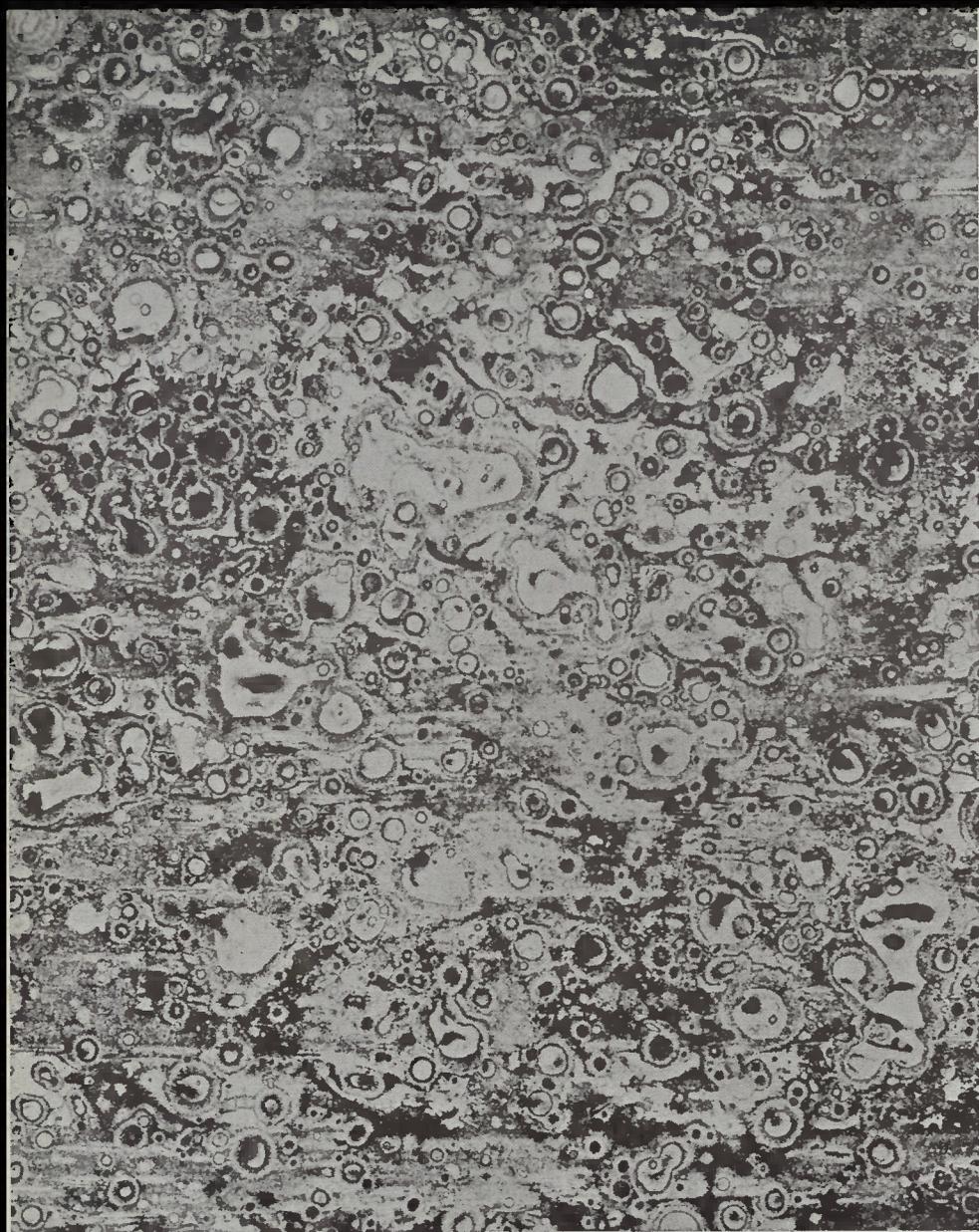
Il se trouva ainsi que dès la fin de 1958, Dubuffet avait exécuté un très grand nombre de planches, dûment répertoriées et numérotées en vue de ses desseins futurs, les zincs en étant soigneusement conservés. C'est alors qu'il décida de les publier par albums de 18 planches, format demi-colombier (63 x 45 cm), tirés chacun à 16 exemplaires, tout au moins pour les premiers (les suivants 20 à 25). Douze albums en noir, et quatre en couleurs (ceux-ci contenant chacun 10 planches et tirés à une vingtaine d'exemplaires dont certains sont accompagnés des suites chromatiques) sont déjà parus. Ils ont été tirés dans ses ateliers de Vence et de Paris. Les lithos ne sont accompagnées d'aucun texte. Cette publication est à suivre.

Dans les premiers albums le lithographe publie la suite de ses œuvres sans opérer de sélection, et sans grande unité de thème, mais à partir du quatrième il renonce à publier la totalité des œuvres exécutées, et groupe autour d'un thème limité celles qu'il a retenues. On remarque aussi au cours des douze albums en noir une évolution dans le faire et dans le format.

Quel est l'intérêt — que certains éprouvent passionnant — de cette suite prolongée de travaux, méthodiquement rassemblés selon un souci qui peut paraître scientifique? Le titre du troisième album : *Suite d'inventaire* peut nous mettre sur la voie. L'auteur fait un inventaire détaillé, en effet, des différentes structures ou textures qui apparaissent dans la matière des choses, et prend sur le fait maints phénomènes physiques et chimiques qui transforment leur apparence. Ce qui est très curieux dans ces œuvres, c'est le mélange de ce souci scientifique (répertoire d'observations) et d'un sentiment lyrique intense, car les mouvements intimes de la matière évoquent aisément ceux de l'esprit, les transformations de l'une, les bouleversements de l'autre, et y correspondent. On pourrait dire que ces lithos jouent sur deux plans, celui de la réalité physique et celui du monde spirituel, et même faudrait-il encore en ajouter pour le moins un troisième, car ces petits espaces auxquels il est fait allusion, ou qui sont simplement par les

DUBUFFET. Lèpre. Mars 1959. Lithographie. Planche 9 de l'album en noir XII : Sites et chaussées. (Détail grandeur nature).





DUBUFFET. La danse de l'eau. Mars-avril 1958. Lithographie. Planche 12 de l'album II : La terre et l'eau. (Détail grandeur nature).

empreintes reproduits, peuvent rejoindre de plus vastes spectacles naturels, grands animaux (suales, antilopes), murailles de Chine, la mer ou le printemps. Les grands thèmes (sur lesquels déjà s'acharnait la peinture) sont ceux indiqués par les titres des albums : *L'Élémentaire* ; *La terre et l'eau* ; *Suite d'inventaire* ; *Le preneur d'empreintes* ; *Éléments, moments* ; *Le vide et l'ombre* ; *Territoires* ; *Théâtre du sol* ; *Sols, terres* ; *Textures* ; *Sites et chaussées*.

Examinons maintenant avec plus de précision comment ces thèmes se présentent.

Pour les solides, nous avons naturellement les sols, avec leurs manières d'être innombrables. Cette texturologie du sol en est aussi une psychologie, puisque Dubuffet anime et spiritualise l'inerte (Vie ardente au sol, Texture frémissante, etc...).

Les végétaux occupent une place considérable, pour la bonne raison que s'ils n'apparaissent pas toujours sur ce théâtre sous l'aspect général de leur propre personnage, ils ont souvent servi par le procédé des empreintes à faire apparaître d'autres réalités qu'eux-mêmes, ou de purs phénomènes.

Les fluides, nombreux, sont presque une innovation. Malgré qu'il en ait eu maintes fois le désir,

Dubuffet n'a guère peint de ruisseaux. Nous voyons l'eau jaillir dans les deuxième et dixième albums, et de-ci de-là dans d'autres, par petites sources. L'élément fluide exalte Dubuffet car, susceptible de tous rythmes calmes ou violents, il est image de l'esprit. Le sang ne nécessite pas une litho en couleurs.

Mais plus fluide encore que le liquide est le gaz. Toujours instable il danse. Et il a des taux de compression variés. Le vent lui-même n'est-il pas une humeur douce coléreuse ou passionnée du gaz?

Voilà déjà un abondant registre de structures. Nous avons remarqué dès les sols qu'elles tendent à l'animation. Notre homme de science, appelons-le franchement ainsi pour le moment, veut mieux encore que des structures ou textures, saisir les phénomènes eux-mêmes qui les provoquent, les distendent, les métamorphosent ou les font éclater.

Les phénomènes captés sont l'oxydation, la germination, la dispersion, l'ontogénèse, la détérioration, les transmissions, les animations, etc... qui aboutissent, ouvrant accès à une nouvelle mythologie, à plusieurs Légendes. Parmi ces phénomènes, il faut faire une grande place aux phénomènes lumineux : poudroïement, réfraction, monde des apparences, nappe obscure, l'ombre balayeuse, reflets embués ou jeux d'ombre, phénomènes que l'art lithographique étudie avec le plus grand bonheur. J'ai dit plus haut notre homme de science : il va de soi que la sienne n'a aucun rapport avec celle des laboratoires universitaires, comme la série suivante de phénomènes, que je sépare peut-être un peu arbitrairement des autres va nous en convaincre.

Ces phénomènes en effet sont bien encore des phénomènes physiques ou biologiques, mais ils sont tout aussi bien des phénomènes de l'esprit : obscure communication, transmission, ardeur, tumulte, irrptions, intervention, mémoire et oubli, paix, les fleurs du rêve, etc... Sans doute doit-on les considérer comme une clé de l'œuvre entière.

C'est dire que la nature parle, par ses textures stables ou ses phénomènes passagers. D'où ces œuvres, éparses en les divers albums, qui sont des Textes, des Murs ou des Théâtres. Dans ces cas, les structures physiques sont aussitôt transportées sur le plan moral : Texte de pierre, Inscriptions légères, Texte frissonnant ; dans l'ordre des Murs : au Mur Délabré, réaliste, s'opposent le Mur aux Souvenirs, le Mur des Larmes ou le Mur Chinois. On pourra considérer cette œuvre comme un immense théâtre aux cent actes divers, mais à l'intérieur pourra plus particulièrement s'ouvrir un Théâtre des Mèches et des Larmes, de Ballet (beaucoup de danses, on l'a vu) ou un Théâtre des Sous-Sols.

Les lithos en couleurs sont faites avec les planches en noir, mais il ne serait guère possible de les reconnaître. On sait combien Dubuffet répugne aux coloris éclatants et aux couleurs pures. Ses tons sont extrêmement mélangés. Aussi les couleurs ne sont-elles généralement pas posées par juxtaposition, mais par superposition. Parfois deux couleurs lui suffisent, plus souvent trois ou quatre, mais il peut atteindre le nombre assez généreux de huit couleurs. Alors, à l'amateur recueilli d'apprécier à quel résultat profond et secret concourt une si luxueuse dépense.

GEORGES LIMBOUR.





# Pierre Alechinsky

NOUVELLES  
SITUATIONS

par Jean Grenier

Ce nom slave ne peut pas tromper longtemps. Dès qu'on a aperçu Alechinsky on reconnaît l'homme originaire de ces plaines au contour peu déterminé qui s'étendent de la Somme à l'Escaut et de ces grandes villes industrielles qui en constituent le vrai paysage, les monuments anciens ne servant que de décor; ses traits sont bien dessinés, ses gestes précis, son allure méthodique; tout cela sans raideur, avec une gravité tempérée par la jeunesse; car, pour être devenu un peintre célèbre, il est très peu avancé

en âge, étant né en 1927. Sa carrière est pourtant longue déjà.

Son père, venu de Crimée, s'était établi en Belgique et marié dans le pays. Après ses études il entra chez un typographe et apprit la composition. C'est alors qu'il eut la révélation des arts graphiques et qu'il abandonna tout de suite ce qui n'était qu'un métier.

Sa chance, dit-il, est d'avoir rencontré le peintre Asger Jorn qui vit à Copenhague. Jorn exerça sur

ALECHINSKY. Les aveugles. Peinture. 1958. 215 x 150 cm.

Photo Robert David. (Galerie de France)



lui une grande et heureuse influence. Alechinsky n'avait pas besoin qu'on lui recommandât de travailler, mais plutôt qu'on lui dit comment travailler. Il était d'un pays où le travail est aussi nécessaire que la respiration, et son labeur a été acharné. On peut dire de lui que son œuvre a un long passé car ses années de première jeunesse ont compté double.

Avec Alec Jorn, Appel et Corneille, il a fondé le groupe *Cobra*, appellation tirée des noms des trois capitales : Copenhague, Bruxelles, Amsterdam — Jorn étant danois, Appel et Corneille hollandais et lui belge. Le groupe était caractérisé par la recherche de l'expression véhémence. Un précepte de Jorn a

frappé Alechinsky. C'est à un précepte comme celui-là qu'il dit devoir ses progrès :

« Quand tu ajoutes quelque chose à ta toile, que ce ne soit pas pour une raison d'esthétique mais pour une raison d'expression. »

On ne peut pas mieux formuler une exigence qui est celle des Modernes et qui a toujours été celle des Flamands (je ne dis pas des Hollandais). L'amour du trait, de la ligne est latin et classique — mais il s'agit d'un trait qui vaut par lui-même, un trait qui cerne, une forme qu'on voudrait adorer. Contempler un dessin de Matisse, c'est faire un acte de respect et d'amour envers une forme qui a sa vie en elle-même, une vie mystérieuse : elle ne nous

ALECHINSKY. Épave. Peinture. 1959. 205 × 247 cm.

(Coll. particulière)



ALECHINSKY. Personne. Peinture.  
1958. 200×110 cm. (Coll. particul.)



adresse pas de signes, se contentant de susciter des sentiments.

Au contraire, les personnages de Chagall font des gestes, ils s'adressent à nous; les éléments de tel ou tel peintre non figuratif ont une éloquence à laquelle nous ne restons pas insensibles puisque nous réagissons à eux parfois violemment. Quand

nous ne réagissons pas nous disons que le peintre ne nous présente qu'un décor. Oui, nous aimons qu'on nous parle. Nous allons jusqu'à vouloir que le peintre, même s'il nous cache ses émotions, laisse la trace de son geste sur la toile.

Pour les Flamands l'expression a toujours été le principal. Il n'est pas étonnant que renaisse toujours

chez eux ce besoin d'exprimer le mouvement, le mouvement qui dérange les lignes, brise les formes et emporte tout avec lui. Dans un visage, dans un corps, dans une foule, c'est la multitude qui est décrite, et la simplification est bannie de ce point de vue dionysiaque et panique.

Alechinsky se consacre peu au dessin, art qui est fait de nervures et d'articulations. Il fait des encres. S'il use du papier, c'est pour, d'abord, le chiffonner ou par terre ou sur un mur ou sur un châssis. Déjà la matière est préparée pour abriter quelque chose qui pullulera. Le papier une fois tendu gardera les traces des violences qu'il a subies.

Alechinsky est allé au Japon, il en a rapporté la nostalgie d'un style dont il n'est pas indigne. Il faut une grande sûreté de main pour réussir comme les Japonais, pour rivaliser avec eux. Il a même réalisé un film en 1957 intitulé : *Calligraphie japonaise*.

L'écriture jette un pont entre le geste naturel et l'œuvre artificielle de l'homme, elle peut être un signe aussi abstrait que possible, mais aussi, quand elle retourne à ses origines, une image aussi spontanée que possible de ce qui se passe autour de nous.

« Il y a place, écrit Christian Dotremont, pour une peinture-écriture qui entretienne avec l'univers des rapports beaucoup plus francs que l'écriture

figée et beaucoup plus naturels que la peinture figée. »

C'est probablement le voyage au Japon qui a sauvé Alechinsky de la sécheresse de l'abstraction. Mais avait-il tant besoin d'y échapper? Non, il avait plutôt besoin de ne pas se laisser trop séduire par le goût de la grimace et l'attrait du monstrueux qui sont répandus dans les pays du Nord. Autrement dit, de ne pas tomber dans un naturalisme qui ne veut voir dans la Nature que ses outrances, sous prétexte d'en donner « l'expression ».

Cette influence modératrice, je la vois s'exercer dans ses derniers tableaux, ceux qu'il expose à la *Biennale* de Venise. Alechinsky y révèle une parfaite maîtrise. Il pourra encore progresser, mais l'essentiel est déjà atteint : l'originalité de la vision et du style, la pleine possession d'une technique — les deux allant ensemble. L'instrument, c'est indifféremment le couteau, le pinceau, le doigt, le chiffon. Par endroits la toile reste vierge.

Insensiblement la composition a changé. Ce que l'on retient d'une exposition d'Alechinsky c'est toujours un enveloppement et un développement, ou plutôt un enroulement et un déroulement de formes qui s'enchevêtrent en même temps qu'elles se succèdent. Mais quel chemin parcouru depuis

ALECHINSKY. Disparaître. Peinture. 1959. 280x200 cm.

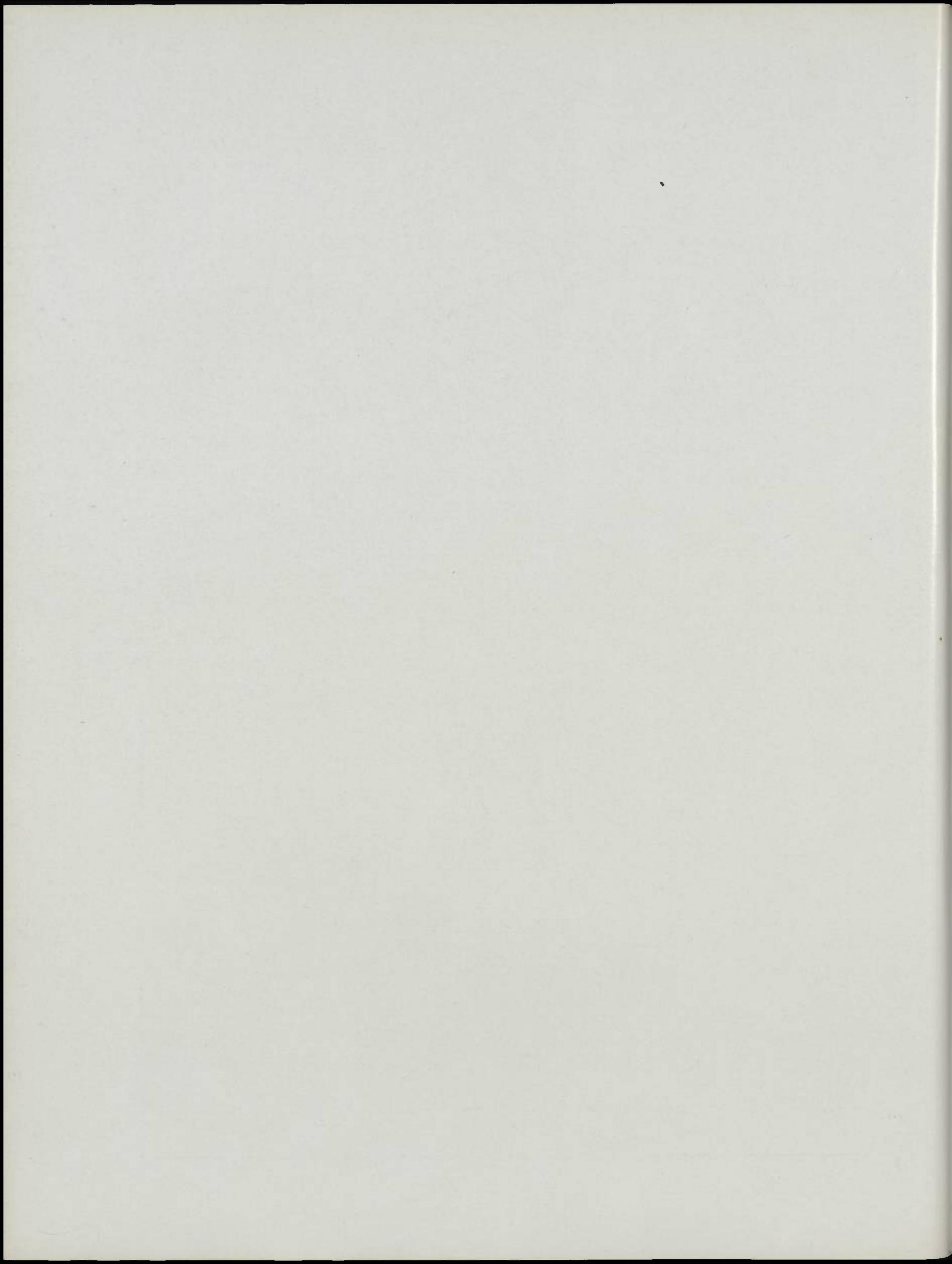
(Galerie de France)





ALECHINSKY. Pluie bleue. 1959. 100 × 65 cm.

(Coll. Raymond Haas)





ALECHINSKY. Le replié. Peinture. 1958. 146×114 cm.

(Coll. particulière)

cinq ans, date de *La montagne regardait!* Toile pourtant majestueuse et d'une exécution accomplie. Mais une très grande liberté apparaît dans *Les aveugles*, *Prendre jour*. Les éléments se morcellent en même temps que le rythme de l'ensemble devient plus large et plus entraînant. Les formes s'étirent; elles n'en sont que mieux orchestrées.

S'il faut parler des couleurs on peut dire que dominant les blancs, les noirs, les violets les plus divers et les bleus. Tons froids en général, et cependant rien de plus animé que le tableau lui-même. Alechinsky dit être à la recherche d'une nouvelle figuration. Et en effet, il y est déjà arrivé avec *Disparaître*. Comment? En faisant onduler des formes il passe de l'abstrait au concret; de ce qui pourrait être ornemental à ce qui pourrait être figuratif.

L'art de Alechinsky est celui de *l'entrelacs brisé*. Focillon fait observer que l'espace de l'entrelacs

proprement dit n'est jamais immobile, qu'il engendre son espace au contraire et qu'il comporte des différences de plans. Il y a deux sortes d'entrelacs : celui où l'objet qui apparaît n'est qu'un ornement et celui où l'objet prend une dignité propre, reléguant les ondulations au second plan. Dans la toile intitulée *Disparaître* nous avons affaire à une transition, à un équilibre instable : la forme féminine qui apparaît au centre disparaît (comme le dit le titre) au même moment : elle est ornement mais aussi sujet.

Mais l'entrelacs d'Alechinsky est brisé. En quoi il est bien de notre époque par son refus de se laisser définir, par l'émiettement, la pulvérisation, la soif de destruction qui accompagne aujourd'hui toute œuvre vivante, comme l'ombre fait du corps. Et à ce frisson nouveau il a su donner une harmonie nouvelle.

JEAN GRENIER.

# Martin Barré

par Michel Ragon

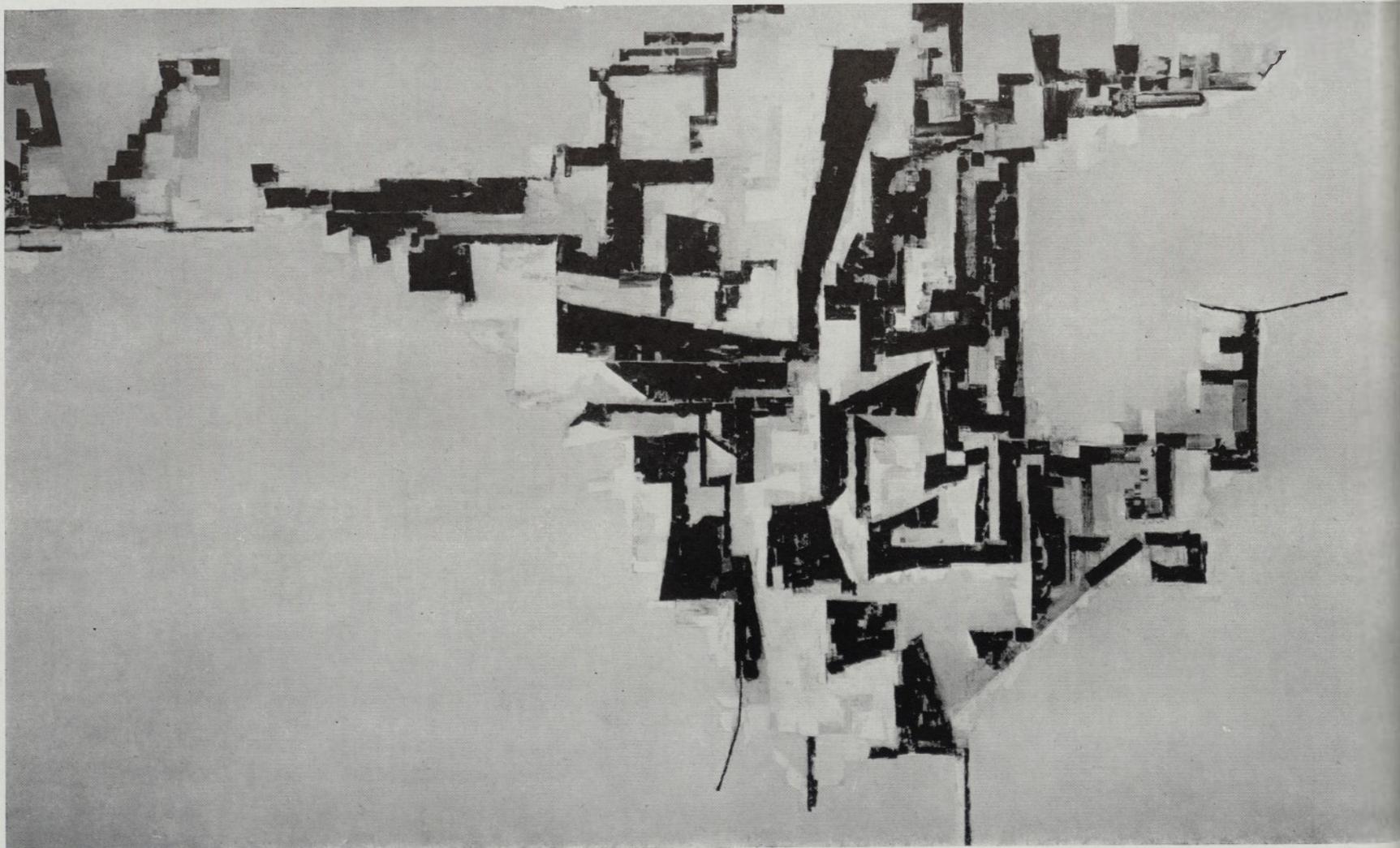
Martin Barré est un artiste capital puisqu'il est, chose extrêmement rare, un créateur dans le sens le plus fort du terme. Je pèse bien mes mots, et c'est toutes réflexions faites, que j'écris : Martin Barré est non seulement un des peintres majeurs de sa génération (et là, alors, de beaucoup !) mais de la peinture actuelle. Ceci prêterait provisoirement à sourire, mais pour moi aussi, une telle conviction ne s'est pas faite d'emblée. Bien qu'ayant préfacé ses premières expositions à la Galerie La Roue, en 1955 et 1956, bien que l'ayant introduit à la Galerie Arnaud où il expose régulièrement depuis 1957, c'est peu à peu, au fur et à mesure, d'ailleurs, que sa peinture se développait, que ses recherches se précisaient, s'approfondissaient, qu'une vie intérieure exceptionnelle suscitait ce qui est devenu *son style*, et un style qu'il ose remettre sans cesse en question, l'intériorisant à un degré toujours de plus en plus vif, l'amenant à des ramifications toujours insolites, puis semblant soudain le détruire pour le faire

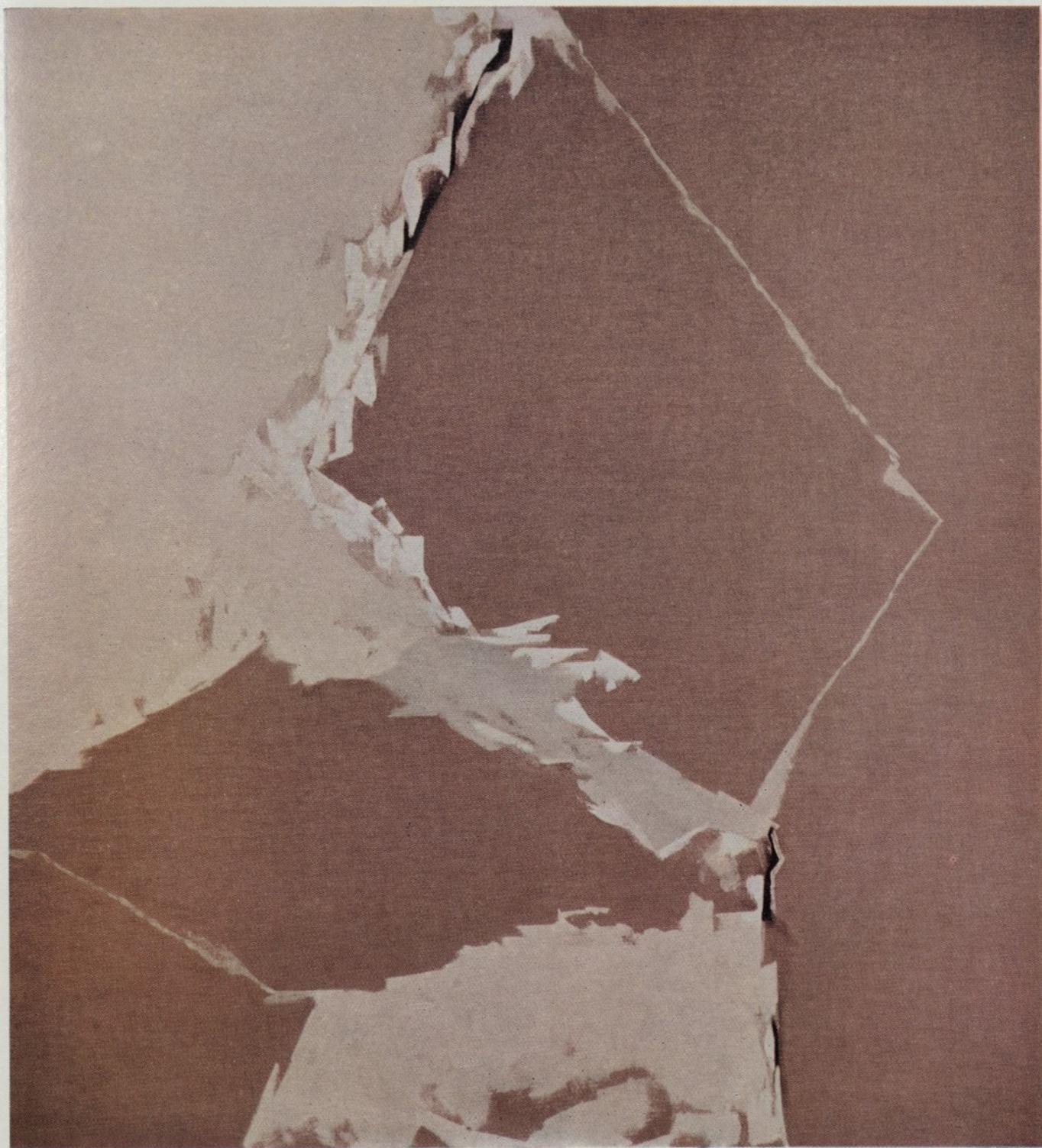
renaître sous un aspect entièrement nouveau, que je suis arrivé à cette conviction qu'avec Martin Barré un artiste exceptionnel, dont l'influence sur certains de ses contemporains est déjà sensible, nous était donné. On n'a pas fini d'en reparler. Mais le grand succès sera pour lui plus difficile dans la mesure où ce peintre est si différent des autres. Car si le public, on le sait, demande aux artistes de lui montrer une vision nouvelle, il ne « reconnaît » (le mot est juste) que les suiveurs. Et l'artiste original, le créateur, n'est souvent « découvert » que lorsque la gloire de ses propres suiveurs l'a fait « reconnaître ». Espérons que Martin Barré n'aura pas à attendre si longtemps pour que l'absolue nouveauté de son œuvre soit « reconnue ».

Ce qui m'avait déjà séduit, en 1954, c'est qu'il avait le courage et la singularité de proposer une peinture en total désaccord avec la mode qui se lançait allégrement dans la voie du tachisme et de l'informel. Lui, partait de Mondrian et de Malevitch

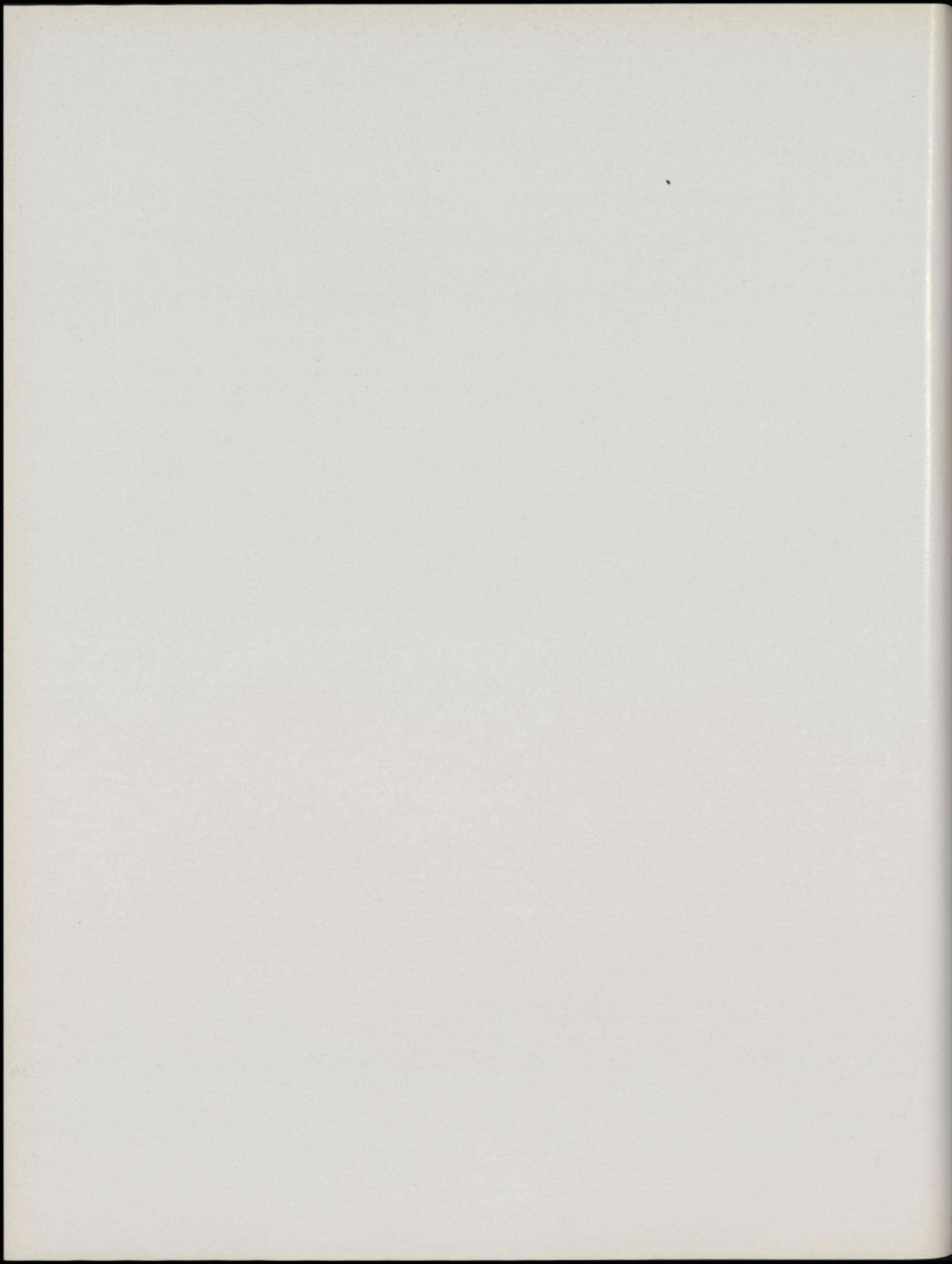
MARTIN BARRÉ. Greenwich. Huile sur toile. 1957. 200×120 cm.

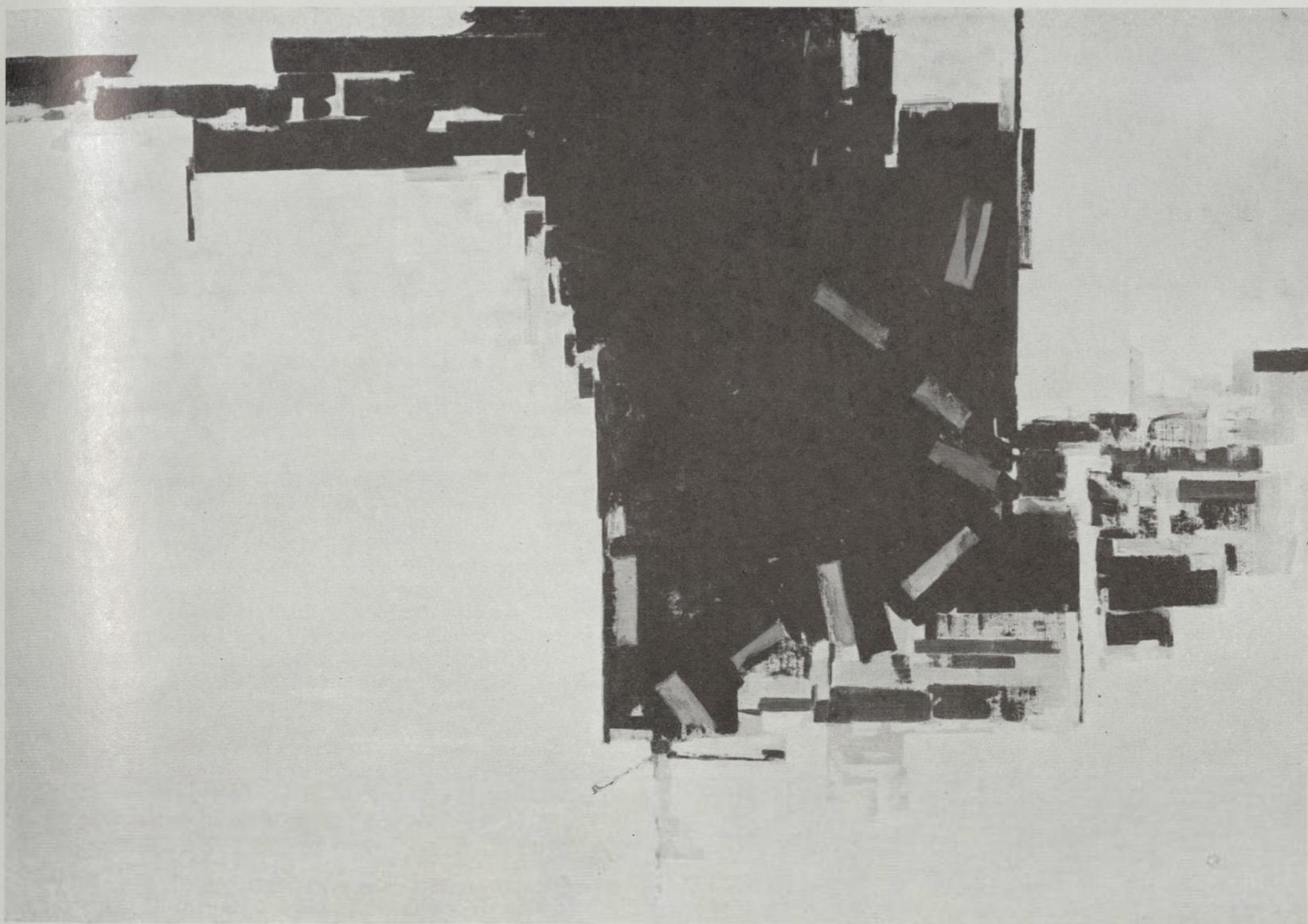
(The Solomon R. Guggenheim Museum, New York)





MARTIN BARRÉ. Peinture. 1959. 120 × 110 cm.





MARTIN BARRÉ. Grenam. Huile sur toile. 1957. 116×81 cm.

(Coll. Moltzau, Oslo)

et faisait tout autre chose que du néo-plasticisme. En abandonnant le principe du dynamisme par la construction, il ouvrait le carré de Mondrian. Mais il reprenait surtout le testament de Malevitch (là où le géométrisme de Malevitch se désintègre, sur un seul côté, dans une de ses dernières peintures).

Afin d'essayer d'imposer une peinture aussi difficile, afin de « donner à voir » à un public malgré tout sensible aux allusions figuratives, j'ai d'abord fait de la peinture de Martin Barré une interprétation paysagiste (ports, jetées vues d'avion). Slogan sans doute utile, mais qui en même temps a pu contribuer à égarer le spectateur. Car Martin Barré est ce que l'on peut appeler un peintre abstrait pur, intégral, exigeant d'une peinture qu'elle soit d'abord strictement à deux dimensions, sans aucun trompe-l'œil des formes qui passent les unes sur les autres, sans aucun dessus-dessous. Ainsi s'est rapidement posé pour lui le problème de ce que l'on appelle le « fond » du tableau, gêné de ce qu'il soit « derrière », autrement dit qu'il soit vraiment un fond.

Dans une longue interview, ou plutôt une mise au point générale de son travail que nous avons faite à propos de cette étude et dont nous ne pourrions donner que des extraits en raison du calibrage

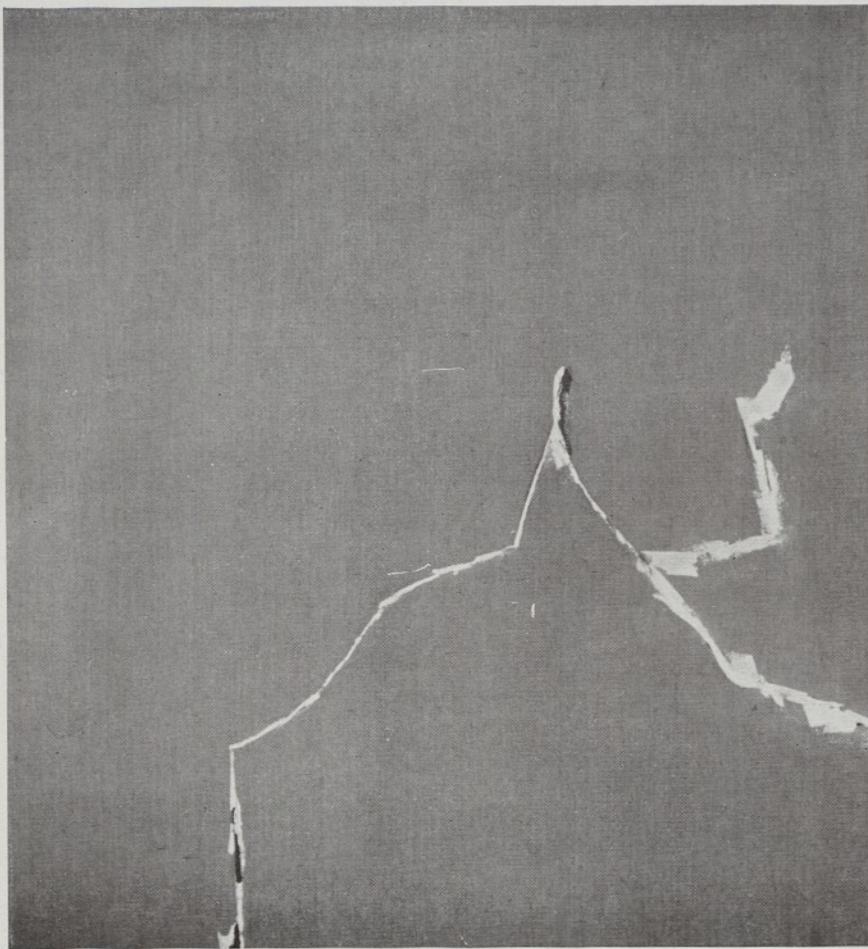
typographique qui nous est imparti, Martin Barré me dit :

— En 1954, mes peintures comportaient des structures « malgré tout », mais déjà ne se voulant pas *sur* fond mais « dans » ou mieux *avec* lui... Mes contre-formes aident à donner plus d'existence au fond. Elles prendront de plus en plus d'importance au détriment des formes. Ces Structures-Formes arrivent à se fondre pour une *Totalité-Sensible Fond-Forme* et c'est là qu'il faut dire *couleur*. Ma période blanche (1959) que ses premiers spectateurs ont vue certainement non-couleurs, est au contraire, chez moi, un *avènement* de la couleur; car la couleur prend le pas sur la forme, sur le fond. La couleur se fait espace.

— Ne peut-on pas parler, dans ta peinture, d'une tentative de la monochromie?

— Peut-être que d'employer deux ou trois couleurs est une tentative de cet ordre, par rapport au peintre qui en emploie dix ou quinze. Alors, disons plutôt *Oligochromie*.

— Dans ta dernière exposition, les peintures où la toile est visible dans sa texture ont évidemment désorienté certains visiteurs. Elles étaient pourtant une suite logique à ton exposition de gouaches



MARTIN BARRÉ. Peinture. 1959. 120 × 110 cm.

(Coll. M.R.)

(mai 1959) où tes formes peintes amenaient le papier à sa propre existence.

— En effet, dans ces peintures c'est la toile qui prend une existence; le support devant avoir son existence avant la *chromie*. Dans la sculpture, support-matière ne font qu'un. Je ne veux pas que la toile soit seulement un support.

— D'ailleurs, il ne s'agissait pas là de toile brute. Un léger jus changeait la matière d'espèce. La toile était employée de la même manière spatiale que les blancs d'autres peintures, ou le noir d'une unique et grande toile noire, accrochée sur la diagonale. C'est dans cette spatialité colorée, que tu introduis des formes, « imprudemment », selon ton propre mot.

— Ce sont d'abord des formes « privilégiées » qui reviennent souvent... et puis je les *malmène*... leur existence est périlleuse. Ne sont-elles pas peu de choses, elles qui, en fait, ne sont que *trajectoire de couleur*. Car compte autant pour moi l'espace que leur « intrusion » *provoque*, et qui se défend, et ainsi les fait devenir Autres. Ces Autres-formes entraînent évidemment des métamorphoses de tout l'ensemble. Ceci étant allé dernièrement jusqu'à une « bascule » du rectangle lui-même (les toiles accrochées sur la diagonale dans son exposition de décembre 1959 qui, soulignons-le, ne sont pas un carré comme chez Mondrian) car c'est pour cela, par cette élasticité qui est alors donnée aux *angles*, qu'une nouvelle *sensibilité* du rectangle apparaît.

Devant un tableau de Martin Barré, le spectateur

est d'abord retenu par des notions de silence, de mesure, d'harmonie, de purisme. Et cela peut l'amener à une attitude contemplative. Mais les intentions du peintre sont dynamiques et l'image qu'il projette ouvre directement sur le monde. Cet admirateur de Le Corbusier, passionné par l'architecture contemporaine a, pour son art, de très hautes ambitions.

— Je ne propose pas, dit-il, cet arrêt, ce blocage, comme c'est le cas dans l'attitude contemplative, et où la jouissance est comme enfermée sur elle-même, Que ma peinture fasse sortir de lui-même celui qui la regarde ou celui qui vit avec elle, et l'incite à, je dirais presque, *refaire* le monde et d'abord, l'espace lui-même *où il vit*. J'aimerais que dans l'image que je propose on voit une figure du milieu humain tel qu'il faudrait qu'il soit ou qu'il *devienne*.

— Certains critiques ont parlé à ton propos (notamment O. H. Moe en Norvège) du caractère spécifiquement français et classique de ta peinture, la comparant par exemple aux structures de paysages des derniers Cézanne. D'autres, par contre, ont écrit que c'était une peinture « du meilleur Orient ». Dans le cas des derniers Cézanne, l'Orient et la Méditerranée d'ailleurs se rejoignent.

— Je ne suis pas d'accord dans le sens où les termes associés de Français et de Classique suggèrent : 1° le bon ordre (ou le bel ordre), la dignité, la symétrie, le génie de l'imitation, de l'emprunt et du néo-classicisme; 2° une sensibilité grivoise avec goût de petites excitations superficielles plutôt que vrai tempérament.

« Mais je veux bien être d'accord lorsqu'ils signifient : 1° le refus du pathétique, de l'exhibitionnisme, des monstres ou toutes anecdotes barbares; 2° que l'on aime dans cet art la sensibilité, la clarté, la réflexion, le bonheur et, pour moi, l'absence de folklore.

« Je trouve ça dans la grande peinture française de Cézanne, Gauguin, Léger. Mais pas chez Manet qui imite Goya, pas chez Poussin qui imite Titien, pas chez Braque qui imite Picasso, pas chez Corot qui imite Vermeer, pas chez Ingres qui imite Raphaël, pas chez les Barbizon qui imitent les Hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle. »

Cet artiste, réfléchi et intellectuel, me fait parfois penser à Mallarmé, au Mallarmé, bien sûr, du « Coup de dé... ». A cela, il répond : « Sa préciosité me gêne. — Mais n'y a-t-il pas non plus, parfois, dans quelques unes de tes peintures, une certaine préciosité ? — Ce n'est pas du tout ce que je voulais. »

Nous disons qu'il remet sans cesse son art en question. Par là même il dérouté. Mais dit-il, lorsque l'insolite est pris par l'habitude, cet insolite devenu habituel doit être dépassé. Il s'ensuit, d'une période barréenne à l'autre, une sorte de « réaction en chaîne ».

Attiré d'instinct, depuis ses débuts, par un besoin d'extrême réduction des moyens employés, aussi bien dans le domaine des matériaux, de la couleur, que des outils eux-mêmes (ses premières peintures se limitaient à trois couleurs : l'ocre rouge, le blanc et un peu de bleu de Prusse) son art n'a fait que gagner en subtilité. On a pu remarquer dans sa dernière exposition une amorce de baroque, prémices peut-être d'une période de dynamisme lyrique

MICHEL RAGON

# Francis Bott

par Marcel Brion

Ces peintures de Francis Bott, qui sont autour de moi, de quel monde portent-elles témoignage, quelle langue parlent-elles, en quel point de leur être et du mien se situe l'intimité qui nous lie? Si je discute avec elles, analytiquement, selon les disciplines de l'historien de l'art, je consulte la courbe logique du surréalisme figuratif déchiré des toiles anciennes à l'abstraction alchimique d'aujourd'hui. Je retrouve les foulées de cette course, de jour et de nuit, que l'artiste a poursuivie d'hier à maintenant, de ces femmes et de ces enfants éperdus de souffrance et de faim dans le désert de la méchanceté humaine, jusqu'à cette appréhension d'un monde qui n'est pas *sans objet* comme le voulait Malevitch, où les objets, bien loin de cesser d'être, acquièrent leur maximum d'être et ressaisissent leurs essences en transformant leurs apparences.

Cette période où des individus meurtris et désespérés clamaient l'infinie souffrance des hommes, constituait la période de noviciat nécessaire où l'humanité de l'artiste se confrontait avec des destins personnels, des formes limitées à elles-mêmes. La figure a toujours été une enveloppe plus ou moins opaque à travers laquelle le fantastique essayait ses masques, et l'intuition du transcendant ses visages familiers. Appui et obstacle, en même temps, la figure est ce moyen qu'a la passion de composer avec elle-même et de parler en paraboles. A travers des essais qui l'ont amené, d'abord, à une sorte de réalisme expressionnisme, puis à ce naturalisme saturé de fantastique, qui fut sa manière d'être surréaliste, ce peintre cherchait en des expériences qui avaient pour lui le caractère d'une fatalité à laquelle on n'échappe pas, l'amorce du chemin suivant lequel il rejoindrait cette âme du monde, commune aspiration de toutes les âmes allemandes, de poètes, de peintres ou de musiciens.

La forme limitée que comportait ce surréalisme figuratif, fortement saturé de passions et de colères, ne s'enfermait pas dans l'anecdote, car le problème qui s'imposait à Francis Bott dans la représentation de la souffrance, de la misère et du désespoir, était, en définitive, celui de la destinée humaine. Il y avait, dans ces espaces vides, où hurlaient la détresse et le vent, la possibilité d'un monde d'où les êtres et les choses risquaient d'être irrémédiablement chassés. Il y avait la tentation de l'abandon et du néant, par un consentement affectif au sentiment pur, dont la forme même pouvait n'être qu'un accident. Le facteur plastique et pictural, de son côté, risquait d'être subordonné à la violence exigeante de l'émotion-objet.

Il est intéressant d'observer, dans les chemine-



FRANCIS BOTT. Composition verticale.  
(Zwemmer Gallery, Londres)

ments qu'accomplit Francis Bott pour s'affranchir des limites de la figuration pathétique et arriver à l'émotion-forme autonome, forme en soi, ce besoin de se débarrasser d'un vocabulaire dont les structures se référaient sur elles-mêmes, qui renouait à cette généralisation de l'émotion, à cette universalisation et à cette infinie différenciation de l'émotion, privilège d'un moyen d'expression non-figuratif.

Résorber la figure-passion dans un état pathétique de formes non-figurales, cela devait être l'étape suivante et proche d'être définitive, — s'il y a jamais quelque chose de définitif dans ce qui est, par principe, vie et mouvement. Il fallait changer d'écriture et faire que le tragique quotidien se communiquât par l'émotion, et non plus dans un récit dramatique. On ne choisit son écriture, cependant, que dans la mesure où l'on peut commander au langage; le vocabulaire plastique de Francis Bott s'est inventé des hiéroglyphes qui ont pris la place des gestes et des corps, et a acquis des facultés inaccessibles à ceux-ci. Au moment où la figure devient signe, elle a accompli la grande rupture qui lui rend possible l'accession à la plénitude de la forme en elle-même et pour elle-même.

Quelle valeur et quelle signification avait cette écriture des « graphismes » de 1953, qui font songer aux « villes » de Klee (et c'est une « ville » en effet, que cette peinture de la Collection Eichmann), significative au plus au point des nouvelles échappées de la recherche? On penserait peut-être que, dans cette orchestration du tableau, se raccordent une musique de l'instinct et une musique de l'intelligence, et que la rupture avec la figure une fois consommée, il importait d'y associer encore la nature. Ceux qui n'imaginent pas que l'« abstrait » puisse être autre chose qu'une dialectique de l'intellect, ignorent la quantité de nature qui s'agite et bouillonne dans un tableau non-figuratif. Bott reste très attaché à l'eau et à la forêt, dont les vertus élémentaires sont d'autant plus respectées dans leur pureté originelle et efficaces, qu'elles sont moins représentées. L'imagination écoute une voix que la nature ne fait pas entendre aux savants, parce que ceux-ci, à moins qu'il ne s'agisse des savants-prophètes, des savants-mages, de la famille de Boehme, de Paracelse, de Carus, de Hufeland ou de Johannes Baptista Friedreich, s'interdisent une réponse à l'appel des profondeurs et dénoncent de suspects connivences avec la mystique.

Francis Bott, connaissant la valeur initiatrice du signe pour Klee, a interrogé lui aussi cet alphabet du système du monde que Novalis scrutait dans le dessin des pierres et des écorces, les spires des coquillages, les cristaux, les écailles et les feuilles. Il a inscrit dans les signes qu'il inventait les images de son tourment et de son espoir, et la rigueur même du trait, l'infailible élan de la ligne, qui s'amincit ou s'épaissit suivant le rythme de la respiration ou la course du sang, est une transcription du dynamisme humain; un sismogramme plutôt qu'une calligraphie, qui a sa place dans un organisme de fines et dures structures qui imposent leur ascèse à la sensibilité et aux sens et contiennent l'émotion dans le réseau serré de leur contrepoin. Afin que la forme, nourrie de contraintes, se rende capable et digne de sa liberté.

L'expérience du vitrail mit l'artiste en présence d'une nouvelle matière et d'un nouveau comportement de la lumière avec la forme. Son tempérament de peintre interdisait à Francis Bott de recevoir cette matière telle qu'elle : il lui fallait la créer. C'est alors que le processus de la fabrication du verre et de la cuisson lui révéla tout ce que l'on pouvait obtenir de cette pâte, aussi riche et aussi variée que la pâte picturale, en y ajoutant cet effet de lutte, cette surprise de l'imprévu que réservent les amalgames chimiques et les coups de feu inattendus. Bott reçut aussi cet utile enseignement de l'accord entre la substance et la lumière, de la détermination des formes imposées par les vergettes de plomb, et d'un ensemble de servitudes auxquelles le peintre n'est pas asservi d'ordinaire.

Ce que le plomb ajoutait au graphisme, la lumière en transparence l'ajoutait à la couleur, et parce que de toute contrainte il résulte aussi une liberté, Bott découvrit les relations existant entre le vitrail et le tableau, et la manière dont le traitement du vitrail pouvait enrichir de ressources nouvelles le traitement de la toile. La présence de l'espace, enfin, qui est triple dans le vitrail, en deça de la surface, au delà de la surface, et la surface elle-même, ces trois espaces possédant chacun ses dimensions particulières, introduisait, à son tour, dans la spatialité du tableau une appropriation des lointains qui n'a rien à voir avec la perspective proprement dite.

Cet espace, Bott le cherche et l'atteint, en dehors de tout illusionnisme perspectif, au delà de la forme et de la matière, comme une chose spirituelle. La question du « volume » ne se pose plus, qui serait une simple suggestion du mouvement. *Se mouvoir* signifie, pour cet homme qui fut vagabond et qui fit du vagabondage une éthique, autre chose que pour les autres hommes. La création artistique est la conquête de la liberté, et chaque tableau la mise en œuvre des opérations plastiques qui organisent une affirmation simultanée de la chose et de soi.

Dans ces conditions, la définition de l'espace ne se fait pas seulement en fonction des structures, mais aussi de ce qui est au delà de la forme, et de ce que l'on peut appeler une aspiration. Aspiration à appréhender l'espace propre au tableau et, du même geste, l'espace intérieur de l'artiste. Rassemblant ce qui vient à lui du fond du tableau qui se crée dans la ferme architecture de son être organisé, et ce qui est effusion, don de soi à « l'autre » qui part de ce *soi* et qui y revient, ce peintre ajuste sa volonté aux postulats de la matière. Il n'est pas suffisant de dire qu'il aide le tableau à passer à l'être, puisque cela est la fonction de tout artiste, du musicien et du poète comme du peintre, ni qu'il ajoute son propre être à ce qui est, dans une dimension inconnue, l'être préalable du tableau. Regardez le travailler : observez de quelle manière les couches de couleurs se superposent, afin de mieux concerter les unes avec les autres, ainsi que les instruments d'un orchestre conversent afin de réaliser la symphonie *une*. Il n'y a pas un morceau du tableau qui ne doive être révélation; je veux dire : qui ne se révèle lui-même, et ne révèle l'ensemble, et ne révèle l'artiste, comme un existant nouveau, sans précédents, et comme si les composants de l'alliage, eux aussi, étaient inédits.

De cette méditation devant la toile où chaque

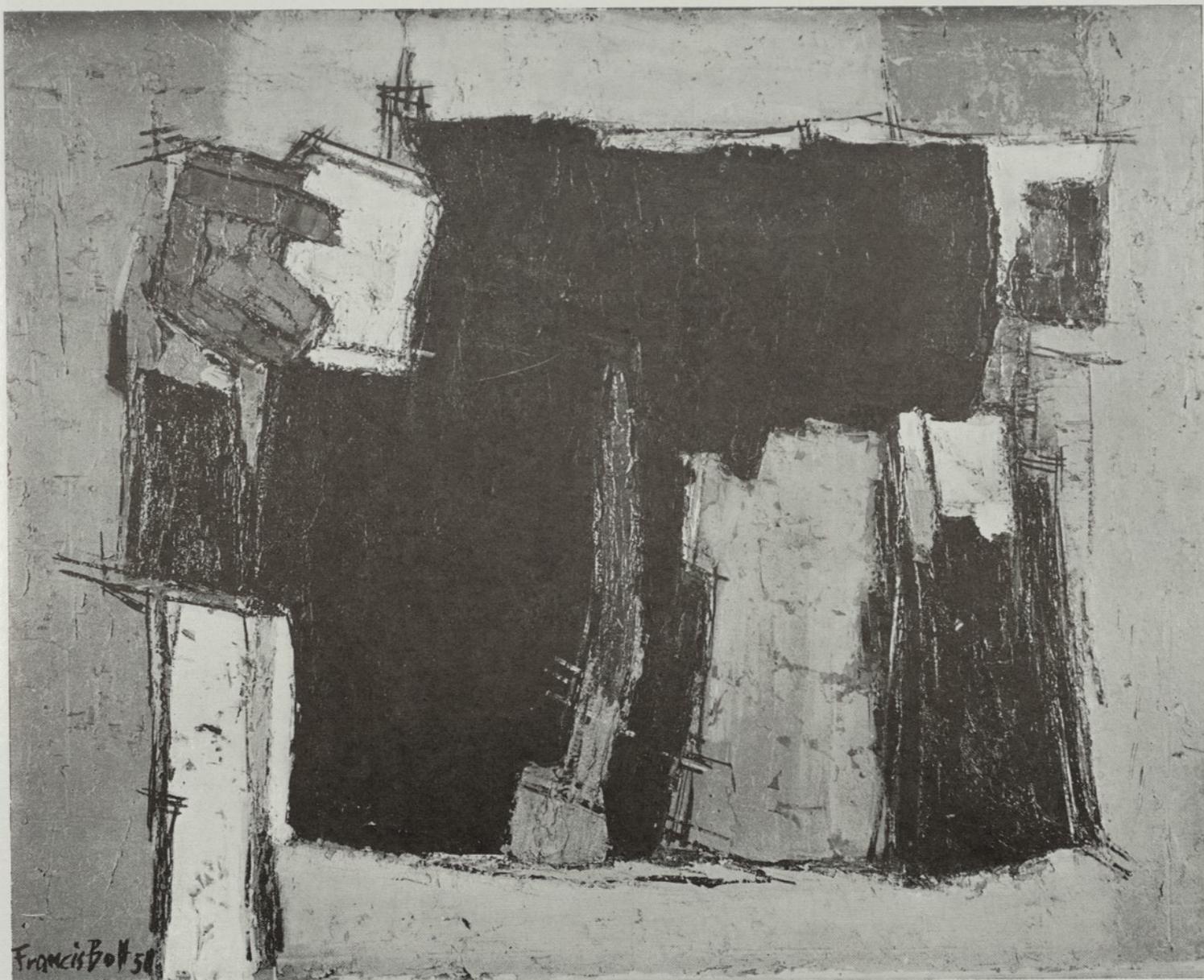


FRANCIS BOTT. Dessin



BOTT. Epitave.

(Collection Allem. Bärmann)



FRANCIS BOTT. Huile sur toile. 1958.

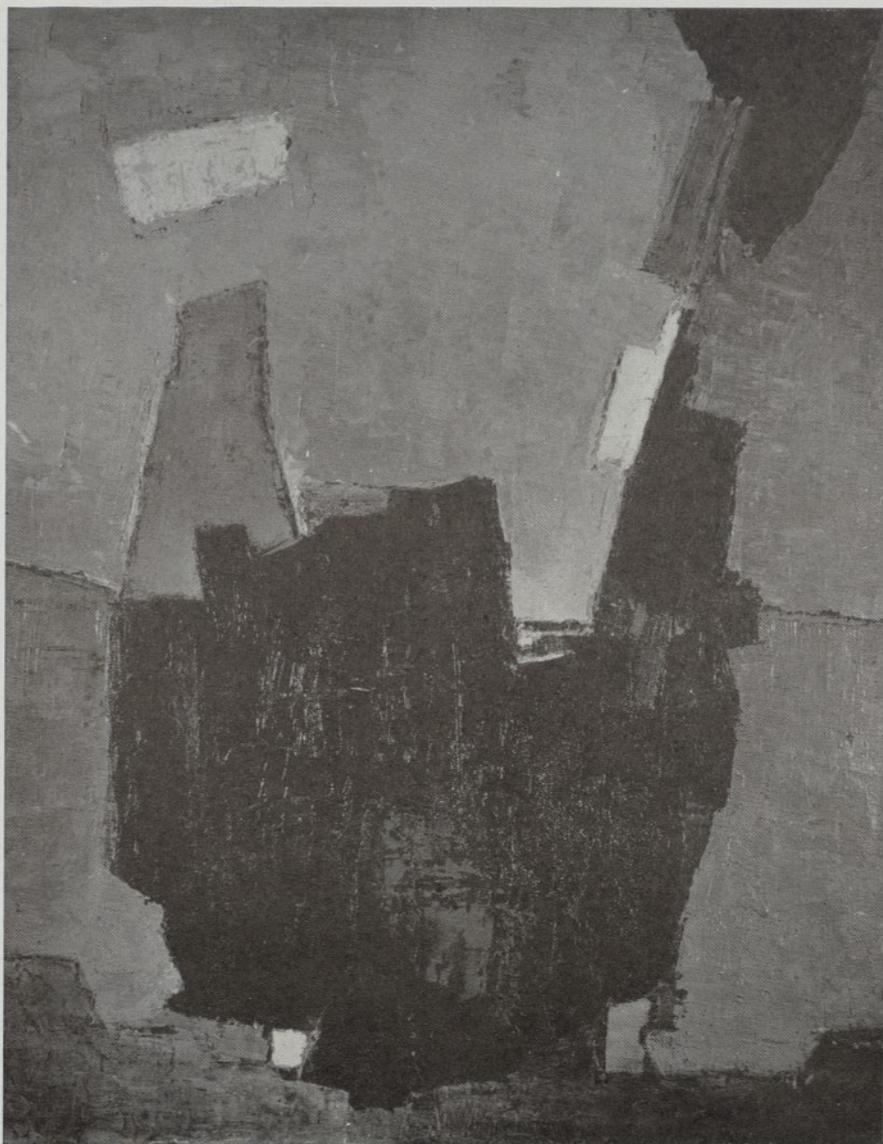
(Coll. Hans Arnhold, New York)

touche est une découverte sensible, une intuition spirituelle, naît une mystérieuse présence qui est, aux yeux de certains évidence, aux yeux des autres secret, et, pour elle-même, à la fois évidence et secret. Le rassemblement compact et solide de la forme, la structure non-équivoque et la vigoureuse beauté de sa proclamation, n'empêchent pas qu'au delà du visible et dans les coulisses de cette architecture harmonieuse et logique, on ne devine encore les tracés de l'inquiétude pareils aux détours d'un labyrinthe. Si lucide et apaisée que soit l'œuvre de Bott, elle se situe toujours, cependant, à l'extrême pointe du péril.

D'où pourrait venir un péril capable de menacer ce peintre complet qu'est Francis Bott, je veux dire le peintre qui ajoute à son grand savoir technique l'inspiration d'une imagination attentive à écouter les voix parlant du lointain, de l'au-delà, de l'infini, que les Romantiques allemands, ses ancêtres, entendaient volontiers, ce parfait équilibre de l'audace

et de la raison, de l'aventure et de la sagesse, de l'être et du devenir, cette attentive réflexion intérieure et cette éclatante finesse tactile qui fait souhaiter la connaissance de la toile par le doigt aussi bien que par l'œil? Ce péril n'est pas dans une incertaine connaissance de ses moyens, car Bott est aussi savant artisan que puissant artiste, pas plus que dans le défaut de contenu spirituel, l'indigence de vie intérieure qui rend inexistants tant de tableaux abstraits — et figuratifs.

Le désir d'aller au cap extrême de l'exprimable en dominant à la fois sa passion et sa volonté, de pousser l'incandescence jusqu'à ce degré d'ardeur qu'elle ne doit pas dépasser sous peine de se volatiliser, entretient dans chaque peinture de Francis Bott, et de plus en plus dans les plus récentes qui paraissent les plus sûres et qui sont en réalité les plus aventurées, une saturation qui se nourrit elle-même de ses propres éléments et ce qui serait chez un autre un paradoxe : cette opération simultanée de l'éclatement et du resserrement.



FRANCIS BOTT. Composition. 1958.

(Coll. Henry Gustin, Toronto)

Cette urgence du nécessaire accord entre deux mouvements qui sont en apparence contradictoires, Bott l'avait trouvée chez Klee, chez Kandinsky, chez Feininger, qu'il avait connus à l'époque du Bauhaus, dont il avait compris l'exemple et la leçon. La rencontre de Kokoschka, elle aussi, lui fut salutaire, avec ces effets de feux d'artifice revenant à l'intérieur d'eux-mêmes, rapportant à leur centre l'expérience de l'espace, de la lumière et de la nuit. Il apprit d'eux la nécessaire loi de la suprême rigueur, de l'impérieuse souveraineté de l'esprit, et, enfin, de l'effacement de l'esprit lorsque la matière a été portée par lui à sa suprême faculté d'être.

C'est ainsi qu'il faut comprendre la transformation progressive des rapports établis entre le graphisme et la forme, depuis la période où l'on peut dire que le graphisme prédomine — disons 1953 — jusqu'aujourd'hui où il est tellement bien rentré dans la forme, incorporé à elle qu'on l'aperçoit seulement en transparence, fondu dans la couleur, comme une brindille de bois ou une aile d'insecte dans une goutte d'ambre préhistorique. En 1953,

le *bâti* du graphisme s'interposait presque entre nous et une forme non totalement accomplie, en train de se faire, qui poursuivait sa gestation dans une dimension autre que la nôtre. Ce graphisme n'était pas un échafaudage à l'aide duquel la forme maçonnerait sa structure définitive; le peintre ne l'avait pas voulu intérieur à la forme, la supportant, l'*armant*, ni, non plus, étrangère à elle. Entre le graphisme et la forme que l'on pourrait appeler *libre*, il existait un solide accord, un rapport non pas de cause à effet, mais d'être à être. Ce fut l'expérience du vitrail, providentielle, qui intégra au mouvant de la forme colorée, inquiète de son propre devenir, cette *grille* de fermeté et de raison, cette écriture du poème graphique, calligraphique, discourant, comme dans une sonate, avec ce qui s'élaborait dans le domaine du pur sensible.

Le passage du fluide au dense, du devenant à l'étant, non par durcissement, mais, au contraire, dans un plus ductile assouplissement où la rigueur elle-même est harmonie et joie, résoud ce problème d'allègement et de condensation que posait l'œuvre de Francis Bott. Son évolution ne consiste pas à aller d'une chose à une autre chose, mais à poursuivre dans des expériences successives une unique élaboration créatrice depuis longtemps commencée. Dans le silence et, le plus souvent, dans la solitude, établi dans ce recueillement où l'homme trouve le chemin vers le cœur de la chose et s'y installe, en même temps qu'il installe la chose dans son cœur, assez fort pour ne pas imiter, assez modeste pour vouloir toujours apprendre de qui pouvait lui enseigner, Francis Bott comme les mineurs de *Heinrich von Ofterdingen* s'enfonce toujours plus loin dans cette galerie souterraine où il rencontre les *métaux nobles* et s'entretient avec eux. Au-devant de lui s'avance l'esprit de métamorphose, le principe des noces alchimiques qui réalisent l'union magique entre la matière et l'esprit. Il parcourt les voies de la connaissance où la nature s'avère à la fois emblématique et surnaturelle, jusqu'au point où cuisent dans le creuset les minerais éclatants, qui cessent d'être gangue pour devenir feu. Klingsor et Novalis l'accompagnent et lui expliquent les impasses et les carrefours. D'instinct il retrace, dans ses tableaux, les étapes dialectiques d'un Troxler, d'un Treviranus, d'un Burdach, appréhendant simultanément la face sombre des phénomènes naturels dont parlait von Schubert et leur foyer brûlant d'une lumière chaude et voilée.

La lumière d'au-dedans des choses, de l'au-delà le plus intérieur des choses, car c'est aller au delà de soi-même qu'atteindre son centre, se fait plus dense, plus concentrée, à mesure qu'il s'approche du cœur du mystère. La peinture de Francis Bott est en même temps trouble et paix; les formes s'établissent dans un équilibre où elles réagissent plastiquement, spirituellement, dans une balance de forces, où l'intelligence se soumet à l'instinct, au lieu de le dominer. Plus il se rapproche de ce nœud de mystères où l'éclatement s'organise en exactes constellations, plus Francis Bott est certain d'avoir assis sur de justes fondations cette intuition devenue objet, ce système du monde inscrit en des formes qui vivent du feu, autour du siège du feu.

MARCEL BRION.



DEBRÉ. Dessin. 1959



DEBRÉ. Personnage bleu-gris. 1959.

*(Knoedler, New York)*

# Olivier Debré

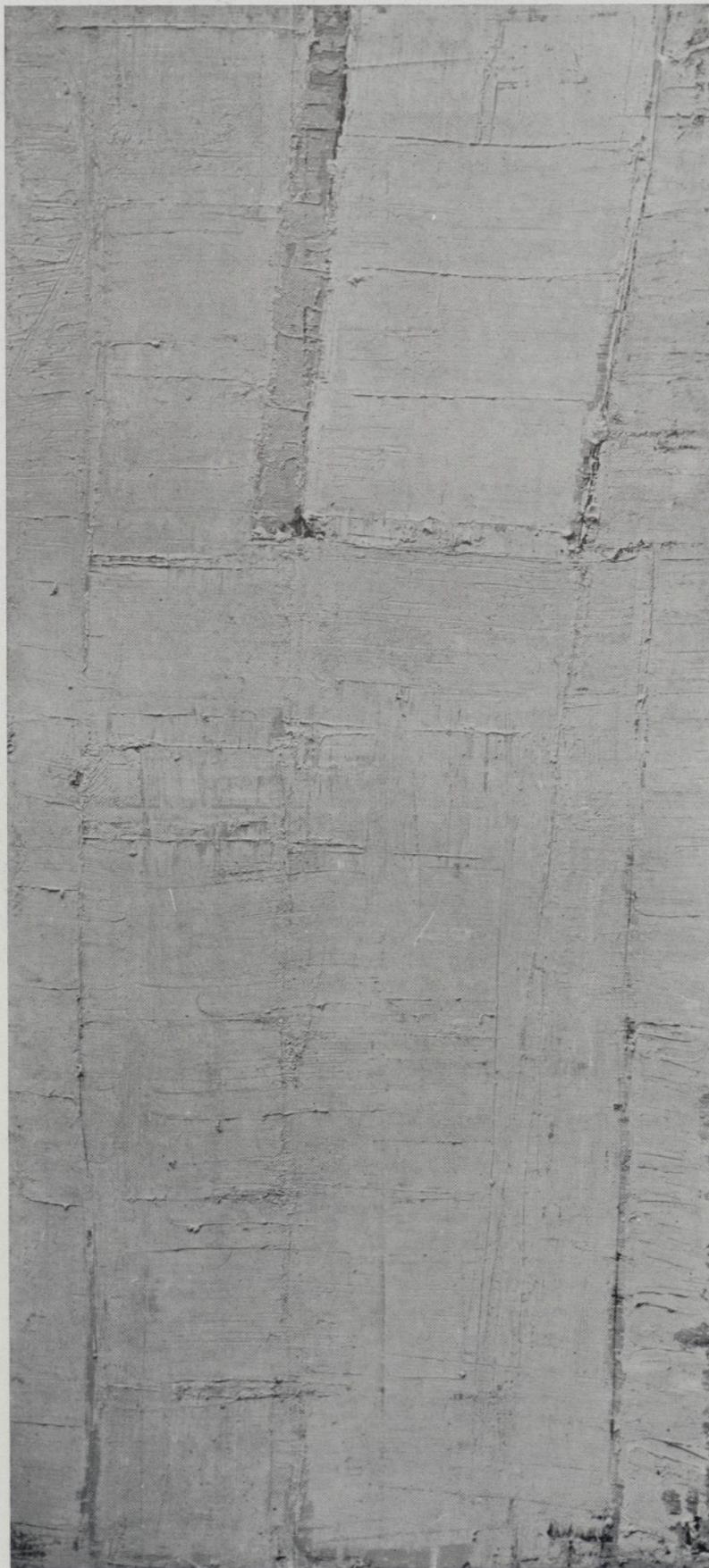
par R. V. Gindertael

Il n'est pas nécessaire de s'attarder aux notes préliminaires d'usage.

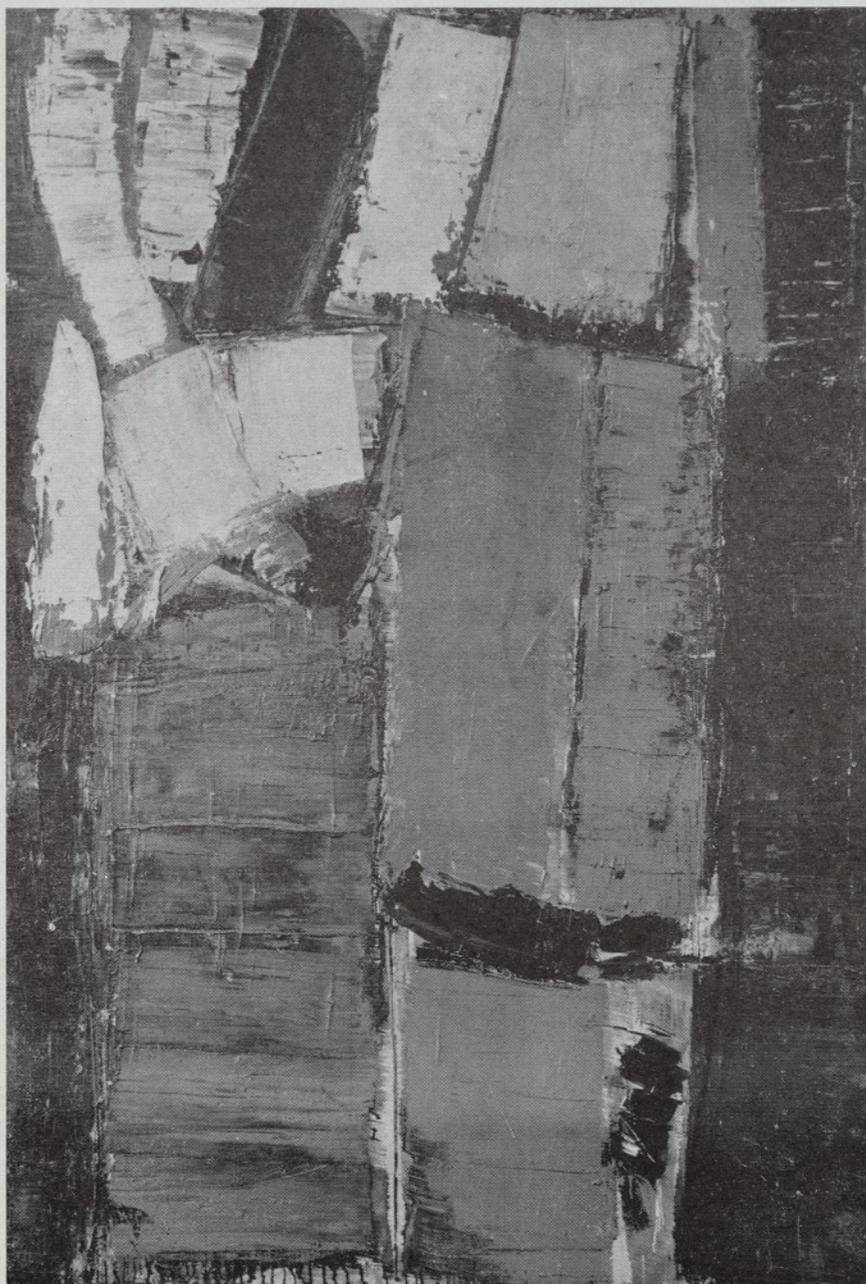
Les faits principaux de l'existence et de la carrière artistique d'Olivier Debré sont connus et il a déjà été écrit ce que l'on doit savoir des étapes qui ont jalonné la formation et la progression de l'œuvre de ce peintre qui, on l'a précisé aussi, eut vingt ans en 1940.

Mais nous sommes aujourd'hui, avec lui, exactement « vingt ans après », dans la situation, donc, à laquelle ce numéro est précisément consacré. Si son propre avenir et le destin de la peinture, dans l'étroite solidarité d'un engagement réciproque, intéressent certes exclusivement l'artiste en mouvement, en action, et bien qu'il nous entraîne irrésistiblement à sa suite, nous pouvons, en ce qui nous concerne, essayer de marquer un temps au point atteint afin de le mieux reconnaître, c'est-à-dire de découvrir sa véritable personnalité et d'admettre son œuvre dans son exacte signification et dans l'étendue de sa portée. Souvent, on le sait, le sens d'une démarche, l'efficacité d'un procédé et la valeur d'un acquis n'apparaissent que lorsqu'ils sont repris ou modifiés postérieurement. L'œuvre de Debré couvre maintenant un temps d'expérience suffisamment long et elle se révèle à nos yeux assez affirmée, assez développée, pour que nous puissions, à travers ses phases successives, voir se confirmer la raison d'être profonde qui la justifie, sa situation particulière ou générale et les constantes de son originalité.

Il est bien superflu d'avoir remarqué dans quel état et quel encombrement la passion véhémente de Debré pour la peinture et sa fécondité instinctive mettent ses ateliers, éclaboussés par les couleurs répandues à profusion et envahis par des entassements de toiles en désordre, pour conclure à l'authenticité, à la fatalité, à la puissance de sa nature de peintre. Son œuvre suffit à nous en assurer. Dès 1949, au Salon d'Automne je crois bien, une seule peinture pourtant de caractères encore confus et signée d'un nom inconnu de moi à cette époque, me l'avait fait pressentir. Les qualités picturales, très substantielles déjà, de cette toile révélaient d'emblée un fort tempérament de peintre. Elles laissaient deviner en outre qu'une « intention » les soutenait. Jean Grenier a eu parfaitement raison de faire remarquer que « chez Debré l'intention est symbolique ». Du moins, l'a-t-elle été à l'origine du sens même que Debré donnait à l'acte de peindre et pendant un assez long temps. Pour lui, comme



DEBRÉ. Personnage clair. Peinture. Septembre 1958.



DEBRÉ. Personnage bleu. Peinture.  
1957-58-59. 175 x 130 cm. (Knoedler,  
New York)

pour ceux de ses contemporains qui avaient pu prendre conscience, dans leur nouvelle situation, du dépassement de n'importe quelle position objective devant la réalité et déjà aussi du refus nécessaire de la distanciation dans « l'abstrait », cet acte ne pouvait être qu'une manifestation existentielle, l'affirmation de la présence de l'homme dans le monde, autrement dit, la matérialisation de l'expérience par l'homme de son milieu, de son espace, à défaut de pouvoir jamais atteindre ni les limites ni le principe de l'univers dans une absolue identification. C'est ainsi que la peinture revitalisée prolonge, à notre époque, sa voie « naturelle » immémoriale et retrouve sa raison fondamentale.

Cette volonté d'exprimer dans la peinture l'homme et son environnement, autrement que par quelque description terme à terme devenue impossible, et compte tenu des antécédents, se devait d'abord accomplir symboliquement. Ainsi est apparu dans une des toutes premières compositions « abstraites » de Debré, en 1944, un signe emblématique sur fond

noir, comme un idéogramme dans lequel nous devons lire le mot : homme. Par la suite c'est la condition dramatique de l'humanité qui, dans une très grande composition picassienne en noir, blanc et or, fut le thème d'une interprétation encore symbolique tant dans ses éléments que dans la mise en rapport de ceux-ci. Mais bientôt l'intention symbolique s'est intériorisée et matérialisée à la fois pour se résoudre en une conception architecturale du tableau, base d'une plus grande liberté d'action picturale et de substantification, comme déjà dans le *Concert champêtre* exposé en 1952 au Salon d'Automne. Cette conception devait progressivement s'affirmer par sa simplification dans la très large facture d'exécution s'empâtant progressivement qui devait caractériser pendant une assez longue période l'œuvre de Debré, avec une telle évidence qu'on pouvait la croire définitive. A ce propos, j'ai déjà eu l'occasion de dire que si la peinture de Debré paraît insister sur sa matière pondérable, son « poids » réel est d'une toute autre



DEBRÉ. Automne à Cachan. Novembre 1959. 150 × 140 cm.

(Photo Robert David)

nature : il est celui de l'exigence impérieuse d'un peintre dont les vives impulsions n'excluent pas la réflexion, voire le raisonnement, et celui aussi d'une inquiétude dans la certitude qui sont à l'origine de la contradiction entre son exceptionnelle fécondité et sa réticence à décider de l'achèvement de ses toiles. Ce n'est pas, en effet, sans de nombreuses remises en question des problèmes picturaux et de leurs solutions, qu'il est possible d'établir dans l'unité physique et mentale de la peinture la somme des réactions expérimentales d'une vie humaine dans son milieu naturel. Or, c'est bien la confrontation acceptée de l'homme et de la nature qui est clairement signifiée par Olivier Debré dans sa peinture, en même temps que l'objectif constant qu'il se fixe de l'unité parfaite de la réalité peinte, non moins clairement confirmée par la similitude essentielle de toutes ses toiles, à peine nuancée par un

changement de gamme ou une préférence de format : le carré, et le rectangulaire à peine, étant rattachés à l'horizontalité du paysage ou de la nature morte en situation d'« intérieur », le châssis verticalement très allongé correspondant à la station debout de ses grandes « figures ». La similitude était d'autant mieux atteinte que la facilité des données premières dans leur aspect immédiatement lisible fut toujours refusée.

Au terme de cette période de l'œuvre de Debré qui peut se situer entre les années 54 et 59, une série « blanche » élargie à d'autres « monochromes » a parfait cette sublimation de la cohérence du réel dont il m'a bien semblé que le point le plus précis était atteint dans cette toile d'une tonalité bleu clair enclose dans une stature schématique, qui pourrait signifier métaphoriquement que le ciel est la chair même de l'homme ou, aussi vraisemblablement, que



DEBRÉ. Arbres bleus. Peinture. Septembre 58-59. 100 x 100 cm.

(Photo Claude Michaelides) Coll. Kncedler, New York

celui-ci est devenu par la transmutation picturale le ciel sur lequel il se dresse. Mais cette interprétation est sans doute régressive, car le symbole est devenu inutile pour « signifier » la peinture de Debré. C'est désormais sans insister autrement sur l'homme manifeste que le peintre peut s'abandonner à son activité picturale. Quel qu'en soit l'élan moteur, celui-ci prit-il son appui sur un point de fusion momentanée avec un état de la réalité sensible, l'homme n'en sera pas moins présent avec la même densité. Et l'on ne s'étonnera pas que Debré s'autorise maintenant une spontanéité d'exécution

qu'accompagne un allègement de sa matière. Il en est ainsi, après qu'il eut éprouvé passagèrement les effets d'un frémissement dans la pâte, pour la très récente suite de peintures dans lesquelles s'exprime une expérience lyrique, dirais-je pour en qualifier la mobilité et l'accentuation, de la nature vivante, saisie dans sa germination même par la plus intime participation de l'être. Ces toiles sont les plus libres et les plus belles qu'Olivier Debré ait jamais peintes, elles sont les plus humaines aussi.

R. V. GINDERTAEL.



FIEDLER, Galaxie. Lithographie, 1959



FIEDLER. Peinture. 1959. 77 × 96 cm.

*(Galerie Maeght)*

# François Fiedler

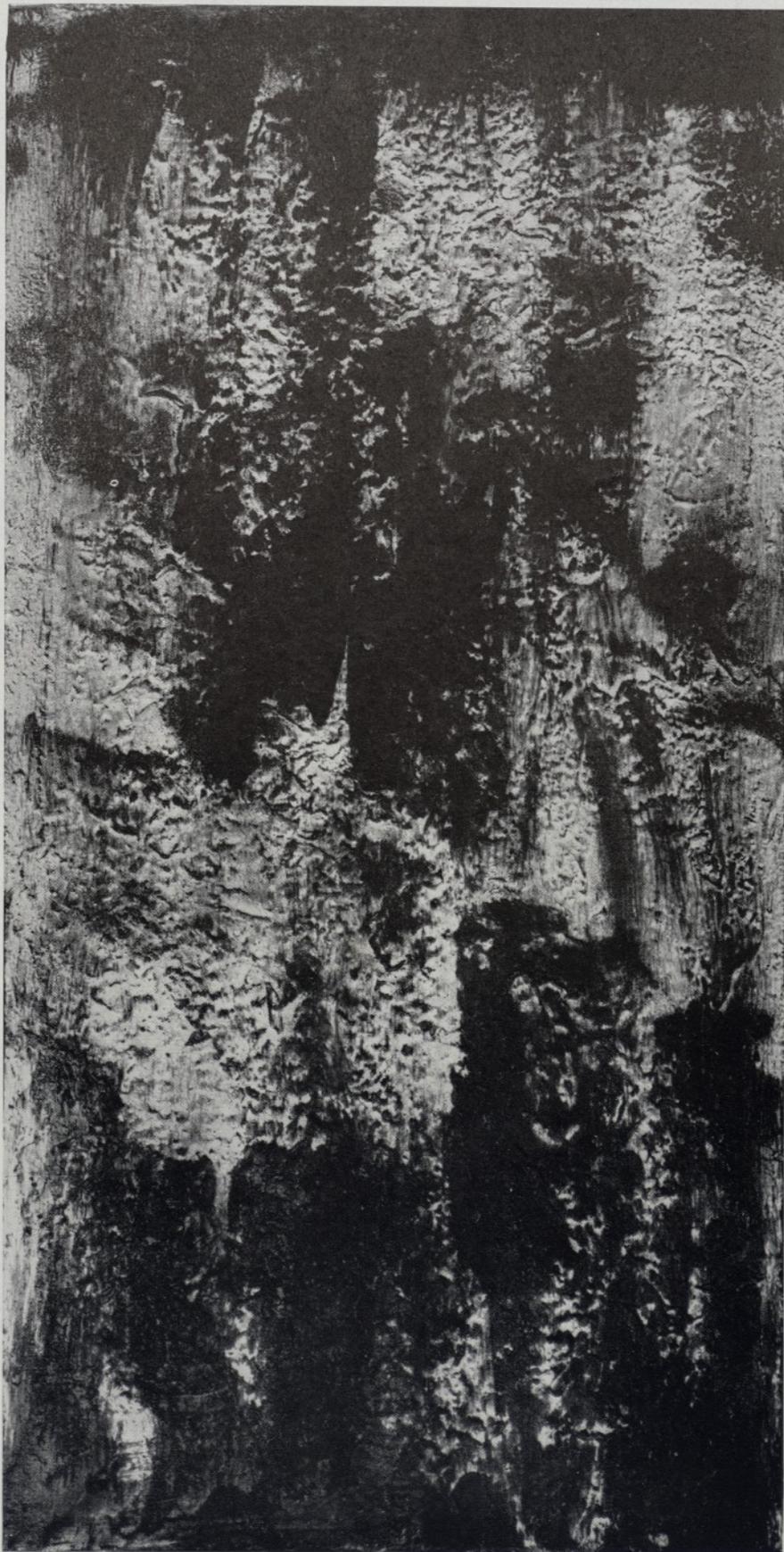
par Claude Rivière

C'est en avril 1956 que je fis la connaissance de François Fiedler alors qu'il exposait, à la *Galerie du Haut Pavé*, des toiles qui tout de suite se braquaient sur le visiteur comme des forces vives, térébrantes et qui, l'envoûtant d'un seul coup, l'amenaient à situer une position de l'art très particulière. Le public était convié à une fête de la couleur non pas dans son éclatement mais dans sa vibration interne. Fiedler d'ailleurs n'emploie que des couleurs pures, toujours très belles.

Dans la suite de recherches que s'impose le peintre deux problèmes l'intéressent particulièrement : la prise cosmique de la forme et le jeu de la matière-couleur. C'est dans la solitude et la méditation que Fiedler œuvre, afin de ne pas laisser s'infiltrer dans son travail des éléments hétérogènes. Nous écrivons souvent qu'il ne peut y avoir d'œuvre vraiment valable si l'artiste ne s'engage pas totalement. Avec Fiedler un tel danger n'est pas à craindre. Dédaignant toute action vivante ne se rapportant pas à son art, Fiedler ignore ce que peut être une compromission, une touche hâtive, une apparence bâclée. Il n'est pas davantage question pour lui d'engager son aventure arbitrairement et intellectuellement. Le dialogue entre le peintre et la toile se fait d'une manière presque occulte. Il est là, présent devant son tableau, rectangle ou carré, et peu à peu une activité spirituelle va jouer. Dès lors les jeux sont faits, l'action engagée...

Fiedler peint toujours dehors, l'hiver et l'été. S'il pleut, un vieux hangar l'abrite. Mais il veut toujours recevoir directement les imprégnations de la nature. Il les reçoit comme une respiration. La nature agit donc sur l'œuvre d'une manière indirecte mais d'une façon totale. Autrement dit la nature n'est pas présente dans une réaction anesthésique mais bien avec ses forces, ses vibrations. Toutes les irradiations sont ressenties par l'artiste, ces irradiations que le *xx<sup>e</sup>* siècle a su si bien isoler et mettre en évidence. Devant sa toile le peintre est comme dans une sorte d'état de grâce, état que Kandinsky nommait « *Nécessité intérieure* ». Mais si chez Kandinsky nous sommes plutôt devant une permanence intellectuelle, avec Fiedler, nous le sentons dans une communion avec les éléments, communion faite de renoncement et d'humilité. Et la ferveur entre donc en jeu.

Le problème de la couleur est, nous l'avons vu, sinon essentiel, du moins très important chez François Fiedler. Il l'aborde tout de suite dans une



FRANÇOIS FIEDLER. Peinture sur toile. 1959.  
120×60 cm. (Galerie Maeght)



FRANÇOIS FIEDLER. A trois termes. Triptyque. Huile sur toile. 1959. 247×130 cm. (Galerie Maeght)

prise de conscience de certaines tonalités. Il fait donc un choix. Mais comment se fait ce choix? L'artiste n'oublie pas que la couleur donne des vibrations particulières qui devront jouer non seulement intrinsèquement mais encore dans la synthèse amenée par les autres coloris. Il doit donc, là, faire appel à un sentiment d'éclatement qui s'extériorise parfois chez lui avec une force très violente. Je n'ai pu oublier le percement d'une toile de 1956 car il voulait saisir plus profondément ce qui était profilé sur la toile. C'est donc un tableau troué qu'il présentait. Maintenant cette violence ne se traduit plus ainsi car Fiedler, très maître de son métier, sait amener à la surface de la toile toutes les profondeurs qui surgissent de la couleur même.

La palette se prépare, les tubes s'ouvrent. Chaque geste est bien défini, non anarchique, et ce n'est pas un puzzle de coloris. Les prémisses de la création s'établissent de proche en proche avec un rythme assez lent afin de permettre un second temps qui, celui-là, s'orientera vers une sémantique très personnelle. Dans le choix des couleurs, Fiedler évite toujours le piège que représente l'apport d'une dominante. En effet, un tableau à dominante impérieuse est souvent une création appauvrie, car une dominante tue l'harmonie des couleurs choisies. Mais Fiedler fait intervenir autre chose encore, il fait appel à la densité. Le public saisit bien qu'une grosse couche de peinture ne réagit pas de la même manière qu'une simple touche. Actuellement les amateurs d'art, les « pèlerins d'art » comme les nomme André Malraux, savent bien que certains peintres font, par couches de couleurs, des sortes de bas-reliefs picturaux. Certains emploient des éléments extra-picturaux : le plâtre, le métal, ou les polyesters par exemple, afin de grossir arbitrairement l'effet de densité. Fiedler est étranger à ce genre de procédé. C'est la densité et la vibration qui doivent jouer toutes seules et seulement. Une couche épaisse s'incrina dans un relief sans aucun moyen extra-pictural car le peintre atténuera les couches proches soit par un grattage de la matière-couleur, soit par estompes douces.

Ici Fiedler passe à un travail très ingrat car jamais il ne perd de vue qu'il s'agit de rester constamment en rapport avec les radiations de la nature et de ne pas s'en évader au moyen d'une sorte de travail artisanal. Le peintre n'oublie pas qu'il doit œuvrer dans l'élément de la création pure. Il arrive à une virtuosité telle (virtuosité qui, en dehors de toute technique, en appelle plutôt à des conclusions fondamentales de la technique) que l'exécution de l'œuvre est garantie par une sorte d'automation qui, en un sens, abolit le temps de réflexion en faveur d'une participation totale, presque biologique avec le geste de peindre.

Ainsi le tableau s'ébauche et situe chaque valeur de la couleur. Chaque passage est bien défini, chaque opposition bien amenée. Puis Fiedler se crée tout un jeu de densités différentes, afin que tons et demitons arrivent à jouer ensemble. Les teintes prennent ainsi une valeur plus subtile, plus délicate, pouvant jouer entre le clair-obscur et la lumière. L'essentiel du tableau doit se faire jour à travers ces problèmes de la couleur.

Tout ce travail ne serait pas fondé si Fiedler ne possédait en lui l'angoisse du Cosmos. Il veut faire ressortir les hantises amenées par les éléments — terre, feu, volcans, montagnes avec leur expression

intérieure et sourde. Que ce soient zébrures, fonds de laves, écorces géantes, toujours nous retrouvons une puissance qui se caractérise soit par des rythmes parfaitement conduits, soit par une masse constructive très purement définie.

Toute cette valeur du Cosmos, toutes ces hantises entrent dans l'aventure créatrice de Fiedler mais dès lors, dans l'acte pur de la création, il doit se débarrasser de toute une houle intérieure afin que la signification de l'œuvre, après un temps premier de subjectivité, soit finalement objectivée. C'est bien

là, dans cette ultime dépersonnalisation que le graphisme latent prend toute son importance, une valeur essentielle qui rejoint une sorte de génétique. Il s'inscrit en transparence et doit se traduire à travers la matière-couleur. Dès lors le problème essentiel est abordé : *donner une signification spirituelle à la toile.*

Le grand événement de notre siècle est dans cette rencontre de la peinture dite abstraite, voire informelle avec les vestiges de civilisations millénaires antérieures. Dans la projection amenée par la densité

FRANÇOIS FIEDLER. Peinture sur toile. 1958. 55×46 cm.

(Galerie Maeght)





FRANÇOIS FIEDLER. Peinture sur toile. 1958. 130×81 cm. (Galerie Maeght)

de la couleur nous saisissons une vibration qui prend valeur de témoignage ou de permanence des pouvoirs de création qui appartiennent à l'homme. Chez Fiedler, avec d'un côté la couleur, de l'autre côté un subtil graphisme, toute une trame, toute une texture va surgir, et cela presque ipso facto. On la découvre comme une extroversion de l'être, de l'essentiel, qui n'est pas sans nous rappeler les continuelles avancées de Heidegger. C'est dans cette « découverte » de liens métaphysiques, de possibilités d'existence, d'être, que la création artistique se manifeste à notre regard.

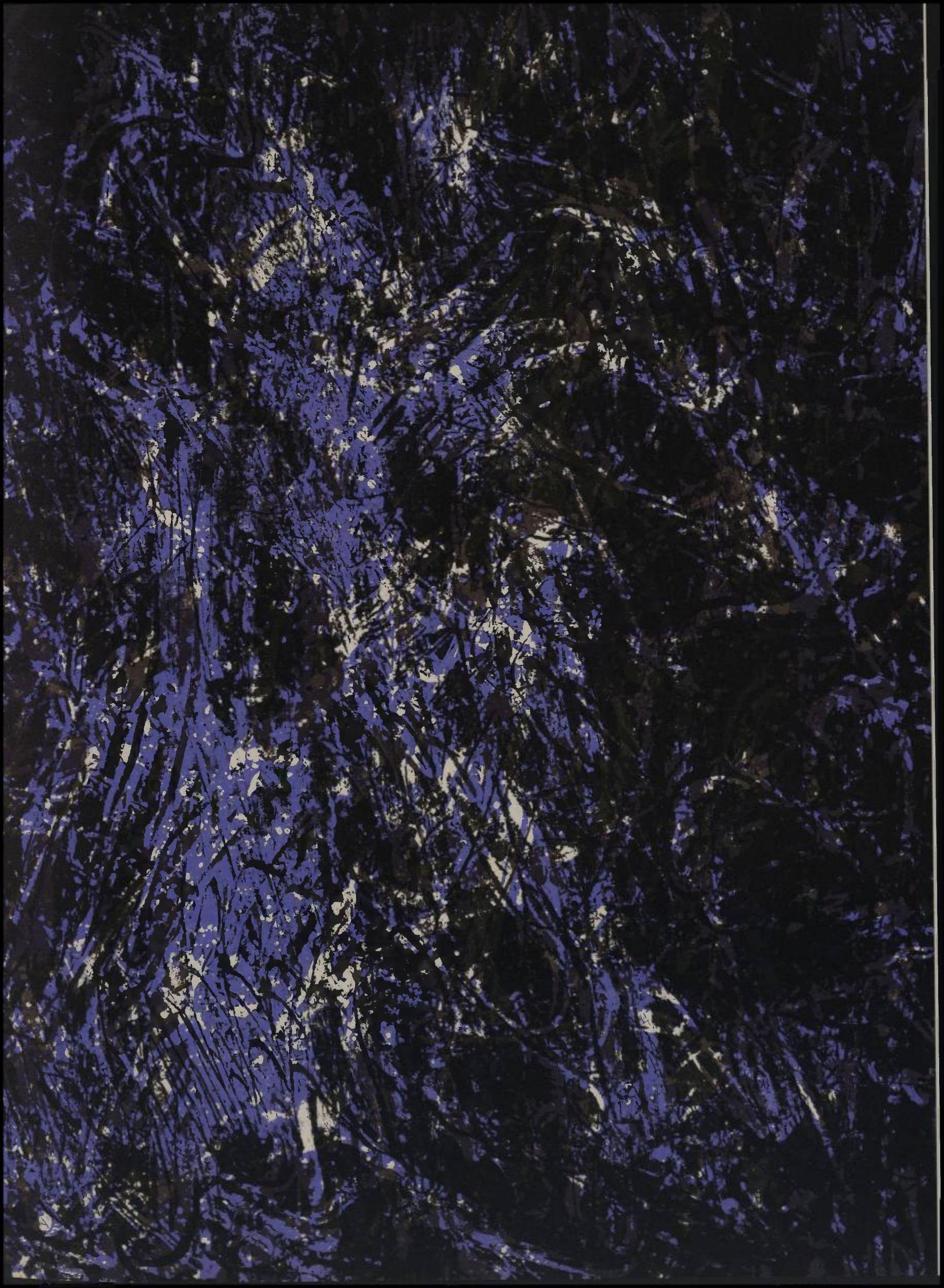
Ouvrons une parenthèse sur certains aspects de notre monde terrien. C'est à la civilisation gauloise que nous en appellerons car celle-ci avec sa rigueur,

son extension, sa plénitude se refuse aux aspects romantiques ou même humanistes qui se prêtent tant à la critique. Ce n'est pas que chez Fiedler nous ne trouvions certaines allures d'un romantisme germanique, mais l'artiste sait freiner son sentiment du tragique et c'est la puissance de l'œuvre dans son éclatement qui tamise en quelque sorte toute violence.

Lorsque Protagoras écrit : « L'homme est la mesure de ce qui existe, si cela existe et de ce qui n'existe pas si cela n'existe pas », que veut-il dire par ces mots ? Il propose une marge et une ouverture sur l'essentiel et, dès lors, quelles réserves l'artiste et le créateur peuvent-ils faire dans le domaine de l'existential ou même tout simplement du « perceptible » ? L'art nous apparaît donc comme le seul langage, la seule possibilité de communication, pouvant donner une vraie signification du cosmos, en dehors de tout commentaire, car l'art ici est prophétie. Fiedler arrive donc comme un peintre de prédilection qui sait refuser le problème de l'apparence (n'oublions pas que c'est l'apparence qui donne un art figuratif) et veut retrouver certains aspects du cosmos dans ses rapports traditionnels, donc du sacré. Car l'art ressortit au sacré et depuis quelques siècles la civilisation occidentale a rompu le lien entre l'art et le sacré. Actuellement l'artiste veut rejoindre la tradition détruite depuis le temps de la Renaissance. Fiedler recherche donc une correspondance entre les données inférentes à la nature (nous avons souligné cette nécessité qu'il éprouve de peindre au milieu de la nature) et celles, plus confuses, qui en appellent à l'immanence, c'est-à-dire, sont tournées vers une réplique et une intrusion du divin. L'art n'est donc plus une adhésion à un artisanat, à une esthétique mais découvre toute une transmutation qui appartient au Possible et à la prophétie.

Certains artistes en appellent aux signes dans leurs formes très dépouillées, Degottex par exemple. D'autres veulent en faire « issir » les vestiges d'une langue intérieure qui ne peut être audible que pour soi-même, et d'une façon indirecte le plus souvent. Avec Laubiès on peut redécouvrir la philosophie d'un monde révolu. Fiedler reste dans un domaine jusqu'ici inexploré puisque, justement, il reprend les éléments sacrés de jadis et qu'il s'essaie de souligner d'une façon constante une unité née à partir de toute multiplicité, et ceci dans la plus parfaite authenticité. Couleurs, vibrations et densités savent mettre en valeur les éléments telluriques, et la sensibilité est parfaitement idoine à la qualité essentielle propulsée dans le tableau. L'art appartient à l'histoire et quand on ne découvre plus l'histoire, il appartient à la géographie, écrit André Malraux. Il souligne ainsi un ordre « génésique » que certes le xx<sup>e</sup> siècle n'a pas été le premier à découvrir mais il le fit dans notre temps psychologique. Nous entrons avec Fiedler dans une pensée, dans une pensée rigoureuse et somptueuse. Les échos de sa peinture, que l'on peut retrouver dans les civilisations millénaires, démontrent mieux que tout commentaire que l'artiste est entré dans le domaine réel de l'art, c'est-à-dire qu'il pénètre dans un domaine spirituel évident. La vocation de cet artiste est une véritable vocation, vocation tournée vers les êtres de lumière dont parle la Bible.

CLAUDE RIVIÈRE.





# Robert Helman

par Denys Chevalier

Pour de nombreux peintres abstraits d'aujourd'hui le tableau, si éloigné de toute représentation identifiable qu'il soit, n'en procède pas moins, dans son élaboration, des mêmes méthodes d'investigation logiques que celles dont usèrent leurs devanciers : analyse des éléments, recensement et énumération de ceux-ci, recomposition par différents processus de synthèse.

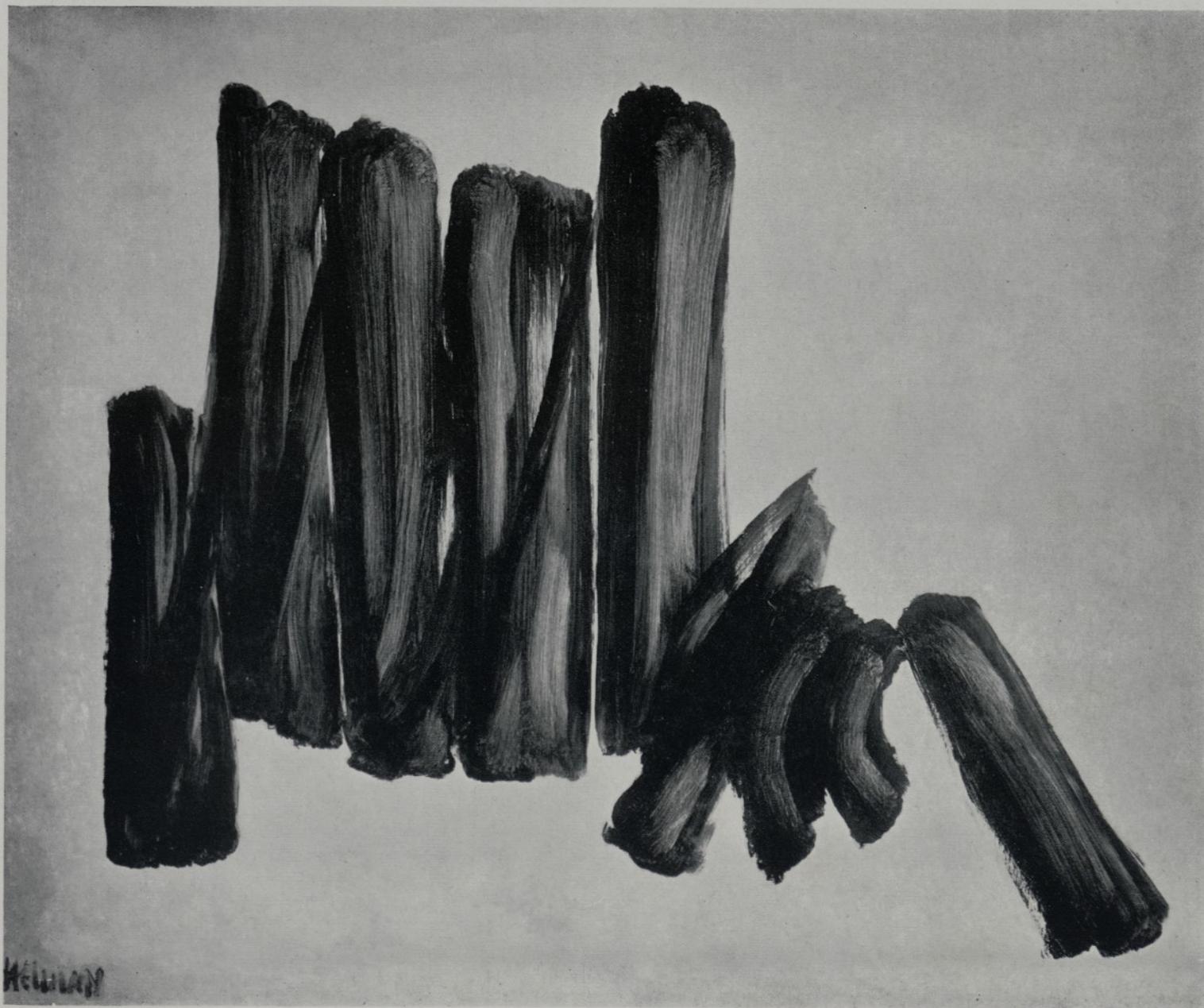
Rien de semblable chez Helman. Dans son art, la logique et ses calculs cèdent le pas à l'impulsion et à son immédiateté, tandis que tout processus tend à devenir *révélation*. Nous disons bien, « dans son art », c'est-à-dire dans son activité créatrice proprement dite, car au stade préalable de la conception picturale et du mûrissement intérieur de la toile, il est peu d'artistes aussi lucides, aussi conscients. On pourrait presque prétendre que tout son œuvre, si totalement libéré et si puissamment original à

chacun de ses instants, est paradoxalement régi par une sorte de systématique générale. Helman sait où il va et comment il y va.

Ainsi son activité artistique, dans ses justifications profondes, porte à tous instants la marque de l'exercice de sa volonté. Car, tandis que l'enfant peint, sensoriellement et affectivement, comme il voit, et l'homme, intellectuellement, comme il sait (résultat de ce qu'il a appris), l'artiste, lui, peint comme il veut. Il est le maître de son expression. Il domine ses moyens. D'autre part Helman, par son œuvre, ne représente pas quelque chose, il exprime quelque chose. La différence est grande. En outre, ce quelque chose n'est pas simplement une forme tangible et visuellement préhensible, mais un concept plastique plus une émotion. C'est précisément cela l'abstraction. Certes, pour être accessibles à la sensualité optique du spec-

HELMAN. Point d'orgue. Peinture. 1958. (Coll. Bungener, New York)

(Photo Marc Vaux)





HELMAN. Plante au Soleil. Peinture. 1955.

(Coll. Segarro, Puerto Rico)

tateur ce concept et cette émotion ont besoin d'être supportés par des formes et des couleurs, mais ces dernières, au lieu d'être des fins, ne sont que des moyens; moyens à rythmes, moyens à lumières. Il en est ainsi de tous les thèmes qui, jusqu'à aujourd'hui, ont inspiré le peintre : personnages, écriture hébraïque, arbres, forêts ou paysages méditerranéens.

Bien qu'ayant étudié la peinture et peint depuis l'âge de quinze ans environ, c'est-à-dire depuis 1925, c'est en 1942 seulement, en Espagne, à Barcelone où il est réfugié, que Robert Helman fait sa première exposition personnelle.

Jusqu'en 1944, il étudie la fresque dans l'atelier de Jaime A. Colson qui, ancien massier à l'Académie Jullian-Dragon, est alors professeur aux Beaux-Arts de Barcelone. C'est à travers la fresque, par exemple, qu'Helman découvre que le graphisme n'est pas seulement un procédé d'expression intéressant en soi mais aussi et surtout un moyen de création et d'animation de l'espace. De plus en plus les caractéristiques murales et monumentales de la fresque se retrouveront dans sa peinture qui tendra à s'opposer, sur ce plan aussi, à la peinture de chevalet bourgeoise

et traditionnelle. Dès cette époque, le déclin de celle-ci lui paraît irrémédiable, en raison notamment, de son incapacité à satisfaire la nécessité, que tout le monde éprouve, d'un art monumental et social. D'ailleurs, la naissance de cette dernière forme d'art lui semble d'autant plus inéluctable que, dans un autre ordre d'idées, la photographie a démontré son impuissance à extraire des éléments plastiques fondamentaux, à travers des tempéraments, et à les incorporer au mur. A ce propos, il faut déplorer que le peintre n'ait eu que si peu souvent l'occasion de s'exprimer par l'intermédiaire de la fresque.

En 1945, Helman est en pleine période de ce qu'il convient d'appeler ses paysages imaginaires. Post-impressionnistes par certains côtés et abstraites par leur manière de considérer le rôle des valeurs, ces toiles sont inspirées par la Genèse. Comme chez tous les jeunes peintres, la matière tend à monopoliser l'attention de l'artiste. Elle est grasse, onctueuse, savoureuse, excitant la gourmandise. Mais déjà se profilent, dans certaines œuvres, des recherches de formes et de structures. Les plans de matières s'inscrivent dans des cloisonnements de couleurs. Le cerne est déjà écriture, s'il n'est pas encore rythme.

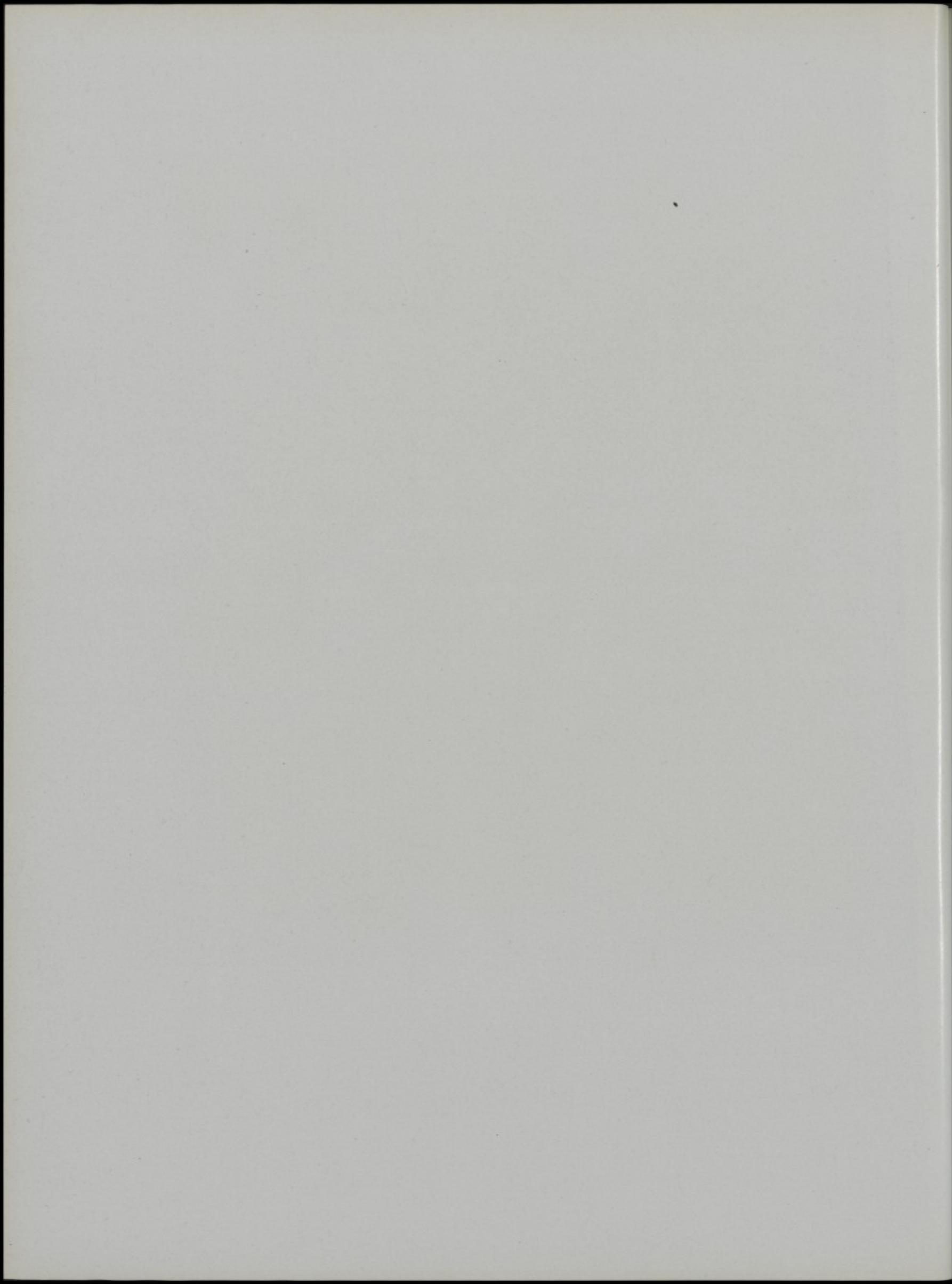
Après son exposition à la galerie Berri-Raspail, en 1946, Helman brosse de nombreuses toiles avec personnages dans lesquelles on peut distinguer parfois comme une influence de Van Gogh. Mais chez lui, cet expressionnisme n'est que de surface. Plus profondément, à travers les simplifications de la matière, c'est une sorte de vibration de la tache qu'il poursuit, comme une palpitation organique. Les lumières et les ombres sont conçues indépendamment de la forme ainsi qu'une nouvelle façon de créer l'espace. Dans un même but, au surplus, il fait jouer les contradictions de l'écriture et des distributions de lumières. L'année de son exposition chez Mouradian et Vallotton, en 1952 (précédemment il avait exposé deux fois coup sur coup chez Denise Breteau), Helman voyage aux U.S.A. où il séjourne six mois. De retour à Paris, l'artiste peint sa série hébraïque; chandeliers et candélabres. Dans ses formes, toujours cernées, il inclut des rythmes proches de l'écriture hébraïque. Déjà la couleur a moins d'importance en tant que telle que comme véhicule de lumière. D'ailleurs le peintre n'utilise jamais ni couleurs pures ni teintes plates. Au surplus Helman ne croit pas à la couleur pure. « Quelle couleur pure, dit-il, celle qu'on achète chez le marchand ? »

En 1955 sa peinture s'inspire de la vie végétale. Arborescences et végétations lui suggèrent ses rythmes, rythmes de leur croissance dans le temps et des formes qu'emprunte cette dernière dans l'espace. Tout l'art actuel d'Helman vient de là, descend de là, à travers les ascèses ou dépouillements successifs qui jalonnèrent, depuis, son évolution esthétique. Quant à l'écriture, que le peintre ne considéra jamais comme une manifestation manuelle susceptible d'être plus ou moins agrandie, elle procède maintenant véritablement du geste. Elle engage le corps entier. Elle inscrit l'homme, l'artiste, dans sa toile. Conditionné par l'eurythmie organique particulière à Helman, le graphisme de ses tableaux doit être compris comme la concrétisation objective d'une physiologie et d'une psychologie. Le choc qu'on ressent devant lui ne doit rien à des calculs maniéristes ni à de subtiles recherches de préciosité.



HELMAN. Envol. 150 × 150 cm.

(Collection Jean Banchet, Paris)





HELMAN. Fleur épanouie. Peinture. 1957.

(Coll. Mogliano, Milan)

Il est comparable, dans sa brutalité, à celui que l'on éprouve dans une confrontation inopinée avec l'irréductibilité d'une essence.

Dès cette époque, l'écriture d'Helman est une affirmation passionnée d'être. Ce qui, par la suite, marquera les progrès réalisés par le peintre, tiendra moins, par conséquent, à un inflexionnement ou une modification de ce caractère qu'à une augmen-

tation qualitative plastique de la trajectoire manuelle. Elle deviendra irréfutable. Si l'aspect sauvage et sans frein de l'art actuel d'Helman s'accompagne d'une grande simplicité (pureté serait peut-être le terme exact) cela tient avant tout au miraculeux équilibre qui maintient entre elles les tensions qui l'animent. Cependant, cet équilibre est obtenu en dépit des normes classiques ou néo-classiques, non en vertu

d'elles, car aucune structure, aucune analyse, aucune construction cubiste ou autre ne le détermine ni ne le fixe (en le sclérosant dans une certaine mesure). D'où cette fraîcheur, cet élan, cette jeunesse qui distinguent la moindre pochade d'Helman.

Toutefois il se glisse, dans tout cela, (c'est particulièrement sensible dans les toiles qu'il présente en 1955, 1956 et 1957 chez Bénézit, Mouradian et Valotton, et encore Bénézit) un curieux sentiment d'inquiétude, sinon d'angoisse. Car la peinture d'Helman est comme un livre ouvert. Un esthéticien graphologue y découvrirait un artiste qui se dévoile sans fard avec ses complexes motivations de ferveur et de rage, d'inquiétude et d'ardeur. Serait-ce que ses limites d'homme lui apparaîtraient comme insupportables?

Quoiqu'il en soit, les années qui viendront, les plus récentes, verront une certaine sérénité, bien relative d'ailleurs, s'infiltrer dans cette tourmente. L'équilibre qui rassemblera les éléments d'une toile d'Helman assurera leur cohésion d'une manière plus ferme, compensera plus justement leurs différences spécifiques d'importance superficielle, de sonorité tonale, de potentiel expansif. Maintenant, le jaillissement instinctif de la forme a définitivement supplanté toute velléité que le peintre aurait pu avoir de céder aux sollicitations d'une analyse

naturaliste. Chez lui l'espace est immédiatement habité par un graphisme essentiel duquel émane, et du premier coup, les rythmes définitifs. Nous sommes dans le domaine de la communication effusionniste. Sa pâte est mince. Son graphisme est non seulement écriture, mais plan, car le trait est aussi une surface moulée, palpante, respirante. Helman a définitivement extirpé de son art les moindres réminiscences réalistes et figuratives.

Ce n'est plus seulement son vocabulaire qui est abstrait, mais sa syntaxe même. Cela éclate avec évidence dans son exposition de gouaches et dessins à la Hune, en 1959, qui coïncide avec la parution d'un livre de Philippe Soupault consacré à son œuvre plastique.

Aujourd'hui, un simple détail rythmique recueilli au plus profond de son être intime suffit à l'exaltation du geste pictural. C'est la magie de ce dernier qui confèrera à ce détail une surprenante capacité de généralité. Peu de couleurs lui servent pour beaucoup de lumières et l'harmonie de ces dernières est devenu, à présent, l'unique produit d'un rapport exact entre l'homme et la surface. En outre, et comme par voie de conséquence, la projection de l'homme à l'intérieur de cette surface la transforme en espace.

DENYS CHEVALIER.

HELMAN. Peinture. 1957.

(Coll. Charles Bruck, Paris)



# Alexandre Istrati

par Pierre Guéguen

L'art d'Alexandre Istrati, issu d'une vocation sans défaillance, aurait pu lui valoir une carrière unie se déroulant sans à-coup et aboutissant à une bonne réussite. Or il est devenu une véritable aventure dont nous commençons à mesurer la portée seulement depuis deux ans.

Né coloriste, Istrati connut dès le début un drame plastique, sa couleur s'étant trouvée tout de suite trahie par une forme adoptée de confiance, du fait de sa conversion à l'Abstraction mondrianesque. En 1947, à son arrivée à Paris, il était encore figuratif. Un auto-portrait vigoureux, exposé au Salon des Artistes Français, fut remarqué; mais, sursaturé comme les plus vivants de sa génération, par le sujet sacro-saint, il s'en libéra très vite. Seulement ce n'est qu'au fur et à mesure qu'il en put tirer un bénéfice.

Bien que ses compositions précédentes, par une judicieuse distribution des masses, eussent toujours témoigné d'une construction solide, le passage à la construction géométrique n'alla pas, en effet, sans peine. Travaillant maintenant sans modèle ni motif, Istrati se sentait devant le vide; ses formes restaient

sommaires, surtout les formes rectilignes. Un poète didactique anglais, au XVIII<sup>e</sup> siècle, écrivit, paraît-il, un chant sur les Amours des Triangles, sans doute les amours harmonieuses des Isocèles, des Équilatéraux, et les amours biscornues des Scalènes. Istrati eût mal illustré ce chant : il n'est à l'aise que lorsque les courbes, ces rampes de vie, interviennent.

Pour compenser son nouveau dessin, qu'il jugeait avec raison simpliste et qui ne répondait pas à sa vraie nature, il forçait la couleur, polychromant avec une sauvagerie violente mais saine. Le bariolage des foires roumaines de Dorohoi, sa ville natale, les danses costumées moldaves, avaient leur mot à dire dans l'art de leur fils, d'autant mieux que l'abstraction colorée, il l'avait connue pour la première fois là-bas, devant les beaux tapis de l'Oltémie. Pour tisser ceux-ci les paysans font bouillir plusieurs fois les laines dans des décoctions de plantes tinctoriales, si bien que les tapis étonnent par la variété très riche de leurs nuances. Qu'il y avait loin, songeait mélancoliquement Istrati, de ces fastueux tapis d'Orient, aux pauvres exercices d'abstraction géométrique auxquels il s'évertuait sans grande conviction!

ISTRATI. Peinture.

(Photo Aasa Scherdin)



L'à-plat représentait pour lui une technique foncièrement hostile. Peu à peu il s'aventura à une granulation légère de la pâte. A partir de 1951, cette granulation se définit fermement par des touches carrées à peu près uniformes, qui remplissaient et meublaient les figures géométriques de chaque composition. Istrati semblait se rappeler qu'il n'était pas né si loin de Byzance. Pendant trois ans au moins, ses tableaux ont l'aspect de mosaïques, aux riches petits cailloutis de couleur. L'artiste a-t-il trouvé son style?

A vrai dire, les amateurs qui s'intéressent à lui n'en sont pas sûrs. Le style étant l'homme même, ils sont surpris de voir un jeune artiste plein de promesses, si vibrant, si vivant, s'enterrer dans ce somptueux tableau-tombeau de Ravenne ! Ses couleurs, emprisonnées dans le cloisonnement, ne rayonnent plus, mais seulement s'alignent. D'ailleurs, peindre en mosaïque c'est sacrifier au trompe-l'œil et tomber dans un genre hybride que la matière ne justifie pas. Certes, la perfection de la composition ici est grande, seulement la perfection ne fait pas

toute la beauté. Celle-ci doit transcender la finition, par la surprise, ouverture hors du fini précisément.

L'artiste lui-même se fatigue vite de sa marque-terie trop régulière. Vers 1953, un vent révolutionnaire souffle sur le bel ordre des petits carrés. Ils sont toujours l'élément unitaire du tableau, mais non l'unité monotone et statique. Ils varient de dimensions et ne restent plus si carrés. Montés en chaînes, en arabesques de touches, ils mènent à travers la toile une sarabande tachiste, qui devient la composition même par les rythmes qu'elle crée. Ces rythmes sont des successions de taches larges se poussant, se pressant en rangs serrés à la conquête de la toile. Leurs enjambements continuels et imprévus, déroulent des frises de combat. Ou bien souvent, le carré initial, même gauchi et titubant, est remplacé par un tortillon de pâte déroulé, replié sur lui-même en écheveaux, en serpentins, en festons, en vagues rebroussées... Quittant la voie, trop étroite pour sa couleur, des petites et des grandes géométries, Istrati libéré entre en informel. De 1953 à 1958, il réalise cette chose magnifique et nouvelle,





ISTRATI. Dessin gouaché. 1959



ISTRATI. Huile sur toile. 1960. 130 × 97 cm.

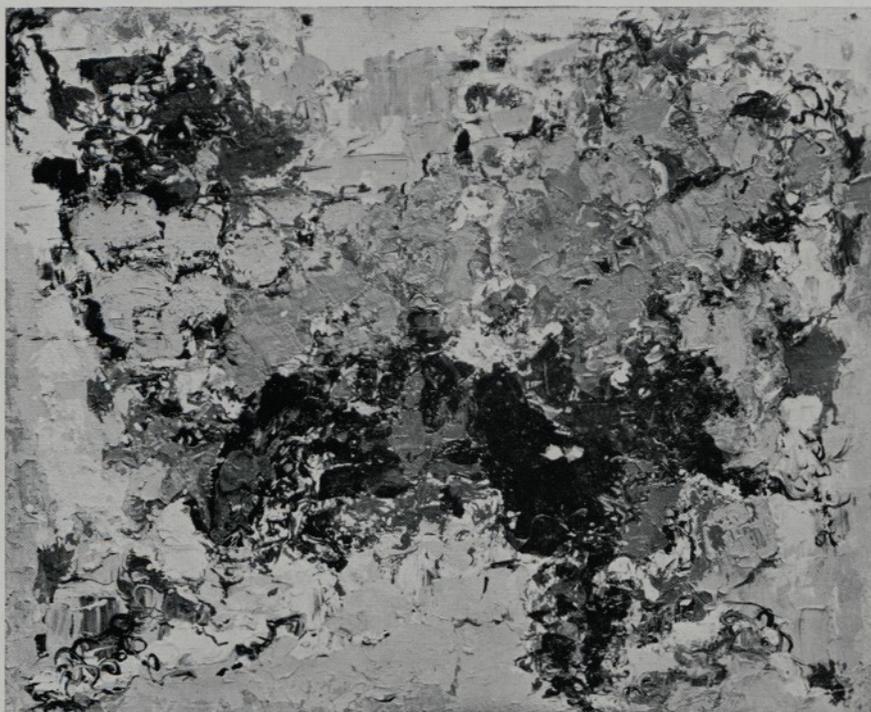
(Coll. A. Margulies, Londres)



ISTRATI. Peinture. 1958-59. 130×97 cm.

car seule l'abstraction la rend possible, — l'orchestration d'une matière éblouissante, tactile, presque sapide, d'autant plus belle, qu'un grand format assure à l'orchestre, un espace généreux pour toute la gamme des timbres

En 1958, le peintre quitte l'atelier de l'impasse Ronsin, très sombre, où il se sentait par compensation porté vers les couleurs les plus lumineuses. Une des dernières séries de toiles qu'il y peignit était audacieusement rouge, bien que ce ne fût plus



ISTRATI. Peinture. 1959. 100×81 cm.

le temps où les peintres peignaient rouge, où le monde voyait rouge, où le rouge menaçait la peinture et le monde. L'innocent Alexandre, quand il se mit pour de bon à rougeoier seul, ne se rendait pas compte qu'il risquait de rallumer l'incendie. Heureusement il contrebattait cadmium, vermillon, orange par des noirs bitumeux et rocheux.

Dans l'atelier blanc Sauvageot, haut, inondé de clarté, l'artiste se sent en goût de gammes grises, blanches, ocre, bleues. Il compose des suites avec chacune de ces couleurs promue pilote, qui l'inspire plusieurs semaines et le hante au point qu'il ne peut supporter l'idée d'une autre sonorité. Elle envahit les toiles, l'atelier, l'âme, car c'est à la fois un climat matériel et un climat spirituel. Du coup, la composition du tableau se trouve changée. Ce ne sont plus les bourrelets et tortillons de pâte dont l'enchaînement mouvementé l'organise en le rythmant, comme de 1953 à 1957, après la période mosaïque. C'est maintenant la dominante colorée qui se structure et donne la forme. Comme chez Cézanne la couleur impose le dessin, mais il n'y a pas de dessin ! Celui-ci ne pourrait être que figuration représentative ou figuration géométrique, or elles se trouvent toutes deux exclues. A leur place : une effervescence ! Puisque la matière informelle est suggestion de formes, les toiles actuelles d'Istrati évoquent assez bien, quoique variant sans excès, quelque relief carpathique tourmenté montrant à nu la richesse de ses gîtes, cependant qu'un nuage, une brume aux mille particules le surplombe de son gazeux météore. Parfois le météore est si sombre, si chargé, qu'on se demande s'il ne transporte pas dans ses flancs une pluie de grenouilles ou un vol de sauterelles.

Il est rare de trouver dans le tableau quelque fond uni, comme celui de la *Mer Ionienne*, où sur des

aplats bleus, la matière forme des archipels : Cyclades, Sporades aux reliefs gorgés de nuances. A chaque toile, l'imagination trouve prise. Celle-ci grise, pignochée de noir, fait espagnole et telle autre Venise. Les ciels et les soleils, les vastes paysages dont les maîtres classiques ont orné les murs, la boîte à surprise de l'informel les évoque tout à coup sur de petits espaces. Devant les toiles d'Istrati, des titres viennent spontanément : *Neiges et Verdures*, *le Ciel sur la Terre*, *Incendie de Forêt...* Une terre de Sienna brûlée, en relief sur des lichens gris, compose un tableau intimiste : *Arsenic et Vieilles Dentelles !*

Avec sa sûreté habituelle, le critique Jacques Lassaing a baptisé une toile *L'Essaim*, qualification presque générique, tant la pulvérisation de la couleur est devenue une partie importante de la technique d'Istrati. Cette technique en fait un *Impressionniste de la tache*. Kandinsky, peintre abstrait, précurseur du tachisme, eut la révélation de l'Abstraction devant la *Meule* de Monet. Rien donc de plus naturel qu'un retour Tachisme-Impressionnisme, riche train de couleurs, grand circuit d'idées. Mais ce n'est pas cette seule œuvre de Monet qui préludait sans le savoir à l'Abstraction, puisque les impalpables « impressions » de rayons, de reflets, d'atmosphère, de brume et de brouillard étaient l'essentiel de son message et non le « sujet » représenté. A ce « sujet », d'ailleurs, ne refusait-il pas la moitié de sa palette, ne peignant qu'avec des tubes d'arc-en-ciel et dédaignant le noir et l'arc-en-terre ? Malencontreusement, l'arc-en-ciel en devenant matière même fluide, tournait à la crème grise. Du moins cette technique de floches impressionnistes, puis de pointillés divisionnistes accentuait en peinture le caractère de texture, de tissu, de chair et de peau du monde, aujourd'hui consacré, qui revigore l'art. Les tachistes pourraient même réhabiliter les Cathédrales, pièces montées de la fin du banquet de la vie, que le grand Monet sans doute ne se pardonnait pas, puisqu'au comble de la gloire il se tenait à tort pour un raté.

Depuis, les problèmes difficiles de la couleur, « blessure de la lumière » (Goethe dit), ont été élaborés par les dissidents de l'Impressionnisme : Cézanne, Van Gogh, Renoir ; par les Fauves ; par Bonnard. Istrati, comme tous ses contemporains, en a profité. Il est devenu un des maîtres de la couleur informelle. On ne voit guère à lui comparer que Lansky, par le faste et l'abondance généreuse de la pâte.

Dès l'an dernier, la nouvelle de sa promotion picturale était dans l'air. Me parlant de l'École de Paris 1959 à la Galerie Charpentier, que je n'avais pu voir, plusieurs peintres amis me dirent que les trois tableaux d'Istrati étaient sans doute les plus beaux, les plus affirmés. A l'exposition de la Collection Fardel à la Galerie XX<sup>e</sup> Siècle, j'eus le même sentiment. Dans cette belle assemblée d'œuvres bien choisies, la toile d'Alexandre Istrati se tenait merveilleusement. L'artiste montait en flèche.

Dans le numéro XIII de cette revue, numéro d'anniversaire, San Lazzaro a bien voulu reproduire mon article d'il y a vingt ans sur « Bonnard l'Enchanteur », dont on commençait à apercevoir la vraie grandeur. Aujourd'hui j'ai un peu l'impression d'écrire, pour la joie de la peinture militante et triomphante : « Istrati l'Enchanteur ».

PIERRE GUÉGUEN.

# Paul Kallos

par Pierre Descargues

Des jeunes peintres dont on commence à parler, la plupart sont encore à l'école. Que ce soit celle de la tache, du grand geste, du mouchetis, de la dégoulinade ou du tire-ligne, c'est toujours une école et la meilleure, sans doute, puisqu'elle compte sur l'invention des condisciples pour subsister. Mais il faut sortir de l'école. Et très vite. Pour éviter d'y demeurer le dernier, car celui qui s'y enferme n'est que l'illustration d'une aventure collective : on l'oubliera, puisque son œuvre n'aura

duré que le temps d'une esthétique. Alors que c'est une durée humaine qu'on recherche, avec des hauts et des bas, des réussites et des catastrophes, et, à travers les métamorphoses nécessaires, une permanence. L'œuvre de Paul Kallos échappe aux écoles, aux groupes. Sans doute n'est-elle pas étrangère aux recherches actuelles. Mais elle ne s'y limite pas. Sa raison d'être se trouve au-delà des soucis communs. Kallos est sorti de l'école. Il a commencé une œuvre indépendante et, quand on

KALLOS. Peinture. 1959. 100×81 cm.

(Galerie Pierre, Paris)





KALLOS. Peinture 1959. 130 x 89 cm.

regarde un de ses tableaux, ce n'est plus l'idée à la mode une année qu'on y juge, mais un homme. Et ce solitaire-là semble s'inscrire comme un des meilleurs peintres de ce temps.

Kallos est né en 1928 en Hongrie, a fait ses études à l'École des Beaux-Arts de Budapest. Il vit à Paris depuis dix ans. Ses premières œuvres parisiennes marchaient sur les traces du surréalisme, mais sans grande conviction. Bientôt ses formes perdirent de leur agressivité et, du même coup, beaucoup de leur originalité : le peintre en était arrivé à une sorte de travail d'une humilité d'anonyme où il ne se permettait plus, comme signe de sa présence, que de faire frémir dans la lumière de grandes surfaces claires : ses tableaux. Chez lui, l'abstraction avait tout lavé, ne laissant subsister que cette sensibilité à fleur de peinture. C'était son degré zéro et on notera comme un signe révélateur que, dans cette

grande entreprise d'épuration, sa sensibilité n'ait cessé de battre à la surface du tableau.

Pourtant un orchestre ne se satisfait pas d'exécuter, même à merveille, des vibratos. Il lui faut des occasions de se déployer. Bientôt, de touche en touche, Kallos en vient aux contrastes de surfaces claires et sombres. D'abord dans des formules simples, puis la richesse approche, bientôt la souplesse et cette liberté qui éclate aujourd'hui dans ses derniers tableaux.

On dira qu'il n'y a pas de raison de s'enthousiasmer particulièrement parce qu'un artiste acquiert sa technique et la développe. Tout cela est bien normal. C'est la venue de la maturité. Sans doute, mais tout ici est invention : la couleur, la lumière, la peinture, voilà les sujets de Kallos. Heureusement Kallos n'est pas peintre à se satisfaire du seul déploiement de ses talents. Chaque œuvre est



KALLOS. Peinture 1959. 116×89 cm.

(Galerie Pierre)

une aventure complexe. Regardons Kallos travailler. C'est un homme discret, mince, effacé, toujours penché sur de petits papiers qu'il couvre de dessins à la plume, bientôt aquarellés, pas du tout des esquisses sommaires, mais des œuvres poussées avec le même soin que les plus vastes tableaux. Il est chez lui devant un meuble ouvert. Dehors devant un étang. Chez lui encore où sa femme se lave les cheveux. Et il dessine ce qu'il voit. C'est là que commence l'alchimie, la transmutation de la sensation de départ en tableau.

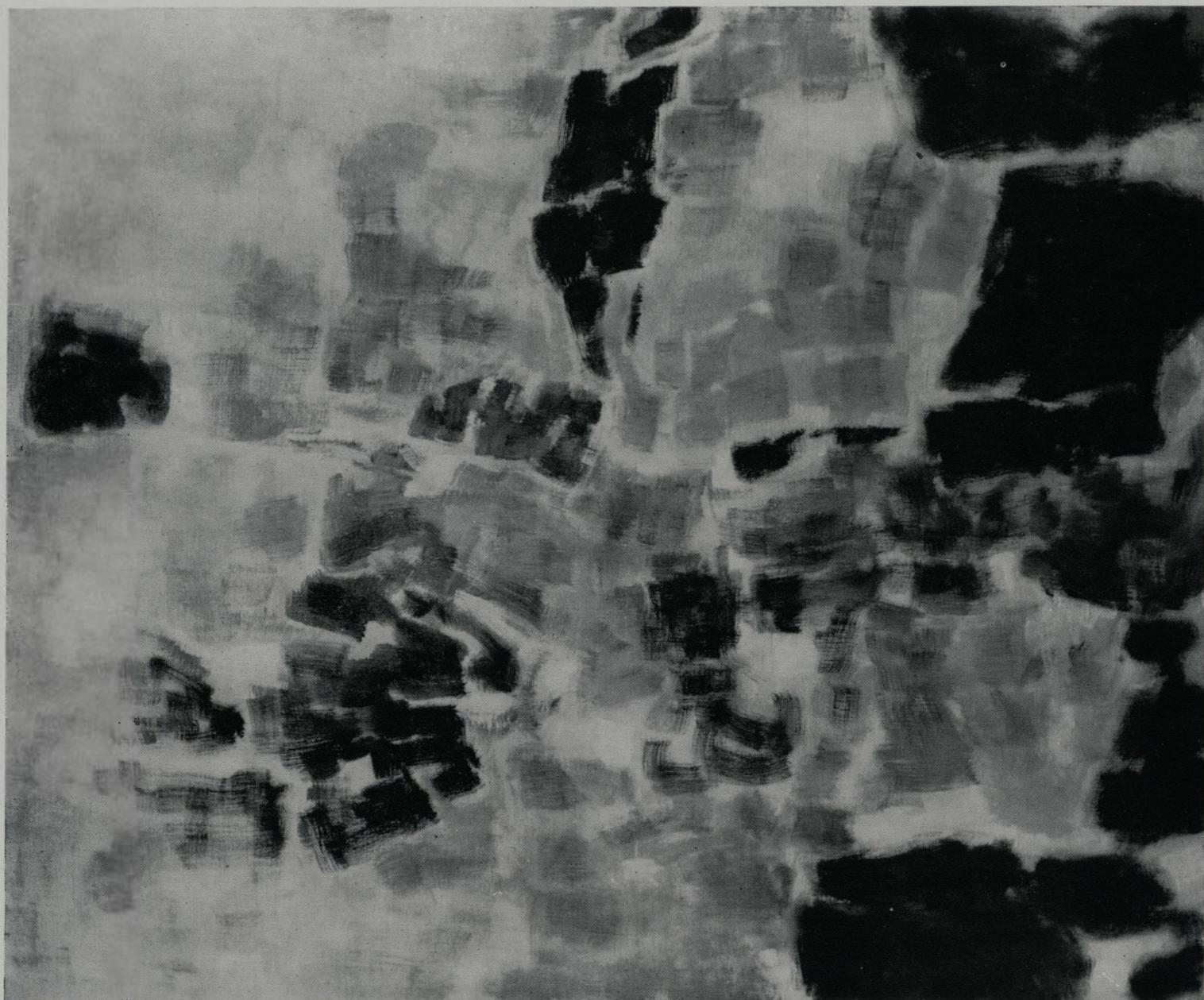
Il n'en reste plus rien, dites-vous. A quoi bon alors ce lent cheminement à partir d'une réalité inutile ? Mais la source toujours renouvelée le garantit contre tout dessèchement dans des formules, lui offre une diversité de thèmes qui écarte tout danger de se répéter.

A-t-il vraiment vu sa femme ou ce meuble aux tiroirs défaits ? C'est plutôt un nœud de lumière

dont il note la forme, dont il cherche les échos, les contraires pour lui donner la plus grande puissance possible et le tableau s'organise ainsi comme un monde ensemencé : il suffit d'une goutte pour mettre en train le mécanisme créateur.

Que lit-on dans un tableau de Paul Kallos ? Le peintre construit sans doute sur des ambiguïtés, sur des allusions à plusieurs domaines simultanés, mais que peut y voir celui qui n'a pas suivi la gestation de l'œuvre sur les quatre ou cinq dessins où se décide sa forme définitive ?

Le monde de Kallos fut d'abord rude : un mur dont les pierres ne laissaient filtrer que quelques lueurs, puis des formes se silhouettèrent et l'aube des débuts devient ruissellement de lumière dans les ténèbres. Rembrandt et Goya sont alors les maîtres de Paul Kallos. Il les analyse, les dissèque, les copie, mais on ne peut appeler copies les interprétations qu'il en donne : on a l'impression d'un



KALLOS. Peinture. 1955. 61 X 50 cm.

(Galerie Pierre)

vol; il prend chez eux ce qui correspond à sa recherche et, placé devant la *Bethsabée*, il peint un Kallos.

La lumière est donc alors devenue une réalité : voilà l'acquisition de l'an passé. Cette année, c'est la couleur qui est conquise et, avec elle, une aisance qui auparavant n'appartenait qu'aux aquarelles.

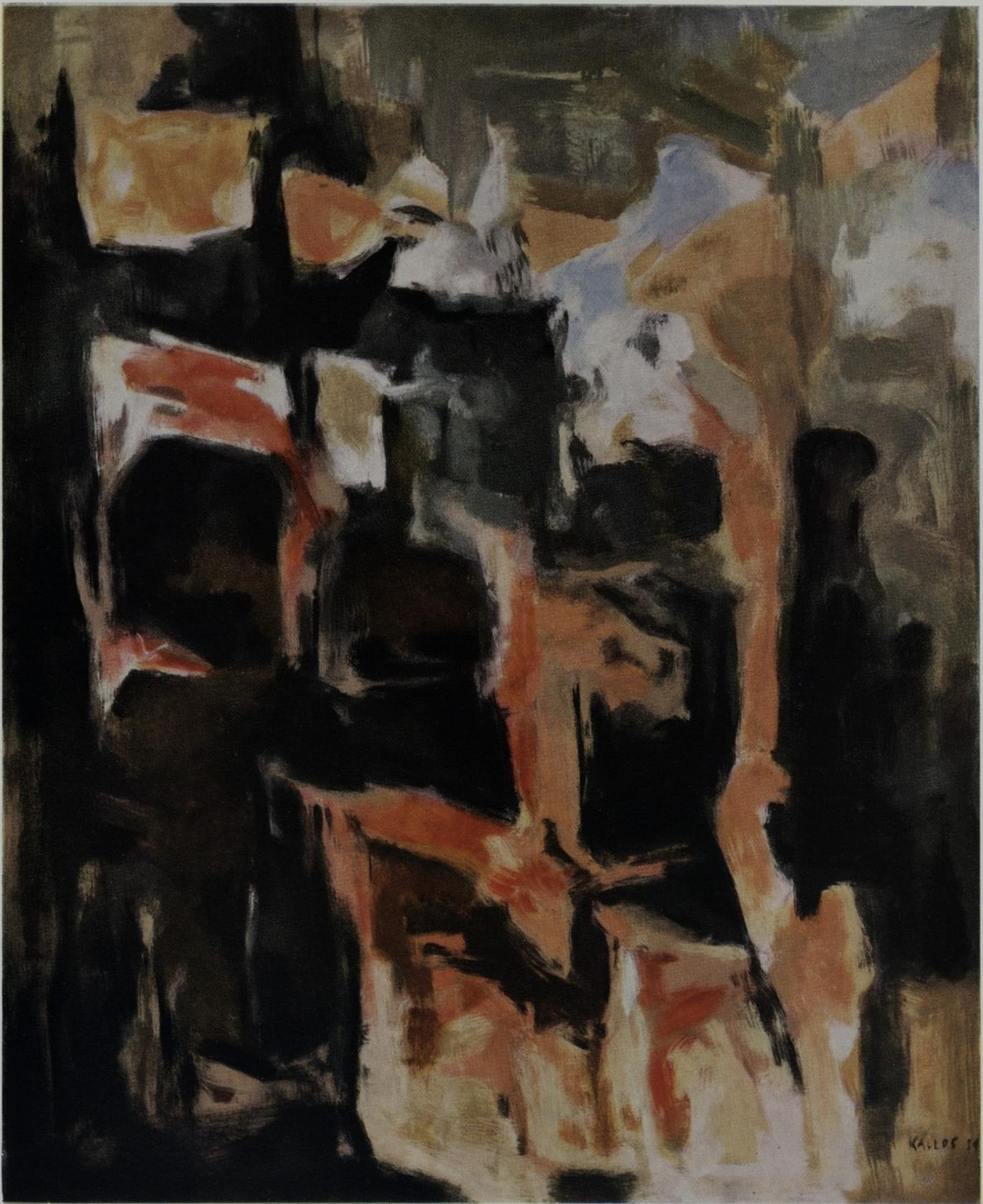
Sans doute ce changement de ton est-il simplement conséquence de ses recherches. Quand il voulait donner une matière à la lumière, ses tableaux, pleins d'ombres, vivaient de mouvements lents et puissants. Avec la couleur, c'est un rythme vif qui naît sous ses pinceaux : le monde hier bien stable de Kallos se met à vibrer, à trouver des envolées lyriques.

Le monde de Kallos, quel est-il à la fin? A égale distance de la fantaisie, du paysage intérieur et de la rigueur de la création artistique, il s'impose par sa diversité. Alors que l'abstraction va droit aux quatre ou cinq thèmes rythmiques que chaque homme porte en soi, son art s'enrichit des mille suggestions des spectacles du monde. Cela ne va

pas sans désordre. Mais l'entreprise n'en est que plus attachante, car Kallos la mène avec le maximum de scrupules et un souci d'exactitude si minutieux qu'il ne redoute pas l'abondance, la confusion. Il sait que sa recherche l'exige aujourd'hui. Plus tard viendra la simplicité, et tout permet de penser qu'elle ne sera pas appauvrissement, mais apaisement.

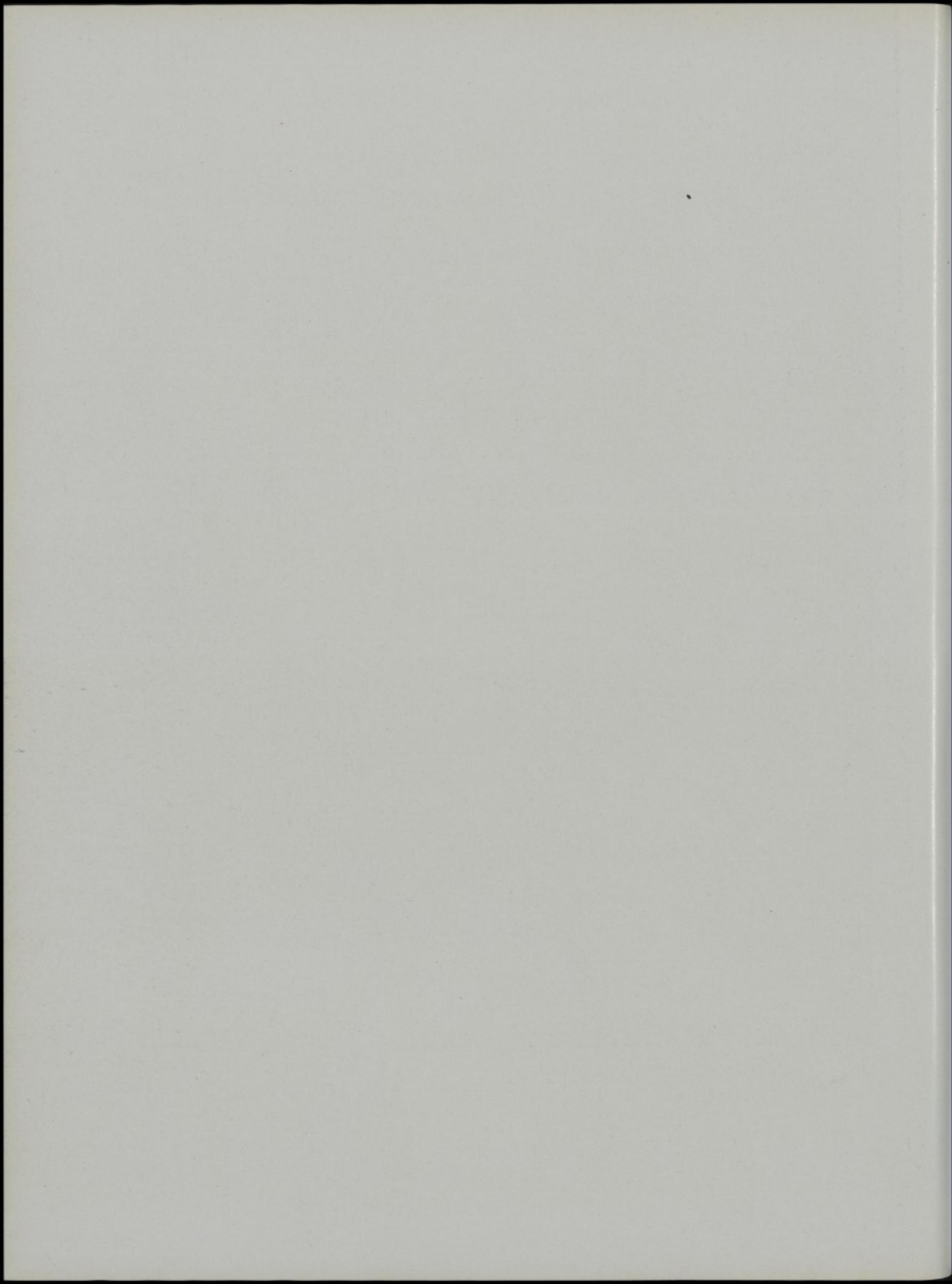
Installez un honnête homme peu informé de la peinture actuelle devant un tableau de Kallos. Sa réaction sera sans doute qu'il n'y voit rien de précis, mais qu'il y devine de grandes richesses. Et puisqu'il est honnête homme, il sentira l'honnêteté du peintre, cette honnêteté qui permet de bien augurer de la carrière de Kallos. Car il s'est mis en position de ne pouvoir se passer aucune facilité, de ne se permettre aucune aventure extra-picturale. Il s'est trouvé en lui-même le plus exigeant des maîtres. Il s'est livré au plus inquisiteur des explorateurs de soi. Ce sera une vie difficile, une œuvre ardue. Mais elle aura de la grandeur.

PIERRE DESCARGUES.



KALLOS. Huile sur toile. 1959. 60×72 cm.

(Collection Scharf)



# André Marfaing

par Pierre Restany

Au cœur de l'œuvre de Marfaing se situe un problème essentiel, celui de la distribution de la lumière. Et par là ce jeune peintre obéit à l'une des constantes de l'école française et s'intègre à ce qu'on pourrait appeler la tradition luministe. Au sens large du terme : car chez nos plus grands « réalistes », que ce soit Le Nain ou Chardin ou encore Courbet, on retrouve inmanquablement la trace de cet impératif luministe, ne serait-ce qu'au niveau d'un esthétisme supérieur. Mais c'est le romantisme qui devait nous faire franchir le pas décisif en adoptant pour langage de base l'exaltation lyrique de la couleur. Ce lyrisme chromatique n'était pourtant pas neuf : il avait été l'une des caractéristiques principales de l'école vénitienne, mais ce message des couleurs fut longtemps méconnu. Ce n'est qu'après Delacroix qu'en France tout au moins, on a commencé à mieux voir et à mieux comprendre ce « mauvais dessinateur » qu'était le Titien.

Les Impressionnistes traitèrent le problème de front et en firent l'objet d'une analyse systématique. Les Fauves, eux, poussèrent jusqu'à l'apparente anarchie leur tentative de libération de la couleur.

En revanche, l'un des mouvements qui devait dominer le début de ce siècle, le cubisme, s'inscrit à contre-courant de cette évolution. La vision analytique du cubisme marque une victoire momentanée de la ligne sur la couleur, de la structure architecturée sur le chromatisme libre. (Un précurseur indépendant comme Delaunay, et aussi soucieux d'une directe communicabilité chromatique, est demeuré toutefois un architecte de la lumière, bien plus qu'un magicien de la couleur.)

Sous cet angle, cette réaction revêt une singulière importance. A travers tous les vocabulaires géométriques qui lui succédèrent immédiatement, ce parti-pris structurel domine encore l'évolution de nombreux peintres d'aujourd'hui. Ceux-ci, fortement

MARFAING. Peinture. 1958. 195 x 130 cm.

(Galerie Claude Bernard)





MARFAING. Peinture. Mai 1956. 130×89 cm.

(Galerie Claude Bernard)

marqués par la vision conceptuelle du cubisme, ont tendu plus ou moins implicitement à asservir la couleur, à la soumettre aux exigences de la composition, bloquant ainsi le devenir de leur art aux prémisses mêmes d'une fausse synthèse. Certains peintres, remarquablement lucides et sensibles à ce problème, l'ont perçu sous l'angle de ses antinomies irréductibles, et pour sortir de cette impasse ont assigné à la couleur les voies souveraines de la spatialité cosmique. Pour ceux qui demeurèrent attachés à un certain donné structurel et à une définition conceptuelle de l'espace, l'évolution fut beaucoup plus lente. Ce n'est qu'après la découverte d'une autre signification graphique et l'introduction des notions de vitesse et d'énergie dans la définition du geste pictural que les données de base furent affectées d'un changement profond.

La valeur d'intentionnalité du geste est un phénomène de nature essentiellement expressionniste. Son introduction dans la peinture contemporaine devait faire éclater le formalisme constructiviste de

la tradition française. De Wols à Bryen, d'Hartung à Mathieu (et en Amérique, de Pollock à Franz Kline), les brillants exemples de diffusion ou de condensation gestuelles ne manquent pas. Mais dans le cas précis qui nous intéresse, celui d'André Marfaing, c'est à partir de l'expérience de Soulages que se dessinent les points de départ d'une aventure individuelle. Soulages peut apparaître comme le véritable expressionniste abstrait français, l'artiste dont la démarche tend à conjuguer la valeur d'intentionnalité du geste et les ressources affectives de la couleur. C'est à ce niveau précisément que se situe l'émergence personnelle de Marfaing. La filiation historique qui l'unit à Soulages est d'ailleurs directe. Le Toulousain comme l'Aveyronnais sont des hommes du Midi, d'un certain Midi, roman et cathare. Des hommes solides, aspirant de façon naturelle et organique à une pure monumentalité d'expression, soucieux de l'efficacité et ennemis de l'emphase.

Le bassin de la Haute-Garonne et ses contreforts

cévenols : voilà un pays dur à vivre, et qui ignore les complaisances naturelles des rives de la Méditerranée; il produit une race d'hommes sensibles à l'exaltation lyrique et au panthéisme cosmique, mais individualistes farouches et intransigeants, et qui, à travers Raymond VI, le fameux Comte de Toulouse ne se sont jamais entièrement relevés de leur aventure albigeoise et de leur catholique excommunication.

André Marfaing a poussé très loin ce parti pris d'interne rigueur. Car si le registre luministe de Soulages peut aller jusqu'à l'éblouissance, celui de Marfaing est volontairement beaucoup plus limité. La clarté chez Marfaing chemine sur le fil du rasoir, à l'ultime limite du noir et du blanc, elle se faufile à travers les aciers froids et les cendres sourdes, ses voies sont tendues de deuil. Le pouvoir de rayonnement interne de cette luminosité sourde est cependant intense. Aucune couleur n'apparaît, qui n'a été lestée de noir, mise au diapason. Et pourtant marrons verdés ou gris bleutés rayonnent en profondeur, d'un éclat plus subtil mais aussi plus tenace que toutes les excessives effervescences

dont le tachisme nous a écœurés jusqu'à la nausée.

L'emploi exclusif de tons assourdis dans une harmonie d'ensemble faite de noirs et de blancs suscite un ordre intérieur en quoi réside l'indiscutable originalité de cette peinture. Cette introversion lumineuse est la qualité majeure de l'œuvre de Marfaing. Elle donne à son geste pictural une texture intimiste qui en affecte profondément l'intentionnalité.

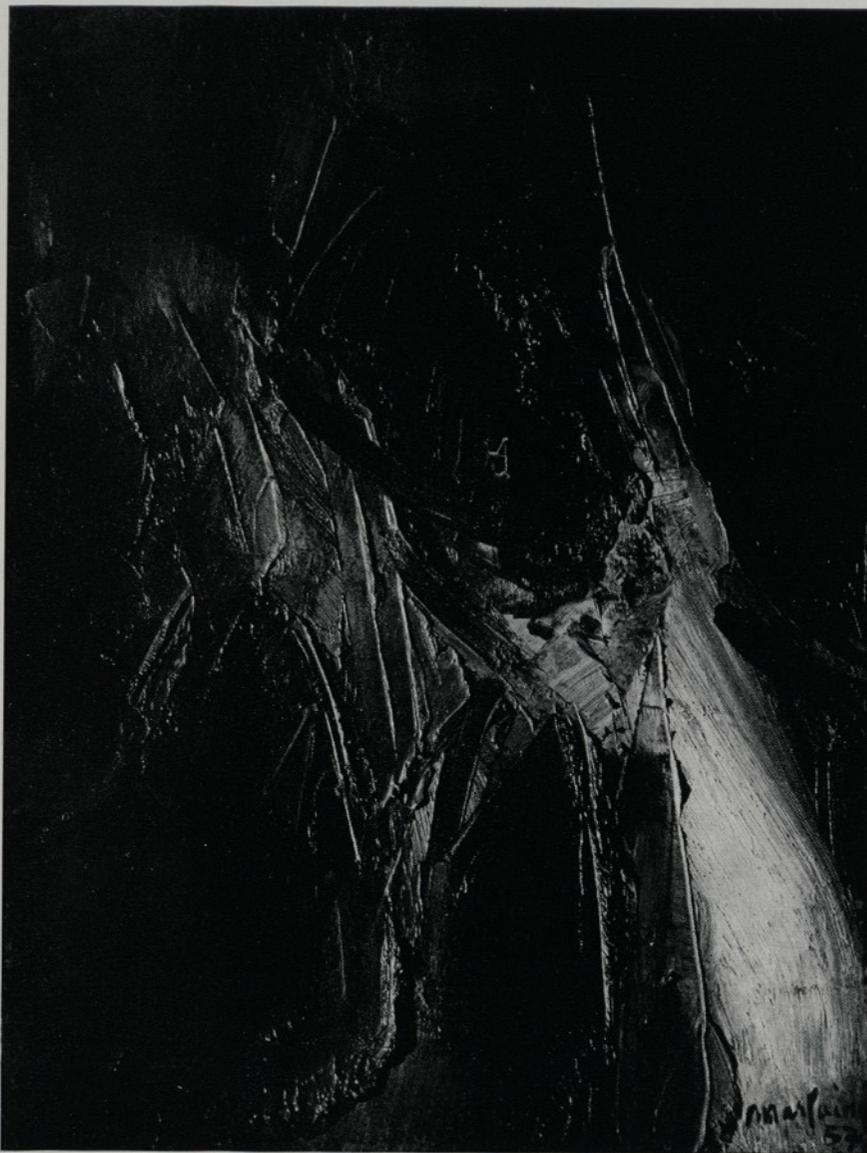
Car à l'équilibre des tons vers le noir correspond un dosage extrêmement précis de l'énergie gestuelle. La déperdition de matière est contrôlée dans chaque touche, certains effets d'épaisseur relative venant compenser de trop brusques jaillissements dynamiques ou plus simplement encore, une accélération trop poussée.

D'autre part le geste de Marfaing n'est jamais entièrement individualisé. Ce sont ses complexes intrications qui constituent une spatialité de masse, aérée ou ventilée — pour ainsi dire — de l'intérieur, par le cheminement discret et précis d'une lumière incisive mais sobre. Le geste de Marfaing est fractionné, uniformisé, il s'intègre à un tout, il est

MARFAING. Lavis. 1959. 100 × 74 cm.

(Galerie Claude Bernard)





MARFAING. Peinture 1957. 65 x 54 cm.

l'élément organique d'une spatialité de synthèse. Aussi, contrairement à celui de Soulages, est-il rarement affecté d'un coefficient de durée interne. Cette cohérence unitaire dans la morphologie du geste n'apparaît que pour des motifs fonctionnels très précis et en particulier pour souligner un effet de clarté, un cheminement paradoxal de la lumière.

Et cette peinture, justement, si superbement contrôlée dans le geste et la couleur nous offre soudain d'étranges paradoxes de détails : un éclat, une percée, un geste fou. Cet imprévu poétique assure à la toile une respiration seconde, une vie cachée : tout se passe alors comme si le rythme du tableau obéissait à une tout autre cadence du secret et du mystère, à un irréfragable élan hors de soi, jailli d'on ne sait quel nœud de cette intériorité tendue. Une telle expérience bouleverse toute idée préconçue que l'on pouvait se faire sur la peinture de Marfaing, toute conception dialectique de son intrinsèque communicabilité.

A l'inverse de l'américain Franz Kline chez qui la structure gestuelle paraît prise au centre d'un contre-point arachnéen de noirs et de blancs, iden-

tiques dans leurs valeurs, Marfaing réalise un phénomène de parfaite diffraction. C'est par cette condensation et cet enchevêtrement de la texture spatiale que Marfaing a surmonté les derniers vestiges d'une vision analytique qui était celle de ses débuts abstraits et de ses collages de 1953. C'est en dosant très exactement la température intimiste de ce contexte que notre auteur a réussi à surmonter l'écueil de l'inscription gestuelle. Son apparition, à un niveau d'individualisation déterminé, figure l'émouvante obstination d'un élan profond du lyrisme intérieur.

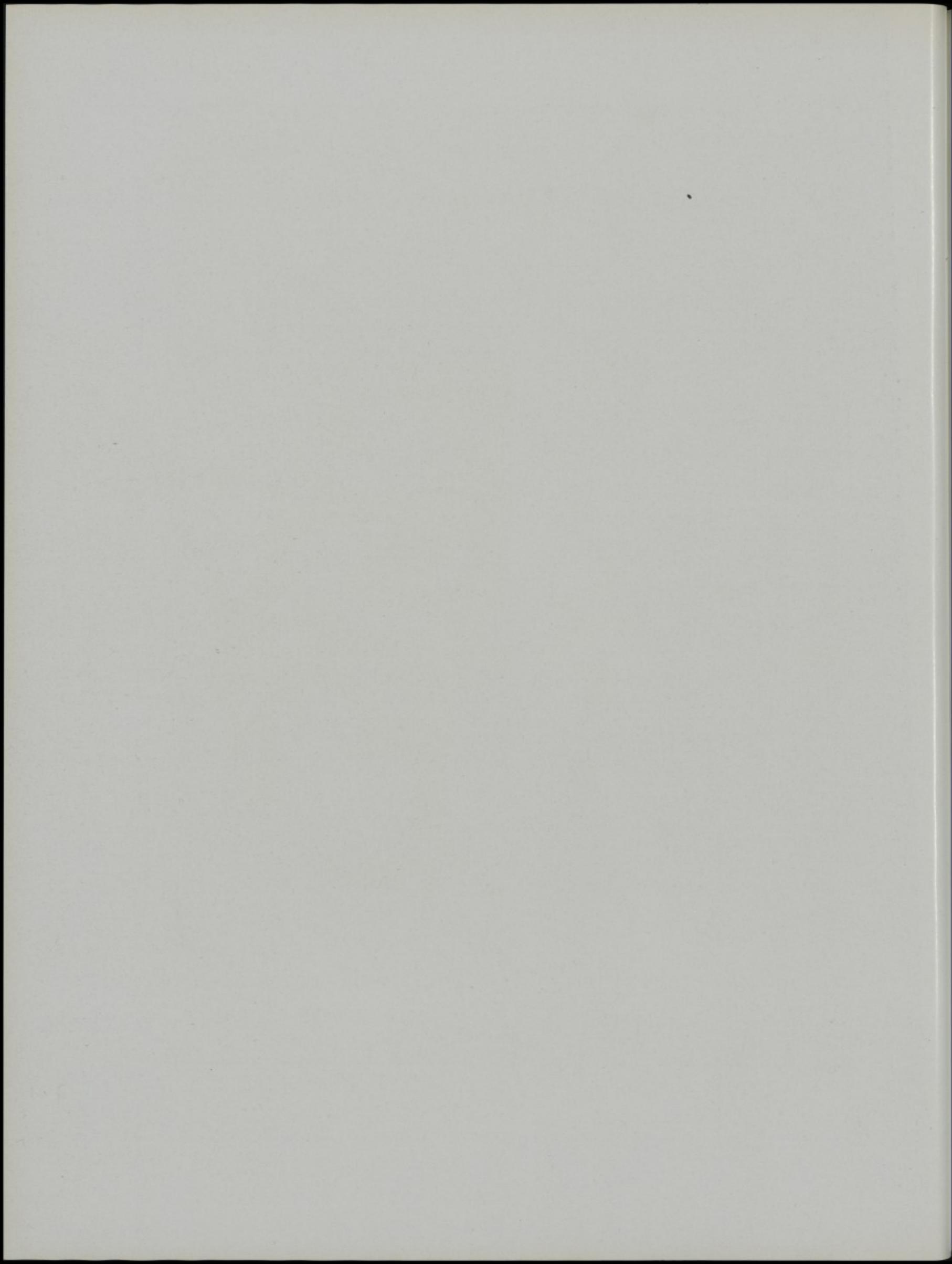
Le jeune artiste toulousain s'achemine ainsi, sur la voie étroite des forts et des purs, vers une spatialité synthétique qui s'avère être l'une des ultimes options de la peinture gestuelle, après l'épuisement des signes linéaires et des structures dynamiques. Cette personnalité remarquable fait rebondir de façon assez inattendue une aventure qui paraissait close à ce niveau, et soumise à l'inéluctable devenir de son destin logique. Ce volcan en sourde ébullition a su s'aménager des cratères de sûreté.

PIERRE RESTANY.



ANDRÉ MARFAING. Huile sur toile. 1954.

*(Galerie Claude Bernard)*



# Hartung :

## l'œuvre première

par Giuseppe Marchiori

Hartung a participé aux événements les plus dramatiques de notre temps et il en a compris les raisons les plus secrètes, au-delà des heurts et des contradictions qui caractérisent les recherches actuelles, tellement passionnées.

Tout conflit se résout dans une synthèse lucide et la force des convictions se manifeste dans la transparente intégrité du style. Parler du style de Hartung pourrait sembler superflu. Mais c'est justement de ce style que sont faits son art et sa vie, dans une mystérieuse compénétration de faits, de rapports et d'harmonies. Tout lui appartient intégralement, avec continuité et logique, jusqu'aux déchirements de l'âme et au délire de la raison.

Il y a peut-être de la prétention à vouloir aller au fond d'un mystère si bien défendu au long d'une histoire qui continue, qui évolue constamment, extraordinairement riche en moments différents et essentiels. Mais nous risquons la tentative surtout afin de fixer, au delà des légendes possibles (et d'une certaine manière toujours acceptables) les droits indiscutables de l'histoire.

L'histoire, dans ce cas, il faut la voir à travers les dates. Aujourd'hui, il est trop facile de les oublier. Et pas seulement parce qu'une documentation rigoureuse peut coûter de la peine. Il s'agit de bien autre chose.

Aux dates correspondent les prophéties non trahies, les prophéties non sophistiquées. On entre alors d'un seul coup dans le vif d'une expérience unique, où chaque confrontation, chaque rencontre a une justification précise. Expérience unique par ses caractères neufs et originaux, unique parce qu'elle a contribué à créer cette culture moderne si difficile à définir comme fait réel, comme exigence historique, et non comme une évasion gratuite.

L'adjectif « moderne » fait allusion à la réalité d'une histoire qui a eu, qui a un développement linéaire et saisissable, malgré les refus de ceux, trop nombreux, qui sont obstinément figés dans leur incapacité à se former, précisément, une conscience moderne.

La signification très étendue de ce mot comprend les multiples événements qui ont transformé et enrichi la notion même d'art. On est moderne quand on possède la liberté spirituelle d'un Hartung, révélée dans les expressions les plus résolues et les plus vraies d'un art pur et sans équivoques.

La liberté, plus qu'une conquête (d'ailleurs méritée) est pour Hartung une condition naturelle, une condition précise aussi de ses rapports avec la



culture de son temps. Comment pourrait-on interpréter autrement ses extraordinaires anticipations?

On a trop souvent abusé du terme « prophétie », appliqué jusqu'aux plus modestes messages d'une modernité toute de surface, formulée dans les plus vieillottes académies du maniérisme. Il importe de rendre à ce mot tout son juste prestige, la signification ancienne qui permet de distinguer sans confusion possible la vraie prophétie des tentatives des pompiers de l'art d'avant-garde, des pillards, dont, dans une autre situation historique, parlait Degas.

Aujourd'hui aussi ils sont trop nombreux ceux

qui s'adonnent à ces faciles entreprises. Ainsi se multiplient les académies, malgré (en quelques cas) la justesse du point de départ.

Mais, pour durer dans la tension imposée par le climat spirituel de l'art moderne, il faut posséder la force d'esprit d'un Hartung, faite de certitudes pareilles à des révélations, élucidées ensuite, à travers le temps, dans leur vraie signification historique.

Pour ces raisons nous disions qu'un essai sur l'art de Hartung, dans ses rapports avec le milieu de l'avant-garde et son histoire, doit s'appuyer nécessairement sur quelques dates sûres, se référant à



HARTUNG. Huile sur carton. T. 1938-3  
(Coll. Roberta Gonzalez, Paris)

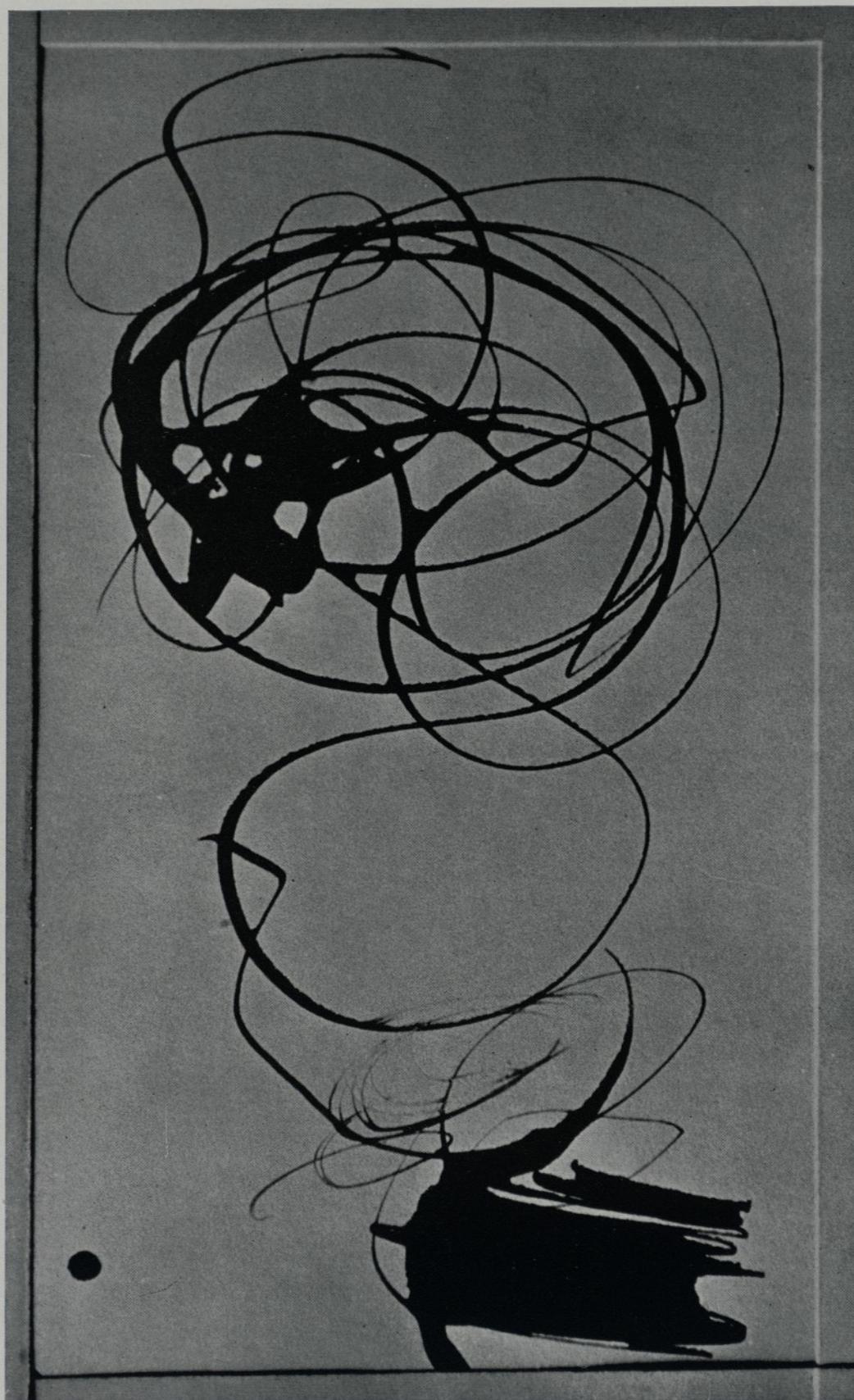


des œuvres isolées ou à des séries d'œuvres à partir de 1920. Ces œuvres (nées entre 1920 et 1924 surtout), on peut les considérer comme les prototypes de bien des recherches actuelles, ou même les situer à l'origine de quelques personnalités de peintres, très sensibles aux inventions formelles (graphiques et picturales) de Hartung, au moment où sa renommée commençait à devenir européenne.

Hartung, à cette époque, proposait quelque chose de très différent de l'ethnographie ou de l'archéologie, qui avaient, certes, contribué à la transformation de l'art moderne. Avec sa forte individualité, il rompait résolument avec un type de culture intellectualiste qui avait permis de développer, grâce aux ressources inépuisables d'une civilisation raffinée, les thèmes tirés habilement des motifs les plus rares offerts par les étoffes, les tapis, les

mosaïques, dans cette alternative continue : rigueur géométrique des peintures « pures », ou véhémence révélatrice des confessions surréalistes.

Les aquarelles de Hartung, entre 1920 et 1922, pour la liberté extrême de la tache colorée, ne peuvent être rapprochées qu'indirectement de la culture expressionniste. Elles sont différentes des abstractions de Kandinsky. Pour des raisons plus intérieures, elles diffèrent aussi des formes les plus typiques de l'expressionnisme germanique, acharné à dévoiler la crise d'une société, à en dénoncer les effrayantes carences, l'incapacité dramatique à fuir l'obsession et l'horreur. Dans les contingences les plus difficiles d'une période historique dominée par le « remords de la guerre », comme motif d'une analyse autocritique poussé jusqu'aux conséquences extrêmes de l'anéantissement et du désespoir,

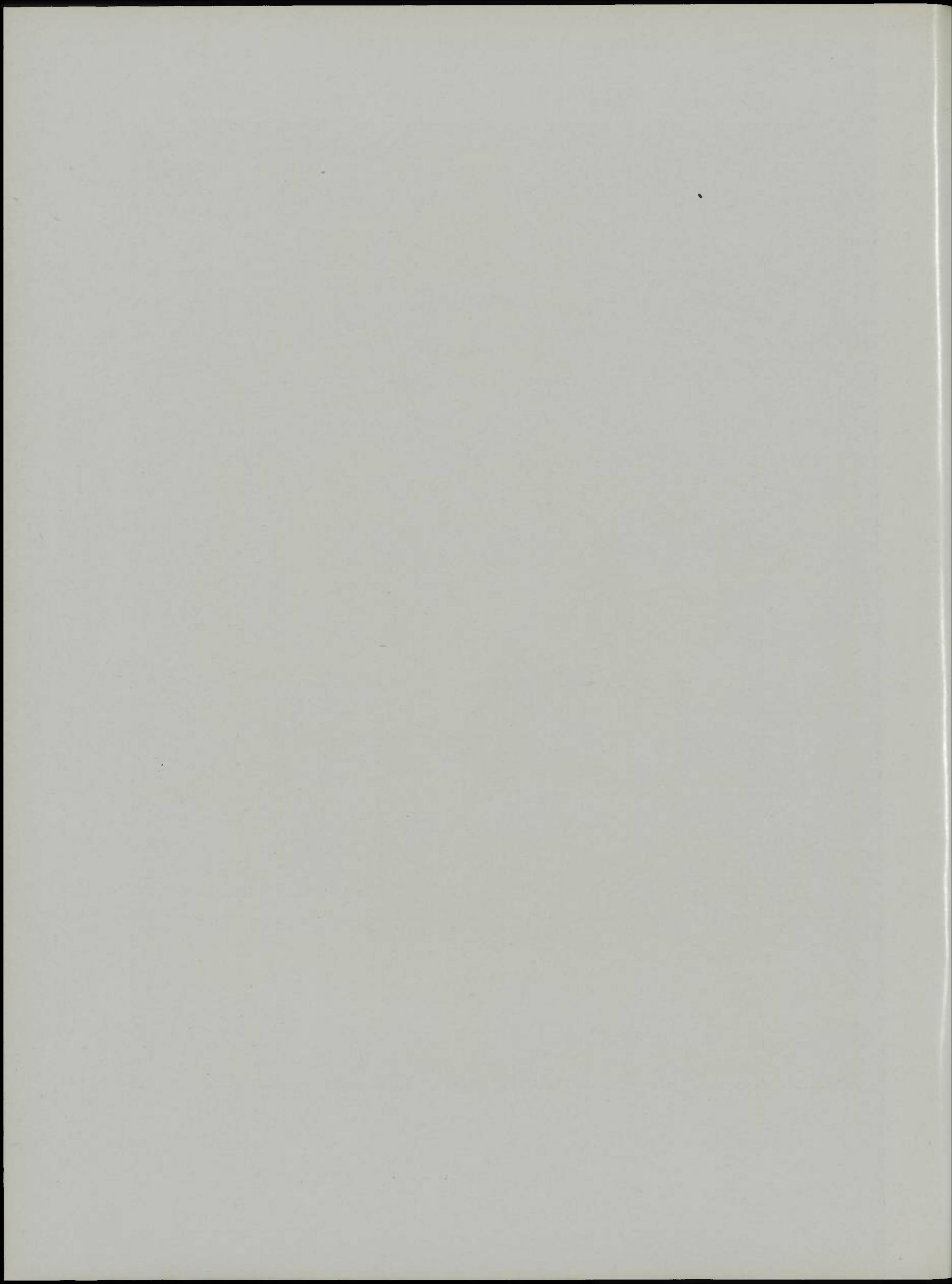


Hartung assume, dans une expérience purement intuitive, l'art abstrait, sans se référer aux essais des cubistes et de Mondrian, et en se limitant à un rapport indirect avec Kandinsky. Les aquarelles (qui sont toutes d'une extraordinaire efficacité expressive) sont complétées, dans le sens de la révélation,

par les dessins à l'encre de 1921 à 1927. Ces dessins font apparaître *in nuce*, dans leurs solutions des problèmes posés en termes de temps et d'espace, les recherches les plus caractéristiques de l'art d'aujourd'hui: d'*action painting* ou de direction informelle. Mais c'est plus tard seulement que Hartung put se rendre



HARTUNG. T. 1938-33.



compte de la valeur et de la signification de ces débuts, si différents de ceux des plus notoires de ses contemporains. Il put se comprendre mieux, au moment des choix dictés par une plus grande connaissance des problèmes, au cours des nombreux voyages qu'il fit dans divers pays d'Europe.

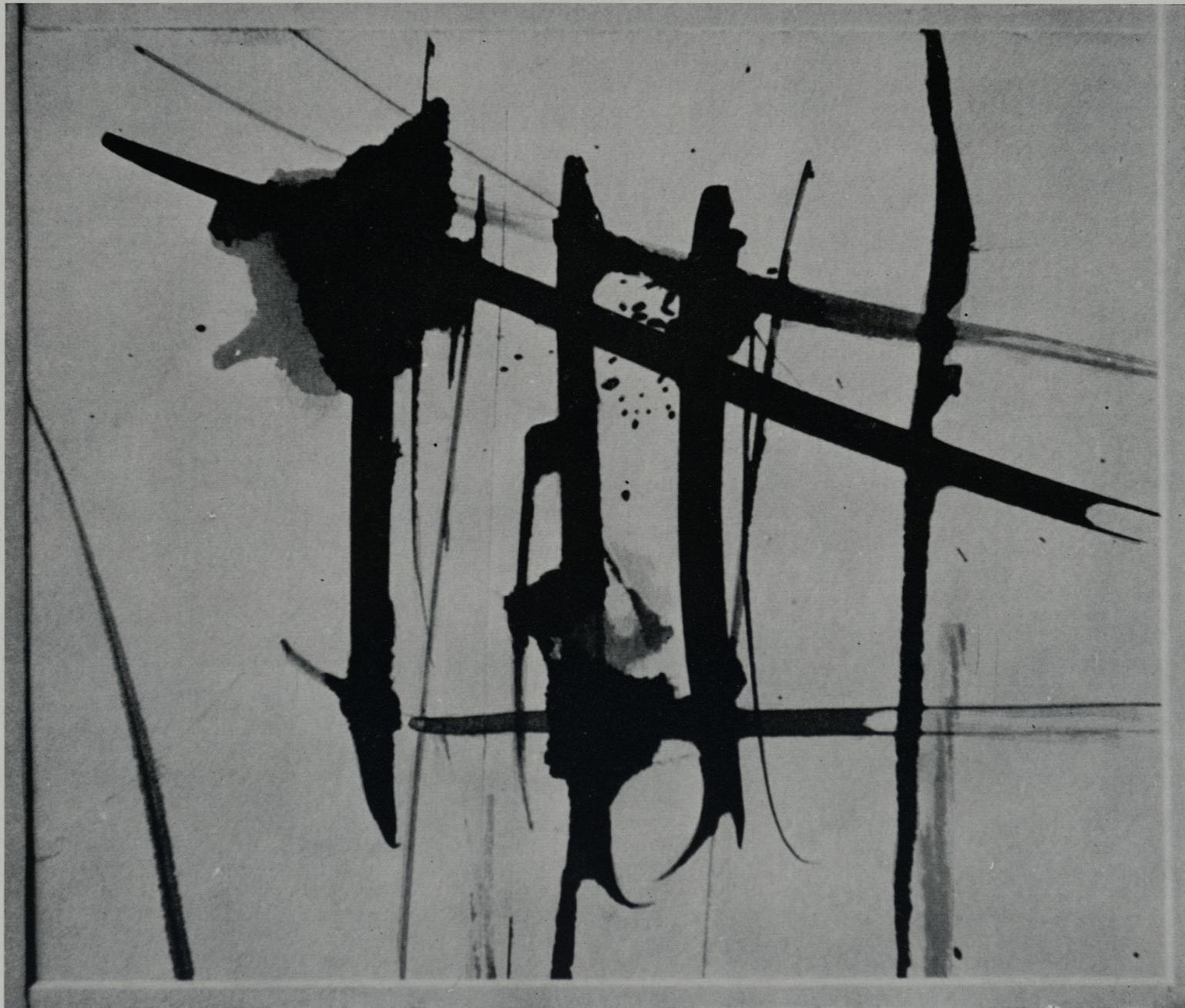
La conscience exacte de la valeur et de la signification de ces taches et de ces signes fut pour lui une prémisse fondamentale au développement de son expérience picturale. L'œuvre future naissait de ces premières révélations hors du temps, elle s'en nourrissait comme d'une racine riche de lymphes vitales.

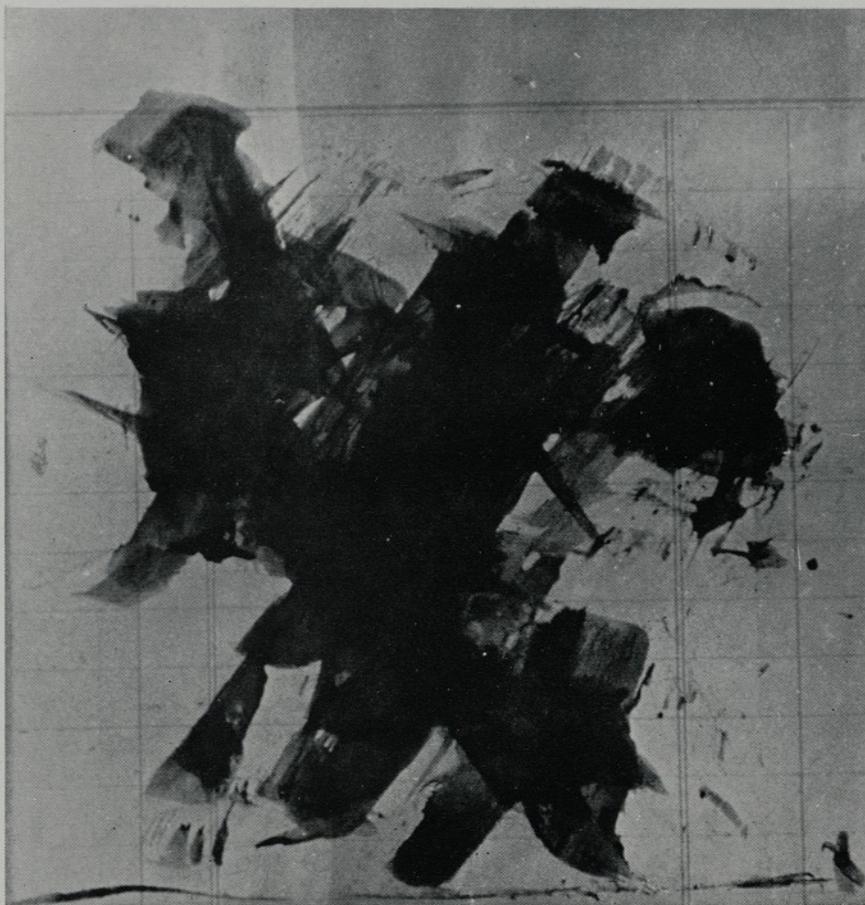
La période de la peinture « méditerranéenne », commencée avec le séjour à Minorque, à la suite de son départ d'Allemagne (encore et toujours pour être un homme libre), déroule cette expérience graphique dans une lumière sans nostalgies romantiques, dans la lumière pure des songes et des mythes d'un pays idéal.

Il y a malheureusement, dans l'activité de Hartung, une vaste parenthèse de tableaux importants détruits par un bombardement durant la guerre. Il nous manque la production d'années entières précédant la retraite à Minorque. Et cette lacune est vraiment impossible à combler. Les quelques renseignements et les rares témoignages qui nous sont restés ne suffisent pas. On observe, dans la continuité exacte de l'œuvre de Hartung, une coupure nette, une rupture, qui laisse dans une lumière encore plus vive la révélation de 1920.

On discerne avec netteté l'origine de cette peinture en étudiant les œuvres les plus originales de Hartung. La nouveauté déconcertante des débuts acquiert un sens encore plus pur quand on observe le rythme de la ligne, son déroulement contrôlé dans l'espace, sur le fond ou complètement échampi ou divisé en taches colorées, ce qui caractérise les toiles les plus singulières, où il s'engage le plus, des années entre 1932 et 1939; alors, la personnalité de l'artiste

HARTUNG. Encre de Chine. 1927





← HARTUNG. Encre de Chine. 1922

↓ HARTUNG. Encre de Chine.  
D'après Goya. 1922





HARTUNG. Paysage de montagne. Aquarelle. 1921.

se détermine mieux encore dans la rigueur d'une conception qui est aussi rigueur de style.

Hartung confirme chaque fois une « présence » nécessaire dans le temps. Il la confirme plus que tant d'autres qui eurent dans l'après-guerre des fortunes plus grandes. La vitalité des problèmes affrontés est contenue implicitement dans la vitalité même des formes. C'est là le fait important à souligner : le fait qui exclut la possibilité de procéder par des comparaisons que refuse la vérité d'un jugement historique.

Ce qui compte est la personnalité unique et absolue de Hartung. Ensuite, avec conséquence et certitude, on peut affirmer que Hartung a compris avant les autres (avant même tant de ses aînés) la fonction nécessaire de l'art abstrait dans les temps modernes.

L'art abstrait est dans le rythme, dans le sens, dans la valeur de la ligne qui se développe dans

l'espace comme un tracé de la conscience, de la vérité spirituelle. C'est dire qu'il est exactement le contraire de la gratuité formelle, de la gratuité du technicisme. Ainsi que dans les aquarelles de 1922, dans toute l'œuvre postérieure de Hartung, l'inspiration poétique domine le geste : celui-ci ne se détermine donc pas dans la causalité des effets, dans ce fétichisme techniciste qui annule les authentiques, les seules possibilités du sentiment poétique.

D'une formule quelque peu imprécise on pourrait définir l'impulsion créatrice de Hartung : une spontanéité contrôlée par la raison infaillible. Mais nous ne croyons pas aux formules. Nous savons combien elles se prêtent aux interprétations douteuses.

En fait, toute la charge de destin (au sens moderne) contenue dans l'œuvre première de Hartung ne dépend pas de l'affirmation velléitaire ou volontariste d'une recherche technique qui serait sa propre



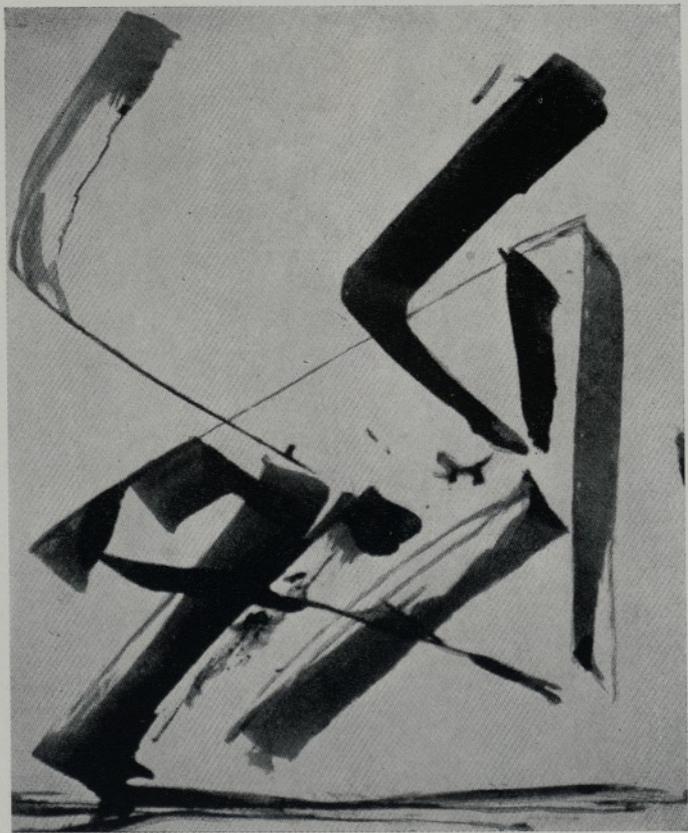
HARTUNG, Encre de Chine et pastel.  
1937.

fin. La prophétie serait alors trop facile, trop facile le jugement, dans le renoncement à la vraie responsabilité d'un choix précis.

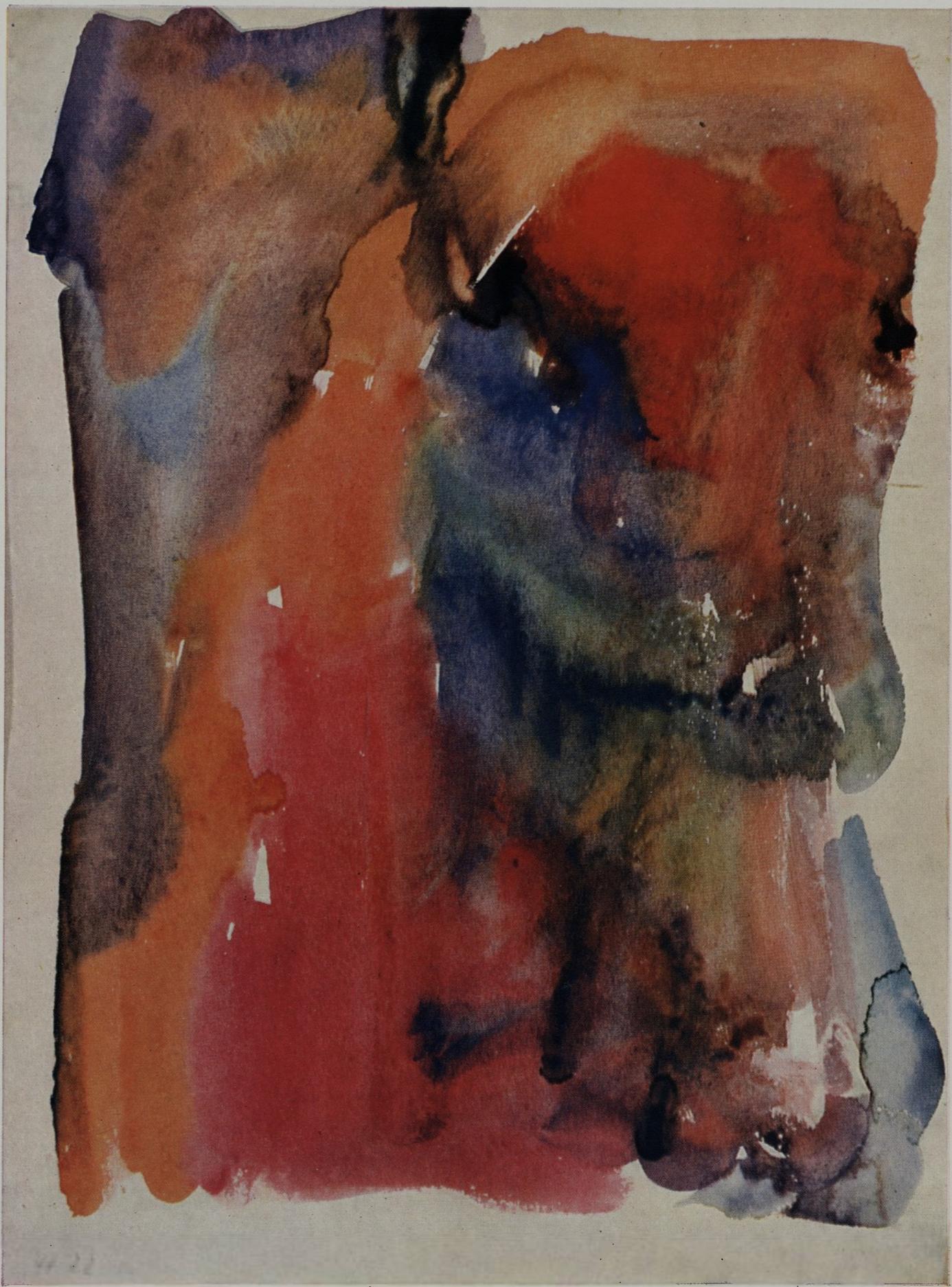
L'œuvre de Hartung nous a offert au contraire, avec une avance vraiment impossible à mesurer, la découverte d'un monde qui s'est ensuite formé devant nos yeux, dans l'antithèse complète des idées

qui paraissent encore trop hardies. Et de ce monde mystérieux Hartung nous a fait reconnaître des aspects inédits et révélateurs, comme pour éprouver notre capacité à assumer le « moderne » en en étudiant les raisons les plus obscures, les moins faciles, même pour qui est exercé à l'art d'analyser l'impondérable.

Les traits, les signes, les lignes, les taches sont



HARTUNG. Dessin. 1922



HARTUNG. Aquarelle. 1922.



HARTUNG. Aquarelle. 1922

les éléments de cette nouvelle vision, vérifiable et vérifiée dans les différentes versions et dimensions de l'art contemporain.

C'est le mérite de Hartung d'avoir configuré ces éléments dans un style qui a maintenant atteint une mesure parfaite.

Que deviennent, en comparaison, les fausses écritures orientales, les calligraphies et les arabesques qui prétendent représenter symboliquement les plus audacieuses aventures de l'esprit contemporain?

Seule la nécessité de l'expression poétique peut conditionner les moyens du langage. Et dans le cas de Hartung le détachement de l'automatisme et du geste gratuit est la preuve la meilleure de la vérité poétique de sa révélation.

La personnalité de Hartung, déjà affirmée dans les aquarelles et les encres de la première jeunesse (qui sont l'annonce d'un rigoureux processus d'abstraction) a acquis, à travers l'œuvre des der-

nières années, universellement connue, son ton le plus pur, sa signification la plus précieuse.

Origines et traditions sont décantées dans l'œuvre de Hartung, comme si l'annonce de 1920 avait été à l'intérieur du temps et au-delà du temps, au moment même où cette découverte s'exprimait dans les formes les plus libres.

Aujourd'hui, quarante années sont passées dans une succession d'événements dramatiques. Au-delà des figures emblématiques du désespoir et de l'angoisse demeurent les certitudes éclatantes d'un esprit lucide qui sait tout accueillir des mondes les plus mystérieux où se projette notre volonté de vivre et de connaître.

Hartung alimente chaque jour cette certitude merveilleuse qui est la nôtre, cette volonté de vivre avec l'aide de la raison dans le monde des approximations et des incertitudes informelles.

GIUSEPPE MARCHIORI.

ANTAGONISMES  
PLASTIQUES

# Zoltan Kemeny

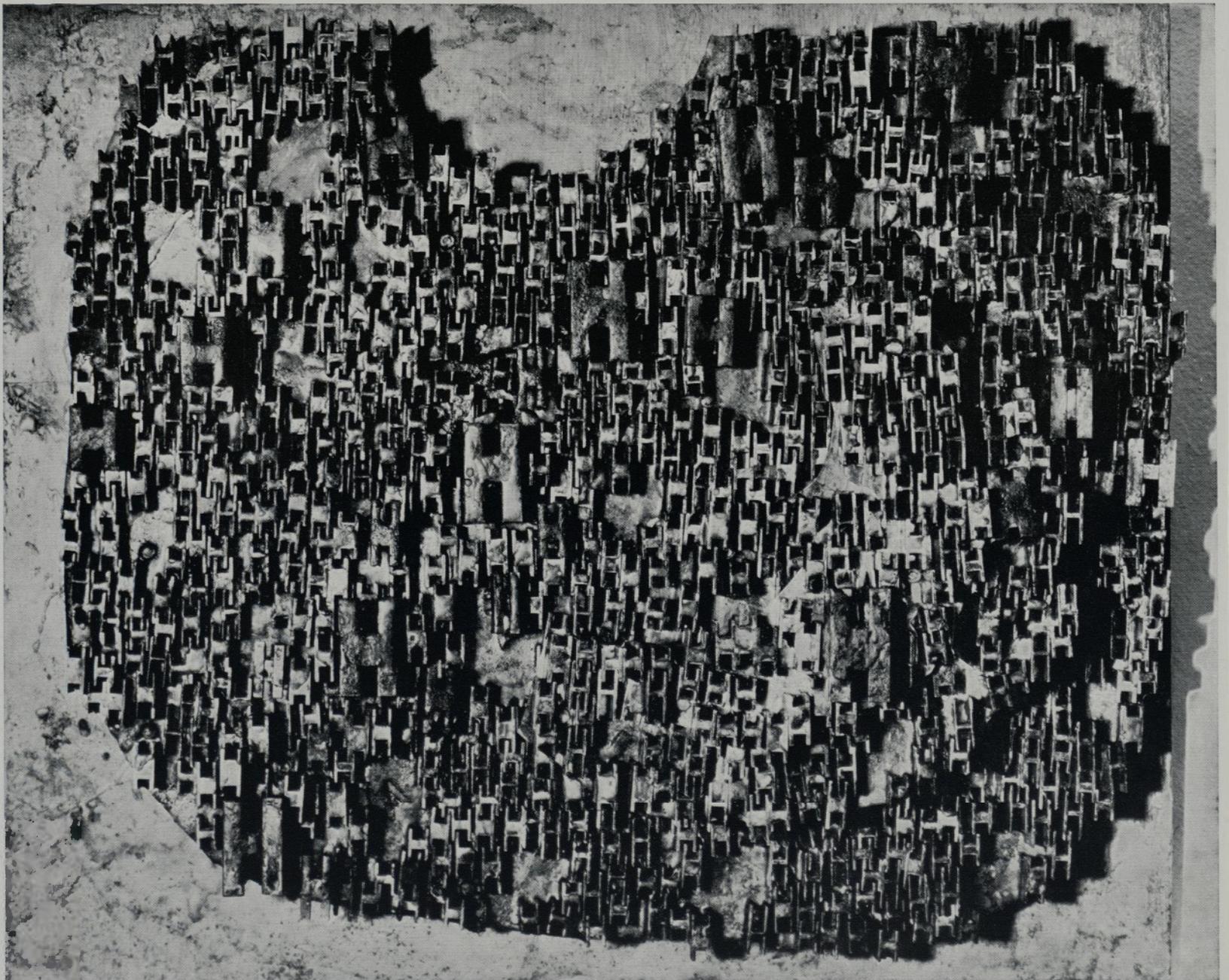
par René Berger

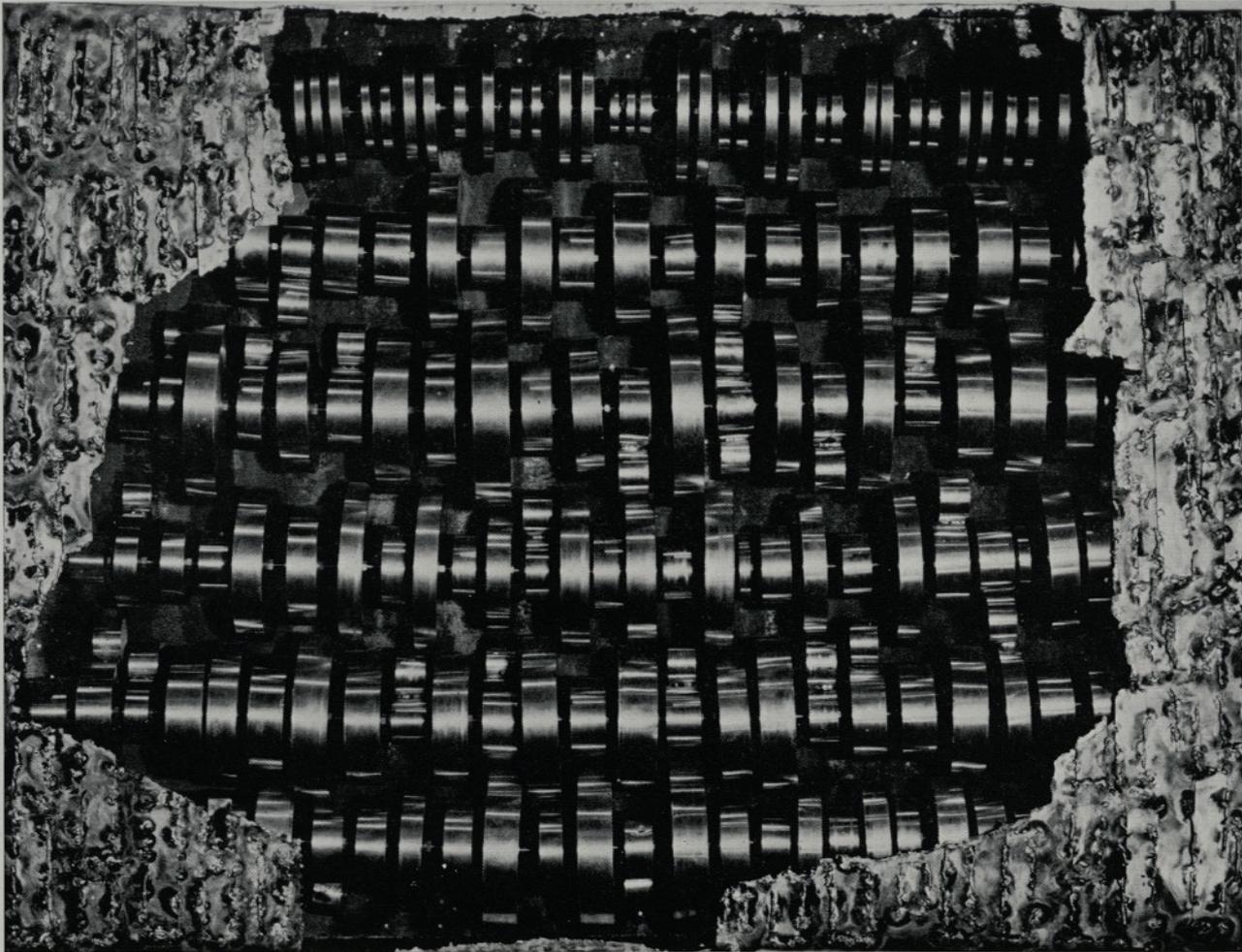
On a longtemps vécu de l'idée que la sculpture avait pour mission d'exalter une forme, réputée parfaite, que l'artiste enfermait dans un matériau noble, marbre ou bronze. Et l'homme ayant été frappé très tôt de son analogie avec la perfection, il n'est pas étonnant qu'il se soit complu des siècles durant à un narcissisme dont les dieux eurent quelque excuse de se montrer jaloux. L'immortalité est peu de chose auprès de la gloire (surtout quand elle finit par conduire au musée!) Mais si les dieux ont la mémoire lente, ils n'oublient pas.

Je vois bien ce que ces propos ont de léger; mais ce qui va suivre l'est davantage encore. N'est-ce pas au moment où nos pouvoirs, rendus illimités par la science et par la technique, accèdent à la toute-puissance que, par un étrange retour, l'univers cesse d'être à notre image, du moins qu'il n'est plus possible à l'homme de se prendre pour la mesure et le modèle de toutes choses? La conséquence est plus inattendue encore: peut-être les dieux n'ont-ils jamais envié nos traits, peut-être n'ont-ils jamais été jaloux parce qu'il s'agit, pour eux comme pour

KEMENY. Relief.

(Collection particulière)





KEMENY. Relief.

(Coll. Janis, New York)

nous, moins de régner sur l'univers que de l'interroger. Il se pourrait donc que l'aventure, dont nous avons cru jadis qu'elle se terminerait par la divinisation de l'homme ou par l'humanisation des dieux, se poursuive, tout recours à l'anthropomorphisme désormais exclu. Et cela, que je sache, n'est plus léger; comme nous en persuadent aussi bien, parmi les artistes de ce temps, ceux qui, négligeant les prouesses surannées, progressent vers l'inconnu, entraînant avec eux notre histoire.

Que l'inconnu soit divers, Kemény nous le montre dans ses reliefs avec une telle profusion de moyens que d'aucuns, inquiets de tant de lignes, de tant de pointes, de tant de nœuds, crient à la virtuosité! Et quand bien même... Virtuoses les champions de ski nautique qui bondissent de leur tremplin aux applaudissements de la foule, mais leur gloire est d'écume. Virtuoses les premiers navigateurs qui, s'élançant sur la mer déserte, ont maintenu leur caravelle à la pointe des flots, mais leur gloire porte le nom de continents. Pleine possession d'un art, celui du pilote ou celui du sculpteur, la virtuosité a ses titres de noblesse quand elle nous fait découvrir quelque chose, ce qui est éminemment le cas de Kemény. Et d'abord la patience. Prenant son fil, le tordant cent fois sur lui-même, plantant ses clous un à un, recourbant les feuilles de cuivre l'une sur l'autre, l'artiste œuvre d'un geste sans cesse repris, créant à l'instar de la nature, fibre à fibre, plan à plan, épaisseur à épaisseur,

prolongeant les forces élémentaires qui, telles la montée de la sève, la poussée de l'eau, l'accumulation des années, peu à peu constituent l'agglomérat de notre terre et, de sensation en sensation, celui de notre corps.

A même le mur surgit une végétation qui mêle l'aigu au coupant, l'arrondi au déchiqueté. Ou parfois c'est un pollen de rouille qui, déposé en larges couches, s'apprête à faire lever un soleil ignorant encore de son futur éclat. Tout un monde embryonnaire s'éveille dans la matrice de ses reliefs que baigne une chaleur sourde. On y pressent la germination des aubes, des crépuscules. Amorphe, la vie pullule, se tord, se hérissé, s'essayant cent fois, mille fois aux mêmes tentatives pour rassembler la force finale dont elle aura besoin.

Les vides ont beau s'élargir, jamais ils ne consomment la séparation des éléments que, telles des artères, ils canalisent dans un incessant brassage, circulation tantôt pressée, tantôt rare ou parfois suspendue avant le spasme. Parcours de frissons qui soudain les contractent, les dilatent, les écartèlent, les évident, les étalent, les amincissent, les divisent, les éléments semblent préluder à une existence qui, plutôt que de se déclarer, se dilapide dans le jeu des combinaisons. Ou fuyant devant quelque inexplicable danger, voilà qu'ils se serrent, se tassent, se chevauchent, s'imbriquent, multipliant les figures paniques. Plus souvent on les voit qui,



KEMENY. Relief.

(Coll. Le Guillou, Nantes)



KEMENY. Relief.

(Coll. Mladek, Washington)

feuilletant l'air, l'aspirant, l'ébréchant, le repoussant aussi, composent avec l'extérieur pour s'y insérer; mais c'est à peine si les lames s'entr'ouvrent, se recourbant à la limite de l'espace pour se défendre d'y céder. Soucieux de parer à la menace, ils lui opposent l'assemblage compact de leurs cônes luisants ou lui tendent, comme autant de pièges, anneaux, cannelures, laminoirs, peignes. Le monde extérieur se coupe, s'effrite, se déchire sur leur dispositif tenace. Seule y est admise la lumière. Encore y est-elle traitée de telle sorte qu'au lieu de modeler des formes, c'est elle qui perd la sienne pour recouvrer son pouvoir originel de matière ignée. Ainsi devient sensible le remuement de la terre, de l'écorce, de la tige, du rocher, des feuilles, des nervures, de toute la vie qui, dans l'épaisseur des choses et du temps, aspire à l'expression. En deçà de l'espace, ce sont des vibrations, des crépitements, des percussions que l'oreille écoute et dont l'œil suit le travail mystérieux, comme si de cette biologie et de cette physique mises à nu devait surgir, à la suite de quelque imprévisible mutation, une nouvelle loi.

Et si l'on me dit que j'applique aux reliefs de Kemeny un œil de myope, que, loin de sonder la texture intime de la matière (mais est-ce exactement

de matière que je parlais?) ses reliefs nous transportent à une immense altitude pour nous faire entrevoir une géographie insoupçonnée (n'est-ce pas des cités qui se déploient à nos pieds? Et là-bas, ces vastes estuaires qui échancrent les côtes, n'attendent-ils pas l'arrivée de quelque flotte?) je répondrai que l'art de Kemeny s'accommode aussi bien de l'œil de Gulliver que de celui de Lilliput. Je consens qu'on y découvre des villes en éventail, des campagnes traversées de fleuves, des continents pelés par la sécheresse, des steppes éclaboussées de soleil, des métropoles clivées par l'ouragan, de lents dépôts accumulés par les siècles, des épaves même. Je consens encore qu'on y décèle les lignes de force d'un continent à la dérive ou, la vitesse gagnant, l'exfoliation d'une planète sur son orbite. À une condition pourtant : qu'on ne réduise pas l'art de Kemeny à l'une de ces visions. Car ce qu'il exprime, c'est *l'énergie*. Et ce n'est pas le moindre paradoxe de cet artiste de nous proposer, au moyen de produits manufacturés, tuyaux, lames, clous, fils, tôle, d'outils et de procédés mécaniques, la puissance « vibronnaire » d'une réalité que nous nous ingénions à capter en images définies. Les reliefs de Kemeny remettent notre rétine dans le flot ininterrompu du possible.

RENÉ BERGER.

ROBERT MULLER. La Verge d'Aaron. Fer assemblé. 1958. H. 165 cm.  
(Coll. A. Loeb, New York)

# Robert Muller

par René de Solier



La récente exposition des sculptures de Robert Muller, à la Galerie de France, prouve un tempérament incontesté, de créateur, à l'aise dans un monde tout personnel, où l'emportent l'ovide, à segments ou plans multiples, le volume virtuel, et certain « don juanisme » en art, ou érotisation, aimantation par la matière : à vaincre, à posséder, — qu'il convient de définir. Don Juan par l'œuvre — dont la Triade, Unikum, — l'artiste manifeste une volonté d'expansion, d'agression, de conquête. Par l'œuvre encore, son pouvoir de séduction se précise. Mais c'est l'œuvre même qui ensorcelle (plus que le personnage, quand on ne connaît pas l'être).

L'homme et la matière ici s'affrontent. A bien considérer le pouvoir de séduction de celui qui fait (on a assez dit que la sculpture était sensuelle, ou bien « constructiviste »), ce sont les rapports, ses rapports avec la matière qu'il faut considérer. Et l'imprévu, le hasardeux.

Conçue ou prévue, utilisée comme moyen de séduction, la sculpture de Robert Muller agresse. Ne dédaignons pas le pouvoir d'agressivité du suborneur, l'artiste !

Depuis cinq ans, l'hommage à Julio Gonzalez; depuis plus de cinq ans — notre rencontre date de l'après-guerre —, la sculpture de Robert Muller passionne ceux qui croient en l'art sans doute le plus difficile, l'un des plus difficiles; ceux qui peuvent et veulent venir à lui. Méditation passionnée, où s'allient le génie des mains et l'instinct, regard et intelligence, art de rencontre et d'éclosion, la sculpture vient une nouvelle fois de changer de sens. On sait à la suite, en partie, de quelles recherches. De quelle passion.

Cruelle, la sculpture interroge et s'interroge. Elle déchire : oui, n'en doutez pas. Fini le temps, ou passé le temps de l'exploration lisse : la sculpture de Muller interloque; elle dévore, à sa façon, engloutit. Elle propose d'autres rythmes, une mythologie sans arrière-fond métaphysique : Terre-Mère, Genetrix, Jonas, Dauphin (et non Enfant Eros). Demain, *athanor*, matrice d'un devenir, qui, pour

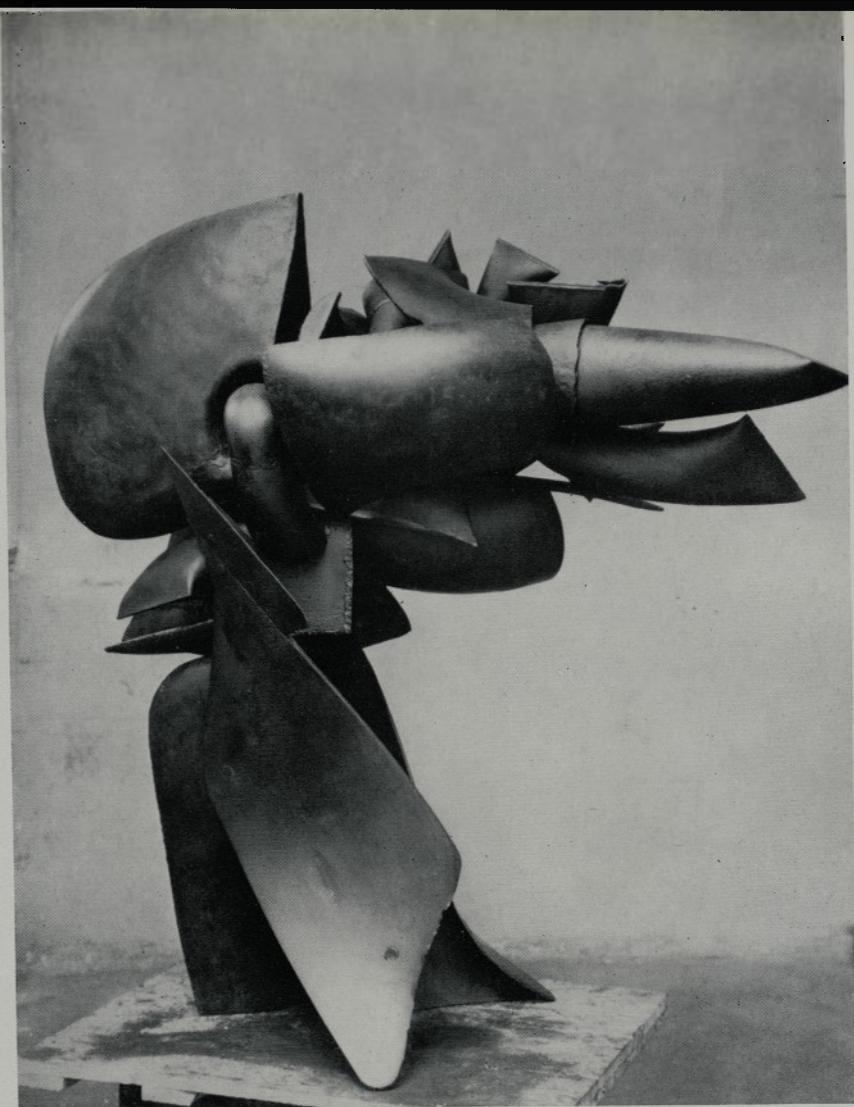
l'instant, se perçoit dans le sensuel, la triade composite — une histoire des gestes groupés et noués, formant la grappe, *Le nœud*, l'une des plus belles sculptures de Robert Muller, avec *Unikum*, le titre indiquant plutôt une satire (de titre), que le grotesque, phénoménal, ou l'anti-masque.

Amoureux, sensuel, Muller ne s'en cache jamais — ses amis le savent assez. (Il faudra bien, un jour, parler d'un certain règne de Don Juan, dans les arts!) Et puisque nous ne pouvons, amis, ou compagnons de lutte, séparer l'être de l'œuvre (sans prétendre expliquer l'un par l'autre : l'on masculinise et « hybride » *le grand œuvre*), il faut bien dire que cette sensualité, non aberrante, ne gouverne pas un monde cruel, d'arêtes, de déchirures. D'agressivités? Non. Pourquoi s'en tenir à l'anecdote, à la fausse anecdote (par analogie grossière), sulpicerie de la critique d'art. Les dernières sculptures de Muller ne sont pas des monstres agressifs, mais des triades, tel groupe participant de l'histoire d'une mobilité qui quitte la nuit.



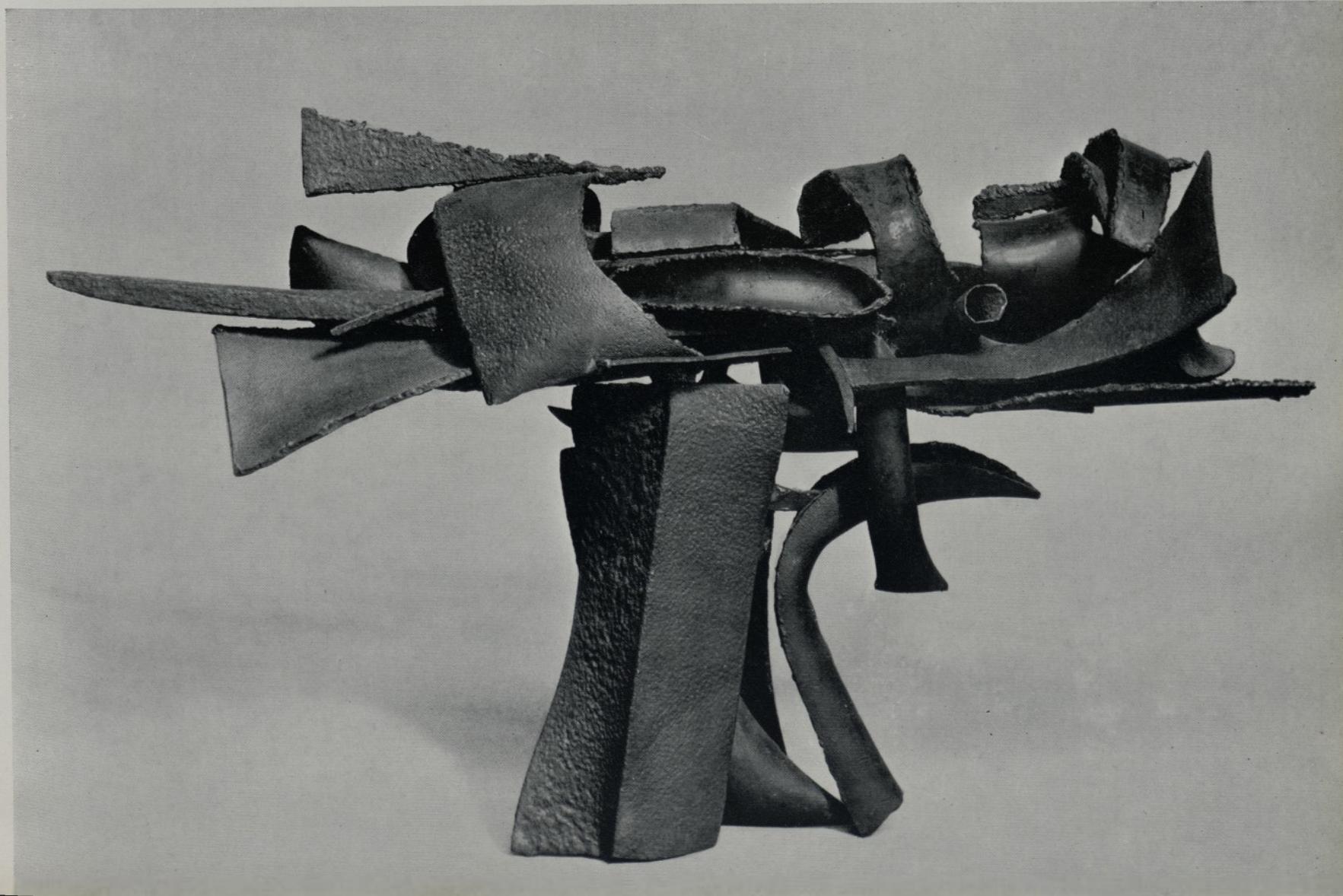
Mais l'homme, direz-vous. — Aucune concession n'est faite. Voilà sans doute ce qui différencie les artistes, l'artiste du faiseur. L'homme-œuvre, l'être-œuvre se définit, dans le cas de Robert Muller, par une rapidité fulgurante, qui a besoin d'être sensuel,

ROBERT MULLER. *Le Canonnier*. 1959. (Galerie de France)



ROBERT MULLER. *Les Gémeaux*. Fer assemblé. 1958-59. Longueur 81 cm. (Photos Luc Joubert)

(Galerie de France)





ROBERT MULLER. Saba. 1958. (Photo Luc Joubert)

(Galerie de France)

d'une sorte de charge électrique, pour respirer, atteindre, faire, provoquer (voilà notre Don Juan), ressentir, jouir, éprouver. L'orgasme concourt à l'œuvre. Elle électrifie, à son tour, chauffe. Quel effort, dans l'action! Merveille du décryptement, tenté par le sculpteur, sans mot, depuis la triade, l'histoire des gestes noués. A vous d'en être l'écho.

Cette mobilité en acte est de grande classe (comme l'on dit : *grand œuvre*, grande chasse). Où l'on croit entendre (par pique — agression), ne vous méprenez jamais. Attention au contresens, à la copossession : du narrateur anecdotisant et de « ses mots » sans rapport avec l'œuvre.

À sa façon, Robert Muller — il est le seul, pour l'instant, avec Claude Mary, et sans doute Roel d'Haese; à sa façon Muller pratique, organise et développe une *sémantique de la gestuelle groupée* absolument sans exemple, dans l'histoire de l'art et des formes. Il associe, amalgame, brasse et développe. Il répond, en un sens, au vœu du « linguiste », amateur d'ellipse, de contraction excellente : aigüe; de l'érudit, en *sémantique*, disons formelle, *plastique* — si l'on doit créer une nouvelle expression,

concernant l'amalgame, qui pour la première fois paraît, *Unikum*, et sort du creuset.

Ici l'art rejoint ou *joint* les profondeurs, l'*Unmessbar*, l'incommensurable. Mais il nous faut garder, pour une autre étude, cette notion d'« enveloppe » ou d'éther, de forme enveloppante, qui éclaire la sculpture de Robert Muller : elle flotte dans l'espace, marquée du signe ovoïde, matriciel, qui est l'une des caractéristiques de Jérôme Bosch, de la gnose chiffrée, depuis les figures devenant structures, configurations.



Art d'instinct, la sculpture est aussi science des plongées souveraines; de l'innervation, dans une matrice. D'anciennes formations (ou conglomerats mythiques) soudain reprennent sens : matrice, éther, ovoïde. Telle grande sculpture de Muller est « enveloppée », légère, dans cette matrice éthérée, parfaite, lignes invisibles d'ombre, entour et aura, transparence, clarté, non organique, émanant du groupe, de l'action.

C'est à l'art des structures du geste, mais passant en dynamique (la voie fut ouverte, jadis, par Boccioni), que Muller emprunte les « manières », constructions et dispositions, qui le font entrer, cet art nouvellement créé, dans l'intelligence des êtres, des choses sensuelles, de la triade, enfin présente. Non comme monstre : comme chose amoureuse.

Selon un linguiste, E. Benveniste, l'un des plus éminents (l'homme qui sait réconcilier science et écriture, érudit et écrivain), cette *idée de configuration changeante*, — groupe, en sculpture, mais mobile —, équivaut au mot rythme.

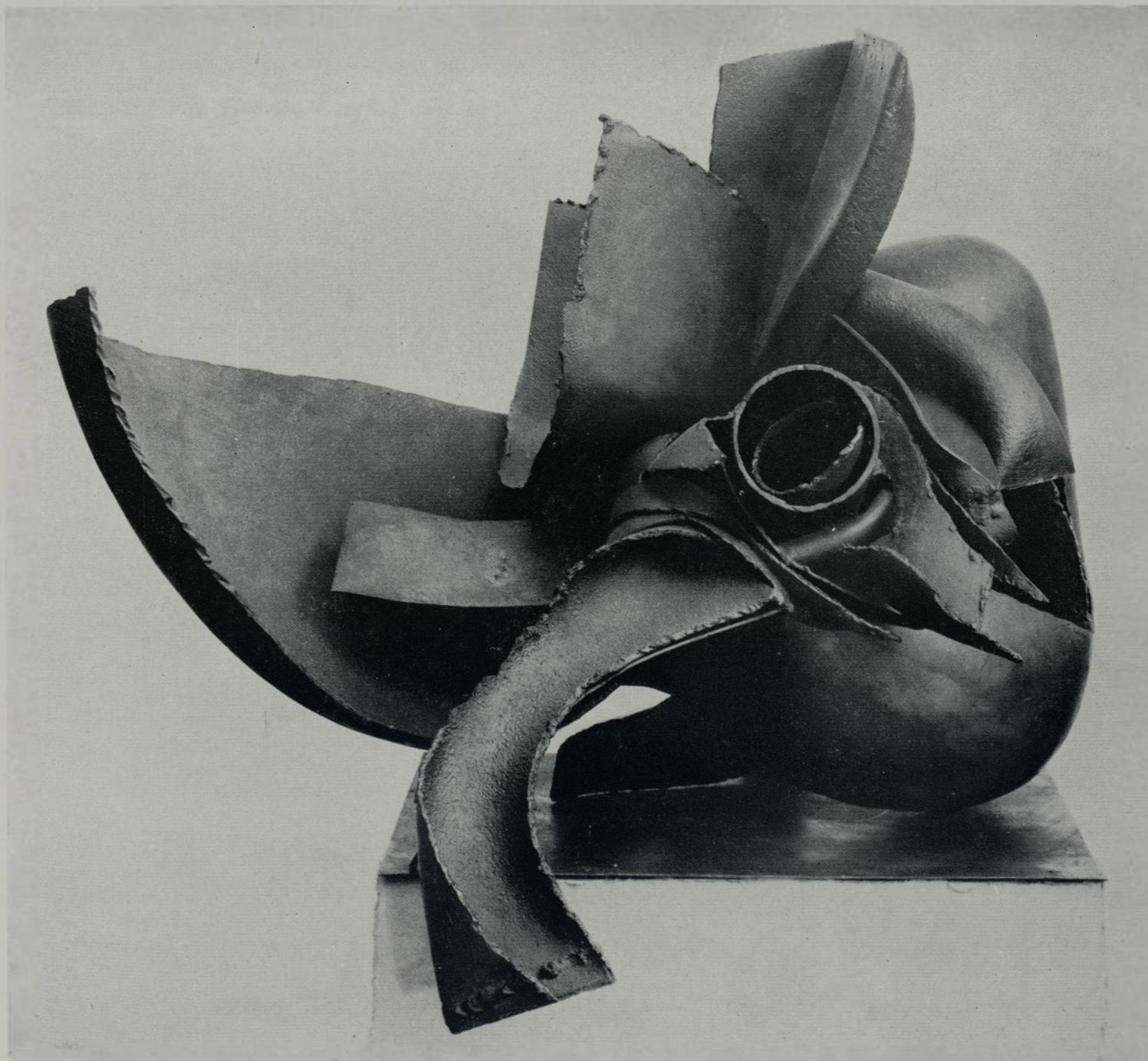
Avec intelligence, passion, Robert Muller sait accorder tous les rythmes du corps et de la triade au mouvement de l'univers. Conçu, ressenti depuis tel regard, éprouvant l'onde des chocs, la pulsion, le torrent des sensations : l'un l'autre *en*. L'un l'autre *in*.

En un, dans cette unité, la sculpture revit. Que la passion sache garder cette proportion, dans l'estime, l'approche des êtres, et la chose, sensuelle, représente le mouvement, vers la non-dispersion.

RENÉ DE SOLIER.

ROBERT MULLER. Appeau. Fer assemblé. 1959. Long. 75 cm. (Photo Luc Joubert)

(Galerie de France)



# Morice Lipsi

par R. V. Gindertael

On a pu penser longtemps que la sculpture, en raison de son fondement concret, se laisserait moins facilement que la peinture détourner de sa voie naturelle. Sans doute, dans sa propre existence, a-t-elle subi logiquement toutes les conséquences inéluctables de la découverte du fait plastique abstrait quand elle ne l'a pas, d'elle-même, mis en évidence, mais il avait semblé qu'elle résistait, par la suite, au vertige spéculatif et ne subirait pas les

tentations spécieuses qui, depuis quelque temps, égarent la peinture et la mettent « hors de soi ». Il faut reconnaître d'ailleurs que dans une assez large mesure, à l'exception de quelques tentatives expérimentales d'esprit scientifique ou de certaines propositions hybrides qui sont rarement imputables aux sculpteurs eux-mêmes, la sculpture a jusqu'ici échappé aux entreprises de sophistication; mais il n'est pas certain, quand elle ne régresse pas par

MORICE LIPSI. Sculpture. Lave. 1959. (Photo Michel Waldberg)

(Galerie Denise René)

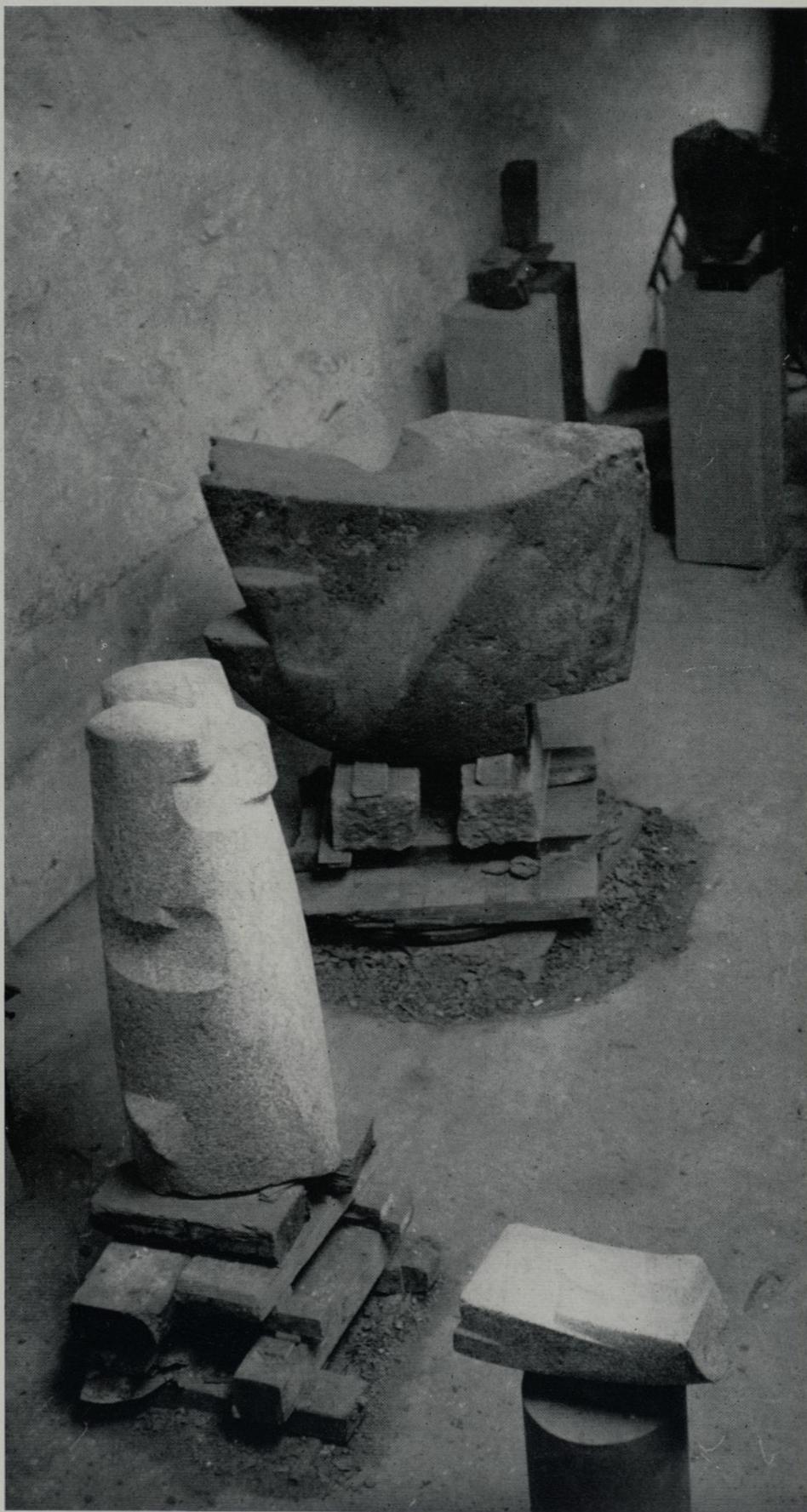


quelque compromis avec une figuration expressionniste ou symbolique plus ou moins camouflée en forme abstraite, qu'elle puisse se garder, longtemps encore, pure de toute contamination alors que s'aggrave de jour en jour la confusion fondamentale qui égare les esprits.

Aussi, en même temps qu'il devient urgent de dégager de cette dangereuse confusion le centre de gravité du corps vivant de la peinture actuelle avant qu'il ne bascule et se laisse désaxer, il est opportun, au moins par mesure préventive, d'accorder la même attention critique à la sculpture et d'en reconnaître les œuvres authentiques, foncièrement « naturelles », c'est-à-dire celles qui, préservées autant de l'arbitraire des pétitions de principe que des embarras d'intentions aberrantes ou des réminiscences, sont par définition conformes aux caractères intrinsèques de la sculpture et également conformes aux lois de la nature.

L'œuvre de Lipsi est justement de celles, fort peu nombreuses à tout prendre, qui sans aucune équivoque sont fondées sur ce double accord. Je la donne de préférence en exemple, parce que ses vertus essentielles sont précisément sa pureté et sa vérité dans ce sens de l'ordre naturel de l'art, mais encore parce que la fidélité qu'elle témoigne aux grandes lois physiques permanentes et aux exigences spécifiques de son moyen d'expression, n'exclut pas, bien au contraire, qu'elle soit, sans concession pourtant à la surenchère moderniste, l'une des plus actuelles de la nouvelle situation, je veux dire dans le dépassement acquis des conventions figuratives mais également au delà de toute dogmatique « abstraite ».

L'œuvre de Lipsi est d'autant plus exemplaire qu'elle est déjà aujourd'hui une véritable somme accomplie en pleine maturité, quand bien même le sculpteur lui-même n'y veut voir, modestement, qu'un certain nombre de chaînons dans « la suite sans fin » de sa recherche, de sa libre progression en proie à « l'idée fixe » de sa sculpture. Cette obsession imposée par l'intuition qu'il avait que son chemin se traçait à l'écart de toutes les voies déjà ouvertes à la sculpture de son temps, l'avait préservé constamment des sollicitations des mouvements qu'il côtoyait, jusqu'à ce qu'il ait reconnu sa propre puissance et sa vraie liberté, toujours en prise directe avec le réel et dans la nette conscience de ses tendances. Sans doute la maîtrise de l'outil et la connaissance de la matière, de toutes matières taillables, auxquelles une formation pratique l'avait préparé dès son adolescence, ne furent pas étrangères à la fermeté de sa démarche vers la plénitude que son œuvre a atteinte. Je dis bien plénitude et non perfection car cette dernière qualité implique trop souvent un achèvement au détriment de l'intégrité du matériau et, celle-ci diminuée, l'œuvre en est d'autant mortifiée, à l'état de simulacre. Or, je l'ai dit ailleurs, mais dois me répéter, lorsque Lipsi s'est permis de s'abandonner à son inspiration créatrice et à son dynamisme personnel, la liberté et la discipline de son travail se sont accordées dans un échange constant entre sa volonté inventive et les impératifs du bloc de matière choisi qui se laisse entamer seulement suivant les lois propres de sa structure moléculaire et celles de ses échanges avec la lumière qui exigent d'être mises clairement en évidence. Ainsi sont déterminées les limites de la



Un coin de l'atelier de Morice Lipsi. 1960.

(Photo Gaby Lipsi)



MORICE LIPSI. Sculpture. 1959.

(Photo Hervochon)

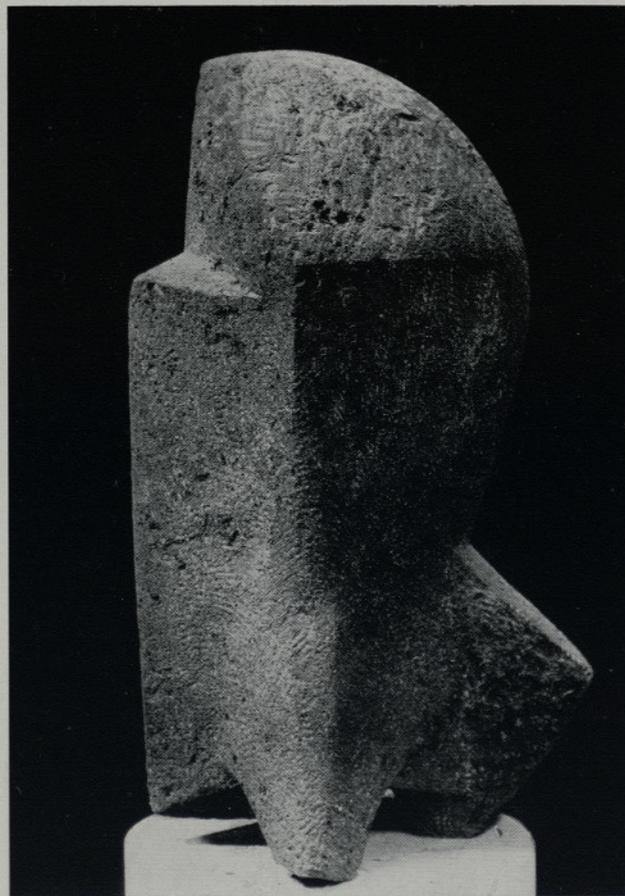
mise en œuvre et Lipsi sait toujours admirablement reconnaître le temps d'arrêt que la matière impose au dialogue actif qu'il engage avec elle pour lui arracher et amener au jour l'œuvre latente qu'elle recèle. Lipsi considère avec un tel respect, un tel amour physique aussi, cette matière brute avant de l'entamer, qu'il serait bien près de lui attribuer la moindre instigation plastique qu'il réalise. Mais nous savons bien que l'extrême variété des formes qui enrichit son œuvre de jour en jour ne lui est pas donnée et lorsqu'il dit, après avoir longtemps gardé inerte et intact sur son chantier ou dans son atelier tel ou tel bloc de pierre : « Je sais ce qu'il veut devenir », c'est que Lipsi possède une extraordinaire faculté de « voir », c'est-à-dire de projeter mentalement une certaine forme dans une certaine matière, d'imaginer cette forme en rapport étroit avec les caractéristiques les plus secrètes de la substance que sa longue expérience lui révèle presque intuitivement, et de mener ensuite, sans aléas, le mouvement interne-externe de son travail créateur. Il n'est pas jusqu'aux résistances opposées parfois à son action par un accident ou une altération de la matière, que je ne le soupçonne fort de prévoir ou de provoquer afin d'amener une saillie ou une entaille au point extrême de tension des forces intérieures de l'organisation moléculaire avec laquelle il est aux prises. Ainsi la forme créée et travaillée par Lipsi, refermée sur son unité reste vibrante dans sa masse dont chaque point limite superficiel se

situe exactement à la rencontre du souffle vital humain avec la respiration de la matière.

Si je n'insiste pas à propos de l'œuvre de Lipsi sur sa situation spatiale c'est que l'occupation de l'espace et les rapports plus ou moins dynamiques qui en résultent sont les conditions mêmes de l'existence de toute sculpture. Et je ne déciderai pas non plus dans quelle mesure ses volumes sont construits, puisqu'il est toujours possible de ramener les moins géométriques de ceux-ci à quelque schéma de structure. Mais Lipsi n'a nul besoin de théoriser à propos de ces données élémentaires. Sans doute dans ses œuvres les plus récentes a-t-il encore affirmé et développé les caractères énergétiques de sa sculpture qui se manifestent dans la moindre des nervures fendant l'espace comme dans l'allègement ou l'évasement des formes en expansion; peut-être même en a-t-il affermi la décision structurale et la solidité des plans. Cependant la puissance de l'œuvre de Lipsi et sa véritable signification ne dépendent pas seulement de sa fermeté plastique, si celle-ci n'est pas négligeable. Cette puissance est l'effet spontané d'une grande générosité de tempérament d'abord, bien qu'elle résulte surtout du caractère actif que cette sculpture manifeste de la manière la plus évidente tant dans les traces du travail que dans la mobilité d'esprit qui l'anime. Mais cette puissance est encore celle des forces naturelles dont l'œuvre de Lipsi est, en vérité, la multiple et toujours magnifique expression.

R. V. GINDERTAEL.

MORICE LIPSI. Lave rose. 1959. (Photo Michel Waldberg)



# François Stahly

par Yvon Taillandier

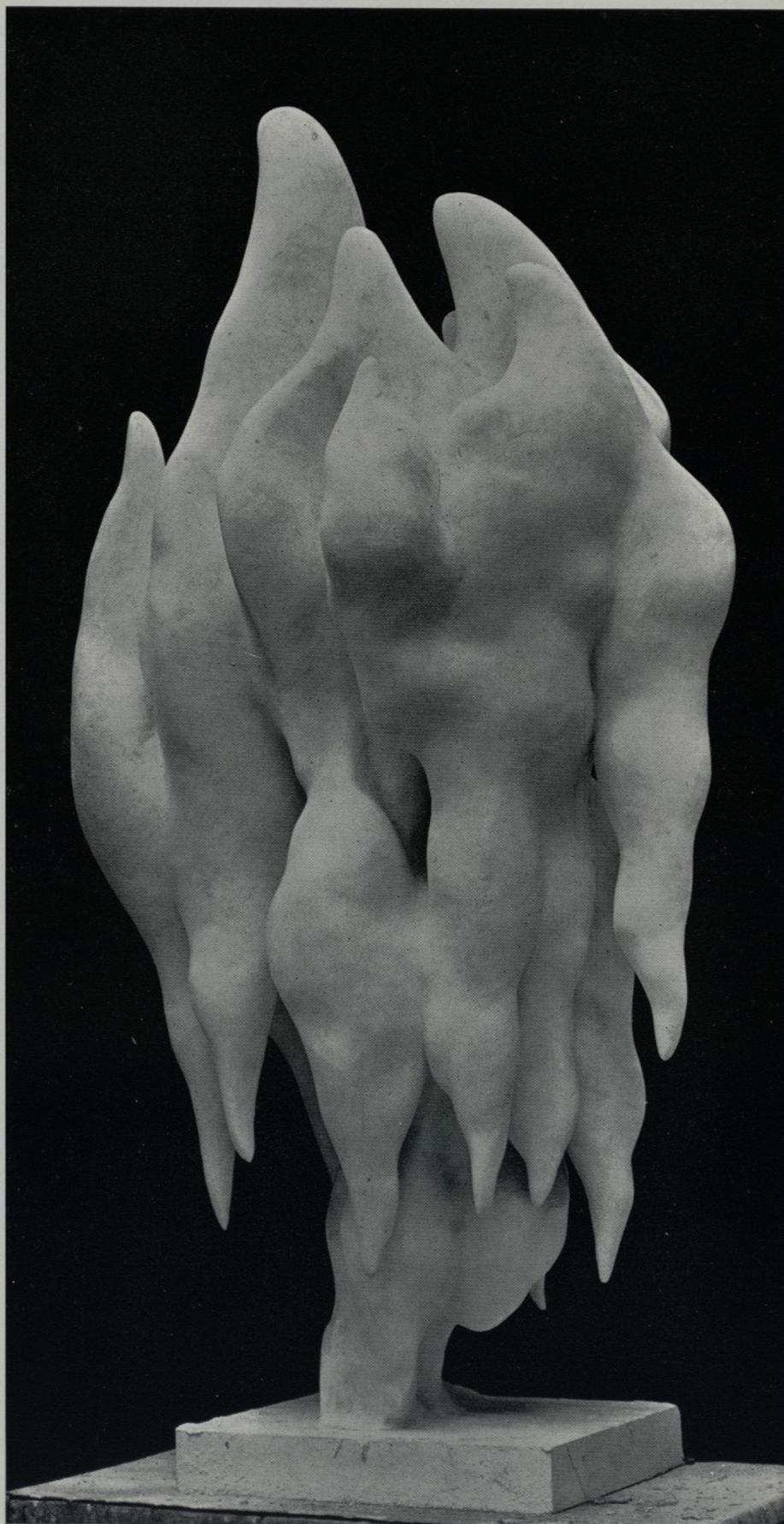
Entre 1944 et 1950, alors que le style géométrique régnait sur l'art d'avant-garde et que l'œuvre artistique risquait de se perdre ou de s'étioler dans le ciel des idées mathématiques, Stahly est un de ceux qui l'ont ramenée sur ce sol au contact duquel Antée devait sa force prodigieuse. Certes, il peut paraître surprenant d'avoir recours à un mythe grec pour parler d'un sculpteur qui s'intéresse peu à la mythologie et notamment à la mythologie grecque, mais celle-ci contient quelques vérités si solides qu'on peut en tirer parti dans les circonstances les plus diverses. Bien sûr, il faut interpréter un peu le mythe d'Antée pour qu'il soit applicable à Stahly, car le sol vers lequel il a ramené la sculpture n'est pas la terre. Stahly n'est pas un fabricant de cailloux façonnés comme des diamants. Si l'on en juge par une des caractéristiques principales de ses sculptures, le sol détenteur des puissances de vie et régénérateur, c'est, pour lui, comme pour tous les hommes à vrai dire, ce monde des plantes dont beaucoup nous servent de nourriture, cet univers végétal où le citadin d'aujourd'hui aspire à se replonger et qui provoque ses migrations périodiques hors des cités vers les campagnes. L'insigne mérite de Stahly, c'est de l'avoir compris avec une extrême lucidité et d'avoir résolument engagé la sculpture dans cette direction que les pionniers du Modern' Style avaient pressentie. Il compte aujourd'hui de nombreux imitateurs trop prompts à oublier ce qu'ils lui doivent.

La notion de sol, dans la perspective antéistrique telle que je la conçois, ne comprend pas seulement l'idée de plante, mais l'idée de tout ce qui est fondamental, depuis l'amour et la fécondation jusqu'à ce qu'on a nommé l'informel, cette matière qui résiste à l'esprit et sur laquelle, précisément à cause de sa résistance, l'esprit s'appuie, se fonde et trouve ainsi une nouvelle vigueur. Mais, là, nous entrons dans le domaine mystérieux des réactions que suscite l'œuvre d'art et, dans le cas qui nous occupe, la sculpture.

Toute sculpture suggère l'idée qu'elle est entourée d'un espace particulier qui conditionne sa forme. Certaines sculptures semblent environnées d'un espace rouleux qui arrondit tous les angles. L'espace agissant sur les sculptures de Stahly paraît être un

FRANÇOIS STAHLY. Sculpture. Plâtre. 1960.

(Photo P. Willi)



espace modelleur qui exerce l'action d'une matière plus légère mais immense sur une matière à peine plus dense, comme le vent sur la mer ou sur la flamme, ou l'eau sur des corps sans poids et transparents. C'est bien le sentiment du sculpteur puisqu'il intitule certaines de ses œuvres : *Serpent de feu*, *Oiseaux-flammes* ou *Méduse*. Dans ces êtres si proches de se dissoudre dans leur ambiance, comment s'étonner que se creusent des trous? Le problème du vide, cette grande hantise de la sculpture contemporaine, est ainsi résolu de la façon la plus naturelle : le vide apparaît ici dans le creux d'une forme comme l'horizon aérien dans l'enroulement d'une vague.

Cet espace modelleur a un autre effet qui est la sinuosité des lignes, cette sinuosité que l'on trouve dans l'œuvre de tous les grands baroques, tant sculpteurs que peintres. Si les deux éléments en présence sont l'air et l'eau, espace aérien sur statues d'eau, on peut dire que l'air ne tranche pas, mais qu'il fait onduler. Triomphant ici, il cède ailleurs. De même le ciseau du sculpteur tantôt creuse et tantôt ne fait qu'effleurer. Ondulation de la ligne, ondoisement des volumes, sculpture étrangement aqueuse douée de la mobilité des vagues, des flammes et des oiseaux, l'œuvre de Stahly a, pour dominante, le mouvement. Les parallèles qui, peut-être parce qu'on sait qu'elles ne se rencontrent jamais, donnent l'idée d'une fuite infinie, se mêlent, dans des sculptures comme *l'Étoile* à des convergences multiples de lignes qui produisent l'impression d'une crépitation rayonnante. Mais ce qui joue le plus grand rôle, sans doute, dans l'animation des matériaux que Stahly met en œuvre — le bois, le ciment, la pierre, le plâtre ou le bronze —, c'est la douceur des passages d'un volume à un autre, de sorte que l'œil glisse sur la forme, toujours surpris de la découvrir nouvelle.

Or, comme l'œil, l'imagination glisse sur ces sculptures et se surprend sans cesse à formuler une hypothèse différente. Dans certaines statues s'amassent des formes gonflées comme les cosses de pois. Mais ces graines, sous la peau végétale, sont peut-être des glandes sous un épiderme ou des muscles sous un plumage. La sculpture à laquelle je pense plus particulièrement s'intitule *Oiseaux-flammes*. Certes, de loin, tout cela flamboie; mais, d'un peu plus près, on s'interroge et le brasier devient buisson de grotte, amas de stalagmites et de stalactites, ces minéraux qui poussent. C'est, d'ailleurs, une des caractéristiques de la rêverie que suscitent les œuvres de Stahly : elle promène à travers tous les règnes de la nature ou, plus exactement, elle les accouple. Les stalactites se marient, dans l'imagination, aux saules pleureurs. Le coquillage du *Songe de la Licorne* se marie non seulement au bois dans lequel il est taillé, mais à l'épine qui pousse sur la branche du rosier comme le coquillage pousse sur le mollusque. Les linéaments du *Serpent de feu* épousent les lianes de la forêt vierge, et le tubercule, la chevelure bouffante. Le minéral, au lieu d'être rongé, se soumet à un processus de croissance pour s'accoupler au végétal qui s'animalise pour s'accoupler à l'humain. Et tous ces accouplements paraissent sur le champ témoigner de leur fécondité, car la multiplication de formes presque semblables dans une même œuvre impose l'idée de prolifération.

Une fois brisée la frontière des règnes de la nature, il s'étend sur le monde une vaste liberté. La plante,

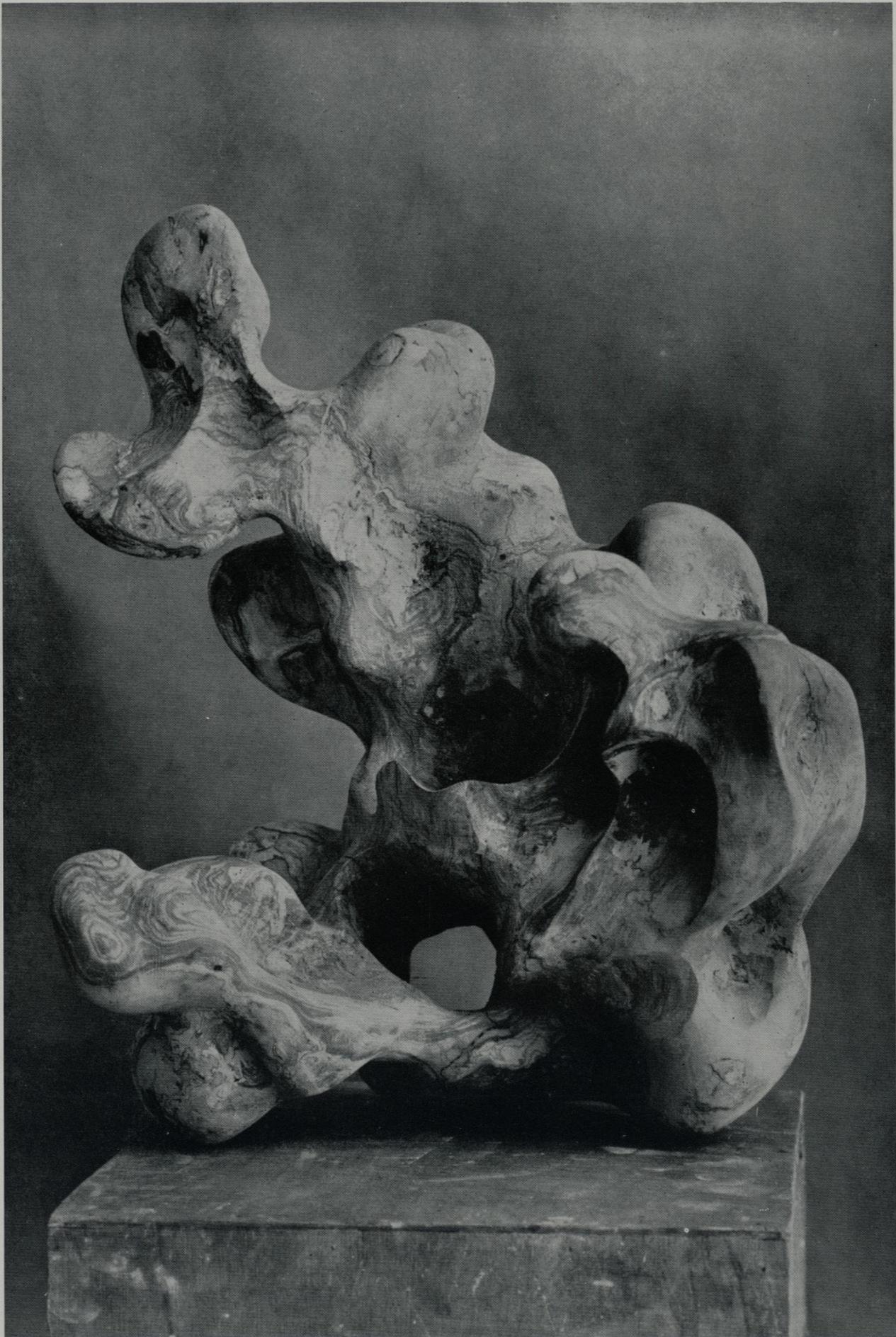
au souvenir de l'homme, perd ses racines et marche comme un insecte. Dès lors, la nécessité du socle, pour beaucoup de statues, disparaît : elles ont leur propres pieds et se portent elles-mêmes. Si d'autres, toutefois, restent liées au socle, c'est un lien très mince qui les soutient, pareil à la tige frêle d'un cep de vigne chargé de grappes.

Stahly est un de ceux qui ont le plus brillamment réalisé la prophétie que me faisait Laurens, quand il me disait : « Les sculpteurs qui viennent après nous trouverons sans doute le moyen d'harmoniser l'architecture et la statuaire ». A Baccarat et dans la vallée aux Bleds, Stahly a inventé le vitrail sculpté où le plomb est remplacé par un ciment modelé comme une statue, procédé qu'avaient pressenti, au xv<sup>e</sup> siècle, les auteurs de vitraux et que Manessier, après Stahly, a utilisé en l'adaptant à son usage. Événement tant dans le domaine de la sculpture que dans celui de l'architecture, la manière dont Stahly a conçu les murs de la chapelle du Vatican à Bruxelles donne à penser que, si le style de l'architecture moderne doit un jour se rapprocher de ce qu'avait imaginé Gaudi, c'est à Stahly qu'on le devra. Pour lui, la sculpture doit réchauffer la froideur de l'architecture : elle en est le cœur. Ses bas-reliefs, conçus moins pour compléter l'édifice que pour l'animer, c'est-à-dire à la fois lui donner un mouvement et une âme, et dont l'un des plus étonnants est peut-être ce *Mur des larmes* qui décore une des parois extérieures de son atelier, ressemble à la fois à des revêtements de mousses ou de lierre et à d'innombrables filets d'eau courante saisis par le gel. L'eau, sans laquelle on ne peut concevoir ni mousse, ni lierre, ni aucun végétal, est aussi l'élément symbolique de l'amour. Or l'amour, ainsi que l'illustre l'œuvre entier de Stahly, tend à la confusion de tous les genres, de tous les règnes de la nature dans l'unité globale du monde. Mais cet amour qui fond toutes les choses en une les dissout pour les fondre. C'est pourquoi les peintres de la dissolution, les tachistes, les informels ont éprouvé une profonde sympathie pour ce sculpteur et l'ont compté parmi les leurs, encore qu'il ait eu des ambitions moins rudimentaires.

En effet, dans la démesure de l'amour universel, Stahly retrouve une mesure, parce qu'il garde une nostalgie d'un monde humain clos, qui le ramène périodiquement à la géométrie. Si paradoxal que cela paraisse, il y a dans son œuvre un certain nombre de sculptures géométriques, non seulement à ses débuts, mais dans le cours de sa carrière. Elles mettent dans l'ensemble l'accent nécessaire du contraste. Mais, à vrai dire, ce contraste, cet accent sont sensibles aussi dans ses autres statues. Ils apparaissent souvent sous l'aspect d'une arête au milieu des volumes courbes, ou d'un mouvement général auquel tous les mouvements particuliers contribuent et qui est presque toujours ascensionnel.

Cette montée qui se conjugue à la souplesse des formes révèle une conséquence de « l'antéisthétique » : le contact avec la terre non seulement donne des forces, mais en donne tellement qu'il permet de quitter le sol. Celui-ci devient alors un tremplin pour un nouveau bond. L'homme en redécouvrant les plantes redécouvre leur aspiration vers la lumière. Si leur souplesse lui enseigne à contourner les obstacles, son but demeure de s'élever toujours plus haut.

YVON TAILLANDIER.



FRANÇOIS STAHL. *La fleur marine*. Bois. 1959

# Chagall en Arcadie

par Jacques Lassaïgne

Depuis que les plus grands artistes d'aujourd'hui ont été appelés à créer, dans le domaine du livre, l'équivalent plastique de grandes œuvres littéraires, il est bien difficile de se contenter des fidèles et minutieuses illustrations qu'ont réalisées avec parfois beaucoup de mérite les professionnels de cette technique, en suivant pas à pas l'histoire représentée. Ce fut l'intelligence de quelques grands éditeurs de ce siècle d'avoir compris les possibilités qui s'ouvraient ainsi de donner une existence concrète totale aux personnages inventés par les poètes et

les romanciers. Les peintres avaient depuis longtemps pressenti cela. Il y a plus de vérité dans un seul *Don Quichotte* de Daumier que dans toutes les illustrations des épisodes de ce livre. L'écueil auquel s'est heurté le livre moderne en passant ainsi sur le plan le plus haut c'est sa difficulté de communication matérielle. Alors que la vision d'un grand artiste peut rendre sensible à tous d'un seul coup les arcanes de la pensée littéraire ou philosophique la plus complexe, son œuvre, d'une réalisation si précieuse, demeure enfouie dans le secret des

CHAGALL. Daphnis et Chloé. Le rideau.





MARC CHAGALL. Daphnis et Chloé. Lithographie originale (XX<sup>e</sup> siècle, n° 14).



CHAGALL. Décor numéro 1. La forêt.

(Photo Colin)

bibliothèques et n'est connue que trop rarement et fragmentairement.

À l'opposé, tout effort analogue dans le domaine du théâtre et du ballet s'offre et s'ouvre au plus large public, mais cette fois se posent les problèmes du transport à une vaste échelle des conceptions de l'artiste sans qu'elles soient trahies et de la survivance de créations qui méritent de n'être pas éphémères. Ces questions peuvent être étudiées et approfondies à la lumière d'une expérience comme celle que vient de tenter Chagall avec son ballet de *Daphnis et Chloé* à l'Opéra.

Chagall est placé d'une façon privilégiée pour apporter des solutions exemplaires. D'abord, il se trouve au point culminant de la maîtrise de ses moyens, de la richesse de sa vision. Sa science et sa sagesse lui confèrent ce juste point de dépassement où l'enthousiasme, la fraîcheur de l'imagination, l'émerveillement devant la vie se teignent d'émotion contenue, de douce et humaine mélancolie. Puis Chagall est né russe et par là même familier au monde de la danse. Dans sa jeunesse, il a même passé quelques mois de sa formation auprès de Baskt. Il est peut-être surprenant qu'il n'ait point pris part alors à l'éclatement coloré des Ballets russes avec leur exotisme nourri de folklore; il n'est pas moins

CHAGALL. Daphnis jouant de la flûte pour Chloé.





notable qu'un peu plus tard il soit resté à l'écart de la tentative décisive de Diaghilew lorsque celui-ci appelait à lui les plus grands peintres modernes. Aujourd'hui où le temps a passé et où les œuvres dispersées ou jamais reprises se sont effacées de la mémoire des contemporains, cet effort est un peu méconnu. Que l'on songe pourtant aux sonorités chaudes et violentes que Picasso a ajoutées à la musique de Falla ou aux rythmes véritablement musicaux que Matisse a su trouver pour ses costumes dans une représentation qui fut alors tout à fait incomprise mais qui servit grandement ses propres recherches picturales.

Il est réservé à Chagall une tâche autre et peut-être plus vaste et c'est ce qui explique qu'il ait longtemps hésité, attendu, avant de s'y engager à fond. C'est seulement durant la dernière guerre, au moment des déchirements intérieurs les plus profonds, qu'il aborde le ballet avec *Aleko* sur une musique traditionnelle de Tchaïkowsky, qui n'est guère plus qu'un support peu gênant à une vision sublimée. Reprenant ensuite *l'Oiseau de Feu* de Strawinsky, il dégage le mythe de toute l'illustration anecdotique et folklorique qui avait fait pour une large part son succès initial bien caractéristique des Ballets russes. Chagall retrouve les vérités les plus dépouillées de

En haut : CHAGALL. Décor n° 2. Les pirates.

En bas : CHAGALL. Daphnis et Chloé.



la nature, de la terre et du ciel, des champs et des nuages. Il écrit à son tour une vaste symphonie durable dans laquelle le mouvement des personnages s'inscrit comme le foisonnement baroque et passager, le chevauchement des notes discordantes. Hélas, dans les représentations récentes, les costumes dont il avait lui-même dirigé l'exécution, usés et refaits, ne sont plus que l'ombre affaiblie et sans saveur de ce qu'ils étaient.

Avec *Daphnis et Chloé*, le grand poème symphonique de Ravel, la difficulté était infiniment plus grande. Après une première tentative manquée de Michel Fokine, dont la chorégraphie demeure pourtant à la base de la nouvelle interprétation de Georges Skibine, l'œuvre passait pour irréalisable en ballet. Et, de fait, avec ses contrastes d'élan précipités et de lentes et ombreuses plages incertaines, ses mouvances presque statiques, il est particulièrement ingrat d'en dégager une action. La musique de Ravel, avec la subtilité de ses évocations, son impressionnisme frissonnant et pur, est une de celles qui paraissent à l'auditeur la plus complète en elle-même. Et, parce qu'elle se prête si bien à la vision subjective de chacun, c'est presque une gageure pour un peintre que de vouloir lui imposer une représentation plus concrète.



En haut : CHAGALL. Décor n° 3. Les fiançailles.

En bas : Danseur.



CHAGALL. Décor n° 4. Bacchanal.

C'est pourtant, me semble-t-il, ce qu'a réussi Chagall et son mérite est très grand au moment où les mises en scène officielles s'enlisent dans le faste ou dans un formalisme désuet, pour ne pas parler d'un réalisme illustratif insupportable. Son approche est la même que s'il s'agissait pour lui d'interpréter un grand texte. Trouver l'équivalent plastique de l'épopée russe de Gogol ou des Fables de la Fontaine ou des grands épisodes de la Bible, c'est peut-être cette expérience qui lui est le plus utile. Certes, à l'origine, pour ses ballets comme pour ses livres, Chagall a besoin du choc de la vérité profonde. La Russie restait présente en lui; la nature du midi de la France, il l'avait découverte avec exaltation; le paysage de l'Ancien Testament si longtemps imaginé, il était allé le confronter avec lui-même. La Grèce, décor d'une nouvelle édition de *Daphnis et Chloé* pour Teriade, va maintenant alimenter une vision ramassée et synthétique de la Pastorale.

Comment exprimer, visualiser le sujet sans se plier au texte, sans suivre le mouvement de la musique? Chagall refuse pourtant cette subordination pour faire du décor une totalité en soi, pour animer directement les couleurs et créer une dimension nouvelle. Il le fait avec une telle intensité que, dès le lever du rideau ou à l'apparition de

chaque tableau, le spectateur a l'impression de tout savoir d'un coup, d'avoir tout entendu. La chorégraphie risque alors de n'être plus qu'une illustration. Excès de richesse peut-être, mais auquel on ne peut renoncer une fois qu'on en a été comblé.

Le spectateur est ainsi investi de toute part et l'univers visuel s'impose à lui aussi fortement que celui des sons. Chagall a pratiqué dans ses vastes rideaux une sorte de peinture légère, fluide et diaprée qui devance, soutient et anime les effets lumineux créés par les projecteurs. On a l'impression que même dans une obscurité presque totale les panneaux s'illumineraient sourdement de l'intérieur, comme soudain ils deviennent incandescents par eux-mêmes. Chaque personnage irradie aussi sa propre lumière; il est une lumière en marche ou bondissante, qui participe de la coloration générale du décor et ajoute à celle-ci. Les costumes sans aucun caractère utilitaire ou fonctionnel sont des éléments de la nature, des végétations de la forêt, des fleurs. Les couleurs en liberté s'harmonisent et se fondent dans l'ensemble et créent l'expression par leurs jeux. Les sons sont comme la prolongation, la vibration des couleurs. Dans cet espace magique ainsi peuplé et animé, l'esprit de la Grèce est présent, la fable s'incarne et vit.

JACQUES LASSAIGNE.

# Chroniques du jour

◆ SUPPLÉMENT AU N° 14 DE XX<sup>E</sup> SIÈCLE ◆ JUIN 1960 ◆

## L'ARCHITECTURE AMÉRICAINE

par Michel Ragon

Frank Lloyd Wright, mort au seuil de sa quatre-vingt-dixième année, était devenu, depuis qu'il avait été découvert par les architectes européens, un véritable héros national américain. Sorte de David Crockett de l'architecture, il cumulait toutes les données du personnage typique américain. N'était-il pas en effet fils d'une institutrice et d'un pasteur prédicateur du Wisconsin? Son enfance n'avait-elle pas été nourrie de lectures de la Bible, de musique de Bach et du souvenir des pionniers?

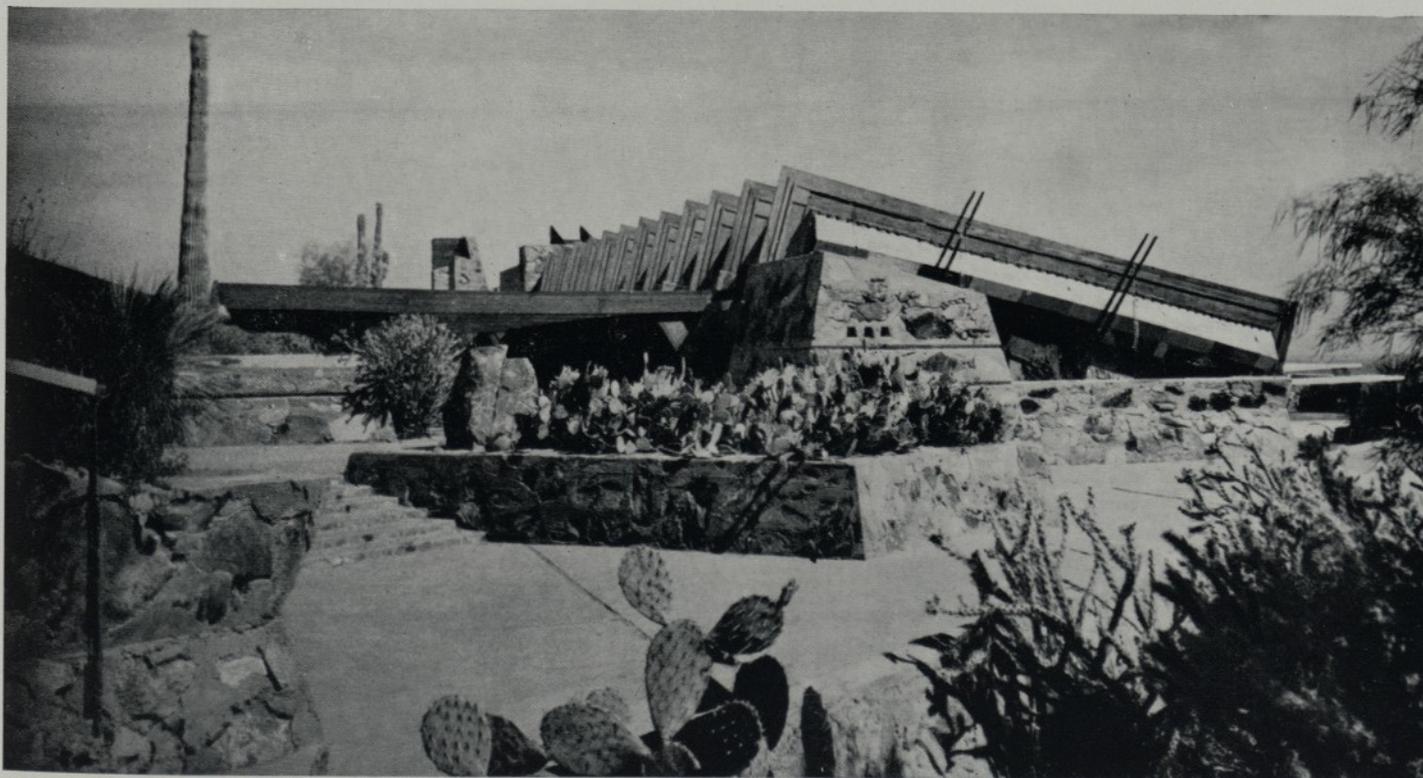
Pionnier de l'architecture moderne, F. L. Wright le fut sans aucun doute, prenant la relève du premier grand architecte américain, Sullivan, mort dans la misère pour avoir prôné une architecture nationale américaine réagissant contre les pastiches européens à la mode aux États-Unis jusqu'en 1930. Et c'est en songeant aux pionniers et à la Bible, que Wright construisit ses premières maisons dites de prairies. Depuis la première maison qu'il dessina seul en

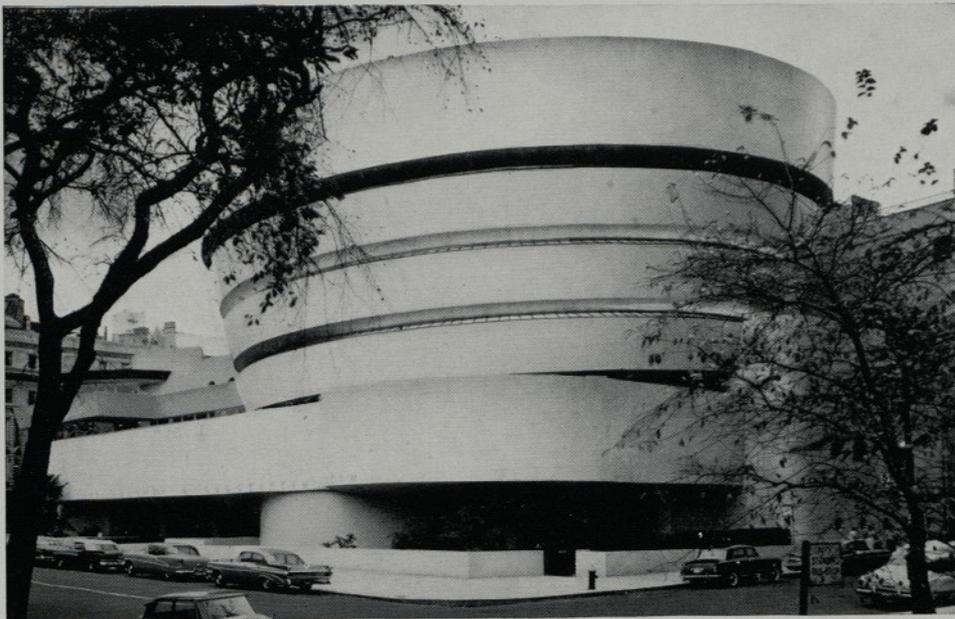
1889 jusqu'à 1936, Wright travailla aux États-Unis dans une indifférence et une incompréhension complètes. Mais ces quarante-sept années l'avaient rendu célèbre dans le monde. Dès 1916, le groupe *De Stijl* diffusait les idées de Wright en Europe où l'architecte américain comptait déjà un disciple prestigieux, Berlage. En 1922, le Japon lui confiait la construction de l'Hôtel Impérial, resté fameux pour avoir aussi bien résisté au tremblement de terre de 1923 qu'aux bombardements américains de cette dernière guerre. Fondateur d'une communauté dans laquelle il travaillait avec des disciples dévoués, lorsque les États-Unis le découvrirent enfin, à la suite de la construction de sa fameuse maison sur une cascade, qui attira l'attention des architectes du monde entier, il était déjà âgé de presque soixante-dix ans. Mage, prophète, génie tumultueux, ses attitudes romantiques ne pouvaient qu'en faire un personnage de légende. De plus, il aimait étonner.

Ayant consacré la majeure partie de sa vie à la glorification de la maison individuelle qu'il intégrait à la nature environnante, il fut, ces dernières années, l'auteur de ce projet délirant et pourtant réalisable : un gratte-ciel de 510 étages à Chicago, haut de un kilomètre six cents et qui eût été desservi par des ascenseurs atomiques. Il avait aussi proposé aux Vénitiens de reconstruire leur ville. Ces deux projets n'eurent pas plus de suite que les centaines d'autres qu'il laisse dans ses cartons. Néanmoins, pendant ses soixante-dix années d'activité, il a construit environ sept cents œuvres. Que reste-t-il de celles-ci? Avant tout un grand exemple. Débarassant d'abord la maison des cloisons et des portes inutiles, abaissant les plafonds, ouvrant les baies sur la verdure, inventeur en quelque sorte de la maison-jardin, il n'est pas d'architecte contemporain qui ne lui soit redevable. Mais il n'en est pas moins vrai qu'un Le Corbusier ou, dans un tout autre esprit

F. L. WRIGHT. Maison en Arizona.

(Photo Usis)



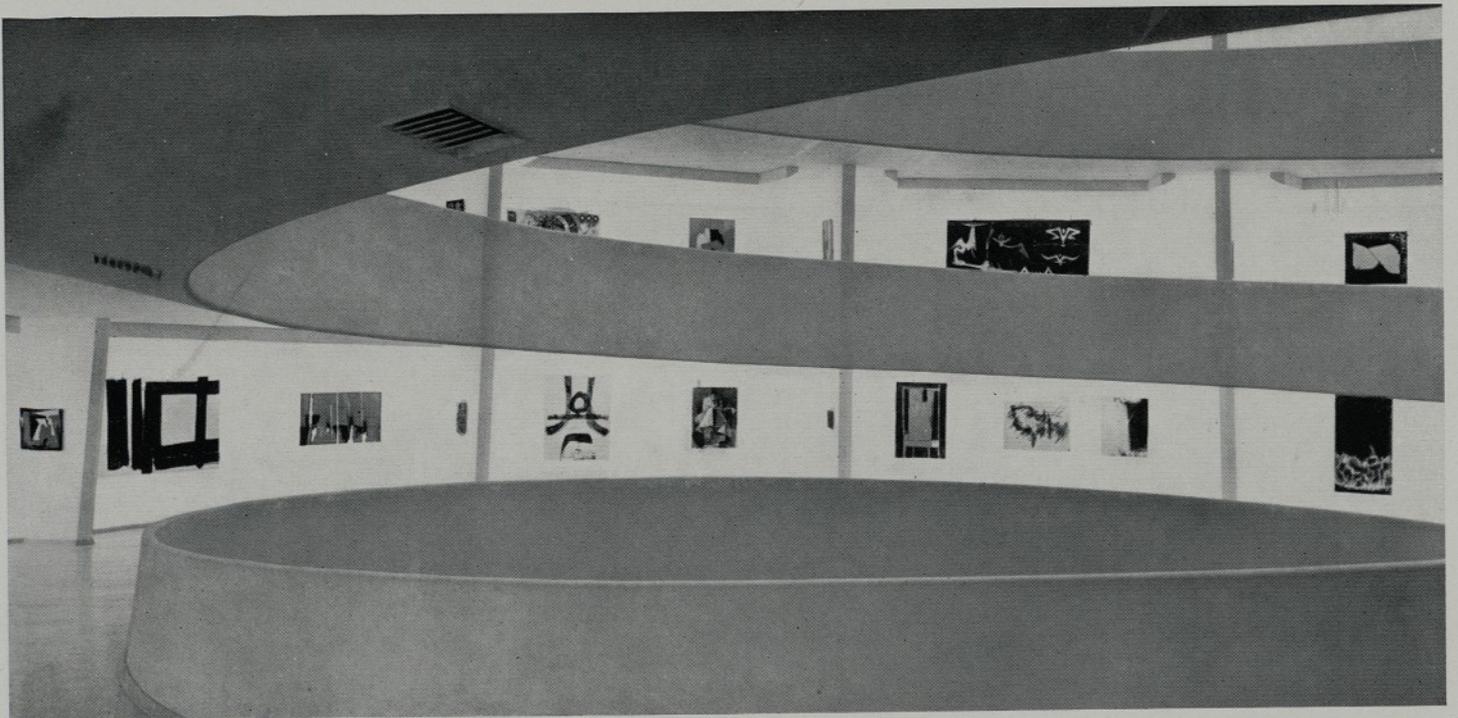


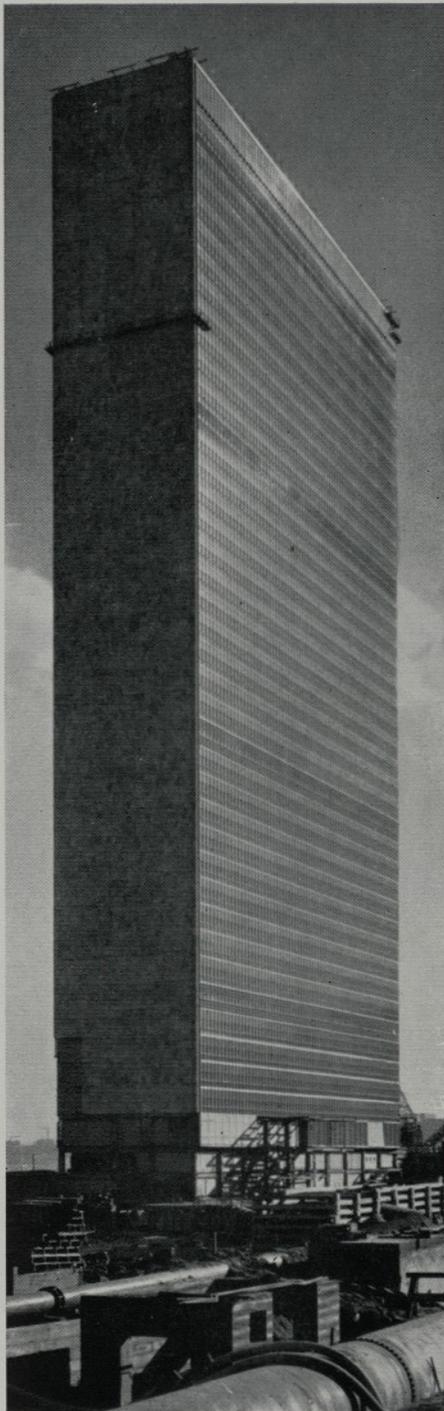
Le Solomon R. Guggenheim Museum à New York.

En haut : vue extérieure.

Au milieu : vue intérieure.

En bas : une section, au mur œuvres de Fernand Lèger, Kandinsky, Poliakov.





Le siège permanent des Nations Unies à New York. (Photo Unations)

Mies van der Rohe, ont infiniment plus d'emprise sur l'architecture contemporaine.

F. L. Wright eut de nombreux disciples, mais des disciples pétrifiés. N'obéissant pas à des lois strictes comme les architectes issus du Bauhaus : Gropius, Breuer, Mies van der Rohe, Wright n'a pu laisser qu'un enseignement qui tient plus dans le romantisme d'un exemple que dans la précision d'une théorie constructive. Son grand tort est surtout de n'avoir rien apporté de positif sur le plan de l'urbanisme. Construire loin des villes, dans la solitude de la prairie, mène vite à une architecture seulement consacrée aux milliardaires. Aussi, certaines de ses maisons fondues dans la

nature, prennent-elles l'aspect de palais barbares, sortes de forteresses mayas ou de temples hindous. Sur le plan de l'esthétique, Wright est plus proche de Richard Wagner que de Webern. Prouesse technique, l'Impérial Hôtel de Tokyo est sur le plan plastique plus voisin du Palais du Facteur Cheval que de celui de Versailles. Ceci conduit à rapprocher Wright de Gaudi. Et si son génie l'a empêché de tomber dans le pathos, ses disciples actuels n'y échappent pas, allant vers une sorte de surréalisme architectural.

Les Américains, qui ont, avant tout, une mentalité de banlieusards, ont déifié cet apôtre de la maison individuelle. Mais les techniciens de l'architecture et de l'urbanisme se sont vite aperçus que le conditionnement des villes modernes leur demandait de chercher un modèle plus pratique. Ils l'ont trouvé tardivement en Mies van der Rohe, ancien directeur du Bauhaus et, comme Gropius, réfugié d'Allemagne aux États-Unis. De seize années le cadet de Wright, Mies Van der Rohe est tout à l'opposé du héros national américain. Aussi, ne se fait-on pas faute de les opposer violemment, taxant l'architecture de Mies van der Rohe, à juste raison d'ailleurs, d'architecture internationale. Mais plutôt que d'y voir un terme péjoratif, il serait plus censé de remarquer que si les théories de Mies van der Rohe gagnent actuellement la faveur d'architectes du monde entier (le nouvel Hôtel de Ville de Tangé à Tokyo, le nouveau Théâtre de Mannheim, le Musée d'Art Moderne de New York par Philip Johnson, à Paris le projet de tour dans l'urbanisme Maine-Montparnasse) c'est justement parce qu'il s'agit d'une architecture internationale et non entachée de consi-

dérations folkloriques comme c'est le cas chez Wright. Les idées de Mies van der Rohe sont simples et précises. Elles sont d'un purisme absolu. Employant essentiellement l'acier et le verre, il a donné des preuves éloquantes de la puissance de ses théories par les gratteciel en acier et verre sur le bord du lac Michigan à Chicago, par les bâtiments de l'Institute of Technology de l'Illinois, et surtout par le Seagram Building revêtu de bronze, à New York.

Contrairement à Wright, Mies van der Rohe qui n'a presque rien construit, suscite une foule de disciples. C'est, tout comme dans l'exemple parallèle de Le Corbusier, le signe de la fécondité de son enseignement. Celui-ci est à la fois suffisamment mathématique et libre pour que ses disciples puissent, à sa suite, développer des personnalités aussi puissantes et différentes que par exemple Saarinen, constructeur de l'usine de la General Motors de Detroit, et Philip Johnson, que Gordon Bunschaft (le Lever House à New York) et I. M. Pei, constructeur des appartements transformables Hélix à New York.

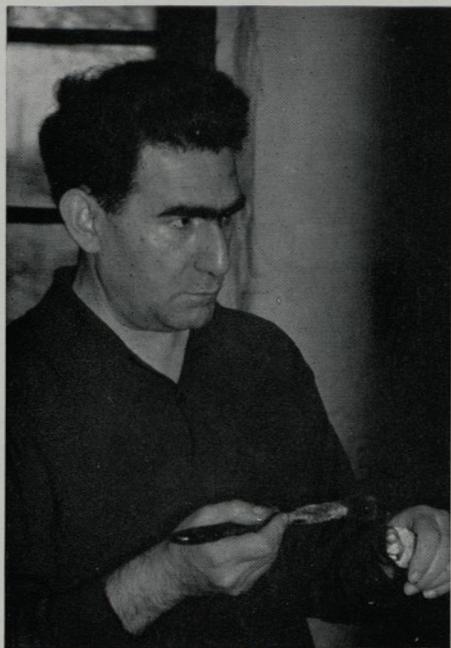
Promoteur de « l'architecture structurale » qui retient de plus en plus l'attention des très jeunes architectes du monde entier, l'influence de Mies van der Rohe ne fera que grandir dans les années à venir. La beauté mathématique de ses œuvres est une réponse tardive à cette phrase pessimiste de F. Le Lionnais : « Les arts de notre temps ont doublement méconnu la fonction civilisatrice des mathématiques. Ils ont sacrifié la rigueur qui représente la part de la conscience claire dans toute la création; et ils ont ignoré une des sources les plus originales du lyrisme ».

MICHEL RAGON.

Lever House à New York.

(Photo Usis)





Jean Atlan n'est plus; voici à peine quelques semaines, il a été emporté par une implacable maladie. Sa disparition, à l'âge de 47 ans, a laissé une peine immense dans le cœur de ses nombreux amis. Il m'était très cher, le meilleur des camarades. Dans l'espace et le temps quotidiens, il me manque terriblement, mais la force sauvage et incantatoire de son œuvre dont j'ai devant les yeux, sur les murs de ma maison, quelques images exemplaires, cette force nous le restitue dans sa présence si vivante parmi nous, dans le plein épanouissement de son travail, au cœur de ses succès en France et à l'étranger.

La rude singularité de son art a fait que ses toiles, que l'on trouvait « anti-goût », ont été mises à l'index pendant de longues années. Les marchands les trouvaient peu commerciales et pas mal de critiques et d'amateurs trop barbares. Or Jean Atlan, tenace en diable, contre vents et marées, après dix ans de lutte, en proie aux pires difficultés matérielles, avait réussi, avec beaucoup de courage, à imposer son art, sans aucune concession, sans aucune compromission. Il était désormais reconnu comme un des chefs de file de l'École dite, je ne sais trop pourquoi, de Paris. Au dessus de l'incroyable floraison pourrie des sous-tachistes d'aujourd'hui, au dessus de ce cacaïsme coloré, l'œuvre de Jean Atlan est de celles qui émergent avec puissance, grandeur et noblesse vers le ciel des créations véritables, vers une lumière morale où se retrouvent les meilleurs. Agressif et superbe défi, à la fois sombre et solaire comme les grandes heures pharaoniques ou mayas quand retentissait le gong des sacrifices, l'art de Jean Atlan n'a pas fini de nous envoûter. Ici, à XX<sup>e</sup> Siècle où il comptait tant d'amis, il demeurera longtemps, longtemps près de nous...

ANDRÉ VERDET.

## PEINTURES VÉNITIENNES DE BERNARD DUFOUR

par André Pieyre de Mandiargues

Avant d'aborder à Venise (escale seulement dans le grand et beau périple entrepris par Bernard Dufour), il faut, n'est-ce pas, connaître le point de départ, considérer un peu la première partie du voyage. Notons sans plus attendre que l'art de Dufour ne fut pas figuratif au début, car ses ébauches initiales, désavouées très vite, ne sont que leçons apprises, éducation de l'œil et de la main, banale mise en route, et elles ne comptent pas dans l'œuvre, qui commence à être originale avec des expériences abstraites, placées sous le double signe de la construction et de la destruction. Qu'il y ait dans l'abstraction pure quelque chose d'austère et d'ascétique qui est en contradiction flagrante avec le tempérament de Dufour, aucun des amis ou des familiers du peintre ne le niera. Cependant il se soumit assez longtemps à cette discipline, et il semblait s'en accommoder. Quand l'abstraction, voici déjà quelques années, cessa de faire la loi dans sa peinture, ce fut à la manière d'un brouillard ou d'une fumée qui se dissipe, d'une boue qui s'éclaircit. Je veux dire que les allusions au monde concret vinrent d'abord de l'intérieur, comme des témoignages de sensualité, des hommages rendus à la chair et au fruit à partir de la matière même et non pas de la forme. Ce qui est très important. Car on accuse (ou on loue) souvent des peintres abstraits d'être revenus à la figuration (plus ou moins réaliste), d'avoir retrouvé l'image et de retourner au sujet. Dans le cas qui nous occupe, il ne s'agit nullement de « retour à l'image », mais, phénomène beaucoup plus passionnant, d'une véritable naissance de l'image dans un espace pictural préexistant où la matière paraît avant la forme et où toutes deux tirent leur origine des éléments premiers de l'art. Ainsi je pense que la période abstraite de Bernard Dufour peut être comprise comme un labeur poursuivi longuement afin de constituer l'arsenal, de dresser le catalogue des moyens de peindre. René de Solier, naguère, observait chez Bernard Dufour une dilection du labyrinthe; le peintre lui-même est revenu depuis sur ce goût, qui est lié probablement à certaine inquiétude dans les rapports de l'homme avec l'espace (se perdre, être guidé, se retrouver...) Or Venise est l'espace labyrinthique par excellence, sur le plan horizontal comme sur le plan vertical (façades), et Dufour, suivant un fil capricieux, nous en offre des représentations qui sont des transfigurations aussi, sans aucun réalisme et pourtant sans imprécision, à la manière d'épures qui utiliseraient les angles de projection les plus divers mais qui seraient gouvernées plutôt par l'instinct que par des lois de géométrie. Le couple (ou l'antagonisme) construction-des-

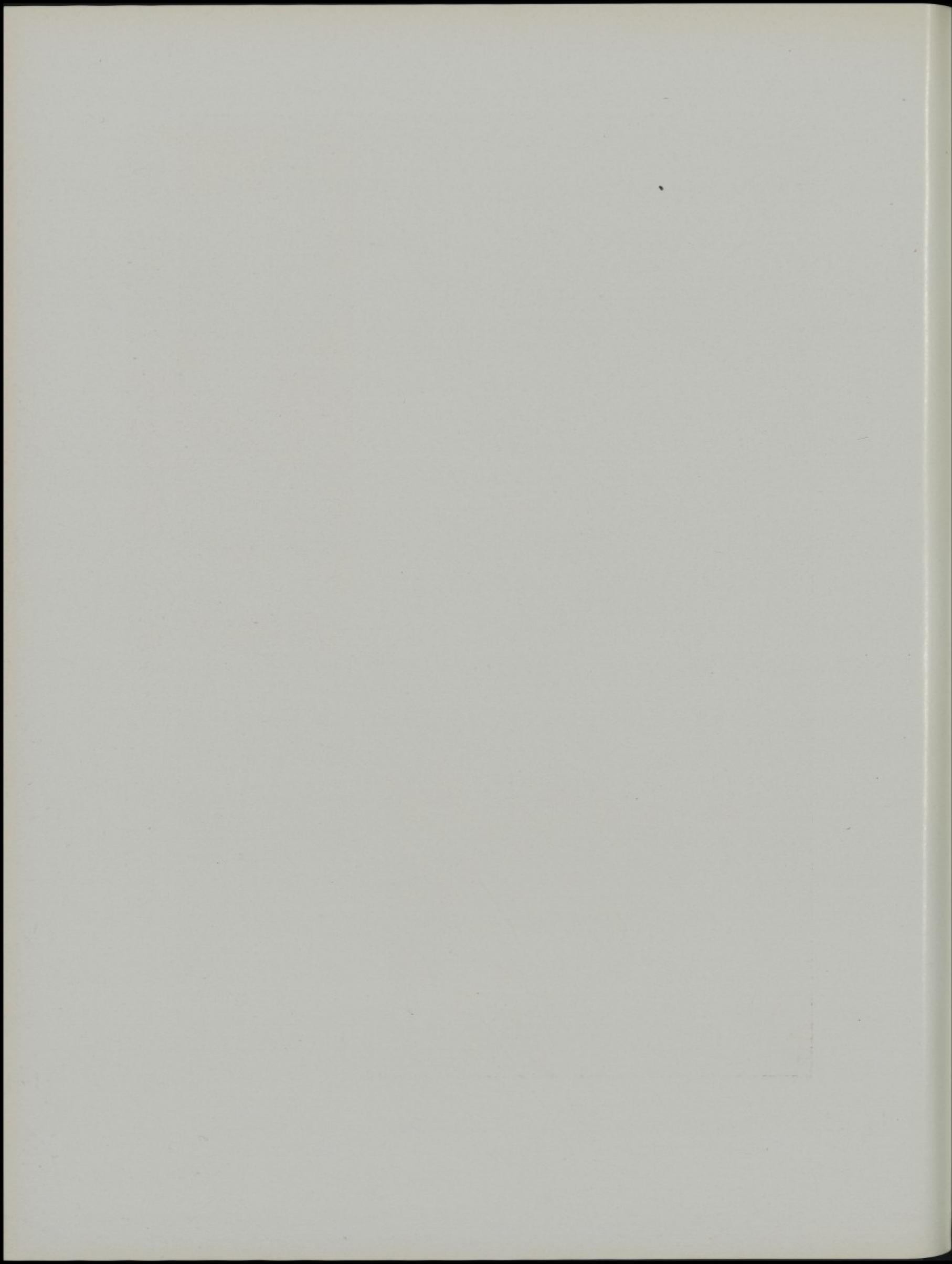
truction, apparu dès la période abstraite, trouve ici son terrain naturel, car la ruine et l'engloutissement sont partout présents à Venise dans les assemblages du marbre, de la pierre et du verre, tout de même que la mort est présente dans l'union de l'homme et de la femme quand ne les protège plus l'innocence enfantine. Comme pour ne laisser aucun doute sur ses intentions, Dufour se plaît à confondre le visage et le corps humain avec l'architecture, l'homme avec la ville, et il jette sur tout cela les crevasses, les fissures et les fièvres convulsives. L'apparition et l'évolution du visage dans la peinture de Dufour sont assez singulières pour qu'on les observe sans trop de négligence. Certaines formes circulaires, que le spectateur attentif avait remarquées dans les toiles abstraites, s'étaient développées plus tard, à l'époque « sensuelle », et par leur matière, leur coloris, leur brillant, elles évoquaient le fruit mûr et le sein (ou d'autres rondeurs), comme pour témoigner qu'au regard du premier âge les corps et les nourritures ont un anonymat pareil. Plus tard encore, comme trouées d'un coup de pouce, les rondeurs devinrent des figures par l'adjonction des yeux et de la bouche. Mais dans la dernière époque (vénitienne), ces trous d'yeux et ces lèvres se sont agrandis comme quand on dit qu'ils mangent le visage, et souvent l'on pense à des masques, et parfois l'on pense à des crânes. Ainsi le cycle est clos, d'une manière qui correspond pleinement à la sensibilité romantique.

Au détriment de tout ce qu'il faudrait dire encore sur la juste représentation vénitienne qui nous est ici proposée (la matière même des pavements et des revêtements architecturaux, l'ombre et la lumière un peu théâtrale, la caresse du reflet sous la dure assise), j'insisterai sur le fait de telle vision romantique, dont nous trouverions difficilement un exemple aussi achevé dans l'art contemporain. Que le sujet (ou le prétexte) de Venise ait pu l'aider dans sa mise au point, c'est probable, mais je suis sûr qu'elle gardera cette acuité violente dans tous les domaines vers lesquels elle se tournera demain. Le romantisme est un réservoir de puissance qui ne sera jamais tari. Bernard Dufour en a retiré le secret d'un nouvel expressionnisme qui est hautement moderne, et qui, chose après tout digne qu'on s'y arrête, use des moyens de peindre les plus typiquement français que nous ayons aperçus en ces dernières années. Ce qui, pour curieux que cela paraisse, n'est pas sans le distinguer davantage, le rendre encore plus solitaire en face des divers représentants de la jeune école de Paris.



DUFOUR. Ils surgissent. Huile sur toile. 1960.

*(Albert Loeb Gallery, New York)*



# JAN LE WITT

par Pierre Emmanuel

*Pour le catalogue de l'exposition Jan le Witt à la Galerie Laclouche, M. Pierre Emmanuel a écrit une préface que nous sommes heureux de reproduire ici avec l'agrément de l'auteur et de la Galerie.*

Cette peinture impose sa présence : elle est là. Elle ne violente pas l'attention, mais la fait entrer dans un ordre. A peine avons-nous jeté les yeux sur la toile, que nous sommes déjà dans son univers. Et nous ne pensons plus qu'à lui : le plaisir d'être là nous comble. Devant ces toiles, plus de problèmes, grâce à Dieu ! A quoi servirait de classer une telle œuvre dans cette chronologie de l'art contemporain qui éclipsé la valeur au profit du seul nouveau, et n'inscrit sur notre rétine rien qui dure ? Regardons autour de nous ces peintures, oubliant toute autre notion que celle de leur réalité.

J'ai longtemps hésité avant d'écrire cette préface. A certaine force d'évidence qui marque un grand tempérament, nul commentaire n'ajoute rien, au contraire : la surprise de la rencontre peut en être diminuée. Mais l'usage veut qu'un texte précède l'œuvre du peintre : que le mien soit le plus discret possible, et qu'à chaque instant il invite le lecteur à le quitter pour porter les yeux sur la toile. Ce qu'un poète peut dire d'un peintre n'est jamais qu'une transposition symbolique d'un langage tout matériel. Ces peintures ont des titres, c'est vrai : mais qui hésitent à se poser, se gardent de définir. Toute rêverie extra-picturale en serait pour ses frais : et toute métaphysique.

LE WITT. Trésors surgis. 115 x 76 cm

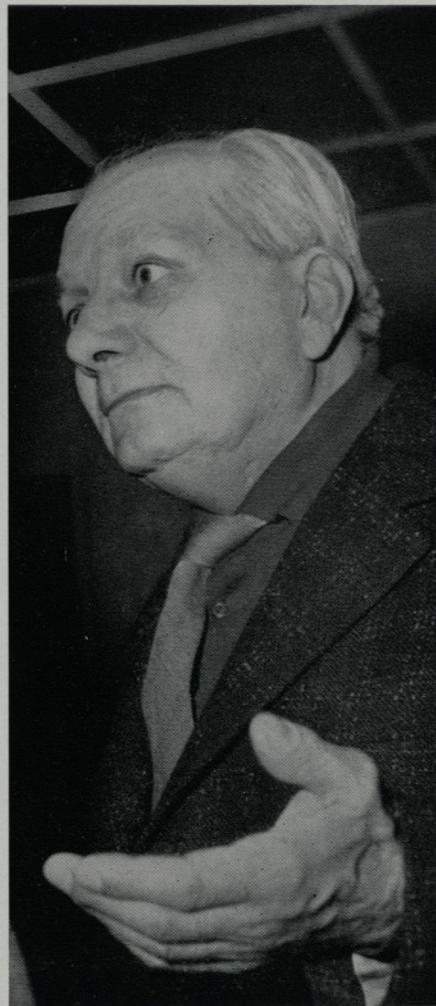


Je ne pense pas que Jan le Witt se préoccupe d'autre chose que de voir ses couleurs devenir formes : leur densité lumineuse fait d'elles de l'espace à l'état naissant. De là sans doute le peintre, quand il se hasarde à nommer, suggère à notre esprit des genèses. Un monde, oui, se peut ici rêver, issu des divisions de la lumière, de sa concentration au sein du noir. Nuages plutôt que rochers, feu non encore pris dans la forme : ces puissantes apparitions sont autant de fragments de la nuit ignée. Qu'elle soit vapeur, lave, ébauche solide, toute couleur est une métamorphose du feu. Plus tard, annonce la toile, un monde d'objets paraîtra : pour le moment, la forme seule règne.

La peinture règne. Rien de plus satisfaisant pour l'esprit que la parfaite intégrité de la toile. Je suis : soyez avec moi. Sur la base profonde des bleus, cette somptuosité de tons jaunes : nous n'assistons à nul éclatement, mais à une mise en ordre en un lieu de l'esprit, qui sera le nôtre. En quittant tout à l'heure l'exposition, nous emporterons plus que des images, même persistantes : le souvenir de ce lieu spirituel auquel désormais notre vue et notre intelligence auront le droit de se référer. Qu'il crée de la couleur, un rythme, de l'étendue : que demander de plus à un peintre ? Avec une énergique simplicité, la seule richesse du nécessaire, Jan Le Witt agrandit pour nous le créé.

(Galerie Laclouche)

# MAGNELLI



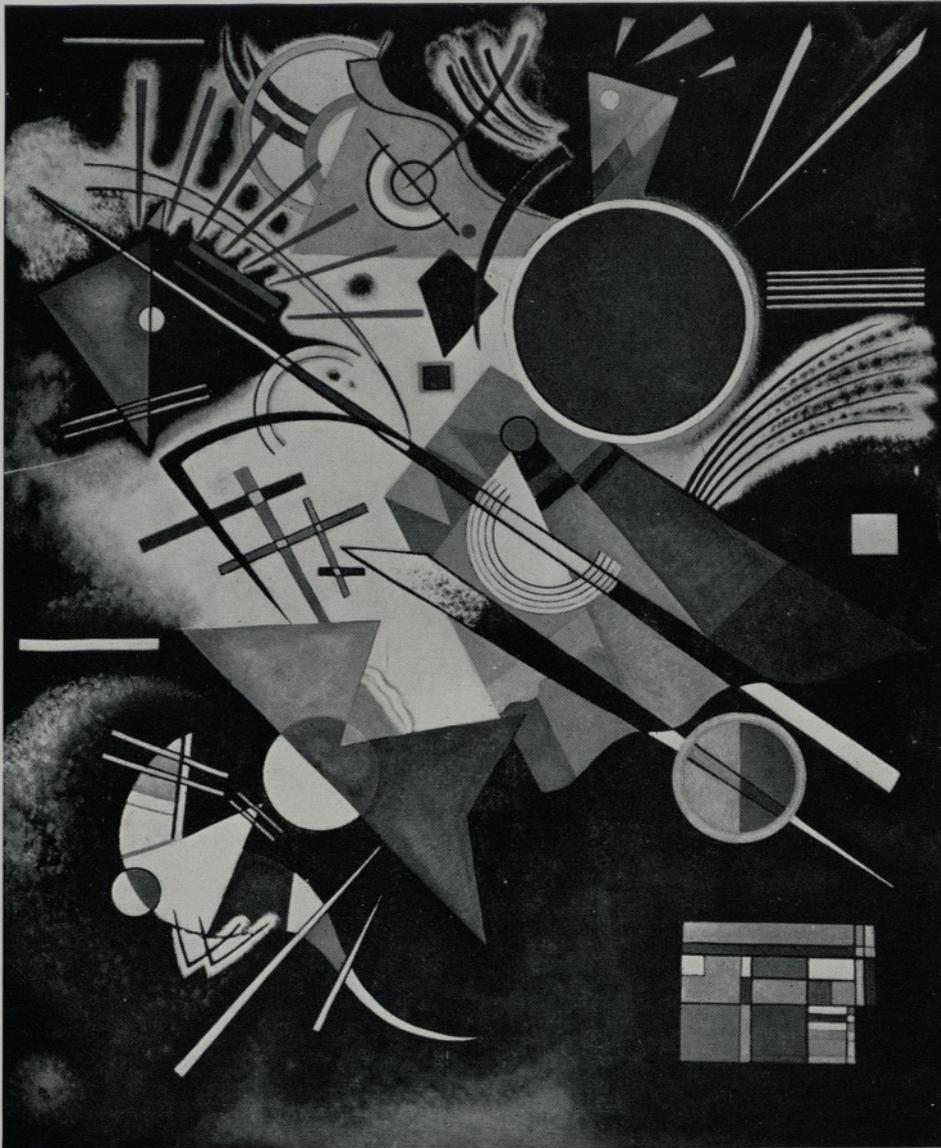
(Photo Jean Michalon)

*Voici quelques mois Alberto Magnelli, à la Galerie de France, nous offrait le régal serein et majeur d'une exposition où la clarté, la fantaisie poétique se balançaient avec un ordre, une rigueur géométrique, comme miraculeusement.*

*Ce grand peintre, par trop méconnu encore, s'était une fois de plus métamorphosé à nos yeux dans l'unité de son œuvre abstraite : renouvellement des signes dans leur constante, rafraîchissement des couleurs dans leur pure simplicité. Ah ! quel magistral rappel à l'ordre pour tant de jeunes peintres brouillons, lyriques délirants et débordés, laissant leur inspiration les submerger, jusqu'à la noyade dans le magma de la matière.*

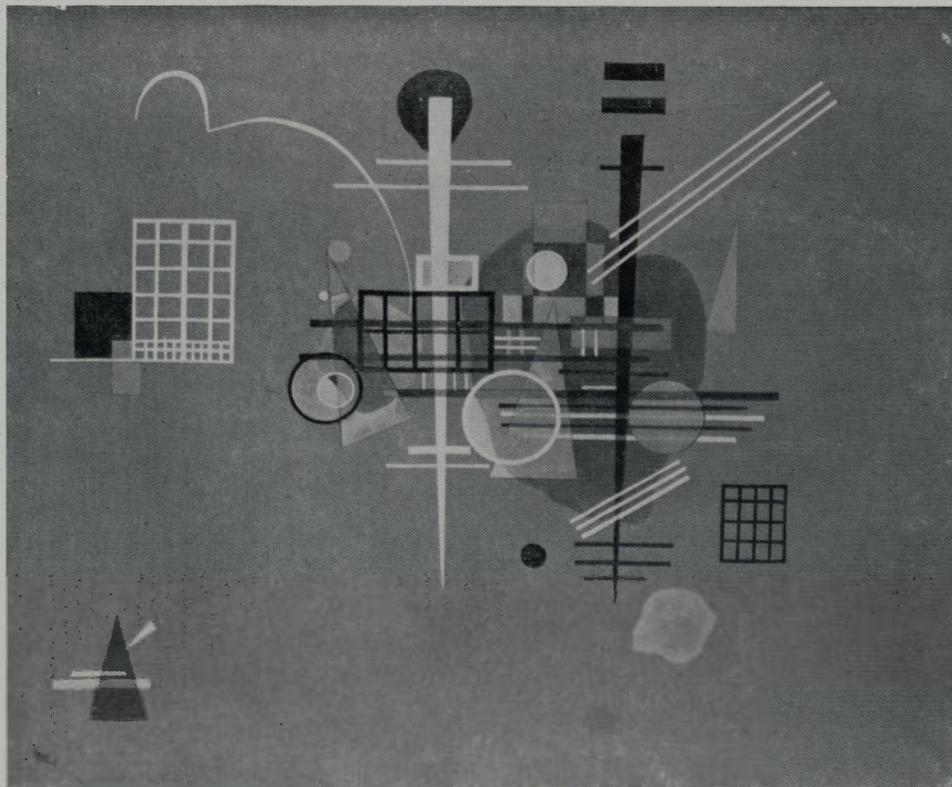
*Nous posons nettement la question aux responsables de nos Musées Nationaux : Pour quand une grande rétrospective de l'œuvre d'Alberto Magnelli, de la jeunesse à nos jours ? Cette rétrospective s'impose avec force au moment où tant d'imitateurs et de pillards, risquant toutes les audaces, se proclament les seuls inventeurs en essayant de rejeter vers l'oubli l'œuvre des pionniers géniaux qui les précéderent.*

ANDRÉ VERDET.



KANDINSKY. Accompagnement noir. Huile sur toile. 1924. 166×135 cm

KANDINSKY. Dumpfes Rot. 1927. 66×76 cm



## KANDINSKY

### CERCLE ET TRIANGLE

Après avoir montré successivement les œuvres de la période de formation, celles ensuite de l'époque dramatique, puis, les aquarelles et les gouaches, la Galerie Maeght poursuit le cycle de ses rétrospectives Kandinsky. C'est aux années 1921-1927 que sa récente exposition était consacrée. Œuvres constructives, œuvres « froides », d'une géométrie passionnée.

L'enseignement théorique que l'artiste donna au Bauhaus à partir de 1922, contribua sans doute à lui faire préciser les formules de son art, à en approfondir les principes, à en étendre, à en développer toutes les possibilités. Ce Kandinsky de Weimar et de Dessau n'est plus l'aventureux découvreur d'inexploré, à la monture couleur de rêve et d'orage. Sa quête s'est faite méthodique. Une rigoureuse logique de la sensibilité le guide. Il est devenu le maître des formes et des équilibres. Le temps des Genèses est révolu. Les derniers éclairs, les derniers tumultes s'apaisent. Si quelque écho en passe encore à travers la sévère ordonnance de ses compositions, il s'y soumet et s'y intègre. Au lieu des grandes mêlées de formes qu'il jetait sur ses toiles, le peintre prodigue les constructions les plus libres et les plus précises. Avec « des barres et des ronds », un artiste va créer ses « Petits Mondes », raccourcis d'astres et d'astérismes, constellations de formes concrètes et de forces abstraites qui nient la réalité ou l'apparence de la réalité et édifie à sa place leurs espaces imaginaires.

Droites et courbes, cercles et carrés, triangles, arcs enveloppants, traits brisés ou sinueux, croissants, flèches, damiers, constituent le vocabulaire plastique dont Kandinsky a tiré ses accords, ses contrastes, ses similitudes indéfinissables, ses harmonies contradictoires, ses immobilités invinciblement orientées, ses rotations, ses dispersions concertantes. Chaque toile est un complexe de tensions antagonistes, de structures élémentaires, horizontales-verticales, que le mouvement des diagonales, comme autant d'axes d'expansion, emporte et retient dans le suspens.

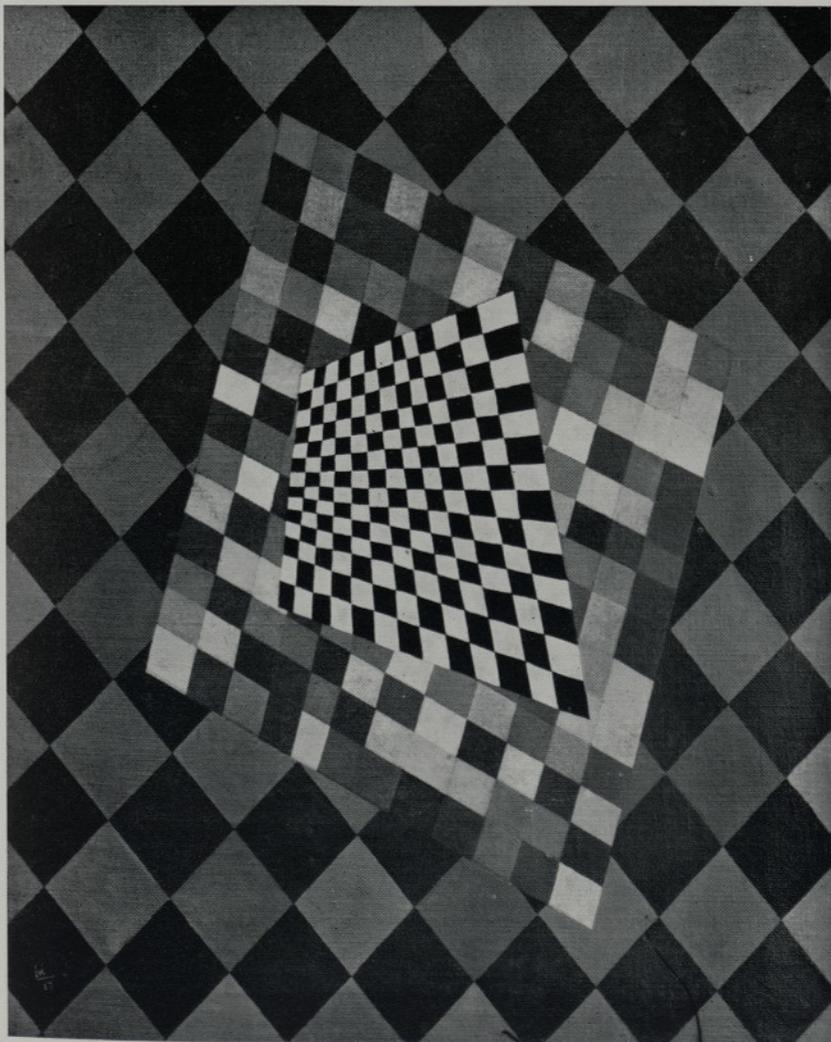
Par la forme, il s'agit pour le peintre d'aller au delà de la forme, de la pénétrer pour la dépasser, d'en faire l'instrument de l'impulsion spirituelle qui la meut, la colore, la distribue en systèmes d'énergie dans l'étendue sans matière dont elle est faite. Mondes impossibles, mondes très réels, parfaits en eux-mêmes que l'artiste ne bâtit pas en porte-à-faux sur quelque dimension inusitée de l'esprit, mais qu'il rencontre à la faveur de certaines liaisons imprévisibles et secrètes. « Je ne choisis pas consciemment la forme, écrivait Kandinsky; la forme se choisit elle-même en moi. »

De ces formes qui l'ont élu à ce moment de sa vie, le triangle et le cercle se sont imposés avec le plus de force et de persistance. Le triangle vertical et isocèle, le long scalène qui s'achève en pointe

KANDINSKY. Tache rouge II. Huile sur toile. 1921. 131 x 181 cm  
→



KANDINSKY. Quadrat. Huile sur toile. 1927. 73 x 60 cm  
↓



effilée, se répètent, s'inversent, montent en crescendo jusqu'à l'extrême de l'aigu, redescendent, s'ouvrent en éventail dans toutes les directions à la fois. Mais le cercle reste l'élément dominant. Il est peu de toiles où il ne s'affirme, tantôt groupé et gravitant sur un fond de nuées floconneuses, dans une ébullition stellaire, tantôt seul, « en abîme » et rayonnant son pur éclat. Pareil à celui de Képler, l'univers de Kandinsky n'est qu'harmonie de formes mouvantes, tour à tour circonferences et centres, essayant, comme des doubles d'elles-mêmes, leurs variantes et toute la diversité de leurs complémentaires. Le cercle est, pour Kandinsky, la figure ambivalente, par excellence, douée d'une impérieuse et souveraine perfection — finie et infinie, stable, et instable, tension qui porte en elle d'innombrables tensions en puissance, concentration close et figée qui libère en silence sa charge colorée. Cerné de nébulosités floconneuses ou d'anneaux concentriques, comme l'iris dilaté d'un feu fixe, il n'émet et ne réfléchit que sa propre intensité.

Les disques culminent à toutes les hauteurs des rigides portées de ces partitions de peinture « concrète ». Les thèmes incessamment repris, renouvelés en variations perpétuelles, se répondent, s'amplifient d'une œuvre à l'autre. Scandés de longues tenues, d'accents vifs, de brèves cadences linéaires, ils composent de leurs graves sonorités, de leurs fulgurations glacées, l'Ouverture tragique du drame de l'esprit partagé entre la démesure ordonnée et l'ordre lyrique de la mesure.

PIERRE VOLBOUDT.

## DESSINS DE GILIOLI

Quand j'étais enfant, je croyais que les montagnes poussaient comme des plantes. Je regardais les grains de sable comme des graines de montagne. Selon moi, semés dans un terrain propice, ils devenaient cailloux et ces cailloux, grossissant à leur tour, devenaient rochers. Plus tard, j'appris que les montagnes naissaient autrement, qu'elles subissaient l'action de l'érosion et que le destin de

la terre n'était pas celui que j'imaginai. Toutefois, quand, en 1949, je rencontrai Gilioli, je retrouvai avec lui l'idée de mon enfance. Il m'expliqua que ses sculptures commençaient par être de petites boules qu'il recouvrait de couches de plâtre si nombreuses que les petites boules du début devenaient de grosses boules, puis, à la fin, les masses énormes que j'avais sous les yeux. Il me raconta

qu'il avait, par malheur, cassé une de ses statues, mais qu'il avait, à cette occasion, constaté que l'intérieur ressemblait à la coupe d'un tronc d'arbre, avec des cercles concentriques, petits au milieu et grands à la périphérie. Ces sculptures étaient donc bien des montagnes qui, comme je l'avais rêvé, enfant, poussaient comme des plantes. Deux ans plus tard, en 1951, je passai quelques jours dans la maison qu'il possède dans le Dauphiné montagneux. En me promenant dans la campagne j'avais l'impression de me promener à la surface de ses statues. Ce paysage offre à la vue des endroits où le sol cède brusquement : des pans de terre se sont éboulés ; aux pentes douces succèdent des pentes raides ou même verticales. A l'intersection de ces pentes, comme dans les sculptures de Gilioli, se forment des arêtes qui composent un dessin. Pendant longtemps, je n'ai fait aucune différence entre ce dessin et les lignes des fusains de Gilioli. Mais, aujourd'hui, ce phénomène de croissance, si caractéristique de l'élaboration de son œuvre, ne se limite plus à l'évolution des volumes : il commence d'affecter aussi les lignes à la fois dans ses sculptures, ses dessins et ses peintures, car Gilioli peint depuis aussi longtemps qu'il sculpte. En regardant un de ses dessins récents exposés galerie Craven, je me suis senti subtilement déconcerté. Certes, je retrouvais ces traces de va-et-vient de la main, ces zigzags accélérés qui apparentent depuis plus de dix ans une partie de son œuvre graphique à la peinture de geste. Mais à cela s'ajoutait une caractéristique nouvelle : la largeur du trait qui est au trait ancien ce que sont les fleuves aux ruisseaux ou les fortes branches adultes aux fins et frêles rameaux qu'elles furent au début. Dans ses peintures exécutées sur plâtre, le même phénomène de grossissement linéaire se manifeste. En effet, Gilioli donne une épaisseur aux lignes sans épaisseur qui résultent de la rencontre de deux surfaces de couleurs différentes, par un procédé fort ingénieux ; il dénivelé ces deux surfaces, de manière à créer un talus qui devient une ligne épaisse, sombre ou brillante selon l'éclairage. Dans ses sculptures, l'épaississement de la ligne ne se produit pas partout : les arêtes restent sans épaisseur. Mais sur certaines surfaces laissées plates apparaît une ornementation composée de lignes en relief, larges et épaisses dont il me plaît d'imaginer que ce sont des lignes d'arête qui ont émigré et acquis une existence autonome pour satisfaire au processus de croissance. Peut-être un jour leurs sœurs grossiront-elles à leur tour. Mais nous n'en sommes pas encore là, car Gilioli, quand il sculpte, travaille avec la sûre lenteur des mouvements profonds de la nature.

YVON TAILLANDIER.



(Photo Craven)



■ GILIOLI. Dessin au fusain. 1960.

## ANTAGONISMES

La présentation d'un salon est chose mal aisée; aussi la formule proposée par MM. Julien Alvard, critique d'art et agrégé de l'École du Louvre, et François Mathey, directeur du Musée des Arts Décoratifs, est-elle extrêmement intéressante. Il ne fallait pas aborder cette confrontation de diverses tendances de l'art avec trop de didactisme. Si le visiteur ne découvre pas, lui-même, les points principaux d'une exposition, ses réflexions et ses déductions n'auront pas cette fécondité et cet intérêt que les organisateurs veulent en tirer. La présentation de Julien Alvard, dans le catalogue, reste amusante, attentive pourtant, et dégage bien plusieurs points.

Tout d'abord il est fait appel à des peintres antérieurs à notre époque chez qui, déjà, on décèle des tendances nouvelles: Carpeaux, Flandrin, Diaz de la Pena, Ensor, Fantin Latour, Johannot, et Gustave Moreau avec une dizaine de toiles. Moreau en tête, c'est une sorte d'expressionnisme qui se prolonge dans une tendance nouvelle mais plus métaphysique: la naissance du perceptible. Nous le voyons parfaitement avec Lerin, Duvillier, Graziani, Benrath, Jacquemond. Les problèmes de la matière picturale sont affrontés avec Dubuffet, Tsingos, Schultze, Cuixart, Bogart, Kalinowski, Hoehme et Karskaya. La matière peut ne plus être picturale mais métallique comme nous la trouvons chez Kemeny.

Mais la forme, la figure humaine a toujours ses représentants. Ce nu de Flandrin, presque roux à la lumière printanière, n'est pas le seul tableau figuratif. C'est encore d'étranges toiles de Francis Bacon, de Salles, de de Kooning, de Dado, qui «s'abstractisent» dans un sentiment de violence avec Appel. Cette violence rejoint celle que nous trouvons dès 1830 chez Johannot. Mais l'art recèle toujours de nombreuses complexités, qu'elles soient interférences démoniaques ou exorcismes païens. Ici, Pollock prend une place de choix. C'est également les hantises de Michaux, les angoisses de Bettencourt, les hardiesses de Hans Hartung, particulièrement saisissantes, et tout ceci n'est pas sans rejoindre les appréhensions, les effrois relatés dans ce naufrage d'Ensor. Wols, qui appartient assez largement au Surréalisme, est représenté avec une toile où se dessine en transparence une sorte d'hallucination. Mathieu, dans un tableau de 1947, nous fait découvrir un sentiment d'exaspération mais la toile placée à l'entrée reste magistrale et parfaitement ordonnée. Burri et Goetz sont dans la même lignée de l'épouvante. Le tableau peut arriver à se dépouiller presque totalement et dès lors les encres, toutes les encres, noires ou de couleurs vont jouer. Nous retrouvons leur esthétisme et ce sentiment de proximité avec l'Extrême-Orient, chez Degottex et Laubiès.

Ce même dépouillement mais affirmé avec une sorte de puissance se retrouve encore avec Hartung, Compard, tandis que Ionesco, Koskos semblent se diriger



SOULAGES. Peinture. 1959. 202 x 165 cm

(Exposition Antagonismes)

vers le néant. Les effets visuels, les jeux optiques, sont particulièrement bien représentés avec Vasarely. Tinguely et Soto en appellent davantage à l'art concret. Certains artistes développent avec évidence un sentiment d'intériorité de leur aventure picturale. C'est le cas de Bryen, de Fautrier. Chez les figuratifs, nous le surprenons avec Brô.

Le mouvement, saisi par séquences de rythmes, par le jeu des cadences, est particulièrement repris avec Van Haardt, Alechinsky, et même Soulages. Mouvement qui peut être encore expérimentation. Agam, plus qu'aucun autre, situe plusieurs moments du tableau.

La nature, les mouvements telluriques, les sources cosmiques attirent de nombreux artistes. Les catastrophes de notre siècle sont souvent subtilement ressenties par les peintres. Cette nature, tout d'abord, est considérée dans ses aspects externes: avec les Impressionnistes. Mais actuellement ce sont les articulations souterraines qui hantent Messagier et parfois Tobey. Celui-ci, tout comme Compard, est séduit par le retour au néant ou au vide. Compard n'intitule-t-il pas sa toile, *La plénitude suprême semble*

*vide?* C'est Loubchanski qui, résolument, perce le domaine des étoiles et gravite dans le cosmos inconnu. C'est Rothko qui saisit une sorte d'harmonie allant souvent vers la simplicité; c'est Sam Francis qui perçoit des rythmes pacifiants. Duque en appelle au tourbillon, pendant que Nasser-Assar le propulse par segments orientés; Beaufort Delaney veut trahir la puissance de la roche.

Nous ne saurions terminer notre commentaire sans citer *le Monogold frémissant* d'Yves Klein. Ici il s'agit d'un tableau où l'or, dans ses «effrangements», est paré d'une vie intérieure. Yves va plus loin. Ce sont deux zones de sensibilité picturale immatérielle.

Antagonismes, oui! mais encore libres rencontres, qui situent et dévoilent notre temps d'angoisses et la prise de conscience de cette convulsive liberté que les créateurs réalisent aux dépens de leur bonheur et de leur sérénité.

CLAUDE RIVIÈRE.

KLEIN. Age d'Or. 1959

(Exposition  
→

# A D A M

Une exposition d'une qualité exceptionnelle a présenté récemment au Pavillon de Marsan le triple visage de l'œuvre de G. H. Adam. 150 planches, de plus en plus dépouillées et complexes, des tapisseries transposant, agrandies, leurs géométries lyriques, quelques sculptures. Pour Adam, la forme n'est que l'un des états des variations de la lumière autour de la dure âme qui l'aimante de toutes parts, tantôt lisse et fluide à la surface du volume, tantôt, sur la planche, entretissée de rais, enténébrée de trames et de stries. Deux techniques ici se conjuguent, échangent leurs moyens, servent la même exigence. Le patient modelé des plans atteint à la netteté stricte de l'épure, réplique du graphisme plastique de la gravure. Sur ces cuivres de sculpteur, la texture linéaire, sans le cerne d'aucun contour, semble délimitée à l'emporte-pièce. Des droites brisées s'y superposent comme le squelette de leurs articulations internes. Certaines planches sont composées de parties indépendantes juxtaposées à la façon de



Une Salle de l'Exposition Adam.



cette « Femme endormie », faite de quatre morceaux encadrés les uns dans les autres. A l'inverse, la sculpture se couvre parfois d'un réseau de sillons et de crêtes qui hérissent d'accidents la nudité du bloc.

Pour ce graveur, la sculpture est avant tout une taille d'espace. Gravés en creux dans le métal, découpés en reliefs aigus dans la masse, les traits croisés du burin, les arêtes anguleuses du ciseau s'inspirent d'un même dessein. Tranchée, tranchante, la forme, sur le vide de la plaque comme entre les armatures invisibles du vide, s'édifie ligne à ligne, plan par plan, jusqu'à la limite nécessaire qui la détache du champ immatériel où elle s'inscrit. L'artiste qui a su élever la page écrite à la puissance d'une composition spirituelle à plusieurs dimensions, de spectacle idéographique, a donné du réel une version où la substance du concret, réduite à son essence, est transcrite en systèmes de valeurs et d'intensités. Dans sa *traduction* des *Chimères* de Nerval, qui n'a jamais vu le jour, la lettre et le signe, le mot et la vision qu'il appelle, s'associent en constellations d'équivalences verbales et visuelles. *Dalles, Sable et Eau* font de l'élémentaire des aires de rides et de rythmes, de remous et de nappes diffuses, des ondes de force, des empreintes d'esprit.

Obscures effigies de la nuit, percées à jour, claires statues que l'ombre, en coins, divise contre elles-mêmes et ouvre aux mouvements de la lumière, les figures précises d'Adam, nées de l'encre et de la blancheur, de la résistance opaque, sont les masques de la densité transparente et de la plénitude de l'éclat. Faites pour le mur ou la paroi vague de l'air, c'est debout, dures, compactes, qu'elles dressent leur simple et hautaine architecture dans un isolement abstrait.

PIERRE VOLBOUDT.

# TIM OSBORNE

par Raoul Veinegem

Voici le temps des étiquettes : elles rassurent, tiennent lieu de critère, courent casiers, tiroirs et fichiers où les peintres se rangent docilement. De l'art en -isme à l'art « autre » en passant par le nom de l'artiste, une certaine publicité consacre les valeurs sans le moindre souci d'un jugement esthétique. Faudrait-il se hâter de parler d'Osborne de peur qu'on en vienne à l'apprécier bientôt sur la foi d'une étiquette fraîchement collée? La chose est improbable. Il y a les toiles où le regard s'arrête au nom et qui s'effacent, semble-t-il, sous le poids de la signature, il y a les autres, présences inaltérables, sortilèges, tourbillons au fond desquels s'oublie sans peine le nom de leur auteur. Telle est du moins l'impression ressentie devant les meilleurs Picasso, Braque, Hartung, Soulages... Force, grandeur et poésie. Osborne est de cette race. Ses toiles brûlent comme des pierres au soleil, elles brillent d'un éclat massif, imposant leur hautaine assurance au regard, trop éblouissantes pour séduire dès l'abord dans leur totalité. Pourquoi se satisfaire de la fulgurance d'un feu de paille? L'illumination n'est rien si elle ne s'acommode peu à peu d'une compréhension si pleine de l'œuvre qu'elle en vient à cerner de plus près ce qui, en dernière analyse, la dépasse, lui demeure un mystère. Le mélomane démantelant ses propres rêveries sous le charme d'un quatuor de Beethoven fait montre d'une insupportable suffisance. Il taille dans les basques du génie un habit à sa mesure; de même qui se pâme devant un tableau sans le saisir, intelligence et sensibilité unies dans un long dialogue. Non qu'un tableau d'Osborne se laisse réduire à un procédé, à une recette, à une manière (c'est-à-dire à cela même que recherche, au delà de la séduction première, l'amateur de « bon goût », le collectionneur averti), il exige au contraire une analyse en profondeur, une volonté de circonscrire et de caractériser le miracle de l'œuvre. Assez de cette culture que Brecht appelait *culinaire* et qui confond dans une même concoction jouissance esthétique et plaisir du gosier. Toute œuvre exprimée fortement renferme un message qu'il importe de ne pas ignorer. Or, ce message, le créateur nous le livre dans le mode qui lui est propre. Une toile d'Osborne reflète un style de vie. En elle, tout trahit la maîtrise, une maîtrise qui s'accroît au rythme des passions, une maîtrise de constructeur très conscient de sa valeur et bouleversé parfois par la joie qu'il éprouve à poser des problèmes comme à les résoudre sur le plan pictural.

Osborne bâtit ses toiles. Comment s'expliquer autrement cet équilibre désaxé de masses à la fois suspendues dans une harmonie intemporelle et pro-



Tim Osborne

jetées les unes sur les autres dans un déferlement dionysiaque? Au début est le carré. Le peintre lui donne comme dimension le petit côté de sa toile puis, construisant sur les diagonales avec une grande liberté, il envahit l'ensemble et part à la conquête du tout. Les structures s'appuient sur la surface rectangulaire laissée pour compte, elles la submergent, s'y dessinent et semblent s'en dégager comme d'un socle, s'élever, jaillir dans une éruption de blocs de couleurs vives, mais une éruption qu'un ordre supérieur dominerait soudain jusqu'à dresser au sein même de son mouvement ascendant et tourbillonnant une puissante architecture où, grâce au jeu d'une parfaite sensibilité picturale, la lumière dissout l'ossature initiale et s'y substitue.

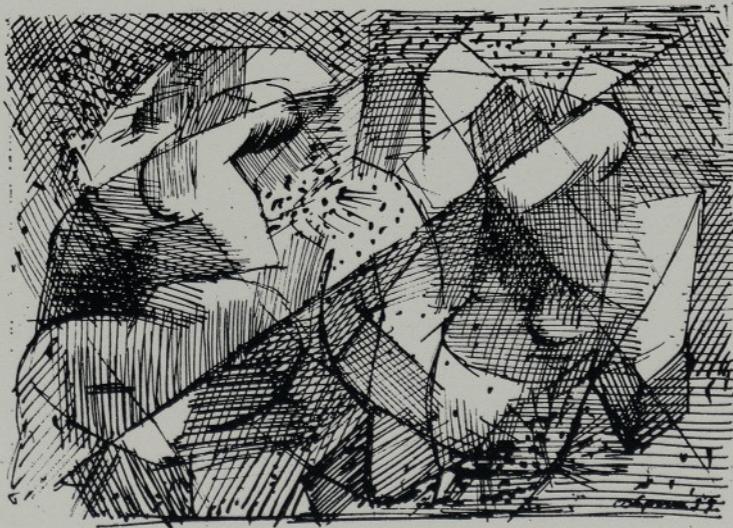
Point d'impact du regard : les couleurs. Émanant d'une matière, d'une solidité, elles rayonnent dans la troisième dimension, elles nous touchent plus directement, nous enveloppent sans jamais se départir de leur essence architecturale, elles croissent autour de nous et en nous, elles s'étendent dans l'agencement de leur volume avec leurs arêtes aiguës de madrier noir, de béton vert, de bloc incandescent, de clarté jaune. Et c'est le rouge de notre sang, le noir de notre peine, le bleu peint de nos rêves, le jaune épais de notre joie, le vert feuillu des printemps éternels... Nos sentiments se colorent aux teintes du monde. Parfois, chez Osborne, le climat imprègne les toiles, le climat du moment, celui de Paris, l'hiver, assombrit quelque peu les tons, sans toutefois les affadir, sans les dépouiller de cette densité qui marque l'afflux passionnel dont ils sont chargés. Dans ces œuvres, les structures se resserrent davantage, tournoient plus lentement, plus régulièrement, usant de la courbe comme d'un balancier ou d'un régulateur de vitesse. Cependant, les

toiles d'Osborne prennent pied, la plupart du temps, dans l'espace qu'elles jalonnent et pavoisent de teintes éclatantes, elles s'y déploient avec fougue mais sans cesse selon les données géométriquement acquises sur la surface plane du tableau, à tel point qu'il n'est pas jusqu'à la matière qui ne réponde en contrepoint, tantôt grumeleuse, tantôt étalée en aplat, à la rigueur scientifique des premiers tracés. Ainsi s'explique leur double séduction, leur attrait simultané sur la pensée et sur les sens.

Or, à l'instant même où le charme s'exerce, au moment, donc, où l'on pénètre dans ces édifices étranges et tentaculaires, une force organique déclenche soudain son rythme incantatoire, sa magie ténébreuse. Aux abords de la toile, le regard s'enroule à des giclées nerveuses de couleurs, à des filaments lovés sur d'invisibles lignes de force, à des fils sanguinolents qui se tordent, titubent ou courent innervant l'œuvre. Séduits et comme possédés par la majesté de l'ensemble, nous accédons à la révélation d'un pouvoir brutal, d'une énergie quasi orgastique. Un élan vital, une voix démoniaque, un délire des sens bouillonnent au centre de la mouvante construction. Réduits à leur pure dimension-couleur, les graphismes semblent saillir de la substance chromatique elle-même. Ce qui était perçu dans la symphonie primitive sous l'unité de la forme et de la couleur s'agite ici en microcosme de matière brute et sans âme. Ce sont des cris jaillis dans l'exaltation, des gestes exacerbés dont la liberté justifie, à mesure qu'elle s'accroît, l'architecture massive qui les enserme et les contient dans le tourbillon lent de ses murailles.

Une peinture d'Osborne est une aventure vers soi et vers l'homme en général; les données picturales n'illustrent pas ici la tentative d'assumer une vision particulière (Zen ou re-Zen) mais prennent en charge une expression totale ou quasi totale de l'homme, du moi rationnel, sensuel et fœtal. Certes, il y manque la dimension sociale mais comment soulever pareille objection dans une époque où la société participe encore de la horde et du troupeau, non d'une organisation collective, non de cette « humanosphère » où « la poésie sera faite par tous, non par un ». Il règne dans les toiles d'Osborne une telle exaltation des sens, de la raison et du sentiment d'être qu'on s'y livre sans réserve, car c'est cela aimer une peinture, non la renifler ou la jauger d'un œil de maquignon. Le problème technique ne peut s'abstraire, en tant qu'expression, de la chose exprimée : une peinture, qui souffre cette dissociation est fautive, creuse, non valable. L'œuvre de Tim Osborne pose en termes picturaux des problèmes de notre temps. Elle réalise sur le plan artistique nos difficultés d'intégrer l'homme dans le monde et le monde dans l'homme. Au cœur de sa beauté vibrent l'espoir et la révolte, d'où chacun sait désormais que naîtra le futur humanisme.

(Galleries : Smith à Bruxelles, Hanover à Londres, XX<sup>e</sup> Siècle à Paris)



OSBORNE. Dessin. 1959

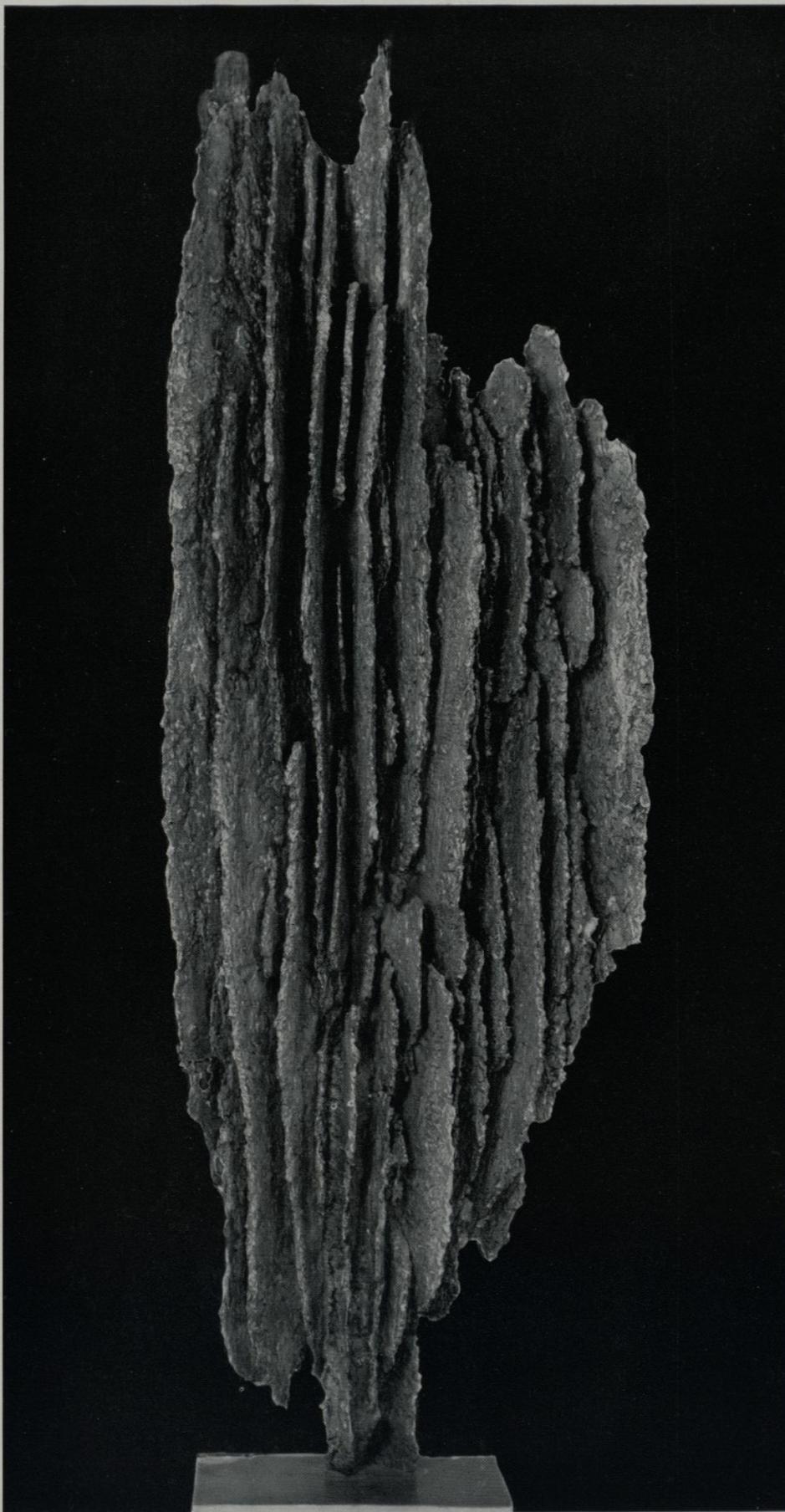


OSBORNE. La grande toile. 1959.



OSBORNE. Victoire 1958.

(XX<sup>e</sup> Siècle)



GIORGIO DE GIORGI. Sculpture en bronze. 1959.

(Coll. A. Zwemmer, Londres)

## SCULPTURES DE GIORGIO DE GIORGI

par René Berger

A regarder les sculptures et les reliefs de Giorgio de Giorgi, on est tenté de parler de la matière et, le démon aidant, de prononcer : effets de matière... Tant il est vrai que la langue est prompte à fourcher. Mais il faut ne pas avoir vu la dernière exposition de l'artiste pour céder.

J'y suis allé plusieurs fois à l'heure où, les Parisiens déjeunant encore, on est assuré de voir ce qu'on est venu voir (entreprise, le mot n'est pas trop gros, de plus en plus difficile !) Et d'abord m'a frappé, dans la galerie tendue de jute, la qualité du silence, comme si les œuvres de Giorgio de Giorgi métamorphosaient, par je ne sais quel pouvoir, les lieux qu'elles occupent. Nulle parole ne semblait plus nécessaire; l'air était vidé de ses parasites. Seule grondait, plutôt qu'une suite de mots, la rumeur obsédante du poète :

« Calme bloc ici-bas chu d'un désastre  
obscur. »

Non pas que le vers me proposât une élucidation. Il s'imposait à mon esprit par une densité égale à celle des œuvres qui me tenaient encore à distance. Et lentement se faisait jour en moi le pressentiment que la matière du sculpteur n'est pas le bronze, que son modèle n'est pas la nature (du moins ce qu'on entend par ce terme) mais que, s'il s'en prenait à quelque chose qu'on pût nommer, c'était le temps. Pressentiment dont l'incongruité ne m'empêchait pas d'en accueillir un autre, tout aussi incongru, à savoir que les œuvres de Giorgio de Giorgi se livrent d'abord au toucher. Aussi m'en approchai-je les yeux fermés. Remontant du doigt le long des fissures, palpant les côtes recroquevillées, m'arrêtant sur les excroissances grenues, je finis par découvrir d'obscurs cheminements qui, ensevelis au fond de nos tissus, rejoignent une très ancienne mémoire, celle que nos cellules, avant que nous ne périssions sur l'immortalité de l'âme, avaient nourrie pendant des millénaires pour instituer le mystère, devenu si banal, du corps humain. « Et si la force de cohésion qui maintient l'univers et lui donne sa figure, — osais-je imaginer, — si cette force de cohésion, plutôt que

de s'expliquer par la physique, s'expliquait par un effet de la mémoire organique?» Qu'un jour la pierre oublie d'être pierre! Ma science est fragile; parlons plutôt de molécules, d'atomes. Eh! oui, parlons-en. Qu'un jour l'atome, à force d'être mis à l'épreuve, perde la mémoire des efforts qu'il lui a fallu pour s'intégrer...

J'ignore ce que pense Giorgio de Giorgi, que je n'ai pas interrogé sur ce point. J'ai simplement la faiblesse de croire qu'il ne sourirait pas. Voyez ses sculptures: elles ne sont pas des pierres, malgré leur aspect pétrifié, ni des fragments de tronc, malgré leur aspect ligneux; pas plus que ses reliefs ne sont des plaques d'humus ni des empreintes antédiluviennes. Qu'ils rappellent tout cela, je veux bien, et encore beaucoup de choses, des coulées de lave, des bouquets de fougères arborescentes, des débris de coquillages, des feuilles de schiste affouillées par l'eau... Ses œuvres tendent pourtant à une « ressemblance » qui n'est ni de l'ordre du simulacre, ni même de celui de l'allusion. Négligeant les objets de la conscience claire, elles mettent en branle des sensations assoupies, non pas disparues. Que notre corps participe de la fibre du bois, de la porosité du calcaire, que des racines invisibles le relie au sol, qu'il soit comme lui spongieux par places, dur avec le galet, pétri d'humus et de branchages... les résonances ne finissent pas de s'accorder. Dépouillant l'homme des dépôts successifs dont les civilisations l'ont chargé, nettoyant l'histoire des chronologies qui l'encombrent, l'artiste remet à jour la préhistoire :

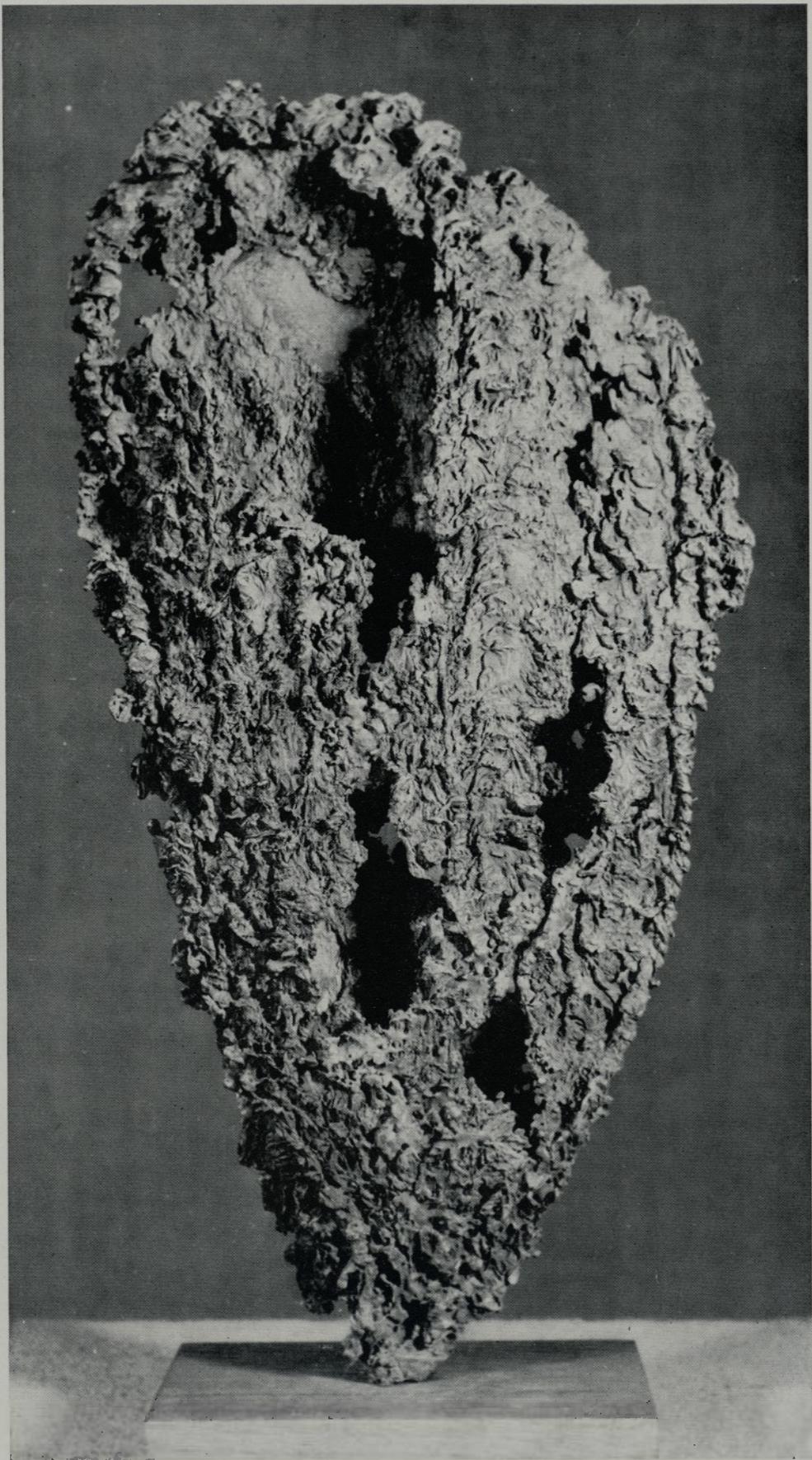
« Lorsqu'en haut le ciel n'était pas nommé  
Et qu'en bas la terre n'avait pas de nom...  
Les eaux se confondaient en un,  
Les jonchées n'étaient pas fixées,  
Les fourrés des roseaux n'étaient pas vus. »

Tel le poète qui dans la Mésopotamie d'autrefois chantait l'univers en instance de création, Giorgio de Giorgi affirme qu'à notre époque où les certitudes lâchent de toutes parts, où les noms cessent d'endiguer le réel, nous avons à interroger notre fonds pour devenir l'ancêtre que nous sommes. L'homme n'est pas fait du total de ses acquisitions.

Le progrès n'annule pas ses origines, pas plus que ses pouvoirs ne lui assurent de souveraineté absolue. Enfouies dans le limon, sa chair et son âme, « confondues en un », continuent de frémir à tout ce qui vit et meurt ici-bas.

Peut-être est-ce cela que je percevais à travers ces bronzes déchirés, dans les frondaisons de silence minéralisées par les siècles. Peut-être est-ce cela qu'il est donné d'entendre à ceux dont la main se joignant au regard affronte la réalité toujours rugueuse qui jamais ne se laisse étreindre ni oublier. La mémoire des moelles est la seule à ne pas répudier ce qui, de vie en vie, nous lie à la terre infiniment présente.

RENÉ BERGER.



GIORGIO DE GIORGI. Sculpture en bronze. 1959.

(Coll. Baronne Alix de Rothschild)

(Galerie XX<sup>e</sup> Siècle, décembre 1959)

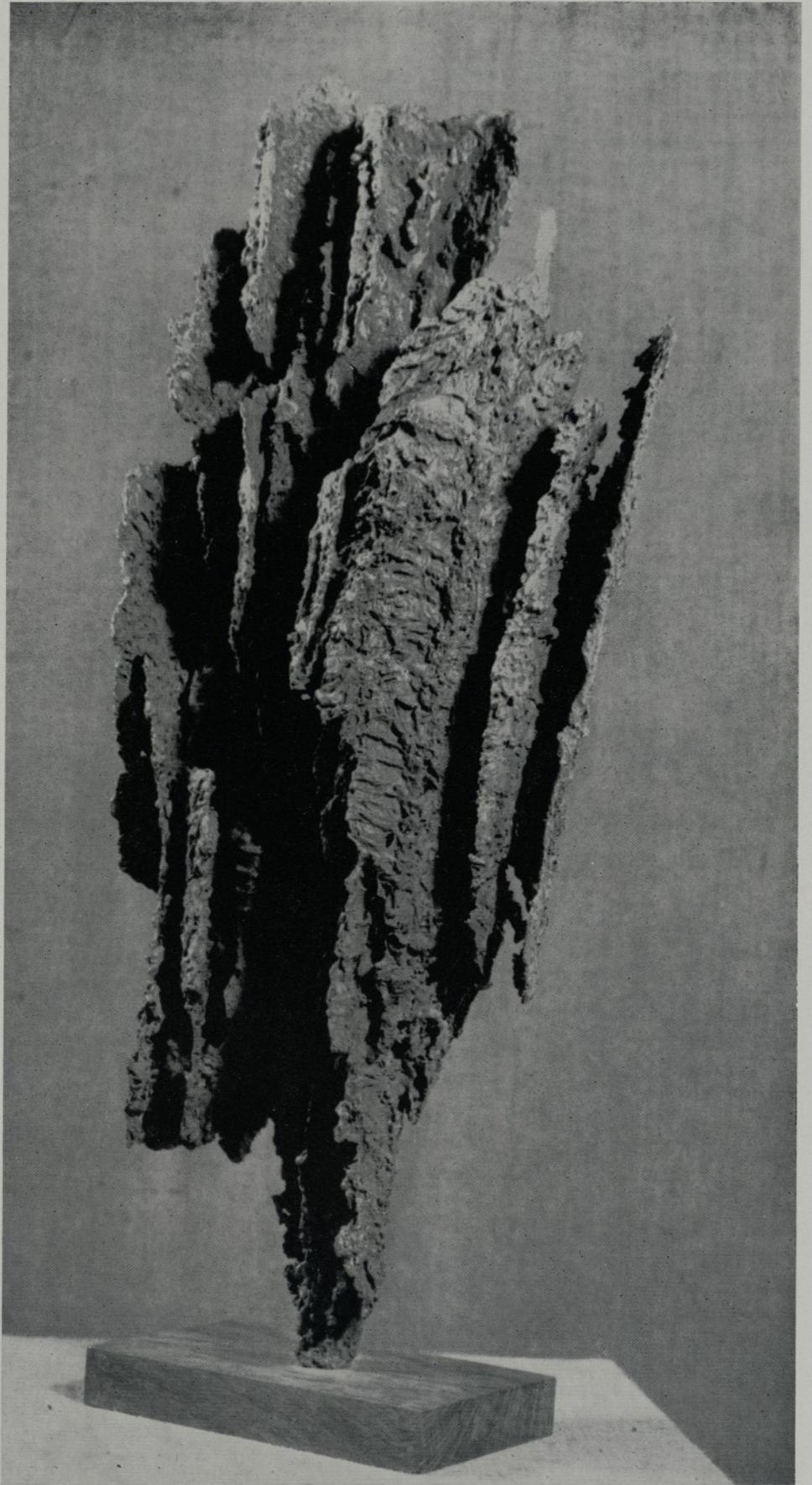


Giorgio de Giorgi



GIORGIO DE GIORGI. Sculpture. 1959.

(Coll. Le Guillou, Nantes)



GIORGIO DE GIORGI. Sculpture. 1959.

(Memorial du Juif inconnu, Paris)

# LOUISE NEVELSON

par Jean Arp

Dans le grand univers terne de la nuit, du crépuscule, de l'imagination, à l'éveil où le coq du réveil-matin chante, les bibelots-monstres de Louise Nevelson se promènent.

Voici *Paysage ancien* (ancient landscape) — un paysage fermé par des planches d'où l'espérance a pu s'enfuir en en démolissant une.

Voici des sacs à papier pleins d'air des bibliothèques ambulantes d'anachorètes

des muscles à cocons

des cases débordantes de cossons\*

des casiers à pyramides maniables.

Le réveil à la vie du jour face aux volets, le contre-jour où tout est perdu *hors l'honneur*, la cascade empaillée, vous éblouissent.

La grille que nous portons en nous (the inner-gate) par laquelle entre et sort *the noble beeing*, le noble personnage.

Où sont les bouteilles grises emplies de poussière des catacombes?

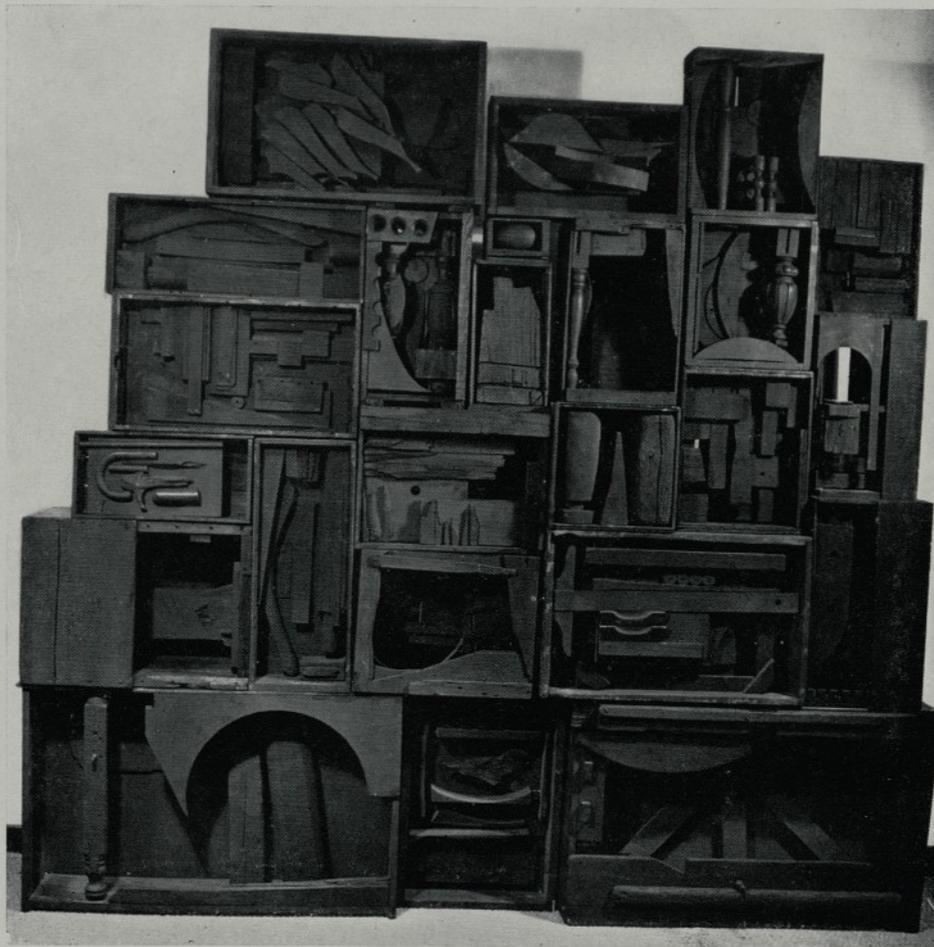
La valise de la mariée (the wedding-chest) sous le bras, je disparais dans la *Cathédrale du ciel*.

Louise Nevelson a un grand-père sans probablement le connaître : Kurt Schwitters.

Mars 1960.

\* *Cosson* (ou *cossonus*) n. masc. Genre d'insectes coléoptères, famille des curculionidés, comprenant des charançons de petite taille, allongés, roux ou bruns luisant, vivant dans le bois carié, surtout dans les saules et les peupliers. Nom donné aux bruches qui attaquent les pois, les lentilles, etc. (on dit aussi en ce sens « cosse »).

(Dictionnaire Larousse du XX<sup>e</sup> siècle.)



LOUISE NEVELSON. Mur noir. 1958.

(Gal. Claude Bernard, Paris)

LOUISE NEVELSON. Cathédrale Blanche.

(Museum of Modern Art, New York)



# LA SCULPTURE A MARSEILLE

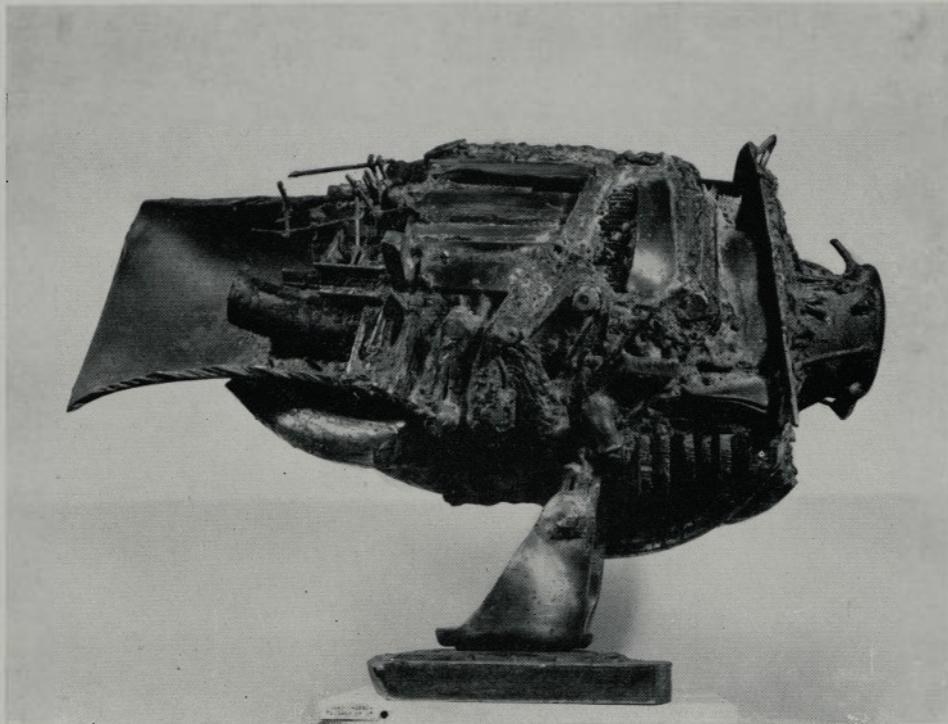
On doit se féliciter que le développement de la décentralisation artistique étende son champ d'action et d'intérêt à la sculpture, ce qui est conforme à la considération que celle-ci mérite et gagne progressivement après être restée longtemps dans l'ombre de la peinture.

Ainsi déjà la ville de Marseille dont les édiles se veulent protecteurs éclairés des arts avait présenté parmi les nombreuses manifestations artistiques officielles qui y ont été réalisées, une exposition consacrée en 1954 à Bourdelle et une autre, en 1956, à Maillol. Une nouvelle exposition consacrée à la sculpture, celle-ci d'intérêt plus actuel, s'est tenue, en mars et avril, dans les salles et le jardin de l'harmonieux petit Musée Cantini. Cette exposition, présentée avec une sobriété très étudiée par l'architecte-décorateur J. Maignan, retraçait à travers une soixantaine d'œuvres choisies par Mme Marie-L. Latour, Conservateur, assistée par Jean-Albert Cartier, l'évolution de la « Sculpture Contemporaine » depuis Brancusi, Gonzalez, Duchamp-Villon, Laurens, en passant par Arp, Pevsner, Lipchitz, Zadkine, Germaine Richier, Giacometti, Calder, Chauvin, Gilioli, Gimond, Moore, Chana Orloff, Adam, Arbus, Andréou, jusqu'au plus jeune César dont le talent exceptionnel se voyait ici consacré par sa ville natale. Pour abrégée qu'elle fût nécessairement et d'un éclectisme en quelques points discutables, cette exposition était une introduction suffisante à l'état actuel de la vie des formes.

Pour marquer mieux encore la faveur accordée à la sculpture, la Ville de Marseille avait décidé de réserver cette fois aux jeunes sculpteurs son Grand Prix annuel des Arts. Ayant à faire son choix parmi une trentaine d'œuvres, le jury réuni sous la présidence active de M. Gaston Defferre, Maire de Marseille, a décerné ce Grand Prix, d'un montant de 5.000 NF, au Parisien Michel Guino dont la sculpture *Le Manteau vide* entre ainsi dans les collections du Musée Cantini.

Il faut souhaiter maintenant, afin que ces excellentes initiatives portent leurs fruits, que le secteur privé suive le mouvement et que les galeries locales se mettent au niveau des amateurs marseillais dont la compétence et la sûreté de jugement se sont fait apprécier tant au cours des opérations du jury qu'au vernissage de la « Sculpture Contemporaine ». Ainsi, les jeunes artistes provençaux trouveraient sur place un banc d'essai efficace pour leurs talents naissants au lieu de venir souvent trop vite les exposer à toutes les tentations parisiennes.

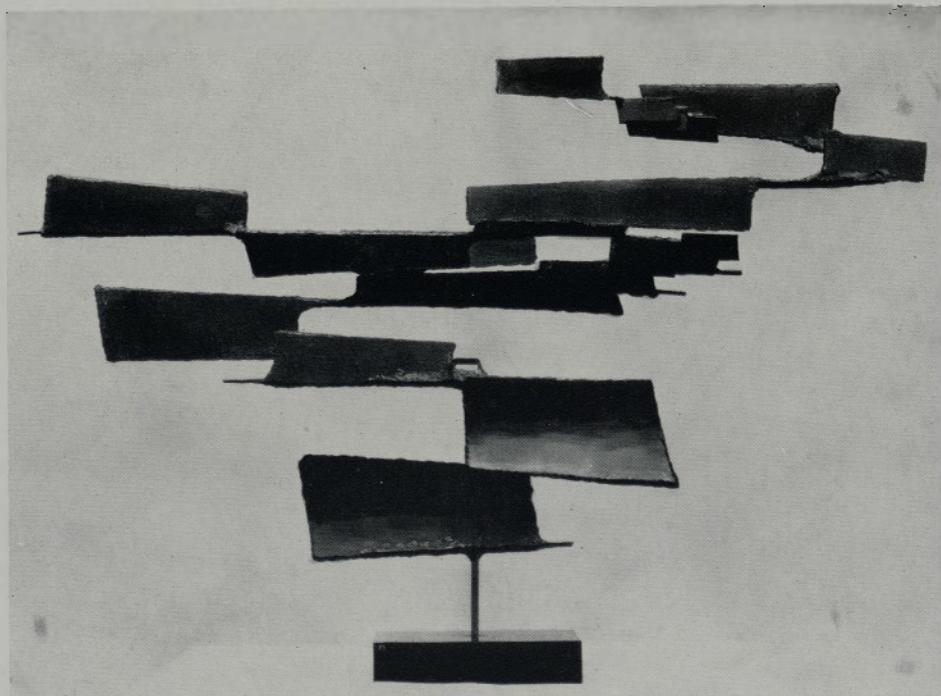
R. V. GINDERTAEL.



CÉSAR. Moteur n° 1. 1960. Hauteur 44 cm. Longueur 65 cm.

GUINO. Sculpture en fer soudé.

(Grand Prix des Arts)





CÉSAR. Boîte n° 1, 1960. Haut. 32 cm. Larg. 25 cm. Prof. 22 cm. (Photo Luc Joubert).

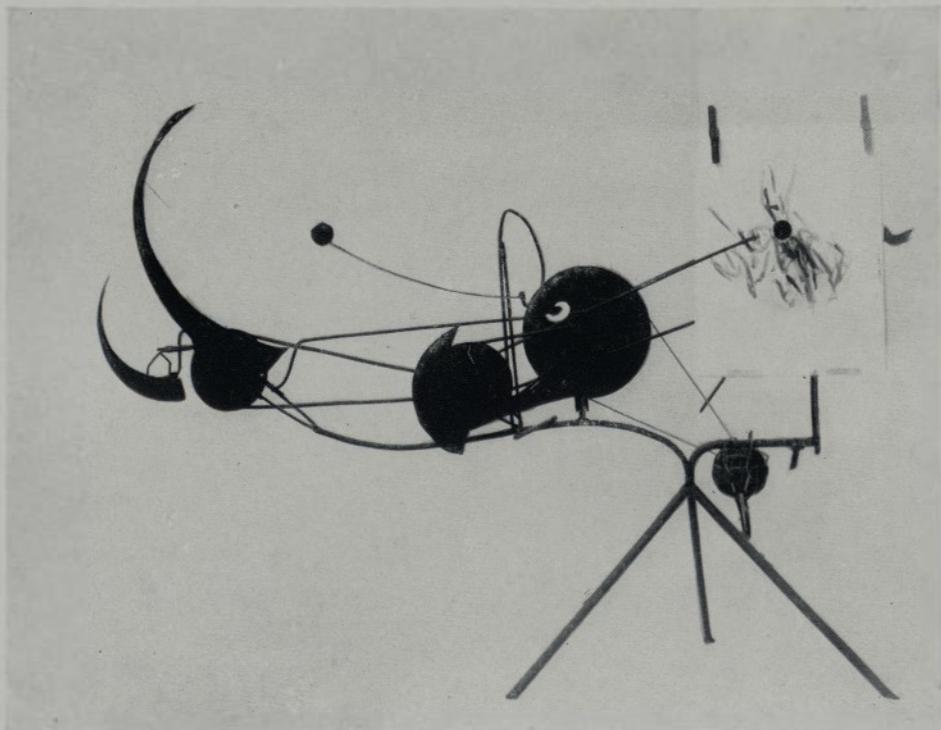
(Galerie Claude Bernard)

# L'ART EUROPÉEN A NEW YORK

Cher San Lazzaro,  
Depuis que nous rivalisons avec Paris, puisque nous comptons aujourd'hui près de trois cents galeries de tableaux, je n'ai pu suivre toutes les expositions. Vous vous intéressez particulièrement à celles d'artistes européens à New York, me dites-vous.

Eh bien ! sans aucun doute, l'exposition de Jean Tinguely à la Galerie Staempfli fut l'événement de la saison. Des milliers de gens ont fait la queue pour voir les « machines à méta » qui savaient peindre, ainsi que l'instrument bruyant dont les battements semblent rythmer de brûlantes rumbas afro-cubaines. Ici, comme partout ailleurs, le public étonné se demande immédiatement : Est-ce encore de l'art ? Pourtant, Tinguely lui-même me dit qu'il a trouvé les Américains infiniment plus ouverts aux expériences et moins troublés par les questions esthétiques que ne le sont les Européens. Personnellement, je le considère comme un artiste, mais un artiste épris du spectaculaire. Sans lui, le public serait volé. Sans le public, il ne peut exister. Il se prépare en ce moment en vue du plus grand de tous les spectacles, son Hommage à New York, qui aura lieu dans les jardins du Musée d'Art Moderne. J'ai visité le globe en plastique de Buckminster Fuller, qui fut l'atelier de Tinguely durant les cinq dernières semaines et je l'ai vu ajouter ici un piano, là une radio, une machine à faire du bruit, une machine à crécelle et environ quatre-vingts roues de bicyclettes. Le monstre croît toujours et se trouve confronté avec le problème d'avoir à se détruire lui-même.

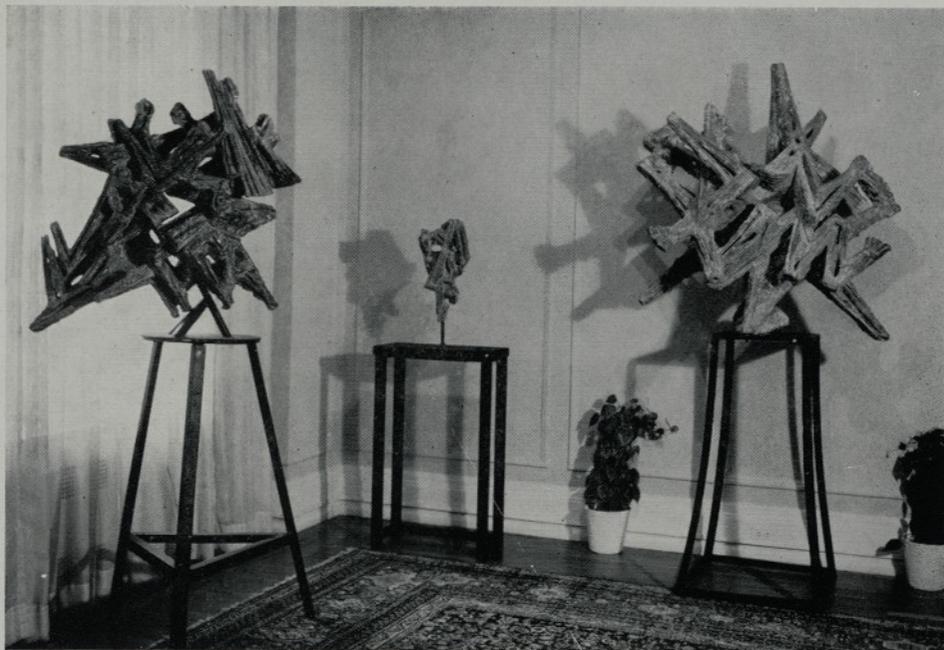
Le « Meta-Matic » de Tinguely



Car, Tinguely est le premier à le reconnaître, il est très difficile de créer quelque chose dont la fonction est de se détruire. Certains des appareils dont Tinguely avait besoin durent être fabriqués spécialement par des hommes de science. « Voyez-vous, » me dit-il, « un artiste est

incapable de créer la destruction. Il faut un savant pour le faire. »

L'un des commentaires les plus amusants à propos de la machine Tinguely, dans laquelle une scie est censée couper une radio en deux, fut celui de Marcel Duchamp :



Une salle de l'exposition Mastroianni à New York. (Galerie Kleinemann)

« Si la scie scie la scie et si la scie qui scie la scie est la scie que scie la scie, il y a suicide métallique. »

Une autre exposition récente qui vit accourir le public fut celle du peintre italien Afro à la Galerie Viviano. Sans aucun doute, Afro est un peintre magnifique, au sens technique du mot. Personne n'est capable de froter, de caresser, de vernir une toile avec l'art infailible qu'il y apporte.

Et pourtant, je fus déçu ! Avec des moyens aussi fermement établis, Afro n'a pas su forcer l'attention. Délicates, nébuleuses, flottantes, ses abstractions n'en restent pas moins très limitées. Apparemment incapable de sonder plus profondément ses propres sentiments, il se contente d'explorer encore et encore les adorables aurores italiennes, leur lumière oblique et sensuelle et leurs ombres mouvantes.

Plusieurs expositions européennes vont s'ouvrir bientôt ; je vous en parlerai dans ma prochaine lettre. Permettez-moi d'ajouter qu'entre temps notre exposition Monet au Musée d'Art Moderne bat tous les records. J'y suis allée plusieurs fois, sans pouvoir approcher des toiles tant il y avait de monde !

DORÉ ASHTON.

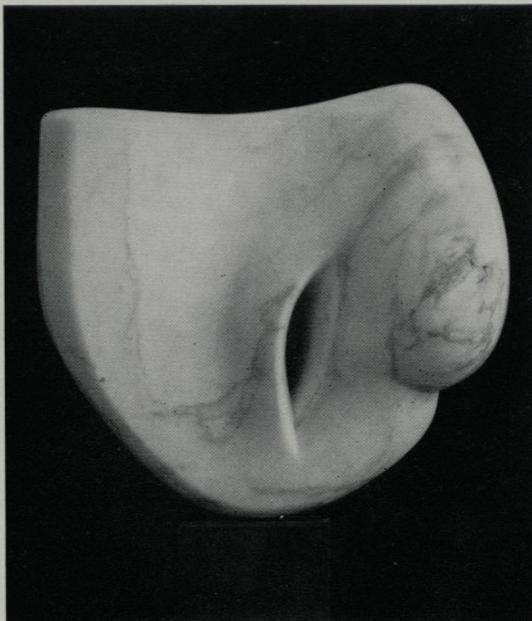
# 15 PEINTRES DE L'ÉCOLE DE PARIS AUX ÉTATS-UNIS

Présentée dans les Musées de six grandes villes américaines (The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.; The Art Institute of Chicago, Ill.; The Columbus Gallery of Fine Arts, Ohio; The Art Gallery of Toronto, Canada; The City Art Museum of St. Louis, Mo.; The San Francisco Museum of Art, California) d'octobre 1959 à juin 1960, l'exposition « 15 peintres de Paris » n'a pas la prétention d'être un panorama complet de la peinture contemporaine française. Ceci est clairement précisé, dans sa préface au catalogue de cette exposition, par Henri Dorra, sous-directeur de la *Corcoran Gallery of Art* de Washington, qui a été chargé d'établir la liste des artistes représentés (Bazaine, Dubuffet, Dufour, Hartung, Kallos, Lansky, Lopicque, Poliakov, Soulages, De Staël, Tal Coat, Ubac, Vasarely, Vieira da Silva, Wols) et de choisir, réunir, les œuvres exposées. C'était là une tâche considérable qui a été admirablement bien conduite par un homme qui n'a pas hésité à faire plusieurs voyages à New York et à Paris pour les besoins de la cause.

En fait, malgré des omissions importantes (Borès et Estève, entre autres) l'exposition est très convaincante. Certains critiques américains n'ont pas manqué d'établir, avec un esprit très objectif, des comparaisons. A ce sujet, j'ai relevé dans le *Washington Post* du 11 octobre 1959 la conclusion de l'article de Leslie Judd Ashlander à propos de cette exposition et il me semble intéressant de la reproduire :

« L'étude de la différence entre la peinture française et la peinture américaine est fascinante. Vous êtes immédiatement frappé par la sobriété et le goût qui sont évidents dans la peinture française. Intelligente et variée, elle témoigne du souci de l'artiste pour la technique. Rien n'est incontrôlé et aucune toile n'est gaspillée en des styles plus expansifs et gigantesques pour finalement moins signifier. La violence de l'expressionnisme, la débauche de gestes, les couleurs disparates de bien des tableaux américains, y sont absents; à leur place il y a un appel à la raison et au bon sens. Au plus fort de lui-même, c'est un Art mûr, équilibré et raisonné qui présuppose un public cultivé. A son point le plus faible (et il peut être terriblement faible), il est peu convaincant et décadent, décoratif et chic. »

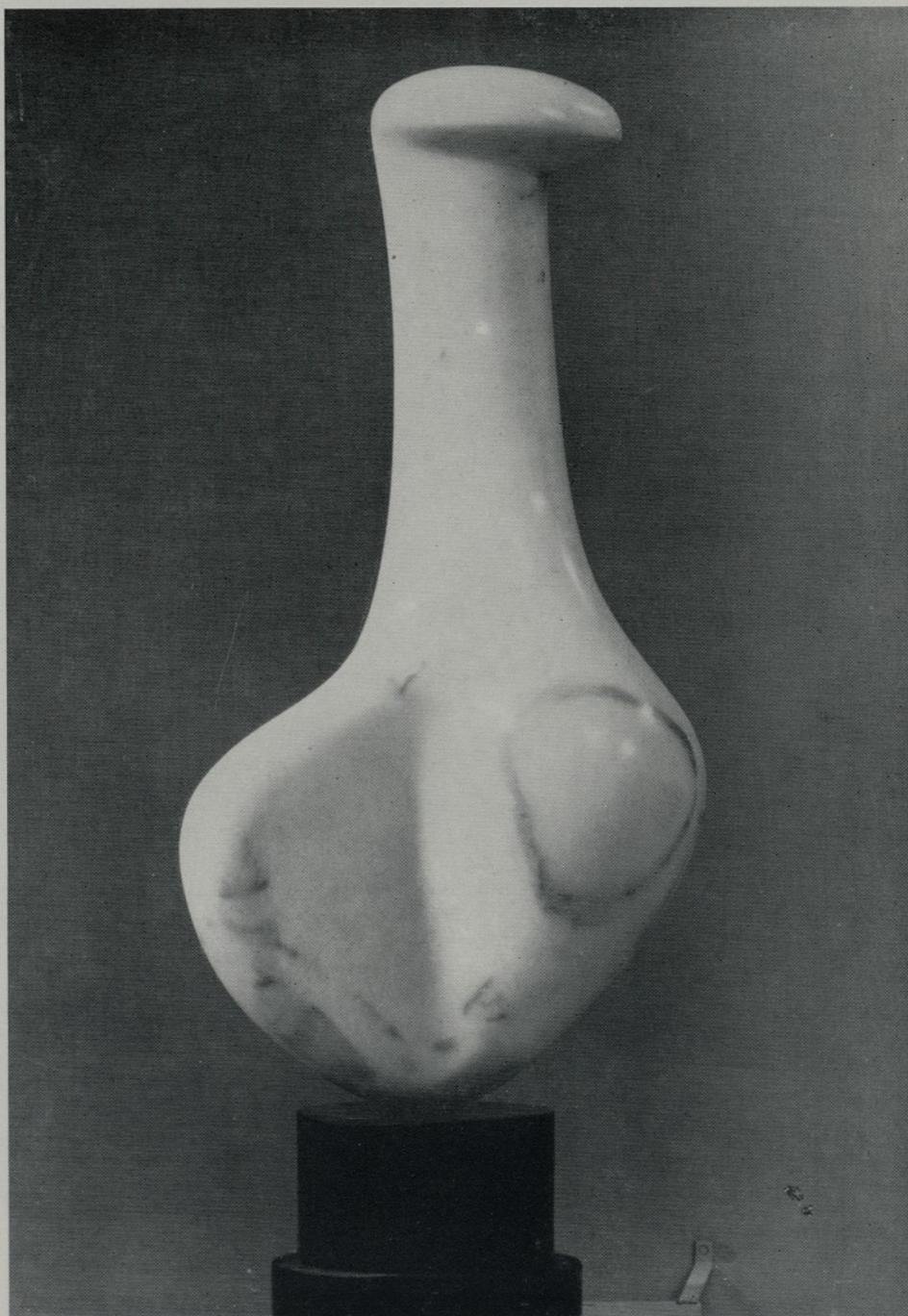
F.



## SIGNORI A LA QUADRIENNALE DE ROME

*En haut :*  
L'œil de Dieu (marbre de Carrare)

*En bas :* Personnage (Marbre de Carrare)



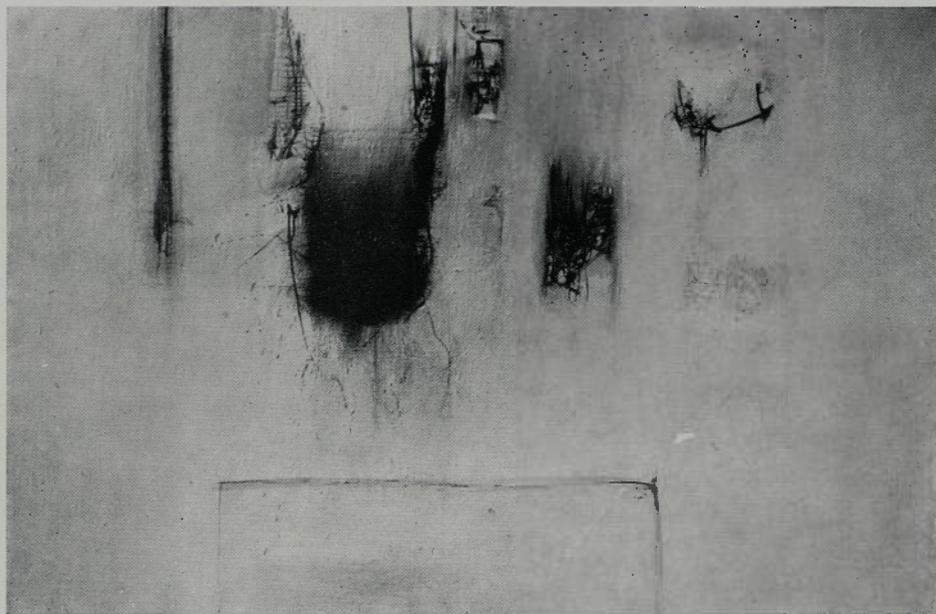
SCANAVINO

par Gillo Dorfles

Il faut connaître Gênes comme sa poche, y avoir vécu longtemps, avoir exploré ses impasses étroites, contemplé du haut de ses boulevards extérieurs, à flanc de coteau, l'étendue de ses toits d'ardoise, et franchi souvent les escaliers raides et glissants des palais anciens de la Scurreria ou de la via Luccoli, dont les degrès semblent taillés dans la réglisse, pour saisir toute l'importance que prend dans cette ville l'accord du gris avec le noir et quelle sombre mélancolie se dégage de son vieux cœur.

Si la peinture, cet art qui, jadis, représentait les apparences du monde extérieur, reste toujours un moyen de communication, son devoir, aujourd'hui, est de transmettre à autrui un message qui soit en même temps la synthèse symbolique d'une atmosphère et la projection concrète d'un sentiment, message que n'arrivent à transmettre ni les paroles, ni les sons, ni les figures réalistes.

Ainsi les toiles de Scanavino, peintre essentiellement génois, communiquent, à qui les regarde avec amour et attention, un message précis qui s'identifie avec l'atmosphère sombre, confuse mais parcourue de brèves lueurs qui est celle de la vieille ville, une ambiance secrète, jalousement, rigoureusement défendue et pourtant orgueilleuse de sa grandeur; on y retrouve la ville la plus fuyante et la plus hermétique d'Italie, la ville dont la poésie est la plus mesurée, la ville — pourquoi le cacher? — d'un Magnasco et d'un Montale.



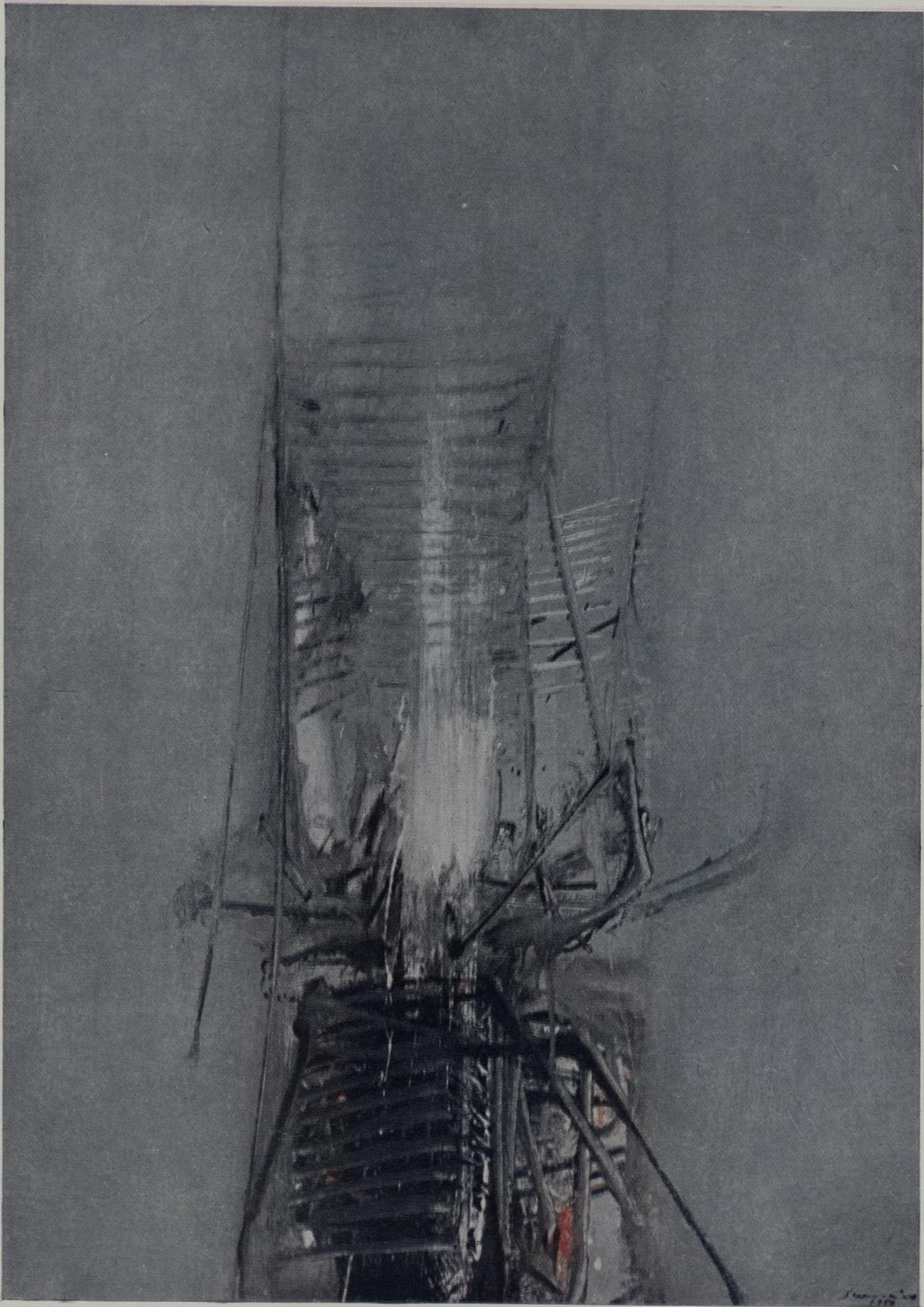
SCANAVINO. Peinture. 1959. 195×130 cm  
(Galleria del Naviglio, Milan)

SCANAVINO. Peinture. 1959 (Naviglio, Milan)



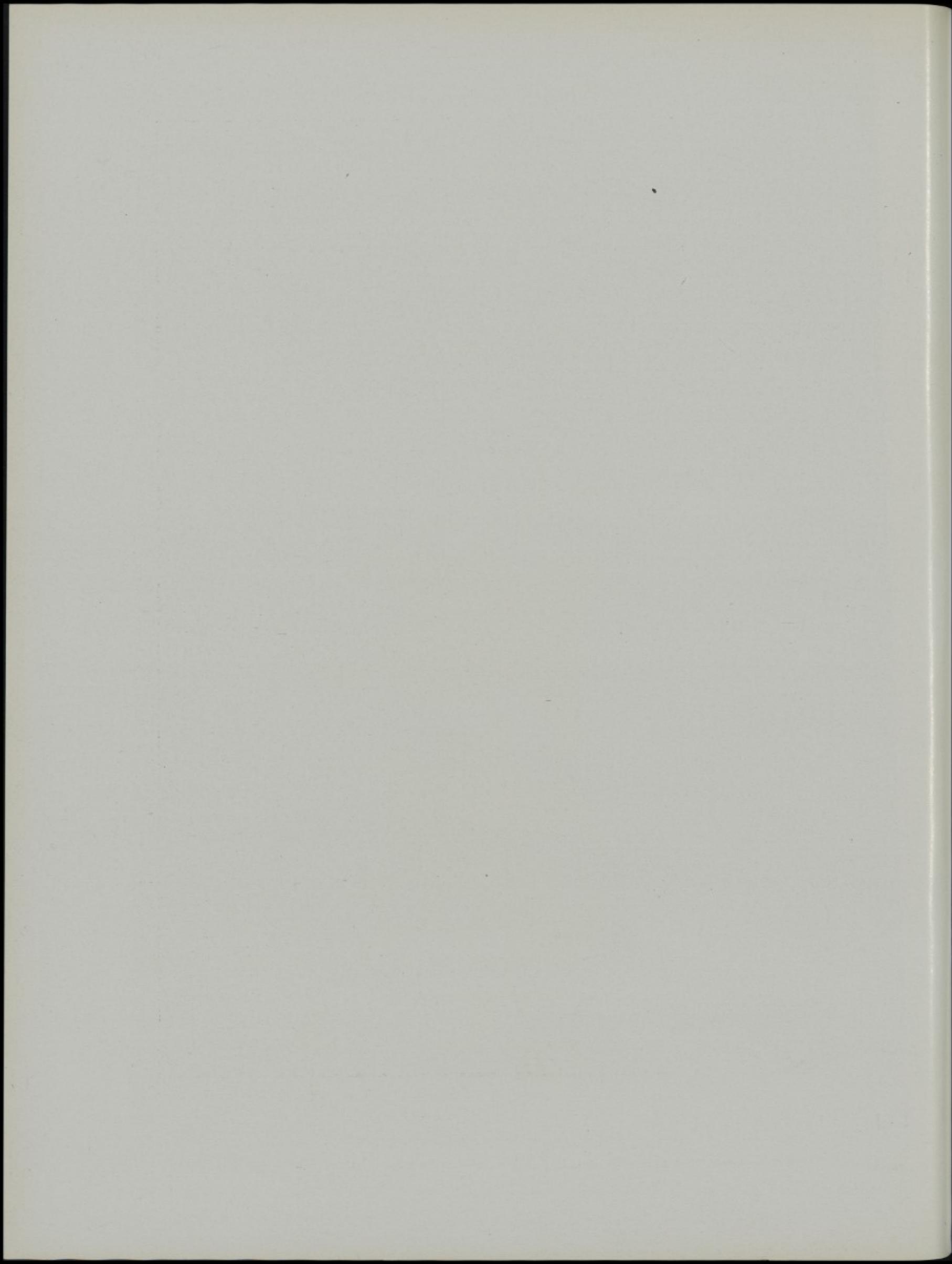
Mais nous trouvons dans les toiles de Scanavino autre chose que le souffle de ces éléments atmosphériques, tirés d'une ambiance naturelle; nous y reconnaissons encore la volonté très précise d'exprimer l'inconnaissable, de fixer, au moyen des signes, des tons, de la pâte suggérés par l'inconscient, ce drame intime qu'est, pour une âme d'artiste, la recherche d'une lumière intérieure. N'oublions pas que Scanavino, né à Gênes en 1922, d'une famille typiquement ligurienne, est le fils d'un vieux théosophe local. Le peintre a donc, dès son enfance, prêté à l'aspect transcendantal, surréaliste de la nature humaine une attention qu'on lui accorde rarement; il a grandi dans la conviction, ou tout au moins avec l'habitude, de considérer la vie humaine comme un effort pour rejoindre une spiritualité, que la nature physique nous refuse ou nous cache, mais qui réapparaît aux yeux de celui qui la cherche, de même qu'elle réapparaît chaque fois que l'homme réussit à produire son chef-d'œuvre.

Il est évidemment trop tôt pour affirmer que les toiles de Scanavino révèlent cette connaissance illuminée de l'inconnaissable. Ses signes, aujourd'hui, souvent encore en écheveaux embrouillés, des surfaces opaques de couleur d'ardoise indiquent les angoisses de la découverte plutôt que la satisfaction paisible de l'accomplissement. Mais, dans chacune de ses œuvres, déjà dans celles du passé et bien plus encore dans les plus récentes, une lumière lointaine, qui transparait à peine à travers les lourds échafaudages du signe, indique, me semble-t-il, un



SCANAVINO. Peinture 1959.

*(Coll. Effrou, New York)*



but encore éloigné, une aube future, un horizon qui s'ouvre et promet le salut. Ces quelques renseignements sur le milieu natal de Scanavino et sur sa laborieuse recherche éthico-spirituelle m'ont paru indispensables pour pénétrer à fond les raisons de cette peinture et la distinguer de celle de tant d'autres artistes actuels. En effet, si Scanavino a connu des expériences de jeunesse particulièrement difficiles ainsi qu'un apprentissage ardu, d'abord élève, puis, de 1952 à 1956, professeur au Lycée Artistique de Gênes, à travers une lente conquête du langage moderne, ce n'est pas un hasard. Seule cette lente maturation peut expliquer que ses œuvres, proches aujourd'hui de tant d'autres peintures modernes, ne se confondent pourtant avec aucune; elles sont moins « automatiques » que celles de Mathieu, moins « hédonistes » que celles de Tâpies, moins « casuelles » que celles de Hartung, moins « plaisantes » que celles de Fautrier, moins « décoratives » que celles de Soulages. Elles offrent, par contre, ce caractère nettement marqué que peu d'artistes possèdent, le caractère d'une recherche non matérielle, la lente et difficile conquête d'un univers où il serait possible de donner la vie, non seulement aux signes extrinsèques et fragiles d'une convention graphique, mais aux images de son propre « moi » le plus profond.

A l'époque de sa première exposition milanaise, qui suivit à deux ans de distance celle de 1953 au Cavallino, les toiles de Scanavino montraient encore une tendance que nous appellerons représentative : grandes images isolées, espèces d'explosions souvent décentrées, parfois encadrées de vagues éléments rectangulaires, pareils à des fenêtres embryonnaires. Ces « fenêtres », qui devaient persister longtemps dans son œuvre et qui, parfois, réapparaissent encore, sont une espèce d'ouverture métaphysique dans la clôture de l'espace; elles marquent une frontière, qui arrête l'extension de la surface, et une rupture, une issue vers l'espace non compris dans la toile. Fenêtres à travers lesquelles on ne passe pas, à moins de passer, comme faisait Alice au Pays des Merveilles, à travers le miroir. Cette volonté de sectionner l'espace continu de la toile exprime un besoin d'endiguer qui, de toute évidence, est le symbole d'une tension intérieure insatisfaite. Dans une seconde phase, les images explosives disparaissent, faisant place à des « empreintes » qui révèlent une évidente parenté avec la structure même de l'homme : images de caractère probablement sexuel, semblables à des sillons, à des blessures, évoquant les organes des sens. Il s'agit d'une projection que j'appellerais « subjective », d'une sensualité insuffisamment sublimée.

Mais ces détritiques organiques ne devaient pas tarder à disparaître pour faire place à des ramifications plus ténues et presque évanescences, à des nœuds ou nids de filaments très minces, pareils à des antennes prêtes à capter les vibrations d'un invisible éther. Ce sont les toiles de la dernière période, 1958-60, où l'artiste a su animer d'un souffle plus ample son aspiration intérieure à l'inconnaissable.

Voyez, par exemple, sa toile ténébreuse, *Limites de la Conscience*, où seule une lumière intérieure révèle un parcours, ou celle-ci encore, si claire et lumineuse, *Réalité en suspens*, et tant d'autres grandes toiles récentes où la maturation formelle ne se développe jamais sans un approfondissement de l'idée inspiratrice.

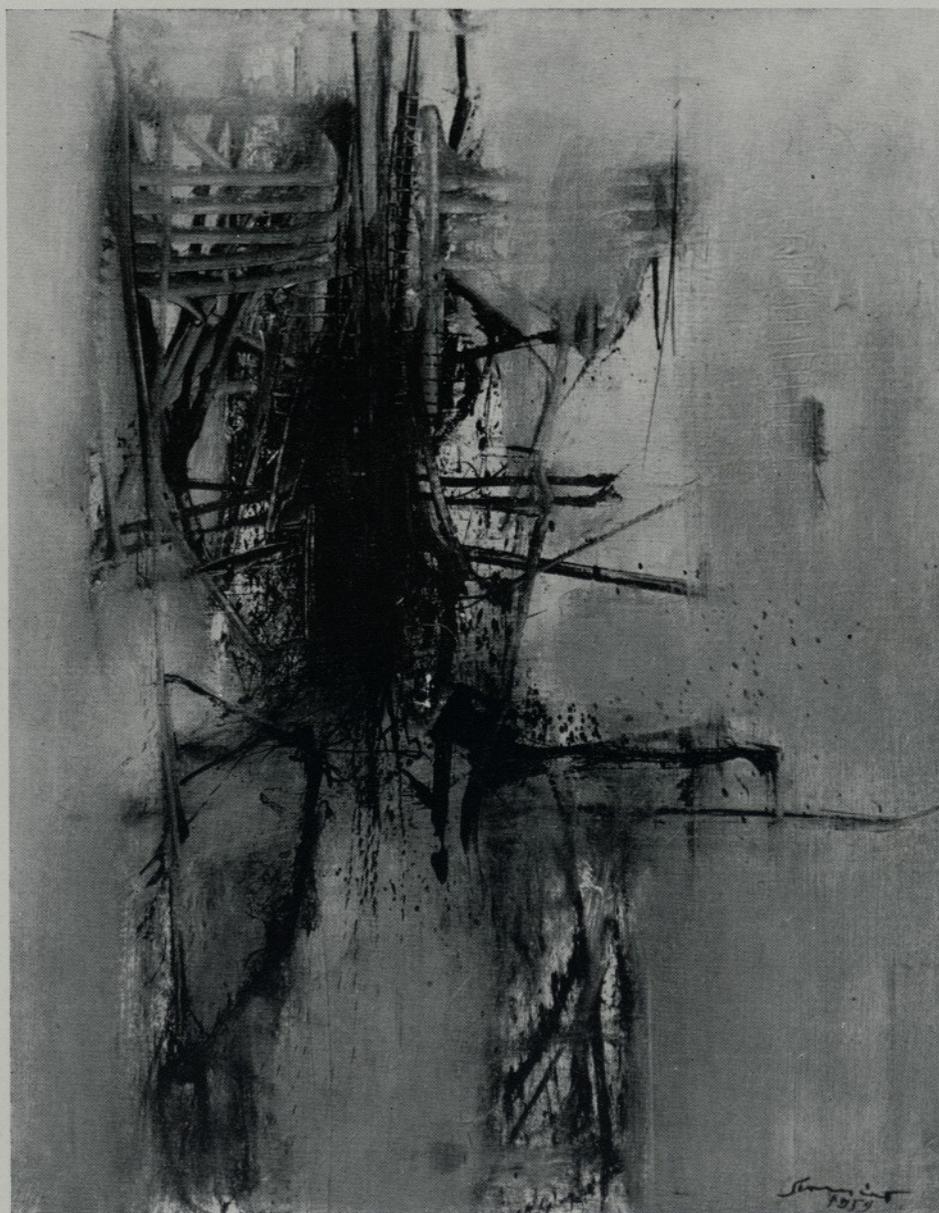
Si nous cherchons ensuite à analyser la technique caractéristique de ces œuvres et particulièrement des dernières, où la construction de l'image est plus rigoureuse et plus sûre, nous verrons qu'une de leurs caractéristiques fréquentes est leur asymétrie. Les figures de Scanavino sont presque toujours décentrées par rapport à l'axe de symétrie de la toile; elles reposent toujours dans un équilibre instable, qui rend d'autant plus évident ce qu'elles ont de temporaire. La recherche du facteur « temps », si constante dans toute la dernière saison picturale, s'obtient ici, non pas à travers la rapidité intemporelle du trait, à travers le

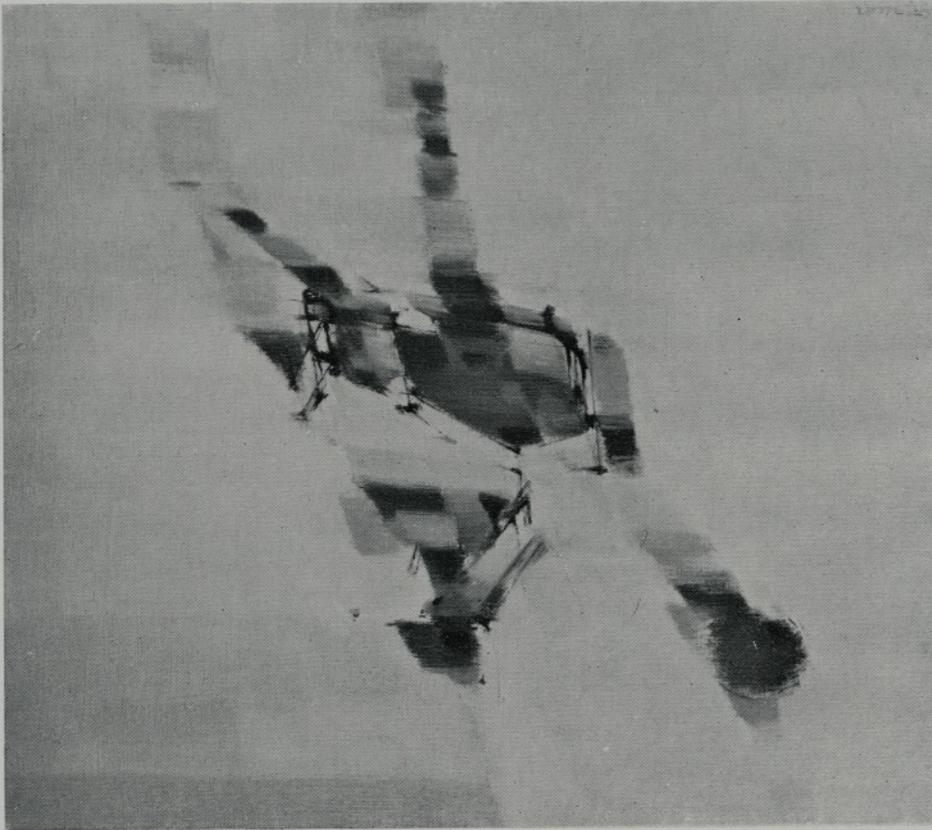
caractère immédiat du calligramme improvisé, mais à travers cette indétermination formelle qui conduit à une espèce de déformation de l'image, résultant de décantations successives, à travers un lent et souvent difficile processus de *déstruction*. Scanavino peint rarement de premier jet; le plus souvent, il modifie sa toile, ce que lui permet l'usage de l'huile, moyen traditionnel mais toujours précieux. A travers des étapes successives, retranchant et ajoutant des formes et des signes, le peintre arrive enfin au point mort. Point mort qui reste pourtant celui d'une évolution constante, au sein duquel la rencontre du signe transmetteur avec l'empreinte personnelle de l'artiste rejoint ce très fragile et passager équilibre, que seul un instant d'illumination réussit, parfois, à déterminer.

GILLO DORFLES.

Traduit de l'italien par Maddy Buisse.

SCANAVINO. Peinture. 1959





## SERGIO ROMITI

par Pierre Courthion

Parmi les peintres qui travaillent à élucider la poétique dont se préoccupe la nouvelle génération après plus de cinquante ans d'art construit, je n'en vois pas de plus fin, de plus subtilement engagé dans la recherche, que cet artiste italien de trente-deux ans, né à Bologne, venu à la peinture après de fortes études. Romiti ponctue l'espace de sa toile ou de son papier (il fait souvent des temperas qui sont d'un lavé très pur) de formes et de signes, d'abord à peine accentués, et qui, après 1952, deviennent plus soutenus. C'est vers cette époque que je vis, à la Biennale de Venise, les premiers essais qui, par le rapport des tons, la richesse des rythmes et la subtilité de la touche situaient Romiti en tête de la nouvelle peinture.

Puis, juxtaposant ses plans avec adresse, étudiant ses passages et ses oppositions, Romiti a continué ses exercices. Si bien que, vers 1958, son art prit une singularité telle, qu'il ne pouvait plus être confondu avec aucun autre. A peu de chose près, c'est la peinture que nous voyons aujourd'hui : recherche d'un équilibre menacé, balancements, moirures.

Sergio Romiti peint avec audace et sûreté là où il n'y a rien, et où il fait apparaître de savantes modulations. Sa peinture donne une impression d'étendue

S. ROMITI. Composition. 1959.  
(Coll. Odyssea, Rome)

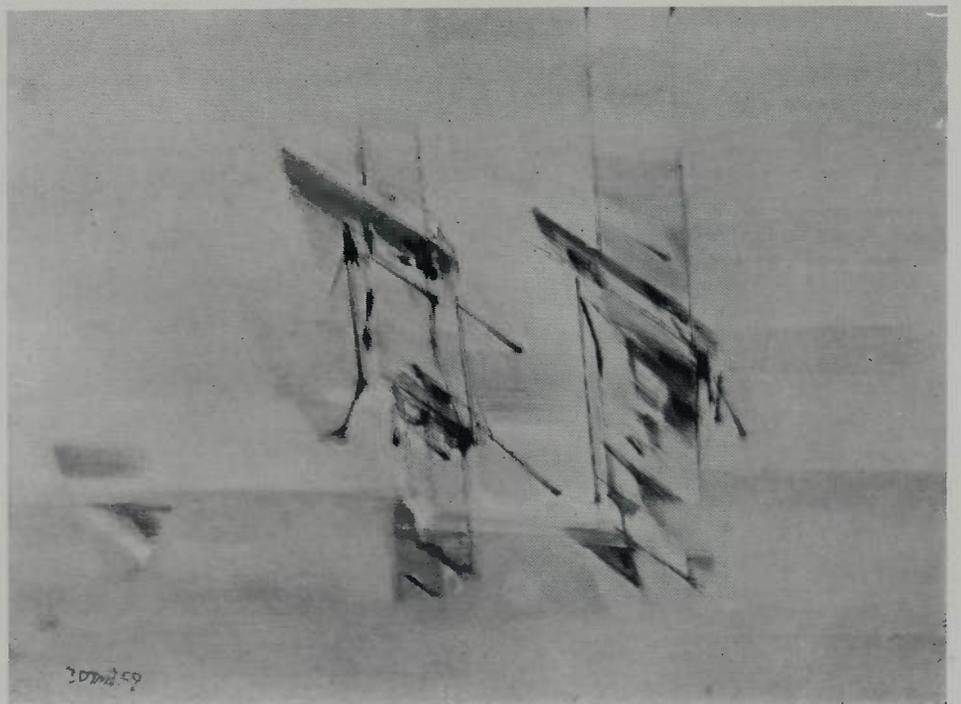
où le temps serait venu glisser la mélodie de son passage. Chaque composition est une expérience. Les plans (avec ou sans figure) ont une proportion méditée. La légèreté des formes rend les ailes inutiles. Il y a flottement, mais c'est un flottement suggéré par l'immobilité des formes qui, à nos yeux, sont génératrices de mouvement. Déroulements, compartimentages, ouverture de l'éventail en autant de subtils glissements.

C'est une petite symphonie aérienne, un accord entre l'arrêté du fil à plomb et le balancement du trapèze, que Sergio Romiti parvient à créer, là, devant nous. Mais tout cela ne serait rien s'il n'y avait dans sa peinture une harmonie capitale, faite de réflexion et de sensibilité, de coloris et de valeurs, de linéaire et de taché.

Contrepoint de verticales, d'horizontales et d'obliques, répartition de zones restreintes de couleurs, l'œuvre de Romiti est faite de beaucoup de rêve, de fantaisie, mais aussi d'une certaine rigueur picturale. Sa place, dans la nouvelle peinture, est celle d'une suggestion très subtile, d'une évanescence des contours, d'une recherche d'accord du temps et de l'espace. Elle est comme une phrase musicale qui aurait quitté la durée pour se lancer dans l'infini. La palette, délicatement raffinée va des gris le plus finement bleutés aux roux les plus tendres, aux verts les plus rares, avec des ruptures de tons, parfois à peine discernables, mais qui sont comme un chant lointainement reculé. Et le pinceau effleure, étale un plan, passe, se retire, revient, créant l'espace.

PIERRE COURTHION.

S. ROMITI. Deux formes. 1959.



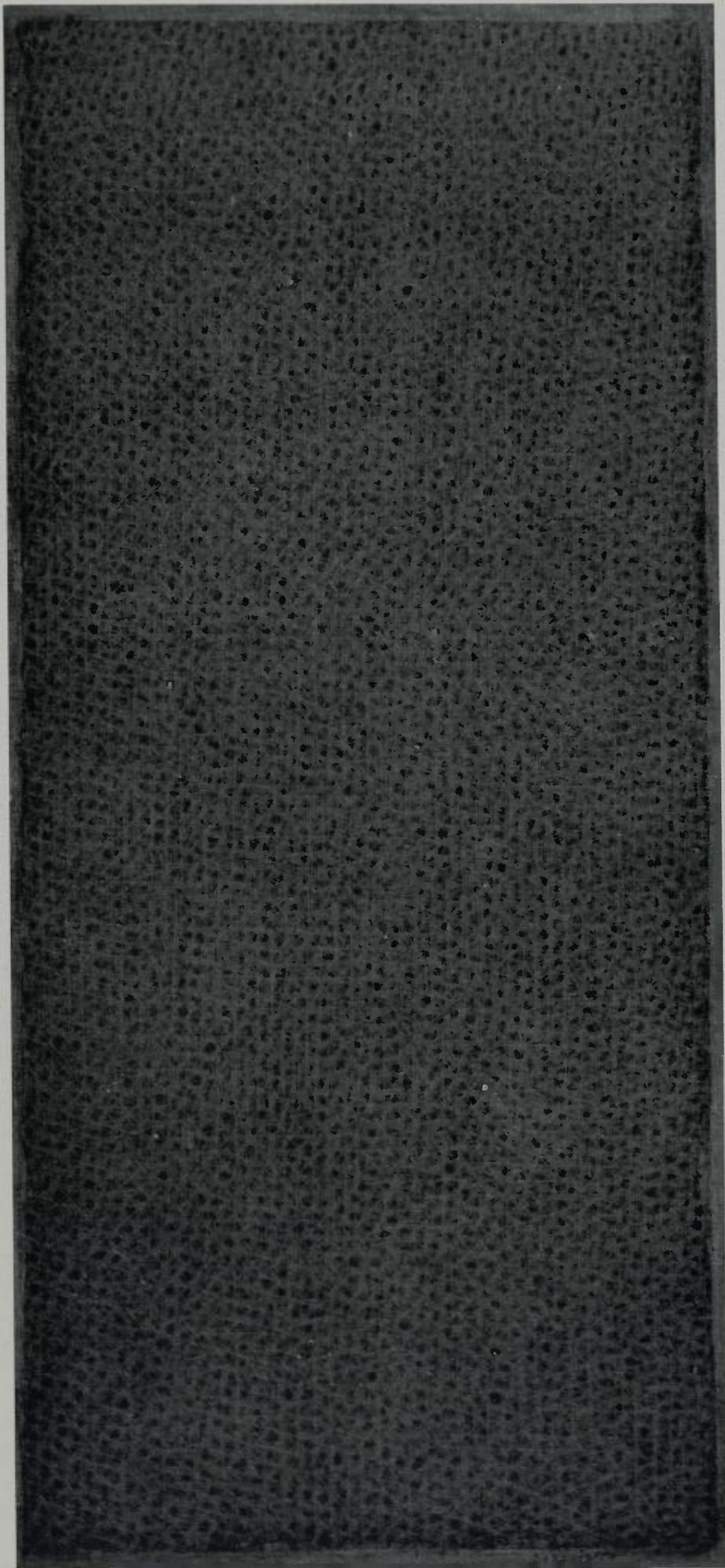
# DORAZIO

par G. C. Argan

M'appuyant sur l'autorité de Sir Joshua Reynolds, j'estime que l'art est le produit d'une attitude critique ou du moins que tel est son rôle dans les cultures les moins enclines à la spéculation métaphysique, ce qui m'amène à considérer, dans la peinture de Piero Dorazio, en tant que qualité éminemment positive, le fait qu'elle est issue d'un procédé techno-critique qui apparaît entièrement lisible sur toute la surface de la toile comme à travers une plaque de verre. Je dirais même que, pour Dorazio, le résultat final, la forme ultime de sa peinture ne vaut que dans la mesure où elle se conforme à ce procédé, ce qui, aux yeux de certains, peut paraître très limité mais qui, à mon humble avis, démontre que l'artiste a l'ambition de construire une esthétique; autant dire que toute œuvre d'art, dans l'instant où elle est conçue, révèle une esthétique. En tant que science rigoureuse, une peinture est donc à l'antithèse du néoromantisme de l'informel, dont elle représente l'alternative dialectique. Mais c'est précisément dans le fait qu'elle se veut science en tant que peinture, et non limitation de thèmes et de procédés relevant de la science officielle, que réside sa nouveauté.

A l'opposé de l'informel, qui se réclame des syllogismes de la philosophie existentialiste et se justifie par eux, la peinture de Dorazio se situe dans ce qui s'intitule la philosophie du comportement et, de toute façon, se rapproche plutôt de Merleau-Ponty et de Paci que de Sartre et de Heidegger. Pour mieux préciser la filière des recherches purement esthétiques d'où elle procède, il faut se reporter aux séries d'études plus directement intéressées à la structure de la perception, sans oublier pourtant que, par la perception au sens absolu, on entend le fait artistique dans ses qualités visuelles et non son point de départ éventuel, la sollicitation émotive éventuellement offerte à l'opération picturale par le monde extérieur, sollicitation qui, dans cette peinture, nous apparaît comme n'étant pas indispensable et même probablement négative. Les antécédents historiques de cette peinture sont donc les recherches de la « Gestaltpsychologie », les expériences sur les textures ainsi que sur l'espace intégré à la surface, particulièrement poussées par Moholy-Nagy, les recherches picturales sur le contenu et la structure de la perception, de Mondrian à Tobey.

Toutefois, le problème de l'espace, ni celui de l'image, ni celui du signe ne constituent le noyau central des recherches de Dorazio, mais le problème spécifique ou technique de la peinture, phénoménologiquement comprise comme mode de comportement humain indépendant des contenus et des buts qui lui furent attribués aux diverses époques de l'histoire. Procéder comme le fait Dorazio à une analyse ou à une vérification des possibilités



DORAZIO. Peinture. 1959. 97×42 cm

actuelles, de la signification et des limites éventuelles de l'opération picturale, équivaut à démontrer que, dans ses conditions actuelles, il ne s'agit plus seulement d'une technique mais d'une technique-critique, d'une technique additionnée d'un jugement, en fait donc, d'une méthode. En effet, si nous réussissons à prouver que cette technique a le caractère et la valeur d'une méthode, nous aurons prouvé en même temps que sa valeur dépasse les limites fonctionnelles traditionnellement attribuées à la peinture, c'est-à-dire que, dans le cadre des intérêts essentiellement scientifiques de notre temps, elle assume une valeur égale à celle qu'une toile de Reni, par exemple, représentait en tant que technique picturale, sur le plan des intérêts religieux ou moraux.

Et pourtant, il est clair que cette possibilité d'aliénation immédiate ne doit pas nécessairement conduire à un arrêt ou, pis, à enlever toute signification au comportement du peintre. Notons, à ce propos, que Dorazio, dans sa technique picturale, conserve l'aspect du mimétisme ou de la fiction. Chaque démonstration, Dorazio le sait parfaitement, frise toujours le risque de la tautologie; ce qui distingue la démonstration de la tautologie, c'est justement le fait que la démonstration reprend l'énoncé en laissant disparaître le procédé démonstratif. La démonstration implique donc un accroissement de valeur, une élévation du plan sur lequel le problème se situe; l'une des thèses comprises dans le programme de Dorazio consiste précisément à montrer combien la conscience et même l'évidence du côté problématique de la perception augmentent la qualité ainsi que l'intensité de cette perception. Il ne s'agit donc pas de découvrir à quelles

innovations formelles peut conduire le transfert dans la peinture d'autres techniques, plus scientifiquement modernes, mais de démontrer que la technique picturale, conçue en tant que critique d'une rigueur absolue, peut se développer encore à partir de ses propres prémices jusqu'à rejoindre une définition des valeurs, ou degrés de valeur jamais encore atteinte.

Dans la trame de l'espace chez Dorazio, pour qui il faut effectivement parler de trame spatiale comme pour l'architecture de Wachsmann, il est évident qu'une analyse quasi moléculaire de la couleur, une espèce de pointillisme enfin, ne découle point de l'analyse des données optiques mais de l'analyse des quantités et des qualités, des rapports de force ou de tension qui déterminent la vitalité, c'est-à-dire la possibilité d'existence spatiale d'une valeur déterminée. Il résulte toujours de cette analyse une valeur nouvelle, nouvelle au sens où, pour la première fois, une certaine qualité chromatique arrive à se soutenir un certain temps, à durer et valoir par elle-même, en dehors de toute incitation émotive. Je cite un exemple: un constructeur qui voudrait projeter un arc jamais encore réalisé et qui, peut-être est statiquement irréalisable, ne peut évidemment se fier entièrement à son audace, il lui faudra procéder à une révision critique de tous les calculs, à un examen approfondi de toutes les marges de sécurité de façon à repérer objectivement les forces dont il a besoin pour pouvoir réaliser cette valeur nouvelle, et c'est précisément de la critique ancienne que naît la nouvelle qui, dans cette valeur, trouve pour la première fois sa propre sanction. De même, Dorazio cherche dans l'analyse d'une valeur donnée les possibilités objectives

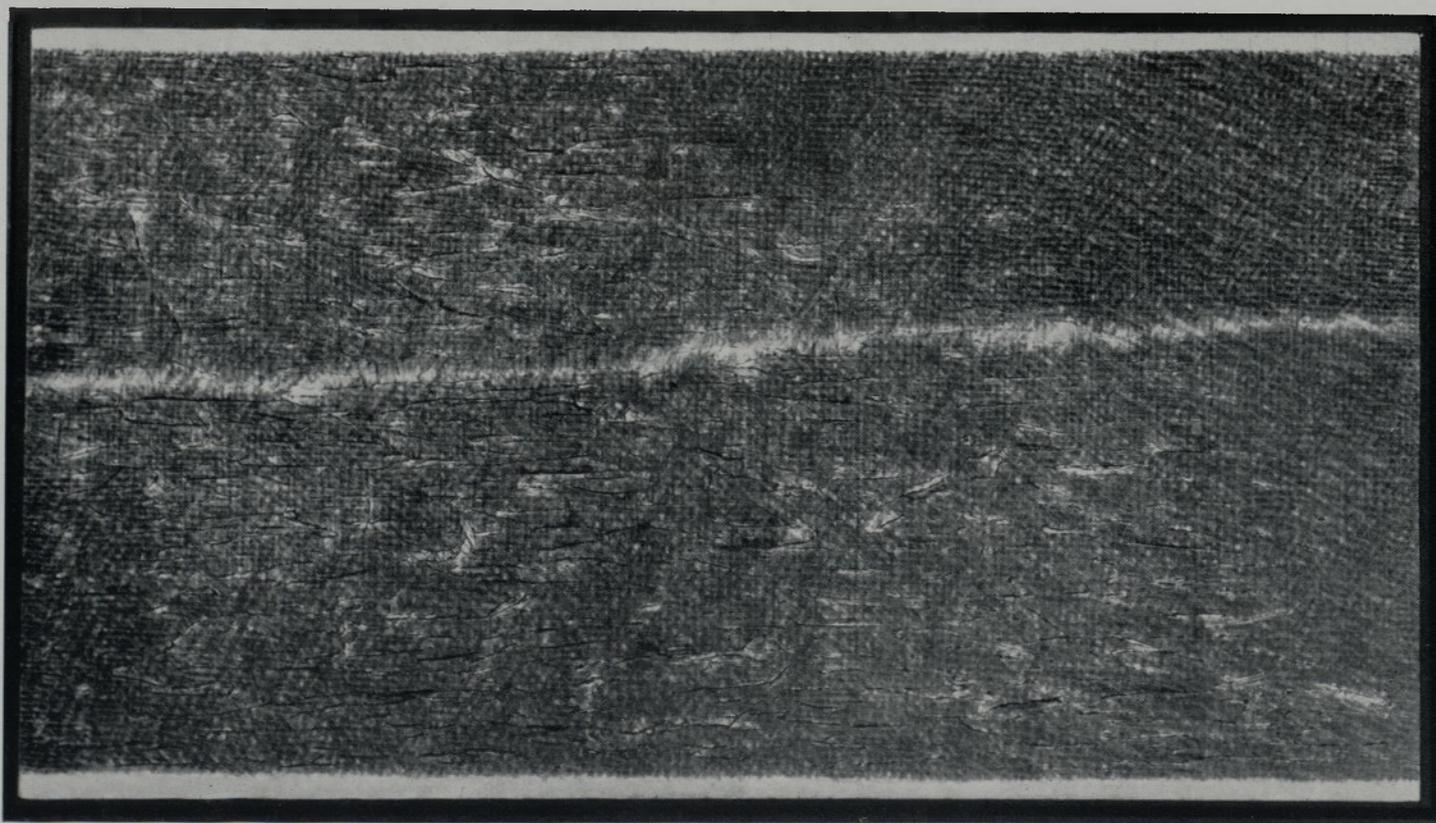
qui permettront de l'isoler, de la porter à son degré d'intensité le plus élevé, de la produire dans ses plus grandes dimensions; en somme, partant d'une analyse quantitative, il cherche à produire la qualité. Et ce n'est pas tout: non content de ce résultat, essentiellement préoccupé d'acquiescer enfin la preuve évidente du fait que la perception n'est pas réaction sensorielle passive mais activité consciente de l'esprit, il tend à démontrer l'artifice de la couleur ou, peut-être, à suggérer que certaines des prétendues limites de la nature humaine, telles celles qui nous empêchent de percevoir, au delà d'un certain registre, des valeurs dont pourtant nous connaissons l'existence, ne sont pas dues à l'insuffisance de nos organes sensoriels mais à la façon dont notre esprit opère. En d'autres termes, dans cette zone où, jadis l'on se croyait uniquement capable de penser ou de se livrer à des conjectures, il est possible aujourd'hui de percevoir d'une façon concrète, et percevoir signifie exister.

Quelle est alors la fin ultime de cette peinture dans la situation historique actuelle, une situation objectivement caractérisée par l'informel? Peut-être rien d'autre que ceci: si l'informel tend à multiplier les occasions de rencontres avec la réalité et à nous fournir la révélation esthétique des phénomènes les plus courants et les moins qualifiés, la peinture de Dorazio, au contraire, tend à développer notre capacité d'évaluation esthétique des phénomènes, notre aptitude à définir rigoureusement les valeurs esthétiques et enfin à orienter l'activité de notre conscience dans une direction également esthétique.

G. C. ARGAN.

*Traduit de l'italien par Maddy Buysse.*

DORAZIO. Peinture. 1959. 185 x 114 cm





FEITO. Dessin. 1960



FEITO. Peinture n° 152. 1959. 100×81 cm.

*(Coll. Pietro Campilli, Rome)*

# LUIS FEITO

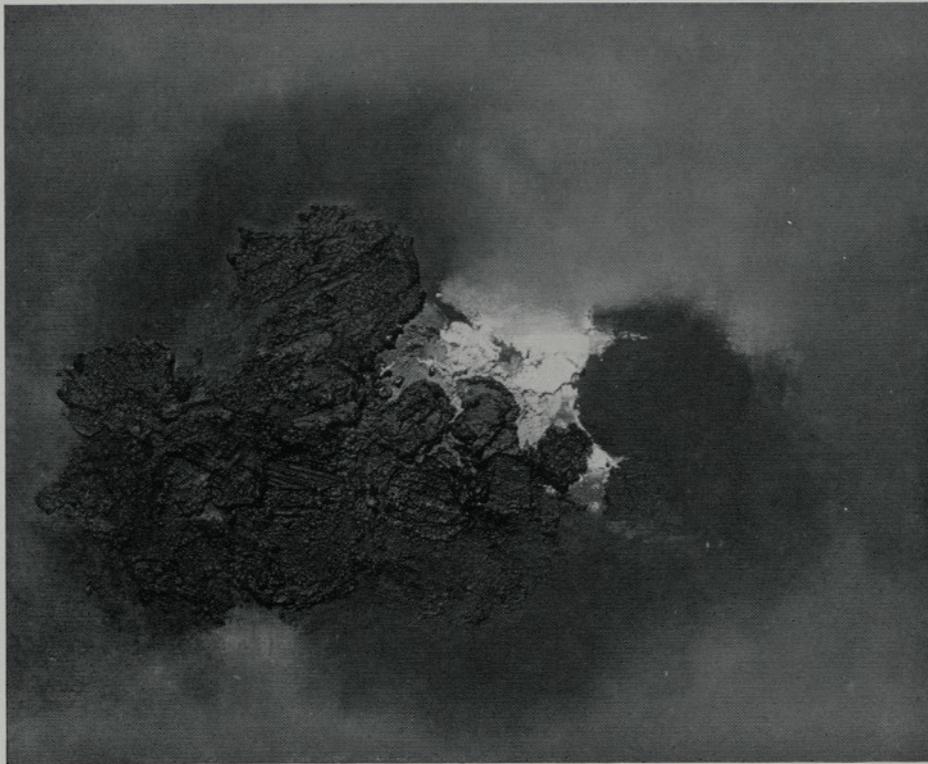
par Michel Ragon

Vedette de la nouvelle vague de peintres espagnols, Feito fut le premier artiste qui fit une exposition d'art abstrait à Madrid, à la Galerie Fernando Fe, en 1955. Mais, comme la plupart de ses jeunes compatriotes, il n'est pas exagéré de dire qu'il s'est « trouvé » à Paris. Membre de la nouvelle Ecole Espagnole, il l'est aussi de la Nouvelle École de Paris. Les premières toiles qu'il nous montra, bien que déjà obsédées par une matière terreuse, s'agrémentaient d'un graphisme poétique qui devint plus tard lignes géométriques.

Ces toiles sont loin d'être négligeables et l'idée de cette géométrie linéaire venant en contrepoint sur une surface grumeleuse, dénotait chez un artiste alors âgé de 25 ans une originalité foncière.

Puis il y eut le choc de l'École de Paris, alors en pleine crise d'abstraction lyrique. L'Informel et le tachisme sont à l'ordre du jour. On redécouvre Fautrier, en même temps que l'on s'enthousiasme pour la pâte généreuse. Cette tendance oriente vers un baroque délibéré le jeune Espagnol déjà porté aux exubérances de la matière et qui se retenait encore aux garde-fous du dessin.

En suivant son évolution, on s'aperçoit mieux combien la génération de Feito diffère de celle de ses aînés immédiats. Une rapide comparaison incite à parler d'influences, sans plus. Puis on s'aperçoit que ces influences digérées, le propos des nouveaux peintres diffère radicalement de ceux de leurs aînés. Ainsi Fautrier et Feito. Tous deux manient la pâte, l'agglomèrent, la tassent en un monticule central. Mais l'informel de Fautrier se réfère toujours à la nature : nu, boîte, paysage. Celui de Feito est



FEITO. Peinture n° 165. 1958. 100×80 cm

(Coll. particulière)

absolument libéré de toutes contingences figuratives.

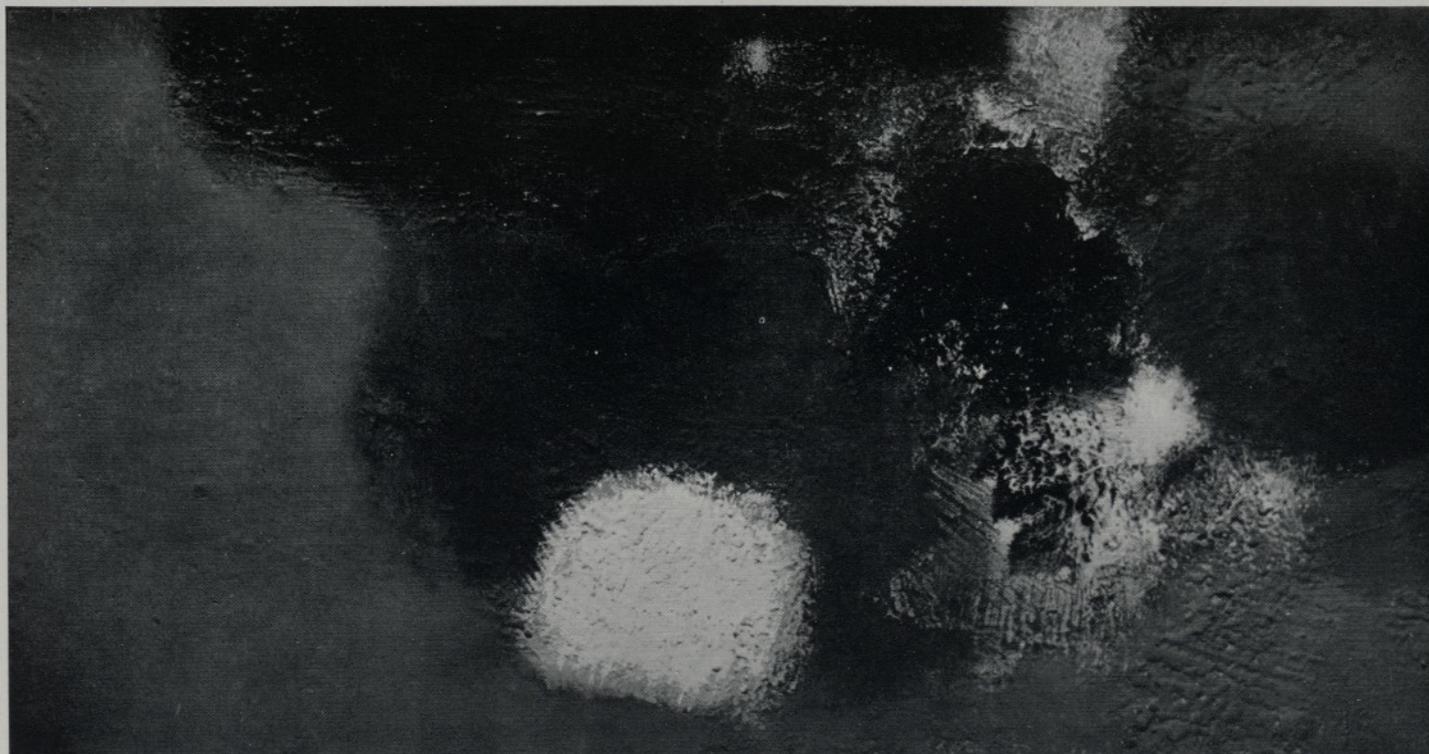
Feito s'est d'abord contenté de surfaces ayant l'aspect d'anciens murs. Bien avant que c'en soit la mode, on pouvait parler à propos de ces peintures de 1956, d'une vision lunaire de cratères ensablés. Puis il rompt avec cette composition encore trop « classique » du tableau, jette la pâte sur la toile, la triture, l'étire, se bat avec elle. C'est désormais la pâte en soi qui est à la fois sujet et technique, poésie

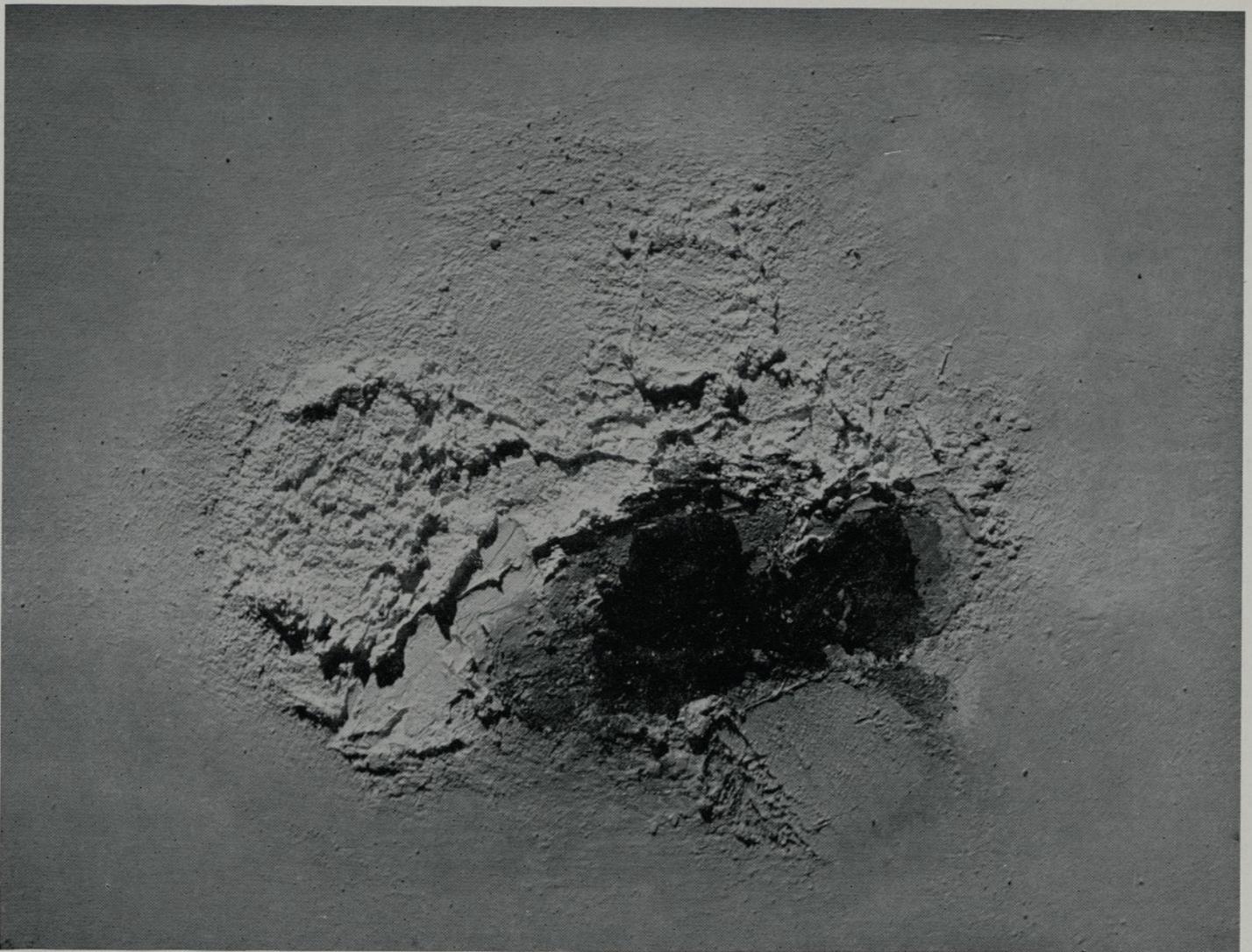
de la matière brute et, pourrait-on dire, à la manière de Pierre Restany : « minéralisation picturale ». Il y a en effet toute une tendance actuelle de la minéralisation picturale qui tient non seulement à l'effet produit, mais aussi de la technique employée. Ainsi, Feito se sert d'une émulsion de sable et de fins graviers dans l'huile de lin pour obtenir ses effets d'épaisseur.

Dans la remarquable monographie qu'il vient de consacrer à Feito, Pierre Restany

FEITO. Peinture. 1958. 75×39 cm

(Galerie Arnaud)





FEITO. Peinture n° 125. 1959. 35 × 27 cm.

(A. Tooth, Londres)

écrit fort justement que ce peintre « demeure étranger à l'esprit d'écriture. La pâte atteint chez lui la pleine autonomie picturale. Néanmoins, il ne cède jamais au vertige lyrique de la matière; il ne s'y perd pas, il la domine constamment par l'effet de lumière qui intervient en phénomène compensateur. Ce perpétuel contrôle assigne à la matière un rôle primordial, mais limité ». Par contre, je suis moins Pierre Restany lorsqu'il parle à propos de Feito des paysages d'Espagne, notamment de la Vieille Castille : « Noirs des filons charbonneux, gris des tourbières, blancs des crépis de chaux sous le soleil, les ocres de Horta de Ebro et les argiles d'Andalousie, voilà toutes les terres de l'Espagne et même jusqu'au sable de l'arène baigné du sang du taureau mort ». C'est toujours une tentation pour le critique, et à laquelle je suis loin d'échapper, que de présenter un peintre abstrait par des approximations figuratives. Mais ceci risque de donner de Feito l'idée du « paysagiste abstrait » qu'il n'est pas. Il est vrai que, de toutes manières, ce n'est plus ici l'évocation d'un objet (objet paysage) qui entre en jeu, mais l'évocation abstraite d'un souvenir : couleurs, formes vagues, structures indéfinies.

L'appréhension, ou plutôt, je serais tenté de dire la fécondation et la parturition d'un tableau, Feito les a évoquées dans ce petit texte singulier :

— Une surface que j'aime; que je fais; que je laboure. Je fouille en ses racines. Je l'ouvre jusqu'à rencontrer mon sillon. Elle croît et je la rencontre. Je la frappe; je la brise, je la détruis. Je m'écorche. Des fois je la caresse.

« Parfois la lumière surgit, l'espérance; parfois, rien.

« Et je continue à errer. Cheminant sur elle. Sèche et brûlée. Et quelquefois je rencontre de l'eau.

« Elle s'ouvre. Je tombe dans ses noirs. Sans fond.

« Je me heurte à sa pierre vierge. Pure. L'espace se fait. Saute. Je lui arrache son silence. Je tords son mystère. Et elle naît. »

Cette dernière année, la peinture de Feito a beaucoup gagné en maturité et en raffinement. C'est maintenant une surface nuageuse d'où émerge une surabondance de pâte, entassée en une seule partie du tableau. Tantôt dans une harmonie générale noire, tantôt au contraire dans les blancs, le problème espace se pose donc autant pour Feito que le problème matière. On peut même dire que la matière et la couleur sont ici asservies au problème d'un espace imaginaire, la pâte n'intervenant en fait qu'en tant que contrepoint.

Certains critiques se sont élevés contre la monotonie des œuvres de Feito. Mais c'est le reproche qui vient immédiatement à l'encontre de chaque style affirmé. Il est vrai qu'aujourd'hui Feito se grise

de sa « formule », qu'il la répète à l'envie. Mais comme on le comprend ! Ce peintre, né en 1929, et qui, dans ces cinq seules dernières années, nous a montré au moins cinq étapes absolument différentes de son talent, peut bien actuellement raffiner un peu sur sa « petite sensation ». De plus illustres raffinent ainsi à l'infini. Et Feito n'en est qu'à ses débuts. Extraordinairement doué, en pleine maturité à trente ans, toutes les métamorphoses lui sont permises. Il ne tient qu'à lui de savoir opposer au succès son silence et sa discrétion. Ce silence et cette discrétion qui se retrouvent magnifiés dans sa peinture.

Feito avance par de petites découvertes. Il dit qu'un jour il posa une tache rouge sur un de ses tableaux noirâtres. Et le tableau trouva alors l'étincelle qui devait le faire flamboyer de ses actuelles lueurs. Feito est un sage, qui travaille dans le recueillement. L'ancien étudiant séminariste castillan a conservé des tendances au mysticisme. C'est à Paris un solitaire qui va chaque année se brûler au soleil d'été madrilène. De là, on peut encore discourir sur l'esprit de détachement, sur le « todo es nada » de Thérèse d'Avila. Car il y a bien, en effet, une certaine néantisation dans la peinture actuelle de Feito. Mais il y a aussi son lyrisme ardent, ce lyrisme silencieux des contemplatifs.

MICHEL RAGON.

# FRANS KRAJCBERG

par André Verdet

Sans vouloir instituer un jugement de valeur, je ne pense pas me tromper en prédisant à l'œuvre de Frans Krajcberg une enviable situation au royaume des arts et ceci dans un temps plus ou moins rapproché.

Premier prix à la Biennale de Sao Paulo (1957) et au Salon National d'Art Moderne (Rio, 1957) Krajcberg, qui se trouve en ce moment à Paris pour de longs mois, saura camper avec force et netteté la face et le profil de son œuvre dans le domaine parisien de la peinture. Jailli d'un besoin vital, pétri dans le total silence, cerné par l'ascèse, l'art de ce peintre, né en Pologne en 1921 et naturalisé brésilien, participe sans équivoque des recherches spatiales actuelles, non pas à fleur de tache mais en profondeur de relief où l'espace et la durée s'engouffrent, aspirés par les rythmes intérieurs.

Je ne connais pas suffisamment l'œuvre précédente de Krajcberg pour parler des jalonnements successifs, ruptures et bonds, qui l'ont amené à l'heureux aboutissement d'aujourd'hui, où la maturité du créateur semble se hisser au niveau de l'idéal plastique auquel l'homme aspire.

L'artiste dispose de ses propres mystères. Ses « lieux » sont indéchiffrables. Or, dans le labyrinthe de son œuvre, quelque chose, parfois, nous prend par la main... Nulle métaphysique pourtant, nulle symbolique dans les toiles ou gouaches de Krajcberg mais une manière très aiguë, très directe de capter notre vision et de l'emporter... Où? Dans le monde spécifique des civilisations nouvelles, où le progrès moral et scientifique se fait.

Peut-être trouverait-on, chez cet artiste, une certaine parenté avec les dernières recherches du grand innovateur italien Lucio Fontana, qu'il faut asseoir près de Burri et d'Aspetto... Comme les toiles de Fontana, celles de Krajcberg sont déchirées de blessures... Mais chez le Milanais, la blessure file vers l'implacable. L'entaille devient l'incise interstellaire, bouche électronique pourfendant, lèvres à peine entr'ouvertes, le grand vertige pur.

Dans la peinture de Krajcberg, les fentes-blessures ont tendance à se muer en cratères, doués de pulsions certes, en termitières, douées de vie. Elles ne filent pas dans les hautes sphères vertigineuses, rafales d'ombres et de lumières, comme chez Fontana, mais leur espace se terraque. Des matières, sédiments, se déposent et se disposent tout autour de la coque fendue, ouate ou rocaille. Parfois ces blessures prennent même l'allure de boursouffures béantes, magma annulaire qui vient de crever l'écorce planétaire.



KRAJCBERG. Peinture. 1960

(Coll. Louis J. Robbins, New York)

Comme l'on s'en doute le relief joue donc un rôle majeur dans la peinture du néo-brésilien. Il l'obtient à travers un dessin en relief sur une plaque de plâtre. Sur la plaque, Krajcberg applique une feuille de papier japonais fort, sans gomme, qu'il entaille à certains endroits. Le papier deviendra résistant par l'application de deux ou trois couches de gomme. Quand le papier est détaché du plâtre, il le colle sur une toile : le geste du peintre est ainsi intronisé... Peinture basée sur un procédé de « tempera » préparée avec une résine spéciale à jaune d'œuf.

Peu de couleurs, Krajcberg affectionne les gris et les blancs, qui sont d'une noble beauté, recélant de grandes averses de lumière pure. Quelquefois, des bleus,

des ocres, des terres, des tons toujours simples, primordiaux, couleurs filtrées, bues par de vieux sols calcinés de soleil... Ce n'est pas chez Krajcberg qu'il faudra chercher l'illusion des couleurs nettes et propres. Devant ses toiles, nous assistons à l'épanouissement d'un monde à la fois immense et secret, où le relief des croûtes planétaires (Terre, Lune, Mars ou Vénus...) laisse échapper par ses déchirures le silence annonciateur des grondements et des convulsions.

*(Krajcberg avait été invité à exposer 11 toiles dans la section brésilienne. A la dernière minute on lui a préféré des peintres brésiliens résidant au Brésil.)*

# LA SECTION AMÉRICAINE

par Dore Ashton

Nous sommes, dans l'ensemble, éminemment satisfaits du choix qu'a fait le Musée de Baltimore parmi les peintres qui doivent nous représenter à la Biennale de Venise. Ce choix réunit trois peintres extrêmement influents, chacun dans son genre. Partant de leur œuvre, il est impossible de se faire de l'École de New York une idée trop sommaire ou de déduire que la peinture américaine, dans son ensemble, reflète les désillusions d'un monde en proie au jazz et à la « beat-generation ».

Hans Hofmann, par exemple, a toujours montré un optimisme imperturbable. L'accueil joyeux qu'il réserve à la vie en soi a inspiré d'innombrables étudiants américains, depuis le jour où il est venu se fixer ici en 1933. C'est notre patriarche de la peinture (né en 1880) et comme tel, il est entouré de respect depuis de longues années.

Bien qu'inspiré par l'expressionnisme, Hofmann est un enfant de sa génération, élevé dans les disciplines de la peinture

française. Il arriva à Paris en 1904, à temps pour participer aux remous du Fauvisme et pour travailler côte à côte avec Matisse chez Colorossi. Les principes structurels que les Cubistes développèrent ensuite, Hofmann en fut à jamais imprégné.

Toutefois, son tempérament bouillant devait le porter à modifier ces principes. Avec le temps, Hofmann emploie les couleurs fouettées, les lignes audacieuses et les lourds empâtements avec une telle force qu'il est généralement considéré comme un expressionniste. Clément Greenberg a même suggéré que le premier Américain à se servir des « coulées et des éclaboussures » pour couvrir toute la surface de la toile ne fut pas Pollock, mais Hofmann.

Au cours de ses expériences rapides et pleines de sensualité, Hofmann a élaboré un style qui n'appartient qu'à lui et où se révèle, même dans ses compositions les plus hâtives, une fusion parfaite des principes de la peinture structurale avec

les impulsions intuitives. Son œuvre immense, car il travaille avec tout l'abandon des jeunes, reflète sa philosophie, une philosophie qui nous parle des forces cachées derrière le monde visible, des symboles ou hiéroglyphes inhérents à la nature ainsi que de cet élément, primordial à ses yeux, des « tensions ». Plusieurs de ses toiles m'ont semblé d'une inspiration un peu courte, et d'autre part, trop travaillées mais, si l'on me demandait quel est l'homme qui exerce le plus d'influence sur les jeunes générations, tant par ses activités didactiques que par son énergie créatrice, je n'hésiterais pas à nommer Hofmann.

Franz Kline est plus jeune. Né en 1910 en Pennsylvanie, il s'est fixé à New York en 1938. Membre du petit cercle d'artistes qui, durant les années qui suivirent 1940, devaient révolutionner la peinture américaine, Kline a toujours exercé, sans le vouloir, une extrême fascination. Même aujourd'hui, des jeunes gens viennent le trouver du fin fond des États-Unis, non pas pour s'initier à sa méthode de travail, mais pour se réchauffer au contact de son énergie.

Évidemment, Kline est connu surtout pour ses contrastes absolus de noir et blanc, qui furent si souvent comparés à la calligraphie orientale. Dans leur essence, les images de Kline avec leurs lignes noires qui se jettent dans un infini d'un blanc bleuté, ne ressemblent ni de près ni de loin à la conception idéographique chinoise ou japonaise. C'est en réduisant et réduisant encore son image jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'un signe unique, isolé, écrasant, que Kline a trouvé l'analogie de sa conception sensuelle de l'accélération. Dans ce sens-là, il peut être considéré comme un peintre esthétique.

L'heure est venue pour Kline de nous représenter à l'étranger. Ses dernières œuvres répondent victorieusement aux critiques qui osaient affirmer que son style « ne cadrait avec rien ». Au cours des deux dernières années, Kline, non content de s'attaquer aux couleurs (sans beaucoup de succès, je le reconnais), a lentement trouvé sa voie dans une troisième dimension. Les choses n'y figurent plus uniquement en noir et blanc. En fait, des demi-tons subtils interviennent dans sa peinture, d'innombrables nuances de gris et de gris-blanc lui rendent inévitablement la profondeur. Et Kline cède en même temps à l'impulsion baroque, qui le pousse à compliquer le mouvement dans ses toiles. Certaines de ses œuvres, où le noir domine, montrent à présent des compositions tordues en spirales dignes d'une fresque du XVII<sup>e</sup> siècle. Peu importe vers quoi il s'élançait, — Kline n'est rien qu'énergie pure et bondissante —, il exprime une vigueur native qui est loin d'être épuisée.

Philip Guston, à mon avis, est l'un des peintres les plus profonds qui soient à l'heure actuelle. De trois ans plus jeune que Kline, Guston, en tant que peintre,

H. HOFMANN. Peinture. 1960

(Baltimore, Museum of Art)



a une longue et tortueuse histoire. Il fut un temps où, réaliste romantique, il peignait, avec autant de goût que de délicatesse, des enfants abandonnés, assiégés dans des villes désertes.

D'esprit introspectif et de tempérament inquiet, Guston tombait d'une crise dans l'autre. Lorsqu'il cessa de croire à la possibilité d'exprimer le drame de l'homme en images claires, il en vint à étaler d'obscures plans symboliques. Lorsque ceci, à son tour, lui parut stérile et trop schématique, il adopta une technique picturale entièrement sensuelle, dans laquelle de petits traits roses et grisâtres atteignent leur climax quelque part au sommet de la toile. L'image qui flottait dans cette peinture aux environs de 1952-53, se congela par la suite et Guston parvint aux deux éléments essentiels de son art, l'influence mutuelle du flux et de la stase.

Partant de ce thème dialectique perpétuel, Guston a exploré ces deux conditions. Tantôt, il adopte une forme solide qu'il plonge dans une atmosphère ambiguë; les gris et roses délavés s'attaquent aux volumes solides, déjà branlants, et finissent parfois par l'emporter. Tantôt, c'est la matière elle-même qui triomphe.

Ses peintures les plus récentes ne peuvent être considérées autrement que comme une exploration des régions les plus secrètes de la vie humaine. Peut-être pourrait-on les intituler: portraits de l'âme. Gauches, titubantes, noires, asymétriques, ces structures aux volumes déchiquetés, ce voyage si pénible à travers la toile, portent la marque de l'individuel. L'atmosphère profonde, aux prolongements infinis, tantôt agressive et orageuse, tantôt silencieuse et absorbante, est un obstacle, qui nous désoriente.

Si Guston s'est fait des adeptes parmi la jeunesse américaine, c'est précisément parce qu'il a révélé de nouvelles possibilités, celles de *représenter* un état intérieur. D'autre part, cette jeunesse est, comme moi, impressionnée par sa technique éblouissante autant que par cet esprit audacieux qui lui permet de recourir encore aux ressources du passé. Son emploi des demi-teintes, convention traditionnelle qu'il a su incorporer au présent avec une authenticité parfaite, est, à elle seule, une grande source de consolation pour les jeunes artistes. Trop longtemps exposés aux réductions rigoureuses de peintres plus âgés, aux simplifications extrêmes de la couleur plate sur fond plat, ils n'ont eu que trop rarement l'occasion de voir un artiste moderne se servir encore avec originalité de la couleur, des tons ainsi que de la profondeur.

Le sculpteur qui nous représente, Théodore Roszak (né en 1907), est connu depuis de longues années pour son excellente technique. Son imagerie expressionniste généralement basée sur la gesticulation d'une figure humaine, ne me paraît pas d'un intérêt primordial. Ce n'est pas lui que j'aurais choisi pour la Biennale de Venise; nous ne manquons pas de sculpteurs plus vigoureux.

DORE ASHTON.

Traduit de l'anglais par Maddy Buysse.



PHILIP GUSTON. Dial. 1956 (Coll. Whitney Museum of American Art)

FRANZ KLINE. Siegfried. 1960

(Coll. Carnegie Institute)



L'ensemble de ces collages et de ces peintures constitue une des meilleures expositions de la saison. Voici enfin un peintre dont le talent n'est pas seulement l'extériorisation picturale d'un certain bon goût et d'une plus ou moins grande habileté, mais l'expression d'une sensibilité artistique soutenue par autre chose que la technique, quelque chose de plus profond, qui engage l'être. Ceci, d'ailleurs, ne veut pas dire que Bona se désintéresse des procédés, de la manière de faire, du style. Ses recherches de matières avec intégration d'éléments divers : étoffes, sables, etc. le prouvent assez. Mais le sens secret des recherches en question, l'intensité et l'authenticité de ce sens secret dépassent infiniment, d'un point de vue émotionnel, la perfection des résultats obtenus. Plastiquement, ce sont elles qui les valorisent. Il y a loin de ces tableaux actuels aux anciennes œuvres franchement surréalistes du peintre. La surréalité ne s'exprime plus par le pouvoir de choc de certaines affabulations insolites, mais, au contraire par l'intermédiaire de moyens très classiques. Davantage que les moyens, d'ailleurs, c'est l'attitude d'esprit, la démarche intellectuelle qui méritent d'être qualifiées de classiques, par leur mépris de toute supercherie et leur ambition d'aller jusqu'au fond des choses.

Ainsi, par classique, il faut entendre non l'aveugle soumission à quelques dogmes ou procédés, mais, plus simplement et plus véritablement, une intime exigence de coordination. Car l'art de Bona ne souffre pas le moindre désordre. Tout y est organisé, délibéré, contrôlé. Produit de forces opposées ou réunies, mais toujours différentes voire contraires, cet ordre est essentiellement vivant et dialectique.

Même la fantaisie, chez ce peintre, reste empreinte de gravité. Sous la vive sensibilité de l'artiste, prompt à s'enflammer, se dissimulent une réserve et un « sérieux » assez rares. Cela se remarque particulièrement dans les œuvres où le peintre a utilisé les possibilités d'expression de matériaux inusités.

En effet, à l'opposé de ce qui se passe chez beaucoup de ses confrères, il n'y a rien là de gratuit, ni même d'expérimental. Car cette technique correspond fidèlement à la nécessité de traduire de cette manière quelque chose de si particulier qu'on ne saurait le concevoir exprimé autrement. Il semble, en somme, que Bona ait réussi, par une sorte de manipulation métaphorique, à détourner ces matières ingrates et brutes de leur destin prosaïque. C'est comme si, dans cette entreprise éminemment poétique, l'artiste avait fait passer les virtualités suggestives, du sable, par exemple, du plan potentiel à celui du fait pictural concret.

DENYS CHEVALIER.

Deux années d'activité; deux voyages, en Pologne et en Espagne et, à côté des choses vues, une intense méditation des phénomènes de l'art, dans le flux rapide de l'histoire (et de la chronique), ont permis à Santomaso d'atteindre ce point capital de l'existence, où les problèmes se transforment en réalité, en expérience vécue, selon un choix définitif, qui soustrait notre conscience à tout état de disponibilité. A une époque dominée par l'expérimentation, déterminée par la volonté de tirer de la matière une condition impossible de liberté spirituelle, la technicité fin en soi-même peut amener à une recherche exaspérée de valeurs illusives, inhérentes à une conception incertaine et sans cesse renouvelée du « beau », dans la nouvelle interprétation des procédés comme moyens exclusifs de l'expression artistique. Santomaso, qui est un peintre sensible à la culture en voie de formation à travers un processus parfois difficile à comprendre, souvent confus et chaotique, a la capacité logique de distinguer ce qui est authentique de ce qui est manifestement faux. C'est là une qualité naturelle, affinée par l'intérêt que porte l'artiste moderne à tout ce qui se déroule merveilleusement sous ses yeux. Nous vivons le temps des prodiges, des métamorphoses les plus étranges et même des bizarreries, de la navrante stérilité de l'esprit, des déclarations inattendues d'un nihilisme négateur. Il est difficile d'avoir confiance, de croire encore dans la raison d'être de la peinture, en tant que réalité nécessaire, utile aux hommes et à la société.

Laisant les prophéties aux forcenés issus du Surréalisme et, aujourd'hui, des zones les plus stériles de l'« informel », un peintre tel que Santomaso tâche de s'identifier à la seule vérité de l'image, à la seule puissance évocatoire de la touche et du signe, sans aucune indulgence pour les effets (d'ailleurs suggestifs, dans certains cas) de l'automatisme casuel. Santomaso contrôle chaque partie de la toile peinte; il contrôle le lent processus de formation de l'image, cette image qui doit s'imposer nettement à la beauté même du derme chromatique ou, du moins, en être la lumière et la clef. A travers de nouveaux pays et de nouvelles expériences, qui sont les seuls mobiles de la nécessité de son œuvre, Santomaso a rapidement parcouru la distance qui le sépare de la ligne d'arrivée qu'il entrevoyait et qu'il désirait avec toutes les énergies de son esprit et toute sa force morale.

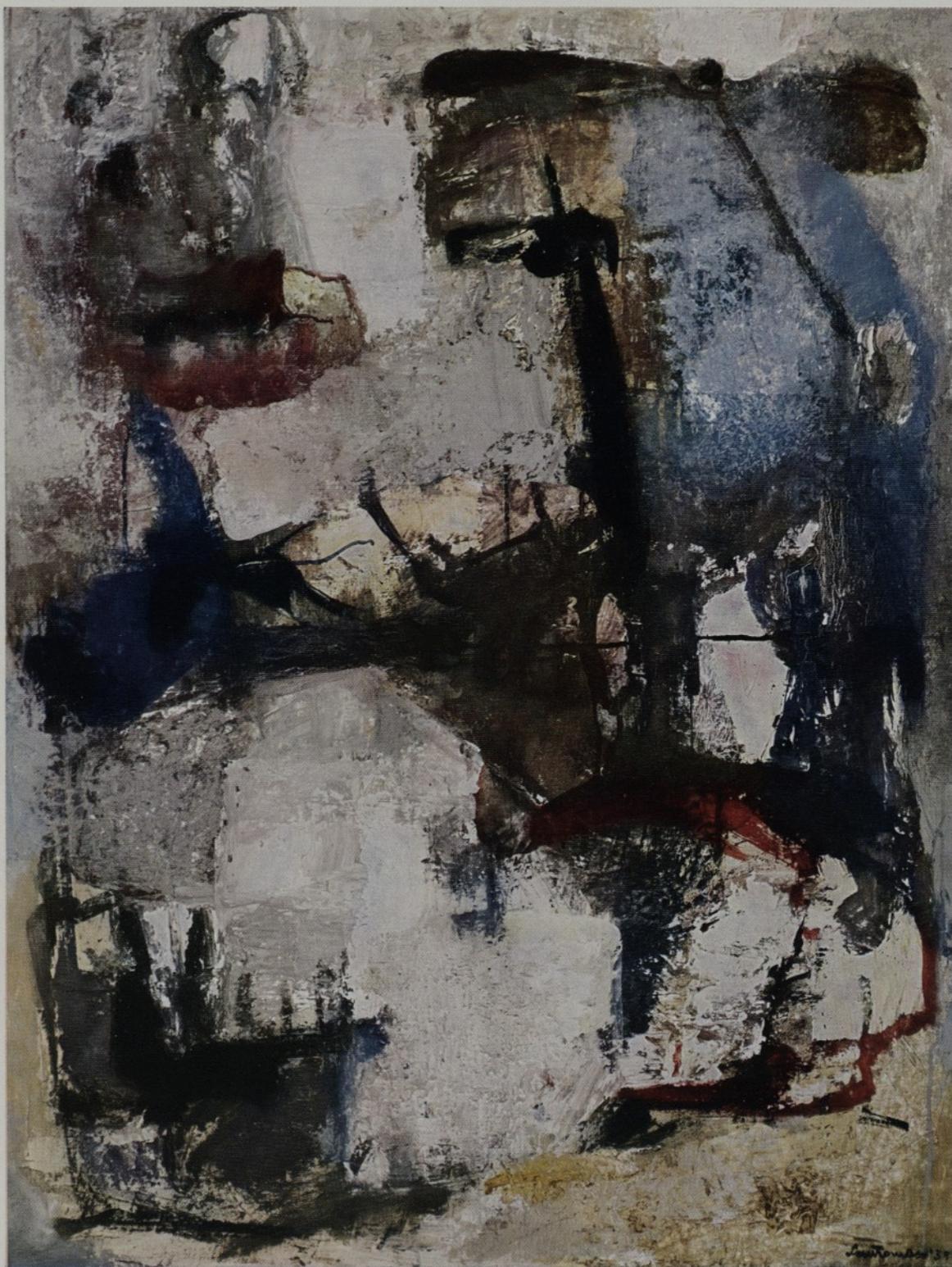
En pleine révolte contre un passé dont il ne se sentait pas prisonnier, Santomaso a ajouté aux harmonies raffinées, aux précieuses modulations des tons, un élan, une chaleur dramatique que la terre d'Espagne peut lui avoir suggérés, en pleine coïncidence avec les événements d'une époque vécue et subie dans sa réalité sans optimisme.

L'or chaud, les rouges flamboyants, les transparences byzantines des tableaux

qui s'inspiraient de l'atmosphère et des églises de Pologne et qui poursuivaient, en termes encore plus parfaits et plus conscients, une expérience qui, par ses origines et par sa valeur culturelle, était congéniale à l'art de Santomaso, ont été aujourd'hui remplacés par les noirs, les blancs, les gris, les ocres des tableaux inspirés par l'Espagne et par la pleine adhésion de l'artiste à ses nouvelles exigences. Il s'agit, non pas tant d'une acceptation passive des données de la culture moderne, que d'une véritable conquête, qui se développe et s'affirme précisément dans le domaine le plus proche des aspects les plus acceptables de l'art « informel ».

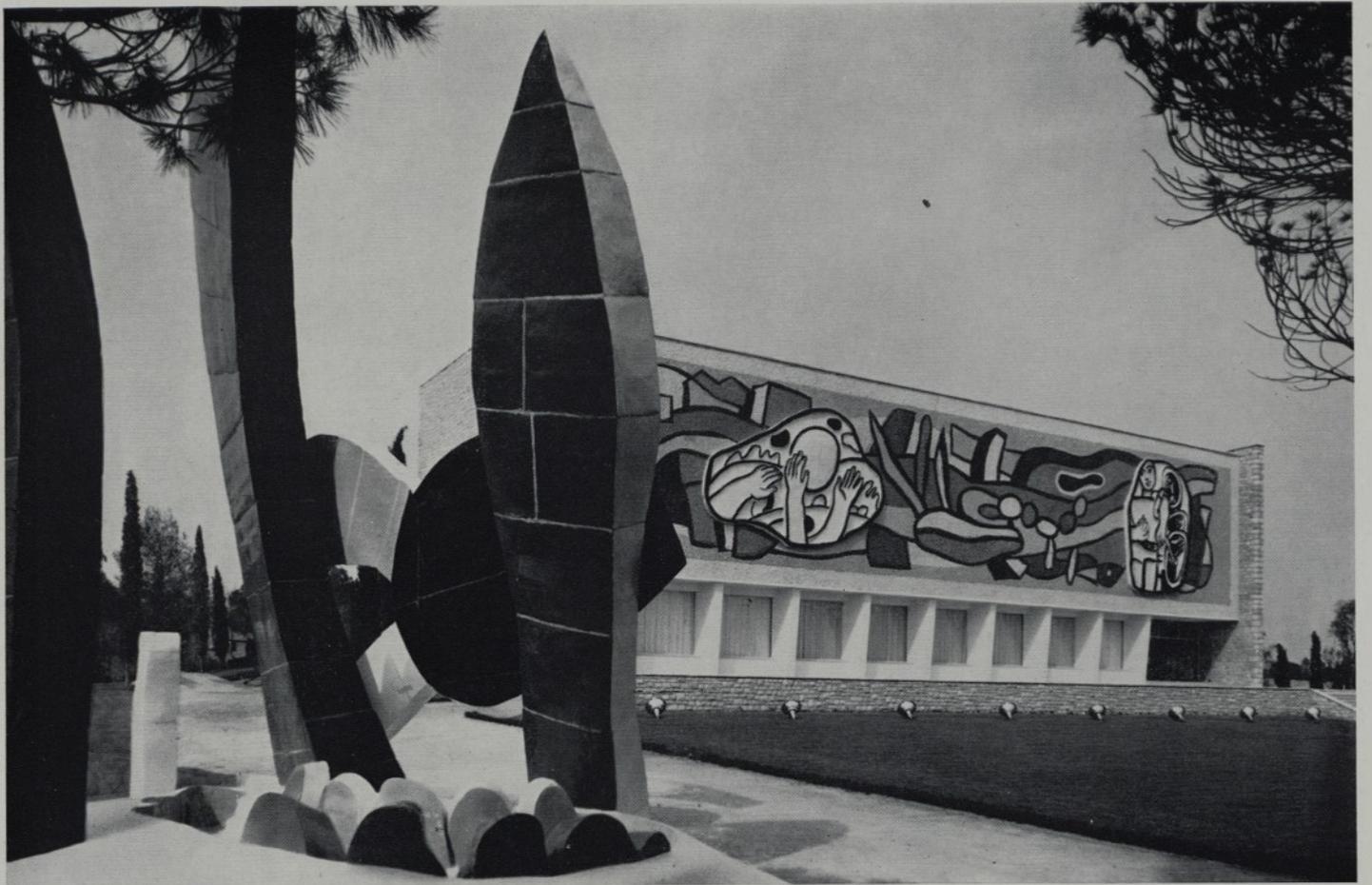
Le pouvoir d'évoquer le « merveilleux », même dans l'atroce et cruelle réalité quotidienne, est évident dans l'image, qui va au delà de l'expression anonyme et informe, où la personnalité disparaît et finit par s'identifier passivement aux valeurs équivoques attribuées à la matière. Ce qui n'empêche nullement l'artiste d'avoir pleine conscience du rôle fondamental qu'il joue comme partie intégrante et vitale d'une situation historique, à laquelle il contribue lui-même par son œuvre « nécessaire ». D'aucuns pourraient trouver cette idée de nécessité quelque peu ambitieuse, mais elle est confirmée et sanctionnée par certains résultats. C'est le cas du peintre vénitien, à qui on oppose trop souvent d'autres situations, dans une impossible antithèse de langages. Santomaso ne pose pas chaque fois les origines de son histoire. L'élan vers l'avenir est partie intégrante de la vitalité de ses propositions artistiques, de la légitimité de son expression dramatique. Aucune tortueuse interprétation n'est possible pour l'art de Santomaso, qui refuse péremptoirement l'ambiguïté de toute esthétique éphémère, mais qui ne refuse rien de ce qui appartient à la vérité de son expérience artistique et humaine. On dirait vraiment que Santomaso a atteint une condition de limpidité spirituelle qui lui permet de revivre entièrement dans l'image, de son *Nocturne à Grafti douloureux*, de *L'heure des grillons* à *Soir d'angoisse*, de *Blanc et noir d'Espagne* à *Rupture*. Le langage devient de plus en plus convaincant, parce qu'il atteint des profondeurs inconnues de l'âme. Le voyage en Espagne coïncide harmonieusement avec la maturité artistique de Santomaso, qui peut aspirer, à bon droit, à un jugement critique plus clairement justifié et porté sur le plan de plus larges confrontations internationales. Son apport nous apparaît de plus en plus positif, parce qu'étroitement lié à la recherche d'une vérité individuelle, valable en soi et pour les autres, dans la perspective d'une histoire difficile et pleine de contrastes, où nous nous reconnaissons tous avec nos angoisses et notre solitude.

GIUSEPPE MARCHIORI.



SANTOMASO. Fiesta.

(Galleria Pogliani, Roma)



## LE TEMPLE SOLAIRE DE FERNAND LÉGER A BIOT

par André Verdet

Sur la terrasse de la Colombe d'Or, à Saint-Paul-de-Vence, à l'heure méridienne, Fernand Léger me confiait, tout en désignant sa fresque en céramique polychrome *Femme au Perroquet*, incrustée dans un des murs du jardin « Il faudrait pouvoir projeter quelque chose comme ça, un jour, sur une plus grande surface encore, tiens, sur la façade d'un temple de l'art, où peinture, sculpture, céramique et mosaïque seraient réunies, chanteraient ensemble ».

Aujourd'hui, grâce à la générosité de Nadia Léger-Pétrovna, femme du peintre et aux durs efforts de toute une équipe sous la conduite de Georges Bauquier, peintre et ancien directeur de l'Atelier Fernand Léger, aujourd'hui cette cathédrale de l'Art existe. Elle s'élève sur une collinette méditerranéenne à Biot la Provençale. Au sud, le large, la mer des Ligures et des Grecs; sur l'autre versant, le village des jarres et de la céramique, comme un vieux corail rose. Monumental dans sa forme rectangulaire, — 45 mètres de long, 16 de haut, 13 de large — flambant blanc sous le ruissellement solaire ou stellaire, assiégé aux beaux jours par l'hymne montant des grenouilles et des grillons, le bâtiment se caractérise par une architecture sobre, conçue par André Svetchine, d'un fonctionnalisme volontairement reposant, où tout converge vers une paisible répartition des éclairages, vers le seul profit des œuvres exposées : une architecture au service total des nombreuses peintures exposées.

Sur la façade sud, sur une surface de plus de 400 mètres carrés, s'épanouit, à la fois fleur et fruit, la grandiose composition murale de Fernand Léger, prévue tout d'abord pour la façade d'entrée du Stade Municipal de Hanovre, œuvre d'un bel élan olympique. La mosaïque et le marbre de fond ont été réalisés par les maîtres Mélando et Guaragli, de Ravenne; la céramique par Roland Brice, maître à Biot, ancien élève et ami de Léger. Travail d'audace et de patience, quand on songe, par exemple, que les deux énormes médailles céramiques, les plus volumineuses du monde, je crois, exécutées par Brice, englobent chacune une hauteur de sept mètres et une épaisseur de 70 centimètres !... Leur pose a fait battre bien des cœurs.

Sur cette façade, céramique, mosaïque et marbre fêtent leurs épousailles dans une orchestration de garance, de vert véronèse, de jaune citron, d'outremer, de noir, d'orange, de blanc et de gris. Une ligne de force, comme une lame de fond, accentue dans son élan outremer la longueur du bâtiment. La loi des contrastes, une tension d'éléments statiques et dynamiques président à la vie de cette composition rutilante.

Ce temple, qui n'aura de Musée que le nom, comprend un rez-de-chaussée surélevé d'un étage. Un hall d'entrée de dix mètres sur huit en est l'unique accès, et le regard est aussitôt envoûté par le sourd flamboiement d'un vitrail de neuf mètres de haut sur cinq de large, exécuté,

d'après une maquette de Léger, par les maîtres-verriers de Lausanne Aubert et Pitteloud. La densité chromatique du vitrail retentit comme un gong musical et invite au recueillement dès l'entrée. À gauche, une galerie aux baies vastes ouvrant au sud sur la terrasse, la pelouse mélodieuse et la campagne aux fleurs. Cet espace recevra les réalisations architecturales de Léger : vitraux, mosaïques, céramiques, tapisseries, peintures murales, œuvres conçues et exécutées pour le Mémorial de Bastogne, le Palais de la Découverte de Paris, la Triennale de Milan, l'Église d'Assy, la Salle de l'Assemblée Générale de l'O.N.U., les Églises d'Audincourt et de Courfaivre, l'Université de Caracas, l'Hôpital de Saint-Lô, le Bâtiment Administratif du Gaz de France à Alfortville, etc...

Toujours au rez-de-chaussée, mais au nord, une autre salle, de même longueur, compartimentée par des murs mobiles, est réservée à un ensemble de dessins et de gouaches.

La grande salle d'exposition du premier étage, longue de quarante mètres, large de onze, reçoit, au nord, l'averse de la lumière par d'immenses baies où se découpent au lointain les premiers hauts contreforts des Alpes. Cette salle consacra le génie pictural de Léger par des tableaux s'échelonnant de 1905 à 1955. Accotées contre le mur, des pièces maîtresses comme la *Grande Façade*, les *Campeurs*, *Hommage à David*, *Les Constructeurs* y claquent déjà comme les joyeux emblèmes de notre temps.

# ENGLISH TRANSLATIONS AND SUMMARIES

by JOYCE REEVES

LITHOGRAPHS  
BY DUBUFFET

by GEORGES LIMBOUR

Since 1944 Jean Dubuffet has had a passion for lithography: on several occasions he has interrupted his painting in order to devote whole weeks to it. His first album appeared in 1945: thirty-four lithographs, accompanying a text by Francis Ponge, *Matière et Mémoire* or *Les Lithographes à l'École*. On this occasion, with the desire to become initiated in the technique of the art, he spent three months in the workshops of Mourlot frères. At last in 1950 he published *Les Murs*, 14 original lithographs accompanied by poems of Guillevic.

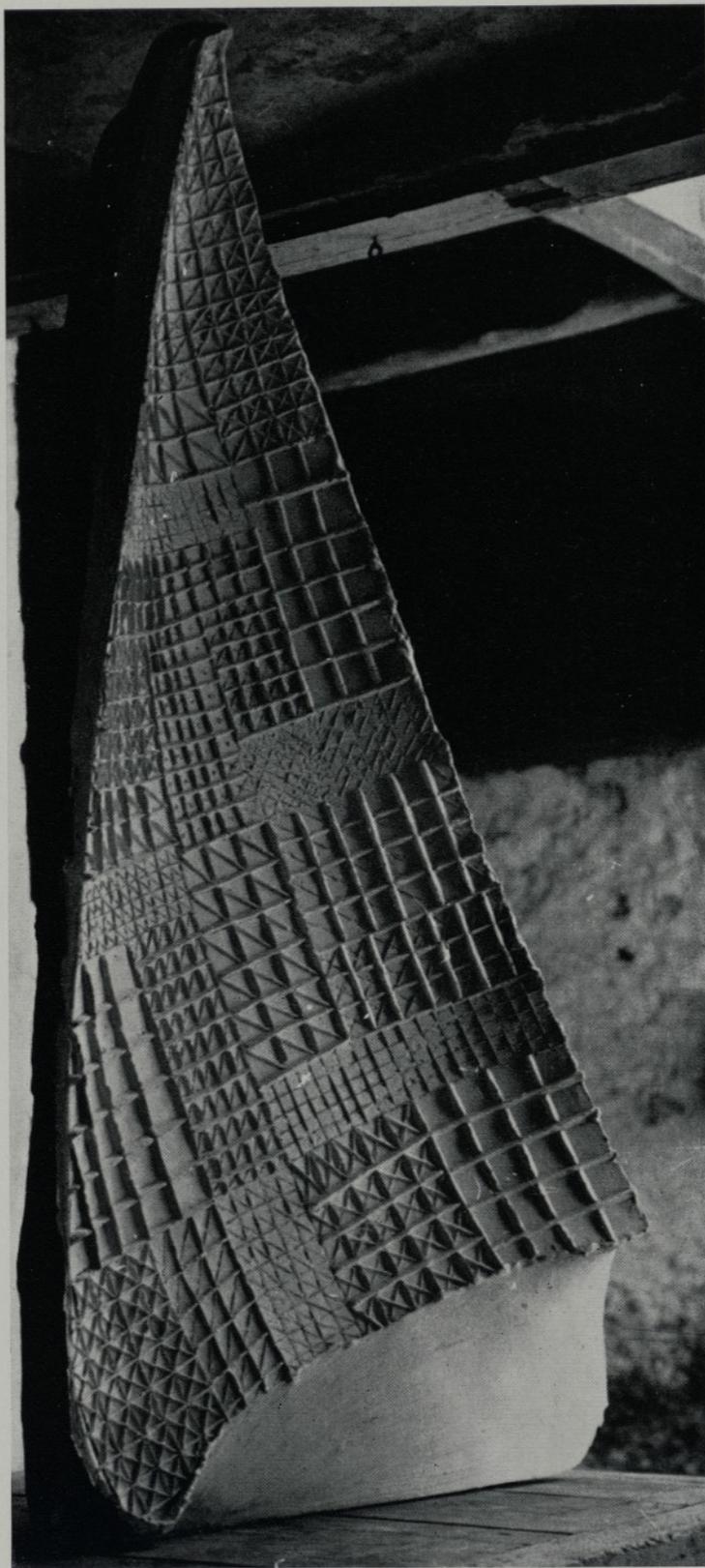
After several periods of experiment in various techniques, he decided to set up his own workshop. This he achieved, first in Paris in the winter of 1957, and then, moving his presses and equipment to Vence in the spring of 1958, he continued working

throughout the summer on a grand lithographic project, at the same time perfecting his technical mastery. Dubuffet intended to put into practice an entirely new kind of lithography—a scheme of titanic proportions.

A detailed explanation would be out of place here; we shall simply take a look at what he has done till now—a considerable achievement, as witnessed by the sixteen albums which have already appeared.

Except for a few, these lithographs are made on zinc, which has the advantage of being more easily handled than stone and stored in a smaller space.

No pencils or brushes were used in making these works: the hand never directly intervened. The artist used many different processes, first of all making prints on materials like stone, wood, leather aprons, mats of rope or rubber, the back of a kind friend, etc. At other times, the prints were made on objects specially prepared to yield them, for example a heap of peelings and orange skins. It would be a mistake to dwell too



## GALERIE RAYMONDE CAZENAVE - ÉDITEUR

ABBOUD

BISSIERE

BORES

BRYEN

OSCAR GAUTHIER

ISTRATI

LANSKOY

POUGNY

NICOLAS DE STAËL

VULLIAMY

WENDT

12 Rue de Berri PARIS 8 ELYsées 14-56

# ADAM

nouvelle série de bronzes  
dessins

à la Hune, 170 Bd Saint-Germain VI

# JACQUES MASSOL

12, rue La Boétie, Paris-8<sup>e</sup> - ANJ. 93-65

BUSSE

CLERTÉ

CORTOT

ANDERSEN

DMITRIENKO

FOUJINO

GASTAUD

LAGAGE

GRENIER

GERMAIN

RAVEL

LACASSE

MANNONI

LEON ZACK

KEY SATO

much on any particular source of prints as the stock is inexhaustible. It is more interesting to consider other processes, such as triturations made on litho paper, or mixtures of antagonistic, incompatible inks, whose battles may be further intensified by the addition of petrol or water; the traces of these chemical rivalries, their unforeseen reactions and the phenomena which result are then transferred to the zinc. He takes advantage, too, of the effect of manipulating acids or of oxydation provoked directly on wet zinc exposed to the sun; and of many other processes.

These innumerable methods often achieve unexpected results; they are experiments, but they are pretty well controlled by this artist's habit of making an accomplice of chance, and by a certain foreknowledge, due to his acquired skill, of the reactions which will take place.

It is reassuring to remember that a work which is not directly that of the hand is not fatally denuded of intention. Indeed, some of these lithos give the impression of resulting from serious premeditation.

The voice of nature speaks in stable textures or in transitory phenomena. Hence these works, scattered through the various albums, which are Texts, Walls or Theatres. In these cases, the physical structures are transported into the moral plane: a Text of stone,

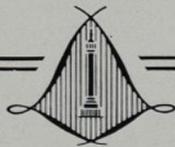
airy Inscriptions, a Text of shuddering; as for the Walls, a realistic Dilapidated Wall is opposed to the Wall of Remembrance, the Wailing Wall or the Great Wall of China. The whole work could be considered as an immense theatre with a hundred diverse acts, but within this frame there might be set one particular Theatre of Hairs and Tears, of Ballet (there are many dances), or a Theatre of Basements.

## HARTUNG THE EARLY WORK

by G. MARCHIORI

Hartung has taken part in the most dramatic events of our time and has understood its innermost workings, far beyond the shocks and contradictions which are characteristic of impassioned contemporary experiment.

Conflicts are resolved into a lucid synthesis and the force of convictions is manifested in a transparent integrity of style. It might seem superfluous to speak of the style of Hartung. But his style is indeed the material of his art and his life, in a mysterious interpenetration of facts, relationships and harmonies. Everything in his life, even the rending of the soul and the delirium of reason,



## GALERIE LACLOCHE

jusqu'au 11 Juin

**LE WITT**



du 15 Juin au 9 Juillet

**Dennis BYNG**



en permanence

**LEBENSTEIN**



grand prix de la ville de Paris Biennale 1959

**LEONARD - BANC - MORENO**

8, place Vendôme

## GALERIE DE POCHE

POCKETT GALLERY

Baron - Renouard

Calmettes

A. Civet

C. Venard

et œuvres de maîtres

11 rue Bernard-Palissy, Paris 6 - Bab. 51-38

# galerie de france

3, faubourg saint-honoré - paris - anj. 69-37

alechinsky

bergman

consagra

coulentianos

deyrolle

gillet

gonzalez

hartung

jacobsen

le moal

levee

magnelli

manessier

maryan

robert muller

music

nicholson

pignon

prassinos

reinhoud

singier

soulages

tamayo

zao wou-ki

zao wou-ki

14 juin - 11 juillet

levee

12 juillet - 10 août

MAI ————— herbin

JUIN ————— arp

ALBERS  
ARP  
BAERTLING  
DI TEANA  
FRUHTRUNK  
HERBIN  
LIPSI  
MORTENSEN  
S. DELAUNAY  
SEUPHOR

VASARELY  
SCHOFFER  
KOSICE  
AGAM  
YVARAL  
TOMASELLO  
MORELLET  
LE PARC

denise rené paris

has an integral part, logically and progressively, in his style.

It is perhaps pretentious to seek to delve into a mystery so well defended during the course of a continuously evolving history, extraordinarily rich in different and essential moments. But the attempt must be made, if only to fix the historical truth beyond the reach of possible legends, however acceptable they may be.

History in this case must be read by means of dates. To-day it is too easy to forget them; and not only because scrupulous documentation can be laborious. There is a very different reason.

To the dates correspond prophecies neither betrayed nor diluted. We penetrate into the living heart of a unique experience, in which every confrontation, every encounter, has a precise justification: an experience which is unique in its newness and originality, unique because it had a contribution to make in the creation of that modern culture which is so difficult to define as real fact, as historical exigency, and not as gratuitous evasion.

The adjective "modern" applies to the reality of a history which has had and continues to have a clear-cut, linear development, in spite of the failure of the many who are obstinately fixed in their incapacity to shape a modern conscience for themselves. This word "modern", with its wide connotations, includes the multiple

events which have transformed and enriched the very idea of art. A modern is one who possesses the spiritual liberty of a Hartung, as revealed in the most resolute and authentic expression of a pure, unequivocal art.

Liberty for Hartung is a natural condition even more than a conquest, however deserved. It is also a clear condition of his relationship with the culture of his time. How else can his extraordinary anticipations be interpreted?

The word "prophecy" has often been abused when it has been applied to the merest hints of a surface modernity formulated in old-fashioned academies of mannerism. It is important to re-endow this word with its true prestige, its original meaning which makes it possible to draw a firm line between true prophecy and the attempts of the phonies of the avant-garde, the plagiarists of whom Degas spoke in another historical context. The personality of Hartung, already affirmed in the water-colours and ink drawings of his early youth (which are the precursors of a rigorous process of abstraction) has through the universally-known work of his latest years acquired its purest tone and its most precious significance.

Hartung provides daily nourishment for our marvellous certainty, our will to live by the aid of reason in this world of approximations and amorphous uncertainty.

**galleria**



**BLU**

**milan - via andegari 12**

*En exclusivité :*

**BURRI**  
**FONTANA**  
**VEDOVA**

*du 30 mai au 2 juillet*

**exposition**

**W O L S**

huiles  
gouaches  
dessins

**HOWARD WISE GALLERY**

**50 WEST 57 ST NY 19 NY**

**Ernest Briggs**  
**Edward Dugmore**  
**Fred Mitchell**  
**Stephen Pace**  
**Milton Resnick**

# ALBERT LOEB GALLERY



12 EAST 57<sup>TH</sup> STREET,  
NEW YORK 22, N. Y.

*Paintings by*

MAX ERNST

VIEIRA DA SILVA

BRAM VAN VELDE

LANSKOY

LAPICQUE

BERNARD DUFOUR

BORES

ALECHINSKY

KALLOS

MACRIS

ROMATHIER

*Sculptures by*

ARP

GILLIOLI

ROBERT MULLER

MAX ERNST. Portrait de Miró.  
(Photo A. Loeb Gallery)

## CHAGALL IN ARCADIA

by J. LASSAIGNE

Chagall is in a privileged position to find a happy solution in his interpretation of the ballet *Daphnis and Chloé*. He is at the peak of his technical mastery and of the richness of his vision. His knowledge and his wisdom have brought him to the point where enthusiasm, freshness of imagination and wonder at the mystery of life have become tinged with controlled emotion and with a gentle and humane melancholy. Since Chagall is Russian by birth he is naturally familiar with the world of the dance. In his youth he passed several formative months with Bakst. His first work in the sphere of the ballet was *Aleko*, to music by Tchaikovsky; later on, he achieved an original, poetic expression of Stravinsky's *Firebird*.

With *Daphnis and Chloé*, Ravel's great symphonic poem, the difficulty was infinitely greater. After a first abortive attempt by Michel Fokine, whose choreography is however the foundation of the new interpretation by Georges Skibine, it seemed that the work could not be realised in ballet form. And indeed, with its contrasts of sudden movement and passages of shadowy, hesitant slowness, its almost static flow, any

attempt to express it in action seems inappropriate. Ravel's music, with its evocative subtlety, its pure, vibrant impressionism, seems to the listener to be complete in itself. And because this music lends itself so well to our subjective vision, it is a bold painter who would impose on it a more concrete representation.

How can the subject be expressed and made visual without sticking too closely to the text and following the movement of the music? Chagall has rejected such subservience and made of the decor a whole in itself, by endowing the colours with their own life and by creating a new dimension. He has done this with such intensity that as soon as the curtain rises or a new scene is shown, the spectator has the impression that he knows everything, he has heard everything already. The choreography may well become no more than an illustration. Excess of riches perhaps, but once the spectator has felt its overwhelming impact he will not readily give it up.

These fluid, luminous colours in their liquid freedom blend harmoniously into the whole and create expression through their interplay. The musical sounds are like a vibrant emanation of the colours. In this magical space peopled by the dancers and animated by music and colour, the spirit of Greece is present, the living fable is incarnate.

## AMERICAN ARCHITECTURE

by MICHEL RAGON

Frank Lloyd Wright, who died on the threshold of his ninetieth year, became a true American national hero, once he had been discovered by European architects. A sort of Davy Crockett of architecture, he was endowed with all the attributes of the typical American cult-figure. Was he not the son of a school-teacher and a Wisconsin preacher? Had not his childhood been nourished on Bible-readings, the music of Bach and the example of the pioneers?

A pioneer of modern architecture, Lloyd Wright constructed his first houses, the prairie-houses, dreaming of the covered wagons and of the Bible. Between 1889, when he drew the plans of his first original house, and 1936, Lloyd Wright worked in the United States in an atmosphere of absolute indifference and incomprehension. But these forty-seven years brought him fame in the outside world. As early as 1916 the group *De Stijl* made his ideas known in Europe where he already had a notable disciple in Berlage. In 1922, the Japanese commissioned him to build the Hotel Imperial, famous for resisting the earthquake of 1923 as well as the American bombardments of the last war. He was the founder

of a community in which he worked with his devoted disciples, and when the United States at last discovered him as a result of the construction of his famous house over a waterfall which attracted the attention of architects all over the world, he was already almost seventy years old. Sage, prophet, turbulent genius, he was destined in his romantic attitudes to become a figure of legend.

What remains of the seven-hundred-odd buildings he constructed during his seventy years of active work? Above all a great example. By ridding the house of useless interior walls and doors, by lowering ceilings, by opening bays to verdure and letting the garden into the house, he has made every contemporary architect his debtor. But for all that, it is clear that Le Corbusier, and, in quite a different spirit, Mies van der Rohe, have had a far greater influence on contemporary architecture.

Lloyd Wright had numerous disciples, but they were petrified disciples. His great fault was to have made no positive contribution in the sphere of town planning. To build far from towns, in the solitude of the prairie, soon leads to an architecture for millionaires.

The Americans, who have after all the mentality of commuters, deified this apostle of the private house. But the technicians of architecture and urbanism soon realised that the

## HANOVER GALLERY

Arp  
Butler César  
Dubuffet  
Fautrier  
Giacometti Marini  
Picasso  
Poliakoff  
Scott  
Vasarély Wols

32A ST GEORGE STREET LONDON W 1



Le Philosophe  
Novembre 1959  
60 x 50 cm

## JEAN DUBUFFET "Éléments Botaniques"

(Août-Décembre 1959)

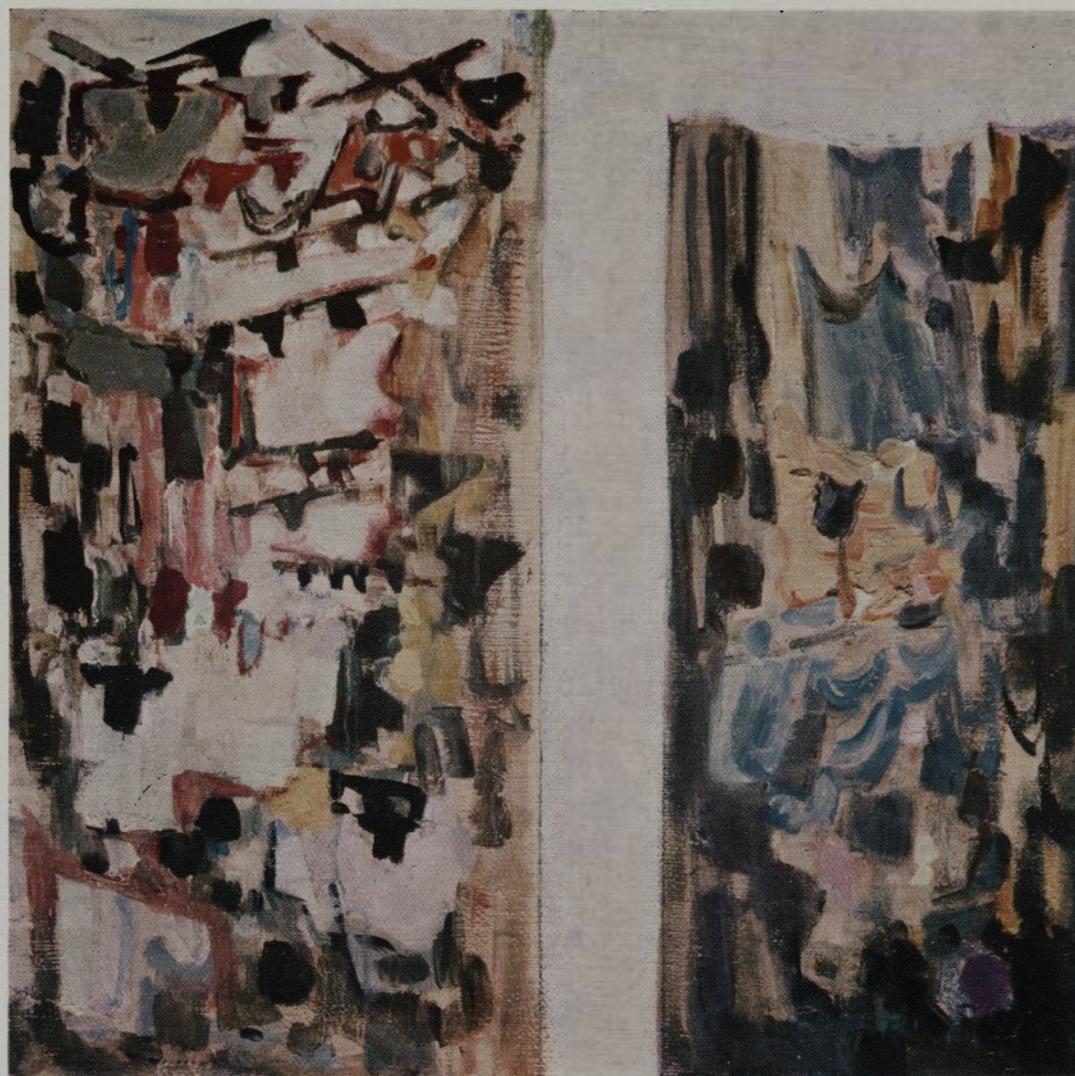
31<sup>st</sup> May - 18<sup>th</sup> June 1960

ARTHUR TOOTH & SONS LTD  
31 Bruton Street, London W 1

GALERIE PIERRE

2 RUE DES BEAUX-ARTS, PARIS-VI

GARBELL



*Rues de Naples*

DU 10 AU 30 JUIN 1960

conditioning of the modern town forced them to seek a more practical model. They found this model at last in Mies van der Rohe, one-time director of the Bauhaus and like Gropius a refugee in the States. Unlike Lloyd Wright, Mies van der Rohe, who has built almost nothing, has made a whole host of disciples. As in the parallel case of Le Corbusier, this is a sign of the fertility of his teaching.

*THE AMERICAN SECTION  
OF THE VENICE BIENNALE*

by DORE ASHTON

Letter from New York:

Most of us are eminently satisfied with the Baltimore Museum's selection of Painters to represent us at the Venice Biennale. For one thing, it brings together three painters who have been exceptionally influential in entirely different ways. From their work it would be impossible to make over-simplified judgments of "The New York School", or to assume that all American painting reflects the disillusion of the jazz-and-beatnik segment of the art world.

Hans Hofmann, for instance, has always been an imperturbable optimist whose joyous reception of life itself has inspired countless students in America since he settled permanently here in 1933. He is our grand old man of painting (born 1880) and

has enjoyed the role of respected patriarch for many years.

Although Hofmann's impulse is expressionist, he is a child of his generation, schooled in the disciplines of French painting. He arrived in Paris in 1904—in time to participate in the excitement generated by Fauvism and to work side by side with Matisse in Colorossi's. The structural principles developed by the Cubists then were implanted in him forever.

But his own ebullient temperament was to modify those principles. Eventually the whipped colors, dashing lines and thick impastos were used with such bravura that Hofmann was generally regarded as an expressionist. Clement Greenberg has even suggested that the first American to use trickles and spatters of paint in the "all-over" schema was Hofmann, and not Pollock.

Through his rapid, hasty experiments, Hofmann has arrived at an unmistakable style that is always, no matter how fretted, a fusion of structural painterly principles and intuitive impulse. In his enormous oeuvre (he works with the abandon of a youngster) his "philosophy" is reflected—a philosophy that bespeaks the "forces" behind the visible; the symbols or hieroglyphs inherent in nature, and, most important to him, "tensions". I have found many of his paintings blunt and over-worked, but if I were asked to name

# catherine viviano

## Americans and Europeans

AFRO  
BECKMANN  
BIROLI  
CARLYLE BROWN  
CREMONINI  
DAVIE  
FRANCESCONI  
LANYON  
MINGUZZI  
MORLOTTI  
PERLIN  
RICE  
ROSENTHAL  
SAGE

42 EAST 57 ST. NEW YORK

# ALEXANDER IOLAS GALLERY

123 EAST 55 TH STREET, NEW YORK 22

PHONE PLAZA 5-6778

*EXHIBITIONS OF PAINTINGS BY*

ERNST WOLS MAGRITTE BRAUNER CRIPPA  
FAUTRIER KELLY CHARCHOUNE MAN RAY  
MELONI OSBORNE

*EXHIBITIONS OF SCULPTURE BY*

VAGIS FAZZINI TAKIS

*EXHIBITION OF A MAGNIFICENT COLLECTION OF  
ITALIAN RENAISSANCE BRONZES*

*EXHIBITIONS OF*

COPLEY PFRIEM METCALF BARREDA PENN  
MENOCAL FAULCONER

*WORKS BY GREAT CONTEMPORARY MASTERS*

the man who has most influenced the younger generation through his didactic activities, and who has unbounded creative energy, I would immediately name Hofmann.

Franz Kline is much younger. He was born in 1910 in Pennsylvania and settled in New York in 1938. A member of the inner circle of artists who, during the 1940s, revolutionized American painting, Kline has always had a peculiar charismatic power without intending it. Even today young people come from all over the United States seeking him out—not to learn his painting method, but to come in contact with his energy.

Kline is, of course, best known for the stark black-and-white paintings that have so often been compared to Oriental calligraphy. Essentially, Kline's image of black lines rushing into blue-white infinity is far removed from the ideographic concept of China and Japan. Rather, by reducing and reducing his image until it stands, a unique sign, isolated and overwhelming in its scale, Kline has been painting analogues to this sensuous feeling of acceleration. In this sense he might be considered an esthetic painter.

This is a good moment for Kline to represent us abroad. His new work answers the criticism that he has "no place to go" with his style. Within the past two years, Kline has not only begun to work with color (not

quite successfully yet, I admit) but he has slowly worked his way into a third dimension. Things are no longer black and white. In fact, there are many subtle half-tones in his paintings, many intermediate grays and white-grays that inevitably take him back into depth. Also, Kline has acceded to a baroque impulse to complicate the movements in his paintings. Certain of the predominantly black paintings now have the twisting, spiralling composition of a 17th-century mural. No matter where he jumps—and Kline is pure energy bounding forward—he expresses native vigor that is far from being exhausted.

It is my belief that Philip Guston is one of the most profound painters in the world today. Three years younger than Kline, Guston has had a long and tortuous history as a painter. At one time, he was a romantic realist, painting with exceptional taste and delicacy images of forlorn, embattled children in barren cities.

His introspective turn of mind, combined with a restless temperament led him from crisis to crisis. When it no longer seemed possible to "express" the human predicament in overt image, he turned to a dark, flattened maps of symbols. And when this seemed sterile and schematic, he turned to an entirely sensuous, painterly technique in which small pinkish and grayish strokes built up

# CAVALLINO GALLERIA D'ARTE

*Signale  
à la XXX<sup>e</sup> BIENNALE  
la salle consacrée  
au peintre*

# SCANAVINO

S. MARCO 1820 - VENISE



## GALLERIA DEL NAVIGLIO

45 RUE MANZONI - MILAN

ARP  
BACCI  
BALLA  
BRAUNER  
CALDER  
CAMPIGLI  
CAPOGROSSI  
DUBUFFET  
FONTANA  
GENTILINI  
JORN  
MATHIEU  
RIOPELLE  
SCANAVINO  
TOBEY

DIRECTEUR : CARLO CARDAZZO

# pierre matisse gallery

41 e. 57 street - new york

balthus, dubuffet,  
giacometti, butler,  
le corbusier, miró,  
marini, macIver,  
riopelle, roszak,  
saura, millares

to a climax somewhere at the top of his canvas. The floating image in these paintings—around 1952 and 1953—eventually congealed and Guston had arrived at the two basic elements of his art: the mutual influence of flux and stasis.

With a consistently dialectic pattern, Guston has explored these two "conditions". In one canvas he will have a solid form vying with ambiguous "atmosphere". The washy grays and pinks that attack the tottering solids sometimes win the battle. Sometimes, matter itself triumphs.

His most recent paintings can only be considered explorations of the inmost regions of human life. Perhaps you might call them portraits of the soul. The awkward, stumbling, torn-apart solids—black, asymmetric structures—that journey with great travail through his canvases are the individual. The deep and far-reaching atmosphere, sometimes stormy and aggressive, sometimes silent and absorbent, hampers him, disorients him.

The reason why Guston has gained adherents among the young here is precisely because he has opened out a new possibility—that of "representing" an inner condition. He also impresses them, and me, with his consummate paint technique and his emboldened spirit that can still find

uses for the past. His use of the halftone, a traditional convention brought authentically into the present, is alone a great source of solace to younger artists. They have been too much exposed to the astringent reductions of older painters, to the ultimate simplicities of flat color on flat ground, and have had little chance to see that it is still possible for a modern artist to use color, tone, and depth with originality.

The sculptor who represents us—Theodore Roszak—was born in 1907 and has been known for his excellent technique many years. I am not very much interested in his expressionist imagery, based usually on the gesticulation of a human figure. I would not have chosen him for the Biennale. We have stronger sculptors.

But it cannot be denied that Roszak is a serious sculptor who has earned his recognition. In a statement, Roszak summarized his recent style: "Sculpture emerges as a language of visual content in space. The meaning of its forms evolves from the same organic source as the content within forms—not as an "act" sufficient in itself, nor as a repository for "object" either lost or found—but as an unequivocal statement charged to fulfill man's awakened sense of his inner realities, upon whose threshold of affirmation stands delineated—a new image."

# PENALBA

Sculpture

Oct. 11 - Nov. 5, 1960

# TURNER

Watercolors

Nov. 8 - Dec. 3, 1960

## OTTO GERSON GALLERY

Fine Arts Associates

41 EAST 57 STREET NEW YORK 22, N. Y.

CORPORA

MASTROIANNI

SPAZZAPAN

SANTOMASO



GALLERIA

# POGLIANI

36 VIA GREGORIANA - ROMA

CORPORA  
BRUNORI  
SANTOMASO  
CASSINARI  
ASSETTO

SPAZZAPAN  
STRAZZA  
MASTROIANNI  
GARELLI  
FRANCHINA

Jean Dubuffet

Chez Daniel Cordier  
Paris mai 1960

As tu cueilli la fleur de barbe



FERNAND HAZAN ÉDITEUR

35 ET 37, RUE DE SEINE - PARIS VI - ODÉ. 68-72

# Peintres d'aujourd'hui

Cette nouvelle Collection s'adresse à tous ceux qui n'entendent pas limiter l'art à ses formes passées. C'est en effet des peintres d'aujourd'hui, de leurs recherches et de leurs réussites, qu'elle se recommande. Par sa luxueuse présentation comme par le choix des œuvres qui y sont reproduites, elle s'adresse à tous les collectionneurs et amateurs de peinture. Chaque porte-folio comprend un texte de présentation dû aux meilleurs noms de la critique et 12 planches en couleurs format 27 x 35 cm. Chaque porte-folio : 48 NF.

VIEIRA DA SILVA

*par Guy Weelen*

STAËL

*par Gindertael*

LANSKOY

*par Jean Grenier*

