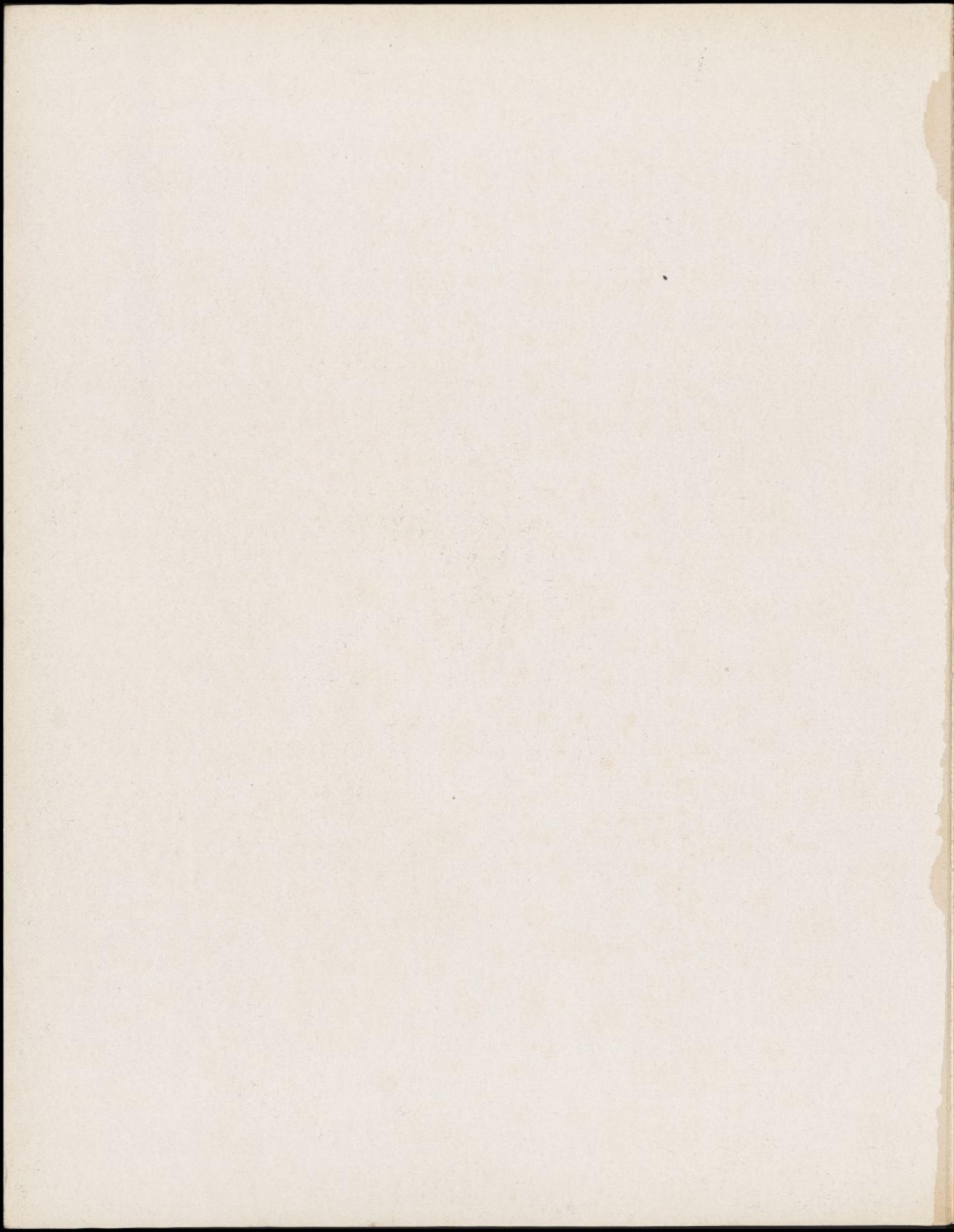
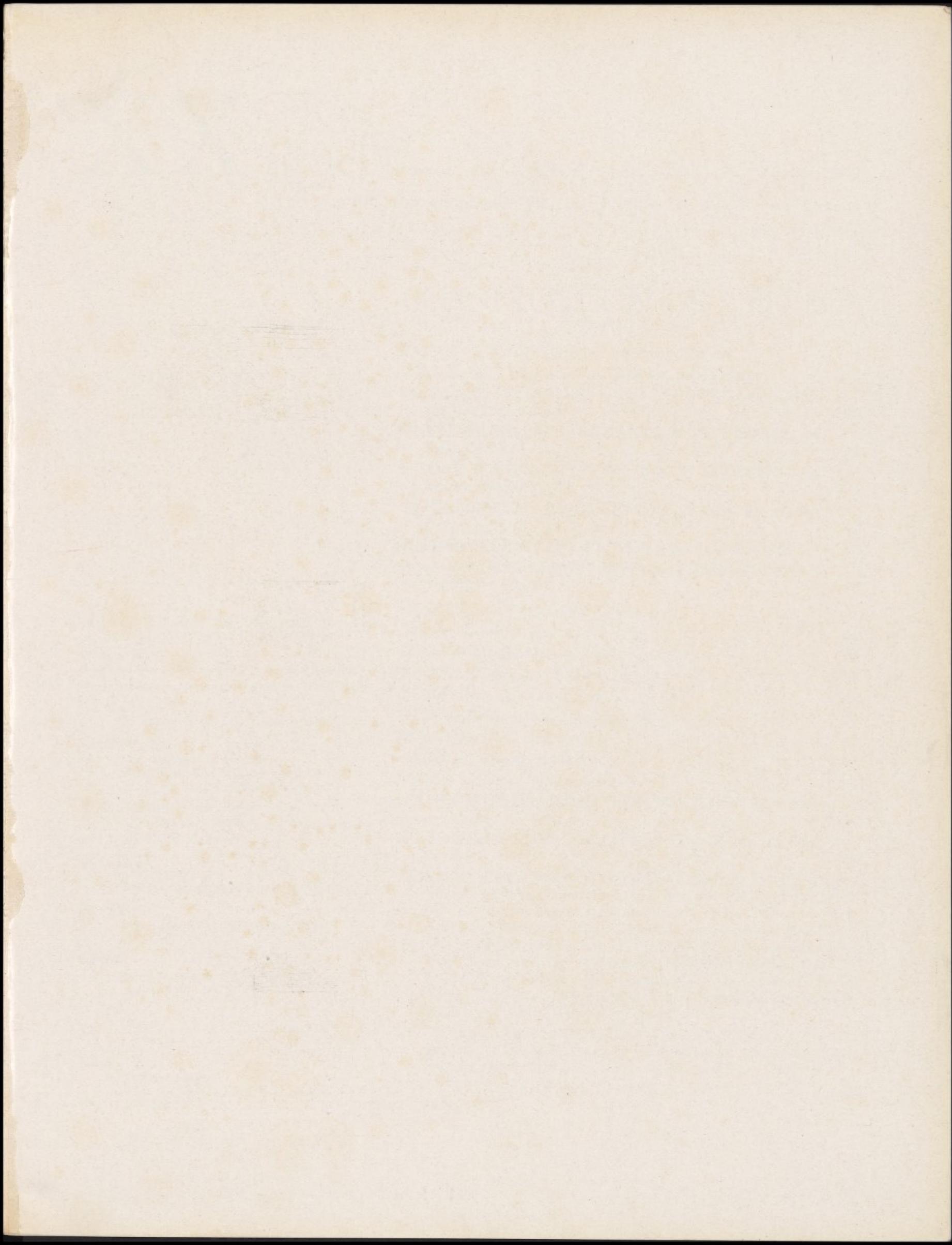
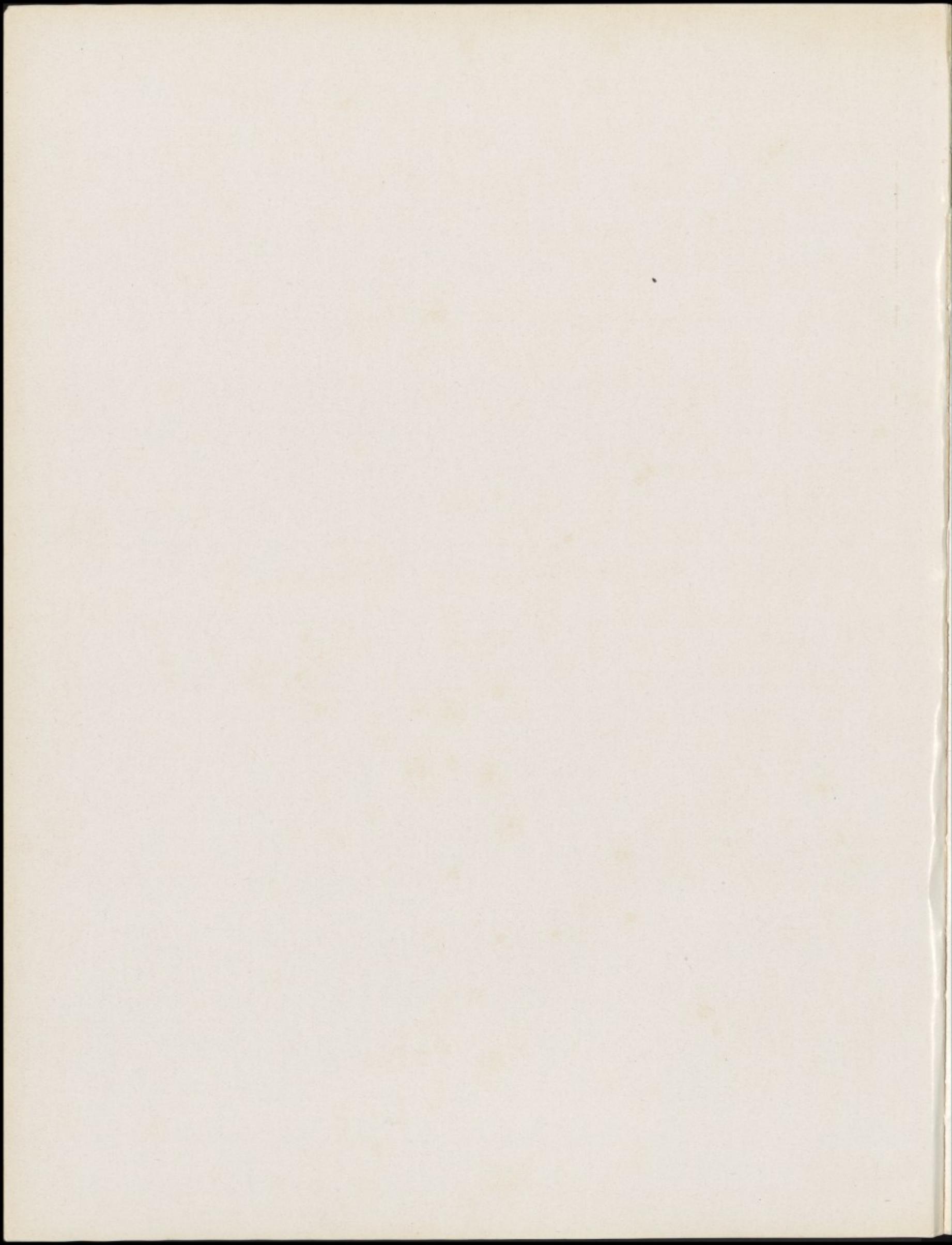


XXX^e SIÈCLE • CONSTRUCTION DE L'ESPACE • XVIIII - 62









XX^e siècle

Nouvelle série - XXIV^e Année - N° 18 - Février 1962

Trois numéros par an publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

CONSTRUCTION DE L'ESPACE

ESPACE ET SCULPTURE par PIERRE VOLBOUDT	3
GIACOMETTI ET LA SOLITUDE par JEAN TARDIEU	13
POLIAKOFF OU L'ESPACE DE LA PEINTURE ABSTRAITE par DORA VALLIER	20
VIEIRA DA SILVA ET L'INTUITION DE L'ESPACE par RENÉ BERGER	27
GERARD SCHNEIDER: CONSTRUCTION ET DEVENIR par EUGÈNE IONESCO	35
CAPOGROSSI OU L'OBSESSION DE L'ESPACE par SAN LAZZARO	42
SIMA ENTRE LES DEUX EXTREMES par JEAN GRENIER	48
A LA RECHERCHE D'UN NOUVEL ESPACE PICTURAL par MICHEL RAGON	55
NOUVELLES SITUATIONS (III)	
BAJ par RAYMOND QUENEAU	61
CHELIMSKY par MICHEL CONIL LACOSTE	66
DELAHAYE par DENYS CHEVALIER	69
HOSIASSON par JEAN CASSOU	72
MESSAGIER par JEAN GRENIER	78
MOSER par R.V. GINDERTAEI	82
MUSIC par PIERRE FRANCASTEL	86
MARTA PAN par MICHEL RAGON	91
LES SCULPTURES RECENTES DE MAX ERNST par RENÉ DE SOLIER	94
CEUVRES DE JEUNESSE DE ROBERT DELAUNAY par JEAN CASSOU	99
CHRONIQUES DU JOUR. <i>Tobey et les dangers de l'espace</i> (Propos recueillis par Denys Chevalier). <i>Expériences musicales</i> (Jean Dubuffet). <i>Le cinquantenaire du Blaue Reiter</i> (Pierre Volboudt). <i>Adja Yunkers</i> (Peter Selz). <i>Haber: sculpture monumentale pour Israël</i> (G. Boudaille). <i>Mastroianni à Paris</i> (D. C.). <i>Giorgio de Giorgi</i> (René Berger). <i>Vic Gentils</i> (Jeu Dypréau). <i>Gio Pomodoro</i> (D. C.). <i>Art et Contemplation</i> (J. P. Hodin). <i>Gilioli à Lausanne</i> (R. B.). <i>Ceuvres récentes de Jasper Johns</i> (Robert Rosenblum). <i>Avec Georges Braque</i> (Verdet). <i>Graffiti de Brassäi</i> (Putman).	
CE NUMERO COMPORTE SEIZE QUADRICHROMIES (Giacometti, Poliakoff, Vieira da Silva, Schneider, Capogrossi, Sima, Baj, Hosiasson, Messagier, Moser, Music, Delaunay, Yunkers)	
UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE EN COULEURS par VIEIRA DA SILVA	

DIRECTION 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6^e
PRIX DE CE N° DOUBLE: 3.000 F. 30 NF.

XX^e siècle publiera en 1962

2 numéros doubles (Février et Mai) et un numéro de Noël.

Le prix d'abonnement pour ces trois numéros est de N.F. 92,40.

EXCLUSIVITE DE LA VENTE:
F. HAZAN, 35, RUE DE SEINE, PARIS.

ALLEMAGNE

DOKUMENTE-VERLAG GMBH
OFFENBURG/BADEN, POSTSTRASSE 14.
PREIS DER DOPPELNUMMER: 30 D.M.

ANGLETERRE

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

BELGIQUE

J. HENRIQUEZ
39, AVENUE DE L'ÉMERAUDE, 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.

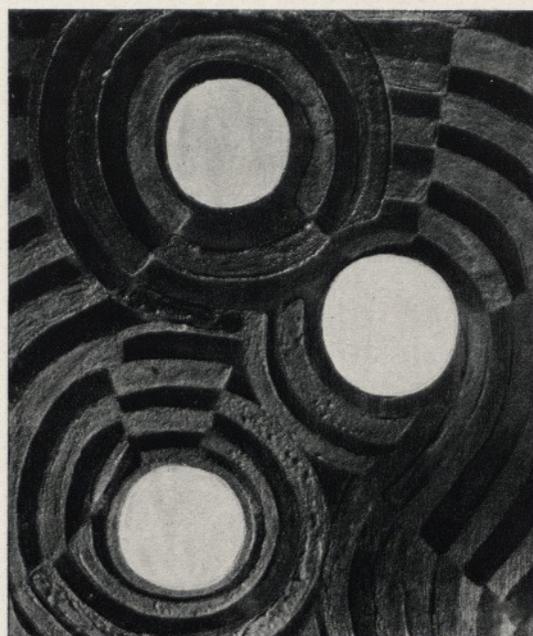
WITTENBORN, INC.
1018 MADISON AVENUE NR. 79 STR,
NEW YORK. 21, N.Y.

LE VRAI DANGER

A une vente du Palais Galliera, un des maîtres les plus admirés de l'Ecole de Paris a été sifflé tout récemment par un public composé dans sa grande majorité des lecteurs et des abonnés d'un grand quotidien de droite. Pour une fois, ces vestales d'un art périmé ont pu offrir l'occasion d'une bonne rigolade à la bouche à proverbes de M. Kroutchev. Mais puisque le Pape lui-même n'hésitait pas à s'allier avec le Turc incroyant pour combattre ses ennemis, cela rentre dans la bonne tradition et ne prête pas à scandale. Le scandale, le vrai, est de voir tous ces braves gens s'indigner contre l'évolution de l'art actuel, comme si leur propre honneur était en jeu. Non par peur de perdre leur argent, car ce ne sont pas des collectionneurs, ils n'ont jamais rien acheté et s'ils fréquentent les galeries de tableaux, c'est uniquement parce qu'elles représentent le plus gratuit des services publics, mais pour le danger que cette évolution constitue pour leurs convictions surannées, pour la paresse d'avoir à revenir sur leurs enthousiasmes d'antan.

Sans doute on peut s'étonner de l'importance qu'on accorde à certaines recherches. On crie au miracle parce qu'un peintre peint une cafetière en trompe-l'œil sur un tableau abstrait. On oublie — ou on ignore — que Braque, un jour, s'avisait de peindre un clou avec son ombre portée sur une toile cubiste. Et les autres « découvertes » nouvelles ne sont surprenantes que pour ceux qui ignorent Duchamp, Schwitters ou Picabia. Il est vrai qu'autrefois elles étaient « marginales »: aujourd'hui, on essaye de les placer au cœur même de l'art; s'agissant la plupart du temps de vomissures, cela provoque des malaises bien compréhensibles. Mais quant à l'avenir de l'art, personne n'y peut rien et il est absurde de voir de jeunes critiques, pourtant intelligents, s'efforcer de lui tracer un lit où il puisse couler doucement comme la Seine. L'artiste lui-même — nous dit M. Roland Penrose dans son excellent « Picasso » — ignore où il va. Picasso ne pouvait prévoir ni le cubisme, ni l'expressionnisme de ces dernières années. L'essentiel est d'aller: en avant ou en arrière, comme les poissons-volants ou comme les crabes. Le seul vrai danger est de s'arrêter, bien qu'il soit très agréable de flâner de temps à autre au bord de la route, en songeant avec complaisance au chemin parcouru.

XX^e SIÈCLE.



ROBERT DELAUNAY. Relief. 46 × 38 cm.
(Coll. Pietro Campilli, Rome).

Espace et sculpture

par Pierre Volboudt

Milieu neutre et indifférent, lieu de masses et d'inerties, élément abstrait pénétré de volumes concrets, innervé de mouvements virtuels, tissé de dimensions et d'étendue, l'espace est fiction. Chaque objet qu'il contient le suppose, mais il ne serait pas sans lui. Cette notion empirique, ce concept imaginaire, répond aussi bien aux données des sens qu'à une certaine hiérarchie de valeurs conventionnelles. Espace de la vie dans l'architecture, espace de l'illusion et de la spéculation pure dans l'ornement, l'esprit le constate, en subit l'emprise; il le construit à l'image de ses rêves et de ses désirs. Dans un cas, c'est l'armature de perspectives logiquement agencées dont le regard est le centre, le foyer rayonnant et captif; dans l'autre, le champ vague des possibles où la forme prodigue ses symétries, ses dispositions irrégulières, et crée, par ses incarnations successives, son univers propre.

L'oeuvre plastique se définit par rapport à cet espace, en fonction de ses coordonnées. Le volume ainsi déterminé se détache de l'indécision de la matière, de la figure de ses hasards. La forme, immobile réplique de mouvements suspendus, s'entourait de cette absence qui la pressait, la modelait du dehors et la laissait intacte, résistante. Tout lui était extérieur et l'espace, étranger. Mais voici que, par une transformation radicale de leurs relations, l'oeuvre et son milieu échangent leurs qualités. Ils se répondent, ils se complètent.

Volumes vrais, volumes en puissance, l'espace les lie et les amalgame. A la traditionnelle relation: la forme opposée à l'espace, une autre a succédé: la forme est espace. De là, une plastique de l'espace au lieu d'une plastique dans l'espace. La première annexait, annulait l'espace; la seconde l'intègre aux volumes qu'il envahit, qu'il décompose, déchire, déborde de toutes parts. La matière n'est plus, sous tous ses aspects, que l'articulation de l'inarticulé, l'envers de l'irréversible, la monture qui sertit de réalité une irréalité issue de la rigueur. La masse se fond en vacuité. Tantôt, ce vide se comporte comme un solide aux contours fluides indéfinis. Tantôt, il se distribue en structures immatérielles qui semblent émaner des axes, des arêtes, des plans qui le sous-tendent, le propagent au-delà du strict dessin de ses lignes directrices. Il coïncide alors exactement avec tous les développe-



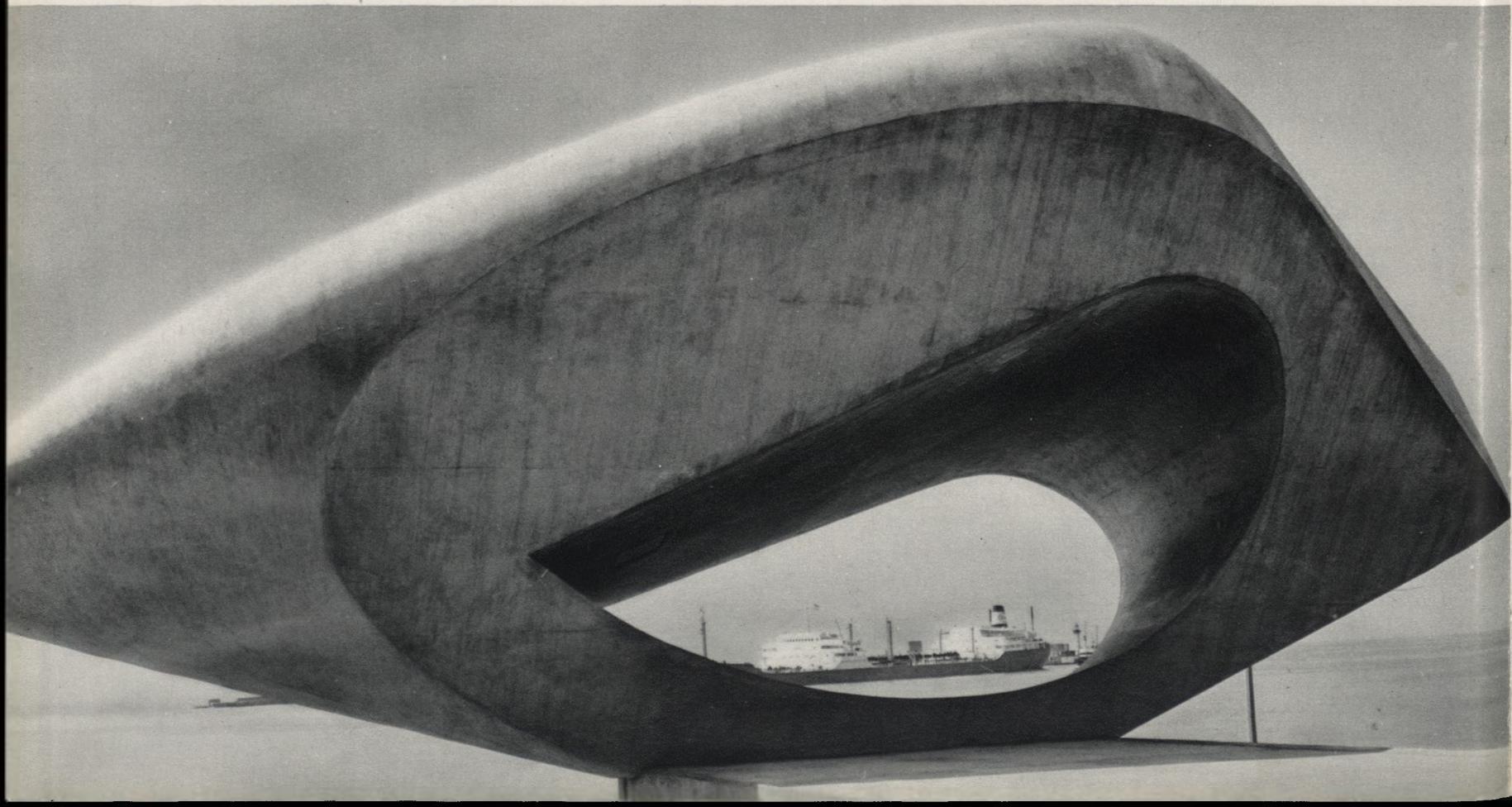


ARP. La Colonne sans fin. Ecole des Arts et Métiers, Bâle.
(Architecte Hermann Baur).

ments virtuels de l'œuvre. Il est l'œuvre elle-même, corps d'espace et organe de ses métamorphoses. C'est moins de formes qu'il s'agit que de figures de rythmes; moins d'étendues que d'aires de tensions; moins de construction que de destruction du plein par le vide ou de fixation du vide autour des pleins qui l'impliquent et le font voir.

Cette plastique de l'implicite s'accorde, si elle ne s'en inspire pas directement, avec une idée de l'espace tout opposée à celle classique. L'espace unique, doué de propriétés uniformes et invariables, s'est mué en une pluralité d'espaces. Chacun d'eux constitue un complexe de relations simultanées et contradictoires, une texture d'événements abstraits. Ces modes aberrants de l'espace admettent une continuité dans tous les états sont des états de passage et affectés de signes adverses. Il ne saurait être question pour la sculpture de les revendiquer. Si elle s'y réfère, ce ne peut être qu'à titre de métaphores plastiques. De même que les représentations de surfaces, d'équations mathématiques, aucun de ses objets n'échappe à l'emprise des trois dimensions. Une sculpture n'est pas une maquette de géométrie différentielle. Force lui est pourtant de se plier aux mêmes contraintes. Elle transpose une certaine image du monde; elle se transforme avec elle. Toutes les notions, les servitudes sur lesquelles se fondait cet art du solide et de l'irréfutable se sont trouvées contredites ou dépassées. Les entraves se sont brisées qui l'astreignaient à n'être qu'un simulacre de mouvement. Elle s'est faite mouvement, donc étendue. Art d'espace, art de l'espace, elle est à l'image de ses systèmes ambigus.

ADAM. Sculpture pour le parvis du Musée du Havre. 1955-1961. (Photo Jean Biaugeaud).



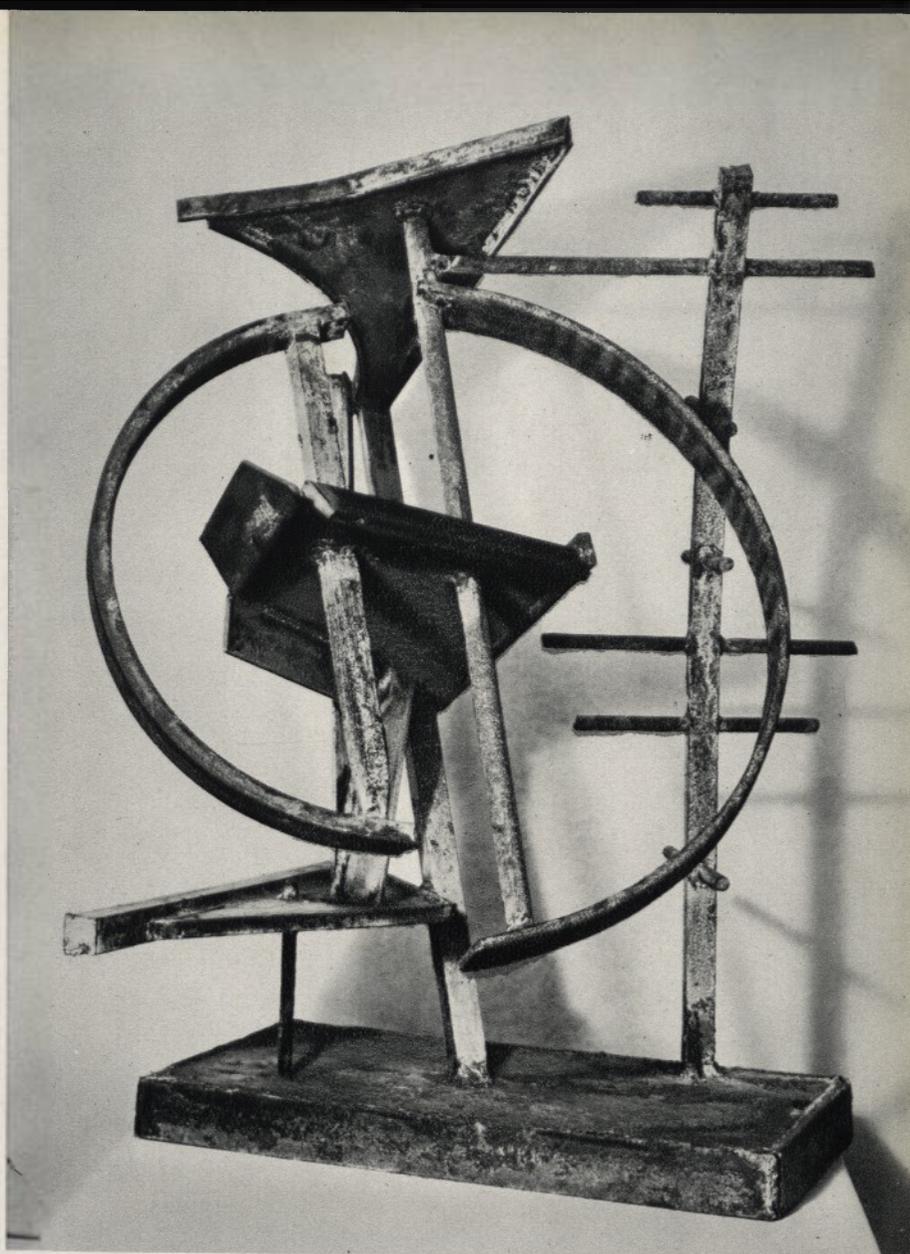
En quête de nouvelles apparences de la forme, elle les demande à l'imaginaire. Mais qu'est-ce que l'imaginaire? Les Grecs qui posèrent les lois de leur univers de postulats et d'évidences, supposèrent d'autres espaces. Ils leur donnèrent le nom d'« imaginaires », parce qu'ils défiaient les principes de leur géométrie. L'ordre du visible embrassait, pour eux, unifiait le domaine des sens et celui de la raison. Réduit aux perspectives de l'intellect, il était le temple de l'esprit. Architecture de colonnes et d'axiomes, enceinte finie, bornée de certitudes tangibles, où les figures nettes de la logique se dessinaient en repères mesurables et en actes de l'entendement.

L'espace s'est, depuis, singulièrement enrichi, compliqué. Il « décorpore » les corps, dissocie la matière en éléments d'énergie. L'espace plastique défait les volumes, les livre à la dégradation du vide. Le bloc de Rodin, tout en « creux et en bosses », essence selon son mot de la sculpture, l'œuf lisse de Brancusi ont éclaté sous les tensions supposées qu'ils extériorisaient ou qu'ils soutenaient. De leurs débris et de leur dispersion se constitue un volume lacunaire en qui se concrétise, immatérielle, la forme de l'absence de forme.

Cette architecture de l'invisible, ce système où l'indéterminé le dispute à la précision, n'est pas sans rappeler celle qui, dans le domaine de la construction, tente de remplacer le mur, l'enveloppe massive, par quelques transparences, ou de simples parois d'air. Le dedans et le dehors communiquent et s'interpénètrent. Le plan s'amenuise, supporte à la fois l'un et l'autre, ligne de partage de la forme et de l'anti-forme, frontière qui les sépare et les unit. Par ses sous-entendus, l'œuvre excède ses limites apparentes. Elle s'augmente de ce qu'elle rejette, évoque par ces restrictions mêmes ce double en qui s'accomplit l'alliance de quelques-uns de ses possibles. Effet semblable à celui de l'ellipse de la matière verbale où, des blancs de la « construction pleine », l'idée surgit, d'autant plus accusée qu'elle se passe des mots, les refuse, les déborde, et suggère l'indescriptible.

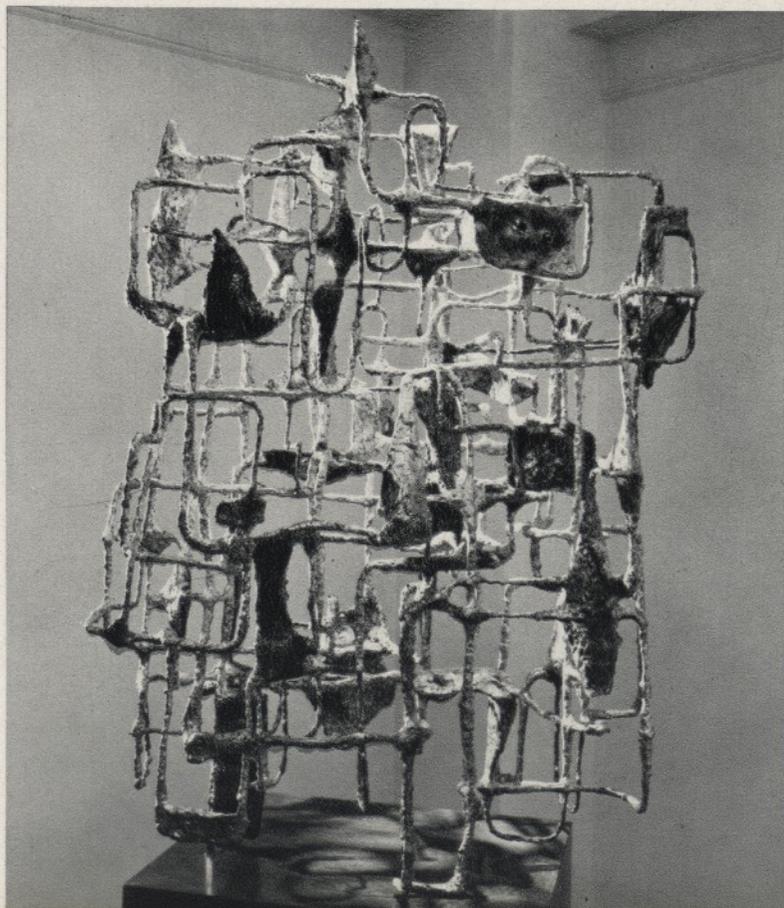
La sculpture actuelle est en grande partie fondée sur ces valeurs d'omission combinées avec les réalités de la matière et de ses charpentes élémentaires. Elle est devenue, avec *Pevsner* et *Gabo*, l'art de capter et de contenir l'espace, de le traduire en circuits immobiles de la lumière et de l'ombre. Percer la masse, la dépecer en membranes que cet espace traverse, le long desquelles, glissant, tournant, lové sur soi, il s'évade en rampes, en torsions spirales, s'évase en cônes où le clair et l'obscur se déposent ou s'évaporent, telle est la manière dont ces artistes ont associé l'espace à la forme. Forme-réceptacle où, entre ses replis, s'opère la dissection des anatomies géométriques du volume, l'incarnation incessante du rien dans une matière désincarnée.

A l'opposé, la forme peut n'être qu'une émanation d'espace. Elle en fixe les images dynamiques,



JACOBSEN. Multimouvement. Sculpture en fer. Musée de Louisiana.

IBRAM LASSAW. October Continuity. Sculpture. 1960. Kootz Gallery, New York.





CONSAGRA.
Colloque. Bronze. 1957.
(Galerie de France).

GIORGIO DE GIORGI. Tout près du cœur. Bronze. 1961.



figures d'équilibres et d'instabilité dirigée, volumes élidés, mobiles rigides, tensions réciproques, mues et orientées l'une par l'autre. Pour *Jacobsen*, qui fut le premier à en chiffrer les valeurs plastiques, à en construire des épures de mouvements et de rythmes, l'espace est pris dans un quadrillage abstrait de labyrinthes verticaux. Il circule entre ses lames, ses écrans à jour, se heurte à ses pales, vibre avec ses arcs, ses tiges, ses hampes obliques, les suit et les achève au-delà d'elles-mêmes, en lignes imaginaires, à l'infini. Tout, dans ces mécaniques de l'invisible, est détente et échappement, « *perpetuum mobile* ».

Le haut, le bas, le près, le loin n'ont plus de sens aux yeux d'un *Kricke*. Aucun volume ne se devine, même en filigrane, à travers cette négation totale de toute dimension. La forme n'est faite que de rais parallèles, de lignes de force empennées d'énergie. Elle est essentiellement l'émission, en plusieurs points d'un champ de dispersions, de faisceaux de divergences, figures de fuite, sillages d'espace pur, directions dans l'indéterminé.

Par la continuité de leurs arêtes, les volumes fictifs qui constituent l'espace de la sculpture d'aujourd'hui le décomposent en groupes d'espaces accolés, entés les uns sur les autres, en systèmes de cohésions ou de ruptures, d'antagonismes ou d'analogies complémentaires. La matière s'y simplifie jusqu'au fil, tressant des réseaux de variations symétriques. Des théorèmes étincelants de *Lippold*, des filets de mailles tordues de *Lassaw*, des talles enchevêtrées de *Cousins*, des cocons d'espace sphérique de *Falkenstein* où il enfle de ses méandres un tourbillon du vide, le trait de métal passe au linéament abstrait. Il n'est plus pour *Bill* qu'une entité quasi mathématique, déroulant dans une étendue

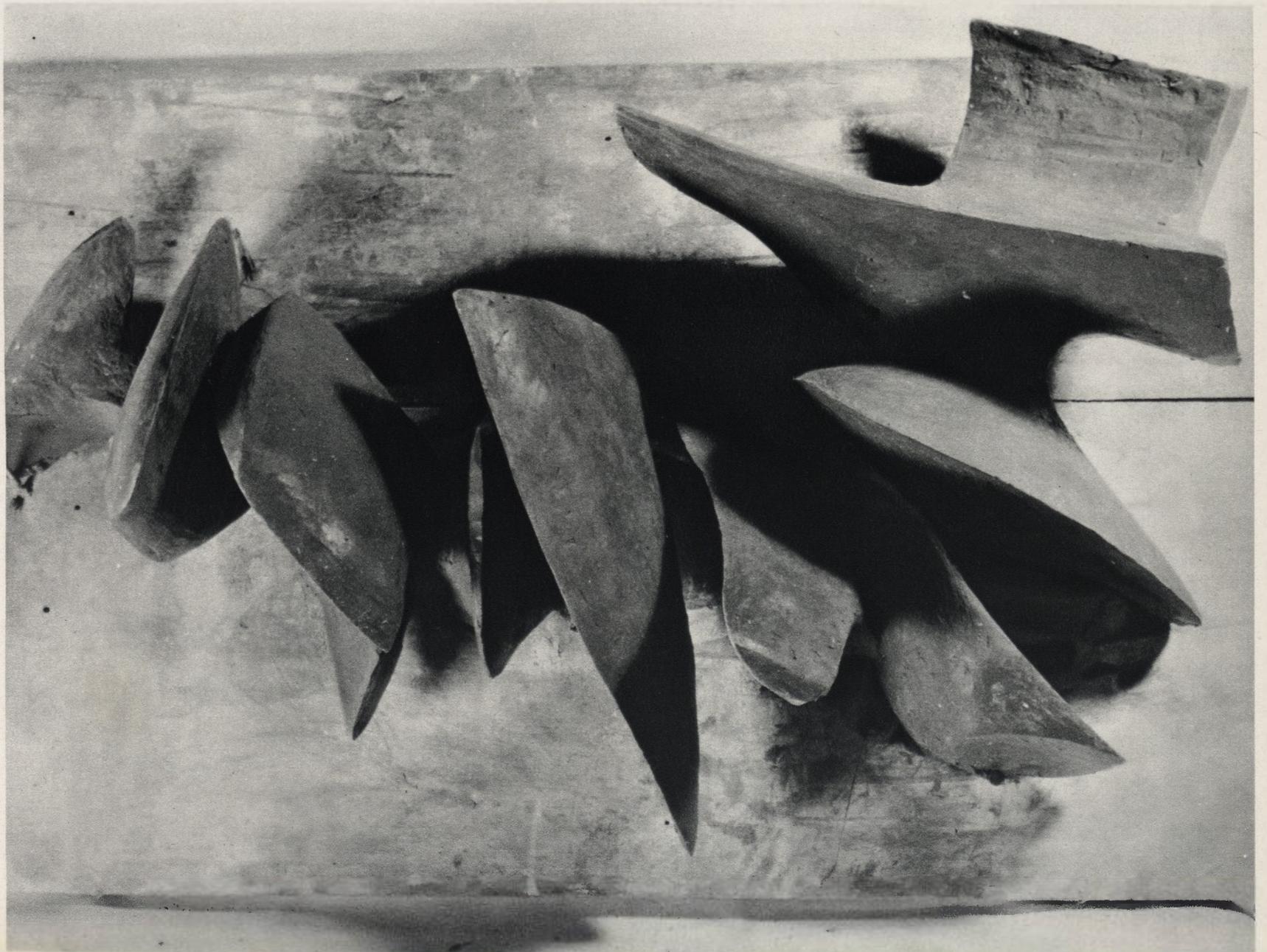
finie le ruban sans fin de sa course fermée. Contrairement à l'hiéroglyphe plastique d'un *Gonzalez*, cette sculpture linéaire, dépourvue de volume, se présente comme le simple contour d'un espace unilatéral. Espace multiple entrecroisé, au contraire, chez *Lardera*. L'intersection des plans le rejette, le répartit de part et d'autre de leurs surfaces agressives, l'étagé en figures vibrantes des harmoniques de la ligne, le ramifie en arborescences d'espace en plaques. Dans le cas des silhouettes à l'emporte-pièce de *Consagra*, la forme se dresse en écrans contre l'espace. Elle l'obture de sa pleine et résistante réalité. Tout ce qu'elle lui concède n'est, sur les bords, qu'un mince retroussis qui les ourle de la volute esquissée d'un volume.

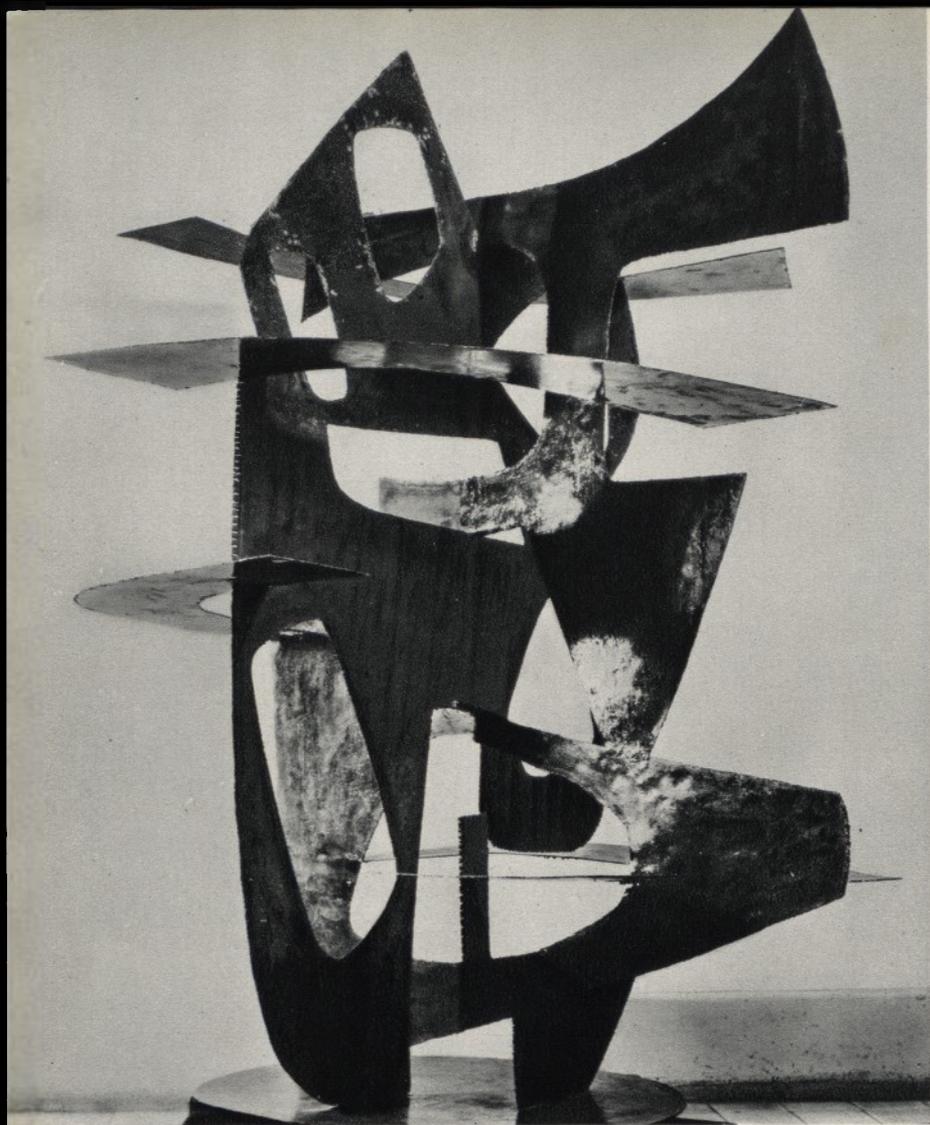
Autour de la forme inentamée, l'espace peut en suivre toutes les inflexions, y adhérer comme un épiderme. On croit le voir s'enlacer à son corps fuyant, le presser, le pétrir de sa gaine fluide. Il en épouse les saillies, les étranglements, les nodosités égrenées en chaînons de pleins et de vides, de reliefs et de fléchissements alternés. Cet espace flamboyant de *Stably* s'exhale en torsades diagonales. Celui de *Penalba*, émincé entre des bulbes,



PAPA ROSTKOWSKA. Aube sur la montagne. Terre cuite. 1961.

PENALBA. Incantatoire. Relief. Bronze. 1961. 76 × 40 cm. (Photo J. Michalon).





LARDERA. Rythme héroïque I. Fer. 1952-53.

SKLAVOS. Sculpture en pierre. 1961. (Photo P. Berdoy).



des piliers charnus, s'échelonne, planté en quinconces de rythmes parallèles, en intermittences du vide. Coulées du vide, incisions d'espace dans l'écorce du volume modifient, avivent plus directement une matière exfoliée qu'ils veinent de leurs entailles. Les fûts brefs et musclés de *Papa Roszkowska*, ses torsos de l'élémentaire en portent comme d'irrégulières cannelures, les cicatrices et les empreintes, devenues valeurs essentielles de la forme.

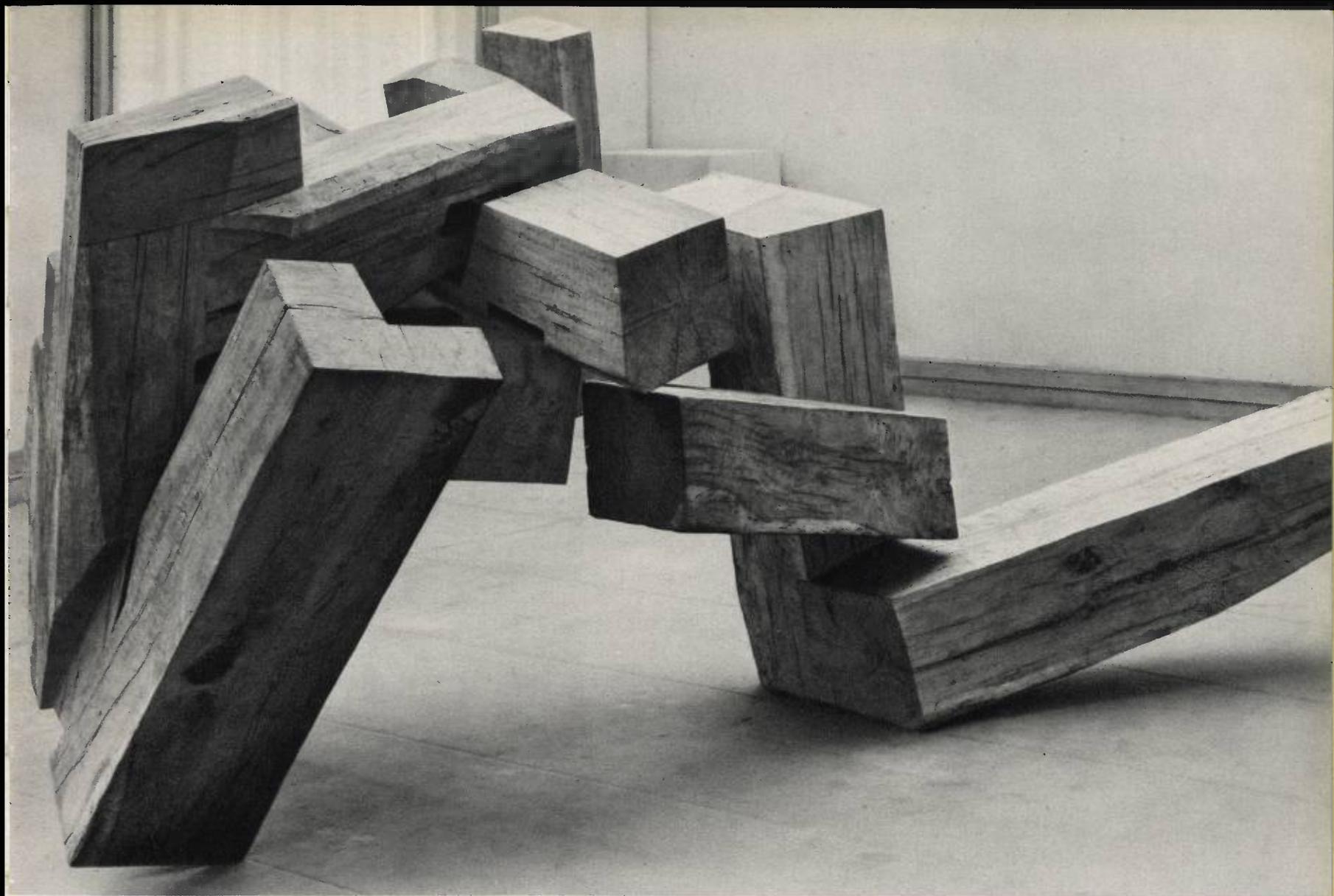
Avec *Etienne-Martin*, c'est un espace spongieux, alvéolaire, qui coagule au creux des aspérités de la masse. L'antré madréporique prolifère en excroissances pétrifiées, en sécrétions du vide, en divisions anarchiques, en cellules du délire, en catacombes éventrées. Caves aériennes, cavernes convulsives, rocailles à demi dissoutes, écume de l'informe solidifié sont des architectures à l'état brut. La gangue abstraite foment la forme d'une absence tentaculaire.

Présence revêtue d'ombre glissante, la lumière, chez *Moore*, creuse l'habitable où, recluse, elle rampe à la rencontre d'elle-même. L'enroulement du volume par une involution continue crée un circuit intérieur de vides communicants. A la façon d'une coquille ou d'un cartilage, ils croissent selon la logique organique qui les enferme dans la figure-limite de leurs espaces tourbillonnaires. Trouées, gorges, orbites, perforations paraissent moins tournées vers le dehors que vers le néant intime de l'œuvre, dérobé à la masse et substitué à sa pesante, obscure confusion.

A l'inverse, la plastique ouverte d'*Adam* traduit la pénétration du volume par l'espace ambiant. Le plus proche le touche, le polit, le couvre de ses sillages. Le plus lointain, confondu avec l'extrême horizon, détaché, isolé par la percée qui l'encadre, s'enchâsse à la manière d'un fragment de réalité irréelle et changeante au cœur du bloc compact, immuable. Etrangère à la substance de l'œuvre, cette image d'univers la traverse et ne s'y intègre pas. Mais plus étendue est la figure, plus ample son « déplacement » dans l'espace, et plus cette échappée l'empêche de s'enliser en une immobilité monumentale. Soulevée, portée par cette allège immatérielle, la lourde nef vire et prend le large.

De hautes structures érigées dans l'espace les supplangent et presque l'annulent. Elles ne lui concèdent aucune part de leur volume. Elles n'en extraient rien qu'elles puissent faire entrer dans leur construction. Fondus dans une continuité sans défaut, ces corps plastiques s'affirment à l'encontre de l'espace; ils ne coopèrent pas avec lui. Cariatides ramassées sur leur effort immobile, elles se suffisent à elles-mêmes. Les « solitaires » rigoureux de *Gilioli* repoussent l'espace de leurs arêtes, le réfractent de leurs faces aveugles et sereines. Les gisants géométriques de *Wotruba* le font tout au plus jouer comme jointure de leurs raides agencements.

On peut, cependant, concevoir certaines combinaisons d'espace au milieu de l'espace. Telles les



CHILLIDA. Sculpture en bois. 1961. Galerie Maeght, Paris. (Photo Delagénère).

tours prismatiques de *Goeritz*, ses dispositifs de barres brisées dont les élans, en écho, se répercutent contre l'espace même et dessinent, par leurs retours, leurs ricochets, sous des angles différents, toutes sortes de défilés, de couloirs, de porches, d'arches et de portiques. On en rapprocherait ces demeures du vide, intermédiaires entre la sculpture agrandie aux dimensions de l'architecture et l'architecture en abrégé, sans qu'on puisse dire si elles appartiennent à l'une plutôt qu'à l'autre. L'œuvre elle-même, comme « retournée », est à l'intérieur. Elle est l'intérieur. On la visite. Le spectateur, sollicité, aspiré par cet appel de l'envers du réel, participe à cette dilatation de l'invisible; il éprouve l'obsession d'un espace viscéral dont il est l'élément conscient et sensible.

Le dépouillement du volume, en excluant toute réalité autre que soi, en fait l'équivalent exact de la figure d'espace à laquelle il s'identifie. Chaque mouvement de la masse la construit par degrés, par contrastes, par reprises, par césures asymétriques; il la disjoint et la rajuste, la soumet à son essor vertical. Parce qu'il la surmonte en même temps qu'il s'y appuie pour s'en libérer, l'être

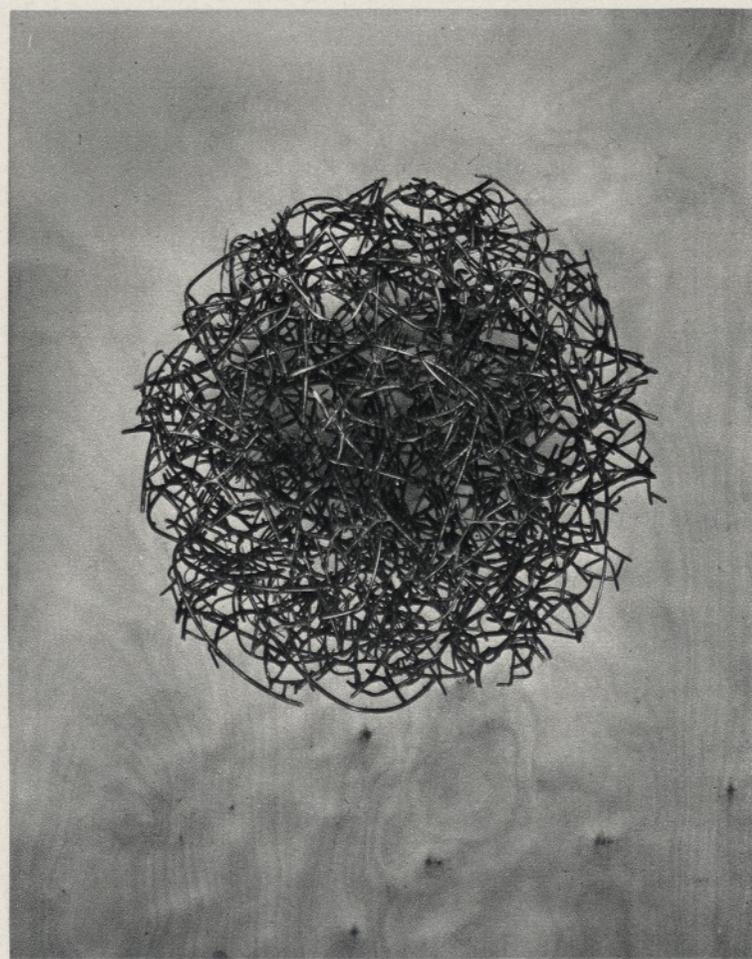
IPOUSTEGUY. Tête de guerrier. Plâtre. 1958. Galerie Cl. Bernard.



abstrait échappe à la pesanteur. Il la transcende, mais il en naît par l'acte inépuisable qui le dresse. L'aérien, selon le mot de Vinci, n'a de vertu que par « sa conjonction avec la lourdeur ». Plus de point d'appui dans un art tel que celui de *Colvin*, sinon cet écart même qui le coupe de toute attache et de toute attraction. La forme s'édifie dans une ascèse d'espace. En surplomb, portée par le vide qu'elle laisse derrière soi comme une assise immatérielle, exhaussée par les ruptures de ses rythmes ascendants, elle se propage en hauteur, suspendue à son propre ébranlement, pour toucher enfin, au terme de sa force, à l'extrême pointe d'une altitude conquise.

D'architecture en puissance, le volume, selon une tendance qui a cours, revient au germe, à l'œuf, mais éclatés, à la coquille, à la valve. Sa plénitude, pourtant, n'est plus impénétrable. D'autres volumes le morcellent et le combent. Le vide, négatif de la forme visible, le remplit. Nervures, fissures ou failles balafrent parfois l'enveloppe de ces conglomérats d'espaces clos. D'ordinaire, la carapace crevassée laisse apercevoir quelque chose qui, peut-être, est l'œuvre même, inaccessible, interdite au regard. Ce n'est plus la forme qui occupe l'espace, mais l'informe. Il la bourre d'un assem-

FALKENSTEIN. Point as a set. Galerie Stadler, Paris.





ETIENNE MARTIN. Hommage à Lovecraft. Plâtre.

blage hétéroclite dont chacun est libre d'imaginer à sa guise la nature. A l'œuvre « ouverte » répond, en sculpture, l'œuvre « fermée ». Toutes deux spéculent sur une certaine curiosité créatrice de celui qui voit ou qui devine. Dans le premier cas, il complète l'œuvre en l'interprétant. Dans le second, il la découvre, au sens étymologique du terme. Mais que peut-il y avoir à découvrir qui ne soit une simple parcelle détachée de l'espace le plus commun? Il est vrai que le mystère intrigue; l'artifice a des séductions irrésistibles.

Doublure du volume, cet espace intérieur se ramène à la marge qui sépare l'envers d'une surface de l'endroit d'une autre inscrite dans la première. Il exsude à travers les craquelures de la coque et révèle ainsi on ne sait quel trouble puzzle dont elle enrobe, chez un *Ipoustéguy* par exemple, les pièces. Lambeaux d'écaïlle, profils de matière déchiquetée, crêtes ou rainures, sont, pour *de Giorgi*, les feuilletés d'une pâte d'ombre ébréchée

d'éclats. Ils tranchent, démultiplient en quartiers un espace lamellaire.

Cet espace cloisonné n'a pas d'existence en soi. Il n'est que l'effet d'une soustraction de volumes. Une « clôture » plus stricte, plus sévère, sinon plus hermétique, le contraint d'être. Borné, coincé entre les étais de la forme, charpente du vide, il subit leurs pressions conjuguées. Elles le compriment, le concentrent dans ce creuset de l'invisible. Sa présence occulte filtre par les interstices de l'in-pace où *Chillida*, dans sa dernière manière, l'étoffe et le resserre, l'accable pour le mieux exalter.

Le visible n'est que le masque de l'essentiel, cause secrète que l'acte même qui la fait voir dérobe et défend. Le problème de l'espace se trouve ainsi dépasser le domaine de la plastique. Il touche à la fin de tout art, à l'essence de toute création.

PIERRE VOLBOUDI.

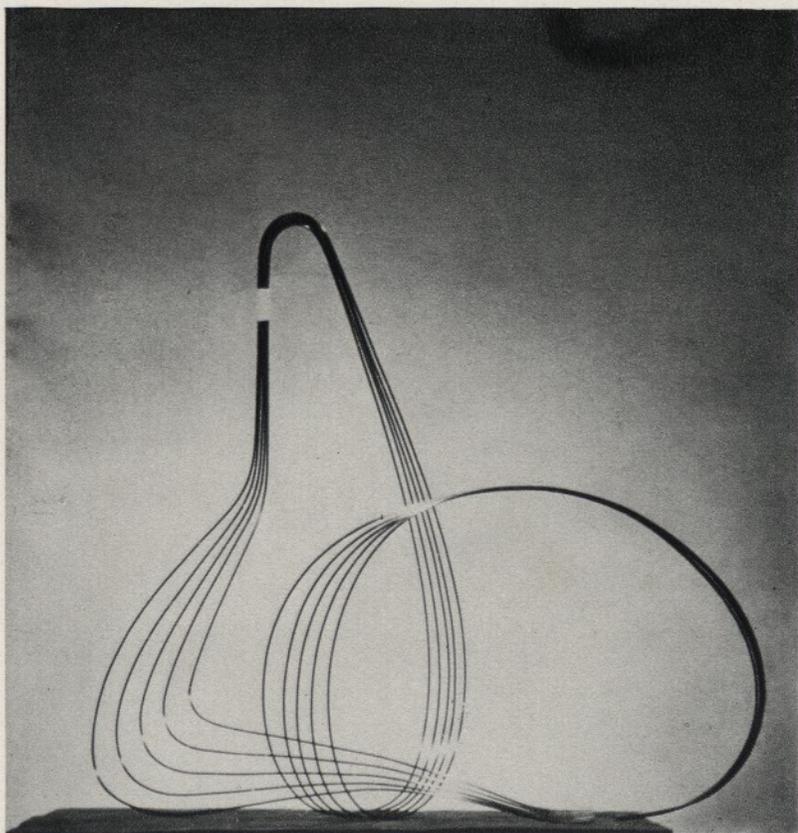
KRICKE. Sculpture. Galerie Flinker.



COLVIN. Murs du Temps. 1961.



LIPPOLD. Embrace. 1947.



Giacometti et la solitude

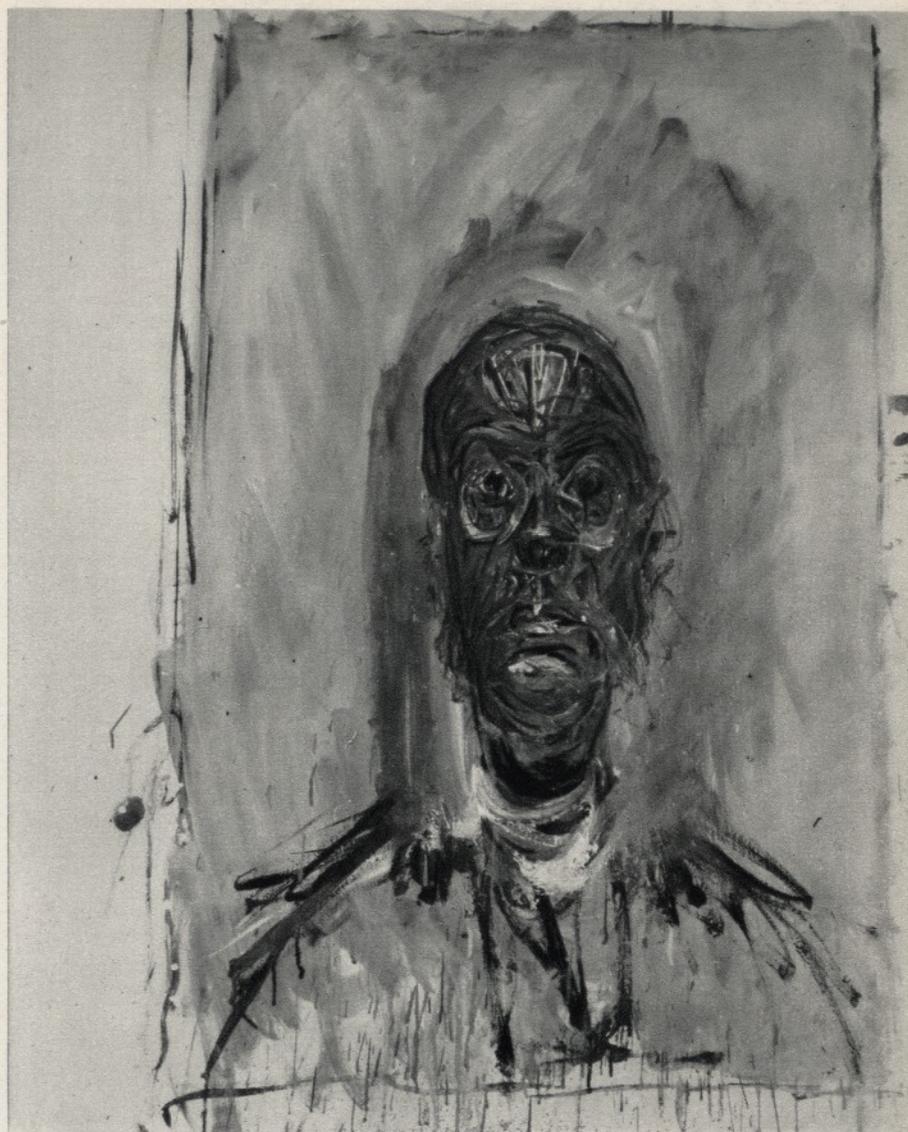
par Jean Tardieu

L'être humain, non tel qu'il est, mais tel qu'il se fait et tel qu'il devient, est un nuage en mouvement, sans cesse modifiant sa propre effigie. Son pouvoir de s'imaginer autre le revêt à tout moment de toutes les métamorphoses du songe. Mobile est son reflet dans les profondeurs de ce monde, innombrable sa perpétuelle naissance. Cependant, si on l'isole, en tant que cause, de ses multiples effets, sa figure se révèle fixe, immuable et limitée.

J'imagine un moyen de rendre sensible ce rapport entre la conjecture et la proche apparence, entre le virtuel et l'objet. Il pourrait se trouver quelque obstiné chercheur qui cernerait et recernerait sans relâche les limites visibles de l'homme. Il pourrait se trouver quelque mineur au visage à la fois rude et bon, raviné par un entêtement fou, par une sainte fureur ouvrière et par l'intuition de la solitude de l'Être, qui s'obstinerait à creuser toujours plus avant un même carré de la paroi réelle et qui, au bout de la galerie, découvrirait l'aspect surnaturel de ce qui existe.

Dans la pâle et délicate pénombre de son laboratoire il aurait placé l'homme bien en évidence, bien au centre, de face, comme l'étrave effilée du navire qui vient sur vous, mais non sans l'avoir d'abord épinglé comme un insecte sur son socle de liège.

Puis viendrait la cérémonie de l'*observance*. (Quitte à forcer affreusement le sens des mots, je préfère ici ce terme à celui d'« observation », qui ne se dépasse pas lui-même.) Observer et se soumettre, tel est le rite, la traditionnelle prière du peintre devant la figure sacrée des choses visibles.



GIACOMETTI. Tête d'homme. Peinture. 80 × 65 cm.



GIACOMETTI. La Chaise. Peinture. 61 × 50 cm.

GIACOMETTI. Portrait d'Annette. Peinture. 1961. 116 × 89 cm.





GIACOMETTI. Portrait d'I. Yanaihara. 1958. 81 × 60 cm.



GIACOMETTI. Portrait. Peinture. 1959. 92 × 73 cm.

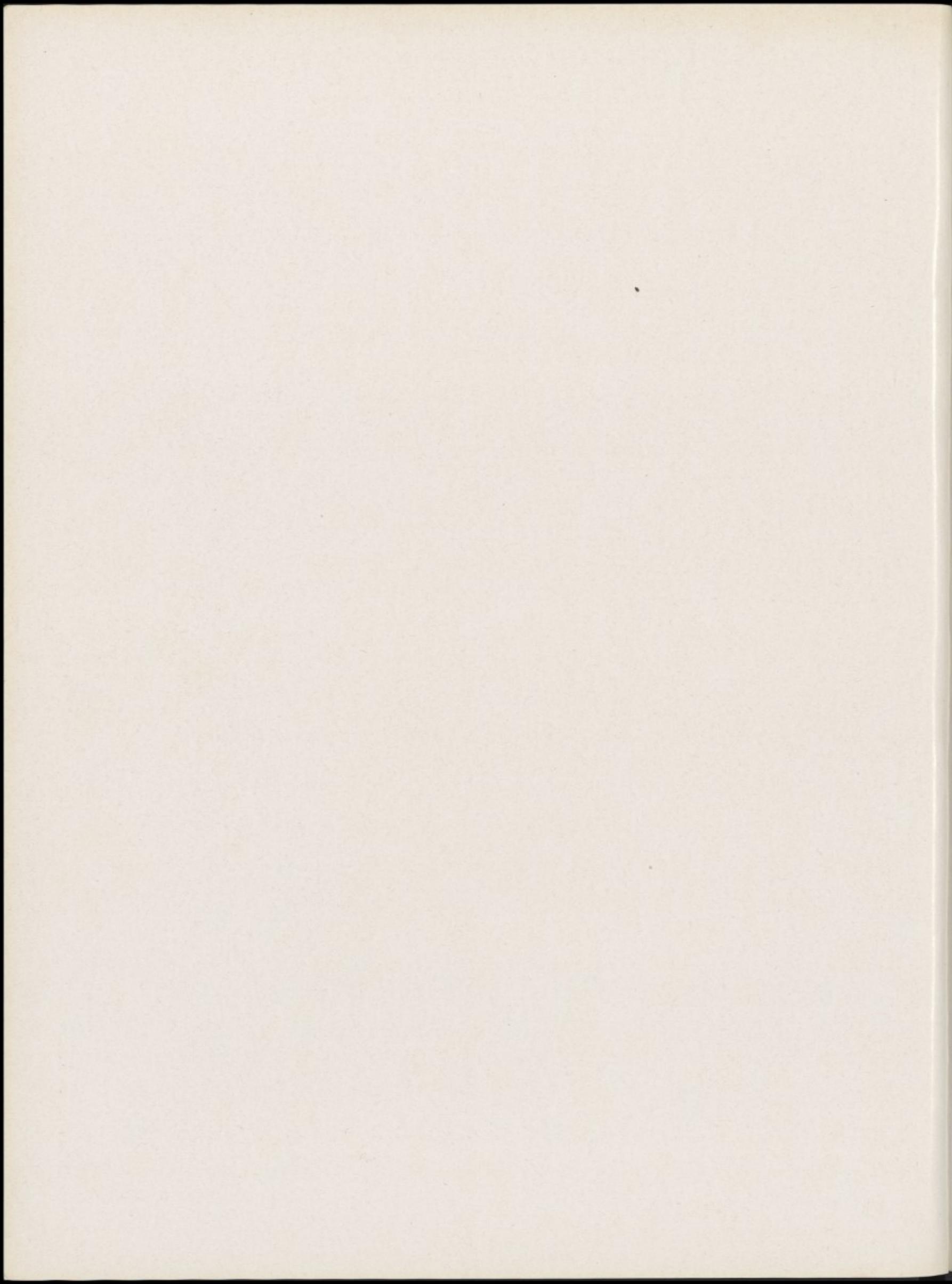
C'est une humilité et c'est un défi, un geste d'amour et un combat, un acte de raison et une insistance démentielle. La main du peintre, comme si elle fustigeait, comme si elle châtiât la création, vient et revient autour de son immobile modèle. Trait après trait, lasso après lasso, cerne après cerne, il faut enfin fixer cette proie fuyante, perpétuellement appelée hors d'elle-même par l'impérieuse exigence de ses transformations, per-

pétuellement prête à s'évader dans son plus lointain avenir et même déjà hantée par sa dissolution.

Ici apparaît l'ambiguïté, le renversement automatique de l'impression de fixité, comme il arrive de toute notion poussée jusqu'à son extrême conséquence: c'est que l'illimité et en quelque sorte la vitesse du possible humain se trouvent comme



GIACOMETTI. Femme assise. 116 × 89 cm. Galerie Maeght. (Photo Delagénère).



par miracle, saisis en même temps que le fixe, le stable, le limité.

Il semble que ce visage dont je me rends maître à l'instant dans une objectivité souveraine, je l'appréhende à travers les nuées de sa fantasmagorie intérieure, comme s'il avait voulu s'échapper par le sortilège et qu'au lieu d'être brouillé, dissimulé par les volutes de ses projections imaginaires, il s'y était trouvé soudain démasqué et « ressemblant », — pris à son propre piège. Les flèches, les lacis, les lanières, les griffures des buissons, les traînées de brouillard, tout concourt à le capturer: le voici qui s'avance, vient vers moi, s'approche,

jamais le même, toujours le même, *toujours davantage le même.*

Tel est — pour un œil non prévenu ou qui s'efforce d'être « neuf » et d'avoir au préalable tout oublié — ce qui peut sembler être l'image complexe de la *figuration* dans l'œuvre peinte d'Alberto Giacometti: une dramatique sans cesse reprise, sans cesse remise en question, sans cesse biffée, effacée puis réaffirmée, soulignée, sans cesse approfondie jusqu'au délire, — la dramatique du rapport entre la limite et la non-limite de l'être humain.

Une sorte particulière d'hallucination s'y révèle:

GIACOMETTI. Portrait de sa mère. Peinture. 61 × 50 cm.





GIACOMETTI. Paysage. 1960. Peinture. 55,5 × 46 cm.

l'autorité de *ce-qui-est-là-devant-moi*. Qui, de nous deux, surgit? Moi qui regarde ou le portrait qui est regardé? Mais qui n'a pas connu, enfant, la surprise d'entrer dans une pièce que l'on croit vide et d'y apercevoir quelqu'un qui n'était pas attendu à cet endroit, ni à ce moment? Même un familier ou un proche se couvre instantanément du halo de notre propre saisissement et, d'un bond, saute dans le monde des « apparitions » qui font

battre le cœur. Ainsi le réel, à son comble de présence, prend la consistance du rêve.

Or c'est bien moi qui rêve et moi seul. Cette peinture ne l'a pas voulu sans doute, mais je n'y puis rien. Spectateur, je rêve un rêve qui m'est imposé. Je rêve et j'imagine que l'homme de maintenant est cette sorte nouvelle de cathédrale à claire-voie, faite de hardies et élégantes projecteurs calculés, de lignes et de paraboles lancées

à toutes les dimensions de l'espace, à tous les rythmes de la durée.

Un trait de pinceau, — j'en éprouve au bout des doigts l'abstraite, déliée et friable sensation, — ce fut d'abord un mouvement rapide et sûr avant de devenir la trace fixée, désormais immobile, de ce mouvement. Nulle « forme » qui n'ait été d'abord cheminement, vitesse, intention, destination d'un point à un autre, bref une « désigna-

tion ». Cet échafaudage de traits, cette vannerie prodigieuse et légère, ce tissu serré de fil, de franges et de poudres teintées, c'est l'homme en forme de proue qui s'avance et s'impose, muet, démesuré, achevé, inachevé, compact et transparent, sans vaine « expression » sur son visage essentiel, sans gesticulation inutile, sans autre volonté que de fendre l'espace et de se construire dans le temps.

JEAN TARDIEU.

GIACOMETTI. Portrait de Mme M. Peinture. 1961. 100 × 81 cm. Photos Galerie Maeght.



Poliakoff ou l'espace de la peinture abstraite

par Dora Vallier

Délibérément nous appelons aujourd'hui espace cette part indéfinissable, irréductible de la peinture que l'on appelait souvent âme, autrefois. Puis l'esthétique est venue soustraire l'art à l'emprise du vocabulaire romantique qui en rendait

compte, elle a essayé de mettre de l'ordre, forgeant d'autres mots, précisant les notions destinées à relater une expérience, en fait, incommunicable. Mais l'homme ne vit-il pas de son acharnement aux prises avec ce qui le dépasse? De nouveaux

POLIAKOFF. Composition. 162 × 130 cm. Salon de Mai 1961. (Photo Delagénère).





POLIAKOFF. Composition. 1960. 73 × 60 cm. Galerie Knoedler, Paris. (Photo Cauvin).

mots sont venus s'ajouter aux anciens pour parler de l'art, avec l'arrière-goût pourtant que quand tout a été dit, tout est à recommencer. Ainsi de Poliakoff. On a parlé de son espace construit à travers la couleur par un ajustement de formes venant du bord de la toile pour aboutir à la surface plane par excellence, loin de toute géométrie; on a indiqué les références visuelles que le tableau ainsi obtenu suscite: Byzance et son espace à deux dimensions ont été évoqués; la signification, enfin, de cette peinture a été interprétée comme une image de notre solitude, la solitude verticale de notre temps. Et pourtant chaque fois que je vois un tableau de Poliakoff je sais que tout est à recommencer. Une fois de plus je vais chercher une voie pour approcher cette peinture prenant l'écriture pour ce qu'elle est: rien qu'une poursuite de cette manière d'être ensemble avec le

tableau que nous appelons volontiers expérience, mais qui nous retient comme un plaisir.

Ce qui suit n'est que la tentative de surprendre le regard devant les tableaux de Poliakoff, de le ralentir, de le regarder au ralenti à l'intérieur du tableau.

Tout commence par la suppression des objets environnants: le regard a glissé sur eux pour aussitôt aller ailleurs, vers le tableau. C'est l'action de la peinture et elle reflète son pouvoir de supplanter le réel, de créer entre nous et le monde une nouvelle relation. Au tableau d'établir cette relation, modifiée à l'infini, mais chaque fois proposée et assumée comme définitive. S'instituer en microcosme — durant des siècles la peinture a obéi à cette ambition mettant le monde à l'abri du temps en une vision-trompe-l'œil. L'espace de la vie interrompu soudain par un espace fictif le re-



POLIAKOFF. Composition. Septembre 1960. Détrempe. 89 × 116 cm. Galerie Knoedler, Paris.

flétant au loin: le miroir des *Arnolfini* de Van Eyck captant à son tour ce que le tableau a déjà pris sur le vif. Image de l'image, tel était l'espace que la peinture enserrait il y a cinquante ans encore. La démarche pouvait varier, le point de départ restait évident.

Mais où est le point de départ d'un tableau de Poliakoff, cet espace qu'il me renvoie avec une puissance aussi grande qu'est-ce qu'il est? La réponse, une seconde, est en suspens, puis elle s'impose: « il est sa propre image », et elle n'a fait que boucler la question au lieu de l'ouvrir. Pour tout éclaircissement cette réponse nous apprend que l'espace représenté se confond avec la représentation de l'espace. Il n'y a donc plus confrontation — jusque-là nos termes suivent, puis ils perdent pied, ne voyant que piétinement à l'endroit où un sens, en dehors d'eux, apparaît. Solli-

cités nous avançons, alors que les mots restent loin en arrière. Cet espace peint devant nous peut bien ne pas être une confrontation, il *est* cette présence que le regard formule de manière irrécusable lorsqu'il passe d'une forme à l'autre et s'attarde. Mais il la formule seul. Cet irréversible silence auquel nous sommes astreints ne serait-il pas l'illustration de l'incommunicable? Et le tableau abstrait, l'espace-emblème d'une expérience qui se réalise dans l'impossibilité de l'énoncé?

Un trait d'union entre nous et ces formes s'esquisse. Elles désignent ce que nous ne pouvons pas dire, nous donnent à reconnaître son impénétrabilité. J'aime cet enjeu dans la peinture de Poliakoff et la gravité qui l'accompagne. On cherchait tout à l'heure le point de départ de son espace. C'est là peut-être qu'il se dévoile.

Le reste est confié à la couleur. La couleur of-



POLIAKOFF. Composition. 1961. 73 × 60 cm.

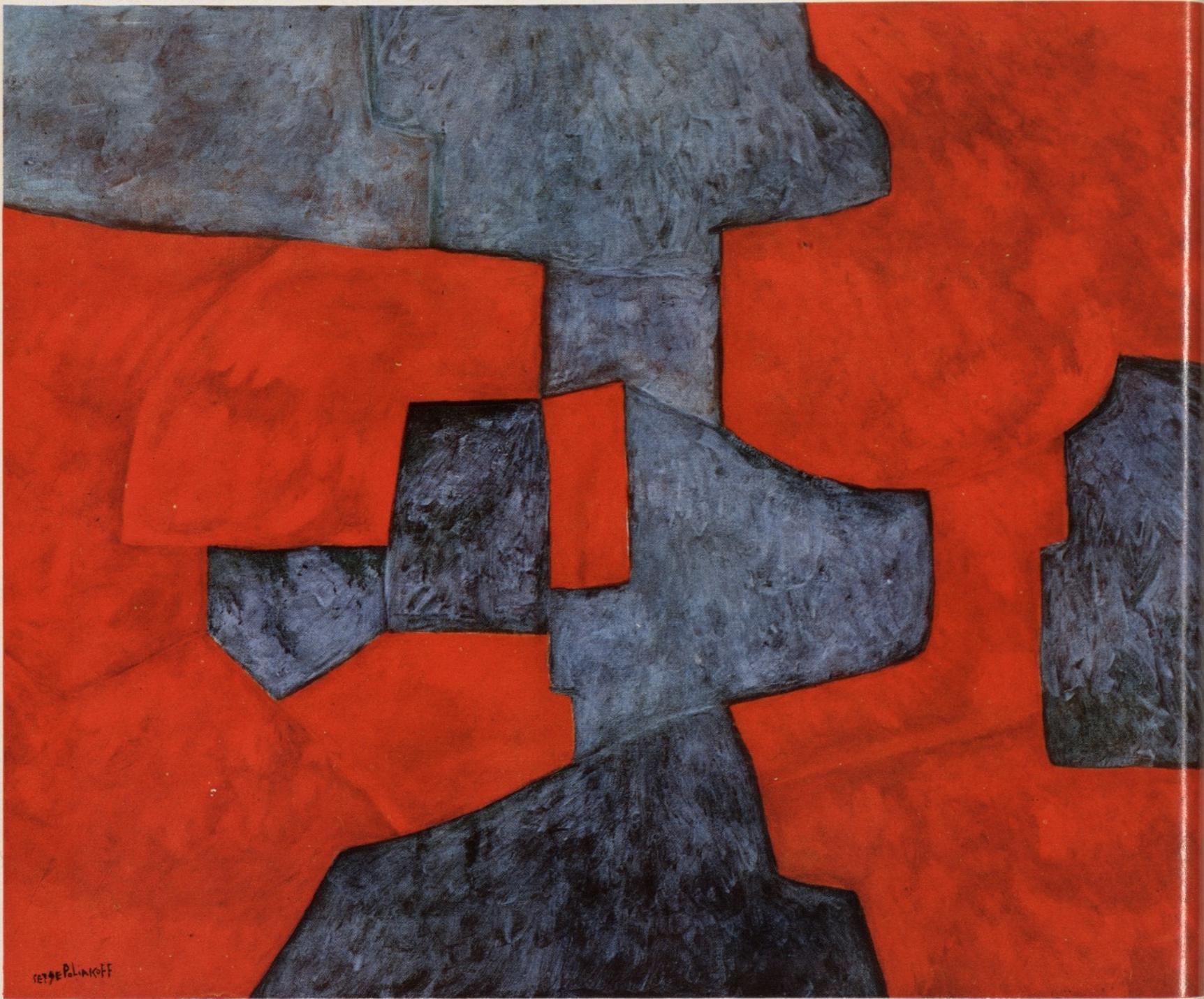


POLIAKOFF. Composition. Mai 1960. Peinture. 116 × 89 cm.

ferte aux yeux tout au long de ce qui la rend indéfinissable, cherchant en nous ce qui fait que nous réagissons autrement devant un rouge et autrement devant un bleu, poussant ces réactions à se révéler, faisant de leur révélation une étendue perceptible. Ailleurs, multiple et variée, la couleur prête son concours à la forme — ici elle est forme. Elle est toutes les formes qui s'échelonnent comme les étapes d'un unique avènement jaune, rouge ou bleu et qui ne cessent de marquer comme des balises les distances à l'intérieur de la couleur. D'où cette vaste immobilité de l'espace que nous voyons. Mais une immobilité qui par son déploiement nous amène là où un bleu, un rouge ou un gris agissent. Ce qu'une couleur nous donne devient ainsi une sensation plus entière, lucide: nous sommes en train de faire l'expérience de l'élément dit couleur, qui fonde, mais dans l'opaque rapidité de l'instinct, notre contact avec le monde de la peinture. C'est comme si le tableau explorait de-

vant nous sa propre substance tout en réfléchissant aux moyens de son accomplissement pour les tirer au clair. Puisque couleur et forme ne font qu'un, leur union totale exclut la ligne. La ligne est donc bannie, mais son action est retenue. Plus: elle est méditée et, elle aussi, comme la forme, finit par être prise en charge par la couleur. Par des poussées successives la touche arrête le bord d'une forme, suggère les limites qu'aucune ligne ne trace, non plus limites au sens du mot, mais lieu de passage d'une forme dans l'autre. Un mouvement massif rythme ainsi l'immobilité de l'espace qui progresse toujours selon la même démarche: de nouvelles couleurs apparaissent et elles se juxtaposent comme des inflexions. On dirait que chacune se répand dans l'autre, attenante, qui la prolonge: le jaune va vers l'ocre, le rouge vers le mauve. Et ces prolongements s'ouvrent comme de nouvelles distances que l'œil parcourt. Il avance loin en elles, cependant qu'el-

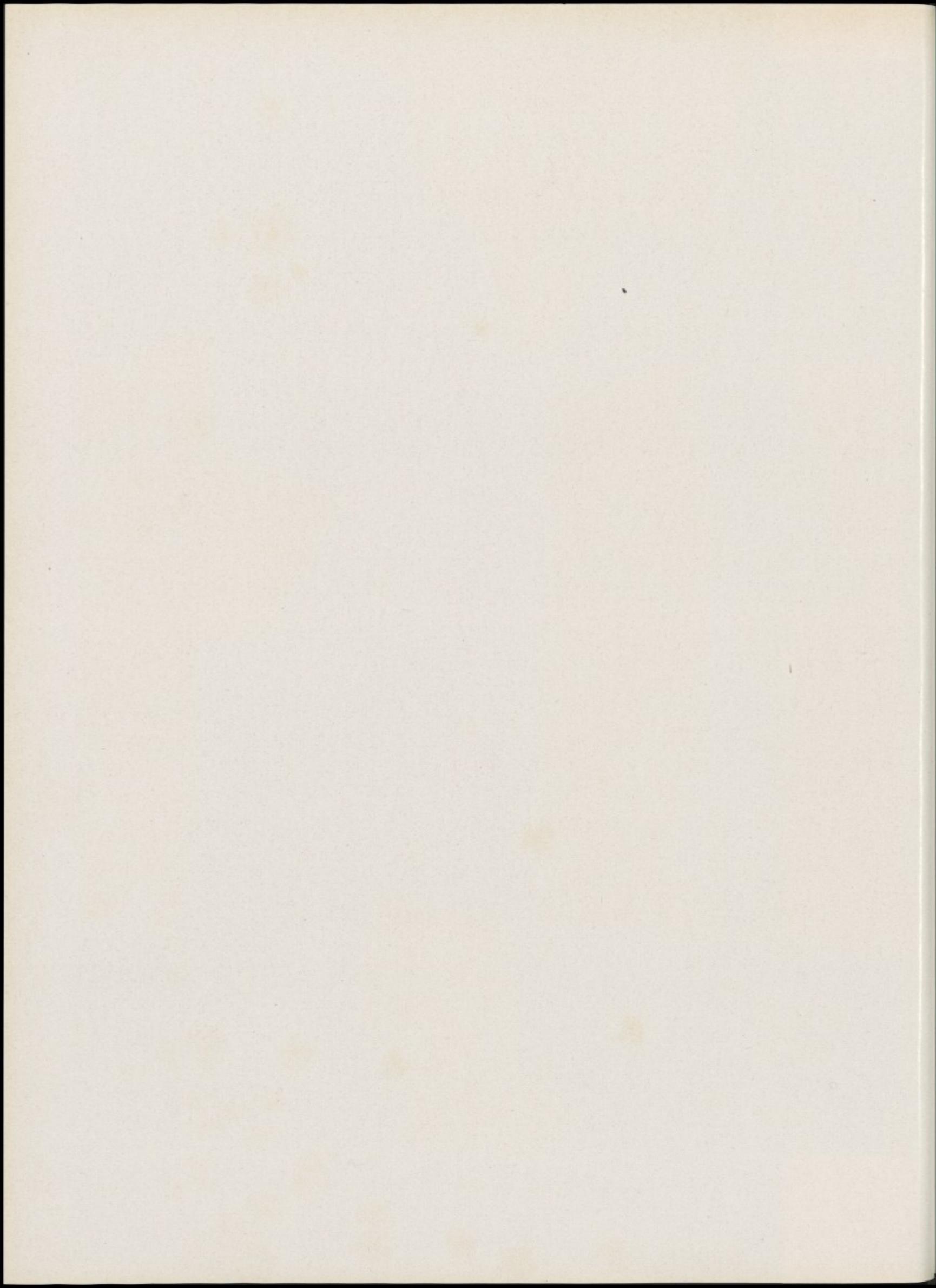




POLIAKOFF. Composition. Peinture. 1961. 162 × 130 cm.



POLIAKOFF. Composition. Peinture 1961. 116 × 89 cm. Galerie Knoedler.





POLIAKOFF. Composition. 1961. 100 × 81 cm.

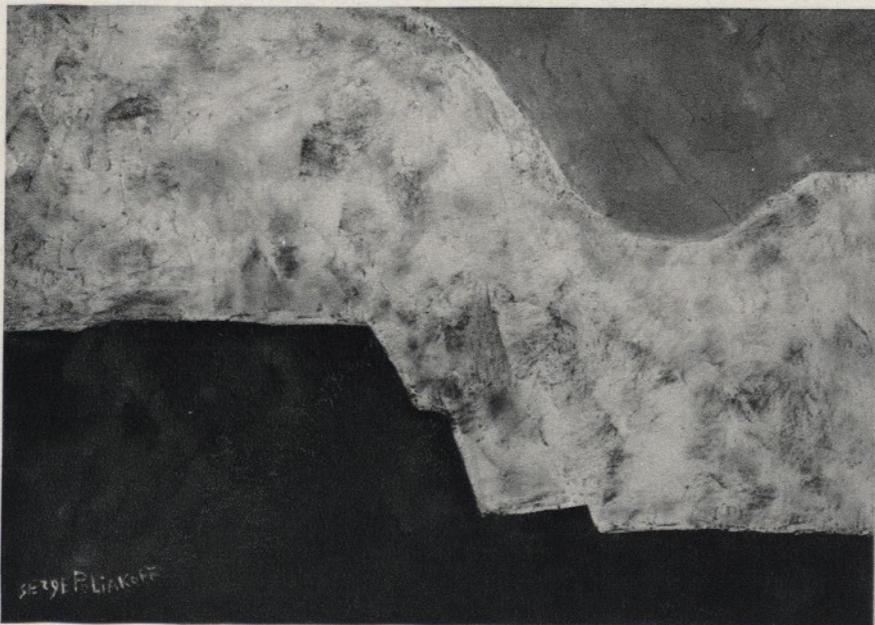
les le soumettent à cette force de gravité qui les commande et les rattache au centre. Le centre: des couleurs détachées de l'ensemble qui donnent en contrepoint la mesure de l'espace. Le tableau est là.

La réflexion peut suivre; elle peut conclure que les moyens de la peinture ont rejoint ici ce qu'il faut bien appeler leur essence; que le tableau lui-même est un événement donné à notre sensibilité au-delà des définitions, voire une fraction



POLIAKOFF. Composition. Tempera. 1960. 116 × 89 cm. Galerie Knoedler.

POLIAKOFF. Composition. 1960. 81 × 65 cm.



de temps étendue jusqu'à l'immobilité. Non seulement, mais une fraction qui affronte déjà sa propre condition: la surface peinte parvenue à la conscience que son isolement dans le temps est simple convention, la peinture conduite au-delà de l'artifice qui consiste à faire *un* tableau pour atteindre le mouvement réel de la création artistique, ce flux ininterrompu que l'œuvre d'art arrête et reprend sans cesse; le tableau devenu diptyque ou triptyque — un pluriel où la durée même de l'art est intégrée.

C'est l'extrême point de ces mouvements successifs que nous venons de voir, où la peinture prend du recul devant elle-même, devient son propre témoin, s'abstrait de ce qui la limite, est, enfin, peinture abstraite.

Je crois que nous venons de faire le tour de l'espace construit par Poliakoff.

DORA VALLIER.

Vieira da Silva et l'intuition de l'espace

par René Berger

Depuis qu'il s'est trouvé, voilà plus d'un demi-siècle, des artistes assez hardis pour remettre la nature en question, tout se passe comme s'il suffisait de l'injurier pour faire acte de peintre. Le coup de pied de l'âne est devenu raison d'exister, tout au moins de subsister. La vanité remplace le talent. Quant au génie . . .

De quoi s'agit-il? De ceci: que l'art réputé abstrait provoque les pires égarements, qu'il entretient les pires équivoques, et qu'il est temps d'y voir clair. Mais notre œil le peut-il quand, plus subtilement encore, c'est notre esprit qui se corrompt. Art figuratif, art non-figuratif sont aujourd'hui frères ennemis, au point qu'on ne peut aimer l'un sans être voué aux gémonies par les tenants de l'autre.

« Il y avait une grande querelle dans Babylone, qui durait depuis quinze cents années, rappelle

Voltaire, et qui partageait l'Empire en deux sectes opiniâtres; l'une prétendait qu'il ne fallait jamais entrer dans le temple de Mithra que du pied gauche; l'autre avait cette coutume en abomination, et n'entrait jamais que du pied droit. On attendait le jour de la fête solennelle du feu sacré pour savoir quelle secte serait favorisée par Zadig. L'univers avait les yeux sur ses deux pieds, et toute la ville était en agitation et en suspens. Zadig entra dans le temple en sautant à pieds joints . . . »

La querelle de l'art moderne est plus récente; elle dure depuis moins longtemps, mais on ne s'y montre pas moins opiniâtre de l'un et de l'autre côtés. D'où l'on peut raisonnablement conclure que nos sectaires s'interdisent également d'entrer dans le temple de l'art.

Le temps de la sagesse est-il venu? Je l'ignore; mais il faut accueillir avec joie certains signes.

VIEIRA DA SILVA. Peinture. Rio de Janeiro, 1941-42. Coll. Marianne Willard.





VIEIRA DA SILVA. Le Désastre. Rio de Janeiro, 1942. 81 × 100 cm. Coll. particulière. (Photo Rogi André).

L'« univers », ou plus simplement le public, se fatigue des factieux; les manifestes l'ennuient; l'attrait du scandale s'é moussé. Il veut avoir accès au temple. Qu'il apprécie de plus en plus, parfois avec peine, souvent avec retard, ceux qui y sont entrés ne fait cependant pas de doute. Le temps de l'épreuve a commencé, et la question de savoir s'il faut avancer du pied droit ou du pied gauche n'aura bientôt plus de sens, faute de jambes ou de combattants.

Après ce préambule on s'attendra peut-être que je compare Vieira da Silva à Zadig, ce que j'aurai garde de faire. Qu'elle soit dans le temple suffit. Et la compagnie, que je sache, n'y est pas nombreuse. Sans doute parce que l'art, quoi qu'on dise, reste précisément un temple, qu'il faut des dispositions pour y être reçu, d'abord celle au recueillement, un apprentissage, des dons, qu'il

faut, plus qu'une aptitude aux prouesses (ceux qui tiennent Zadig pour un malin sautent à pieds joints, mais par-dessus la peinture), une foi et cette humilité d'esprit qui consiste à servir l'art plutôt que de le mettre à son service. Quelles silhouettes démêler dans l'ombre vivante des piliers? Soucieuses de leur office, elles s'affairent plus qu'elles ne se montrent. Sachons gré à Vieira da Silva de nous autoriser à la suivre.

Je ne connais pas Lisbonne où elle est née, mais si j'en juge par les tableaux qui portent son nom ou s'en inspirent, il est difficile de nier le pouvoir de cette ville. Ne serait-ce pas d'elle que lui vient le goût des maisons étagées qui s'ouvrent moins par des fenêtres que par le rêve de ceux qui les habitent? Maisons si proches du ciel que les murs, tendus jusqu'à l'extrême de la transparence, s'y confondent? (Je sais bien que l'angoisse par-



fois resserre les moellons, que l'air se durcit... nous en reparlerons.)

N'est-ce pas encore de son enfance studieuse qu'elle a gardé le goût des livres? Les bibliothèques reviennent dans son œuvre comme refrain. Qu'elle ait beaucoup lu, des poètes, des philosophes, en plusieurs langues, dit-on, n'est pas l'affaire. Mais on se défend mal, en présence du clavier qui compose les rayons, de l'idée que les livres pourraient bien être autre chose qu'un assemblage de feuilles imprimées, qu'ils sont peut-être les touches d'un instrument depuis longtemps oublié, ou pas encore inventé, le « librophone » (pourquoi pas?), que les mots, — c'est bien cela, — ne s'ébruitent pas en idées, étant, pour qui sait prêter l'oreille, une sorte de silence au bord de la parole.

Allez vous étonner que les bibliothèques se muent en villes, les villes (quelquefois) en bibliothèques! Elles sont également demeures de l'âme: les rues feuilletent les façades; les pages ouvrent leurs baies. Du moins la peinture de Vieira da Silva nous le donne-t-elle à entendre. Par-delà les différences d'origine, de langue, d'accent, cités et livres instituent une volonté d'harmonie qu'en dépit des troubles et des périls de l'histoire ils s'efforcent de maintenir.

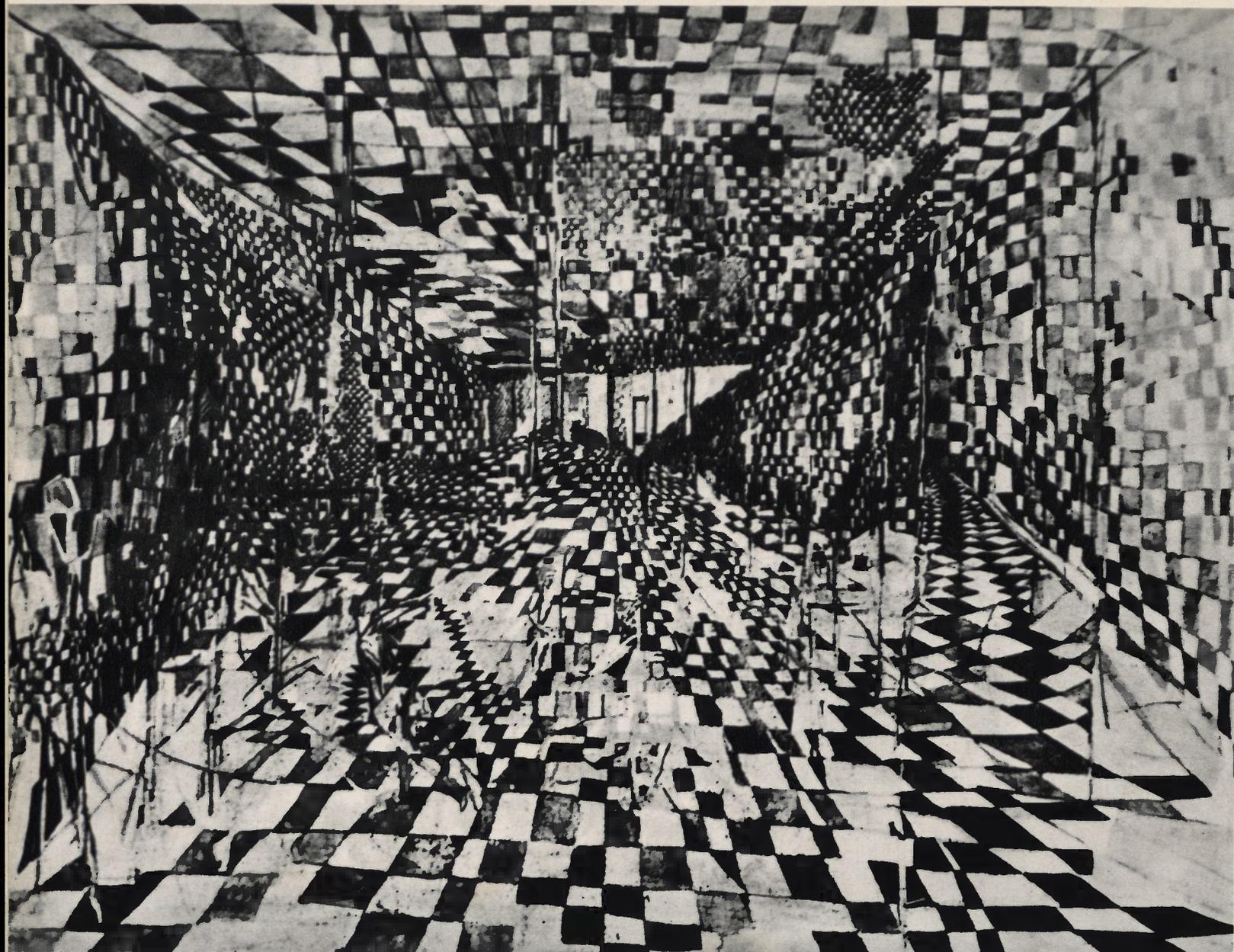
Très jeune Vieira da Silva a beaucoup voyagé.

Ce qui est banal à une époque où chacun se déplace. Mais il s'agit bien de se déplacer avec le bagage de sa seule personne, plus l'appareil photographique pour les curiosités! Aux voyages qu'elle fit dans son enfance, à ceux qu'elle entreprend plus tard en Italie, puis, dans des circonstances douloureuses, — c'était la guerre, — au Brésil, elle doit cette intuition de l'espace qui mêle les sites aux saisons, les climats aux heures, les visages aux sources. Telle j'imagine l'hirondelle assemblant fil à fil les méridiens pour tisser la nappe multicolore de ses vols. Le cœur fait oiseau.

A vingt ans Vieira da Silva est à Paris, travaillant la sculpture avec Bourdelle et Despiau, mais la peinture la reprend tout entière. Arpad Szenes, qui, d'abord son professeur, devient son mari, n'y est sans doute pas étranger. Toute rencontre est fortuite; seules les suites la rendent nécessaire. Aussi faut-il rendre grâce à une union qui, au long des années, ne cesse de féconder deux sensibilités délicates, animées l'une et l'autre de la même foi, d'une égale intransigeance aussi. Ce n'est donc pas le hasard si Vieira da Silva, faisant à vingt-quatre ans le portrait du peintre Arpad Szenes, conjugue le visible et l'invisible dans le double regard d'un masque océanien. Ce n'est pas non plus le hasard si, en séjour à Marseille avec son mari, le besoin la saisit de peindre le pont trans-

VIEIRA DA SILVA. Le Cataclysme. Paris, 1954. 97 × 130 cm. (Coll. particulière, New York).





VIEIRA DA SILVA. Le Cirque. Paris, 1947. 115 × 87,5 cm. (Coll. particulière, Rio de Janeiro).

bordeur dont l'antenne capte les fluides de la mer et du ciel. Etres et choses échappent à nos précaires définitions; ils tressaillent de tout ce qui se meut alentour et en nous.

Il serait vain de vouloir suivre Vieira da Silva pas à pas. Mieux vaut s'arrêter à quelques œuvres, moins pour marquer des étapes que pour surprendre les accomplissements d'une maturation ininterrompue. Voici donc qu'en 1935 apparaît la *Chambre à carreaux* dans laquelle se formule l'une des grandes préoccupations de l'artiste. L'œil est de prime abord confondu par cet essaim de losanges, de carrés, de parallélogrammes qui se disputent l'étendue, s'accrochant à la perspective et la déchirant à la fois. On dirait d'un jeu, presque d'une illusion d'optique si ne s'amorçait le mouvement en spirale, prélude à quelque menaçante action. C'en est fait de l'espace policé que notre esprit a établi selon les trois dimensions qui l'ac-

commodent et le rassurent. Non sans inquiétude l'artiste met au jour sa sauvagerie native et la nature du lien qui nous unit à lui. Car, hors de l'enclos où nous avons appris à faire pâturer nos idées, s'étend le champ où se donnent libre carrière nos gestes, nos désirs, nos passions, et qui nous marque de son empreinte à son tour. Tel ce *Château de cartes* par exemple, il découpe nos jours en lamelles, nos visages en minces effigies, dispersant au vent les confettis de nos actions. Qui donc a creusé, dans la *Forêt des erreurs*, cette nef démentielle, sinon le génie de la Mort qu'entraîne une étique cavale? Mais on peut aussi bien se demander si ce n'est pas l'espace en délire qui tord les arbres et suscite l'attelage dérisoire. Le surréalisme n'a que faire ici, les événements, hélas, beaucoup.

Les angoisses de la guerre qui approche n'échappent pas à l'artiste; ni le fait que l'étendue, qui

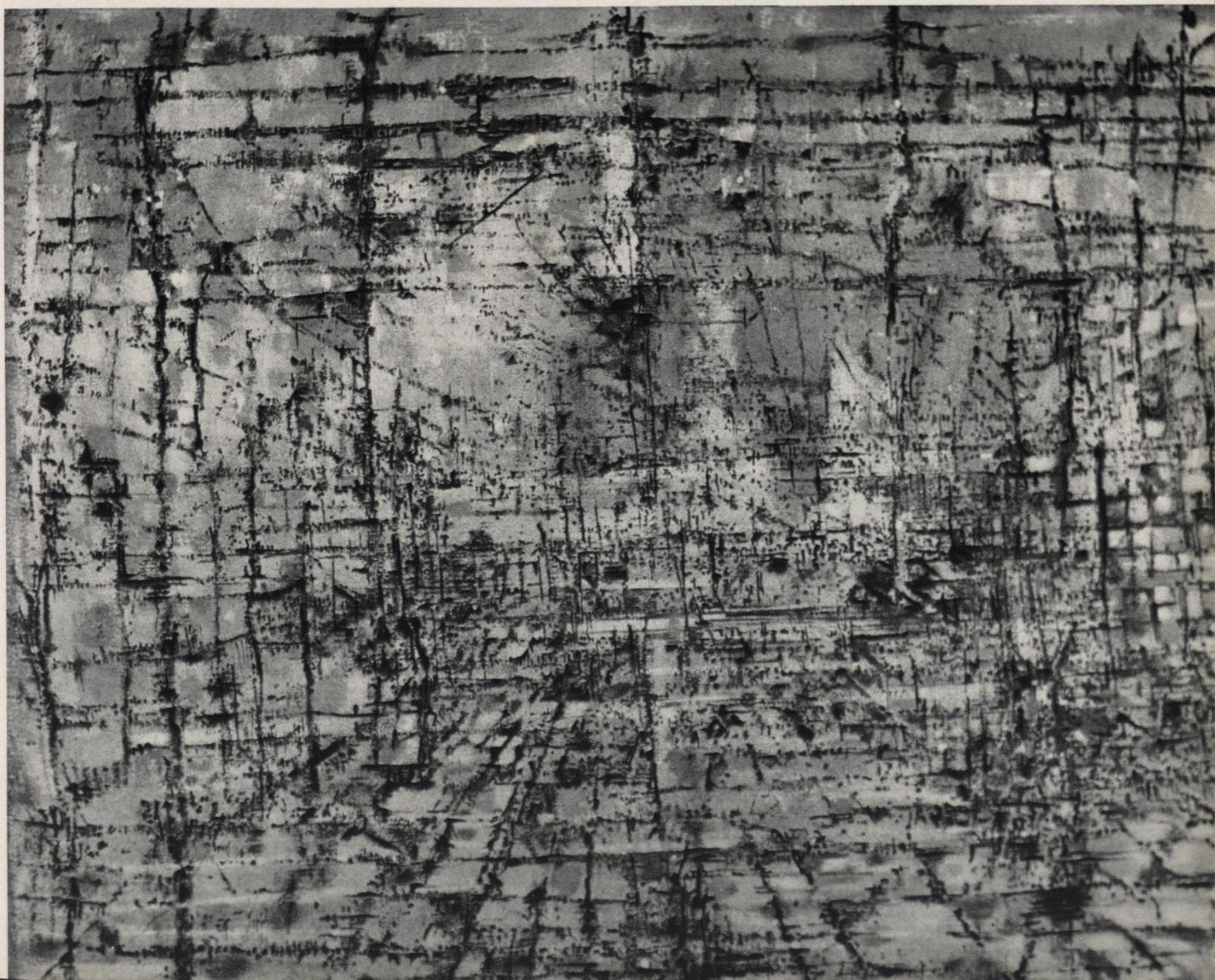
est le tissu de l'histoire, deviendra, par le dérèglement des hommes, l'opéra fabuleux de leur cinq années d'hallucinations. Imagine-t-on ce qu'il a fallu de désespoir, de force aussi pour peindre *Le Désastre*, toile vengeresse qui jette vainqueurs et vaincus, bourreaux et victimes dans la broussaille d'épées dont ils ont fait leur destin? On songe au *Triomphe de la mort*, à *Dull Griet* de Breughel. La similitude des sujets importe moins que la puissance, égale chez les deux peintres, de porter l'art au niveau du tragique.

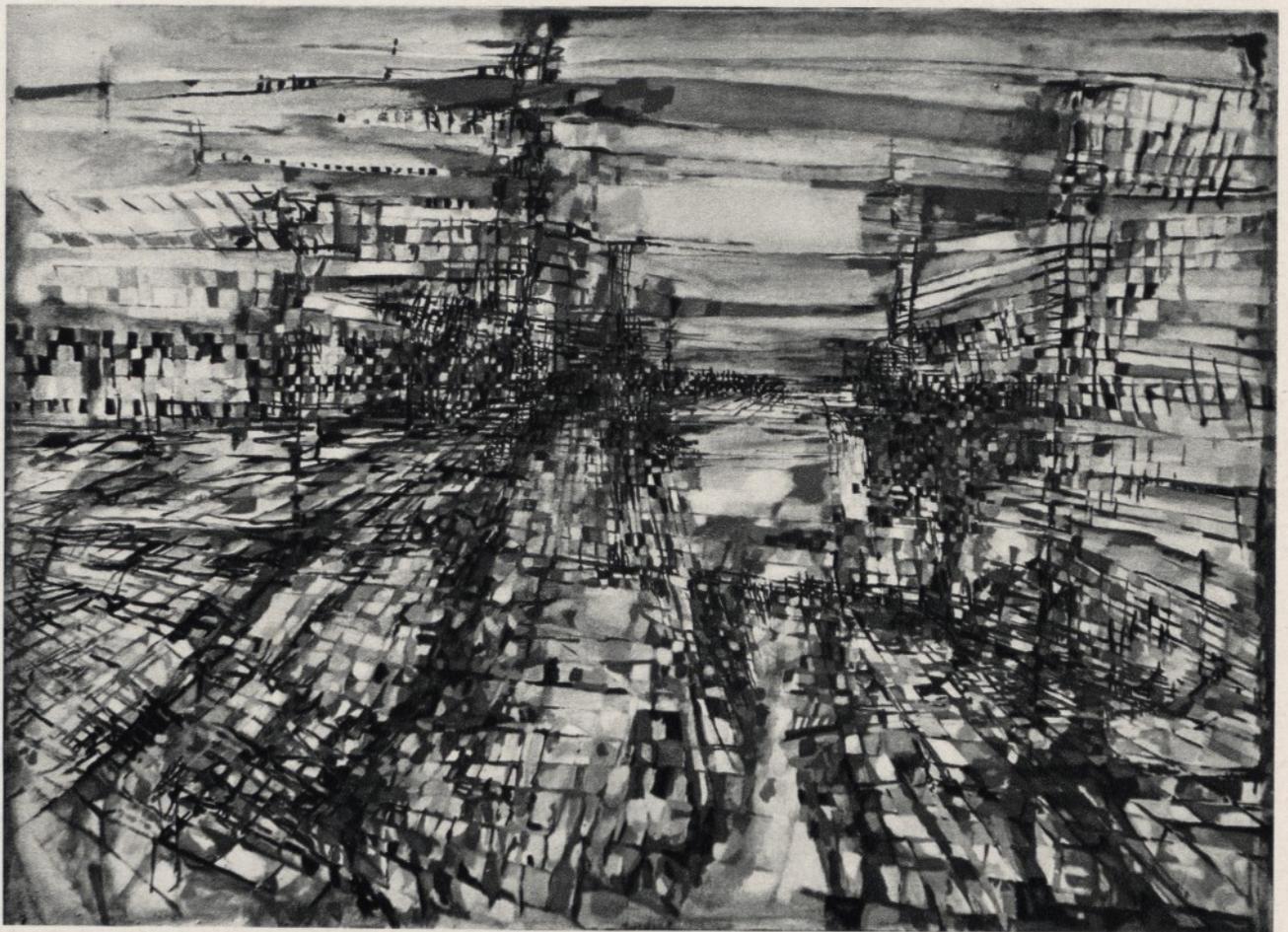
De cette époque Vieira da Silva tire la certitude qu'il n'est rien dont nous n'ayons charge ici-bas. Non qu'elle croie à la promotion d'une peinture dite engagée. Ce n'est pas servir que céder aux passions partisans. L'acte de peindre est une responsabilité sans restriction. Les hommes s'abandonnent-ils à la folie, l'univers entier est mis en pièces. L'âme démembrée, l'air s'aiguise en couteaux, le sol se hérissé de tranchets; l'herbe, la feuille tendre deviennent épines. L'œuvre de Vieira da Silva ne serait pas ce qu'elle est si elle n'avait pas témoigné de cela. Elle ne le serait pas non plus

si ce qui a été sauvé n'avait pas trouvé chez elle, mieux que l'occasion de survivre, celle de vivre.

Que l'on compare *Le Désastre* avec le *Cataclysme*, qui date de 1954. Le titre même de cette toile est périlleux; il incline un peu trop à chercher (et à trouver) l'analogie avec ce qu'il désigne. Pour ma part, et au risque de me tromper, je pense qu'il s'agit d'autre chose. Tout se passe en effet comme si l'artiste, enchaînant les masses, les disloquant, les brisant, les reprenant encore, se vouait à conjurer la menace pour laquelle n'existe nulle parade, celle du néant. Plus sensible que les autres à l'usure, plus conscient aussi de notre dépérissement au fil des jours, l'artiste remédie à notre condition en projetant au-devant de soi, au-devant de nous, ces *instances d'êtres* que sont les formes. Telle est sans doute, avant même la mission d'exprimer ou de témoigner, sa responsabilité la plus haute. Avoir charge d'âmes, c'est faire que quelque chose existe, que la mort soit, non pas abolie (ce qui n'est pas en notre pouvoir),

VIEIRA DA SILVA. La Gare Saint-Lazare. Paris, 1960.





VIEIRA DA SILVA. Perspectives urbaines. Paris, 1952. 97 × 130 cm. (Coll. particulière en Australie).

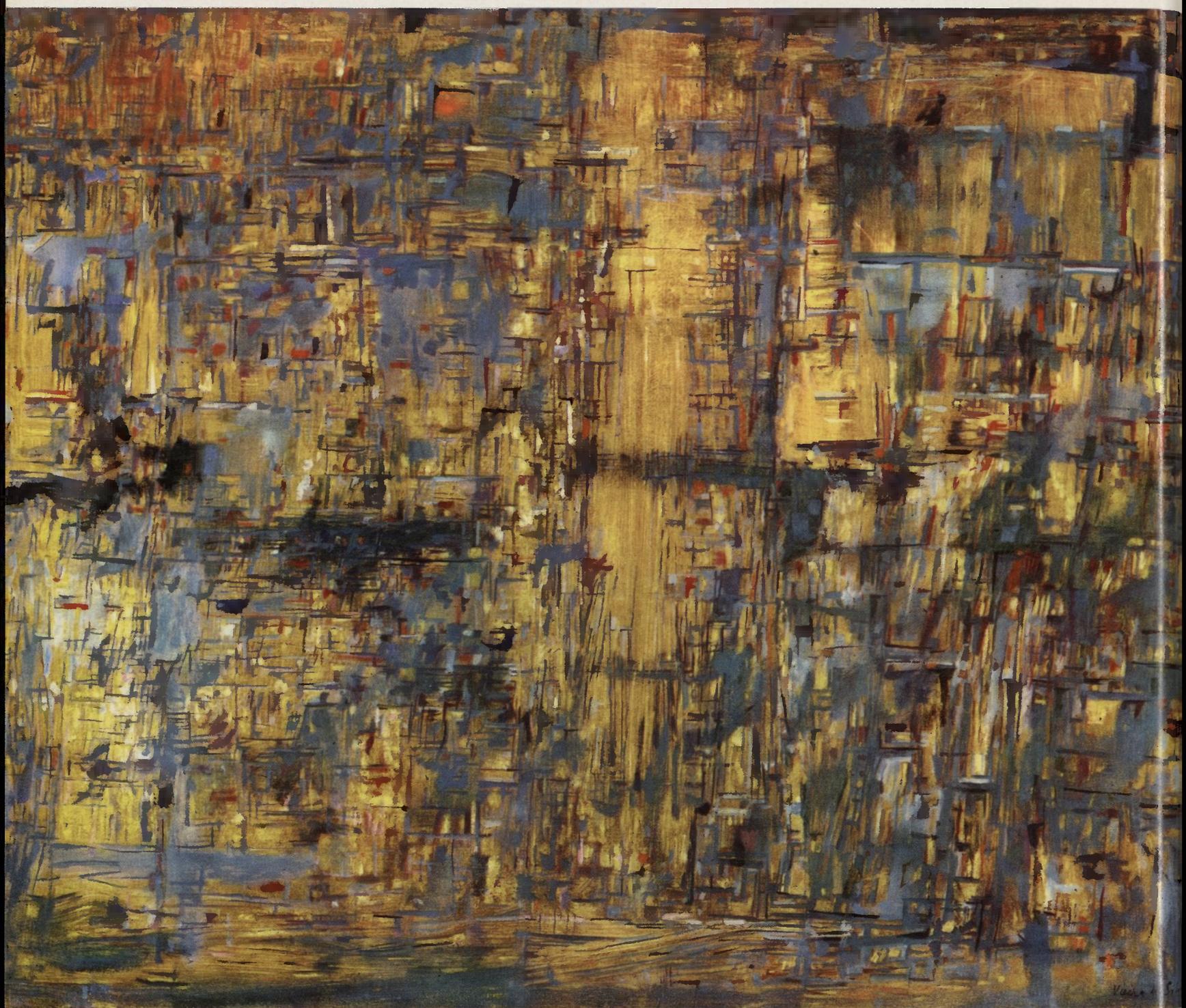
mais niée. *Cataclysmes* paradoxalement suscite le double mouvement de contraction et de dilatation par lequel notre cœur rythme la vie, par lequel l'art, perpétuant les battements, instaure un monde en création.

Abusivement interprétée, la trop célèbre formule de Maurice Denis: « se rappeler qu'un tableau — avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » a donné lieu au pire malentendu. De ce qu'elle énonce, avec raison, la primauté de l'ordre plastique sur la figuration, les suiveurs et les amateurs de facilité ont conclu à la séparation des deux termes. L'antinomie est devenue mot d'ordre. Mais le sophisme se dissout au contact de ceux qui pensent droit: « D'abord, écrit Paul Klee, l'artiste n'accorde pas à ces formes naturelles des apparences la signification qui s'impose aux réalistes exerçant la critique. Il ne se sent pas tellement lié à ces réalités, car il ne voit pas dans le fini des formes l'essence du processus naturel de la création. Il tient davantage aux forces qui les créent. Peut-être est-il philosophe sans le vouloir. Et s'il ne tient

pas ce monde, comme les optimistes, pour le meilleur des mondes possibles, ni ne veut affirmer non plus que le monde qui nous entoure est trop mauvais pour qu'on puisse le prendre pour modèle, il se dit toutefois: sous son aspect actuel, il n'est pas le seul monde qui soit. Il considère par conséquent d'un regard pénétrant les choses que la nature lui met formées sous les yeux. Plus il approfondit, plus il relie aisément les points de vue d'aujourd'hui à ceux d'hier. Et plus s'imprime en lui, à la place de l'image achevée de la nature, celle, seule essentielle, de la création comme genèse. Il se permet aussi de penser que la création ne peut guère être terminée aujourd'hui, et il étend par là du passé vers l'avenir cette action qui crée le monde. Il confère à la genèse une durée. »

De cette action qui crée le monde, et qui ignore l'opposition factice de l'art figuratif et de l'art abstrait, Vieira da Silva est l'un des répondants exemplaires. Il ne s'agit pas pour elle d'amputer les objets d'une partie de leur aspect reconnaissable pour s'adonner à je ne sais quel art d'allusion (presque toujours illusion camouflée). Aussi n'est-on nullement tenté, en présence de *La Gare St-*

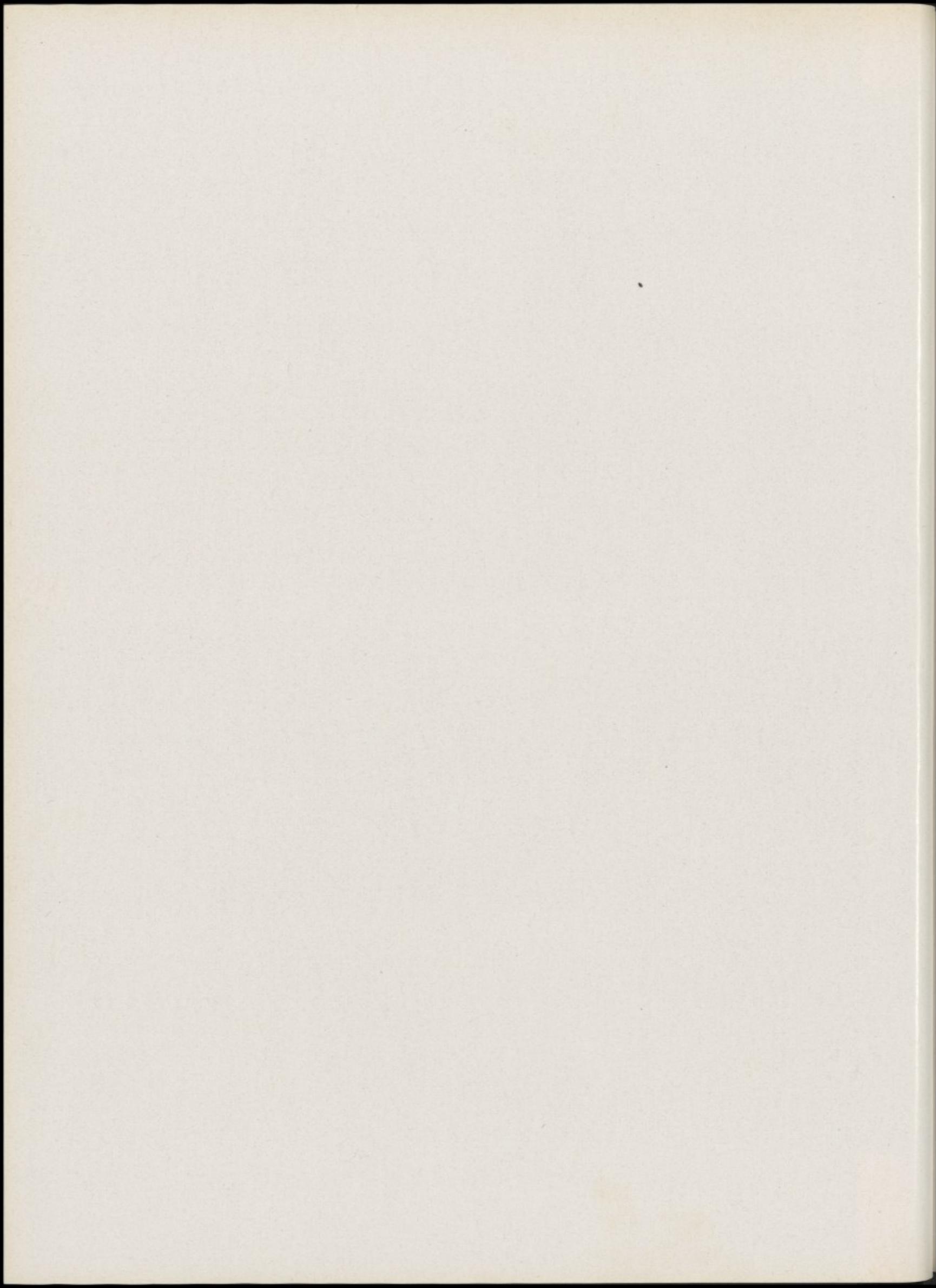


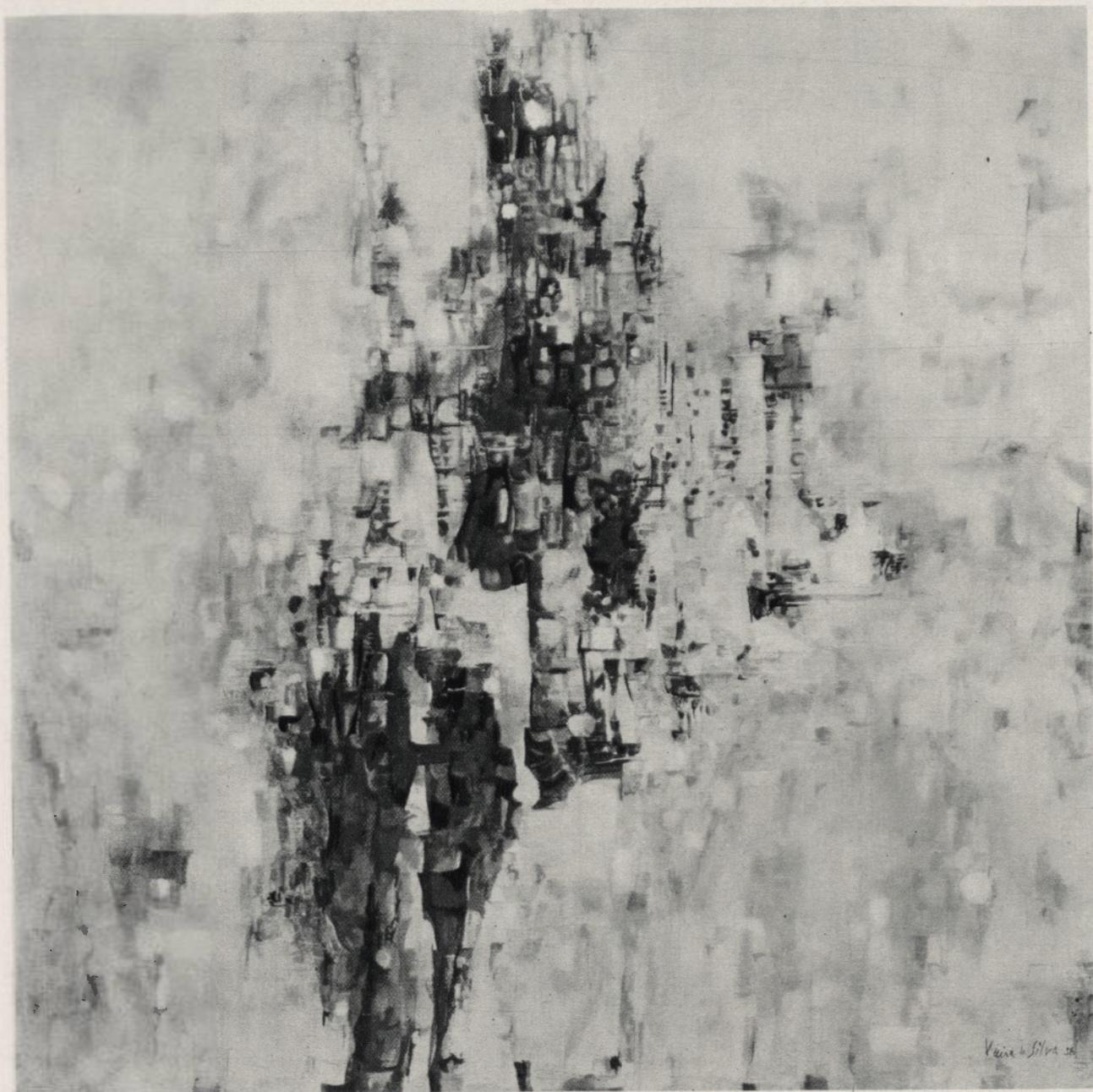


VIEIRA DA SILVA, Le Théâtre. Peinture, 1961. 100 × 81 cm. Galerie Knoedler.



VIEIRA DA SILVA. La ville forte. Peinture. Paris, 1960. 162 × 147 cm.





VIEIRA DA SILVA. Port dans la brume. Peinture. 1956. 80 × 80 cm. (Coll. particulière au Canada).

Lazare, de reconstituer les pans du toit, ni de ramener les lignes à la parallèle des rails, pas plus qu'on ne confond les taches avec de la suie. Et qui cherche à rétablir *Perspectives urbaines* à l'image d'une ville reste assurément sur sa faim. Mais n'est-ce pas précisément le but de l'artiste? Dans sa forme convenue, l'objet provoque la satiété; on le quitte sans regret. Mais que le peintre le saisisse dans son mouvement interne, aussitôt naît en nous la certitude de la promesse. Faim royale que celle qui nous donne le désir d'être au monde!

Multipliées par une main diligente, les lignes s'étirent en lacis serrés, formant ici et là de lourds écheveaux, à quoi s'ajoutent les mèches colorées, les points, les étincelles que revendiquent et soutiennent de larges taches, transparentes, opaques, grenues parfois. La mythologie, qui est passée de

mode, enseigne que les Parques étaient trois: Clotho, qui présidait à la naissance en tenant la quenouille; Lachésis, qui tournait le fuseau, et Atropos (celle-là, personne ne l'ignore) qui coupait le fil. L'artiste ne connaît que les deux premières. Et le fil de se dévider, inépuisable, que les Enfers ne peuvent rompre, étant la vigueur même de la création.

Voici donc que, telles des antennes, lignes, taches, couleurs vont au-devant des choses, non pour les capter, mais pour que de leurs fluides mêlés prennent figure les forces en attente. *Ville, Port, Chantier naval* pourraient aussi bien porter d'autres titres. Renonçant à la description, ils sont les visages possibles d'un monde qui n'a pas pris



VIEIRA DA SILVA. Cycle des saisons. Peinture. 1960. 81 × 100 cm. (Photo Rogi André).

fin. J'entends que Vieira da Silva porte l'acte de peindre en un point où les choses échappent à la formule pour conserver leur pouvoir de forme. Aussi ses tableaux fournissent-ils à notre perception sans jamais s'y réduire. Les indices découragent l'identification; ils refusent même de renvoyer à une réalité cachée. Ils sont à la fois *action et sens*. Si donc notre perception est suspendue, ce n'est pas qu'elle se dissolve (la sensation, qui en est le cœur, reste sauve), mais, hors des habitudes, elle nous achemine vers la délivrance:

*« Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui! »*

Mais Vieira da Silva se soucie bien de « secouer la blanche agonie »! Avec une obstination fervente, qui est sa raison de vivre, son cri, elle s'arrache « du sol où le plumage est pris » et nous en arrache à notre tour.

La lucidité, qui se complait si souvent chez Mallarmé à la moroserie, se transforme pour affir-

mer très haut notre droit aux ailes. Par l'imagination créatrice nous « entrons en poésie », nous accédons à l'ordre qui transfigure.

Se gardant de tout rappel, l'art répond à l'appel. Dans le rythme qui nous emporte — surfaces bleues tendues comme voiles au vent, lignes arquant l'échine dans l'épais de la toison, plages rugueuses mordues par la vague — la genèse devient vocation.

L'homme a inventé le plus étrange mot qui soit, celui de liberté, le seul pour lequel il consente à donner sa vie. Mais qu'en fait-on aujourd'hui? Contraint de revêtir l'uniforme, il n'est plus que prétexte à divisions. Est-il encore possible d'imaginer que, rompant son avilissante servitude, le mot recouvre le seul sens qui fasse de lui une vertu? L'élan créateur est-il encore une force? Dans sa vigoureuse affirmation, l'œuvre de Vieira da Silva répond comme un espoir, j'aimerais dire, puisque c'est de vertu qu'il s'agit, comme l'espérance.

RENÉ BERGER.

Gérard Schneider: construction et devenir

par Eugène Ionesco

Vous voulez faire de la peinture? C'est très simple.

Pour la peinture en bâtiment, vous prenez un gros pinceau et un pot de couleur. Vous trempez le gros pinceau dans le pot et vous en badigeonnez le plafond ou les murs. Il y a toutefois,

bien sûr, une légère difficulté dont vous devez tenir compte. Il faut que la couleur soit bien étalée, unie, d'un même ton. La monochromie doit être parfaite. Si vous peignez votre appartement en rose-saumon, il est préférable d'avoir le même

SCHNEIDER. La cité. Peinture. 1940. 89 x 116 cm. (Photo Hervochon).





SCHNEIDER. Peinture 507. 1952. 89 × 116 cm. Collection particulière, Paris. (Photo Hervochon).

rose-saumon autour des fenêtres et au-dessus de la cheminée. Si vous avez un rose-saumon ici, un rose-fraise là, c'est raté: à moins de l'avoir fait exprès ou de prétendre, après coup, que vous l'avez fait exprès. Mais on vous croira difficilement. Il est donc préférable de prendre des leçons de peinture en bâtiment chez Klein.

Pour la peinture figurative, que vous fassiez un portrait ou un paysage, c'est, déjà, plus facile. Vous n'avez pas à craindre, en effet, les embûches de la monochromie, de l'unité. Le paysage et le portrait peuvent, et même doivent, être polychromes: la polychromie engendre tout naturellement des valeurs. Pour faire votre tableau, vous regardez donc très simplement et très attentivement le sujet à peindre et vous n'avez qu'à reproduire ce que vous voyez. C'est ainsi que procédaient Velasquez, Rembrandt, Fra Angelico, Courbet et beaucoup d'autres. C'est presque enfantin.

Si vous pensez que vous ne peignez que ce que vous croyez voir, c'est que vous êtes déjà arrivé à une subtilité très grande, et, peut-être, assez dangereuse, car vous pouvez, au nom de votre

subjectivité, au nom de la liberté optique et interprétative qui en résulte, vous permettre toute sorte de tricheries vis-à-vis du réel. C'est ainsi que l'on va à l'encontre de la vérité. Et l'art, imaginez-vous, c'est la vérité. La photographie, est, dit-on, un art mineur: pourquoi? Parce que la photographie triche, justement. Cela est assez long à expliquer. Pour me faire comprendre, il suffit peut-être de rappeler que la photographie est surtout un document. Tout le monde sait que les documents sont naturellement et volontairement faux.

Maintenant, si vous voulez faire une œuvre du genre que l'on entend du genre non-figuratif, c'est encore plus simple. Plus de soucis d'égalité monochromique, plus besoin non plus d'observer un modèle extérieur quelconque.

Voici comment l'on procède, ou plutôt voici comment procède, par exemple, Gérard Schneider.

Il part d'une tache de couleur, d'un ton qui lui chante, d'un thème, d'une base; cette tache de

couleur en appelle nécessairement une autre, complémentaire ou opposée. Un dialogue s'esquisse. D'autres voix ou personnages chromatiques s'interposent, entrent dans ce jeu, dans cette combinaison ou cette composition, ou cette construction qui se complique graduellement et toujours tout simplement, si je puis dire, et où tout s'entrecroise, se ramifie, de nouveau s'unifie: on se parle, la rumeur des flots ou des foules s'accroît, des forces s'organisent et se font face, on se combat, on s'appuie réciproquement, on se sépare, tout se fait écho, se répercute, croît, se transforme, s'arrête, se solidifie, se contrôle l'un l'autre, constitue un univers de sonorités, de voix, de passions, de formes, de puissances, de volumes, de couleurs, se constitue en tout un monde hors du monde, dans le monde, un monde dont l'équilibre se réalise dynamiquement par l'opposition des éléments ou des événements, un *édifice* qui n'est donc pas

le monde, imitation du monde, mais monde, cependant, comme le monde cristallisé à l'image idéale du monde.

Mes lecteurs éventuels, j'en suis sûr, ne sauront certainement pas très bien si, dans ces dernières lignes, j'ai essayé de parler de la structuration de l'œuvre picturale, musicale, architecturale, dramatique, ou d'un plan stratégique de bataille.

Pour moi, analogiquement, c'est à peu près de la même façon que je tente spontanément de procéder pour construire une pièce de théâtre. Le processus créateur et la composition archétypique des œuvres d'art, des mondes imaginaires, est identique essentiellement: les matériaux seuls diffèrent qui servent à construire; ou les langues qui expriment la même idée. Comme nous sommes tous, au fond de nous-mêmes, peintres, musi-

SCHNEIDER. Peinture 97 B. 1956. (Collection particulière à Wuppertal).





SCHNEIDER. Peinture 41 C. 1957. 92 × 73 cm. Galerie Arditti.



SCHNEIDER. Peinture 23 D. 1958. 97 × 130 cm. (Collection particulière).

ciens, architectes, nous n'avons qu'à choisir les matériaux qui nous conviennent, ou les moyens d'expression, et à les employer selon des lois innées que nous n'avons, *tout simplement*, qu'à découvrir dans notre propre esprit.

Pour faire comme Schneider, c'est donc encore très très simple: il suffit de regarder en vous-même, jamais à l'extérieur; mais d'extérioriser, de laisser parler, s'épancher ce qui est à l'intérieur, ce que vous y avez vu et entendu. De cette façon, c'est le monde même, tel qu'il est, que vous arriverez à révéler, authentiquement, tandis que si vous ne regardiez qu'au dehors de vous, vous ne feriez que tout mélanger, vous aliéneriez les deux aspects de la réalité et la rendriez incompréhensible aux autres, à vous-même.

Et c'est ainsi que l'on s'aperçoit que l'intérieur est l'extérieur, que l'extérieur est l'intérieur; que le non-figuratif n'est qu'une façon de parler car il est tout simplement une autre sorte de figuratif, plus dépouillé mais tout aussi concret. Tous les tableaux sont figuratifs, tous les tableaux sont non-figuratifs, puisque ce sont les rapprochements, les contrastes, les valeurs, les profondeurs, la froideur ou la chaleur des tons que tous les peintres recherchent, organisent, expriment. Car il

est clair que le paysagiste faisait seulement semblant de regarder ce qu'il voyait à l'extérieur: en fait, il regardait en lui. De même, le peintre non-figuratif, tout en regardant en lui, regarde au dehors, l'univers de tous les hommes dont il surprend, dégage, exprime les lignes de force, les événements énergétiques purs.

Et nous nous apercevons, bien sûr, que ce qui paraissait simple ne l'est pas. Qu'il est difficile de se révéler à soi-même; qu'il est malaisé d'écarter l'appris par cœur — ce cholestérol des artères de l'esprit — le su qui est mal su tant qu'il n'est pas une redécouverte intime, la soi-disant objectivité, trompeuse, tendancieuse.

Gérard Schneider laisse surgir, dire, prendre forme, s'intégrer dynamiquement dans un ensemble qui le contient dans sa poussée, une sève ardente, un flot large de vie dont la violence est, non pas retenue, mais équilibrée par des contrepoussées égales en puissance.

C'est dans sa subjectivité profonde que se cache, puis se dévoile, purifiée, l'objectivité authentique, nécessaire, de Gérard Schneider.

Car le grand artiste est vrai. L'art est vérité.



SCHNEIDER. 34 D. 1959. 130 × 162 cm. (Collection particulière).

Seuls, l'art et la science sont vérité. Le reste est littérature, politique, idéologie, morale: vérités particulières ou tendancieuses, mauvaise foi.

La maîtrise de Schneider consiste, entre autre chose, à laisser s'épancher, libre et pure, une énergie spirituelle qui se développe, s'intensifie en se développant, à la fois devenir et construction. Mais son élan ne se fige pas, il n'est pas statique; il ne va pas s'égarer, s'écouler non plus dans un devenir informe, sans détermination et sans loi. Il ne tourbillonne pas non plus sur lui-même, ce qui est une autre façon de s'enfermer à l'écart du mouvement illimité de l'esprit. En effet, dans ce qui nous apparaît, au premier abord, chaotique, nous relevons, en y regardant avec un peu d'attention, des constantes dans la variété des formes et des couleurs en mouvement. Ce sont des formes qui sont des couleurs, des couleurs qui sont des formes.

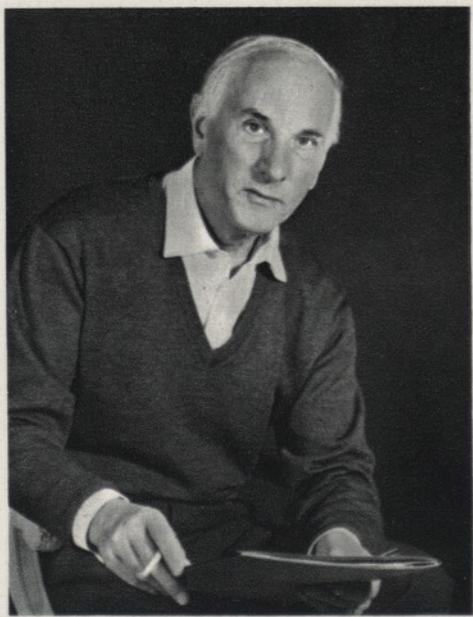
Schneider saisit donc le mouvement sur le vif et nous sentons que le tableau s'étend au-delà des cadres du tableau, nous sentons que les mêmes variantes se répercuteront, qu'elles se répondront dans d'autres espaces, dans une transforma-

tion qui doit cependant conserver les mêmes constantes des rapports.

La peinture de Schneider est ainsi d'une objectivité absolue, universelle, elle échappe à l'historicité car elle est l'histoire elle-même dans sa monumentale orchestration. L'art de Schneider est à la fois le moi qui se regarde et le moi qui est regardé.

Quand nous disons que Schneider part d'un ton et qu'il attend tout simplement le surgissement d'un autre ton qui répond spontanément au premier et ainsi de suite, c'est vrai. Quand nous disons qu'il organise lucidement l'orchestration des tonalités et qu'il sait comment cela va se faire, cela est vrai également. Car tout est calculé et rien n'est calculé. L'art de Schneider est une exploration, une prise de conscience à mesure même qu'il explore. Sa peinture est à la fois contradictoirement ordre et chaos, elle va de l'un à l'autre.

Son art étant l'expression de la réalité ne peut être réaliste puisque le réalisme n'est qu'une expression particulière et conformiste, peu profonde, du réel. Chacun de ses tableaux est son âme et un monde.

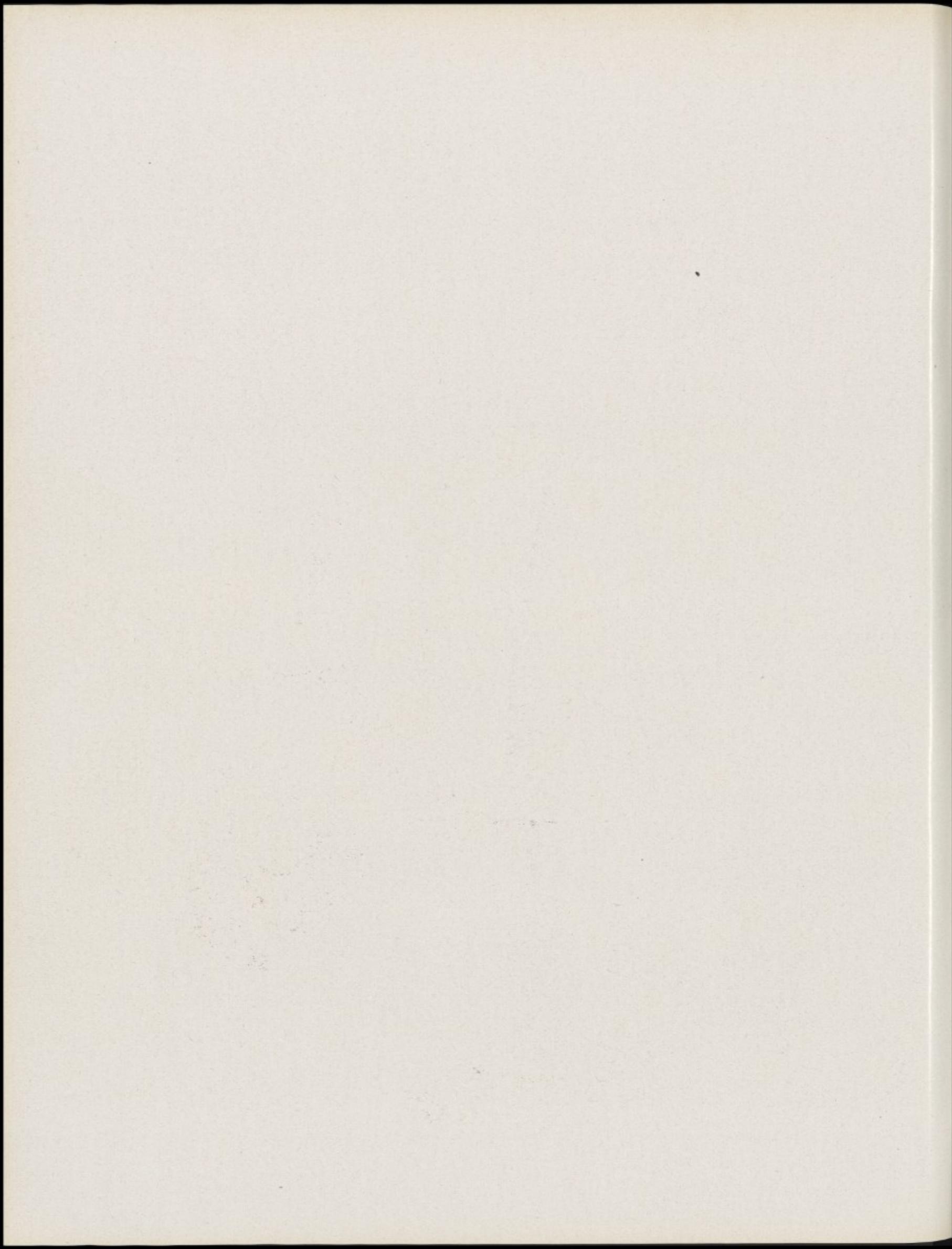




SCHNEIDER. 64 D. Peinture. 1960. 73 × 92 cm. Collection particulière, Paris.

SCHNEIDER, 36 D. Peinture, 1959. 130 × 97 cm. Galerie Arditti. (Photo Delagénère).







SCHNEIDER. Peinture 2 F. 1961. 150 × 200 cm. Galerie Arditti, Paris.

Si j'étais critique d'art, je pourrais dire peut-être non seulement que la peinture de Schneider me paraît être l'expression de la force mais aussi comment il se fait que cette force nous soit plastiquement rendue. Je dirais peut-être comment il se fait qu'il n'y ait aucun espace détendu ou mort dans ses tableaux. Je dirais peut-être comment les blancs soulignent les jaillissements des hautes formes noires, comment les tons jaunes les exaltent, comment les gris les modèrent ou les rythment. Je dirais comment un jaune et un rouge propulsent une forme verte dont l'élan est décuplé par d'immobiles, mais tendues longues taches noires et grises qui les aspirent. J'expliquerais comment il se fait que le noir est puissant, implacable, lorsqu'il est souligné par le rouge, mais que le blanc est plus puissant encore et le repousse. Je dirais aussi que cet élan, ce mouvement, est possible parce qu'il se manifeste, explose, dans un espace qui a de la profondeur, et juste la profondeur qu'il faut. Je dirais aussi comment il se fait que, parfois, comme dans cette toile que je regarde, les couleurs ne s'opposent

plus, ou ne s'opposent et se complètent que d'une façon subtile, ce qui donne à l'ensemble une aisance, dans une sorte de desserrement, de liberté dans la coexistence des puissances dégagées. Car la force que dégagent ces tableaux est dure mais sereine, image de la réalité universelle objective, impitoyable mais sans férocité, équilibrée dans une violence sans stridence, tragique et enjouée.

Pourquoi l'œuvre de Gérard Schneider est-elle une œuvre majeure? Nous espérons l'avoir pu fait comprendre. Parce qu'elle nous donne, avec les moyens, et les moyens picturaux, une vision objective du monde, découverte dans sa subjectivité profonde, c'est-à-dire, dans l'esprit qui reflète le monde ou qui est lui-même à l'image du monde. Comme nous tentions de le dire au début, l'art rejoint à son point culminant les vues de la philosophie ou des sciences, dont les vérités, différemment exprimées, ne peuvent que se rejoindre et se confirmer mutuellement.

EUGÈNE IONESCO.

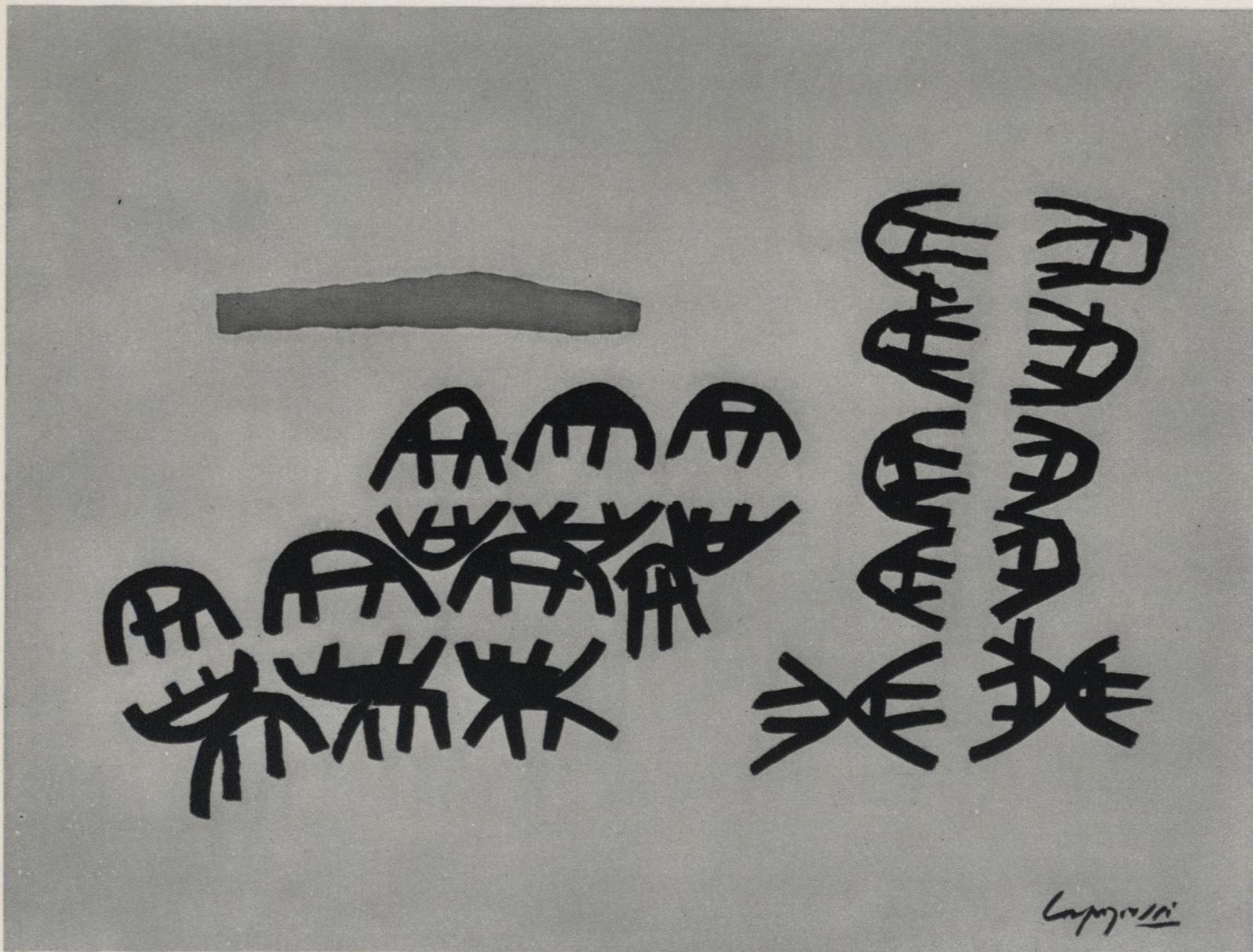
Capogrossi ou l'obsession de l'espace

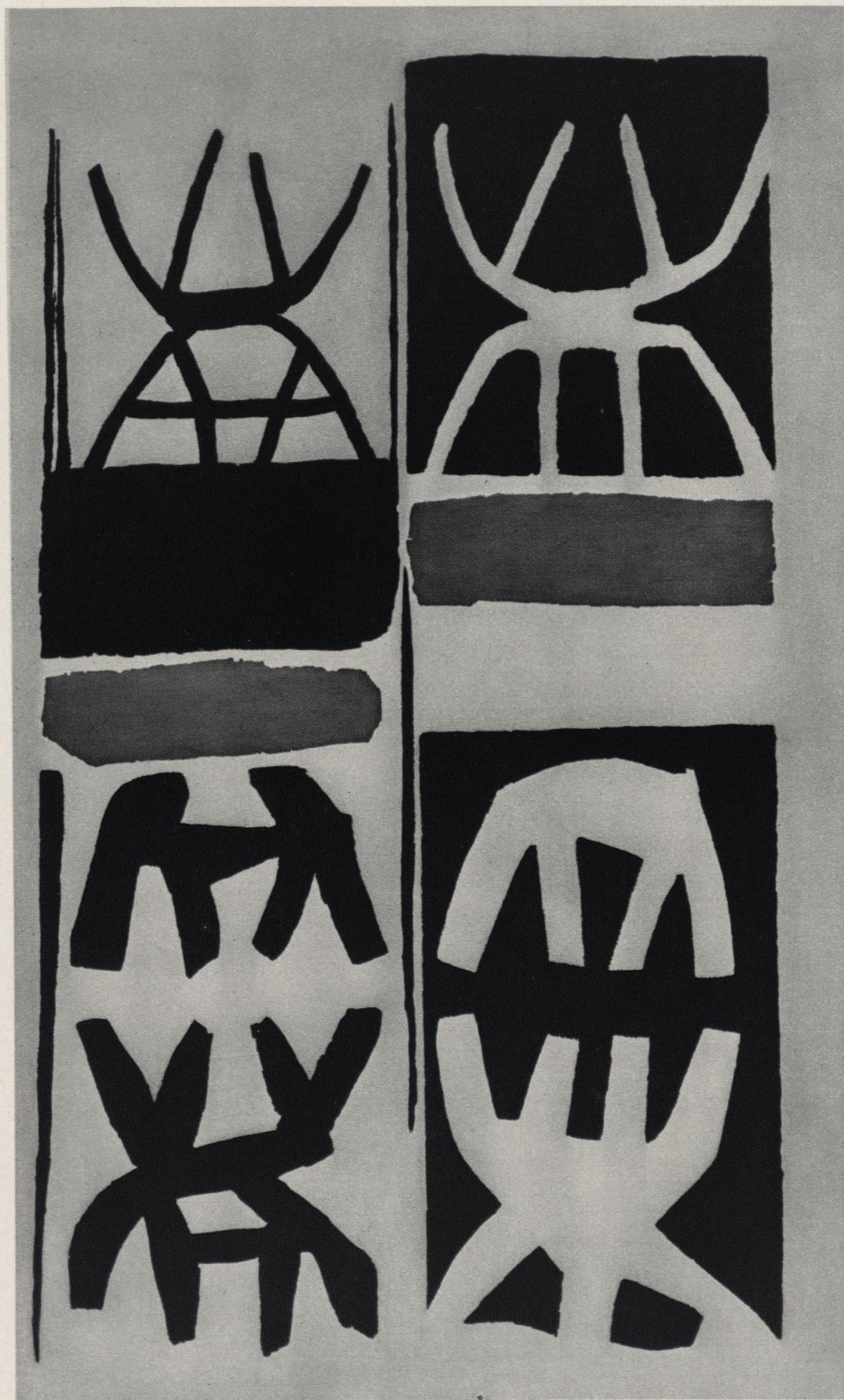
par San Lazzaro

Capogrossi, le plus « pur » des peintres italiens vivants, n'est plus considéré aujourd'hui comme l'inventeur du « signe », mais plutôt comme celui de la « répétition » — sinon de l'obsession — du signe. Sans Capogrossi peut-être n'aurions-nous eu ni Kemeny, dont les étonnants bas-reliefs sont la

multiplication d'un seul élément: clou, roulette, flèche, etc.; ni Tomasello qui utilise au contraire, comme Kleint, un petit cube — lacunes affligeantes sans doute pour l'art, et dont on précisera un jour l'apport historique. Pour nous, l'importance de ces répétitions est fonction du rapport espace-

CAPOGROSSI. Surface 394. Peinture. 1960. 146 × 114 cm. Galleria del Naviglio, Milan.





CAPOGROSSI.

Surface 396. 1960. 146 × 114 cm.



CAPOGROSSI. Surface 398. Peinture. 1961. 100 × 73 cm. Galleria del Naviglio, Milan.

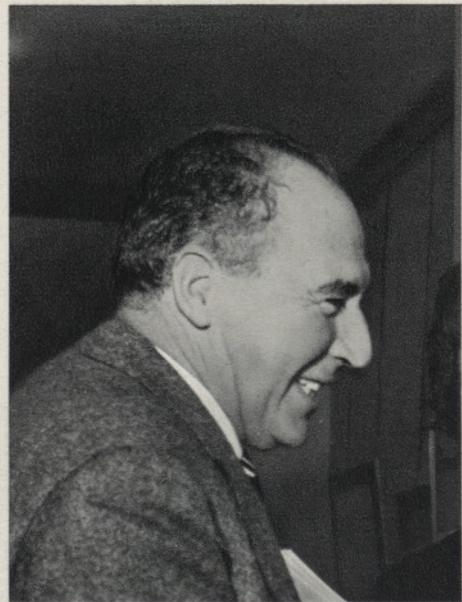
temps, rapport qui, dans l'œuvre de Capogrossi, est une force unique et indivisible. Capogrossi a inventé un signe, mais quel signe! qui ne dépend d'aucune source et qui n'a rien de commun avec les « signes » des autres artistes, lesquels ne sont généralement que des « signes ». Le signe de Capogrossi n'est pas un griffonnage spacial, ni une tache, ni un point dans l'espace; il ne traduit pas une sensation immédiate; il n'est pas un idéogramme ni un symbole onirique; il est l'élément qui structure le tableau; il est, pour ainsi dire, l'abeille de la ruche.

Bien que cela n'ait pas entièrement échappé à la critique la moins « engagée » dans la défense

d'intérêts ou de tendances opposés, il nous paraît urgent de signaler que, parmi les peintres connus depuis une dizaine d'années, Capogrossi est l'un des rares qui ne se soient pas égarés dans la « forêt obscure ». Sa fidélité au « signe » initial ne l'a pas empêché de se renouveler, lentement, mais sûrement; et il semble même avoir ainsi trouvé — comme le faisait observer le grand poète Henri Michaux — une joie de peindre que ses premières compositions dramatiques en blanc et noir ne laissaient guère espérer.

Kandinsky, Mondrian ont parcouru ce même chemin: des ténèbres à la lumière, du drame au lyrisme, de la douleur à la joie.

Et qu'est-ce que le « signe » de Capogrossi, sinon l'image secrète de soi et du monde?





CAPOGROSSI. Surface 77. Peinture. 1951. 38 × 55 cm. Coll. Carlo Cardazzo.

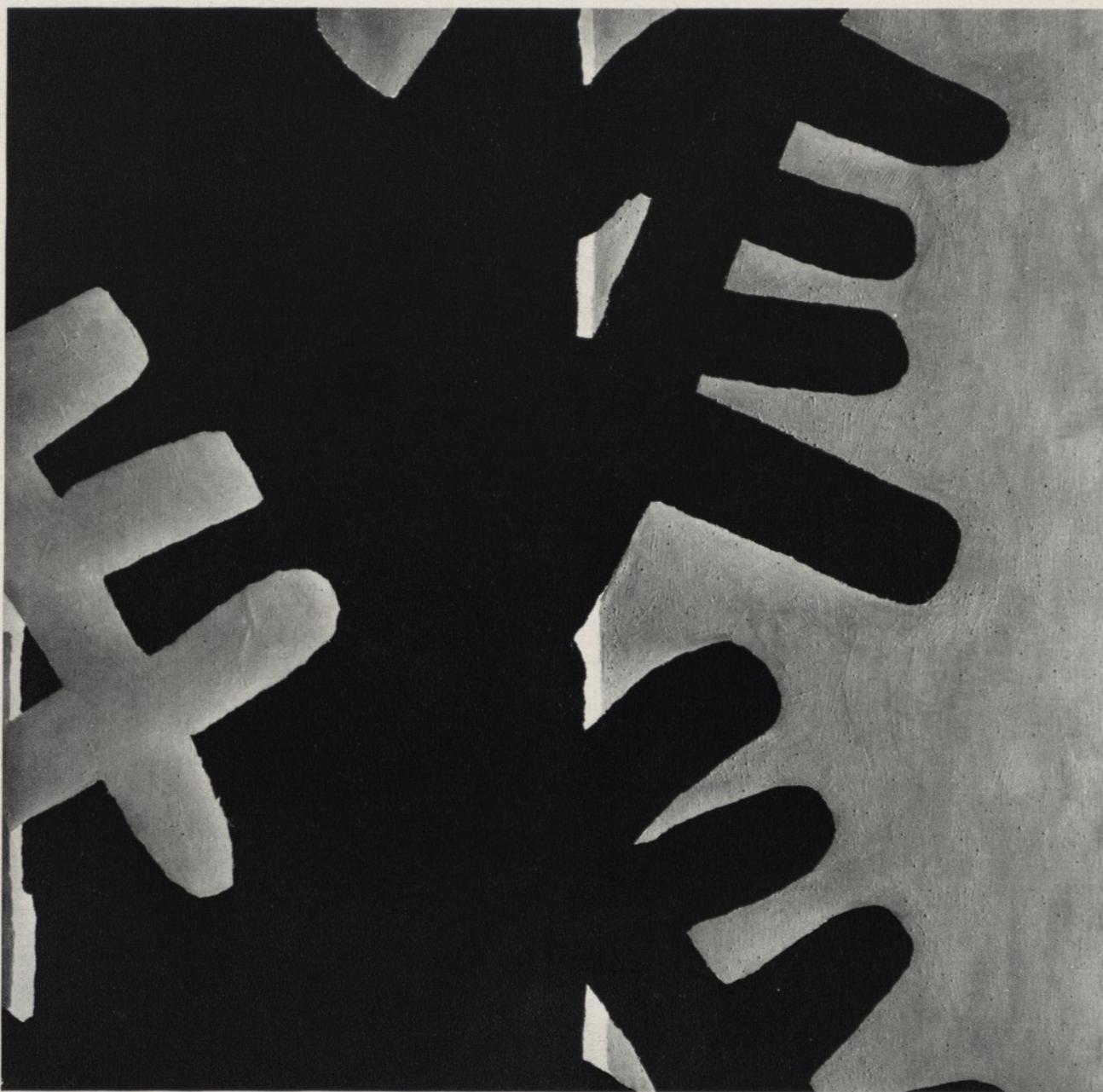


CAPOGROSSI. Surface 389. Peinture. 1960. 38 × 46 cm. Collection Paolo Marinotti, Milan.

Artistiquement, le danger était que le « signe » ne devînt simple calligraphie — que de son caractère épique initial il ne dégénérait en « fioriture » mondaine. Tout ce qui, même avec hauteur, est calligraphique, est artistiquement sans valeur. Quand il n'est pas l'expression directe de l'artiste, le signe cesse d'exprimer et de signifier; quand il n'est qu'un jeu de mandarin, le signe devient, en fait, aussi banal que le plus naturaliste des paysages.

Au contraire, le signe de Capogrossi, jusque dans sa joie actuelle de peindre, est demeuré ce qu'il était à l'origine: non pas un alphabet, ou un graffiti mystérieux, ou une marque secrète, mais l'empreinte d'une puissante évidence plastique.

A l'origine, bien que replié sur soi-même comme le fœtus dans le sein maternel, le signe était comme obsédé par l'espace; et la répétition était, chez Capogrossi, l'obsession de l'espace. « Chez Mondrian — écrit Michel Butor dans le premier numéro de *Figures* — les éléments à composer ont été réduits à leur expression la plus simple: lignes noires perpendiculaires, taches de trois couleurs primaires sur un fond blanc. Avec une méthode et une patience prodigieuses, il a expérimenté les propriétés émotives de ces éléments, peuplant peu à peu sa toile, c'est-à-dire l'organisant autour d'un foyer qui joue le rôle d'un personnage, puis, dans ses toutes dernières œuvres, multipliant ce carré devenu personnage en véri-



CAPOGROSSI. Surface 381. Peinture. 1960. 97 × 95 cm. Galleria del Naviglio, Milan.

table foule de fête, depuis *Trafalgar Square* jusqu'au *Victory Boogie-woogie*. » Comme Mondrian et le grand Kandinsky, Capogrossi éprouve le besoin de « peupler son tableau ». Son signe devient ainsi une foule de signes, mais si, chez Mondrian, la répétition est due à une notion rigoureuse de l'espace, c'est avant tout, et comme nous l'avons déjà dit, l'obsession de l'espace qui s'impose à Capogrossi. Dans ses premières toiles, le signe manifeste une puissante volonté d'exister. Et pour exister, il faut se multiplier. Pour Capogrossi, la conquête de l'espace est comme pour l'homme la conquête de la terre qui — paradis ou enfer — sera de toute façon sa prison.

Ce n'est qu'au cours de ces dernières années

que Capogrossi s'est libéré de cette obsession, sans toutefois se débarrasser complètement de la répétition. Sa joie actuelle de peindre n'est sans doute qu'une conséquence de cette libération. L'artiste n'est plus dominé: il domine plutôt l'espace et peut consentir à sa fantaisie de créer « un monde neuf et hanté par les images poétiques ».

Pour revenir à l'image de l'abeille, nous pourrions dire que, ayant échappé à la tyrannie de la ruche, nous la voyons aujourd'hui errer de fleur en fleur. Ce n'est qu'un autre moment du même fécond effort.

G. DI SAN LAZZARO.



CAPOGROSSI. Surface 387. Peinture. 1960. 89 × 116 cm.

Sima

entre les deux extrêmes

par Jean Grenier

Sima est difficile à classer parmi les peintres contemporains.

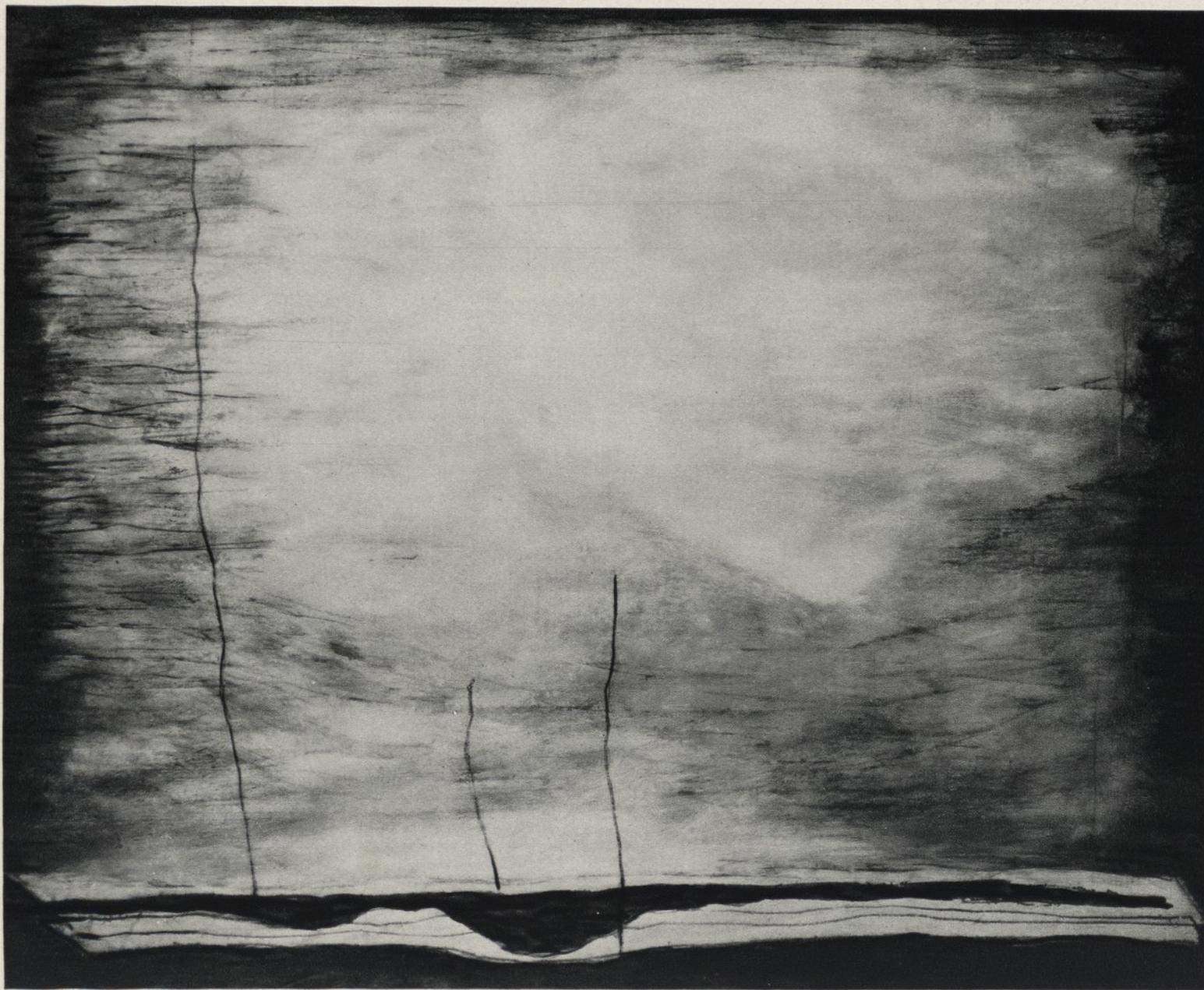
Figuratif? Non. Abstrait? Non.

Je crois reconnaître quelque chose à chaque fois dans ses toiles. Mais ce quelque chose je ne l'ai

pas à proprement parler connu, dans ma vie actuelle.

Ce ciel bleu que je contemple avec avidité dans son œuvre, l'ai-je vu dans une vie antérieure, est-ce un souvenir d'enfance? Il me cause un ravissement

SIMA. Trois verticales (ocre). Peinture. 1959. 73 × 92 cm.



continuel. Je ne cesse de m'abreuver à sa source. C'est ainsi que l'on sait ce qui dure: à son caractère inépuisable.

Je ne vois pas un paysage proprement dit. Et pourtant je pense à Patinir et à Poussin, à Corot et à Giorgione, à tous ceux qui ont vu la Nature telle qu'elle devrait être.

Je n'ai pas besoin d'évoquer le surnaturel qui, lui, s'exprime en peinture par le contraste dramatique entre tant de parties d'ombre et si peu de lumière, comme chez Rembrandt. C'est alors l'évasion... Mais il ne s'agit pas de cela chez des hommes comme Sima qui ne font qu'imaginer ce que nous avons perdu, cet état d'innocence dans un bonheur purement terrestre dont il semble que l'homme doive jouir spontanément — et qui lui est refusé. Pourquoi? A la suite d'une faute? Cette faute, en tout cas, il la commet contre lui-même tous les jours.

Il faut quelqu'un pour laver les vitres du ciel, pour rendre l'air limpide et faire que l'on reprenne confiance en la vie — cette vie-ci mais aussi l'autre, rapprochées au point de se rejoindre. La réalité vécue est ici la sœur du rêve.

De là cette ambiguïté entre les deux mondes, celui de tous les jours et celui de l'exception, celui du prévisible et celui du miraculeux. Sima se meut sur ces frontières.

Il ne fait qu'user de réminiscences. Il n'invente rien, car rien n'est à découvrir dans ce domaine, tout est à faire reparaître au jour. A quelques-uns ce don a été fait. Les autres ont à se mettre en quête, eux, non.

Ces réminiscences, Sima les dit. Elles sont pareilles à celles de Nietzsche; ce sont des réminiscences d'illuminations:

Il va de Saint-Sébastien à Hendaye, cheminant dans les vallées. Tout d'un coup une nappe de nuages se forme. La foudre tombe, les éléments, terre, air, eau suspendue dans l'atmosphère, se confondent sous l'effet du feu du ciel. L'unité s'accomplit! C'était à Carona.

Sur la côte normande, au printemps, la mer est légère, le ciel lourd. Entre les deux des échanges continuels se font, la lumière variée finit par s'identifier avec la matière. L'unité s'accomplit! C'était à Varengeville.

Enfant, il s'arrête avec son père le long d'une rivière — c'était l'été mais le pays était encore vert. A l'heure de midi, dans la plaine — c'est le point de l'extase — l'homme sort de lui-même et il n'est plus près d'y rentrer. C'était en Bohême, le pays de Rilke.

Il est impossible de juger de la valeur d'intuitions de cette sorte sans les conséquences qu'elles peuvent avoir. Les mystiques ont tiré des conséquences pratiques de leurs illuminations, mais on ne peut distinguer les faux mystiques des vrais

SIMA. Fontainebleau. Peinture. 1953.





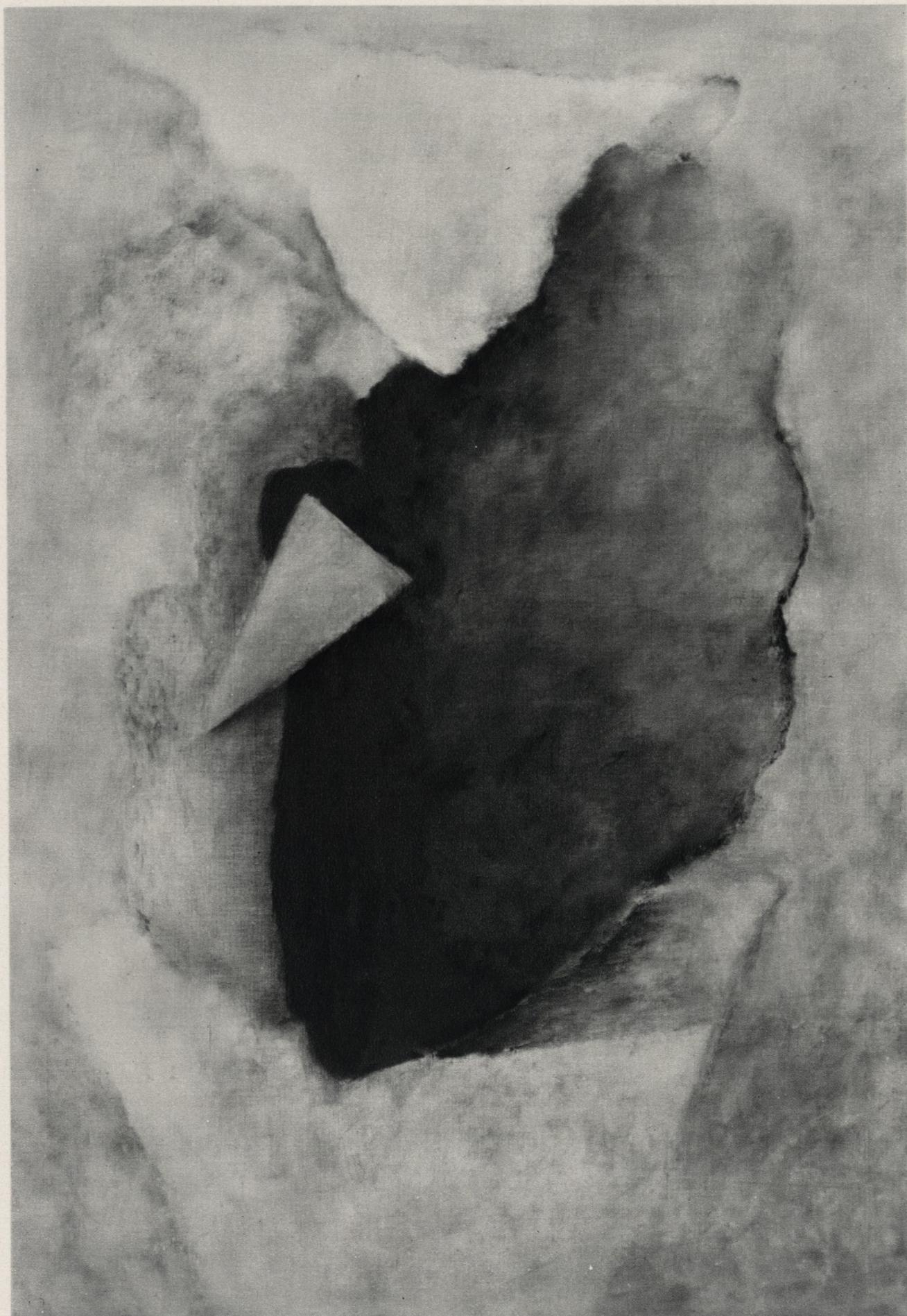
SIMA. Paysage. Peinture. 1955.

que par les actions qui en ont été les suites. Un artiste peut avoir des éblouissements; il n'est pas un véritable artiste s'il n'arrive pas à nous les faire partager. Je n'aurais pas dû commencer par relater certaines des « expériences » de Sima; j'aurais dû dire qu'à partir des toiles de Sima l'on se doute de quelque chose, l'on pressent un mystère et l'on se prépare à écouter et à voir à travers le visible.

Le fait que les toiles de Sima nous fassent penser non seulement à la peinture mais à autre chose

que la peinture doit être compté en sa faveur.

Parlant de Gustave Moreau dont Gilbert Leconte disait: « Moreau est un poète comme Baudelaire et non un peintre comme Rubens », Michel Ragon écrit: « Son désir de peindre l'inaccessible, l'insaisissable, le métaphysique, l'inouï, le paroxysme, le rend très proche de nous ». C'est vrai. Une réaction naturelle s'est amorcée contre les définitions *purement* plastiques qui ont été à l'origine de la peinture abstraite. L'art n'a pas sa



SIMA. Paysage avec triangle. 1932.



SIMA. Composition. 1958. 60 × 73 cm.

fin en lui-même, et pourtant il ne l'a pas non plus en-dehors de lui. S'il l'avait en lui-même il deviendrait le pur divertissement d'un instant, ce qu'il n'est tout de même pas: les épithètes « décoratif », « anecdotique » peuvent trop aisément s'appliquer alors. Si l'art avait un but hors de lui-même, entendons: un but directement visé, ce serait une technique ou un moyen de propagande. L'art existe donc dans un entredeux.

Sima se trouve entre les deux extrêmes: il voit et il n'a pas d'autre ambition primordiale que de faire voir. Mais il voit ce que d'autres ne voient pas; ce n'est pas un visionnaire, car il n'évoque pas l'insolite; c'est un voyant qui est frappé par la pureté originelle des choses et qui les restitue sans leur gangue.

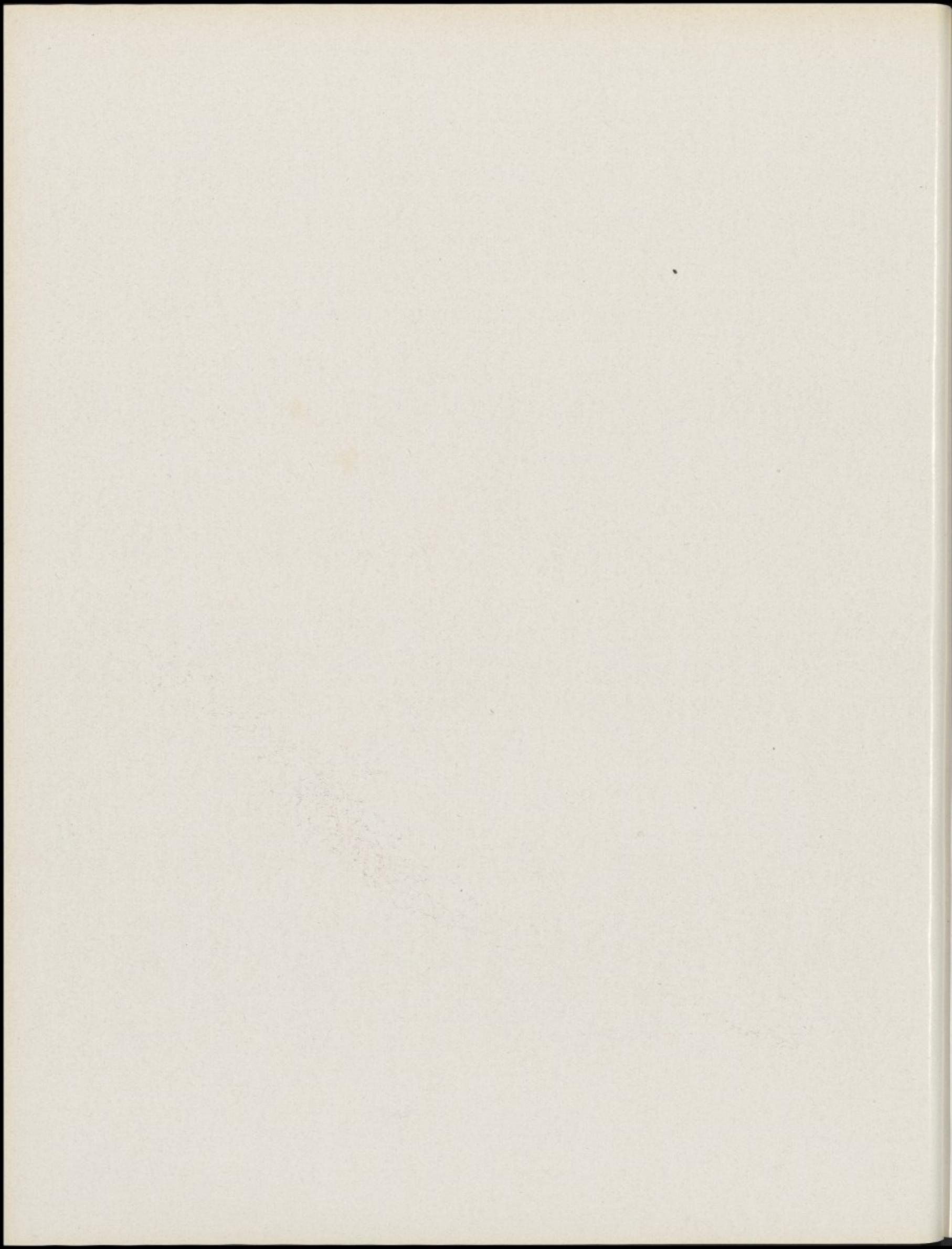
Aussi l'*objet* est-il toujours présent et en même

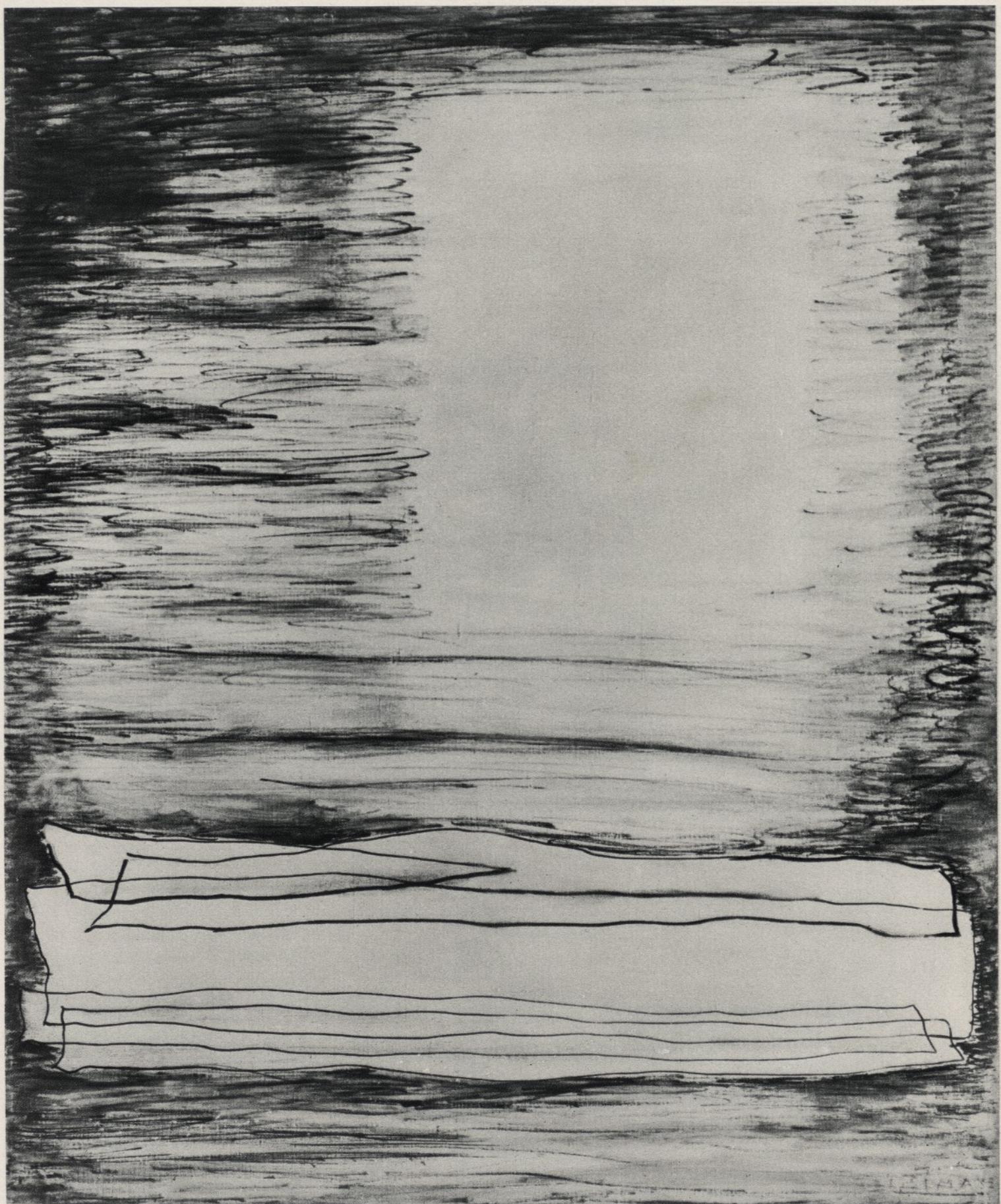
temps toujours fuyant. Au bas de la toile apparaissent souvent des horizontales: c'est notre Terre mais vue en raccourci par le plus agile des êtres dont la vision serait télescopique. Le Ciel est uniforme et en même temps changeant comme si la densité s'atténuait et se renforçait tour à tour. La notion de vitesse qui sert aujourd'hui à caractériser notre monde, est une des clefs de l'art de Sima.

La théologie du Moyen Age attribuait aux anges le déplacement instantané qui leur permettait de se trouver en plusieurs endroits à la fois et d'embrasser en un clin d'œil des événements qui pour l'homme se succédaient sous un mode inexorable. Lorsque je regarde un tableau de Sima je crois être ce pur esprit, car une équivalence de cette vitesse de vision nous est donnée par l'état de tension avec lequel nous sont présentés les élé-



SIMA. Terres le long des fils. Peinture. 1961. 100 × 81 cm.





SIMA. Orphée. Peinture. 1957. Galerie Facchetti, Paris.



SIMA. Peinture. 1958-59. 50 × 61 cm. Galerie Paul Facchetti, Paris.

ments vibrants du monde sensible. Les symboles de l'œuf, du sablier, des oiseaux, de la forêt... et surtout cet Orphée qui est comme une énergie qui se déplie, une mer qui se soulève irrésistiblement sont autant de témoignages de cette tension. En même temps ils nous présentent des archétypes de la Nature sous la forme la plus sensible qui soit. Car ce grand artiste inspiré, ce poète des origines a inventé un monde de formes, a retrouvé plutôt un aspect de la Nature primitive qui rappelle par sa profondeur le monde de Chirico mais qui en est l'aspect antithétique; Chirico, c'est la majesté de l'univers apollinien, Sima, c'est l'éternelle vivacité, l'inépuisable résurgence d'un univers qui a perdu ses limites et ne les retrouve que dans la fulguration de l'instant.

JEAN GRENIER.

Notice biographique

Joseph Sima est né en 1891 en Tchécoslovaquie. Son père était peintre et architecte, professeur dans une Ecole des Arts et Métiers où il eut pour élève Kupka. Son grand-père tailleur de pierres puis sculpteur, son bisaïeul tailleur sur bois.

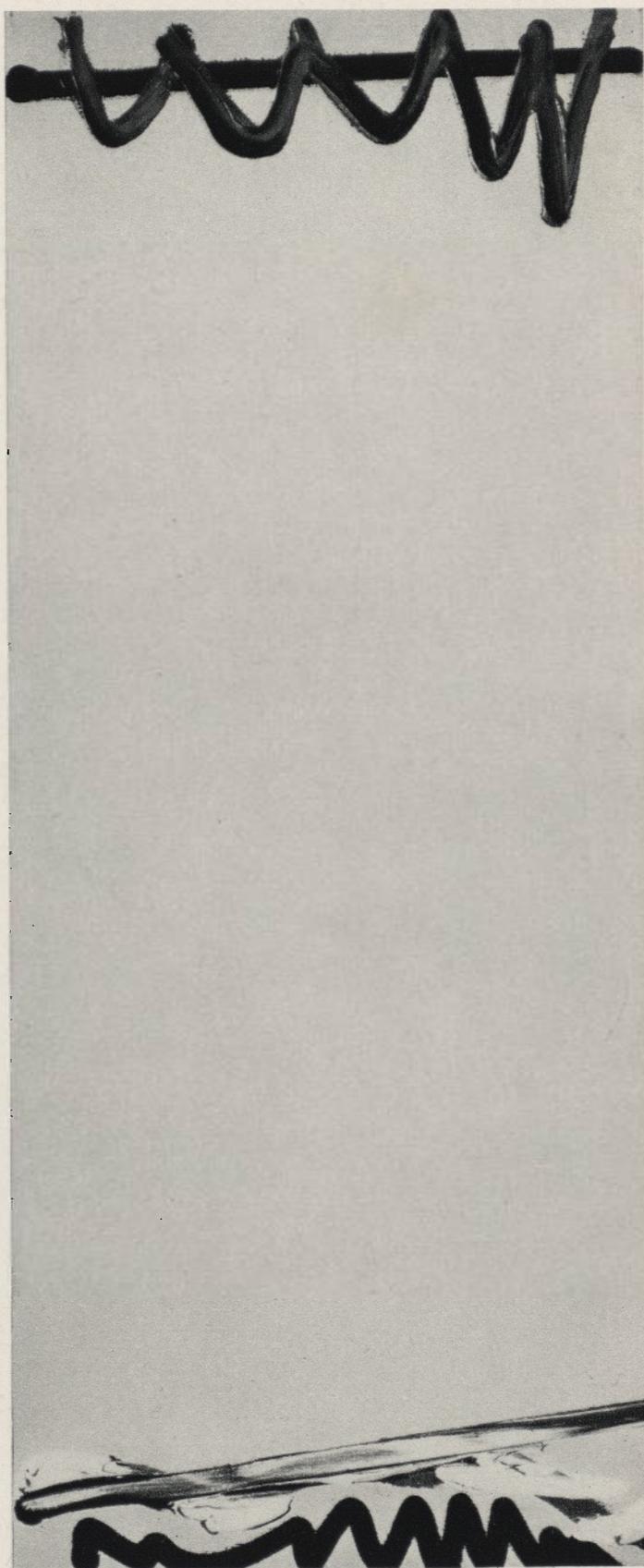
Il fit des études scientifiques et entra à l'Ecole des Beaux-Arts à Prague puis à Vienne.

Il pratiqua très jeune l'art du vitrail et en cette qualité travailla dans une entreprise en Espagne. Puis il vint à Paris où il se lia avec de nombreux écrivains et artistes indépendants et surtout avec Gilbert Lecomte, Daumal, Rolland de Renéville, Ribemont-Dessaignes, avec lesquels il forma l'équipe du *Grand Jeu*.

A la recherche d'un nouvel espace pictural

par Michel Ragon

La recherche d'un nouvel espace est une des caractéristiques de la jeune peinture actuelle. C'est d'ailleurs une constante dans l'histoire de l'art que la recherche par les peintres, d'un nouvel espace pictural. Lorsque les artistes de la Renaissance introduisaient la perspective dans leurs compositions, ils bouleversaient la notion d'espace établie depuis une dizaine de siècles. La perspective, dans le tableau, aura duré beaucoup moins longtemps que la surface plane puisque, quatre siècles seulement plus tard, les cubistes revenaient à peu près à la notion d'espace médiéval. Mais le nouvel espace des peintres actuels est différent, aussi bien de l'espace médiéval que de celui de la Renaissance. Il est, avant tout, espace pictural pur, tout autre que celui de la nature. Il use parfois d'une perspective, mais au lieu que ce soit d'une perspective naturaliste, il s'agit d'une perspective dynamique. Soulignons, en passant, qu'il nous semble une étrange aberration des tenants du réalisme que d'avoir fait un credo de la perspective. Car quoi de plus illusoire, quoi de plus faux, quoi de plus abstrait puisqu'il s'agit uniquement d'une invention de l'esprit, que cette perspective dite naturaliste qui n'est qu'une illusion,



BARRÉ. 60. T. 46. Peinture. 1960. 47 × 19 cm. (Coll. particulière).

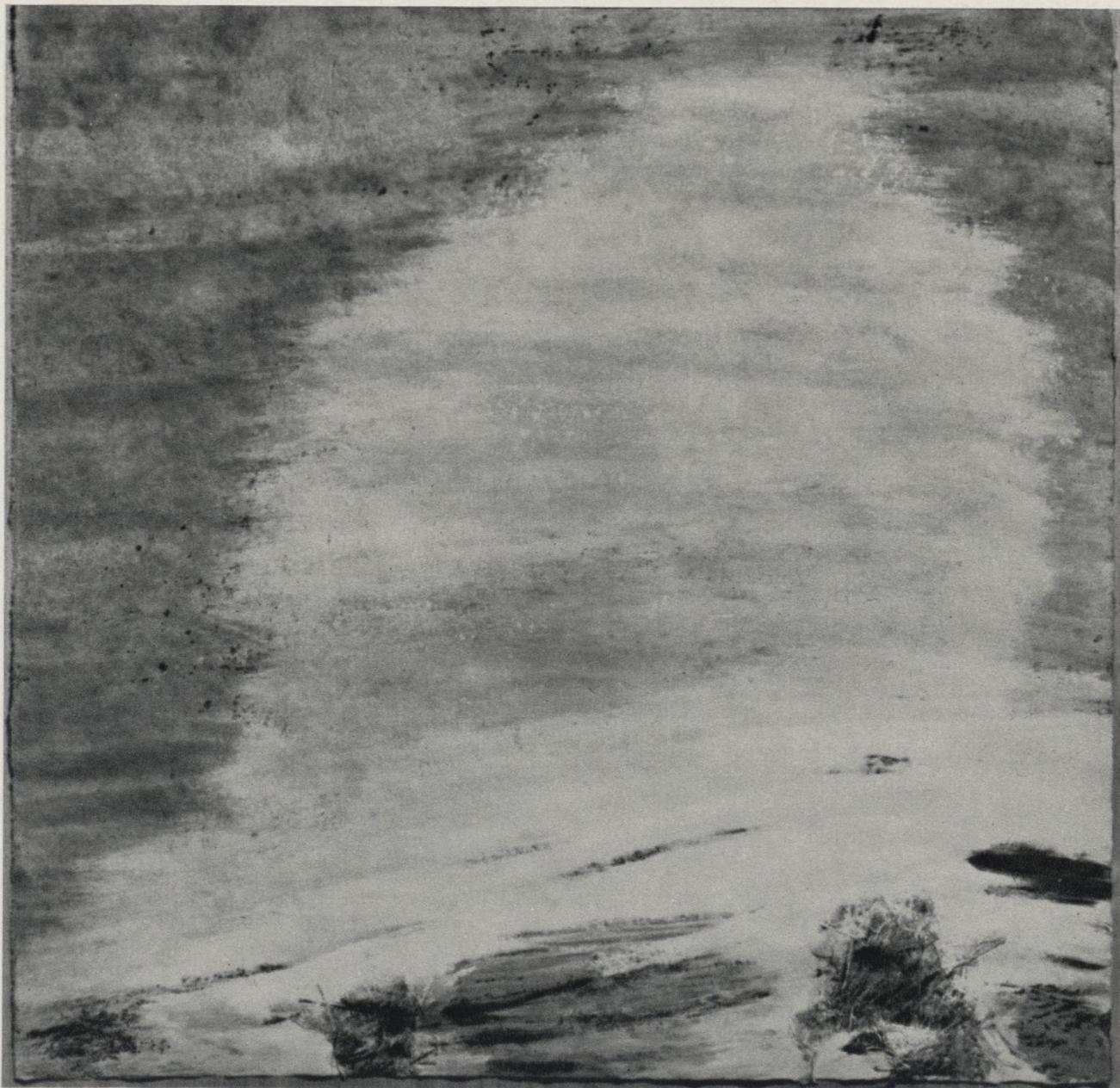
qu'un trompe-l'œil. Des peintres abstraits aussi différents que Vieira da Silva et Vasarely ne s'y sont pas trompés qui utilisent la perspective comme d'un jeu de miroirs, comme une manière de créer un tableau fuyant dans un infini sans limite chez Vieira da Silva, ou une surface plane rendue dynamique par le trouble visuel chez Vasarely.

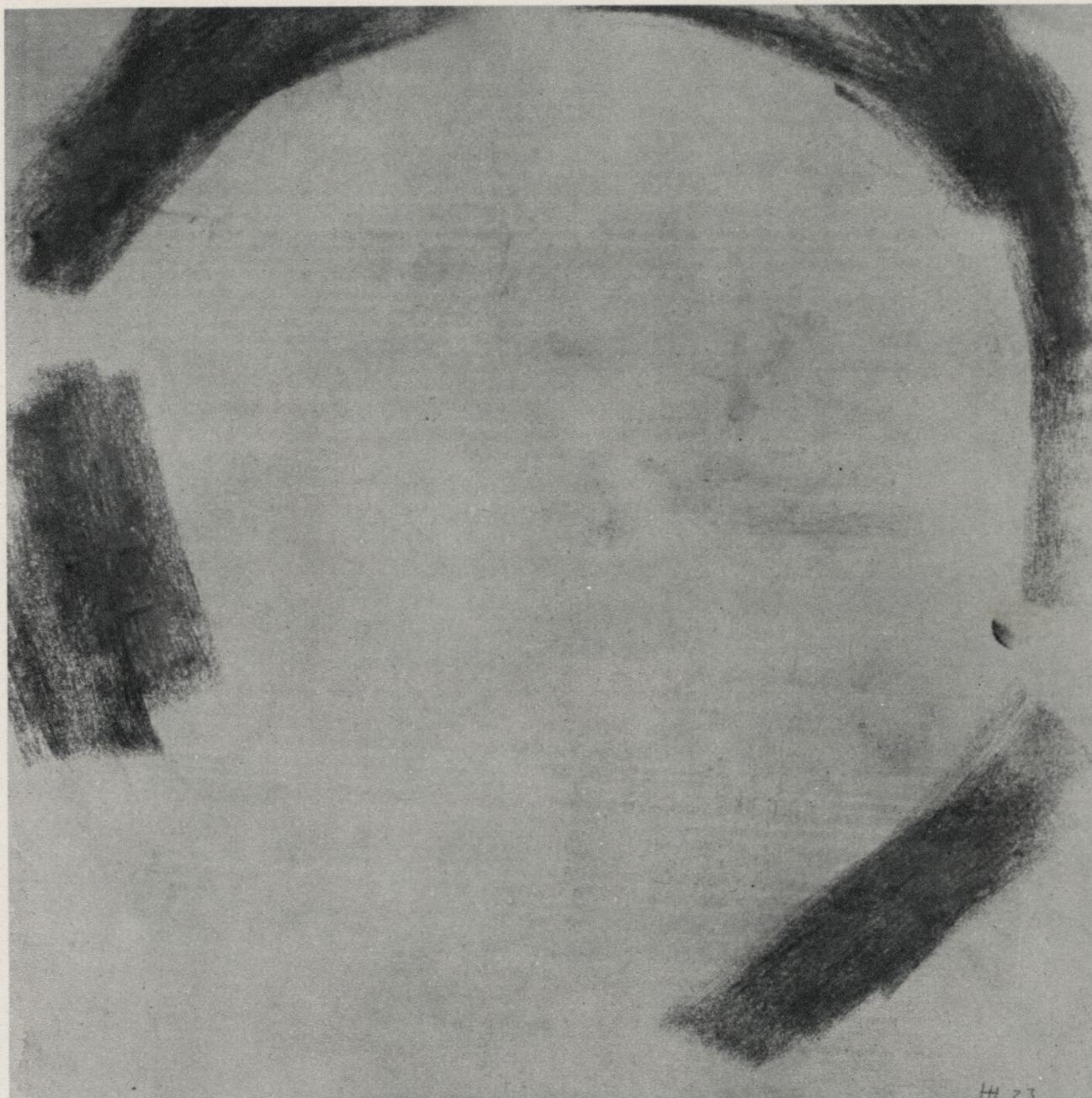
Mais cet espace d'illusionniste est loin des recherches auxquelles nous faisons allusion. Déjà, Henri Focillon distinguait « l'espace où se meut la vie » et « l'espace de l'art », « matière plastique et changeante ». Les lois du second diffèrent à un tel point de celles du premier que, dit Focillon, certaines formes « enfantées par les mouvements d'un espace imaginaire... seraient absurdes dans les régions ordinaires de la vie, et con-

damnées à périr ». Focillon souligne encore à propos de ces « espaces imaginaires » : « Il s'agit toujours d'un espace, construit ou détruit par la forme, animé, moulé sur elle. »

Cet espace « construit ou détruit par la forme, animé, moulé sur elle » constitue la clef de l'œuvre de Martin Barré avec la dialectique de ses formes et de ses contre-formes qui s'effilochent, se dissolvent dans ce vertige de « la sensibilité de l'absence d'objet » pour reprendre un terme suprématisiste. Plus aucun rapport avec un espace naturaliste chez ce peintre, ni avec aucun jeu de trompe-l'œil. La perspective n'a que faire ici. C'est l'espace imaginaire à l'état pour ou plutôt l'espace pictural dans toute son autonomie, un espace utopique que rendent aigu le dynamisme des formes désaxées et l'importance des vides ou, plus précisément des « absences ». Dans cette maîtrise de

J. F. KOENIG. Collage-gouache. 1961. 47 x 47 cm. Galerie Arnaud. (Photo Robert David).





HARTUNG. Crayon. 1923. Galerie de France.

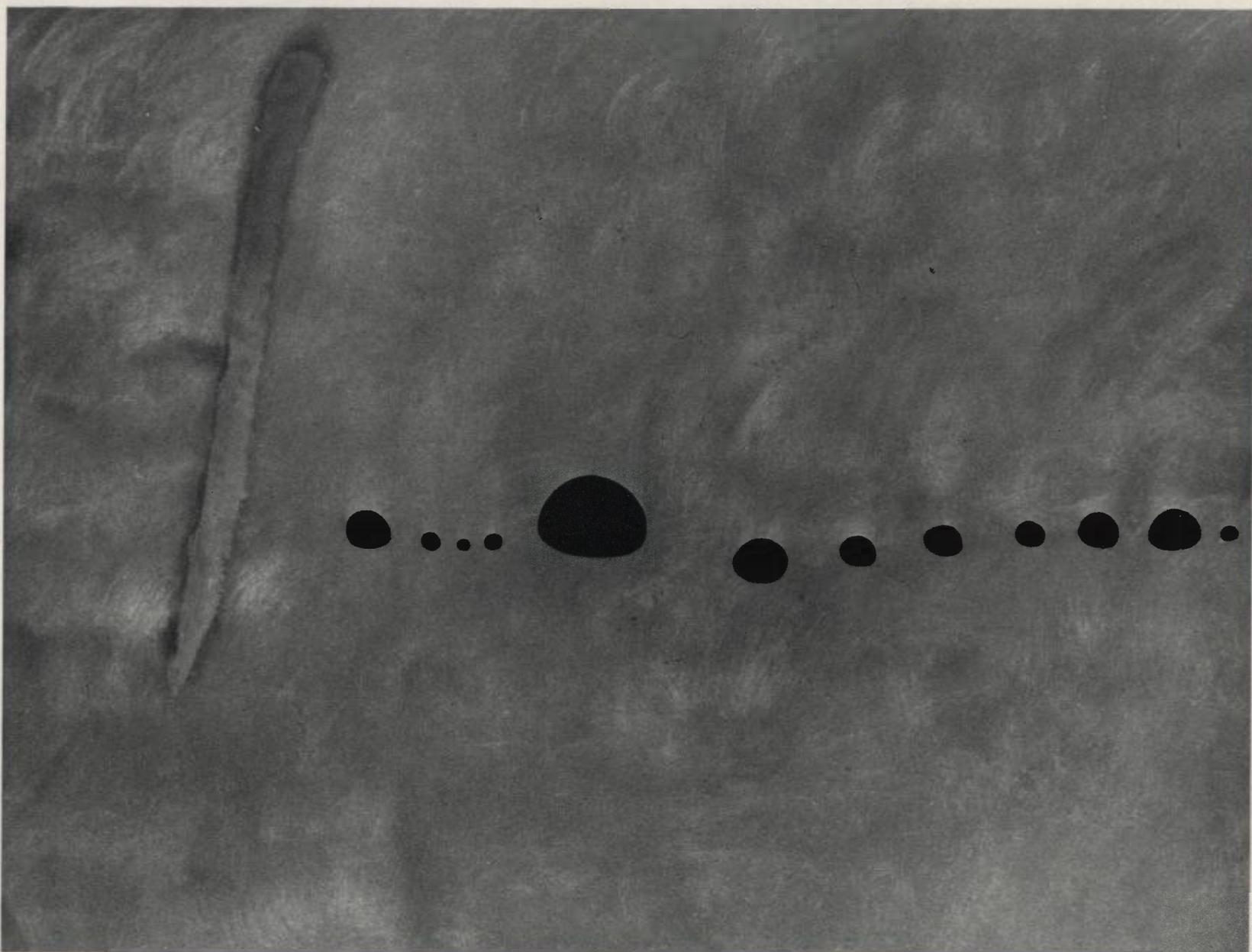
l'espace vide, dans cette poétique de l'espace, Martin Barré a atteint la plus grande efficacité.

Les œuvres récentes de Tapiès et de Sam Francis montrent une curieuse similitude de recherches avec celles de Martin Barré. Que l'on ne s'en étonne pas, c'est la preuve qu'il y a là un courant qui touche des artistes les plus divers. Car, à priori, quoi de plus opposé que ces trois artistes d'âge identique. L'un n'emploie que peu de couleurs et peu de formes, l'autre exalte la matière, le troisième est tachiste. Pourtant ces trois œuvres, autrefois très éloignées les unes des autres, se sont singulièrement rapprochées ces dernières an-

nées. C'est qu'un même souci de la recherche d'un nouvel espace habite dorénavant Tapiès et Sam Francis.

Tapiès écartèle ses « pages » de sable en des contre-formes béantes, tout comme les « Blue Balls » de Sam Francis donnent une importance de plus en plus grande à la toile blanche. Sam Francis, qui, autrefois, remplissait sa toile à ras bord de taches bleues, distribue maintenant ces taches aux extrémités de la toile, comme si l'espace intérieur de la toile blanche tentait de chasser ces importunes hors du cadre. Pareillement chez Tapiès, il arrive que sa sacro-sainte matière soit comme refoulée aux extrémités du tableau.

Lorsque l'on compare les Sam Francis ou les



MIRÓ. Bleu 2. Peinture. 1961. 270 × 355 cm. Galerie Maeght, Paris.

John Koenig, tous deux de la côte du Pacifique, aux nymphéas de Monet, on oubliait ce qui faisait la grande différence entre ces jeunes peintres américains et le vieil impressionniste. Evidemment, tous les trois avaient été influencés par l'art extrême-oriental et il était cocasse de voir ainsi de jeunes peintres américains, se détachant de l'Europe au profit de l'Asie, boucler la boucle en retrouvant, à travers le Japon, l'Europe de la fin du XIX^e siècle. Mais entre Monet et eux, le problème spatial était tout à fait différent. Aussi non-figuratifs qu'ils soient, les *Nymphéas* se situent néanmoins dans un espace naturaliste. Alors que l'espace d'un Sam Francis et d'un John Koenig est toujours irréaliste. Les peintures récentes de John Koenig avec leurs formes déchiquetées dans

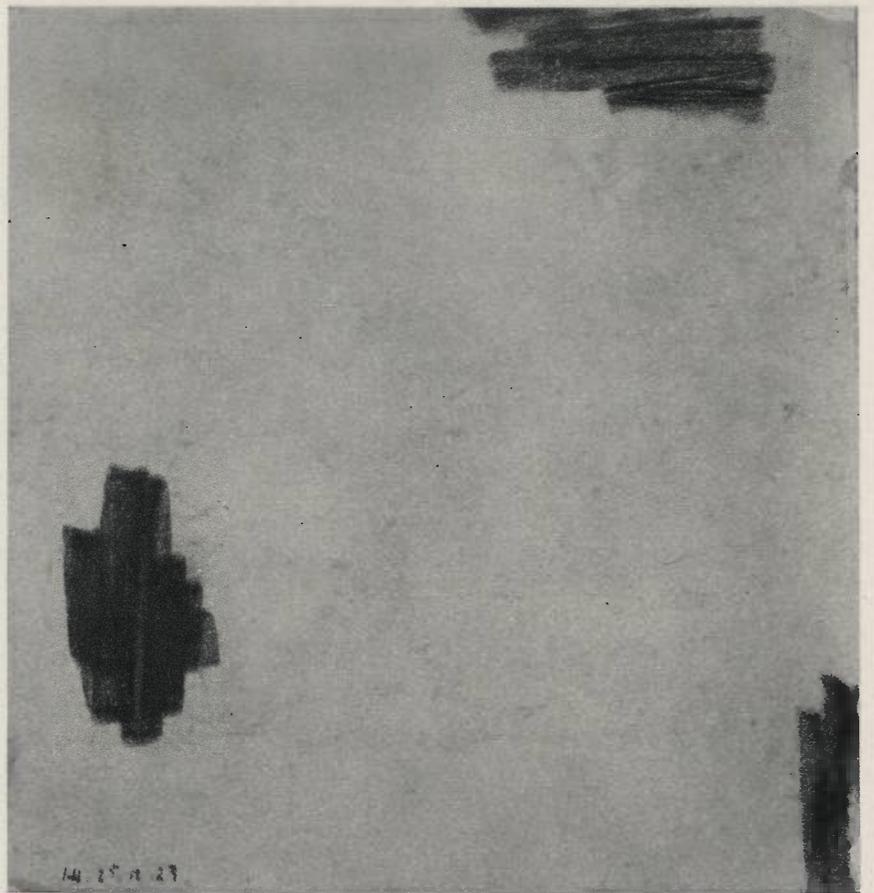
une étendue sans limites sont très significatives de cet état de fait.

Bien qu'il s'agisse surtout de peintres du geste et que ce caractère gestuel emporte toute l'attention du spectateur, on peut également remarquer un problème spatial nouveau chez des peintres comme Franz Kline, Mathieu, Degottex, Sonderborg, Bertini. Leur écriture s'inscrit dans le vide. Elle impose sa présence fulgurante par elle-même, sans support. Elle jaillit d'on ne sait où et va on ne sait où. Sa trajectoire est aussi autonome que son cri. Elle émerge du néant et disparaît dans le néant.

Cette nouveauté spatiale a néanmoins des anté-

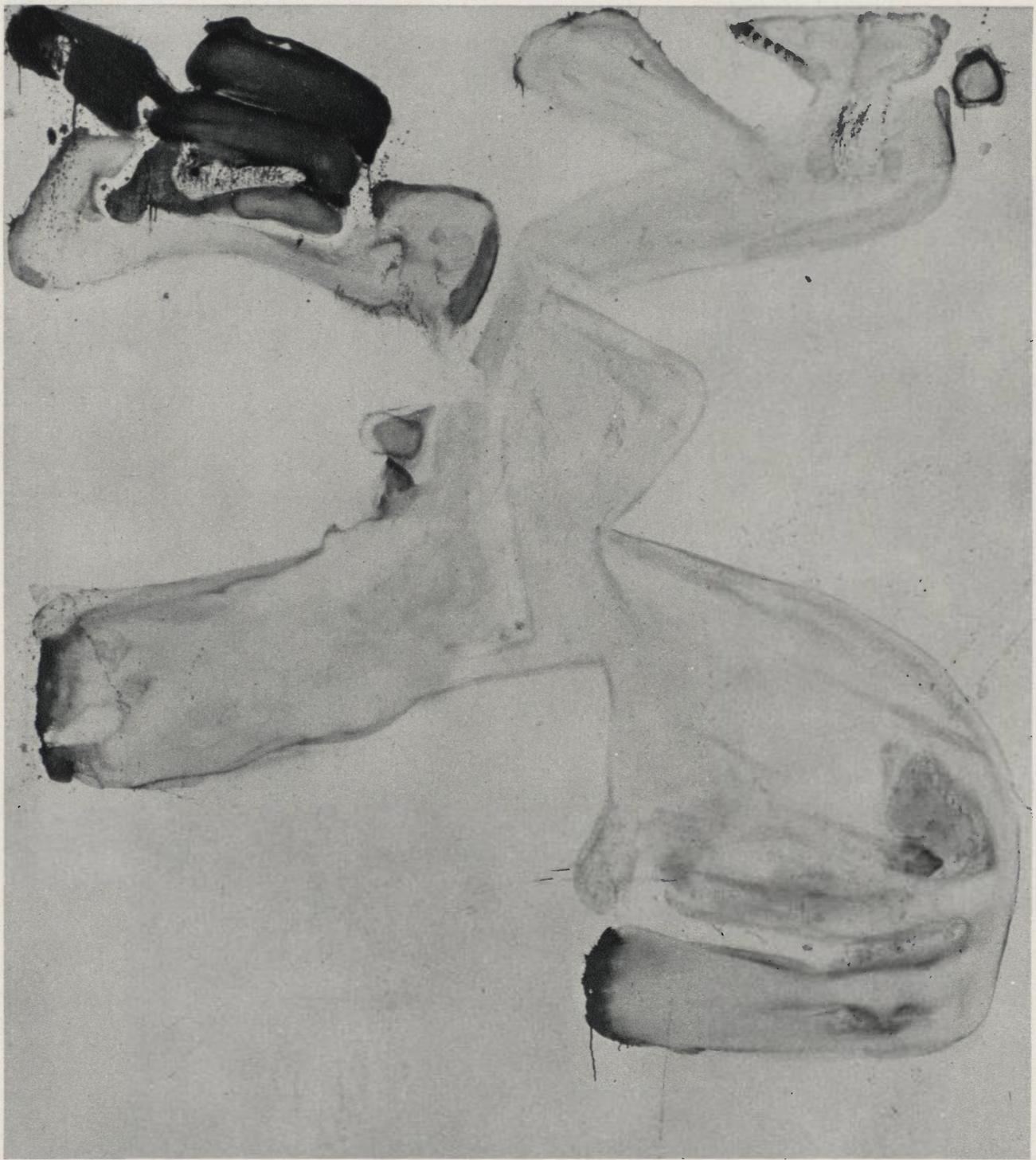


TAPIES. Amarante aux reliefs beiges. 1961. 162 × 130 cm.



TAPIES. Relief ocre sur gris aux deux taches roses. 1961. 114 × 146 cm. Galerie Stadler, Paris.





SAM FRANCIS. Composition. 1960. Salon de Mai 1961.

cédents. La rétrospective de Hans Hartung permettait de voir de petits pastels sur papier, datant de 1923, où les taches ocre-rouge entraient en dialectique avec le blanc du papier. Le papier blanc n'était plus déjà là un support, mais un élément concourant à la vertu spatiale de l'ensemble. Et la dernière exposition de Miró nous présentait trois immenses toiles bleues où la spatialité

du bleu était déclenchée par l'apport de petites taches noires, ou d'un trait noir, très léger. Merveilleuse faculté de l'artiste que de pouvoir refaire le monde, que de pouvoir animer l'espace, avec seulement quelques taches et un trait. C'est ici que l'art semble procéder des mêmes mystères que la magie.

MICHEL RAGON.

NOUVELLES SITUATIONS (III)

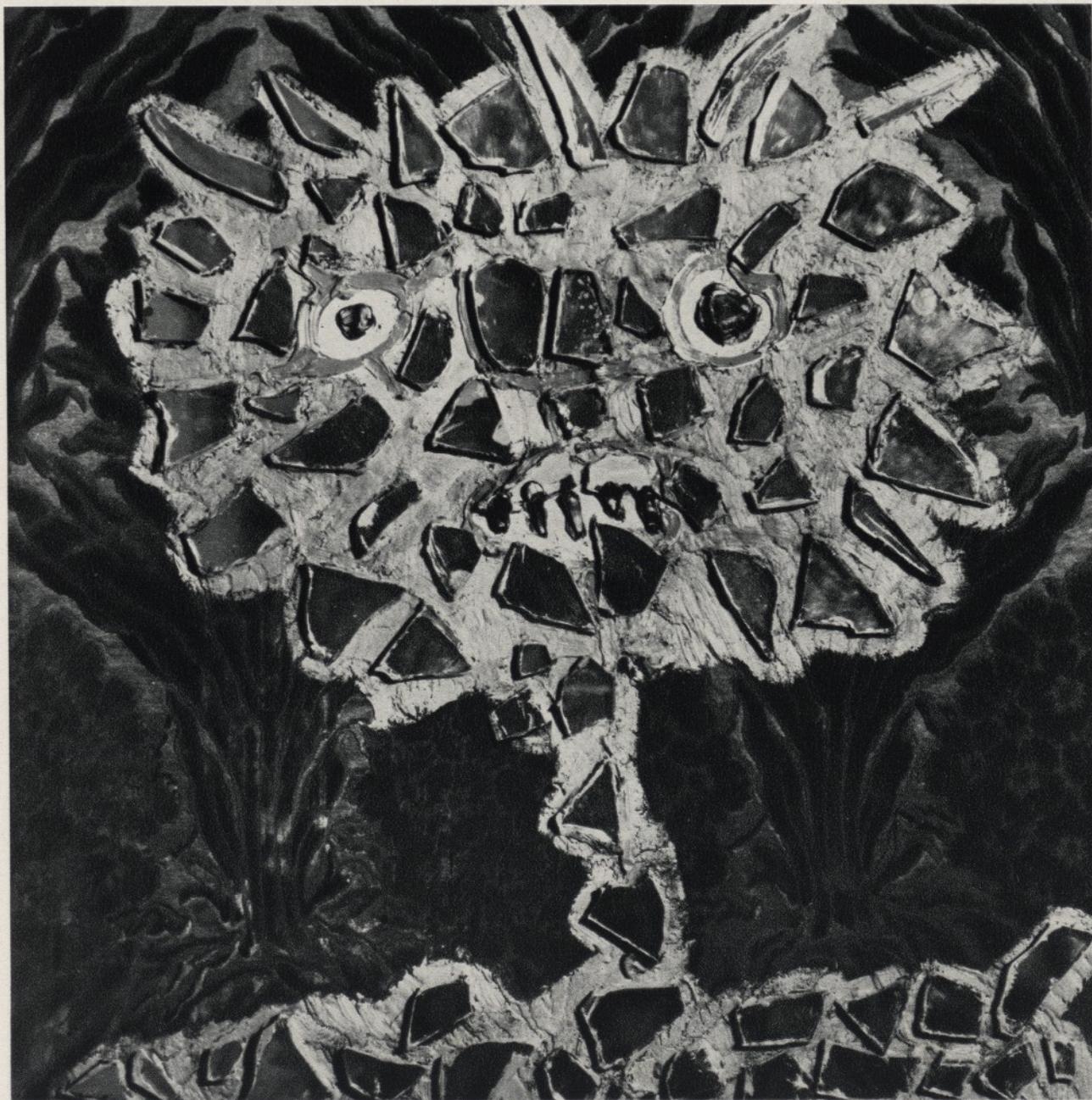
Voir XX^e Siècle n. 14 et 16

Baj

par Raymond Queneau

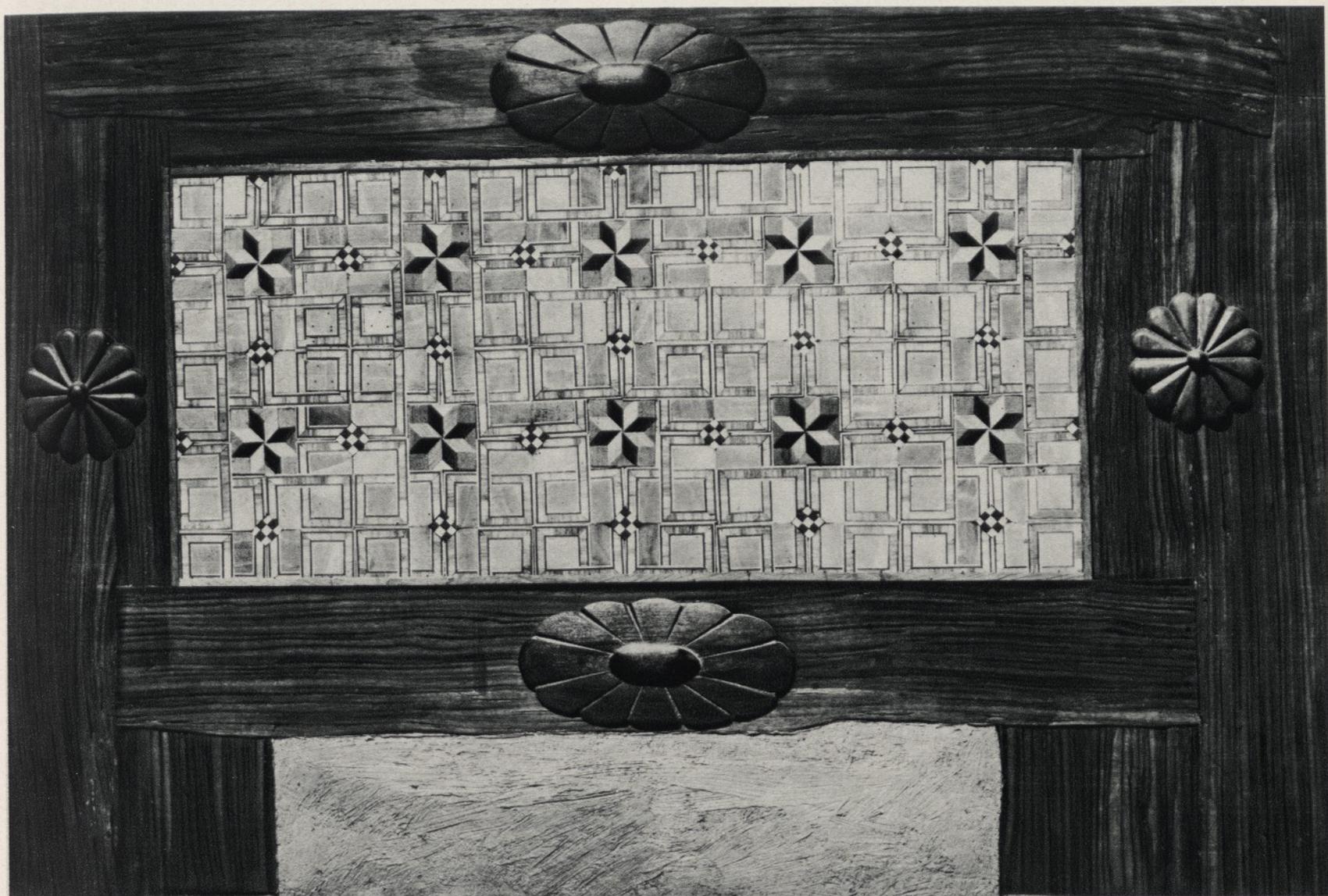
Inutile, à propos de Baj d'entreprendre une histoire de l'apparition de l'objet dans la peinture, rendant ainsi vague toute distinction bien déterminée entre « genres », même la sculpture. On peut estimer que l'histoire de l'art suit un pareil penchant, en réintégrant dans l'histoire de la pein-

BAJ. Personnage. Huile et Collage. 1961. 60 × 58,5 cm. Galleria Schwarz, Milan. (Photo Bacci).





BAJ. Général. Collage sur toile. 1961. 114 × 146 cm. Galleria Schwarz, Milan.



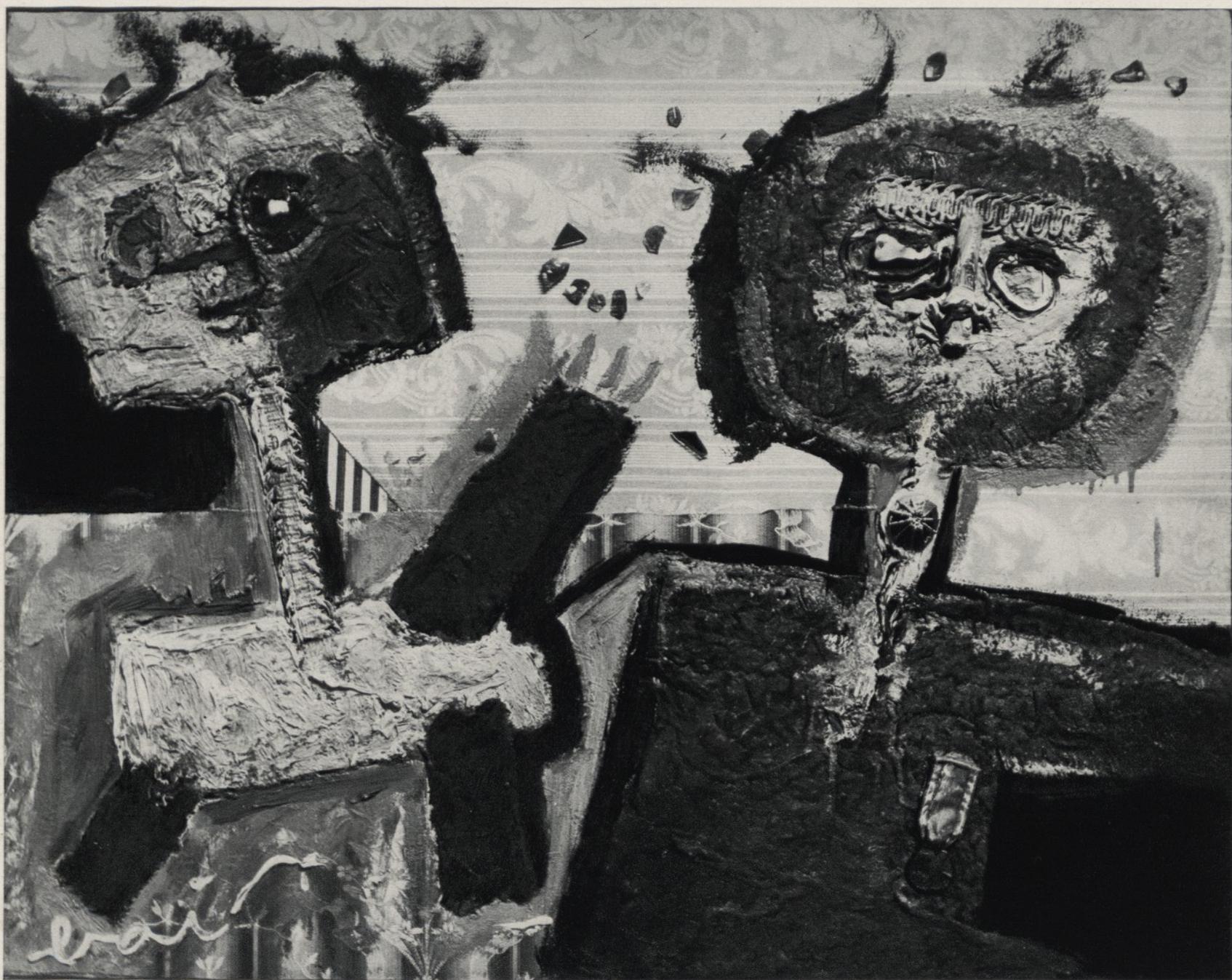
BAJ. Table marquetée. 1961. Galerie Berggruen.

ture, celle des émaux, de la mosaïque, des médailles, de la gravure, de la dentelle, des bijoux, des armures, des fêtes (qui remuent comme des mobiles). La peinture à l'huile n'a peut-être été qu'un moment dans l'histoire de l'art plastique. Elle a reçu les coups successifs de la photographie puis des facilités du pinceau (voir Delacroix) et de la peinture en tube (invention notable), enfin — plus notable invention encore — des colles aux qualités multiples qui ont incité à produire des « objets » qu'il est parfois difficile de qualifier de « tableaux » — si l'on conserve à ce mot le sens de « *couleur étalée* (en quantité pas trop épaisse) *sur une surface plane en utilisant l'huile* (comme médium); mais il ne saurait y avoir d'inquiétude quant à son usage (l'usage du mot *tableau*); comme l'a dit un géomètre contemporain à propos de la difficulté de savoir en quoi consistait maintenant la géométrie, il suffit d'admettre que la géométrie c'est ce qu'un nombre suffisant de géomètres continuent à considérer comme de la

géométrie. De même disons qu'est tableau tout ce qu'un nombre suffisant de marchands de tableaux — et d'amateurs — continuent à considérer comme tableau.

Amateurs comme marchands, je ne voudrais pas les désoler, mais je crains qu'ils ne puissent jamais apprécier les parts respectives du sérieux et de l'amusement dans l'art. L'amateur (ou le marchand) inclinera trop d'un côté ou de l'autre, découvrant du sérieux là où il n'y en a pas, ou bien au contraire, prenant pour simple plaisanterie, une recherche grave. Lorsque Baj glisse des papiers déchirés ou une photo dans le sac d'une de ses « dames aristocrates », il marche sur une fine lame de sabre à droite ou à gauche de laquelle les amateurs s'attendent à le voir tomber, naturellement avec bienveillance et du côté qu'ils souhaitent.

Mais Baj ne tombe pas. Il équilibre parfaitement le sérieux et l'amusement, j'entends ce qui



BAJ. Personnage décoré avec son enfant. 1960. 92 × 73 cm. (Photo C. Lini).

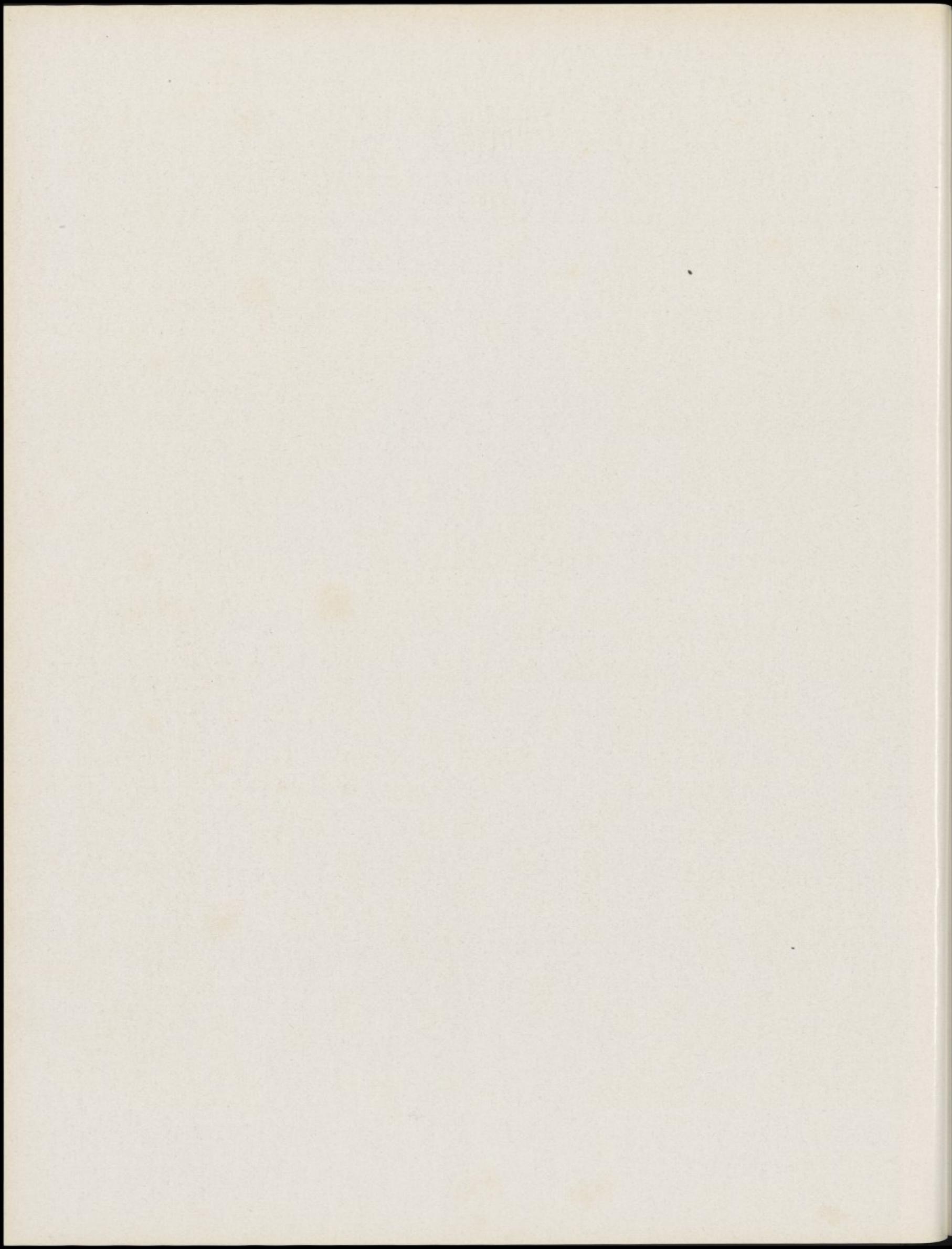
l'amuse (lui) et ce qu'il estime sérieux, et c'est ce jeu de forces qu'on ne peut expliquer, mais indicible, car c'est dans ce jeu que réside le secret. Ce sont des secrets, en effet, que Baj indique: comme tout peintre, il désigne, il ne révèle pas. Ces secrets, ce sont ceux, entre autres, de matériaux ramassés chez des boutiquiers de provinces abolies ou chez les grands-mères obstinément décidées à imiter la Comtesse de Ségur. Ce sont aussi les signes déchus de gloires passées, comme les décorations, ou les signes devenus dérisoires du temps et du destin, comme les montres rouillées et les miroirs brisés. Ce sont aussi les toiles à matelas et les papiers peints, résidus ultimes de

chambres où l'on a aimé, où certains sont morts — matériaux déjà usés par la vie.

Cette utilisation (que Baj partage avec d'autres contemporains) de ce qu'il faut bien appeler des déchets, et, dans son cas, des déchets anciens, ne condamne pas Baj à une sorte de « passéisme ». (Ses appareillages électriques ne prouvent rien, en ce cas.) La nouveauté, c'est bien évidemment l'emploi. Un peintre mérite d'être reconnu, lorsqu'on *voit*, hors de son œuvre, des échos de celle-ci, lorsque des réalités parfois fugaces, parfois très concrètes, se détachent de ses tableaux pour me-



BAJ. Le Général. Coll. Schwarz.





BAJ. Général Rouge. Collage sur toile. 1961. 89 × 116 cm. Galleria Schwarz, Milan.

ner une existence autonome. Lors d'un vernissage de Baj, donc, je n'ai pas été surpris de voir dans l'assistance des dames aristocrates qui ressemblaient singulièrement aux tableaux accrochés; elles les regardaient et ne s'y voyaient pas plus que dans les miroirs fêlés elles ne voyaient ce qu'il

est possible d'y saisir. Elles courent maintenant de par le monde, ces dames aristocrates de Baj, formant avec ses généraux et autres polichinelles la troupe d'une Commedia dell'Arte au mauvais goût de la nuit que nous approuvons.

RAYMOND QUENEAU.

Chélimsky

par Michel Conil Lacoste

Au fond de l'impasse Ronsin, irréaliste enclave de pittoresque dans la banalité de Vaugirard, au-dessus d'un gymnase délabré, Chélimsky poursuit sous les toits sa rigoureuse et fervente expérience picturale.

Il faut, pour accéder chez lui, comme oublier le monde, fausser compagnie à la ville. Le dépaysement s'opère au long d'un dédale de ruelles, au bout duquel on doit gravir deux étages abrupts d'un escalier de bois dont la rampe festonnée fait songer à un chalet de montagne.

Ce silence convient à Chélimsky, mais Chélimsky ne lui convient pas moins: le personnage est recueilli, la mise stricte, le geste efficace et posé. Sous le cheveu noir, coupé dru, l'éclat d'un regard à la fois pétillant et réfléchi anime, derrière les lunettes, un visage équilibré. La malice slave de ce regard est peut-être, dans le contexte d'une physionomie très occidentale, le seul indice des origines polonaises de ce New Yorkais. La parole est méditée, soucieuse du mot juste, sans écarts de ton.

Le décor est à l'avenant. Un calme insolite habite l'ancien garde-meubles dont le peintre a fait son atelier après que le précédent, à cent mètres de là, eût été réduit en miettes par la fausse manœuvre nocturne d'un camion. Les cloisons chaulées contrastent avec un sol de ciment sombre ébranlé de temps à autre par le bruit sourd que font les apprentis athlètes du rez-de-chaussée en reposant leurs haltères. La lumière entre sous le plafond bas par des fenêtres donnant sur un océan de toits, sous le ciel industriel du XVème.

Tout l'attirail de l'artiste s'éploie le long des murs interminables dans un ordre parfait. Sur les tables, les ingrédients de l'alchimie: couleurs en

poudre, caséine, forêt de pinceaux, des numéros les plus fins jusqu'aux brosses de peintre en bâtiment; amoncellements de toiles comprenant les plus grands formats; géométrie d'un classique chevalet d'atelier; enfin, les éléments de fonte d'une énorme presse à eaux-fortes. Aux murs, l'ordonnance impeccable d'une série d'études sur papier voisine avec le seul élément de désordre consenti: une reproduction de Cézanne renversée à 90 degrés.

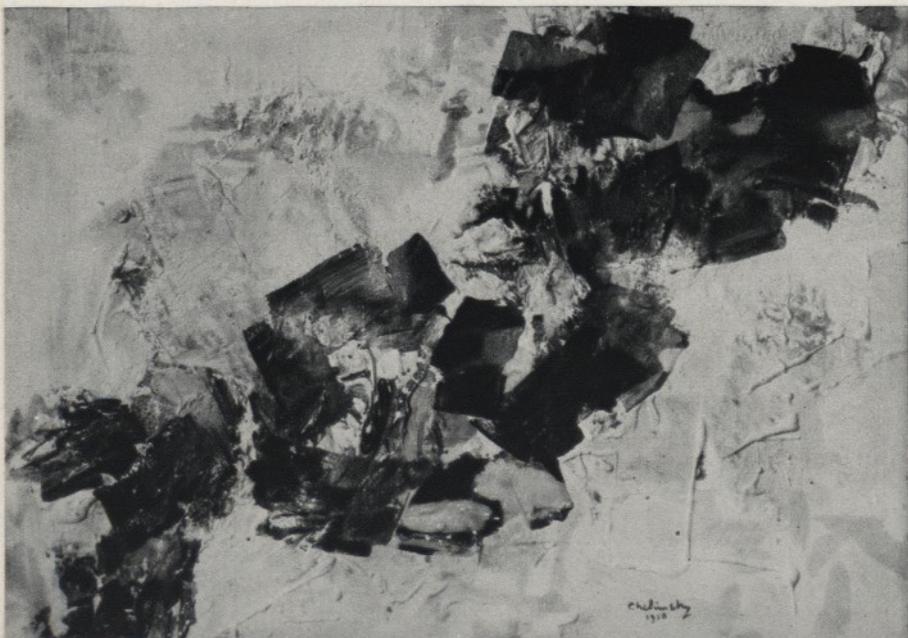
C'est là, dans ce cadre de mesure et de démesure, que Chélimsky nous a raconté un peu sa vie et davantage sa peinture, en nous la montrant depuis ses origines: franchise appréciable, quand on sait le voile pudique que tant de peintres aiment à jeter sur leurs tâtonnements, leur période figurative en particulier.

« On ne sait jamais où l'exercice finit, où l'œuvre commence », dit Chélimsky en maniant les innombrables notations graphiques qu'il empile sur les tables. Son travail, effectivement, se présente comme une sorte d'exercice ininterrompu, une continuité frappante de logique du point de vue du style comme du point de vue de la technique. C'est une perpétuelle remise en question, une évolution à peine scandée de mutations. De temps en temps, un thème, particulièrement insistant, se précise et se détache comme un rameau de cette poussée de formes, pour aboutir à une encre, une eau-forte, une litho, une gouache ou une huile que son signataire consent à considérer comme assumée jusqu'au bout. Il l'envoie alors chez Jeanne Bucher, sa galerie, au Salon de Mai ou aux Réalités Nouvelles, à New York.

Dernièrement, il se trouve justement qu'une nouvelle étape vient d'être franchie. Trois grandes toiles — des 100 figure — la concrétisent, au beau milieu de l'atelier. Un tracé du même noir somptueux y développe ses variations sur fond vert (« MOSAIC of a sphinx »), ou sur fond ocre tendant vers la terre de Siègne ou la terre d'ombre (« WHALE etched on a wall », plan for a Neolithic Necropole). Leur apport, en dehors d'une ampleur de forme nouvelle, est peut-être un renoncement plus sévère encore à certain charme d'écriture ou à une séduction chromatique trop évidente. Mais ces œuvres dernières-nées marquent aussi l'état actuel des efforts persévérants de Chélimsky pour surmonter le dualisme qui l'a, dit-il, toujours obsédé et demeure au centre de ses recherches: le conflit forme-liberté.

Nous attachant, il y a quelques années, à en définir les données, nous les posions en ces termes: « Comment garder à la peinture un contenu tant soit peu formel (car il faut, pour s'exprimer, un minimum de formulation), tout en sauvegardant la liberté totale de l'expression (car le formalisme est la mort de l'art)? Comment, autrement dit, exprimer l'inexprimable, transposer l'in-

CHÉLIMSKY. Huile sur jute. 1958. 92 × 63 cm. (Collection particulière).



dividuel (du créateur) dans l'universel (des regardants)? Vieux problème de l'objectivité et de la subjectivité, dont les données restent permanentes au cours des âges, même si les solutions qu'en propose le philosophe ou l'artiste s'énoncent dans un vocabulaire en constante évolution.

Comme la conscience, pour le phénoménologue, est toujours « conscience de quelque chose », de même l'expression picturale doit être expression de quelque chose et non pure expression tautologique de soi-même. Chélimsky, peintre américain du Paris de 1960, est convaincu que le dilemme était déjà, toutes choses égales d'ailleurs, celui de Poussin, de Delacroix, de Matisse. Dilemme, par conséquent, qui n'est pas particulier à Chélimsky. Mais dilemme que Chélimsky a fait sien, semble-t-il, de deux manières: par l'intensité peu courante avec laquelle il le ressent; par la façon, aussi, dont il s'attache à en cerner le cœur, l'acuité avec laquelle il le réduit à ses données pures.

Forme; liberté. Au début, c'est la forme qui, naturellement, l'emporte. Aux Etats-Unis, avant 1945, tandis qu'il complète à l'Art Student's League la formation acquise, quatre années durant, à la Cooper Union (1939-1943), puis à Paris, où il arrive en 1948, jusqu'en 1950, Chélimsky peint des natures mortes très colorées où la table, la mandoline, le vase ne sont déjà plus que des prétextes. Ces « tables parées » répondent à des préoccupations qu'on peut situer au carrefour de Picasso et de Matisse. La série qui suit est marquée par un goût pour la monochromie: tout est bleu, ou tout est rouge.

Le tournant décisif vers la non-figuration est amorcé par les « Trois tables en gris » de 1952. C'est avec cette toile qu'apparaît la calligraphie, dont Chélimsky fera dorénavant un de ses moyens d'expression essentiels. Mais elle ne se fera jour de façon réellement aboutie que dans les très belles formes déchiquetées exécutées un peu plus tard en 1952, et dont l'écriture, au contraire des compositions actuelles, fait la part plus belle à l'angle qu'à la courbe. Il s'agit de grandes toiles en longueur où l'on voit le réel, déjà très transposé dans la série des « tables parées », s'amenuiser sous la pression de l'espace, comme mangées par le blanc salpêtré d'un fond envahissant, jusqu'à ne plus consister qu'en quelques signes.

Mais ces signes, nés ainsi de façon en quelque sorte négative, ces signes résiduels, Chélimsky va s'en emparer désormais pour en faire l'élément positif de sa peinture. Le signe, ici, se situe d'ailleurs aux antipodes de l'ésotérisme pictural et du symbolisme littéraire: il est une trace de l'acte de peindre, une donnée immédiate du tempérament, une forme qui n'est que la transposition plastique de l'action: une sorte de « gestalt » en somme, une « gestalt » que les philosophes diraient « compréhensive », à mi-chemin de l'intelligence et de la sensibilité. Ce jeu de bascule par lequel le signe, de négatif, se fait affirmatif, nous

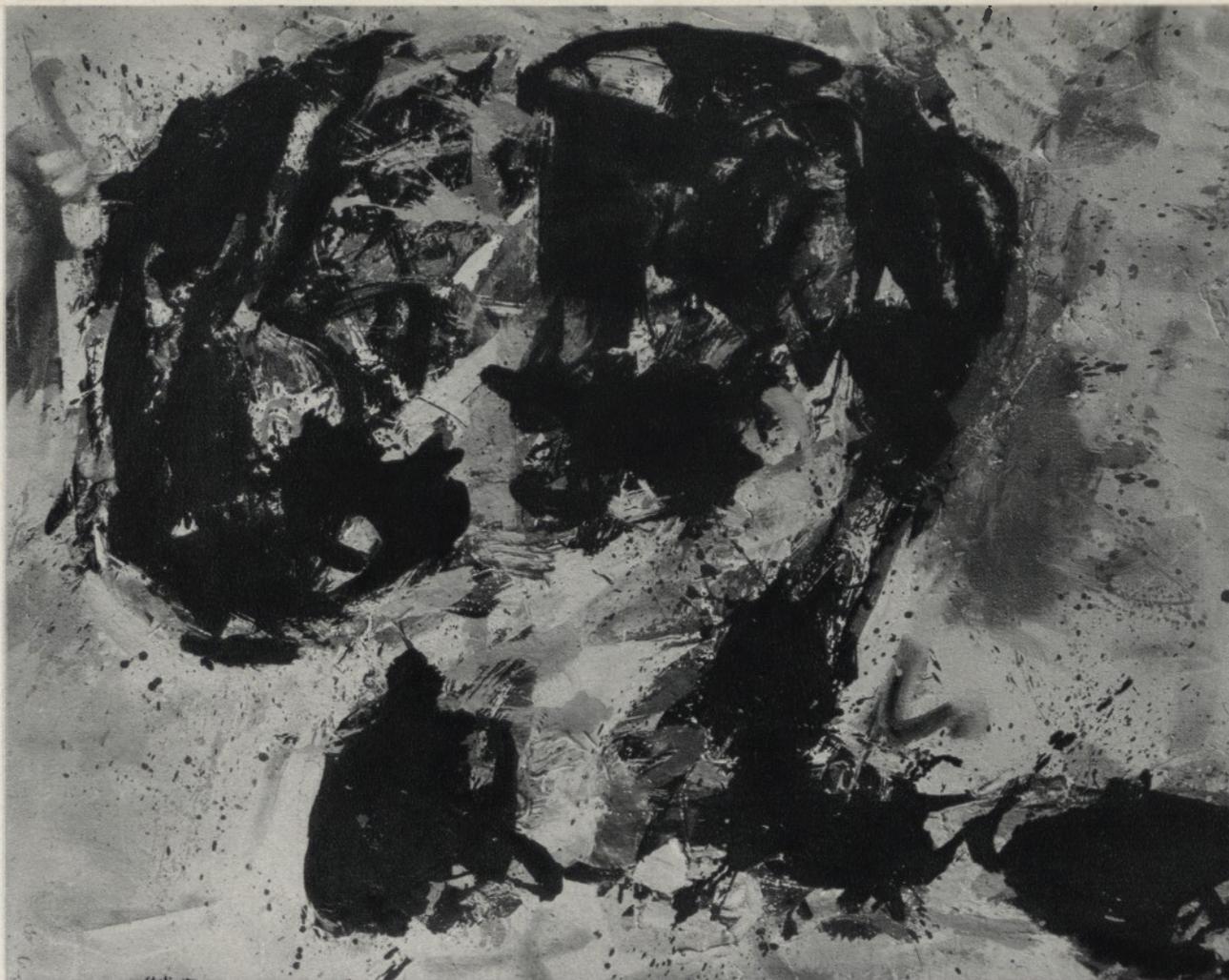


CHÉLIMSKY. Peinture. 1960. 130 × 97 cm.

le retrouvons constamment dans l'aventure esthétique de Chélimsky, d'une composition à l'autre, d'un stade au suivant: le plein devient le délié, les valeurs alternent, le fond joue à cache-cache avec le thème. En même temps, le graphisme se complique ou se simplifie, la fugue est à deux, trois ou quatre voix.

L'essentiel, cependant, est toujours la spontanéité qui bientôt prend appui sur la technique autant que sur le tempérament: la caséine, que Chélimsky utilisera dans ses grands formats jusqu'au début de 1955, séchant beaucoup plus vite que l'huile, exige un geste rapide, ajusté, sans repentir. Aussi est-ce presque à proprement parler que l'action, dans les toiles de cette période, devient forme: sous sa brosse, le peintre voit concrètement le signe se pétrifier, ou, si l'on veut, sa liberté *se signifier* dans une matière excluant la retouche. Chélimsky peint alors une série de toiles à la caséine blanche, ocre, rouge, bleue, que sa production plus récente, si intéressante soit-elle, n'éclipse pas, et dont l'exposition de 1953 à la galerie Jeanne Bucher offrit un impressionnant panorama.

Depuis février 1955, Chélimsky peint comme tout le monde, à l'huile, et la structure de ses tableaux s'en est quelque peu modifiée. Le fusain qui, sous forme de petits segments cursifs, donnait encore l'impression, le tableau une fois achevé, de s'écraser en crissant sur les plages mates de la caséine, cède le pas à un graphisme onctueux et tourbillonnaire, parcourant dynamiquement la surface selon une orientation transversale. Ici et là, l'interférence des tracés engendre une insistance sombre, un point d'orgue. En 1955 et 1956, la couleur s'affine, fait sa place à un jeu de tons — notamment des rouges et des verts — plus subtils. Le massif coloré se contracte souvent



CHÉLIMSKY. Peinture. 1961. 162 × 130 cm. Galerie Jeanne Bucher.

sur lui-même, laissant une marge d'indéfinition à certains endroits du pourtour de la toile. Quant au climat général dans lequel se développe l'œuvre, il se fait plus dramatique, l'accent étant volontiers mis sur les valeurs sombres.

Tout récemment, la peinture de Chélimsky a encore intégré un certain nombre d'innovations. Une détente s'est produite, et les titres — volontiers mythologiques ou minéraux — réapparaissent, comme pour ramener dans l'orbite de l'homme des œuvres d'une abstraction accrue et les montrer irriguées aux sources même du cosmos: « Pan », « Prométhée », « Pierres écorchées »... Le dynamisme du geste va s'accroissant, et les formes, plus véhémentes, ne semblent tendre davantage à l'autonomie que pour se voir plus fermement mâtées, comme retenues de force dans la toile. La composition reste décentrée, mais non afocale: elle conserve le centre de gravité faute duquel elle s'éparpillerait en un tissu de signes. Le prestige du noir demeure, et cette austérité valorise, par contraste, la moindre nuance du fond. Enfin, abstraction faite de la couleur, les rapports forme-fond sont régis par une technique subtile de « soustraction ». Cette technique consiste, plutôt qu'en une superposition des signes, comme autrefois, en une oblitération progressive des formes ou éléments de forme non retenus dans l'économie finale de la toile. Soustraits, c'est-à-dire recouverts en partie ou totalité, ces élé-

ments retournent au néant, morts-nés que ne signale plus qu'un subtil tumulus dans l'empatement de la toile. L'œuvre ainsi va du plus vers le moins, s'épure et se rectifie de sacrifice en sacrifice.

Plus forte, plus concentrée, plus difficile, la peinture de Chélimsky demeure aujourd'hui comme hier axée sur sa préoccupation centrale: concilier le caractère intransmissible de l'émotion et les exigences de la mise en forme plastique. Mais alors qu'il y a quelques années, le peintre avait d'abord privilégié le second terme, aujourd'hui, à la suite d'une lente inversion de son style, c'est au premier qu'il cède le plus volontiers, — nous voulons dire au lyrisme et à la véhémence de l'émotion. Le lyrisme est moins réfréné, la liberté envahit la toile et le conflit devient une matière proprement picturale, se fait consubstantiel aux éléments formels et chromatiques. Cependant, que Chélimsky cède plus ou moins à la forme, ou plus ou moins à la liberté, c'est toujours le même problème familier et hautain qui le hante: celui de l'implicite et de l'explicite, c'est-à-dire celui de l'incompatible.

Mais cette contradiction est le moteur même de l'art. Elle nous a valu d'ores et déjà, chez Chélimsky, de si intéressantes péripéties, elle nous en promet encore tant d'autres qu'on en viendrait à la souhaiter insurmontable.

MICHEL CONIL LACOSTE.

Delahaye

par Denys Chevalier

Bien que, dans les années 1950 à 1953, la production de sculptures de Delahaye ait été extrêmement réduite (en raison notamment de diverses tâches extra-plastiques mais rémunératrices, qu'il était alors obligé d'accepter), ce sont néanmoins les quelques pièces qu'il réalisa à cette époque, « Le Chat », le premier « Cavalier » et surtout l'« Oiseau Astronomique », qui sont à l'origine de son art actuel et des recherches par lesquelles il s'exprime. Par une sorte de réaction en chaîne, en effet, chaque problème étudié engendre une solution qui détermine à son tour la formulation d'autres problèmes et ainsi de suite . . . L'abstraction, donc, dans son esthétique, ne peut jamais être conçue que comme un moyen passager, jamais une fin.

Ainsi, les premières expériences abstraites de Delahaye, développements dans l'espace d'éléments coordonnés autour d'un rythme en spirale, correspondaient à des études de mouvements et de cadences. Terminés ces essais, compris et résolu le problème des enchaînements et des progres-



DELAHAYE. Vélite. 1960.

DELAHAYE. Cavalier 2. 1957.





DELAHAYE. Cavalier. Bronze. 1960. 14 x 6 cm. Galerie Stadler.

sions, la non-figuration n'avait plus de raison d'être. Pourtant, dans les années qui suivirent, le sculpteur y revint, mais poussé, comme auparavant, par un désir d'investigation, par une curiosité, ou mieux, une volonté d'approfondir certaines questions. Je ne le répéterai jamais assez. Delahaye considère l'abstraction comme un instrument, un outil ou une méthode exploratoire, non comme la panacée à toutes les inquiétudes et la réponse à toutes les questions. Il n'y a en lui ni foi naïve, ni roublardise d'esprit.

Aussi, lorsqu'il adopta de nouveau une démarche plastique abstraite, était-ce en vue d'un objectif bien précis. Il s'agissait en effet de propulser des volumes dans l'espace. Cela participait moins du mouvement que de la balistique. Les personnages ne se prêtant guère à ce genre d'expériences, Delahaye fit donc appel à des formes non représentatives. Au cours de ces tentatives extrêmement personnelles (qui y avait songé avant lui, avec autant de rigueur et de logique dans la recherche?) le sculpteur s'inspira de l'avion et des engins projetés dans le ciel. Toute sa série de sculptures sur le thème des « Aviatiques » tourne autour de cette idée: donner plastiquement une sensation comparable à celle que l'on éprouve devant la projection dans l'espace de masses iner-

tes. Toutefois, ainsi que je le disais tout à l'heure, cette entreprise et ses caractéristiques étaient déjà contenues en germe dans les bondissements du « Chat », la désintégration et les déchiquetures du premier « Cavalier ».

D'ailleurs, quelque temps plus tard, Delahaye revient à la nature, aux Oiseaux, puis aux Cavaliers. C'est que, cette fois, l'artiste se penche sur les problèmes que pose l'association du mouvement et de la vitesse: le vol et la vitesse, la marche et la vitesse. Cela me rappelle ce que répondait Brancusi (pourtant peut-on imaginer démarches plus opposées que celle de Brancusi et celle de Delahaye) à une charmante femme qui lui demandait pourquoi il sculptait tant d'oiseaux. « Madame, ce ne sont pas des oiseaux que je sculpte, c'est le vol. » Quoi qu'il en soit, tout ceci indique bien que Delahaye mène son évolution plastique comme une série d'enquêtes successives, intimement conditionnées les unes par les autres et chacune poursuivant des objectifs esthétiques parfaitement définis.

Il semble maintenant, d'après certaines pièces relativement récentes (sa porte monumentale ou sa horde de chevaux, comme un bouquet de croupes et de crinières, de 1960), que Delahaye porte son attention sur le problème des groupe-

ments. Cette méthode de l'artiste, qu'on retrouve à n'importe quel stade de son évolution et cette lucidité dans l'élaboration le différencient de nombre de ses confrères. Pas d'expressionnisme chez lui, ni d'informalité, contrairement à ce que pourrait laisser supposer une analyse optique superficielle, mais au contraire une surprenante certitude et un caractère délibéré et concerté dans l'étude plastique. Dans son œuvre, on ne discerne pratiquement pas d'influence des grands sculpteurs contemporains. Même de ceux qu'il aime et admire le plus, Etienne-Martin par exemple, il est séparé par de profondes divergences. Cependant, s'il est difficile de lui trouver la moindre trace de mysticisme ésotérique (qui est le potentiel moteur de l'auteur des « Demeures »), Delahaye partage avec ce dernier une certaine sensibilité tactile à l'endroit de la sculpture, extrêmement importante.

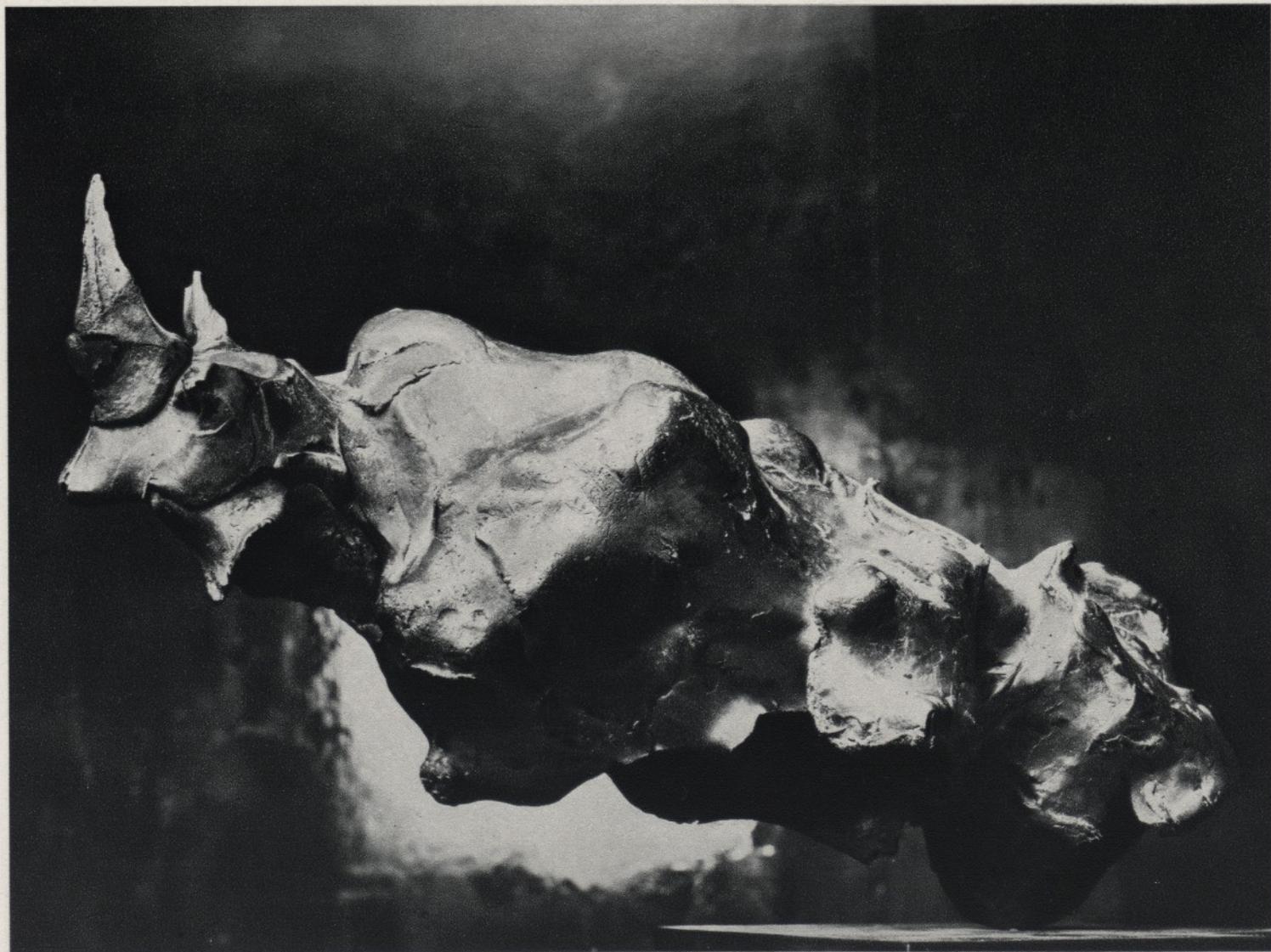
J'ai l'impression, d'ailleurs, que cette sensibilité tactile voit son efficacité pratique doublée du fait que le sculpteur est un dessinateur hors-pair. Et cette qualité n'est pas seulement visible dans les innombrables dessins de Delahaye, où elle éclate avec évidence, mais aussi, du moins est-ce ainsi que je le ressens, dans chacune de ses sculptures

qui me paraissent être autant de sommes étonnamment cohérentes de dessins simultanés des multiples profils. Il n'y a pas de doute que, de cette science graphique, Delahaye tire l'essentiel de sa force. Où son évolution entraînera-t-elle Delahaye? Cela reste assez difficile à prévoir, encore que, dans l'état actuel des choses, il est permis d'être convaincu que ce ne sera jamais vers la médiocrité ou la banalité des scléroses d'expression. En effet, si Delahaye réalise les projets qu'il nourrit (on dirait un planning), c'est peut-être au problème du geste qu'il s'intéressera désormais.

Par enchaînement, par voie de conséquence (d'ailleurs c'est lui-même qui l'envisage) il en sera sans doute amené, dans un futur plus ou moins proche, à étudier les données de la stabilité sculpturale pure. Au demeurant, pour l'instant, dans son expression, il semble assez loin de ces préoccupations. Toutefois, le simple fait qu'il y pense et qu'il les envisage sincèrement et lucidement, comme autant de terrains à explorer et à conquérir, indique suffisamment l'ampleur de ses ressources intellectuelles ou sensibles et justifie, par conséquent, toutes les confiances.

DENYS CHEVALIER.

DELAHAYE. Le rhinocéros. 1961. Galerie Stadler.



Hosiasson

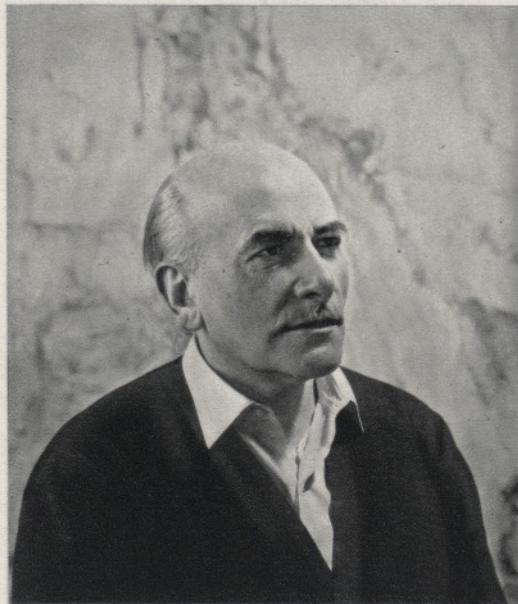
par Jean Cassou

Je lisais l'autre jour un passionnant article de Roger Caillois sur ces marbres que le travail de la nature a illustrés de paysages fantastiques, de monuments, de ruines, au point que l'amateur peut placer en son cabinet à l'égal d'*œuvres d'art*. Dans les carrières des environs de Florence on a trouvé de ces « pierres masures », et les savants du XVIII^{ème} siècle en ont beaucoup discouru; les Allemands aussi. En Chine, dès le mi-

lieu du XIX^{ème} siècle, les artistes ont rêvé sur ces pierres imagées, et se sont plu à en compléter, de leurs mains, les effets plastiques et poétiques. La science explique ces phénomènes, mais l'esthétique peut se contenter d'en admirer l'analogie avec les œuvres humaines, attribuant ainsi à la nature un pouvoir de jeu, de caprice et de talent. A certaines époques, l'esprit s'est diverti à considérer la nature, *elle aussi*, comme un artiste, et

HOSIASSON. Peinture. 1961. 130 × 97 cm. Collection Edmond de Rothschild, Paris.







HOSIASSON. Composition. Peinture. 1961. 92 × 73 cm. (Photo XX^e siècle.)



HOSIASSON. Peinture. 1960. 89 × 116 cm. Collection Mme Aptekman, Paris.

un grand Artiste, capable de produire, selon de mystérieux procédés, des ouvrages dignes de rivaliser avec ceux des hommes et où les hommes retrouvent leurs intentions, leurs goûts, le style qui leur est familier. Notre époque, en particulier, a eu la curiosité de ces productions et y a trouvé de piquantes stimulations.

Stimulations d'autant plus vives que notre époque ne se soucie plus d'imiter la nature, de la représenter, de la figurer. Mais si elle range la nature parmi les artistes, si elle en fait un artiste qui crée à l'instar des autres artistes, il était normal qu'elle en vînt, n'imitant plus la nature, à devenir la nature elle-même, à être nature. L'art ne sera plus une opération de l'esprit en vue de reproduire, par des procédés spirituels tels que la perspective, les aspects de la matière universelle: il sera la matière même, la matière en action et qui, par des hasards, des jaillissements, des cou-

lées et des concrétions et des durcissements, ne manifeste pas autre chose que son propre génie. C'est à cette matérialisation de l'art que beaucoup de peintres ont appliqué leurs efforts, et parmi eux, dans une de ses récentes périodes, le peintre Philippe Hosiasson.

En cette forcenée identification de l'art à la matière, l'art réserve néanmoins son petit quant-à-soi. L'identification n'est pas totale, et il demeure là quelque équivoque. Car enfin la matière qu'emploie la peinture n'est pas la matière naturelle, entièrement préservée de toute intervention de l'industrie humaine; c'est la matière picturale. Il y a de l'huile dedans et autres ingrédients choisis. Et les effets de la main. Admettant cette inéluctable condition, le peintre Hosiasson en est venu aujourd'hui à *peindre* des pierres, j'entends: à faire des tableaux représentant des pierres. Des pierres peut-être capables d'invention, comme cel-



HOSIASSON. Peinture. 1960. 93 × 74 cm. Coll. David Solinger.



HOSIASSON. Peinture. 1961. 92 × 73 cm. Musée de Bochum.



HOSIASSON. Peinture. 1960. 82,5 × 105 cm. Galerie Handschin, Bâle.

les qui, au détour d'une promenade dans des carrières, suscitent notre admiration, des pierres peut-être animées de secrets pouvoirs, des pierres peut-être géniales, mais enfin des pierres. Des pierres peintes à l'huile. C'est là du moins le sens qu'il me semble qu'il faille donner à ces blanches peintures monumentales de la dernière exposition d'Hosiasson, à la galerie Karl Flinker, et qui évoquent des assemblages de blocs s'usant, s'effritant dans une éclatante lumière, disons la lumière méditerranéenne. On pense en effet à ces séculaires murailles cyclopéennes dans la tradition desquelles se retrouve la pure rusticité des ouvriers italiens d'aujourd'hui.

Assurément ces peintures sont-elles des meilleures, des plus heureuses et séduisantes qu'ait produites Hosiasson au cours de sa carrière. Celle-ci vient d'assez loin, car Hosiasson peintre inquiet et réfléchi, a commencé par un art où l'art l'em-

portait pleinement sur la nature et se déclarait « néo-humaniste ». Diverses étapes l'ont conduit à la plongée dans la matière, puis enfin à ce merveilleux et très intelligent compromis où nous le voyons aujourd'hui. Je viens de faire allusion à l'intelligence: c'est une puissance qui est sans cesse en alerte chez cet artiste et à laquelle on ne peut renoncer à faire appel dans aucune entreprise de l'art, fût-elle de s'absorber absolument dans une entreprise de la nature.

C'est dire qu'il y a une dialectique constante dans l'itinéraire d'Hosiasson. C'est dire que l'œuvre d'Hosiasson est d'une grande richesse. Et la richesse me paraît la première qualité qui, dans l'immense production actuelle et en contraste avec l'immobilité de ses *partis pris*, doit signaler une œuvre à notre attention et à notre assez légitime désir d'appréciation et de choix.

JEAN CASSOU.



HOSIASSON. Peinture. 1960. 195 × 150 cm. Galerie Flinker.

Messagier

par Jean Grenier

La brusque ascension de *Messagier* n'a pu que faire éclater au grand jour les ressources d'un des artistes les plus originaux de notre époque et consacrer sa réussite. Il est encore discuté cependant, et c'est tant mieux, car cela prouve que son succès n'est pas dû à une conformité au goût public; et celui-ci est condamné à accepter celui de *Messagier*.

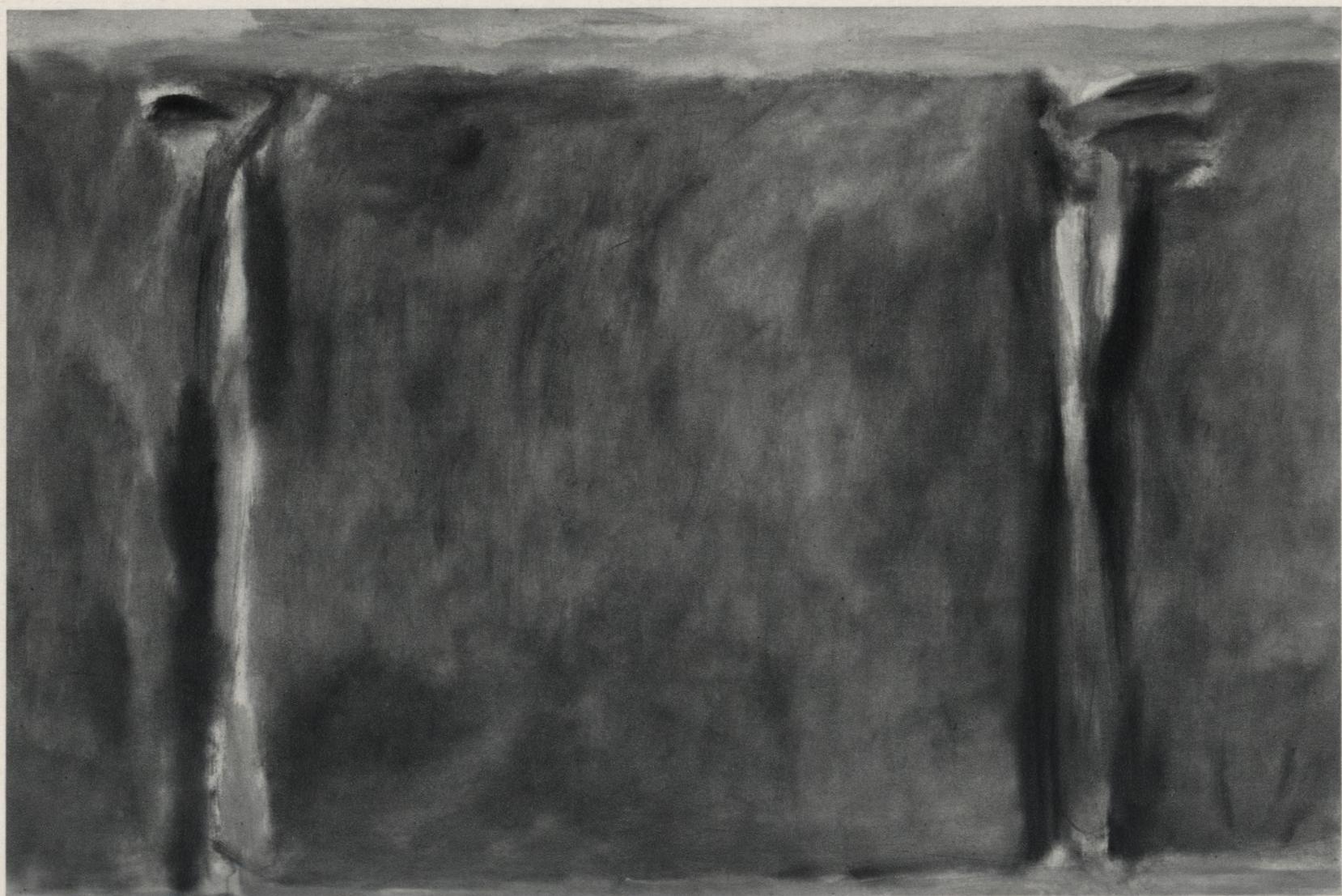
Il a été peu touché par les théories en cours sur l'art abstrait. C'est qu'il s'est développé assez à l'écart, un peu à la manière d'un arbre qu'arrose généreusement l'eau de son pays. Jamais il n'a été coupé de celui-ci. Il y retourne chaque fois qu'il peut, il s'imprègne de ses bois, de ses rivières, de son ciel changeant. C'est un homme profondément enraciné et dont il n'était pas à craindre qu'il risquât de perdre ses racines. Il vivrait quarante ans à Chicago qu'il serait toujours pré-

sent par le cœur et par la pensée au Moulin, qu'il verrait s'incurver devant ses yeux le grand et souple vallonnement que suit la route, et couler sous sa maison, encore pourvue de ses aubes, la rivière claire et dense où glissent les truites, il verrait les grands arbres se presser jusqu'à l'horizon et changer suivant les saisons de couleur.

Il parle quelquefois de « féerie », et c'est bien dit. Car s'il est tout proche de la Nature au point de ne pouvoir travailler que dans son pays, cette Nature est tellement métamorphosée par lui que le spectateur ne la reconnaît plus.

Et pourtant il dit vouloir avant tout faire preuve d'exactitude, il tient à « cerner les choses ». Son long apprentissage témoigne de son application au réel. Par exemple dans le dessin auquel il n'a cessé de s'exercer. Il a dessiné dans le paysage, à l'intérieur de la Nature, et c'est pour-

MESSAGIER. Plaine battante. Avril 1956. 168 × 113 cm. Collection André Schoeller.





MESSAGIER. A Fleur de Mai. 1958. 165 × 109 cm. Collection André Schoeller.

quoi le dessin est complexe; il n'est pas dû à une mémoire simplificatrice.

Parfois le modèle sert de canevas: ainsi dans ces *Jeunes filles jouant de la flûte* ou les *Faneuses* qui datent de 1948, mais les formes y ont une précision tout autre qu'anatomique. Dans *La Vallée*, en 1949, des moutonnements d'ombre et de lumière préparent à l'établissement d'un ordre: des masses de bleu gris encadrent des coulées de vert et de blanc — couleurs dominantes à cette époque. Puis la composition commence à se nouer et le rose et le vert s'ajoutent. Suivant l'expression du peintre, il exécute alors « une frise de paysages soudés de manière à faire un tout ».

Un grand enseignement peut aussi se tirer des copies que Messagier a faites d'œuvres célèbres. Par exemple *La Fête à Saint-Cloud* de Fragonard a été vue par lui sous l'angle de l'organisation des plans. Sa copie de la *Feria de San Isidro* de Goya (en 1954) élimine les personnages au profit des lignes de force; et les couleurs se distribuent à partir du rose qui commande une gamme de roses. Déjà des toiles de Carpaccio et d'Uccello avaient été choisies à cause de l'accumulation des personnages — cavaliers et hommes — qui donnaient à la composition un relief saisissant. C'est

la même raison qui a dicté à Messagier la copie de la toile de Duchamp: « Le passage de la vierge à la mariée », en 1951, dont l'intérêt ne réside pas tant dans les bruns et les noirs de la palette que dans la construction. Et c'est le même souci qui l'a fait fixer avec des crayons de couleurs un certain nombre de tableaux des musées italiens qu'il a parcourus.

Quand on sait cela, on est stupéfait d'apprendre que Messagier puisse être accusé de mépriser le dessin, de faire fi de la composition, de tourner le dos à la nature. Ce qui a donné lieu à cette erreur grossière, c'est peut-être que l'artiste est parvenu à une intuition cosmique qui lui a fait négliger de plus en plus les accessoires pour ne s'attacher qu'à l'essentiel — ainsi, dit-il, je suis passé de la naissance du vide dans une toile comme *Les Personnages dans la vallée* à un aboutissement du vide dans *La Traversée de Juin*. Et la maîtrise qu'il a acquise lui a permis de se laisser aller complètement, de ne plus garder de réserves et de se fier à la qualité d'une vision enfin sûre d'elle-même.

Le sentiment qu'on éprouve à regarder une grande toile de Messagier — et il a besoin de ces grands formats, sinon, dit-il, ma respiration est



MESSAGIER. Juin en Projection. Juin 1961. 190 × 220 cm.

insuffisante — est celui qu'on a devant les grands spectacles de la Nature, dont la richesse éclate par dessus le dessin des lignes: « Arriver à une réalité sans penser particulièrement à elle, mais en la découvrant au milieu d'une prolifération des formes », voilà son dessein. Ou il arrive que Messagier *ajoute* à la Nature, que son art soit comme un cadeau qu'il apporte à un monde dont nous savons qu'il n'est jamais clos. Il parle lui-même de cette « étrange sensation de découvrir maintenant dans les formes d'une toile terminée une réalité inconnue, presque descriptive, qui je crois, devrait éclater bientôt, malgré leurs déformations, par la vitesse, la chaleur, dans l'espace en révolution ».

Et, en effet, on pourrait dire de la peinture de Messagier qu'elle représente un univers en expansion, et ce serait la parole je ne dis pas la plus profonde — qu'est-ce que la profondeur? — mais la plus juste qui serait prononcée à son sujet. Ce serait aussi montrer la manière dont

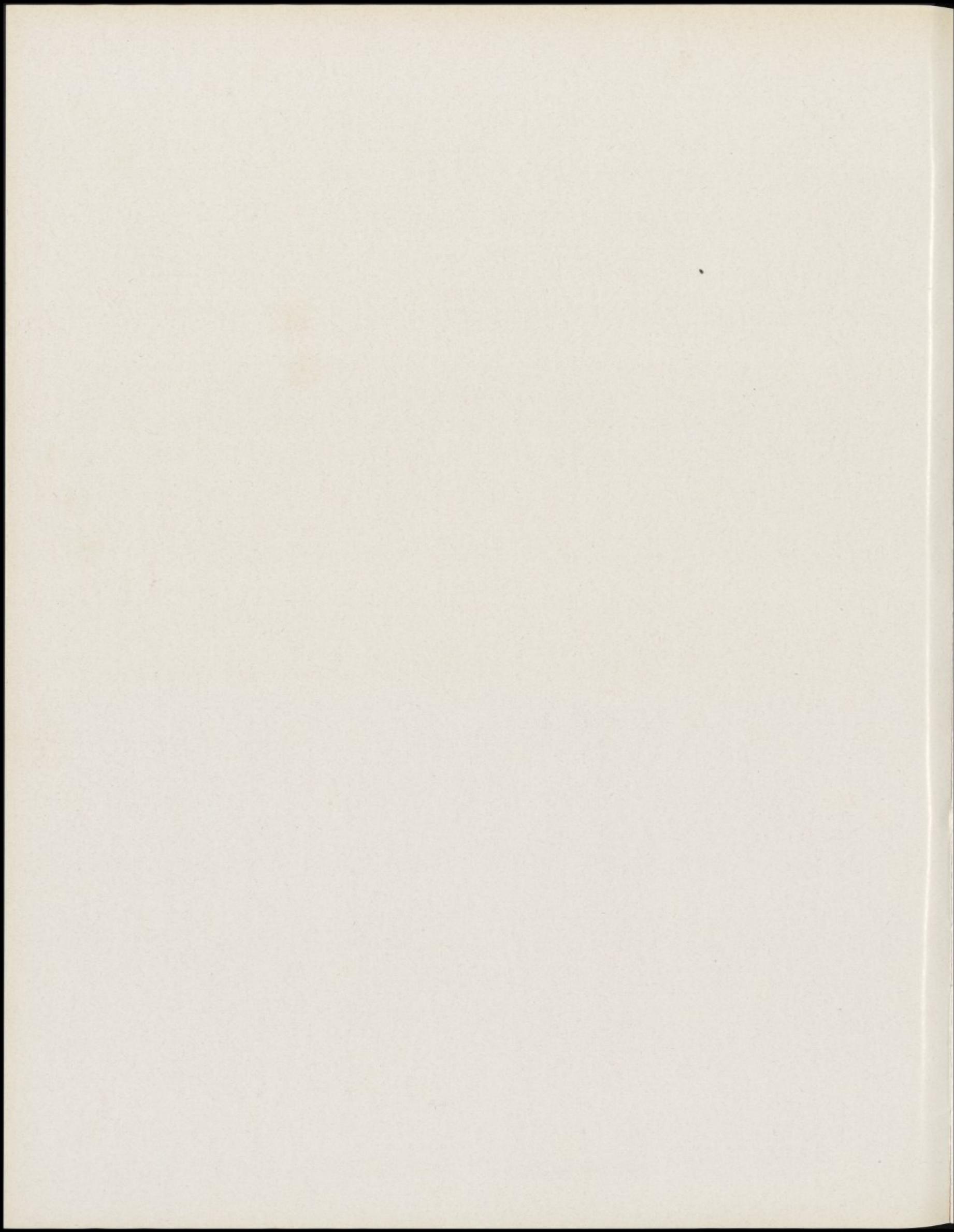
cette peinture rejoint la conception actuelle du monde.

Aussi convient-il de donner aux titres des toiles que l'artiste a su choisir avec un instinct très sûr leur sens plein: « Spectacle de rosée », « Mai à écailles », « Juin à corolles », « Panoplie de Juillet », « Reposoir d'îles », voilà quelques-uns de ces titres choisis pour les toiles qui s'échelonnent entre mai et août de l'année 1961.

« Très rares sont les artistes qui ont su intégrer dans une forme nouvelle la très ancienne émotion de l'homme au contact de la nature », écrit Franz Meyer à propos de la dernière exposition du peintre à la galerie Benador. C'est ce *don* qui fait de ces rares artistes des privilégiés: quelle que soit la hardiesse de leurs conceptions, ils ne coupent jamais le cordon ombilical qui rattache l'homme à la Nature, et la magnificence de leur style, comme c'est le cas avec Messagier, ne fait que traduire une vision extatique nouvelle qui correspond à une réalité toujours la même et toujours



MESSAGIER. Juin. Peinture. 1961. 92 × 60 cm. (Collection particulière).





MESSAGIER. Printemps de Septembre. 1960. Collection Mme Maillard, Paris.

nouvelle — et donne ainsi satisfaction au dernier désir exprimé par Nietzsche: « Chante-moi un chant nouveau ».

JEAN GRENIER.

Notice biographique

Né à Paris en 1920. Passe son enfance dans son pays, en Franche-Comté. Entre en 1942 à l'École des Arts Décoratifs où il connaît sa femme, céramiste, sa compatriote.

Il a voyagé surtout en Algérie et en Italie. Parmi les Salons auxquels il a exposé, on peut citer surtout le Salon de Mai et celui des Réalités nouvelles.

En dehors des nombreuses expositions à l'étranger (Belgique, Allemagne, Suisse, etc.), il a exposé principalement chez Michel Warren (qui l'a encore invité à New York en 1960), puis chez André Schoeller à partir de 1959.

Il a des œuvres au Musée d'Eindhoven, en Hollande, au Musée d'Eilat, en Israël, au Musée Guggenheim et au Musée d'Art Moderne à New York.

MESSAGIER. Septembre en équilibre. 1960. Coll. Ph. Dotremont, Bruxelles.



Moser

par R. V. Gindertael

Si l'on veut vraiment comprendre, ou mieux: « saisir » la nouvelle réalité picturale rétablie dans le sens originel de l'instinct créateur — après le refus de l'irréalisme abstrait et sans idée de retour à la tradition figurative — il est d'autant plus dangereux et inutile de l'expliquer théoriquement en se payant de mots que, dans sa mobilité incessante, dans son état d'activité, la peinture en train de se faire, d'être inventée, ne se laisse circonscrire par aucune formule. Devant la peinture, les mots et plus encore les phrases et les discours sont infidèles. Seule la peinture peut se définir elle-même dans l'immédiat. Aussi vaut-il toujours mieux se reporter à un exemple et « donner à voir » directement.

C'est ainsi, qu'à mes yeux, la peinture de Moser éclaire bien le fait que la réalité picturale actuelle dépend, au premier chef, de l'intégration à l'acte

de peindre d'une expérience humaine fondamentale. D'ailleurs, lorsqu'au cours de l'évolution de la nouvelle situation de la peinture depuis la guerre, j'ai essayé de préciser le caractère « actuel » (il faut bien comprendre « actuel » dans ses deux sens: « qui a lieu au moment présent » mais aussi « qui agit, qui est réel ») de cette peinture vivante d'aujourd'hui qui tient compte de la spécificité permanente de ses moyens, j'ai à maintes reprises donné déjà l'œuvre de Moser en exemple. Pour moi, en effet, Moser a été, depuis plus de quinze ans qu'il travaille à Paris, l'une des consciences (intuitive sans doute) et l'une des énergies responsables de la véritable aventure picturale de l'après-guerre.

Aventureuse, de fait, la peinture de Moser l'a été et l'est toujours, de manière exemplaire, dans sa progression, à tous risques, vers des résultats

MOSER. Karakorom. Peinture. 1960. 54 × 65 cm. Galerie Jeanne Bucher. (Photo Janine Pradeau).





MOSER. Alcyone. Peinture. 1961. 114 x 146 cm. Collection Louis Carré.

concrets imprévisibles bien qu'envisagés relativement à certaines possibilités et nécessités. Dans cette exploration d'un domaine inconnu qui se constituait seulement à mesure qu'il s'y engageait et qu'il le travaillait, la puissance de Moser s'est renforcée à chaque emprise de son irrésistible élan vital sur ses inquiétudes non moins foncières et, elles aussi, extraordinairement fécondes. Parce qu'elle manifeste, en vérité, un suprême degré de conscience, l'inquiétude est le prix, pour les meilleurs artistes actuels, de leur vertigineuse découverte d'une réalité picturale inédite et la conséquence du périlleux, mais inéluctable, usage d'une liberté créatrice presque sans limite.

Les œuvres les plus récentes de Moser révèlent l'enrichissement substantiel et l'élargissement expressif qu'il a tirés de cette liberté. Mais avant de nous attacher à leurs nouveaux apports, voire à leurs nouveaux aspects, intéressons-nous d'abord à ce que ces œuvres confirment: les caractères dominants de la personnalité de Moser et les constantes de sa démarche. Il s'y manifeste toujours, de la manière la plus évidente, la disposition *active* de sa peinture, qu'il ne faut pas confondre avec l'effusion plus ou moins automatisée d'une quelconque « peinture d'action », cette trace superficielle d'une « volonté de puissance » primaire. L'action de Moser s'exerce, au contraire, dans les grandes profondeurs les plus secrètes de « la

matière » picturale. Le tempérament foncièrement dynamique et d'une nervosité très subtile de Moser le porte, certes, aux réactions rapides et fortes, à l'expression spontanée, et, de plus, son intuition est indéniablement l'élément moteur de son activité picturale. Mais Moser possède aussi un esprit déductif pénétrant qui contrôle ses élans premiers, non pour les arrêter ou les dévier, mais pour les mener plus loin qu'ils ne pourraient atteindre par leur seule force initiale, et pour les enrichir, à chaque étape, de nouveaux acquis mûrement réfléchis et techniquement éprouvés. Cette dualité de sa personnalité entretient la complexité de l'œuvre de Moser et provoque le mouvement ininterrompu de son accomplissement en concordance étroite avec celui de l'artiste en tant qu'homme. D'une manière générale cette simultanéité dans l'accomplissement a toujours réglé la création artistique, mais elle ne fut jamais aussi évidente et aussi nécessaire que dans l'établissement d'un art actuel, étant reconnue sa condition « existentielle ». La donnant donc en exemple, nous dirons que si la peinture de Moser se distingue nettement de toute peinture « figurative », elle n'en est pas moins, comme l'a fort bien senti et exprimé Franz Meyer: « comme saturée de réalité, riche de vie vécue ». Et ainsi, parce que Moser concrétise dans ses toiles un univers très particulier constitué par la somme de ses sensa-



MOSER. Peinture. 1957. 89 x 116 cm. Galerie Jeanne Bucher. (Photo Hervochon).

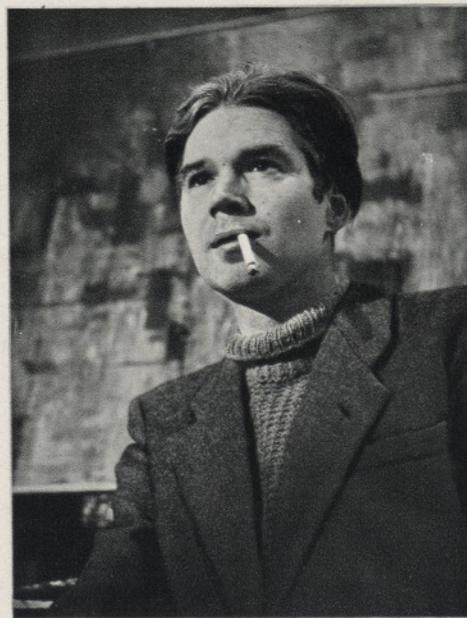
tions vécues, ce n'est qu'en se définissant lui-même en tant qu'être humain et en tant qu'individu, et en se faisant tel, qu'il agit sur cet univers, le mène toujours plus près de sa totale expression picturale et l'empreint d'une chaleur humaine plus intense.

Cette peinture qui ne peut plus se définir ni « abstraite », c'est-à-dire de pure conception et strictement séparée de la nature, ni comme interprétation ou transformation plus ou moins volontaire de certains aspects perçus visuellement, dépend maintenant d'une intégration aussi physique que subjective du réel naturel (j'ai recours à ce pléonasmе pour éviter toute allusion au surnaturel, donc à l'imaginaire) à l'acte de peindre et résulte d'une tension continue vers le concret. L'on devrait même dire que, chez Moser, la nature (tout son milieu expérimental) est devenue véritablement sa nature humaine, que la structure des éléments naturels est devenue sa complexion personnelle, tant sa sensibilité et son esprit portent l'empreinte indélébile de tous les phénomènes et de tous les événements qu'il a éprouvés. Comme elles remontent en lui du fond de sa mémoire et de sa conscience surtout, dans ses tableaux nous pouvons presque saisir que les sensations vécues tentent de percer les couches successives que sa

technique très particulière lui permet de multiplier jusqu'à ce que, dans la substance picturale, s'organisent définitivement, mais sans jamais perdre leur mobilité vivante, les tensions des valeurs et les structurations nerveuses qui sont les traces de cette élaboration suractivée.

Je pense pourtant que l'organisation n'est qu'un souci secondaire pour Moser, qui possède le sens d'un certain ordre visuel depuis ses débuts que précéderent la connaissance du passé artistique, et historique aussi, des grandes civilisations, et l'empreinte émotionnelle reçue devant l'un ou l'autre ensemble architectural parmi les plus équilibrés chromatiquement. Ses premières peintures « abstraites » n'avaient-elles pas un premier point d'appui sur des données orthogonales qui étaient des réminiscences architecturales, mais aucunement des principes néo-plasticiens, qu'eussent contredits d'ailleurs l'animation substantielle et la disposition spatiale des formes écrites par la division linéaire.

L'objectif principal sur lequel Moser s'est toujours concentré a une tout autre portée, bien plus vaste, parce qu'il envisage cette propriété de la peinture en laquelle se résume sans doute son





MOSER. Eridian. Peinture. 1961. 162 × 114 cm. Coll. Sonja Henie, Oslo.



MOSER. Xanadou. Peinture. 1960. 73 × 92 cm. Musée d'Art Moderne, Paris.

essence même, ou tout au moins son plus haut degré de qualité. Il s'agit de cette faculté d'amener par l'acte de peindre la matière colorée à la lumière, celle-ci n'étant d'aucune façon le reflet ou l'imitation de quelque éclairage extérieur mais le résultat de cette mutation quasi transcendante qui amène le dépassement de l'ordre originel et de la nature des éléments constitutifs d'une peinture et qui donne alors à celle-ci une évidence « lumineuse » intangible.

N'était-ce pas à cette « lumière » indéterminée (et indéfinissable, comme on peut s'en apercevoir à mon explication approximative) que pensait Moser quand, bien souvent, en plein travail, malgré la réussite de la toile déjà admirable à nos yeux, il se décourageait de ne pas parvenir à faire « apparaître le blanc » qui n'était pas, on le comprend, la clarté du zinc, de l'argent ou du titane.

Sans doute à lui-même « ce blanc » n'apparaîtra-t-il jamais, car on doit y voir le symbole même, sinon la définition, de la réalité picturale constamment transfigurée et déplacée dans l'inconnu qui laisse forcément l'ambition d'un grand peintre toujours insatisfaite et intactes ses exigences les plus sévères.

Cependant, pour nous, la peinture de Moser,

animée d'une plus ample respiration et s'épanouissant dans une plus pure lumière enrichie de nouveaux accents chromatiques, atteint aujourd'hui une plénitude parfaite. Tout en préservant le caractère actif primordial de son expression picturale, il a desserré progressivement les articulations de la structure de ses compositions comme pour mieux laisser s'épanouir le souffle de vie qui se confond avec une certaine clarté pour jaillir des failles qui s'ouvrent dans les profondeurs presque translucides de son univers pictural. Tout y est d'ailleurs vital, jusqu'au moindre trait en apparence le plus allusif n'était sa nervosité. Cette vitalité fait, en même temps que la puissance de cette peinture, sa cohérence. Tous les signes de vie qui s'y manifestent nous parviennent non seulement comme termes de peintures, mais sont vraiment en tant que tels, chacun inséparable de tous les autres, toute la peinture tenue dans une admirable unité et vivante intensément.

Si l'on pense qu'en ce moment la peinture cherche une nouvelle existence et une nouvelle signification, celles-ci appartiennent déjà à l'œuvre de Moser profondément émouvante, définie sans équivoque et magnifiquement présente.

R. V. GINDERTAEL.

Music

par Pierre Francastel

Chaque homme, quelque forme d'activité que soit la sienne, poursuit, sa vie durant, un petit nombre de desseins. On a dit justement qu'un écrivain ne faisait qu'un seul livre. Tout se passe comme si nous passions notre existence à développer un certain type de connaissance, lié à la structure particulière de notre corps. L'évolution qu'on observe dans la suite d'une œuvre d'artiste a davantage pour effet de rendre plus riche, plus convaincante, la manifestation d'une même attitude de curiosité devant le monde que de multiplier le jeu des hypothèses. L'artiste progresse, en général, en approfondissant plutôt qu'en multipliant des expériences fragmentaires. Chez les plus grands, la découverte plus ou moins précoce d'une vision propre, substituée après une longue phase de virtuosité à un système courant de représentation, aboutit au plus — comme chez Titien, comme chez Goya — à l'affirmation tardive d'une seule et véritable originalité.

En suivant au jour le jour le développement de l'art contemporain, il est souvent possible de mieux comprendre, à travers une expérience proche de la nôtre, certains aspects permanents du dialogue du peintre avec son œuvre. Par quoi on entend mieux que le problème de la peinture est moins celui d'une relation à l'échelle universelle entre l'homme et la nature que d'une faculté — ou, si l'on préfère, d'un double pouvoir de différenciation puis de réorganisation du champ perceptif, au niveau d'abord de l'enregistrement sensible, puis de la prise de conscience communica-

tive. Il semble, au premier abord, que, pour beaucoup de spectateurs, le développement de l'art dit abstrait a paru changer la nature du problème figuratif. En réalité, l'art abstrait, dans ce qu'il a de créateur, constitue un système conventionnel de signes tout aussi arbitraire mais tout aussi général que tous les autres; celui par exemple qui, depuis la Renaissance occidentale, s'appuie sur la perspective linéaire, ou celui qui, en Extrême-Orient, associe depuis des millénaires un certain graphisme à la perspective cavalière, ou encore celui qui, en Grèce, implique le respect d'un canon du Beau exclusif de toute expression individuelle. Avec une rapidité extraordinaire, l'art abstrait s'est propagé d'un bout à l'autre de la terre. Il est devenu, en peu d'années, un académisme aussi stérile et monotone que les autres. A travers l'analyse d'une expérience isolée, il semble intéressant de montrer comment il constitue un système de fixation des formes visuelles adaptable, comme tout autre, aux tendances individuelles des artistes.

Il y a bientôt dix ans que Music présente ses œuvres au public international. On le reconnaît au premier coup d'œil bien que sa facture ait évolué. On discerne, aisément, un certain nombre de phases dans sa production. Motifs dalmates (chevaux et marchés), paysages ombriens et siennois, filets de pêcheurs de Chioggia, puis de nouveau la Dalmatie, mais, cette fois, non plus à l'échelle du détail mais des vastes horizons de ses plateaux calcaires étalés entre la mer et la chaîne des montagnes. Cependant, ce n'est pas en fonction des sources de son inspiration que se caractérise son évolution. Ce qui compte, c'est l'élaboration d'un langage.

Dans la première phase de sa carrière, Music a stylisé sa vision. Il a réduit aux éléments essentiels les traits représentatifs soit d'un paysage soit d'une activité locale. C'est sur cette période de son art que s'est fondée sa réputation. Elle est justifiée non seulement par le caractère pittoresque, par l'humour, de ses compositions, mais aussi par la qualité intrinsèque du signe et par l'originalité du coloris. Toutefois, à la limite, l'œuvre de Music ressortit, dans cette première période, au folklore; le signe graphique est le produit d'une élimination de plus en plus marquée des détails. Music n'invente pas à proprement parler des signes, il dépouille à la fois son observation et son écriture. La chose vue demeure toujours transparente; elle affleure, pour ainsi dire, à la conscience du peintre comme à celle du spectateur. Et, en dernière analyse, cette stylisation s'appuie sur une vision et sur un graphisme qui ne sont pas vraiment personnels à l'auteur. Celui-ci élabore l'expérience figurative de son milieu plutôt qu'il ne découvre une relation directe entre ses perceptions et des procédés de notation.

On ne saurait parler, toutefois, d'une simple stylisation des modèles. Dès cette période, Mu-

MUSIC. Les Paysannes du Jeudi. 1953.



sic laisse apparaître un désir d'élaboration du signe pour lui-même, indépendamment de la chose vue et représentée; ce qui le conduira aux développements ultérieurs. Dans la série des *Cavaliers dalmates* (1941), apparaissent, par exemple, déjà, à côté des silhouettes, et les croissants abrégatifs des montagnes de l'horizon, et le mouchetage de taches claires ou sombres qui constitueront la base du vocabulaire de ses récentes compositions. Fait remarquable, les peintres des cavernes ont déjà utilisé ce mouchetage complémentaire du dessin pour situer les formes dans un espace en profondeur.

Ainsi, il apparaît que les éléments les plus conventionnels et, en apparence, les plus détachés du monde naturel, ont été pris par l'artiste dans une expérience directe, au niveau de la sensation optique. Il faut insister sur ce point, sur le caractère ambivalent des formes saisies sur le vif. La silhouette du cavalier se confondra avec le parapluie des *Paysannes du jeudi* (1953) ou avec les monticules du *Paysage siennois*, comme le croissant des montagnes avec le filet des pêcheurs de Chioggia.

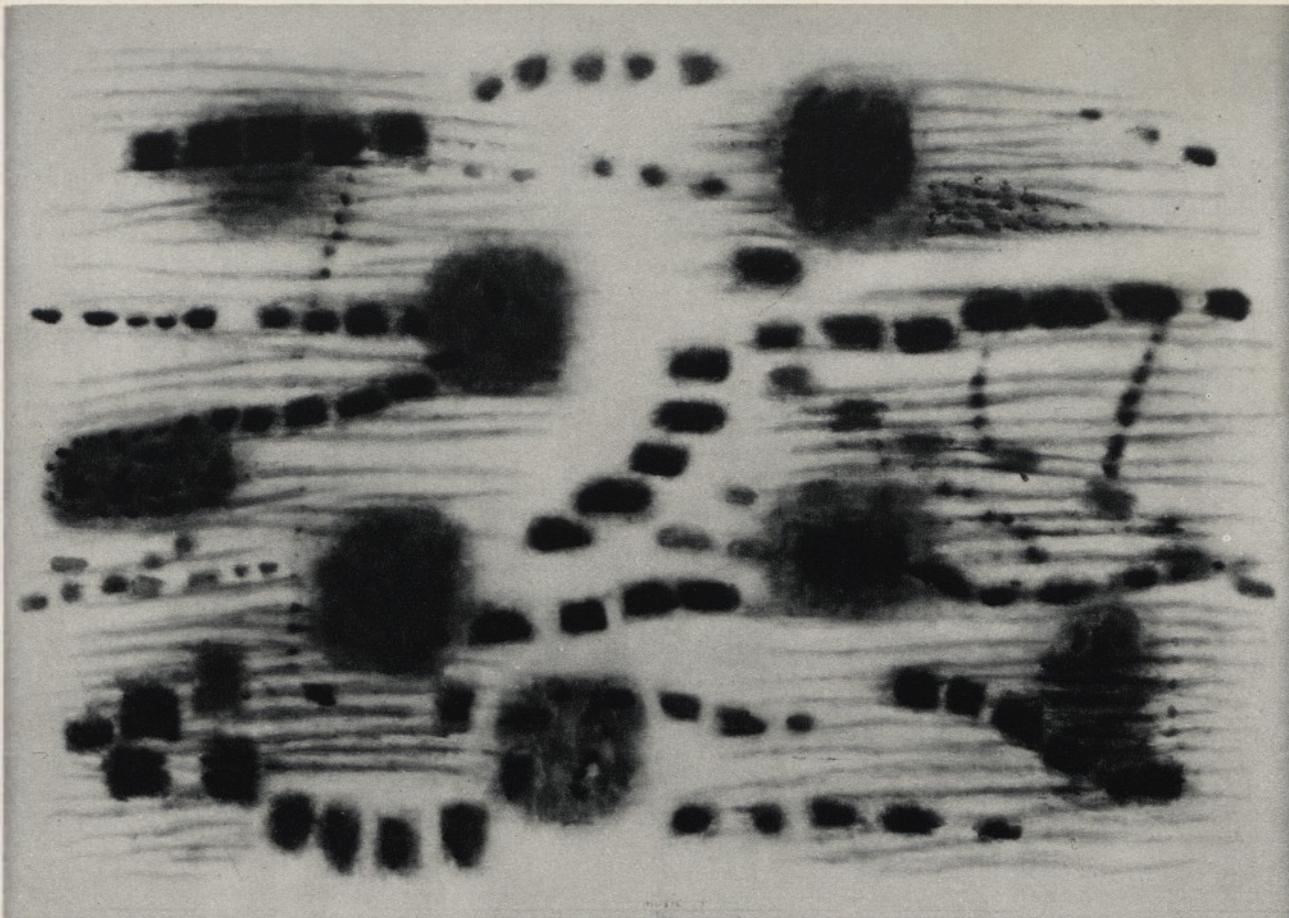
A la base du système se trouve un enregistrement optique direct; le signe, en tant qu'élément isolé, est interchangeable, il ne prend sa valeur que dans un système. Avec le minimum d'éléments, le discours s'enrichit par juxtaposition non pas de détails significatifs, mais de rapports évocateurs d'ensembles. Ainsi, la route de Radicofani (1955) s'ouvre devant nous, droite, perçant un horizon profond de lignes horizontales, tandis que les épisodes plus proches, surgis tour à tour aux bords de la route, s'imposent à nous à une échelle plus grande: toute silhouette d'un motif aperçu au passage sous un angle droit se trouvant détachée et constituée en un signe redressé comme s'il se situait sur des plans échelonnés en profondeur, perpendiculairement au sens de la marche du voyageur. Il est important de souligner ce processus de vision qui commande l'ordonnement de l'image. On y trouve l'influence évidente du film: ce clichage d'instantanés mis en combinaison pour une lecture entièrement différente de l'ordre normal de la perception. On y trouve naturellement, aussi, l'influence des formes nouvelles de notre existence: il est impossible de comprendre le système de Music si on ignore les sensations de la route parcourue à vive allure. La stylisation de Music est celle d'un homme du XX^e siècle, d'un voyageur en voiture. Si on voulait pousser la comparaison à sa limite, on s'amuserait à rapprocher de la route de Radicofani (la route de Sienne à Rome) tel récit d'une promenade de Jean-Jacques dans la Savoie du promeneur solitaire. La différence du rythme de la marche engendre une mise en rapport nouvelle des images fragmentaires qui, en s'associant dans le temps, forment la vision globale. L'artiste moderne vit dans le simultané, tandis que l'ancien se mouvait



MUSIC. Paysage siennois. 1955.

MUSIC. Suite byzantine IV. 1959. 116 × 89 cm. Galerie de France.





MUSIC. Automne en Dalmatie. 1957. 162 × 114 cm. Galerie de France.

dans le successif. Les éléments caractéristiques apparaissaient jadis l'un après l'autre dans la conscience; ils y sont aujourd'hui tous présents quasi simultanément.

Jadis, pour organiser une image, il fallait accumuler des sensations et le rôle de la mémoire était alors de conserver assez longtemps vivantes les perceptions directes du monde extérieur pour qu'elles puissent s'associer aux suivantes. Aujourd'hui, le rôle de la mémoire n'est pas moindre, mais il est tout différent. Comme dans un éclair, un nombre d'impressions considérable surgit dans notre esprit, qui s'efforce non plus de relier entre elles des impulsions successives, mais d'organiser, de dissocier les unes des autres des impulsions trop rapides. De ce fait, la mémoire ne joue pas un moindre rôle que par le passé dans l'élaboration d'une image figurative, mais son sens, sa fonction se trouvent pour ainsi dire renversés. C'est, apparemment, la raison du caractère insolite pour beaucoup de nos contemporains de la peinture actuelle. C'est aussi la raison du fait qu'elle s'empare, au contraire, de l'esprit de tous ceux pour qui la lecture de l'œuvre plastique ne se fait pas uniquement par renvoi à d'autres images figuratives, mais par référence à une sensibilité personnelle au monde des sensations optiques.

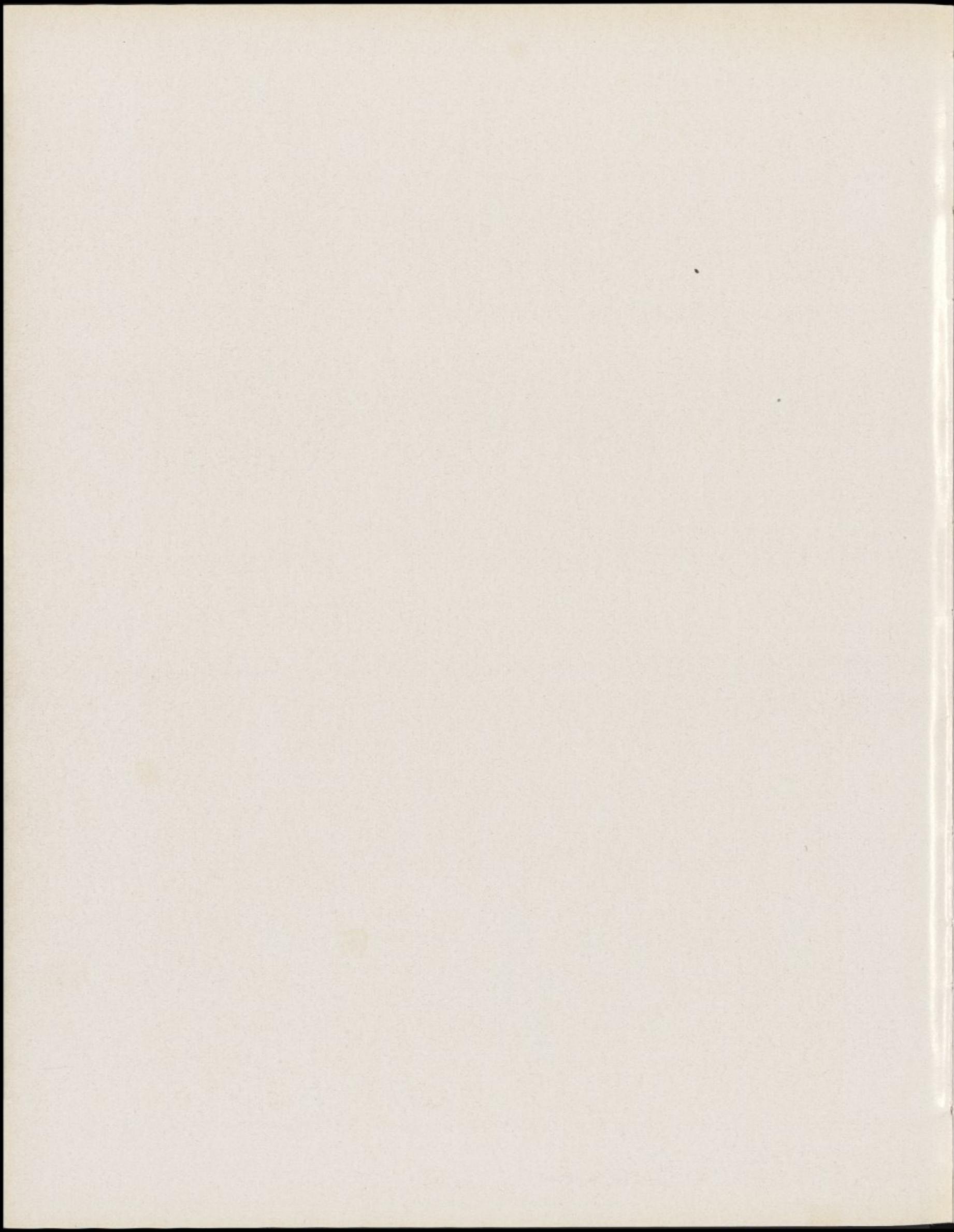
Il est, de ce point de vue, fort intéressant d'observer qu'une vision entièrement liée aux activités de la vie moderne n'appartient à nul d'entre nous. Plus ou moins, chaque homme vit simultanément, et suivant chacune de ses activités du moment, à des niveaux de connaissance et de culture inégaux.

Music lui-même nous en donne la preuve: tel de ses *Paysages siennois* ou *ombriens*, des années 1949, présente déjà des signes tout proches de ceux de la route de Radicofani, mais l'échelonnement des motifs et des plans s'y fait encore en fonction d'une vision liée au choix d'un site, la stylisation y prenant le pas sur la dissociation des éléments et le montage ramenant au point de vue unique au lieu d'associer des éléments venus à la conscience au cours de plusieurs prises de vue sur le réel. Encore faut-il ajouter qu'il ne s'agit pas d'un retour à la vision de Rousseau, qui égrène les points de vue successifs sans les intégrer dans des ensembles linéaires. La réalité n'est plus, de notre temps, placée dans le monde extérieur mais dans la conscience.

Il semble que cette rapide analyse de quelques toiles anciennes de Music montre, à la fois, l'intérêt qui s'attache en soi à ses œuvres et leur importance pour une compréhension d'un problème important de notre époque. On a vite dit que les fonctions de l'esprit humain sont mobiles. En fait, il n'en est rien. Les fonctions humaines paraissent, au contraire, aussi stables que nos organes. L'œil est un attribut de l'espèce, mais tout autant la mémoire. Ce qui change, ce ne sont ni les fonctions, ni les organes, ce sont les solutions que rendent possibles des situations culturelles créées par le développement de l'homme dans l'histoire, c'est-à-dire par sa capacité, unique, de s'adapter à son entourage et de le transformer. La mémoire est le pouvoir de conserver présentes des sensations après le départ de l'impulsion physique qui



MUSIC. Enclos Primitif. Peinture. 1960. 195 × 130 cm. Galerie de France.



les a provoquées; elle ne change pas lorsqu'elle permet de ramener dans le champ de la conscience non plus des ensembles organisés en fonction d'un point de vue déterminé, mais les éléments constitutifs de plusieurs images détachées. Qu'elle retienne et manipule des ensembles ou des détails, elle est toujours la mémoire. Par conséquent, la peinture actuelle n'établit pas une nouvelle activité-type, elle adapte aux conditions de la vie contemporaine un des pouvoirs permanents de l'espèce.

Depuis 1955, Music a évolué. Son œuvre, comme on l'a dit, reste très fortement marquée d'un sentiment personnel de la nature, comme elle est orientée, en outre, par une exploitation des mêmes facultés fondamentales d'observation et de mémoire qui l'ont fait peintre. Toutefois, il s'agit bien chez lui d'un développement et il est intéressant d'analyser quelques ouvrages récents pour achever de définir les modalités d'une création imaginaire fort caractéristique des conditions de vie de notre temps.

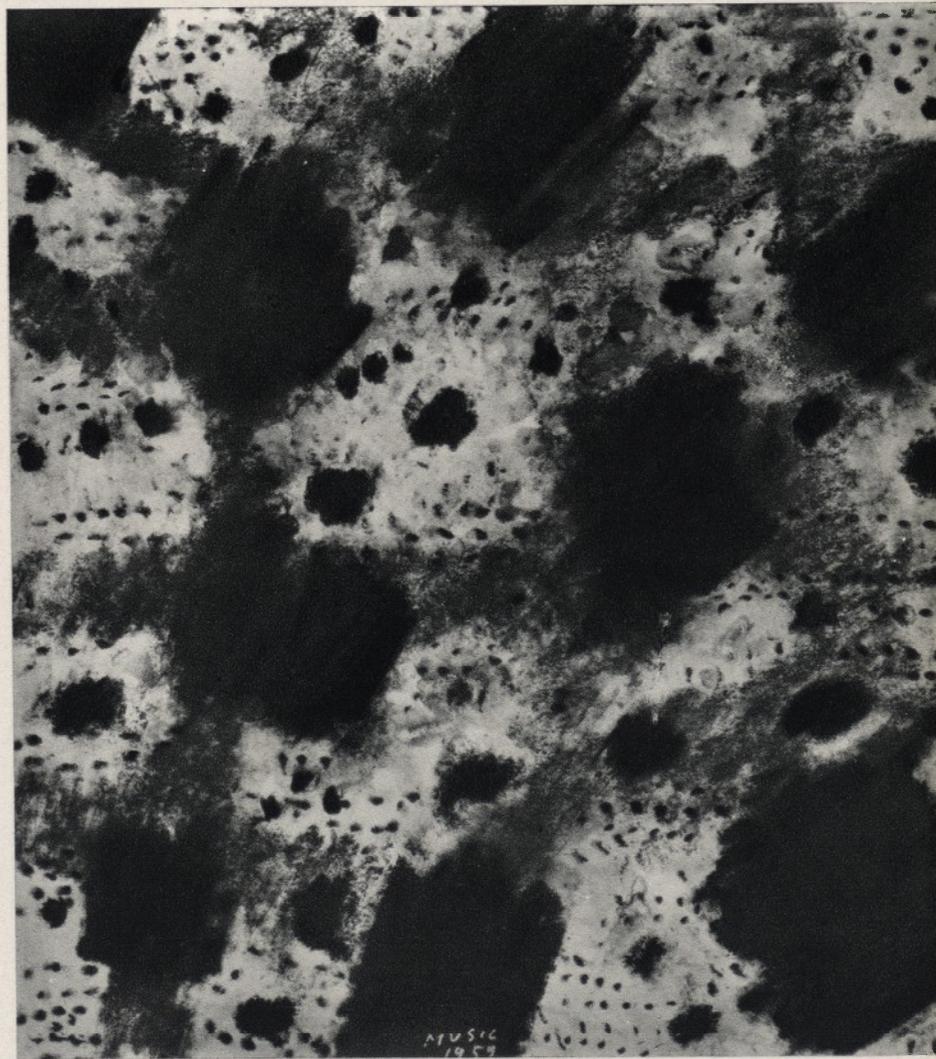
Le paysage familial de Music, ce n'est pas la suite des spectacles détachés que lui offre au jour le jour l'existence. C'est un type de sol à travers lequel se détermine une possibilité non pas vague de sentir ou de s'émuvoir, mais d'ordonner des signes rendus toujours présents à son esprit par la mémoire. Music vit, par la pensée, en Dalmatie. Son pouvoir d'analyse, et plus encore de restitution, s'exerce principalement lorsqu'il rend concrète la relation existant pour lui entre un certain type de paysage et sa volonté de matérialisation non pas du monde extérieur perçu comme un objet étranger à lui-même, mais au contraire comme évocateur de sa personnalité. L'artiste ne peint pas pour décrire ou pour raconter. Il peint pour obéir au besoin de se manifester par un acte. Tandis que la plupart d'entre nous affirment leur existence par des gestes ou des actions visant à produire des effets pratiques, le peintre éprouve le seul désir de fixer des moments d'une existence toute dominée par l'émerveillement continu que lui procure le renouvellement dans son esprit du spectacle visuel. Pour un Music, peindre, c'est s'affirmer vis-à-vis de lui-même. La nature n'est pas à décrire documentairement parlant, elle n'est pas à inventorier, elle est impulsion non objet. Ainsi l'acte de peindre, très différent de ce qu'il a pu être à d'autres moments, constitue-t-il dans notre époque un témoignage non plus sur l'univers en tant que tel, mais sur les structures de l'esprit.

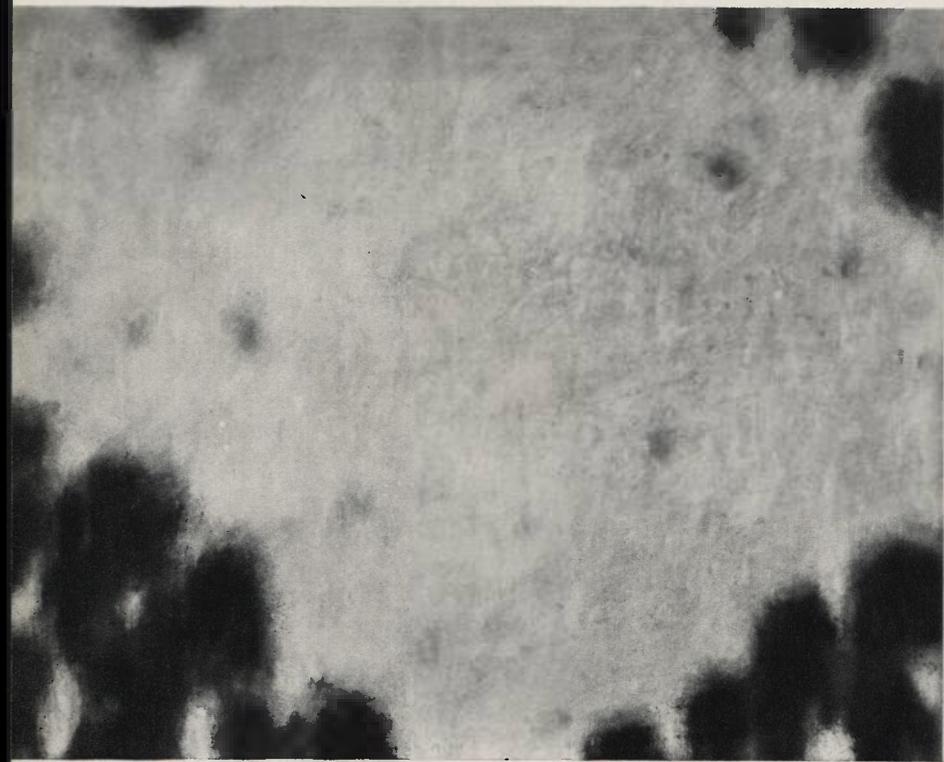
Les paysages dalmates de la dernière manière de Music se présentent, donc, comme des souvenirs. On peut les rapprocher des souvenirs d'Italie ou de Ville-d'Avray de Corot; non certes dans la technique mais dans l'intention. Corot avait déjà senti ce pouvoir du paysage de ressusciter l'instant révolu. Mais, pour Corot, cet instant ne pouvait être ressaisi qu'à travers la restitution du site où



MUSIC. Paysage brisé. 1961. 92 x 73 cm. Galerie de France.

MUSIC. Gouache. 1959. Galerie de France.





MUSIC. Grand paysage vide. 1960. 146 × 114 cm. Galerie de France.

l'émotion était soudain apparue. Entre Corot et nous, des expériences multiples ont été faites. Il est passionnant de noter, à propos de Music, comment, à travers les générations, se forme, pour ainsi dire par strates successives, une conscience changeante de l'homme. Au premier coup d'œil, en rapprochant les derniers paysages dalmates des anciens, il saute aux yeux, par exemple, que Music serait impossible sans Monet. Sans nul doute, l'impressionnisme est mort et bien mort; il est clair, cependant, que le développement de la peinture contemporaine ne saurait se comprendre en dehors de lui. Nous ne vivons pas seulement, artistes ou spectateurs, par la mémoire de notre seule existence, nous voyons et nous comprenons à travers la mémoire d'autrui. Nous sommes solidaires, par les signes qu'elles nous ont laissés, des générations qui nous ont précédés. *Vent et soleil* (1958), *Automne en Dalmatie* (1957), il est évident que l'expérience personnelle de Music fait la valeur d'une toile, mais il est aussi clair que cette expérience n'est pas isolée, qu'elle rejoint la nôtre, la nourrit; dans la mesure, en outre, où et son expérience et sa technique nous ramènent également à d'autres expériences individuelles autant qu'à la nôtre. Si riche, si forte soit-elle, aucune expérience ne serait communicable sans référence et au passé et à autrui. La notion d'art implique le dialogue, et pour le dialogue il faut au moins un interlocuteur.

Il est très remarquable de constater comment, dans les nouveaux Music, le langage n'a guère changé. Plus exactement les signes, les éléments matériels de la figuration. On retrouve ces taches, sombres ou claires, ces points qui jalonnent une zone de la toile en créant un espace imaginaire. La toile de 1958 (sans titre) est faite avec les

croissants des montagnes de 1949 et avec les zones colorées des *Paysannes du jeudi* de 1953. Comme le littéraire se sert des mots communs, le peintre utilise des signes moins fixes pourtant relativement stables, grâce auxquels peut s'établir un langage. Toutefois ce n'est pas dans la relation qui existe entre ces signes plastiques et tel ou tel aspect identifiable à un site du monde extérieur que réside son pouvoir. Et, surtout, ce n'est pas davantage comme symbole arbitraire d'une notion abstraite, existant en dehors de l'objet ou du signe, que le motif signifie. Le signe plastique n'est pas le substitut d'autre chose: il est le signe représentatif de l'image plastique elle-même. Cette image qui n'est ni le réel, ni sa transposition figurative, mais la représentation imaginaire que nous en avons; liée au réel sans doute, mais débordant toutes les mémoires individuelles et collectives; support, non double de la vision.

Entre les premières compositions de Music et les dernières, il convient d'ajouter l'existence non seulement de toiles intermédiaires, non seulement de nouveaux paysages, non seulement tant d'œuvres d'autres artistes du passé, mais avant tout les travaux quotidiens de l'artiste. Je ne parle pas de virtuosité, mais il est clair que, pour évoquer des lieux imaginaires, pour projeter une expérience personnelle et commune infiniment complexe dans des compositions raffinées où la sélection des souvenirs joue simultanément par rapport à la mémoire de l'artiste, de ses prédécesseurs et de chacun d'entre nous, il est nécessaire qu'une maîtrise de la forme s'affirme. C'est dans la pratique de la gravure que Music a trouvé la voie du progrès. La qualité de ses gravures est admirable. Inventeur de procédés qui confèrent à ses tirages non seulement une qualité sensible indiscutée, mais une puissance d'évocation très rare, l'artiste tire profit pour sa peinture de cette progression du pouvoir de sa main. Il y a des hasards heureux. Par son œuvre de graveur, Music s'est associé à beaucoup de recherches actuelles qui ont rendu plus sensibles les prestiges de la matière.

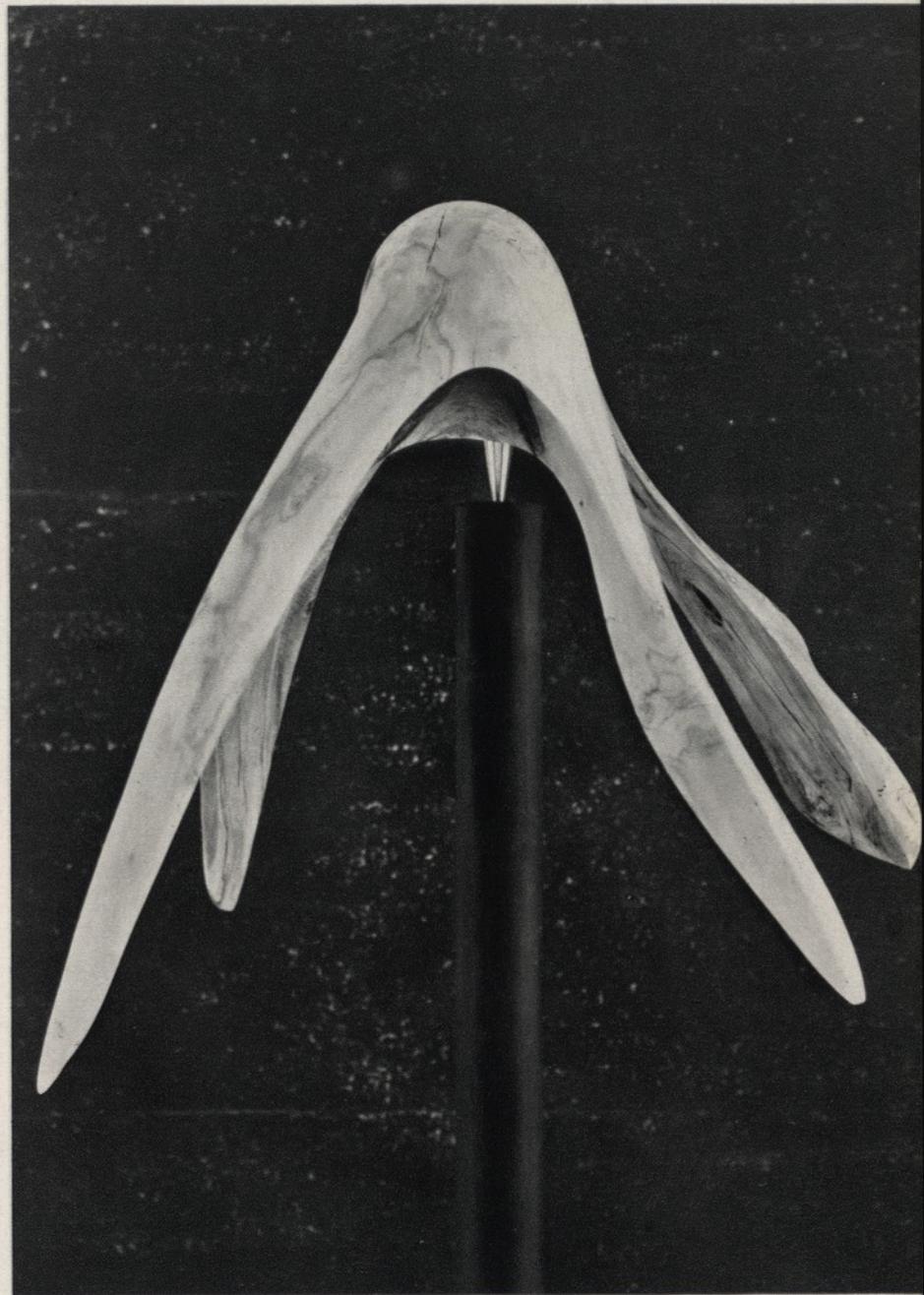
Les lieux imaginaires de Music n'existent pas seulement dans nos esprits, ils prennent corps dans des techniques. L'imagination n'est jamais l'ennemie du réel, elle en est nécessairement nourrie et solidaire. Il n'y a pas d'art figuratif, pas de mémoire plastique sans lieux conventionnels. L'art implique la projection dans des lieux, eux aussi imaginaires, de ce qui a été formé dans nos esprits. En approfondissant les développements de l'art de notre temps, nous écrivons, au jour le jour, l'histoire de cette fonction si négligée de notre esprit: l'imagination. Elle est acte comme la technique. Elle la conduit, sans pouvoir s'en passer. Elle est un mode d'activité par lequel nous communiquons, à travers le temps et les espaces, d'une manière plus profonde et plus durable qu'à travers nos actions. PIERRE FRANCASTEL.

Marta Pan

par Michel Ragon

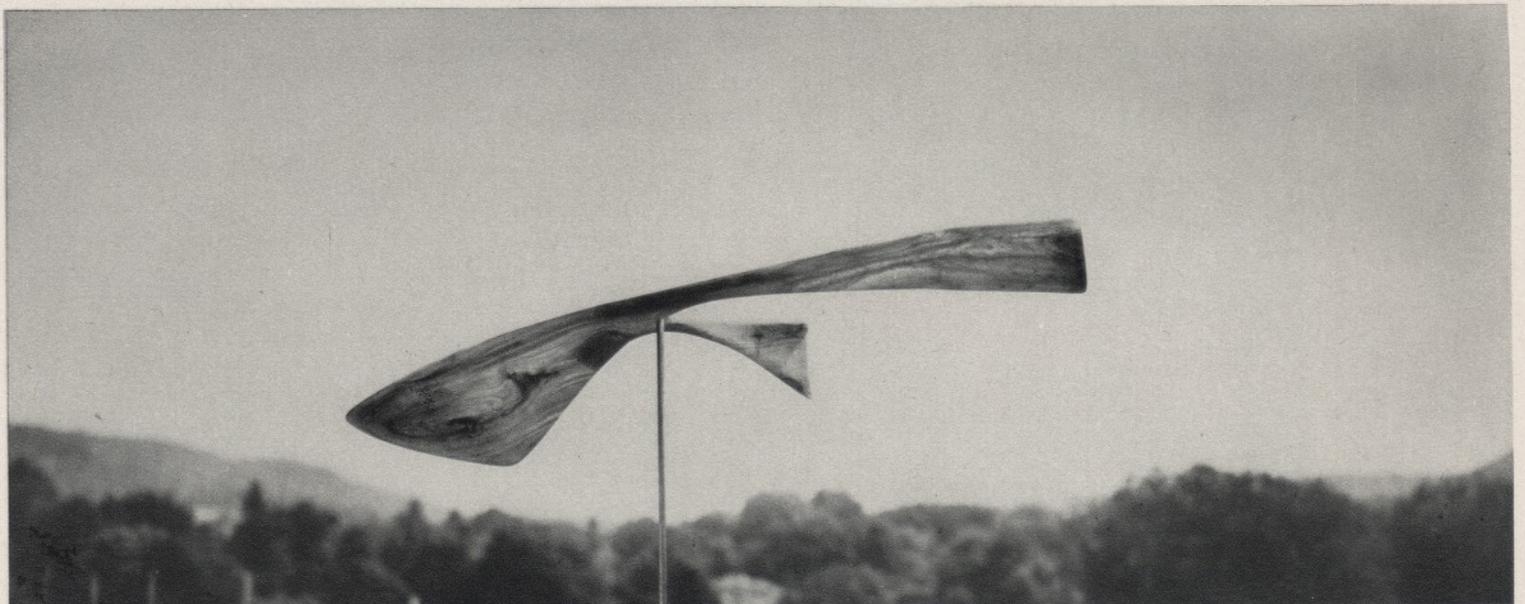
Quatre événements ont dernièrement attiré l'attention sur Marta Pan: son exposition rétrospective à la Galerie Arnaud, à Paris; son exposition au Stedelijk Museum d'Amsterdam; la sculpture flottante monumentale qui lui a été commandée par le Kröller Müller Museum; enfin la monographie qui lui a été consacrée par A. M. Hamacher. Ces manifestations consécutives couronnaient en fait quatorze ans d'une œuvre particulièrement originale.

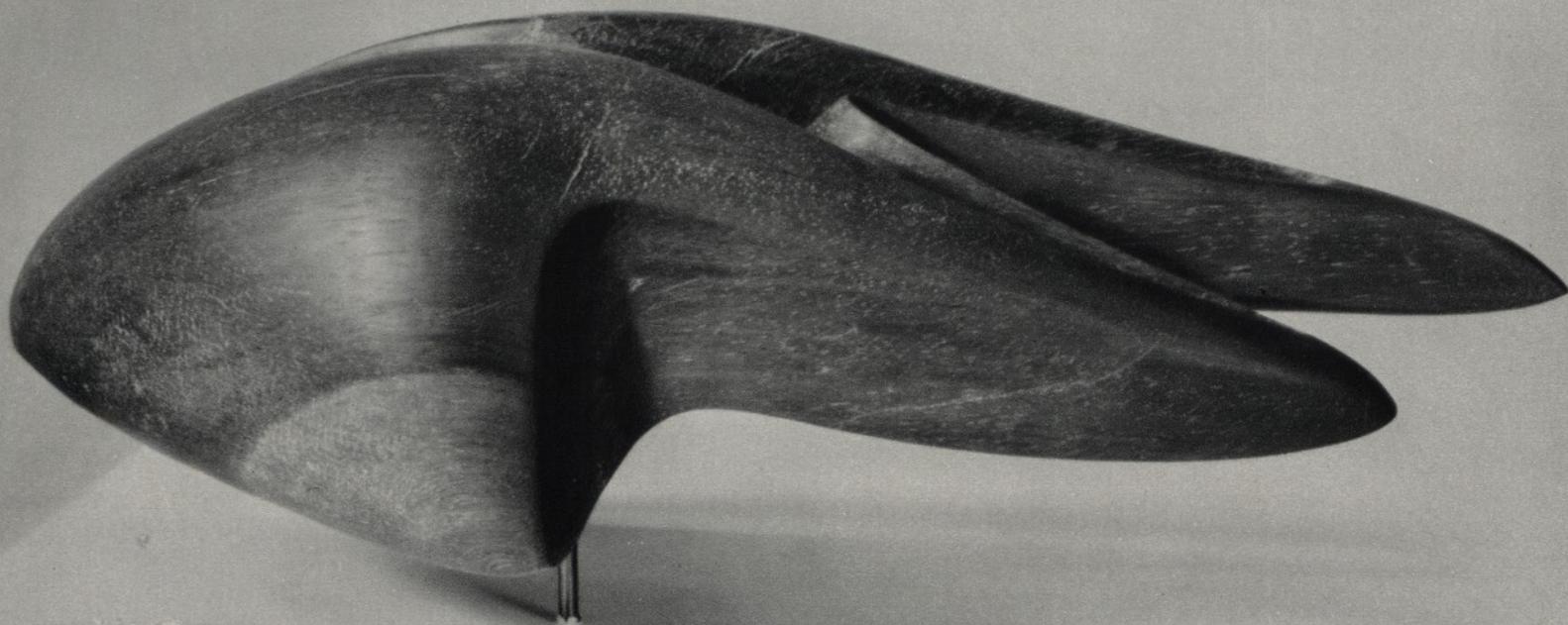
De 1947 à 1951, cette sculpture se caractérisait par des formes morphologiques, sensibles et sensuelles, qui s'apparentaient à celles des fruits ou des coquillages. Puis, en 1952, Marta Pan trouve la voie qui sera sienne en imaginant une sculpture dédoublée, qu'elle intitule *Charnière* et dont chaque partie s'encastre parfaitement à l'autre. Ce thème des *Charnières*, Marta Pan le poursuivra jusqu'à sa *Charnière en 6 morceaux* de 1953, étrange sculpture qui, fermée, ne forme qu'une sculpture, mais qui, ouverte, se subdivise en six parties autonomes. Ces dédoublements, ces ouvertures, ces encastrations, ne cesseront plus de faire partie de l'œuvre de Marta Pan et lui donneront son caractère inquiétant, cette impression d'androïde sans visage qui sera encore renforcée dans une de ses œuvres maîtresses, *Le Teck*, en 1956. Il s'agit d'une grande sculpture en bois de teck (d'où son nom), formée évidemment de deux parties. Mais là, pour la première fois, le mouvement intervient. Ces deux parties peuvent en effet pivoter sur une rotule et la sculpture s'ouvrir. Ce n'est pas encore une sculpture mobile,



MARTA PAN. L'Olivier. 1957. Galerie Arnaud. (Photo G. Ifert).

MARTA PAN. Sculpture en merisier. 1959. (Photo G. Ifert).





MARTA PAN. Maquette pour un ballet. 1958. Gemeente Musea, Amsterdam.

mais une sculpture articulée. Maurice Béjart, frappé par le caractère extraordinairement vivant et onirique de cette sculpture en fit le personnage principal de son ballet « Le Teck », créé pour la première fois au Festival de l'Art d'Avant Garde à Marseille en 1956.

Le mouvement commence à intervenir dans l'œuvre de Marta Pan à partir de la *Balance en Deux*, en 1957. La partie supérieure de cette sculpture étant en effet en équilibre sur l'inférieure et pouvant à la fois tourner et se balancer. Mouvement et équilibre vont devenir les deux caractéristiques de la sculpture de Marta Pan, qu'il s'agisse de *L'Olivier*, pièce de bois à quatre branches se balançant sur une pointe d'acier, de *Tom Tit*, de *l'Obéro* modèle de ce qui sera la sculpture flottante d'Otterlo, ou encore de la sculpture *Equilibre pour un ballet* destinée à une nouvelle chorégraphie de Maurice Béjart, représentée à Paris en mars 1959 au Théâtre des Champs-Élysées.

Nous remarquerons que les titres des sculptures de Marta Pan indiquent en général seulement la matière dans laquelle est réalisée la sculpture. Le plus souvent en bois: buis, ébène, noyer, teck, mélèze, olivier, balsa, tilleul, acajou, merisier, etc. Mais aussi en aluminium, en bronze, en terre cuite, en polyester et même en cuir. Il y a chez cette artiste un amour du matériau, choisi avec soin. Et la forme de ses sculptures est souvent conditionnée par le matériau. Bien qu'exceptionnelle, la sculpture métallique est chez elle

très différente de celle de la plupart des sculpteurs du métal. En aluminium oxydé, elle est d'abord sculpture ouverte, ouverte comme une orange. Le métal employé est neuf, impeccable. Ce goût du matériau impeccable caractérise aussi bien les sculptures de Marta Pan en bois. Ses ouvrages sont toujours très finis, voire figolés. Il s'agit autant d'un travail d'ébéniste que de sculpteur. Et pour les pièces en équilibre, cet équilibre n'est obtenu que par des calculs d'ingénieur extrêmement précis.

Née en 1923, à Budapest, Marta Pan vit à Paris depuis 1947. Mariée à l'architecte André Wogenscky, il est certain que l'architecture a joué un grand rôle dans son œuvre. Celle-ci, en effet, répond toujours à un espace architectonique. Ses sculptures sont souvent étudiées pour être placées dans un endroit précis. Du moins, il me semble qu'elle préfère savoir l'endroit où ira vivre sa sculpture, penser à l'espace dans lequel elle se déploiera. Une sculpture comme celle réalisée pour le Musée Kröller Müller participe par exemple à une totalité sensible qu'elle a très bien définie elle-même:

*combien les choses
auxquelles on touche
se tiennent
il faut un jardin pour le musée
un étang pour le jardin
une sculpture pour l'étang
et tout d'un coup la sculpture
a besoin d'un étang qui continue*

sa forme
d'une pelouse qui prolonge
l'étang
de sentiers qui pénètrent
la pelouse
la sculpture s'étire ainsi
jusqu'aux bords de la clairière
qui cerne le bois.

Liée à l'architecture, à l'espace architectural, cette sculpture est également étroitement liée à la vie. C'est une œuvre panthéiste. Mais une œuvre simple, dépouillée, où la beauté naît de la nudité. Sensuelle, voire d'un érotisme agressif, cette œuvre est indissociable du mécanisme de la vie. On pourrait dire qu'elle va de la coquille à l'étreinte et de l'étreinte à l'envol. La coquille, c'est l'espace dynamique qui anime ses premières œuvres. La coquille et l'espace architectonique ne font qu'un puisqu'une maison est une coquille. Mais à partir du moment où Marta Pan brise la coquille, l'espace devient ouvert. Bientôt, il sera ouvert et mobile. L'étreinte des *charnières* n'est au fond que le coquillage qui se referme.

« La distance, écrit Marta Pan, le temps entre deux éléments, le lieu, la durée qui existe entre eux, c'est mon espace. Chaque fois différent, le besoin de lien s'y manifeste et j'en prends les deux bouts pour faire le noeud. Mon espace ouvert se referme sur un noeud, reliant en un point défini deux points en mal de rencontre. Leur rapport est déterminé, le contact est établi au point

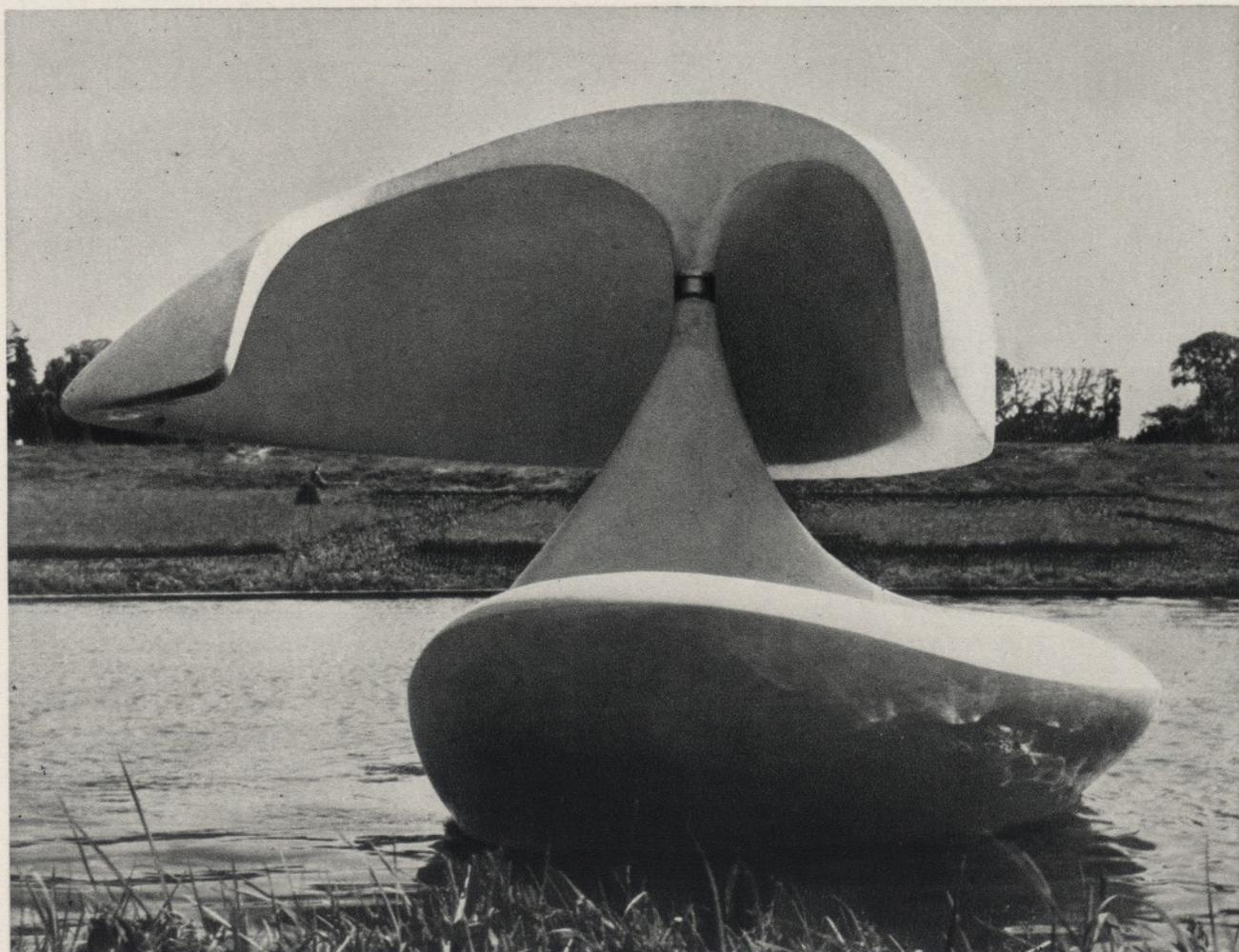
précis où la tension de part et d'autre exige la soudure. L'espace est comblé, mon rôle terminé, je pars à la recherche d'autres espaces ouverts. »

L'œuvre de Marta Pan est certainement l'une des plus personnelles de la jeune sculpture actuelle. D'une réalisation très lente en raison des difficultés techniques posées notamment par le problème de l'équilibre, cette œuvre est peu abondante. Soixante-trois pièces à ce jour (1961), dont huit détruites. Chaque année elle gagne en intensité. Préoccupée par l'idée de l'utilité de l'œuvre d'art, en tout cas de sa destination sinon sociale, du moins « pour l'homme », Marta Pan s'écriait après la création du « Teck » par Maurice Béjart: « Quel bonheur! Au moins une de mes sculptures fait quelque chose... Je voudrais que toutes mes sculptures trouvent leur emploi. J'essaye de créer des organismes et d'y incorporer toute la vitalité, toute l'énergie dont je dispose pour en faire une chose viable qui ait sa place dans notre monde, parmi les animaux, les plantes, les hommes... J'aimerais voir mes sculptures sortir de leur passivité, de leur rôle d'objets d'exposition pour devenir des objets d'utilité. »

Grande et noble ambition qui met en cause toute la condition du sculpteur contemporain et son reclassement dans une société, dans une cité nouvelle, où l'espace destiné à la vie de l'homme ne serait plus laissé au hasard, mais modelé par des plasticiens, de l'architecte au peintre, en passant par le sculpteur.

MICHEL RAGON.

MARTA PAN. Sculpture flottante. (Photo G. Ifert).



Les sculptures récentes de Max Ernst

par René de Solier

I. INTRODUCTION: OEUVRES.

1. La sculpture de Max Ernst, sculpture « faite par un peintre », se développe, se poursuit comme en secret ou à l'écart depuis 1913 (« Les Amoureux »). Plusieurs grandes périodes (23-24, 27-34, 38-39, 44-48, 55-59, 60) jalonnent et définissent l'aventure, amoureuse, où paraissent tant d'êtres (« Œdipe », « Chimère », « Génie ») et d'objets étranges (« Etes-vous Niniche? »). Ce que Max Ernst a en vue, dès cette multiplicité, et dans le long chemin, un demi-siècle, c'est une sorte d'entreprise non conformiste, avec les moyens du bord. Sculpture simple, mais qui couvre l'essentiel, utilise différents modes ou moyens (reliefs, sculptures érigées, masques, sculptures monumentales, galets, pierres de Maloja, objets et mixtes...), les matériaux traditionnels ou les plus rares (bois, béton, pierre, plâtre, bronze, or). Des lieux jalonnent l'entreprise: Bruhl (1913), Cologne (1919), Paris (1923), Maloja (1934, un moment élu), St-Martin d'Ardèche (1938), Great River (1944), Sédona (1948), Paris (1950), Huismes (1955) — à tel point qu'on pourrait dire ou laisser entendre que toute halte suscite et fomenté une sculpture correspondante, compte tenu des chasses et des préoccupations d'alors.

2. Halte, repos. Les sculptures, « ce sont mes vacances », nous dira Max Ernst. A tel point que l'on s'interroge (mais non dans cette première étude): quel rapport est entretenu par la sculpture avec la peinture? Discret, amusé, Max Ernst laisserait au critique le soin de « fouiller » et de dire. Ce qui est certain c'est que cette sculpture éclaire (mais comment?) la mythologie personnelle du peintre, de l'artiste, homme complet (nous insisterons sur cette définition). Elle met en évidence des éléments-clés, formateurs, qui apparaissent dans les sculptures récentes, objet de cette étude: « Ames-sœurs, L'Imbécile, Sous les Ponts de Paris, La Tourangelle, Dreamrose, Bosse de nage, Fille et Mère, Le Génie de la Bastille, Un Chinois égaré ».

Il faudrait écrire l'histoire de chacune de ces sculptures, pour tenter d'en découvrir le sens (un titre n'est jamais prosaïque, chez Max Ernst, il situe et égare, arme le piège sur l'un des chemins), non depuis « la gestuelle », maintenant mécanisée par l'écrasement ou la souderie, mais depuis l'une

des qualités de l'artiste (nous serions tenté de dire du véritable artiste): le sérieux!

On oublie l'un de ses revers, ou l'avvers, qui est face, côté montré (à bon entendeur salut!), l'humour.

II. LE CORPS-ACTE; DÉPAYSEMENT ET TOUCHER.

3. Gravement, l'on évoque, dans l'esthétique parallèle (à l'histoire des œuvres), tel problème assez vain ou fade, compte tenu de l'inculture des philosophes de la cour en matière d'art: si la peinture est une métaphysique. Et la sculpture? Une extra-physique, ou une *optique-physique* allié à la fixation, détermination et mise en place, en lieu, en question des éléments?

Sérieux, fixation: au métier, au sol. Mais quelle « élévation »! (Nous y reviendrons.) L'un des caractères de l'esprit de sérieux, on aurait tendance à l'oublier, se fait jour dans et par l'application au travail, cette sorte de lenteur méditante de la main experte (est-elle sensuelle, ou opératoire?). L'activité manuelle, pétrir, modeler, est comme sabordée ou exagérément niée par les adeptes du chalumeau, de la brosse d'escrime, tenant pour girations fleuronantes le moindre bout qui encre, peinture, soude. Il y a eu, chez l'artiste, à tel moment de sa sculpture, une grande humilité d'artisan à n'employer que les instruments les plus simples, le clou, un moule, une coque; les objets oubliés, déçus, d'un autre âge, déjà. La leçon des modernes, depuis Kurt Schwitters, génie de l'amalgame et du groupement, de la mise en place (« Cathédrale », 1926), ne consiste guère à produire le bric-à-brac (l'époque, maintenant, est aussi caractérisée par la « fin » des Puces, ou leur commercialisation), mais à utiliser sans misérabilisme les objets humbles ou naturels. Aux tableaux de bois flottés ou de coquillages, qui accélèrent la décadence de « l'image » surréaliste, succèdent — mais qui en a vu ou analysé l'importance? — les *matériaux-ajouts*, qui font passer de l'objet-amalgame à la sculpture. (Au départ, peut-être, dans ce génie de l'ajout inventif, « Le verre d'absinthe » de Picasso).

4. Cette construction d'objets, de moulages et de formes est sculpture corporelle, qui dépayse le

corps opérant, « entrelacs » de vision et de mouvement; corps prêté au monde.

5. On s'interroge, non sur *l'énigme du corps* (nous verrons qu'il s'agit surtout des énigmes posées par le visible), mais sur la disparition du corps de l'homme, de l'entier du corps « identifiable » sur le champ, dans cette sculpture. En revanche, comme en filigrane, obsédant, fond de voltige, d'oscillation et d'obliquité, domine l'obsession de la verticale, du grand « arbre », axe ou colonne. L'énigme tient dans « l'érection », sculpture érigée, forme, disposition (le sculpteur est *erector*: il érige, construit); dans ce maintien, ce tamisage et crible, par l'intermédiaire du corps-regard, ce qu'il voit: en avant, en arrière, dessous, « dans » la forme, en lui (en elle), regard proche et *loin*, comme à bout de main, d'antenne flexible ou d'ergot, sujet et acteur, lié à tant d'allées et venues; dans la disparition du corps, au profit d'un *mixte*, source ou venue d'hybride, qui se donne l'illusion de percer, d'être transparent (en fait, merveille opaque complexe, sauf pour les spécialistes?). Corps présent, et l'autre absent, qui disparaît de la représentation, enfin! Qui abdique, reste suggéré, dans cette obsession de la verticalité, des poussées et vrillements phalliques, de l'érection myxomycète.

Le goût des « germes », et des pseudopodes, qui augmentent de volume (chez le « Fou de Lune », base arquée), des formes cerclées, cornues ou coniques, chez Max Ernst, est aussi sens du volume, rapport entre voyant et visible, une sorte de recroisement, un système d'échanges, depuis les éléments-clés, formateurs.

6. Tout un groupe de sculptures aidant, et particulièrement depuis 1945, « Êtes-vous Niniche? », amalgame de jougs, objets trouvés, sur une plaque d'imprimerie (où l'on peut lire le dernier mot du titre), ce qui vaut, dès que l'on garde les formes en mémoire, heureuse ou surprise, a nom *dépaysement*. Par tout un groupe de qualités: lumière, couleur, profondeur, qui éveillent un écho dans notre corps, l'être au guet. On voudrait être « chasseur de formes », en compagnie de Max Ernst, comprendre la genèse de l'œuvre. Œil fureteur, main habile, comme lointaine, faite pour le scalpel, dès l'incision ou la mise en place d'une chose déjà ouverte, tenue en équilibre, l'artiste n'a de cesse.

7. Quelle technique du *corps* est impliquée dans cet ensemble, où l'on éprouve la désorientation, qui égare? Pourquoi la sculpture, nouvel Œdipe, fascine-t-elle?

L'énigme des formes n'est résolue dès la parution, l'achèvement. On devine les ombres, ce qui est proposé plus loin ou en dehors (d'Œdipe: la question, la question-réponse, l'acte, la parole meurtrière, ayant pouvoir d'arme). Comment seraient étudiés ou perçus ces corps imaginaires (« le sphinx »?), dans l'au-delà, les lointains d'une réponse qui est acte. On devine la sensualité dan-



MAX ERNST. Ames Scurs. Huismes, 1961. Bronze. H. 93 cm.

gereuse de l'abord. Œdipe se livre nu. Sculpture, il nous faudra y revenir, un état de nudité, sans harnais ni auréole, fascinante, par et depuis cette nudité accomplie, d'un corps réel. Paradoxalement, *l'image spéculaire* (l'œuvre, en partie, est miroir) complète les données visuelles, ce que je perçois; elle ébauche — il y a là l'indice d'une correction, depuis le « défaut » accepté, le gauchissement d'une symétrie, qui équivaut à sa négation ou destruction — elle ébauche dans les choses et les formes conçues le travail de vision.

On a coutume de parler du corps-écran, et de l'image reçue « en moi », sur l'écran « intérieur » (rétinien, mental, semi-tactile, en relation avec toutes les zones et immersions du palper). En fait c'est *l'opacité de mon corps* qui est révélée, et surveillée par ce Génie (de la Bastille, juché sur sa colonne tel un stylite, mais « en gueule »).

Ce qui est affronté, dans l'expérience, l'exploit de la sculpture (on pourrait la considérer comme séries d'actes manuels, concourant au chef-d'œuvre), se détermine par l'agir, les connaissances de l'agir et de la vision: expertise et transparence. Jeu arachnéen, manuel, sans trace. Autour de l'œuvre, les gestes de construction tissent d'invisibles rêts.

Construction, donc, depuis *les gestes*, comme détachés de la « corporité » (le sculpteur n'est pas un être diaphane, mais, sensuellement manuel, il a le don d'éprouver la légèreté et la masse des volumes comme à distance, par le jeu et le biais du regard), et cependant reliés à elle, qui enregistre, complète, ordonne, stimule, subit et désagrège, fomenté et arrête, poursuit.

« L'invisible de mon corps » peut investir les autres corps, les choses que je vois. « L'homme est *miroir* pour l'homme » (Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, in *Les Temps Modernes*, n° 184-185, p. 203). Max Ernst réussit à merveille, le défi lancé, du geste au miroir. Toute l'histoire de la vision créatrice est à reprendre depuis l'histoire des œuvres, compte tenu des changements intervenus dans une sculpture qui ne figure pas — elle établit la valeur hiératique d'un être de puissance, au gué sensuel, fascinant. Il faut que la main (du spectateur) passe, touche, éprouve, comme aveugle, aveuglée de désir. Il inonde, nouvelle lumière de l'œuvre, dans le faix des pulsions.

8. Le corps de sculpture, *l'interrogation* (que l'on songe à « Œdipe », ou aux « Ames-sœurs »), visent la genèse des choses dans notre corps, la plus-value du corps-objet énigmatique, à la fois transparent opaque, mobile diaphane, établissant des réseaux (rêts, toile, jeu arachnéen), cet *entour*, sans que nous puissions être renseigné sur l'origine (de telle création), sur le jugement du créateur. Que pense-t-il de son œuvre?

La non-mémoire aidant (le catalogue de l'œuvre sculpté comporte environ 70 titres), Max Ernst serait-il tenté de dire d'une sculpture, dernière en date, ou ancienne: — je ne m'en souviens

plus? elle s'est comme échappée de mes mains.

Cependant chaque figure est *portée* (mais l'œuvre « file », afin de préserver certain devenir, ou par respect et besoin de « ce qui doit venir » ensuite, telle chose étant faite). Mystérieusement elle établit tout un jeu de valeurs tactiles, sans pour autant donner à la main tous les droits. C'est le regard qui chante, amusé! L'œil est enchanté, au gré du puzzle. (Il y a du génie de conteur, de formation légendaire, chez Max Ernst, ne serait-ce que par l'art des titres, des formations amusées, ou contractions inattendues: « Lady-bird », « White Queen », « Moonmad »). Les cailoux de Poucet, les facéties et arguments du Fou (ou du Roi), les jeux de Palamède ou de Sissa, sont remplacés par des signes en place, signes-éléments de l'œuvre, sans que la main laisse de traces, et par le reflet, effet indirect.

9. Allié à la vision, aiguë, à la science des effets, jeu d'antennes, le *toucher* devient ainsi élément souverain. Fait curieux, on est tenté de parler de la pureté de la main du sculpteur — il y a une délicatesse semblable chez Jean Arp (et une grosse patte, un évident défaut de main, dans la souderie).

Sensualité; ubiquité (qui fait toute la difficulté de la vision); afflux des valeurs tactiles: le corps « monté » s'aimante, sans survol gobeur; les colonnes s'érigent, dépassent à peine l'aire du geste, cependant le défi est manifeste (« Asparagus »: déchirer; quelques espèces ont des épines).

La sculpture vit de griffures et de reflets; de proximités et de lointain; la main forme ce qui est (et sera) du *corps*; elle tâtonne, hésite, et construit « pour la distance » (optique, visuelle, manuelle, corporelle). Le recul, chez l'artiste (Max Ernst aurait besoin d'être *bas*, sous sa taille — Gulliver et Lilliput sont aux prises — en fait c'est la vision « par en dessus » qui est *en jeu*), l'allée et venue, du point de travail et autour, de l'œuvre en cours, au plus loin; ces actes et les constructions de ce qui est soit à hauteur de sellette, basse, d'abdomen, d'ombilic, ou au sol, modifient, comme par le pétrir, la boulange, l'ajustage, une forme en train de naître, au gré des exigences, selon ces séries d'éloignement, de rapprochement et de contact.

On a pu parler de la déformation comme source ou genèse de l'art moderne, mais *deformo*, sans étymologie confondante — nous songeons à un rapport de formation, — c'est aussi donner une forme, façonner; et *defiguro*, c'est symboliser. On ne se débarrasse donc pas de l'énigme *corps-sens*, elle devient piège, et dédale, comme le corps-acte; de l'action à distance ou par intermédiaire (l'outil) — on l'utilise.

III. SCULPTURE: IMAGINAIRE ET TOTALITÉ.

10. Pourquoi je sculpte? nous dit Max Ernst: par besoin, défi, « en vacances ». Période de repos,



MAX ERNST. Fille et Mère. Huismes, 1959. Bronze. H. 39 cm.

entre peintures, comme pour éviter la dispersion, l'affaîssement; pour trouver, retrouver des forces, sans se perdre dans « l'être » extérieur des vacances.

La sculpture chez les grands artistes (Matisse, Picasso, Braque, Max Ernst . . .) intrigue dans la mesure où elle ne constitue pas l'activité initiale; elle est à la fois partie et totalité. Partie d'un ensemble, totalité autonome. Ce qui remet en mémoire, en évidence, la notion et réalité de l'artiste « universel »: peintre, sculpteur, musicien, poète, écrivain. A chacun ses dons; ils ne s'exercent pas à sens unique; et telle activité, la sculpture, n'est forcément dans la ligne de l'autre, peinture?

Compléments, totalité. Il y a là une démarche ancienne (que l'on songe à Vinci, à l'universalité ou à l'humanisme d'alors); le besoin ne se fait jour à l'imitation de . . . Il y a aussi, chez le peintre, ce très vif sentiment de la *crise* qui paralyse un art, la sculpture; de lui donner « ouverture » dénouement, libre cours, essor, et non raison, par des productions libres, en marge, douées d'une liberté qui surprend, compte tenu de la multiplicité des moyens et techniques mis en œuvre, utilisés. La « gentillesse » de Max Ernst est aussi dureté, jugement prompt, résolu (à l'endroit des sculptures, dans l'époque — et celle-ci vient après les périodes « héroïques », 11-14, 17-23), simplicité, qui se gausse des techniques, de la souderie, du forçage au chalumeau.



MAX ERNST. Bosse de Nage. Huismes, 1959. Bronze. H. 61 cm.

MAX ERNST. Dreamrose. Huismes, 1959. Bronze. H. 32 cm.





MAX ERNST. Apaisement. Huismes, 1961. Bronze. H. 68 cm. (Photo M. Waldberg).

En se réduisant à des éléments et formations simples (leur complexité naît et prévaut dès l'ajustage), Max Ernst prend conscience de la limitation introduite et imposée en nous par le jeu manuel, les nécessités de construction. Monter une forme (« j'ai essayé avec de la cire, tout s'écroulait, devenait mou ») exige quelque patience et connaissance, science de l'armature. Pour l'instant, Max Ernst s'en passe, de cette connaissance. Il reste peintre dans sa sculpture par l'évidence et le non-truquage, les relations de l'imagination et de la matière. Limites techniques; mais l'attention reste dans son champ, le guet est vif. En un sens

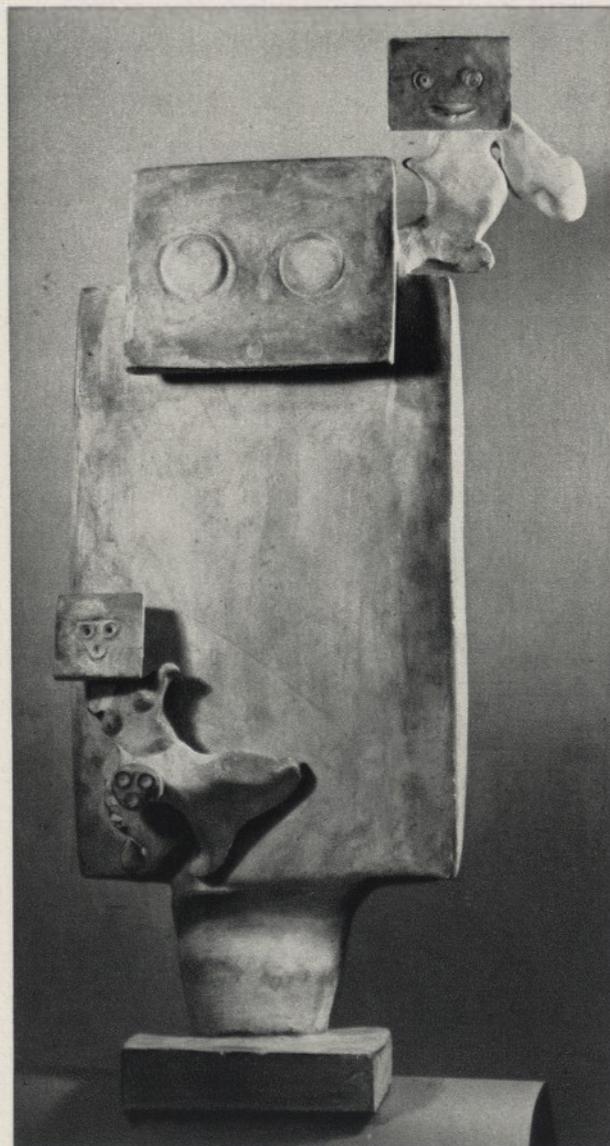
la matière fixe des directions à l'imagination. L'orienté-t-elle?

11. On épiloguera, sans doute, et chicanera, depuis « l'automatisme », ou même la chasse (des objets), les moulages, qui seraient incapables de constituer *une sculpture*? Mais quelle définition en donner? Selon Pierre Francastel (in *Les Sculpteurs célèbres*, 1954, p. 12): « la véritable sculpture consiste dans le pouvoir de figuration de l'espace et des volumes ».

Or chez Max Ernst, et sans reprendre le dilemme de l'opaque et de la lumière, de la ségrégation et de l'insertion (des moules ou parties sur un axe), de la figuration et de la non-figuration — nous sommes dans le visible et le plus loin, les parties et l'étendue, nous avons des choses à voir, à connaître, par cette sculpture, — *l'échelle* est déjà curieuse: pas de figurines (mais « le plus petit » passe dans sa peinture — que l'on songe aux « Microbes »), une certaine monumentalité, et comme une prédominance de la *vision par en dessus*, haute taille assujettissant « ce » qui est sol, au sol ou vers l'ombilic, l'omphalos (table du Roi d'échecs), cloué d'un regard, dans l'orbe, dans l'ombelle. Mais c'est là seulement l'une des visions.

RENÉ DE SOLIER.

MAX ERNST. Dans les rues d'Athènes. Huismes, 1960. Plâtre.



Oeuvres de jeunesse de Robert Delaunay

par Jean Cassou

«... Parce que, tu sais, me disait Delaunay avec un clin d'œil malicieux et assuré, oui, va, tu peux me croire... je sais dessiner.» Mais parbleu! c'est certain qu'il savait dessiner! Et qu'il savait peindre et tout ce que les contempteurs de « l'art moderne », c'est-à-dire de l'invention et de la création, appellent « savoir dessiner » et « savoir peindre ». Les décisives audaces de Robert Delaunay qui, justement, fut l'un des créateurs de l'art moderne, n'ont rien eu d'arbitraire ni d'artificiel; ce ne sont pas les fruits de l'ignorance et du hasard, mais bien ceux de la réflexion, de la recherche, de l'expérience, du travail, — du génie. Rien de plus instructif en ce sens que la présentation des ouvrages de sa jeunesse. Une irrésistible vocation emporte alors Robert Delaunay, vocation soutenue par de merveilleux dons de plasticien, par une lucide intelligence de plasticien, par, déjà, un savoir de plasticien.

R. DELAUNAY. Tour, première étude. 1909. 46 × 38 cm.



ROBERT DELAUNAY. Saint-Cloud. 1910. 57 × 32 cm.





ROBERT DELAUNAY. Dirigeable et la Tour. 1909. 35 × 27 cm.



ROBERT DELAUNAY. Tour. 1910. Musée de Bâle. 129 × 195 cm.

ROBERT DELAUNAY. Etude pour la Ville de Paris. Paris, 1909. 80 × 67 cm. Coll. Sonia Delaunay.





ROBERT DELAUNAY. Fenêtre. 1912. Coll. Jucker, Milan.



ROBERT DELAUNAY. Disque. Première peinture inobjective. Paris, 1912. Diamètre: 134 cm.

Ce plasticien, il essaie les formes, les éprouve au contact de la nature, les manipule au gré de sa sensibilité et de sa curiosité. En face des jardins, il vibre et s'impatiente: des feuillages, des couleurs vives, des courbes gracieuses comblent tout l'espace de la toile. Aux aguets de ce qui se passe de son temps et va se passer, il saisit les idées, les théories, lit Chevreul, s'éprend des mystères du prisme, écoute la leçon des néo-impressionnistes, court à celle de Cézanne, comprend que cette nature, il convient d'y introduire de simplificatrices constructions.

Toutes ces premières inquiétudes apparaissent dans les œuvres peintes dès 1904 à la Ronchère, propriété de son oncle, près de Bourges; au cours

de vacances en Bretagne où, cette fois, il s'essaie au style de Pont-Aven; enfin à Chaville, autre séjour de son oncle. Il a déjà rencontré sa femme, Sonia Terk, qui sera l'admirable compagne de toute sa carrière, elle-même une artiste animée de l'instinct fondamental de la couleur, des couleurs, de la lumière. C'est dans cet ensemble de conjonctures que se prépare une des œuvres les plus vivaces, personnelles, énergiques qui aient bouleversé l'art de notre siècle, une œuvre qui a contribué à produire le cubisme, a produit une orientation particulière du cubisme, a produit, au-delà du cubisme, l'art abstrait, bref n'a cessé de témoigner de sa puissance renovatrice, révolutionnaire, une œuvre qui, essentiellement, perpétuellement, allègrement, a été œuvre de vie.

JEAN CASSOU.



DELAUNAY. Autoportrait. 1904.



DELAUNAY. L'arc-en-ciel. Aquarelle. 1914. Coll. L. Hutton, New York.

Chroniques du jour

• XXXVI ANNÉE • SUPPLEMENT AU N° 18 DE XX^E SIÈCLE • FEVRIER 1962 •

TOBEY ET LES DANGERS DE L'ESPACE

Propos recueillis par Denys Chevalier

Soixante et onze ans, le plus grand peintre américain vivant, Mark Tobey lui-même déclare: « Le culte de l'espace peut devenir aussi ennuyeux que celui de l'objet. La dimension qui compte pour celui qui crée c'est l'espace qu'il sait créer à l'intérieur de soi. Cet espace intérieur est plus près de l'infini que l'autre et il appartient à l'homme équilibré, et la recherche de l'équilibre est essentielle, de connaître l'espace intérieur aussi bien que l'espace extérieur. S'il s'aventure dans l'un au détriment de l'autre, l'équilibre est détruit, il est désarçonné. » (Propos cités par Colette Roberts dans son livre sur l'artiste).

Tout est silencieux dans la maison. Par les fenêtres ouvertes sur le jardin montent et entrent, le soleil, quelques pépiements d'oiseaux et le bruit mat des fruits s'écrasant dans l'herbe douce. En se penchant, à droite, on voit le Rhin. Bâle entière repose dans la paix dominicale. Crayon en main, lunettes sur le nez, Tobey assisté d'un interprète, son ami-secrétaire Marc Ritter, s'appête à répondre à mes questions. « Comment conciliez-vous votre appétit d'espace avec les petites dimensions de vos œuvres? »

« La peinture spatiale n'a rien à voir avec la peinture murale. Mes espaces sont obtenus par une animation totale de la surface qui se trouve ainsi émotionnellement agrandie. En outre, dans les trois dimensions, c'est surtout la profondeur qui m'intéresse. Enfin je ne considère pas l'espace extérieur et sa traduction sur la toile comme des fins en soi. Pour moi, l'espace objectif n'est que le réceptacle, le contenant d'un autre espace, intérieur celui-ci et particulier à l'artiste. »

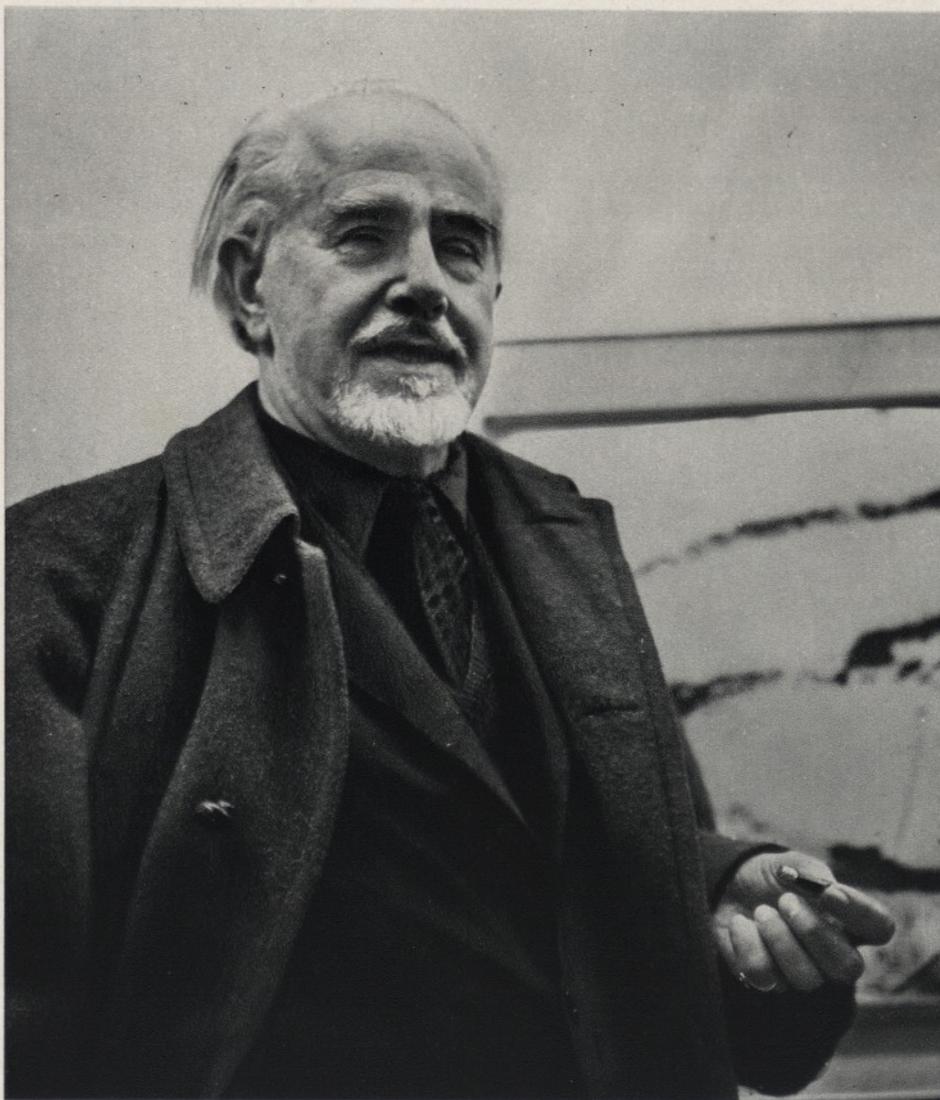
« Pourtant les dimensions de vos lavis à l'encre de Chine, vos sumi, sont plus grandes... Quand et où en avez-vous appris les techniques? »

« Dans les sumi, la rapidité d'exécution compte davantage et surtout le geste

qui exige de plus grandes surfaces pour s'exprimer. C'est mon ami, le peintre chinois Teng Kwei, à Seattle, dès 1922 environ, qui m'a initié à la calligraphie, au lavis, au sumi. »

« Avez-vous conscience que l'art d'Extrême-Orient a exercé sur le vôtre une influence déterminante? »

« Peut-être pas exactement l'art, mais certaines doctrines mystiques ou philosophiques ont effectivement influencé mon comportement humain et, sans doute, par voie de conséquence, mon expression artistique. Des Japonais, cependant, je crois avoir retenu le sens de la valeur de l'accident. Toutefois je





Tobey en Chine (1934).

ne recherche ni ne provoque ce dernier de façon systématique. En outre, il n'est pour moi qu'un moyen parmi d'autres de m'exprimer. De toute manière, dans mon œuvre, l'accident est toujours étroitement associé à une formulation délibérée. »

« C'est sans doute pour cela qu'on distingue, dans votre production, deux

grands courants de sensibilité. L'un expressionniste à base de dynamisme formel, l'autre effusionniste où la forme se dissout à des fins méditatives. »

« Si vous voulez. Personnellement, j'ai remarqué que toutes les esthétiques, les "ismes", se ramenaient finalement à deux: le classicisme et le romantisme. Disons donc que mes œuvres ins-

Tobey et Vieira da Silva. (Photo Luc Joubert).



pirées par la vie moderne, la série des "villes" par exemple, par leur mouvement et leur composition formelle sont romantiques alors que celles influencées par l'Orient, avec les méditations qu'elles proposent et le calme de leur organisation plastique sont classiques. Tandis que les premières restent marquées par le temps et l'époque, les secondes tendent à l'intemporel. »

« Malgré la grande diversité de votre œuvre, tour à tour figuratif ou abstrait, informel ou tachiste, classique ou romantique, pour reprendre vos propres termes, on vous considère généralement comme un peintre uniquement informel. A quoi cela tient-il selon vous? »

« Peut-être de fait que mes recherches dans la voie de l'informalité remontent à 1921, c'est-à-dire à une époque où elle était encore inexplorée. En effet, dès cette époque, lorsque je pensais à une forme, devant ma toile, je ne rêvais qu'aux moyens de la faire exploser, de la détruire. »

« A quelles considérations esthétiques obéissiez-vous alors? »

« Je désirais débarrasser l'œuvre de toute particularité, de tout clin d'œil raccrocheur, de tout pittoresque. Je voulais, et je veux encore, parvenir jusqu'à l'essence même de l'art qui est unison avec le monde, communion totale, par delà les petits détails qui arrêtent l'œil. »

« C'est là, en somme, la définition de l'art informel. Pourriez-vous me la compléter? »

« Jusqu'à l'avènement de l'art informel, toute bonne peinture offrait un double contenu: un contenu universel, hors du temps, et un contenu particulier, grâce à ses formes justement. La peinture informelle abandonne le contenu particulier, c'est-à-dire tout ce qui est original, individuel, identifiable pour ne laisser subsister que les données universelles et éternelles. »

« N'est-ce point votre exemple qui est à l'origine de ce qu'on a appelé l'Ecole du Pacifique? »

« Il n'y a jamais eu d'Ecole du Pacifique comme on dit Ecole Rhénane, Vénitienne ou Bourguignonne. Il n'y en a jamais eu, non plus, comme on entend Impressionnisme, Cubisme ou Fauvisme qui sont des esthétiques précises, codifiées en théories. Simplement, à une certaine époque, sur la côte Ouest, il y a eu une manière de sentir particulière, en raison sans doute de la proximité de l'Extrême-Orient, une qualité d'émotion et des réflexes spécifiques très différents de ceux de New York. A ce propos, d'ailleurs, l'Ecole de New York n'existe pas davantage. Elle n'est qu'un prolongement de l'art européen. »

DENYS CHEVALIER.

EXPÉRIENCES MUSICALES

par Jean Dubuffet

Mon ami le peintre danois Asger Jorn m'ayant, à la fin de l'année 1960, vers Noël, convié à improviser de la musique avec lui, je fis, pour conserver un souvenir de nos réunions, l'acquisition d'un magnétophone du type Grundig T K 35 sur lequel le premier enregistrement de nos jeux fut fait le 27 décembre avec le titre *Nez cassé*, bientôt suivi de nombreux autres car ces expériences musicales nous passionnèrent tous deux si fort que les séances d'improvisation furent fréquentes au cours des mois suivants. Asger Jorn avait quelque expérience du violon et de la trompette; j'en avais pour ma part quelque une du piano duquel j'ai fait naguère long exercice. Mais la sorte de musique que nous avions en vue ne requérait nullement des techniques de virtuose car nous entendions utiliser les instruments de manière à en tirer des effets inédits. Outre un piano (assez mauvais) ce furent d'abord un violon, un violoncelle, une trompette, une flûte douce et une flûte saharienne, une guitare et un tambourin, mais vinrent peu à peu s'y adjoindre toutes espèces d'instruments, les uns surannés (flûtes anciennes, vielle) ou exotiques (asiatiques, africains, tziganes), les autres plus banaux — hautbois, saxophone, basson, xylophone, cithare, et certains folkloriques comme la cabrette et la bom-



(Photo Jean Weber).

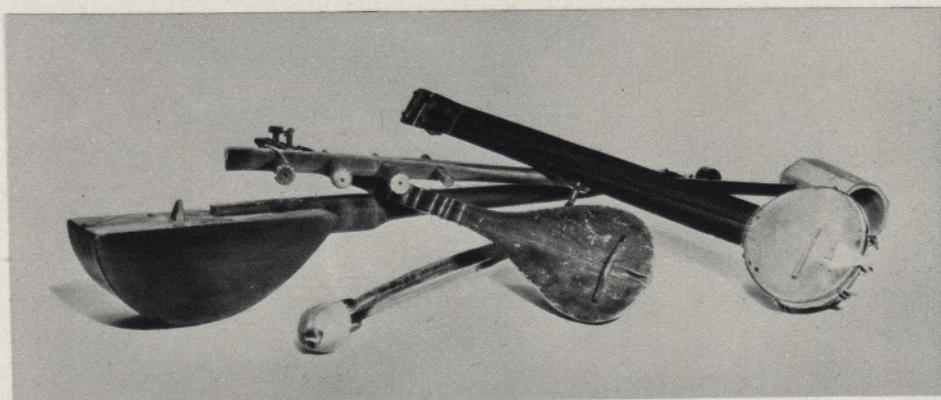
barde — au hasard de nos trouvailles. Grande aide nous y fut apportée par le musicien Alain Vian qui tient à Paris, rue Grégoire-de-Tours, magasin d'instruments curieux et rares de collection et qui, outre qu'il prit part une fois ou deux à nos petits concerts, s'ingénia par surcroît à nous procurer — voire les fabriquer — des instruments à notre mode.

Ni Asger Jorn ni moi-même ne connaissions à ce moment les productions

des musiciens actuels ni notamment des promoteurs de la musique sérielle, dodécaphonique, concrète, électronique, etc. Nous ignorions même ces termes, que je n'ai connus que récemment. Pour ce qui me concerne, mon expérience musicale se limitait à une longue pratique du piano (associée à l'étude, peu approfondie, des musiques classiques) au temps de mon enfance et adolescence, abandonnée vers 20 ans, puis plus tard (à 35 ans) celle de l'accordéon et de la musique « musette » (avec médiocre réussite) et encore, vers 40 ans, le temps d'une année, de nouveau au piano, des partitions de Duke Ellington, assorties d'improvisations à l'harmonium. Après quoi j'avais pris toute la musique européenne en extrême aversion, ne prenant plus plaisir qu'aux musiques orientales (auxquelles je m'étais attaché au cours de mes séjours au Sahara) et extrême-orientales.

Du magnétophone je n'avais bien sûr nulle expérience. C'est par la suite que je pris conscience de l'imperfection de mes enregistrements faits empirique-

(Photo Jean Weber).



ment sur mon appareil d'amateur au regard de ceux qui sont faits par les professionnels. Mais, si paradoxal que ce puisse paraître, je ne suis pas convaincu de la supériorité de ces derniers, de même que je préfère souvent des photographies d'amateurs mal outillés à celles des spécialistes. J'ai éprouvé plus tard au contact des techniciens

(Photo Jean Weber).



que toutes leurs précautions et installations ont en contrepartie de certains avantages un bien fâcheux effet inhibiteur et aussi que les enregistrements obtenus, pour plus clairs qu'ils soient à l'oreille, plus exempts de bavures et menus accidents, n'en parlent pour cela pas plus à l'esprit. Je crois qu'en tout domaine l'art a tout à gagner à simplifier les techniques auxquelles il doit recourir. Je crois aussi qu'il n'a que faire d'épurations. Je tiens pour les grâces sauvages et sans apprêt contre toutes les parures et les coiffeurs. Mais il y a encore, dans le cas considéré, une raison plus forte. On appelle bon enregistrement celui où les sons sont très clairs et distincts, et donnant l'impression d'émission très proche. Or le monde journalier de notre oreille n'est pas fait que de ces sons-là mais il comporte aussi, et même pour une part beaucoup plus grande, des sons confus et brouillés, très impurs, lointains et plus ou moins mal entendus. Le parti pris de les ignorer conduit à un art spécieux, résolu à ne mettre en œuvre qu'une certaine catégorie de sons qui sont somme toute dans la vie courante assez rares, au lieu que je visais à une musique fondée non sur une sélection mais sur un recours à tous les sons qu'on entend journallement en



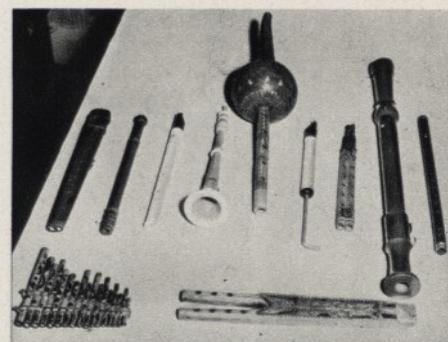
(Photo Jean Weber).

tous lieux et notamment ceux qu'on entend sans en prendre bien conscience. Mon appareil rudimentaire convenait mieux à cela que les plus perfectionnés. Bien décidé à accueillir et utiliser tous les sons de toutes sortes qui puissent se présenter, ceux que me propose mon magnétophone, même quand ils diffèrent de ceux que j'ai enregistrés, m'intéressent autant que ceux-ci, voire quelquefois davantage. Où les surprises sont à mon gré mauvaises j'efface ou détruis, mais il arrive qu'elles soient remarquablement bonnes. Constituée dès lors en atelier de musique une pièce de ma maison, j'entrepris, dans les intervalles de mes réunions avec Asger Jorn, de faire à moi seul l'orchestre, recourant tour à tour à tous mes instruments (une bonne cinquantaine) et par le moyen, que permet le magnétophone, des *surimpressions*, c'est-à-dire de jouer les parties successivement sur une même bande, qui restitue ensuite le tout ensemble simultanément. J'opérais par petits fragments, effaçant et recommençant les séquences mauvaises et organisant à l'aide des ciseaux et du papier collant, des coupures, des soudures et des assemblages. Une telle méthode implique, c'est bien évident, des tâtonnements et une part laissée au hasard: ne pouvant entendre la partie préalablement inscrite au moment que je jouais une nouvelle partie destinée à s'y synchroniser, j'avais de la peine à faire tomber celle-ci juste au point que je voulais et devais de ce fait souvent recommencer à mainte reprise; mais qui dit contrôle difficile et part faite au hasard dit aussi, en contrepartie de risques fâcheux, chance de belles surprises. Par la suite un second magnétophone associé au premier et assorti

d'une boîte de mixage, me permit de transcrire d'un appareil sur l'autre, de jouer en écoutant la partie préalable, et d'ajouter, effacer et recommencer autant qu'il me plaît sans que mon premier enregistrement s'en trouve par là gâté quand l'effet de l'apport ne me donne pas satisfaction.

La première bande réalisée dans ces conditions est de caractère un peu spécial puisqu'il s'y agit d'un poème, *La Fleur de karbe*, déclamé, psalmodié, vaguement chanté (avec plusieurs voix mêlées qui sont toujours la mienne) et accompagné par endroits d'instruments. Les suivantes, dont on trouvera ci-après la nomenclature, procèdent de deux aspirations divergentes entre lesquelles je balance et qui d'ailleurs, au moins dans certains morceaux, se font jour, je crois, simultanément. La première vise une musique d'un accent très humain, je veux dire où s'exprimeraient les humeurs d'un chacun, les mouvements qui l'animent, en même temps qu'aussi les sons, les bains de sons, les décors de sons, formant l'élément habituel de notre vie courante, les bruits les plus communs dans lesquels nous

(Photo Jean Weber).



vivons, qui sont si liés à nous et qui probablement nous sont, sans que nous le soupçonnions, si chers et si indispensables. Entre cette musique permanente qui nous porte et la propre musique que nous émettons il y a une osmose; ce ne fait qu'un pour ainsi dire, et ce forme la musique spécifique de l'être humain. Je me plais à nommer cette sorte de musique, dans mon for intérieur, celle qu'on *fait*, par opposition à la seconde tout autre, qui m'excite aussi beaucoup la pensée, et que j'appelle en moi-même celle qu'on *écoute*, s'agissant cette fois, tout au contraire, d'une musique complètement étrangère à nous et à nos inclinations, non hu-



(Photo Jean Weber).

maine du tout, et susceptible de nous faire entendre (ou imaginer) des musiques qui seraient émises par les éléments eux-mêmes, sans que l'homme y ait mis la main. Musiques supposées extrêmement dépaysantes donc comme pourrait être celle qu'on entendrait en collant notre oreille à quelque bouche ouvrant sur un monde autre que le nôtre, ou bien s'il nous poussait soudain quelque nouvelle ouïe qui nous permettrait d'entendre d'étranges tumultes que nos sens ne nous donnent pas de percevoir et que font peut-être des éléments apparemment voués à l'action silencieuse comme l'humus en travail, l'herbe foisonnante, le minéral en mutation.

Il faut observer que dans l'un et l'autre de ces deux ordres de musique, et même aussi quand il m'arrive de les fonder en une seule (ce qui choque la logique mais tant pis), une prédilection se manifeste pour les sons très composites et comme formés de nombreuses voix évoquant rumeurs, peuplements, grouillements agités, activités collectives. Je remarque aussi que s'y montre un goût pour des musiques non pas variées, non pas surtout architecturées en fonction de quelque système, mais uniformes, pour ne pas dire informes, et telles que les morceaux n'ont pas de commencement ni de fin mais qu'ils semblent être des prélèvements opérés au hasard sur des partitions interminablement continues. Il me faut reconnaître que je trouve à cela plaisir.

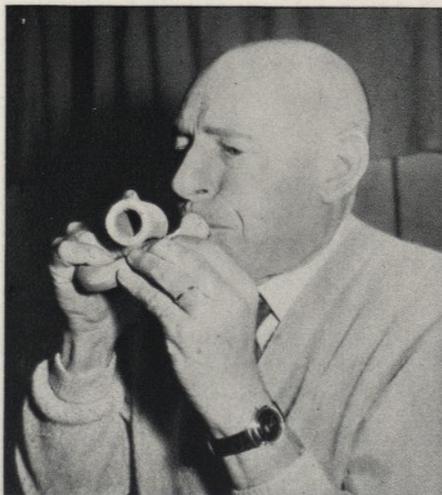
Je veux maintenant mentionner que je suis bien conscient du chemin à parcourir entre mes visées et les résultats obtenus. Les expériences qui font l'objet de la petite collection de disques éditée doivent être considérées comme



(Photo Jean Weber).

esquisses d'un programme qui demeure à exécuter et requerrait, pour être mené à bien, de longues mises au point dans divers domaines, à commencer par la technique de l'enregistrement, le maniement de chacun des instruments employés, voire aussi la modification de ces instruments et même la confection d'autres mieux appropriés. Mais

(Photo Jean Weber).



encore faudrait-il d'abord expérimenter tout ce qui peut se faire à partir déjà de ce qu'on a sous la main. On peut obtenir d'un seul même instrument, le premier venu, un nombre incroyable d'effets les plus divers, au point qu'on se demande si c'est bien utile d'en rechercher d'autres. S'agissant de la pratique des instruments utilisés, de la bonne connaissance méthodique de leur emploi, elle me fait évidemment grand défaut et je sens bien tout le profit qu'il y aurait à l'acquérir.

Il se peut cependant qu'à s'y adonner on risque aussi d'y perdre un avantage: celui qu'offre l'emploi à l'improvisiste d'un instrument dont le maniement correct n'est pas connu, avec les trouvailles imprévues qui en résultent. Tout ceci dit les disques ici réunis ne sont pas présentés dans l'esprit d'œuvres prétendant à s'imposer mais comme premières expérimentations d'un qui s'aventure en un domaine fort mal connu de lui et c'est dans cet esprit que je prie les musiciens de les accueillir.

JEAN DUBUFFET.

Avril 1961

LE CINQUANTENAIRE DU BLAUE REITER

par Pierre Volboudt

A la fin de 1911, une initiative presque improvisée fit dans les milieux artistiques de Munich un éclat qu'un demi siècle n'a pas affaibli. Deux expositions, un volume où, par l'image autant que par le texte, l'art se trouvait pour la première fois, dans une vision élargie, exhaustive, confronté avec lui-même, en ces trois manifestations tient toute la brève, la durable aventure du « Blaue Reiter ». Elle débuta sous les sarcasmes et les injures et son importance ne fut comprise que tardivement. Les erreurs à son sujet ne manquent point. Son rayonnement, d'ailleurs, n'eut pas à en souffrir.

Deux hommes s'associaient dans cette entreprise, Kandinsky et Franz Marc. Ils étaient à eux seuls le *Blaue Reiter*. Un mouvement, dans les arts comme ailleurs, suppose une adhésion collective, avec, par voie de conséquence, des débats, des divergences et des dissensions. Kandinsky résolut d'agir, ainsi qu'il le dit, « dictatoirement ». Toute doctrine implique une église: tout parti des partisans. Il ne fondait aucune chapelle, n'édicteait aucun dogme, n'appelaient autour de lui que ceux qui, quelles que fussent leurs tendances, faisaient fi des timidités, des poncifs d'une avant-garde aux hardiesses incertaines, des audaces rétrogrades. Toute révolte se veut révolution. Kandinsky ne rompait point avec l'art de son époque; il en poussait les conquêtes à l'extrême et renouait ainsi avec la tradition la plus ancienne, la plus oubliée. Cette « Nouvelle Renaissance » était à la fois une synthèse de tous les arts et une orientation de l'œuvre, inverse de celle qui l'avait trop longtemps tenue fixée au côté extérieur de la forme. Forme et contenu devaient être soumis à une nécessité transcendante qui les commandait et accordait le secret de l'œuvre au langage secret d'une révélation. Le « Cavalier Bleu » devait ouvrir à l'artiste la voie vers ces espaces intérieurs où rien n'existe plus qu'en fonction du créateur.

Ces idées, Kandinsky les mûrissait depuis des années. Elles trouvèrent en Marc un écho qui allait devenir un assentiment enthousiaste et, en dépit de différences profondes dans le mode

d'expression, une identité de vues totale et sans réserve.

Non sans réticences, Kandinsky avait accepté, en 1909, la direction de la « Neue Künstlervereinigung München ». Marc, de son côté, y avait adhéré après sa seconde exposition. Le programme, dû à Kandinsky et à Jawlensky, était une profession de foi, un credo esthétique dont l'éclectisme embrassait les manifestations les plus archaïques et les plus modernes de l'art, depuis la statuaire scythe jusqu'aux naïves images des saints, depuis les icônes jusqu'à Cézanne, Matisse et Picasso. Les querelles à l'intérieur de la société la scindèrent en deux clans, l'un autour de Kandinsky et de Marc, l'autre autour de Erbslöh et de Kanoldt. Kandinsky démissionna. Marc le suivit et avec lui Kubin, G. Münter, Delaunay.

Le 11 décembre 1911, les deux protestataires décidèrent d'affirmer leur position par une exposition à laquelle ils donnèrent le nom de « Blaue Reiter ». Kandinsky a raconté dans *Kunstblatt* (1930) la manière dont il fut adopté. C'était à une terrasse de Sindelsdorf, près de Murnau où Marc habitait. Les cavaliers, les chevaux qui les hantaient l'un et l'autre, leur prédilection commune pour le bleu qui était pour Kandinsky la couleur de la sérénité et de l'aspiration à l'infini, fournirent naturellement l'emblème. Kandinsky avait déjà donné, en 1903, ce titre à l'un de ses tableaux. Le cavalier symbolique annonçait le saut dans l'inconnu qui devait mener l'artiste, tel ces « Cavaliers de l'Apocalypse » d'une peinture sous verre de ces années mêmes, au terme d'une course millénaire, vers des temps nouveaux, de nouveaux dieux, un nouvel art.

Grâce à von Tschudi, Directeur Général des Musées d'Etat, l'exposition s'ouvrit, le 18 décembre 1911, à la Galerie Tannhäuser de Munich. La préface était explicite quant aux intentions des organisateurs. On y reconnaît, sinon la main même de Kandinsky, du moins son esprit, celui du « Spirituel dans l'Art » qu'il venait alors d'achever.

« Dans cette exposition limitée, y lit-on, nous ne cherchons pas à proposer une forme déterminée et définie. Nous

Couverture de Kandinsky pour le catalogue de l'exposition du Blaue Reiter.





KANDINSKY. Composition n° 5. Peinture. 1911. (Coll. Muller, Bâle).

nous sommes efforcés de montrer comment, à travers la diversité des formes, le désir intérieur de l'artiste peut se concrétiser différemment. » Il n'était donc pas question pour les fondateurs du *Blaue Reiter* d'imposer une formule unique, d'instaurer un mode d'expression particulier. Chacun de ceux qui acceptaient de s'associer librement à la cause de cette rénovation, devait suivre sa voie propre, obéir, à sa manière, à ce « désir intérieur » que Kandinsky nomme ailleurs d'un autre nom: la « nécessité intérieure », loi suprême de l'homme et de l'œuvre. C'est d'elle que la forme est issue. Changeante, multiple, mouvante, elle n'est qu'un état d'équilibre entre le monde de l'esprit et celui de la nature. Qu'on se garde, pourtant, de la diviniser. Elle ne vaut que par son contenu, l'intensité qui en émane et lui donne ses traits. « L'art crée ses formes pour son but, comme la nature crée les siennes. » Cette liberté absolue de la forme et du style, Kandinsky la voulait, selon son mot même, « anarchique ». Il en faisait le principe de toute création et l'image de ses perpétuelles mutations. Le choix des peintres appelés à partici-

per à cette première exposition est caractéristique de ses idées sur ce point. Autour du Douanier Rousseau, hôte d'honneur comme « père du nouveau réalisme », y figuraient Franz Marc, August Macke, G. Münter, les frères Bourljouk, H. Campendonk, le compositeur A. Schönberg avec deux « Visions » et un auto-portrait, Kandinsky avec la « Composition 5 », l'« Improvisation 22 », « Impression de Moscou »; Delaunay avec « Saint-Séverin » et plusieurs « Tours Eiffel ». En tout, 43 toiles. Choix restreint, mais significatif par les tendances dont il était le reflet. Plus large fut celui de la deuxième exposition qui s'ouvrit le 12 février 1912 chez Hans Goltz, à Munich. Français, Russes, Allemands, Suisses et un Américain s'y côtoyaient, appartenant à tous les courants: Expressionnisme, Fauvisme, Cubisme, Abstraction. Quelques centaines de dessins, de gravures, d'aquarelles étaient réunis, attestant la variété de ces « phénomènes de l'art nouveau » que Kandinsky voyait avec un intérêt passionné se produire à tous les coins de l'Europe. Arp et Vlaininck, Braque et Picasso auprès de Larionov et de Gontcharova, Male-

vitch et La Fresnaye, Kubin et Klee, Delaunay et Derain, Marc et Macke, d'autres moins connus ou qui ne le furent que de leur temps, Kandinsky enfin, tous ces exposants, ces invités formaient un curieux rassemblement d'audaces contradictoires, d'attitudes incompatibles, de disciplines ennemies. Aucun programme ne les liait. La plupart s'ignoraient. Ils n'étaient pas — sauf Kandinsky et Marc — du « *Blaue Reiter* ». A plus forte raison, n'étaient-ils pas le *Blaue Reiter*. Ils portaient seulement témoignage pour lui. Ils en illustraient, par leurs œuvres, les idées. A travers ces peintures, ces dessins, ces aquarelles, ses promoteurs prouvaient l'œcuménisme de l'art. Ils démontraient l'affranchissement de ses formes, l'abolition de tous les cloisonnements. En admettant la légitimité des recherches les plus disparates, ils les justifiaient par leurs divergences mêmes dont ils faisaient les indices du « grand bouleversement » qui allait ébranler dans leur essence les structures de l'œuvre et les concepts périmés de l'art. Klee parle à propos du « *Blaue Reiter* » d'une « communauté d'artistes » à laquelle, dit-il, il s'associa. Il faut en-



FRANZ MARC. Le Cheval bleu. 1911.

tendre par ce mot, une communauté de vues, une communion d'idées plutôt. Son adhésion, d'ailleurs, ne dura que le temps d'une exposition. Celle de 1912 fut la dernière. Si, en 1913, Walden fit appel, pour le premier Salon d'Automne allemand du *Sturm*, aux amis du *Blaue Reiter*, ce ne fut qu'à titre individuel. Les quelques expositions qu'il organisa par la suite à l'étranger sous ce titre n'étaient qu'une abusive référence à un pavillon qui, après la parution (Piper, mai 1912) de l'Almanach du *Blaue Reiter*, disparut. C'est par cet Almanach que le *Cavalier Bleu* devait survivre. Grâce à lui, en esprit, il demeura vivant et agissant. Les intentions de Kandinsky n'étaient pas uniquement de rapprocher, ou de juxtaposer toutes les tendances qu'un seul art, la peinture, peut présenter à un moment donné de son évolution. Il entendait donner une vue

synthétique des arts dans le temps, rendre sensibles, par leurs correspondances, leurs analogies, leurs affinités, l'unité dont ils sont les incarnations, figures innombrables d'une « forme pure », en état de métamorphose constante et sans cesse refondue à son contenu spirituel. Ce sera le but de l'Almanach. Dès 1910, Kandinsky avait proposé à la « Neue Künstlervereinigung » une publication conçue dans ce sens: les « *Blaue Blätter* ». Le projet n'aboutit pas, mais Kandinsky continuait à y penser. Il en fit part à Marc qui l'encouragea chaleureusement. Dans une lettre du 18 avril 1911, il lui en développe le thème. Un titre provisoire est trouvé qui en définit le dessein: « Ce pourrait être "La Chaîne" ou quelque chose d'approchant. » Dès lors ils s'en occupent activement. Les collaborations ne devaient être demandées qu'à des artistes. Ce seront, en dehors

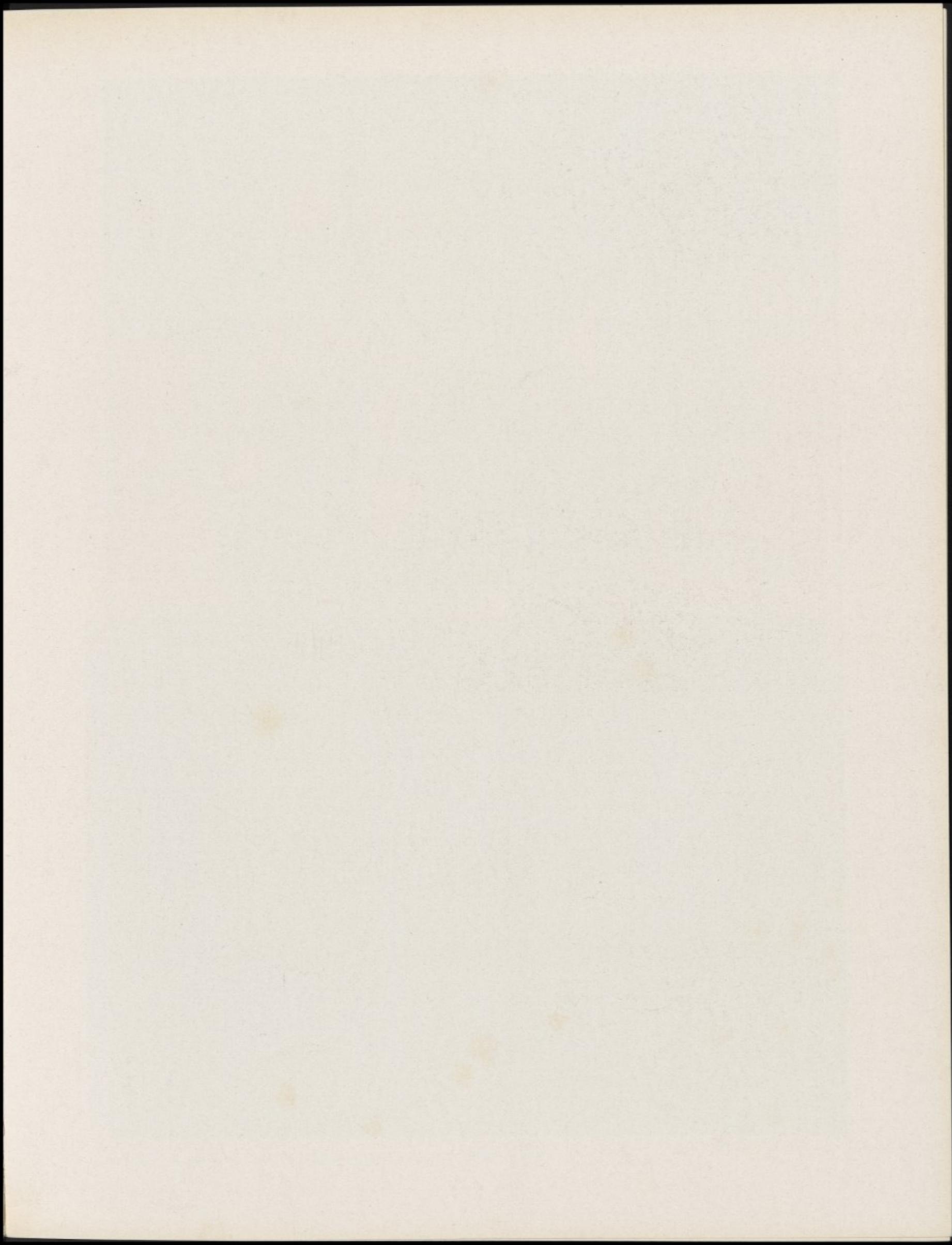
des maîtres d'œuvre, Macke, Bourljouk, Kulbin, des musiciens comme A. Berg, Webern, von Hartmann, Schönberg, les deux derniers rédigeant, en dehors de leurs partitions reproduites en planches hors texte, deux articles, l'un sur « L'anarchie en musique », l'autre sur les « Rapports de la musique avec le texte » et qui conclut à l'incompatibilité des mots et des notes, du sens et de la mélodie. « Nous allons fonder, écrivait Marc à Macke, un almanach qui doit devenir l'organe de toutes les idées forces de notre époque. Peinture, musique, scène, etc. » En fait, tous les problèmes esthétiques y sont posés, ramenés à leur racine commune qui, à travers les siècles, donne naissance à toutes les variétés, à toutes les formes de l'art. Pour établir la convergence de ces démarches parallèles vers l'abstrait, l'existence de cette « basse continue » qui les accompagne, les exemples sont empruntés aux primitifs et aux contemporains, aux « arts sauvages » et au folklore européen. Des peintures sur verre russes et bavaroises voisinent avec des bois du Moyen Age, Baldung Grien avec Henri Rousseau, Matisse avec Greco, l'antiquité égyptienne et mexicaine, les masques océaniques avec les produits des « ismes » les plus récents.

La contribution de Kandinsky était non seulement théorique avec son importante étude sur « Le Problème de la forme » et un essai sur la « Composition scénique », mais expérimentale. La « Sonorité Jaune », achevée en 1909 et qui paraît ici pour la première fois, n'est pas une pièce proprement dite. C'est la description détaillée, minutieuse, d'une action plastique et musicale, alliance du verbe et du timbre, de l'image colorée et de la lumière, du rythme et du cri, du repos et du silence.

L'Almanach eut une deuxième édition en 1914. Un second volume devait suivre, consacré aux rapports de l'art et de la science. Un troisième était prévu que Kandinsky aurait seul rédigé. La guerre vint. Le *Blaue Reiter* avait vécu.

Marc disparu, Kandinsky restait seul. Il ne devait plus y avoir de *Blaue Reiter*. Mais il y eut toute son œuvre. Elle ne cessa, jusqu'à son terme, d'en développer les idées, de les revêtir de l'éclat d'une création tout entière issue des prémisses que le peintre avait posées à l'origine d'une aventure spirituelle qui se confond avec celle de l'art de ce temps et lui traça la voie profonde dont il ne s'est plus écarté à partir de cette borne milliaire marquée d'une date et d'un nom prestigieux.

PIERRE VOLBOUDT.





ADJA YUNKERS. Bewitchers' sabbath. Pastel. 1958. Coll. Hal Wallis, Los Angeles.

YUNKERS

par Peter Selz

La vie et l'œuvre de Yunkers sont intimement liées. Né à Riga en 1900, il passa sa jeunesse à Léninegrad et pratiqua la peinture dès son enfance. Adolescent, il eut pour maître, à Léninegrad, le peintre mystique Nicholas Roerich.

Mais il entra également en contact avec les tendances révolutionnaires qui se manifestaient alors dans l'art russe et dans l'art de l'Europe occidentale. Quittant la Russie pour l'Allemagne en 1919, il vint à Berlin et y rencontra ce magicien de l'art mondial, Herwath Walden, ainsi que les artistes du groupe *Der Sturm*. Il fit la connaissance de Nolde et de Schmidt-Rottluff et reçut les encouragements du mécène et historien d'art, Rosa Schapire, qui fut sans doute la première à écrire à son sujet. Il prit part à la « Berlin Secession » et, à vingt ou vingt-et-un ans, tint sa première exposition à la Galerie

Maria Kunde de Hambourg, exposition principalement composée d'aquarelles et de dessins — religieux quant au sujet et expressionnistes quant au style. Le grand succès qu'il remporta lui permit d'aller travailler à Munich, puis à Florence, à Rome, et plus tard à Cuba.

Ses œuvres de cette période, œuvres aux sujets consciemment sociaux, représentent son interprétation personnelle du Vérisme ou Nouvelle Objectivité des années vingt.

En 1928, il s'installa à Paris, mais alarmé bientôt par les progrès du nazisme, il quitta la France pour la Suède où il vécut de 1937 à 1947. Ce fut là que, inspiré par le grain d'une pièce de bois flotté trouvée sur une plage suédoise, il commença à travailler la gravure sur bois, moyen d'expression dans lequel il atteignit la plus complète maîtrise. En 1947, il émigra aux États-Unis et y partagea son temps entre New York et le Nouveau Mexique avant de se fixer enfin à Manhattan.

Les facteurs extérieurs de la vie de Yunkers sont en étroite relation avec son évolution artistique. A ses antiques racines baltes et à sa participation à un nombre surprenant de mouvements artistiques occidentaux, il doit cette riche culture qui apparaît de façon si

manifeste dans son œuvre et qui lui vaut une place si nettement distincte dans le courant confus de la peinture gestuelle et spontanée. Le geste sans pensée et la spontanéité absolue ont toujours ennuyé Yunkers, comme ils ennuyaient quantité d'autres artistes contemporains. Mais si son œuvre n'est pas le résultat d'une « action directe et spontanée », elle n'est pas non plus basée sur des images préconçues: elle progresse telle un complexe dialogue entre l'artiste, les souvenirs et l'expérience.

Les paysages lunaires réalisés au Nouveau Mexique, l'imposante grandeur monolithique des *Ostia Antica* — ces chefs-d'œuvre de la gravure sur bois contemporaine — rappellent l'antique lutte de l'homme contre la nature et la victoire finale des forces brutes. L'œuvre de Yunkers est hantée par le sens de la tragédie, et bien souvent par la prescience de la mort encore que certaines toiles soient dominées par un érotisme débridé, et qu'il respecte toujours la beauté classique. Lui qui n'a cessé de se déplacer n'a cessé non plus d'expérimenter et de s'appropriier toutes les matières et toutes les techniques jusqu'à épuisement de leurs possibilités créatrices, mais cet épuisement même lui ouvrait de nouvelles perspec-

ADJA YUNKERS. Ciel de Venise I. Pastel. 1961.





ADJA YUNKERS. Les Époux juifs. Pastel. 1959.

tives. Son importance, toutefois, n'est pas liée à l'attention qu'il porta à faire progresser tel ou tel moyen d'expression, mais à ce sens de la beauté pure et sensuelle qui, chez lui, prend le pas sur toutes les préoccupations techniques ou formelles.

Dans ses pastels des années cinquante, Yunkers a réussi à exprimer la beauté visuelle avec une intensité à peu près sans équivalent dans l'art de notre époque. Nul depuis Degas n'a possédé pareille maîtrise de la technique du pastel, et Redon seul a su en tirer ce même rayonnement comme jailli du foyer d'une pierre précieuse. Yunkers accumule les strates de matière, les multiplie pour procurer à la couleur cette richesse et cette densité tout emmêlées

de lumière. Une œuvre comme *Bewitcher's Sabbath* (1958) donne ainsi une impression d'opulence mais nourrie de tant de nuances délicates que sa somptuosité n'est que la nécessaire manifestation de sa profonde unité.

L'élément figuratif est toujours présent dans l'œuvre de Yunkers même s'il n'apparaît pas avec évidence. La magnifique *Jewish Bride* (1959) contient peut-être des allusions à la toile de Rembrandt, mais ce qui occupe Yunkers c'est « le temps et l'espace entre cette main et ce cœur », c'est la relation émotionnelle dans laquelle sont engagées les deux silhouettes à demi révélées. Ces deux silhouettes sont elles-mêmes étroitement accordées à l'ensemble de l'espace de l'œuvre, les vi-

brations de la matière et de la lumière se combinant pour traduire une sensation d'extraordinaire tendresse.

Dans le cycle des pastels, d'autres œuvres, par exemple *Loves' Furniture* (1959), sont beaucoup plus violentes, presque extatiques dans leur intensité, mais il en existe aussi quelques-unes qui suggèrent d'étranges et sombres cérémonies rituelles par leurs rouges veloutés, leurs pourpres, leurs verts olive et leurs noirs. Au fond, toute œuvre de Yunkers est une rencontre: la rencontre de l'insaisissable au sein d'un espace irradiant. Voilées d'occulte, ce sont des images oniriques et magiques qui puisent leurs pouvoirs dans ce monde profond où s'élaborent nos obsessions d'amour et de mort.

Récemment, Yunkers a recommencé à se servir de la presse mais en utilisant cette fois la lithographie; et, comme pour la gravure sur bois et le pastel, il a su étendre le champ de cette technique. La série de ses *Skies of Venice*, tout en offrant un prolongement logique de ses plus récents pastels, laisse apparaître une nouvelle direction dans son œuvre, qui s'approprie toute l'exubérance et la richesse du Baroque. On retrouve dans ses larges nappes de blanc et de noir à la fois l'audace dramatique du Tintoret et l'impétuosité rythmique des plafonds de Tiepolo. Tout, dans ces lithographies, est mouvement. La violence des contrastes, les striures blanches qui déchiquettent le noir tranquille et velouté du ciel, tout cela rythme dramatiquement la composition. Ces paysages de nuages inversent étrangement la traditionnelle signification du noir et du blanc: les formes blanches y jouent le rôle d'agresseurs alors que les formes noires y sont comme des havres de paix. Certains de ces paysages de nuages sont en outre caractérisés par une extraordinaire subtilité des gris, subtilité presque unique dans l'histoire de la lithographie.

Mais ce qui importe en dernier ressort, ce n'est évidemment pas tant les qualités du moyen employé que les qualités de l'esprit et de la technique. Dans ses œuvres les plus récentes, Yunkers a su, par son esprit et sa technique, donner une nouvelle signification à la vision du ciel. Quand Goethe vit les études de formes de nuages exécutées par le naturaliste anglais Luke Howard au début du dix-neuvième siècle, il louangea le fait qu'Howard ait « donné une forme à l'indéterminé ». Peut-être est-ce précisément ce que Adja Yunkers n'a cessé de faire.

PETER SELZ

*Conservateur des expositions
de peinture et de sculpture au
Musée d'Art Moderne de
New York*

HABER: SCULPTURE MONUMENTALE POUR ISRAËL

par Georges Boudaille

Le Centre de Recherche atomique d'Israël au Sud de Tel Aviv dresse, insolite, la stricte rigueur des lignes de l'architecture conçue par Philip C. Johnson au-dessus de l'étendue du désert. Deux routes desservent ce centre scientifique actif; le site restait à aménager.

Face au béton le plus résolument fonctionnel s'érigera bientôt le monument le plus moderne exécuté dans ce granit rose qui possède une noblesse et une grandeur archaïques.

Pour mieux comprendre la réalisation de Haber à Hadassah, il n'est pas inutile de rappeler la carrière de ce sculpteur de la nouvelle génération (il n'aura quarante ans qu'en 1962). Né à Lodz (Pologne) dans une famille d'artistes, Haber passa sa jeunesse en Israël où il commença à sculpter seul, sans conseil. Depuis 1949, date à laquelle il prit l'habitude de vivre et de travailler à Paris une grande partie de l'année, son style passa d'un expressionnisme plastique, qui utilisait déjà au maximum la qualité et les propriétés poétiques de la pierre à une abstraction très pure et très dépouillée dont il ne retint que la leçon de discipline et de contrôle de ses moyens pour atteindre à son style actuel.

L'essence de la sculpture de Haber, sa saveur inimitable, c'est la nature de la pierre, son caractère brut, préhistorique, que, paradoxalement, l'artiste

n'obtient que par un patient travail au ciseau. Si les œuvres récentes de Haber font penser à des mégalithes, derniers témoignages de civilisations disparues, à des entassements géologiques, ce n'est qu'une première impression. Aucun art n'est plus médité, plus conscient, plus structuré. Mais Haber ne livre pas le squelette métallique d'une œuvre qu'il renoncerait à exécuter. Il s'attaque au matériau le plus dur qui soit, le granit, il en ordonne les éléments, il ramène chacun d'eux à la taille et à la forme nécessaire, il en façonne la surface jusqu'à ce qu'elle capte la dose de lumière désirée, il cherche l'orientation précise de chaque bloc, et le problème d'équilibre est primordial, encore que chaque pierre soit goujonnée et solidement maintenue en place par de fortes tiges d'acier et qu'elle repose sur un coussin de plomb.

Pour un monument de la taille de celui du Centre de Recherche atomique, il lui a fallu voir grand et simple sans succomber à la sécheresse. Haber a imaginé cinq énormes stèles de section carrée dont la plus grande s'élèvera à six mètres de haut, les autres ayant cinq, quatre, trois et deux mètres de haut, juxtaposées selon un schéma précis. Elle seront taillées dans de grands blocs monolithiques de granit rose, et toutes les faces seront animées par de fortes stries tracées à la barre à mine. Les stèles seront jointées par deux énormes

Le monument de Haber.



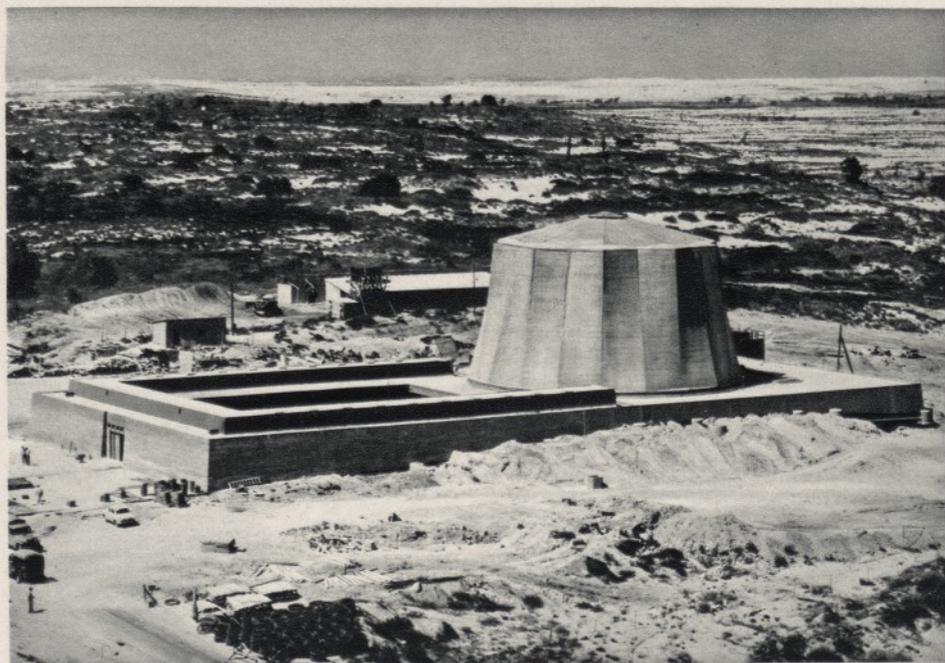
mes plaques de verre qu'elles supporteront. Un filet d'eau partant du sommet de la plus haute stèle ruissellera en permanence d'une dalle de verre sur la dalle inférieure, engendrant, grâce au mouvement de l'eau, un jeu d'ombre et de lumière ininterrompu. Les stèles auront pour fondation une plate-forme bétonnée autour de laquelle un lac de trente mètres de long sur dix de largeur créera un terrain local qui isolera l'œuvre du sol sablonneux et plus ou moins désertique qui s'étend à l'infini.

Les dalles de verre auront de 24 à 30 centimètres d'épaisseur, un mètre trente sur deux mètres, la résistance idéale. Leur fabrication a posé de sérieux problèmes techniques auxquels les services de Boussois se sont attaqués avec dynamisme. Aux questions de résistance physique s'ajoutent en effet des incidences thermiques (dilatation du verre sous les fortes températures fréquentes dans cette région), contact avec le granit possédant un coefficient de dilatation différent du verre, et effet de la cascade projetant un jet d'eau qui ne serait pas à la température ambiante. Haber a déjà envisagé d'éliminer cet inconvénient en amenant l'eau au sommet par une tuyauterie en colimaçon lovée autour de la stèle majeure.

Les cas où un sculpteur du talent de Haber a la chance de collaborer avec un architecte de la réputation de Philip C. Johnson sont trop rares pour ne pas attirer l'attention. Non seulement les œuvres réalisées porteront témoignage de notre époque mais elles constituent de passionnantes expériences qui ouvrent la voie à l'avenir.

GEORGES BONDAILLE.

Le Centre de Recherche atomique d'Hadassah. (Architecte Philip Johnson).





MASTROIANNI. Gitane. Bronze. 1960. Galerie de France.

MASTROIANNI A PARIS

par Denys Chevalier

Grand Prix International de sculpture à la Biennale de Venise, en 1958, il a un visage expressif, avec des paupières lourdes et deux rides profondes partant du nez. Portant beau la cinquantaine, grand, élégant, le teint mat, sa moustache reste du plus beau noir, tandis que, sur les tempes, les cheveux grisonnent. Ailleurs, ils sont en voie de disparition.

« Vous exposez trois sortes d'œuvres; des sculptures en bronze, des reliefs en toile durcie et des dessins. Toutes ces choses sont-elles récentes? »

« Oui, elles représentent la sélection de deux ans de travail, mais les reliefs polychromes en toile durcie sont des expériences que j'ai commencées il y a dix ans environ. Je n'avais jamais jugé utile de les montrer parce qu'elles

ne correspondaient pas à l'esprit de la sculpture que je faisais à l'époque. »

« Vous pensez donc qu'une évolution distingue votre production d'aujourd'hui de celle d'autrefois, de celle de votre dernière exposition à Paris, il y a cinq ans? Comment la définissez-vous? »

« Auparavant, ma sculpture était une organisation de volumes souvent pyramidaux, avec des arêtes nettes, tranchantes. Il y avait beaucoup d'angles. C'était une sculpture post-cubiste. Aujourd'hui, je me suis libéré de cette construction trop apparente et trop voulue. La fantaisie s'est introduite dans mes œuvres et celles-ci se développent librement, d'une manière organique, comme des arborescences, des racines. »

« Moi, je pensais à des branches, mais, au fond, c'est pareil. Néanmoins dans vos sculptures, souvent je distingue des trous, comme des yeux et des arêtes, comme des nez... »

« Vous avez raison, car, contrairement à ce que pensent certains, je ne suis pas un sculpteur abstrait. Toujours, dans mon art, je m'intéresse à l'homme et aux conflits qui l'opposent à lui-même, à la société ou à la nature. C'est pourquoi mes œuvres sont pleines de personnages plus ou moins visibles dans leurs apparences, mais toujours présents par leurs sentiments. Ainsi, les titres que je leur donne ne font que traduire cette préoccupation: "Gitane", "Bal Tragique", "Hiroshima", etc. »

« Tous vos reliefs et dessins, comme plusieurs de vos sculptures en bronze, sont polychromés. En coloriant ces dernières avez-vous obéi à des mobiles d'expression ou à des mobiles plastiques? »

« C'est pour accentuer l'expression que j'ai fait appel à la couleur. La plastique n'a pas besoin de couleur. Cette dernière, en sculpture, peut même contredire la forme, faire avancer un plan qui devrait reculer, par exemple, ou le contraire. C'est pourquoi son maniement reste si délicat. Pour moi, dans l'avenir, j'espère réaliser une sculpture d'une plastique si évidente que son expression n'aura plus besoin de couleur. Alors je l'éliminerai. »

« La sculpture polychrome n'est donc pour vous qu'une étape? »

« Exactement. Elle me donne la possibilité d'imaginer la sculpture que je désire faire, que je n'ai pas encore réalisée, mais que je ferai plus tard. Elle me permet d'aller plus loin. Actuellement, je la considère comme un moyen qui me facilite l'évocation du fantastique. »

« Malgré l'évolution dont nous parlions tout à l'heure, est-ce que je me trompe en voyant une filiation de votre ancienne expression à vos œuvres récentes? »

« Evidemment pas. D'ailleurs je n'ai fait que débarrasser mes volumes de tout ce qui se plaquait dessus: chairs, peaux, graisses, etc. afin de retrouver la logique de leur organisation interne, leur squelette, leur ossature. »

« Comment sont réalisés vos reliefs en toile repoussée, déchirée et crevée, puis durcie? et à quelles préoccupations correspondent leurs trous, déchirures et lacérations? »

« Ces œuvres en toile, rendues fragiles par la technique que j'emploie, sont solidifiées par projection de pulvérisations métalliques. Quant à leurs trous et leurs déchirures, ils traduisent, à mes yeux, une exaspération et une inquiétude caractéristiques du monde moderne. »

GIORGIO DE GIORGI

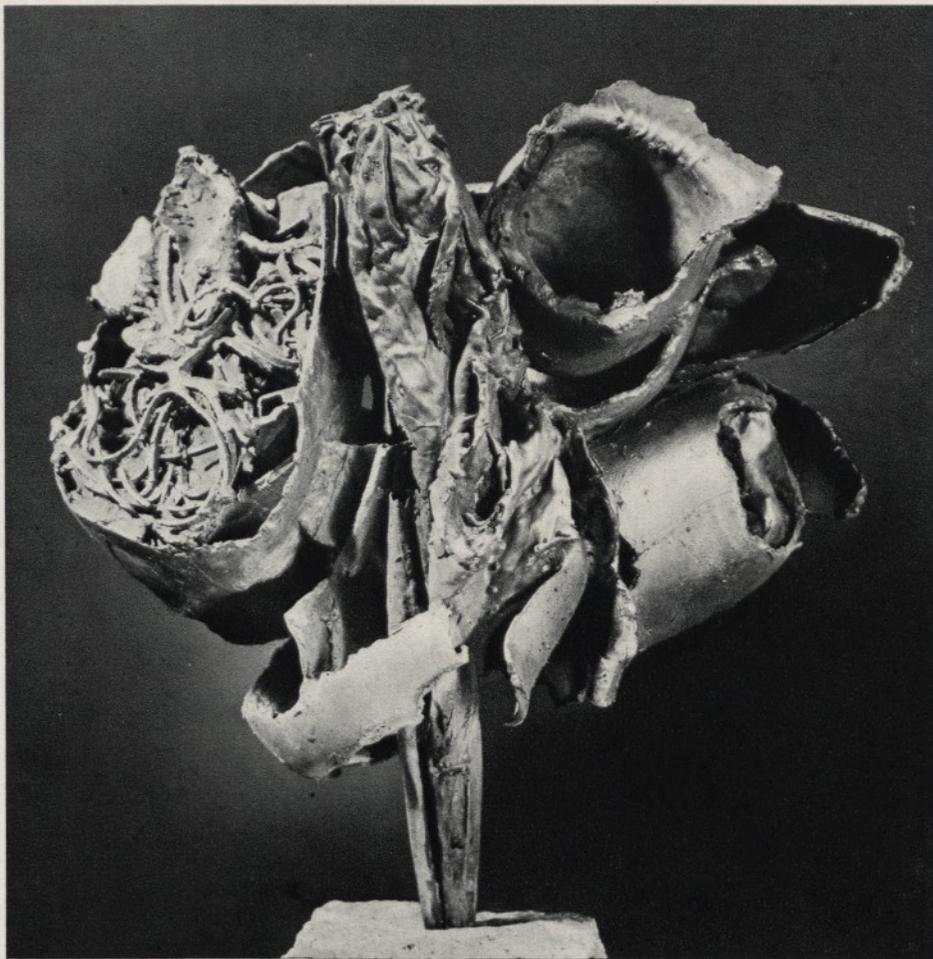
par René Berger

Il est des artistes qu'on revoit avec intérêt, d'autres avec en plus le sentiment — comment dire? — qu'il se passe quelque chose. Giorgio de Giorgi appartient aux seconds; l'exposition que présente la Galerie XX^e siècle, s'il était besoin, me l'a confirmé.

Les arborescences de bronze qui, l'an passé, foisonnaient dans la salle qu'elles transformaient en grotte préhistorique font place à des sculptures dont on sent de prime abord qu'elles ont changé d'ère; ce que révèle le tourment qui leur est commun à toutes. Impression sommaire qui exige aussitôt d'être précisée. D'une part ces nouvelles sculptures tendent à s'émanciper de la paroi pour gagner l'espace; de l'autre, abandonnant la verticalité hiératique, elles se propulsent par une suite de mouvements qui l'animent.

De quoi s'agit-il donc? Pour l'essentiel de ceci, que les sculptures figurant à la première exposition se fondaient sur la tempérament (j'y avais insisté dans ma chronique), alors que celles qu'on voit aujourd'hui, sans quitter le temps, *commencent à l'articuler*. Tout en restant fidèle à sa démarche initiale, Giorgio de Giorgi ne se borne donc pas à la prolonger; il met progressivement au jour ce qu'elle contenait en puissance. Que l'arbre sorte de la graine n'a rien de surprenant en soi. L'admirable est que, de la graine à la feuille, tout ce qui est prévisible est également inattendu, qu'en déployant ses effets la nécessité intérieure, qui gouverne la création, suscite et renouvelle l'attente. Peut-être le sentiment obscur « qu'il se passe quelque chose » trouve-t-il là son explication, du moins une manière d'éclaircissement.

Les végétations minéralisées que se disputaient le silence et l'érosion évanouies, voici que d'étranges alvéoles s'agrippent à la plaque de bronze, pointant leur orifice ébréché, l'évasant, séjours d'insectes depuis longtemps disparus ou qui attendent de naître. A quoi se mêlent de lourdes coquilles dont l'enroulement interrompu évoque le souvenir de mollusques qu'un brusque cataclysme aurait anéanti, à moins qu'elle ne présage une mutation dont on ignore ce qu'elle produira, mais qu'on sent imminente. Ainsi les flots des siècles abandonnent sur le sol de



GIORGIO DE GIORGI. La Colombe du Cap. 1961. Bronze. Collection Winston.

mystérieux résidus que l'artiste guette, moins pour y surprendre le pittoresque d'une forme que le passage, si menacé soit-il, d'une présence qui appelle sa forme.

Prenant appui sur sa masse redressée, *Le Trépan* s'étoffe d'une physiologie rudimentaire, combien vulnérable avec ses organes laissés à nu, dirait-on, comme si, à cet échelon de l'existence, l'enveloppe protectrice ne s'était pas encore refermée. Telle aussi *La Colombe du Cap*, qui ramasse ses futurs vols dans son noyau troué déjà du battement des ailes, colombe fermée comme le poing, impatiente de se délier. Tel encore *Le Vent oblique*, qui conjugue l'air battu par l'oiseau et l'oiseau dans le même élan.

S'éloignant du temps sédimenté par les ères lointaines, Giorgio de Giorgi s'attache à saisir les pulsations de la vie embryonnaire, non par souci de naturaliste, mais pour accorder chacune à l'espace, qui est sa part de destin. D'où le tourment des formes qui, aux prises avec leur devenir, se cherchent, se nouent, s'étirent; d'où les aspérités, les épines, les ébréchures — parfois aussi le déploiement définitif d'une palme — les brindilles jetées pêle-mêle, qui, ailleurs, deviennent tendons. Et ces êtres bicéphales ne témoignent-ils pas, *La Rose et la Hure* par exemple, qu'entre

deux avenir mûrissent les perplexités de la nature?

Ce n'est pas de monstres qu'il s'agit. Le monstre est dérision; il défigure les choses pour mettre à mal l'ordre secret que nous devinons en elles. Tout au contraire les sculptures de Giorgio de Giorgi me paraissent prendre cet ordre en charge, sans pour autant s'en tenir à l'image mécanique que nous nous en faisons. Sous leur apparence tourmentée, elles célèbrent l'âpre fécondité de la nature. Aussi n'est-il pas étonnant que nous espérions beaucoup d'un artiste si intimement lié aux forces telluriques dont nous oublions, par paresse ou présomption, qu'elles sont la matrice de tout ce qui a souffle ici-bas. L'existence ne s'épuise pas dans le formulaire des êtres que nous avons dressé, elle apparaît dans tous les *essais de vie*, même dans ceux que les Indous appellent « les possibilités incréées ». Le temps n'a donc pas à enterrer les formes dont nous sommes convenus, ni à les conduire de la naissance à la mort. Son pouvoir est infiniment plus vaste. S'articulant tel un arbre dont les racines plongeraient jusqu'au principe créateur, il alimente de sa sève tout ce qui est appel à la vie. Jusqu'aux oiseaux qui passent, jusqu'aux vents du hasard, rien qu'il ne touche de son frémissement.

VIC GENTILS

par Jean Dypréau

Anvers — Ce transatlantique blanc sur fond gris, ce n'est pas un tableau, c'est une fenêtre qui s'ouvre sur l'Escaut. Nous sommes dans l'atelier de Vic Gentils. Est-ce aussi le fleuve cher à Verhaeren qui abandonna sur les sables grisâtres de ses bords ces épaves noires et dorées, ces proues porteuses d'aventure, ces poupes draineuses de songes maritimes, que le sculpteur a rassemblés. Il est devant nous, trapu, rudement charpenté, accueillant et secret, avec des yeux d'inventeur et de magicien.

Non, nous n'avons pas affaire à un corsaire en chambre.

Actualiser l'anachronisme, rendre le passé plus inquiétant ou plus fertile en espérance que le vierge aujourd'hui, tel est l'objet de sa création.

Ces images détruites, ces tableaux renversés (où nous découvrons ce qui se passe « derrière le miroir », nous les devons à une fureur d'iconoclaste, qui littéralement brûle ce qu'il a adoré et adore ce qu'il a brûlé, mais aussi à une tenace nostalgie de croyances perdues, de religions oubliées.

De quel Moyen Age a-t-il rapporté ce relief gothique, de quelle Renaissance ce retable flamboyant, de quel sanctuaire oriental ces calices, de quelle alcôve ces ciboires et de quelle officine ces flacons empoisonnés?

Sur cette table enfin quel nouveau jeu a-t-il inventé et construit à l'intention de personnages somnambules sortis peut-être du Marienbad d'Alain Renais?

Nous sommes loin ici d'un renouveau dadaïste et des expériences qui permirent à notre siècle d'atteindre sa tardive puberté. Le temps est passé de jeter sa gourme et c'est l'âge d'homme qu'après ses apprentissages Wilhelm Meister vient d'atteindre. La destruction même n'est plus un défi, mais une cérémonie. Les « années du voyage » vont commencer.

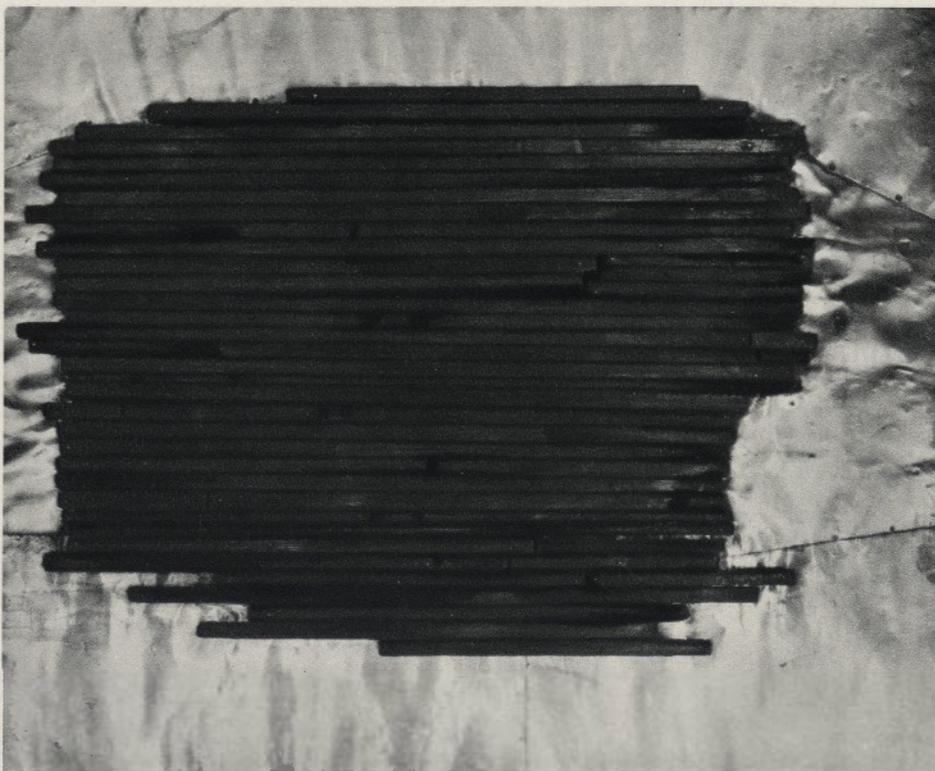
Nous ne dresserons pas un inventaire et nous préciserons plus tard (ayant le loisir d'en donner les preuves) que les apports de cette œuvre concrétisent dans l'immédiat le vicil héritage flamand.

L'insolite avait hier un relent de provocation, une apparence de jeu mondain. Le voici rendu à sa gravité, à ce domaine de la magie, dont André Breton lui-même, ce grand exorciseur ensorcelé, ne l'aidera plus jamais à sortir.



VIC GENTILS. Relief. 1960. (Photo Philippi, Anvers).

VIC GENTILS. Relief. 1960. (Photo Philippi, Anvers).



GIO POMODORO

par Denys Chevalier

Contrairement aux recherches de Muel et de son groupe d'amis qui exposèrent cette année à la Maison des Beaux-Arts, les reliefs de Gio Pomodoro (antérieurs, du reste, et qui, vraisemblablement, les influencèrent) ne témoignent, dans leur organisation, d'aucune mollesse. Pourtant le principe de base, chez l'un et chez les autres, est identique.

Il s'agit de capter, à des fins plastiques et sculpturales, les déformations rythmiques imprimées à une surface (relativement extensible et élastique) par des pressions de poids différents exercées en certains points élus. Mais alors que Gio Pomodoro travaille à partir de surfaces tendues et à peu près stables, des draps, je crois, Muel et ses amis, pour lesquels je n'ai absolument pas compris le délire enthousiaste de certains de mes confrères, utilisent des plaques de caoutchouc.

Plus d'arêtes volontaires, donc, dans leurs travaux, ni de rythmes rigoureusement écrits, mais une sorte de continuité flasque, pleine de lents évasements et de molles saillies, assez désagréablement organique parfois. Certes, la continuité subsiste, mais trop étroitement déterminée objectivement pour qu'il me soit possible de la considérer comme plastiquement fondée. C'est le résultat d'applications de théories décoratives

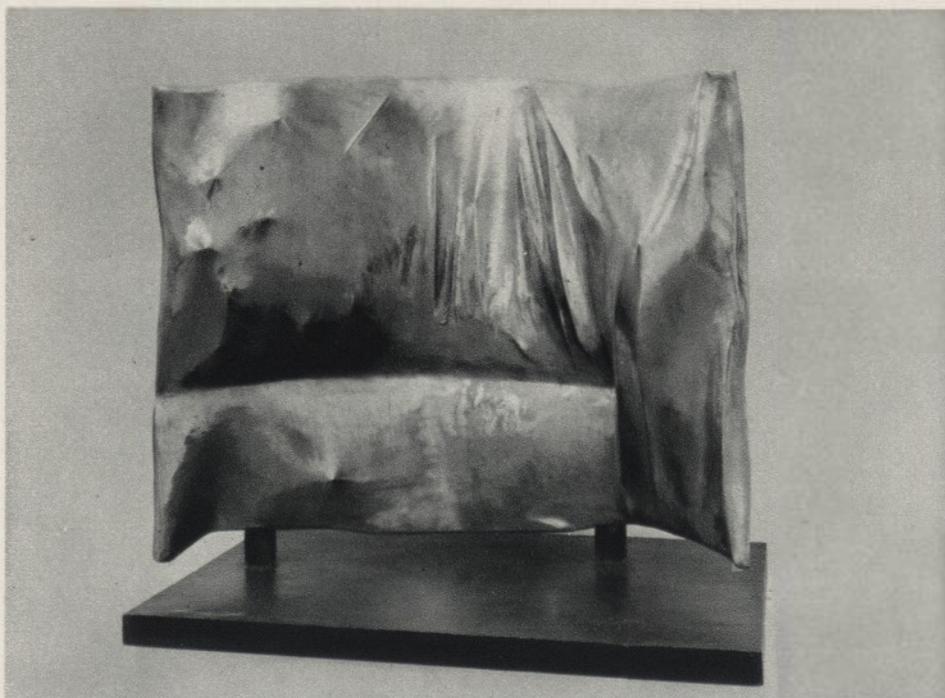
à finalité ornementale et à destination architecturale. Si la réussite couronne l'entreprise, il ne s'agit pas, bien sûr, de le tenir pour négligeable, mais l'envisager comme la marque d'une démarche spécifiquement artistique relève, à mon avis, d'une regrettable confusion intellectuelle.

Rien de tel chez Gio Pomodoro dont, d'ailleurs, l'original talent fut sanctionné, lors de la première Biennale des Jeunes, à Paris, par l'attribution du Prix Susse de sculpture. Chez lui, la continuité rythmique est le résultat, dialectiquement obtenu, de l'aménagement arbitraire d'innombrables hiatus et ruptures.

Quoi qu'il en soit, dans les bas-reliefs de Gio Pomodoro, les formes, une fois élaborées, ne dépendent que d'elles-mêmes. Elles n'entretiennent aucun rapport de dépendance, ni même de simple relation avec quoi que ce soit. Elles sont en-soi. Abraham A. Molès, d'ailleurs, a souligné, dans un texte déjà ancien, le caractère intrinsèque des volumes de Gio Pomodoro. En effet, ce dernier, non seulement les coordonne avec une rare cohésion, mais chacun d'eux, pris isolément, se trouve doté d'une sorte d'inéluçabilité qui fonde leur autonomie par rapport à la lumière et à ses versatilités.

(Galerie d'Art Contemporain)

GIO POMODORO. Dilatation de présence. 1959.



ART ET CONTEMPLATION

par J. P. Hodin

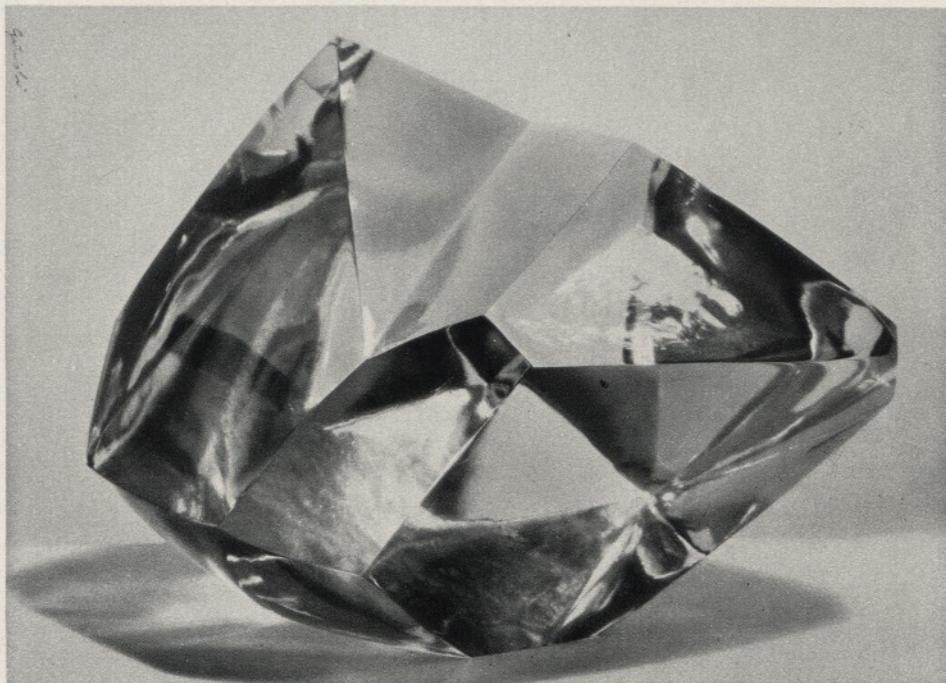
Organisée par le Dr. Paolo Marinotti dans le cadre des activités du Centre International des Arts et Costumes, cette exposition est la troisième de sa sorte. La série avait débuté, en 1959, avec une exposition intitulée « Art et Vitalité », qui se proposait d'établir le passage à la sphère instinctive de la puissance créatrice. En refusant de rendre la réalité extérieure, l'artiste est obligé de traduire ses rapports nouveaux avec la nature. Tel était le thème de la seconde exposition qui, en 1960, prit pour titre: « De la Nature à l'Art ». La métamorphose des formes naturelles en formes artistiques, l'inclusion d'éléments naturels dans l'œuvre d'art (matière, objets, etc.), l'utilisation de l'accidentel dans l'art (jets de peinture, dégoulinage, etc.) qui est aussi « nature », le facteur chance remplaçant la composition consciente, tout cela introduisait l'artiste dans un courant où il apparaissait moins comme un créateur que comme un médium (c'est-à-dire un intermédiaire); et tout cela était parfaitement illustré dans cette exposition au moyen de comparaisons: l'art, la nature et leur mutuelle confusion.

« Art et Contemplation » clôt ce cycle en démontrant comment, en dépit de leurs différences techniques et stylistiques, les artistes qui ont influencé de façon décisive la tendance intuitive récente tendaient tous à réaliser une synthèse de la sensation et de l'idée, grâce à une imagerie dont on peut dire qu'elle représente la réalisation artistique d'une foi nouvelle. Chacun de ces artistes devait se créer son propre vocabulaire, et il devenait capable, en le manipulant, de rendre ses sensations, ses états d'âme et sa conception de la vie. Malgré leur diversité, toutes ces œuvres ont un caractère commun dû au fait que, poursuivant la création d'une imagerie nouvelle, il leur a fallu introduire une technique et des matériaux nouveaux, modifier radicalement le concept de l'espace pictural.

L'univers avec lequel nous sommes mis en présence est un univers imaginaire qui exprime la position ambivalente de l'homme moderne. Jean Dubuffet étudie la terre, la poussière, la peau, les minéraux en homme de science afin de découvrir leurs qualités formelles et expressives et de les incorporer à

son langage. L'espace lyrique de Sam Francis paraît différent de celui de Mark Rothko, mais tous deux utilisent encore peinture et brosse. Les petites formes de Sam Francis sont devenues plus définies, et elles témoignent carrément d'un véritable besoin de figuration (*Blue Balls*), tandis que la taille de ses peintures prouve une immense réserve d'énergie intérieure. Quant au néant poétique de Rothko, il est une incarnation de l'espace tel que le conçoit l'existentialisme. Nous connaissons déjà le « vocabulaire » de Wols, de Fontana, d'Asger Jorn, d'Antonio Tapies; tous représentés ici par leurs productions les plus récentes. Les œuvres de certains jeunes artistes démontrent comment ce vocabulaire peut être modifié et utilisé pour répondre à des nécessités personnelles; les variations introduites prouvent un commun dénominateur dans les recherches, l'expérience et les buts poursuivis. C'est le cas pour Martin Bradley, l'un des deux peintres anglais invités, et dont l'univers de signes et de symboles inspirés de Sugai est rendu d'une manière talentueuse; le cas aussi pour le Chinois Walle T'ing, qui base son style sur la calligraphie extrême-orientale. Le Belge Pierre Wemaëre lutte pour édifier une représentation abstraite-expressionniste et dépassant la simple dimension existentielle de la tête humaine, représentation qu'avaient déjà explorée Karel Appel et Asger Jorn. Le Hollandais Jaap Wagemaker présente des toiles s'inspirant de Tapies et de Burri. Les formes dansantes de Bram van Velde dénotent, mais en la situant cette fois dans un contexte rythmique, une autre tentative de figuration. Les compositions monumentales et sensibles d'Emil Schumacher explorent plus avant le monde de Masson, Tapies, de Kooning et Dubuffet. Un autre Allemand, Hans Platschek, se distingue par la nervosité de son œuvre en même temps que par son sens du dramatique. La sombre palette d'Emilio Scanavino restitue, par ses noirs, ses gris et ses blancs, des images de la mort et des visions de notre temps. L'Italienne Marialuisa de Romans montre un puissant dynamisme aussi bien dans ses formes que dans ses couleurs. Comparé à elle, le Canadien Paul Emile Borduas est un peintre chez qui la qualité émotionnelle demeure contrôlée par un constructivisme délibéré. Quant aux bronzes du Japonais Kengiro Azuma, ils nous transmettent de nouveaux aspects de l'univers structural déjà exploré par Giacometti, Paolozzi et César. Ce nouveau venu plein de promesses vit pour l'instant en Italie.

Le treizième prix Kandinsky a été attribué le 4 décembre 1961 au peintre italien Piero Dorazio



GILIOLI. L'Étoile. Cristal de Baccarat. 1959. Galerie Louis Carré.

GILIOLI A LAUSANNE

A une époque qui attend tout des coups de force et des succès de la propagande, Gilioli persévère dans un métier qui attend peu de la rapidité, beaucoup de la patience, et qu'il faut apprendre. Combien d'efforts pour se concilier d'aussi rudes compagnons que le marbre, l'onyx, le cristal! La force ni le talent ne suffisent. La matière prête la main seulement à qui sait éveiller en elle une vocation. Aucun soin n'est superflu.

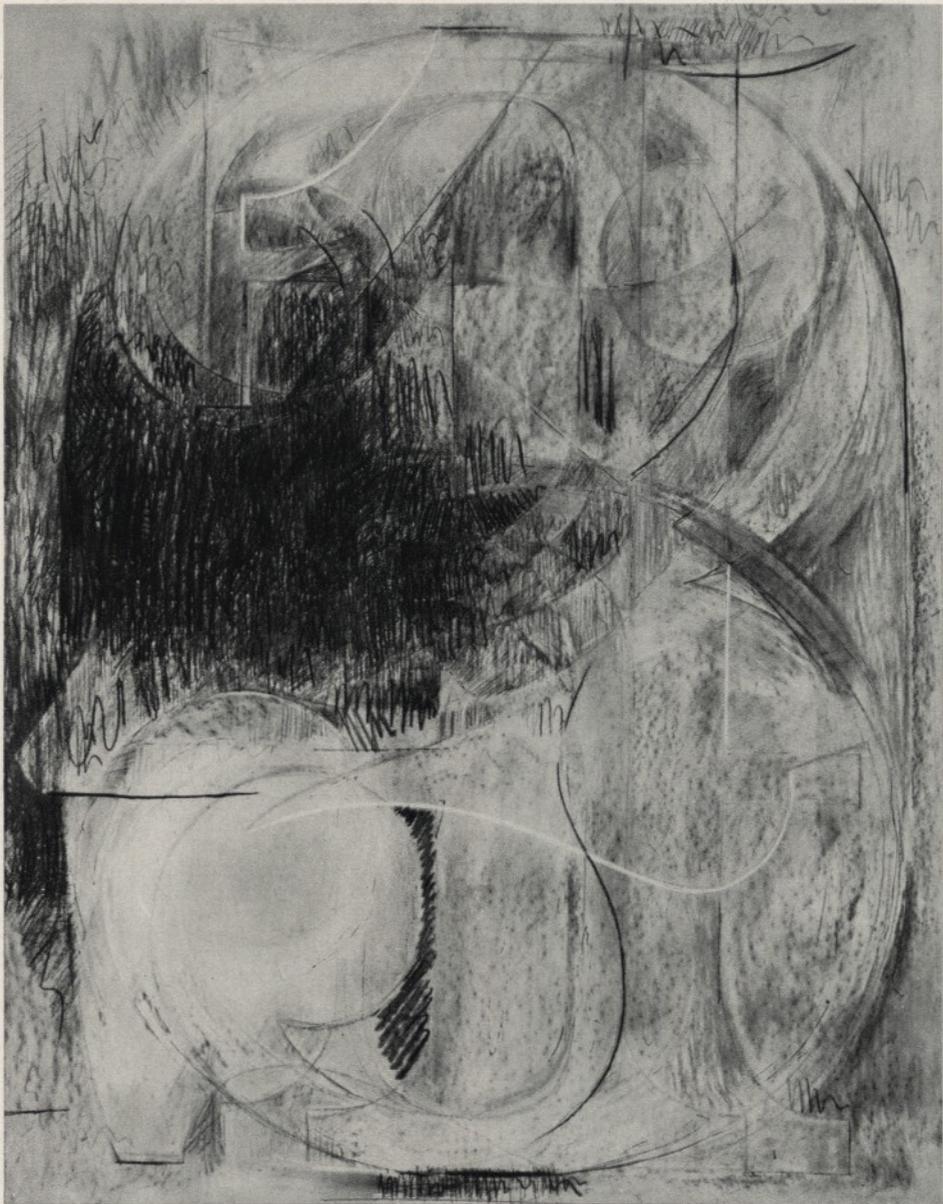
Rêvant à cela il m'est arrivé plus d'une fois de me demander: par où commence une sculpture? par où finit-elle? Questions saugrenues que j'avais d'a-

bord essayé d'appliquer à la créature humaine... Mais laissons l'homme. Rêvant donc à cette autre aventure qu'est l'art, j'imagine que Gilioli se trouve d'abord en présence d'une sphère, tout au moins d'une masse arrondie, opaque, hostile peut-être, dont le contour ne cesse de se dérober. Pas tout à fait; le jour égratigne une aspérité, coule le long d'une veine, s'émousse par places. Et puis il y a cette autre sphère, l'œil de l'artiste, cette masse à peine moins irrégulière, opaque, silencieuse jusqu'au moment où le regard fait sauter les obstacles pour entrer en contact avec la matière.

R. B.

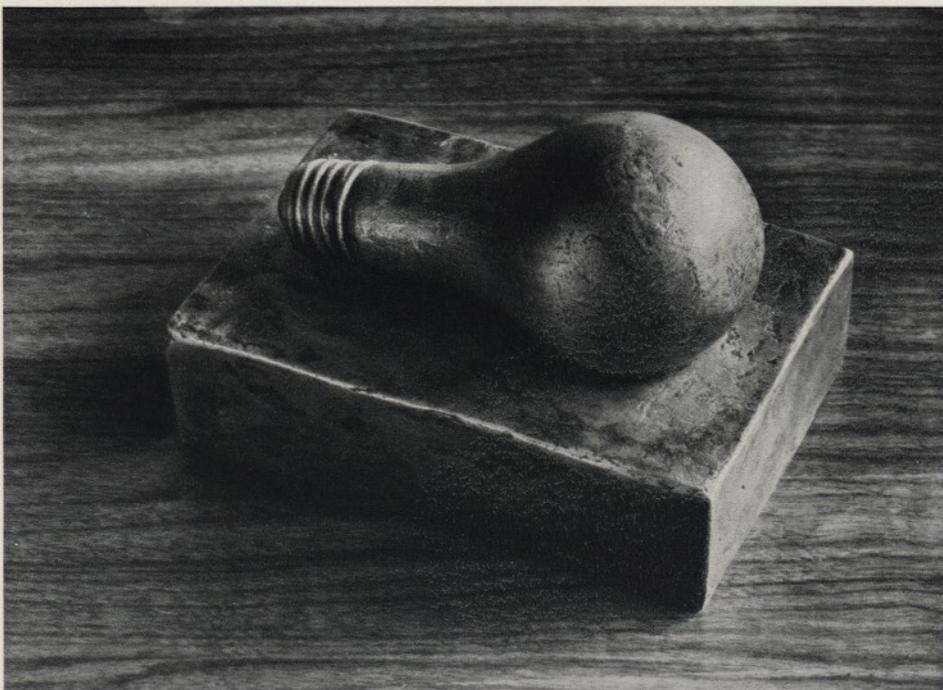
Exposition Gilioli à la Galerie Bonnier (Lausanne).





JASPER JOHNS. Chiffres de 0 à 9. Dessin. 1961. Galerie Rive Droite.

JASPER JOHNS. Ampoule. Bronze.



LES OEUVRES RÉCENTES DE JASPER JOHNS

par Robert Rosenblum

En quête de cet élémentaire si essentiel à l'art contemporain, Jasper Johns débute ses recherches en arrachant à leur contexte quotidien certains lieux communs de notre vision tels que drapeaux, signaux et chiffres et en les reproduisant sans fioritures sur ses toiles comme de simples faits esthétiques. Sa plus récente exposition (Galerie Rive Droite, 13 juin au 14 juillet) offre de saisissantes variations sur ce premier thème tout en énonçant quelques nouveaux thèmes, qui appellent une exploration à trois dimensions.

Les peintures à l'huile fournissent les variations. Auparavant, Johns avait peint et tracé des chiffres isolés aussi bien que de complexes combinaisons de nombres, mais si ses dernières œuvres de 1961 continuent à traiter ce brut matériel numérique, elles le font d'une manière radicalement inattendue. Au lieu d'être isolé comme pour un minutieux examen de son en-soi, ou bien aligné en séquences régulières, le vocabulaire primitif de dix chiffres — de 0 à 9 — est à présent surimposé sur le même plan. Une telle représentation occasionne une extrême tension entre une image qui apparaît au premier abord comme totalement illisible et cette même image qui se révèle ensuite comme un compendium très élaboré des faits numériques de base. De même qu'avec toutes les autres œuvres de Johns, l'intelligence doit ici travailler aussi durement que l'œil, car l'acte de regarder les peintures implique également l'acte d'approfondir chacune de leurs composantes. Par un effort conscient de sa volonté, le spectateur est obligé d'isoler de leur apparent désordre chacun des dix chiffres emmêlés — obligation fort peu familière à tous ceux qui ne considèrent la contemplation d'une toile que comme une expérience de la sensibilité. Quant aux couleurs, elles participent, elles aussi, à cette étrange polarité entre la simplicité d'un matériel rudimentaire et la



JASPER JOHNS. Chiffres de 0 à 9. Peinture. 1961. Galerie Rive Droite.

JASPER JOHNS. Pinceau. Sculpture. 1960.



complexité de sa présentation. Dans ses huiles, Johns a utilisé la totalité des couleurs du spectre (intellectuellement complémentaire de l'utilisation de la totalité des chiffres), et si le résultat paraît au premier coup d'œil chaotique, c'est que l'esprit doit travailler à isoler chaque composante: le rouge, le jaune, le vert, le bleu et le violet. Par ce moyen, Johns insiste encore sur le rôle de l'intelligence du spectateur qui doit distinguer entre l'apparence et la réalité, c'est-à-dire entre la déconcertante surface de ses peintures et leur logique interne, logique qui leur permet d'offrir simultanément une lucide composition de chiffres et de couleurs élémentaires.

Cette dialectique entre une extrême clarté et une extrême obscurité commande aussi bien la technique du peintre. Alors que les surfaces semblent

n'obéir d'abord qu'aux impulsions de la technique tachiste, elles se révèlent bientôt dotées de cette même régularité soigneuse qui caractérise l'arrangement des chiffres et des couleurs. Ainsi les configurations de taches déchiquetées, disloquées, douvellées, laissent rapidement deviner un ordre sous-jacent, une structure intelligible, que l'on retrouve dans toutes les œuvres de Johns. Avec cette logique qui lui est propre, Johns évite la complexité chromatique inhérente à la peinture à l'huile et choisit, au contraire, de nous offrir une gamme complète de valeurs: depuis le noir le plus ténébreux jusqu'au blanc le plus éblouissant.

Alors que les peintures de cette exposition sont, en apparence, d'une complexité déconcertante, c'est par leur simplicité que les sculptures déconcertent. Obéissant à la logique des premières toiles, lesquelles se contentaient de recréer un objet bi-dimensionnel, les sculptures reproduisent un objet tridimensionnel et le recréent dans la matière qui leur est propre — ici, le bronze. Les objets présentés sont, dans ce cas aussi, des choses communes — une ampoule, une douille, deux boîtes de bière, une boîte servant de porte-pinceaux —, et, comme dans les peintures de la première époque, leur qualité spatiale essentielle est maintenue malgré la transformation qui les a fait passer d'une réalité non-artistique à une réalité artistique. De même qu'il nous obligeait à considérer des signaux ou des chiffres bi-dimensionnels comme des peintures ou des dessins, Johns nous oblige à présent à considérer tout l'attirail d'un atelier d'artiste comme de la sculpture. Par exemple, une ampoule, objet toujours exclusivement considéré à des fins pratiques, apparaît soudain comme un phénomène esthétique, recréé grâce à un intermédiaire sculptural traditionnel opaque: le bronze, et localisée sur une base rectangulaire (base qui lui confère cette même présence dont sont dotés les objets de musée). Pareillement, la boîte de pinceaux placée dans une boîte de café est immortalisée dans son exacte réplique de bronze, réplique qui nous oblige à nous ébahir devant les moyens de l'artiste et non pas devant ses fins. Toute l'œuvre de Johns exige, pour saisir le continuel jeu de passe-passe entre le pratique et l'esthétique, entre l'apparence et la réalité, une contemplation beaucoup plus intellectuelle que visuelle. Mais relever le défi jeté par les théorèmes artistiques de Johns, c'est aussi réexaminer l'énigme insondable posée par le plus grand maître de l'esthétique intellectuelle du vingtième siècle: Marcel Duchamp.

ROBERT ROSENBLUM.

AVEC GEORGES BRAQUE

par André Verdet

Rencontre avec Georges Braque dans son atelier parisien, Rue du Douanier, au lendemain de l'exposition de ses œuvres au Louvre. Les feuilles d'automne tombaient dans l'heure crépusculaire. Personne n'a su mieux que Georges Braque rendre, à l'échelle universelle, dans l'intimité d'un tableau, intérieur ou nature-morte, cette poignante atmosphère de la saison pré-hivernale.

La noble et méditative silhouette de Georges Braque, dans un coin de la pièce, faisait corps avec les nombreuses peintures de tous formats rangées dans une sorte d'ordre épars tout autour et au mitan de l'atelier.

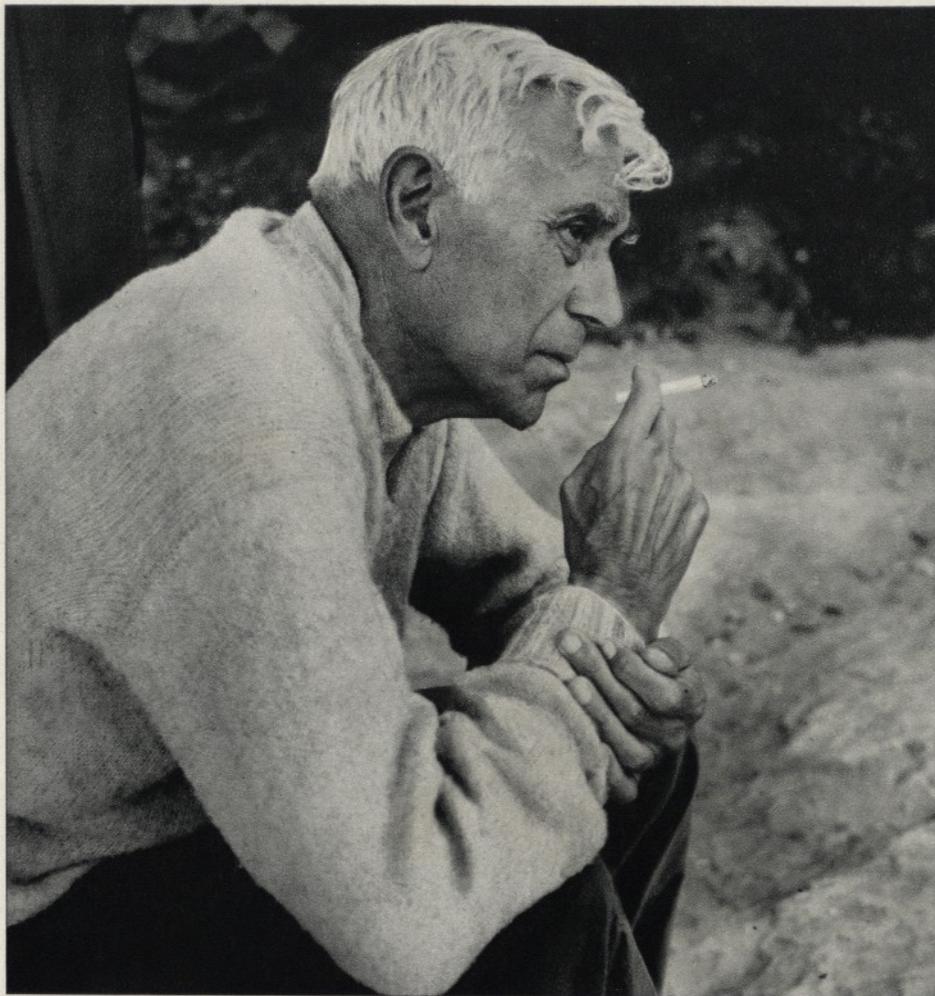
Le peintre m'attendait, assis sur ce divan familial où, prenant quelque repos au cœur du plein travail, il aime retrouver la compagnie des livres de son choix.

Je demande à Georges Braque si l'exposition qui lui est consacrée le satisfait, répond à ses désirs.

— Oui, l'ensemble reflète assez bien le cheminement de mon œuvre. Il y manque pourtant quelques toiles importantes, notamment des natures-mortes et des intérieurs, qui auraient élargi, approfondi la vision de ce cheminement. Certaines de ces pièces se trouvent en ce moment dans les caves du Louvre, en dessous des salles de mon exposition. Il eût été facile de les extraire de leur caisse. Appartenant à des collections, elles sont sous scellés. Mais c'est comme ça, impossible de les récupérer, nous nous trouvons en face de l'Administration...

— Ce qui m'a frappé, dis-je, c'est le rapport très secret que j'ai découvert entre vos premières œuvres cubistes et une de vos dernières peintures à l'huile, « *Marine* », d'une somptueuse austérité grise. Deux esthétiques éloignées, l'une cubiste, l'autre quasiment néo-romantique... Pourtant!

— C'est vrai... Comme si le fil qui relierait ces périodes éloignées dans le temps et la facture ne s'était jamais détendu. Le rapport que vous avez observé existe. Dans mes œuvres d'aujourd'hui, je retrouve une vieille connaissance, le Braque d'antan.



(Photo Mariette Lachaud).

« J'ai creusé mon sillon et j'ai avancé, avec lenteur, dans la même recherche... Une ligne de continuité... Les ruptures se sont faites à coup sûr. Quand j'ai risqué, je me suis auparavant assuré de mes arrières. Mais la même recherche n'exclut pas le renouvellement. De cette *Marine* d'aujourd'hui aux œuvres de la période cubiste, c'est l'expression d'une même sensibilité exploratrice, d'une même ténacité... Dans ma peinture, je suis un têtard, je m'obstine jusqu'à ce que j'aie trouvé l'écho sourd de la chose. »

Je dis à Braque, dont le regard soudain lointain se met à vaguer sur les œuvres alentour: « L'ensemble de votre œuvre pèse, votre œuvre est inremuable, elle supporte comme un bloc le poids du temps, et elle pèse sur le temps. Avec vous, les heures sont lentes, silencieuses, l'espace est feutré de chuchotements qui se perdent dans l'épaisseur du silence. Votre tableau s'organise dans une vie interne et intérieure, bien souvent. Un enfoncement et un enracinement. Vous enfoncez la vie, le mouvement dans la plus sereine des lenteurs. »

Le visage de Braque revient vers moi. Sa voix est un peu voilée, comme à la cime parfois d'une brusque fatigue. Elle

se délimite dans l'espace en suspens d'une pensée méditative.

Je réponds: « Picasso, lui, peut se permettre d'incroyables fantaisies. Il est peintre total mais à facettes multiples. On croit le saisir ici, il est déjà ailleurs. Il se déplace constamment, un voyageur incroyable, il explore toutes les parties du monde. Il a le don d'ubiquité. Vous, peintre total comme lui, vous n'avez pas de facettes, on vous sait là et vous y demeurez. Vous descendez en vous-même sur place. L'aventure que vous menez se passe dans une maison recluse dont certaines chambres vivent dans le mystère de volets à peine entr'ouverts. »

Braque sourit. « C'est sans doute cela. Et puis je prends rarement des récréations. Dans ma peinture, si les fantaisies sont inexistantes, l'effet de surprise joue néanmoins un rôle. Prenez ma grande toile "*A Tire d'Ailes*" qui est exposée au Louvre. Bon, elle était finie, harmonieuse à souhait. Au bout de quatre mois, à l'observer chaque jour, à la vivre, je me suis aperçu qu'elle me devenait par trop habituelle. Un trop grand confort pour l'œil. Je me suis donc décidé à créer une rupture en peignant dans le bas gauche du tableau un autre oiseau délimité dans une sorte

de cadre rectangulaire blanc, le tout posé là comme une estampille, un timbre même. En créant la contradiction, et non le désaccord, tout le tableau vit d'une manière plus insolite. Il faut, parfois, de ces effets de surprise. Ça empêche la routine de s'installer... L'Oiseau qui perche dans l'un de mes deux *Ateliers* exposés au Louvre...

— Je trouve ces deux tableaux admirables, — je coupe, — nous nous trouvons devant l'héroïsme des gris et puis, ici, on peut affirmer que vous avez risqué beaucoup. Divers plans créent divers espaces, différentes profondeurs, dans un perpétuel jeu d'éclipses, un va-et-vient d'ombres et de lumières diffusées. Deux tableaux pluridimensionnels en quelque sorte.

— Il m'a fallu pas mal de constance pour arriver à faire tenir tout cet ensemble hétéroclite. Qui dit atelier dit encombrement, présence nombreuse, fourmillement d'objets. J'étais assailli de tous côtés dans la toile par ces différents objets créant des plans différents... Les objets se mettaient tout à coup à vivre leur vie propre, disparate, chacun de son côté. Mais le but final pour moi, c'est le tableau dans son entité résolue et non dans chacune de ses particularités. L'obligation d'intégrer... Dans l'un de ces *Ateliers*, l'Oiseau est venu naturellement se poser à la cime, blanc effet de surprise.

— N'accapare-t-il pas trop l'œil, — j'objecte, — bellement il est vrai?

— Mais c'est le choc du chant... J'ai désiré que tout rayonne à partir de cet oiseau. Ainsi dans tel tableau, l'astre rayonnant, lune ou soleil... Tout d'abord, on ne voit que lui... Puis le regard se répand autour de sa lumière. Le regard intègre de lui-même l'astre capital. Le chant de sa lumière inonde le tableau. Le tableau finit par devenir un chant.

— Le risque est devenu liberté...

— Dites-le bien, et je le répète, cette liberté n'existait plus dans les œuvres de la Renaissance italienne. Après Giotto, Francesca et Uccello, l'art devient le plus souvent de l'éloquence, magistrale j'en conviens... Ils nous ont trop longtemps empoisonné l'esprit avec leur idée de maîtrise à tout prix... L'idée de tableau, cela porte à l'ennui! Ces gens de la Renaissance étaient plus préoccupés de la figuration que du tableau. Cela se faisait au détriment de la composition. Quand Véronèse peint deux pommes, c'est beau, très beau si l'on veut, mais pour moi c'est du théâtre, de la pompe. Où se trouvent la pureté, cette innocence de la création, génératrice d'audace, cet éblouissement!... Il en aura fallu des années pour se débarrasser de cet esprit théâtral, quelques siècles!

Enfin Cézanne! Il a balayé la peinture de l'idée de maîtrise. Non pas un ré-

volté, Cézanne, mais un révolutionnaire parmi les plus grands, on ne l'écrira jamais assez. Il nous a ouvert le goût du risque. Sa personnalité se trouve toujours en jeu, avec ses faiblesses et ses qualités. On se trouve aux antipodes du décorum, avec lui. Il engage sa vie dans l'œuvre, l'œuvre dans sa vie. Braque s'arrête un moment, comme essoufflé par le monologue de sa longue passion. Puis, après un silence comme plein de souvenirs:

— On a énormément écrit sur le cubisme, on écrira énormément encore. Atteindra-t-on un jour le cœur secret de cette aventure?... Je ne sais. Tout ce que je puis vous dire, c'est qu'à cette époque-là, Picasso et moi nous nous sommes confiés des choses fabuleuses, que lui et moi garderons jalousement tout au fond de nous. Nous les emporterons chacun de son côté et nul ne les saura jamais. Nos œuvres alors étaient semblables, c'était véritablement un travail collectif. Ensuite nous avons bifurqué, chacun a pris son chemin, nos personnalités se sont éloignées... Mais dans la pensée, je suis sûr que Picasso et moi demeurons très proches.

Je veux m'en défendre, mais il me semble qu'un peu d'émotion me gagne. Les propos de Georges Braque me touchent, comme sa voix plus voilée, à l'évocation de ce jadis. Je lance:

— Oui, Picasso est devenu ce risque-tout polymorphe et polyvalent, ce sorcier pluriel, l'inquisiteur à la fois cruel et généreux de l'histoire. Vous, Georges Braque, vous êtes demeuré un artiste univoque qui...

— Je recherche plutôt la concentration autour d'un foyer. Je ramène tout au foyer. Mon espace se replie. Picasso diffuse et fait rayonner à partir du foyer. Il projette, et loin. Oui, il se déplie à partir d'un centre, moi je me replie autour d'un centre.

La conversation se poursuit, s'estompe parfois... Georges Braque est un interlocuteur dont la précision obéit à une sorte d'impératif mystérieux. Un sujet qu'il aime aborder est celui de la nature-morte:

— Dans la composition de la nature-morte, la distance c'est le prolongement du bras. Une perspective tactile, une perspective qui met le tact en éveil. Une nature-morte est vraiment morte dès qu'elle n'est plus à portée de main. Ça devient de la mauvaise littérature. Mais rien de tout cela n'est valable si les rapports des choses entre elles, dans la surface de la toile, et les rapports de ces choses avec les sens du peintre ne s'établissent dans la conjonction plastique. Ce sont ces rapports qui recréent la vision première, avec eux le tableau devient lui-même.

Il se lève. Nous nous serrons la main. Je me permets de l'embrasser.

GRAFFITI VUS PAR BRASSAÏ

par Jacques Putman

Le chemin de l'art moderne, depuis l'impressionnisme, se ramène à l'histoire d'un combat hasardeux, lutte serrée entre l'image et l'expression. Le peintre, le sculpteur ressentent avec plus ou moins d'acuité, de volonté ou d'angoisse que l'image, la fidélité à l'image, son respect, les empêche de s'exprimer. L'expression n'apparaît possible qu'au prix de la destruction de l'image. Le miraculeux et optimiste accord de Van Gogh qui croit pouvoir identifier sa fièvre intérieure au passage brûlant et tourbillonnant paraît vite illusoire, bizarre. Et l'histoire de la peinture moderne est celle des écarts, des libertés qu'elle s'octroie vis-à-vis de l'image, au seul bénéfice de l'expression. S'exprimer, loin de la mode et de l'« art », sans artifices, sans colle de beauté devient le but idéal de l'artiste. S'exprimer, comme le révolté sur le mur, griffer, détruire l'univers par l'incision de la pierre, dans la rue, cracher au visage du passant ses options et ses tourments. Se servir d'un trou pour faire un œil, d'un sexe pour dessiner une tête, d'un cœur pour faire un personnage. Brassai montre aujourd'hui ces traces de la fureur, de la tendresse ou de l'humour qu'il a relevées dès 1930 dans les coins obscurs, insalubres de nos villes. Nous sommes en pleine ambiguïté; nous nous débattons dans d'insolubles contradictions car si toute forme d'art a pour fin ultime l'expression et n'est pas sans elle, la proposition ne se retourne pas: toute forme d'expression ne relève pas nécessairement du domaine de l'art. Les termes sont vagues, les frontières imprécises, tracées par la sensibilité, les complexes de chacun.

L'œil de Brassai livre des documents clandestins, qui aussitôt s'imposent, sans équivoque possible: l'image est là, nette, forte, concise, inoubliable, parfaite, sans vices au niveau du vice. Les graffiti anonymes sont-ils de l'art? Peut-être représentent-ils plutôt la plus intime tentation de l'artiste: quitter le domaine de l'art, du goût, de l'intelligence pour se retrouver enfin libre, redevenir enfant, primitif parisien ou équatorial. Les admirables photos de Brassai sont essentielles pour qui veut approfondir l'acte créateur dans ce qu'il a de plus impulsif, de plus incontrôlable, de plus anarchiste.

JACQUES PUTMAN.



BRASSAI. Graffito. (Photographie).

*The Fiftieth Anniversary
of the Blaue Reiter*

Not without reservations, Kandinsky had in 1909 accepted the presidency of the « Neue Künstlervereinigung München ». As for Marc, he had become a member after his second exhibition. Its programme, drawn up by Kandinsky and Jawlensky, was a profession of faith, an aesthetic creed of an eclecticism which embraced the most archaic and the most modern manifestations of art, from Scythian statuary to naive images of saints, from ikons to Cézanne, Matisse and Picasso. Internal schisms split the society into two camps, one centred round Kandinsky and Marc, the other round Erbslöh and Kanoldt. Kandinsky resigned. Marc followed him, together with Kubin, Münter and Delaunay.

On 11 December 1911, the two dissenters, Kandinsky and Marc, decided to affirm their position by an exhibition to which they gave the name of *Blaue Reiter*. In *Kunstblatt* (1930) Kandinsky tells how this name came to be adopted.

galerie alfred fischer

18 rue de miromesnil paris 8 - anjou 17-81

**atlan
matta**

GALERIE

BLUMENTHAL

159, Fg St Honoré, PARIS 8^e Tel. Ely 86.92

MARS :

Rétrospective

F. LOEVENSTEIN

1901 - 1946

VERLON

Représentants exclusifs:

GALLERIA ARTURO SCHWARZ - MILANO
Via Gesù 17

D'ARCY GALLERIES - NEW YORK
1091 Madison Avenue

GALERIE D'ART MODERNE - BÂLE
Aeschengraben 5

BROOK STREET GALLERY - LONDON W 1
24 Brook Street

GALERIE OTTO STANGL - MÜNCHEN
Martiusstr. 7

GALERIE SISTINA. ARTURO PROFILI
SAO PAULO - Rua Augusta 1791.

GALERIE WILLY VERKAUF - VIENNA I
Riemerg, 14

Vient de paraître:

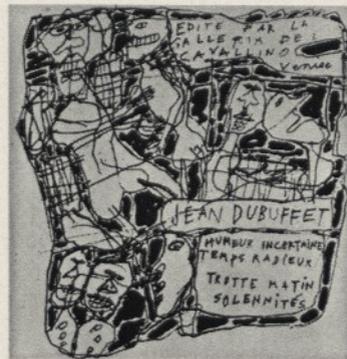
VERLON par W. Hofman, 60 pages, 40 illustrations, dont 2 en couleurs. Texte français, anglais et allemand. USA S. 2.50.

EDITION WILLY VERKAUF - VIENNA I
Riemerg, 14

EXPÉRIENCES MUSICALES DE JEAN DUBUFFET



La Fleur de Barbe (poème chanté avec accompagnement musical)



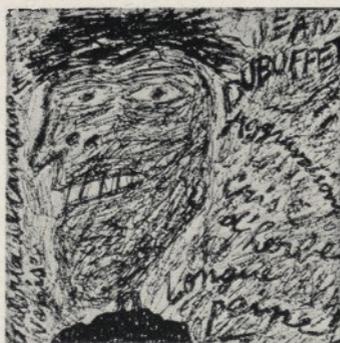
- Humeur incertaine.
- Temps radieux
- Trotte Matin.
- Solennités



- Pousse l'herbe.
- L'eau
- Coq à l'œil
- Agnichements



- Pleure et applaudit.
- Le gai savoir
- Le bateau coulé.
- Dimanche



- Aggravation,
- Cris d'herbe
- Longue peine



- Délibérants.
- Terre foisonnante
- Prospère, prolifère.
- Diligences futiles

SIX disques microsillon 33 tours 25 cm, sous pochettes dessinées par Jean Dubuffet et présentés dans un coffret pleine toile frappé à chaud du nom de l'artiste. Tirage limité à 50 exemplaires numérotés et signés.

Editeur:

GALLERIA DEL CAVALLINO, SAN MARCO 1814, VENISE

It was at a café in Sindelsdorf, near Murnau where Marc was living. The emblem was provided very naturally by those riders and horses which obsessed them both, together with their common predilection for blue, which to Kandinsky was the colour of serenity and of aspiration towards the infinite. Already in 1903 Kandinsky had given this title to one of his pictures. The symbolic rider foretold that leap into the unknown which was to lead the artist, like those *Horsemen of the Apocalypse* of a painting under glass of the same period, to the finishing post of an epoch-making race towards a new age, new horizons, a new art.

Thanks to Von Tschudi, Director of the National Museums, the exhibition opened on 18 December 1911 at the Tannhäuser Gallery in Munich. The preface was explicit about the intentions of the organisers. In it we recognise, if not the actual hand of Kandinsky, at least his spirit, that of the *Spiritual in Art*, which he had then just finished.

"In this limited exhibition," we read, "we are not seeking to propose a determined, definite form. We have set ourselves to show how, through the diversity of forms, the inner desire of the artist may take different concrete expressions." There was therefore no question for the founders of the *Blaue Reiter* of imposing a unique formula, of establishing a particular mode of expression. Every one of the artists who undertook to associate himself freely with the cause of this renewal, must follow his own bent, and in his own way obey that "inner

GALERIE DE POCHE

11, Rue Bernard Palissy - Paris - VI^e Bab 51-38

Février

DESSINS DE DEGAS

En permanence

CALMETTES

CIVET

RAVEL

VENARD

Sculptures: SIGNORI

GALLERIA POGLIANI

ROMA

PG

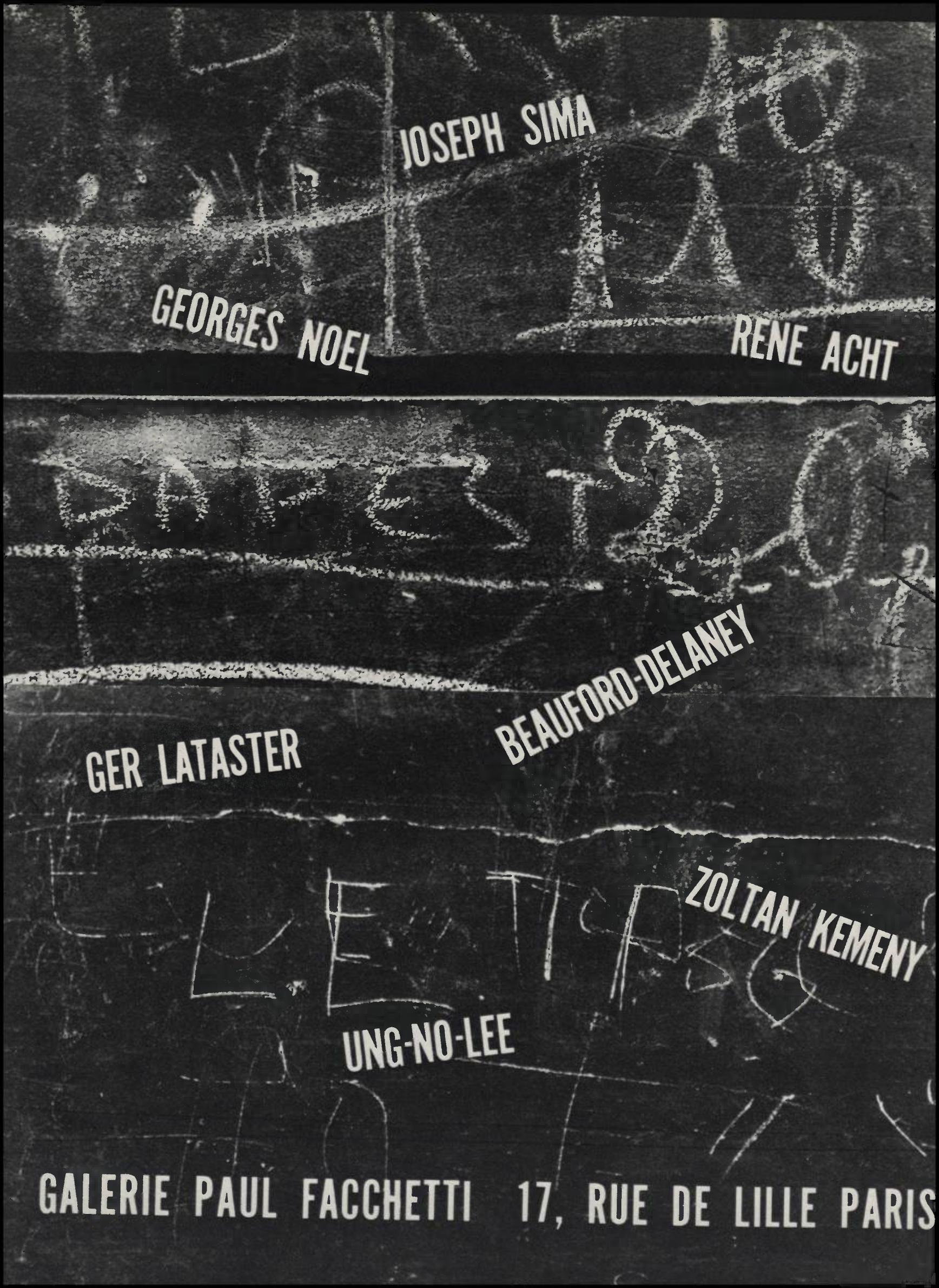
TEL. 68.45.34 - VIA GREGORIANA 36

CORPORA

SANTOMASO

SPAZZAPAN

MASTROIANNI



JOSEPH SIMA

GEORGES NOEL

RENE ACHT

GER LATASTER

BEAUFORD-DELANEY

UNG-NO-LEE

ZOLTAN KEMENY

GALERIE PAUL FACCHETTI 17, RUE DE LILLE PARIS

desire" which Kandinsky elsewhere calls by another name: "inner necessity", the paramount law of the man and the work.

The selection of the painters called on to participate in this first exhibition is characteristic of his ideas on this point. Round the Douanier Rousseau, guest of honour as "father of the new realism", there were gathered Franz Marc, August Macke, Münter, the Bourljouk brothers, Campendonk, the composer Schönberg with two *Visions* and a self portrait, Kandinsky with his *Composition 5*, *Improvisation 22*, and *Impression of Moscow*, and Delaunay with *Saint Séverin* and several of the *Eiffel Tower* series. 43 canvases in all. A restrained selection, but significant for the tendencies it reflected. The second exhibition, which opened on 12 February 1912 at the Hans Geltz gallery in Munich, had a wider scope. Frenchmen, Russians, Germans, Swiss and one American rubbed shoulders, representing all trends: Expressionism, Fauvism, Cubism, Abstraction.

Several hundred drawings, engravings and water colours were collected together, testifying to the variety of these "phenomena of the new art" which Kandinsky with passionate interest watched springing up in every corner of Europe. Arp and Vlaminck, Braque and Picasso side by side with Larionov and Gontcharova, Malevitch and La Fresnaye, Kubin and Klee, Delaunay and Derain, Marc and Macke, others less known or known only in their own time, and finally Kandinsky — all these exhibitors, all these participants made up a curious collection of contradictory talents, incompatible attitudes, op-

Les Editions

RAYMONDE CAZENAVE

Lanskoy

**Permanence
et Actualité de la Peinture**

Bryen

Oscar Gauthier

Abboud

Bryen - dessins

12 rue de Berri - Paris 8° - Elyseés 14.56

LE POINT CARDINAL

3 rue Jacob — 3 rue Cardinale — 12 rue de l'Échaudé-Saint-Germain

PARIS VI - ODE 32-08

du 15 mars au 15 avril

PIERRE GRIMM

peintures et gouaches récentes

GALERIE PIERRE

1 Nybrogatan
STOCKHOLM

BAJ CRIPPA PICABIA SCHWITTERS

Agents pour:

**BAJ
CASTELLANI
CRIPPA
DEL PEZZO
FARFA
JANCO**

Représentant de

**DANGELO
DUCHAMP
GONTCHAROVA
LARIONOV
PERSICO
SPOERRI
VERLON**

galerie schwarz, milan

via Gesù 17,
tel. 709.024 - 780.261

posing disciplines. No programme united them. Most of them were strangers to one another. With reference to the *Blaue Reiter*, Klee speaks of a "community of artists" with which he was associated. His phrase should be taken to mean a community of views, or rather a communion of ideas. And in any case his participation did not outlast one exhibition. That of 1912 was the last. When in 1913 Walden called on the friends of the *Blaue Reiter* for the first German autumn show of *Sturm*, it was as individuals. Several exhibitions which he organised abroad later on under this title were no more than a deceptive reference to a rallying point which vanished after the appearance of the Almanach of the *Blaue Reiter* (Piger, May 1912).

It was through this Almanach that the *Blue Rider* was to survive. Thanks to the Almanach it remained alive and active in spirit. The intentions of Kandinsky were not solely to draw together, or to juxtapose, all the tendencies which a single art — painting — can present at a given moment of its evolution. He aimed at giving a synthetic view of the arts in time, to demonstrate, through their relationships, their analogies, their affinities, the unity of which they are the incarnations, innumerable manifestations of a "pure form", in a state of constant metamorphosis and continually reduced to its spiritual content. This was to be the aim of the Almanach.

There was a second edition of the Almanach in 1914. Another volume was to follow, devoted to the relationships between art and science. A third was contemplated, to be com-

GALERIE ARDITTI

15, Rue de Miromesnil - Paris 8^e - Anj 61-20

*Tendances
actuelles:*

APPEL
CORNEILLE
ERNST
FAUTRIER
FONTANA
HARTUNG
HAYTER
JORN
MASSON
MATTA
MATHIEU
MICHAUD
MIRO
RIOPELLE

en exclusivité: SCHNEIDER

janvier - février 1962

GALERIE ARNAUD

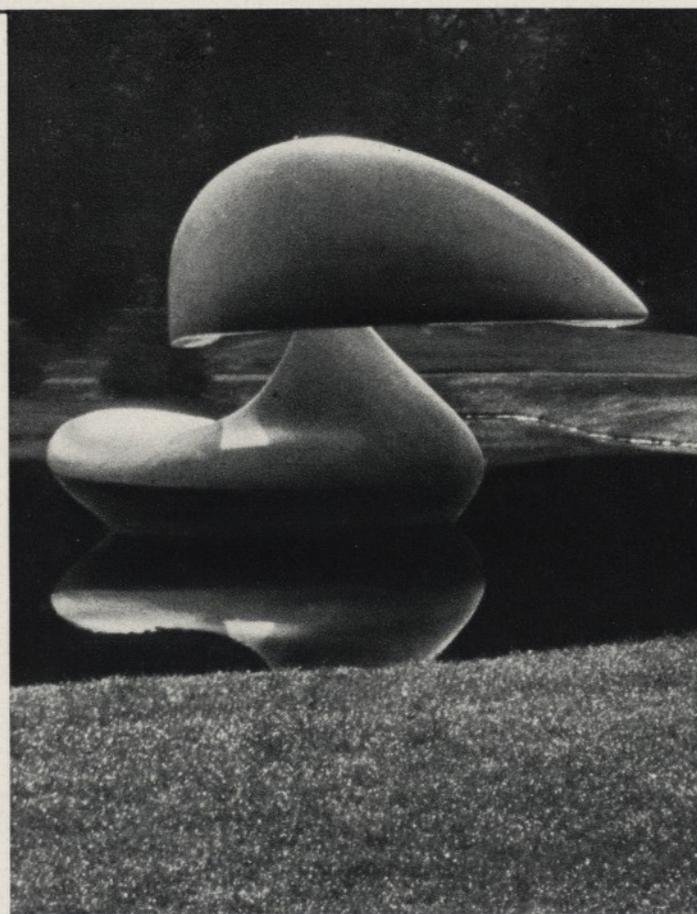
34 rue du Four - Paris VI^e - Lit 40-26

Martin Barré

février - mars

Barré	Garcia-Severo
Brüning	Feito
Downing	Fichet
Guitet	Koenig

Sculptures de: Marta Pan



MARTA PAN. Sculpture flottante. 226x183x216 cm. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

LEONARD HUTTON GALLERIES

41 EAST 57th STREET - NEW YORK 22 - CABLE: LEONHUTGAL



ROBERT DELAUNAY
Relief. 1936-37
Bronze N. 2/V
51" x 38 1/2"

On exhibition:

ROBERT DELAUNAY - CLAUDE MONET
JAWLENSKY - GABRIELE MÜNTER - LEHMBRUCK
OSKAR MOLL - JEAN METZINGER
CONTEMPORARY
KAREL APPEL - JAENISCH - KHMELUK
SCULPTURES AND RELIEFS BY GIORGIO DE GIORGI

piled by Kandinsky alone. The war came. The *Blaue Reiter* was no more.

After the death of Marc, Kandinsky was alone. The *Blaue Reiter* had had its day.

PIERRE VOLBOUDT
Translated by Joyce Reeves

Early Works of Delaunay

"... Because, you know," Delaunay told me with a confident, mischievous wink, "after all, believe me... I can draw." Yes, of course he could draw. And he could paint too, he could do everything that the denigrators of "modern art" — that is, of invention and creation, call "knowing how to draw" and "knowing how to paint". The decisive experiments of Robert Delaunay who was, after all, one of the creators of modern art, are in no sense arbitrary or artificial; they are not the results of ignorance and chance, but those of meditation, research, experience, hard work — and of genius. Nothing can show this more clearly than a presentation of the works of his youth. Robert Delaunay was already carried along by an irresistible vocation, a vocation sustained by his marvellous plastic gifts, by a lucid plastic intelligence, by — even then — the technical mastery of his art.

GALERIE STADLER

51 RUE DE SEINE - PARIS - DAN - 91.10

Expositions en préparation :

BROWN

peintures et sculptures

DAMIAN

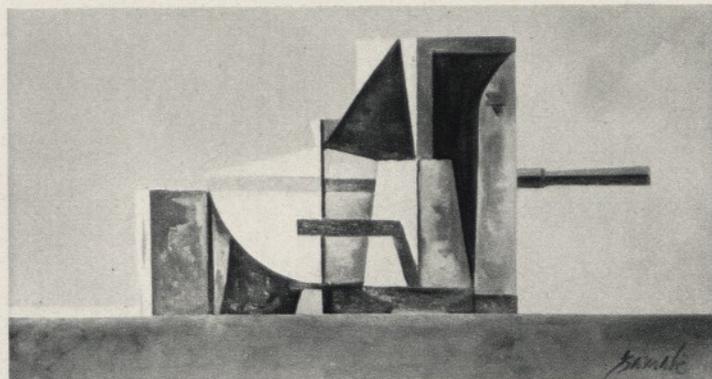
peintures

CLAIRE FALKENSTEIN

sculptures

DOMOTO

peintures



BARNABÈ

en exclusivité : BARNABÈ
CASSANELLO
MOULIN
HUMBERT R.

en permanence : CLAVÉ

GALERIE VISCONTI

35 Rue de Seine - PARIS VI^e DAN. 52.61

XX^e siècle - Nouvelle série

Disponibles:

- N. 11 - Nouveaux rapports de l'Art et de la Nature.
- N. 12 - Psychologie de la Technique.
- N. 13 - Vingt ans avant.
- N. 14 - Nouvelles Situations de l'Art Contemporain.
- N. 15 - Révolution de la Couleur.
- N. 16 - Renouveau du Relief.
- N. 17 - Pour un bilan du Siècle.

Chaque Numéro NF. 35,00

Les premiers dix cahiers sont épuisés.

Année 1962:

- N. 18 - A paraître en Février:
Construction de l'Espace.
- N. 19 - A paraître en Juin:
Tournants décisifs de l'Art Contemporain.
- N. 20 - A paraître en Novembre:
L'Art, conscience du Monde.

N. 18 et 19: chaque, N.F. 30 + Port 2,50
N. 20: N.F. 35,00 + Port 2,50

Abonnement aux trois numéros: NF. 92,40
(Port compris.)

galerie de france

3, fbg st. honoré - paris 8^e - anjou 69.37

alechinsky, bergman, campigli, consagra,

coulentianos, deyrolle, gillet, gonzalez,

hartung, jacobson, le moal, levee, magnelli,

manessier, maryan, mastroianni, robert

muller, music, nicholson, pignon,

prassinos, reinhoud, singier, soulages,

tamayo, zao wou-ki.

As a plastic artist, he tries out forms, experiences them in contact with nature, manipulates them in the light of his sensibility and his curiosity. When he looks at a garden, he is vibrant and impatient: foliage, bright colours, graceful curves fill the whole space of the canvas. Keenly alive to present and future happenings, he seizes on ideas and theories, he reads Chevreul, is fascinated by the mysteries of the prism, attentive to the lesson of the neo-impressionists, eager for that of Cézanne, understands that nature may suitably be modified by simplifying constructions.

All these early preoccupations appear in the works painted up to 1904 at La Ronchère, his uncle's house near Bourges; during holidays in Brittany, where he experimented with the style of Pont-Aven, and again at Chaville, also belonging to his uncle. He had already met his wife, Sonia Terk, who was to be the admirable companion of his whole career, herself an artist inspired by the fundamental instinct of colour, of colours, of light. In such circumstances there came to being the beginnings of one of the most living, personal, and potent achievements which revolutionised the art of our century, which made its contribution to the birth of cubism and produced — beyond cubism - abstract art, which in short is still rich with renovating and revolutionary power, an achievement which essentially, perpetually, joyously, is a work of life.

Translated by Joyce Reeves
JEAN CASSOU



GALERIE ADRIEN MAEGHT
42 rue du Bac Paris 7 littré 45-15

gravures originales par :

BRAQUE CHAGALL MIRÒ
PICASSO GIACOMETTI UBAC



MILANO VIA MANZONI 20 TEL 795 575

schneider
nicholson
bonfanti
vasarely
hartung
magnelli
strazza
noel
lataster
asse
prampolini
licini
soldati
dewasne
music
eielson
rodriguez
piqueras
bissier
radice
signori

tavernari
pierluca
berrocal

GALERIE
KRIEGEL

**FRANCIS
BOTT**

MARS 1962

36
AVENUE
MATIGNON
PARIS
ELY. 17-89

GALERIE ARIEL

1 Avenue de Messine - Paris 8^e Car 13.09

bissière
dubuffet
hartung
manessier
poliakoff
riopelle
de staël
vieira da silva

bitran
corneille
duthoo
gillet
goetz
maryan
messagier
mihailovitch
poujet

Sculptures de

ANTHOONS

GALERIE

JEANNE BUCHER

tobey
bissière
vieira da silva
reichel
szenes
hajdu
stahly

aguayo
byzantios
carrade
chelimsky
fiorini
louttre
mihailovitch
moser
nallard

53 rue de Seine - Paris 6^e Dan. 22.32

GALERIE MAX KAGANOVITCH

99 boulevard Raspail, Paris (6) - Lit. 58.42



ŒUVRES CHOISIES

du 19^e et 20^e
SIÈCLE

PEINTRES de la
GALERIE

ACKERMAN
CADORET
HAEFLIGER
OSBORNE
PAILÈS

PAILÈS. Paysage. 1956.
Coll. part.



C O N S A G R A

February 1962

STAEMPFLI GALLERY
47 East 77th Street - NEW YORK

GALERIE PIERRE

2 rue des Beaux-Arts, Paris - 6^{ème}

EXPOSITIONS 1962

Du 16 Février au 8 Mars

Présentation du livre

LA NUIT L'AMOUR

Poème d'André Pieyre de Mandiargues
illustré par 15 gravures à l'eau-forte
de Bernard Dufour

Du 9 au 31 Mars



BERNARD DUFOUR

peintures récentes

Du 6 au 21 Avril.



ROMATHIER

paysages de Provence, peintures

Du 4 au 26 Mai



KALLOS

"Crucifixion" peintures et dessins

FERNAND HAZAN ÉDITEUR

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

Peintres d'aujourd'hui

Cette nouvelle Collection s'adresse à tous ceux qui n'entendent pas limiter l'art à ses formes passées. C'est en effet des peintres d'aujourd'hui, de leurs recherches et de leur réussites qu'elle se recommande. Par sa luxueuse présentation comme par le choix des oeuvres qui y sont reproduites, elle s'adresse à tous les collectionneurs et amateurs de peinture. Chaque portefeuille comprend un texte de présentation dû aux meilleurs noms de la critique et 12 planches en couleurs format 27x35 cm. Chaque porte-folio : 48N.F.

HARTUNG

par Jean Tardieu

Volumes déjà parus

ESTÈVE

par J.-E. Muller

STAËL

par Gindertael

TOBEY

par Françoise Choay

LANSKOY

par Jean Grenier

VIEIRA DA SILVA

par Guy Weelen

GALERIE ROQUE

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

JEAN LE MOAL

AQUARELLES

Vernissage le vendredi 23 mars

ANTOINE PONCET

SCULPTURES

Vernissage le vendredi 4 mai

Œuvres de:

BERTHOLLE

PFEIFFER

BORES

PIAUBERT

ELVIRE JAN

REICHEL

GARBELL

SEILER

LE MOAL

VULLIAMY

F. WINTER

Sculptures de:

ANTOINE PONCET

XX^e siècle

14 Rue des Canettes - Paris (6)

20 FEVRIER - 16 MARS

K R A J C B E R G

Du 26 Avril au 8 Mai

GALLERIA DEL NAVIGLIO
MILANO - VIA MANZONI 45

GALERIE DINA VIERNY

36 RUE JACOB - PARIS 6 - LITRÉ 23-18

GILIOLI

POLIAKOFF

DOUCET

**GALERIE
LOUISE
LEIRIS**

47 rue de Monceau - Paris 8^e - Lab 57-35

du 1^{er} au 31 mars

**ANDRÉ
MASSON**

PEINTURES

1960 - 1961



MILANO, via andegari, 12 - tel. 864331

Afro

Canonico

Fontana

Morlotti

Burri

Dubuffet

Moreni

Vedova

Consagra
Somaini

Directeur: Dr. Palazzoli

GALERIE DENISE RENÉ

124 RUE LA BOÉTIE PARIS 8 - AVRIL 1962



S. DELAUNAY. Rythme
couleur première version, 1961.

SONIA DELAUNAY

GOUACHES

A PARTIR DU 11 AVRIL

LES GALERIES D'ART MODERNE DE MILAN:

galleria annunciata Via Manzoni 46, tel. 791.102

salone annunciata Via Manzoni 46, tel. 794.218

galleria dell'ariete Via S. Andrea 5, tel. 709.944

galleria bergamini Corso Venezia 16, (angolo Via Senato) tel. 702.346

galleria blu Via Andegari 12, tel. 864.331

galleria gian ferrari Via Gesù 19, tel. 705.250

galleria lorenzelli Via Manzoni 20, tel. 795.575

galleria del milione Via Bigli 2, tel. 700.909

galleria minima Via Bagutta 18, tel. 700.554

galleria del naviglio Via Manzoni 45, tel. 661.538

galleria pagani del grattacielo Via Brera 10, tel. 899.004

galleria pater Via Borgonuovo 10, tel. 635.091

galleria schwarz Via Gesù 17, tel. 709.024

galleria sianesi Via Durini 25, tel. 700.989

**GALERIE
ANDRÉ
SCHOELLER JR.**

31, RUE DE MIROMESNIL - PARIS - 8^e - ANJ. 16-08

Alonso

Arnal

Asse

Bellegarde

Castillo

Duvillier

Laubiès

Messagier

Pierre-

Humbert

Rebeyrolle

Sallès

