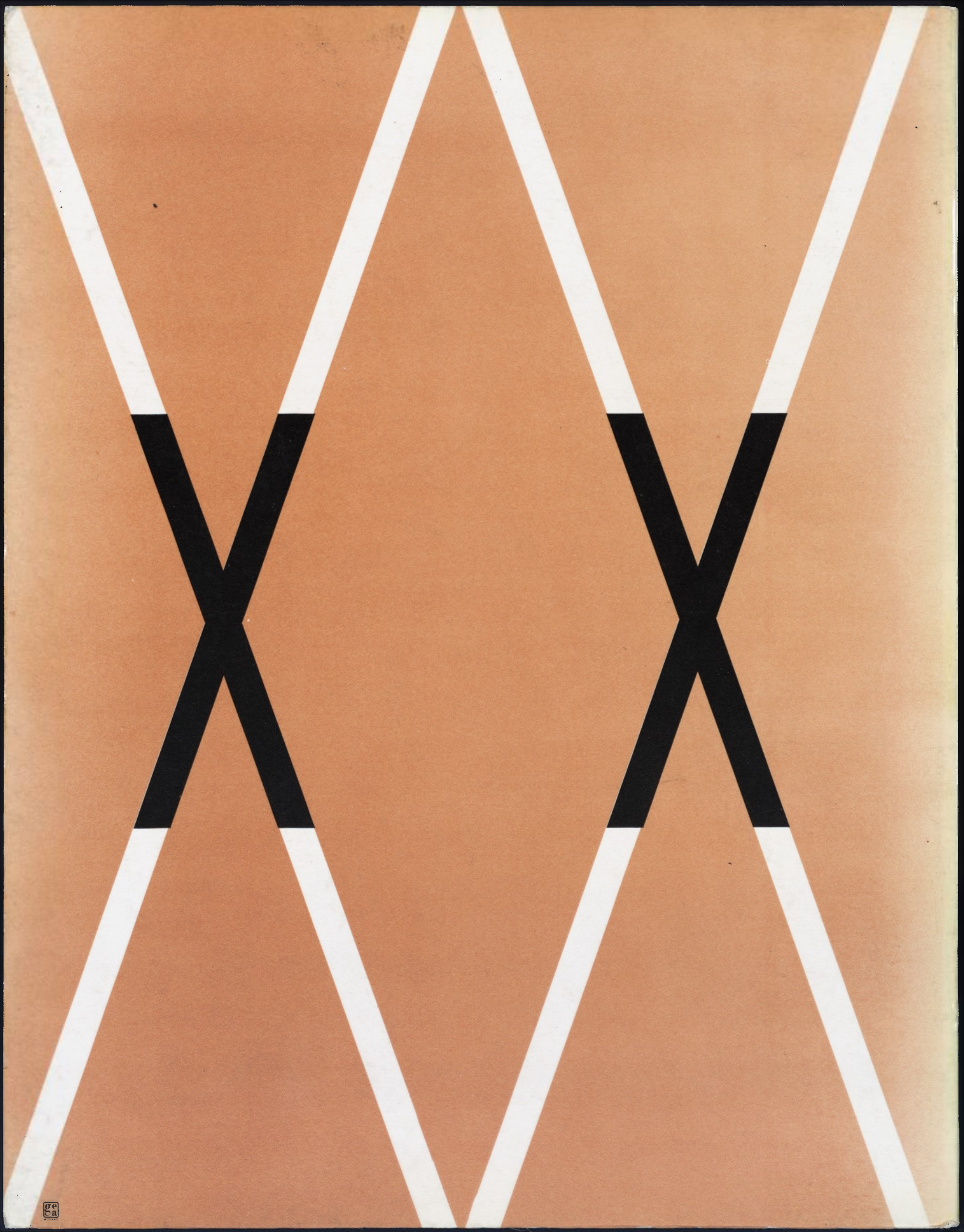
XX^e SIÈCLE - RENOUVEAU DU RELIEF - XVI-1961



XX^e siècle Nouvelle série - XXIII^e Année - N° 16 - Mai 1961

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

RENOUVEAU DU RELIEF

ORIGINES ET TENDANCES DU RELIEF
par Carola Giedion-Welcker 3

LES RELIEFS DE ROBERT DELAUNAY par Guy Habasque 16

LE RELIEF, ART DE L'ÉQUIVOQUE par Pierre Volboudt 19

RELIEFS CONSTRUITS par Michel Seuphor 27

UNE CORRIDA EN RELIEF DE PICASSO par André Verdet 30

MIRÓ : ŒUVRES RÉCENTES par Jacques Dupin 32

NOUVELLES SITUATIONS (2)

EMILIO VEDOVA par André Pieyre de Mandiargues 38

ARPAD SZENES par Jean Tardieu 42

KRAJCBERG par W. Zanini 46

NATALIA DUMITRESCO par R. V. Gindertael 49

SACHA-ALEXANDRE GARBELL par René Berger 54

ROGER-EDGAR GILLET par Denys Chevalier 58

ANNA-EVA BERGMAN par J. P. Hodin 62

SOURCES DE L'ART CONTEMPORAIN

PEINTURES ANCIENNES D'ANTOINE PEVSNER
par René Massat 68

CHRONIQUES DU JOUR. *La sculpture anglaise depuis Moore* (J. P. Hodin). *Xcéron* (Dore Ashton). *César à Londres* (John Russell). *Crippa* (A. Jouffroy). *Hans Richter* (Marcel Jean). *Les demeures d'Étienne Martin* (Denys Chevalier). *Paysages de Lapicque* (Claude Rivière). *Le Dessin : Tal Coat* (Jean Grenier). *Masson et Picasso* (Pierre Volboudt). *Gilioli* (J. Blanc). *Piza* (Pierre Guéguen). *Di Teana* (P. G.). *Gravures de Revol* (G. Bachelard). *Aux sources du XX^e siècle* (P. Volboudt). *Rythmes et images au Festival d'Art d'avant-garde* (J. Polieri).

CE NUMÉRO COMPORTE 200 REPRODUCTIONS EN NOIR, QUINZE QUADRICHROMIES (Delaunay, Krajcberg, Miró, Vedova, Szenes, Dumitresco, Garbell, Gillet, Pevsner, Xcéron, Crippa, Kandinsky, Chagall, Picasso)

TROIS LITHOGRAPHIES ORIGINALES EN COULEURS (César, Miró, Vedova)

DIRECTION : 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6^e

Deux numéros doubles par an :
Abonnement pour 1961 : 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 1961 : 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.

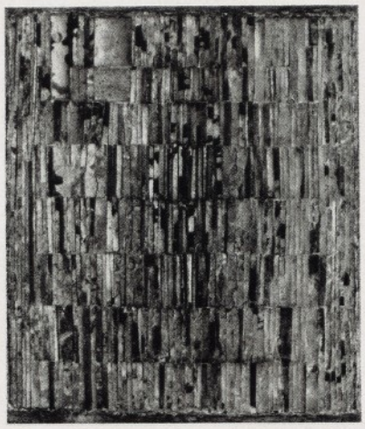
PAYS-BAS
L. J. C. BOUCHER, NOORDEINDE 39A
LA HAYE

SUÈDE
CHARLES PORTIN, STORGATAN 90 D
HAPARANDA

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.

FRAGILITÉ ET CONTINGENCES



CESAR . Collage . 1961

Au carrefour des préoccupations actuelles de l'art et de ses tendances les plus extrêmes, à la croisée des audaces et des défis, le Relief offre tout le jeu de ses assemblages, de ses combinaisons, tout l'appareil de ses mécanismes à compliquer, à simplifier, à comprimer, à broyer l'espace traditionnel de l'œuvre.

Faut-il y voir une évolution décisive des formes plastiques sur la voie d'une unité qui, par un paradoxe assez singulier, ne s'est jamais affirmée davantage qu'au moment où l'art est en quête de nouvelles issues et en vient même, parfois, à perdre son nom ? N'est-il qu'une crise, une mode, un effort désespéré pour briser les cadres anciens et faire entrer de force dans des formules élargies et débordantes les recherches en lesquelles l'art d'aujourd'hui aventure sa destinée ?

Cette débauche d'inventions, ce romantisme de la matière sont des manifestations caractéristiques d'une époque vouée à l'instabilité. Qu'on le reconnaisse ou non, elles sont l'aboutissement logique d'une conception abstraite de la plastique et de sa notion d'espace.

Quelques exemples en ont été donnés récemment, à la manière d'illustrations d'un problème qui est au centre de toutes les inconnues de l'art. Il restait à l'étudier dans ses antécédents, dans ses conséquences, dans sa portée. C'est ce que ce numéro de XX^e Siècle *a tenté. Éphémère ou prophétiquement accordé à la vision d'un monde qui change, et qui changera sous nos yeux, le Relief a toutes les souplesses, les hardiesses, les inconséquences de la vie.*

Sans doute, les tentatives les plus rares, les plus chargées d'avenir, sont aussi les plus fragiles et les plus périssables. Les clous rouilleront, les toiles s'effilocheront, le plâtre s'écaillera et aux déchirures, aux crevasses s'en ajouteront d'autres que l'artiste n'avait pas prévues et dont nul, un jour, ne pourra dire si elles sont de sa main ou l'effet des années. Mais n'en resterait-il que le souvenir, de telles expériences, d'aussi périlleux exercices ne sont pas vains. Ils témoignent d'une recherche inquiète d'un nouveau langage. Ils furent de tous les siècles et, s'ils se multiplient à présent, c'est un signe de vitalité. Les raffinements de la technique peuvent abréger la vie d'une œuvre. On peut le déplorer. La Bataille d'Anghiari *s'est effacée du mur où Léonard la peignit. La gloire du peintre ne s'est pas effacée avec elle. Les* Élevages de poussières *de Marcel Duchamp se sont envolés au souffle qui les assembla. On n'admire pas moins les ailes du papillon parce que un peu de poudre colorée en demeure au doigt du collectionneur ou du temps.*

XX^e SIÈCLE

PRINTED IN ITALY
IMPRIMERIE GEA MILAN
TYPOGRAPHIE UNION PARIS

Origines et tendances du relief

par Carola Giedion-Welcker

Le volume qui, comme du sommeil, semble sortir de la paroi rocheuse, ou la forme concave creusée en elle sont au début de toute sculpture : en effet, avant même la statuaire des idoles, le relief existait dans la préhistoire. A côté de la sculpture en ronde bosse l'art archaïque égyptien cultive également le relief mural dans ses temples et ses demeures funéraires comme le champ de représentation des cérémonies cultuelles. Ces reliefs délicats accompagnent une architecture puissante et illustrent l'événement religieux dont celle-ci est le lieu. C'est en Grèce seulement que la statuaire l'emporte sur le relief.

Depuis lors, à travers le Moyen Age, la Renaissance, le Baroque jusqu'à l'époque classique incluse, la sculpture ne cesse de faire entendre une double voix; celle d'une plastique encore liée au plan, et d'une autre, indépendante dans l'espace. Tandis qu'ici et là la conception de l'espace connaît des phases changeantes, cette dualité demeure constante.

Après un temps de pétrification classicisante et de mièvrerie littéraire, au début du xx^{e} siècle, des modes d'expression tout à fait nouveaux apparaissent dans la statuaire comme dans le relief. C'est Fernand Léger qui découvre l'importance croissante du mur comme champ d'opération de la création plastique pour la peinture et le relief et qui souligne son rôle dans l'architecture moderne. Après une lutte victorieuse contre la surabondance étouffante du décoratif et de l'ornement, dans un « vide » nouvellement reconquis, un être géant que l'on avait cru mort était réapparu pour s'offrir à l'artiste : le mur. L'image colorée et sculptée de notre temps pouvait de nouveau y fleurir.

La prophétie de Léger s'est réalisée et, dans le domaine d'un art redevenu actif, on a assisté à la naissance d'une foule de solutions. Des formes dures ou fluides ont rythmé d'ombres et de lumières des parois abruptes, presque hostiles, maintenant modelées en continuités massives, ou bien rompues, ajourées, baignées d'espace dans le dynamisme des perforations. Et notre époque, précisément, montre dans ces deux voies des réalisations d'un art du relief qui s'entend maintenant, dans une liberté absolue, à composer des musiques de forme et d'espace dans des œuvres destinées dès l'origine à un édifice ou qui, si elles naissent encore comme des créations détachées, indépendantes, possèdent cependant, comme une tendance souterraine, la capacité latente de pouvoir s'incorporer à un ensemble.

MAILLOL. Désir. Bronze. 1905-06. (Musée National d'Art Moderne, Paris)

DUCHAMP-VILLON. Les amants. Bronze. 1913. (Galerie Louis Carré)

ARP. Marteau-fleur. Bois. 1917.

LAURENS. Bas-relief. 1926. (Galerie Louise Leiris)

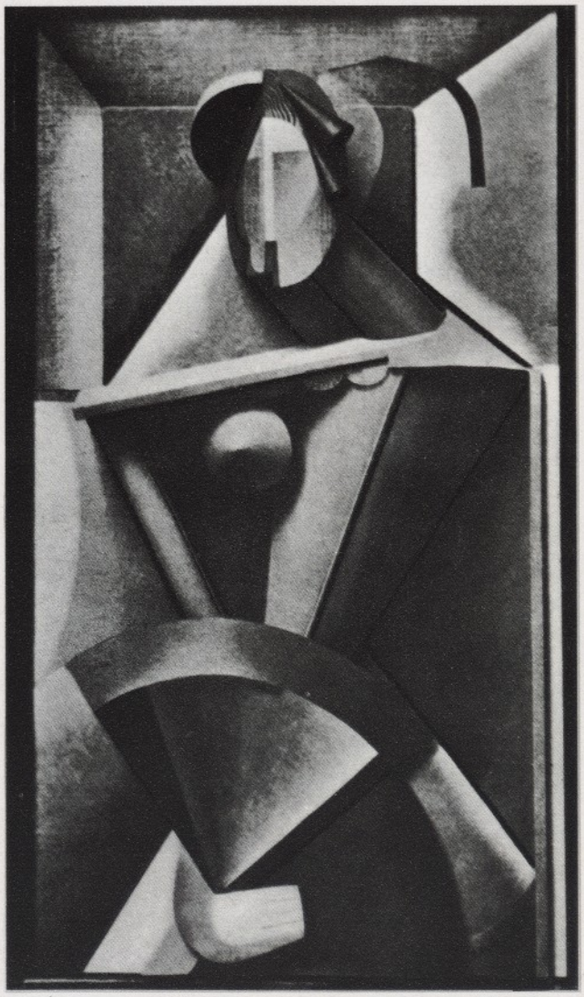
Depuis les premières décennies du XX^e siècle, le relief, dans l'évolution qu'il décrit, tend à architecturer son propre langage formel. La construction des plans encore à l'antique du bas-relief de Maillol, *Le Désir* (1905), avec ce contraste vivement senti des zones bien délimitées que forment la figure et le fond, semble être évincée, dès 1913, avec *Les Amants* de Duchamp-Villon, par un dynamisme qui, d'abord, inclut la figure dans de larges rythmes, renonce au langage d'une définition exacte de la forme et s'attaque au fond en le creusant.

Cette évolution, qui vise à fondre la forme dans l'architecture, à la rendre plus anonyme, s'exerce d'abord sur la figure et selon les procédés les plus divers. ARCHIPENKO ouvre d'abord la voie avec ses reliefs anciens, ses « Sculpto-peintures » (1913-1917), où l'alternance du vide et du volume exhaussé, de la lumière et de l'ombre n'orchestre pas seulement la couleur mais aussi les tonalités, tandis que, plus tard, dans le cours des années 20, les constructions spatiales de PEVSNER et de GABO, dépouillées de tout élément figuratif, jouent librement d'un vocabulaire mathématique. L'important, le décisif c'est maintenant une dynamique qui met l'espace à nu à l'intérieur d'une rigoureuse composition architectonique. Ici, l'on part immédiatement, — dans le relief aussi —, d'une architecture d'imagination,

poétique, libérée de toute obligation fonctionnelle.

Dans les massives « Natures-Mortes » cubistes de LIPCHITZ et de LAURENS se réalise cette pensée essentiellement architectonique qui trouve son expression la plus poussée dans une phrase de JUAN GRIS : « La peinture est une sorte d'architecture plate et coloriée », et il en est de même des reliefs de ROBERT DELAUNAY ainsi que des domaines où les impulsions artistiques sont directement suscitées par la nature, par le monde des formes organiques. Dès l'époque Dada ne cessent d'apparaître chez JEAN ARP des compositions et des « Constellations » souples, « formes neutres sur fond neutre », ainsi que Mondrian les a définies, ordonnées « d'après les lois du hasard » (Arp). Ici, pour la première fois, s'ouvre dans le relief un jeu intensif entre la forme et le vide, en opposition aux structures serrées des compositions cubistes dont une certaine influence se fait sentir sur Arp, à ses débuts (*Marteau-Fleur*, bois, 1917). Le passage du tableau dans le relief, du relief dans le tableau, procédé généralisé aujourd'hui, apparaît déjà dans les collages cubistes, puis dans les collages Merz de KURT SCHWITTERS (*Cabane du Matelot*, 1926), qui fait dialoguer la paroi et l'élément rehaussé et les entraîne dans une activité nouvelle. Si Schwitters, influencé par le *Stijl*, utilise la forme architectonique

ARCHIPENKO. Femme à l'éventail. Bois et métal. 1913-17.

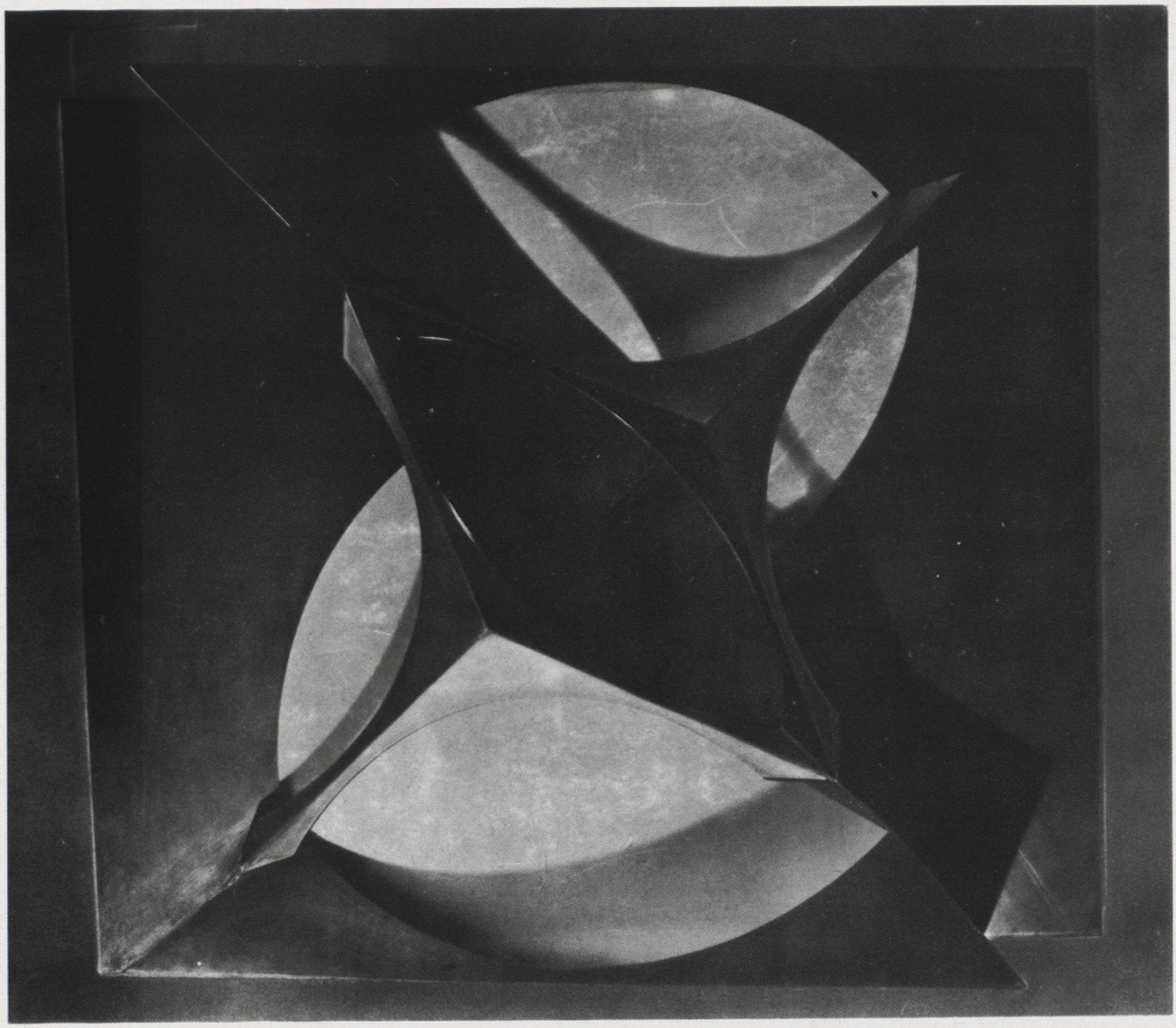


LIPCHITZ. Nature morte. Relief en pierre. 1918.

associée à des éléments accessoires ironisants, Arp, plus tard, à côté de ses éléments ondulants en forme de feuilles, d'étoiles ou de nuages, suscite au moyen de déchirures et de découpures aiguës, l'esprit d'une langue architectonique qui palpite dans ses compositions à l'ample respiration. Dans les salles du Graduate-Center à l'Université Harvard (1950) comme dans la Pergola de Caracas apparaissent ces formes ambiguës, où se font entendre les voix de la nature et de la civilisation urbaine, tantôt compositions massives, tantôt éléments ajourés, suspendus, libres devant la paroi, pareils ici à des caractères orientaux. Avec ses derniers *Objets sur le Seuil* (1959, Galerie Denise René) Arp fournit une contribution originale à cette catégorie particulière du « relief-écran » sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Sur la même base d'une organisation de formes neutres traversées d'éléments géométriques, rigoureux, se dégageant directement du mur comme s'il sortait d'une pénombre, l'impressionnant relief monumental d'HENRY MOORE (1955) orne le mur de brique du « Bouwcentrum » de Rotterdam : ici, le même matériau parle dans l'édifice, la paroi et l'élément en relief, grâce à quoi les groupes de formes rythmées se trouvent englobés dans le vaste ensemble architectural. La pesante masse du mur semble respirer et, en même temps, l'élan de la forme l'anime et la scande. Dans des années antérieures Moore avait déjà réussi à intégrer le relief à l'édifice, de manière toute différente mais non moins convaincante, — dans le *Time-Life-Building* de Londres (1953-54) où, en opposition à « l'affiche de pierre » simplement plantée qu'il condamne, il atteint une harmonie de proportion et de rythme avec l'architecture. Produit d'une organisation plastique bien personnelle, le « screen-relief » (relief-écran) perforé d'abord portait une triple accentuation qui mettait en valeur les parois antérieure et postérieure, et il révélait également son efficacité qu'on le regarde de la terrasse intérieure ou de la rue.

Dans les œuvres de FRANÇOIS STAHLY ce type du relief mural rompu porte la marque d'une élaboration particulière. Dans l'église Saint-Rémy de Baccarat l'artiste a créé, par l'introduction du verre,



PEVSNER. Construction. 1932.

une forme entièrement nouvelle d'ouvertures, qui brisent la monotonie des parois, les animent et font entrer la lumière en flots de couleur, ce qui contribue à rendre vivant tout l'espace intérieur et le relie à l'événement cosmique.

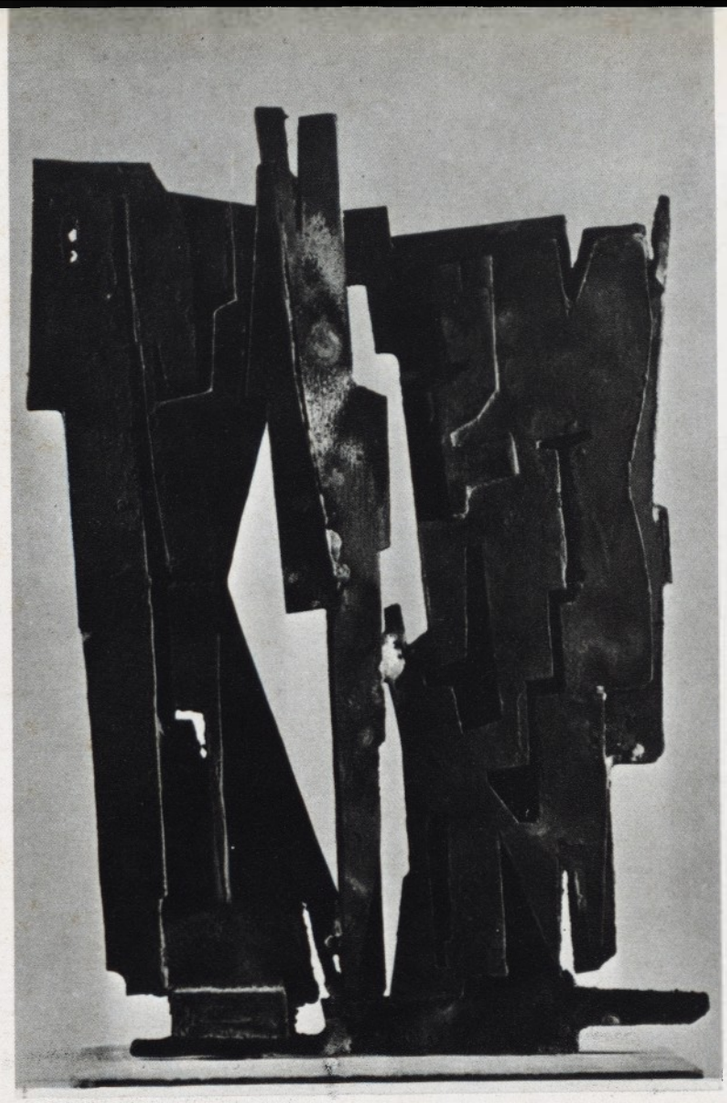
Aux « Fosse Ardeatine », près de Rome (1950), — pour donner un cadre plastique à la sépulture de trois cents otages romains fusillés —, MIRKO a élevé des balustrades à jour et un portail d'entrée dans un fortissimo aérien comme on n'en avait pas connu depuis les grilles de bronze d'Antonio Gaudi, mouvementées comme des vagues.

Dans son relief destiné à l'architecture et mis en place dès la construction, NORBERT KRICKE, au Theater-studio de Gelsenkirchen, grâce à une composition linéaire horizontale qui tapisse la paroi sur deux plans inégalement distants du fond, réussit à animer une vaste surface murale. La direction horizontale du mouvement qui s'accomplit dans un puissant *tempo* entre aussi dans un autre jeu de rapports — qui élargit encore l'espace — avec une composition verticale (projetée). Contrastant avec cette animation de la paroi qui se déroule dans la longueur, un rideau d'eau courante vient structurer des colonnes de plexiglas. Ce qui apparaît ici d'une importance décisive, c'est que le relief lié au mur prend place maintenant dans un plus vaste ensemble spatial et, par là même, échappe à l'étroite localisation de sa fonction.

Si chez Kricke de minces tubes d'acier parviennent à créer la spatialisation d'un graphisme linéaire — une sorte d'écriture spatiale, dans le relief comme dans la sculpture, chez le Suisse WALTER BODMER des fils monochromes et polychromes s'entrecroisent pour tisser un filigrane. En face de l'élément dramatique, du mouvement de Kricke, le processus créateur, ici, semble plutôt naître d'une disposition d'esprit lyrique et méditative; avec rigueur et poésie l'artiste dresse des constructions qui encerclent comme d'un vol large un centre idéal et le déterminent avec précision.

Cette nouvelle orientation dans l'espace du relief

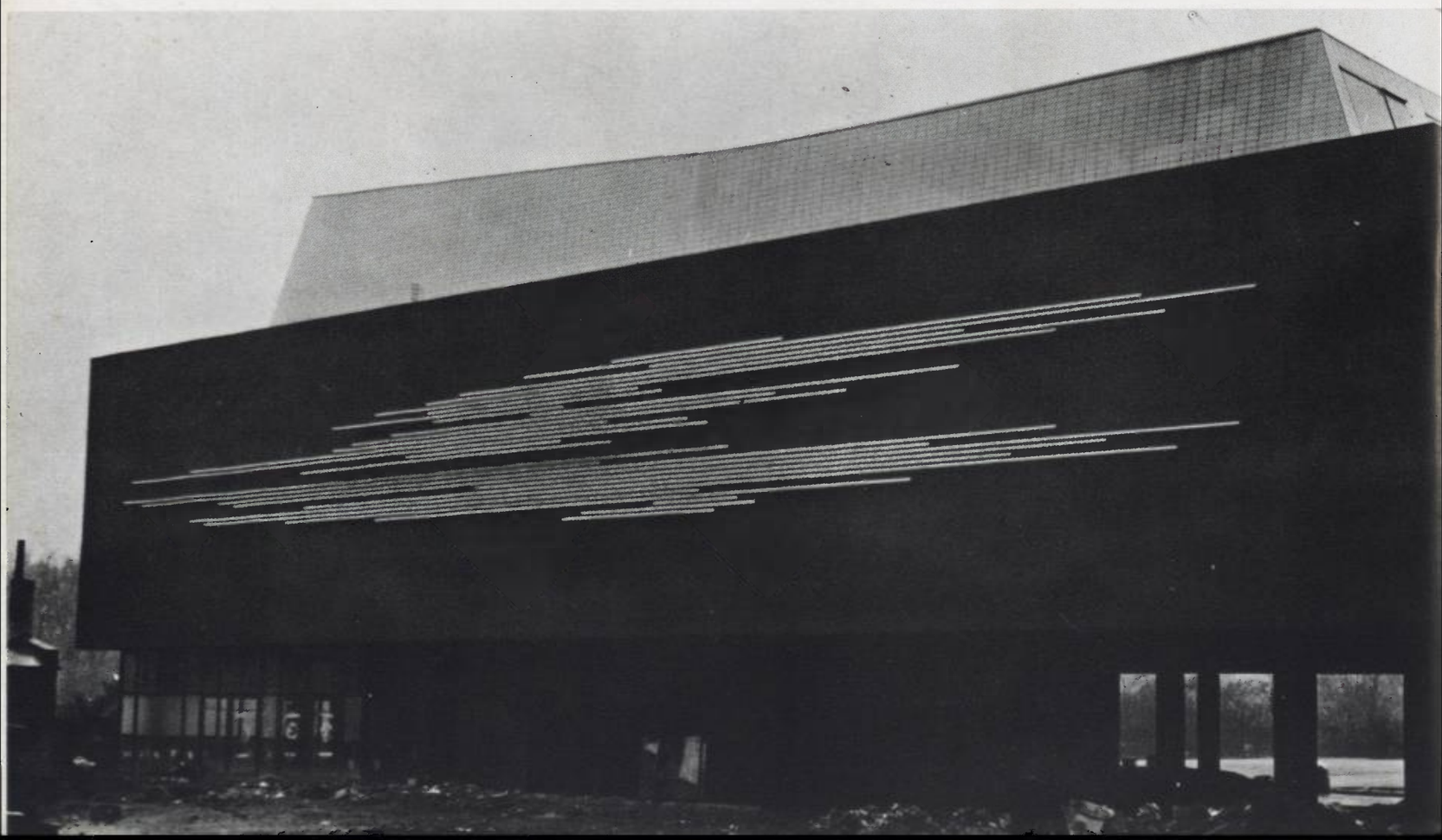
ARP. Relief sur le seuil. Bronze. 1959.

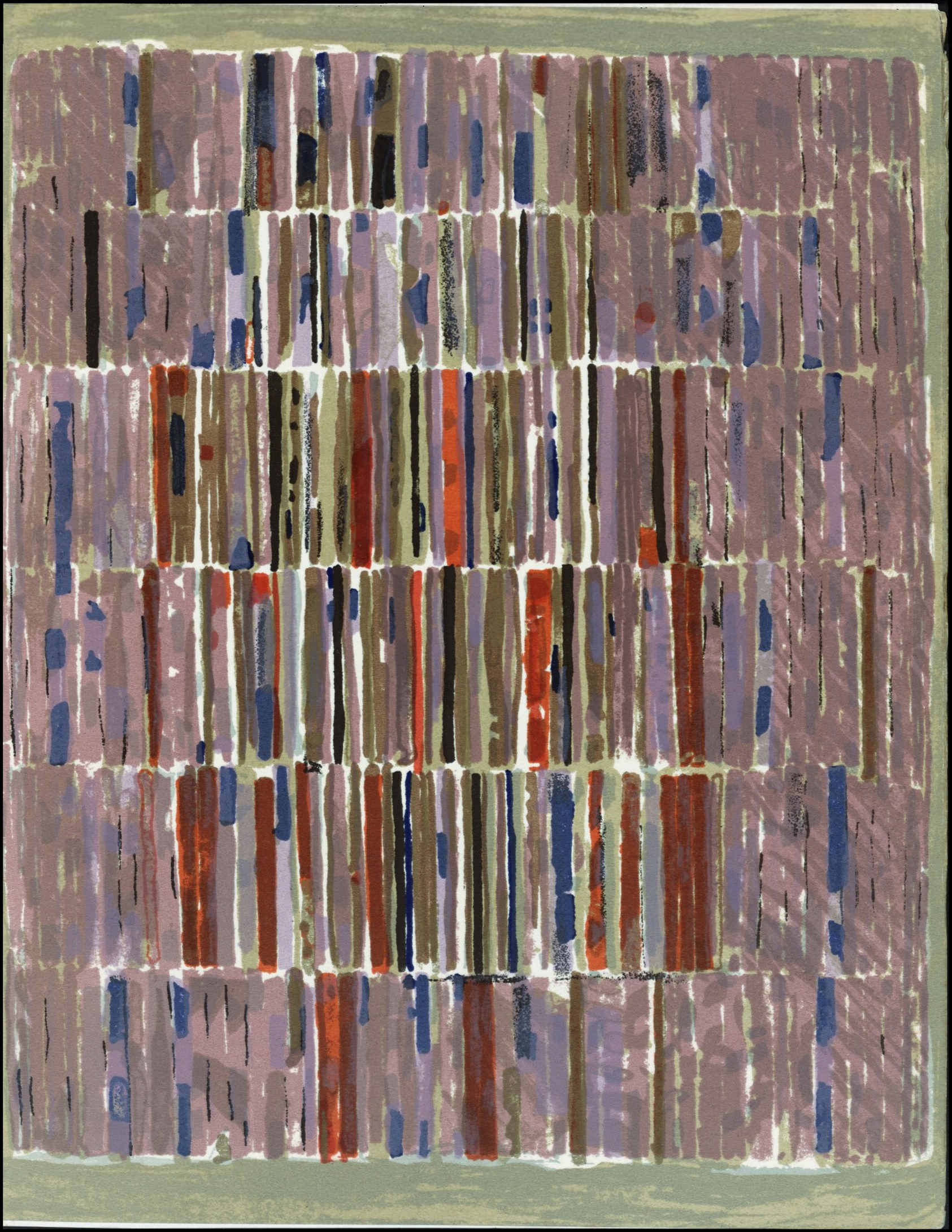


CONSAGRA. Mur du son. Sculpture frontale.

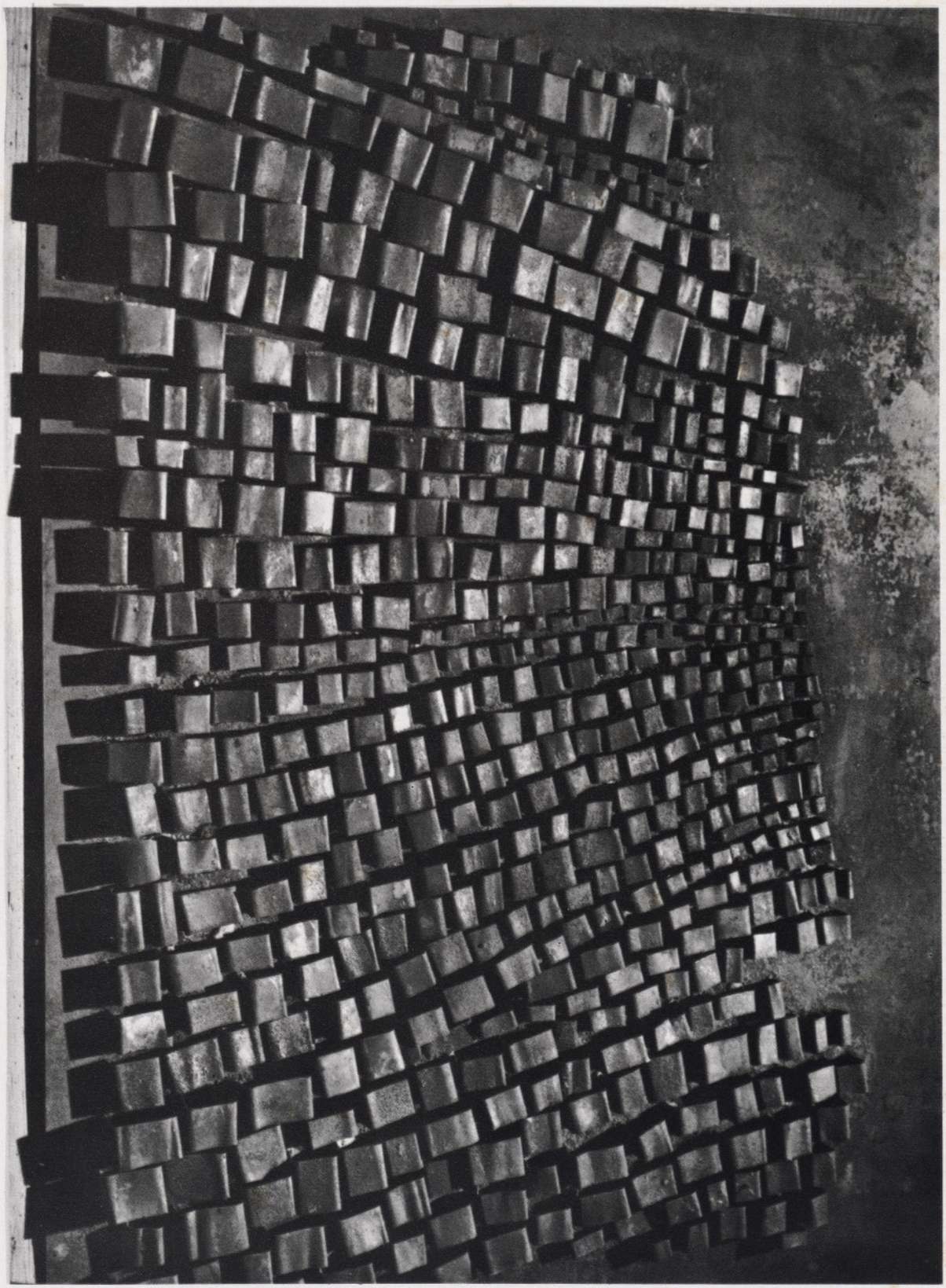
CESAR. Relief en fer. 1958.

ROBERT KRICKE. Relief pour le Studio du Stadttheater de Gelsenchirchen.

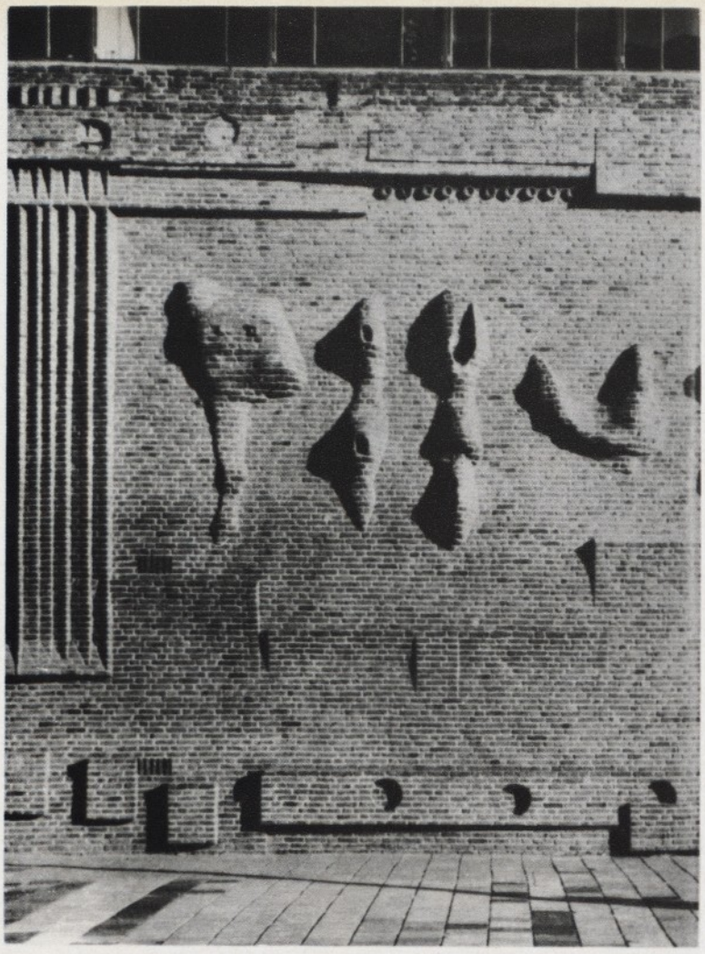




CÉSAR. Lithographie originale pour XX^{e} siècle n^{o} 16 (Pons, lithographe)



KEMENY. Mouvement s'arrêtant devant l'infini. Fer. Cm. 73 × 104. (Galerie Facchetti)

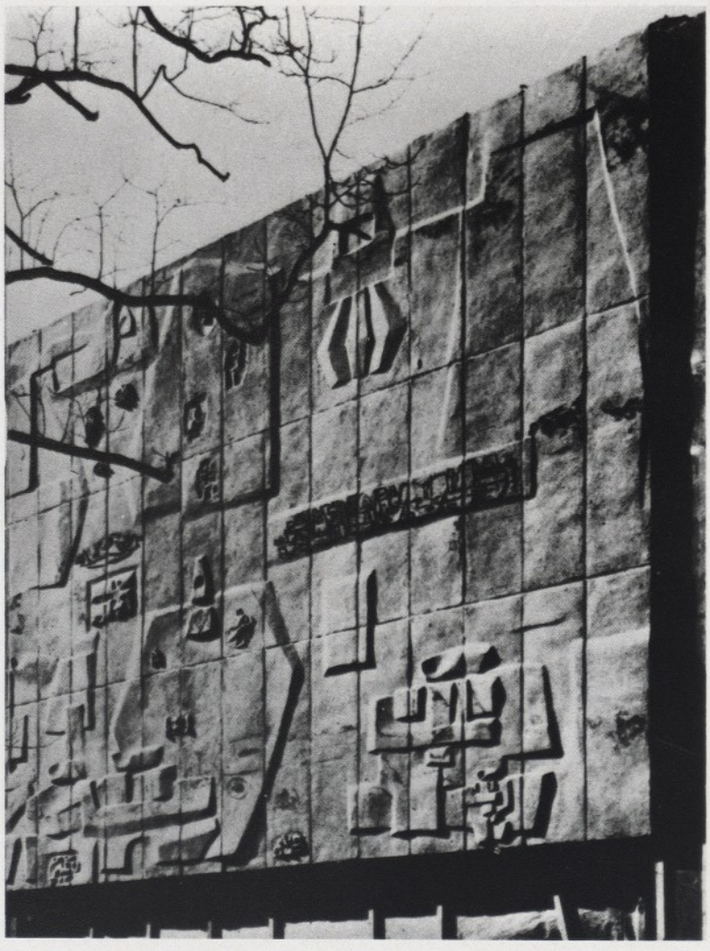


HENRY MOORE. Relief sur le mur. Bouvecentrum, Rotterdam.

une unité de tension qui se communique au fond et le fait participer à la vie plastique du relief. Hajdu, selon sa propre formule, veut atteindre une « unité spatiale, une fusion totale de la forme et du fond ». A la lumière et au mouvement il veut donner un épanouissement dans l'espace. Ainsi, chez lui, le relief-mur devient un plan flexible, que le vent modèle en glissant sur lui comme sur la surface d'une eau, exhaussant les fonds, repoussant les premiers plans, frayant ses voies à la lumière. Chez Consagra ce sont les sombres lacs des concavités et des perforations qui se creusent dans la terre ferme de ses plans, formant dans l'espace, avec les surfaces éclairées, un jeu alterné riche en contrastes. Dans ses reliefs de bois traités partiellement au feu et travaillés d'une main plus légère, les entailles, aux formes moins aiguës, font un peu l'effet de craquelures, d'écorchures rappelant ces marques que les passages des bêtes laissent dans l'écorce des arbres.

Chez Consagra aussi bien que chez Hajdu, dans la ligne d'Arp et de Moore, mais à une génération de distance, la méthode artistique, comme l'attitude générale (ce qui ne les empêche pas d'être pleinement en contact avec leur temps), semble s'ancrer profondément dans une tradition de la forme sculptée qui nourrit toutes les innovations. En face d'eux se tiennent les artistes qui, de la situation actuelle d'une

NIVOLA. Relief sur la façade de l'immeuble de la Hartford Insurance Company.

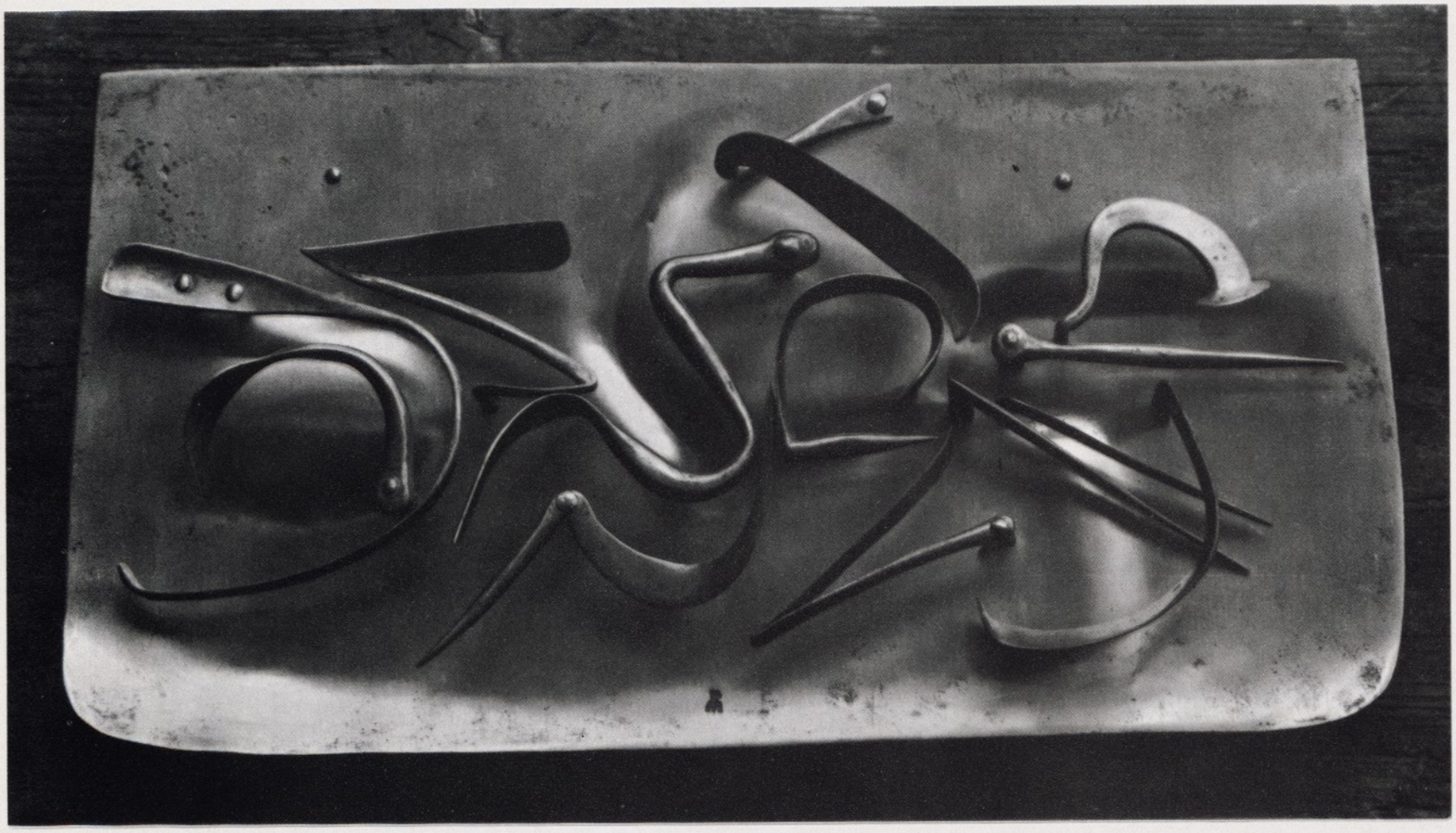


actuel se concrétise dans les domaines les plus divers et connaît de multiples variations. Ainsi, avec le relief-mur placé dans l'espace, de métal ou de marbre comme chez Hajdu : *Figure-Mur* (1956) ou chez James Rosati (New York) : *Heroic Gallery* (1958-59), on voit traiter de manière différente le problème du relief-écran déjà soulevé par Moore, qu'il soit travaillé sur une face unique ou double.

La « compression dirigée » de CÉSAR, où métal et résidus de métal se trouvent transformés, nous offre les formes les plus diverses : à côté de la *Sculpture murale* (1959), on voit les Reliefs jaillir en stèles verticales (*Hommage à Brancusi*, 1957) ou s'étendre en longueur et en hauteur sur des plans dont souvent la combinaison structurée forme des cubes placés dans l'espace (*Boîte*, 1960).

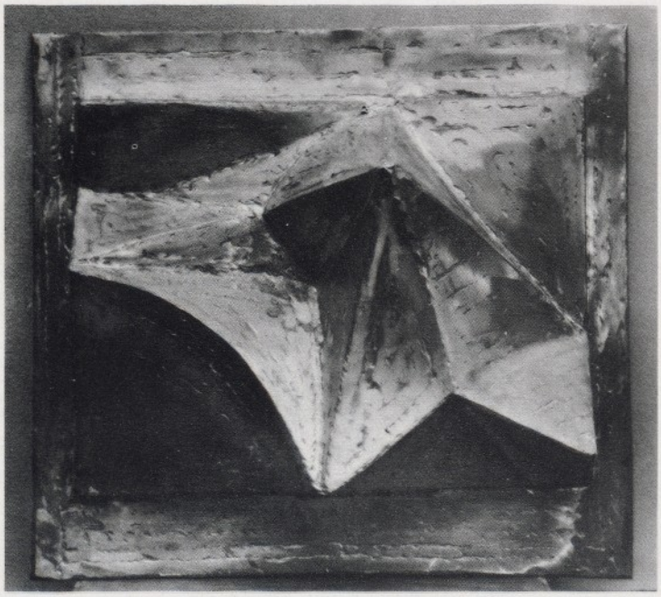
Si César met l'accent sur le matériau industriel et lui confère une intensité spirituelle, les reliefs de bronze articulés et silhouettés de CONSAGRA (*Mur du Son,* 1956), les marbres de HAJDU ainsi que ses reliefs d'aluminium et de cuivre (*La Danse,* 1957), témoignent d'une élaboration plastique partie de la figuration pour entrer dans l'anonymat structurel. Chez Hajdu, dont la sculpture tire fréquemment son efficacité d'un relief à double face, c'est avant tout une musicalité qui rythme les groupes de formes. L'antique héritage méditerranéen d'une imagination exercée sur la forme individuelle articule maintenant dans le relief une nouvelle totalité complexe (Hajdu) ou encore des configurations de formes diverses aux contours coupants (Consagra). Si chez ce dernier prédomine la notion de « Conversazione » dans l'espace et le temps, — alternance et opposition de la forme ouverte et fermée —, chez Hajdu les mouvements contraires qui parcourent la matière créent

HAJDU. Danse.
Relief en aluminium.
1957.



ROBERT MULLER. Relief en bronze. (Galerie de France)

COULENTIANOS. Relief en bronze. (Galerie de France)



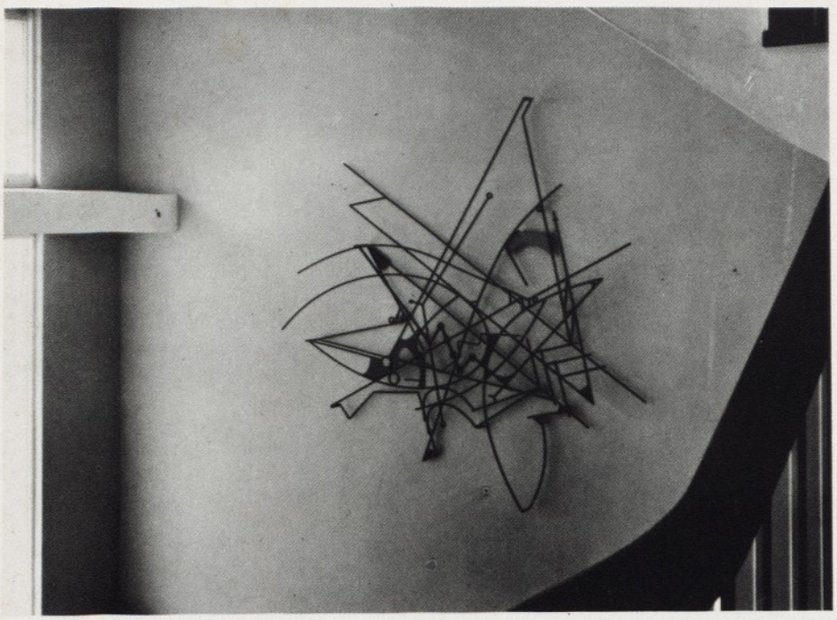
mécanisation industrielle, ne tirent pas seulement leur matériau mais aussi l'accentuation qu'ils lui donnent au moyen de la structuration. Leur imagination créatrice métamorphose la forme industrielle en forme artistique. Si César part à l'origine de charpentes plastiques à trois dimensions faites de pièces de fer et de ready-mades, ZOLTAN KEMENY tend aujourd'hui d'un matériau riche — à l'origine avec des « moyens pauvres » — une surface structurée par une imagination fantastique, rythmée par la lumière et pleine d'une vitalité spatiale. Partant du tableau-relief (il se déclare expressément peintre), il tire de la matière et de ses possibilités d'expression picturales une contribution originale au « mur vivant » d'aujourd'hui. Ses structures fantastiques nous apparaissent comme un mur de pierre entrée par magie en mouvement, un pays au sol labouré ou des complexes urbains vus d'avion. (« Mouvement s'arrêtant devant l'infini », fer, 1954.)

De ce besoin puissant, lié à l'époque, qu'éprouve l'artiste contemporain — et pas seulement dans le domaine de la sculpture — d'arracher à une vie riche en structures et en suggestions plastiques une signification et une intensité d'expression psychique nouvelles, se distingue la tendance artistique déjà signalée qui part de la forme organique et humaine.

On rattacherait volontiers à celle-ci l'art d'UBAC qui semble enfoncer ses racines à la fois dans un graphisme néolithique et dans les graffiti, ce folklore de nos grandes villes. Ce qui se fait sentir ici de façon tellement expressive c'est un jeu double de rigueur architectonique et d'organisation souple de la forme, de renflements légers dégagés par l'entaille et d'un réseau de lignes gravées. De manière analogue CONSTANTINO NIVOLA (New York), en articulant librement un monde de formes géométriquement discipliné a su donner une vie très nouvelle aux surfaces intérieures de l'Olivetti-Shop de New York (1955-56) de même qu'aux murs extérieurs de l'immeuble des assurances de Hartford (Conn.) (1957), où spontanéité et rigueur de composition animent les immenses surfaces qui sans cela seraient comme mortes. Nivola est d'une famille de maçons sardes, aussi a-t-il le métier dans le sang. Son art, auquel on doit aussi d'originales sculpto-architectures rappelant les nuraghi, est né du monde de la civilisation méditerranéenne et tire spécialement ses procédés artisanaux de la technique de l'île maternelle. L'artiste modèle ses négatifs dans le sable humide pour les couler ensuite dans le plâtre

GILIOLI. Relief en bronze. 1960.

MIRKO. Détail de la petite grille des Fosse Ardeatine à Rome. 1959.



← BODMER. Relief polychromé. 1959. Cm. 210 × 210.

↑ PENALBA. Relief chinois. 1959.

← JAMES ROSATI. Galère héroïque. 1958-59.

↓ CHILLIDA. Bas-relief. 1959. (Galerie Maeght)

ou le ciment. Là encore, les racines de son art s'enfoncent dans la tradition populaire de son passé sarde auquel vient se mêler la civilisation moderne de la grande ville. Il faut noter, à ce propos, que, très tôt, Nivola a été influencé par la peinture et la plastique de Le Corbusier, et que cette expérience l'a confirmé dans ses voies.

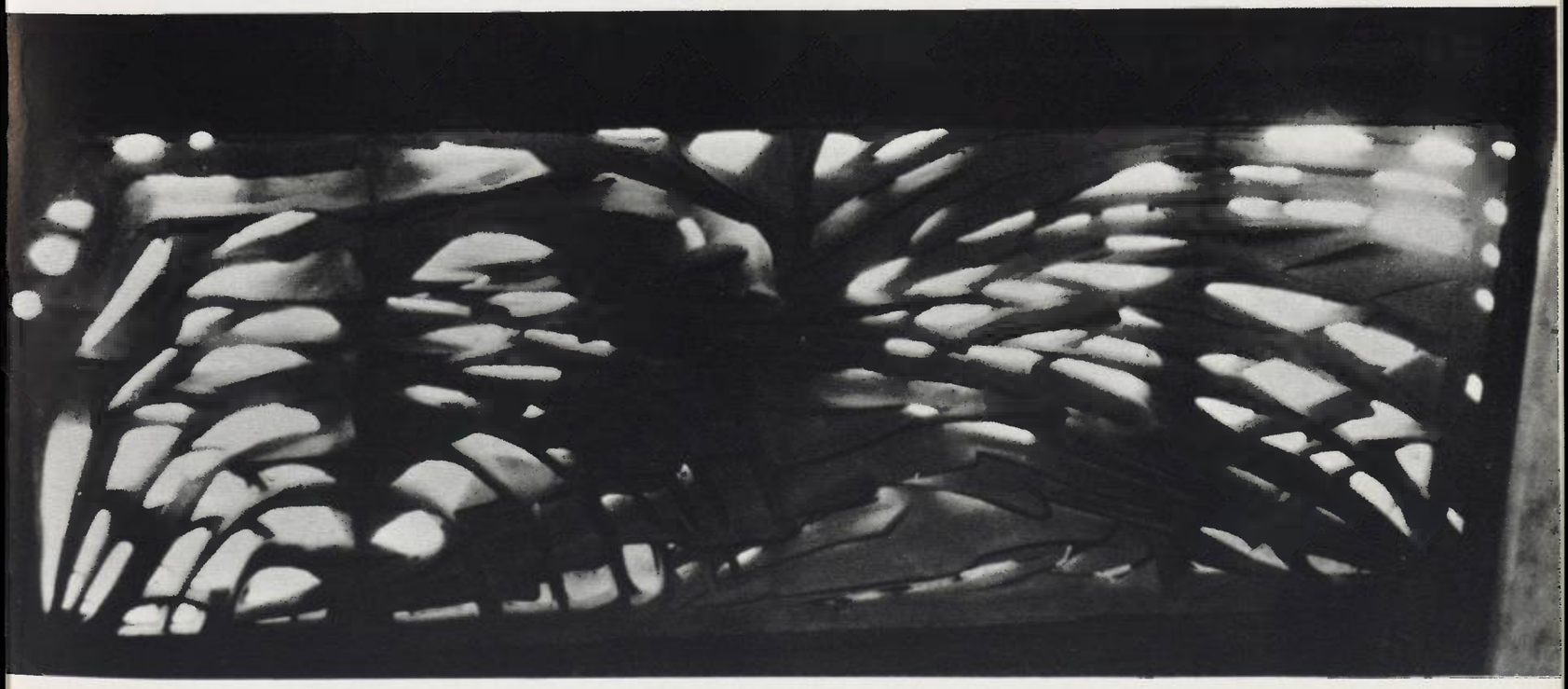
Ces quelques exemples ne peuvent embrasser que bien incomplètement le vaste domaine du relief actuel. Mais ils suffisent à rendre sensible une foule de possibilités nouvelles. Une intensive orchestration spatiale de la forme dans le jeu multiple de la composition ou dans la densité accrue des structures a surmonté la décoration statique ou la représentation figurative, les métamorphosant en une chose dynamique, douée d'une vie autonome et de pouvoir psychique. Les *Configurations* et les *Constellations* d'Arp, les *Champs de force* d'Hajdu, les *Conversations* de formes et les *Plans opposés* de Consagra, comme les surfaces aux structures animées d'une vie quasi magique, toutes ces œuvres parlent un nouveau langage universel et nous introduisent dans une polyphonie qui a élargi de façon grandiose la notion de relief mural; ce véritable langage du mur, en accord intime avec l'architecture, Moore, Stahly, Nivola et plus récemment Signori, Robert Müller, Giorgio de Giorgi[1], Coulentianos, Gilioli, Penalba, Chillida, ont déjà réussi à nous le faire entendre, et dès maintenant il s'offre à nous avec de nouveaux matériaux. Bien au-delà du caractère décoratif de l'ajouté et de l'ornemental, un profond dialogue poétique et structurel avec l'architecture a commencé. Il faut espérer que les architectes eux aussi sauront tirer les conséquences de cette puissante et féconde évolution.

Carola Giedion-Welcker

1. Voir *XX^e Siècle* n° 15

SIGNORI. Relief en marbre. 1960

STAHLY. Église de Baccarat. Pierre agglomérée et cristal de couleur. Cm. 100 × 400.



Les reliefs de Robert Delaunay

par Guy Habasque

Robert Delaunay entreprit la réalisation de ses premiers reliefs en 1930. A cette époque, âgé de quarante-cinq ans, il avait déjà derrière lui un long passé de peintre — et un passé exceptionnellement rempli puisque non seulement il avait fait partie de la petite phalange d'artistes qui, aux alentours de 1910, engagèrent la peinture dans des voies résolument nouvelles, mais s'en était bientôt détaché pour réaliser une révolution beaucoup plus radicale encore dont l'importance et la portée ne sont devenues vraiment perceptibles que depuis quelques années (encore qu'elle ait dès le début exercé une profonde influence sur quelques artistes de premier plan tels que Franz Marc, August Macke et surtout Paul Klee). C'était en outre un homme mûr, en pleine possession de ses moyens intellectuels, aussi enthousiaste qu'à ses débuts, mais plus lucide, plus conscient des implications et des conséquences futures de ses propres découvertes, un artiste enfin — et cela est essentiel — connaissant à fond son métier et absolument maître de sa technique, technique qu'il avait créée dix-huit ans auparavant, mais qu'il n'avait cessé depuis lors d'enrichir et de perfectionner.

Les reliefs, il est vrai, ne sont pas très nombreux — une trentaine en tout —, mais il faut se rappeler que Delaunay méditait longuement ses œuvres avant de les exécuter et produisait donc relativement peu — guère plus d'une dizaine de tableaux par an (sans compter bien entendu les études et les dessins). De 1930 à 1938, date de ses ultimes réalisations, les reliefs représentent en fait le quart environ de sa production. C'est dire qu'ils tiennent une place de premier plan durant la dernière période de sa vie, surtout si l'on tient compte de ce que l'exécution d'un relief lui demandait un temps très supérieur à celle d'un simple tableau à l'huile.

D'où vient alors que l'on ait encore si peu parlé de ces reliefs et que la plupart des auteurs ne les mentionnent guère que pour mémoire? Il est bien difficile de le dire. Peintre et peintre éminemment coloriste, il est possible que la critique se soit trouvée encline à prêter trop exclusivement attention à ses seuls tableaux et ait négligé les autres aspects de son œuvre. Il faut noter d'autre part que les premières œuvres simultanées (*Fenêtres*, *Formes circulaires*, *Football*, etc.) sont d'une nouveauté si saisissante et surtout d'une si prenante poésie que, presque toujours, les amateurs s'arrêtent à elles et ne font pas l'effort de comprendre les œuvres moins aimables peut-être, mais plus denses encore et plus susceptibles de développement, de la deuxième période abstraite qui, par contraste, leur semblent plus sèches. C'est un préjugé bien ancré du reste, même parmi les critiques d'art, de considérer que le meilleur Delaunay se situe entre 1912 et 1914 alors que cette époque, malgré son immense intérêt, formerait plutôt (de l'avis même de l'artiste) comme un prélude aux œuvres postérieures, particulièrement à celles de 1930-1938 qui constituent — qu'on le veuille ou non — son message définitif.

✦

En quoi consiste donc l'originalité des reliefs, quelle signification faut-il leur accorder, quelle place occupent-ils par rapport aux tableaux?

Techniquement parlant, les reliefs de Delaunay diffèrent de tous les autres reliefs par la nature de leur matière d'une part, le traitement de celle-ci d'autre part. On chercherait en effet en vain des œuvres approchantes dans l'histoire pourtant abondante du relief. Fruit d'un travail véritablement artisanal, ceux-ci font appel aux matières les plus diverses, du plâtre classique et du sable aggloméré au ciment, au liège et même à des matières typiquement modernes comme la caséine ou le duco. C'est que Delaunay ne veut en aucune manière être prisonnier de sa technique, se sentir limité par les possibilités restreintes de tel ou tel matériau. Il sait parfaitement ce qu'il veut et où il va. Si aucune matière usuelle ne convient à son propos esthétique, il en essayera d'inédites et au besoin en inventera de nouvelles comme cette *pierre laque* qui servit en particulier à la réalisation des *Natures mortes* de 1936 et qui, légère et ininflammable, joint la densité du marbre à la résistance du ciment ainsi que l'indiquait à l'époque M. Jean Cassou qui fut le premier à

DELAUNAY. Relief orange. 1934. 89 × 146 cm. (Coll. R de Montaigu)

s'intéresser à ces reliefs et à les présenter au public[1]. L'intérêt de ces diverses matières — précisait-il encore — « c'est que, une fois durcies, et les produits miscibles à l'eau ayant subi l'effet de l'évaporation, elles peuvent être utilisées pour les extérieurs et résister aux agents atmosphériques ». Cette précision, on va le voir, n'est pas sans importance.

✦

Appliqués tantôt sur des toiles, tantôt sur du contre-plaqué ou du carton épais, parfois encore sur une toile métallique ou un treillis de fer pour les grands formats (le plus grand relief ne mesure pas moins de trois mètres de haut sur un mètre quatre-vingts de large), ces matériaux sont ensuite peints à l'huile ou au ripolin, parfois saupoudrés de sables teintés, à moins que la matière ne soit elle-même colorée comme c'est le cas pour la *pierre laque*. Fait à noter, l'épaisseur des saillies n'est jamais très grande. La plus forte atteint dix centimètres pour un des motifs du *Relief* nº 328 (du catalogue général de l'œuvre de R. D.), mais c'est là une dimension tout à fait exceptionnelle et la majorité des autres reliefs ne présentent qu'une épaisseur millimétrique dans les dessins en bandes circulaires avec, le cas échéant, des « pastilles » de deux à trois centimètres au plus.

Ces quelques considérations techniques ne sont pas inutiles, car elles nous prouvent que Delaunay ne cherchait pas du tout — comme le font la plupart des peintres auteurs de reliefs — à empiéter sur le domaine de la sculpture ou même à jouer sur l'ambiguïté générique du relief. Peintre de formation et de goût, il entendait le rester et ses reliefs sont avant tout et exclusivement des œuvres de peintre, c'est-à-dire des œuvres qui, même si elles présentent des saillies, restent, selon une expression qui lui était chère, « dans le plan ». Tous, il est vrai, ne sont pas colorés; il en est de tout blancs, des blancs avec juste quelques sables teintés et même un gris uni. Aucun cependant ne cherche à « creuser » le plan. Les légères ombres portées de ceux qui sont entièrement unis ne sont elles-mêmes pas destinées à suggérer des volumes, mais simplement à créer la forme (de même que le dessin en creux ou le granité de certaines surfaces) en captant la lumière et en l'obligeant à jouer d'une certaine façon voulue par le peintre. Contrairement à ce que l'on pourrait croire au premier abord, ces reliefs unis ne ramènent donc ni à la sculpture ni au dessin linéaire que Delaunay avait formellement et définitivement condamné. Ils remplacent simplement la couleur par la lumière. Avec eux, en effet, c'est la lumière qui devient « à la fois forme et sujet » au même titre que la couleur dans ses toiles.

✦

Mais, objectera-t-on alors, si les reliefs ne différaient pas sensiblement des tableaux dans leur conception profonde et si l'artiste entendait rester dans le plan, quelle signification faut-il donc leur donner et quel rôle particulier jouent-ils dans son œuvre? C'est justement cette contradiction même qui nous permet d'en prendre conscience. Les reliefs obéissent aux mêmes impératifs plastiques, sont issus de la même inspiration créatrice et de la même esthétique, mais ils annoncent plus particulièrement l'abandon du tableau traditionnel, du *tableau de chevalet,* et la naissance d'un art monumental, étroitement lié à l'architecture, art auquel Delaunay n'a cessé d'aspirer et auquel il consacra tous ses efforts durant les dernières années de sa vie. Il suffit du reste pour s'en convaincre de relire ses écrits récemment publiés[2], particulièrement les derniers et aussi le texte de ses causeries de l'hiver 1938-1939. En présentant celles-ci, M. Francastel insiste avec raison sur la claire conscience qu'avait leur auteur de son évolution vers un art monumental et collectif. Delaunay avait toujours eu l'obsession du « mur », la *Ville de Paris* de 1911-1912 l'atteste déjà même si elle le fait de manière encore inconsciente. Dès 1934, en tout cas, il n'hésitait plus à écrire : « L'état lyrique de l'artiste et sa puissance visionnaire avec les lois organiques et rythmiques de la couleur-forme sont la garantie d'une œuvre abstraite et vivante. Cette œuvre peut se marier intimement avec l'architecture, tout en étant architectoniquement construite en soi. Elle devient à ce moment la représentation vivante de son époque; elle est humaine, elle devient sociale. »

✦

Le relief pour Delaunay, c'était donc la possibilité d'une peinture murale conçue non en tant que décoration, mais en vivante synthèse avec l'architecture, l'une ne détruisant pas l'autre, mais ne l'illustrant pas non plus, « une peinture créant un ordre d'architecture et tenant sur le mur, en ne faisant pas fenêtre ou trou dans la surface et la proportion du monument ». « Ne pas oublier — écrivait-il encore — que la peinture et la sculpture ont été aux belles époques du passé fonction de l'architecture. » Aucun retour pourtant, faut-il le dire, vers des techniques antérieures, aucune nostalgie du passé, aucune tentative de renouer par-delà les siècles avec les fresques médiévales par exemple, mais au contraire la volonté de créer un art actuel, entièrement nouveau et réellement adapté à la vie moderne.

Cet art monumental dont il rêvait, Delaunay eut la chance d'en poser lui-même le premier jalon. Dans le texte déjà cité, Jean Cassou avait solennellement prévenu les organisateurs de la prochaine Exposition Universelle de 1937 qu'ils ne pourraient remplir leur but de réconciliation des arts et des techniques, des plasticiens et des architectes, sans faire appel à Delaunay. Et celui-ci fut effectivement chargé de réaliser deux des plus importants ensembles picturaux de l'exposition, l'un au Palais des Chemins de Fer (dont dix grands reliefs), l'autre au Palais de l'Air. Pourquoi faut-il que l'une des œuvres capitales de notre époque, l'une de celles qui auraient pu avoir une influence décisive sur l'évolution de la peinture si les nouvelles générations avaient pu en prendre connaissance autrement que par de médiocres photographies, ait été (après avoir été démontée) reléguée par l'État dans des réserves inaccessibles. On a récemment sauvé la grande

1. Jean Cassou, R. *Delaunay et la plastique murale en couleurs,* in : *Art et Décoration,* Paris, mars 1935, p. 93-98 — Article publié à l'occasion d une exposition de R. D. organisée sur le même thème à la Galerie d' " Art et Décoration " (29 mars-18 avril 1935).
2. R. D., *Du Cubisme à l'Art Abstrait,* S.E.V.P.E.N., Paris, 1957.

ROBERT DELAUNAY. Panneau-relief pour l'exposition de 1937. Palais des Chemins de Fer.

fresque de Dufy qui n'était pourtant qu'un tableau plus ou moins bien agrandi. Qu'attend-on pour redonner vie à ces témoignages exemplaires? Nul doute qu'ils éclaireraient d'un jour nouveau l'apport réel de Delaunay et la portée profonde de son message.

✦

Car, s'il est bien évident que le fondement de sa doctrine reste avant tout la création d'un « ordre coloré nouveau », c'est-à-dire l'affirmation de la toute-puissance de la couleur, génératrice tout à la fois de la forme, de l'espace et du dynamisme, il est cependant nécessaire de souligner que l'application pratique de cette doctrine le conduisit justement, d'expérience en expérience, à rejeter la conception aujourd'hui trop étroite et peut-être caduque du tableau de chevalet. Celui-ci en effet semble finalement peu apte à soutenir la force constructive de la couleur et à lui assurer un cadre suffisamment large pour n'être plus une simple portion d'espace privilégiée et close. Il se révèle en tout cas totalement incapable de s'adapter à la mobilité parfois intense produite par la vibration des couleurs en contraste. A ce point de vue, les reliefs représentent la première tentative sérieuse de création d'une forme d'art qui ne serait plus soumise aux limites inhérentes aux « genres » traditionnels. Ils ouvrent ainsi la voie à une conception nouvelle et vraiment moderne de la peinture.

GUY HABASQUE

Le relief, art de l'équivoque

par Pierre Volboudt

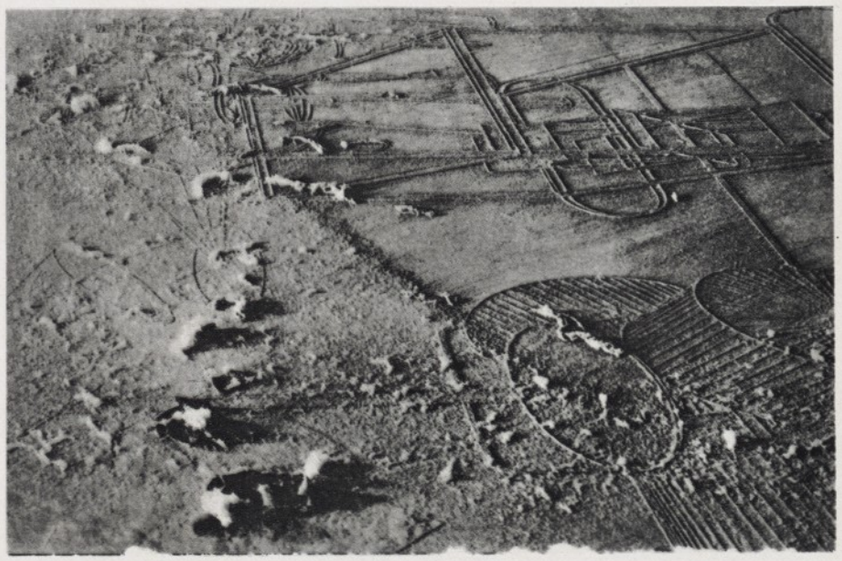
Il y a une contagion dans les arts. Ils en vivent; il arrive qu'ils y succombent. Leurs frontières, d'ailleurs, sont mouvantes, leurs divisions fragiles. Elles tendent sans cesse à empiéter les unes sur les autres et, comme on le voit aujourd'hui, presque à s'abolir. Sous l'effet de l'ambiguïté croissante de la notion d'œuvre, les habituelles conventions cèdent. Chaque technique, pour étendre ses moyens, va toujours au-delà de ce que lui permettent ses propres ressources. Par un subterfuge perpétuel, elle gagne sur le domaine de ses rivales. Elle y cherche des équivalences ou des analogies. Elle y trouve des similitudes, au moins apparentes. Il advient même qu'en s'efforçant d'aller jusqu'au terme de ses possibilités, elle découvre d'autres voies que les siennes qui orientent, ou désorientent, une inspiration en quête d'imprévu.

Par ces emprunts réciproques, les arts n'ont jamais cessé d'affirmer leur unité essentielle. Si inconciliables qu'ils fussent, leurs procédés y contribuaient. Devenus interchangeables, ils la traduisent en formules ambivalentes où s'annulent — du moins le croit-on — les différences fondamentales auxquelles ils étaient asservis.

Toutes les sciences invoquent de plus en plus le secours ou le concours de connaissances d'un ordre distinct afin d'élaborer une image exhaustive et cohérente du monde. Les arts tentent d'y atteindre par le même procédé. En se détachant de la réalité, de l'apparence de la réalité, ils ne pouvaient que se rapprocher par leurs modes d'expression. Le langage de l'Abstraction déborde de toutes parts les cadres stricts où l'art s'enfermait. L'espace n'est plus l'immuable milieu dans lequel la forme se figeait par une fiction d'éternité. Il est le siège de ses mouvements et des mutations de sa durée. La troisième dimension — réalité pour la sculpture, illusion pour la peinture — s'est muée, pour l'une comme pour l'autre, en une dimension tout imaginaire d'un espace abstrait qui leur est commun. Le vide et le plein s'équivalent. La matière prime la forme qui s'identifie avec elle et, en même temps en émane.

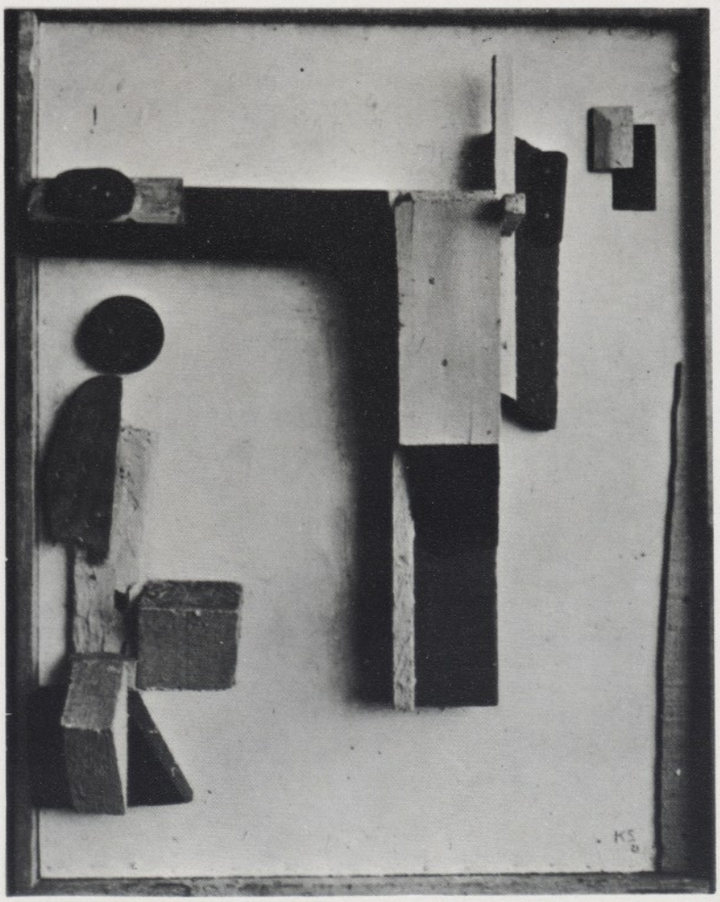
A peine, parfois, peut-on distinguer la pâte épaissie en couches et en croûtes, en coulées, en efflorescences de la surface peinte et la matière affinée, délitée, étalée, en membranes vibrantes, tables de fer ou tableaux de bronze, tables de dissection de la forme et de sa substance.

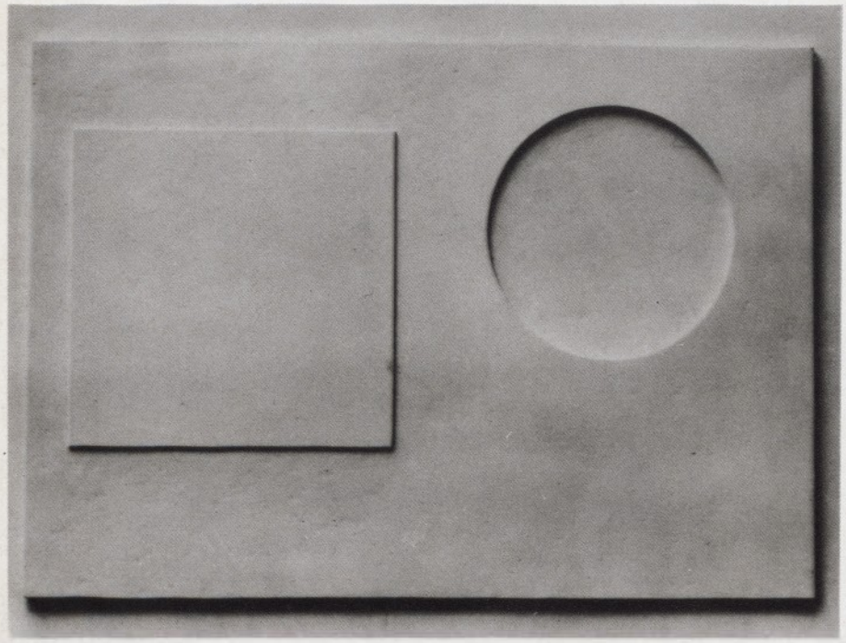
Chaque domaine de l'art semble s'ingénier à renoncer à ce qui, jusqu'ici, faisait son autonomie, à altérer son principe même et les conditions particulières, les contraintes, les restrictions dont il tirait ses pouvoirs, — à abdiquer. En se rapprochant, ils se renient, se transforment en une sorte de vocabu-



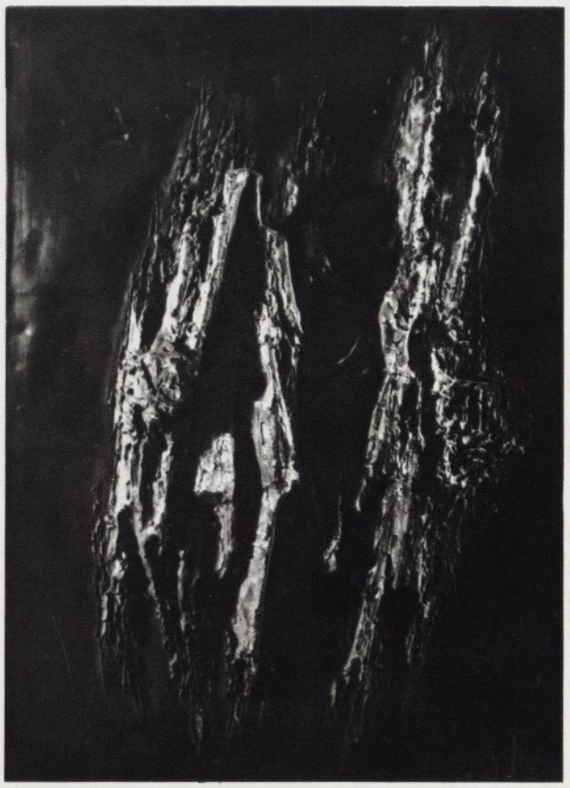
MARCEL DUCHAMP. Poussière-relief. (Photo Man Ray)

KURT SCHWITTERS. Petite cabane des matelots. Relief en bois. 1926.





BEN NICHOLSON. Relief blanc.



A. POMODORO. Relief en plomb. 1957. (Collection Cardazzo)

UBAC. Haute stèle étroite. Ardoise taillée. 1960.

laire composite au service d'exigences contradictoires paradoxalement accordées.

Tout se jouait, en peinture, dans la profondeur fictive du plan. Les figures de la statuaire organisaient celle de l'espace autour d'elles. On assiste de nos jours à un renversement, à une perversion peut-être, des valeurs esthétiques de ces deux arts. Le premier exhausse les plans, les creuse, les lacère, les ravine, les surcharge d'excroissances adventices. Le second les fait rentrer à la masse. La sculpture se fait plaque ou panneau, lame ou paroi. Elle s'amincit, s'étire jusqu'à l'arabesque, se découpe en figures plates percées à jour. Elle se bosselle ou se grave d'incisions; elle se réduit à un profil à face double ou unique comme une cible.

Le rôle de la surface l'emporte sur celui de la densité articulée et de la plénitude. La plastique n'en est, le plus souvent, qu'une simple modulation. Par elle, se révèlent des mouvements cachés, des tensions internes qui affleurent, engendrent des embryons de volumes inégalement éclos, des systèmes de rythmes, des accidents d'intensités, des topographies de l'ombre et de la lumière — des reliefs.

Le Relief part du plan. Il le suppose; il compose avec lui. Dans quelques cas extrêmes, c'est un complexe de plans enchevêtrés. En quoi il se sépare radicalement du bas-relief pour qui le plan n'est qu'un élément neutre de soutien, inévitable, indifférent. La figure y fait corps avec l'architecture, détail de l'édifice auquel elle s'adosse. Le fond, au contraire, est essentiel au Relief. Qu'il s'agisse du vide ou d'un plein travaillé, il est actif. La forme s'en détache, mais s'y trouve reliée étroitement. Les valeurs

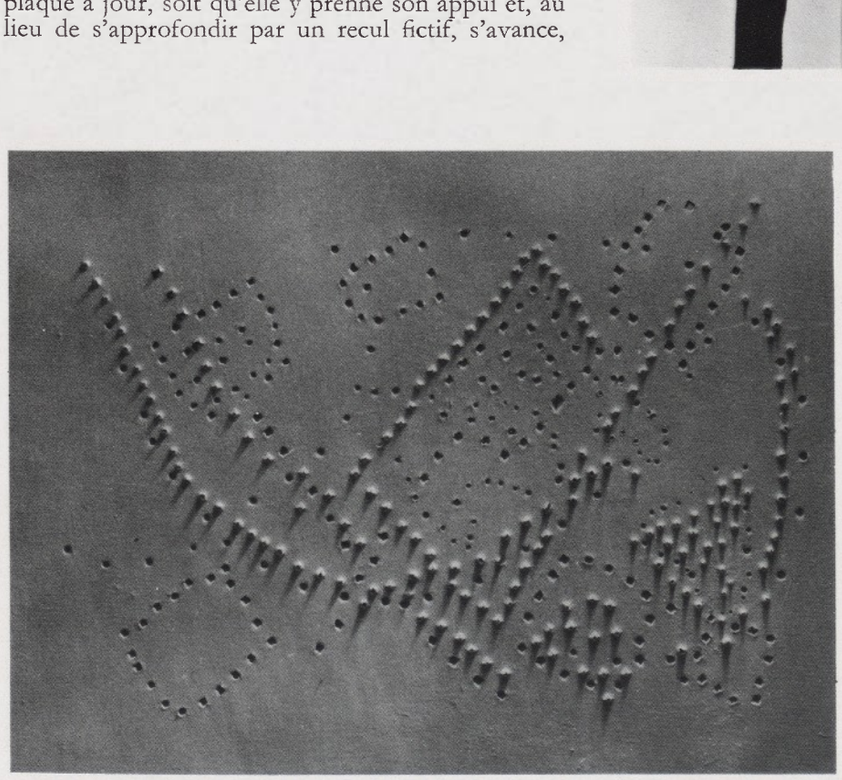
nouvelles qu'elle acquiert ne dépendent plus de sa structure seule. Elle les doit à la présence de cet accompagnement nécessaire dont la fonction simultanée se combine, par ses variations invariables et calculées — grain, couleur, patine — avec chacune de ses parties.

Réduit à son état le plus sommaire, le Relief n'est qu'un pur graphisme de surface — sillon à la manière des tailles de graveur, strie minérale à l'imitation de ces agréments qu'on voit aux coquilles —, une enjolivure superficielle, linéaire, semblable au trait d'un pinceau trop chargé de couleur. Il a tout du graffiti et parler de plastique à son propos peut paraître excessif. Le Relief commence avec l'excroissance de cette surface à laquelle il tient et dont il se détache et se détachera de plus en plus. Des amalgames se forment de l'arbitraire ou du hasard; ils bourgeonnent, crèvent en poches et en pustules, débordent, se froncent, s'étendent en strates, en lies solidifiées.

A l'inverse de ces soulèvements du plan, on voit le Relief se constituer d'éléments choisis, élaborés, qui, rapportés, ajustés, surajoutés les uns aux autres, jouent par leurs répétitions, leurs oppositions de taille et de matière. Ici, l'on touche à ce qui sépare radicalement le Relief abstrait de la figure à demi dégagée de la masse telle que le bas-relief depuis l'antiquité le pratiquait. Aux volumes adhérant à un plan, en succèdent d'une autre sorte qui, s'ils atteignent parfois à une espèce de plénitude hors du plan, n'en sont le plus souvent qu'un clivage, un feuillet délité, moins encore : une image immatérielle dessinée par des arêtes et par des lignes, une épure dans l'espace.

Ces assemblages précis, rigoureux font penser à des mécaniques formelles, à des mobiles immobiles. L'œuvre s'organise selon une perspective qui la traverse de part en part, soit qu'elle aille au-delà de ses limites réelles et se perde dans le vide de la plaque à jour, soit qu'elle y prenne son appui et, au lieu de s'approfondir par un recul fictif, s'avance,

CAPOGROSSI. Relief en bois. 1960. Cm. 88 × 70.
(P. G., Rio de Janeiro)



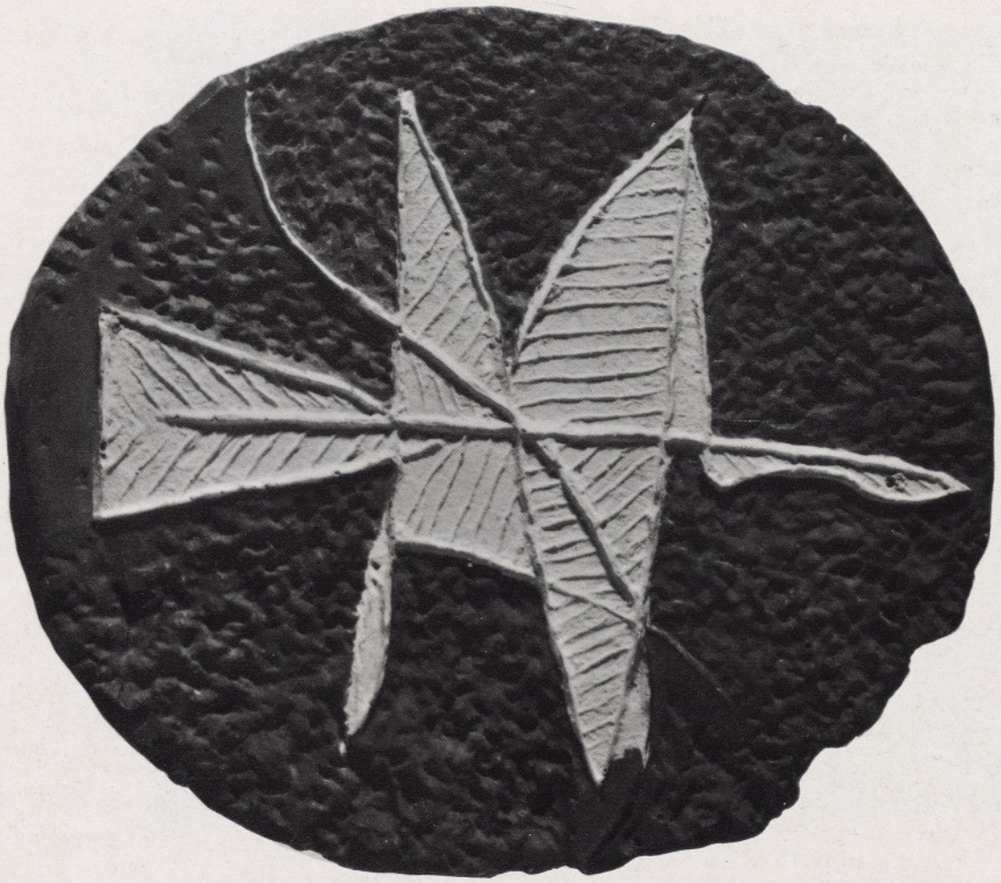
FONTANA. Conception spatiale. Cm. 120 × 80.

s'accroisse, s'édifie par étages, par différences de niveaux. Dans les deux cas un mouvement suspendu et fixé semble en naître, qui retient et dérange ces arrangements qui se communiquent l'un à l'autre leur instabilité. L'œuvre devient ainsi en proie à la durée. Selon l'angle sous lequel on la regarde, l'éclairage, l'ombre qui la pénètre, d'autres motifs se proposent, des variations se préparent, reliés au thème unique qui les contient en puissance, comme le repos suggère toutes les attitudes du mouvement d'où il procède ou qui va le suivre. Des rythmes se devinent, des contre-mouvements s'esquissent parmi des structures qui ne sont pas seulement des illusions d'optique mais l'effet d'interférences, de contrastes, de liaisons imprévues.

Il n'est plus question de tourner autour d'une sculpture, ni de la faire se mouvoir par la rotation de sa base. Le mouvement, l'apparence du mouvement n'est ici qu'une modification intrinsèque de relations et de réciprocités. Il est l'illusion de la réversibilité de ses possibles. Un relief n'offre jamais qu'une face unique, un cadre. C'est par rapport à la première, à l'intérieur du second, que tout se joue. Capable de plusieurs aspects à la fois, il en montre, d'un seul coup, l'entière succession. Chacun d'eux, impliqué par des données fixes, en reçoit, suivant que l'une ou l'autre s'impose à l'attention, une valeur différente, toute relative, subordonnée à l'une des figures de forces qu'elle sous-entend et à laquelle, finalement, elle se ramène. C'est un mouvement virtuel, un déplacement d'intensités et d'états provisoires fondus en un seul qui les englobe tous et qui peut équivaloir à une translation effective.

Automate abstrait qui serait à lui-même la scène et le décor de l'action complexe dont il est le lieu, un relief tend à faire d'un ensemble composite une somme interchangeable de positions simultanées qui se remplacent, changent de plan sans changer de place. La pluralité de la forme brise et refait l'unité traditionnelle de l'œuvre. Le déroulement de la frise sculptée ne se lisait que dans un sens. De ce qui la composait, elle faisait un tout dont rien ne

BURRI. Fer. 1958. Cm. 85 × 100. (Coll. Serge Landeau, Paris)



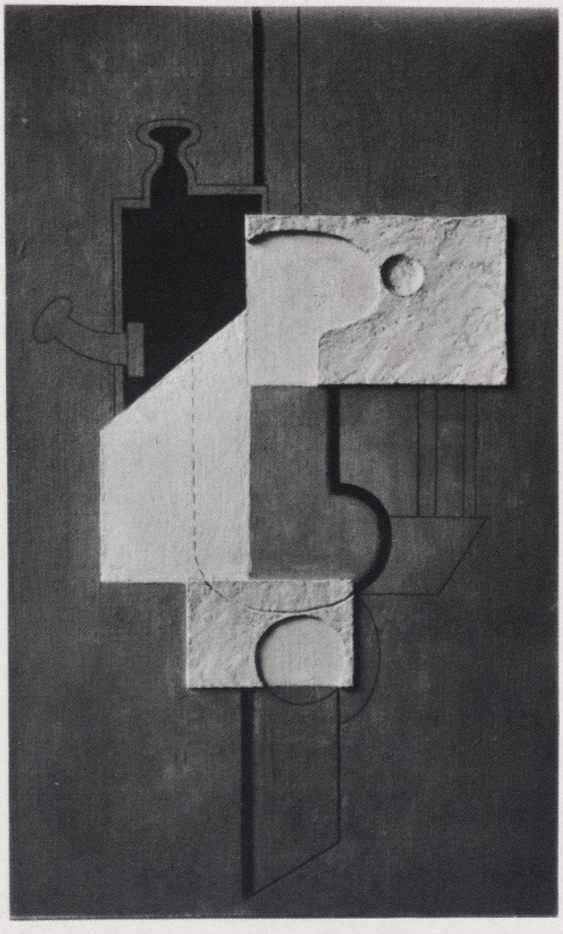
BRAQUE. Relief en céramique. (Galerie Maeght)

pouvait être dissocié ni dérangé sans nuire à son propre caractère ou détruire celui du reste.

L'action contradictoire de ses éléments est l'essence du Relief. Elle suppose des combinaisons distinctes quoique intégrées dans un même système formel dont elles dépendent. Un nom manque à cette plastique. Celui de *plastique de groupe* pourrait assez bien lui convenir.

Elle s'accorde avec les préoccupations actuelles de l'art. La forme n'est plus la forme. Elle tend à devenir un agrégat indivis, une portion d'un tout en qui elle se prolonge au-delà d'elle-même, un fragment d'une texture d'espace. Les figures de l'inanimé, les masques de l'élémentaire ont remplacé les grands rôles d'une rhétorique des passions pétrifiées. L'organique l'emporte sur l'ordre articulé qui se referme sur l'entière possession de soi. La plastique pactise avec le mouvant et ne s'attache qu'à la persistance illusoire d'un instant de la matière.

Par là, le Relief se trouve répondre aux tendances les plus opposées, à toutes les tentations de la sculpture actuelle. Il se prête au dépouillement le plus abstrait, à la rigueur la plus nue, aussi bien

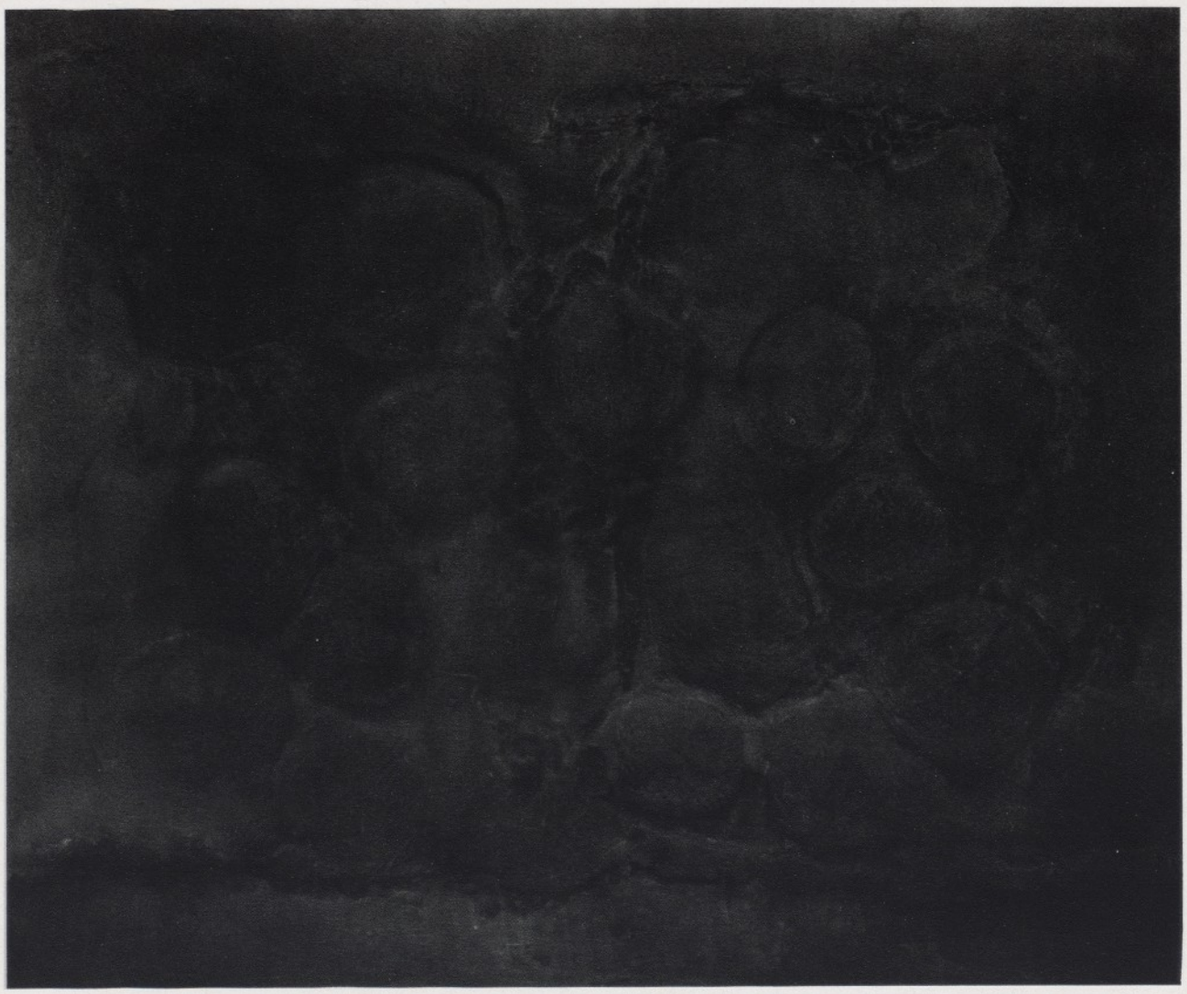


BAUMEISTER. Relief M. 1. Huile et papier maché. 1922.

(Coll. J. Dupin, Paris)

CHAGALL. Bas-relief.

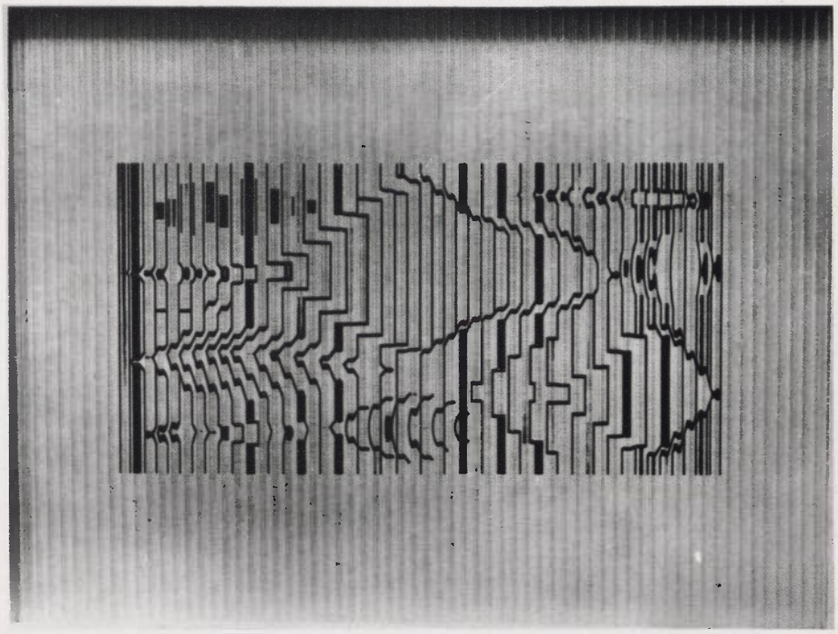
TAPIES. Relief gris. Peinture. 1958.



KRAJCBERG. Gouache. (Coll. Wilson)

KRAJCBERG. Peinture. 1959 | (Photo XX^{e} siècle, Paris)

VASARELY. Œuvre profonde cinétique. 1959. Cm. 65 × 50.
(Gal. Denise René)

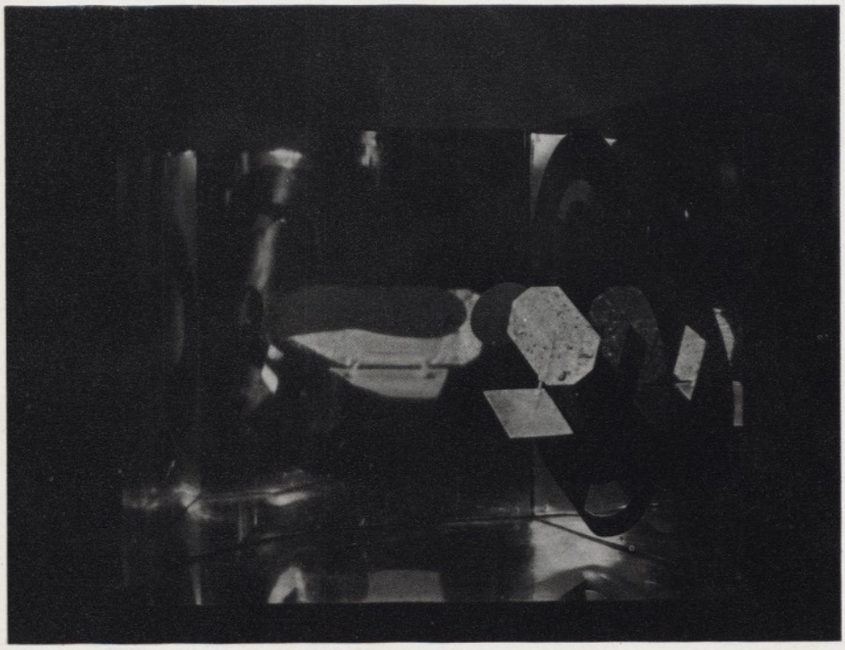


qu'aux rocailles minérales, aux assemblages des matières les plus insolites. Tantôt théorème plastique de lignes et de plans curieusement agencés, étagés ou contrastés, tantôt massifs de volumes bruts déchiquetés, tout en saillies, en crêtes, en déchirures, gangue éclatée ou lambeau de l'écorce d'une forme dont il ne resterait, clouée au mur, que l'empreinte vide.

Le Relief se situe ainsi à l'intersection de deux domaines de l'art. Il participe de l'un et de l'autre; il coniugue certaines de leurs techniques; il détourne de leurs fins ordinaires leurs moyens. On pourrait le définir comme le croisement de deux langages irréductibles entre eux, comme l'expression-limite de leurs efforts pour se joindre et, provisoirement, se confondre.

PIERRE VOLBOUDT

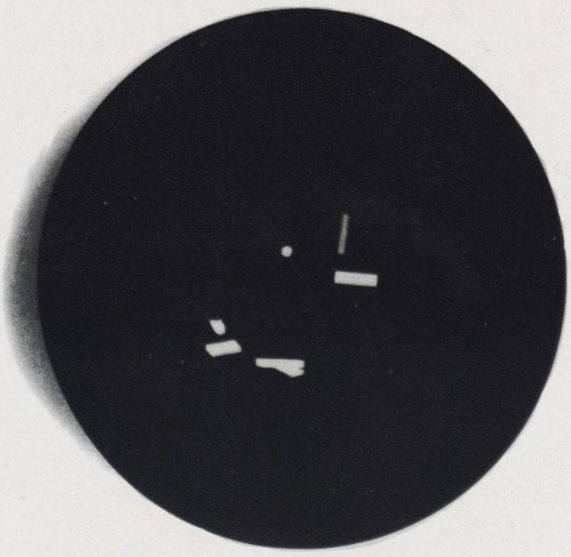
DUBUFFET. Natura genitrix. 1952. (Coll. particulière).



NICOLAS SCHÖFFER. Relief anamorphose. 1960-61.

AGAM. Peinture transformable en mouvement. 1955. →

M. PAPA ROSTKOWSKA. Relief en terre cuite. 1960.



Reliefs construits

par Michel Seuphor

Le relief construit semblerait provenir, logiquement, du souci de l'artiste de tempérer l'arête dure d'une ombre, portée immédiatement à la surface proche. Cependant les premiers reliefs cubistes (Laurens) et dadaïstes (Arp et Marcel Janco) étaient polychromés comme si le peintre ou le sculpteur avait voulu confondre l'ombre ou même la supprimer. Arp ne semble avoir découvert la valeur ombre que quelques années plus tard avec ses tableaux troués. Leur fera suite, vers 1929, la très belle série des reliefs peints en blanc, laissant à l'ombre la plus large marge de jeu.

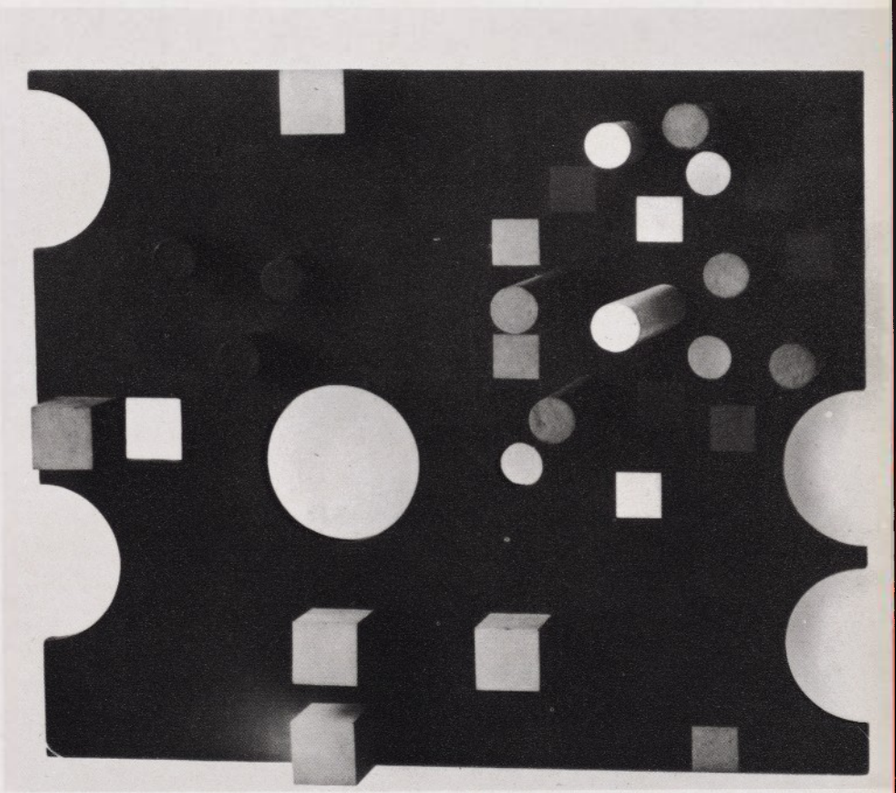
Les premiers reliefs de Sophie Taeuber sont de 1936, eux aussi vivement polychromés. Mais en 1938 apparaissent les reliefs blancs *(Coquille, Coquilles et fleurs, Parasols)* où la caresse de l'ombre n'est plus réduite par la couleur.

Dès 1919, en Allemagne, Willi Baumeister avait utilisé le relief d'une manière très savante dans ses tableaux construits qui oscillaient entre l'influence de Léger et celle de Mondrian. Un peu plus tard, Vordemberge-Gildewart réalisa ses premiers reliefs en introduisant dans le tableau des fragments de cadre, des demi-sphères, du papier ourlé, partiellement collé.

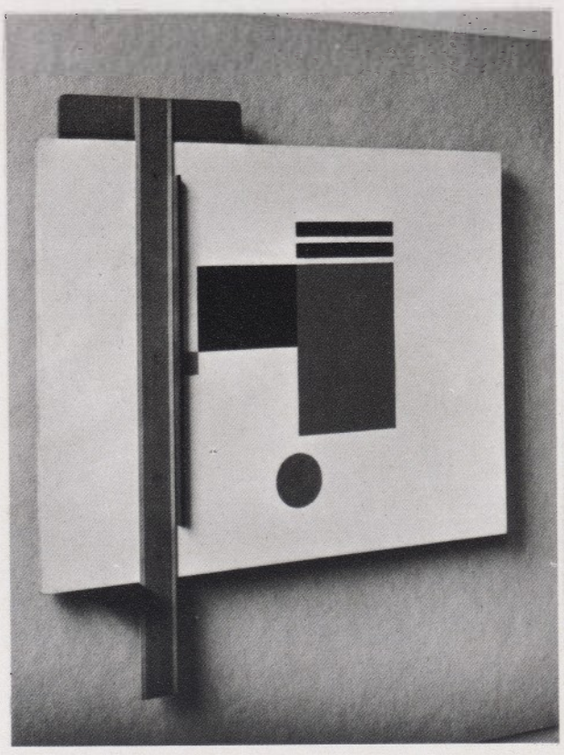
Les premiers reliefs de Doméla (après 1928) sont très nettement d'inspiration néo-plastique. Il quittera cette voie insensiblement en recourant à la ligne sinueuse qui dominera de plus en plus la riche diversité de matériaux.

Jean Gorin a réalisé ses premiers reliefs en 1930. Il est, depuis lors, toujours resté fidèle aux formes les plus élémentaires de la géométrie, héritées de Mondrian et de van Doesburg. Comme Mondrian encore, il réduit sa palette aux trois couleurs fondamentales, accompagnées du blanc, du noir et du gris. Les reliefs du début sont à faible saillie, parfois avec des angles arrondis qui suggèrent le trompe-l'œil ancien. D'autres, plus récents, sont à fortes avancées, parfois à plusieurs étages, laissant entre eux des vides où l'ombre portée rivalise quelque peu avec la couleur. Souvent, au cours des années, le peintre corrige ou transforme le coloris de ses travaux. Certains reliefs blancs sont polychromés, d'autres verront le blanc remplacer certaines de leurs couleurs.

C'est en Angleterre, autour de 1934, que devait surgir celui qui deviendrait un des plus vigoureux réalisateurs de reliefs blancs et polychromés du



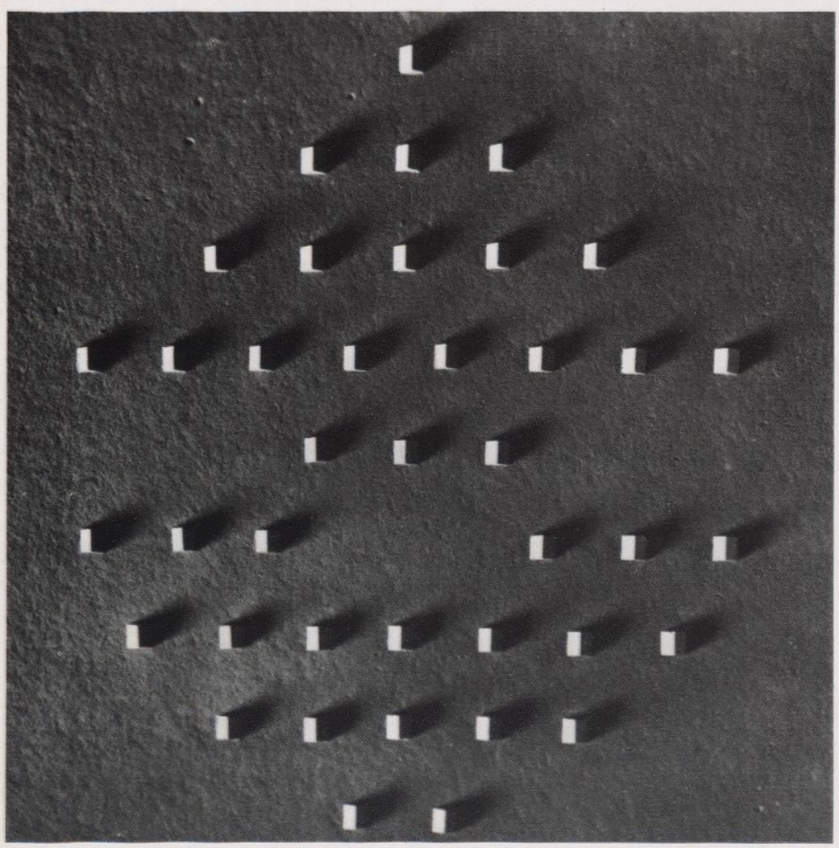
SOPHIE TAEUBER-ARP. Relief. 1938.



VORDEMBERG-GILDEWART. Relief nº 8. Bois et métal. 1924.

JACOBSEN. Relief en fer. Hauteur 64 cm. 1954.

KLEINT. Grand groupe en gris. 1959.



NEVELSON. Moonscape nº 1. 1957-58. (Martha Jackson Gallery)

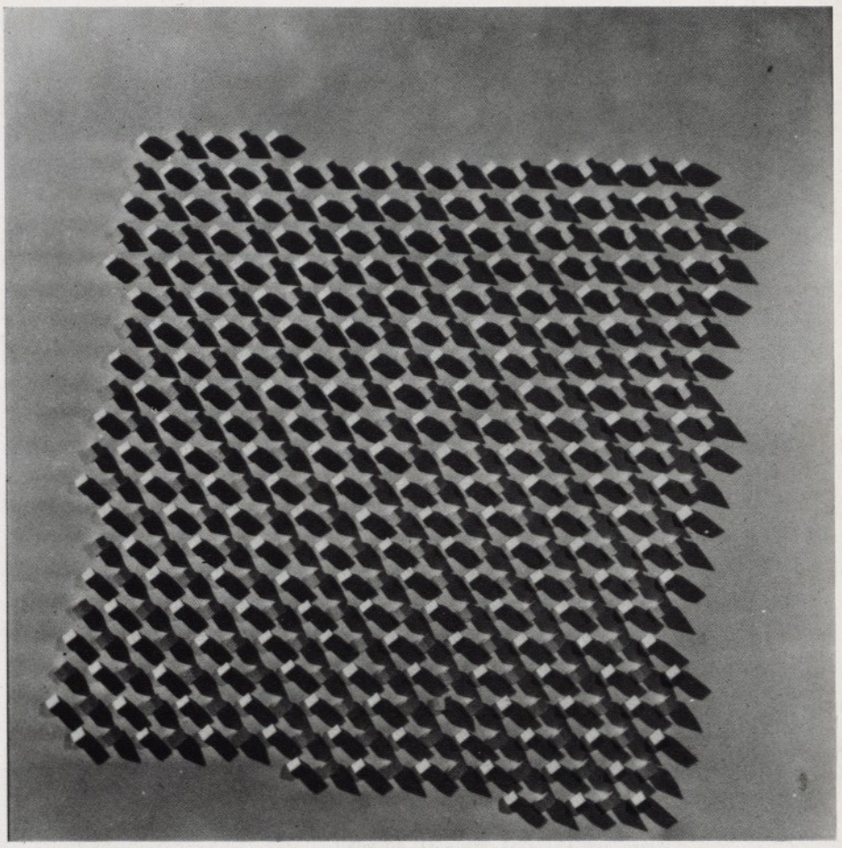
siècle. C'est Ben Nicholson. Presque tout de suite il atteint la perfection de son style, qu'il n'a pas démentie jusqu'à l'heure présente. Dans l'art de Nicholson la force de conviction réussit un mariage rare avec la finesse, parfois jointe à un humour sensible. On y trouve des moments de grande noblesse, d'austérité sans ennui, et aussi des moments de grâce légère qui ne dédaignent pas de paraître badins.

Il ne m'appartient pas de parler des sculpteurs qui ont réalisé des reliefs remarquables. Je veux citer cependant Lardera, César, Cousins, Gisiger, Hajdu, Anthoons, di Teana, Bodmer, Jacobsen. La série est brillante. Ils sont rejoints maintenant par Louise Nevelson qui, depuis deux ou trois ans, avec ses boîtes à constructions astucieusement peintes en noir, en blanc, en or, a fait de grandes entrées tant à Paris qu'à New York.

Vasarely, dans ses peintures, introduit parfois des éléments en relief qui ne sont là que pour un effet d'ombre délicatement mesuré.

Chez Tomasello, ces effets sont subtilement colorés par un reflet de la surface cachée de petits cubes, la peinture blanche étant seule visible de face.

Marcelle Cahn, depuis bien des années, réalise des peintures constructives à peine colorées et d'une émouvante sobriété de lignes. Elle y ajoute souvent des petits disques en relief et, tout récemment, des éléments sphériques.



TOMASELLO. Reflection 12. Cm. 65 × 65. (Photo Étienne Weill)

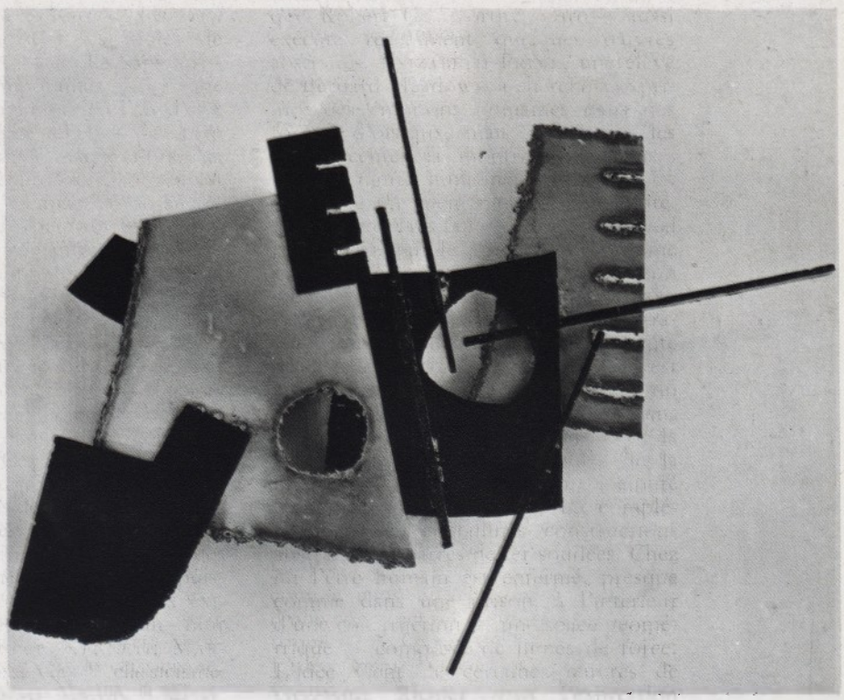
Enfin, je ne saurais terminer cette fastidieuse énumération sans mentionner Boris Kleint, Sarrois, et Gottfried Honegger, Suisse. Ils s'apparentent d'ailleurs par l'extrême réduction des moyens qui va, chez l'un et chez l'autre, jusqu'à la raréfaction où seuls peuvent suivre les quêteurs d'absolu. Kleint vient d'exposer à Francfort des peintures monochromes à reliefs de formes identiques dont la simple succession doit être un champ discret mais suffisant pour l'événement de l'ombre et de la lumière. Rien ne fascine autant que ce dépouillement, que cette pauvreté claire et sans guenilles qui, chez Honegger, ne veut connaître que le rouge ou le noir. Voici vingt fois le même tableau avec de légères variantes, le jeu étant tout entier dans le relief très fin qui n'accepte d'agir qu'avec une grande réserve, rouge sur rouge ou noir sur noir. « L'art informel, écrit Herbert Read, est un art sans durée — spontané, instantané. Il a les vertus de l'immédiateté. L'art d'Honegger est un art construit avec le temps et pour le temps. »

Les reliefs de Kleint et d'Honegger prouvent bien que l'art constructif n'est pas mort, comme certains le crièrent avec tant d'assurance il y a quelques années. La géométrie la plus élémentaire est toujours un art habitable. Il suffisait de lui donner de l'esprit, c'est-à-dire de l'habiter.

Janvier 1961.

MICHEL SEUPHOR

LARDERA. Enchantement de la nuit. 1959. (Coll. Lady Campbell)

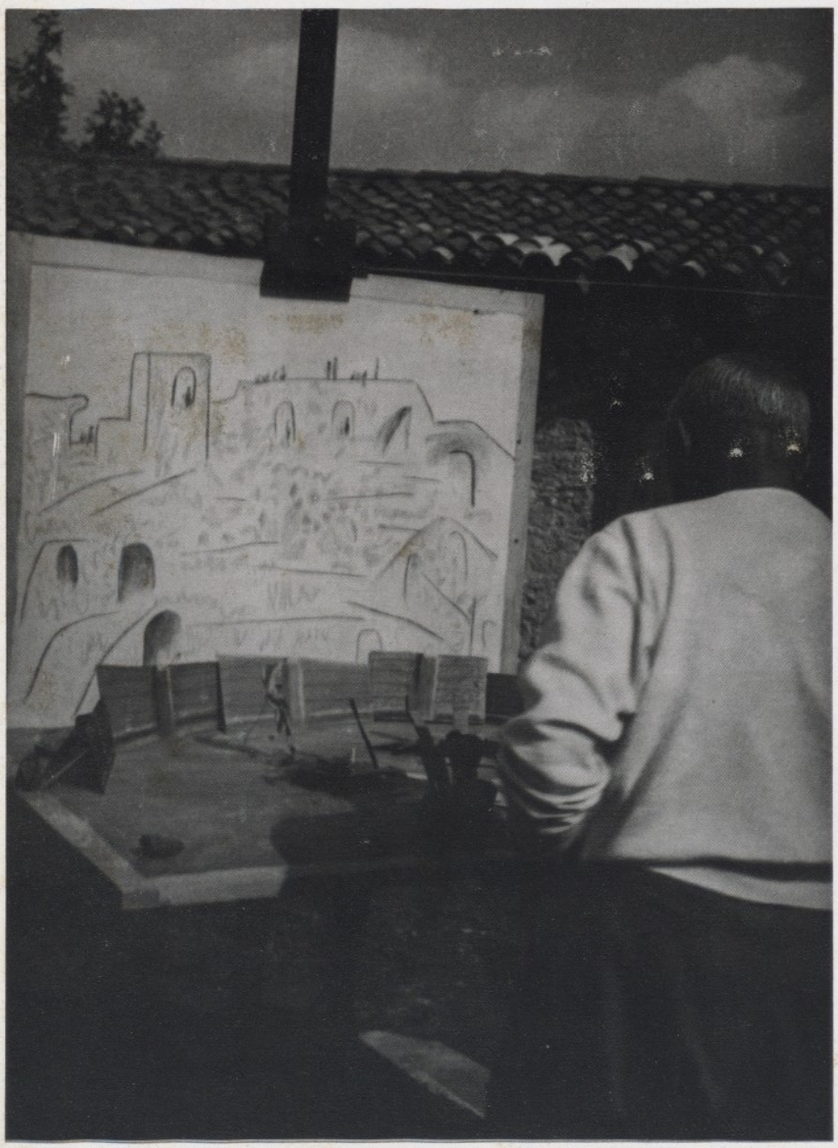


Une corrida en relief de Pablo Picasso

par André Verdet

L'été culminait à sa cime torride... C'était en 1951. Les corridas, comme chaque année en cette saison, drainaient les foules méditerranéennes vers Nîmes, Arles... Pablo Picasso, venant de Vallauris, les honorait de sa présence, comme il continue de les honorer aujourd'hui encore. Un homme, armé d'une caméra, l'accompagnait dans ses nombreux déplacements d'aficionado. Cet homme, c'était le voisin de travail, Picault, le potier, dont la petite usine s'élevait auprès de l'atelier vallaurien du Fournas. Auprès de Picasso dans la tribune, Picault filmait en 16 millimètres les péripéties du combat.

A Arles, autour des arènes, la corrida terminée, un autre spectacle s'offrit aux yeux de Picasso et de Picault; un spectacle qui prolongeait en sorte le premier: une corrida dont les acteurs étaient des enfants. Le matador jouait avec une vieille couverture ; une latte de bois figurait l'épée. Le picador était monté à vélo... Il posait ses banderilles sur l'échine du « toro »... Le taureau ? Une vieille brouette astucieusement dotée de vraies cornes de taureau !



Picault filma la scène. Au cours du montage, il en fit une vivante suite aux péripéties de la corrida. Puis on projeta le court métrage devant Picasso. Sa surprise devant le mouvement et les gammes chromatiques fut grande — car j'oubliais, la bande était en couleurs.

— « Je vais compléter le film, dit Picasso, ça en vaut la peine ! »

Un beau matin le peintre débarque à l'atelier du Fournas, porteur d'un tas de personnages tauromachiques de petite dimension, exécutés chez lui à la villa La Galloise.

Le fond de l'arène, gradins et foule, est aussitôt dessiné au fusain, avec de très légères touches de couleurs, sur un contre-plaqué enduit au préalable de blanc. Le tournage va se faire en plein air, dans la cour du Fournas.

L'arène elle-même prend forme très rapidement. Tout comme les personnages elle est découpée dans un carton. La mise en place, la mise en scène commence... Déjà, silence, on tourne ! Le taureau déboule, s'élance dans l'enceinte... A la tribune d'honneur les invités, à l'enseigne de l'Union Taurine du Roussillon, se fixent dans l'attitude de l'attention sacrée. Les belles en atours somptueux de la tradition atteignent déjà au rythme de l'épopée chevaleresque. — « Attendez, Picault ! » s'exclame Picasso... Une brise marine sautant par-dessus les murs de la cour vient de renverser d'un coup la masse noire du taureau... Picasso remet l'animal sur pied. Puis il vient contrôler de nouveau le cadrage derrière l'œil de la caméra. — « Arrêtez Picault ! Il nous faut accrocher celui-là à la palissade de l'arène » crie subitement Picasso.

Instantanément, un nouveau personnage naît à une vitesse étonnante des mains de Picasso, un personnage découpé à l'aide de ciseaux dans un carton. Le coloriage fulgurant se fait à l'aide de crayons de couleurs puisés dans la boîte du petit Claude, enfant de Picasso.

Le travail tournait au jeu, le jeu à la Magie. En short, torse nu, les pieds dans des babouches, Picasso au fur et à mesure du tournage ajoutait d'autres personnages, d'autres objets à la manière d'un prestidigitateur. Le champ de vision de la caméra se renouvelait sans cesse, les différentes images de la corrida s'épanouissaient dans l'arène, selon le processus du combat tauromachique habituel, combat fait de gloire, de misère, mais aussi d'humour.

— « Un moment, Picault, l'épée du matador n'est pas assez belle, vous ne trouvez pas ? »

Une nouvelle épée se fabriquait, avec du papier chocolat argenté; un coup de ciseaux, une goutte de colle et l'épée rutilait bientôt, frappée de soleil, aux mains du matador.

— « Tenez, à ce banderillo-là, on va lui foutre la frousse... » Et la face à la fois éberluée et apeurée du personnage surgissait tel un bonnet de nuit de derrière une cape accrochée à la palissade. Le cocasse avoisinait le drame, le tragique le burlesque, quand soudain le toro fonçait à toutes cornes vers un personnage sur piédestal nommé Don Tancrède, quand soudain encore le matador sautait carrément à la perche... au-dessus du même toro. Les personnages et les objets en miniature prenaient une allure de majesté dans la beauté de l'exécution.

— « Picault, j'ai cassé la pique. » Dans le stock de bouts de paille, le peintre-cinéaste puisait la pique.

— « Dites-donc, est-ce qu'on lui donne une oreille au matador ? » L'oreille du fauve estoqué s'agitait triomphale au bras haut levé du vainqueur.

— « Après tout, il l'a bien mérité » s'exclamait Picasso.

L'heure était aux sortilèges et comme pour amplifier ces sortilèges de nombreux lézards couraient au long des murs craquelés de la vieille poterie du Fournas. Picault s'épongeait le front, posait un moment la caméra dans l'herbe, vérifiait la lumière, supputait les chances de réussite des couleurs.

Depuis, j'ai vu plusieurs fois cette bande. Je peux affirmer qu'elle ouvre notre curiosité aux fastes flamboyants de la corrida, que les couleurs en sont justes et que Picasso en est satisfait... Le film pour l'instant dort dans son secret fabuleux... Sera-t-il un jour montré au grand public ?... On ne peut rien prédire. Pourtant beaucoup d'images en couleurs de cette corrida insolite enlumineront les pages d'un bel album qui sera édité par les soins de San Lazzaro. Extraites du film, elles représenteront une gamme majeure de la suite des cartons ou papiers dessinés et colorés que Picasso exécuta pour embellir le court métrage de Robert Picault, son voisin de travail à Vallauris.

André Verdet

Peintures récentes de Miró

par Jacques Dupin

Si l'on excepte une dizaine de petites peintures sur carton de 1955, aucun tableau n'est sorti de l'atelier de Miró depuis l'importante production des années 1952, 1953 et 1954. Pendant cinq ans, le peintre s'est consacré presque exclusivement à la lithographie, à la gravure et à la céramique. De plus son travail a été profondément perturbé par son déménagement et son installation à Palma de Majorque et en particulier par le changement d'atelier. Pour la première fois de sa vie, il dispose en effet du grand atelier dont il rêvait[1]; sur la colline en terrasses qui domine la plage de Calamayor, en contrebas de la maison d'habitation construite dans le style du pays, s'élève maintenant le splendide atelier aux lignes audacieuses mais en parfaite harmonie avec le paysage qu'a conçu pour Miró son ami, l'architecte José Luis Sert. Terminé en 1956, cet atelier trop admirable et trop neuf peut-être, intimidait Miró au moins autant qu'il l'exaltait. Il lui fallut le vaincre, le peupler, l'animer. Le peintre y entassa toutes sortes d'objets qu'il ramenait de ses promenades dans la campagne ou au bord de la mer, racines, souches d'arbres, morceaux de cactus, fragments de rochers, anciens instruments aratoires et débris de toutes sortes qui voisinèrent avec des projets de sculptures et des objets de l'artisanat populaire. Par leur association et leur « montage », Miró se trouva bientôt entouré d'une société de personnages fantastiques, poétiques ou burlesques; il se retrouva parmi les siens, dans l'atelier maintenant habité. Son installation l'obligea également à sortir de leurs caisses et à ranger un grand nombre de toiles et surtout de dessins, de projets, de carnets d'esquisses qu'il avait accumulés tout au long de sa vie. Cette révision de toute son œuvre, cette méditation quotidienne sur quarante années de recherches contribuèrent à orienter Miró dans de nouvelles directions. Il prit conscience de la nécessité de rompre avec les formes accomplies, c'est-à-dire révolues, de son œuvre pour, une fois encore, partir à la découverte de l'inconnu et l'exploitation de nouveaux gisements. Sa longue période de « jeûne » pictural était déjà le signe d'un trouble profond. Miró répugnait à continuer, à perpétuer son œuvre et à en récolter les fruits. Il retrouva dans ce sursaut la fureur iconoclaste de sa jeunesse, son horreur des maîtres et du musée, mais c'était maintenant contre lui-même qu'il devait s'acharner, contre un certain Miró, contre une idée étroite de Miró propagée par les cartes postales et les albums de luxe. Il entreprit de briser sa propre statue et s'engagea en 1960 dans de nouvelles recherches qu'annonçaient certaines céramiques et surtout des eaux-fortes et des aquatintes récentes. Mais la rupture et le passage à un style nouveau s'effectuent toujours chez Miró à l'intérieur d'un univers intangible. Les racines et l'infrastructure demeurent; Miró ne change pas de pays ni d'arrière-pays même quand il bouleverse les apparences, les modes et surtout la durée de leur manifestation.

Devant l'abondante production de l'année 1960 (plus d'une centaine de peintures et de nombreuses gouaches et aquarelles), nous sommes d'emblée frappés par une violence expressive qui altère profondément et rend souvent méconnaissable l'écriture de signes de Miró. Tantôt le peintre accentue la puissance, la brutalité d'un graphisme sommaire, fruste, né d'un seul geste et proche des graffiti. Tantôt, au contraire, il confie à quelques lignes légères et parcimonieuses le soin de répliquer au jeu des matières en expansion et des taches de couleur en liberté. Ces deux démarches, en apparence contradictoires, trahissent la même défiance à l'égard du signe et la même volonté d'écarter les formes concertées et fixées de son vocabulaire pour se rapprocher d'un état plus spontané de peinture, d'une expression immédiate, d'un dévoilement plus pur de « l'acte de peindre ».

Le graphisme lourd, tracé le plus souvent d'une seule coulée de peinture noire, ne répudie pas l'univers de formes qu'a créé Miró, il le simplifie par la poussée plus violente, comme pressée d'en finir, du geste. S'il fait naître encore l'oiseau ou la femme, ce n'est plus pourtant une de leurs possibilités fantastique, ou gracieuse, ou sensuelle qui s'incarne et se meut pour notre délectation, mais leur seule présence farouche, leur énergie libérée dans le suspens de la forme et la réalisation différée de leur désir d'être. L'ancienne élaboration d'un personnage fait place au reste ramassé qui se souvient de sa seule trace et néglige la précision et le détail du parcours. Les oiseaux dans l'espace ne sont plus que des idéogrammes du vol, primitifs et négligents.

Mais on rencontre aussi dans un certain nombre

1. Joan Miró : *"Je rêve d'un grand atelier"*. XX^e Siècle, 1^re année, n° 2, mai-juin 1938.

MIRÓ. Céramique murale pour l'Université de Harvard, U.S.A., (avec la collaboration de Artigas)

MIRÓ. Céramique pour l'Université de Harvard. (Détail)

MIRÓ. Le disque rouge. 1960 (Galerie Maeght).

MIRÓ. Oiseau. Huile sur carton. 1960. 75 × 105 cm. (Galerie Maeght)

MIRÓ. Homme et femme dans un paysage. 11 Février 1960. Huile sur carton. 75 × 105 cm.

de peintures un graphisme nouveau d'un tout autre genre, fait de traits fins et précis, mais comme dispersés ou émiettés dans l'espace du tableau. Les signes extrêmement simplifiés et délicats qui en résultent semblent se répondre à travers les vides qui les isolent, à travers les taches et les nuées qui les chassent et les étouffent. Dans leur refus de toute liaison et de toute articulation, ces signes ouverts, ces « avant-signes » constituent une sorte d'écriture lacunaire qu'il n'est peut-être pas trop risqué de rapprocher de la musique dodécaphonique que le peintre a beaucoup écouté ces dernières années. Simples boucles parfois, arceaux, vecteurs à peine infléchis, mais dont la perfection des courbes, de l'orientation, de la mise en place fait circuler à travers les vides et les taches le contrepoint d'un chant humain à la fois inquiet et résolu. Il n'est pas fortuit que ce graphisme apparaisse notamment dans trois peintures sur carton intitulées *Solitude* car l'émotion qu'il communique est en effet très proche de la résonance affective de ce mot. Cet avant-signe épars, minuscule, est avant tout un signe humain, isolé, menacé par les éléments mais dans l'aveu — l'inscription — de sa faiblesse et de sa peur, il affirme aussi sa résolution de résister et de durer, ce que confirme la netteté et la souple autorité du trait dont il est fait.

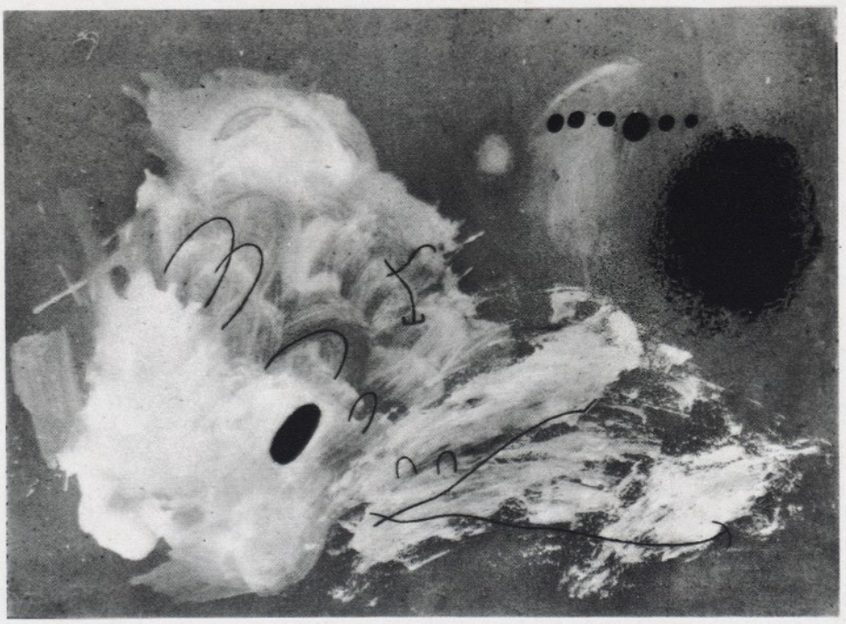
Miró utilise maintenant toutes les possibilités de la tache avec autant de vigueur que de sensualité. Il montre notamment une prédilection pour les blancs, en traînées granuleuses ou fluides, en dépôts, en pulvérisations de brume ou de fumée, en coulée de chaux où s'inscrivent des traces, des signes, des graffiti. Dans le blanc ou à travers lui, d'autres couleurs se révèlent et s'évanouissent ; le blanc vire à toutes les nuances des terres et des gris, bleuit, contracte de soudaines rougeurs, peut se refroidir ou se réchauffer selon qu'il se mêle à des vapeurs vertes, à des nuées jaunes. Il reste néanmoins toujours par sa consistance et sa façon de vibrer et d'irradier, un blanc. Blancs purs ou blancs altérés contribuent à donner à ces peintures cette sorte de gonflement, de soulèvement débordant, propices à la propagation de l'énergie et à la circulation du thème.

La couleur intervient en taches intenses, en lueurs soudaines sans aucune recherche raffinée de tons. Elle éclaire et rythme, elle révèle par contrastes

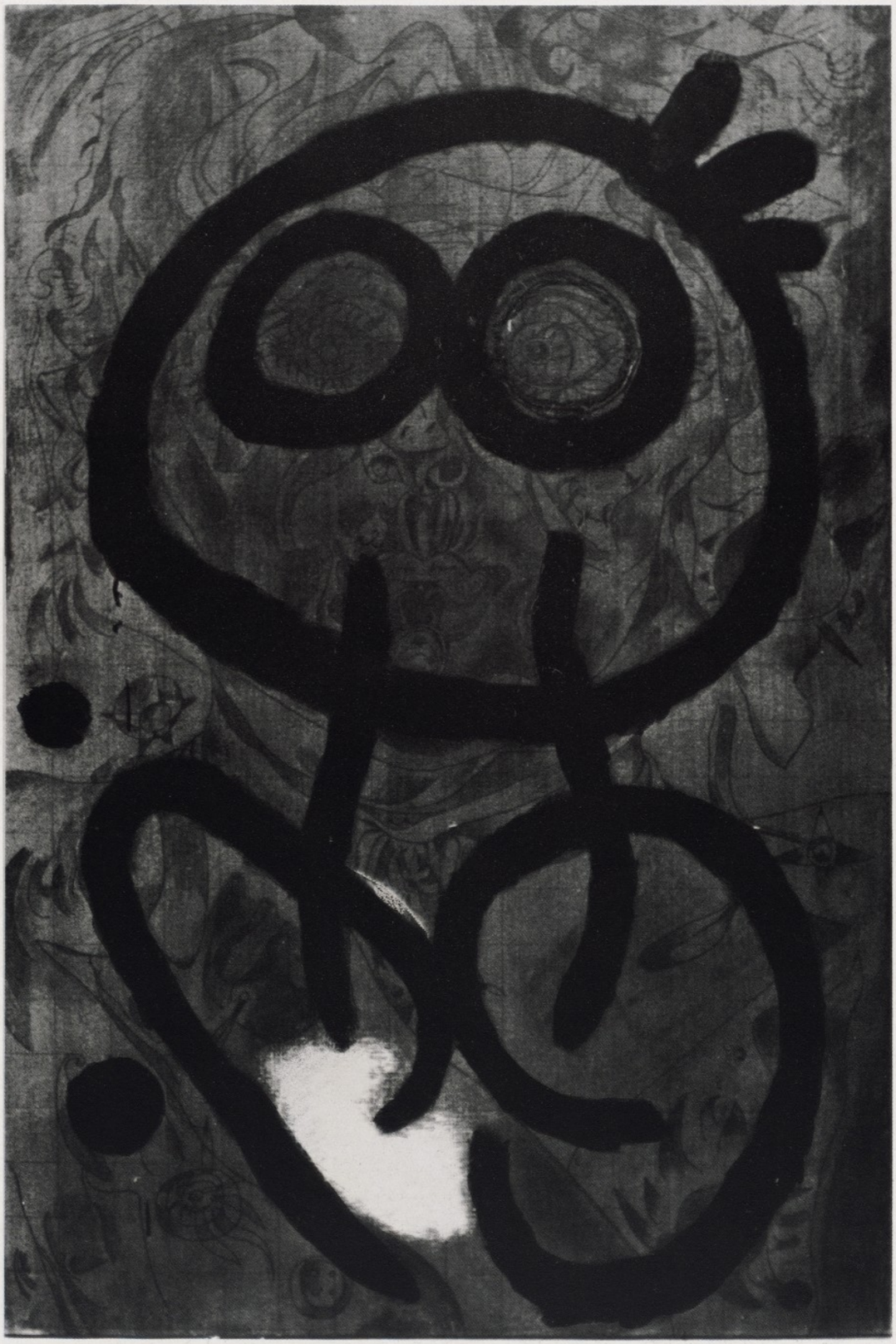
MIRÓ. Solitude II. 29 Avril 1960. Huile sur carton. 75 × 105 cm. (Galerie Maeght)

MIRÓ. Lithographie originale pour XX^{e} siècle n^{o} 16 (Maeght, imprimeur)

MIRÓ. Solitude III. 29 Avril 1960.
Huile sur carton. 75 × 105 cm.



MIRÓ. Gouache sur papier 1960. (Galerie Maeght)



MIRÓ. Autoportrait 1938-1960. Huile sur toile 146 × 97 cm. (Galerie Maeght)

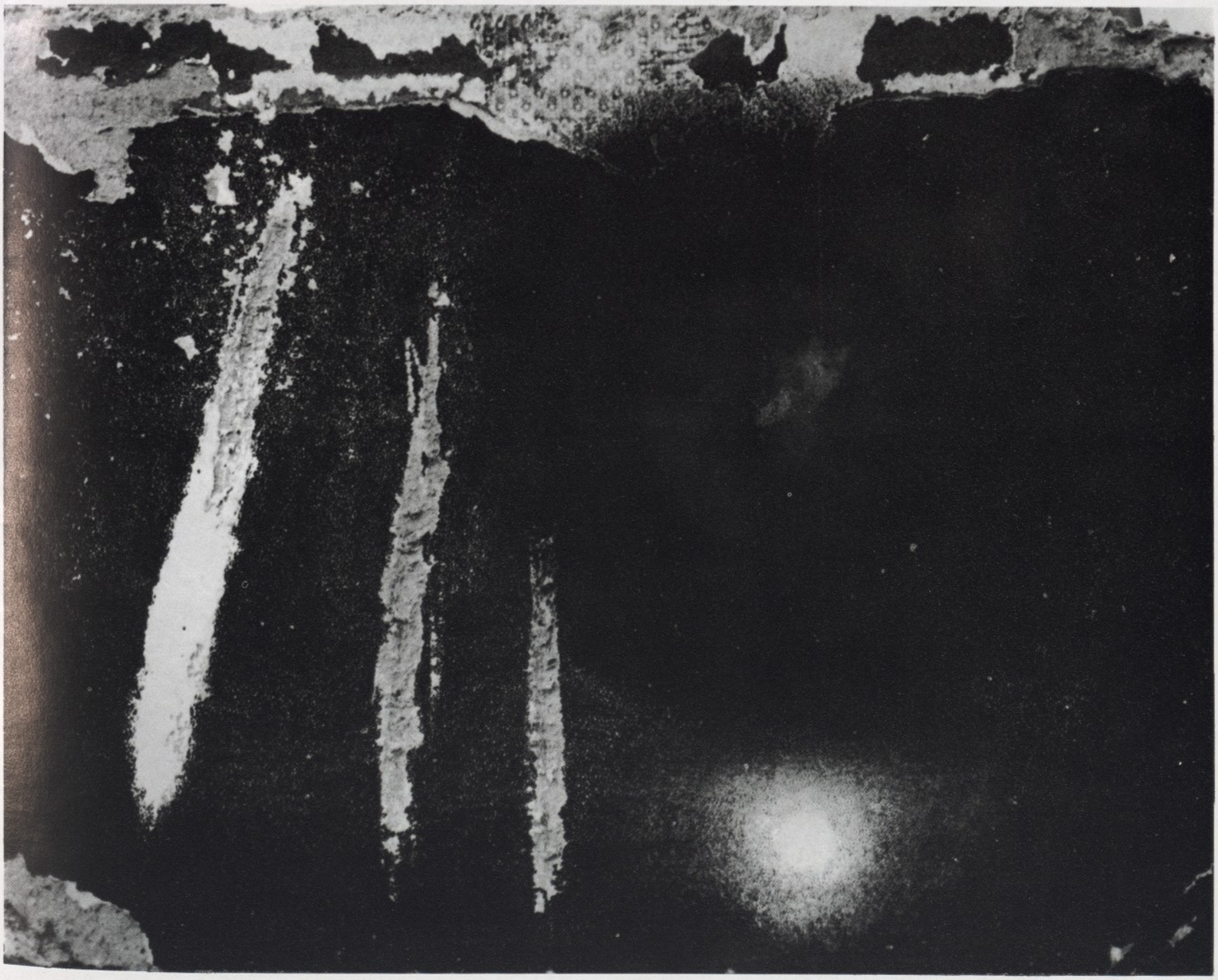
violents, elle joue presque toujours une partie autonome, indépendante des figures et des signes. Elle tiré sa puissance autant de sa rareté et de sa soudaineté que de son éclat ; les accents de couleur jaillissent comme des étincelles dans la nuit. Miró qui traite les couleurs pures avec une apparente désinvolture, raffine avec les noirs, les gris et les bruns, alourdis et glissants, hésitant entre le désir d'apparaître et la tentation de se dissoudre.

Ces peintures récentes montrent des affinités évidentes, et que Miró ne songe nullement à dissimuler, avec les recherches des peintres de la nouvelle génération. Bon nombre de ceux-ci, et pour n'en citer qu'un, Jackson Pollock, ont reconnu tout ce qu'ils devaient à Miró. Celui-ci, à son tour, s'est intéressé de très près aux travaux des jeunes peintres, n'a pas laissé passer une occasion de les encourager et de les soutenir et surtout n'a pas cru indigne de lui d'aller parfois à leur rencontre. Mais même lorsqu'il emprunte délibérément des techniques inventées ou généralisées par ses cadets, comme le dripping ou la peinture par projection, ses tableaux gardent profondément le rythme, la respiration, le climat de toutes les créations de Miró. Le plus souvent, à partir de techniques nouvelles et d'un arsenal tachiste auquel sa prodigieuse sensibilité aux matières et aux accidents du hasard donne des pouvoirs et une saveur inattendus, Miró accomplit une opération picturale et poétique au deuxième degré d'où se dégagent de nouvelles significations. Ces tableaux sont des pièges auxquels il faut se laisser prendre.

JACQUES DUPIN

(Photos Archives Gomiz et Prats)

MIRÓ. Peinture sur carton 1960. 27 × 34 cm. (Galerie Maeght)



NOUVELLES SITUATIONS (2)

Emilio Vedova

par André Pieyre de Mandiargues

Les caprices de Paris, en fait d'artistes étrangers, ont été relevés souvent, pareillement déplorés, et cependant ils sont toujours aussi bizarres. A certains nouveaux venus l'engouement immédiat, la cote d'amour, sans raisons apparentes, tandis que d'autres plus originaux et plus mûrs et dont le talent est largement reconnu dans leur pays et même au dehors se heurteront ici à l'ignorance et à l'incompréhension pendant une longue période. Le seul nom de Klee, à cet égard, est un argument définitif. Il est donc important et il serait urgent d'aider à la naissance d'une sensibilité internationale qui soit capable de réparer l'injustice et d'éviter le retour de l'erreur.

C'est au nom d'une telle sensibilité internationale que je voudrais attirer l'attention sur le peintre vénitien Emilio Vedova, dont le nom est presque ignoré à Paris, l'on ne sait vraiment pourquoi, alors qu'il sonne très haut dans tous les autres pays du monde où l'on a souci de l'art moderne. Vedova est jeune encore. Il n'a que quarante ans. Pourtant son œuvre est déjà considérable, et surtout elle s'exprime avec un accent de vérité, elle procède avec une sorte de continuité dans l'allure et de fidélité à ses premiers postulats, qui forcent le respect et font qu'elle ne cesse de grandir dans le jugement quand elle est entrée dans la connaissance. Or le meilleur moyen de l'y faire entrer sous un juste point de vue est de s'intéresser d'abord aux dessins et aux gravures de Vedova, car le Vénitien est un dessinateur à l'origine, et tout ce qu'il a produit dans la suite, jusqu'aux tableaux de la plus vaste superficie, relève de l'art graphique principalement. Ces dessins et ces gravures sont extrêmement nombreux, les premiers surtout. Triés récemment et classés, ils remplissent des cartons et des caisses, dans une belle salle du logis de l'artiste, dominant

VEDOVA. Sbarramento. Tempera. 1951 S.C. Cm.130×130. (Coll. Peggy Guggenheim)

le canal de la Giudecque, à Venise. Rarement, sauf dans les grandes bibliothèques d'état, il est permis de découvrir ainsi une œuvre captivante, et c'est pourquoi je me permets de recommander le voyage et la visite aux amateurs, qui trouveront là ce que les expositions ne montrent pas ou confusément. Il leur sera donné droit de regard sur l'esprit (ou le cœur) et la main de l'homme. Un homme parmi les plus étonnants et les plus sympathiques des temps actuels. Un homme à propos duquel nous avons enfin le droit d'écrire le beau mot d'humanité.

Dès ses plus anciens dessins à l'encre ou au fusain, ses premières ébauches peintes, figures ou intérieurs d'églises et de palais, Vedova se livre tout entier comme nous le verrons plus tard dans ses œuvres les plus éloignées de la figuration, et je crois que l'on ne comprendra jamais bien la signification véritable et la poésie tragique de celles-là si l'on n'a pas commencé par s'intéresser aux autres, dont le point de départ se peut situer approximativement en 1935. Faut-il parler d'influences? Je ne sais. En tout cas, les parentés spirituelles que reconnaît le Vénitien et qui nous paraissent évidentes quand nous regardons son œuvre sont liées aux noms de Piranesi (d'une part), de Goya et de Boccioni (d'autre part), de Rembrandt (doublement cette fois). Car ce sont les murs et les grilles cellulaires, les colonnes tyranniques, les voutes oppressantes, qui attirent l'attention de Vedova sur les planches de Piranesi comme sur les innombrables églises à l'ombre desquelles sommeille l'Italie, et ce qu'il trouve en Goya et en Boccioni c'est le geste et la flamme capables d'abattre les murs et de libérer l'homme de ses gênes. En Rembrandt, c'est l'un et

VEDOVA. Espagne nº 6.
Technique mixte. 1960.
(Coll. R. Miller, New York)

VEDOVA. Image du temps. N° 6. 1959. (Coll. Mr. et Mrs Ross, New York)

l'autre, c'est le poids et la souffrance de ce qui est écrasé, mais c'est aussi le refus de l'écrasement, la protestation et la révolte contre la douleur et contre l'esclavage. A la première tendance, qui se traduit le plus souvent par des représentations de grilles ou tout au moins de barres, correspond une sorte de rigueur ou d'ordre sévère qui est d'esprit géométrique, tandis que la seconde, qui aboutit à la rupture, à l'éclat et à l'explosion, use systématiquement du désordre et se peut inscrire dans les catégories expressionnistes. Ainsi l'œuvre de Vedova, comme la plupart de celles qui sont douées de vie profonde, est soutenue par le contraste entre la structure et le bris, ou encore, en termes moins concrets, entre la loi et la révolte. Dans la structure ou dans la loi, c'est le fer qui règne et qui impose aux tableaux le poids et la dureté; mais le peintre ne cache pas qu'il se range dans le parti contraire et que la mission de son choix est de mettre le feu aux poudres, alors la stricte composition est volontairement désintégrée. Sous un voile comme de fumée parfois, les ruines de tout ce qui tenait l'homme en captivité s'éparpillent avec une étrange grâce, et les décombres se parent de reflets un peu tremblants, peints à touches rapides, qui rappellent l'art de Tintoret, celui de Filippo de Pisis, et qui portent la la marque de Venise plus nettement et plus fermement imprimée que sur toute autre production des temps modernes.

Sans prétendre à faire ici l'histoire d'une œuvre qui depuis 1943, année dans laquelle elle se détache vraiment de l'ébauche et s'affirme avec la vigueur que nous n'avons plus cessé de lui voir, a subi des variations relativement légères, tout en allant de la demi-figuration à l'abstraction quasiment totale et puis à une sorte de suggestion du monde extérieur, je voudrais dire encore que Vedova a toujours été hanté par le problème de l'espace. Ce problème, chez lui, et c'est ce qu'il faut souligner, est peut-être moins purement plastique que spirituel, car c'est par rapport au témoin humain que Vedova donne à l'espace une attention passionnée. En d'autres termes, ce n'est rien moins que le problème de la liberté humaine qui est affronté dans l'œuvre du peintre vénitien, et par là encore il se rattache à l'art de Tintoret dont le très subtil jeu de coordonnées aboutit principalement à des lignes d'évasion. Le secret, ou la signification capitale, des formes

EMILIO VEDOVA: « *Intolleranza 1960* »

VEDOVA. Contraste nº 3. Peinture. 1959. 130 × 165 cm. (Galleria Blu, Milan)

baroques, n'est pas ailleurs que là. Mais je reviens à mon sujet. L'espace de Vedova est un milieu où règne, littéralement, l'angoisse, c'est-à-dire l'étranglement. Si la figure humaine apparaît dans les toiles récentes, c'est une figure soumise aux pires violences, cependant le geste du peintre est un geste libérateur, et s'il prend la parole c'est pour condamner l'étroitesse de la cellule où l'homme est inscrit et pour provoquer la révolte salutaire. D'où cette sorte de respiration puissante qui semble animer ses grandes toiles et qui se fait de plus en plus ample jusqu'aux œuvres de la plus récente époque.

Actuellement, provisoirement peut-être, il semble que Vedova ait le sentiment d'avoir atteint (ou d'avoir mené son témoin humain) à la liberté, car les barreaux ne sont plus que fragments, les grilles sont largement rompues, les structures ont cessé de peser pour devenir aériennes et la lumière triomphe comme au sommet des constructions d'où sortira la cité future. Il n'est pas sans intérêt de constater que l'art du vitrail, avec lequel la peinture de Vedova offre des analogies nombreuses, a suivi jadis pareil chemin, vers un semblable aboutissement.

André Pieyre de Mandiargues

VEDOVA. Tention. Nº 3. 1959. (Coll. R. Stroher, Darmstadt)

Arpad Szenes

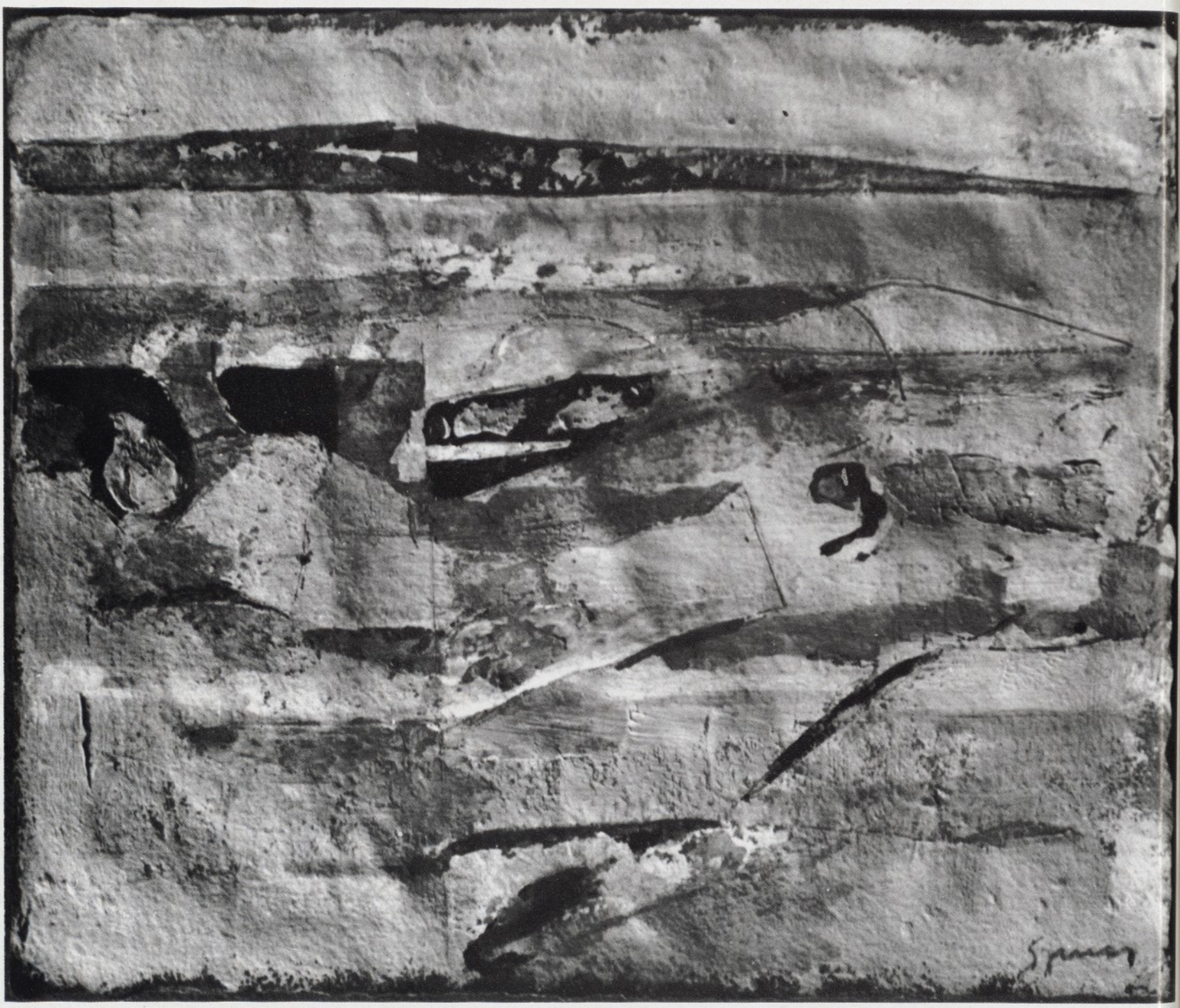
par Jean Tardieu

Le roux franchit d'un bond la neige et nous laisse, avant de s'éteindre, son ombre d'un gris rosé, le feu sa cendre blanche semée de poudre de charbon. Le bleu, atténué mais rapide, traverse dans le fleuve les reflets serrés du feuillage, de la brume, de la pierre friable et soudain s'efface, revient, s'éparpille, se recompose. Le grain épais ou étalé d'une couleur, — vert pâle, ocre écrasé, terre brûlée, — sous d'autres couleurs transparaît et mûrit, comme oublié ou dissimulé, cependant prêt à germer, à teinter demain l'étendue...

Peut-être un son délicieux, peut-être un jour de l'année, à l'autre son, à l'autre jour se marie et succède, donne le mot du secret, la clé qui ouvre et

ARPAD SZENES. Gouache sur papier. 1961. Cm. 15 × 25.

ARPAD SZENES. Gouache sur papier. 1960. Cm. 24 × 10. (Coll. Mermod, Lausanne)



ARPAD SZENES. La plaine. Gouache. 1960. Cm. 24,5 × 30.

ferme sans rupture, qui change la tonalité sans perdre en route le message.

Qui voulez-vous que je nomme? L'image accourt, empruntée aux trois règnes. Toutes choses se pressent au bord des lèvres, pour être à leur tour appelées.

Que voulez-vous que je nomme? Un toit? Mais il se détache et s'envole. Un renard? Saisi, le voilà qui se fixe dans son bondissement et, sans bouger, perd ses contours, communiquant sa flamme à la prairie. Une feuille? La syllabe frissonne avant que l'image ne se montre. Ce que ma voix désigne s'échappe ou s'abolit dans son contraire. Mais au regard, en avance toujours d'une longueur sur la pensée, toutes ces surfaces peintes, mesurées, posées, persuasives, — amoureuse écriture sur le pelage des grands papiers —, donnent à la fois ce qui passe et ce qui demeure, les Êtres qui s'évanouissent au moment même de prendre forme et les Qualités qui, sous le changement, persistent longuement.

Ainsi, au lieu de se perdre dans l'oubli, les saisons successives, les régions survolées, les moissons, les cités, les montagnes, les déserts sont ici côte-à-côte, sous les espèces encore tendres, encore voilées de

SZENES. Aquarelle. 1960. 29,5 × 25 cm.

leur venue au monde, — comme si, avec la ferveur, avec le sourire, dans le même espace et le même temps, tout nous était donné, jamais repris.

Où fut la nuance, je suis. Où fut le plus précieux du précieux accord, où fut le délice de voir et de cesser de voir et de descendre en soi-même, — je suis, je suis là, je suis présent. Où fut l'éloignement des voix dans la matité de l'hiver je suis, je m'arrête, je respire et il me suffit de peu de paroles, mais chacune résonne sans fin.

« J'étais là, telle chose m'advint... » Que d'autres (ou d'autres moi-mêmes) disent le temps de l'année et quel fut l'arbre ou l'animal caché au fond de mes fables, — j'apporte dans mes mains rapprochées, en l'abritant de la tempête, le tremblement de la vie à sa naissance : — tantôt une grande animation, à la fois nombreuse et ordonnée (combien de gens, combien d'objets sont présents derrière la toile !) où tout évolue à pas de loup, prudemment, sans élever le ton, — comme fait une vaste plaine enneigée qu'un homme debout le front nu contemple en silence,

— tantôt l'extrême du plaisir d'être, la surprise de voir et de vivre à travers tant de désastres, la mission de protéger le faible instant, la trace d'un signe essentiel, un songe de couleur, à peine encore visible dans le blanc pur.

JEAN TARDIEU

ARPAD SZENES. Le ravin. Gouache. 1960. (Coll. Hepburn)

Frans Krajcberg

par W. Zanini

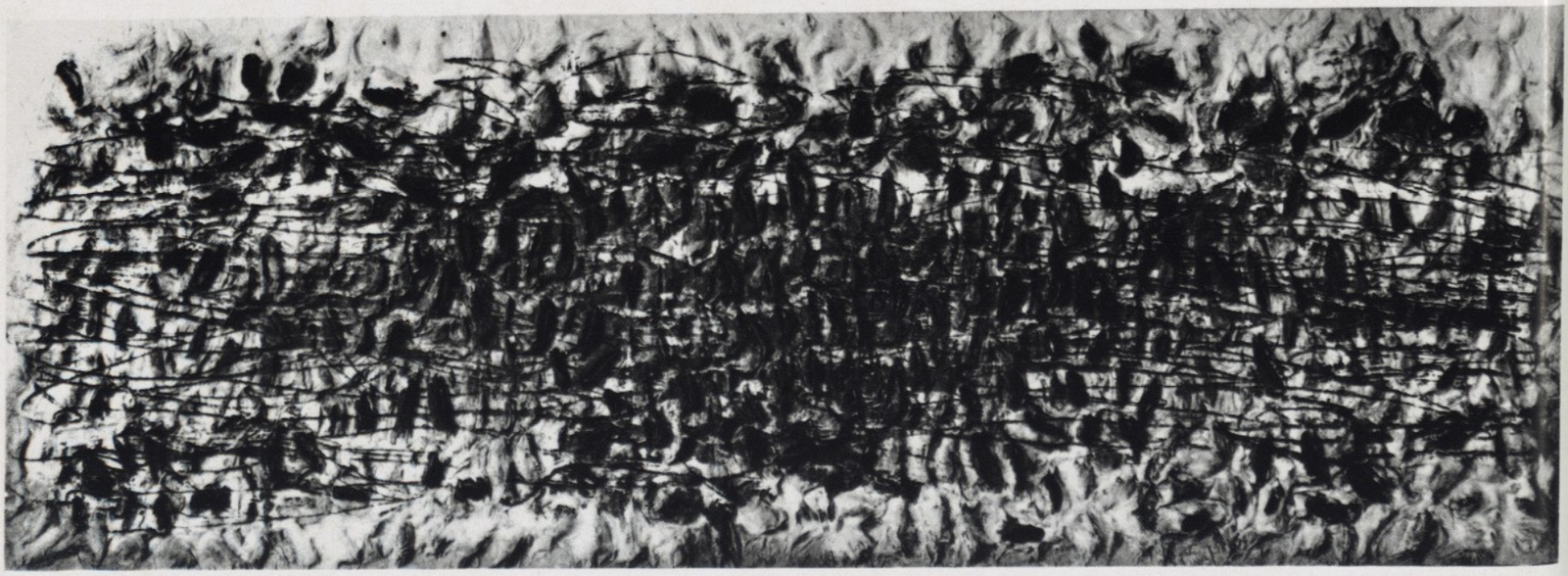
Les œuvres que Frans Krajcberg a montrées au public brésilien après trente mois d'absence ont causé certainement une surprise mémorable. Ceux qui s'attendaient à retrouver dans ses tableaux l'expressionnisme impétueux des derniers temps de Rio oubliaient, cependant, que chez lui, à un certain moment, tout est susceptible d'exister sous une autre forme.

Plus rien, donc, de ses structures compliquées, versicolores, organisées par le moyen d'une géométrie instinctive, rythmées par un graphisme agressif. Elles appartiennent au passé. Et qu'est-ce que nous propose maintenant, en échange, ce peintre où les conflits intérieurs acquièrent l'intensité de la métamorphose?

L'évolution, en vérité s'expliquerait mieux si l'on connaissait le long itinéraire de tentatives parcouru dans sa phase parisienne, itinéraire d'un artiste qui se cherche infatigablement, en mélangeant des crises et des enthousiasmes, sans perdre son fluide créateur immanent (au contraire de tant de « transformismes » légers). On sait que, par une aptitude naturelle (à cause aussi de l'éducation reçue dans l'atelier « expérimental » de Baumeister) Krajcberg possède le sens de la rénovation esthétique intimement lié à l'ingéniosité technique. Ainsi, lorsque dans les premiers mois de son séjour à Paris (printemps de 1958) il se jette dans le terrain « informel » pour découvrir, à son tour, un nouveau monde de signes et de matière, il imagine une gouache striée par le dessin en relief d'une plaque de plâtre. Le procédé, développé, se révélera d'une grande importance un peu plus tard. Considérée comme résultat artistique, la production de cette brève période se rapproche de la syntaxe sensuelle de Fautrier par son raffinement mélodique de tons et de textures. Mais le graphisme énergique qui le caractérise conserve une présence vibrante dans le contexte de l'œuvre, dominée par la beauté de la matière. Toutefois, il n'y a rien encore de réellement concluant, de notable dans ce qu'il fait. On peut dire néanmoins qu'avec toutes ces indécisions et dangers, les travaux qu'il réalisa à ce moment offrent une certaine perspective d'avenir. Et techniquement, le moment semble décisif pour la phase actuelle.

Par la suite, au cours de quelques mois et après avoir essayé en vain d'effectuer sur la toile ce que le plâtre lui permettait de faire sur le papier japonais, il s'adonne à plusieurs expériences. Une d'entre elles paraît originale même s'il retrouve un peu une certaine phase de Dubuffet. Il découpe et détruit des tableaux précédents ou actuels en petits morceaux (il y a chez lui un peu de Rouault) pour les fixer sur un nouveau support. Les fragments de toile (ou de gouache) croisés par un graphisme nerveux impriment un mouvement dynamique à l'espace du curieux collage et provoquent des modulations étranges de lumière. Mais ici aussi sa percep-

KRAJCBERG. Peinture. 1959. Cm. 200 × 80.



KRAJCBERG. Peinture. 1960. Cm. 200 × 80.

tion plastique ne rencontre pas de moyens pour se matérialiser. Et le problème devient pour lui plus nébuleux que jamais.

Il décide alors, avec des nouvelles idées, de revenir à la rencontre de la plaque de plâtre et du papier. Oui, à la rencontre du plâtre, de cette matière un peu servile, que tant d'archéologues utilisent à contre-cœur comme moulage. C'est de ce réduit de mort que notre peintre veut extraire des rythmes, des signes de véritable vie. C'est ainsi que lui apparaît, finalement, la possibilité d'une nouvelle instauration, la rencontre d'un chemin complètement nouveau.

Devant ces tableaux on doit avoir à l'esprit les deux différents moments de sa création : le premier concerne la préparation de la plaque de plâtre; le second l'application du papier sur elle, suivi de l'action picturale proprement dite. La première opération est celle d'un véritable « tachiste » puisque son geste doit être extrêmement rapide. Dans un délai de quatre à cinq minutes — temps limite pendant lequel le sulfate de calcium se montre malléable — l'artiste en utilisant ses doigts ou les instruments éventuellement à sa portée doit compléter tout le relief, obtenir toutes les concavités et convexités de la composition. Dans la seconde partie de sa création le processus est contradictoirement plus lent : il place la feuille humide sur la matrice en la faisant pénétrer (à l'aide de coupures, qui possèdent ainsi une valeur aussi « fonctionnelle ») dans les petites cratères ou dans les canaux vermiculaires. Indifféremment, suivant le résultat qu'il veut atteindre, il pourra utiliser l'un ou l'autre des deux côtés de l' « impression ». C'est aussi le moment décisif de la peinture et d'autres tâches secondaires comme le renfoncement du papier au moyen de successives couches de gomme spéciale et sa fixation définitive sur la toile (réduite à une fonction sans gloire et inattendue de fond presque invisible) où l'opération picturale presque toujours est prolongée.

La compréhension de la nouvelle technique de Krajcberg — énoncée ici dans les grandes lignes — est importante pour nous permettre de mieux apprécier les qualités purement esthétiques du peintre. Sans ignorer certains parallélismes de tendance — et il se trouve parmi les artistes innovateurs qui disloquent les dimensions traditionnelles de la peinture — nous voyons que transparaît à partir de ces superficies accidentées, blessées, une énergie profonde et vraie. Transformé dans une espèce de bas-relief l'espace entier est élaboré selon un rythme continu, libre, crépitant, qui donne le ton à une ambiance tourmentée plastiquement où tout repos semble exclu au bénéfice d'un maximum de vitesse, d'expansion lyrique. L'artiste réussit à introduire dans ce chaos apparent, créé par sa sensibilité, l'enthousiasme, le mystère, la vie comme la fiction.

Aucun symbolisme, cependant, ne se cache dans ces plaies ovoïdes qu'il ouvre dans le papier et qui acquièrent souvent un aspect atroce, cruel ou même caricatural (devant certains détails on pourrait imaginer des masques de la comédie antique) mais qui peuvent, quelquefois, être comparées à des pétales de fleur. Quoi qu'il en soit, Krajcberg s'éloigne de certaines expressions étranges ou bizarres comme celles de Schultze, Goetzee, etc. Son œuvre nous évoque le monde physique dans quelques-unes de ses multiples, ambiguës et cohérentes manifestations (morphologies terrestres, phénomènes géo-cinétiques, moules, règne végétal...) d'une forme dramatique qu'exclut les sortilèges.

Mais la ligne d'évolution de Krajcberg a tendu à contrôler davantage les impulsions et à réduire les coupures qui contrastent avec les rythmes purs et inquisiteurs de Fontana. Pendant quelque temps sa préoccupation fut aussi celle d'économiser dans les limites de la couleur et d'obtenir un tableau entièrement en blanc. Mais l'intensité et la dureté de ses tons — des gris et des blancs grisâtres, des terres et des rouges de sang, des bleus foncés, etc. — participent, avec quelque chose d'essentiel, de l'exubérant, sensible et passionnant univers de sa vision.

Pour en finir, je dois dire que le nouveau Krajc-

KRAJCBERG. Peinture. 1960.

berg — de la valeur poétique duquel je peux difficilement rapprocher d'autres peintres brésiliens — appartient avec conscience et originalité à ce puissant mouvement d'artistes qui cherchent à réintégrer avec sensibilité et intelligence la nature dans l'art. Chez lui, comme il a été toujours de règle, tout prend son départ d'une vérité inscrite dans la nature, d'une émotion gardée en mémoire et se réalise comme en communion instinctive avec la nature, cette mère dédaignée par plus d'une esthétique et par l'imitation servile de la réalité. Sa recherche d'un espace total et qui participe de la création entière, le mouvement, la respiration même qu'il imprime à la matière, se situent, avec personnalité et indépendance, dans l'orbite large et plus actuelle que jamais, ouverte par le grand Lucio Fontana.

W. ZANINI

(Traduit du portugais.)

Natalia Dumitresco

par R. V. Gindertael

C'est à Paris, où le jeune ménage d'artistes Istrati-Dumitresco est arrivé de Roumanie en 1947 et s'est installé bientôt dans un atelier de l'impasse Ronsin, à la porte même de leur illustre compatriote Brancusi, le patriarche de la nouvelle sculpture du XX[e] siècle, que commença vraiment pour eux l'expérience de la peinture actuelle. Ils apportaient, l'un et l'autre, une solide formation picturale scolaire élargie déjà par la connaissance de l'évolution de l'art moderne occidental, et donnèrent aussitôt des preuves de leur culture pratique et théorique, mais également de leurs dons solides et généreux, dans leurs premiers travaux parisiens. Pourtant, ils dépassèrent très vite le stade des prémices. A ce moment les nouvelles générations de l'Ecole de Paris, qu'ils étaient venus rejoindre, prenaient conscience d'une situation différente de celle de leurs aînés, en raison des conséquences inéluctables de la découverte de l'art abstrait. Comme leurs meilleurs contemporains, les deux jeunes peintres roumains comprirent sans retard qu'il leur fallait assumer ces conséquences et remettre en question les principes fondamentaux de leur art, en prenant les risques d'une aventureuse « actualisation ».

Jusqu'à ce moment se pouvaient associer les débuts du couple, mais dans le développement de leurs expressions individuelles il faut bien convenir d'une distinction entre chacun et les considérer

DUMITRESCO. Peinture. 1959. Cm. 81 × 116. (Coll. Raymonde Cazenave)

désormais isolément, quelle que puisse être leur harmonie conjugale dont leurs amis apprécient l'agrément et ne cessent de se féliciter.

Récemment, dans cette même revue (nº XIV, 1960), M. Pierre Guéguen a retracé l'aventure picturale « enchanteresse » d'Alexandre Istrati. A mon tour, je suivrai séparément les étapes de Natalia Dumitresco vers un accomplissement si personnel que l'on peut oublier le voisinage d'atelier des deux peintres comme la communauté de leur existence sans trahir ni l'une ni l'autre œuvre.

C'est avec une épreuve d'extrême dépouillement qu'a coïncidé immédiatement le passage de la jeune artiste à « l'abstrait ». En effet, pour réagir sans doute avec le plus de décision contre ses premiers épanchements dans une peinture substantielle et d'expression directe devant la nature, Natalia Dumitresco fut attirée par les vertus du purisme plastique et s'est confiée d'abord aux simples moyens du graphisme noir et blanc, assurant ainsi d'emblée une fermeté de conception et une rigueur structurelle à ses premières compositions de formes non-représentatives. Dans l'ordre géométrique auquel elle aboutissait, elle a su préserver cependant une certaine liberté d'invention en refusant les figures primaires de formation constante et mesurable, mais surtout, elle se maintenait au niveau du sensible en divisant la surface de manière toujours inattendue et en « peignant » de différentes valeurs chaque fragment par des hachures d'épaisseurs diverses et de directions contrastées. Dumitresco se soumit à cette discipline d'économie pendant plusieurs années et, lorsqu'elle s'accorda enfin la liberté de retrouver la couleur, retint encore un moment l'effet optique de vibration des plans striés par cette technique « élémentaire » pour le mettre en opposition avec la résonance plus tranchée des contrastes d'aplats colorés. C'est à partir de ce moment, et très vite, que se précisent les caractères d'une expression picturale de plus en plus, et de mieux en mieux personnalisée. De son graphisme géométrique initial Natalia Dumitresco dégagea un système

DUMITRESCO. Peinture. 1957-58. Cm. 73×60. (Coll. Mericia de Lemos, Paris)

DUMITRESCO. Peinture. Cm. 100 × 81.

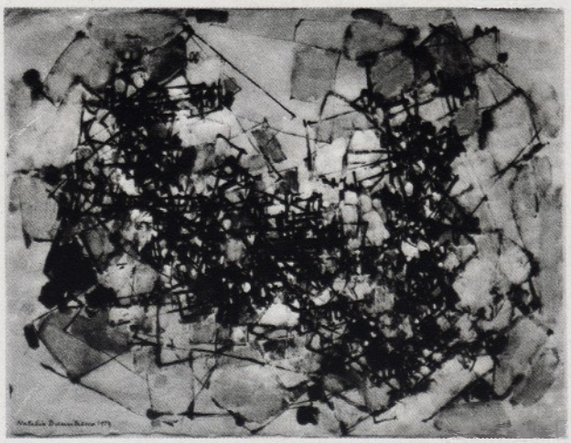
d'organisation dont la complexité n'a cessé de s'enrichir. Toujours dans le souci de régulariser et d'affermir à la fois le cours de son invention plastique mise en liberté par nécessité de tempérament, elle a inventé de tracer un réseau plus ou moins serré de quadrilatères enchevêtrés. Cette méthode n'a eu pour elle aucune conséquence restrictive, car il est visible que ces quadrillés entraient en combinaisons multiples et faisaient naître une infinie possibilité de formes les plus diverses, au point que leur découverte, leur choix et leur mise en évidence par l'artiste ont toute la liberté et toute la fraîcheur d'une improvisation. Dumitresco a constamment développé, depuis, le maniement de ce schéma graphique et la fécondité de son invention à travers ce graphisme. Combien A. Rolland de Renéville a raison quand il écrit, à propos des œuvres récentes de Dumitresco : « Il me paraît en tous cas évident que l'un des facteurs de sa supériorité est le don graphique si rare dont elle est pourvue, et qui lui permet de composer à l'infini, à partir d'un entrecroisement de lignes d'une apparente simplicité, des constructions dont le foisonnement impose, par la distribution de ses masses, un ordre toujours renouvelé à l'espace... »

Il faut insister encore sur la souplesse de cette méthode de construction, car l'on remarque que, si le détail reste inscrit d'un trait rectiligne qui

DUMITRESCO. Peinture.
1957-58. Cm. 73 × 60.
(Coll. Mary Callery)

assure la fermeté des rapports, la cadence de l'accentuation et le rythme des mouvements de masses animent finalement la surface, en plan et en profondeur, de balancements et d'inflexions assez sensibles pour faire oublier que la courbe n'intervient pas dans l'écriture de base. Ainsi l'entreprise de Dumitresco qui avait débuté par une organisation plane s'est élargie à une véritable occupation spatiale de la toile, à mesure que le peintre tendait à résorber dans de grands enveloppements colorés et nuancés le réseau fondamental de ses compositions pour n'en plus laisser paraître parfois que les zones d'intérêt, les points d'appui et les accents les plus expressifs.

Sur ce point je citerai encore une fois Rolland de Renéville qui a pénétré si profondément dans l'œuvre de Natalia Dumitresco et en a si bien exprimé la signification essentielle que je trouve inutile de le



DUMITRESCO. Gouache. 1959

DUMITRESCO. Peinture. Huile sur toile. 1960. 116 × 89 cm.

DUMITRESCO. Peinture. 1960. (Hanover Gallery, Londres)

tenter moi-même en d'autres mots : «... le véritable thème de chacun des tableaux de Natalia Dumitresco est le vide qu'elle y préserve au sein même des accords fugués du dessin et de la couleur. L'œil doit découvrir l'indication, à première vue dérobée, de ce thème, dans les clairières en demi-teintes que l'artiste organise dans le tableau, en arrêtant à leurs abords le mouvement de ses architectures. Elles rendent l'œuvre mobile, comme si les réseaux dans lesquels brillent les couleurs y avaient pris naissance, et y tenaient encore par d'invisibles tiges. Ces creux sont essentiels au tableau, à la façon dont l'est celui que le potier ménage dans le vase afin que le bouquet puisse à la fois s'y abreuver et en jaillir. Mais les œuvres les plus frappantes de Natalia Dumitresco sont peut-être celles où elle étend ce thème du vide à la toile entière : les tableaux blancs, dans lesquels les couleurs sont refusées par celle qui les contient toutes, et paraît n'en révéler que l'absence. »

Si l'on peut ressentir que le plus haut degré de sublimation de l'expérience picturale de Natalia Dumitresco est atteint dans cette vacuité, toute relative d'ailleurs, car sa gamme blanche est des plus nuancées et des plus pondérables, on doit avouer aussi que l'éclat et la densité donnés à sa peinture par les dominantes chromatiques plus montées, sont les attributs de la même expérience: son unité est telle que l'œuvre de Natalia Dumitresco constitue véritablement une somme dont le résultat est, aujourd'hui déjà, un style d'une cohérence parfaite dans sa mobilité même.

R. V. GINDERTAEL

Sacha-Alexandre Garbell

par René Berger

Notre époque est propice à toutes les tentatives, à toutes les aventures. Certains peintres mêlent à leurs couleurs des branches, des tessons de bouteille, des galets, d'autres lacèrent leurs toiles ou y projettent des résidus, paille, poussière, sciure. Avec des fortunes diverses... A trop solliciter le hasard, on finit par le séduire. Pour un aventurier digne de ce nom, embarqué corps et biens, combien d'écumeurs de salons !

Garbell n'est pas de ceux que tente le hasard. J'entends qu'il se sert de pinceaux et de couleurs, qu'il prépare ses toiles, qu'il les pose sur un chevalet et qu'il travaille avec les affres et les joies qu'ont connues tous ceux qui pratiquent la peinture à l'huile. Rappeler ces choses simples n'est pas superflu pour prévenir deux sophismes : le premier consiste à croire, ou plutôt à faire croire, qu'il suffit d'une innovation technique pour avoir du génie (voir ci-dessus), le second (son corollaire) laisse entendre qu'en est privé quiconque s'en tient au métier traditionnel. Pourtant, même si la situation de notre époque a changé, nous ne sommes pas encore à juger de la peinture sur la façon dont on la fait, mais sur les œuvres, sur ce qu'elles expriment. La publicité la plus tapageuse ne peut rien, à la longue, contre cette évidence.

Voyez ces énormes pétales rouges traversés de filaments bleus auxquels adhère encore un lourd pollen : fleurs charnelles, calices débordant de sucs,

GARBELL. La table aux viandes. Cm. 280 × 174. (Photo Galerie Pierre)

palmes immobilisées par les touffeurs de l'air... Qui a jamais vu la Halle aux viandes dans cette flore insolite et qui, l'ayant vue, pourra encore n'y reconnaître que bœufs écorchés, côtes sanguinolentes, graisses jaunies? Ce n'est pas que Garbell invente de nouveaux thèmes (Rembrandt, Soutine nous ont déjà conduits à l'étal du boucher); ni qu'il embellisse à notre usage un spectacle dont on se détourne, ou vers lequel nous attire une mode passagère. Sa peinture a très exactement pour effet de transformer la connaissance que nous avons des choses, et par là notre conscience.

Le répertoire d'images que nous conservons dans la machine électronique de notre mémoire pour tirer, à chaque fois qu'un objet nous tombe sous les yeux, la fiche perforée qui lui correspond, n'est utile (et Garbell se garde de nier cette utilité) que dans la mesure où la fiche ne prétend pas se substituer à la réalité. C'est à cette prétention qu'il en a; à notre

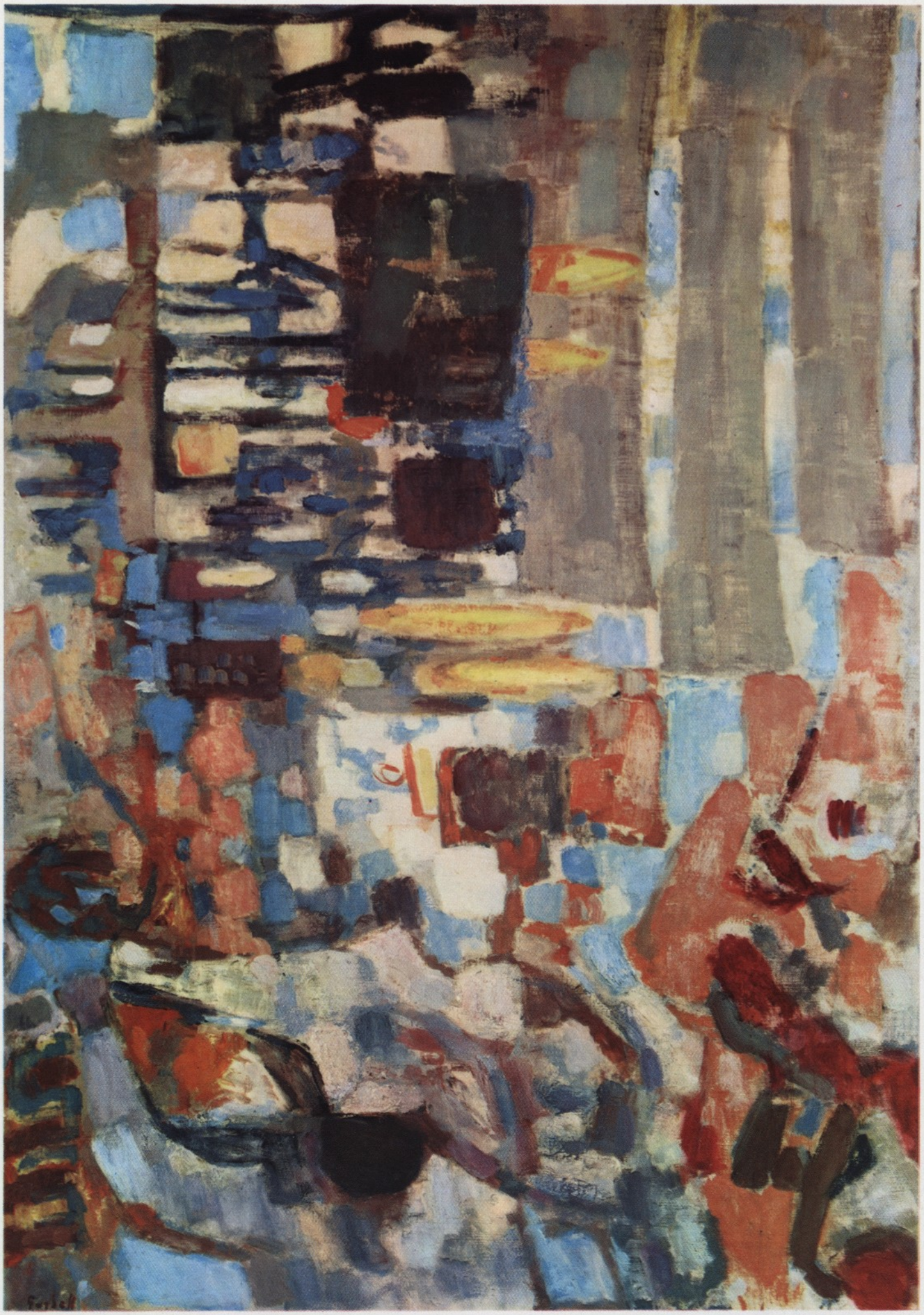
GARBELL. Rue de Naples. 1960. Cm. 180 × 90.

paresse, qui l'accepte; à notre veulerie, qui l'encourage. La véhémence qu'on trouve parfois dans sa peinture n'est pas étrangère à cet état de choses. Elle a vertu d'exhortation. Exempte de toute rhétorique, sa peinture nous presse, par son intensité même, de faire voler en éclats le monde factice dans lequel nous nous enfermons. Elle est promesse de libération, annonce de victoire. Tant pis pour les esprits chagrins qui s'alarment dès qu'ils soupçonnent trace de générosité chez quelqu'un. Garbell en appelle à l'homme, fait confiance au monde. Avec lui la nature redevient sapide; les jours ont leur parfum; les villes, leur odeur; l'air, son épiderme.

Pour qui la rue a-t-elle jamais été le « chemin bordé de maisons » que définit le dictionnaire? (l'étymologie nous rappelle qu'elle fut d'abord *ride*, *sillon*.) Combien pauvres les concepts qui, tels les trous de la fiche perforée, s'en tiennent au signalement de l'objet, mais en nous frustrant de sa présence! A ce que découvre Garbell, la peinture n'est pas autre chose qu'une « entreprise d'étymologie », à cette réserve que, par la sensation, l'origine n'est plus affaire de passé, mais de perpétuel présent. Oublions ce que nous savons de Naples, de son pittoresque de convention, quittons habitudes et préjugés pour pénétrer dans l'une de ses rues populeuses, voici que de touche en touche l'épiphanie commence: les bruits éclatent en couleurs; les

GARBELL. Rue de Paris. 1958. Cm. 102 × 116. (Photo Galerie Pierre)

GARBELL. Rue de Naples. Gouache



GARBELL. Les Halles de Paris. 1959. 138 × 97 cm. (Galerie Roque)

GARBELL. Peinture. Cm. 55 × 46. (Galerie Roque)

linges battent comme les ailes d'un vol d'anges turbulents; des odeurs virent au pourpre en s'étalant, d'autres s'aiguisent jusqu'au jaune citron; le soleil agrippe les passants, fouaille les magasins, efface les tatouages de l'ombre, qui se reforment aussitôt; la foule percute sur les façades, ricoche sur les trottoirs, coule sur la chaussée, hache les voitures, déchiquète l'air. Tout grouille, ruisselle, résonne, exhale. Par l'art du peintre notre sensation de la rue s'élève jusqu'à sa vérité originelle, qui est *intensité de présence*. On comprend que l'exhortation éclate en exultation.

C'est que pour Garbell la peinture est le plus savoureux des langages. Les couleurs ont un toucher, une saveur, une physiologie, un tempérament; on les goûte, on les sent. En répondant aux appels du monde et de notre corps, elles ne se bornent pas à les rendre audibles, elles les orchestrent en un vaste chant qui célèbre notre existence panique. Ni matérialiste, ni sensualiste, Garbell ne professe pas de doctrine. Il s'agit bien plutôt chez lui d'une disposition profonde de l'être qui tend à restituer à nos sens leur place et leur dignité, surtout leur pouvoir de fécondation. Cette démarche est celle-là même de l'art moderne depuis l'impressionnisme. Mais la sensation à laquelle recourt l'artiste, et qui sert de fondement à sa peinture, se garde de jamais céder aux tentations de l'intellect, comme il lui arrive si souvent avec ceux qui se réclament d'elle. A preuve la façon dont Garbell pose ses couleurs. Avec lui jamais l'esprit ne quitte la main. C'est elle au contraire qui lui donne vie. La pensée devient tactile. Fuyant le ton « conceptuel », la touche innerve la toile.

Le monde a du goût. Même si nous l'avons oublié, nos papilles n'en ont pas perdu le souvenir. La saveur feutrée de la pluie sur les routes poussiéreuses, qui ne la retrouve dans son enfance, et cette âpreté au fond de la gorge que diluait peu à peu le spectacle des gouttes rebondissant dans les flaques? Sans complaisance à la nostalgie, la peinture de Garbell nous rappelle que notre connaissance est d'abord liesse. Ame et corps réconciliés jubilent de posséder enfin la certitude. C'est aujourd'hui la gloire de Garbell de nous offrir la nature glorifiée dans sa pulpe.

RENÉ BERGER

Roger-Edgar Gillet

par Denys Chevalier

L'expression donnée par la couleur pure, la recherche de la franchise du ton et sa saturation, sont des questions qui n'intéressent Gillet que médiocrement. Certes, il admire Matisse, mais il ne se considère pas comme directement concerné par ses expériences. De même la forme (au sens post-davidien du terme) ne fait pas partie des problèmes qu'il s'attache à résoudre. La lumière, également, la lumière du jour, réaliste, compte peu pour lui. C'est une lumière propre au tableau, spécifiquement plastique, qu'il médite et élabore. Ne peint-il pas, d'ailleurs, presque toujours dans le coin le plus sombre de son atelier? Par contre, si les rapports des couleurs entre elles jouent peu, ceux des valeurs sont l'objet de ses soins attentifs.

Certes, le propos intime de l'artiste reste bien de créer une peinture informelle, dégagée de toute préméditation compositionnelle, mais il la veut avant tout existante, vitalement autonome, avec toutes ses parties autodéterminées, mais reliées entre elle par le « complexe » peinture. Précisant encore davantage cette définition, et sans reculer devant le paradoxe, Gillet déclare volontiers qu'il souhaiterait assez faire une peinture incolore... En somme, on peut voir que Gillet ne recule pas devant les difficultés. D'ailleurs, pour lui, l'échec est aussi enrichissant que la réussite. Ce qui le fait se passionner pour son art, c'est la difficulté qu'il éprouve à s'exprimer à travers lui. « Trop de peintres, aujourd'hui, travaillent dans le génie, dit-il, mais combien

GILLET. Peinture. 1960. Cm. 54×81. (Coll. Moltzau, Oslo)

GILLET. Peinture. 1960. Cm. 130×89. (Galerie de France)

y en a-t-il qui ont du talent? Quant à moi, je me contenterais volontiers du contraire. » Si Gillet a une véritable horreur de la réussite facile (il ressent alors comme une impression de vide) il n'a pas peur, par contre, de rater une toile. Cela ne le décourage pas, cela le stimule, le rassure presque.

Quoiqu'il en soit, nous croyons que le sens profond de la peinture de Gillet, sa singularité, son idiosyncrasie, si l'on préfère, résident dans les innombrables dessins (presque inconnus et qu'il montre rarement) qui engorgent ses cartons. Car l'artiste dessine énormément, surtout depuis quelques mois. Ses tiroirs débordent de lavis, d'encres de chine, de notations, de croquis, etc. C'est par ces travaux que l'expression picturale de Gillet se révèle le plus aisément abordable et analysable. Leur étude constitue pour la compréhension de son œuvre un excellent système d'approche, fertile, d'ailleurs, en surprises, car le peintre s'y révèle comme un artiste tout ce qu'il y a de plus formel, avec un côté fantastique dans l'invention et acide dans l'écriture. L'affabulation morphologique et ses plans, qui tendent à disparaître dans les toiles de Gillet, par l'étroite imbrication de leurs parties et par l'estompage dans les jeux de matières ou l'espace pictural, subsistent ici, dans les œuvres graphiques. Ce sont des monstres, des insectes démesurément grossis, des squelettes ou des fossiles d'êtres imaginaires et malfaisants. Les grouillements et les pullulations qui agitent les toiles de Gillet ne sont en somme que les transpositions de ces sortes de radiographies d'une pathologie morbide. Pimentées par un humour souvent noir, avec un rien de sadisme, les imaginations graphiques de Gillet dérivent toujours, à travers leurs caractères organique et physiologique, d'une inspiration orientée vers la zoologie. Rien du paysagiste chez lui ni du peintre de natures mortes.

De même que la qualité à la fois anatomique et mécanique de ses sujets, sa vision quasi-clinique et l'acuité de son trait, son aigreur, rappellent irrésistiblement les hallucinations tératologiques de la plastique germanique, foncièrement expressionnisto-surréalisante, telles que nous le définit l'art rhénan de part et d'autre du fleuve. Ainsi, devant les dessins de Gillet, on pense aux nancéens Callot, Bellange ou Granville et au strasbourgeois Doré, comme à tous les autres graveurs ou dessinateurs de l'Est de la France, d'où paraît-il, d'ailleurs, une partie de la famille du peintre est originaire.

Sans vouloir faire la part trop belle aux théories du déterminisme atavique, il est permis, toutefois,

GILLET. Peinture. 1960.
Cm. 139×97.
(Coll. Gildo Caputo, Paris)

de s'émerveiller de la fidélité inconsciente d'un artiste aux traits caractériels de son aire géographique d'origine, et, a fortiori, de souligner avec quelle rigueur logique son expression plastique s'inscrit dans une certaine tradition et lignée spirituelles. Car l'inclination naturelle de Gillet pour la formulation d'un bestiaire fabuleux et hostile, ainsi que son penchant pour l'exploration d'un univers, à la fois bien réel et imaginaire, en proie aux attaques des monstruosités de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, ne sont pas autre chose que les signes transposés, transférés, de son inquiétude fondamentale que seule la pratique de l'humour permet de supporter. Ce sont là aussi, dans l'art de Gillet, les quelques particularités que l'étude de ses dessins et, à un degré moindre, de ses gouaches, permet de dégager.

Dans ses tableaux, l'artiste s'attache avant tout à bien peindre, c'est-à-dire à les doter d'une indiscutable qualité matérielle. Corollairement, son principal souci est de réaliser l'unité de la toile compro-

GILLET. Dessin. (Coll. M. P.)

GILLET. Peinture. 1961. 195 × 130 cm. (Galerie Ariel, Paris)

GILLET. Peinture. 1960. Cm. 130×97.

(Galerie de France)

mise, à l'origine, par la disparité des éléments qui la composent. C'est à ce dernier objectif que correspondent la logique des distributions, l'organisation des foisonnements formels et les recherches d'harmonies tonales. Il est inutile de souligner à quel point aucune de ces préoccupations ne correspond à des intentions informelles. Ces dernières, à la rigueur, pourraient éventuellement être discernables dans un certain automatisme poétique du processus initial de création. Toutefois, chez Gillet, l'intervention esthétique a lieu très rapidement. Il opère par choix, sélection, discrimination.

Certes, l'artiste, dans son travail, présente des aspects pragmatiques. Il en convient lui-même. « C'est en cherchant, en me bagarrant, que je trouve ce que je dois faire », mais ceci n'empêche qu'il sait exercer, avec lucidité et à tous moments, un contrôle conscient sur ce qu'il fait.

Dans le domaine de la matière, son évolution semble le porter vers une plus grande économie qu'autrefois. On dirait qu'il cherche à donner la même impression de densité en en mettant moins. Tactilement, en effet, ses toiles récentes ont conservé la saveur de ses œuvres anciennes. Elles appellent toujours, après l'appréhension visuelle, la reconnaissance de la main. Mais, brossées d'une manière plus classique, il semblerait que le peintre se soit toujours réservé la possibilité de remettre de la pâte, au lieu de se voir dans l'obligation d'en enlever. « Je ne veux plus patauger », dit-il.

Cette nouvelle orientation picturale (où il faut voir, sinon la leçon de Rembrandt tellement admiré par lui, du moins les signes d'une connaissance plus approfondie du métier de peintre) ne s'exerce pas, du reste, au détriment des dessous, toujours aussi travaillés, ni à celui des apparences toujours truculentes et dynamiques. Il s'agit simplement d'une nouvelle façon, pour l'artiste, d'envisager la matérialité de l'acte de peindre. « Peindre comme Tobey avec le métier des artistes du XVII^e^ », a-t-il déclaré récemment à quelqu'un qui l'interrogeait sur ce qu'il aimerait faire.

Chose curieuse, dans les peintures récentes de Gillet, l'effritement du plan coïncide avec une interdépendance accrue des formes dont les articulations s'assouplissent en pénétrant et s'intégrant plus profondément à la texture même de la composition. De toutes façons, pas plus que jadis, la peinture de Gillet ne peut-être qualifiée de viscérale. Loin d'y relever, en effet, la moindre obsession du mou, on y découvre, au contraire, des caractères mécaniques, un peu grinçants, issus des dessins sans doute (comme une sorte de complexe de l'horloger), joints à la poésie d'un véritable visionnaire des structures.

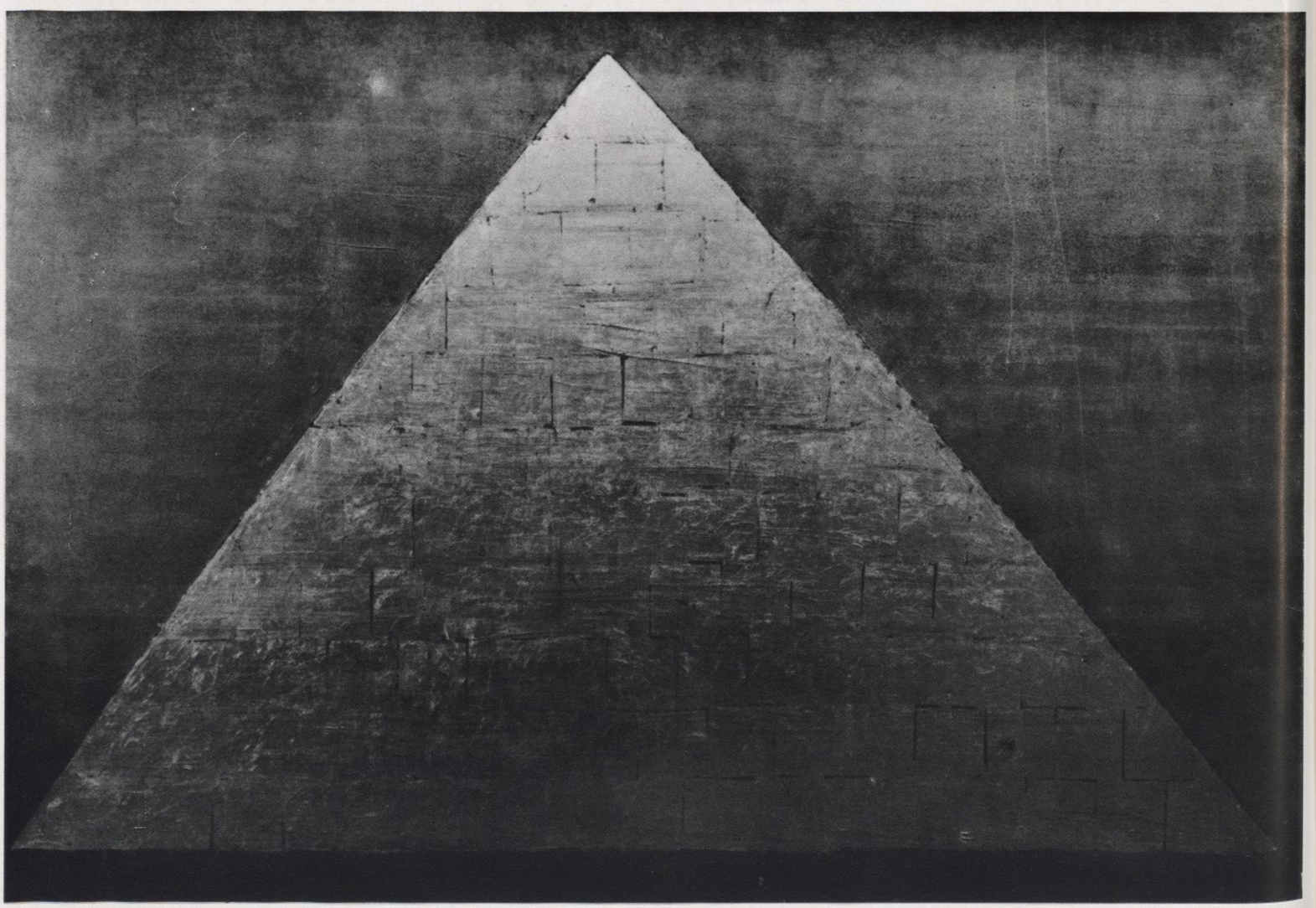
DENYS CHEVALIER

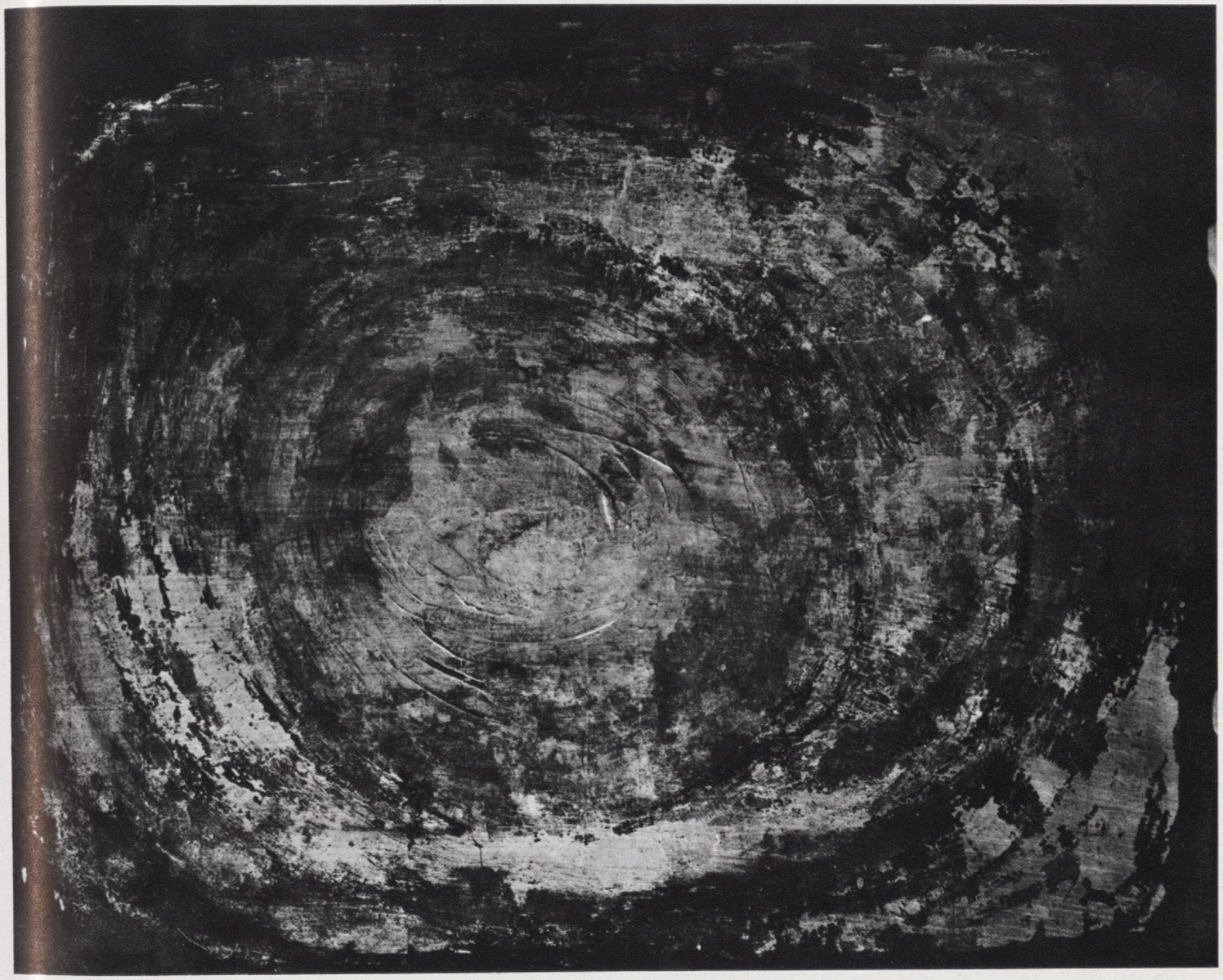
Anna-Eva Bergman

par J.-P. Odin

Au stade où il est parvenu, au milieu du siècle, l'art abstrait a le caractère vital, dynamique et lyrique d'une expérience intérieure plutôt qu'un caractère cérébral et constructif. L'acte créateur s'enracine de nouveau dans l'expression humaine de la nature. Le langage plastique de cet art abstrait, qui est le produit d'une métamorphose du langage plastique de la nature, a, dans la forme, la couleur et la composition, un rapport plus ou moins visible avec les exemples naturels où ces éléments ont leur origine. Il ne faudrait pas comprendre ce travail de transformation en art comme un processus extérieur, mais bien plutôt comme une opération touchant l'essence intérieure de choses qui ne peuvent être saisies par la simple traduction de leur apparence extérieure. Il s'agit, jusqu'à un certain point, d'une opération subconsciente visant davantage à une interprétation qu'à une imitation du monde des apparences, — une interprétation où l'élément humain (l'esprit) et l'élément non humain (la nature) collaborent. C'est en effet une synthèse d'ordre métaphysique, dans laquelle le sujet (l'homme) n'est pas perdu dans l'objet (la création) mais révèle sa signification intérieure par le moyen de l'art. Ainsi l'art devient-il le symbole de l'Être. Lorsque l'art abstrait a procédé de cette façon il a produit des manifestations authentiques. Il a uni le spirituel et l'organique, les a fondus ensemble dans une signification humaine. C'est un art de cet ordre que nous rencontrons dans l'œuvre d'Anna-Eva Bergman.

A.-E. BERGMAN. La Grande Pyramide. 1960. Cm. 200 × 300.





A.-E. BERGMAN. Peinture. N° 15. 1960. Cm. 146×114. (Lefebre Gallery, N.Y.)

Anna-Eva Bergman[1], qui a dessiné et peint depuis sa première enfance, a travaillé dans un style figuratif jusqu'en 1933. Ses premières œuvres, sensibles et traditionnelles, peuvent être classées dans l'école post-impressionniste. Un lyrisme nordique de la nature y joue un rôle considérable. Ensuite, pendant un certain nombre d'années — jusqu'en 1947 — son évolution artistique fut entravée par la maladie et les événements de la deuxième guerre mondiale. Dès les années qui ont précédé 1933 elle semblait ne pas avoir été complètement satisfaite par la représentation figurative, quoiqu'elle n'eût pas alors conscience d'une raison particulière de modifier son attitude. En 1947 elle tenta de nouveau de peindre dans une manière figurative, mais cela lui fut impossible. Après diverses études consacrées principalement à l'art traditionnel, à l'architecture et à l'archéologie, elle tourna sa pensée vers le constructivisme, ce qui la conduisit directement à l'art abstrait. Ses études et ses expériences, entre 1947 et 1952, l'amenèrent progressivement à prendre conscience d'une voie qui devait la faire sortir de l'impasse. Sa voie, il ne fallait pas la chercher dans l'emprunt de formules abstraites déjà existantes

1. Anna-Eva Bergman est aujourd'hui l'artiste norvégien d'avant-garde qui jouit de la plus vaste renommée internationale. Née le 29 mai 1909 à Stockholm, elle étudia en 1926-27 à l'École des Arts et Métiers d'Oslo, à l'Académie Artistique d'Oslo (1927-28), puis à l'École des Arts et Métiers de Vienne (1928-29). A l'Académie Artistique son maître fut Axel Revolt, le peintre norvégien bien connu, et à Vienne elle travailla avec le Professeur Steinhof. Anna-Eva Bergman a beaucoup voyagé. Après son séjour à Vienne, nous la trouvons d'abord à Paris, à l'Académie Lhote. En 1930 et 1931 elle vit dans le Midi de la France et à Dresde, de 1933 à 1935 à Minorque, dans les Baléares. Puis elle séjourne de nouveau à Paris et en Italie (1936-38). Elle passe toute la guerre et l'après-guerre en Norvège, de 1939 à 1952. A partir de 1952 elle a fixé son domicile permanent à Paris. Elle est mariée avec Hans Hartung.

A.-E. BERGMAN. Tempera. 1960.

mais bien dans une découverte personnelle. Elle basa son travail sur les lois de la composition de la Renaissance, sur les techniques de l'art byzantin aussi bien que sur la puissance simple, élémentaire de l'art archaïque, employant leurs moyens d'expression indépendamment des sujets qui les inspiraient. Son admiration allait particulièrement au Vinci, à Tintoret, Fra Angelico, Cimabue, aux maîtres des mosaïques de Ravenne et à l'art de l'Égypte ancienne.

Anna-Eva Bergman exposa ses premières toiles abstraites à Oslo, en 1950. On vit sa première composition abstraite de grand format au *Salon de Mai* parisien de 1952. Sa première exposition d'œuvres exclusivement abstraites eut lieu à la *Galerie de France*, à Paris, en 1958. Dès 1952 une note personnelle distinctive se manifeste dans ses œuvres avec l'apparition de grandes formes très suggestives qui, depuis lors, n'ont cessé de dominer

sa peinture. Ce qui constitue le caractère spécifique de son style est le fait que ces formes d'une simplicité monumentale sont la matérialisation d'un sentiment artistique qui enfonce ses racines dans les mythes et les symboles antiques. Anna-Eva Bergman est un peintre poétique. Le rêve tient une place importante dans sa vie de femme comme dans son œuvre d'artiste. L'aspect décoratif, nécessairement inséparable de toute œuvre d'art, n'est pas non plus négligé chez elle. Elle possède les moyens de fondre les deux éléments dans une beauté tendre mais puissante aussi qui semble lutter avec une conception de la beauté idéale qui a son origine en Extrême-Orient. Si peu « réaliste » que soit son œuvre, elle communique cependant un sentiment plus profond de réalité. D'abord apparurent, entre autres motifs, des formes coniques, évoquant des montagnes, souvent avec des cimes arrondies qui semblaient s'élever dans les nuages — un thème Fuji Yama —, des formes de tumuli ou de tertres funéraires, celle du globe ou de l'œuf-univers. Maintenant d'autres formes prédominent dans son œuvre, et, en même temps, ses formats se sont beaucoup agrandis. Nous y trouvons les motifs de la fenêtre et du miroir, les formes de l'obélisque, de la nébuleuse — un nouveau motif cosmique —, du mur, de la pyramide et de la vallée. D'abord et avant tout l'idée est née avec la forme dont le pouvoir d'expression latent détermine le « contenu » et, pour finir, le « titre » du tableau. Ainsi c'est par une association, souvent liée aux images et aux idées tirées de l'Ancien Testament, qui fit une impression si profonde sur l'artiste au temps de son enfance (le Mur des lamentations, le mur de Nabuchodonosor, les Pyramides d'Égypte), que ce langage purement plastique est transformé en un langage plus généralement valable. Le processus opératoire est purement structurel, chaque forme ayant sa

A.-E. BERGMAN. Peinture. N° 13. 1960. Cm. 250×200.

A.-E. BERGMAN. Peinture. 1960. (Coll. Aldrich, New Yor

propre anatomie. L'artiste la travaille jusqu'à ce que l'état de « possession » ou de fascination ait fait lui-même son œuvre. Quoique souvent le même motif puisse être répété, on ne trouve jamais deux formes pareilles. « Je ferai encore des montagnes », disait-elle récemment, « mais, pour le moment, ce sont les vallées qui m'occupent. » Dans ses compositions sur le motif de la vallée, qui, comme tous les autres, se retrouve aussi dans son œuvre graphique, il y a un élément linéaire dynamique qui donne aux toiles un caractère dramatique. Ce fut dans la même période que les compositions au miroir apparurent. Construites avec des carrés, ces œuvres d'un caractère statique exercent un effet énigmatique sur le spectateur. Il semble qu'une question soit cachée au fond de ces miroirs qui ne reflètent rien d'autre que l'éclat pâle de leur argent.

Lorsque Anna-Eva Bergman met devant nos yeux certaines formes caractéristiques de sa patrie, on dirait souvent qu'elle nous parle dans la langue ancienne de l'Edda. Nous voyons des îles de granit dans la mer, des falaises, des proues de bateaux. Comme si elle remplissait d'une vie nouvelle les signes mystérieux gravés sur les parois lisses des rochers, les signes qui nous racontent l'histoire lointaine de leurs origines. Anna-Eva Bergman a un grand amour pour les pierres; pour elle, chaque pierre a sa signification particulière. En contemplant ses toiles on se sent soi-même transporté en arrière, dans le temps des Sagas, l'esprit plein de contes fabuleux et de cet étonnement qui n'appartient qu'aux enfants, chez qui vie et poésie merveilleusement, miraculeusement se confondent.

Grâce à son procédé technique qui consiste à placer de l'or fin et de l'argent en feuille sur un fond préparé au couteau et à unifier le tout avec des effets de couleurs, son œuvre revêt un caractère d'objet précieux. Nous sommes forcés d'évoquer le scintillement des icones byzantines, le fond d'or des mosaïques romaines, l'éclat des trésors oubliés, longtemps enfouis sous terre et qui revoient le jour. La lumière, captée et reflétée dans ces matières précieuses, joue un rôle important dans la composition de l'effet artistique total. La qualité, éclatante, somptueuse, des surfaces chromatiques, leur durabilité, la révélation de toutes les potentialités cachées de ces matériaux nobles par l'usage du glacis, par le travail du couteau qui racle et craquelle la couleur, les formes runiques, le halo de mirage, l'évocation de mondes intérieurs disparus : tout cela, pris dans des formes d'une simplicité grandiose, donne à ces tableaux un caractère puissant et mystérieux de paroles oraculaires.

J.-P. Odin

Peintures anciennes d'Antoine Pevsner

par René Massat

Il arrive qu'un artiste célèbre hésite à montrer les œuvres de ses débuts et, l'ayant fait, s'aperçoive de la déception qu'elles suscitent. On peut mal commencer comme on peut mal finir, et qui pourrait savoir à quelle distance du point de départ ou du point d'arrivée se situera l'instant du chef-d'œuvre?

Cependant, si certaines prémisses sont déconcertantes, d'autres peuvent tout contenir. C'est le cas des plus anciennes toiles de Pevsner, datées de 1912, 1913, 1914, et appelées « Études » ou « Recherche de laboratoire ». Ce n'est pas sans raison qu'elles ont été nommées ainsi. Pevsner a d'abord voulu résoudre le problème de la couleur tel qu'il s'est posé aux grands maîtres d'autrefois. Aux primitifs surtout, qui, sachant que la couleur est mouvement, ont tenu compte, au premier chef, des passages à établir et des valeurs à obtenir d'une façon de plus en plus juste.

Avant tout Pevsner a voulu retrouver, comme eux, l'origine même des couleurs, dans leur nature, leur fabrication, leur préparation. Il s'est astreint à choisir lui-même les substances animales, végétales, minérales, à les amalgamer, à utiliser les réactions chimiques grâce auxquelles le corps insoluble peut constituer une couleur. Il a dû laver, filtrer, sécher, concasser, tamiser, comme l'exige le long et délicat processus de la fabrication artisanale. Puis, sur la surface plane de la toile ou du bois, il a préparé une base où ce qu'il allait peindre avait été prévu. Chaque fond conservait ainsi un caractère unique, et ne pouvait convenir qu'à une œuvre particulière, pensée et ordonnée en fonction du support destiné à la recevoir.

Il n'y a pas un tableau de Pevsner qui n'ait connu ce minutieux préparatif. Chaque « Étude » possède donc une discipline qui répond à ses intentions.

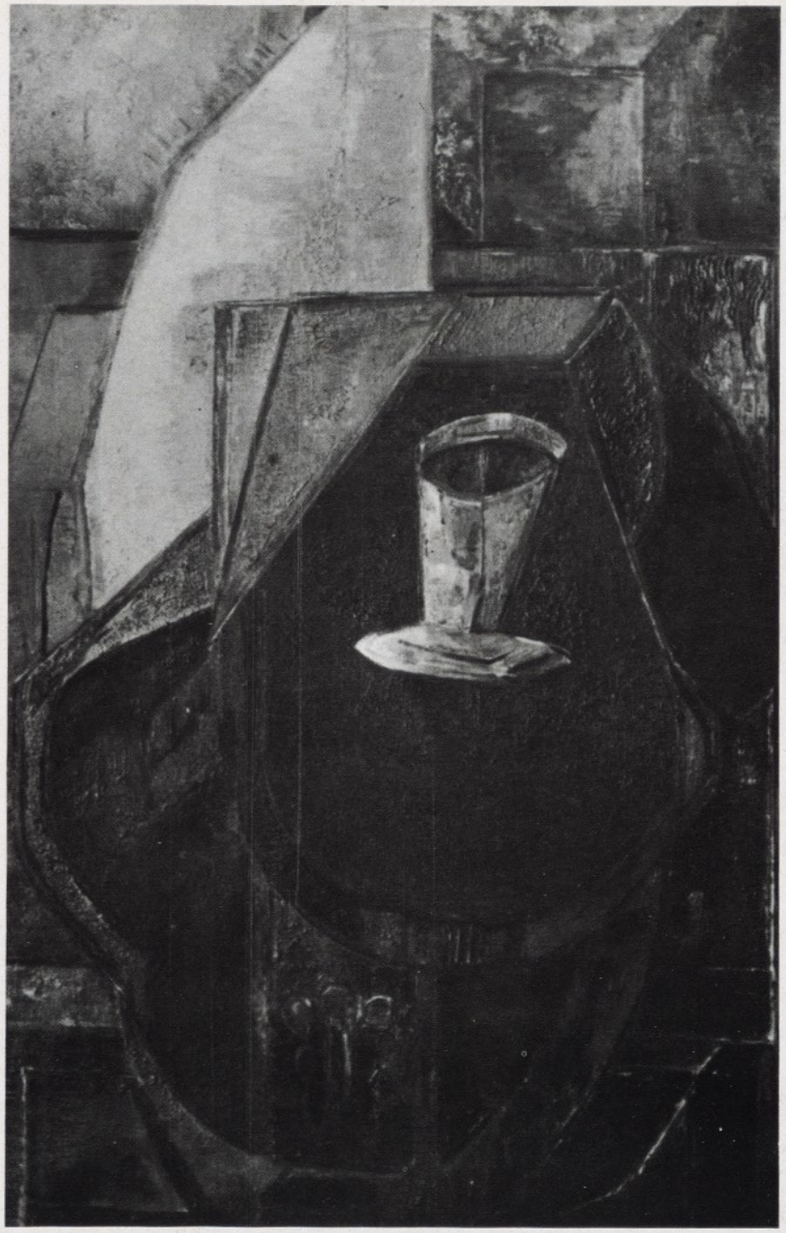
Dans une œuvre datant de 1923, *Peinture chimique absorbée,* Pevsner a combiné l'effet de certaines matières chimiques-éther et vinaigre-mélangées avec des couleurs en poudre, à l'aniline, sur de la matière plastique. Cette expérience était destinée à obtenir des ondulations qui, grâce aux réactions absorbant des étendues de matière plastique, représentaient des recherches destinées à se dégager de la surface plane.

Les natures mortes de 1914 et 1915 n'empruntent rien au cubisme en ce sens que Pevsner ne déforme pas l'objet en vertu d'une vision nouvelle, mais pour lui donner de plus en plus de vie, selon une conception personnelle du mouvement et de la surface. Alors que le cubisme élaborait une tradition désireuse de ramener les principes de l'atelier, avec sa hiérarchie, Pevsner travaille, parallèlement aux découvertes de son époque, mais en isolé. Les cubistes, en quête du mouvement, s'enfermèrent dans des disciplines pour maintenir la notion descriptive du tableau. Pour Pevsner il s'agissait moins d'élaborer que de voir. Sa mémoire était riche de l'observation des icones. Les primitifs ont utilisé la perspective en inversant les lois naturelles de la vision. Le point de départ, dans la manière de représenter les choses selon les différences que leur donnent leur position et leur éloignement, est le point situé le plus près de l'œil. La distance fait diverger les deux extrémités des lignes idéales issues de ce point de départ. L'œil humain a spontanément tendance à rectifier cette représentation de l'éloignement et de la position de l'objet, et crée ainsi un mouvement engendré par la rencontre de la perspective émotionnelle — c'est-à-dire ce qu'il découvre, s'il sait voir, au-delà des apparences de la vision commune — et de la perspective scientifique, c'est-à-dire ce qu'il voit naturellement. C'est d'abord dans la couleur que Pevsner a réalisé l'opposition des formes. *L'Absinthe* recrée une perspective circonscrite et comme échafaudée sur une sensation de déséquilibre, d'instabilité, prisonnière des lignes recomposant des objets familiers, de façon étrange et troublante.

Le Carnaval, représenté par une femme dont la figure est recouverte d'un masque, n'est pas sans évoquer un mime antique n'ayant pour s'exprimer que ses mains, les ondulations de son corps, les plis de son manteau, et tirant parti du contraste obtenu par l'immobilité du masque.

Les *Formes abstraites* de 1913, peinture à l'encaustique sur bois, faite de matériaux organiques liés avec de la cire, et qui se trouve au Museum of Modern Art de New York, prépare de loin les *Plans abstraits,* de 1923, où les formes, sur fond vert, allant du blanc au rouge puis au noir en glacis, ressemblent à une respiration, une palpitation bien cadencée, alternant les longues et les brèves des passages de valeurs où le rythme s'intègre. Ce tableau n'est pas bâti sur une dominante, car toute dominante conduit à une opposition, mais sur trois éléments, vert, noir, rouge, dont la mesure et l'équilibre font naître l'idée de relation, d'attirance réciproque, d'unité idéale.

La Naissance de l'Univers, tableau datant de 1933, qui fut exposé au Musée d'Art Moderne, nous



PEVSNER. Absinthe. 1914. (U.R.S.S.)

révèle la constante inquiétude d'un coloriste qui, depuis longtemps, avait mis au jour des sculptures métalliques dont les surfaces développables présentaient une vibration colorée donnant au métal une teinte vivante comme des pigments de la peau. Les inclinaisons et les profondeurs de la sculpture permettent au spectre solaire de rester dans l'œuvre, et de la colorer en la pénétrant, alors que les matériaux que le soleil ne touche pas n'ont pas été oxydés, et sont vierges.

C'est ce dialogue entre l'opaque et le clair, la densité et la transparence, perfectionné dans une sculpture exploitant la valeur picturale de la matière, que Pevsner a voulu transposer dans la peinture avec les moyens propres à cet art. C'est donc un infini de la couleur qu'il a dû chercher. On remarque, dans ce tableau, qui restera comme un des sommets de la peinture non-figurative, que la ligne et la forme ne limitent pas la couleur, et que c'est la couleur qui semble les engendrer. Il y a pénétration constante entre les formes issues de l'opposition de couleurs, et les couleurs donnant un mouvement aux formes.

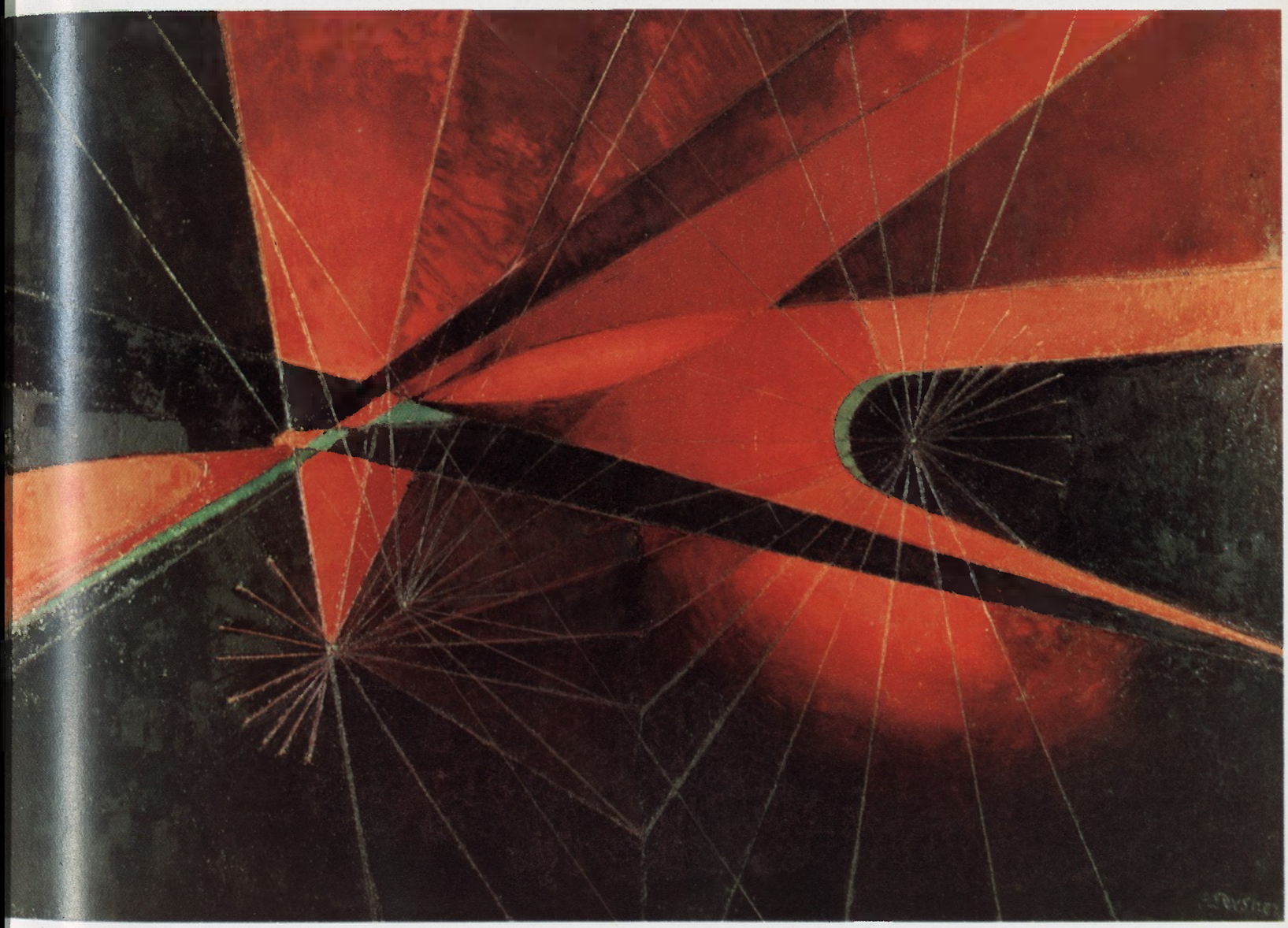
Les traits, qui sillonnent, en creux, cette composition, sont à la fois structure et affleurement, véhicule et lumière, dessin et coloris, fondus et gravés dans la vibration d'une transparence.

La Naissance de l'Univers contient et exprime la naissance de l'œuvre, le phénomène, l'événement, la création. Cette toile est une genèse, non seulement dans son implication, mais encore dans son explication : la forme dans la couleur ne peut vivre que de la couleur enclose dans la forme.

Le chaos s'organisant, la couleur, qui est le verbe de la peinture, séparant la lumière des ténèbres, n'est-ce pas, jailli des origines, le sens du regard de l'artiste, le *vécu* d'un être qui nous communique un irremplaçable instant de conscience?

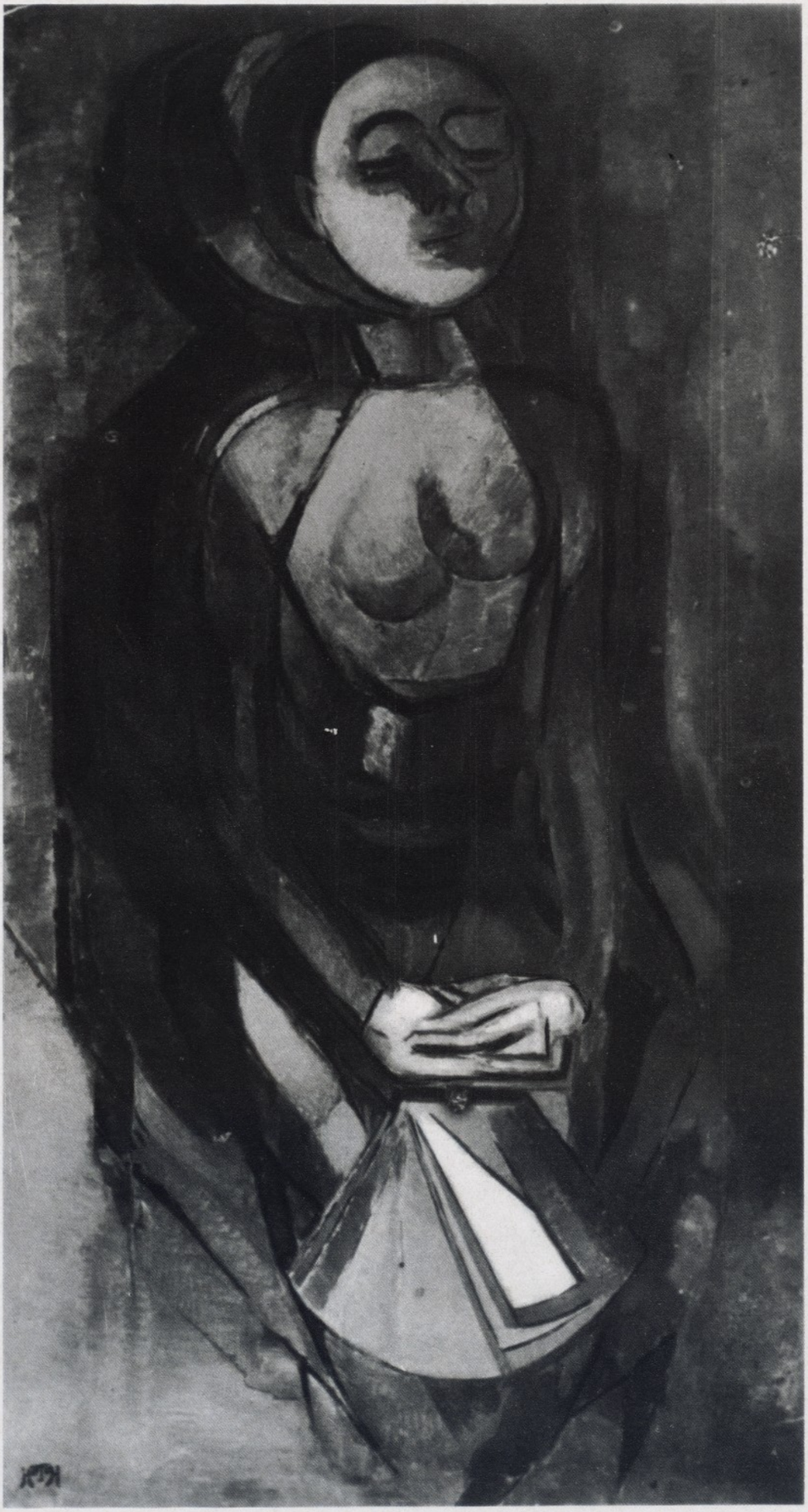
Oui, ce qui fait la grandeur d'un Pevsner, dans son œuvre picturale, c'est moins son incomparable maîtrise de coloriste que ce regard, cette conscience, qui appellent à l'existence un monde inédit. Cette combinaison de la couleur, de la forme et de l'espace, représente une somme sans révision concevable, un absolu. C'est la perfection intemporelle du chef-d'œuvre qui échappe à l'usure, au dépassement, à la mort. C'est la chose unique qu'on ne reverra pas deux fois.

René Massat

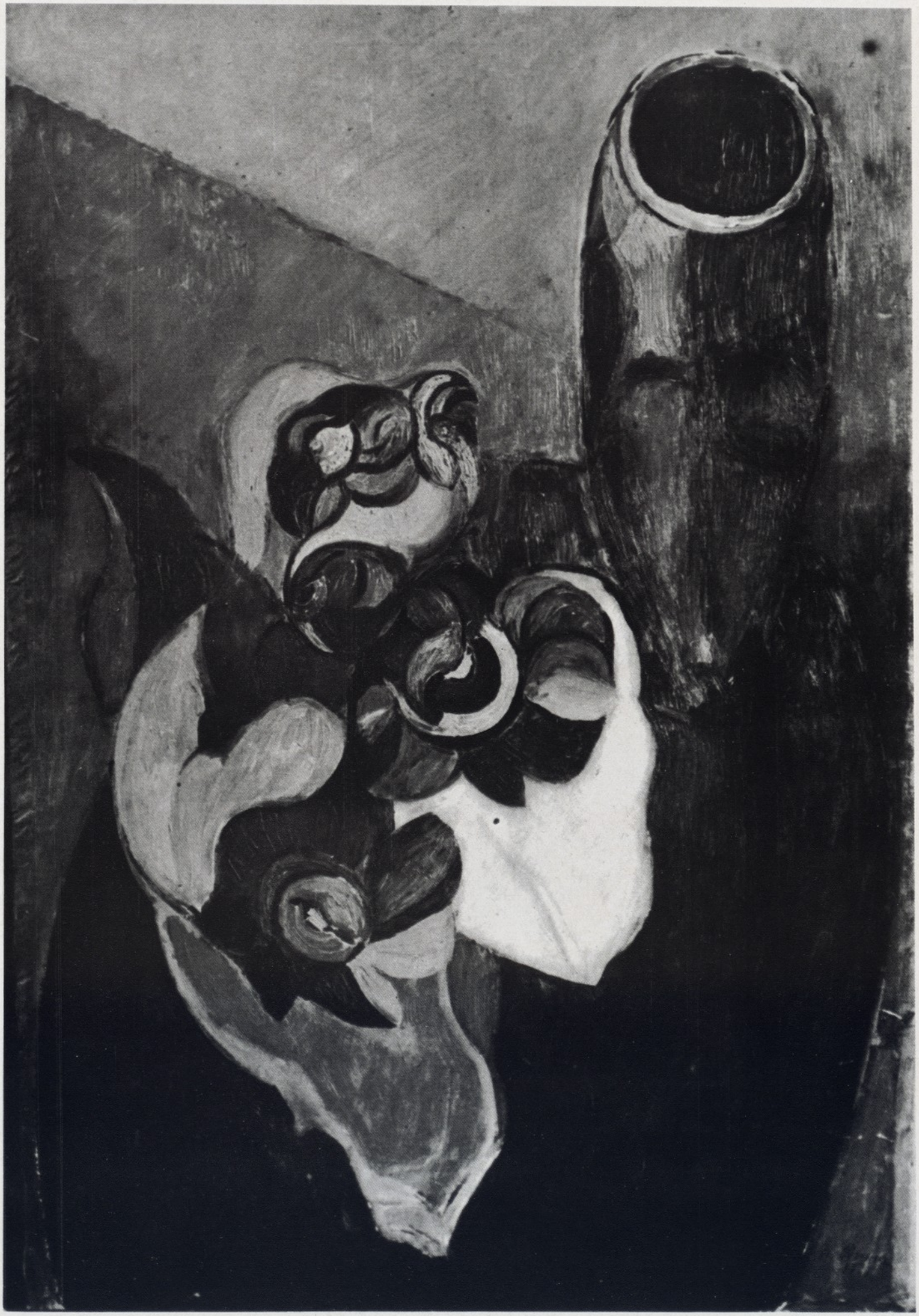


PEVSNER. La naissance de l'Univers. Peinture sur isorel. 1935. 75 × 105 cm.

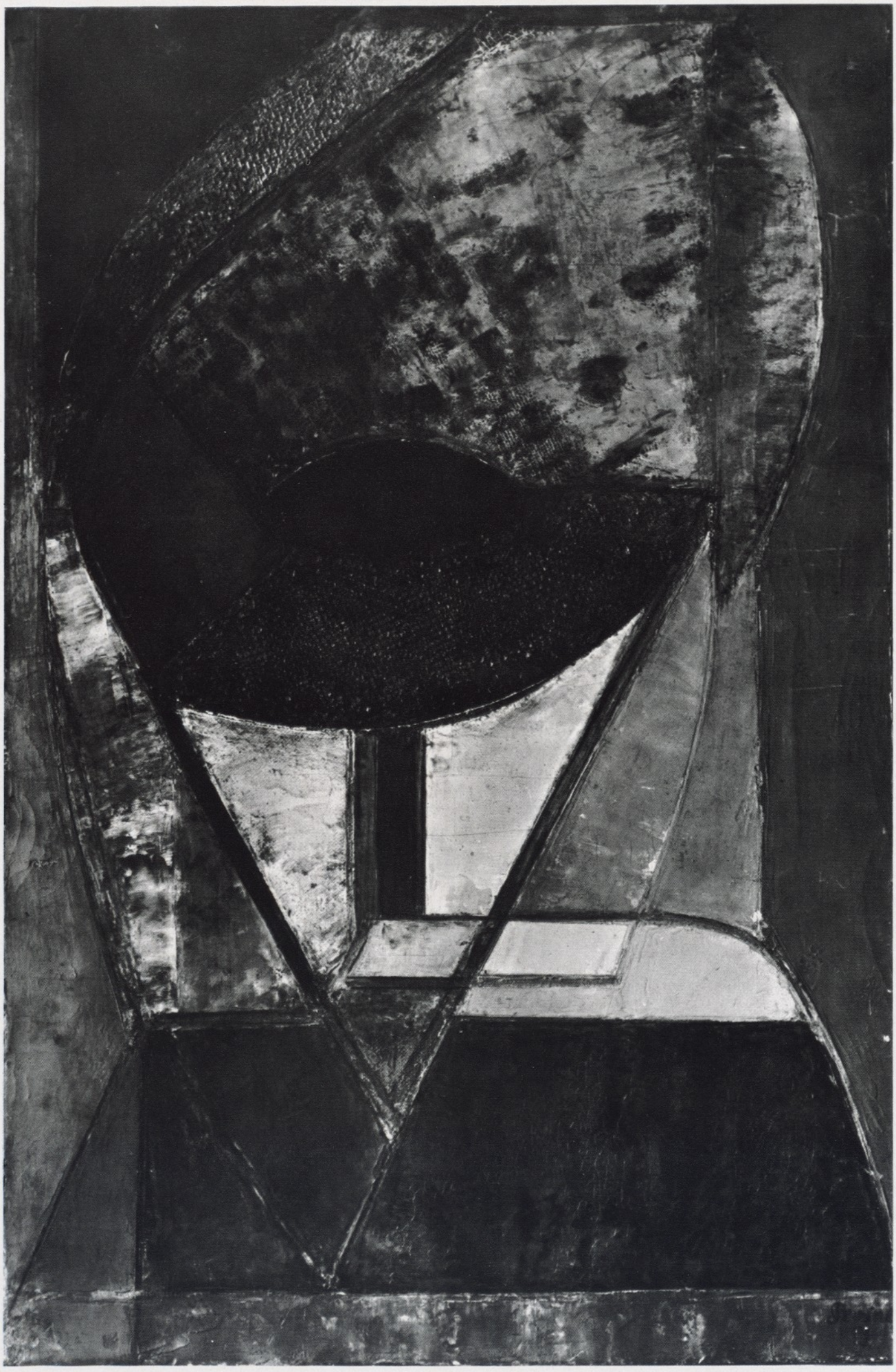
PEVSNER. Nature morte. 1914. (U.R.S.S.)



PEVSNER. Carnaval.
1916. (U.R.S.S.)



PEVSNER. Nature morte. 1915.
(U.R.S.S.)



PEVSNER. Femme déguisée. 1913.
(U.R.S.S.)

Chroniques du jour

◆ SUPPLÉMENT AU N° 16 DE XXe SIÈCLE ◆ MAI 1961 ◆

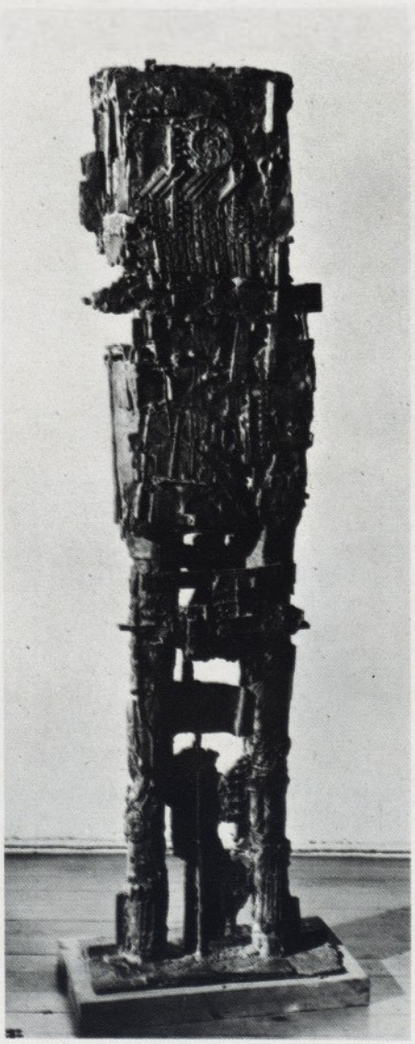
LA SCULPTURE ANGLAISE DEPUIS MOORE

par J. P. Hodin

La rupture avec l'Église catholique romaine dans la première moitié du XVIe siècle, l'apparition du Puritanisme avec ses tendances iconoclastes vers 1560 et son triomphe complet sous le Protectorat de Cromwell (1653-1658) : telles sont les trois expériences historiques au cours desquelles l'Angleterre perdit sa tradition artistique et le contact avec la culture méditerranéenne. Presque toute la sculpture religieuse fut détruite ou gravement endommagée durant cette période; et les conséquences néfastes de cet état d'esprit intolérant inspiré par la passion d'un christianisme purifié de toutes ses formes catholiques ont subsisté jusqu'au XXe siècle. Dans le domaine artistique l'Angleterre ne s'est jamais entièrement remise du coup qui lui fut porté il y a 400 ans.

En tenant ces faits présents à l'esprit, il semble d'autant plus remarquable que c'est justement, parmi tous les arts, la sculpture qui a marqué le commencement d'une renaissance artistique en Angleterre. Henry Moore a été au début de cette renaissance, mais, à sa suite, elle s'est élargie pour former un mouvement vigoureux et sûr de soi qui a gagné l'estime de l'opinion étrangère et qui est devenu une source d'inspiration de premier ordre. Les nombreux prix remportés par des sculpteurs anglais à des expositions internationales depuis la fin de la deuxième guerre mondiale fournissent la meilleure preuve de cette affirmation. En 1948 Henry Moore se voit décerner le prix international pour la sculpture à la 24e Biennale de Venise. En 1951 le sculpteur Robert Adams reçoit à la première Biennale de Saó Paulo le troisième prix pour son œuvre gravé. En 1953, à la deuxième Biennale de Saó Paulo, Henry Moore remporte le prix international pour la sculpture tandis qu'en 1956 le jeune Lynn Chadwick reçoit le même prix à la 28e Biennale de Venise. La même année, le jeune Geoffrey Clarke se voit attribuer un prix à la première Biennale internationale de l'art graphique à Tokyo. En 1956 encore Henry Moore est récompensé une fois de plus à l'Exposition internationale de l'Institut Carnegie à Pittsburg. C'est cette même année encore que Kenneth Armitage reçoit à la 29e Biennale vénitienne, et parmi quarante-cinq exposants, le prix de la Fondation David E. Bright pour la sculpture, ainsi qu'un prix à la 5e Exposition internationale de dessin et de gravure de Lugano. En 1959 Barbara Hepworth remporte le grand prix international à la 5e Biennale de Saó Paulo. La même année, le prix du Ministère des Affaires étrangères à la 5e Exposition d'art international du Japon est décerné à Henry Moore. Le jeune Bernard Meadows remporte un prix à la 6e Exposition internationale de dessin et de gravure de Lugano, Lynn Chadwick le premier prix au Concours international pour bronzes de petit format de Padoue et Anthony Caro un prix à la première Biennale des Jeunes de Paris. En 1960 Eduardo Paolozzi reçoit le prix de sculpture de la Fondation David E. Bright à la 30e Biennale de Venise.

PAOLOZZI. Bronze. 1958-59.



HENRY MOORE travaille actuellement à des études pour la figure qui doit décorer le Palais de l'Unesco à Paris. Les rapports entre la forme humaine et un mur (ou des marches et un mur) placé derrière elle constituent le problème architectural et plastique qui est au centre de ces études. En outre, l'artiste a continué sa série de guerriers blessés et mourants qui exprime l'inhumanité de la guerre et aussi ce qu'il y a en elle d'involontairement héroïque.

BARBARA HEPWORTH, de quelques années seulement la cadette de Moore, a, avec ses œuvres récentes, partagé la réputation internationale de celui-ci. Elle n'est pas seulement le plus grand sculpteur vivant de son sexe, mais aussi, avec Arp et Pevsner, le plus important de ces artistes qui ont consacré leur talent à la création de formes abstraites, d'une inspiration classique. Environ 1957 Barbara Hepworth, qui avait jusqu'alors limité son œuvre à des formes fermées, s'est tournée vers des formes ouvertes, rayonnantes et, dans ce nouveau mode d'expression, a produit des dessins, des gouaches et des sculptures. En même temps, elle changeait dans le choix des matériaux, abandonnant la pierre et le bois pour travailler presque exclusivement le bronze. Et ici encore, elle est passée du bronze patiné à des formes en bronze poli. Elle les limait elle-même, de sorte que le processus créateur était analogue à celui de la sculpture en pierre.

Passons maintenant à la génération plus jeune, et particulièrement à Lynn Chadwick et à Kenneth Armitage. On peut distinguer trois leitmotive dans l'art de la génération moyenne et dans la plus jeune, qui la suit. Le premier, c'est le besoin de comprendre et de dominer le problème de la figure monumentale; le second concerne le conflit entre les conceptions romantique et classique; le troisième enfin réside dans l'influence d'éléments picturaux sur la sculpture anglaise d'aujourd'hui.

CHADWICK, qui travaille toujours exclusivement avec des structures de fer rectilignes bourrées de matériaux divers, s'est, dans ses figures humaines, libéré de la tradition romantique du peintre Graham Sutherland et de Reg Butler. Il agence des constructions en forme de robots qu'il appelle « Étrangers » ou « Guetteurs ». Lui aussi, ces temps der-

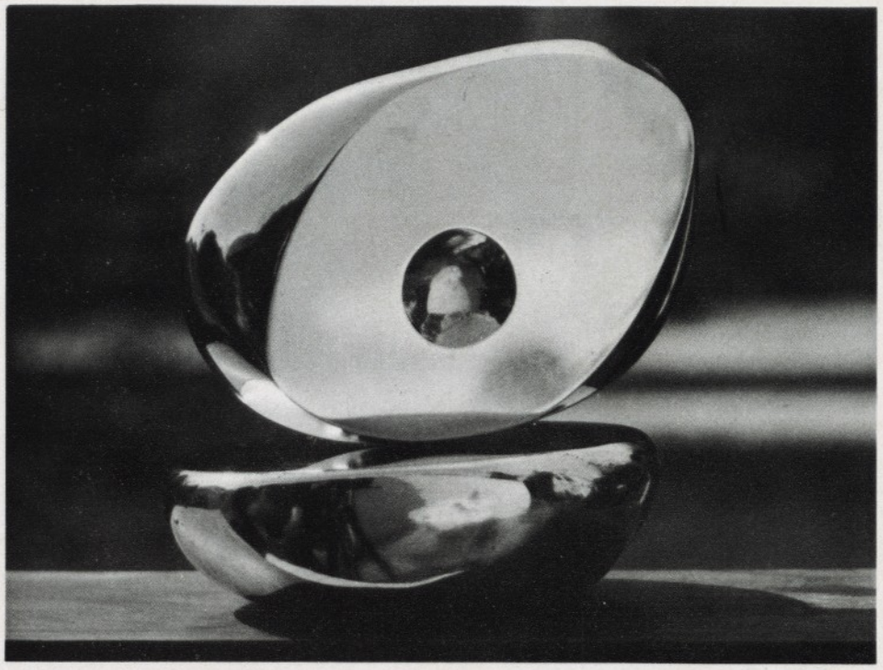
MOORE. Figure assise à Square Hall. Bronze. 1958.

niers, a commencé à travailler le bronze, mais il ignore la phase intermédiaire du plâtre, sculpté ou moulé, l'original restant dans son premier état, qui est, nous l'avons dit, une armature de fer plus une masse : pierre-matière plastique-stolit contenant de la limaille de fer et travaillée au couteau comme de la cire ou de l'argile. Dans cette manière il a composé des formats plus grands que nature et également des figures de petites dimensions.

ARMITAGE ne semble plus lutter avec le problème de la représentation de la foule dans une forme sculptée compacte. Sa tendance actuelle le porte vers des figures humaines individuelles où une certaine robustesse rustique, un peu grossière, semble dominer. Ce qu'il recherche avant tout est une expression de puissance. Aussi ses figures sont-elles construites dans de grandes dimensions. Ce qu'il veut c'est la vitalité, la beauté ne l'intéresse pas. Les volumes des bras et des jambes, qui étaient d'abord conçus architecturalement, se sont réduits avec le temps et ont même fini par dégénérer. La tête puissante est posée sur la large masse du corps, le torse, c'est cela l'idée centrale de ses œuvres actuelles.

REG BUTLER, qui s'est effacé à l'arrière-plan ces dernières années, a livré depuis 1957 une lutte héroïque pour exprimer sa conception de la forme humaine. Il se plaisait à représenter l'homme métamorphosé en insecte, mais il est en train de retrouver le chemin de la tradition classique méditerranéenne. Il apparaît toujours un élément constructif, spéculatif dans sa représentation du corps humain dans l'espace (*Catapulte, Jeune fille à bicyclette*), mais beaucoup de ses œuvres récentes donnent une représentation directe et simple de jeune fille qui rappelle les manières de Manzú ou de Renoir.

Si Reg Butler semble se tenir entre les deux camps des classiques et des romantiques, ce qui prédomine chez BERNARD MEADOWS, c'est l'émotion et le romantisme. Sa conception de la forme est davantage celle de Lipschitz que celle de Brancusi. Son principal thème affectif a été *La Terreur,* expression de notre temps, et il l'a représenté sous une forme d'oiseau, un petit coq mort ou mourant. C'est là un motif emprunté à la peinture et il a puisé son inspiration dans certains tableaux expressionnistes de Soutine. Meadows lui aussi est maintenant revenu à la figure humaine, mais d'une façon moins nette et moins bien définie que Butler. La manière nouvelle de Meadows, telle qu'elle est indiquée dans ses dessins, montre une vision directrice influencée par les *Caprichos* de Goya et mène à de nouvelles sculptures qui expriment davantage l'agressivité et la défiance que la terreur. L'évolution s'est faite au cours de l'été 1960 à Florence, où non seulement les monuments et les portraits de condottieri et de princes, mais le caractère tout entier de la ville lui a inspiré des sculptures telles que *Figure florentine, La Peur* et *Figure armée.* L'œuvre de F. E. MCWILLIAM est romantique et éclectique à la fois. Le dernier état de son œuvre est un compromis entre des influences venues de Francis Bacon, Paolozzi et César. Parmi les Néo-romantiques anglais le talent lyrique le plus accompli est celui d'EDUARDO PAOLOZZI. Chez lui la figure humaine est un totem senti architecturalement, où les dimensions exiguës revêtent la signification de formes bien plus grandes. Mais, en même temps, la figure humaine est conçue comme une construction — comme un mécanisme d'horlogerie (l'horloge de campagne), comme un jouet mécanique dadaïste. Ces idoles qui, dans la plénitude de leurs formes, nous rappellent les temples bouddhiques (dans l'architecture religieuse de l'Inde) ou les *Rossum's Universal Robots* de Čapek, sont les idoles de l'homme moderne, — idoles sans attributs, idoles contemporaines sans magie et sans foi. Elles ont souvent l'air d'être faites de « pumpernickel », de pain d'épices ou de papier mâché alors que leur matière est le bronze. Paolozzi est influencé aussi par l'imagination picturale et les idées de peintres modernes.



BARBARA HEPWORTH. Deux Formes. Bronze poli.

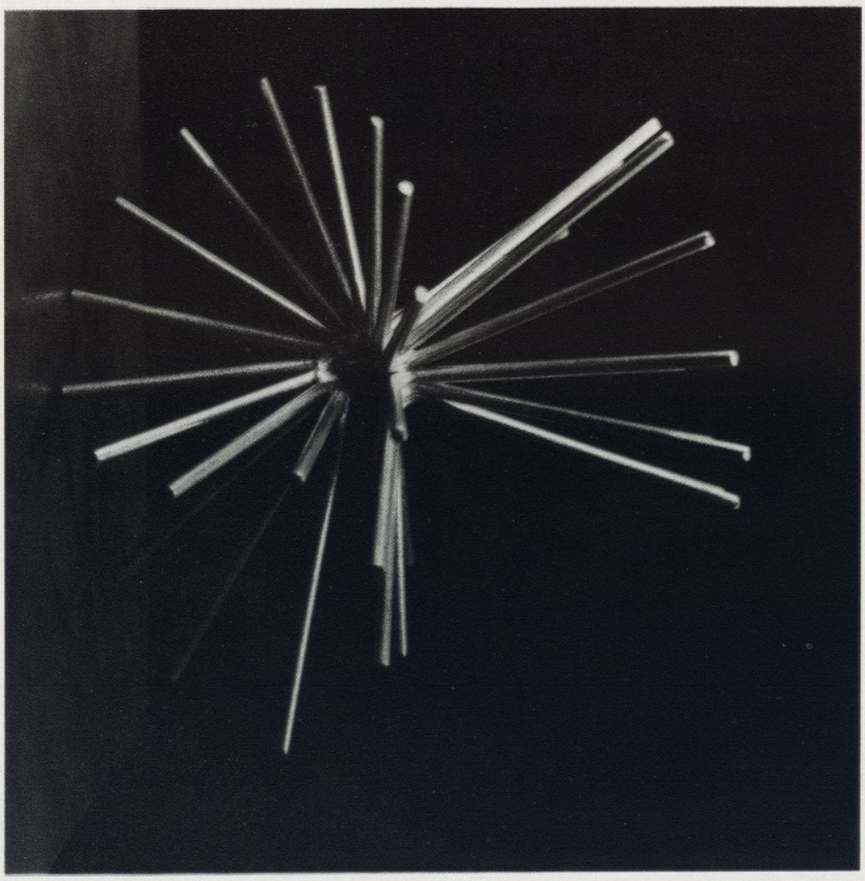
Mais si l'aspect romantique est dominant dans l'école moderne anglaise, il importe de ne pas perdre de vue ses tendances classiques. A côté de Barbara Hepworth et de Ben Nicholson (dont les reliefs peuvent être considérés comme des sculptures) nous trouvons d'abord ROBERT ADAMS qui, comme Vantongerloo, a travaillé dans un style constructiviste cubiste. Ces derniers temps, cependant, il a ajouté à ses thèmes statiques des éléments de mouvement et des formes rayonnantes. Il a cherché encore dans une autre direction en créant des structures en forme de reliefs assez puissantes pour pouvoir satisfaire aux exigences de la décoration d'un mur intérieur ou extérieur. KENNETH MARTIN penche lui aussi vers le classicisme. Avec sa femme, Mary Martin, il appartient à un groupe d'artistes qui s'est formé autour de Victor Pasmore. Parmi ses œuvres on trouve des mobiles, mais non agencés à la manière de Calder. Ses mobiles hélicoïdes sont mathématiquement et géométriquement bien construits et ses mobiles horizontaux présentent une synthèse d'éléments techniques, artistiques et scientifiques. Comme créateur de reliefs d'une conception cubiste MARY MARTIN exerce son talent dans une région située à la frontière de l'art et de l'architecture.

ANTHONY CARO, un élève d'Henry Moore, suit la ligne de Germaine Richier dans son Adam, pétri d'argile (Musée National d'Art Moderne), ainsi que Robert Chatworthy. Caro a aussi exécuté récemment quelques œuvres abstraites. ELIZABETH PRINK, une élève de Bernard Meadows, a cherché à exprimer des émotions humaines dans des formes d'oiseaux, mais ses œuvres les plus récentes la montrent aux prises avec la figure humaine. JOHN HOSKIN manifeste un talent plein de sensibilité. Dans ses œuvres faites de fer et de métal plastique il fait le portrait de l'homme moderne en proie à ses drames, son scepticisme, sa solitude tragique. HUBERT DALWOOD, un élève d'Armitage, travaille surtout l'aluminium qu'il traite de la même façon que le bronze. Il est influencé par l'univers magique du peintre Alan Davies qu'il transpose dans un monde à trois dimensions avec la volonté de créer des symboles de la modernité. LESLIE THORNTON a ajouté la figure humaine, comme un complément, à ses cristallines constructions abstraites en barres de fer soudées. Chez lui l'être humain est enfermé, presque comme dans une prison, à l'intérieur d'une construction — un espace géométrique — composée de lignes de force. L'idée vient de certaines œuvres de Germaine Richier mais l'expression n'est pas surréaliste. ALLAN RAWLINSON est un jeune orfèvre qui a réussi de

←
LESLIE THORNTON.
Bronze. 1958.

HUBERT DALWOOD. Bronze. 1959.

ROBERT ADAMS. Forme spirale Nº 3. Acier trempé. 1960.



remarquables compositions en tôle. Parmi les autres jeunes artistes dont le talent prend une direction classique il faut citer JOHN WARREN DAVIS, aux tendances cubistes, qui, dans une certaine mesure, a pris modèle sur Wotruba; DENIS MITCHELL, qui s'est placé sous l'influence de Brancusi, et qui a longtemps travaillé avec Barbara Hepworth; et encore BRIAN WALE et ROGER LEIGH. Comme les titres de ses œuvres le suggèrent, le jeune IVOR ABRAHAMS est un dadaïste au tempérament romantique et lyrique. Il travaille des « objets trouvés » de métal pour en faire des sculptures de petite dimension. L'art de l'Irlandais HILARY HERON est décoratif, et ANTHEA ALLEY, une des dernières venues à ce « nouvel âge du fer », ne manque pas d'expression dans ses formes extérieures fuyantes, exposées à la désintégration et mangées de rouille.

Cette liste de noms est bien loin d'être complète. Signalons encore que WILLIAM TURNBULL, ces derniers temps, s'est davantage consacré à la peinture, et qu'en conséquence son activité de sculpteur en a souffert, et que GEOFFREY CLARKE travaille actuellement à des vitraux destinés à la nouvelle cathédrale de Coventry.

Même si elle n'est pas entièrement originale, la nouvelle génération des sculpteurs anglais est pleine d'énergie, de confiance et d'invention.

J. P. HODIN

XCÉRON. Peinture. Huile sur toile. 1947 (Solomon Guggenheim Museum, N. Y.)

JEAN XCÉRON

par Dore Ashton

En 1934, un critique, dans *Cahiers d'Art,* louait Jean Xcéron pour « sa patience et son courage ». Aujourd'hui, à l'âge de 70 ans, Xcéron personnifie toujours la patience, le courage et la volonté de parcourir de nouveaux chemins dans sa recherche de ce qu'il appelle « l'esprit intérieur de l'art ».

Patient, il l'est de plusieurs façons. Il n'a pas été généreusement mis en vedette dans la presse américaine comme l'ont été quelques artistes de son âge. Il n'est pas particulièrement à la mode chez les collectionneurs. Et cependant il a tranquillement poursuivi sa vision et tranquillement conservé son prestige.

Il y a quelque temps, j'ai visité la réserve obscure où le Musée Guggenheim conserve ses tableaux qui ne sont pas exposés. Là, dans le silence sonore de ce lieu gardé, j'en ai parcouru en tous sens les allées avec Xcéron, qui veille sur ces pièces historiques. Avec respect, il sortait les tableaux pour me les montrer, les regardant encore, discernant encore leurs qualités particulières, et faisant de nouvelles découvertes. Finalement, il me conduisit dans son « atelier »: un petit coin de la réserve dans lequel son chevalet, une table et une chaise étaient installés. Pendant de nombreuses années, Xcéron avait travaillé dans l'obscurité de ce magasin : un vrai reclus à la poursuite d'un idéal. Dans une petite rétrospective récente : de 1930 à 1960, à la Galerie Rose Fried, on suit l'idéal de Xcéron dans son vol capricieux : lui échappant dans les premières années, apparaissant ici et là pour de brefs moments au cours des années suivantes, et finalement dans les toiles récentes, se poser, repliant ses ailes dans un geste d'acquiescement paisible.

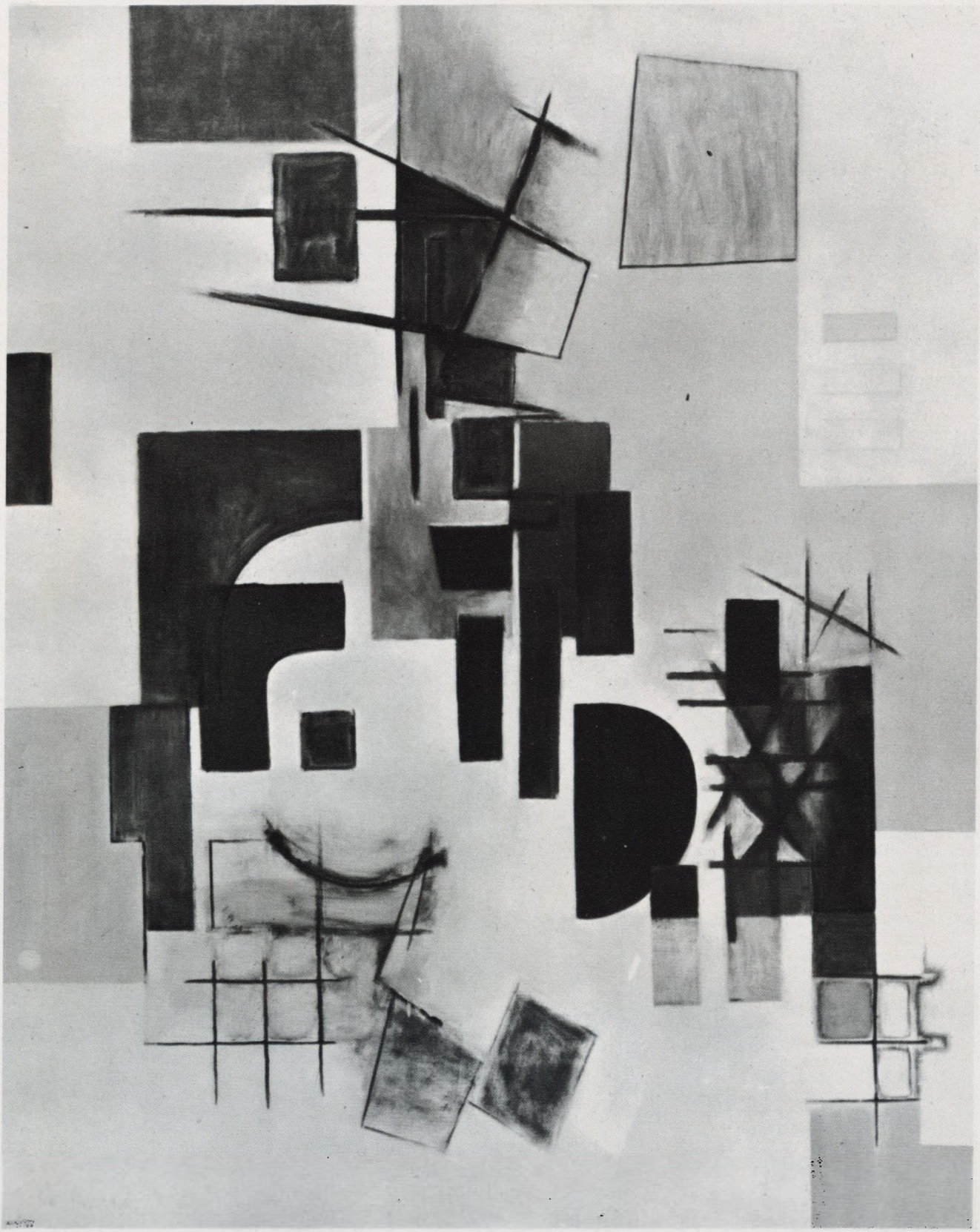
Au commencement, il étudie le cubisme, et la lumière qui devait caractériser ses dernières œuvres dépend complètement des nécessités de ses compositions cubistes. Plus tard, vers le milieu des années 30, Xcéron se libéra en éliminant les paysages et les natures mortes et concentra son effort à saisir des rythmes dans un langage non-figuratif. Au début, ses tableaux étaient plutôt des amalgames hésitants où l'on retrouve les principes du *Stijl* et de Kandinsky. Mais, sa confiance en soi grandissant, Xcéron trouva la note lyrique personnelle qui devait le distinguer de ses collègues non-figuratifs. Il trouva une lumière douce — une lumière qui avait le pouvoir de dissocier les sévères structures linéaires quand c'était nécessaire; de faire apparaître une forme rectiligne loin derrière une autre, d'éclairer une partie du tableau, pour en faire un foyer. La lumière disait alors, et dit toujours qu'il y a plus dans une image que la construction de la structure linéaire ou que l'équilibre de ses couleurs. Une lumière oscillante et active, qui fait tout bouger en même temps et lie toutes les choses ensemble.

Graduellement, très graduellement, Xcéron trouva les moyens de synthétiser la forme géométrique et la lumière ambiguë. Maintenant il expose ses nouveaux tableaux. Les ponts et les arcades suggérées par les lignes foncées sont ombrées et effleurées par la plus pure des matières chromatiques. Un rose chaud bouge doucement, passe presque imperceptiblement dans une ombre grisâtre, et dessous, un pourpre se fond dans l'infini. A l'arrière-plan, des étoiles tournent en lançant subtilement leurs pâles clartés.

Comment font ces ombres pour pénétrer dans le monde symbolique de la géométrie? Tout à fait naturellement. Elles apparurent il y a longtemps lorsque Xcéron cherchait à adoucir la rigueur des formules géométriques : quand déjà ses lignes étaient plus floues. Elles naquirent, aussi, d'un sentiment sensuel de la peinture où le plaisir de manier l'huile en minces couches, d'en capter les plus riches possibilités sous forme de nuance, joue un rôle très important. Xcéron est un peintre extraordinairement délicat. Les échos derrière les toiles sont parfaitement modulés.

Certainement, il travaille suivant une tradition consacrée. Et il l'a faite sienne. Avec pénétration, Thomas Hess a remarqué la ressemblance de certaines œuvres récentes de Xcéron avec des aquarelles de Cézanne. Ces études, avec leurs lignes arquées délicatement étagées, leurs fonds d'un blanc brillant, laissés intacts, leurs dispositions rythmiques de couleur pâle, semblent constituer, comme Hess le suggère, l'équivalent, dans la propre recherche de Xcéron, de ce que Cézanne appelle le motif. Mais c'est la recherche de Xcéron, la sonorité de Xcéron, que l'on peut aisément suivre à la trace dans son œuvre passée.

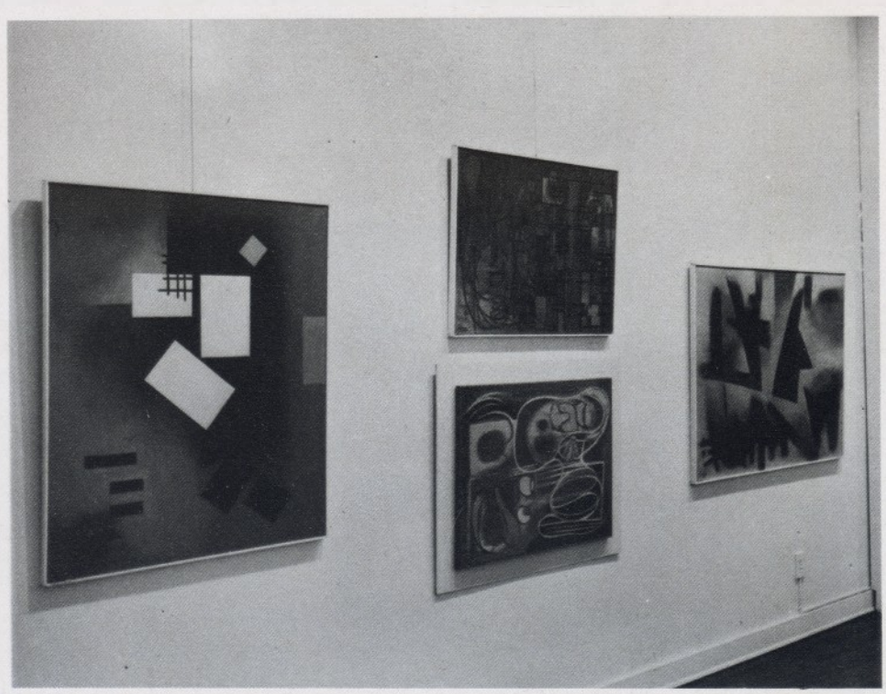
XCÉRON. Peinture. 1937.



XCÉRON. Peinture. Nº 293. (The Solomon R. Guggenheim Museum, N. Y.)

XCERON. Peinture. 1960. Cm. 46×51.

L'exposition Xcéron à la Rose Fried Gallery.



Ses couleurs, dans une tonalité mineure, peut-être un souvenir de son origine grecque, avec leur intensité souvent affaiblie, créent les grands espaces, les lointains que son rêve demande. Il n'y a pas d'affirmation violente dans son œuvre. On y voit peu de ces arêtes dures caractérisant l'habituelle peinture géométrique, et peu de couleurs vives. Tout est assourdi, plein d'échos, parti très loin, vers ce que Xcéron a appelé « ce quelque chose qui est indépendant de toutes directions et mouvements conditionnés par le temps et les circonstances ».

DORE ASHTON

CÉSAR A LONDRES

par John Russell

Une seconde exposition est, pour l'artiste, une aussi grande épreuve qu'un second roman l'est pour le romancier. Et l'épreuve est d'autant plus poignante que l'impression produite par la première révélation de l'artiste ou du romancier fut particulièrement vive et profonde.

Ces deux phases critiques diffèrent pourtant par un aspect évident. Le roman présente une seule production, parfaitement unifiée tandis que l'artiste, presque toujours, présente une anthologie de sa production; parfois, l'orientation qu'il a prise offre une unité qui ne se distingue pas aisément de l'uniformité, unité de la matière, du traitement ou du sujet, qui augmentera ses chances de succès populaire. Toutefois, notre époque étant plus soucieuse de la *vie des styles* que de la *vie des formes,* toute exposition d'un artiste n'ayant pas encore atteint la cinquantaine embrasse au moins une demi-douzaine de tentatives différentes dont chacune risque de plaire à une partie du public et d'être étrangère à l'autre partie.

César, dans ce domaine, est bien de son temps et sa seconde exposition de l'automne 1960, à la Hanover Gallery de Londres, semblait expressément conçue pour déconcerter l'une ou l'autre partie du grand public qui, à Londres comme à Paris, s'est attaché à le suivre. Pour les sculpteurs anglais, en particulier, qui ont fait tout ce qu'ils pouvaient pour se pousser en prenant appui sur César, la dernière exposition doit avoir été une surprise. Pour ceux dont l'admiration obéit à d'autres raisons, elle fut un ravissement d'un bout à l'autre; quant à la minorité encore sceptique, elle y trouva, sinon une réfutation définitive de ses doutes, la preuve d'une force et d'une variété d'invention avec lesquelles il faut compter.

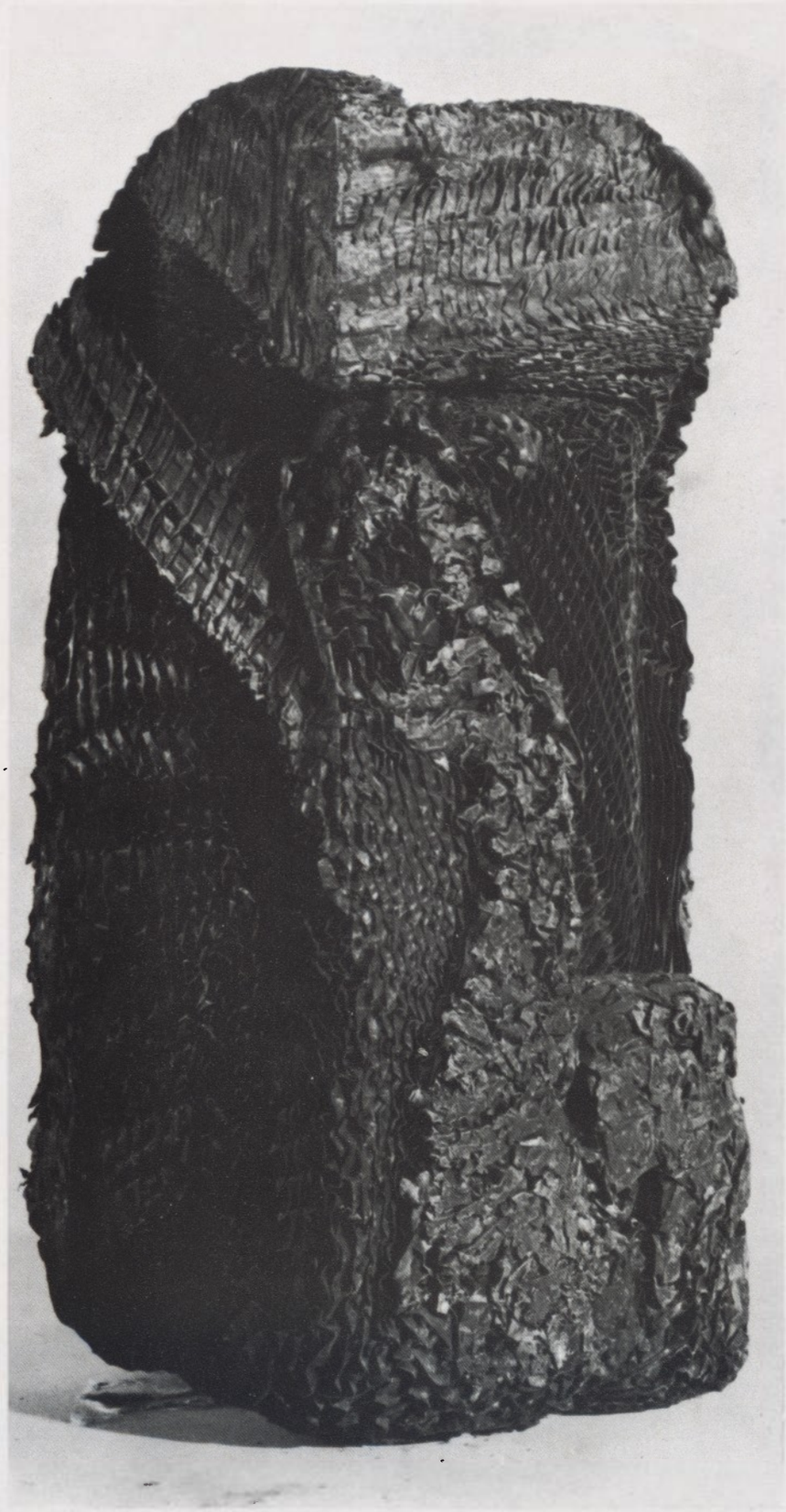
A cette étape de l'histoire, ce n'est pas le moment de nous étendre sur la dextérité, l'étendue, ni l'ingéniosité des textures de César. Et pourtant, l'acceptation presque immédiate de ses *compressions dirigées,* considérées comme d'authentiques œuvres d'art, sans qu'il fût jamais question de « trucs » ou « d'épate », est en elle-même assez remarquable. S'emparer du rebut de la société pour en faire quelque chose de « plus durable que le bronze » mériterait déjà la célébrité, mais le secret de sa réussite, nous le trouvons dans son inspiration sans cesse renouvelée comme dans le talent avec lequel il l'incarne en des sculptures qui, pour toujours, hantent et troublent l'observateur.

Reste à définir la nature exacte de ce trouble. A l'origine, le succès de César auprès d'un vaste public était dû surtout à son pouvoir de recréer, en partant des matériaux les plus variés, les plus incongrus, les plus méprisés, toute la gamme de la sculpture classique : un torse nu, un animal ou un oiseau reconnaissable, une victoire ailée.

Mais, dans sa seconde exposition de Londres, César vient de prouver que son domaine s'est énormément étendu. Avec son inscrutabilité, son ambiguïté voulue,

CÉSAR. La maison de Davotte. Fer.
(Hanover Gallery, Londres)

CÉSAR. Une place au soleil. Fer. 1959. (Brompton Studio)



CÉSAR. Compression dirigée. N° 3.Hauteur 35 cm. 1960. (Hanover Gallery)

CESAR. Compression dirigée. N° 23. 1960. (Coll. W. Copley)

la grande figure debout, *La Maison de Davotte,* évoque pour certains visiteurs la jambe et le pied de quelque monstre mythique encore inconnu; on pouvait y voir aussi bien un fragment de quelque civilisation encore ignorée, un totem, une forme cuirassée, aperçu d'un rituel disparu. De même la *Petite boîte* pouvait être à la fois boîte et tête, casque et masque et, dans la *Compression dirigée A,* l'ignoble matière était contrainte à faire bourgeonner des roses et à obéir à la hiérarchie des formes végétales.

En un certain sens, l'art de César est un triomphe de la démocratie; des matériaux, ailleurs méprisés et dégradés, accèdent ici à la noblesse du marbre et du bronze. Ceci dit, les rêves et les images qu'ils expriment sont bien ceux de 1960 : la peur, la cruauté, l'ironie, l'inverse des convictions traditionnelles, l'acceptation des situations extrêmes considérées comme permanentes et inévitables, — tout y participe, allié à un sens du beau, à la fois incisif et tragique. L'art de César est, avant tout, un art qui risque tout et ne réserve rien. Là où, jadis, on faisait appel à des sentiments habituels, traditionnels, le spectateur est, à présent, arraché à lui-même : l'âme de Rude ou de Carpeaux a cessé d'inspirer les sculptures de César. Ce qu'il nous offre actuellement c'est un art qui assume une responsabilité totale et qui, par conséquent, essaie de nous expliquer à nous-mêmes en des termes qui sont entièrement d'aujourd'hui.

JOHN RUSSELL

Traduit de l'anglais par Mady Buysse.

INDÉPENDANCE DE CRIPPA

par Alain Jouffroy

Au conformisme général, Crippa oppose sa peinture, qui est un défi à l'art traditionnel de chevalet. Aux subtilités des esthètes, à l'élégance devenue dogme, à l'insignifiance encouragée par les marchands et par la critique paresseuse, Crippa oppose une œuvre contradictoire, un tant soit peu barbare, et tout entière dédiée à l'expression de l'agressivité et du refus. On ne s'y promène pas aisément. Et d'ailleurs, Crippa ne facilite pas les choses : son œuvre, comme lui-même, ne prend pas de gants. Elle va droit à son but; elle n'a besoin d'aucun alibi pour se justifier. En elle, je vois l'une des plus pures expressions actuelles de l'anarchie indispensable au créateur, et de l'insoumission à tout ordre établi.

✦

Bien entendu, cette œuvre s'inscrit dans la perspective de l'art révolutionnaire de Schwitters. Elle s'approprie avec la même liberté le totémisme dans la sculpture, ou, si besoin est, certains éléments du vocabulaire surréaliste. Mais elle ne se laisse en rien intimider par eux. Elle passe d'une représentation schématique de l'homme à la dénonciation de la mort : ces morceaux de liège cloués les uns sur les autres ne sont pas des constructions décoratives, ou des recherches d'équilibre spatial, mais de véritables poèmes-objets, où la brutalité

CRIPPA. Figure. 1959. (A. Iolas Gallery, N. Y.)

CRIPPA. Hiroshima. Bronze. 1959.

de l'existence, et la violence des réactions qu'elle suscite, sont rendues superbement évidentes, sans ambiguïté et sans peur. Ainsi Crippa accomplit-il à sa manière un retournement de l'esthétique moderne contre elle-même.

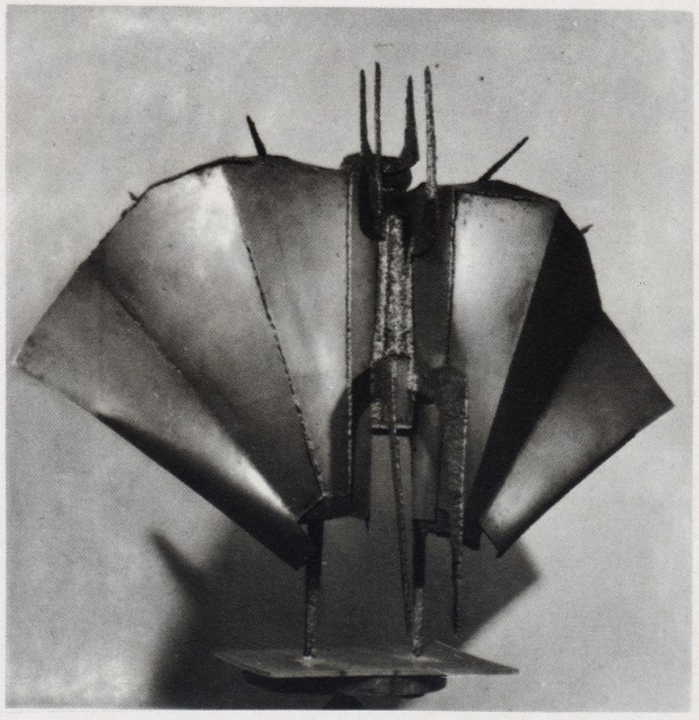
A cet égard, ses sculptures sont très significatives. Elles attaquent le spectateur et pratiquent une sorte d'agression contre sa passivité, son inertie. Ce dynamisme, qui procède par contrastes simples, sans baroquisme, ne lui inspire pas seulement des formes-flèches, des formes-couteaux, des formes-sabres ou cornes, mais une prise de possession panique de l'espace par ces formes.

De même, ses tableaux semblent dresser de véritables palissades contre la vue. Ils rendent le spectateur prisonnier d'un univers noir, où il n'est pas malaisé de reconnaître celui qui circonscrit les grandes villes industrielles. Ainsi l'œuvre de Crippa se compose-t-elle de personnages agressifs, — ou condamnés à une défense et à un qui-vive armés — et d'un décor despotique et sans issue. Parfois, les personnages s'intègrent au décor, aplatis ou cloués sur lui comme des insectes dans les boîtes de collectionneurs : fantômes de personnages, déchiquetés, larvaires, crucifiés avant même que d'être nés. L'équation est nette : tout se résoud, pour Crippa, à un rapport de forces où le plus puissant, le plus terrible, triomphe du plus faible.

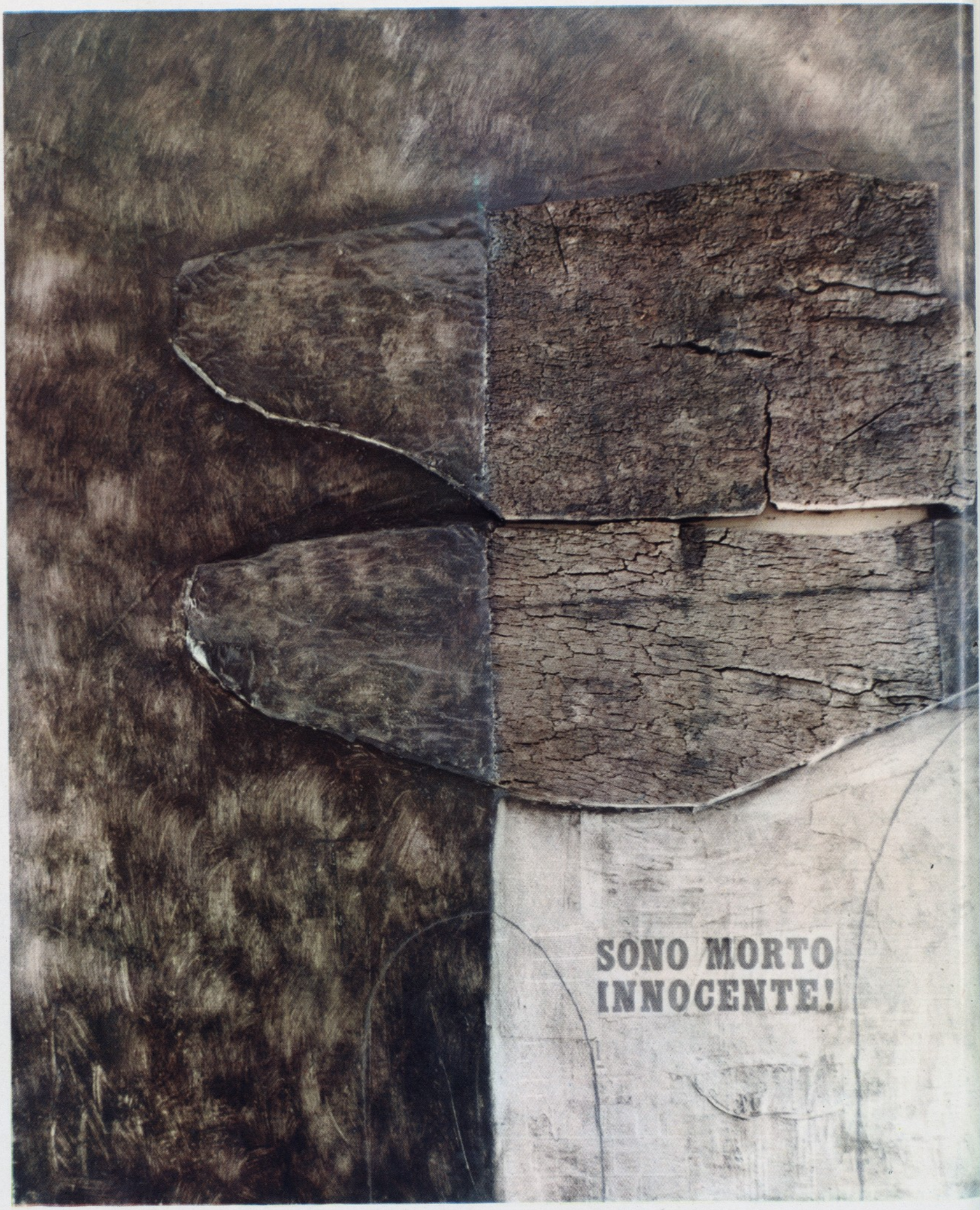
✦

Mais de là à considérer cette œuvre comme une simple constatation de fait, il y a loin. Crippa ne s'agenouille pas devant cet univers. Il le rend visible, il en fait prendre conscience, il le recrée selon sa sensibilité, non pour s'y complaire (nulle complaisance dans ses tableaux, nul enjolivement), mais pour mieux se mesurer à lui, pour l'écraser lui-même symboliquement sous sa poigne. Réduire un univers invivable à la taille de tableaux, déterminer le squelette de l'agressivité de l'homme intérieur, c'est en même temps pratiquer une sorte de *désenvoûtement*. Et c'est pourquoi l'on doit considérer cette œuvre comme le témoignage d'une lutte personnelle avec le monde, — une sorte de document sur l'isolement du créateur dans la jungle moderne.

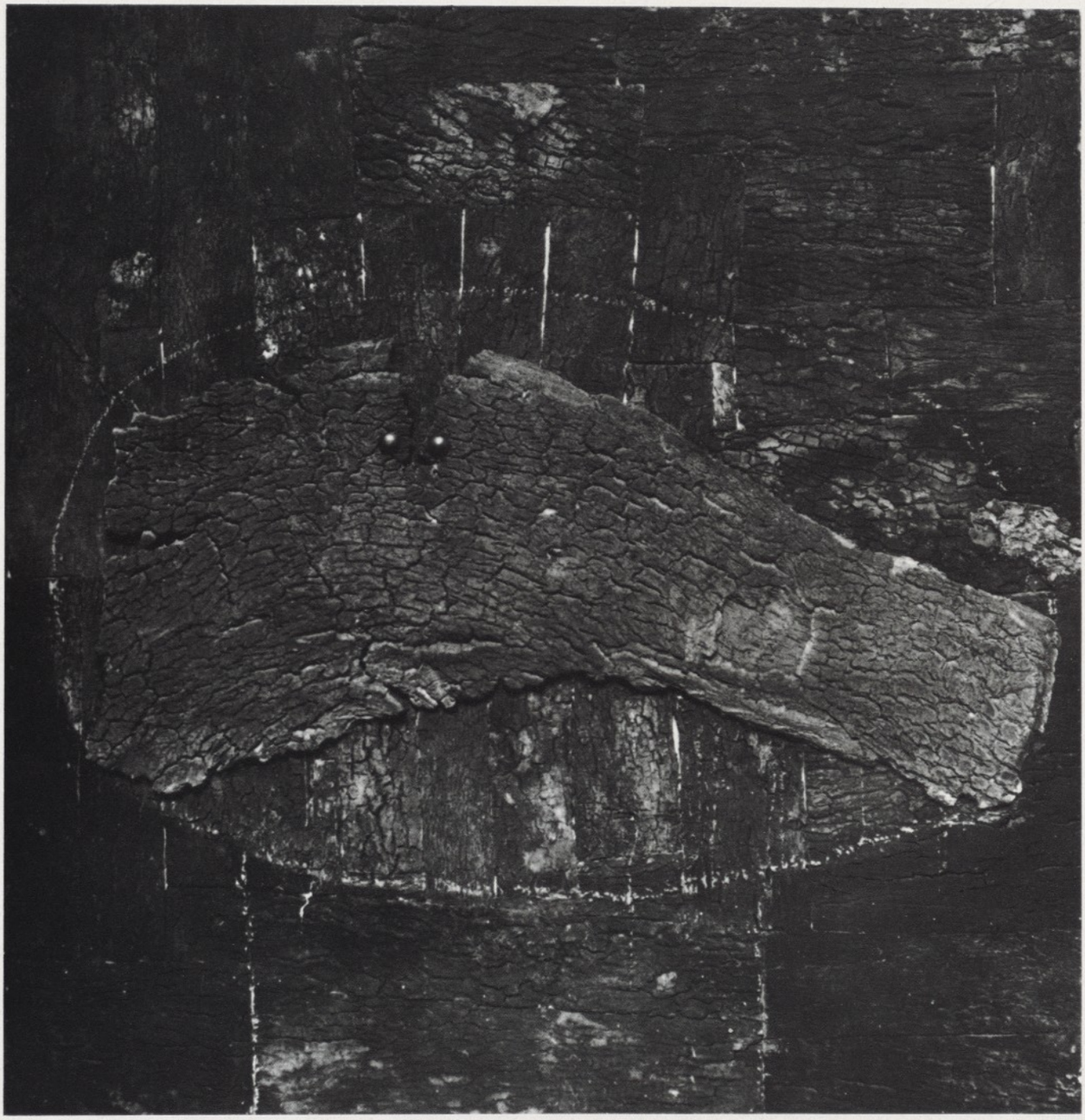
Dans l'*Homme d'Hiroshima,* sculpture d'abord constituée de simples morceaux de liège juxtaposés, coulés ensuite en bronze, le personnage n'est plus qu'une carapace morte, et pourtant debout, un *signe* de présence au-delà de la destruction. La puissance d'évocation de l'œuvre de Crippa vient de là. Elle est, en même temps, affirmation de la mort et affirmation autoritaire de la vie. Ses grands tableaux noirs, sur lesquels sont collées des plaques de bois carbonisées ou noircies, sont à la fois des constatations péremptoires de l'impasse, et l'expression de la révolte contre toute impasse. Dans son tableau : *Sono Morto Innocente*, qui est en même temps un hommage à Caryl Chessman, cette synthèse du constat et du refus de ce qui est constaté est admirablement opérée. Le fragment de journal sur lequel se détache le titre, ces deux grandes plaques de bois horizontales entre lesquelles un petit espace blanc éclate comme un cri de cauchemar, ce fond noir et nuageux, tout cela fait bloc, et résume de la manière la plus lyrique et la plus simple la solitude totale de l'homme condamné, et l'horreur que suscite cette condamnation. *Sono Morto Innocente*, ainsi, devient une sorte d'appel désespéré à la vie, et fait désespérer de la vie. Ce tableau, autour duquel tous les autres pivotent à mes yeux comme les portes d'une immense armoire mortuaire, concilie les exigences les plus diverses, que seuls les formalistes considèrent comme contradictoires : exigence du contenu, exigence de la pureté formelle, exigence de la portée révolutionnaire. Stèle, le tableau devient en même temps poème contre la peine de mort, et cri. Impossible de demeurer indifférent, face à cette œuvre, en laquelle on peut reconnaître la générosité brutale,



CRIPPA. Sculpture. 1958



CRIPPA. Chessman. 1960 (Galerie Schwarz, Milan)



CRIPPA. Tête. 1959. (A. Iolas Gallery, N. Y.)

la spontanéité et la franchise de son auteur.

✦

Il est remarquable, à ce propos, que Crippa ait pratiqué longtemps l'action-painting, la peinture de geste la plus violente et la plus sommaire, avant de s'enfoncer dans le labyrinthe où on le voit aujourd'hui engagé. L'automatisme du geste, pour beaucoup, est à lui seul son propre but : on danse pour danser, on peint pour peindre, et pour rien d'autre. Tel pouvait sembler le cas de Crippa. Et pourtant, il n'en était rien. Certes, la haine de la peinture de chevalet traditionnelle lui est restée, et ses tableaux actuels tournent plus carrément le dos à cette peinture que les spirales rapides, les lassos qui demeurèrent longtemps son thème unique d'inspiration. Mais, à regarder aujourd'hui ces tableaux déjà anciens, on se demande si ce qui fait aujourd'hui le nœud dramatique de son œuvre n'y préexistait pas. Que sont ces lassos furieux, sinon l'expression d'une volonté despotique de possession, des attaques, elles aussi, contre la virginité de l'espace, une expression folle et sans égards du besoin de puissance individuel? Il semblait que cette volonté de possession s'évanouissait dans le vide, et ne captait que le vide. Mais ce vide, qu'était-il pour Crippa, sinon le monde lui-même, le néant d'un monde invivable? Aujourd'hui, ce vide s'est rempli. Les personnages, d'abord un peu comiques et grotesques, ont surgi. Peu à peu, ils sont devenus dramatiques, féroces; enfin le « milieu » dans lequel ils naissent et ils disparaissent les a entourés. Qu'est-il, cet univers, sinon un *manque,* une absence, un désert pour la conscience? Le pessimisme de Crippa n'est pas du cynisme; c'est de l'anarchie. La liberté, pour Crippa, ne consiste pas à attendre qu'on la lui offre, mais à s'en emparer; la liberté d'expression ne consiste pas à accepter des lois promulguées par ceux qui la conçoivent « pour nous », mais à s'exprimer, quel que soit le cadre défini par ces lois.

Le noir, pour Crippa, est la couleur de la lutte contre l'invivable. Il lui sert de bouclier, pour protéger ce qui donne sens à la tragédie quotidienne : un amour extrême et presque fanatique de la vie.

ALAIN JOUFFROY

JEAN REVOL

par Gaston Bachelard

La couleur, comme la chaleur, dilate les corps. Chaque couleur a son coefficient de dilatation. Un peintre né ne s'y trompe pas. Pour lui, un tableau est l'art de mettre toutes ces dilatations colorées en équilibre. Il doit amortir les gonflements excessifs. Il doit aider les lueurs timides à se constituer en objets. Voir en peintre, disait le R.P. Louis Castel — qui a tenté toute sa vie l'effort désespéré de concilier l'optique de Descartes et l'optique de Newton — voir en peintre, c'est obliger les couleurs à sortir de leurs gîtes et vivre, alors, dans la compétition des dilatations colorées.

Et voici que ces thèses, lues jadis dans un grimoire d'un autre temps, me reviennent à l'esprit quand je contemple la peinture ardente de Jean Revol. Pour lui, toute couleur veut grandir, déborder, agir loin. Son regard saisit la couleur en son germe. Elle est couleur première. La couleur a une vertu formatrice, une vertu novatrice. Car le monde est nouveau, car le monde est renouvelé quand il est réveillé, en toutes ses libres couleurs, par le regard passionné d'un peintre né.

Pour avoir une preuve de cette genèse d'un monde par les dilatations des couleurs, allons tout de suite à une manifestation majeure, allons à la grande toile de Jean Revol. Elle n'a pas de nom, cette toile, puisque les peintres de notre temps aiment cacher le mystère de la création. Devant cette toile, j'ai interrogé mon jeune ami. Je voulais savoir de lui les rêves préalables, les visions qui imaginent avant que naisse l'audace de peindre.

Et Jean Revol me répondit : « J'appelais cette toile le « Jugement dernier ».

Quel trait de lumière pour moi ! J'ai compris ce que je voyais. J'ai compris que le peintre réveillait, par la couleur, les vivants et les morts. Les ardentes couleurs sont des cris : Réveillez-vous, couleurs, sortez de vos tombeaux, sortez de vos ombres ! Et tous les êtres réveillés par le peintre, réclamaient la splendeur. Le philosophe des songes que je suis s'émerveillait de retrouver, aidé des confidences sur le travail du peintre, les lueurs intentionnelles de la création. Et mes yeux, mes pauvres yeux ensommeillés, en suivant les exploits du peintre créateur, recevaient une lumière de jouvence. J'aurais — du moins je l'imagine — tout un livre à écrire si je vivais dans l'atelier du jeune peintre créateur.

Mais je rêvais sans fin quand Jean Revol me parlait de son « Jugement dernier ». J'en voyais l'action jusque sur le règne végétal. Oui, Revol réveille le végétal. Sous son regard, le végétal n'a plus le droit de se faner. Il lui faut être vert. Sur les toiles de Revol, l'été, comme le dit le poète, « déploie ses vertes libertés ».

Quand le jaune de roche colore le tronc des arbres, c'est une force nouvelle qui est donnée au végétal. Le R.P. Castel donnait le jaune comme une couleur « secouante ». Une toile de Jean Revol enregistre cette secousse. Un arbre est là, impérieux et actif. De toute évidence, c'est l'arbre solitaire qui secoue toute la verdure environnante. Revol est une poigne qui peint. Un seul arbre suffit pour secouer toute la forêt. Que de poètes déjà m'ont dit qu'un arbre coléreux peut être l'auteur d'une tempête ! Et maintenant je vois que l'arbre de Revol est un aquilon.

Ainsi, dans la peinture de Revol, l'univers n'a pas besoin d'hommes pour agir.

Jean Revol, peintre des forces qui rêvent dans le monde, a voulu aussi dire le monde d'un rêveur légendaire. Don Quichotte le hante. Il a voulu en graver les exploits. Don Quichotte dans la forêt des hommes n'est-il pas, lui aussi, un être secouant? Il secoue des ombres, donne pleine vie à des ombres, il se bat pour une ombre.

Les gravures de Revol sont des batailles dans les ténèbres. Revol avec du noir veut faire du vrai. Il n'y a peut-être, dans toutes ses gravures, qu'un être blanc : la lance du Chevalier errant.

Mais quel métier complexe que celui de notre graveur ! Au travail de l'eau-forte, il a voulu associer l'aquatinte. La bataille des ténèbres s'en trouve adoucie. Plus rien de brutal et cependant aucun ralentissement dans l'ardeur. J'ai feuilleté tout l'album du graveur, et me voici, simple philosophe des songes pacifiques que je suis, réconcilié avec les batailles imaginaires, avec la gloire ambiguë des victoires racontées.

Ainsi, par les prestiges d'un art vigoureux, Jean Revol domine les cauchemars du Chevalier errant. Avec des visions, il fait des réalités. Sa gravure a le même dynamisme que sa peinture où il sait dominer toutes les exubérances d'un univers qui vit dans la bataille des couleurs.

REVOL. La barque enchantée. Gravure pour *Don Quichotte*.

LES « BALLONS » DE LUCIO FONTANA

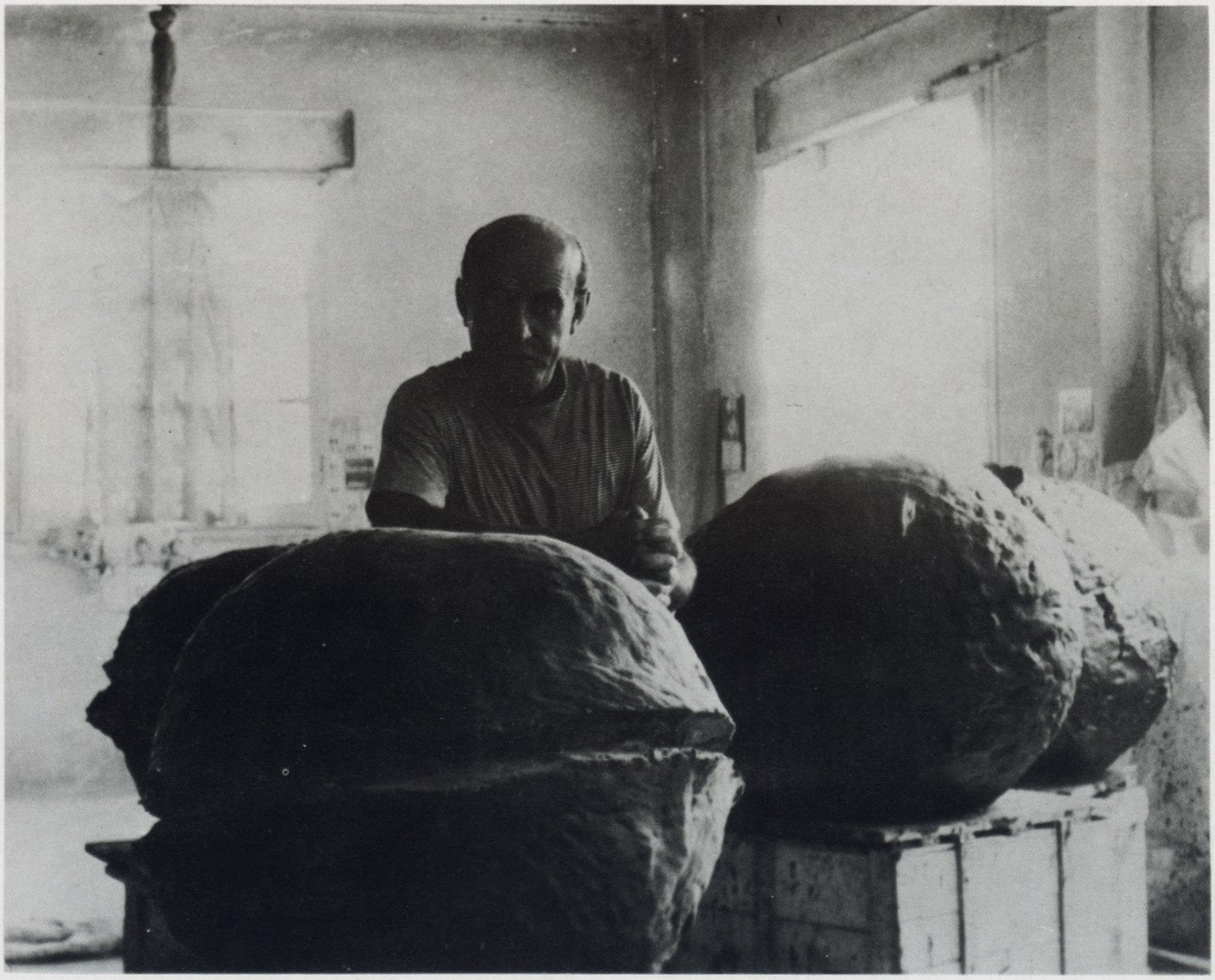
par Luce Hoctin

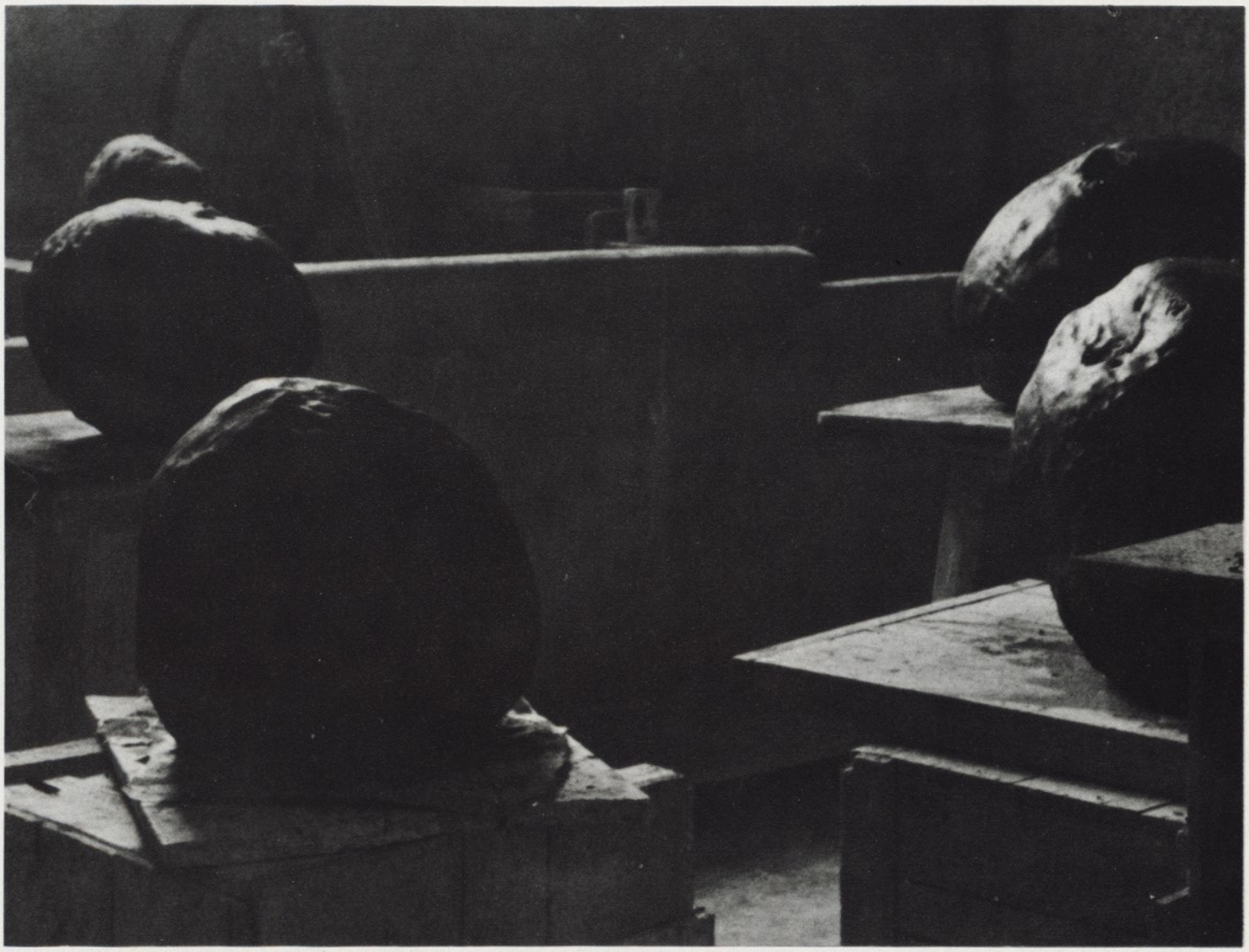
Une permanente dualité se fait jour à travers l'œuvre de Lucio Fontana. D'une part, la recherche de la rigueur dans une abstraction de plus en plus dépouillée, et l'utilisation de moyens austères et de matériaux impalpables (ceci surtout dans la peinture); d'autre part, une exubérance et une effervescence toute baroque qui s'épanouit et prolifère en innombrables céramiques (objets, personnages, christs) voire même en véritables sculptures. Entre les deux, la fantaisie inventive des rubans lumineux au néon (IX[e] Triennale de Milan, en 1952), des plafonds ajourés du cinéma de Baldessari, des « ambiances spatiales » comme celles que l'on vit l'été dernier au Palazzo Grassi, à Venise (Exaltation d'une forme dans l'exposition « della Natura nell'arte).

Contradiction, sans doute, mais dont aucun des deux termes ne saurait être escamoté, ni même soumis à l'autre dans un ordre de prééminence, — pas plus que ne peuvent être escamotés les termes contradictoires de la vie. Car c'est cela précisément qui caractérise l'œuvre de Fontana : son attention frémissante aux pouvoirs et possibilités de la vie, son intuition quasi géniale du sens et des exigences du devenir, son rejet des limitations appauvrissantes, son ouverture à l'universalité du monde, son refus du définitif et du statique...; et c'est à cause de cela, et par tout cela, que Fontana a été un précurseur, depuis « l'Uomo nero » (plâtre et goudron), sculpture résolument anticonformiste, et les sculptures abstraites des années 1930, jusqu'aux tableaux de « trous » et de « tailles » de la dernière décade, et les « Ballons » de terre cuite de ces derniers mois.

Si 1930 a marqué un tournant décisif dans l'œuvre de Fontana, l'année 1946, date du *Manifiesto blanco* publié à Buenos-Ayres et signé par une dizaine de ses élèves, est elle-même une date-clé. Sans doute ce Manifeste, comme les six autres manifestes du Spatialisme — publiés cette fois en Italie, entre 1948 et 1953 — est-il formulé en termes un peu vagues, un peu simplistes et trop emphatiques, et n'a pas la rigueur de langage que l'on pourrait souhaiter. Mais Lucio Fontana n'est pas un philosophe : c'est un artiste, un polémiste, un éveilleur, un être qui perçoit, écoute, suscite et provoque... L'art, sous sa forme traditionnelle, se meurt, ne cesse de répéter Lucio Fon-

Lucio Fontana dans son atelier de la Ceas à Albisola Marina.





FONTANA. Ballons. (Photo Andrea Seitun)

tana : « Il faut que le tableau sorte de son cadre et la sculpture de sa cloche de verre », pour être partout dans le monde, emprunter toutes les voies, toutes les techniques, tous les matériaux...

La réponse qu'il fait, quant à lui, à de telles propositions, ce sont ses innombrables réalisations plastiques dans le domaine de la peinture et de la sculpture, isolées ou intégrées à l'architecture.

Parmi les plus importantes, parce que parmi les plus créatrices, sont justement ces fameux tableaux de « trous » et de « tailles ». Leur signification est certes ambiguë : sans doute, ces trous et ces tailles tracent-ils sur la toile des « indications » graphiques dont la valeur est celle, en d'autres cas, du dessin; sans doute ménagent-ils à la lumière, dans son rapport avec la couleur (ces toiles sont souvent monochromes, parfois même tout à fait blanches), une importance primordiale — on ne saurait d'ailleurs jamais trop souligner le rôle et l'exaltation de la lumière ou de la lumière-couleur dans l'œuvre de Fontana —, mais hors cela, ces trous et ces tailles ont la double signification d'un geste à la fois négateur ou destructeur et constructif. La toile, dans sa condition de tableau de chevalet, limitée à son espace bi-dimensionnel, est niée et détruite comme telle, d'un geste précis, instantané, sans repentir. Mais en même temps, par son ouverture sur l'espace total lui est acquise la troisième dimension pressentie et rêvée. J'ai parfois qualifié de naïve cette manière de signifier l'exigence d'une dimension nouvelle et de la conquérir; mais j'entends ici le terme naïf non pas dans le sens de ce qui perpétue en les simplifiant par un infantilisme attardé des formes périmées, mais bien au contraire dans le sens d'annonciateur d'accomplissements ultérieurs.

De la même manière, les très récents tableaux que Fontana intitule « les quantas », composés de fragments de toiles entaillées, juxtaposées dans un ordre variable et indéfini, laissent pressentir ce que pourraient être des tableaux ouverts, à l'achèvement sans cesse remis en question par l'intervention imprévisible de l'artiste ou du hasard. Préoccupation d'ailleurs très actuelle, qui trouve déjà des échos dans divers domaines du monde de l'art.

Quant aux « Ballons », ces sphères d'argile ou de terre cuite aux surfaces nues, sans fioritures, mais sans aucune recherche de lisse ou de poli, je les aperçois comme d'énigmatiques présences, d'autant plus impressionnantes qu'elles se trouvent groupées comme ce fut le cas, l'été dernier, lors de l'exposition du Palazzo Grassi. Nées de l'argile prise à pleines mains, jetée à la volée sur le volume qui s'amplifie sans cesse, dans un geste où la justesse de l'œil contrôle les effets du hasard, puis ensuite fendues à demi, ou trouées, d'une entaille nette, elles évoquent à la fois les formes les plus primitives et les plus ancestrales, roulées par les flots et les vents, — et des organismes, des corps vivants et lourds, chargés de sensualité et que l'on dirait — parfois — blessés. Ce sont ces formes, — sculptures, sphères, créatures?... qui à mon sens expriment le plus exactement et le plus puissamment la liberté créatrice de Lucio Fontana, son indépendance et son détachement à l'égard de ses propres créations antérieures, et la dualité fondamentale — et contradictoire que je signalais tout à l'heure. Elles symbolisent de plus parfaitement la situation complexe de l'art moderne où se trouvent confrontés et mêlés la décision d'un geste, l'apport du hasard, la précision d'un concept, — avec une signification quasi mythique...

Et que l'un des artistes les plus épris d'abstraction de notre temps retrouve, dans sa recherche, la grandeur des mythes permanents de l'humanité, n'est-ce pas, en fin de compte, l'un de ses plus purs titres de noblesse?

LUCE HOCTIN

FONTANA. Ballons.

(Photo Andrea Seitun)

ÉTIENNE-MARTIN

par Denys Chevalier

ÉTIENNE-MARTIN. Demeure I. 1956-58.

Le trait le plus singulier du caractère d'Étienne-Martin est la sorte d'indifférence qu'il témoigne à l'endroit de la pérennité de son œuvre. A part le bois, en effet, l'artiste n'a guère travaillé que des matériaux périssables : le plâtre et même le sable dans une carrière. Gigantesques souvent, ces œuvres, pour des raisons financières faciles à comprendre, ne pouvaient être moulées puis reproduites dans un matériau définitif, le bronze par exemple. Aussi la plupart ont-elles disparu, érodées par les pluies, crevassées par le gel, effritées. Devant l'absence d'œuvres anciennes, beaucoup d'amateurs et de critiques qui ne le connaissaient point en ont conclu que l'artiste était un esprit inspiré, une sensibilité explosive et profonde à la fois, un indiscutable tempérament plastique mais un piètre travailleur.

Peu à peu, une légende se créa. La réputation du sculpteur précédait son œuvre, et l'homme était plus intéressant, plus complet, plus significatif aussi que ce par quoi il se manifestait. Justice est faite, aujourd'hui, de ce jugement où l'ignorance le disputait à un sentiment encore moins noble, la sourde rancune qu'éprouvent, devant toute marque de désintéressement, les médiocres et les envieux. Cependant, comme dans toute légende, cette opinion renfermait un fond de vérité.

Étienne-Martin, en effet, pour s'exprimer, a besoin d'une justification intérieure. Il n'œuvre pas comme un tâcheron, comme un fonctionnaire de la sculpture. Il est un véritable artiste, porteur d'un message de lui à autrui. Lorsqu'il n'en a pas, il attend, il guette, espérant le signe libérateur qui lui fera

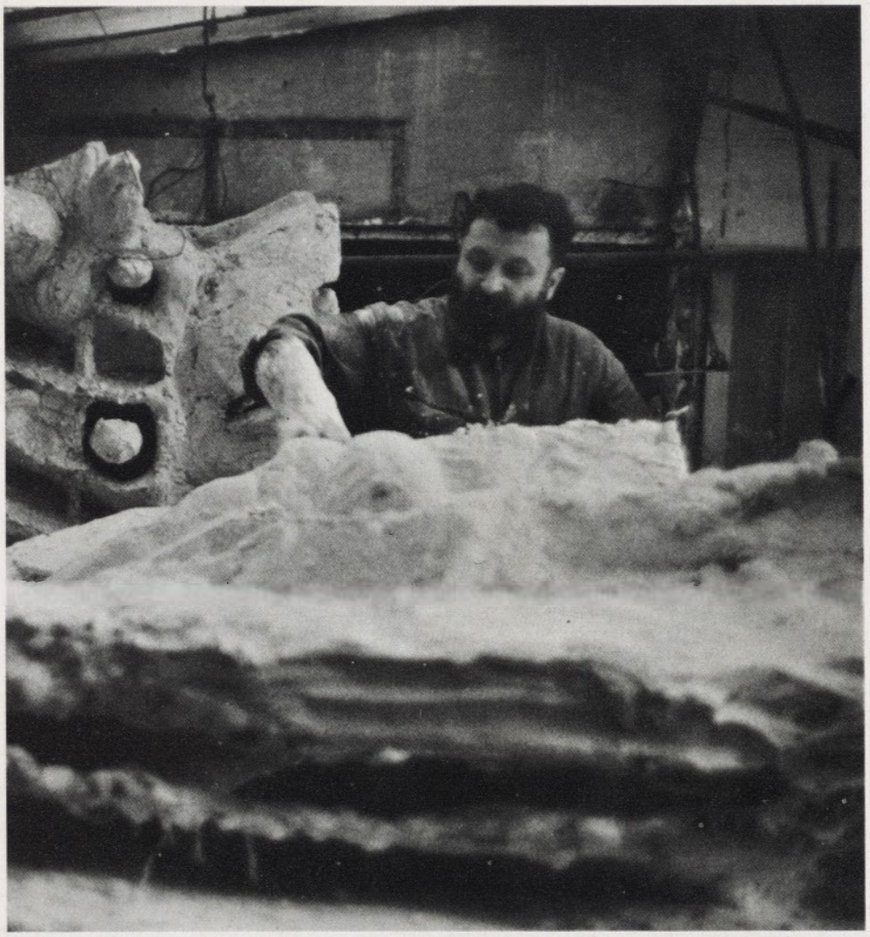
ÉTIENNE-MARTIN. Demeure III.

reprendre sa démarche. Autrement dit, jamais il ne se livre à la supercherie si commune consistant à parler pour ne rien dire. Ces silences, plus ou moins prolongés mais toujours dictés par une sorte d'honnêteté idiosyncrasique, joints à l'insouciance devant la durée des matériaux employés et aussi au temps perdu dans des essais, presque toujours décevants, de collaboration avec des architectes, expliquent le rythme de production relativement faible d'Étienne-Martin. Pour parler comme les feuilletonistes, disons qu'Étienne-Martin sculpte, comme la cigale chante ou la rose embaume. Même naturel, même absence de concession, de compromission, de préméditation. Non point que l'expression de l'artiste ne soit lucide et délibérée. Car Étienne-Martin est un esprit réfléchi qui se transpose fidèlement dans son art. Mais il le fait librement, suivant un rythme personnel et indifférent aux exigences ou sollicitations de la mode, des commandes officielles, de la carrière mondaine.

Il est bien possible que l'attraction qu'exerça, et qu'exerce encore, sur les jeunes sculpteurs l'œuvre d'Étienne-Martin, provienne, pour une bonne part, de cet idéal de désintéressement, de cette violente sincérité, de cette générosité. Certes, plastiquement, les qualités que possède son art suffiraient à lui faire accorder une place privilégiée, mais sa valeur exemplaire a certainement d'autres origines. Sans doute faut-il les voir dans un mysticisme romantique et exaltant, une religiosité diffuse, mais profonde, toujours aux bords de l'hérésie. Toutefois, l'art d'Étienne-Martin n'est pas simple. Étonnamment complexe il possède de multiples significations, à l'image de son auteur, pétri de contradictions, volontiers paradoxal et pourtant obstiné. C'est pourquoi il polarise, ensemble ou tour à tour, l'admiration, la sympathie ou, à tout le moins, l'intérêt.

Dans l'évolution esthétique et philosophique d'Étienne-Martin, sa série de monumentales sculptures intitulées *Demeure* (issues de l'Hommage à Lovecraft, aujourd'hui perdu) constitue un sommet. Elles symbolisent les volontés et les aspirations de l'artiste. Elles sont comparables, mais en plus important, aux sculptures plus anciennes réalisées sur le thème de la Nuit. Elles figurent, elles aussi, des portes ouvertes sur l'invisible, l'indicible. Les admirer, comme certains l'ont fait, pour leurs allégories érotiques ou leur évident caractère sexuel, revient à ne voir les choses que par le petit bout de la lorgnette. Chez Étienne-Martin, en effet, la sexualité n'est qu'une conséquence, pas une cause. Ses motivations intimes sont bien plus profondes. Les évidements et les formes phalliques qui les percent ne peuvent arrêter que les analystes superficiels. Ce sont des apparences.

En réalité, cette sexualité tire son véritable sens du substrat sacral qui la détermine. Depuis toujours, au surplus, c'est bien là la préoccupation majeure de l'artiste : inclure un contenu divin, ou sacré, dans une enveloppe plastique à caractère érotique ou autre. Mais le sacré, chez Étienne-Martin, n'est jamais



le résultat de l'acceptation d'une orthodoxie. (Le sculpteur, qui a longtemps vécu à Lyon et qui y compte encore de nombreux amis, n'a certainement pu se soustraire à l'influence mystique de cette ville secrète et mystérieuse où florissent, depuis la Gaule, les sectes, les rites et les églises hétérodoxes.) D'où, par déviation, une tendance très nette à l'allusion incantatoire, à l'expression magique. Malgré leurs dimensions colossales, c'est donc avant tout sur le plan psychique que les *Demeures* font porter leur action. Humaines, elles s'adressent à l'humanité, même si les horizons de cette dernière paraissent aujourd'hui quelque peu rétrécis. Immémoriales, elles se rattachent au passé préhistorique et mythique de l'homme. Elles sont, à la fois, la résurrection de possibilités de libération oubliées et d'anciennes contraintes. Ainsi elles symbolisent le tabou et l'interdit, mais également la transgression. Par elles la profanation (nous pensons notamment aux si nombreuses allégories sexuelles) retrouve sa véritable signification religieuse. Formellement, ces œuvres relèvent de l'organique. Aussi font-elles penser à des lobes, des circonvolutions, des viscères, etc. Les expressions extatiques ou convulsives y foisonnent. Pour Étienne-Martin, la sculpture ne peut être considérée comme abstraite que dans la mesure où elle est d'abord la matérialisation des choses que l'on sent, donc qu'on ne voit ni ne touche. Paradoxalement, c'est donc par le canal des plus grossiers matériaux : le bois, la pierre, la terre, etc., qu'elle doit traduire toutes les subtilités de l'immatériel.

De ce contenu, invisible mais présent, sont lourdes les *Demeures*, non de leur poids ou de leurs dimensions. Véritables constructions, ces dernières ne sont ni conçues ni établies en fonction d'une architecture, mais figurent pourtant, elles-mêmes, d'authentiques architectures. Dérivations naturelles du thème ésotérique de la nuit et des sculptures ouvrantes (préfigurations des ultérieures intégrations organiques), les *Demeures* figurent également l'aboutissement logique des sculptures en étoffe (1948) qui sont comme des lits clos ou des tentes de nomades. En elles Étienne-Martin enferme sa redécouverte personnelle de l'unité fondamentale au sein de laquelle se résolvent les concepts, plus complémentaires que contradictoires, de virilité et de féminité, de plénitude et de vide, d'esprit et de matière. Les proliférations de volumes secondaires, les organisations formelles complexes et les enchevêtrements labyrinthiques deviennent alors autant de visualisations de l'idée que l'artiste se fait de la vie. Il souffle dans les méandres de leurs plans, dans leurs espaces intérieurs canalisés, une sorte de vent spirituel, impétueux et dominateur, comme une tempête, devant laquelle tout se courbe, tout frissonne, mais tout s'anime aussi.

Qu'importent, désormais, les imperfections de détails, les surfaces grossièrement épannelées, certaines masses à peine indiquées et des négligences volontaires qui ne sont que les traces visibles d'une hautaine indifférence pour le superflu et le contingent. L'essentiel y est : la grandeur.

DENYS CHEVALIER

PAYSAGES DE LAPICQUE

par Claude Rivière

L'année 1960 fut cruciale pour Charles Lapicque. C'était d'abord la présentation de ses œuvres à l' « Albert Loeb Gallery » de New York. Nous pouvions admirer *A calling to the sea* de 40 qui nous apparaît comme la suite monumentale de *Figure armée* de 1939. Puis au cours des années 50 à 59 c'était le déroulement des œuvres qui, rompant avec une abstraction un peu vaine, se refermait sur un cycle de mouvement représentant une jonction du devenir avec le passé.

En cette exposition parisienne de décembre 60 nous retrouvons, non plus une rétrospective, mais l'épanouissement de la création pensée et méditée de l'artiste. Avant toutes choses, il nous faut nous en souvenir, Lapicque fut d'abord un grand scientifique et le rêve, pour lui, donnée absolument nécessaire pour assumer le perfectible de la condition humaine, le faisait rejoindre un univers enchanté, implacable et parfois férocement cruel, celui de la mer. Nous ne pouvons connaître Charles Lapicque si nous ignorons que sa méditation reste à la base de sa création et que le poète se retrouve dans ce regard jeté sur la masse des océans, celle qui toujours a fait de lui un viking exilé.

L'homme de sciences devait s'attarder sur les différents problèmes de notre époque, à savoir celui de l'espace, du temps et la perception possible ou non de l'objet.

La rencontre d'une peinture provoque chez l'artiste une immobilité particulière, presque, dira-t-il, une sorte de catalepsie. « C'est ainsi qu'un abîme semble se creuser entre la peinture et le monde. » L'image rétinienne est une projection cosmique dont la perspective est fuyante et dès lors les différents aperçus de l'objet considéré ou perçu semblent s'éloigner puis surgir à nouveau, faisant ainsi une plongée dans les contrées d'ombres ou bien reflétant des assises plus concrètes et plus marquées. Entre cette vision perçue et l'artiste, une nouvelle donnée devient prépondérante, l'IMAGINAIRE, ou bien encore les libertés ou les maléfices de notre imagination.

Lapicque semble s'aventurer vers le figuratif, disent quelques-uns. D'autres en arrivent à percevoir les éléments d'une synthèse de ce même figuratif. Cette exposition reste magnifique. Elle ne trahit ni la subtilité du poète, ni l'envergure du scientifique, ni l'homme à vocation maritime. Poète, Lapicque le reste dans cette *Agape* où le temps est passé ou futur mais en aucun cas séquence limitée au présent. Il l'est encore dans ces *Lagunes* où le ciel et la mer sont composantes de perspectives sans fuites, sont égales dimensions, en arrière ou en avant, sont même parodies... C'est cette *Lagune* qui commence par une horizontale et où tout se joue sur cette droite. Qu'importe le détail qui nous fait entrevoir un élément anecdotique, seule compte cette mesure du mouvement de l'horizontale confrontée aux cumulus sphériques. Ces paysages romains, ces fuites de l'Apôtre Pierre, autant d'aperçus sur le temps où tout manuscrit peut prendre une valeur d'absolu... où subtilement et avec ce côté espiègle qui appartient à Lapicque, nous retrouvons des arcanes enfouies dans les étages géologiques.

Le problème n'est plus, en notre année finissante de 60, une querelle entre figuratif et non figuratif. Le problème réside dans cette spiritualité qu'apporte le poète, dans ce rire de l'homme qui en a fini avec les étapes de la mesquinerie, dans cette poussée en avant qui fait de l'être humain enfin l'aventureux passager :

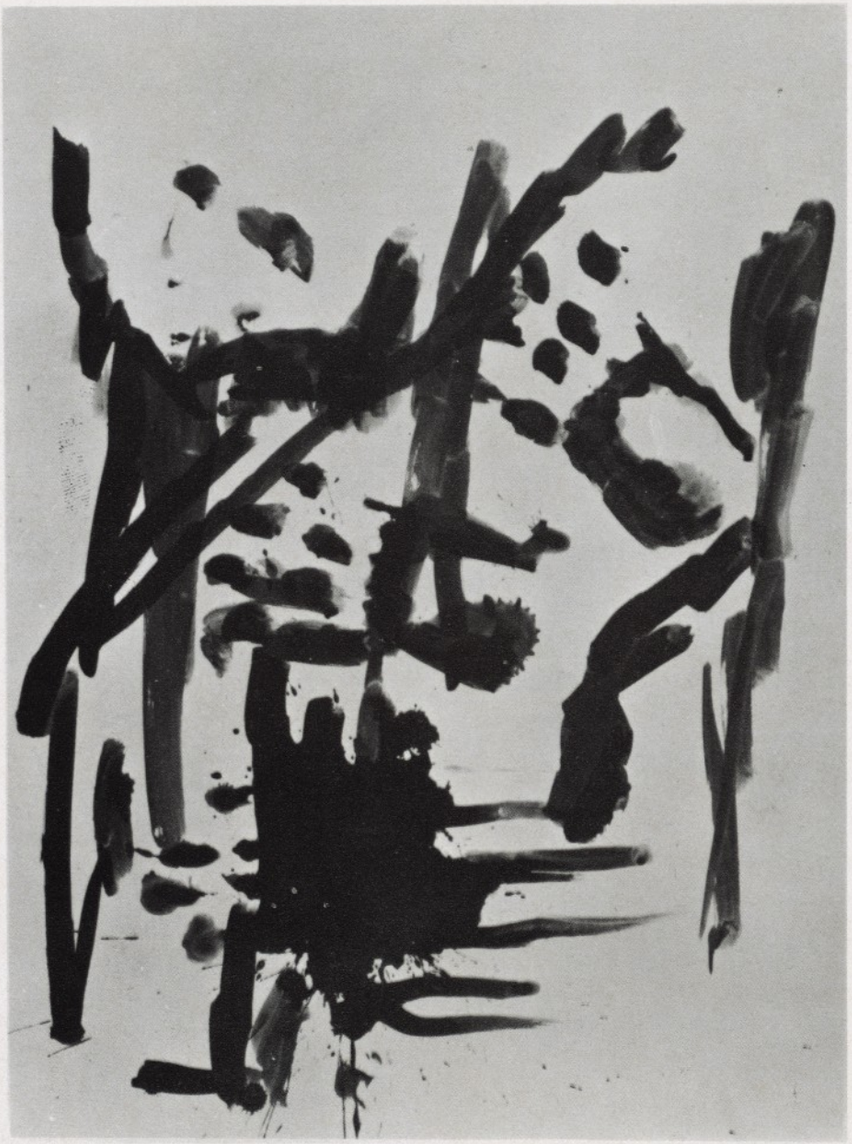
« Quand il n'y a plus ni monde ni figure
Mais des apparitions d'apparences
Dans d'illustres éclairs anciens et nou-
[veaux
Fête de tous les jours donnée comme un
[pain
Par un gentil Dieu gentilhomme
de mer et de grandes cités

(*Jean Wahl*)

LAPICQUE. Lagune bretonne. 1959.

DESSINS ANCIENS DE TAL COAT

par Jean Grenier



TAL COAT. Encre de Chine. 1948. (Galerie Maeght)

Toutes les fois qu'on se trouve en face d'un homme vraiment original on éprouve de la gêne à l'aborder, et encore plus à le définir. Quelque chose échappe de lui. C'est pourtant ce que l'on voudrait fixer.

Tal Coat est un homme des bois timide. Il effraie un peu par sa force dont on se demande à quel moment et pourquoi elle va se déployer. Mais ce ne sera que pour faire éclore une rose. On aimerait bien saisir l'instant où cette énergie, par un renversement total et imprévu, se transformera en délicatesse et où la force sera devenue douceur tout entière. Mais comment s'y prendre?

Autant essayer de savoir comment un chêne vigoureux porte un feuillage dentelé. Cela échappe à l'analyse et pourtant c'est ce contraste qu'il faut marquer dès l'abord chez Tal Coat, car il se retrouvera aussi bien dans son œuvre graphique que dans son œuvre peinte.

Dans la première sont marquées fortement les empreintes que font sur les labours les pas des animaux — les entailles que font les clôtures, les taches sombres que dessinent les corbeaux s'abattant sur les champs. Tal Coat ne représente aucune chose, aucun être, il fait sentir ce que ces êtres et ces choses ont fait, comment ils ont transformé tout sur leur passage. Il montre leur morsure, il ne les montre pas en train de mordre, et c'est pourquoi ses dessins ont une telle force. Juge clairvoyant et impitoyable, il arrive bien après que le crime soit perpétré, et le constat qu'il en fait transforme une action transitoire et des personnages éphémères en une stèle définitive. La Terre aura subi une métamorphose ou plutôt non, elle n'aura pas changé de forme; sa matière fondamentale aura été changée pour l'éternité, comme un âge géologique succède à un autre sans que le second abolisse le premier.

Voilà le substrat de l'œuvre actuelle de Tal Coat, ce qui frappe et retient chez lui, cette force sûre d'elle-même qui affirme ce qui a été fait et l'empêche à jamais d'échapper au domaine du révolu. Cet aspect est le premier, il n'est pas le seul. S'il était le seul il risquerait d'accabler l'artiste et nous-mêmes sous le poids d'une autorité trop affirmée, d'une force trop consciente d'elle-même. Mais ce n'est pas là l'essentiel. Il est dans une certaine fiction originale de l'espace qui fait mieux qu'entourer et envelopper, qui crée un milieu où le vide est plus important que le plein parce qu'il l'explique et le justifie. C'est cet espace dont on ne peut pas dire qu'il soit aérien (par exemple, celui de Corot) qui est au contraire un espace rempli comme la pulpe d'un fruit. Il ne s'y passe rien à la première apparence — et sans lui tout serait mort car privé d'aliment.

C'est *l'intervalle* qui donne la vie plastique aux choses et lui assure cette instabilité durable qui, à l'inverse de la stabilité éphémère des êtres vivants proprement dits, renouvelle de jour en jour leur attrait, et les rappelle à notre attention. Il n'y a d'art, il n'y a de beauté que par la résurrection. On se trompe quand on veut ne devoir qu'à la violence et à la brutalité, comme trop souvent de nos jours, ce qui ne peut apparaître qu'à l'espérance et à la foi.

Tal Coat sollicite une présence; il ne cherche pas, ce serait absurde, à l'imposer. Dans sa peinture, il n'a même pas la préoccupation de l'harmonie, parce que celle-ci entraîne au développement superficiel. Il cherche à faire (ou à laisser) se manifester quelque chose. Pour cela une seule condition est nécessaire : la lumière. Mais comment créer la lumière? Les Impressionnistes, se fiant aux lois de Chevreul, valables dans un autre ordre, espéraient en décomposant le spectre en refaire la synthèse sur la rétine. Ils n'ont réussi qu'à réaliser un échelonnement de valeurs colorées. Ce n'est d'ailleurs pas si mal. Mais l'ambition de peintres comme Tal Coat est à la fois plus modeste et plus grande. Il voudrait retrouver cette lumière qui fait ressortir avec une transparence inégalée les compositions de Velasquez, ses noirs et ses blancs dont Tal Coat pense avoir retrouvé le secret, qui ne s'étalent pas mais demeurent gonflés et comme suspendus en l'air. Pour obtenir ce résultat il faut une préparation, sinon l'huile se gèle ou s'écrase par sédimentation; pour qu'elle reste fluide, pour qu'elle donne cette légère enflure qui produit un effet analogue à celui de la mousse sur un rocher blanc et palpite comme elle, il ne suffit pas de broyer les couleurs soi-même, d'employer le pinceau (et non

le couteau qui devient inutile, les structures étant données par l'huile sans qu'il soit besoin d'une maçonnerie), il faut encore, grâce à un medium particulier, poser la couleur de manière à ce qu'elle soit non pas étale et plate mais « en expansion », dit Tal Coat, et qu'elle vibre.

Si alors la toile comporte des grains qui viennent d'être posés là, ces grains ne seront ni recouverts ni formeront saillie, ils joueront à l'intérieur d'une matière lumineuse. Pour montrer comment un rien peut faire vibrer une surface et lui donner l'animation et la profondeur, Tal Coat prend un éclat minuscule de silex blanc et le place en un point d'une toile qui lui sert de test — il en a dans son atelier des dizaines du plus petit format — zéro ou un figure — et tout de suite la lumière se répand, la vie est créée.

Et je comprends mieux alors cette vie qui anime les dessins et les impose à nous comme des réalités quasi éternelles et en même temps si pleines de vibration contenue, j'allais dire si proches de nous, si touchantes, comme le sont ces menhirs, ces dolmens, ces cromlechs, monstres de pierre venant du fond des âges et qui surgissent dans un climat de rêve.

JEAN GRENIER

PICASSO ET MASSON

par Pierre Volboudt

Deux expositions successives[1] ont illustré par leur contraste deux aspects de l'art du dessin : Masson, Picasso.

Chacun à sa manière a démontré une fois de plus que le dessin était aussi révélateur d'un art et d'un tempérament que la peinture elle-même. Plus direct, plus immédiat qu'aucun autre, il est un moyen d'expression égal aux plus élaborés. Ni préparation, ni exercice, il a ses exigences, ses lois propres, il se suffit à lui-même. Art en soi. Couleur avant la couleur, couleur en puissance, réduite à deux valeurs abstraites, le blanc et le noir, il en transcrit toutes les vibrations, il les suggère par sa seule intensité, son rythme, son mouvement, ses tracés d'énergie. On dirait d'une partition qui se lit, se déchiffre, s'écoute sans le secours d'un instrument.

Tout l'homme est dans la ligne. Il la suit ou elle le suit. Il la contrôle, il la reprend ou elle lui échappe. Elle est une création spontanée, un diagramme de la sensibilité. Si un Masson, un Picasso en tirent des effets aussi dissemblables, c'est que leur but même est différent, leur démarche, d'un autre ordre. Aux métamorphoses de l'humain qui tentent le premier, le second oppose celles de la ligne en soi.

Masson cerne la forme d'un contour en devenir. Il l'élide en segments, la disperse en points, l'inscrit en filigrane à travers le réseau qu'il lui tend patiemment, fil à fil, et avec lequel elle se confond. D'un bout à l'autre de la page, il la cherche. Picasso, d'abord, la trouve. L'un invente la forme. Chez l'autre, elle s'invente. Elle naît avec la ligne et de la ligne. Elle sort de la tache et se modèle sur elle. Ici, on la voit s'abandonner à ses transports. Là, elle rêve, mais éveillée et ne

1. Galerie Louise Leiris : Masson, oct.-nov. 1960. Picasso, déc. 1960.

MASSON. Dessin à l'encre. 1925. Cm. 32×24. (Galerie Louise Leiris)

PICASSO. Danseuse et picador. Lavis. Cm. 51,5 × 66. (Galerie Louise Leiris)

peut, même dans l' « automatisme » qu'elle ne demeure soumise à quelque intention qui la dirige et qu'elle approche, de reprise en reprise. Masson paraît toujours illustrer une image à demi onirique qui le fuit. Picasso ne s'empare du crayon ou du pinceau que pour transcrire les états instantanés, et lucides, d'une transe.

D'où la différence fondamentale de leur dessin. Graphique, calligraphique, chez le premier. Pictural chez le second. D'un côté voltes et paraphes associés en un jeu d'allusions autour d'un thème développé jusque dans le détail le plus minutieux, jusque dans l'impondérable, jusque dans l'omission. De l'autre, tension forcenée qui se décharge d'un seul coup, s'engage à fond, et cesse. Tout est dit. Mais il reste à le redire et, chaque fois, autrement.

Crayon, encre, lavis, gouache, pastel ou sable, Masson change d'outil, change de manière, pour renouveler les valeurs de la ligne, la relever de couleur, enrichir la texture des fonds ou le grain du tracé. Il a recours à toutes les variétés du trait qu'on dirait empruntées à quelque traité de peinture chinois : trait anguleux ou flexible, cunéiforme ou spiralé, rubanné, déroulé en arabesque continue, pointant en aigrette, abrégé en accent, jeté en vibrions, épaissi en pleins, étiré en déliés, brisé, pointillé, enlaçant la figure ambiguë qu'il renoue à ses équivalences plutôt qu'il ne la définit.

Avec la dureté d'une intaille, le trait de Picasso raie la feuille d'un contour implacable. Le plus souvent, il le ramasse, le concentre, le surcharge; il le renforce par l'ellipse et ne le rompt que pour le reprendre avec une vigueur accrue. Parfois, il l'étale en coulées, en nappes qui baignent la forme et lui donnent une chair et le poids de la vie. Tout est défini, définitif; tout s'impose par une évidence sans équivoque. La figure n'est qu'une brève césure dans une continuité alternative, tantôt lumière, tantôt ombre.

L'être, selon Masson, se fait plante ou nuée, pierre ou racine, eau, fumée. Il oscille d'un règne à un rêve. Picasso le fixe dans sa multiple identité. Rien ne se change, dans cette œuvre, qu'en ce qu'il est. Les Chimères, les Ondines, les Lédas d'André Masson semblent la proie d'une nature-Protée. Les couples adverses de Picasso — la bête et l'homme, l'homme et la femelle — sont face à face. Ils se défient, ils s'affrontent. Duels où le mâle est vaincu. Sombre, hérissé, compact, le taureau, en arrêt devant la pique ou la cape, comme le picador devant l'envolée des jupes et l'aigu du regard, attend. De la nuque au talon, le spasme du trait tord la femme et la ploie. Une tache la voile, la cambre, la dénude. Possédée par une fureur d'érotisme, écartelée par la frénésie de la danse, secouée par un claquement d'os, blanche et rongée d'ombre, elle se démène, encagée derrière des volets clos, dans un relent sordide d'Espagne. Dehors, sur la *plaza,* l'animal, noir, embué de soleil ou découpé dans la lumière, fonce et se fond en une mêlée de taches éclatantes, précises, déchiquetées, lambeaux d'image et de mouvement.

Le trait s'acharne, arrache à ses toiles, à ses tulles, à ses toisons, le masque d'une hostie barbare offerte à l'inanité de tout. La forme flambe, se défait, périt. Il n'en subsiste qu'une dépouille sans nom. *Nada.* Mais ce rien est l'essentiel. Et, de ce reste calciné, renaît sans fin une luxuriance féroce. La ligne de Picasso en est possédée. Elle flagelle, elle lacère; et la forme tourbillonne sous ses coups. Elle s'abat, s'étale; et le noir caillot d'encre éclabousse l'arène, la page, tragique comme du sang. Nul autre que cet Espagnol ne pourrait manier ce trait plié à tous les emportements, qui caresse avec délire, fouette, violente, défigure avec délices, — lacet qui étrangle et étreint.

PIERRE VOLBOUDT

GILIOLI. Le pâtre. Lithographie originale pour le *Cantique des Cantiques*.

GILIOLI : UN CHEMIN COMMENCÉ DEPUIS LE FOND DES AGES

par Jacques Blanc

Il n'est pas impossible qu'aux origines, de même que le mot se confondait avec l'image, la musique avec le rythme de danse et la danse avec le culte, sculpture et architecture elles aussi se soient confondues en un même signe, en un même lieu sacré; les pierres dressées ont été la première demeure des dieux. C'est, je crois, ce que veux dire Gilioli lorsqu'il écrit : « Je défriche avec joie et peine un chemin commencé depuis le fond des âges » : car il y a des *menhirs* dans son atelier, étranges cristaux de pierre en face desquels l'homme du vingtième siècle rencontre, aussi pur, aussi vierge, le même mystère que le primitif; le rocher lui révèle, selon l'expression de Mircéa Eliade, quelque chose qui transcende la précarité de la condition humaine : un mode d'être absolu.

Après quelques millénaires d'histoire, au cours desquels sculpture et architecture n'ont pas cessé de se rapprocher et de s'éloigner alternativement l'une de l'autre, d'autant plus mêlées semble-t-il que l'art était plus mystique (l'ancien Orient, les romans, l'Afrique) et d'autant plus étrangères qu'il était plus humaniste (la Grèce, Rome, la Renaissance), voici que deux audaces contemporaines, le béton et les formes abstraites, tendent radicalement soit à les confondre comme aux premiers temps, soit à en faire deux étrangères irréconciliables.

Il est clair que les formes architecturales contemporaines ne sont plus compatibles avec l'imagerie, sauf exceptions extrêmement rares, parmi lesquelles ce Christ de Gilioli. L'une des voix les plus autorisées en ce domaine, Le Corbusier, l'affirmait récemment encore, sans ambages, à propos du couvent dominicain de Lyon : « ...refusez formellement tout cadeau concernant et des vitraux, et des images, et des statues, moyennant quoi on tue tout... Il ne faut pas croire que des imageries de figuration de toute nature soient pour ajouter quelque chose si l'architecture l'a créé déjà ».

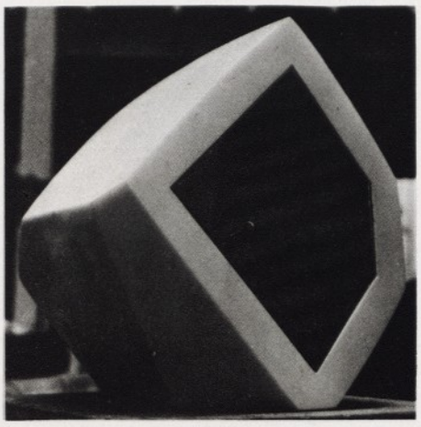
GILIOLI. La grande Babet à la montagne.

Mais en même temps, voici que le béton délivre l'architecture de ses plus lourdes contraintes : la pierre dressée peut désormais devenir monumentale, le tabernacle peut être église et réciproquement, l'architecture, dit Gilioli, devient l'unité et le mariage de la sculpture. Visitant nos cités neuves, nous commencions pourtant à désespérer de la construction moderne : était-il vrai que nous voyions là le seul témoignage de notre temps? que l'homme contemporain en était réduit à une telle misère? Au moment où, malgré l'apparence, peinture et sculpture envahissent la place publique, par le musée, par les galeries, par l'édition, nous nous demandions si l'architecture n'allait pas disparaître. C'est que nous manquions non d'argent, comme on nous le dit, mais d'imagination; il suffit, pour s'en convaincre, d'aller à Ronchamp ou de visiter l'atelier de Gilioli.

Voici le tabernacle et l'église : vous les avez sous les yeux. « La dureté, la rudesse, la permanence de la matière représentent pour la conscience religieuse du primitif une hiérophanie, écrit l'historien des religions. Rien de plus immédiat et de plus autonome dans la plénitude de sa force, rien de plus noble et de plus terrifiant non plus que le majestueux rocher, le bloc de granit audacieusement dressé. Avant tout la pierre *est*. Elle reste toujours elle-même et elle subsiste. » En écrivant cette phrase, je crois dire l'essentiel de ce qu'expriment les *menhirs,* le tabernacle, l'église de Gilioli : la demeure de Dieu redevient pierre comme à l'origine, cependant elle n'abandonne rien des conquêtes de son siècle qui est ou qui devrait être celui de la victoire de l'homme sur la matière : la pierre n'est plus ce rocher « dont les étranges contours ne sont pas humains », devant lequel l'homme est saisi d'éblouissement et de terreur, mais une sorte de diamant dont les lignes droites, les facettes rigoureuses, l'équilibre en quelque sorte mathématique, prolongeant dans l'espace les lignes de force d'une présence cachée, signifient que l'homme domine aujourd'hui les forces occultes qui menaçaient ses ancêtres mais s'agenouille comme eux, en pleine connaissance de cause, dans le même acte d'adoration : « Je défriche avec joie et peine un chemin commencé depuis le fond des âges. »

Il ne suffira pas, pour réussir notre architecture contemporaine, surtout si cette architecture est une église, que nous ayions l'audace de pousser jusqu'à leurs limites les techniques que nous avons mises au point; encore faudra-t-il *informer* ces techniques, leur donner forme, que la poésie ou la grâce — c'est ici presque la même chose — s'empare de la matière comme l'âme s'empare du corps, comme la grâce surabonde où abonde le péché. Alors nous pourrons dire de l'architecture, comme le dit Gilioli de la sculpture : « l'arrivée n'est pas une destination mais une paix intérieure », phrase pleine de mystère comme ses formes mais, comme elles, langage sans mensonge, quête de perfection spirituelle.

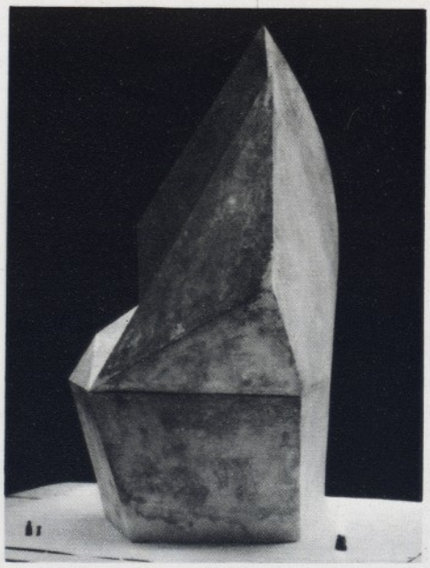
GILIOLI. Paquier. 1951. (Photos Jean Roubier)



GILIOLI. Tabernacle.

Le Christ de procession que Gilioli a exécuté pour l'église de Mulhouse, a écrit l'abbé Amédée Ayfre, offre l'une des plus belles transfigurations triomphantes de la Croix que l'on puisse trouver dans l'art contemporain. La transposition plastique y atteint le maximum de rigueur et de force dans la ligne même qui a déjà fait de son auteur l'un des meilleurs sculpteurs de notre époque. Il s'agit tout d'abord d'un volume dans l'espace où forme et matériau (bronze poli) sont indissociables. Tout est équilibre et d'une pureté formelle admirable qui, loin d'ailleurs de se suffire, s'ouvrent spontanément à une signification religieuse. C'est vraiment un Christ de Gloire fait pour dominer les foules en marche vers la Jérusalem céleste, au chant du Vexilla Régis, *c'est un étendard de victoire évoquant Celui qui commande toutes les puissances aux cieux et sur la terre, il est fait pour s'avancer la poitrine en avant à la tête de son Église, son corps glorieux éblouissant de lumière.*

Françoise Mermod éditera prochainement à Lausanne un livre comprenant seize lithographies originales de Gilioli, sur le Cantique des Cantiques, *avec le texte intégral.*
Libéré des contraintes de la matière, Gilioli a su exprimer en même temps, dans des graphismes d'une grande spontanéité, le tourbillon, la danse, la frénésie de la passion (levez-vous, aquilons, soufflez sur mon jardin) et, dans ses visages, la paix de l'amour contemplatif (ie dors mais mon cœur veille), retrouvant ainsi la signification profonde du Cantique: *l'amour humain signe de l'Alliance entre Dieu et son peuple, de l'Amour du Christ pour son Église.*



GILIOLI. Étude en plâtre pour le Christ de l'église de Mulhouse. 1960. (Photo P. Joly-Vera Cardot)

MOSAIQUES EN PAPIER DE PIZA

par Pierre Guéguen

Le don de combinaison indéfinie du semblable ou du dissemblable, ou à la fois de l'un et de l'autre; le tressage ingénieux des moindres cordons que laisse pendre la nature, est le procédé même de la création humaine, de l'artisan à l'artiste et de l'art à la science. Ne voyons-nous pas le peintre Edgar Pillet, qui venu trop tard dans un monde trop cuit n'a pu inventer la rôtissoire, combiner un genre de peinture concave comme elle? Et voilà qu'un jeune artiste brésilien de Saó Paulo, fixé à Paris, innove dans les papiers collés dont il fait une véritable marqueterie peinte.

Les papiers collés appartiennent déjà à la préhistoire puisqu'ils datent du Cubisme qui est notre Lascaux. Les peintres en continuent la pratique avec efficacité, les jugeant avec raison dans leurs tendances les plus actuelles par les recherches de matière auxquels ils donnent lieu. Pas plus que les Collages et les Tableaux d'Assemblage de Jean Dubuffet, Piza n'emprunte aucun élément formel qui ne soit son œuvre, fragment de journal ou tout autre ready-made. La caractéristique des œuvres qu'il nous présente est un morcellement de petits carrés de papier coloré autour d'un motif central également coloré, peint largement. Ceci nous renseigne sur leur origine, due au découpage en mille morceaux d'une aquarelle mal venue. Vengeance, crime? Puzzle imprévu simplement!

La fatalité implicite d'un puzzle est de suggérer qu'on en rajuste les bouts, ces mille riens que l'œil « abstrait » de Piza n'a pu s'empêcher de tailler en quadrangles plus ou moins grands, en confettis géométriques. Les particules d'aquarelle manquée sont, à leur manière, fort réussies.

PIZA. Mosaïque en papier. Peinture. 1960. Cm. 67×47. (Photo Muller)

Les Papiers Collés qui en résultent constituent de véritables marqueteries sur bois, tôle ou isorel, des mosaïques sans la monotonie de celles-ci en tant que résille, que réseau. Cette structure, comme moléculaire, reste en effet extrêmement variée. Elle se répartit en lits de petits pavés de grosseur différente, qui vont en diminuant dans tous les sens, notamment vers les angles. Le contraste de dimensions ainsi distribué d'une façon optimum, est rendu plus animé encore parce que chaque unité enjambe un peu sa voisine et est enjambée, relief réel très important. On dirait un mouvement de limaille en marche sous l'aimant, aimant magnétique puisque inspiré. Piza juxtapose avec grande délicatesse les touches de son tableau, touches quelque peu divisionnistes, impressionnistes; mais, qui assez curieusement font aussi penser à certains tableaux cubistes du début, ce qui ajoute encore à leur charme.

Chaque ensemble a son motif, par exemple un large croissant noir en émeri fin, à peine granuleux. La concavité en demi-cercle, colorée en bleu de Prusse, a les reflets d'une queue de paon. Un autre collage qui a vaguement la forme d'un masque mégalithique est situé horizontalement par des bandelettes d'émeri irrégulières qui ligotent sa vannerie tressée de petits éléments. Un grattage blanc au milieu de la figure le rend parfaitement anthropomorphique. Ou bien ce sont des croissants de lunes cassées qui font centre et foyer.

Non seulement Piza peint ses reliefs, mais il les peint à l'huile, le plus souvent de teintes sombres, de couches superposées d'ocre jaune, de terres, de noir par-dessus, qu'il travaille comme un tableau tachiste. Quand la couleur n'est encore qu'à demi sèche, il la frotte durement, à l'éponge ou au chiffon, il la gratte avec une spatule, bref il se livre à ce travail de matière qui est la grande nouveauté d'aujourd'hui et qui fomente, en son amorphisme prétendu, plus de pré-formes, plus d'informel suggéreur. C'est ainsi que le jeune Brésilien qui compte dix ans de gravure derrière lui, a, sans abandonner celle-ci, créé ses Papiers Collés originaux. Il fait constamment la navette d'un art à l'autre, enrichissant chacun par l'autre. Malgré des techniques différentes, un même esprit les anime, toujours cette exaltation, ce rachat, cette dématérialisation du matériau par la transcendance qui lui confère une qualité spirituelle. Au lieu de coller, le graveur enfonce le cuivre, toujours afin de produire un relief vibrant. Piza, à l'effroi des graveurs routiniers, ne se contente pas de l'acide pour entamer la surface. Il entre armé dans la place, dans la plaque avec sa gouge et son marteau. Il inscrit ainsi sur la grande surface de format raisin de remarquables formes sombres et puissantes finement travaillées que parfois un cercle blanc ou des croissants contrés relèvent. On peut beaucoup attendre de l'épanouissement de ce jeune artiste.

MARINO DI TÉANA

par Pierre Guéguen

Marino, de Téana en Italie, province de Potenza, fut berger comme Giotto. Il n'avait alors que cinq ans et n'était lui-même qu'un agnelet. Mais plus que ses maigres moutons, il gardait surtout les montagnes, les rudes Apennins. Sur les paliers de plein vent où il lui poussait des ailes, pendant les longues heures de l'après-midi, ses yeux couvaient le vide vertigineux. Il buvait ce fougueux espace qui dilatait son être et le grisait. Gardien de moutons et de monts, un intermède citadin se situe tout à coup dans sa vie rustique. Ses parents l'enlèvent à ses deux troupeaux et le placent à la ville chez un décorateur napolitain. L'enfant de huit ans qui deviendra le sculpteur le moins frivole de son temps est initié en bas âge à l'art défraîchi, la décoration vieille cocotte des cafés-glaciers de la Belle Époque ! Cet œil vif où l'Apennin a gravé ses silencieuses formes pures, apprend le trompe-l'œil et l'ornement clinquant.

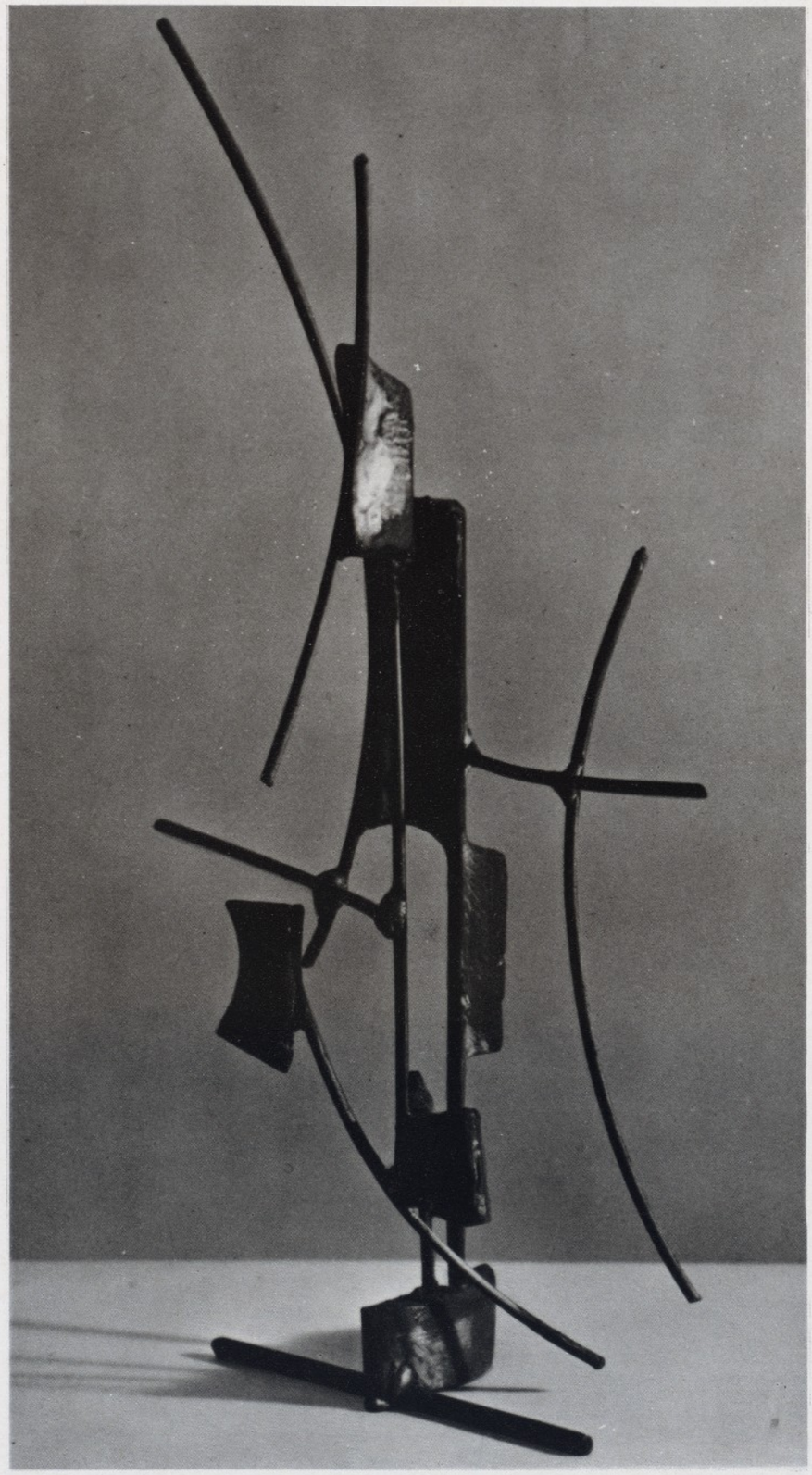
Heureusement, au bout de trois ans le Village le rappelle. La Famille veut maintenant qu'il soit maçon comme son père et ses oncles, maçon comme tout le monde à Téana, comme tout le monde en Italie, où le pape lui-même, pierre vivante de saint Pierre, donne l'exemple. De onze à seize ans, Marino, aide-maçon, porte des pierres aux bâtisseurs les gros petits morceaux de montagne; ensuite maçon il les picote au bec d'acier et, les ajustant, construit cette opacité dirigée : un mur. Il apprend, d'une expérience musculaire et tactile l'inertie minérale, qu'il vainc. Maçon volant, il grimpe aux échelles, court sur les échafaudages, retrouve l'énergie de l'altitude. La maison, c'est la construction d'un espace abrité dans le vaste espace du monde. Ces matières antagonistes, la pierre et l'air, qui concrétisent le plein et le vide, les artisans blancs les accouplent, pour les couples humains.

A seize ans, nouveau changement à vue dans la vie de Marino. Sa famille, décidément volante elle aussi, est partie pour l'Argentine et l'appelle là-bas, émigrant adolescent :

« *Il traverse la mer et ses tribunes bleues* ».

L'aventure-espace continue; l'épisode masse-espace aussi. Il dépasse maintenant, dans l'édification de la personnalité Marino, le stade des fondations. En Argentine en effet, il conquiert ses grades de métier. De compagnon, il devient maître-maçon et, à vingt-deux ans, chef de chantier. Surtout il a repris ses études de mi-temps, suivant successivement des cours de mécanique, de dessin industriel, de dessin d'art, rêve dont il ne parlait à quiconque, mais dont il se parlait passionnément, en tremblant un peu. Il va confronter son travail d'espace vital et nourricier avec la savante géométrie qui a conçu et construit le monde, et qui régit les arts. Il ose regarder du côté de ceux-ci. Quatre ans il suivra les cours de sculpture et de peinture aux Beaux-Arts de Buenos-Ayres. Il optera pour la sculpture, car il l'a dans sa main, ce petit cerveau tactile aux doigts fabricateurs.

Trente-trois ans, l'âge christique !



MARINO DI TÉANA. Incurvation de l'espace. 1954.

Marino di Téana émerge. Il expose ses premiers essais; il fait partie de l'avant-garde argentine. La vie est belle à cause de l'art, de l'art d'aujourd'hui, de l'art vivant, slogans qui enivrent la vraie jeunesse. L'artiste alors se met à rêver d'Europe, surtout de Paris qu'il ne connaît pas et dont la prestigieuse École l'attire, riche de tant de noms étrangers qui l'illustrent, cependant que l'académisme français s'y gave de prébendes, rageur car inaperçu. En 1953, voici Marino di Téana à Paris.

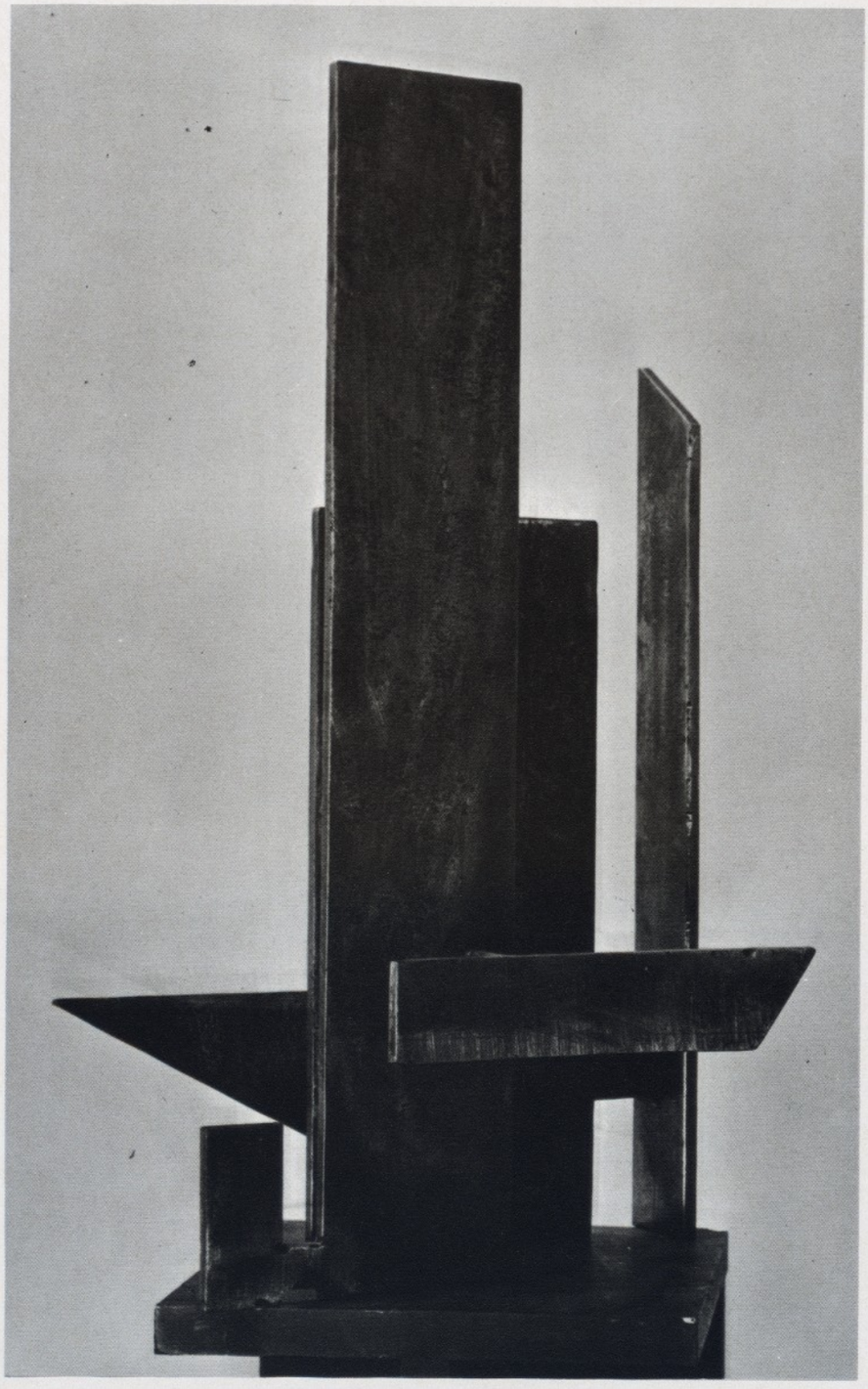
A ses débuts parisiens, il ne semble pas qu'il ait tout de suite échappé aux sirènes de la stylisation. La plus grande partie de sa production d'alors, encore figurative, se rattache au misérabilisme expressionniste, séquelle de la guerre, dont relèvent les « Otages » matiéristes de Fautrier. Le jeune sculpteur exécute ainsi des « Christ » rigoureusement schématiques, des « Croix » sans Christ, se dessinant en creux lumineux sur un relief sombre.

Comme les débutants enthousiastes, qui aspirent aux entreprises épiques et se mesurent à de grands formats en attendant les grandes œuvres, Marino di Téana exécute les maquettes de vastes frises. La première, qui multiplie des formes non-figuratives variées, est en céramique, donc minérale encore, la seconde est en métal, choix qui ne laisse pas d'étonner, de la part d'un picoteur de pierre. Mais l'intuition du jeune artiste sait bien vers quel but elle l'oriente. Lui qui va incarner, avec tant de foi, de sacrifices et d'amour, en période de tachisme, le Don Quichotte du Purisme, il a trouvé le matériau le plus conforme à l'idéal d'Abstraction absolue qui le hante. Plusieurs années après, en 1957, Marino produira une troisième frise métallique, destinée à l'usine de pièces d'acier, pour avions supersoniques, de Persan-Beaumont, dont les maîtres de forge sont, à leur honneur, exceptionnellement avertis de l'art d'aujourd'hui.

En 1953-54, le point capital dans l'évolution désormais rapide de l'artiste, se trouve en ce fait d'avoir mené à bien une grande frise avec un matériau en apparence peu désigné pour elle. Dans l'élection de cet acier insolite, Marino se cherchait et l'acier le cherchait. Il va devenir vraiment sa matière, quand il se met à la ronde-bosse, mot bosse-arts qui ne correspond guère à la nouvelle sculpture, celle-ci ne consistant plus exclusivement en une opaque masse ronde autour de laquelle on tourne, mais bien en trouées d'air, en découpage vibrant de l'espace par l'opacité même.

Marino di Téana, qui est de la seconde génération, a pris connaissance avec enthousiasme des découvertes plastiques de ses aînés : Pevsner, le grand orfèvre de l'espace; Gonzalès, le danseur d'espace; Calder, père pesant des « mobiles » légers... Le sentiment fondamental que l'enfant, l'adolescent, le jeune homme avaient pris tour à tour de l'étendue céleste frémissante, dans l'Apennin ou l'Argentine, Marino devenu homme le retrouvait à l'état de concept, de théorie, de décret dans les œuvres du Constructivisme russe, du Néoplasticisme hollandais et des constructeurs et plasticiens nés d'eux. Dès 1954, il construit une svelte *Incurvation de l'Espace,* qu'il qualifie : *Désintégration,* sous-entendons : *Substitution à la masse inerte, de particules supportées par une structure spatiale,* baguettes rigides droites ou légèrement courbées.

A ce bâti gracieux, succèdent trois œuvres fermes et puissantes : *Dignité de l'Espace, Agenouillement de l'Espace, Espace cabré.* Ce sont des surfaces pleines, peu épaisses mais de poids, faites de triangles et de quadrangles parfois gauchis et vivants. Unies par des attaches minces, en forme de barres ou de T, leurs surfaces de vides déterminent un véritable modelage d'espaces purs. Ces sculptures ont pour caractéristique un point de gravitation mobile, se déplaçant dans son propre centre, car elles reposent à volonté sur des points d'appui différents, polyvalentes spatialement. Elles répondent à cette sculpture-action, correspondance elle-même de l'action-painting, mais passée de l'artiste



MARINO DI TÉANA. Cathédrale. 1958-59.

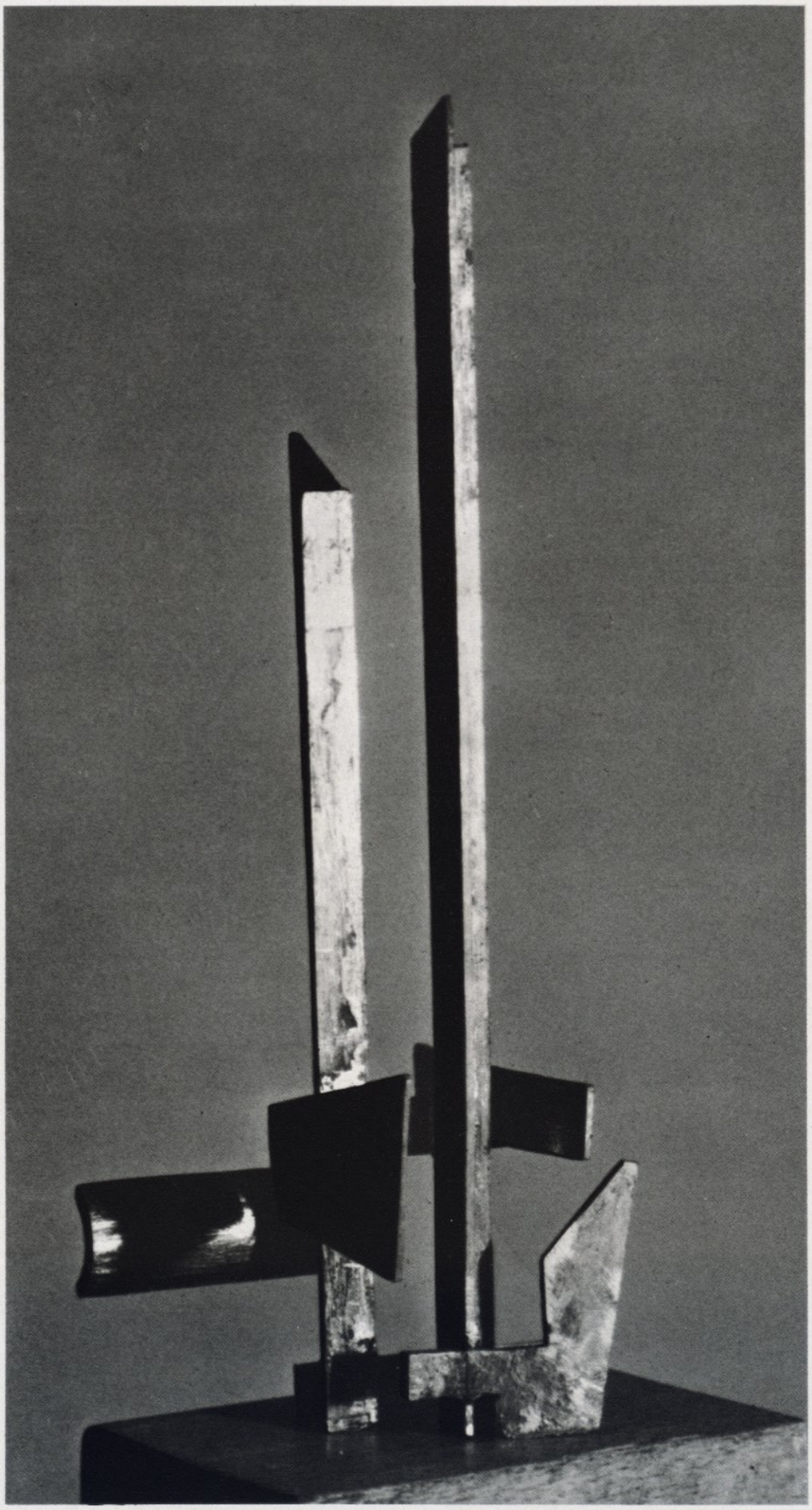
au possesseur de l'œuvre, qui la maniant et la disposant diversement multiplie son plaisir.

En 1956, un *Hommage à Mondrian* nous confirme dans quel sens évolue l'abstraction de l'artiste. Un croisement de baguettes, des plans d'acier verticaux étroits, superposés ou contrés, un socle qui découpe deux marches de profil, rien n'est plus simple ni plus émouvant. L'année suivante, une *Désintégration du Cylindre*, aux hautes surfaces faites de convexités et de concavités opposées, prolongées dans l'air par quatre plus hautes lignes droites, pourrait s'appeler *Élévation,* vrai sémaphore spirituel. La *Désintégration du Cube* qui suit, ressemble assez à une guillotine sèche; mais au contraire, ses planches coupées à angle droit, ses entailles, ses tiges, sont conçues de manière à ce que l'air trouve partout passage. Dans l'œuvre précédente aussi une longue rainure effilée s'ouvrait pour lui. Ceci est capital dans la sculpture de Marino di Téana. Il ne remplace pas la masse pleine de la sculpture classique (celle dont Jean Arp est à peu près le seul et admirable supporter actuel) par un vide central, fidèle en cela au principe de désintégration adopté. Ses plans n'encagent jamais l'espace-oiseau dans les grandes claires-voies de la plupart des fèvres d'aujourd'hui. L'originalité de sa recherche est précisément d'empêcher l'espace de buter contre un plan, mais de le conduire par des vides géométriques calculés là où sa volonté a décidé de le métaphoriser en espace plastique.

Les trois dernières années, des *Porte-à-Faux,* des *Désintégrations* de Cylindres, d'Obélisques, de Colonnes, ont conduit l'artiste, par une plastique de plus en plus exigeante et dépouillée, à une sculpture qui se développe naturellement comme une architecture. Devant le chef-d'œuvre que réalise la pièce intitulée *Espace et Masse Architecturale,* on devrait penser à une belle usine : on ne peut s'empêcher de penser à une Cathédrale. Ce n'est pas pour rien que, depuis qu'il est en France, la plus grande joie du sculpteur vient de ses pèlerinages aux cathédrales romanes, les plus sobres des Notre-Dame, les mieux marquées d'un sceau vraiment divin.

Contrairement à l'idée qu'avaient beaucoup d'admirateurs des maquettes de Marino di Téana, vues à l'atelier, à savoir qu'elles dérouteraient sans doute le public par leur austérité, elles ont produit à l'exposition de la Galerie Denise René un effet tout contraire. Ces sculptures si rigoureuses, si simples, et si nues étaient éblouissantes. L'agencement de ces prismes minces, spacieusement séparés, mais réunis grâce à des attaches fines, retient le regard par son harmonie, qualité que le critique n'a pas souvent à signaler aujourd'hui ! L'acier moiré scintille à toute lumière et de minuscules verres de couleur losangés, placés aux points optima, font gaiement fête. En pleine période d'informel, l'ingénuité, et le talent d'un artiste, renouvellent l'Abstraction géométrique avec un grand bonheur.

PIERRE GUÉGUEN



MARINO DI TÉANA. Sculpture en fer. 1957.

RYTHMES ET IMAGES AU FESTIVAL D'ART D'AVANT-GARDE

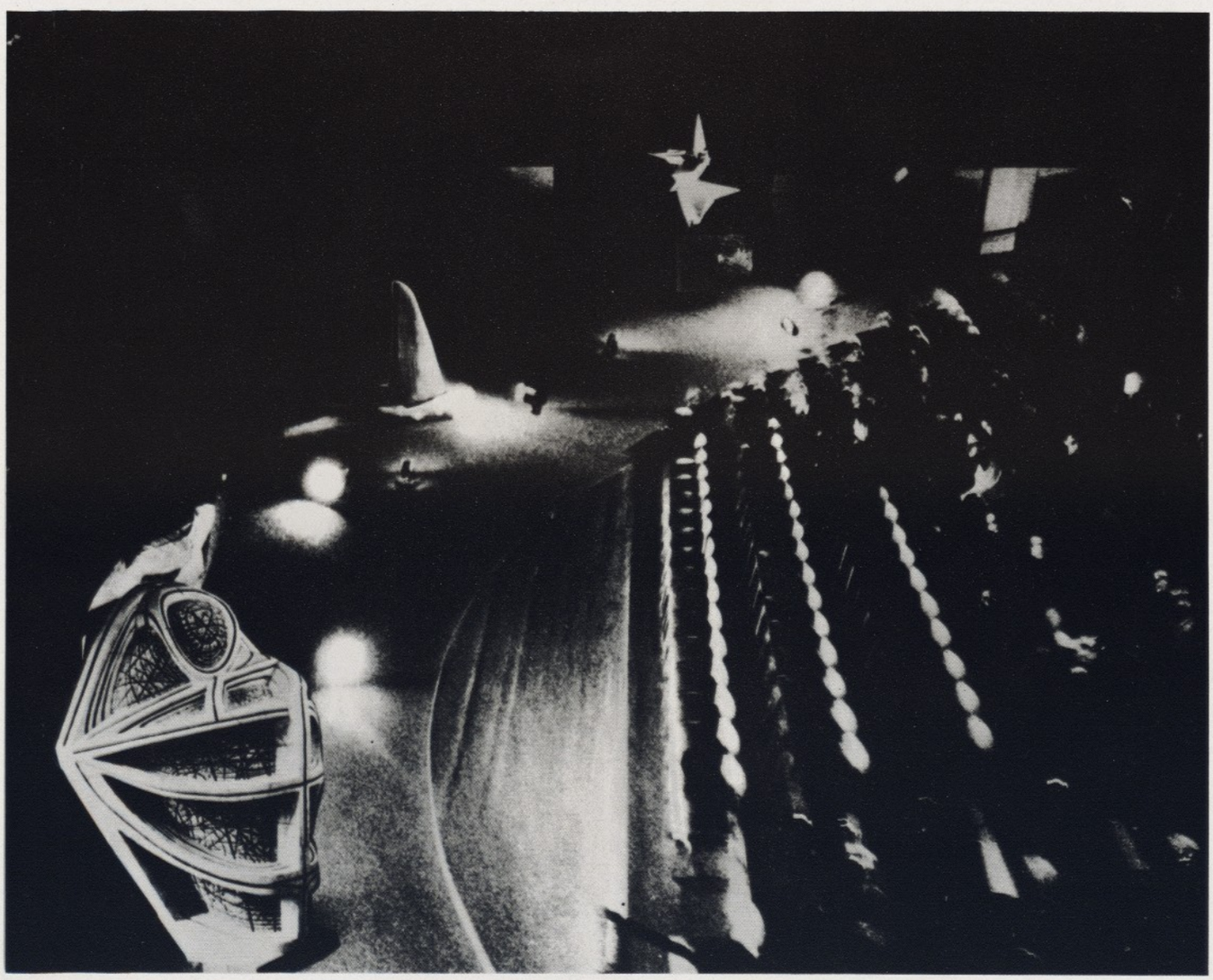
par Jacques Polieri

Renversement de la perspective scénique, le *théâtre mobile* encercle par la scène le spectateur qui n'assiste plus passivement au déroulement de l'action mais y participe. Le public placé au centre d'une plateforme circulaire pivotante, décentrée par rapport à la scène annulaire, n'est plus un simple témoin du spectacle, il en devient l'un des éléments. La salle et la scène ne font qu'un, elles se confondent. Le spectateur se trouve ainsi intervenir dans l'action même qui se passe autour de lui, et qui change continuellement de signe par l'angle sous lequel les objets lui apparaissent, se rapprochent ou s'éloignent.

✦

La version actuelle du théâtre mobile que je viens de réaliser pour la première fois se présente ainsi : une plate-forme centrale (la salle) de 14 mètres de diamètre et qui peut contenir 300 spectateurs ; une scène qui l'entoure d'un anneau de 7 et 3 mètres de largeur selon la position de la plate-forme à rotation réversible. Ce mouvement de la salle donne ainsi l'illusion du travelling, modifiant sans cesse les

Le théâtre mobile. *De gauche à droite :* Femme gravée et Lande de ADAM. Étoile du Sud de COLVIN.



distances et l'apparence même du spectacle.

✦

Cette idée a été pressentie déjà. Des projets comme ceux de Gropius et de Weininger n'étaient que purement théoriques, Artaud envisageait un théâtre semblable, mais toutefois sur un plan approximatif et idéal. Les projets actuels qui se multiplient un peu partout, s'y apparentent tous plus ou moins, mais leur but est essentiellement pratique et utilitaire. Il ne s'agit, dans tous les cas, que d'une machinerie plus perfectionnée. Le Théâtre de Tampéré en Finlande est, par contre, conçu sur un modèle voisin du *théâtre mobile*. Mais il est bâti dans la nature et ne sert qu'à des spectacles en plein air et pour un répertoire classique. Il s'agit essentiellement de changer le public de place au lieu de changer de décors. Aucun de ces projets n'apporte quelque chose de véritablement nouveau au théâtre.

✦

Dans mes récentes mises en scène, j'ai utilisé, notamment pour les images projetées ou les films, pour les diffusions sonores, pour les acteurs et les figures plastiques qui participent avec eux à l'action, les points diagonaux du théâtre (salle et scène à la fois) reliés entre eux par des rapports imprévus et des interactions qui créent ainsi une axionométrie scénique. Première expérience qui constitue une rupture radicale de la tradition théâtrale.
C'était déjà le théâtre actuel sans la mobilité.
Cette espèce de stéréophonie visuelle et sonore appelle et impose un renouvellement total, un nouveau concept dramaturgique. La scénographie cinétique définit un complexe dramatique, fondé sur un espace nouveau. Le principe de la mobilité du spectateur, associée à celle du spectacle, implique une conception révolutionnaire. Il suppose le jeu simultané et réciproque de tous les éléments qui constituent l'espace scénique : décors, son, paroles, personnages animés ou inanimés, présences. L'idée de « Rythmes et images », le spectacle que j'ai présenté dans le *théâtre mobile*, était de demander à différents sculpteurs de créer spécialement des œuvres plastiques qui, en se conjuguant avec la musique, (Varèse) et le texte (Pierre Volboudt), sont les véritables protagonistes de l'action. Quatre séquences plastiques enchaînées les unes aux autres développaient un thème semblable sur le sujet de la forme et de ses métamorphoses. A partir d'un bloc informe, de l'œuf clos sur lui-même de Brancusi, on la vit s'animer et vibrer avec Adam de tous les reflets du cosmos, gravée de ses empreintes, éclater en « déchirures d'espaces » dans les œuvres de Colvin et de Jacobsen. La musique, les images verbales transposaient ces variations plastiques dans un espace parallèle dont les interférences sonores et visuelles constituaient l'espace total de l'acte scénique.

J. P.

HANS RICHTER

par Marcel Jean

De la terrasse de l'Hôtel Elite à Zurich, Hans Richter et Jean Arp regardaient les platanes que des jardiniers venaient d'élaguer, le long des allées au bord du lac. « Tu vois, disait Richter à Arp en lui montrant les moignons des arbres et leurs gesticulations bizarres, ce que j'aime, moi, c'est le squelette. — Et moi, lui répondait Arp en désignant l'écorce nue et ocellée des platanes, ce que j'aime, c'est la peau. »

✦

Ces considérations s'échangeaient à l'automne de l'an 1917, entre deux membres du jeune mouvement Dada, lequel ne laissait guère présager encore les explosions de violence et les tentatives de subversion auxquelles, par la suite, son nom allait rester attaché. « Nous étions moqueurs, me disait Arp un jour en évoquant cette époque, nous n'étions pas méchants. » Si les premiers dadas avaient en commun un profond désintérêt pour les boucheries guerrières qui allaient bon train en Europe, et si leurs spectacles du Cabaret Voltaire suffisaient à ahurir la bourgeoisie zurichoise, leurs préoccupations en général — selon le sous-titre de leur recueil *Cabaret Voltaire*, « revue artistique et littéraire » — restaient d'ordre poétique et esthétique. Ce n'est qu'à la fin de 1918 que Francis Picabia apporta en Suisse, avec l'esprit de « démoralisation souriante » de son ami d'Amérique : Marcel Duchamp, ses négations frénétiques et joyeuses, communiquant à Dada un dynamisme quasi forcené. Ce furent aussi Picabia et Duchamp qui contribuèrent à répandre dans les manifestations dada le motif mécaniste comme une sorte de style pictural — alors qu'aux débuts, s'il y avait un « style dada », c'était plutôt l'abstractivisme : les premières recherches d'Arp, Sophie Taeuber, Janco, Richter, Eggeling, Schwitters, etc., s'orientaient d'après des concepts d'abstraction géométrique plus ou moins influencés par le Cubisme. Et jusqu'au début des années 20 de purs plasticiens : Theo Van Doesburg, Lissitzky et d'autres membres du groupe *De Stijl* furent associés au dadaïsme. Ainsi, comme le montre d'ailleurs notre anecdote liminaire, chez les premiers participants les intentions et les buts pouvaient être de nature bien différente.

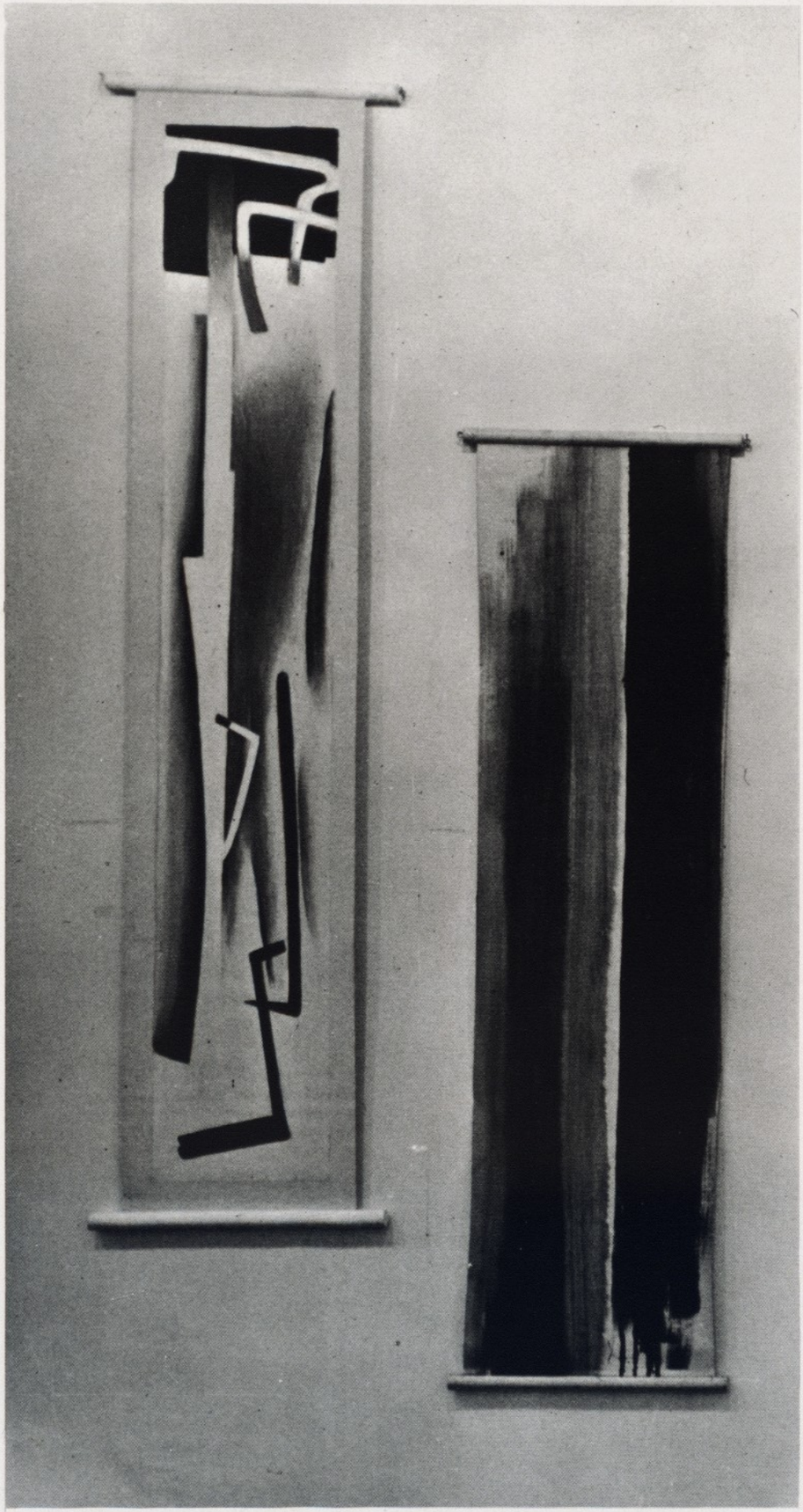
✦

Qu'Arp aime « la peau », cela paraît évident quand on contemple les nudités que ce sculpteur modèle, sorcières ou diablotins aux formes et aux épidermes d'aspect tendre et souple comme ceux d'êtres vivants. Mais Richter, parlant de « squelette » à propos des gestes noueux des branches de platane, admirait en réalité une expression du *mouvement*.
Par une singulière destinée, dont Richter s'étonne et s'amuse, les intentions et les démarches de certains hommes se trouvent sans cesse contredites par le déroulement de leur propre existence : « Je détestais toute « technisation » de l'art, a-t-il dit, mais il m'arriva de diriger un institut cinématographique ! Je ne croyais pas excessivement en « l'éducation »... mais je devins professeur ! J'éprouvais les plus grandes difficultés à surmonter une inhibition d'écrire — mais j'ai publié une revue, écrit des livres et des articles ! » De même, il a mené d'incessantes recherches de pure plastique et il fut conduit à tourner des films surréalistes ! Ajoutons, pour remonter brièvement aux origines, qu'Hans Richter, né à Berlin en 1888, remportait déjà à quatorze ans des succès de portraitiste, à dix-huit ans il étudiait l'architecture et à vingt ans il était peintre. A vingt-cinq ans, au moment du Salon d'Automne de Berlin en 1913 et sur les instigations de Walden, il distribua avec grand scandale le Manifeste Futuriste de Marinetti à des cochers de fiacre. Mobilisé dans l'armée du Kaiser au début de la guerre de 1914, blessé quelques mois après, ramené à l'arrière, soigné et rétabli, mais déclaré inapte au service armé, Richter épousa son infirmière et passa en Suisse (septembre 1916).

✦

Il revint alors au portrait — à des portraits qu'il appelle « visionnaires » et où jouent ces lois de chance et de hasard qu'étudiaient les dadaïstes. « Il a dessiné des têtes, a dit Arp, dont les multiples nez étaient entortillés comme des bretzels de luxe, des têtes-nuages diaboliques devant lesquelles chaque être qui n'est pas un centaure-automobiliste se signe. Mais il a dessiné aussi des têtes dont tout le monde ignorait qu'elles étaient de gracieux boutons de roses. Il a dessiné des têtes de littérateurs qui déclaraient que seuls les œufs qu'ils pondaient eux-mêmes étaient assez frais pour être mangés à la coque[1]. »
Puis il reprend ses recherches abstraites, « vacillant entre le hasard et la conscience, a-t-il déclaré lui-même, entre l'improvisation et l'ordre supérieur »... Il continuera pendant toute sa carrière à peindre, de temps à autre, des « têtes ». Mais sa rencontre avec le peintre suédois Viking Eggeling orienta ses travaux dans une direction plus précise.
L'intégration de la durée dans une

1. Les citations de textes d'Arp dans cet article sont extraites du catalogue de l'exposition Richter : *40 ans de peinture-rouleaux*, à la Galerie Denise René, Paris, mars 1960.



HANS RICHTER. Motorythm 5 (1959) Motorythm 1 (1957) (Galerie Denise René)

œuvre de caractère « abstrait » est un problème de nature essentiellement contradictoire, devant lequel se trouvent placés des artistes qui ne se contentent pas d'avoir découvert les immuables beautés du carré et de la ligne droite. Arp a très tôt cherché à inclure une expression du Temps dans ses êtres géométriques, et si ceux-ci « vivent » aujourd'hui, c'est parce qu'il a réussi, par des moyens subtils que j'ai étudiés ailleurs[1], cette assimilation intérieure de la durée dans ses œuvres. Plus tard on a vu Calder découvrir une ingénieuse et brillante solution du problème lorsqu'il délaissa ses « Stabiles » pour créer ses frémissants « Mobiles ». Cette « animation de l'inerte » demeure la préoccupation de nombreux chercheurs. Dès 1918, Eggeling et Richter étudièrent longuement les transformations, la « déclinaison » de formes élémentaires en fonction de la durée, composant à partir de 1919 leurs fameux « rouleaux » qui décrivent tout au long d'immenses lés de papier ou de toile les avatars des lignes et des surfaces.

✦

On a comparé ces œuvres de Richter-Eggeling aux rouleaux hiéroglyphiques des scribes égyptiens. Mais le procédé du rouleau est très employé aussi en Extrême-Orient. Il est certain que le format même du rouleau peut revêtir pour l'artiste et le poète une tout autre séduction que le rectangle d'un tableau ou l'empilement de feuillets d'un livre. On peut, sur un Rouleau déployé, découvrir une histoire dans sa perfection achevée, c'est-à-dire saisir la marche du temps présent dans sa liaison avec le passé et l'avenir. C'est ainsi que sur les kakémonos et makémonos japonais se développent de longues fables, que sur les rouleaux chinois on suit le cours et la vie d'un grand fleuve de sa source à son embouchure, ou le paysage immense qui s'étend des entrailles de la terre jusqu'à la profondeur du firmament — et qu'on retrouve dans les rouleaux de papyrus égyptiens le flux continu et mystérieusement imagé d'aventures historiques.

« Je n'ai jamais eu l'intention de faire éclater les cadres du tableau, a dit encore Richter — mais c'est pourtant ce que j'ai fait ! » L'un des plus curieux essais, à cet égard, de Richter-Eggeling — lorsqu'ils furent revenus en Allemagne après la fin de la guerre — fut de peindre des formes sur des bandes de caoutchouc afin d'obtenir, par étirement, la modification temporelle et spatiale desdites figures. Néanmoins, au bout de toutes les tentatives que l'on pouvait faire en 1919 pour obtenir des images graphiques de la durée, c'était le jeune cinéma qui apportait la solution, avec ses films transparents dont le déroulement restituait, sur l'écran cinématographique, dans le format traditionnel du tableau,

1. Voir *Histoire de la peinture surréaliste*, par Marcel Jean (avec la collaboration d'Arpad Mezei), Éditions du Seuil, Paris, 1959.

des figures à la fois synthétiques et successives de la réalité.

✦

Richter et Eggeling ne tardèrent pas à se rendre à l'évidence, ils sentirent qu'il leur fallait « se rapprocher du film », faire des films, que cette exigence découlait de leurs recherches même. Ce furent les premiers films abstraits : *Rythme 21,* de Richter, et *Diagonale Symphonie,* d'Eggeling (1921). Encore plus simplifiés que dans les Rouleaux (il ne s'agissait dans *Rythme 21* que de rectangles) la forme géométrique « agissait » en d'innombrables variations. De même dans *Rythme 23, Rythme 25,* dont les titres indiquent les dates de naissance.
Richter n'abandonna pas pour autant la composition des Rouleaux. *Fugue 1* (1920), *Fugue 2* (1923), *Orchestration de la couleur* (1923). Ses entreprises étaient d'ailleurs multiples. Il publia de 1923 à 1926 la première revue d'art moderne en Allemagne (en collaboration avec Mies van der Rohe et Werner Graeff) intitulée *G* — première lettre du mot allemand « Gestaltung » (création). Il eut aussi une activité de critique : vers 1927 il tint dans le journal *Tägliche Rundschau* la chronique des films et des disques — jusqu'à ce qu'il commette l'imprudence de vanter dans sa rubrique les disques enregistrés par le quartette de chanteurs de jazz américains, les « Revellers » : la direction de la *Tägliche Rundschau,* outrée de cette apologie d' « artistes nègres », le licencia sur-le-champ ! Trois ans plus tard les Revellers firent une tournée en Europe et furent annoncés au programme de la Scala de Berlin : Richter se précipita pour les entendre, et les voir : à sa stupeur, il découvrit que les Revellers étaient des blancs !

✦

En 1926 il eut l'idée d'étudier dans un film des éléments naturels mêlés à des formes abstraites : dans *Filmstudie,* de manière inattendue, une note comique naquit de la rencontre des données abstraites et des données naturelles, et le film porta en français le titre humoristique de *Les yeux sur le plat :* on y voyait surtout des combinaisons d'yeux humains et de cercles. L'année suivante la tendance comique devint systématique avec *Vormittagspuk ;* Richter n'utilisa que des éléments naturels dans cette bande véritablement dadaïste, où il s'agissait d'une « rébellion des objets contre la routine », c'est-à-dire principalement de chapeaux qui se comportaient de mille manières, sauf comme des chapeaux doivent en général se comporter. Les chapeaux de Richter se posaient partout, excepté sur des têtes humaines. Accompagné d'une musique d'Hindemith, *Vormittagspuk,* devenu *Chapeaux vol-au-vent,* fut sous-titré en français par Robert Desnos.

✦

La renommée de Richter comme cinéaste profita grandement du scandale causé par la présentation à Berlin de *Rythme 21*[1], ce qui amena cet anti-technicien à compter parmi les spécialistes du cinéma... A partir de 1928, comme directeur artistique de *Lichtbildbuehne,* puis à *Epoche,* firmes de publicité cinématographique, Richter produisit quantité de films publicitaires pour l'écran, réalisant en outre de nombreuses bandes expérimentales et documentaires — et continuant à peindre. De 1930 à 1939, il donna aussi des conférences dans des ciné-clubs et des Universités d'Allemagne, de Hollande et de Suisse. En 1939, à Zurich, il méditait de filmer en collaboration avec Jacques Prévert, J. B. Brunius et Maurice Henry, les *Aventures du baron Münchhausen.* Mais la guerre vint, et Richter émigra aux États-Unis.
« Avec la main gauche je gagne ma vie, avec deux mains droites je fais des films et des rouleaux », avait-il coutume de dire. Il poursuivit cette activité compliquée en Amérique. Sa réputation de

1. Ce film y fut projeté en 1924, en même temps que l'*Entr'acte* de Picabia et le *Ballet mécanique* de Léger.

Hans Richter.

HANS RICHTER. De Majeur à mineur.

HANS RICHTER. Tête. 1958.

technicien du film, de plus en plus affirmée, le fit directeur, pendant quinze ans, de l'Institut Cinématographique du City College de New York; il était d'autre part membre de l'Association des « American Abstract Artists ». Et il entreprit un jour de tourner un grand poème filmé avec la collaboration de ses amis d'avant-garde qui résidaient alors aux États-Unis : Man Ray, Max Ernst, Calder, Fernand Léger, Marcel Duchamp. *Dreams that money can buy* (« Rêves à vendre » — 1944-47)[1] concrétise des rêves, ou plutôt de symboliques anecdotes dont la trame fut fournie par les divers collaborateurs. On peut retrouver dans ce film à poétiques épisodes l'atmosphère du « roman en images » de Max Ernst : *Une Semaine de bonté,* les astucieux automates de Calder et le vol tournoyant de ses Mobiles, les jeux optiques imaginés par Duchamp, des mannequins animés selon une idée suggerée par Fernand Léger, un « film dans le film » proposé par Man Ray, et l'aventure du poète qui vendrait ses rêves si on voulait les lui acheter, conçue par Richter comme un fil conducteur reliant les épisodes.

✦

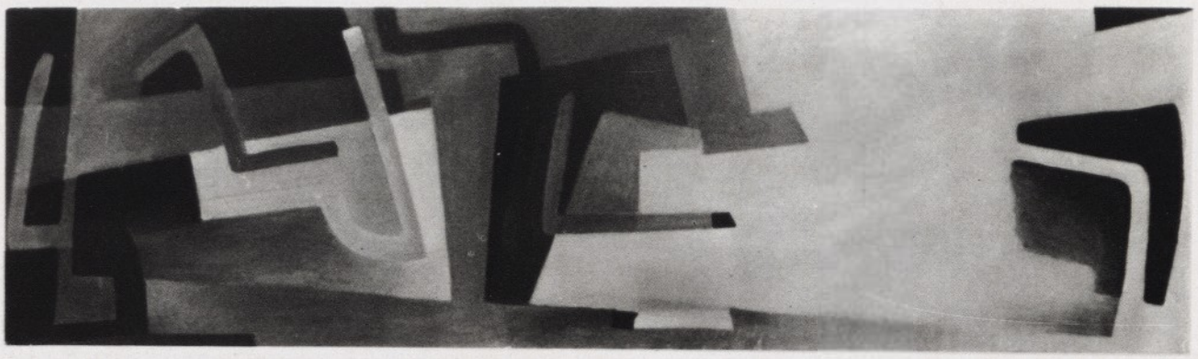
La même ambiance de légende symbolique se retrouve dans un autre grand film : *8 × 8* (1954-57), inspiré à Richter par des conversations avec Marcel Duchamp, où sont mises en scène de métaphoriques parties d'échecs et dans lequel les rôles furent tenus par Arp, Duchamp, Tanguy, Julien Levy, Huelsenbeck, Calder, Jacqueline Matisse, Paul Bowles, Max Ernst, Dorothea Tanning, M. Jean Cocteau, etc.
Chesscetera (1957) est un court métrage historique et anecdotique sur le jeu d'échecs, *Dadascope* un « collage cinématographique en couleurs » (la bande se compose entre autres de fragments non utilisés de *8 × 8*) accompagné de poèmes datant des années 1916-1924 et dits par leurs auteurs : Arp, Duchamp, Raoul Haussmann, Huelsenbeck, Man Ray, Doesburg, Philippe Soupault, Schwitters, Tzara, Vogel.

Cependant l'auteur de ces films poursuivait ses tâches de peintre : rouleaux, triptyques, tableaux. D'ailleurs le film l'intéressait comme une continuation de la peinture, la recherche de la solution de problèmes communs à la peinture et au cinéma (en ce sens que monter un film n'est pas très différent du « montage » d'un tableau lorsqu'il s'agit d'établir des relations entre les couleurs, les formes, les surfaces). Quand Richter constata que quelques-unes de ses trouvailles de cinéaste étaient reprises et utilisées par des metteurs en scène connus, il crut que les professionnels du cinéma pourraient l'aider à élargir le champ de ses recherches plastiques et poétiques, et il s'en ouvrit à l'un des chefs de cette industrie : il ne demandait qu'un opérateur, de la pellicule et, pour y travailler, un coin des immenses studios devenus déserts à Hollywood par suite de la crise due à la concurrence de la télévision; en échange il aurait cédé gratuitement les droits d'utilisation de ses travaux et expériences. « Cher monsieur, lui répondit son interlocuteur, si vous nous proposiez de mettre au point un procédé nous permettant d'économiser 0,1 « cent » par kilomètre de film technicolor, vous auriez immédiatement un million de dollars à votre disposition. Mais pour l'art, nous n'avons pas un sou. »

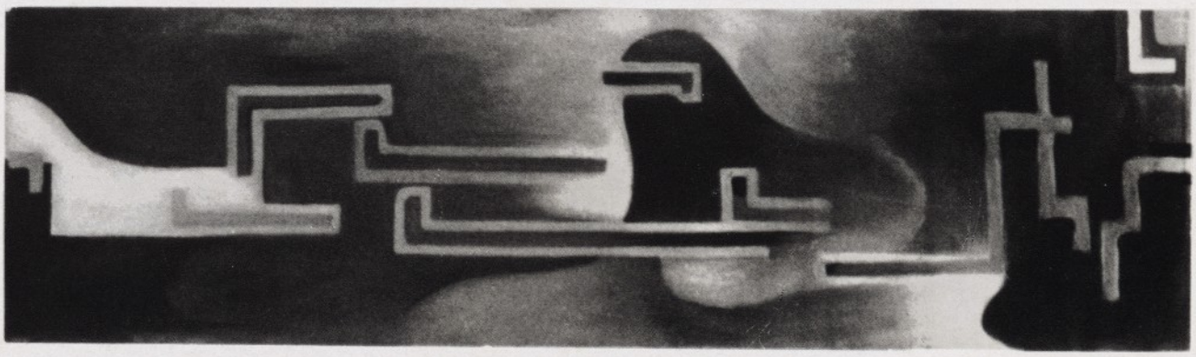
✦

L'idée d'abstraction en art est l'une des plus imprécises qui soient, et « l'art abstrait » un phénomène à peu près indéfinissable. Sans doute en est-il ainsi de toutes les notions à succès, ce succès ne serait-il que quantitatif, qui perdent peu à peu leurs sens originel ou dérivés dont il ne reste finalement que des étiquettes ou des slogans recouvrant les concepts les plus disparates. Dans les faits, l'art abstrait a été représenté, depuis sa naissance aux premières années du XX^e siècle, par des œuvres de caractère non-figuratif et géométrique. Si donc, philosophiquement, l'*abstraction* consiste à considérer comme une chose isolée une des qualités d'un ensemble, cette formule n'aide guère à comprendre, d'une manière directe, les manifestations « abstraites » dans le domaine de l'art. Le problème paraît simplifié si l'on définit l'*abstrait* comme opérant sur des qualités pures et non sur des réalités — ce qui conduit à opposer, ainsi qu'on le fait d'ailleurs communément, l'abstrait au concret, et la peinture abstraite à la peinture représentative. L'abstrait en peinture serait alors « ce qui ne représente rien », formule dont beaucoup se sont longtemps satisfaits tandis que d'autres, soucieux d'étendre quelque peu le champ de leurs admirations, ont vu en Vermeer de Delft (par exemple), ou en Poussin, les paradigmes de l'abstraction, « faisant abstraction », toutefois, du fait que ces peintres ont toujours peint des anecdotes. La même démarche paraît

1. Film primé à la Biennale de Venise 1947 pour « la meilleure contribution originale au progrès de l'art cinématographique ».



HANS RICHTER. Thèmes avec deux instruments.



avoir aussi été celle des critiques qui ont qualifié d' « abstraits » des peintres tels que Miró, voire Tanguy, et d'autres artistes dont la peinture est également très représentative — mais pas à la manière de Poussin, bien entendu.

✦

C'est à l'artiste, à l'individu dans la foule, de définir ou de retrouver le sens qu'il attache à un mot devenu imprécis ou trop général mais qui, pour lui-même et pour ses œuvres, désigne toujours des valeurs explicites. On ne saurait s'étonner que Richter ait qualifié son *8 × 8* de « film abstracto-surréaliste » si l'on comprend que pour lui l'abstrait comporte aussi bien le géométrique que le vague, le mystérieux et le magique. L'abstrait, pour Richter, c'est essentiellement le Labyrinthe — ensemble, ajouterons-nous, doué d'une principale qualité : la possibilité d'égarement. De sorte qu'en considérant isolément, selon le processus abstractif, la qualité de cet ensemble, on revient ici à considérer l'ensemble lui-même. Cette possibilité d'égarement est fondée sur la monotonie bien plus que sur la complication; le Labyrinthe est un échiquier s'étendant à l'infini : toutes les chambres se ressemblent et c'est ainsi que se crée le Labyrinthe, qui devient alors le comble de l'abstraction. Au reste, « abstraction » n'est-il pas aussi synonyme de « distraction », d' « égarement » ?

D'un autre côté ces figures mythiques : le Labyrinthe et son habitant Minotaure, personnifient l'inconscient, le cœur obscur et les instincts de l'homme, et elles sont devenues, électivement, des images surréalistes. Or, Richter sait que l'essentiel est de mettre en rapport les contraires, le géométrique et le vague, le manifeste et le mystérieux, le rationnel et le magique, de même que l'être humain utilise la raison et l'émotion, la réflexion et l'intuition. Le Labyrinthe — et le film *8 × 8* pourrait être vu comme une suite de récits d'exploration du Labyrinthe — est ce lieu où l'on peut se perdre par la plus consciente monotonie ou par de hasardeux changements, et où l'on peut se retrouver et se reconnaître soi-même lorsqu'on y rencontre le personnage éminemment contradictoire qu'est Minotaure, dont le corps est celui d'une créature de raison et la tête celle d'un être instinctuel...

✦

Mais pour Richter le Labyrinthe, plutôt qu'une forme ou un lieu délimités, est un processus — le processus éternel de l'entrée dans l'inconnu. Et chaque nouveau tableau est une nouvelle clé pour le Labyrinthe. Parfois la clé d'aujourd'hui est inutilisable demain, parfois on peut l'utiliser pendant de longs mois. Le Labyrinthe change et la recherche recommence, mais la réalité du dédale est toujours présente. L'art de ce peintre, comme l'écrivait en substance Huelsenbeck dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* en 1959, synthétise le principe « linéaire » : les mathématiques, avec le principe « organique » : les sciences de l'homme et de la nature. Et Jean Arp, qu'il faut encore citer ici, disait à propos des œuvres de son ami : « Jamais la bonne vieille tradition ne devrait être abandonnée de retrousser un jour l'intérieur chamarré de l'homme à l'extérieur et son extérieur plus modeste à l'intérieur pour retrousser le lendemain son intérieur chamarré de nouveau à l'intérieur et son extérieur plus modeste à l'extérieur et de suivre cette bonne voie jusqu'à ce que l'homme devienne un fruit de rêve. »

✦

C'est en suivant cette « bonne voie » que le peintre abstrait Richter est devenu aussi un grand créateur de légendes, d'épopées symboliques dont la puissance d'envoûtement demeure peut-être, en grande partie, encore latente. J'aime à penser que le Temps donnera une valeur élargie aux métaphores qu'il met en scène dans ses films — de même que j'aime aujourd'hui à voir les formes abstraites, nettes ou brumeuses, de ses tableaux et de ses grands Rouleaux hiéroglyphiques comme des images concrètes du Temps et du Mouvement, comme la projection précise et floue à la fois du tournoiement d'aériennes hélices, comme les curieux diagrammes du mouvement des éoliennes, aux ailettes brillantes que supporte un solide squelette métallique. Ces rosaces animées s'orientent à tous vents, et leurs fascinantes révolutions font monter l'eau limpide des profondeurs de la terre.

MARCEL JEAN

BUSSE

par Jean Grenier

Parmi les peintres qui atteignent la maturité, Busse est un des plus originaux et des plus solides. Il suit une ligne droite qui le mène depuis la révolution cubiste jusqu'à la restauration abstraite. Ceux qui ont le mieux parlé de lui, Dorival et Gindertael, soulignent le côté volontaire et méthodique de ses recherches et le rôle régulateur qu'il a joué dans la peinture. A cet égard, Busse a acquis une autorité que l'on reconnaît rarement à quelqu'un de cet âge. C'est qu'il est parfaitement désintéressé. C'est aussi qu'il a une grande culture et qui déborde de loin le domaine de la peinture actuelle. Elle lui permet de ne pas se laisser enfermer dans les cadres étroits de la mode et d'être lui-même. Il se refuse à suivre un courant vers lequel il ne se sentirait pas porté.

A notre époque, ce courant c'est celui qui a pris naissance (c'est une résurgence de caractère posthume) dans les *Nympheas* de Monet — c'est le néo-impressionnisme, avec pour corollaires l'engouement pour le paraphe, le panache, l'efflorescence et l'indéterminé — je parle de ceux qui ne réussissent pas, car il y a aussi ceux qui réussissent. Consulté là-dessus, Busse s'explique aussi clairement que possible. Nous lui laissons la parole :

« Pourquoi avoir peint ces « hommages à Claude Nicolas Ledoux »? Très certainement en opposition à la multiplication actuelle des « hommages à Claude Monet ». Opposer au plus évanescent des peintres le plus rigoureux des architectes. En fait, il s'agit bien plutôt d' « hommages à l'architecture », en ce qu'elle est prise de possession de l'espace et ordonnancement du monde, en ce qu'elle tend toujours à ériger la Tour de Babel.

En simplifiant outrageusement les choses, on pourrait dire que la peinture s'est toujours scindée en deux courants principaux correspondant à deux attitudes humaines fondamentales. On voit toujours plus ou moins simultanément les peintres s'opposer en classiques et romantiques, faciles à reconnaître à travers les diverses terminologies d'époque, nabis et impressionnistes, cubistes et expressionnistes. La peinture de Cézanne indique une attitude de possession par rapport aux choses, celle de Van Gogh trahit une attitude de possédé...

C'est dans la mesure où une peinture est différente qu'elle risque d'éclairer une nouvelle facette de l'infinie complexité de la réalité visuelle. Et puis, au bout du compte, tout ce qu'un peintre dit de lui-même ne peut concerner que sa méthode et ses instruments, et la question n'est vraiment pas là. »

Essayons de caractériser l'art de Busse en ce qu'il est à contre-courant.

La sobriété d'abord.

✦

Degas disait au fils cadet de Rouart qui était son élève : « Peins un plan monochrome absolument, quelque chose d'uni, et tu mettras dessus un peu de couleur, une touche de-ci, une touche de-là, et tu verras comme avec peu de choses on obtient la vie... »

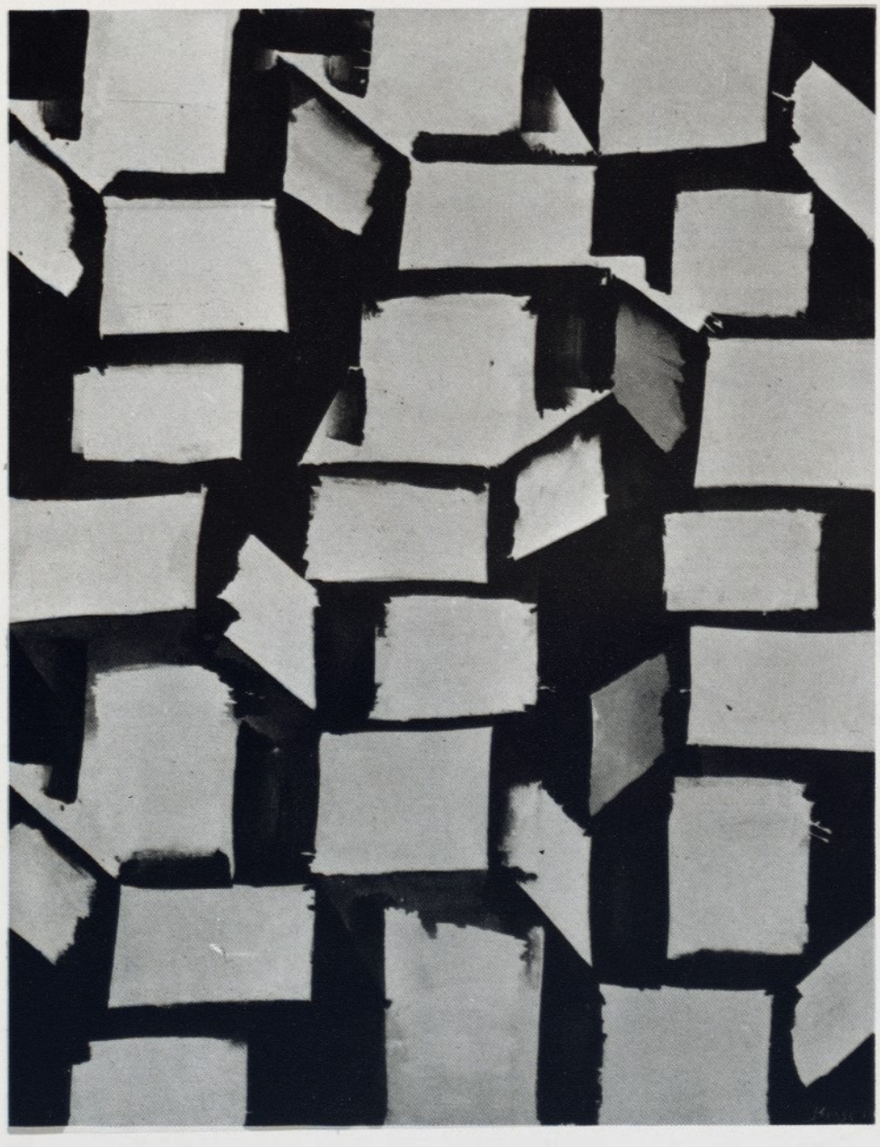
Busse ne peint pas ainsi. Mais il est certain que la couleur pour lui est bien loin derrière le dessin. Il est pour Ingres contre Delacroix. A chaque période de l'histoire il y a eu cet antagonisme qui pour le spectateur n'est qu'un balancement et une symétrie.

Ingres donnait ce conseil à Degas : « Faites des lignes — soit de souvenir, soit d'après nature. Vous serez un bon artiste. »

Il lui disait encore : « La forme n'est pas sur le trait; elle est à l'intérieur du trait. » — « L'ombre ne se met pas à côté du trait; elle se met sur le trait. »

Quand je regardais à l'exposition Busse ces villages si bien composés, si directement lumineux (je veux dire : sans artifice) je pensais à cela. Mais j'étais très frappé aussi par la discrétion des couleurs — à une époque où cela n'est pas de mise. Ces jaunes légers, ces violets délicats a-t-on remarqué comme ils étaient intervertis? Toits et murs étant alternativement de telle teinte et de telle autre? Tout cela n'est du cubisme qu'en apparence. Il faudrait remonter à la Renaissance, aux peintres du cristal et de la lumière.

L'exposition de Busse a montré qu'il avait su se dégager des échafaudages qu'il avait bien eu raison de dresser devant ses visions, qu'il a pu, après ses *Verreries* et ses *Carrières,* obtenir ces architectures dont la solidité n'a qu'un but : faire éclater la lumière, comme les rayons d'une ruche dont toutes les parcelles vibrent continuellement.



BUSSE. Hommage à Claude Nicolas Ledoux. Cm. 146×114. (Galerie Massol)

AUX SOURCES DU XX^{E} SIÈCLE

par Pierre Volboudt

CASORATI. Les demoiselles. 1912. Cm. 197 × 193. (Galleria d'Arte Moderna, Venezia)

1884-1914. Trente années qui ont vu finir et commencer un art, s'épuiser les survivances d'un siècle, naître et se tarir plusieurs courants d'un autre, surgir, sur tous les versants spirituels de l'Europe, les sources dont le XX^{e} continue de s'alimenter.

On est confondu devant le panorama qu'en offrait le Musée National d'Art Moderne qui accueillait la sixième Exposition organisée par le Conseil de l'Europe, qu'une période aussi courte puisse offrir une diversité d'une telle ampleur et si marquée, si riche d'avenir, si chargée de conséquences. Inquiétudes et recherches d'un côté, audaces et négations, mouvements et mouvement de l'autre, académisme expirant en sursauts contournés, maniérisme morbide, mièvrerie de l'inattendu, art « nouveau », vieilli avant la maturité qui lui manqua, modernisme qui se prenait pour un début et qui n'était qu'une décadence, une « fin de siècle ».

Tout éphémère qu'il fût, un style en sortit. Son trait dominant : la stylisation. Issu de théories et d'aboutissements, — classicisme épuré, primitivisme préraphaélite, exotisme à l'orientale —, son éclectisme inconsistant lui tenait lieu d'unité. Mal dégagé des reliquats d'un passé qu'il prolongeait, il n'eut la force ni de le renouveler, ni de le rejeter. Le rococo 1900, dès son origine, fut perverti par l'ornement, c'est-à-dire par la recherche, l'affectation de l'effet. La forme n'est que la prolifération du détail. Il la couvre et l'absorbe. Des matériaux nouveaux lui prêtent leur malléabilité. En même temps, ils appelaient la floraison ornementale qui en masquait, en rehaussait la nudité jugée inesthétique. L'asymétrie est la règle. Le mobilier s'y plie aussi bien que les charpentes et la ligne des façades, les plis des robes comme les détours de la psychologie, les manières d'une société que rien ne semblait devoir arracher à la frivolité de sa douceur de vivre — art qui tenait lieu de l'Art.

Quelques-uns travaillaient en secret, insultés, moqués, ignorés, à la troubler. Nul ne soupçonnait qu'ils étaient l'Art véritable, l'Art Nouveau, celui qui porterait témoignage de leur époque, de cette « Belle Epoque » qui, sans eux, n'aurait fait que passer comme le décor évanescent d'une assez fade féerie. Ce n'est pas à eux que leur temps pouvait demander une image accordée à son goût et à ses modes. Ils ne lui offraient

MAURICE DENIS. Plafond peint pour Henri Lerolle. 1892.

que la vision de ce qu'il n'était pas encore, d'incompréhensibles audaces où il refusait de se reconnaître et de voir aucun de ses traits futurs.

Toutes les formes d'art, architecture, peinture, poésie, musique, et les arts dits appliqués s'associent en une esthétique dont chacun d'eux n'est qu'un mode d'expression. La prédominance de la technique, l'identité de ses conditions, ses impératifs communs, autant que la diffusion du Symbolisme en variantes nationales et en mouvement spirituel européen, ont fait de ce style, sous des noms interchangeables, un art cosmopolite. Ce fut la dernière manifestation d'un idéal esthétique qui, pour être international, sut s'adapter, sans les renier et même en les accentuant, à des caractères nationaux.

A l'encontre de cet art mondain, d'un romantisme alangui, tourmenté sans tourments, en marge des Salons officiels, des critiques qui n'acceptent jamais que ce qui a cours et ne prophétisent que ce qui est arrivé, s'institue une esthétique insurrectionnelle. D'un bout à l'autre de l'Europe, groupes, écoles, cénacles, tendances, courants d'un individualisme intransigeant, agressif, se fondent autour de quelque personnalité révolutionnaire, ou d'une idée, ou d'un refus violent. Leur action rayonne, mais en profondeur. Elle s'exerce, mais à distance. A travers les frontières, les extrêmes s'attirent et divergent. Chacun naît d'un autre et en est l'antithèse ou le complé-

VLAMINCK. La partie de campagne. 1905 Cm. 89 × 116. (Coll. Mme Bourdon)

ment. L'unité dans l'audace se résout en oppositions et en parallélismes.

La vaste et capitale confrontation qui vient d'avoir lieu à Paris fait assister, avec le recul d'un demi-siècle qui en souligne les phases, les affinités, les antagonismes, les interférences, à cette étonnante fermentation. Re-création de l'art, renouveau et révolte, réformes et ruptures se succèdent, coexistent, chevauchent, mettant en pièces la réalité pour lui substituer celle de la vision de l'artiste. Des relations simultanées ou dérivées apparaissent, des filiations, des parentés avouées ou non, toutes sortes de développements collatéraux et, par-dessus tout, une volonté générale de reniement, un tumulte d'efforts afin de refaire le monde extérieur à l'image d'exigences intérieures.

Avec Cézanne, entouré des Quatre Géniès de l'Apocalypse des formes qui s'annonce — Monet, Gauguin, Van Gogh, Seurat — le Crépuscule des idoles déclinantes s'éclaire de lueurs prophétiques. Le monde entre en vibration. Tout un continent jette ses feux. La Belgique et sa truculence, ses irisations minutieuses, les Scandinaves et leur angoisse visionnaire hallucinée, les violences crispées de l'Expressionnisme allemand, les heurts anguleux de couleurs de la « Brücke », le dynamisme lyrique du « Blaue Reiter » et du « Sturm », les fulgurations morcelées, le péremptoire éclat des Fauves, les austères dislocations, les équivoques méthodiques des Cubistes, sont les préludes à la révision de toutes les valeurs esthétiques que l'Abstraction allait édicter et promouvoir, et, avec Kandinsky, porter d'emblée à la plénitude de son expression définitive. Kandinsky, présent par des toiles essentielles, avant de porter le premier coup, et le dernier, à l'apparence, résume toute son époque. Tour à tour impressionniste touché par un reflet du Symbolisme, expressionniste de l'irrationnel, par une sorte de fantastique de la ligne et de la couleur, il atteint, au-delà du visible, cette réalité voilée qui est l'âme de la forme et le domaine de l'absolu.

Mais l'aventure se poursuit. En Hollande avec Mondrian, en Italie avec la révolution futuriste, rayonniste en Russie. Des isolés, un Bonnard, un Chagall, un Modigliani, un Picabia, un Marcel Duchamp, sont à eux seuls une école, un foyer émettant sa propre lumière.

Cet itinéraire passionnant dont les méandres se recoupaient, jalonné de quelques sculptures-témoins, n'omettait ni les arabesques et les exubérances des décorateurs, ni les plus téméraires, et souvent discutables, inventions des architectes, depuis le style fleuri de Guimard, le baroque onirique de Gaudi, ce Piranèse surréaliste, jusqu'à la nudité de l'anti-art nouveau de précurseurs tels que Otto Wagner, Loos, Hoffmann, F. L. Wright.

Aucun nom ne manquait à cet appel. L'immense perspective rassemblait en un tableau rétrospectif, remarquablement ordonné, les œuvres culminantes d'un système complexe, situé à l'intersection de deux ères de l'art — certaines encore tournées vers un passé qui s'effaçait de plus en plus; d'autres annonçant l'avenir et entrées déjà dans un futur dont elles resteront les repères et les « phares ».

PIERRE VOLBOUDT

CHAGALL. A la Russie, aux ânes et aux autres. 1911. 156 × 122 cm. (Musée National d'Art Moderne, Paris)

KANDINSKY. Avec l'arc noir. Peinture. 1912. 188 × 196 cm. (Coll. Mme Nina Kandinsky)

GALERIE MAEGHT

DU 29 AVRIL

AU 23 MAI

DU 24 JUIN

AU 31 JUILLET

NOUS PRÉSENTERONS

EN DEUX EXPOSITIONS

L'ENSEMBLE DES

PEINTURES NOUVELLES

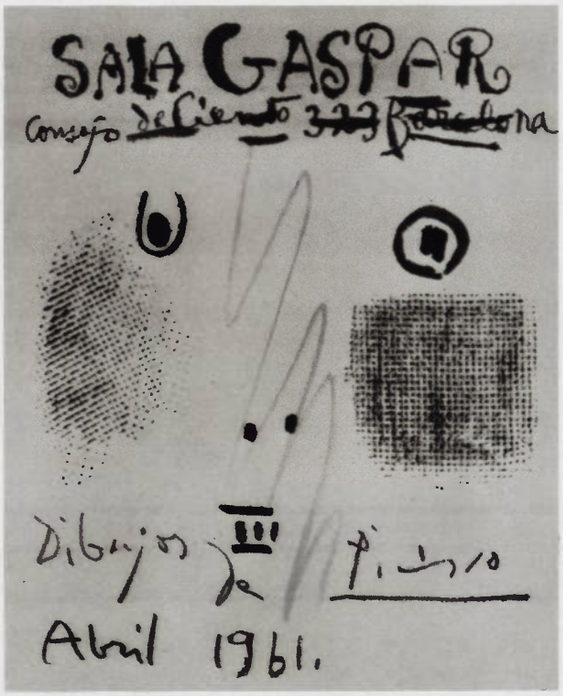
JOAN MIRÓ

13 RUE DE TEHERAN PARIS 8 EUROPE 61 49

SALA GASPAR

consejo de ciento 323, Barcelona

PICASSO



72 dessins lavis et gouaches 1899-1960

ŒUVRES EN PERMANENCE :

PICASSO, MIRO, CLAVÉ, TAPIES
THARRATS, VILA-CASAS...

ENGLISH TRANSLATIONS AND SUMMARIES

by JOYCE REEVES

ORIGINS AND TENDENCIES OF THE RELIEF

by CAROLA GIEDION-WELCKER

Volume which seems to rise like sleep out of the rocky wall, or the concave form hollowed into it, are at the beginning of all sculpture: even before statues of idols were made the relief existed in prehistory. Side by side with sculpture in the round, archaic Egyptian art cultivated the mural relief in its temples and its funerary chambers as the field of representation of cult ceremonies. These delicate reliefs are allied with a powerful architecture and illustrate the religious event whose place is the building. In Greece alone statuary is dominant over relief.

Since that time, through the Middle Ages, the Renaissance, the Baroque and the Augustan age, sculpture continues to speak with a double voice, that of the plastic still linked to the plane, and on the other hand, independent in space. While here and there the conception of space knows changing phases, this duality remains constant.

After a period of false-classical petrifaction and literary namby-pamby, at the beginning of the twentieth century, entirely new modes of expression appeared in statuary as in relief. It was Fernand Léger who discovered the growing importance of the wall as a field of operations for plastic creation in painting and relief, and who stressed its role in modern architecture. After a victorious struggle against the suffocating excess of decoration and ornament, in the newly reconquered "void" there had arisen again a giant being for the attention of the artist, a being believed dead: the wall. The coloured and sculptured image of our time could flourish there once more.

Léger's prophecy has come true and in the domain of a reactivated art form we have witnessed the growth of a crowd of solutions. The construction of the planes, still in the antique manner, of Maillol's bas-relief *Le Désir* (1905), with its strongly felt contrast between the well-defined zones formed by the figure and the background, seems to have been superseded already in

GALERIE
LOUISE LEIRIS

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

MANOLO

Sculptures, dessins, gouaches

Du 17 mai au 17 juin

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

Au mois de juin la Galerie Knœdler s'installera 85bis Faubourg St-Honoré

Actuellement 22 rue des Capucines - Paris 2e - Ric. 65-86

galleria BLU

MILANO, via andegari 12, tel. 864331

Peintures de :

Afro
Bertini
Burri
Canonico
Dubuffet
Fontana
Moreni
Scott
Vedova

Sculptures de :

Consagra
Garelli
Somaini

Directeur : Dr Palazzoli

1913, with *Les Amants* of Duchamp-Villon, by a dynamism which includes the figure in broad rhythms, renounces the language of exact definition of the form and attacks the background by hollowing it out. This evolution, which aims at dissolving the form into the architecture, and loosening its identity, is brought to bear first of all on the figure, by means of the most diverse processes. Archipenko blazes the trail with his early works, his "Sculpto-paintings" (1913-1917), in which the alternation of the void and the raised volume, of light and shadow, orchestrates not only the colour but also the tonalities, while, later on, during the twenties, the spatial constructions of Pevsner and Gabo, deprived of all figurative elements, make free play with a mathematical vocabulary. The all-important, decisive factor is now a dynamic which lays space bare in the interior of a rigorous architectonic composition. Here, the immediate starting-point—as also for the relief—is an architecture of the imagination, poetic, liberated from all functional obligation.

The massive cubist Still-lives of Lipchitz and Laurens are manifestations of this essentially architectonic thought which finds its ultimate expression in a phrase of Juan Gris: "Painting is a sort of flat, coloured architecture", and the same is true of the reliefs of Robert Delaunay as well as of works in which the artistic impulses are directly aroused by nature, by the world of organic forms. Since the Dada period the work of Jean Arp has continued to include fluid compositions and "Constellations", "neutral forms on a neutral ground", as Mondrian has defined them, ordered "according to the laws of chance" (Arp). Here for the first time the relief reveals an intensive interplay between the form and the void, in contrast to the closed structures of the cubist compositions which had some influence on Arp in his early work (*Marbeau-Fleur*, wood, 1917). The interchange between the picture and the relief, the relief and the picture, which is general practice to-day, already appears in the cubist collages, then in Kurt Schwitters's Merz collages (*Cabane du Matelot*, 1926), in which the wall and the raised element converse together and are caught up in a new activity.

On the same basis of an organisation of neutral forms, traversed by geometric elements, uncompromising, standing out directly from the wall as if arising from a penumbra, Henry Moore's impressive monumental relief (1955) adorns the brick wall of the Rotterdam "Bouwcentrum": here the same raw material speaks in the building, the wall and the element in relief, causing the groups of rhythmic

HANOVER GALLERY

32A ST GEORGE STREET LONDON W1

Arp Butler César
Giacometti Hoflehner
Manzù Marini

Dubuffet Fautrier
Poliakoff Schwitters
Scott Vasarély Wols

dumitresco heath istrati knapp mundy

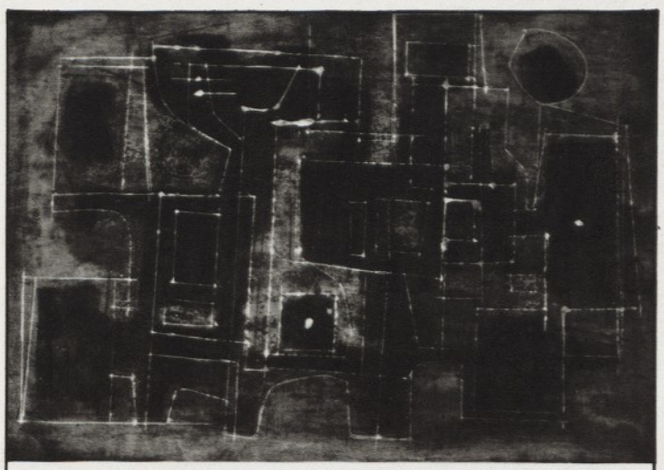
Matisse Picasso

GALERIE JEANNE BUCHER

BISSIÈRE TOBEY VIEIRA DA SILVA
SZENES REICHEL DE STAËL
HAJDU STAHLY

AGUAYO BYZANTIOS CARRADE
CHELIMSKY FIORINI LOUTTRE
MIHAÏLOVITCH MOSER NALLARD

53 rue de Seine
Paris (6e) Dan. 22-32



Peinture 1954.

Galerie Arnaud - 34 rue du Four - 6

Feito

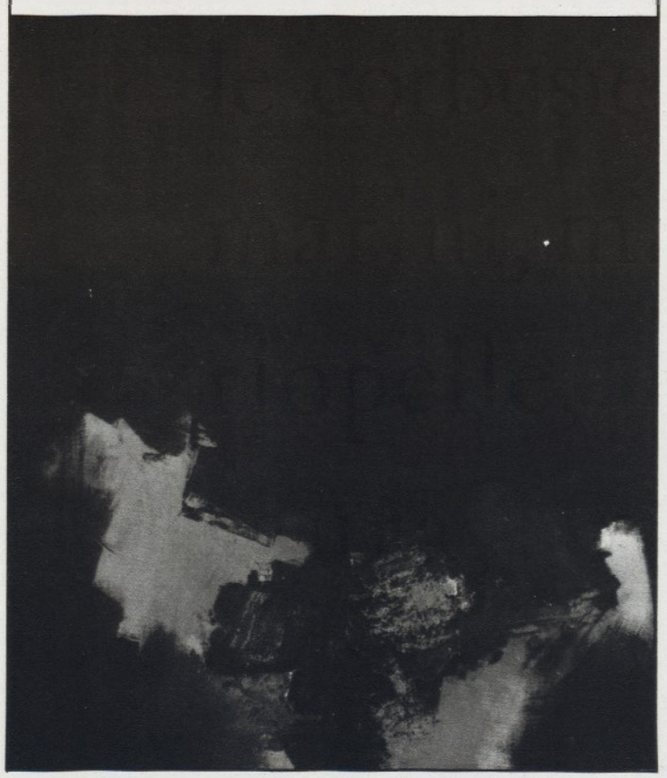
1953 —— PEINTURES —— 1961

mars-avril

Barré - Brüning - Downing - Feito

Fichet - Guitet - Koenig - Marta Pan

Peinture 1961.



forms to become unified with the vast architectural ensemble. The weighty mass of the wall seems to breathe, and at the same time the surge of the form animates it and gives it rhythm. In the preceding years Moore had already succeeded in integrating the relief to the building, in a quite different but not less convincing manner, in the Time-Life Building in London (1953-54), where, in contrast to the "stone poster" simply stuck on, which he condemns, he attains a harmony of proportion and of rhythm with the architecture. Moore's perforated "screen-relief", result of a very personal plastic organisation, carries a triple accentuation which gives force to both the outer and inner walls, and is equally effective whether seen from the inside terrace or from the street.

These few examples can give only a very incomplete survey of the vast domain of contemporary relief. But they are enough to awaken a whole host of new possibilities. An intensive spatial orchestration of form in the multiple play of composition or in the increased density of structures has triumphed over static decoration or figurative representation, metamorphosing them into something dynamic, endowed with autonomous life and psychic power. The *Configurations* and the *Constellations* of Arp, the *Champs de force* of Hadju, the *Conversations* of forms and the *Plans opposés* of Consagra, as well as surfaces made up of living structures and having an almost magical life, all these works speak a new universal language and introduce us into a polyphony which has splendidly enlarged the notion of the mural relief: this true language of the wall, in intimate accord with architecture, has already been made audible to us by Moore, Stahly, Nivola, César, Kemeny, and more recently by Signori, Robert Muller, Giorgio de Giorgi, Coulent-Ianos, Gilioli, Penalba, Chillida, and even now it is presented to us with new raw materials. Going far beyond the decorative character of the additional and the ornamental, a profound poetic and spiritual dialogue with architecture has begun. We must hope that architects in their turn will know how to take advantage of this powerful and fertile evolution.

RELIEF :
ART OF THE EQUIVOCAL

by Pierre Volboudt

There is a contagion in the arts. They live by it, sometimes they succumb to it. And their frontiers are shifting, their divisions fragile. These divisions have a continual tendency to tread on each other's toes almost to cancel each other out,

GALERIE RAYMONDE CAZENAVE

ABBOUD	KARSKAYA
BISSIÈRE	LANSKOY
BRYEN	A. RENAUD
DUMITRESCO	DE STAEL
O. GAUTHIER	WENDT
HARTUNG	WESTPFAHL
ISTRATI	WOLS

12, rue de Berri - Paris-8 - Élysées 14-56

BAJ
CRIPPA
PICABIA
SCHWITTERS

en permanence:

Duchamp
Farfa
Janco
Fontana
Alberto Martini
Larionov
Gontcharova
Prampolini
Sironi

Arman, Dufrêne, Villeglé, Dangelo, Del Pezzo, Persico, Ph. Martin, E.L.T. Mesens, Rotella, Spoerri, Tancredi, Laloy, J.J. Lebel, Cavalli

sculptures de:

Tinguely
Càrdenas
Takis
Martial Raysse

galerie schwarz, milan

Via Spiga, angle S. Andrea 23, Tél. 709.024

Galeria Bonino

DJANIRA

obras recientes

obras en permanencia:

ARGENTINOS BRASILEROS EUROPEOS Y AMERICANOS

BASALDUA		
FORNER		AFRO
F. MURO		CAPOGROSSI
GRILO		CORPORA
HLITO		CUIXART
OCAMPO	L. CLARK	FONTANA
PUCCIARELLI	KRAJCBERG	HARTUNG
SAKAI	A. MARTINS	KLINE
SEOANE	OSTROWER	MATHIEU
TESTA	PORTINARI	MATTA

Maipu 962 - Buenos Aires - Argentina
Barata Ribeiro 578 - Rio - Brasil

Joyce and George Wittenborn, happy to record the vibrations of the 20th Century, invite the readers of XXe Siecle (U.S.A. readers can easily obtain copies by writing to the address below), to ask their booksellers to show them these new art publications:

CONTEMPORARY SCULPTURE, AN EVOLUTION IN VOLUME AND SPACE
by Carola Giedion-Welcker.

The third and enlarged edition of this standard survey of the evolution of modern sculpture. 432 pages, 371 illustrations. $ 16.50.

ONE, TWO AND MORE
by Ulfert Wilke.

A large portfolio of 23 Calligraphic Sumi paintings. Pulled in 300 copies, signed by the artist. $ 20.00. Mr. Wilke, an American artist now living in Rome, has exhibited here at Kraushaar Galleries and is the author of FRAGMENTS FROM NOWHERE, created during a Japanese sojourn.

POEMS AND DRAWINGS
by Josef Albers.

A reprint of Chinese style double pages with 22 drawings. $ 7.50. Mr. Albers is the former director of the School of design, Yale University.

Wittenborn and Company,

1018 Madison Avenue, New York 21, U.S.A. agent for subscriptions and advertising for:

Art de France, Art International, Das Kunstwerk, Die Kunst und das Schoene Heim, mETRO, New Graphic Design, Panderma, Pantheon, Quadrum, Spirale, Structure, The Structurist, XXe Siecle, Zodiac.

SAIDENBERG GALLERY

10 East 77th Street - New York

REPRESENTING:

césar
dumitresco
don fink
david hare
tadeusz kantor
gyorgy kepes
masson
picasso

ALEXANDER IOLAS GALLERY

123 EAST 55TH STREET, NEW YORK 22 - PHONE PLAZA 5-6778

Recent Paintings and Sculptures by

MAX ERNST

MAX ERNST. Oil 1960

Exibitions by: MAGRITTE, BRAUNER, KELLY, VAGIS, TAKIS, GHICA, CRIPPA, OSBORNE.

Works by: PICASSO, BRAQUE, WOLS, MATHIEU, FAUTRIER, TANNING, MATTA, METCALF, PFRIEM, COPLEY, LAUBIÈS.

HELMAN

Avec le concours de XX siècle à la

galleria BLU

MILANO, via andegari 12, tel. 864331

XX^e Siécle

14 rue des Canettes - Paris - 6 - Tél. Dan. 49-40

du 3 au 27 mai 1961

CAPOGROSSI

du 30 mai au 24 juin 1961

CADORET

du 27 juin au 15 juillet

GIORGIO DE GIORGI

pierre matisse gallery

41 e. 57 street - new york

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

GALERIE ROQUE

15, AVENUE DE MESSINE PARIS VIII - CAR. 49-31

BERTHOLLE

GOUACHES ET DESSINS

Vernissage le jeudi 13 avril

Œuvres de :

BERTHOLLE
BORES
ELVIRE JAN
GARBELL
LE MOAL
PIAUBERT
REICHEL
SEILER
VULLIAMY
F. WINTER

Sculptures de Antoine PONCET

as we can see to-day. Under the effect of the growing ambiguity of the idea of the work of art, the usual conventions give way. In the process of enlarging its means, every technique goes beyond that which is allowed by its proper resources. Through perpetual subterfuge it steals a march on its rivals. In the search in neighbouring territory for equivalences or analogies, it finds likenesses—apparent at least. It even happens that a technique, in straining after the utlimate limit of its possibilities, discovers paths other than its own which orientate, or disorientate, the inspiration in quest of the unexpected.

The Relief starts from the plane. It takes the plane for granted, it includes it in the composition. In certain extreme cases it is a complex of entangled planes. In this respect it differs radically from the bas-relief, for which the plane is no more than a neutral element of support, inevitable and indifferent. The figure is joined to the architecture there, it is a detail of the building to which it clings. The background on the contrary is essential to the Relief. Whether it is a void or a worked fulness, it is active. The form is detached from the background, but is at the same time closely linked with it. The new values acquired by the form are no longer dependent on its structure alone.

Reduced to its most summary state, the Relief is pure graphism of the surface—a score like that made by the engraver's burin, a mineral striation in imitation of the decorations on a shell—a superficial, linear adornment, like the stroke of a brush over-charged with paint. It has all the qualities of graffiti and to consider it in terms of the plastic might appear excessive. The Relief begins with a burgeoning from the surface to which it clings and from which it detaches itself, and will detach itself more and more. Amalgams are formed arbitrarily or by chance, budding and bursting out in pockets and pustules, overflowing, wrinkling, spreading out in strata and solidified lees.

In contrast to these upheavals of the plane, the Relief is found to be composed of chosen, elaborated elements, related, adjusted, added one to another, which are effective through their repetitions, their oppositions of size and matter. Here we touch on the basic difference between the abstract Relief and the figure partly disengaged from the mass, as has been the practice of bas-relief since antiquity. To volumes adhering to a plane there succeed volumes of another sort which, if they sometimes attain to a kind of fulness outside the plane, are generally no more than a flake split off, or even less: an immaterial image drawn by edges and lines, a diagram in space.

GALERIE LACLOCHE

8 PLACE VENDOME

PARIS

19 AVRIL - 19 MAI

GIEROWSKI

31 MAI - 31 JUIN

BANC

œuvres récentes

CREMONINI
LEBENSTEIN
LUCEBERT
PETLEVOSKI
POLAK

Galleria del Naviglio

45, rue Manzoni - Milan

œuvres de

ARP - ASSETTO - BACCI - BALLA - BRAUNER
CALDER - CAMPIGLI - CAPOGROSSI - CRIPPA
DELUIGI - DUBUFFET - FONTANA - GENTILINI
KLINE - JORN - MATTA
PHILLIP MARTIN - MATHIEU
POLIAKOFF - SAVELLI - SCANAVINO - TOBEY

Galleria del Cavallino

1814, San Marco - Venise

Directeur : Carlo Cardazzo

GALERIE
DU DRAGON

19 RUE DU DRAGON - PARIS VI^e
TÉL. LITTRÉ 24-19

A partir du 20 avril 1961

CARDENAS

sculptures récentes

RICHARD FEIGEN
GALLERY

53 EAST DIVISION STREET
CHICAGO - USA

1 Novembre - 2 Decémbre 1961

Instead of showing depth by a fictitious withdrawal, the relief comes forward, increasing and building itself up in stages, by differences of level. In both cases a suspended, fixed movement appears to arise, which holds back and upsets these arrangements which communicate their instability one to another. According to the angle from which it is viewed, the lighting, the shadow which penetrates it, other motifs become apparent, variations are made evident, bound up with the unique theme which contains them in power, as repose suggests all the attitudes of the movement from which it proceeds or which will follow it. Rhythms are sensed, counter-movements apprehended among structures which are not only optical illusions but the effect of interferences, contrasts, unexpected relationships.

There is no longer any question of walking round a sculpture, nor of making it move by swivelling its base. Movement, or the appearance of movement, here is no other than an intrinsic modification of relationships and reciprocities. It is the illusion of the reversability of its possibilities.

The Relief responds to the most opposing tendencies, to all the temptations of contemporary sculpture. It lends itself to naked abstraction, to the barest austerity, as well as to rocks and minerals and collections of the must unusual materials. The Relief stands therefore at the intersection of two domains of art. It participates in both, it links certain of their techniques together; it deflects their means from their usual ends. It could be defined as the interbreeding of two mutually incompatible languages, as the ultimate expression of their efforts to come together and provisionally to absorb each other.

A CORRIDA IN RELIEF BY PICASSO

by André Verdet

It was 1951. The Mediterranean crowds, as every year at this season, were irresistibly drawn towards Nimes and Arles for the corridas. Pablo Picasso, coming from Vallauris, honoured them with his presence, as he still does to-day. A man armed with a camera accompanied him wherever he moved in his character of aficionado. This man was Picault the potter, a work-neighbour, whose little factory stood close by the workshop of Le Fournas at Vallauris. Seated close to Picasso in the judges' box, Picault made 16 mm films of the hazards of the bullfight.

Round the arena at Arles, after the corrida, Picasso and Picault watched another spectacle—a sort of conti-

VILLAND & GALANIS

127 BOULEVARD HAUSSMANN - PARIS-8 - TÉL. BAL. 59-91

ESTÈVE

Peintures récentes

AVRIL-MAI 1961

Peintures de : BORÈS, CHASTEL, DAYEZ, ESTÈVE, GISCHIA, LAGRANGE, LAPICQUE, G. VAN VELDE

Sculptures de : LOBO

RING DES ARTS

Pour une meilleure compréhension de l'art de notre temps

ORGANE DU CERCLE D'ART CONTEMPORAIN

FONDATION INTERNATIONALE · ZÜRICH · SUISSE

SIÈGE SOCIAL · NÜSCHELERSTRASSE 31 · ZÜRICH

parait 3 fois par an.

Souscription annuelle :

EN FRANCE	25 NF
EN SUISSE	20 FS
EN BELGIQUE	250 FB
EN TOUS AUTRES PAYS	5 U.S. $

Administration et Rédaction

Belgique : 208, av. Franklin Roosevelt . Bruxelles . Tél. 72.09.79

France : 253, rue Saint-Honoré . Paris I . Tél. Opéra 32.29

Suisse : Nüschelerstrasse 31 . Zürich . Tél. 25.17.48

GALERIE INTERNATIONALE D'ART CONTEMPORAIN

« A la pointe de l'Art Contemporain »

253, rue Saint-Honoré
PARIS - Téléphone Opéra 32-29

AGENCES :

BRUXELLES

208, Av. Fr. Roosevelt - Tél. 72.09.79

44, Bd. de Waterloo - Tél. 11.28.67

ZÜRICH

Nüschelerstrasse 31 - Tél. 25.17.48

STOCKHOLM

Karlavägen 58 - Tél. 60.29.00

MAITRES D'AUJOURD'HUI

PEINTURES - SCULPTURES
ARTS PRIMITIFS

Agents de :

MATHIEU	
VIOLA	GUIETTE
CORBERO	COMPARD
DANGELO	DEGOTTEX
A. POMODORO	G. POMODORO

GALERIE ARIEL

1 AVENUE DE MESSINE - PARIS-VIII - TÉL. : CAR. 13-09

L É G E R
P I C A S S O

ALECHINSKY — BISSIÈRE
BITRAN — DUBUFFET
CORNEILLE — HARTUNG
DUTHOO — MANESSIER
GILLET — POLIAKOFF
GOETZ — RIOPELLE
MARYAN — SOULAGES
MIHAILOVITCH — DE STAEL
POUGET — VIEIRA DA SILVA

Sculptures d'ANTHOONS

nuation of the first: a corrida in which the actors were children. The matador made his passes with an old blanket, a lath served as his sword. The picador rode a bicycle. He placed his banderillas in the spine of the 'toro'... The bull? An old wheelbarrow cleverly tricked out with real bull's horns. Picault filmed the sequence.

"I'm going to finish the film," said Picasso, "it's well worth doing!"

One fine morning the painter turns up at the workshop of Le Fournas, carrying a collection of small-scale bullfighting characters which he has made at home, in the villa La Galloise.

He sets to work at once to draw the background of the arena—staging and crowd, in charcoal with very light touches of colour, on a sheet of plywood previously painted white. The film is to be made in the open air, in the courtyard.

The arena itself takes shape very rapidly. Like the characters, it is cut out of cardboard. All is made ready, the stage is set... Silence for the filming to begin! The bull springs up and rushes into the ring. In the box of honour guests with the badge of the Union Taurine du Roussillon are frozen in attitudes of devoted attention. Lovely girls in splendid traditional costumes call up a vision of the days of chivalry.

With amazing rapidity, characters take life from the hands of Picasso, cut out with scissors from cardboard. Brilliant colours are applied by means of crayons belonging to Claude, Picasso's small son.

Work turned into play, play into Magic. Stripped to the waist, in shorts and Turkish slippers, Picasso like a conjuror added other characters, other objects as the film-making progressed. The camera's field of vision was continually renewed, the different images of the corrida were displayed in the arena, as the tauromachic combat took its habitual course, a combat compounded of glory, of suffering and at the same time of humour.

It was the hour of sorcery, and as if to make the sorcery more potent, a host of lizards flickered along the crackling walls of the old Fournas pottery. Picault mopped his forehead, laid down the camera for a moment in the grass, checked the light, calculated the chances of the colours coming out well.

Since then, I have seen this strip several times. I can bear witness that it opens our curiosity to the flamboyant pomp of the corrida, that the colours are correct and that Picasso is satisfied with it. For the moment the film lies asleep with its fabulous secret. Will it be shown to the public one day? Who can say... However, many coloured images from this unusual corrida will illuminate the pages of a fine album to be edited by San Lazzaro.

RÉTROSPECTIVE

JACQUES DUTHOO

MUSÉE DE TOURS

du 25 Mars au 15 Avril 1961

DUTHOO (1957) 150 × 35 cm
Collection GALERIE ARIEL

pg

petite galerie

Ier SALON INTERNATIONAL

MAI 1961

rio de janeiro

JUILLET	**BOZZOLINI**
SEPTEMBRE	**HARTUNG**
OCTOBRE	**DACOSTA**
	LEONTINA
DÉCEMBRE	**PIZA**

GENÈVE

MUSÉE RATH

CLAVÉ

25 ANS DE PEINTURE

9 JUIN-13 AOUT

GALERIE MICHEL BOUTIN

34, FAUBOURG ST-HONORÉ - PARIS-VIII - ANJ. 27-50

Du 20 avril

ASENSIO

au 10 mai

KUPKA - HERBIN - LHOTE - BREUIL
BORGRAVE - CLAISSE

---

galerie alfred fischer

18 rue de miromesnil paris 8 - anjou 17-81

brancusi
stael
léger
kupka
atlan
picabia
vieira da silva
hartung
michaux
mathieu
matta
schneider
zao wou-ki
dmitrienko
prampolini
donati

sculptures de

gargallo
cardenas

objets de

marcel duchamp

GALLERIA PATER

AIMONE

BIONDA

CAPPELLO

CAPUTO

DOVA

FONTANA

PIETRANTONI

MILANO - VIA BORGONUOVO 10

VERLON

En permanence :

GALERIE KLIHM
Munich, Franz-Josephstr. 9

GALERIE WILLY VERKAUF
Vienne 1 Riemergasse 14

CIVET

14 AVRIL - 6 MAI

GALERIE DE POCHE
11 RUE BERNARD-PALISSY - PARIS VI - BAB. 51-38

(Valley House, Dallas, Texas)