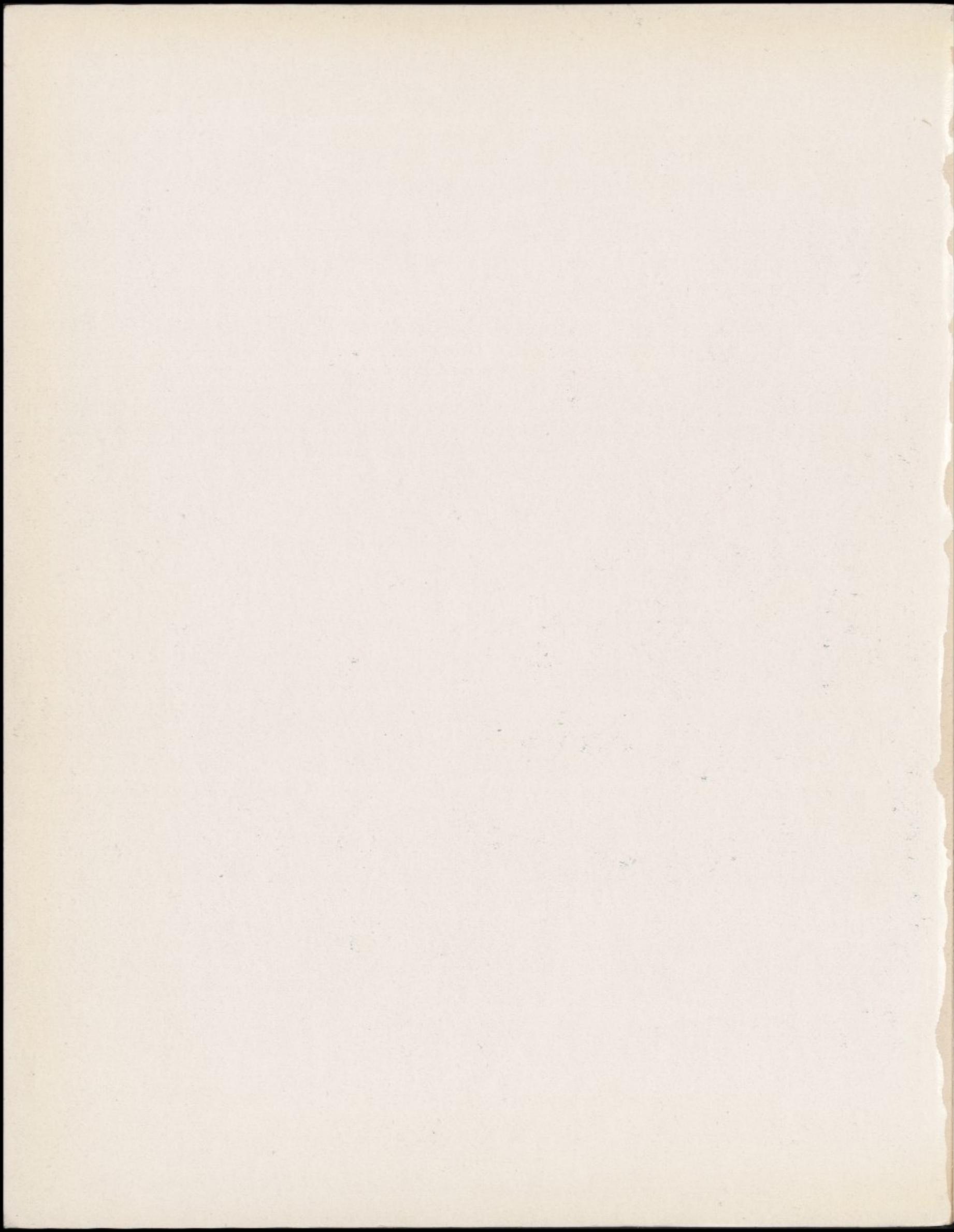
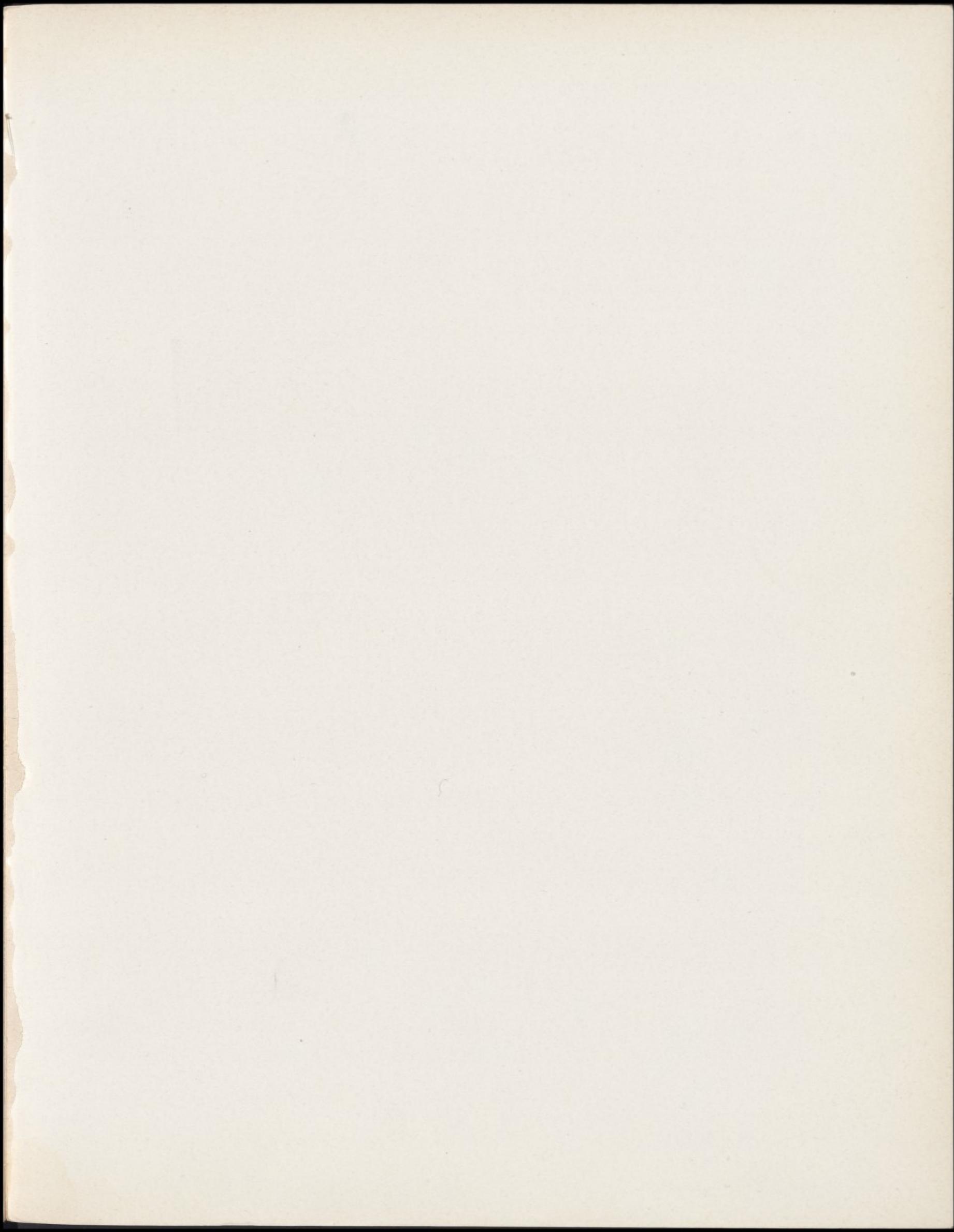


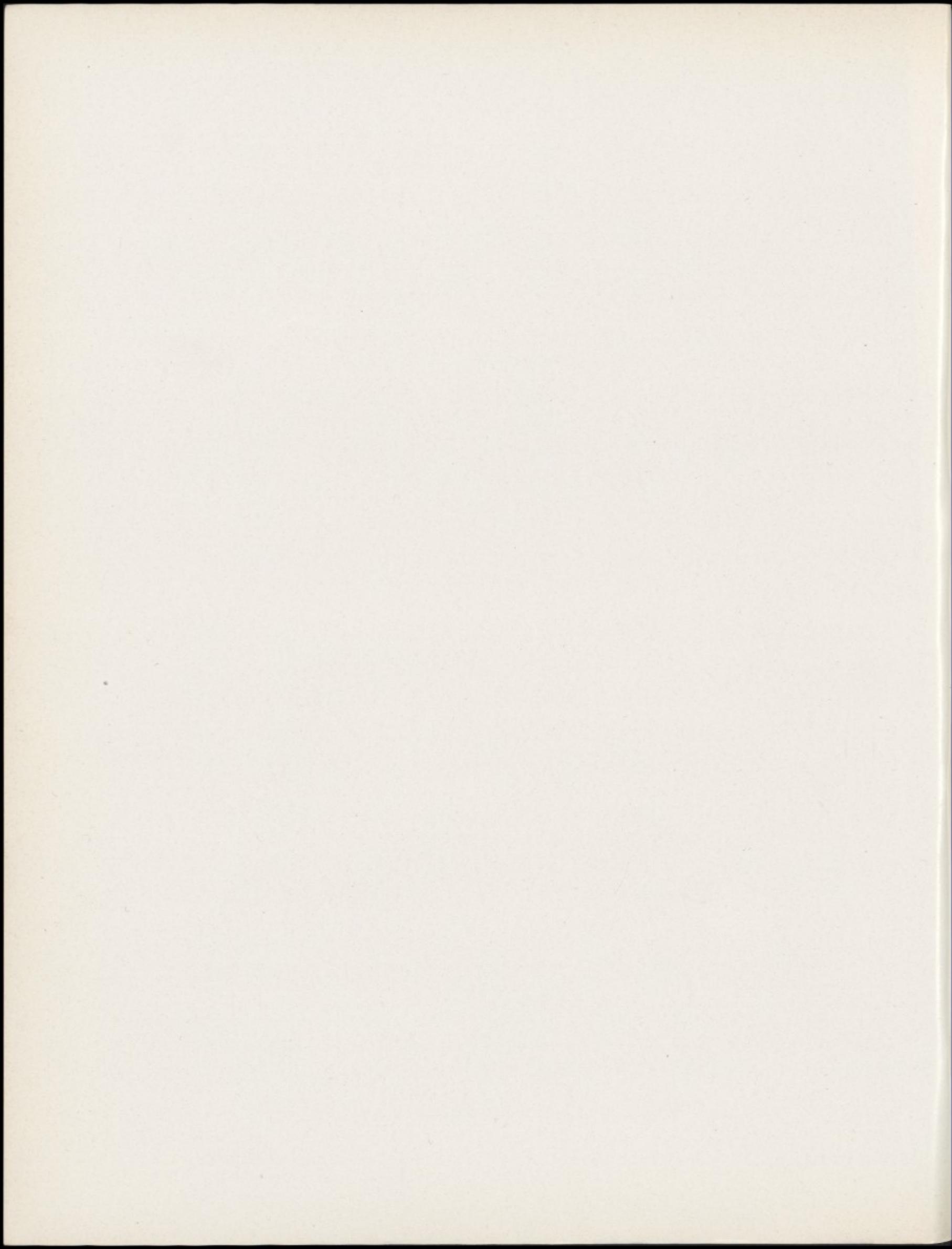


XXX<sup>e</sup> SIÈCLE . TOURNANTS . DECISIONS . XIX - 62









# XX<sup>e</sup>

# siècle

Nouvelle série - XXIV<sup>e</sup> Année - N° 19 - Juin 1962

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

## TOURNANTS DECISIFS

LE CUBISME par RENÉ BERGER	3
DE STIJL par MICHEL SEUPHOR	9
KANDINSKY ENTRE LES DEUX REALITES par P. VOLBOUDT	13
BOCCIONI SCULPTEUR DE L'ANTISCUPTURAL par PIERRE COURTHION	17
BRANCUSI L'ANCIEN par PIERRE GUÉGUEN	20
ART CONSTRUIT par MICHEL SEUPHOR	22
ARCADIE D'ARP par MICHEL SEUPHOR	26
GONZALEZ par R. V. GINDERTAEL	30
FERNAND LEGER ET LE MONDE MODERNE par PIERRE DESCARGUES	33
MIRO PRECURSEUR par YVON TAILLANDIER	37
ALEXANDRE CALDER ET LA SCULPTURE EOLIENNE par PIERRE GUÉGUEN	41
CHAUVIN LE SOLITAIRE par JACQUES LASSAIGNE	44
L'ART EXEMPLAIRE DE HARTUNG par R. V. GINDERTAEL	45
FAUTRIER: LES OTAGES par ANDRÉ VERDET	49
UNE PEINTURE EXISTENTIELLE: WOLS par P. RESTANY	53
JEAN DUBUFFET ET LE REVEIL DES IMAGES par HUBERT DAMISCH	57
L'ARCHITECTURE PLASTIQUE D'ALBERTO MAGNELLI par GUY HABASQUE	61
PETITE CHRONIQUE DE L'AN 45 par R. V. GINDERTAEL	65
LA PEINTURE ITALIENNE ENTRE 1945 ET 1950 par GIUSEPPE MARCHIORI	73
ARSHILE GORKY, PEINTRE ROMANTIQUE par D. ASHTON	76
NOUVELLES SITUATIONS (IV)	
CORNEILLE par HUBERT JUIN	81
PIERRE DMITRIENKO par GEORGES BOUDAILLE	85
BERNARD DUFOUR par MICHEL BUTOR	89
KARSKAYA par JEAN PAULHAN	93
RAOUL UBAC ET L'ART DES STELES par PIERRE VOLBOUDT	96
LA RETROSPECTIVE DE ARP AU MUSEE NATIONAL D'ART MODERNE par ANDRÉ VERDET	100
CHRONIQUES DU JOUR. <i>Les aquarelles de Le Moal</i> (Denys Cheva- lier). <i>Les Formes noires d'André Verdet</i> (Georges Boudaille). <i>Scanavino</i> (Jean Dyréau). <i>Picasso: le minotaure dans le Château</i> (Pierre Volboudt). <i>Les reliefs gravés de Vieillard</i> (P. V.). <i>Hajdu</i> (R. V. Gindertael). <i>Morlotti</i> (G. Marchiori). <i>Assetto en Amérique</i> (Leslie Judd Ahlander). <i>Gouaches de Sonia Delaunay</i> (J. Lassaigne). <i>Tinguely</i> (P. Restany). <i>Gravures de Schoofs</i> (Will Grohman).	
CE NUMERO COMPORTE SEIZE QUADRICHROMIES (Braque, Kandinsky, Malevitch, Léger, Miró, Hartung, Fautrier, Dubuffet, Magnelli, Poliakoff, Gorky, Corneille, Dmitrienko, Du- four, Le Moal, Morlotti).	
UNE LITHOGRAPHIE ORIGINALE EN COULEURS par JEAN ARP.	

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

XX<sup>e</sup> siècle publiera en 1962  
2 numéros doubles 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  
OFFENBOURG/BADEN, POSTFACH 420.  
PREIS DER DOPPELNUMMER: 32 D.M.  
ABONNEMENT JAHRGANG 3 HEFTE 84 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.

## LES 80 ANS DE BRAQUE

*XX<sup>e</sup> siècle qui a consacré à l'œuvre de Georges Braque, il y a trente ans, avec le concours de A. Zwemmer de Londres et de E. Weyhe de New York, la première grande monographie, s'honore de fêter, aujourd'hui, les 80 ans du Maître.*

*Déjà, à cette époque, l'artiste avait choisi les vertes collines de la solitude. Si cette vie recluse qu'il mène depuis trente ans se veut parfois distante sinon hautaine, elle a ses raisons profondes, dont la plus impérative est de préserver une santé difficile, et qu'il faut mettre au service total du travail quotidien. Tout, chez Georges Braque, converge vers ce travail, et l'exigence fait force de loi.*

*L'intense climat de méditation dont s'entoure l'œuvre en se forgeant et les hauteurs silencieuses où elle atteint imposent encore au peintre une distance, une retenue dans le temps et l'espace où il se meut, mais c'est de sa noblesse et de sa simplicité qu'il nous faudrait parler quand il ouvre au visiteur attendu les portes de son atelier.*

*La récente rétrospective au Musée du Louvre aura révélé la merveilleuse continuité qui relie les toiles cubistes aux œuvres récentes, au travers des métamorphoses et des renouvellements, la fidélité attachée à l'idée de l'œuvre à nourrir non seulement de matière mais encore d'esprit.*

*Nous saluons affectueusement les 80 ans de ce grand créateur de notre temps, dont le travail, aujourd'hui même, par la beauté sévère d'une toile comme la Charrue ou la Sarclouse, témoigne de ce tenace combat que Georges Braque livre avec constance et ferveur pour que le tableau à achever plus qu'une peinture devienne le miroir d'une lumière intérieure.*

*XX<sup>e</sup> siècle, à l'occasion de ce témoignage public, se doit aussi de remercier Georges Braque de l'amitié agissante qu'il n'a cessé de lui montrer depuis trente ans.*

XX<sup>e</sup> SIÈCLE.



ARP. Constellations aux bouches et profil.  
Collage pour la couverture de XX<sup>e</sup> siècle.

De la lithographie originale exécutée par Jean Arp pour ce numéro, il a été tiré à part, sur les presses de J. Pons, 75 exemplaires numérotés et signés par l'artiste.

# Le cubisme

par René Berger

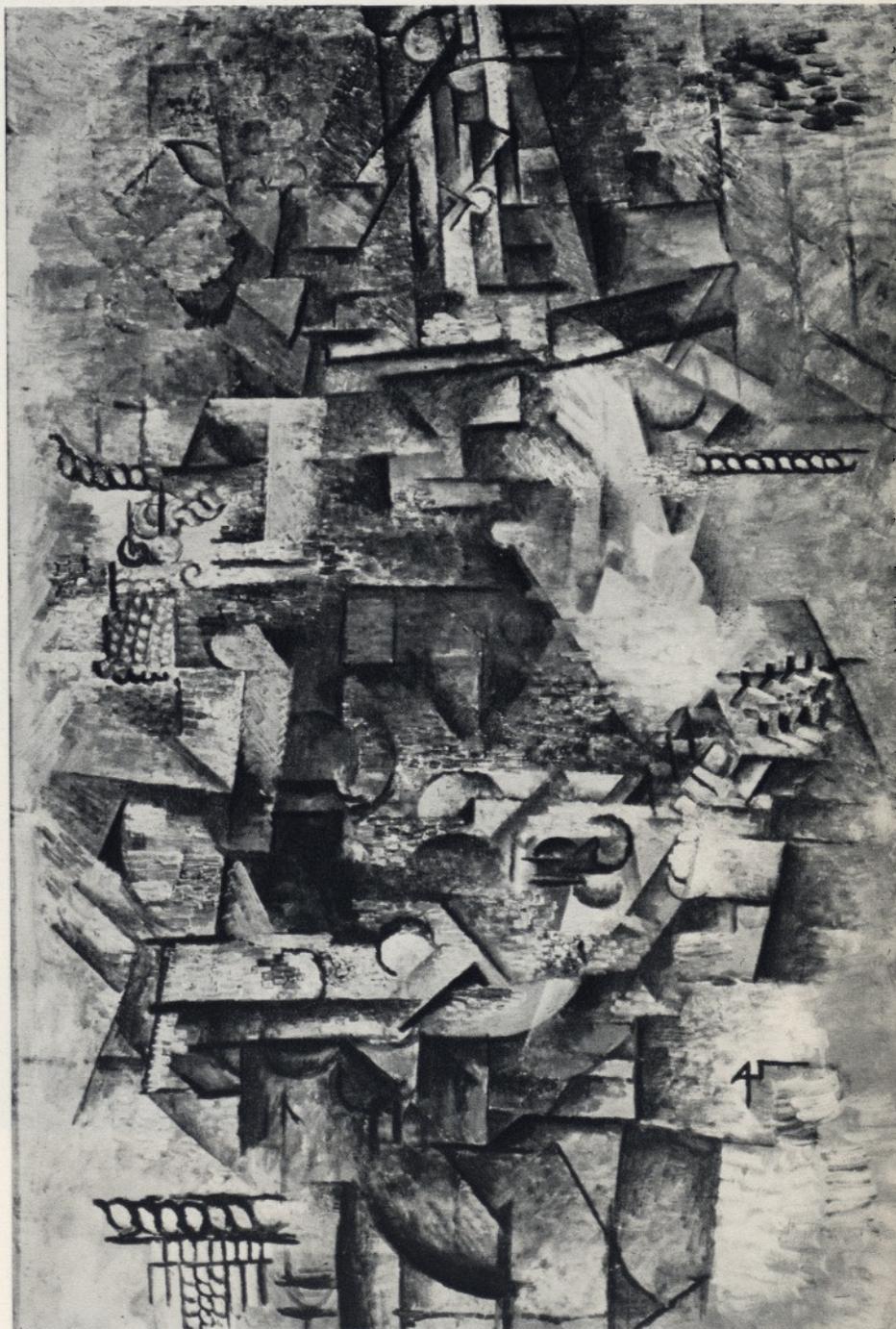
*Nous apprenons la brusque disparition d'Antoine Pevsner, dont nous avons suivi l'œuvre avec attention depuis de nombreuses années.*

*Nous nous proposons de lui consacrer un important article dans un prochain numéro.*

Le balancier de l'histoire, dont personne ne doute on ne sait pourquoi, a décidé que le cubisme était une réaction contre l'impressionnisme. Sur quoi les historiens n'ont pas manqué de soutenir qu'en vertu de son mouvement de va-et-vient il était « fatal » qu'à la dissolution de l'un s'opposât la concentration de l'autre. N'est-ce pas abuser de la mécanique? Mieux vaut je crois écarter le balancier à tout faire ainsi que les clés dont on l'assortit qui, sous le nom d'*influences*, d'*évolution*, de *réaction*, ouvrent toutes les serrures qu'on a préalablement fabriquées à leur usage...

Est-il besoin de rappeler les thèmes des impressionnistes: bords de mer, rivières, coins de campagne; leur goût des spectacles de la ville; leur prédilection pour les ciels changeants, la neige, les reflets? Mais les cubistes marquent-ils une moindre fidélité aux guitares, aux mandolines, aux pipes, aux cartes à jouer? Même volonté chez les uns et chez les autres de traquer des objets qui, tout différents qu'ils sont, offrent ceci de commun que d'une part ils donnent leur congé aux mythes, à la fiction, et que de l'autre, montagne ou pichet, effet de pluie ou compotier, ils ont un égal pouvoir de provoquer l'initiative des artistes, un égal pouvoir d'exciter leur imagination, comme s'ils détenaient un secret qui appartient au monde d'ici-bas.

Je m'étonne encore qu'on n'ait pas davantage mis en parallèle les *séries* de Monet (pour être moins concertées, les œuvres des autres impressionnistes témoignent d'une intention semblable) avec les compositions qu'il faut bien appeler « *sérielles* » de Braque, de Picasso, de Léger ou de Juan Gris. Paysage d'un côté, natures mortes de l'autre, là n'est pas l'affaire. Ce qui me paraît évident — et qu'on a fini par ne plus voir à force de les opposer — c'est le caractère *également méthodique* de la démarche.



PICASSO. Le joueur de mandoline. 1911. Coll. part. Bruxelles.



BRAQUE. Le Sacré-Cœur de l'atelier de l'Artiste. 1910. Coll. part. Roubaix.

En rompant avec la perspective de la Renaissance, les impressionnistes n'annulent pas l'espace à trois dimensions: ils s'en prennent à son fondement, le *mesurable*. L'harmonie cesse d'être requise (inutile l'escorte des nombres quand dieux, muses et déesses ont quitté la scène). Jadis triomphante, l'union de la raison et du beau idéal, devenue combien tyrannique à la longue, se dissout avec le rejet de la ligne-contour. Chute au chaos? Nullement. A la raison un moment désemparée les impressionnistes offrent un nouveau parti, celui de la sensation. Désormais soustraite aux rapports de mesure, dont le type est la proportion, la réalité se manifeste de préférence par des rapports d'intensité. Tournant le dos à son atelier, après en avoir mis au rebut les accessoires, délaissant les éprouvettes qui lui servaient à doser l'ombre et la lumière, l'artiste pousse sa porte. Une chiquenaude, l'ordonnance logique du monde s'écroule. A chaque pas c'est le gouffre, et l'éblouissement de l'inconnu. Brisant l'édifice euclidien, chef-d'œuvre de la géométrie, le soleil lance ses rayons à la volée. La lumière devient piège; l'espace, aventure.

Faut-il en conclure — on le répète à satiété — que les impressionnistes capturent l'éphémère, le fugitif, le mouvant, l'insaisissable? Le piège serait médiocre; l'aventure un peu courte. Juge-t-on un film sur la succession des instantanés qui le composent? A considérer les œuvres non pas isolément, mais dans la volonté de suite qu'elles affirment et manifestent, on ne peut méconnaître le fait que c'est la durée qu'elles cherchent à exprimer. Non plus la durée idéale des Renaissants, qui parfait l'image des choses persévérant dans leur être, mais la *durée dynamique*, telle qu'elle s'accomplit dans l'expérience par la sensation.

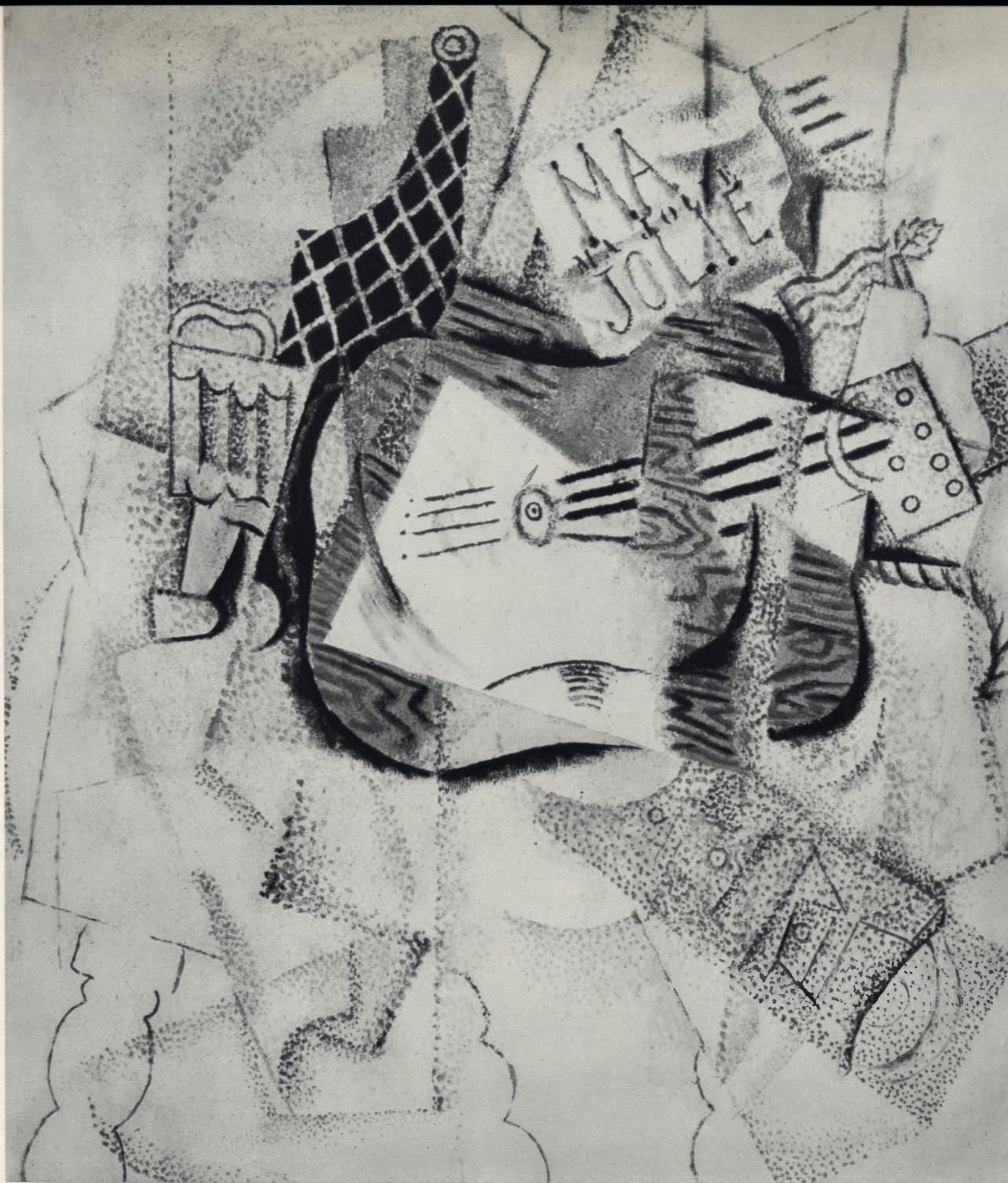
La tentative des cubistes est-elle si différente? A première vue leurs natures mortes rassemblent des *fragments* d'objets, rébus ou devinettes. Que le portrait subisse le même sort, c'est ce qui a fait crier au scandale. Laissons cela. Mais les toiles de Monet, de Pissarro, de Renoir sont faites, dirions-nous plutôt (les taches colorées aidant), d'*approximations*. Laissons encore la différence des termes; l'important est d'observer qu'ils nous placent l'un et l'autre dans une perspective également impropre. Impressionnistes et cubistes ne partent en effet pas des objets constitués qu'identifie l'image dont nous sommes convenus, simple monnaie fiduciaire; ils abordent le monde en train de se faire; ils fournissent la provision d'une monnaie qui n'a pas encore cours. Ainsi Monet peignant d'heure en heure la *Cathédrale de Rouen* s'attache moins à décomposer la somme de l'édifice en ses parties qu'à figurer la suite des phénomènes dont sa conscience est le siège. Les impressionnistes dénoncent le caractère factice de la nature. Contenu par une tradition séculaire, le ton local vole en éclats pour rejaillir en mille vibrations chromatiques. Les natures mortes de Pi-



JUAN GRIS. Les raisins. 1913. Musée d'Art Moderne, New York.



LÉGER. Femme au fauteuil. 1913. Galerie Beyeler, Bâle.



PICASSO. Verre, bouteille et guitare sur une table. 1913. Coll. part. Paris. (Photos Held).

casso, de Braque, de Gris prolongent cette intuition; leur démarche obéit à un principe analogue, mais qui se développe sur un autre plan. Au lieu de se référer au temps extérieur, à la marche du soleil, ils découvrent *qu'au contact des choses la conscience se déploie dans un temps qui lui est propre*. Que cette table qui est devant moi soit, dans le moment que je la considère, un lieu aussi mouvant que ma conscience en instance de percevoir, telle est l'évidence nouvelle qu'ils mettent au jour. Parler d'« émiettement » à leur propos n'a donc pas de sens; et dire qu'ils rabattent sur la toile les vues successives prélevées sur les objets quand on circule autour d'eux n'en a pas

davantage. C'est l'origine de la connaissance qui est remis en cause.

Contrairement à l'opinion, nous ne percevons pas d'abord les objets. C'est l'esprit qui, à des fins utilitaires, d'une part groupe nos perceptions, de l'autre les *met à distance*. Opérations si souvent répétées que la réalité « objective » et l'espace « objectif » vont de soi! Evidente spécieuse s'il en fut.

Que la « mise à distance » se modifie — n'est-ce pas le cas de nos jours où les systèmes de signalisation, multipliés et perfectionnés dans tous les domaines et par tous les moyens, rendent de moins en moins nécessaire l'identification des objets au



ROBERT DELAUNAY. Fenêtre. Coll. Peggy Guggenheim, Venise.

profit de celle des signaux? — l'édifice de l'univers se désagrège. L'édifice, non pas l'univers . . . C'est de quoi s'avisent les cubistes qui entendent bien ne pas perdre celui-ci. « Avec la nature morte, écrit Braque, il s'agit d'un espace tactile et même manuel, que l'on peut opposer à l'espace du paysage, espace visuel . . . Dans l'espace tactile, nous mesurons la distance qui nous sépare de l'objet, tandis que dans l'espace visuel nous mesurons la distance qui sépare les choses entre elles ».

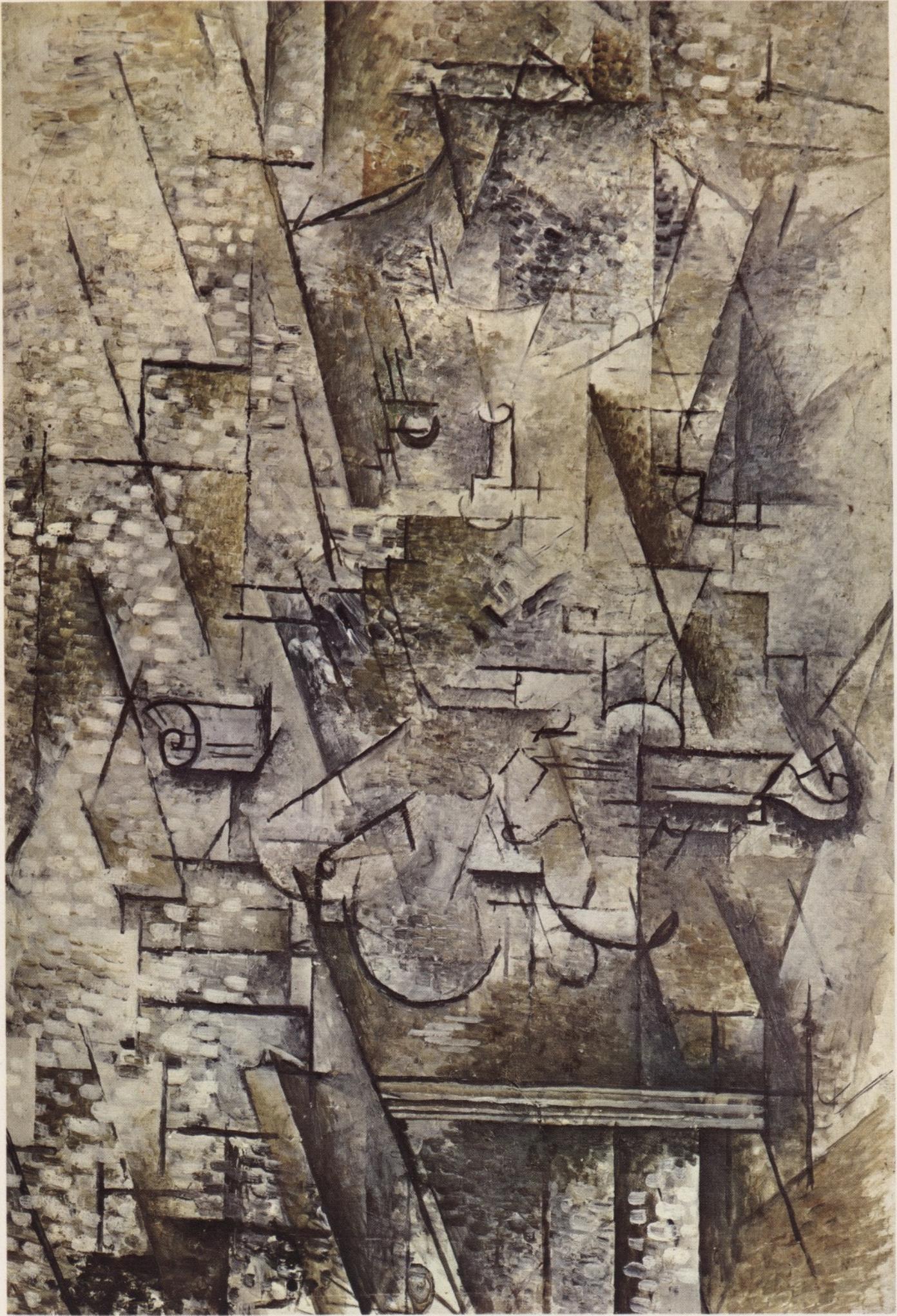
En choisissant de restreindre leur champ, les cubistes découvrent qu'on ne voit ni plus distinctement, ni plus de détails, *mais que le regard devient toucher*. L'œil se fait doigt; l'espace, manipulations. A condition que l'artiste ne réclame plus de la vue ce qu'il avait accoutumé de lui réclamer, la confirmation de la réalité reçue. Alors se dévoile la discontinuité originelle. A chacune de nos visées répond un point qui se dilate dans la rétine, en amorçant une direction hors de nous. Mouvements dont naît ce que nous appelons l'espace, qui est, dans son principe, une création prolongée de nos sens.

Finie la perspective qui constitue la réalité d'une part en objets, de l'autre en sujets! Limites et frontières s'effacent. Pour la première fois peut-être *l'espace procède du temps*. Ce que montre bien — pour le préciser sur un point — l'emploi que les cubistes font des valeurs. Celles-ci ne se subordonnent plus à l'étendue comme chez les Renaissance, ni à des variations d'intensité comme chez les impressionnistes. Alliant les poussées et les contre-poussées, elles modulent telles des ondes sur la membrane du tympan. La surface se tend et

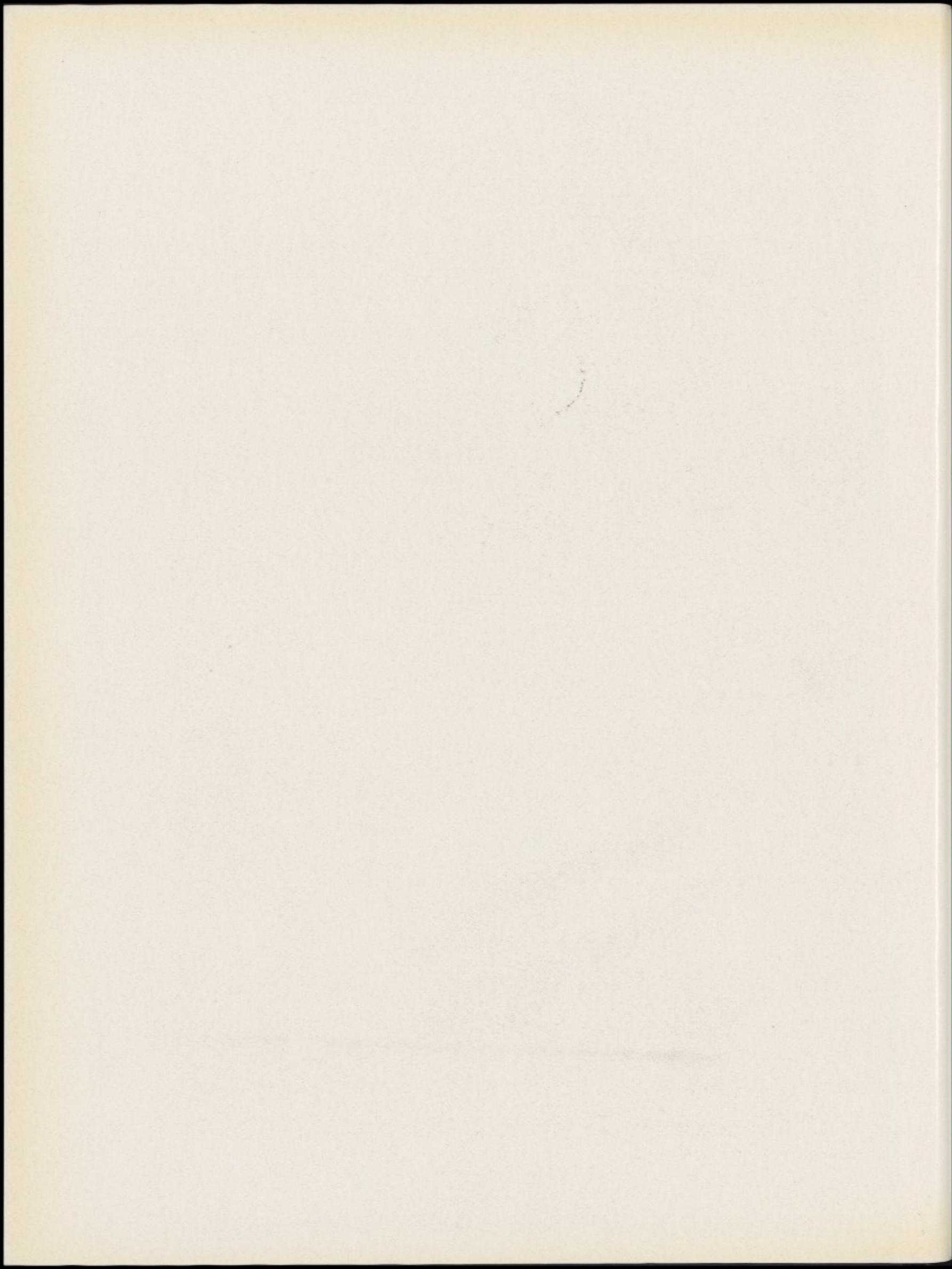
se détend; la profondeur ne se découpe plus en plans; l'espace échappe à l'effet stabilisateur de la gravitation. Reprises et multipliées, les petites touches au pinceau entretiennent une percussion ininterrompue que les caractères typographiques des papiers collés produisent à leur manière. Ce n'est pas que les cubistes ajoutent, comme on l'a prétendu, une quatrième dimension aux trois dimensions de l'espace traditionnel. C'est plutôt qu'avec eux l'espace et le temps cessent d'être des absolus pour se combiner dans la *réalité oscillatoire*, lieu et formule de l'homme nouveau. (Aussi faut-il encore se méfier des termes d'*analyse* et de *synthèse* par lesquels on désigne les deux principales phases du cubisme; tous deux participent d'un vocabulaire qui implique a priori la croyance à une réalité objective soumise à la partition de l'espace et du temps.)

L'aventure a commencé avec les impressionnistes. Elle se poursuit de nos jours. Encore faut-il accepter, pour s'en rendre compte, que l'art n'est pas fait de « mouvements » dont il suffit d'enregistrer la suite pour en retracer l'histoire. L'esprit de classification nuit à la compréhension en profondeur. Or, examinant ce qui se passe depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on constate que le mouvement général nous entraîne à quitter l'orbite sur laquelle nous avait placés la civilisation gréco-romaine, et que se désagrègent les formes dont nous avons longuement élaboré les structures pour donner à notre course infinie l'apparence et le confort d'un système fixe.

RENÉ BERGER.



BRAQUE, Composition au violon. 1910-1911. Huile sur toile. 128 × 88 cm. Coll. part. (Photo Delagénère).

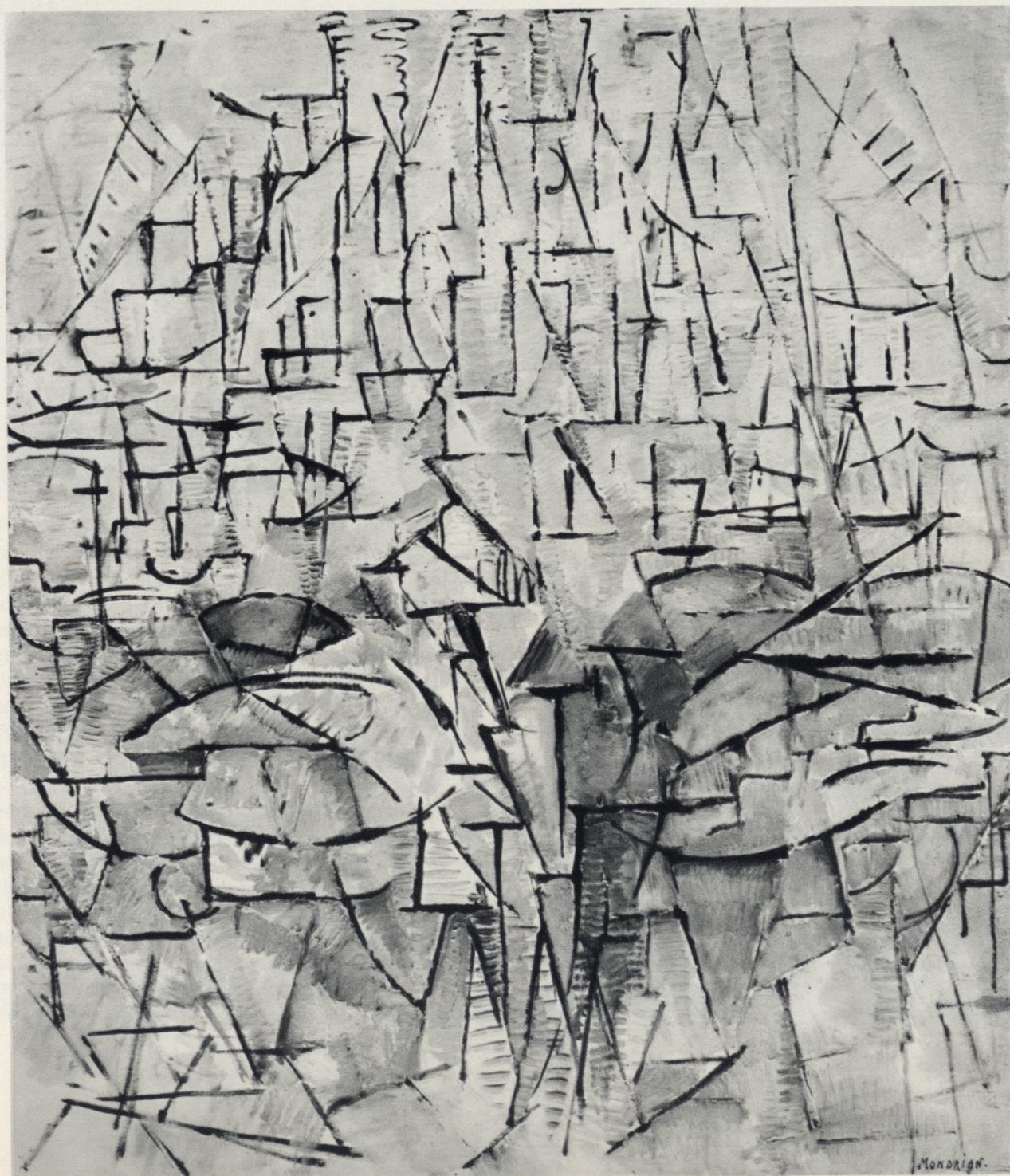


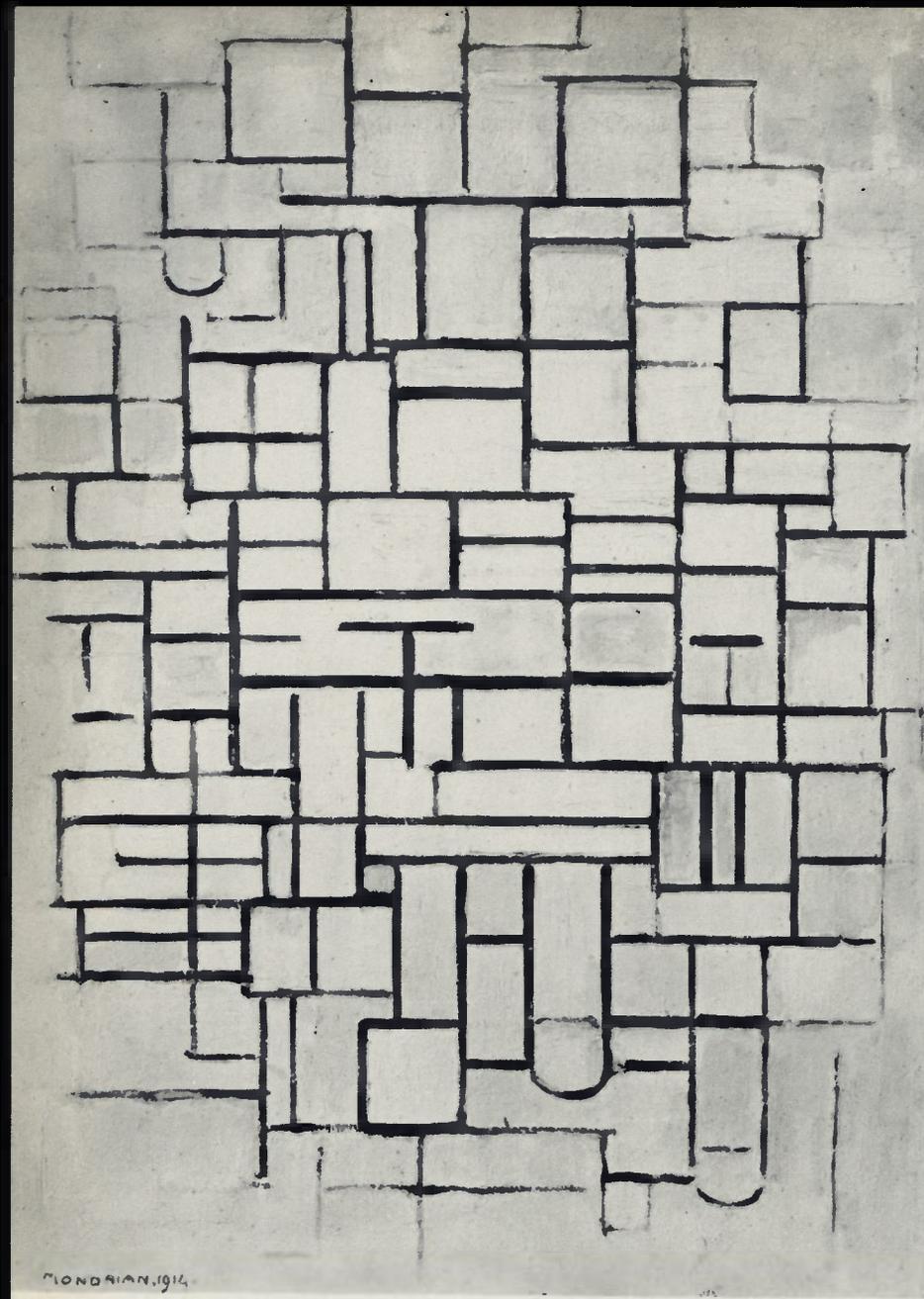
# De Stijl

par Michel Seuphor

Cette célèbre revue hollandaise est née de la rencontre de Théo van Doesburg avec Piet Mondrian, à La Haye, à la fin de 1915. Le premier n'avait jamais quitté la Hollande mais, esprit très mobile, il était parfaitement informé de tout ce qui se passait, dans le domaine de l'avant-garde des arts et des lettres, à Paris, à Munich, à Florence; le

MONDRIAN. Composition n. 3. Amsterdam, Gemeente Musea.





second avait fait de courts voyages en Angleterre, en Espagne, en Belgique, et un séjour de deux ans et demi à Paris, de la fin de 1911 à juillet 1914. Mondrian, plus âgé, avait une expérience très nourrie de la peinture. Après un certain fauvisme, il venait de traverser une phase cubiste qui l'avait conduit rapidement à l'abstraction complète. Ses toiles de 1913 ne contiennent plus que des traits horizontaux et verticaux, rarement diagonaux et courbes. Tout comme chez Kandinsky, le sujet de l'œuvre peinte est devenu la peinture en soi. Mais, lorsque Kandinsky laisse libre cours à ses effusions lyriques, Mondrian, lui, s'avance vers un ordre. Depuis plusieurs années il a dit adieu aux fougues romantiques et, très visiblement, recherche la méthode. Le cubisme la lui apporta, et aussitôt elle le conduisit au dépassement du cubisme, bientôt à l'architecture pure de la surface plane.

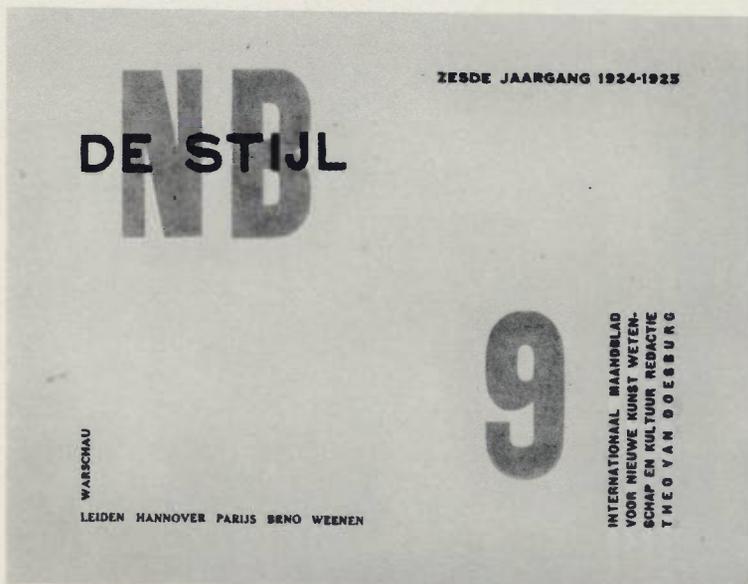
Van Doesburg, fébrilement à l'affût de tout ce qui est nouveau, voit dans une exposition des toiles de Mondrian composées de traits noirs horizontaux et verticaux. Il reçoit le choc, approuve, écrit son admiration dans un petit journal local — et les deux hommes font connaissance. De cette amitié est issue la revue *De Stijl*, dont le premier numéro ne devait cependant paraître qu'en octobre 1917, et la consécration du style ou de la méthode qui recevra plus tard le nom de néo-plasticisme.

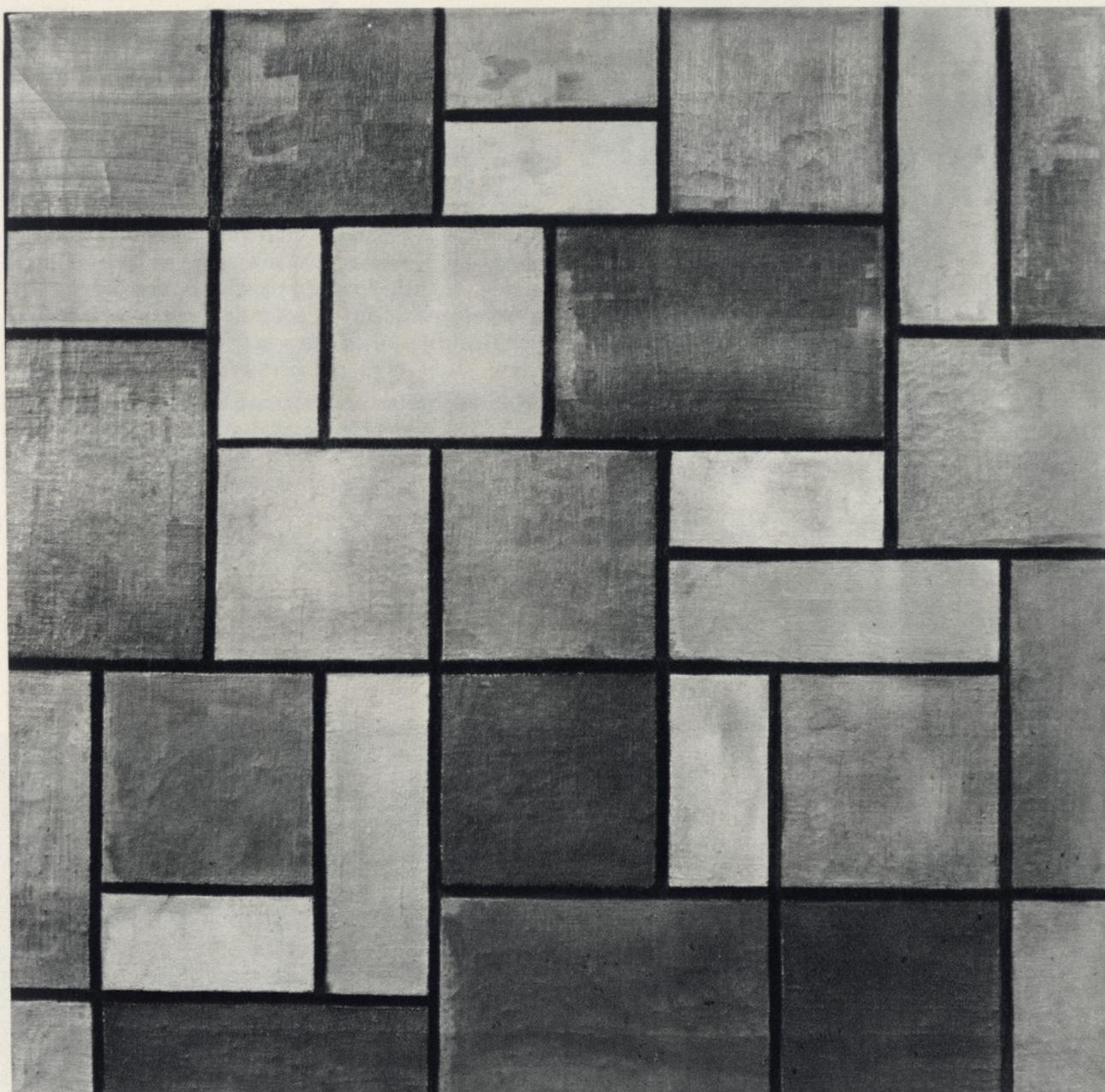
Le noyau central est constitué, outre Mondrian et van Doesburg, par les peintres Huszar et van der Leek, le peintre et sculpteur Vantongerloo, le poète Kok, les architectes Oud, Wils, van't Hof, Rietveld. Plus tard, en 1921, nous y trouvons Hans Richter; plus tard encore (après 1923) les architectes van Eesteren et Kiesler; puis, dans les derniers numéros (1925-1927) Arp, Werner Gräff, Domela, Brancusi et Vordemberge-Gildewart.

Mondrian, revenu à Paris au début de 1919, y restera jusqu'en 1938. Il écrit quelques essais, expose peu, applique ses idées à la peinture qu'il appellera indifféremment la plastique pure, la nouvelle plastique, mais plus souvent néo-plasticisme. L'atmosphère qui règne dans son atelier de la rue du Départ, la force calme qui émane de sa personne, jointe à une certaine candeur, exercent une impression profonde sur les visiteurs, parfois une influence durable, comme ce fut le cas pour Ben Nicholson.

Pendant ce temps van Doesburg voyage, donne des conférences, remue la Bauhaus, à Weimar, au point que cette importante institution publiera son livre *Grundbegriffe der neuen Gestaltenden Kunst* et le livre de Mondrian: *Neue Gestaltung*.

C'est à partir de là que les idées du *Stijl* vont rayonner peu à peu dans le monde, influençant surtout l'architecture. Van Doesburg mourut en mars 1931. Quelques jours auparavant il avait





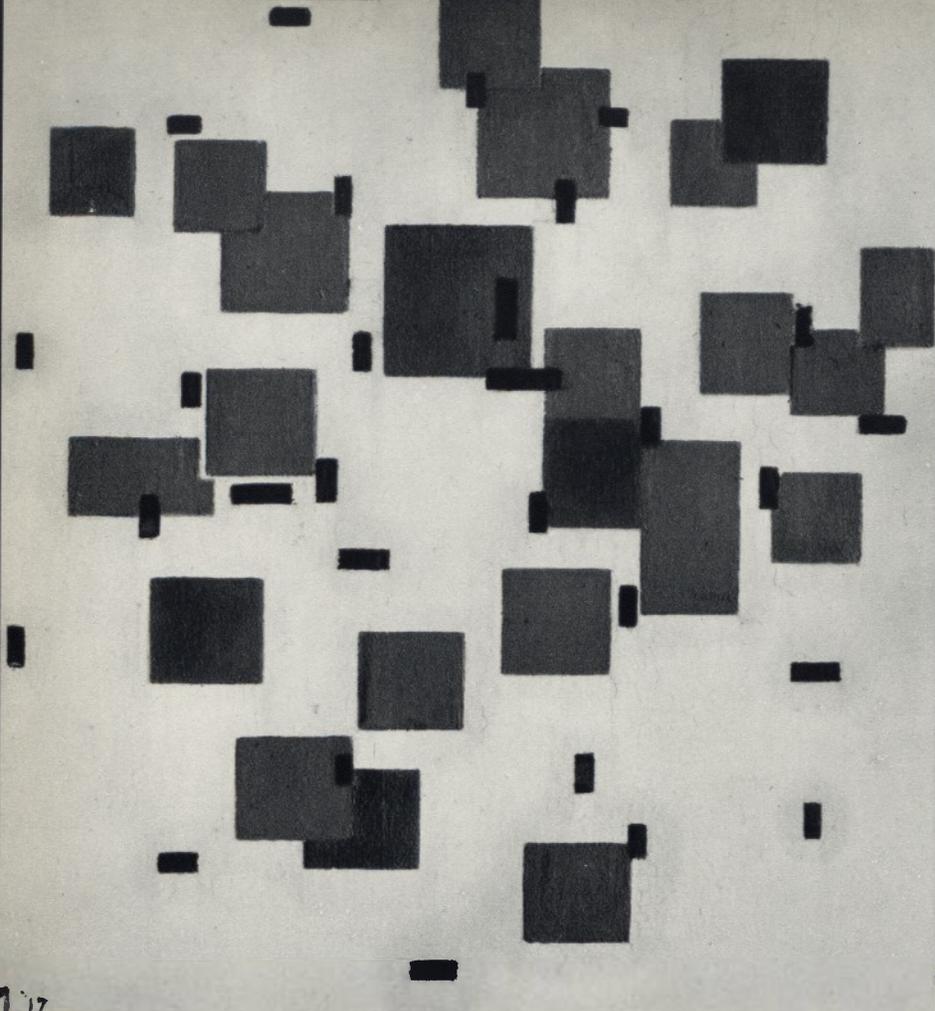
VAN DOESBURG. Composition. 1917.

écrit en allemand: « Le style à venir sera surtout un style de la libération et du repos vital. Très éloigné du romantisme nébuleux, détourné de toute fantaisie décorative et de la spontanéité bestiale, ce sera un style de monumentalité héroïque. Pour le distinguer de tous les styles du passé je pourrais l'appeler le style de l'homme complet, c'est-à-dire le style au sein duquel les grandes oppositions s'équilibrent. Tout ce que nous avons appelé magie, esprit, amour, etc. sera réellement accompli par lui. »

En 1924, van Doesburg avait publié le manifeste de l'*élémentarisme* par lequel il renonçait à

la position horizontale-verticale pour lui préférer l'angle droit incliné à 45 degrés. Huszar avait abandonné le principe pur peu de temps avant van Doesburg, et van der Leek n'y avait été fidèle que l'espace d'une année. Quant à Vantongerloo il opéra pour la ligne courbe en 1937. Ainsi Mondrian demeurait seul défenseur des idées dont il était le père.

Croyant la guerre imminente, il quitta Paris pour Londres à la fin de 1938, puis en 1940, subissant les effets du *Blitz* à Londres même, il partit

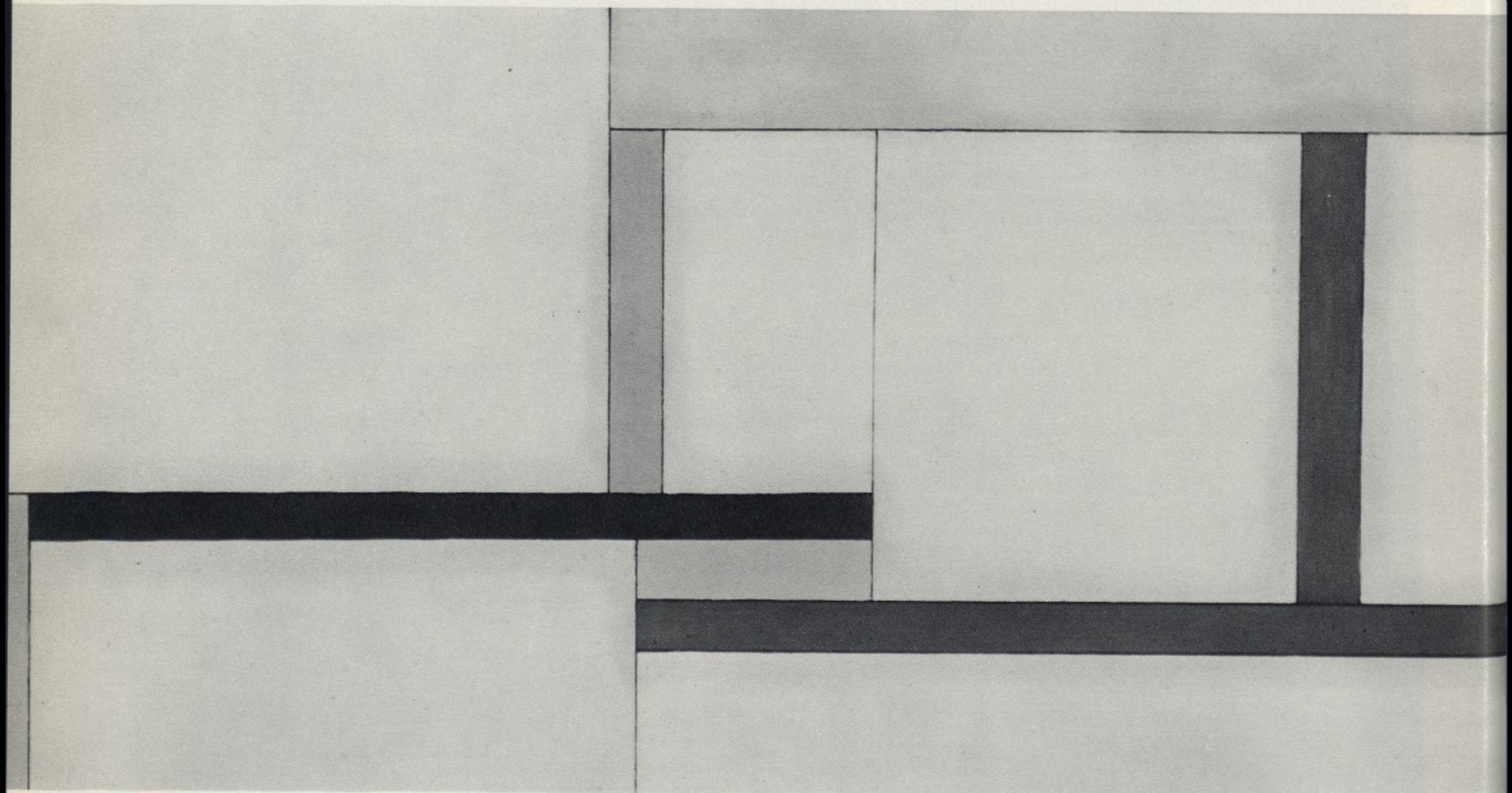


pour New York où il mourut en février 1944. Mais ces dernières années, assez secouées, ne furent pas les moins importantes de sa vie. D'abord par divers essais qu'il met au point à New York, par l'importance de l'œuvre peinte ensuite. Il peint le *Broadway boogie-woogie* (au Musée d'Art Moderne de New York) et le *Victory boogie-woogie*, demeuré inachevé, est peut-être son chef-d'œuvre. Ces œuvres montrent qu'il allait tirer de nouvelles possibilités, notamment une sorte de lyrisme inattendu, des principes néo-plastiques auxquels il reste absolument fidèle — contrairement à ce que prétend Michel Butor dans la *Nouvelle Revue Française* — et dont ses derniers écrits sont la plus belle apologie.

MICHEL SEUPHOR.

MONDRIAN. Composition. 1917.

VANTONGERLOO. L + aL = 5". 1933. Collection Kay Helmann, New York. (O.E. Nelson photographe).



# Kandinsky entre les deux réalités

par Pierre Volboudt

Dans les arts comme dans la vie des espèces, un temps vient pour l'être formel, où il se sent changer, s'éloigner de soi au point de perdre toute ressemblance avec lui-même et où, sous peine de périr, il lui faut presque se renier. Par avance, ses moyens s'adaptent à une nécessité encore indéfinie qui, à mesure qu'elle s'affirme, les plie à son arbi-

traire. Cette altération préfigure ce qu'il est appelé à devenir; elle l'annonce. La mutation ne se révèle qu'accomplie. Ses effets visibles anticipent la cause cachée qui les provoque. C'est d'eux qu'elle tire sa force et, lorsqu'elle se découvre, sa justification.

De telles ruptures déterminent des mouvements,

KANDINSKY. Composition I. 1910.



des contre-courants qui déplacent les limites traditionnelles des disciplines esthétiques. Les unes n'aboutissent qu'à un renversement, à un renouvellement des valeurs de l'art. Les autres, à leur déviation ou à leur corruption qui n'en sont encore que des manifestations dérivées. Les plus radicales semblent en remettre en question le principe même. Telle fut, vers le début du siècle, la brusque césure qui rompit en deux fractions adverses leur unité. A ce tournant décisif de son histoire, l'état de la peinture était fait de contrastes, de controverses, de rencontres passionnées. Toutes sortes de théories, d'impulsions, d'audaces composaient une inquiétude et une fermentation généralisées. Comme malgré eux, les mêmes idées apparaissent parfois simultanément à plusieurs, comme des révélations. Des précurseurs inconscients, des recherches semblables les ont préparées obscurément. Quand elles éclatent, l'inévitable était prêt. Il suffit alors d'un degré de plus dans la décision, d'une avance infinitésimale dans la réflexion, pour que, là où les autres demeuraient encore attachés de toutes leurs forces à ne regarder que ce que, déjà, ils ne voyaient plus, la clarté finale vienne effacer, pour un seul, tout ce qu'il avait depuis longtemps trouvé.

L'expérience n'avait jamais été tentée et nul ne s'était avisé qu'elle pût l'être. Le réel récusé, la création se voulait seule réalité. Dans l'œuvre, ce miroir de Méduse, captive de l'image-reflet, la forme se pétrifiait. Elle n'était que le suspens fictif d'un instant de durée. Désormais, elle va s'identifier au cycle entier de ses phases implicites, de ses développements intemporels, se muer en modes indifférents d'un thème fondamental dont les variations ne sont que les métamorphoses. Elle n'est plus le vrai, mais la métaphore d'une vérité contingente. A l'illusion du temps, se substitue la réalité multiforme d'une substance d'espace. Dans cet espace « décorporisé », aucune perspective n'a plus de sens. Le contour des corps n'y est qu'une enveloppe de tensions, une figure d'énergie en puissance. Le trait, non une définition achevée, mais une ligne de force qui s'achève sans commencer, dans l'illimité. Au dilemme du « ou bien . . . ou bien », succède, selon le mot de Kandinsky, le « et » qui admet et concilie toutes les antinomies. Il s'agit moins, d'ailleurs, semble-t-il, pour Kandinsky, d'une passion sans mesure pour pénétrer un espace sans mesure que d'une extériorisation d'un Moi impersonnel mais chatoyant de toutes les nuances du rêve, et qui s'identifie aux mirages d'un horizon fuyant, impossible à rejoindre avec le plan arbitraire où la vision bâtit ses « imaginaires ». Le mot russe pour désigner le ciel est *njébo*. Cette négation de l'infini qu'il implique retient le Slave sur la « pente céleste » qui prolonge la plaine sans fin où il poursuit ses profon-

des et insaisissables chimères. Aux siennes, Kandinsky donnait la forme des éléments premiers de son intuition créatrice. Il les projetait hors des bornes entre lesquelles l'âme erre à la recherche d'elle-même. Il en édifiait un monde absolu.

L'objet, pourtant, demeurait. Repère de l'apparence, écran de réalité illusoire. Pour se libérer du visible, il fallait tourner l'obstacle, ou le supprimer. Devait-on dissoudre l'objet dans son essence, le réduire aux linéaments de quelque schéma abstrait? La crainte de l'ornemental faisait hésiter Kandinsky. La forme se faisait de plus en plus allusive, élidée en lignes, en masses sans densité, suggérée par le seul jeu des droites et des courbes, des cernes et des angles. L'aquarelle de 1910 fut un premier essai de libération, une démarche sans précédent, une prise de possession d'un territoire tout inconnu et dont l'existence même était à découvrir. Une aventure aux suites imprévisibles, quoique préméditée, commençait. Elle devait mener l'art hors des voies tracées par deux millénaires de peinture, vers ce « quelque part » que Kandinsky pressentait et qui allait devenir l'espace de son œuvre. Le sort de la création picturale se jouait, en quelques coups de pinceau jetés, comme à l'improvisiste, d'une main fiévreuse, sur un feuillet où l'avenir, déjà, se lisait.

Quatre années devaient passer avant que le peintre se décidât à éliminer définitivement l'objet, et jusqu'au souvenir même de l'objet. Il s'y réfère toujours, mais moins pour ce qu'il est que pour sa valeur plastique. Ce n'est pour lui qu'un moyen provisoire à travers lequel transparait le chiffre secret d'une réalité dont les termes lui manquent pour en exprimer la valeur et les propriétés. La forme tend à se ramener à une sorte de dénominateur commun du visible, peu à peu vidé de sa substance, et des reflets sur lui de correspondances universelles. Ainsi s'élabore un répertoire idéogrammatique de formes dérivées de l'objet, puis signes, symboles abstraits, enfin objets en soi.

La série des premières « *Compositions* » qui s'échelonnent de 1910 à 1913, permet de suivre la progressive déréalisation de ce vocabulaire contradictoire. Les « *Compositions* » I à IV sont des paysages de légende, hiératiques mais chargés de tensions dont le déchaînement va les détruire pour les transfigurer. L'animé et l'inanimé y confondent, y échangent leurs actions. Sous l'affabulation des traits qui les dessinent, proches par la carrure du roc ou de la nue, des personnages, cavaliers, gisants, s'intègrent à un décor qui leur répond élément par élément. L'œuvre est une mêlée d'amples contours inachevés, de dramatiques arabesques, un entassement de dislocations imbriquées en un rigoureux système de lignes de force, en massives pétrifications de la couleur.



KANDINSKY. Composition VI. 1913.

Dès la « *Composition IV* », le paysage n'est plus qu'une scène ambiguë où les formes ne se différencient que par leur intensité, leur direction, leur élan, la cadence qu'elles marquent, la partie qu'elles tiennent dans le rythme de l'ensemble. L'arbre se réduit à un axe de chaque côté duquel s'équilibrent symétriquement, à gauche, l'assaut rigide des obliques qui se croisent; à droite, une sorte de mol et flottant affaissement vers l'horizontale. Tout est lisible encore. Pourtant, un sens caché se fait jour, à demi sous-entendu, mais qui, bientôt, annulera tout.

Aucune figure dans la « *Composition V* », sauf celles que l'œil peut inventer à la façon des fantasmagories que font et défont les nuages. Des amas orageux de noir, de gris, zébrés de filets sombres et brisés sur lesquels plane la noire menace d'un éclair. Impérative semonce qui frappe d'inexistence le visible, le raie d'un rude paraphe et annonce que la métamorphose est accomplie.

Avec la « *Composition VI* », la ruine du réel est consommée. Un bouillonnement de blancheurs aiguës déferle sur les restes de l'apparence, entraîne avec soi ses derniers repères, disperse jusqu'aux fantômes de ses plus minces vestiges. L'espace a basculé hors de ses assises. Une autre réalité a surgi qui ne tient à rien, soulevée, suspendue à son propre déploiement. Abîme écumant où se heurtent et s'affrontent, attirées, repoussées, soumises à la seule loi de leurs multiples et confuses

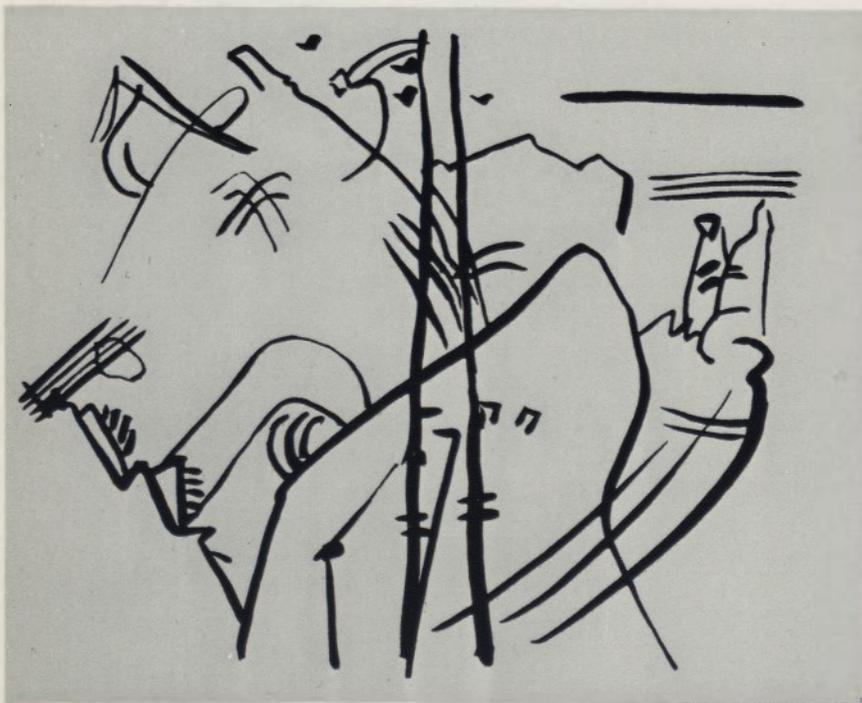
exigences, les figures du tumulte. Un mot, « déluge », a fixé et conduit la vision de l'artiste. Elle mûrit lentement, oscillant du réel à son pôle opposé. Mais Kandinsky, en fait, avait opté. Les dés, depuis 1910, étaient jetés. S'il revenait aux choses, c'était pour les dépasser, en extraire toutes leurs possibilités, et les abandonner enfin, inutiles chrysalides. A propos de cette toile, le peintre a parlé d'« hymne d'une nouvelle naissance, après la fin d'un monde ». Des décombres de ce monde dont il se détourne, s'engendreront d'inépuisables mythes formels. Ils se dépouilleront de leur lyrisme originel. Ils se pareront d'austérité. Ils se feront purs et glacés. Et, de nouveau, vers la fin, ils s'épanouiront, avec une liberté, une grâce sans contrainte, par une espèce de reviviscence de leur sève primitive.

La « *Composition VII* » les contient « à l'état naissant ». Ils se dégagent d'un écroulement chaotique dont tous les mouvements, les heurts, les violences complexes ont été minutieusement prévus et calculés. Un dessin de 1913 en déterminait les trajectoires. Sur une ellipse irrégulière, coupée par la diagonale, la position des foyers de giration, des centres d'attraction était notée par rapport au noyau central. Tout se meut, en effet, autour de cet *omphalos* rayonnant des traits qui le percent.



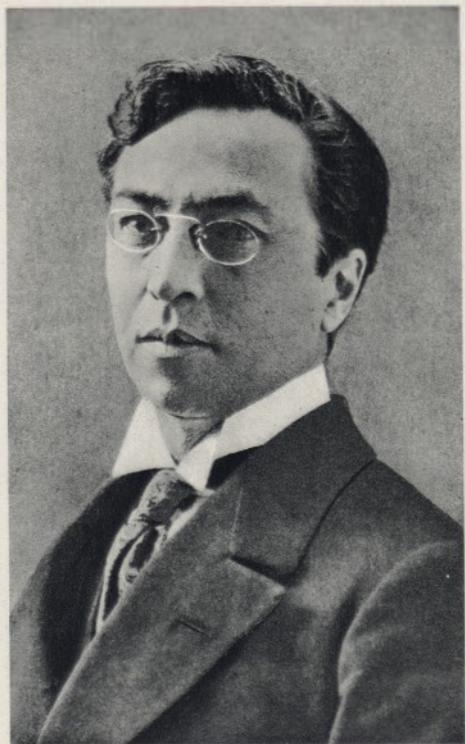
KANDINSKY. Composition VII. 1913. Collection d'Etat en U.R.S.S.

KANDINSKY. Dessin pour la composition IV. 1911.



Tout y tend, tout en émane. La chute triangulaire qui l'entourne de véhémences embrasées y inverse ses remous. Centre de quiétude au cœur de l'instable, semence de l'expansion. Au paroxysme de la couleur, répond l'effervescence de la forme. Etirée, convulsée, évidée en nébulosités annulaires, ondoyant en spirales, déchirée de grilles et d'épines, coupée de barres sagittées, elle se répand en taches fantasques, s'étale en nappes sourdes saturées de vapeurs, se distend en membranes de lumière vitreuse, en condensations de l'obscur, s'éclairant sur les bords ou brûlant par la crête. La matière, portée au rouge, propage ses coulées dans l'espace entier de son incandescence. Rien n'y dure, mais rien n'y change et rien n'y cesse. A peine accomplie, la destruction secrète le poison de la rigueur. Un monde s'est effondré. Un autre, trouble et mêlé de lueurs, s'annonce. Ce « Crépuscule » de la forme est l'apothéose de la forme. Moment unique d'une œuvre, moment climatérique de l'art.

PIERRE VOLBOUDT.



Kandinsky en 1912 à Munich.



KANDINSKY. Composition IV. 1911. (Photo Delagénère).

# Umberto Boccioni sculpteur de l'antisculptural

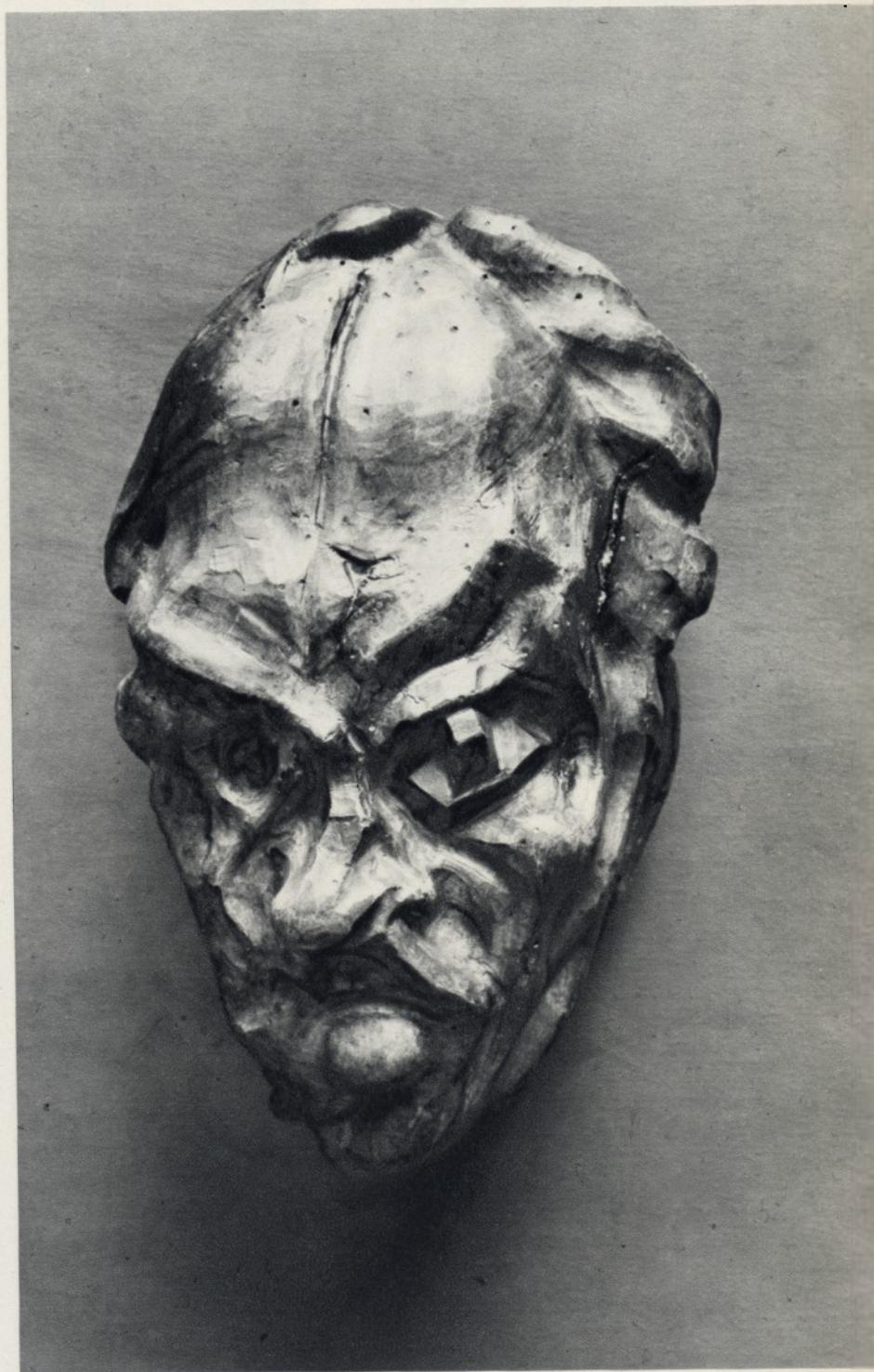
par Pierre Courthion

Boccioni, on le connaît, mais on le connaît imparfaitement. Négligence? Injustice? D'abord peintre traditionnel, il s'est fait le champion de l'une des sculptures les plus chargées de nouveautés profondes que nous puissions voir aujourd'hui: celle qui marque à jamais le moment du Futurisme, après qu'en une pétaradante logorrhée, l'illusionniste Marinetti en eût effleuré les thèmes.

Tête attentive, regard concentré sur l'essentiel de la vie qu'il affronte non sans un léger pincement au cœur (car il la sait tragique), Umberto Boccioni est un expérimentateur valeureux. Plus de ligne finie, plus de forme fermée, plus de statue! Il ouvre la figure — femme penchée à la fenêtre — sur un univers où le visible et le caché s'interpénètrent en une vision simultanée: « Nos corps entrent dans les divans sur lesquels nous sommes assis, et les divans entrent en nous comme le tramway qui passe entre les maisons. » Synthèse et simultanéité, perspectives multiples, notre œil de spectateur pénètre à son tour dans ces vides, passe sur ces pleins, descend, remonte, fait dans l'espace un voyage ininterrompu.

*« ... Sculpte les Icones nouvelles pour les Victorieux!  
La loi de l'avenir monte en spirales.  
Mains de fer, l'acier de tes muscles  
se quintuple dans tes doigts »*,

chante Paolo Buzzi, le poète, en l'honneur de celui qui, dans ce mouvement universel dont l'Italie a fourni l'équipe ouvre tout un éventail de possibilités. Devant cette intuition créatrice où « le trottoir peut grimper sur votre table et votre tête traverser la rue », la logique cartésienne se réduit au rôle de tire-ligne. Le sculpteur futuriste cherche à donner corps à ce qui n'en a pas. Finis les monuments, les commandes pour les cimetières, plus de sujets déterminés! Boccioni veut unir « l'infini plastique extérieur à l'infini plastique intérieur », ceux qui s'en vont à ceux qui restent, donner apparence au *Lichtstrahl*. « Nous Italiens d'aujourd'hui, écrit-il, nous sommes sans passé. Nous Futu-



BOCCIONI. Tête en bois. 1912.



BOCCIONI. La mère (Antigrazioso). 1913. Coll. Winston.

ristes, nous sommes les primitifs d'une nouvelle sensibilité. »

Des états d'âme, voilà ce qu'aux portes du siècle nous apporte ce Calabrais qui a su animer la statique des cubistes. Par une sorte d'inattention à la vie dans ce qu'elle a d'utilitaire, Boccioni cherche à montrer les relations qui unissent l'homme à son entourage. Pour cela, il se place à l'intérieur de l'objet, par une sorte de sympathie, abaissant dans un effort d'intuition la barrière que l'espace interpose entre l'artiste et son modèle. Je le vois démembrer et déchirer le vieux cliché pour empreindre la nouvelle image de son tressaillement d'archange de la vitesse. Car c'est le moment du moteur, de la machine poétisée. Il peint, il écrit, il sculpte. Il lui faut un support pour y inscrire sa foi, son exaltation.

J'aime ce qu'il y a en lui d'approximatif, cette timidité d'enfant devant le grand mystère de la



BOCCIONI. Formes uniques de la continuité dans l'espace. 1913.

forme, sa façon — toujours — de suggérer, méfiant de l'affirmation dans laquelle il voyait sans doute cet ordre absolu, préfiguration de la mort. Son œuvre m'apparaît, matière rocailleuse de grotesque apparence, antigracieuse comme il l'intitulait lui-même, mais source d'avenir, de fraîcheur, de torsions, de coups de boutoir donnés dans le sens du rythme qui fut le sien.

Dans la sculpture de Boccioni, le *coup de pouce* fait place à l'écriture anguleuse, virgulée, animée de mouvements et de volutes. Tout un *en marche* est déployé dans l'espace. Il n'y a rien ici qui ne soit le résultat d'une pensée, d'une émotion, d'un jet de création. La circulation du sang est toujours la vivante conductrice. Comme Gaudí, son frère espagnol, Boccioni incarne l'ultime manifestation du baroque.

Mort en avril 1916, à trente-deux ans, d'une chute de cheval bêtement survenue au cours de

manœuvres militaires, Umberto Boccioni est l'une des plus émouvantes figures de météores que l'Italie ait donné au monde au cours de ce premier demi-siècle. Il a crevé le plâtre sous lequel nous étions menacés de nous étioier, pour ouvrir une fenêtre sur un peu de vrai ciel. Il a tenté de donner corps et mouvement à ce qui n'a ligne ni volume. Voyez-le décomposer les plans de sa fameuse *Bouteille* dont il extrait ce qu'il nomme les lignes-forces! Sa poétique est faite d'un entraînant, d'un séduisant dynamisme. Elle montre qu'en art, rien n'est jamais fermé, que les frontières que nous attribuons à l'invention ne sont que des limitations de notre esprit paresseux. Boccioni a osé outrepasser. Il a composé avec des éléments considérés jusqu'à lui comme impropres à faire partie d'un domaine soi-disant réservé, il a eu le génie de faire de la sculpture avec de l'antisculptural.

PIERRE COURTHION.

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



# Brancusi l'ancien

par Pierre Guéguen

Le Douanier Rousseau disait à son cadet Brancusi: « Tu veux traduire de l'antique en moderne », mot admirable de la part d'un grand artiste dont le génie naïf réinventait aussi le moderne pour sa part, d'une manière originale puisée dans un climat d'enfance. Le « moderne » de Brancusi était la géométrie de l'ovoïde dont il a tiré, par des coupes hardies, une simplification anatomique des

formes aboutissant à l'art abstrait, cependant qu'avec Picasso, la sculpture devenait une géométrie à facettes comme la peinture cubiste.

A présent que l'œuvre de Brancusi a quitté l'impasse Ronsin natale pour les hauts lieux du Trocadéro, on se remet à penser avec émotion au génie de Constantin Brancusi, autre berger Giotto, qui a créé une sculpture liée, en effet, au passé archaïque, par-delà Byzance, et en même temps à l'art abstrait d'aujourd'hui. Ce paysan de la lointaine Danubie roumaine retrouvait en lui l'héritage, plus lointain encore, des Cyclades.

Comme Léonard de Vinci, il ne savait pas le latin, mais il savait l'antique et il le montre en sculptant, à vingt ans, son fameux « Antinoüs écorché », si répandu depuis comme « modèle » dans les écoles et les ateliers. Il entre, grâce à cette prouesse, aux Beaux-Arts de Bucarest. L'« Antinoüs » démontre que, plastiquement, s'il ignorait le latin, il connaissait le grec.

A 28 ans, il vint à Paris, chemineau des grand-routes. Devenu pour vivre plongeur de gargote, il consacre tous ses loisirs à la sculpture. Mais malgré ses succès décisifs: la *Muse endormie* (1906), le *Baiser* du Cimetière Montparnasse, il renonce à 30 ans à la « sculpture de cadavres » et se lance dans une épopée de l'ovale. Il débute par une seconde *Muse endormie* dont la tête coupée signifie la décollation, symbolise la rupture avec le corps ancien: cette tête si dépouillée, presque sans traits, est devenue le prototype de la femme moderne, telle que les mannequins de la haute couture l'ont popularisée. Pendant que les modélistes du monde entier s'en emparaient, Brancusi multipliait d'autres têtes astrales parfaites: *Prométhée* (1911); le premier *Narcisse* (1910), buste aux yeux énormes, comme nativement lunettés. Le *Commencement du Monde* est un galet d'une nudité et d'une simplicité divines.

BRANCUSI. Un coin de l'atelier de l'impasse Ronsin.





BRANCUSI. Un coin de l'atelier de l'impasse Ronsin.

Mais d'autres formes ovoïdes sollicitent le chercheur, depuis *l'Oiselet sans duvet* (1925) et *l'Oiseau Jaune*, jusqu'à *l'Oiseau* dans l'espace de 1940, d'un jet splendide, *Léda*, la *Tortue volante*, les *Poissons*... La minceur de ce dernier bloc tient de la gageure. Il n'est qu'ondulation et liquidité.

Brancusi travaille le bois avec le même bonheur que la pierre. Le *Fils prodigue* (1914), *Socrate*, se rapprochent de la sculpture cubiste par leur côté architectural: En 1931, il construira pour Targu-Jiu, en Roumanie, la *Porte du Baiser* et la *Table Ronde* entourée de ses bases en demi-sphères.

Le travail du métal était aussi une de ses hautes prérogatives. Il a forgé (bronze poli de 1925) *l'Oiseau*, si effilé qu'il semble déjà une fusée de l'espace; le *Nouveau-né* en bronze poli qui repose sur un disque métallique très pur, comme la *Léda* de 1923. Le disque fait tourner lentement la sculpture et anime aussi sa surface en réfléchissant les objets d'alentour.

Le transfert de l'œuvre brancusien au Musée d'Art Moderne, dans des salles qui ne tarderont pas à être ouvertes au public espérons-le, vont nous permettre de reprendre contact avec le vieux faune à barbe blanche, aux yeux émerveillés, qui a le plus approché de l'absolu.

PIERRE GUÉGUEN.

# Art construit

par Michel Seuphor

En 1913 (ou est-ce en 1915 seulement?) Malevitch exposa à Moscou un carré parfait sans autre raison d'être que cette perfection et devint de la sorte le précurseur ou le prophète de l'art abstrait géométrique. Dans son livre *Die Gegenstandslose Welt*, publié au Bauhaus en 1927, le peintre déclare que ce carré noir, rempli à la mine de plomb, est « un effort désespéré pour libérer l'art de la tutelle de l'objet ». Il appelle sa tendance *suprématisme*.

Dans le voisinage de Malevitch nous trouvons le peintre et sculpteur Tatlin qui réalise des sculptures abstraites à matériaux multiples pour être suspendus dans des coins et baptise son art *constructivisme*. Il y eut une lutte d'influence très vive entre les deux hommes. D'autres artistes s'exercent dans l'abstraction constructive parmi lesquels il faut nommer Rodchenko, qui tente de créer un mouvement autonome, le *non-objectivisme*, et Puni, qui plus tard, à Paris, connaîtra la célébrité

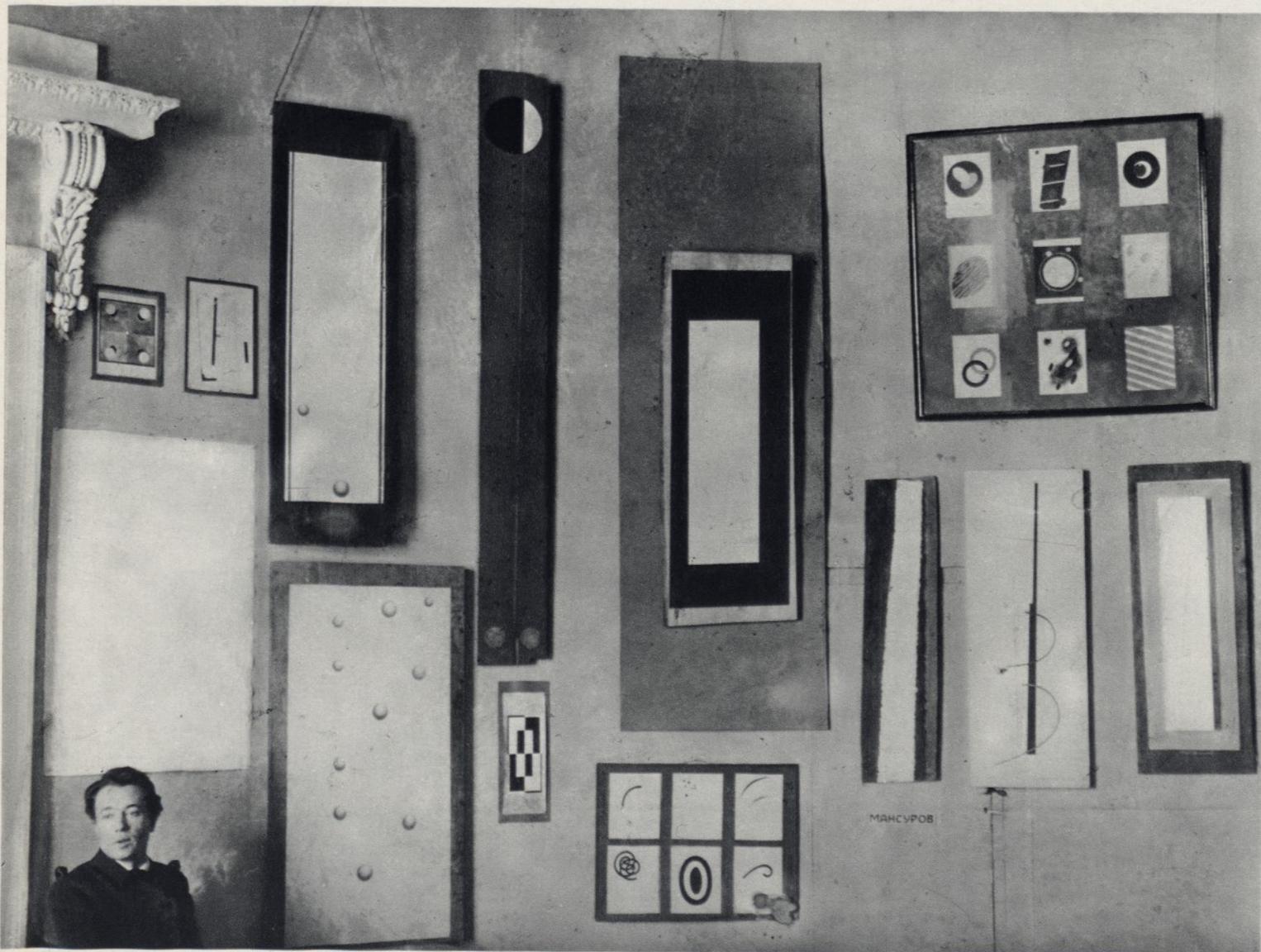
sous le nom de Pougny avec une peinture très différente de celle de ses débuts.

La révolution de 17 poussa au premier plan les artistes les plus avancés. Chagall et Kandinsky sont là. Le théâtre aussi est en pleine révolution avec les compagnies Maierhold, Vachtangoff et Taïroff.

Les frères Gabo et Pevsner, le premier venant de Munich, le second de Paris, s'étaient rejoints en Norvège au début de la guerre. Ils font leur rentrée à Moscou aussitôt après la révolution et déploient une grande activité, publiant en 1920 le fameux *Manifeste réaliste*, charte de la sculpture du « vide animé ».

Mais le vent tournait dans les hautes sphères de la politique soviétique. Après le départ de Lou-natcharsky de la direction culturelle le réalisme socialiste devenait la seule doctrine artistique du régime. Les mouvements d'avant-garde furent peu à peu réduits au silence. Tatlin ne s'occupa plus,

Exposition au Musée des Arts Plastiques de Léninegrad en 1921, autour de Tatlin et Malevitch, directeur du Musée.



dès lors, que d'art appliqué. Gabo, Pevsner, Lissitzky, Chagall, Kandinsky et beaucoup d'autres quittèrent le pays.

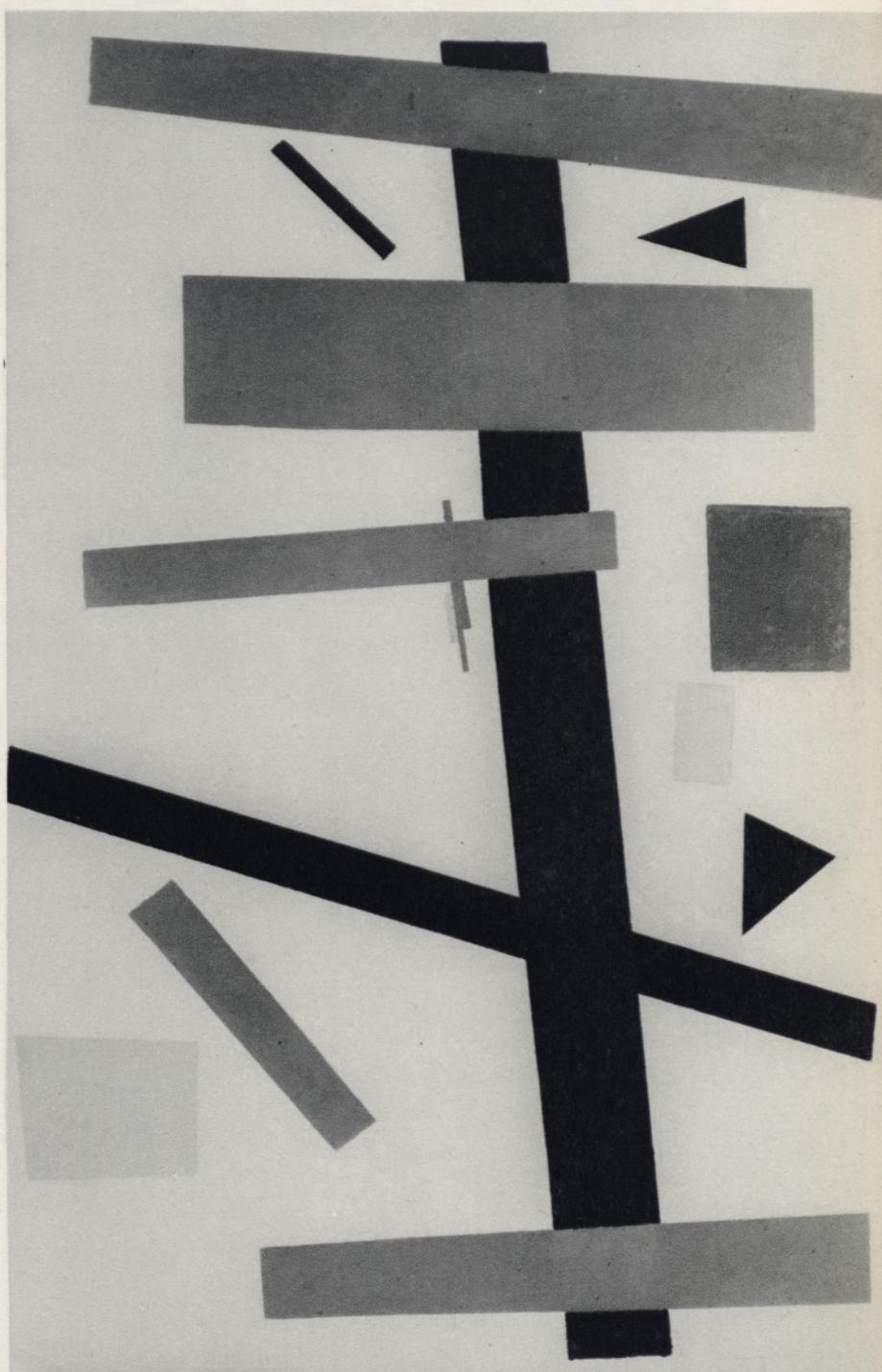
Lorsque tout fut perdu en Russie pour les mouvements d'avant-garde une nouvelle chance allait s'offrir à eux en Europe Centrale et à Paris. Constructivisme et Suprématisme russes allaient faire la jonction avec le néo-plasticisme, en Allemagne dans les milieux du Bauhaus, en Hollande dans la revue *De Stijl*, à Paris par la présence dans cette ville de Mondrian et Pevsner. Ensemble ils allaient former le solide parti de l'art abstrait géométrique qui, aujourd'hui même, n'a pas dit son dernier mot. Il suffit de rappeler les importantes expositions de programme qui ont eu lieu récemment à la Galerie Chalette, à New York, à la Galerie Denise René, à Paris, au Musée de Leverkusen, en Allemagne, au Musée d'Ixelles, en Belgique, et aux expositions individuelles de la petite mais courageuse galerie Hautefeuille, à Paris encore.

C'est en 1921-1922 que les Hongrois Moholy-Nagy, Peri et Kassak furent gagnés à la construction géométrique, très probablement par Lissitzky que Moholy-Nagy avait rencontré à Cologne. En 1922 Moholy-Nagy serait nommé professeur au Bauhaus par Gropius et son influence y deviendrait très grande (c'est lui qui allait prendre en main l'édition de la série, devenue célèbre, des *Bauhausbücher*).

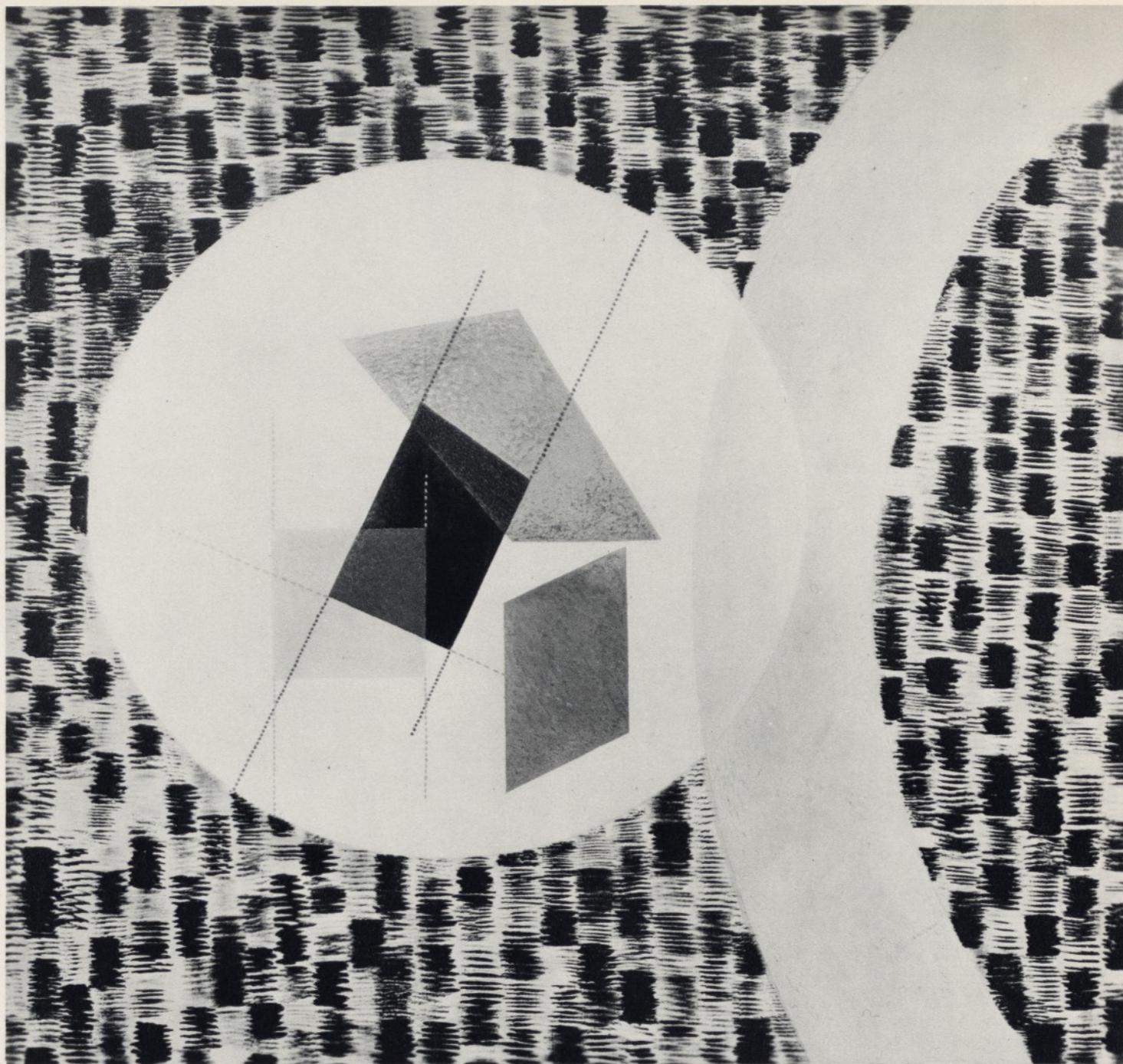
Vers la même époque ou légèrement plus tôt la Belgique fut touchée par les idées du *Stijl* et l'on voit s'y développer pendant plusieurs années une peinture géométrique moins ascétique que celle des Hollandais. Les noms des peintres sont Jozef Peeters, Victor Servranckx, Karel Maes, Prosper de Troyer, Pierre-Louis Flouquet. Tous devaient abandonner cette voie sauf Servranckx dont le cas est complexe.

A Paris, Fernand Léger fut, en 1924, à deux doigts d'être un néo-plasticien pur. Les grands panneaux muraux qu'il peignit cette année-là sont des compositions géométriques qui entrent tout à fait dans le climat du constructivisme. C'est l'époque où l'Académie Moderne de Léger et Ozenfant avait de nombreux élèves scandinaves, souvent plus audacieux que les maîtres, et où Léger déclarait que « l'esprit nouveau vient du Nord ». Otto Carlsund était le plus doué de ces élèves. Comme les Belges plus haut nommés, il cessa de peindre quelques années plus tard.

Pendant quelques mois, en 1929 et 1930, les efforts les plus avancés se cristallisèrent autour du groupe et de la revue *Cercle et Carré*. Des cent trente œuvres présentes dans l'exposition du même nom, à la Galerie 23, très peu n'étaient pas des constructions géométriques. A côté des maîtres Mondrian, Kandinsky, Vantongerloo, Arp, Léger, Ozenfant, Le Corbusier, Pevsner, Baumeister, il y avait des noms que Paris n'avait alors que fort peu entendus: Sophie Taeuber-Arp, Kurt Schwitters, Vordemberge-Gildewart, Stazewski, Jean Gorin,



MALEVITCH. Peinture suprématisse. 1917. Amsterdam, Gemeente Musea.



MOHOLY-NAGY. Leuk 4. 1945. New York, Solomon R. Guggenheim Museum.

Carl Buchheister, Stella, H. N. Werkman, Otto van Rees, Vilmos Huszar et quelques autres. Presque tous ces artistes se retrouvèrent en 1932 dans le groupe *Abstraction-Création* dont Herbin et Vantongerloo furent les principaux moteurs. Le groupe publia six cahiers annuels qui sont encore à présent une source précieuse d'information sur l'évolution de l'art abstrait en général et l'art construit en particulier.

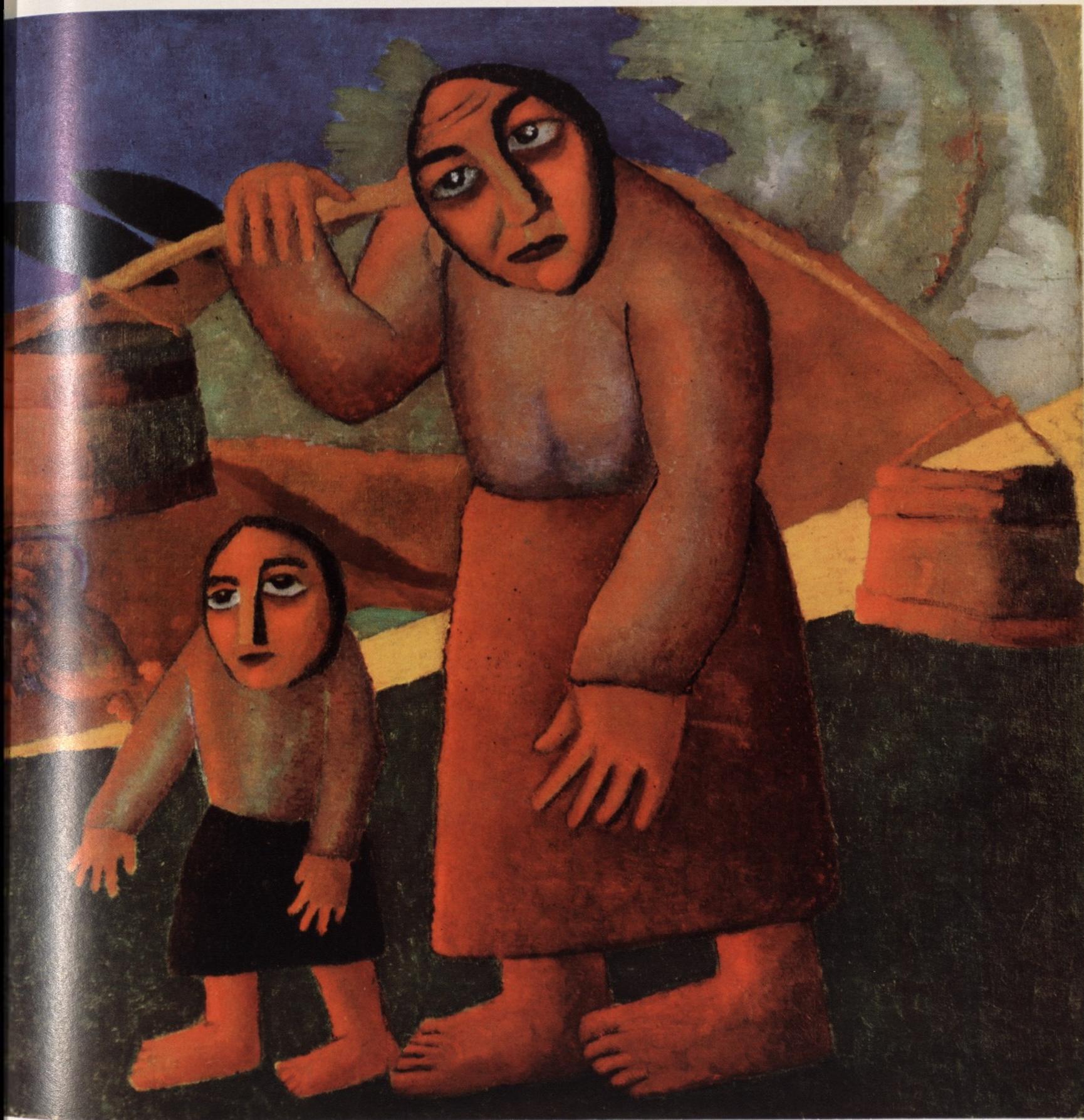
Un des plus remarquables artistes de cette époque, membre des deux groupes, était Otto Freundlich. Le constructivisme reçoit dans ses œuvres peintes une âme nouvelle due à la seule juxtaposition de zones claires et de zones sombres. C'est le « luministe » de la peinture géométrique.

Après la guerre qui vit la disparition de Mondrian, Kandinsky, Delaunay et Freundlich la succession fut assurée par Magnelli, Dewasne, Deyrolle, Sonia Delaunay, Poliakoff et Vasarely. En

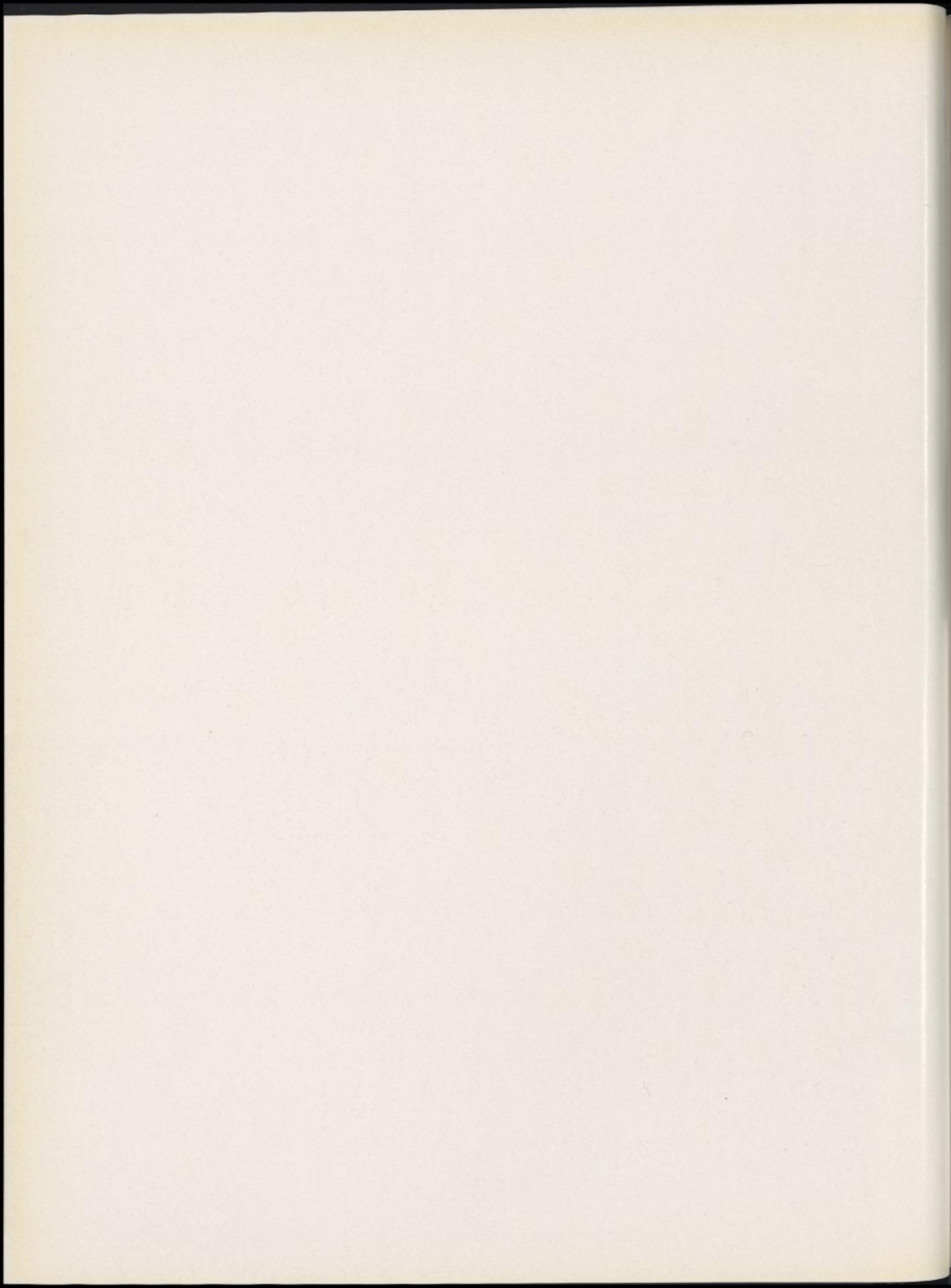
Amérique, Glarner et Diller. Plus tard viendront les sculpteurs Jacobsen, Lardera, les peintres Mortensen, Marcelle Cahn, puis Agam, Schoffer et di Teana.

Autour de 1955 on a pu croire que la vague tachiste et informelle allait emporter définitivement les châteaux de cartes de la géométrie. Il n'en fut rien. Des expositions eurent lieu à New York et à Paris qui prouvèrent la vitalité de l'art construit avec des noms nouveaux et des œuvres qui montrent la capacité de renouvellement quasi inépuisable de l'art architectural. Je citerai pour la France, Thépot, Nemours, pour l'Allemagne Breuer, Mahlmann, Fruhtrunk, pour la Belgique Peire, Bertrand, Delahaut, Vandenbranden, van Severen, pour l'Amérique, Stout, Manchak, Terasaki, Fleischmann, Ellsworth-Kelly, Charmion von Wiegand, pour l'Italie Bonfanti.

MICHEL SEUPHOR.

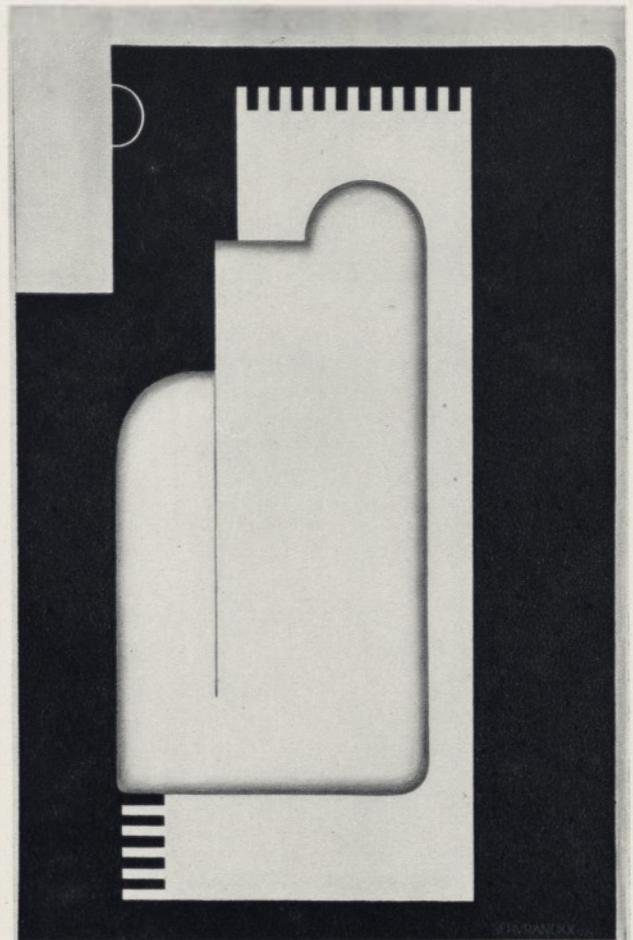


MALEVITCH. Deux Paysannes avec seaux. Avant 1912. Huile sur toile. 73 × 73 cm. Gemeente Musea.



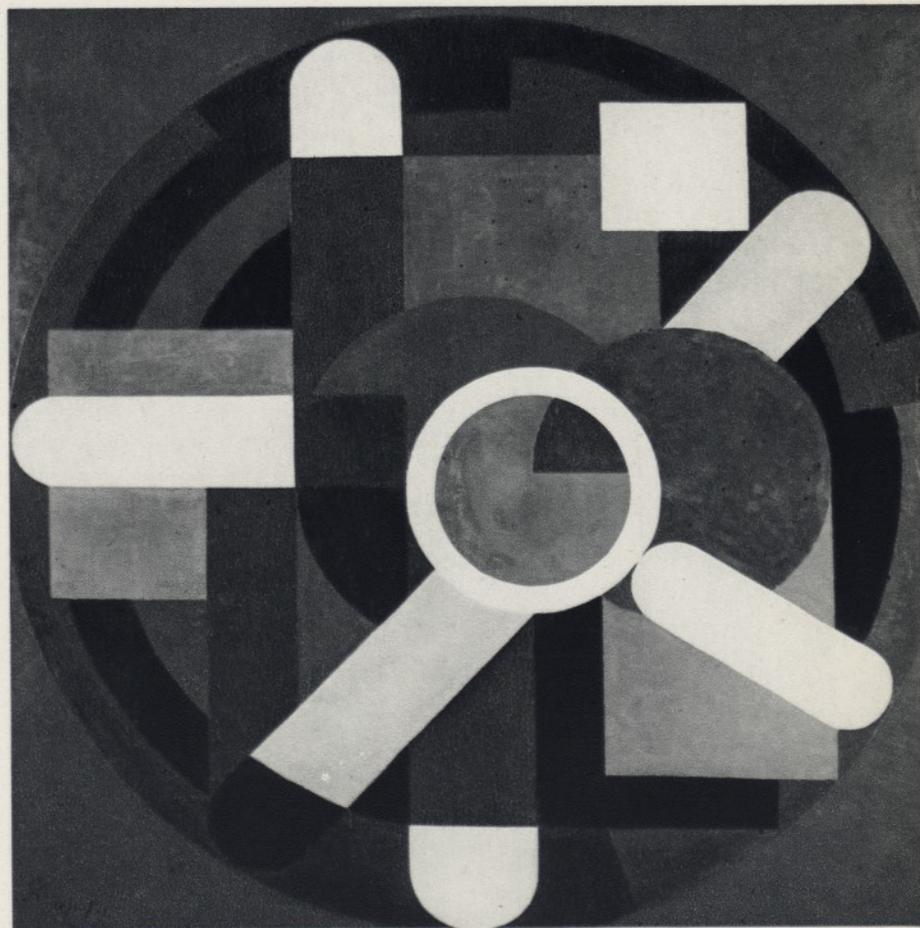


FREUNDLICH. Sculpture. 1929.

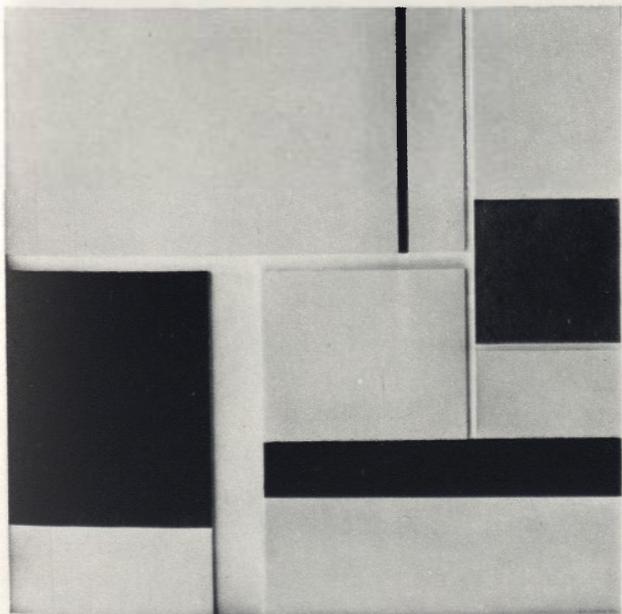


VICTOR SERVVRANCKX. Composition. 1924.

JOSEF PEETERS. Composition. Peinture. 1921. 150 × 150 cm.



GORIN. Peinture en relief. 1932.



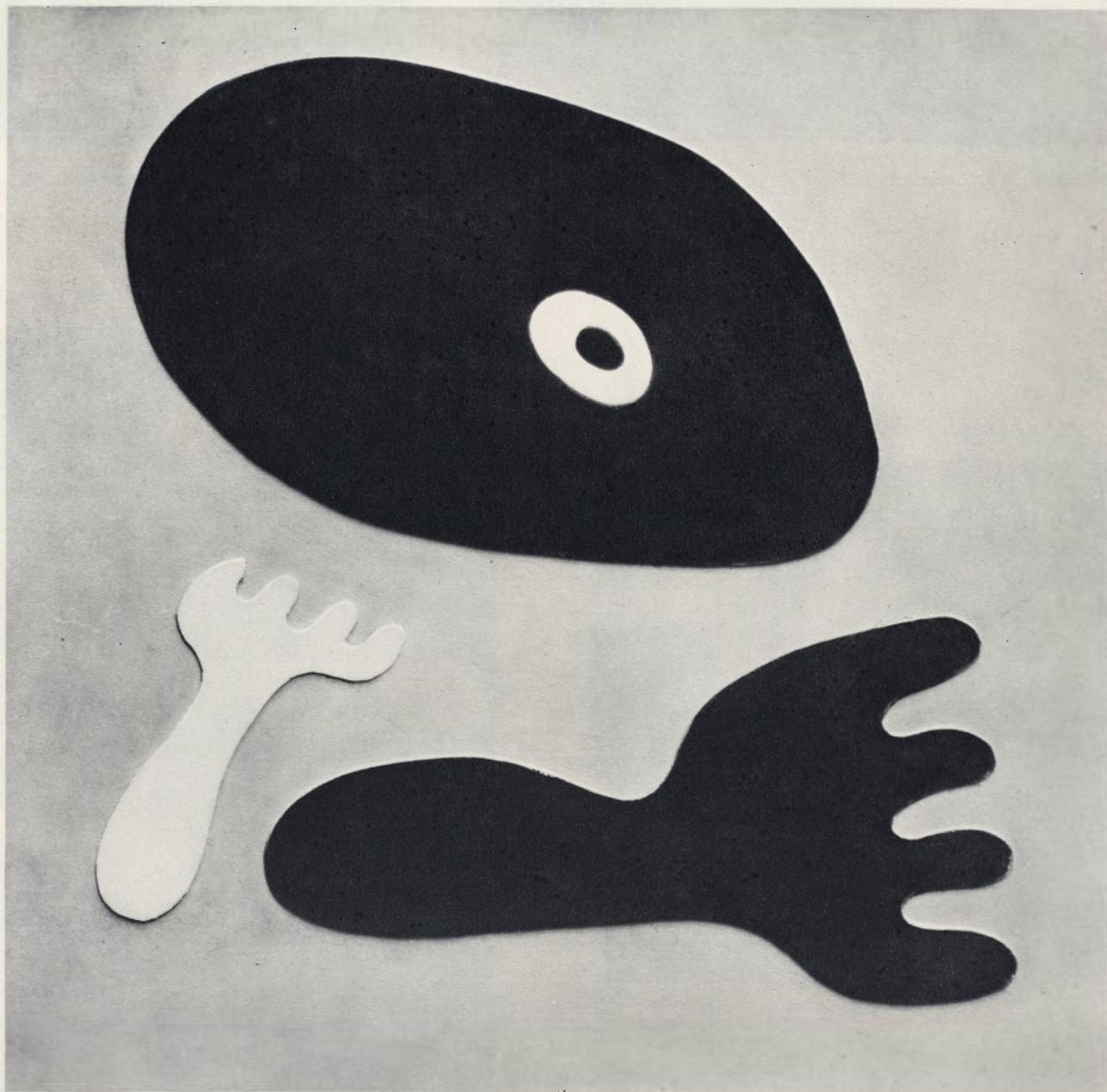
# Arcadie d'Arp

par Michel Seuphor

On ne peut décrire Arp, il faut le chanter. Avec une patate douce dans la bouche et une flûte à coulisse un peu cassée au bout des lèvres. Pourquoi cassée? Parce que ce qui n'est pas un peu usé n'est pas complet. Pourquoi coulisse? Parce que dans les coulisses on voit le vrai décor. Ou le vrai du décor. L'envers est le bon côté. Car la *belle* ne dort pas et elle n'est pas *au bois*. Et l'on voit les mites s'envoler des mythes.

Voici donc Arp, à la fois Jean et Hans et pourtant unifrons. Voici la vérité sur les formes. L'élégance involontaire de l'inélégance volontaire. L'art se donne le luxe de n'avoir aucune apparence d'art. Mais d'être. Quoi? Une présence. La nudité parfaite d'une forme présente. Et silencieuse plus qu'aucune autre sculpture. La Grèce réduite à sa plus simple candeur. Ligne pensée résumant mille lignes. Forme brève résumant mille formes, bou-

ARP. Nombriil et fourchettes. Huile sur carton. 1923. Coll. Janis, New York.





ARP. Grande tête, petit torse. Relief en bois. 1923. Collection particulière.

clant la boucle comme un apophtegme, parfois calmement surprenante comme un haï-kaï.

Arp aura soixante-quinze ans cette année. Ce qu'il peint, ce qu'il déchire, ce qu'il froisse, ce qu'il rondebosse est quelque chose à l'état naissant. L'esprit bourgeonne et c'est toujours la fleur de l'âge. De 1915 à 1962 rien n'a bougé. Le monde a beau changer de fond en comble, l'art faire des sauts de carpe, un Arp de 1962 est aussi frais qu'un

Arp de 1915, un Arp de 1915 aussi jeune aujourd'hui qu'en 1915. Le soleil ne se couche jamais sur ce clair univers.

De moustache en nombril, de virgule en nuage c'est le grand slalom des configurations où mainte académie fait un mariage d'humour.



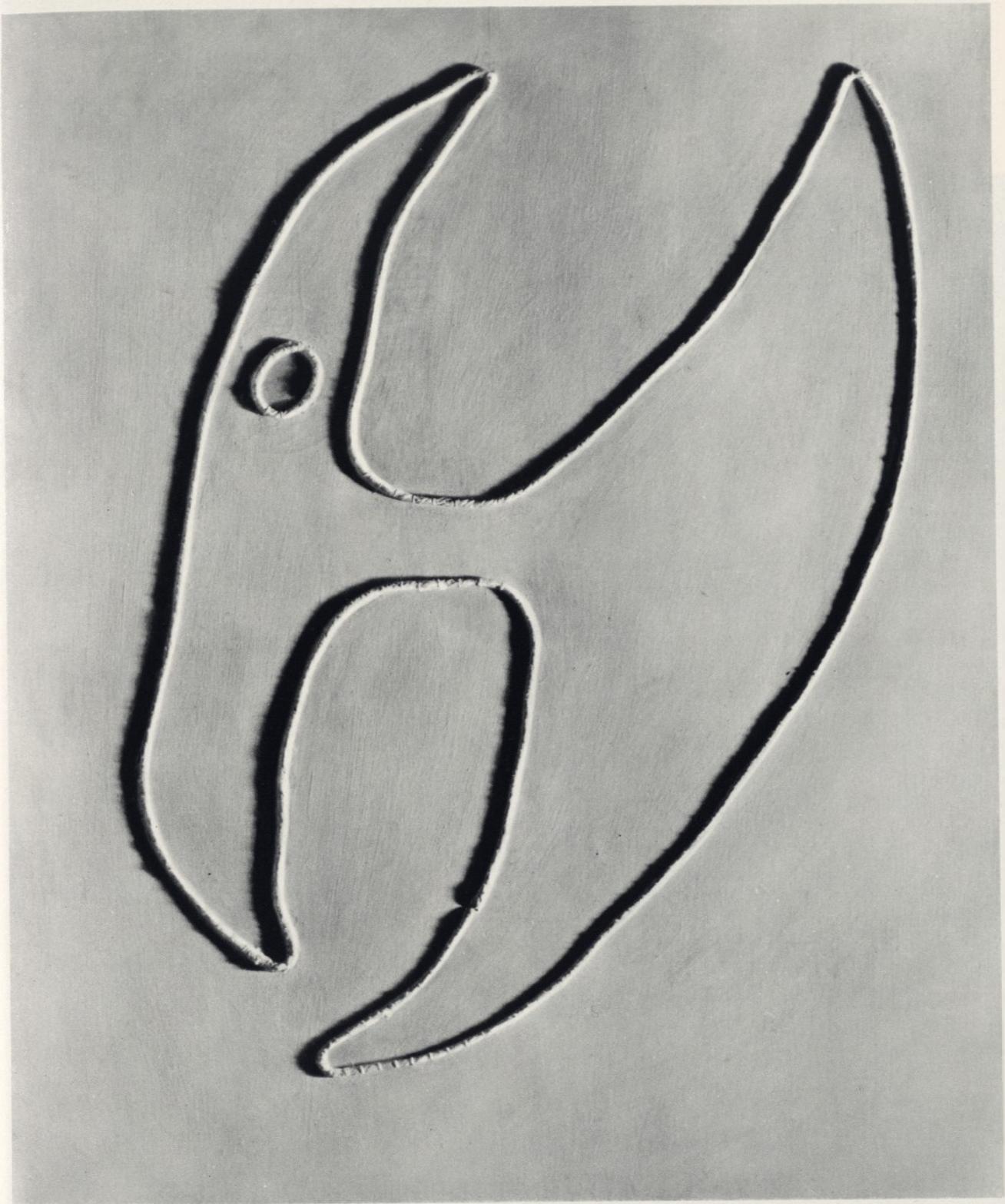
ARP. Plastron. 1927. Coll. Bruguère.

Où sommes-nous? Nous sommes à Meudon, dans un atelier entouré d'arbres et on y montre l'Arp le plus touffu dans toutes ses vertes ramifications. Arcadie d'Arp. On peut le feuilleter comme un album, l'effleurer, l'effeuiller, se poser à son ombre, l'herboriser, le traduire en grec et en latin. On peut même tenter de l'expliquer. Pourquoi pas? Mais explique-t-on l'être? Explique-t-on la vie? Les commentateurs auront bien des lignes ondoyantes à redresser et du papier froissé à re-

tordre. Mais de quoi donc ont-ils peur? Faut-il s'attaquer au plus simple? Ils s'attaquent au plus simple. Mais Arp demeure intact. Que n'a-t-on pas déjà écrit sur Arp! Que n'ai-je pas écrit moi-même! Peu de chose au regard de ce qu'on écrira. Farandoles, guirlandes et prosopopées autour d'un Terme (sans figure) ou d'un menhir (arrondi). L'œuvre est debout, la révérence passe.

MICHEL SEUPHOR.

Paris, février 1962.



ARP. Siamniaiserie. Ficelle sur toile. 1928. Coll. Tappenbeck. (Photos Etienne Bertrand Weill).

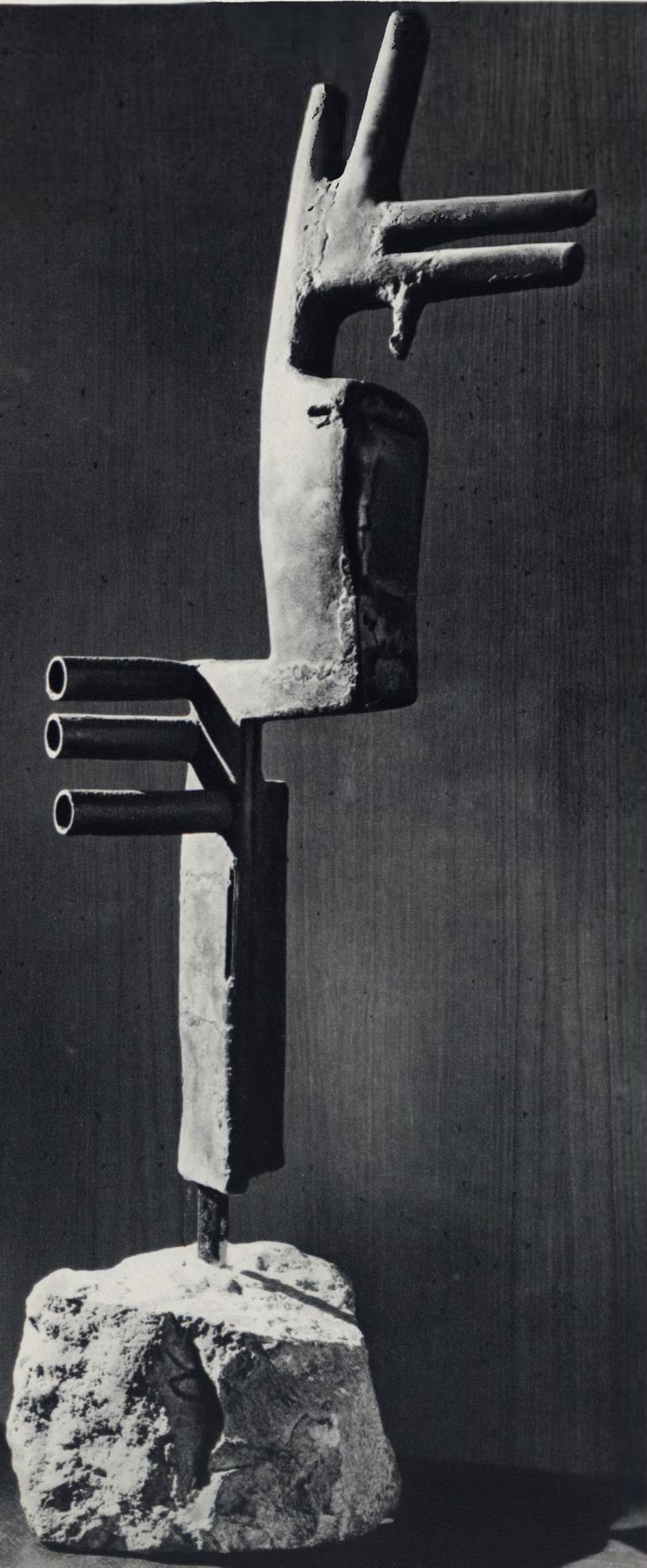
# Gonzalez

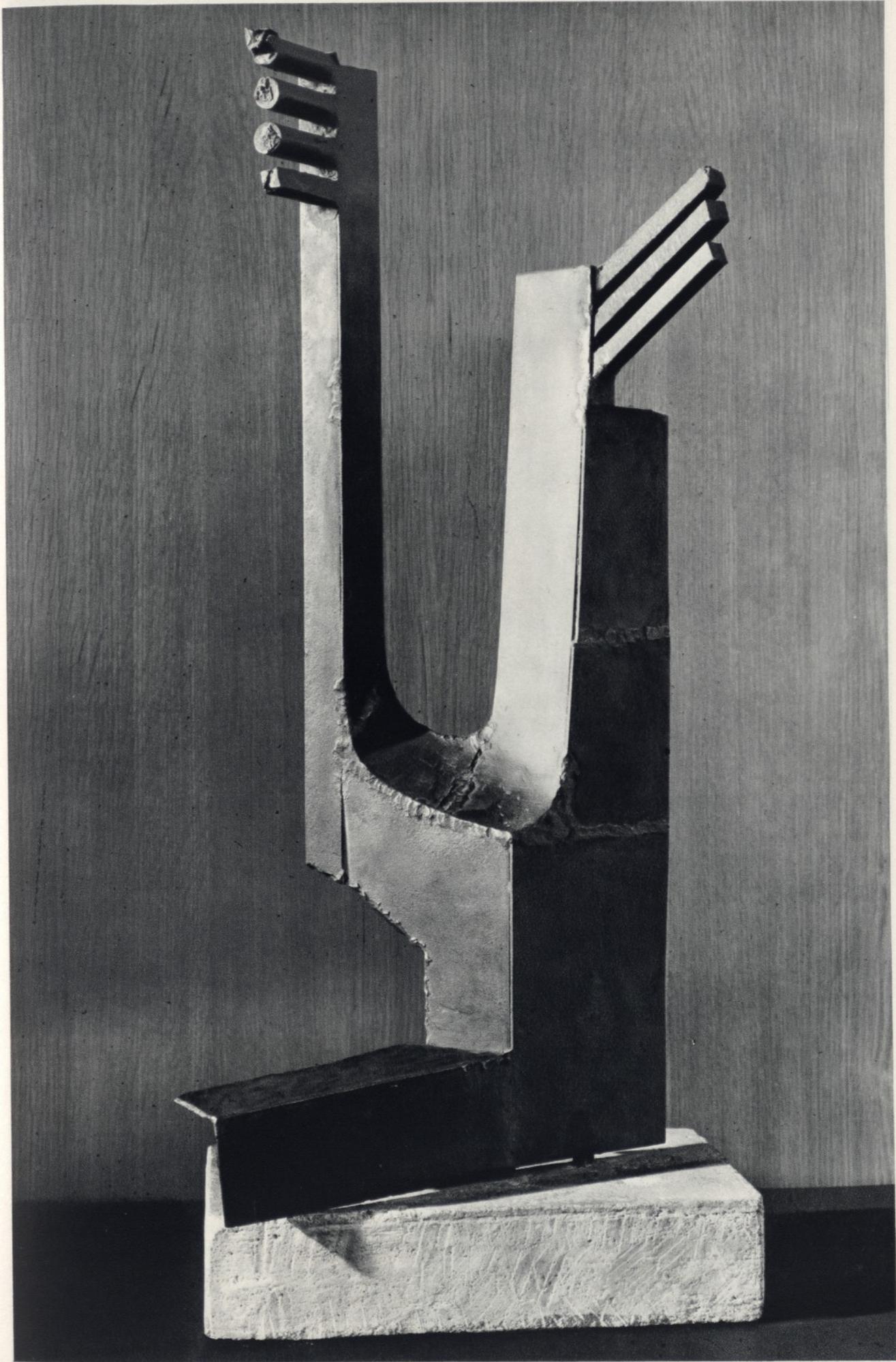
par R. V. Gindertael

Nous savons aujourd'hui, en conséquence des profondes répercussions de son œuvre sur un large secteur de la sculpture actuelle, que Gonzalez a été, le premier, conscient de nouveaux rapports entre la matière et l'espace, d'une nouvelle conquête possible de l'espace par une sculpture s'ouvrant à lui, et qu'il fut le premier à avoir entrepris cette conquête telle qu'il en avait exprimé les données précises: « Projeter et dessiner dans l'espace à l'aide de moyens nouveaux, profiter de cet espace et construire avec lui comme s'il s'agissait d'un matériau nouvellement acquis, là est toute ma tentative. » L'antériorité exemplaire de Gonzalez est basée bien plus sur la participation égale de l'espace et de la matière dans la constitution de la sculpture que sur le choix insolite du fer et même de la ferraille comme matériau; sa préférence étant devenue exclusive en raison de l'appropriation du fer et de sa technique d'assemblage par soudure, à ses intentions nouvelles.

Faut-il rappeler que c'est dans le courant des années 1927-1930 que Gonzalez a reconnu sa voie et s'y est engagé avec assurance, et à partir de 1930 qu'il a exécuté ses sculptures les plus linéaires dont l'abstraction va si loin qu'apparemment elles semblent abstraites. Pourtant la sculpture de Gonzalez n'est pas abstraite et n'a jamais prétendu l'être. Si nous ressentons à ce point et de plus en plus la présence et la permanence de l'œuvre de Gonzalez, comme nous ressentons toujours celles aussi de la sculpture de Brancusi, et si nous pouvons réunir dans un même sentiment d'admiration et de confiance ces deux pionniers, malgré les oppositions, voire les contradictions foncières de leurs desseins et de leurs moyens, c'est justement pour la lucidité de leurs refus des pétitions de principe, des contraintes purement formelles ou théoriques et des définitions ou des déterminations dogmatiques, au profit de l'usage des libertés plénières qui assurent la dignité et la puissance de l'acte créateur et de l'œuvre produite, au profit encore d'une « naturalisation » au monde de celle-ci.

L'actualité de Gonzalez est fondée certainement au premier chef sur l'invention plastique totalement originale qu'il a proposée et réalisée, et qu'il avait énoncée ainsi: « L'importance du problème à résoudre ici n'est pas seulement d'obtenir une œuvre harmonieuse d'un ensemble parfaitement équilibré. Non! mais d'obtenir ce résultat par l'union de la Matière et de l'Espace, par l'union des formes réelles avec les formes imaginées et suggé-





GONZALEZ. Sculpture en fer. 1936-37. Collection Hartung.



GONZALEZ. Tête. Sculpture en pierre. Collection Hartung. (Photos Delagénère).

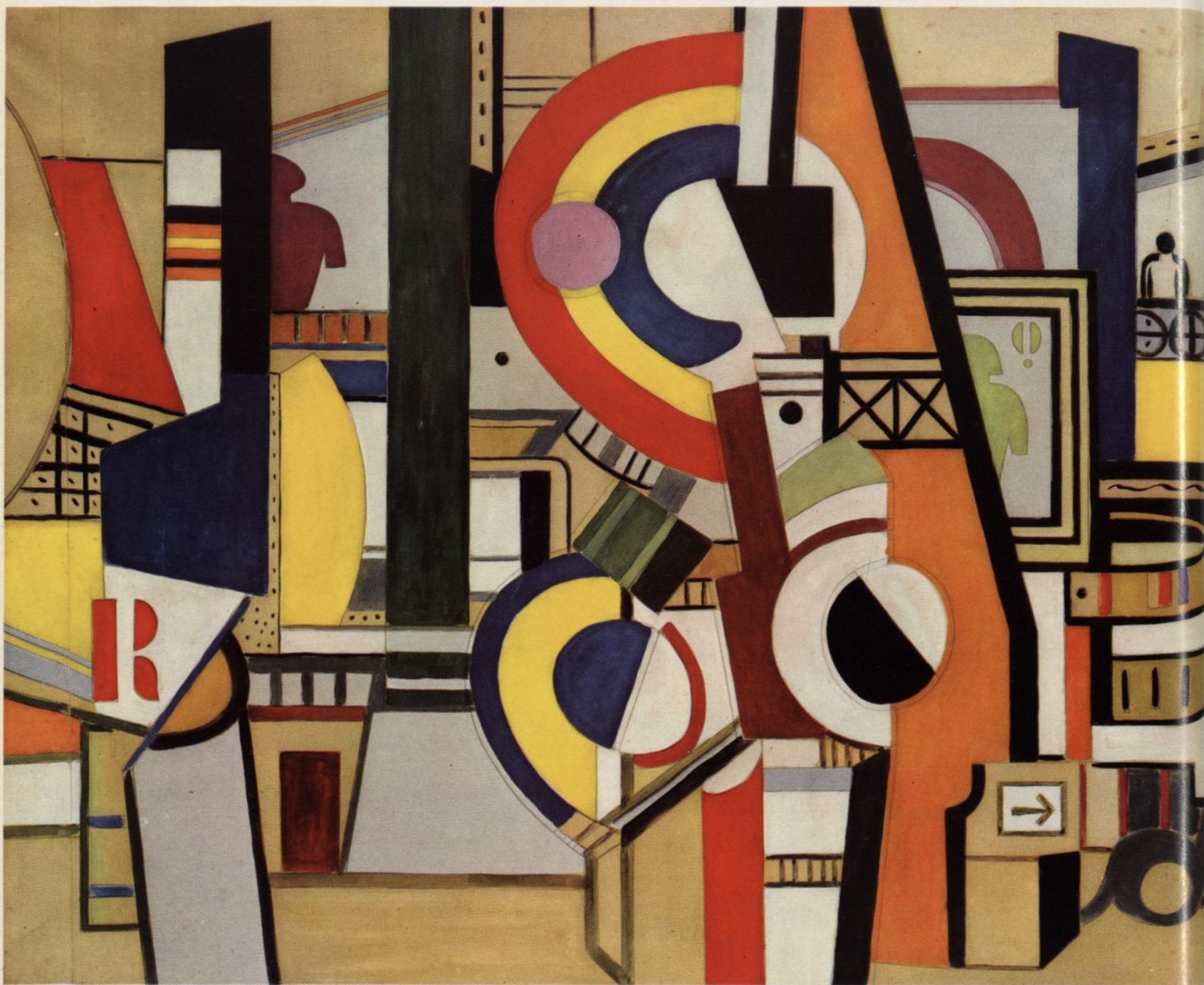
rées par des points établis ou bien par des perforations. Ces formes doivent être confondues et rendues indivisibles les unes des autres comme le sont l'un de l'autre le corps et l'esprit. Les déformations synthétiques des formes matérielles, de la couleur, de la lumière; les perforations, l'absence de plans compacts, donnent à l'œuvre un aspect mystérieux, fantastique, voire diabolique. C'est que l'artiste tout en transposant les formes de la nature, en leur insufflant une nouvelle vie, collabore en même temps avec l'espace qui les divinise ». Il faut donc aussi reconnaître maintenant le caractère exem-

plaire et actuel de l'œuvre de Gonzalez dans le témoignage qu'elle porte d'un dépassement du fait abstrait et dans la résolution spontanée de l'antinomie figuration-abstraction. Il ne faut pas oublier non plus que l'humilité et la noblesse artisanales de Gonzalez avaient retrouvé la dignité fondamentale du « faire » et de la matière, et sans doute aussi le sens primitif de l'acte humain dans une intervention fabricatrice en reprenant la démarche naturelle et consciente des rapports expérimentaux de l'homme avec l'univers.

R. V. GINDERTAEL.



Fernand Léger à table. (Photo Robert Doisneau).



LÉGER. Les disques et la ville. 1919-1920. 130 × 162 cm. Galerie Leiris. (Photo Delagénère).

# Fernand Léger et le monde moderne

par Pierre Descargues

Je me souviens d'avoir vu Fernand Léger à Venise à l'occasion d'une Biennale. Tous les peintres qui passaient là, de Kokoschka à Raoul Dufy, croquaient une ou deux gondoles à la sauce aquarelle ou bien, d'une table du Florian ou d'une fenêtre du Quadri peignaient les cascades de lumière qui rebondissent sur la place Saint-Marc depuis les coupes de la basilique et la façade éclatante du palais des Doges. Fernand Léger, lui, passait, se promenait, et quand on lui demandait ses impressions, il répondait: *c'est très beau, mais avez-vous vu Mestre?* Mestre, c'est l'inverse de Venise. C'est la ville industrielle où les torches des raffineries de pétrole brûlent haut dans le ciel, où les sphères des dépôts brillent dans le soleil, où l'on voit des cargos rouges et noirs glisser entre les fermes, car la campagne est aussi un port. L'eau des canaux ne reflète pas des façades gothiques, ou des ponts d'une blancheur sucrée, mais des usines d'aluminium, des grues, des cheminées, et le vent chasse vers la lagune des fumées noires et des flammes rouges. Spectacle dramatique dont le contraste avec Venise est frappant. C'était ce spectacle-là que Fernand Léger préférait. Je me demandais alors s'il n'y avait pas quelque affectation dans un tel choix. Mais non: Fernand Léger aimait vraiment ce qui était de son temps. D'instinct d'abord. Ensuite parce qu'il savait qu'il avait raison.

Fernand Léger, peintre cubiste. Oui. Il n'est pas sûr cependant que cet adjectif qualificatif qui évoque en nos mémoires le tableau-type avec guitare, paquet de gris, journal plié et compotier, rende bien compte des débuts de Léger. Si les historiens nous montrent, avec juste raison, en Picasso et Braque les initiateurs et les maîtres du mouvement, l'importance de leurs œuvres ne doit pas nous faire oublier qu'elles sont une exception, à l'écart d'un mouvement plus vaste, lié aux recherches qui se développaient alors en Europe: le futurisme en Italie, le néo-plasticisme aux Pays-Bas, le Blaue Reiter en Allemagne, le rayonnisme et autres mouvements russes, plus tard le vorticisme en Angleterre. À Paris-Montparnasse et à Puteaux, dans les groupes amicaux qui se formaient, on notait à des degrés divers le sentiment exaltant d'une transformation du monde, une transformation immédiate, visible. Les mots d'électricité, de cinéma, d'automobile,

d'avion, de haut-parleur, de train express quittent les colonnes des journaux pour entrer en poésie. Alors que les cubistes de Montmartre pratiquent un art d'allusions subtiles à la réalité, que Kandinsky à Munich est amené à refuser enfin toute référence à la nature, un mouvement contraire va s'affirmer, comme la dernière chance de la figuration.

Les thèmes classiques disparaissent; les portraits, les natures mortes, les paysages se dessèchent, ne servent plus que de structures imprécises, bonnes seulement à accrocher des idées neuves. Des thèmes nouveaux apparaissent en revanche qui, eux, ne manquent pas de vitalité: ce sont les thèmes de la machine et de la vitesse, intimement liés. L'homme en effet peut croire à une promotion nouvelle: désormais la terre est conquise; l'homme blanc peut en faire le tour; il trouvera partout les mêmes hôtels, les mêmes boissons et, ainsi protégé, passera d'un continent à l'autre en spectateur. Valéry Larbaud chante les pullmans; Blaise Cendrars le transsibérien. Morand explique qu'on s'ennuie presque de la même façon dans les palaces de Singapour et de Cuba. Les uns ne se serviront de ce sentiment de la puissance mécanique que pour en tirer un effet de contraste et opposer la tristesse constante au dynamisme nouveau. Les autres savent qu'il y a là une pulsation inouïe: Un Cendrars dira toute la joie que peut procurer un moteur. Apollinaire ira même jusqu'à présenter la guerre comme un bénéfique instrument de progrès technique. Fernand Léger ne le suivra pas si loin, mais il partage avec les poètes leur passion pour la beauté nouvelle. A la différence des futuristes qui ne s'intéressent qu'au mouvement, qu'il soit celui d'une danseuse ou celui d'une locomotive, il va directement, exclusivement vers ce qui est neuf et qu'on n'a jamais conçu comme des objets de délectation esthétique: aussi bien les bielles d'un moteur en marche que la force statique d'une culasse de 75 ouverte au soleil.

Ce goût pour le paysage moderne est chez lui naturel. De même que le Douanier Rousseau jugeait qu'il était « moderne », par rapport à Picasso « l'égyptien », parce qu'il peignait le désespoir des peintres de l'époque: les châteaux d'eau, les usines, les poteaux télégraphiques, les dirigea-

bles, les avions, de même Fernand Léger sera attiré tout de suite par les signes de la technique dans la nature. Ainsi peindra-t-il dès 1912 un passage à niveau. Les années qui suivirent l'enfermèrent dans son atelier: c'est l'époque des grands tableaux comme *la noce*, *le modèle dans l'atelier*, *la femme en bleu* qui se résoudreont dans ses premières œuvres non-figuratives: les *contrastes de formes*, juste avant la guerre.

La guerre: *c'est à la guerre*, disait-il souvent, *que j'ai mis les pieds dans le sol*. Léger est fasciné par les soldats, par leur langage vert, par leur aisance dans le monde nouveau. Ceux-là, le passé ne les encombre pas. Ils sont tout droits dans leur époque.

Leur amitié fortifiera Léger dans sa fois envers le monde moderne. Dès son retour à la vie civile, car les tableaux peints pendant la guerre sont des œuvres de transition, il a choisi sa réalité: tubes, bielles, sémaphores et, comme disait Apollinaire: *tu lis les prospectus, les catalogues, les affiches qui chantent tout haut - Voilà la poésie ce matin*, les affiches, ces immenses lettres qui couvrent les murs aveugles des grands immeubles, ce qui fait que l'homme vit au milieu d'un alphabet gigantesque. Ainsi tout ce qui l'entoure est-il né de sa main. Les tableaux de Léger sont alors des retables dédiés à la technique triomphante. *La ville*, *le remorqueur*, *les disques*, *les disques dans la ville* apparaissent comme des hymnes à la religion du progrès. Un tableau comme *les disques* (Musée du Petit-Palais) est un hommage au moteur, force de ce monde et symbole de la vie. *L'expression*, disait-il, *a toujours été un élément trop sentimental pour moi*. *Je sentais la figure humaine comme un objet*. *Et puisque je trouvais la machine si plastique, je voulais donner à la figure humaine la même plasticité*.

Cette veine-là ne se tarira jamais chez Fernand Léger, mais l'artiste se renouvelle. Il aura, lui aussi, comme Picasso et Braque, sa période « classique », peignant à sa façon des femmes dans un intérieur, des paysages animés. Il pratiquera l'abstraction. Il composera un film (*le ballet mécanique*). L'exaltation de l'après-guerre le laisse en effet disponible pour diverses aventures. C'est bien normal: Léger est un esprit méthodique qui s'attaque dans l'ordre aux problèmes nouveaux qui surgissent et les résoudra toujours de façon originale. Léger, peintre cubiste? Oui, mais la part majeure de son œuvre est bien au-delà du cubisme.

Paul Eluard lui disait: *tu es un maître*. Et en effet Léger avait une école, des disciples qu'il employait à la réalisation de ses grandes œuvres murales. Il fut sans doute le seul à pouvoir répondre aux commandes d'œuvres importantes. Ce n'était pas parce qu'il disposait d'une équipe, mais parce que son œuvre avait d'autres dimensions que celles qu'on cherche aujourd'hui dans l'œuvre des peintres. Nous nous attachons en effet à l'accidentel, au miraculeux, à l'éclair qui naît soudain entre deux

couleurs, deux formes. Chaque tableau ne doit pas seulement être signé, mais daté. Nous aimons l'artiste dans la vérité profonde qu'il livre soudain. Son tableau, c'est lui révélé telle année, tel jour à telle heure. L'œuvre de Fernand Léger s'oppose à cet art de prélèvements, d'échantillons d'une vérité humaine variable. Léger apporte un art de concepts clairs, de structures visibles, et il serait tout à fait possible de raconter l'évolution de son art en chapitres simples: *contrastes de formes*, *contrastes d'objets*, *couleurs en dehors des formes*, *couleurs à l'intérieur*, chaque entreprise étant toujours poussée à l'extrême limite de ses possibilités et tout cela s'enchaînant par des articulations visibles: comme un tableau de Léger.

Une telle œuvre correspond évidemment à la structure actuelle de la société technique où l'ingénieur conçoit, le dessinateur dessine, l'ouvrier exécute. Léger savait s'appuyer sur les talents des exécutants et a toujours laissé à ses verriers, ses céramistes, ses mosaïstes comme aux peintres de ses propres décorations murales une marge de liberté qu'un peintre tachiste ne pourrait tolérer, tant son art est subtil.

En ce sens Léger fut sans doute le plus grand peintre moderne. Il ne refuse pas la société: il s'y inscrit, il y milite; il peut répondre à ses souhaits; il peut y jouer un rôle révolutionnaire. Pauvres gouvernements que les nôtres qui n'ont pas su le prendre pour artiste officiel. Quand je me promène aujourd'hui dans Paris qui, sous les nettoyeurs, perd sa crasse, blondit à vue d'œil, je pense à la proposition que Léger faisait vers 1937: *on emploierait pour nettoyer et gratter les façades des maisons 300.000 chômeurs et on créerait ainsi une cité lumineuse et blanche*. *Des avions aideraient aussi à créer ce pays féérique*. *Le soir la Tour Eiffel, comme un chef d'orchestre ferait jouer sur les rues les plus puissants projecteurs*. *Des haut-parleurs diffuseraient une musique mélodieuse*. Il aura fallu 25 ans. Que Léger serait content s'il se promenait aujourd'hui dans Paris.

Malgré l'indifférence des gouvernements, Léger aura cependant modifié et notre paysage urbain et notre façon de regarder le monde.

Influences mineures: il est certain que la façon de composer les étalages a été fortement influencée par Léger. Sa théorie de l'objet isolé, mis en contraste avec un autre et les deux objets créant ainsi une tension, a été entendue par les étalagistes. De même sa façon d'employer les lettres dans l'illustration de *la Fin du Monde* de Blaise Cendrars n'a pas été oubliée par les affichistes, et même les compositeurs des annonces lumineuses se sont souvenus de ce qu'il disait des contrastes de formes et de couleurs. Tout cet art passager doit beaucoup à Fernand Léger. Et si besoin de preuve supplémentaire en était, on se rappellera que nombre de ses élèves ne sont pas devenus peintres, mais décorateurs ou affichistes.

Influence majeure: la polychromie des immeu-



LÉGER. La ville. Peinture. 1919. Musée de Philadelphie, Coll. A.E. Gallatin.

bles. On la voit aujourd'hui atteindre à la Caco-chromie: le moindre entrepreneur de peinture se croirait déshonoré, lui qui avait été élevé dans les règles de la sobriété, s'il ne badigeonnait pas chaque façade de plusieurs couleurs. On doit certes l'idée de ce renouveau aux théories mises en jeu par la revue hollandaise *De Stijl*, mais Léger en fut le plus ardent défenseur en France et il put dans l'hôpital de Saint-Lô mettre en application son désir de colorier l'univers. Au reste, il s'était aussi soucié de la décoration intérieure des maisons et avait étudié le rôle de la couleur et les effets de la

dissymétrie dans les peintures et les ameublements. Là aussi les recherches de Léger ont abouti... après sa mort.

Enfin, encore qu'il soit bon de se souvenir de cet homme comme de celui dont les idées étaient applicables à tous les domaines, architecture sacrée ou profane, décoration, théâtre, cinéma, éclairage, son apport le plus important touche sans doute à notre façon de voir. Léger a haussé à la dignité de thème poétique, d'objet de méditation, les passages à niveau, les signaux de chemins de fer, les garages, les automobiles, les ré-



LÉGER. La belle équipe. (Epoque américaine) 1943. (Photo Cauvin).

seaux de fils électriques ou télégraphiques qui couvrent les pays, soutenus par d'extraordinaires pylônes, les publicités géantes crevant de leur couleur les paysages tranquilles, les poutres des constructions métalliques, les bicyclettes, les voitures qui rouillent dans les cimetières mécaniques des U.S.A., tout cela justement que les paysagistes écartent avec soin de leur bonne vieille nature. Aussi Mestre lui plaisait-elle plus que Venise.

Fernand Léger avait accepté son temps, y compris l'industrialisation, et la notion des masses et tout ce qu'elles entraînent d'impersonnalité de nivellement. Il avait retourné tout cela en sa faveur, créant un art qui pouvait exalter les foules, qu'elles soient composées de métallos ou d'intellectuels raffinés. Il aurait pu être notre Rubens si nos gouvernements avaient été plus clairvoyants envers le seul grand maître d'aujourd'hui qui eût accepté et pu tenir un rôle officiel. Mais telle que

nous la voyons aujourd'hui, cette œuvre qui aurait pu pénétrer plus profondément dans ce pays, il nous semble que, plus que toute autre, elle l'incarne par son dynamisme et sa clarté, sa franchise et sa mesure. D'ailleurs, imaginez les archéologues de l'avenir découvrant sous leurs pioches une mosaïque enfouie à Bastogne, à Alfortville, à Assy ou à Saint-Lô. Un fragment apparaît. Ils se penchent. Tout de suite, ils reconnaissent: *Europe, XX<sup>e</sup> siècle. C'est un Léger.* On n'identifierait pas aussi bien tous les grands peintres d'aujourd'hui.

Pour cette raison-là (et bien d'autres) je crois que Fernand Léger, qui n'a plus aujourd'hui d'influence sur les jeunes (mais c'est simplement ce calme qui suit les disparitions), je crois que Léger est sans doute l'artiste le plus représentatif de la première moitié de notre siècle. Du moins est-il le seul qui ait su en dire les beautés et les vertus.

PIERRE DESCARGUES.

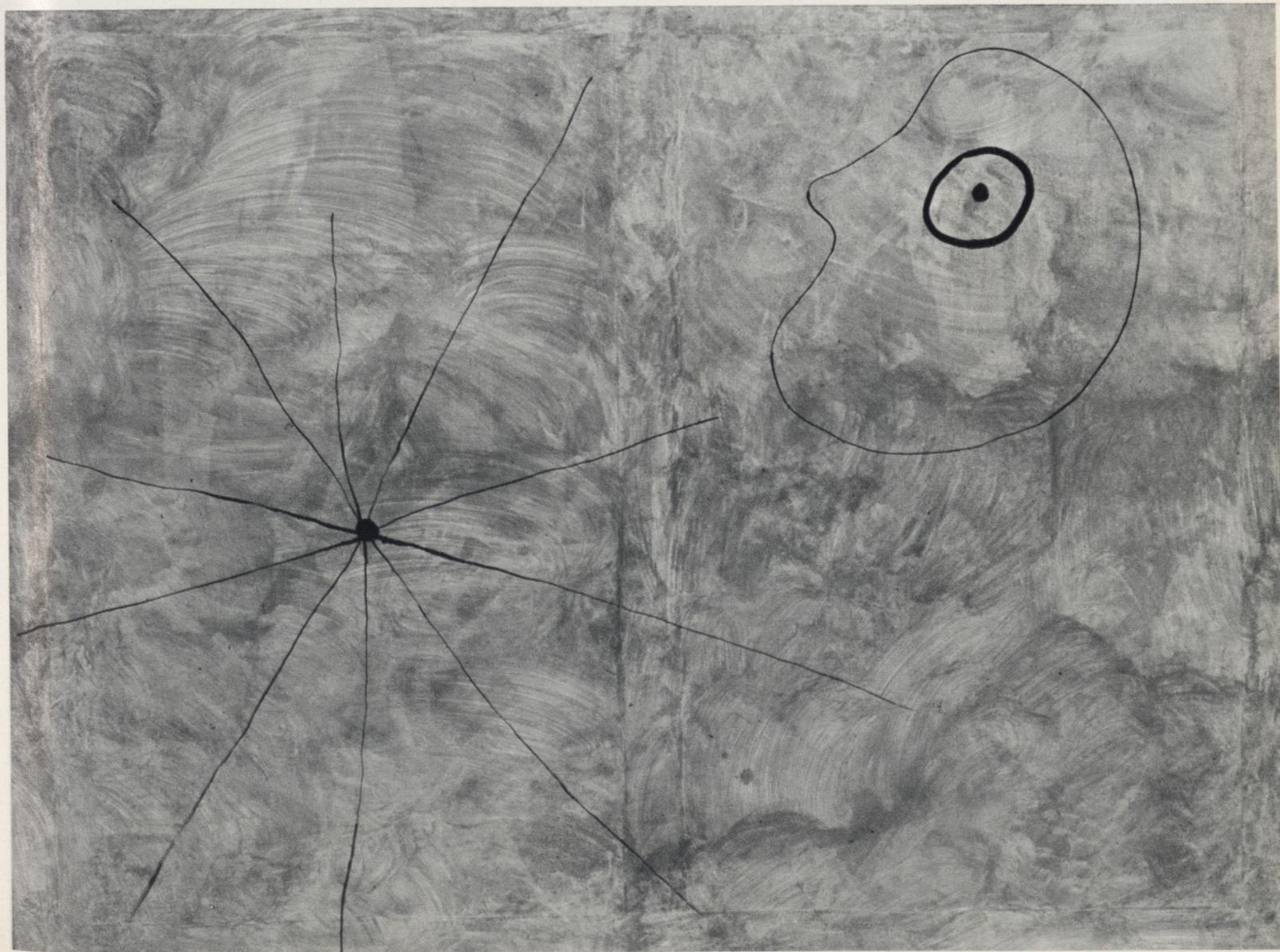
# Miró précurseur

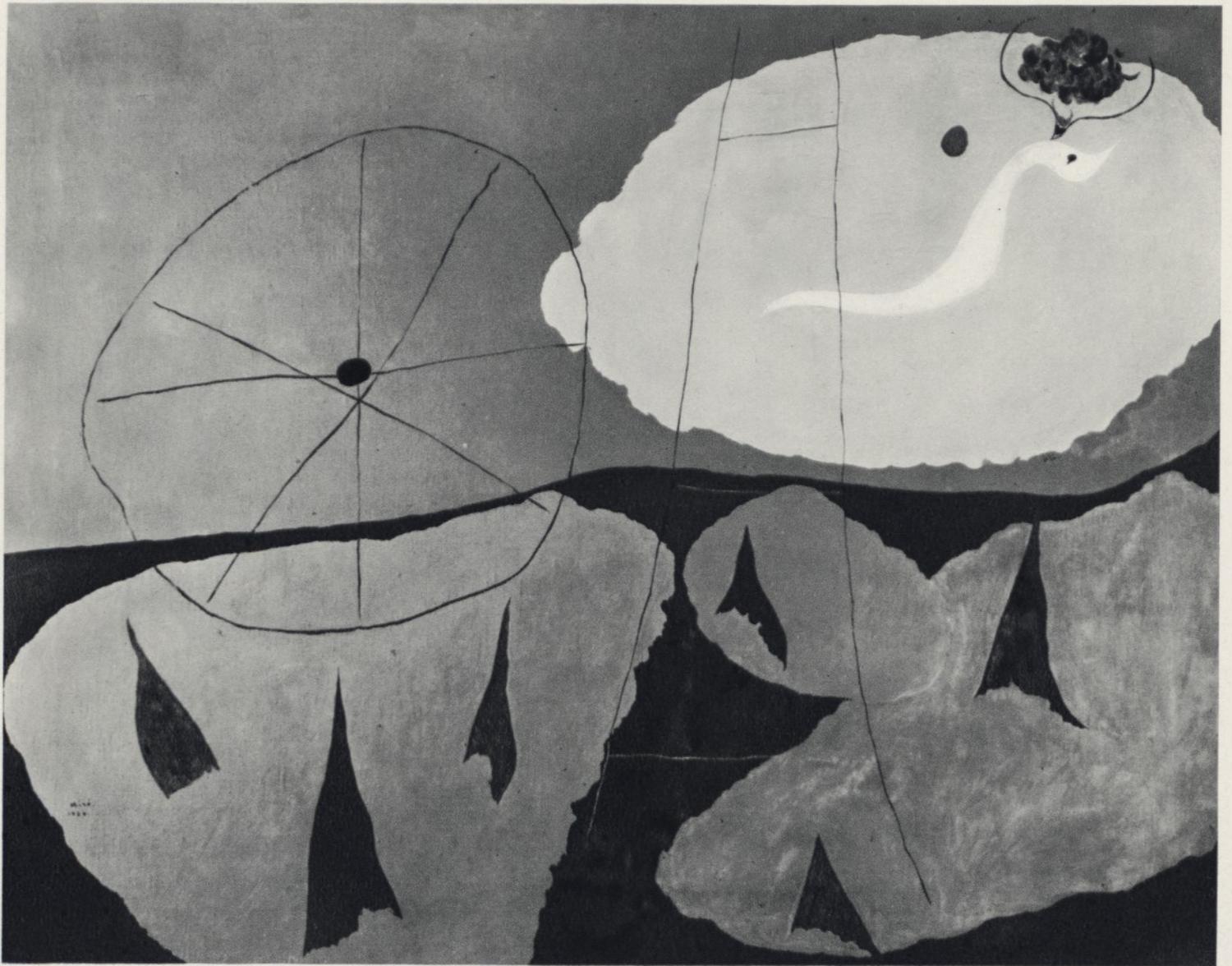
par Yvon Taillandier

Il n'y a pas si longtemps — cinq ou six ans à peine — dire de Miró qu'il était un précurseur semblait un paradoxe. En effet, les styles nouveaux que de nombreux artistes allaient pratiquer ou pratiquaient, et que son œuvre annonçait dès la période qui va de 1925 à 1940, ou bien n'étaient pas aussi connus qu'ils le sont actuellement, ou bien venaient de naître, ou encore n'étaient pas nés. Aujourd'hui, il en est tout autrement, et l'on peut d'autant mieux

se rendre compte de tout ce que contenaient de futur les travaux accomplis par Miró, que toutes ces futuritions, qui sont devenues le présent, peuvent être nommées et désignées d'une façon précise: ce sont, notamment, la figuration imaginaire du groupe Cobra, le style souple, la peinture simple, la peinture calligraphique, la peinture de geste, les peintures perforées, les collages et les assemblages contemporains. A cela il faut ajouter

MIRÓ. Tête et araignée. Peinture. 1925. 88 × 115 cm. Ancienne coll. Jean Arp.



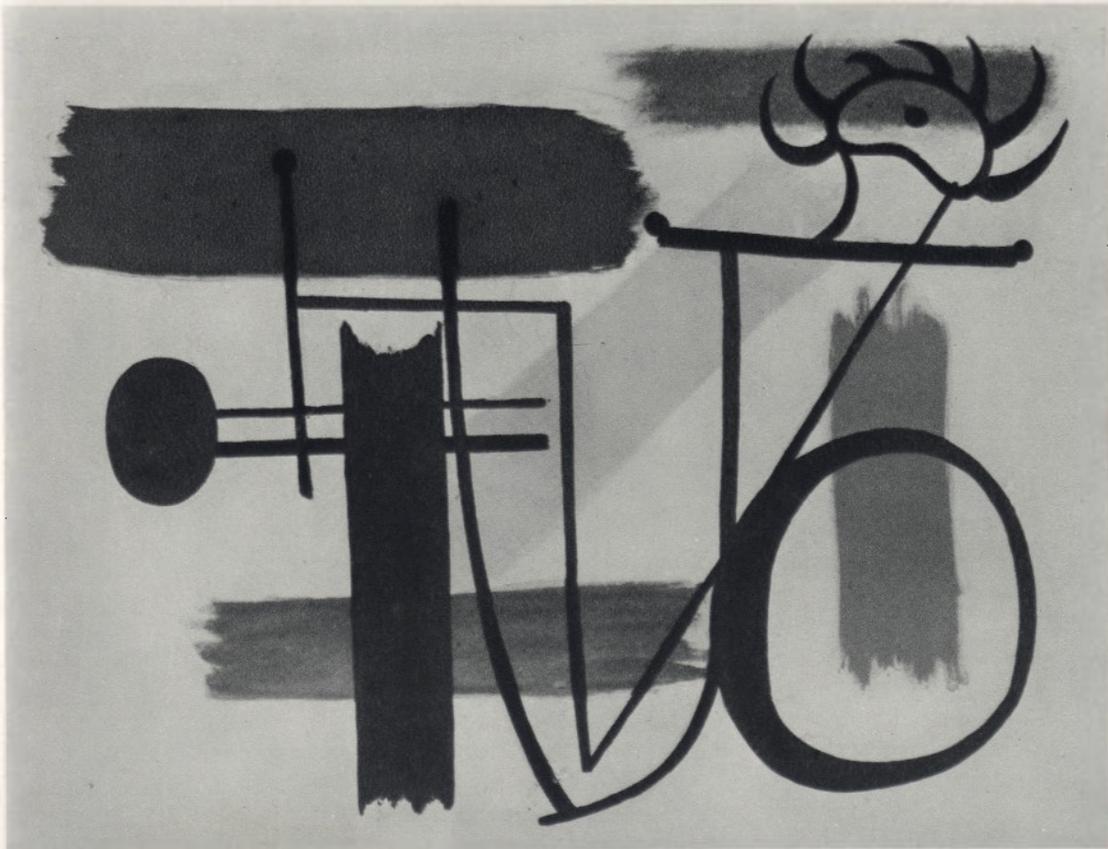


MIRÓ. Paysage. 1926. 81 × 100 cm.

le lettrisme et le chiffrisme, car Miró s'est très vite aperçu de la puissance de choc et du pouvoir de séduction que possèdent ces formes dont l'usage et la répétition voilent ordinairement les vertus esthétiques. En 1927, il composa un tableau qui ne comportait qu'une étoile de dimension moyenne et deux énormes chiffres constituant le nombre quarante-huit. Deux ans plus tôt, en 1925, il peignit une toile où l'on ne voyait guère qu'une ligne floue et un minuscule point sur une surface frémissante, mais monochrome. En somme, il faisait déjà ce qu'il allait refaire vingt-six ans plus tard, l'an dernier, et ce que plusieurs jeunes artistes entre temps — Degottex, Tapiès, Yves Klein, entre autres — allaient également entreprendre: des peintures dont l'extrême simplicité fût capable de

s'adapter à la lassitude visuelle d'une époque où l'on pourrait parler du supplice de voir, comme il y avait autrefois le supplice de l'eau, tant on est gavé de formes, de couleurs et d'images, ne serait-ce que par les voyages, la photographie, le cinéma et la télévision. Époque de contrastes et de mélanges que symbolise parfaitement la technique du collage insolite ou de l'assemblage suprenant, tel que ce tableau exécuté en 1935 par Miró, où des personnages peints grouillent autour d'un énorme nœud de vieille corde cloué sur le support. Même cette idée de récupérer un déchet — une corde usée — pour lui insuffler une vie nouvelle est caractéristique de la pensée artistique actuelle qui découvre que nous vivons en un temps où tout peut devenir significatif et utile, jusqu'aux déchets

et aux débris qui, par exemple, en archéologie, deviennent de précieux repères et constituent parfois des révélateurs du plus lointain passé. Et enfin cette audace qui consiste à perturber la surface par un volume étranger témoigne également d'un goût très actuel pour le mélange de la sculpture et de la peinture — goût qui peut aussi amener l'artiste à creuser, à trouser sa toile. A ce propos un nom vient inévitablement à l'esprit: Fontana, qui perfore aujourd'hui ses tableaux. Mais là encore Miró est un précurseur, car, en 1938 déjà, il a peint sur des cartons perforés. Depuis ces dix dernières années, on s'est beaucoup occupé de la peinture calligraphique. Or Miró, dès son abandon du cubisme, en a fait, et il continue d'en faire, car la ligne calligraphique, cette ligne de l'écriture — qu'il ne faut pas confondre avec la ligne géométrique sans largeur —, ce trait tantôt fin, tantôt large, énorme même, tantôt délié, tantôt plein, est partout présent dans sa peinture. Jusqu'à ses points, si typiques de son style (points eux aussi non-géométriques et capables de toutes les variations du plus petit au plus gros) appartiennent au système de l'écriture, en qualité de ponctuations parfois hypertrophiées. De la peinture calligraphique à la peinture de geste, il n'y a pas loin. Le rideau de scène exécuté par Miró pour le ballet « Jeux d'enfants », en 1932, comporte principalement de grosses barres sombres qui donnent cette impression de geste physique et primordial qu'on aime à éprouver de-



MIRÓ. Jeux d'enfants. Ballet.  
Rideau de scène. 1937.

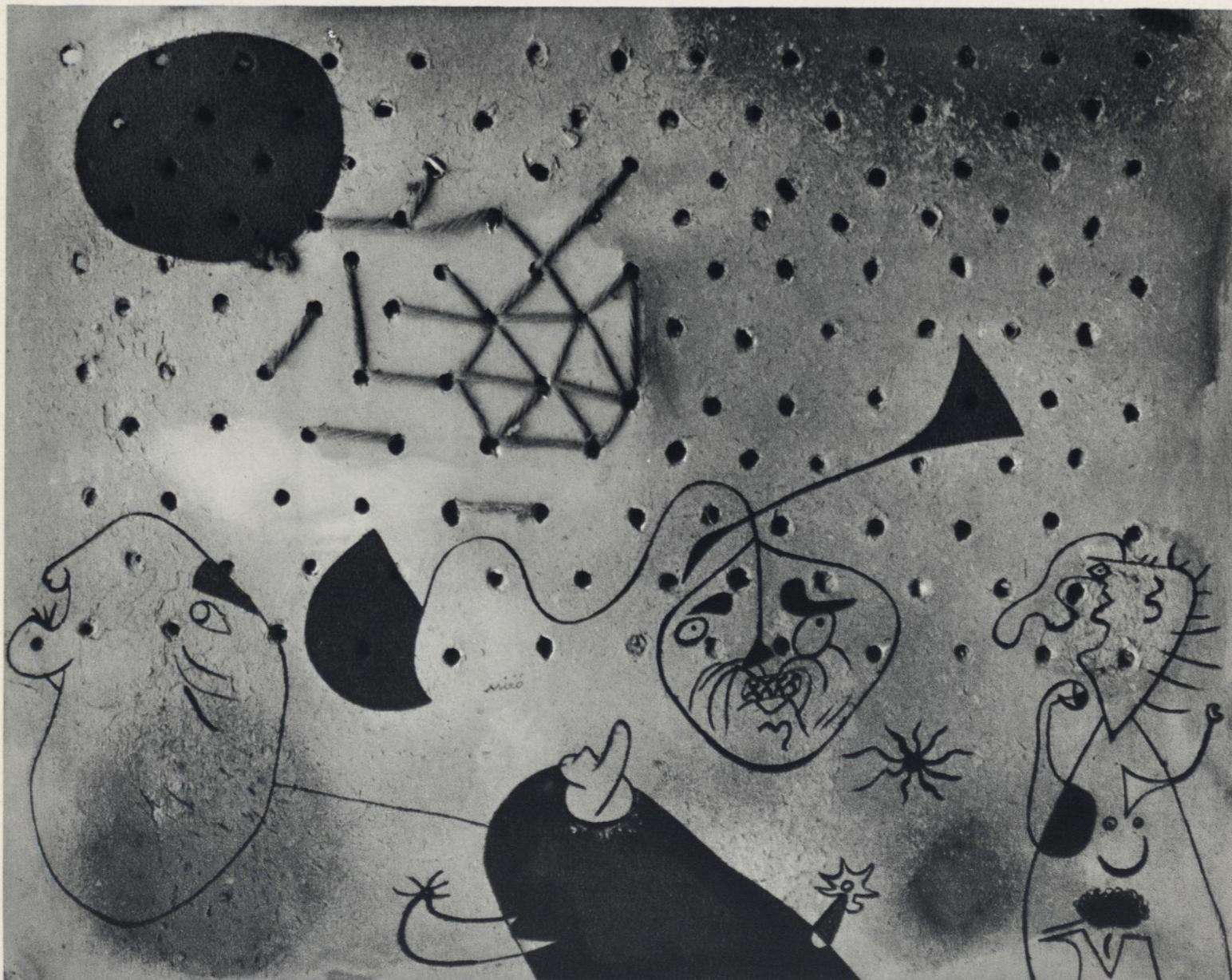


vant la peinture de geste. Mais ce n'est qu'un aspect du style de Miró qui s'exprime plus souvent par des tracés volontairement hésitants, se heurtant à d'invisibles et minuscules obstacles qui suffisent à les détourner et leur donnent une souplesse de filet d'eau sinuant entre des grains de sable, — souplesse, ou, plutôt, naturel recherché par Asger Jorn, le fondateur du groupe Cobra. Entre le groupe Cobra, fondé en 1948, et Miró il existe, d'ailleurs, une autre affinité: la figuration inventée. A l'imaginaire humanité grenouillante, batracienne d'Asger Jorn et d'Appel, ou infantile d'Alechinsky, répondent les foetus grimaçants, agressifs, ironiques et remuants de Miró.

YVON TAILLANDIER.

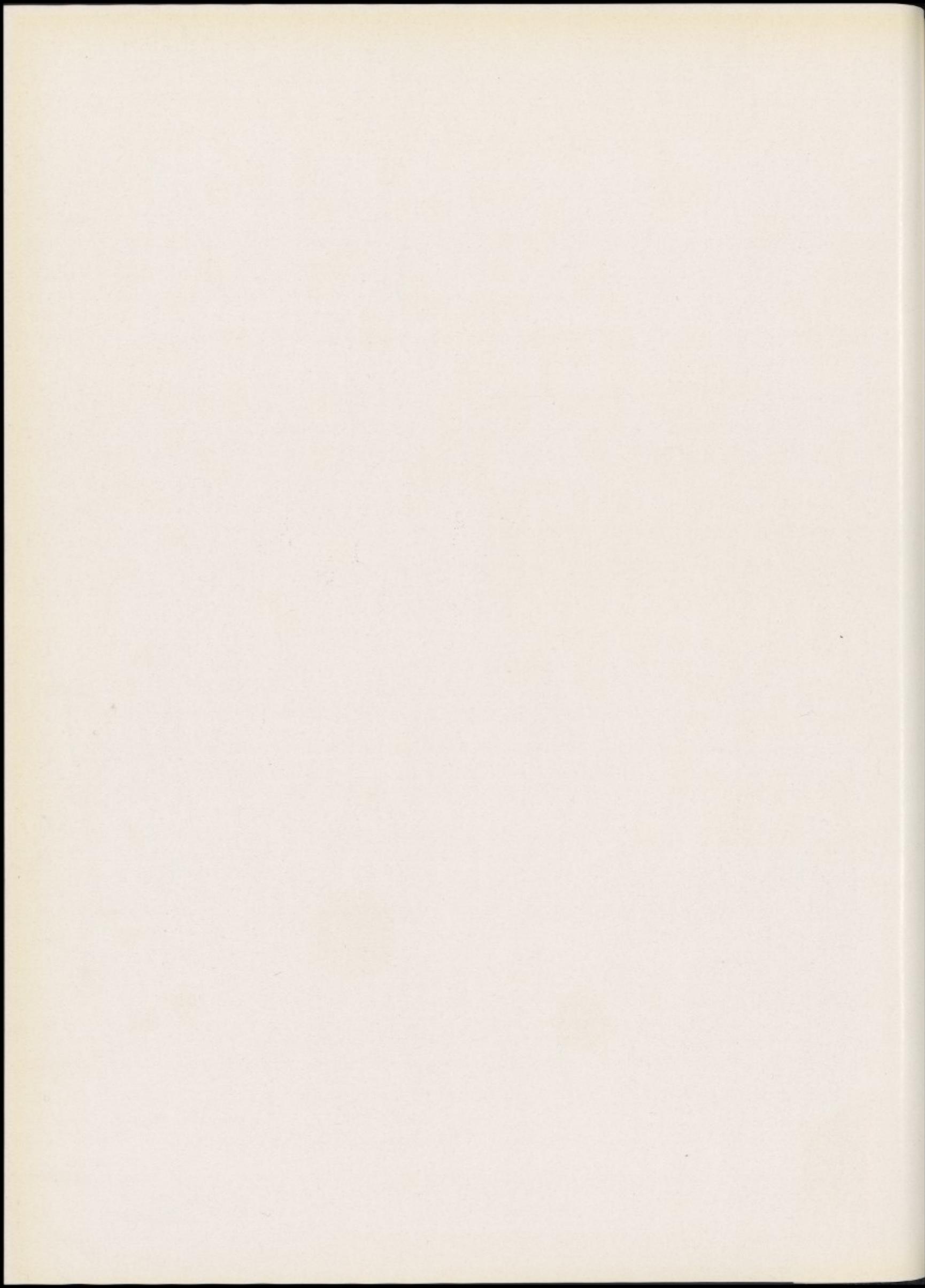
MIRÓ. Corde et personnages. 1935. New York, Museum of Modern Art.

MIRÓ. Carton perforé avec croisillon de laine. 1938. Coll. Pierre Matisse, New York.





MIRÓ. La Sauterelle. 1926. 114 × 146 cm. (Photo Held).



# Alexandre Calder et la sculpture éolienne

par Pierre Guéguen

Il y a, semble-t-il, des germes d'idées présents dans l'air du temps que l'on voit poindre en réalisations nouvelles, à la fois sur dix lieux de la planète. L'ésotérisme n'ignore pas ces présents périodiques, qui tombent sur les élus ouverts à la manne céles-

te. Il y aurait là comme des parachutages de thèmes!

Ces considérations optimistes ne sont point de trop pour servir de préambule à l'événement que constitue une sculpture ailée! Le siècle vingt avait

CALDER. Mobile. 1934.



trente ans quand l'idée du mouvement agita les esprits. A peine Giacometti l'avait-il effleurée à Paris, qu'un autre aubain de Paris, Alexandre Calder, se mit à l'épanouir en vastes fleurs, dans les espaces américains.

Calder, qui travailla à Aix il y a quelques années, incarne bien l'anglo-saxon d'élite et ses contrastes. Il est réaliste et humoriste, ingénieur et poète, artiste et mécano. C'est un monsieur positif, mais qui souffle des bulles d'arc-en-ciel parmi la foule la plus terrestre. Un gros monsieur, mais qui découpe des papillons abstraits d'une grande ténuité, dans de la tôle inoxydable. C'est Caliban, ogre, qui a fini par manger Ariel, ce pigeon, et maintenant Ariel lui sort par des doigts, et ces doigts figent des choses-fées, de légers pétales de métal, au bout de fils non moins légers, qui ondulent dans l'espace.

Ingénieur, oui, ingénieux ingénieur. Néanmoins Calder est aussi fils et petit-fils de sculpteur. A 27 ans un journal de New York l'embauche comme dessinateur, l'envoie tous les soirs au cirque Barnum où il croque, sous le chapiteau, les créateurs les plus mobiles qui soient: l'écuyère et le trapéziste. Le dessinateur Calder les croque; mais le mécano Calder se les explique avec du fil de fer, des morceaux de bois, des chiffons. Il forge des marionnettes désopilantes, qu'il exposera en 1926, à Paris, au Salon des Humoristes.

Exposer n'est rien; il faut que bougent les poupées bougeantes. Calder donne des représentations de son Cirque Miniature dans son atelier, devant des artistes d'avant-garde. Succès et avant-garde obligent! Amené à augmenter et à renouveler sa troupe, le montreur se surpasse. Éliminant le pittoresque des matériaux tirés du bric-à-brac, il n'emploie plus que le fil de fer, le plus solide des traits dessinés. C'est que même pour ces petits bouts de personnages comiques, il veut le style. Mais le mécano est toujours là, qui cohabite avec l'artiste.

Une visite qu'il fait en 1930 à l'atelier de Mondrian comptera pour Calder, qui se met dès lors à sculpter des formes pures abstraites, que Jean Arp appellera plus tard des *Stabiles*. Racontant sa visite à Mondrian, Calder note, devant les géométries rouges, bleues, jaunes qui vivaient sur les murs blancs: « Je songeais combien il serait beau que tout cela se mît à remuer! » Et tandis que, rentré chez lui, le jeune artiste stimulé recommence à peindre, il ne peut s'empêcher de penser: « Mais un fil de fer ou quelque autre matière à tordre, courber ou déchirer est toujours un meilleur excitant pour ma pensée. »

On ne saurait mieux s'analyser. En 1932, pendant qu'il polychrome comme Mondrian, des formes sculpturales abstraites, il se met à les animer, vraiment parce que c'est plus fort que lui. Et

c'est si fort, en vérité, que loin de s'arrêter à ce qui est déjà une révolution: l'invention des *Mobiles*, il ne peut s'empêcher d'aller plus loin et d'orchestrer ces *Mobiles* (le mot est de Marcel Duchamp). Il les agence à la fois comme des mécaniques subtiles et comme des marionnettes.

Certes il y a, au départ de Calder, un incontestable humour abstrait, que ses croquis de cirque, son passage aux Humoristes, ses représentations de marionnettes et le grain de fantaisie de ses œuvres ne sauraient cacher. Mais la fantaisie, bien que trop souvent galvaudée, continue à vouloir dire poésie. Ce n'était donc pas là simple jeu, ou plutôt c'était là un grand jeu, qui irait loin dans l'avenir, non seulement du père de ces *Mobiles* nouvellement baptisés, mais de l'histoire de la sculpture. Pour la première fois au monde une sculpture, au lieu de se déplacer par rotation mécanique de son socle, était douée de mouvements réels, ce que, malgré l'automate de Vaucanson, la sculpture imitative n'avait osé tenter. Ici il n'y avait pas imitation et il ne s'agissait plus, pour Calder, de marionnettes. Il y avait une idée cosmique et un grandiose essai de demiurge.

Ayant quitté Paris, non sans avoir séjourné auprès de Miró, grand maître des formes légères lui aussi, Calder acheta une ferme dans le Connecticut. Là, il s'adonne avec passion, non seulement aux *Mobiles Eoliens* qu'il vient de créer, mais à une recherche mécanique dans toutes les voies possibles, comme s'il ne voulait laisser aucun domaine inexploré, mais faire profiter la sculpture de tout ce qu'un ingénieur mécanicien, comblé de dons, était chargé de trouver.

En 1933, il forge le *Mobile motorisé*, géant, le *Cadre blanc*, que lui permettent les vastes pièces de sa nouvelle demeure; puis le *Poisson d'Acier*, premier *Mobile de plein air*, en harmonie avec les spacieux horizons américains, qui désormais l'inspirent.

Pour l'Exposition Internationale de Paris, en 1937, Calder exécute une *Fontaine* en acier goudronné, pour la Société du Mercure d'Almaden, et, pour la Foire Universelle de New York, en 1938, un opéra de quatorze jets d'eau.

Vers 1943, il conçoit des *Stabiles composites*, dans lesquels entrent des matières diverses, et où reparait la polychromie. Ce sont les *Constellations*, du nom des avions de haute altitude; mais plus encore les constellations véritables, les étoilées, qui sont la nostalgie de l'artiste. Fixées au plafond, aux murs, au sol par de fortes attaches, elles épioient dans l'espace, astres et astéroïdes, reliés entre eux par des rayons rigides; ce sont des œuvres puissantes, chargées de sublime poésie, des stables cosmiques.

PIERRE GUÉGUEN.

# Chauvin le solitaire

par Jaques Lassaigne

L'un des grands sculpteurs vivants, Chauvin demeure un méconnu. A l'étranger et même dans son pays. Sa réputation bien gagnée de décourager les bonnes volontés dispense désormais celles-ci de s'exercer dans un cas aussi désespéré. Sous prétexte de craindre ses refus, on lui marchandé les reconnaissances les plus légitimes, expositions internationales, distinctions officielles qu'en effet il méprise. Mais on ne peut aussi aisément être quitte envers lui et envers son œuvre.

Sans doute l'homme a-t-il voulu la solitude hautaine dans laquelle il vit. C'était pour être compris et aimé seulement à travers une œuvre qui est toute effusion et don. Ce climat d'intransigeance absolue masque la pudeur d'une sensibilité exaspérée. Depuis bien des années, Chauvin s'est retiré de toute la vie extérieure des arts. On ne le voit dans aucune exposition (même pas les siennes). Il ne rencontre personne et n'ouvre sa porte qu'à de très rares amis. Alors, cependant, sa verve, sa gaîté un peu sombre, son humour sont intacts. Six mois l'an son refuge est une maison perdue de son pays natal, à l'embouchure de la Charente, sur un rivage battu par les marées; seuls de très hauts clochers blancs ponctuent la terre plate derrière lui.

Tous les instants de cette vie sont voués au travail, au perfectionnement, au polissage d'une œuvre dont il a souvent pu penser qu'elle restait sans écho, ensevelie dans sa pureté, pour longtemps ou pour toujours inutile. Mais cette œuvre est aujourd'hui en plein épanouissement et en constant développement. Malgré l'âge, Chauvin a une sûreté de main sans égale, capable comme personne de communier avec le bois ou la pierre, de saisir les particularités, les vertus, le mystère de chaque pièce. Ne se fiant au travail de nul praticien, il reprend chacun de ses bronzes pour lui redonner toute l'acuité de l'original.

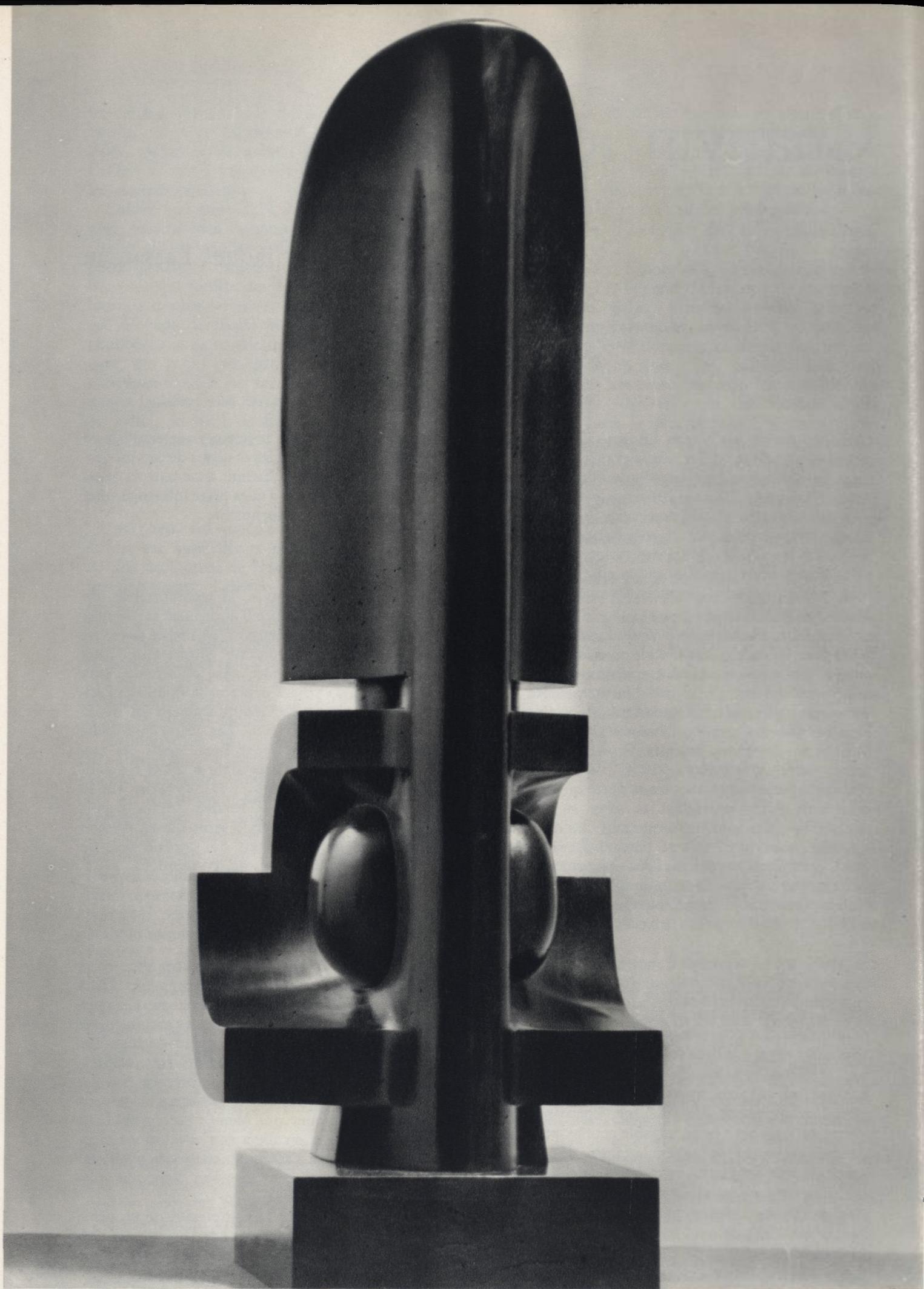
Vivant entouré de la plupart de ses créations (leurs formes élancées emmitouflées de linges et

de lainages, car les bois précieux sont sensibles à la température, peuplent les étagères de son modeste atelier de Malakoff), Chauvin aime parfois dégager la sveltesse de l'une d'elles pour interroger une forme, poursuivre une recherche.

Dirai-je que cette œuvre, si réconfortante par sa robustesse, si rassurante d'abord par sa plénitude et sa perfection d'exécution, en réalité porte en elle une imprévisible évolution. Si elle offre, dans son apparence, une surface lisse et sereine, sans faille par laquelle puisse pénétrer le doute ou l'angoisse, voici qu'elle s'épanouit soudain en fleurs étranges et en grains fertiles. Les gestes essentiels, élémentaires de la vie, s'expriment dans ces rassemblements de forces ascendantes, dans ces concentrations de formes pleines entr'ouvertes sur le secret des germinations. Christian Zervos y voit la transformation de l'énergie sensuelle en énergie créatrice et il parle d'un art qui dépend plus de données biologiques que de conceptions métaphysiques.

Mais certains de ces développements sont aussi de remarquables constructions mentales. Dans toute une part plus récente de son œuvre, Chauvin réussit à fixer en volumes concrets les architectures aériennes auxquelles il rêvait et qu'annonçaient ses admirables dessins faits de corolles frémissantes, d'ailes bruissantes, de volutes ombreuses. Sur un mince point d'appui, ces constructions s'étagent en rythmes asymétriques qui bientôt se chevauchent et s'emmêlent; des escaliers aux révolutions compliquées montent à l'assaut du ciel; des proliférations nécessaires s'accrochent au flanc du roc. C'est le château de l'idéal.

Ainsi apparaît toute la complexité de ce génie singulier, avec son goût sensuel de l'univers, sa prédilection pour les formes essentielles et aussi ses élans, son ardeur contenue, son lyrisme.



CHAUVIN. Le grand Sphinx. Bois. 1937. Galerie de l'Elysée.

# L'art exemplaire de Hartung

par R. V. Gindertael

Si l'art abstrait avait fourni la première coordonnée d'une nouvelle situation artistique après la Libération, dès que s'est manifestée la volonté d'en dépasser les premiers principes théoriques et les règles strictes de sa syntaxe géométrique comme de sa rhétorique conceptuelle, devenus sinon caduques et périmés, du moins trop restrictifs pour de jeunes artistes épris des libertés qui leur étaient

données, c'est au premier chef dans l'œuvre de Hans Hartung que devaient être découvertes précisément des conséquences différentes au fait abstrait qui pouvaient leur être exemplaires et justificatrices. En effet, à partir de ses toutes premières investigations sur les propriétés autonomes du langage pictural, dans ses premiers dessins en taches d'encre et aquarelles en 1921-22, encore à l'âge

HARTUNG. T. 1936-II. 146 x 97 cm.





HARTUNG. T. 1938-30. 100 × 100 cm.

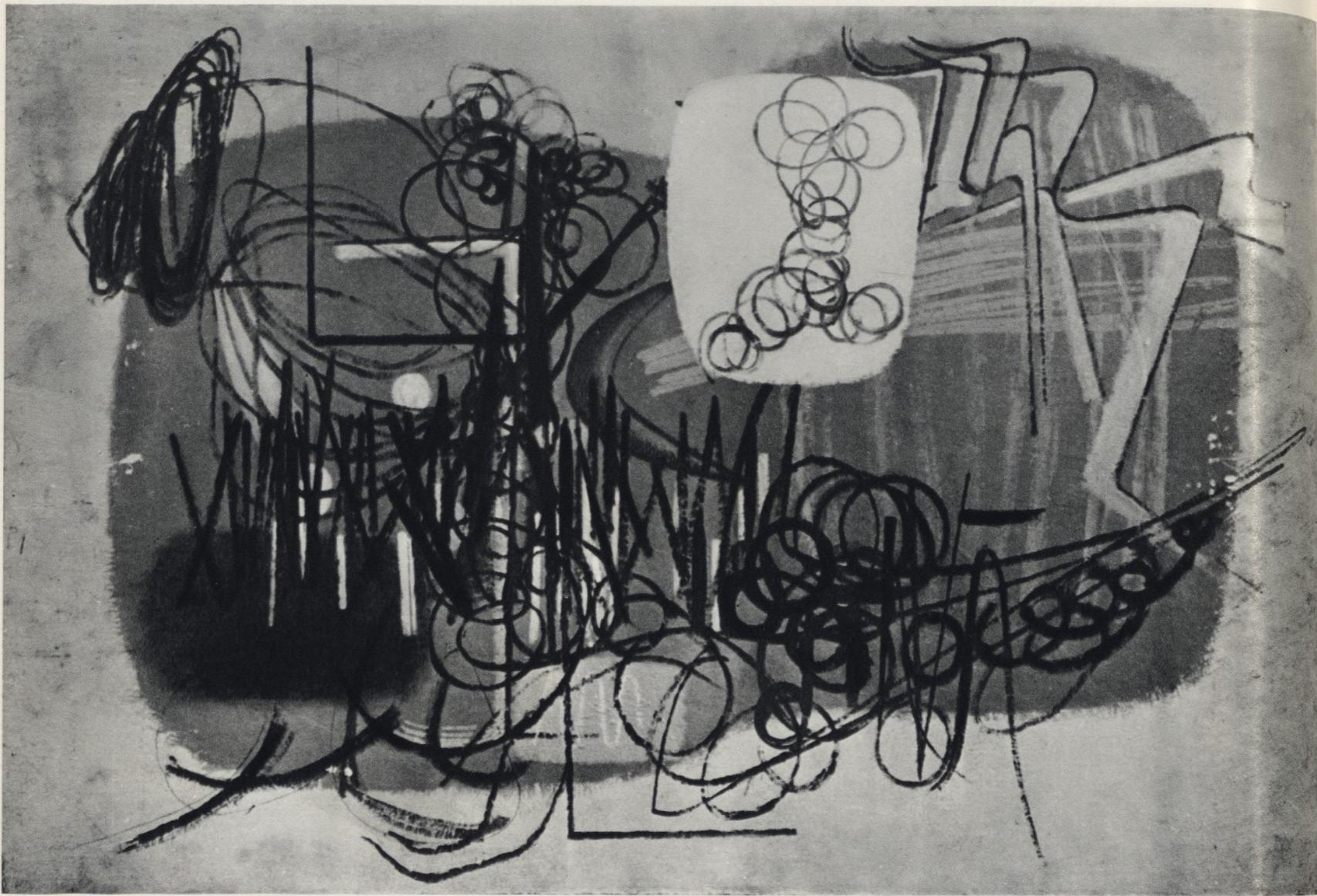
du lycée, et ensuite à travers ses différentes époques jusqu'à la guerre, l'œuvre absolument originale de Hartung proposait vraiment une orientation nouvelle de l'art, ouvrant des perspectives insolites et préparant des voies vierges qui furent largement empruntées par les développements de l'art actuel.

Ainsi, malgré le caractère irréductible de son œuvre, il n'y eut pas, au cours de l'évolution de la nouvelle situation, de tentatives pour définir et confronter les nouveaux états de liberté créatrice, états plus ou moins véhéments, plus ou moins lyriques, expressifs, non-conceptuels, tachistes, informels, bref « autres » de quelque manière, qui ne dussent se référer à Hartung et ne désirèrent l'annexer. Il était difficile en effet de découvrir une direction dont Hartung n'ait déjà proposé une indication, un fait pictural ou un élément formatif

dont on ne puisse trouver un précédent dans ses réalisations successives. Nombreux sont ses apports que les nouvelles générations ont repris à leur compte, trop nombreux pour qu'il soit possible de les analyser ici et de détailler les modalités de leur adaptation. Il est si facile de déceler les emprunts qui ont été faits au « vocabulaire » et au style de Hartung, sinon directement à ses techniques — c'est là d'ailleurs son influence la plus superficielle et qui tire le moins à conséquences efficaces — que l'on peut se dispenser de relever ces emprunts et de citer les noms de ses débiteurs. Par ailleurs les grandes lignes de l'influence profonde exercée par Hartung sont au demeurant fort apparentes et chacun doit pouvoir lui rendre ce qui lui est dû. S'il n'avait révélé la puissance et la liberté expressive du graphisme en même temps que sa plasticité, cette forme eût-elle prévalu aussi largement, aussi



HARTUNG. T. 1937-30. 64,5 × 48 cm.



HARTUNG. T. 1939-1945. 60 × 81 cm. Galerie de France.

exclusivement, dans tout un secteur de la nouvelle peinture? La justification tardive, et combien fallacieuse souvent, qui est demandée maintenant à la calligraphie extrême-orientale, ne peut abuser personne. On doit même se demander dans quelle mesure l'exemple de Hartung n'aurait pas favorisé l'émancipation de certains nouveaux calligraphes japonais?

Il faut aussi penser qu'en reconnaissant dans le « noir » une couleur qualifiée chromatiquement à l'égal de toutes les autres et en révélant son infinie richesse en nuances et en valeurs, Hartung n'a pas été étranger à l'envahissement par le noir de la peinture actuelle.

Mais l'exemplarité de Hartung fut surtout décisive pour rétablir la souveraineté de l'acte de peindre et pour préciser à toute une peinture « active » une nouvelle notion de l'espace pictural telle qu'il l'avait établie en relation avec le caractère dynamique de sa forme d'expression. N'oublions pas qu'en

conséquence de l'inclination physique et mentale qui l'avait porté à identifier son dynamisme individuel avec les manifestations de « forces » naturelles, Hartung fut le premier à traduire dans son œuvre, par l'acte spontané et le transfert de ses impulsions psychiques dans la matière, cette nouvelle conception de notre univers, sa nouvelle « imagination » aussi, qui substitue au monde des formes perceptibles, l'empire des forces.

L'antériorité multiple de Hartung a été récemment remise en évidence, pour qui savait et voulait voir, par l'exposition à la Galerie de France d'une vaste rétrospective de ses œuvres de 1920 à 1939, dont les richesses et les significations sont inépuisables. Le grand style atteint avec la maturité, et la consécration mondiale qui est intervenue ne doivent pas détourner de cette passionnante époque héroïque du grand novateur que fut Hartung, à l'avant-garde de l'art actuel.

R. V. GINDERTAEL.



Hans Hartung à Minorque en 1933.



HARTUNG. T. 1933-8. 46 × 38 cm. Galerie de France.

# Fautrier: les Otages

par André Verdet

1945... L'Art Autre de notre temps, cette part obscure de la peinture moderne qu'évoquait Jean Paulhan, — ce délire lyrique et visionnaire, mené, orchestré avec tant de passion vive vers un ordre révolutionnaire, le voici, dans sa gloire saignante, au grand jour des cimaises parisiennes, alors que le massacre des guerres s'estompe, le voici avec l'exposition des *Otages*, de Jean Fautrier.

L'art de Fautrier, ignorant délibérément le surréalisme ou le post-cubisme, venait le loin, d'une source figurative insolite, cernée de ténèbres paniques, où un sentiment exalté de la nature sauvage (tel qu'on le retrouve dans certaines toiles « forestières » de Courbet) s'enfouissait dans une matière toute activée de sève riche.

Les *Otages* sont l'aboutissement, l'épanouissement d'une aventure qui, après les *Nus* et les *Bêtes*, de 1923, les *Peaux de lapins*, avait commencé avec les *Glaciers*, de 1926, une date et une période, dont Jean Fautrier lui-même ne soupçonne pas l'importance: le tachisme faisait sa première apparition, blanche dans sa matière dénudée.

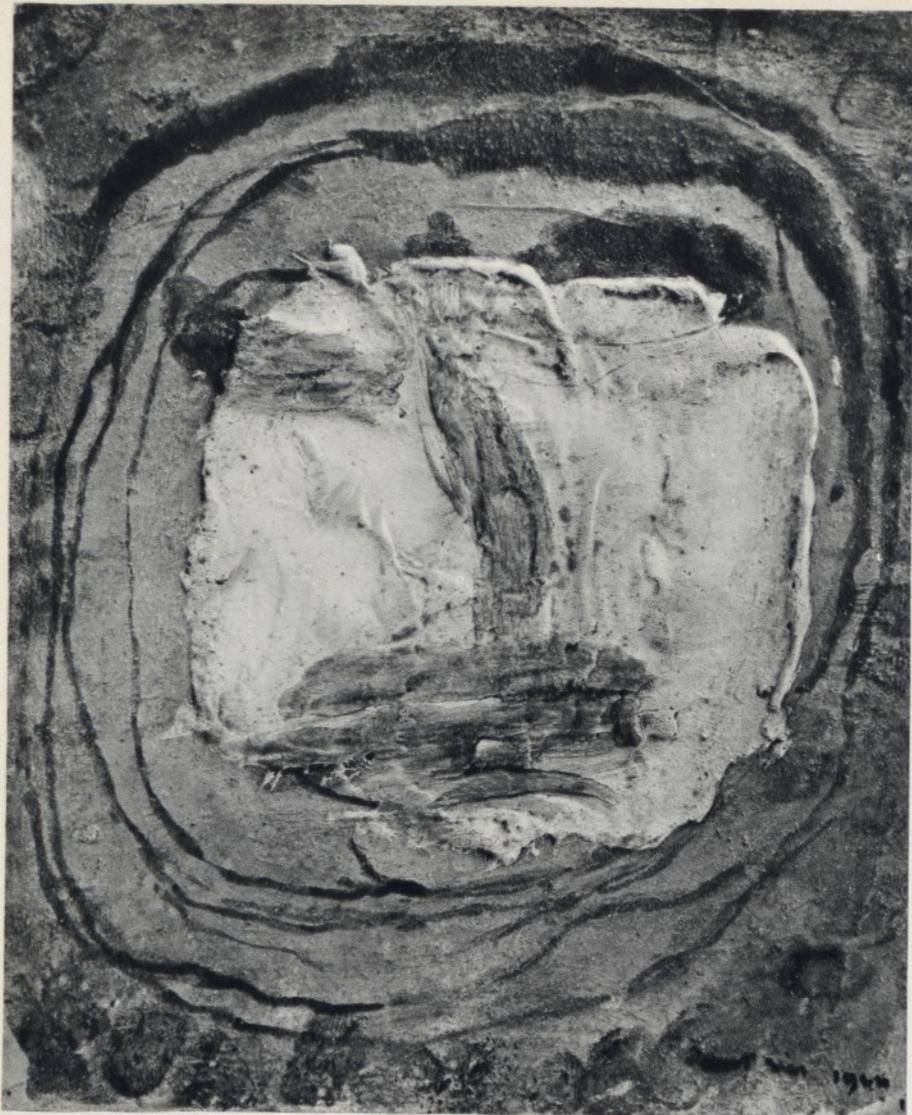
Dans la série des *Objets*, des *Bouquets bleus*, des *Paysages* et des *Grappes de raisins*, le grand précurseur cherche son expression définitive dans la tourmente d'une pâte véritablement hypnotique. Avec les lithos de *l'Enfer*, exposées en 1939, il semble que l'artiste se délivre dans un climat de totale liberté plastique, que son obsession trouve enfin son paysage idéal. Ces lithos, paradoxalement, résument, avant même leurs développements, les caractéristiques générales à la fois et particulières, de la peinture d'aujourd'hui: l'informel, le tachisme, aussi un certain expressionnisme allusif.

Après les lithos les annonçant, voici les *Otages*... Dans cinquante ans, les historiens d'art n'hésiteront pas à classer les tableaux de cette série parmi les chefs-d'oeuvre de la peinture de combat, de l'art engagé, dans l'acception plénière du mot.

Dans un essai sur l'art de Fautrier, j'écrivais: « Leur terrible présence est une part pantelante arrachée à la douleur humaine. Arrachée à vif, comme sont arrachées à vif tant de toiles de Fau-



FAUTRIER. Otage. 1942. Photo Galerie Drouin.



FAUTRIER. Tête d'otage. Papier marouffé. 1944.



trier, que ce soit les *Nus* ou plus tard les *Objets*.

Quelle que soit la dimension de chaque tableau, ils forment tous une fresque implacable des temps modernes. A l'insu peut-être de leur auteur, les *Otages* dessinent en pleine pâte l'effigie durable de la destinée héroïque, toute anecdote dépassée.

Comme une chose à peine croyable, leur cime tragique confine au grand rire silencieux, leur lyrisme parfois barbare et halluciné frise la farce et la laideur d'un poil de pinceau: c'est le génie de Fautrier. Malgré une vision picturale, une technique radicalement opposées, ils ont une analogie spirituelle avec les *Charniers*.

Devant les *Otages* nous ressentons biologiquement l'horreur . . . »

L'absurde violent de cette peinture résidait non seulement dans sa configuration spirituelle mais encore dans sa conception matérielle. Pour la première fois dans le cours de la peinture, un artiste osait projeter l'horreur encore toute crue, plaquer des têtes formant corps tuméfiés, massacrés, avait



FAUTRIER. Otage. Papier marouflé sur toile. 1944.



l'audace de colorer l'épouvante et la mort avec des tons qui eussent fait le bonheur des tendres Siennois: toute la gamme irisante des pastels... Et de faire contraster ces « jolieses » avec la rudesse, la sauvagerie des hautes pâtes comme des boues, avec des gammes chromatiques nées dans les bas-fonds des viscères.

Avec les *Otages*, l'informel pictural trouvait sa profonde raison d'être physique et psychologique, une profonde raison d'être morale participant en définitive d'une négation sociale. Le hargneux Jean Fautrier y clamait son dégoût, sa rage, son désespoir sans aucune trace de haine... Ceux d'un désastre à peine finissant. Et comme il peut à peine croire à l'évidente horreur, il habille son cauchemar cosmique des couleurs d'une saison qui de tout temps est une chose incroyable, la saison du printemps après l'affreux hiver — le printemps comme une joyeuse, tendre insulte aux morts encore pourrissants.

ANDRÉ VERDET.

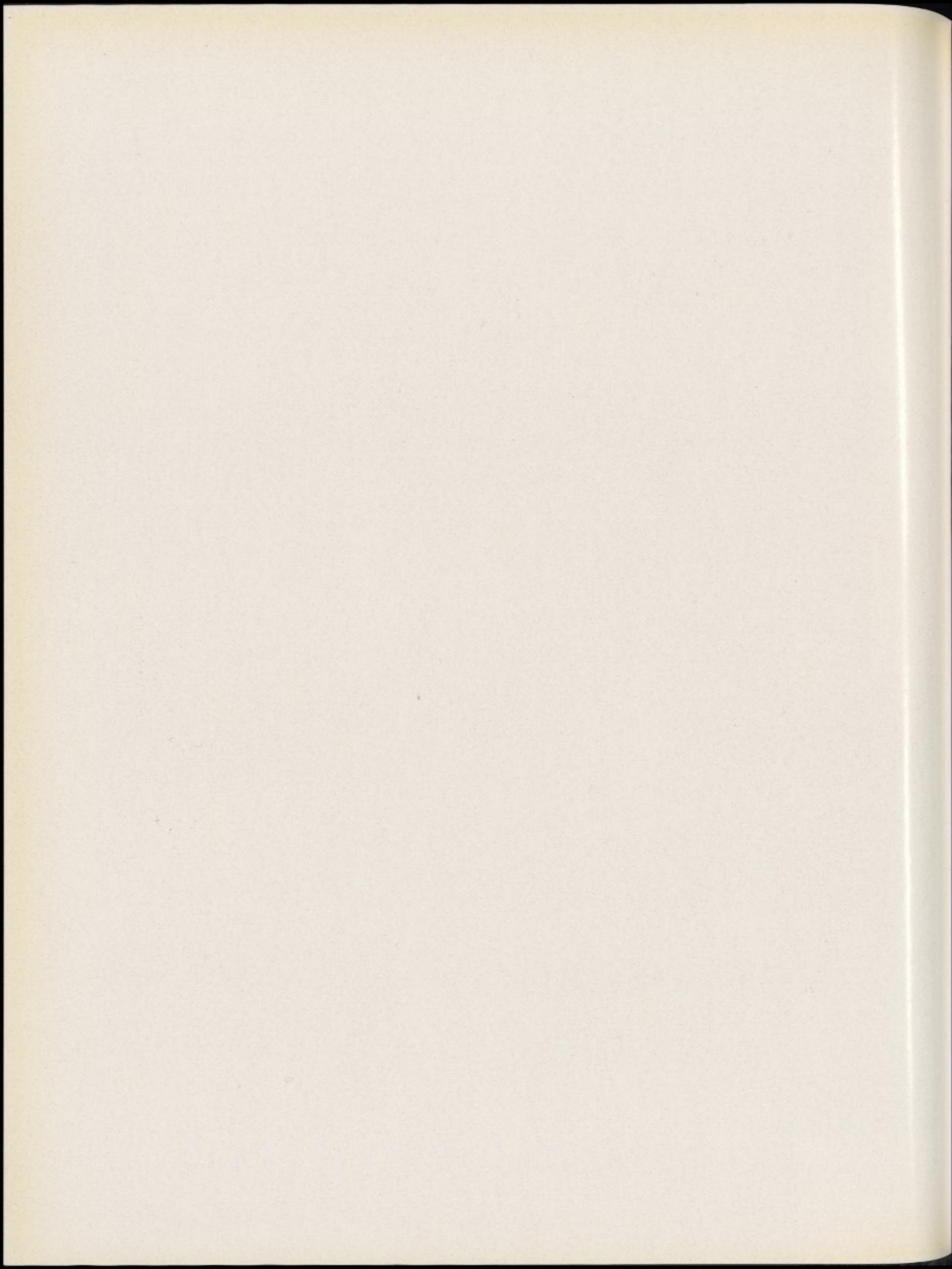
FAUTRIER. *Otage*. 1944. (Photo Georges Allié).

L'exposition Fautrier « Les Otages » à la galerie René Drouin, place Vendôme, en octobre 1945.





FAUTRIER. Otagé. 1944. Exposé à la Galerie René Drouin en 1945



# Une peinture existentielle: Wols

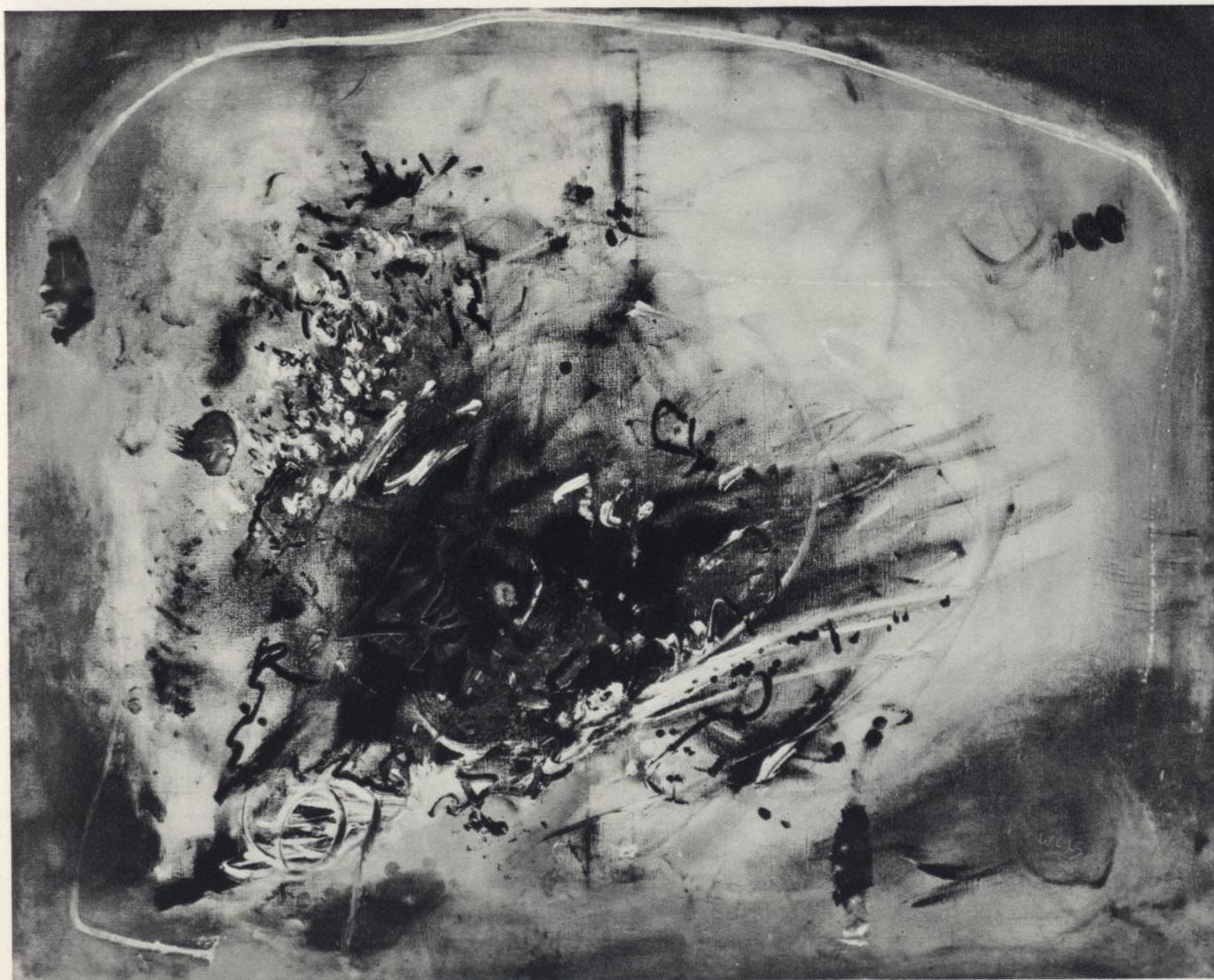
par Pierre Restany

Un peu plus de dix ans après sa mort prématurée à Paris (le 1<sup>er</sup> septembre 1951), Wols apparaît dans la plénitude de sa gloire. Après le triomphe posthume de sa rétrospective à la Biennale de Venise en 1958, on peut dire que les jeux étaient faits. Exception faite de deux peintures de l'époque de Cassis (1940), les salles Wols présentaient au public les œuvres de la grande période de maturité, de 1946 à 1951. Ces quelques années ont suffi à asseoir sa renommée et à en faire le protagoniste européen de l'abstraction lyrique. Il y a désormais un mythe Wols qui répond outre-atlantique au mythe Pollock: ces deux pionniers de notre art moderne ont

été d'ailleurs presque exactement contemporains dans leurs culminances (la période de maturité de Pollock, avant l'amorce de la brève décadence finale, s'étendant de 1946 à 1953). Leurs légendes toutefois, alimentées à des sources diverses, ont coloré différemment la morphologie extérieure de leurs destins. Bornons-nous à constater qu'ils ont brûlé la vie au même rythme.

Il ne viendrait aujourd'hui à l'idée de personne de contester l'actuelle portée d'une œuvre accomplie dans la détresse morale et physique et dans une solitude intellectuelle peuplée de rares présences amies. Avec le recul du temps, le contexte humain

WOLS. Le signe blanc. 1950. (Photo Ferruzzi, Venise).





WOLS. Eclatement en blanc et rouge. 1948.

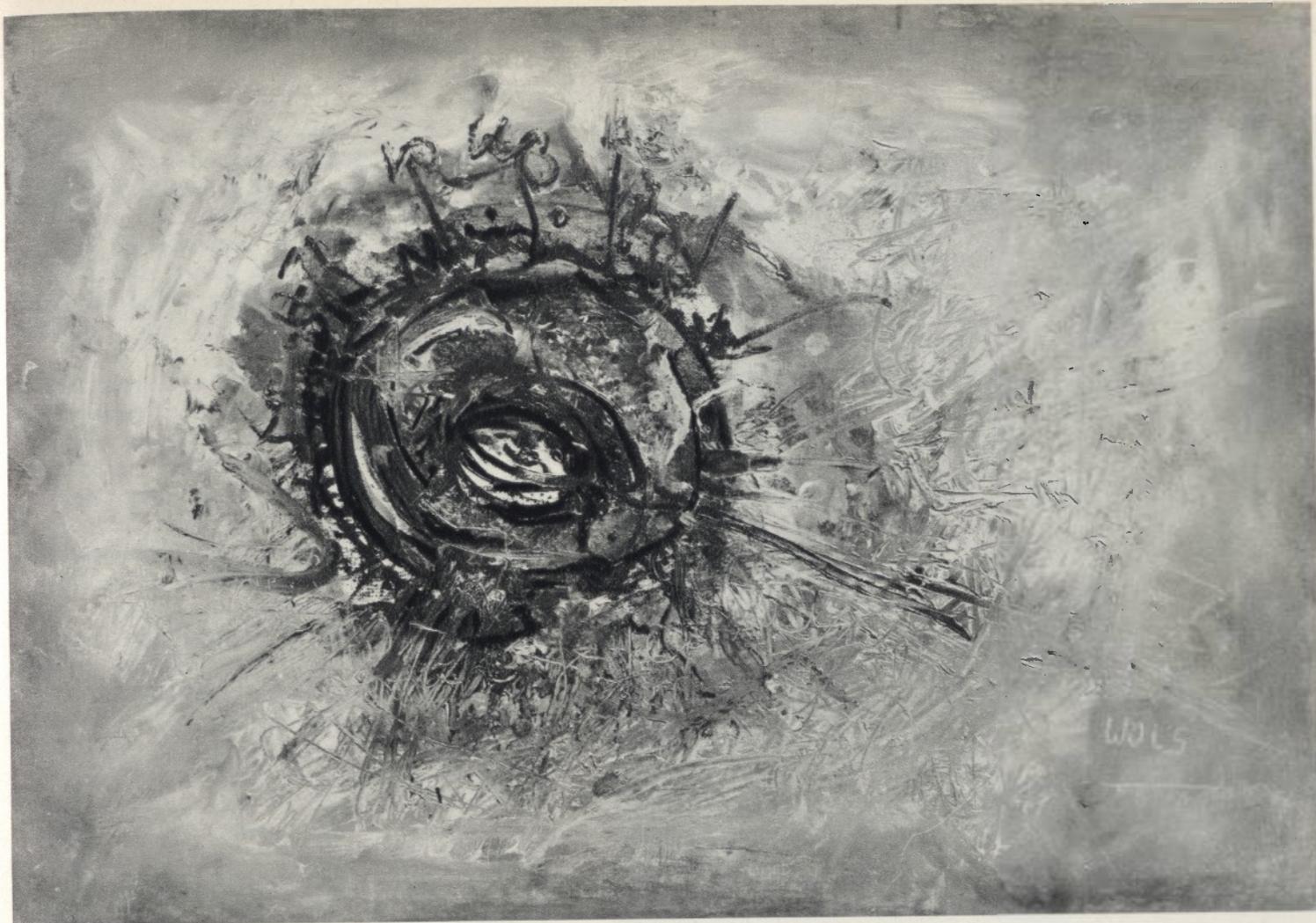
WOLS. Oiseau. 1946-47.



s'épure et l'œuvre prend sa place. Wols nous est déjà infiniment plus proche, son style nous est infiniment plus familier qu'en 1958, date de sa « reconnaissance officielle » à Venise. Il s'est intégré à notre hiérarchie de valeurs, il est un point de référence dans nos jugements. Et pourtant la grande exposition anthologique et rétrospective de Wols reste à faire, dans un Musée digne de ce nom; le catalogue raisonné de son œuvre (dû à Werner Haftmann), s'il est en active préparation, n'est pas encore paru. Mais avec Wols le temps semble avoir agi plus rapidement qu'à l'ordinaire: il est devenu désormais un de ces peintres maudits par la vie et sanctifiés par l'absence, dont l'œuvre, par le relief soudain qu'elle a acquis, se détache nettement du contexte contemporain. C'est un peu aussi ce qui est arrivé à de Staël: dans l'histoire de l'art les morts prématurées sont souvent complices de la gloire.

Celui qui — pour employer la terminologie de Michel Tapié — devait être « le catalyseur d'une non-figuration lyrique, explosive, anti-géométrique, informelle », s'appelait selon l'état-civil Otto Alfred Wolfgang Schülze. Né à Berlin en 1913 mais élevé à Dresde, ville natale de son père, Chef de Chancellerie de l'Etat de Saxe, il suivra de près les mouvements artistiques qui sillonnent l'Allemagne de l'entre-deux guerres. De cette formation allemande naîtra le germe de sa personnalité originale, en proie au drame de l'homme trop doué, qui s'intéresse à tout, qui réussit trop aisément dans tous les domaines: poésie, dessin, musique, photographie. Il quitte le lycée à 17 ans et décide enfin en 1932 de quitter la maison familiale pour aller prendre contact à Berlin avec le Bauhaus. Son adhésion instinctive et spontanée à la tradition expressionniste locale (Kokoschka, Otto Dix ont enseigné à l'académie de Dresde, Georges Grosz, d'origine saxonne, y a séjourné) sera d'abord compensée par le contact du Bauhaus (Moholy-Nagy). Ainsi ce dualisme initial créait en lui les conditions d'un doute méthodique que la découverte des ambiances surréalistes parisiennes en 1932 (Miró, Ernst, Tzara, Arp et aussi Giacometti, Calder) portera à une nouvelle puissance. La photographie dont il vivra dès lors jusqu'en 1939, lui permettra une longue et systématique investigation du réel, de l'envers et de l'au-delà des apparences.

Il mènera ensuite l'existence ambiguë d'un Allemand anti-nazi en France, pays belligérant, puis pays occupé. De cette vie errante et difficile, l'artiste n'éprouvera aucune amertume, aucun ressentiment. Convaincu de l'immanence de l'absurde dans la vie quotidienne, il se refusera le refuge de la tour d'ivoire. Cherchant à éviter l'emprise de la durée et à acquérir la liberté de l'esprit nécessaire à son existence au monde, c'est dans une intégration toujours plus intime à l'universel qu'il viendra étancher sa soif d'éternité. D'où le caractère extra-dimensionnel de ses paysages mentaux, lieux privilégiés de l'improvisation psychique. L'œuvre de



WOLS. L'Œil de Dieu. Composition. (Photo Ferruzzi, Venise).

Wols est le journal intime d'un moi en perpétuelle osmose cosmique: *une peinture existentielle*.

Libéré en 1940 d'un camp d'internement civil, il en sort enfin vraiment peintre: ce qui n'était jusque-là qu'une facette de son expressivité en devient le centre. Il s'installe à Cassis d'abord puis à Dieulefit en 1942: c'est là qu'il rencontre H. P. Roché dont l'amitié fidèle le suivra jusqu'à la fin, et qui le mit en contact dès 1945 avec René Drouin. Les œuvres de cette première période wolsienne (1932-42) nous sont familières depuis l'exposition organisée par la galerie Europe en oct.-nov. 1961. Jusqu'en 1940 le refus de l'humain dans ses phénomènes individualisés (monstres tortionnaires) ou collectifs (vermine grouillante, directement évocatrice de Lautréamont) se manifeste en notations fouillées, précises, d'un expressionnisme anecdotique et caricatural. Ensuite le ton change: le moment est venu pour Wols d'explicitier la leçon d'une dure expérience, et son précieux fruit, la conscience aiguë d'une sauvegarde possible de l'humain dans le dépassement du déterminisme apparent de la contingence.

Certaines œuvres exécutées pendant les dernières années de guerre témoignent bien de cette redécouverte de la nature essentielle et de ses rythmes profonds. Les intentions s'affirment: c'est à son maître Klee que Wols empruntera la sûreté du trait, le goût de la notation vermiculaire au

service d'une imagination synthétique. Les paysages imaginaires, graphies minutieuses et ébouriffées de villes de rêve, surgissent à une cadence croissante, en alternance avec les schèmes érotiques ou insolites caractéristiques de sa période expressionniste.

Retourné à Paris à la Libération, Wols ne pouvait qu'assumer par son constant témoignage les conséquences métaphysiques de sa conception de la condition humaine. C'est là que se situe sa rencontre avec l'existentialisme sartrien. Pour Wols la théorie rejoignait les faits. Il y trouvait une justification supplémentaire de son refus de la contingence, une analyse lucide du règne de l'en-soi, la projection existentielle de l'être dans le cosmos. Pour Sartre, Wols, limitrophe de Georges Grosz et de Max Ernst, traduisait plastiquement la germination spontanée du sens de l'absurde au sein d'une conscience individuelle. La vision de Wols diffère cependant profondément de ce sens primaire de l'absurde kafkaïen. Toute culpabilité diffuse en est absente; au contraire le souci constant de l'artiste est de préserver au sein de sa création, à un certain niveau d'indifférence libératrice, les éléments de transcendance nécessaires à toute poésie. Le peintre sauvegarde d'instinct la possibilité dernière d'un cri triomphant, acte d'amour et d'universelle communion, très proche de la mystique taoïste dont il s'imprègne. L'exploration qua-



WOLS. Dernière composition. 1951. (Archives Biennale de Venise).

litative de l'espace s'opère chez Wols au niveau de la pleine disponibilité affective. L'indifférence vis-à-vis de la réalité contingente devient un mode de l'amour: « Les Saints ne sont que cela: des hommes nullement fixés sur quoi que ce soit » (Lao Tseu). Cette disponibilité affective débouche aussi sur un réalisme fantastique du quotidien, ce qui devait le rapprocher de René de Solier dont il illustra en 1949 le recueil « Nourritures ». Sur un plan de clivage parallèle mais voisin, la disponibilité wolsienne rejoint les ontologies de comportement d'un Artaud et d'un Bryen.

La deuxième exposition de Wols chez Drouin en 1947 (dont le catalogue était assorti d'un texte remarquable de René Guilly) a marqué l'un des points culminants de cette démarche, l'acquisition de sa maturité picturale. L'œuvre de l'artiste se développera dès lors, en pleine exaltation et dans le sens d'un enrichissement toujours renouvelé, jusqu'à la fin. Situé à la jonction de l'expressionnisme et du surréalisme, le grand apport de Wols

réside dans la synthèse personnelle qu'il a opérée entre des éléments plastiques aussi foncièrement disparates. D'abord inaboutie, la tentative de fusion engageait instinctivement l'auteur sur la voie de l'anecdote insolite, à mi-chemin de Georges Grosz et de Max Ernst. Le peintre s'est servi de la leçon de Klee pour réaliser progressivement l'intégration de la matière au-delà de l'écriture et de la notation de détail.

Ce qui importe chez Wols c'est le problème de la spatialité lié à l'engagement existentiel. Les éléments de détail, les notations particulières ne sont que d'infimes moyens utilisés par l'auteur pour parvenir à réaliser cette cohérence unitaire, cette intégration spatiale. L'espace est enfin traité en soi: au cours de cette exploration qualitative l'être s'y diffuse sans s'y perdre. Tous les moyens sont bons pour arriver à cette fin. Wols ne s'embarrasse plus d'aucune technique limitative, d'aucune figuration abstraite. Traits, taches, bavures s'accumulent en nombre incalculable. Chaque élément, particule organique du Tout, vient y sacrifier son individualité. Par le refus de la technique ou du procédé, par une libération totale des moyens, par une volonté constante de situer le geste créateur dans le non-sens, Wols libérait une transe intellectuelle dont il canalisait l'expansion. La synthèse picturale se produisait toujours à un niveau zéro d'existence entre les deux pôles contradictoires de l'intégration cosmique et de l'introversion du moi: c'était pour Wols la traduction plastique de ce moment rare où l'être perçoit dans sa singularité son appartenance organique au monde.

Quelles altitudes nouvelles aurait pu conquérir le délire mystique de cet « existant autre », s'il n'avait disparu, précocement usé, en pleine possession de son génie? On ne peut que regretter le faible nombre d'œuvres existantes et qui sont autant de preuves de sa singularité d'être. La faiblesse de cette production n'a pas été un obstacle à sa diffusion internationale: l'influence de Wols sur l'abstraction lyrique contemporaine, la foule anonyme de ses pâles imitateurs tachistes en témoignent suffisamment. Pionnier de cette spatialité nouvelle dont la prise de conscience s'opéra simultanément de part et d'autre de l'Atlantique au début des années 40, Wols domine notre après-guerre. Son nom est indissolublement lié à l'avènement d'une peinture existentielle, préoccupée avant tout d'affirmer et de traduire la nature ineffable et indicible des rapports de communication et d'osmose qui unissent l'homme à l'univers. Nul mieux que Bryen qui fut son coéquipier dans l'aventure lyrique, n'a su évoquer cette qualité existentielle de la peinture wolsienne:

« C'est là  
comme l'écriture d'un homme  
peuplé par l'unité du monde  
qui joue dans la chair de sa vie. »

PIERRE RESTANY.

# Jean Dubuffet et le réveil des images

par Hubert Damisch

Que l'œuvre de Jean Dubuffet, à son tour, trouve aujourd'hui sa place au Musée, cela n'est pas pour nous surprendre. Mais ne nous abusons point: l'annexion au patrimoine collectif de quelques-unes des productions de ce peintre n'annonce pas que la relation que nous entretenons avec son œuvre se soit fondamentalement modifiée; semblable consécration n'infirmes pas le projet que Dubuffet formait dès sa première exposition chez René Drouin, en 1944, pas plus qu'elle n'affecte le statut qu'il n'a cessé, depuis lors, de revendiquer pour ses travaux. Et le Musée lui-même, pour accueillant qu'il se veuille à l'égard d'un artiste aussi résolument iconoclaste (mais est-ce bien

là le mot qui convient?), n'en satisfait pas moins, en cela encore, à sa fonction: sous les dehors de la relation de propriété, cette institution équivoque et un peu redoutable permet à la société contemporaine de feindre qu'elle peut tout assimiler des œuvres de l'homme, et jusqu'aux plus lointaines et étrangères, jusqu'à celles qui contredisent le plus évidemment à son ordre.

Ces observations ont leur importance, s'il est vrai qu'*Hautes Pâtes* et *Texturologies, Corps de Dames* ou *Assemblages d'Empreintes* ne consacrent pas tellement la rupture d'une tradition qu'ils n'introduisent une notion nouvelle de l'œuvre d'art et de ses fonctions. On dira que l'art mo-

DUBUFFET. Portrait d'homme dans un paysage. Peinture. 1945. (Série Mirobolus, Macadam et Cie)





DUBUFFET. Coquette. Haute pâte. 1945. 55 x 46 cm.

derne n'a pas attendu Dubuffet pour contester l'esthétique des Musées. J'en conviens; mais il ne me paraît pas qu'aucun autre artiste de ce temps ait à ce point lié l'élaboration de son œuvre à la critique des formes et de la définition traditionnelles de l'art. Son œuvre est de celles — si rares — qui ne proposent pas seulement une vision, un style neuf, mais imposent (je le disais à l'instant) une conception renouvelée des tâches de l'artiste, de son rôle social. En fait, le succès ambigu que connaissent aujourd'hui ses travaux est sans doute le signe le plus immédiat de la sollicitation qu'exerce sur nous une œuvre qui nous contraint, pour la première fois, de penser jusqu'au bout le thème hégélien de la « mort de l'art », ou — pour parler

plus justement — de l'art, *chose du passé*. Thème difficile, et paradoxal: car l'auteur de *l'Esthétique* n'était point si aveugle qu'il prétendît que l'art dût disparaître de notre vie, reconnaissant seulement qu'il a perdu son « innocence » et sa « nécessité » originelles, qu'il a cessé de satisfaire aux besoins « les plus élevés » de l'esprit. (L'art, disait encore Hegel, est aujourd'hui en souci de lui-même, et ses œuvres autant de prétextes à nous interroger sur sa fonction, sur la place qu'il occupe dans notre société; mais il ne cessera pas, pour autant, de se développer, *de se perfectionner*.)

Que si l'art a perdu sa nécessité, son innocence, c'est d'abord que nous ne pouvons plus le définir, ni même le localiser, le délimiter de façon précise.

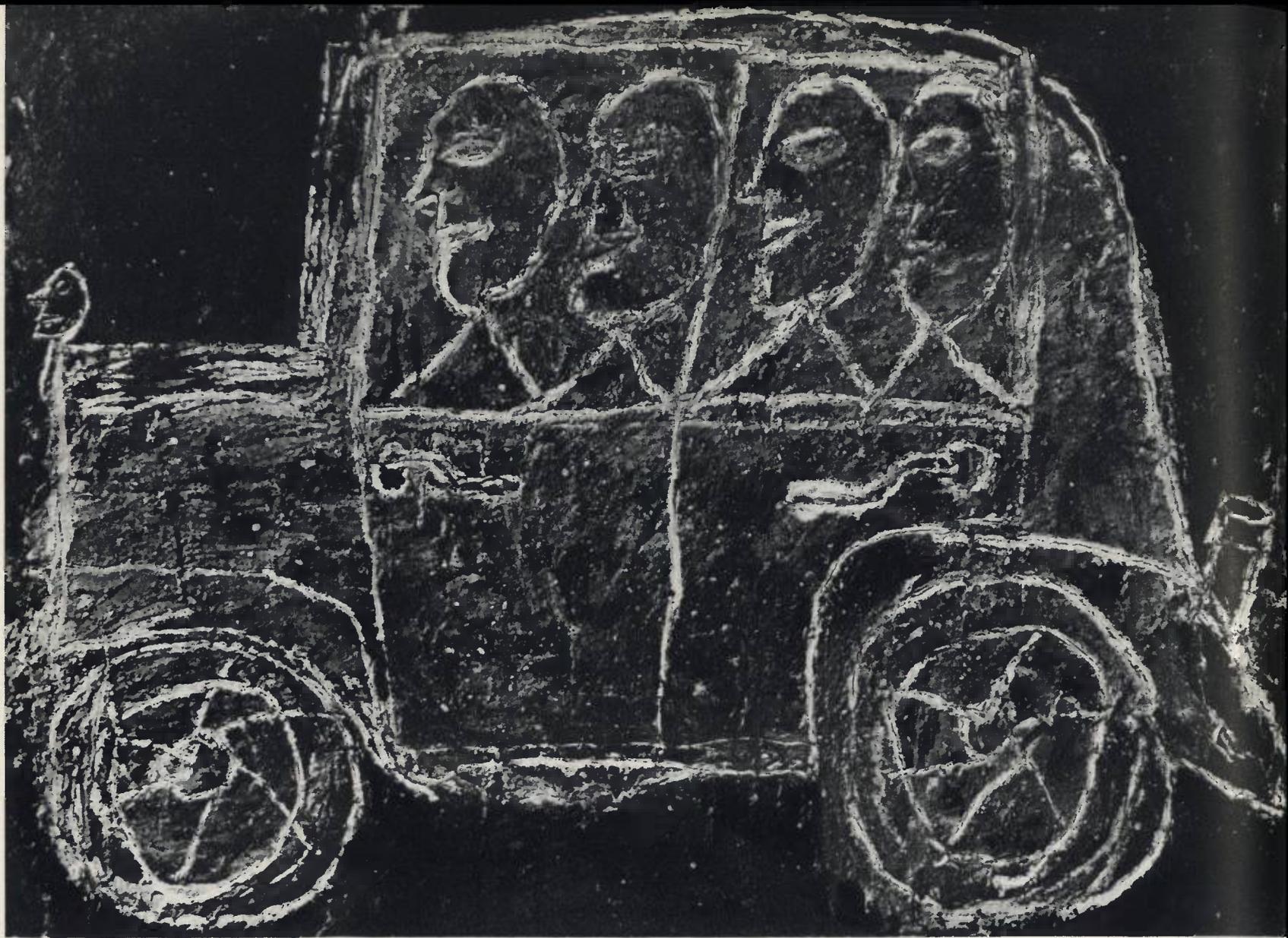
En fondant ses premiers travaux sur l'humiliation systématique des moyens traditionnels de la peinture — matière, couleur, dessin, sinon le « sujet » lui-même —, en prêtant attention aux productions des « irréguliers de l'art », en sollicitant délibérément, par la suite, le hasard et jusqu'à la nature elle-même, Dubuffet ne dissimulait point qu'il en avait à certaine notion reçue de l'art (et de l'esprit). Mais alors que le Dadaïsme et ses séquelles se proposaient de détruire l'idée même d'œuvre d'art, ce peintre ne s'en est point tenu à une attitude polémique et de stricte négation, prétendant au contraire développer une œuvre — et la plus rigoureusement menée — à partir du refus, de la réfutation des formes aristocratiques de l'art et des valeurs de luxe. Et ceci ne vaut pas seulement à l'égard du public et des Musées, mais de l'esprit lui-même. Car Dubuffet a choisi de s'adresser, par l'intermédiaire de l'œil, à cette part de l'esprit qui ne se satisfait pas de retrouver dans les formes sensibles le reflet de ses pensées les mieux achevées, mais cela bien plutôt qui le contraire, qui le met en mouvement, qui l'enseigne:

une règle proche, en effet, de celui des idées, et où l'esprit saurait reconnaître l'image de ses textures secrètes — ou encore, pour reprendre les termes mêmes de l'auteur: le mouvement des idées, leur allure, ce qui subsiste en elles de la gesticulation dont elles procèdent.

Dubuffet peut bien avoir donné force de peinture (comme on dirait force de loi) à ce projet d'apparence tout intellectuel (même s'il visait, en fait, à contester l'esprit dans ses figures les plus raffinées, à lui rappeler que ses besoins essentiels ne sont point nécessairement, comme le voulait Hegel, à compter parmi « les plus élevés »). Reste que nous jugeons de son œuvre en fonction de ses développements mêmes, et qu'il nous faut quelque effort pour regarder à présent les tireurs de langue et autres gambadeurs d'asphalte de la série *Mirobolus, Macadam & Cie* comme les pouvait considérer un spectateur de 1946, par définition non prévenu du cours ultérieur des travaux de ce peintre et ignorant, par exemple, des *Texturologies* ou des *Terres Radieuses* où le thème du mur et celui du graffiti ont connu le dévelop-

DUBUFFET. Façade d'immeuble. Peinture. Juillet 1946. 146 x 114 cm.





DUBUFFET. Touring Club. Haute pâte sur toile. Février 1946. 97 x 130 cm.

pement que l'on sait, jusqu'à être érigés en principes formels de ce qu'il faut bien appeler aujourd'hui l'esthétique de Jean Dubuffet. Mais c'est précisément dans la suggestion de ce passage du thème à l'œuvre picturale que résidait l'intérêt des premières *Hautes Pâtes* et leur vertu de scandale, leur efficacité même. Car Dubuffet y jouait déjà — mais de façon moins impérieuse, sinon contraignante — de l'ambiguïté qui préside à la perception d'un simple tracé figuratif sur un mur quelque peu historié. Il lui importait, dès lors, que l'image apparût menacée, au moins fragile et dérisoire, douteuse; que le spectateur ait à décider de l'œuvre qui lui était proposée, et que l'illusion lui fût laissée d'avoir à la constituer en œuvre d'art (et donc de définir à son tour, et pour son propre compte, ce qu'il entendait par ces termes); oui, que le choix lui fût offert de viser l'image peinte — ou grattée, ou incisée — pour elle-même, ou d'en considérer le support, recouvert de goudron mêlé de gravier et de filasse, comme il l'eût fait d'un mur ordinaire. En favorisant délibérément cette oscillation permanente de l'attitude perceptive à l'attitude imageante qu'impli-

que la considération de toute peinture qui ne soit pas d'intention strictement illusionniste, et en les distinguant en même temps de la façon la plus rigoureuse, en passant incessamment de la fascination de l'imaginaire à la tentation du vérisme, ou, si l'on veut, *de l'image au tableau* (et réciproquement), Dubuffet ne visait à rien de moins qu'à atteindre la racine même de l'intérêt que nous portons à ces œuvres, et la révéler. De l'image grossièrement tracée sur le mur aux figures enfouies dans le réseau serré des *Terres Radieuses*, des sols historiés à ces *Matériologies* qui n'accordent plus de champ à l'activité de l'imagination, ce peintre aura prétendu à nous faire parcourir l'espace entier où se meuvent l'œil et l'esprit: comme si la quête de l'image répondait terme à terme au travail d'idées, se nourrissant de cela même qui la contredit; comme s'il importait, là comme ici, d'en revenir toujours au texte originel, celui du monde et celui de l'esprit.

Dubuffet iconoclaste? Bien plutôt grand éveilleur d'idées — je veux dire: grand réveilleur d'images.

HUBERT DAMISCH.



Jean Dubuffet vers 1946. (Photo Pierre Matisse).



DUBUFFET. Le prince charmant. Haute pâte sur toile. Avril 1946. 50 × 42,5 cm. (Photo Delagénère).

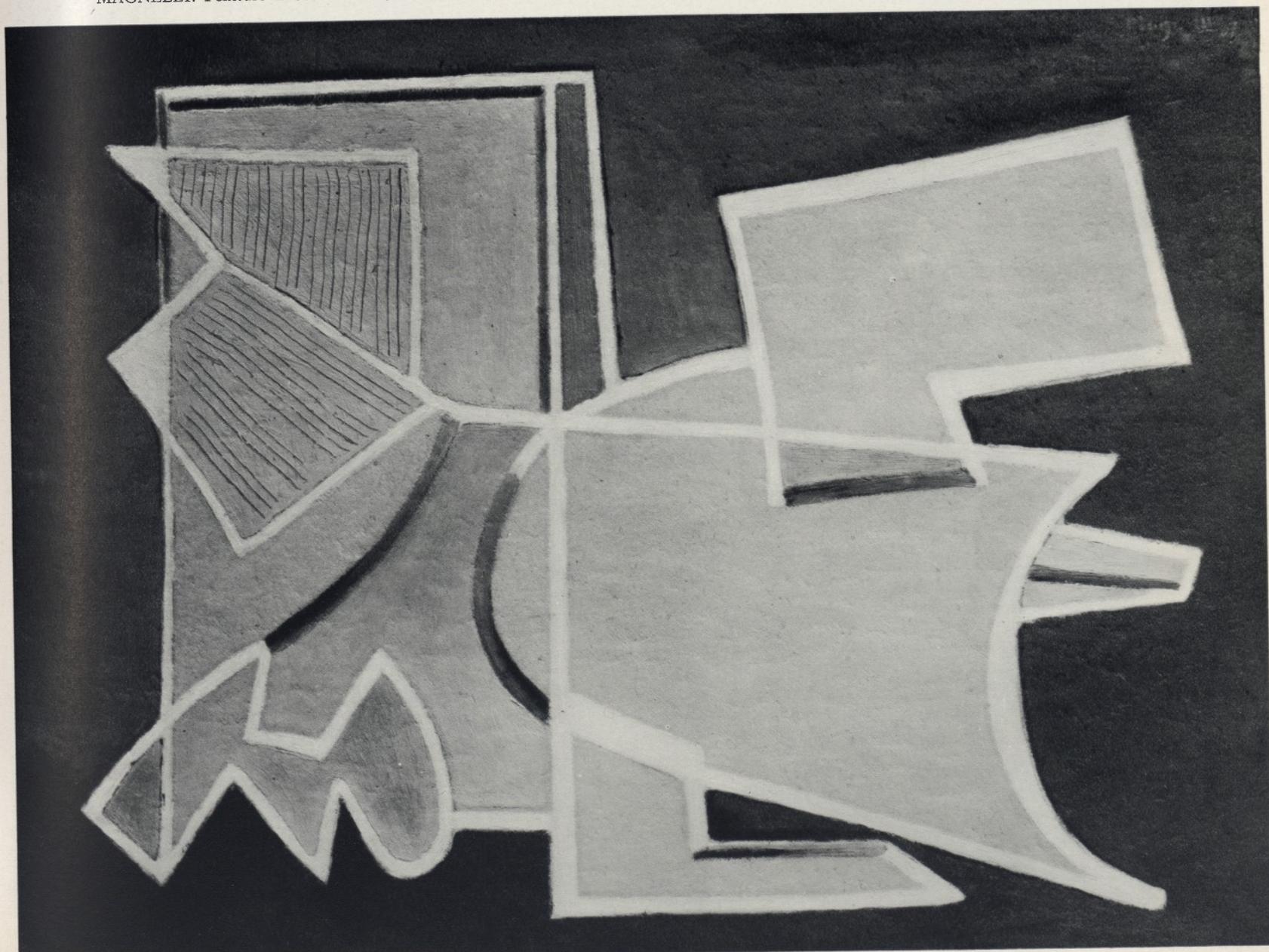
# L'architecture plastique d'Alberto Magnelli

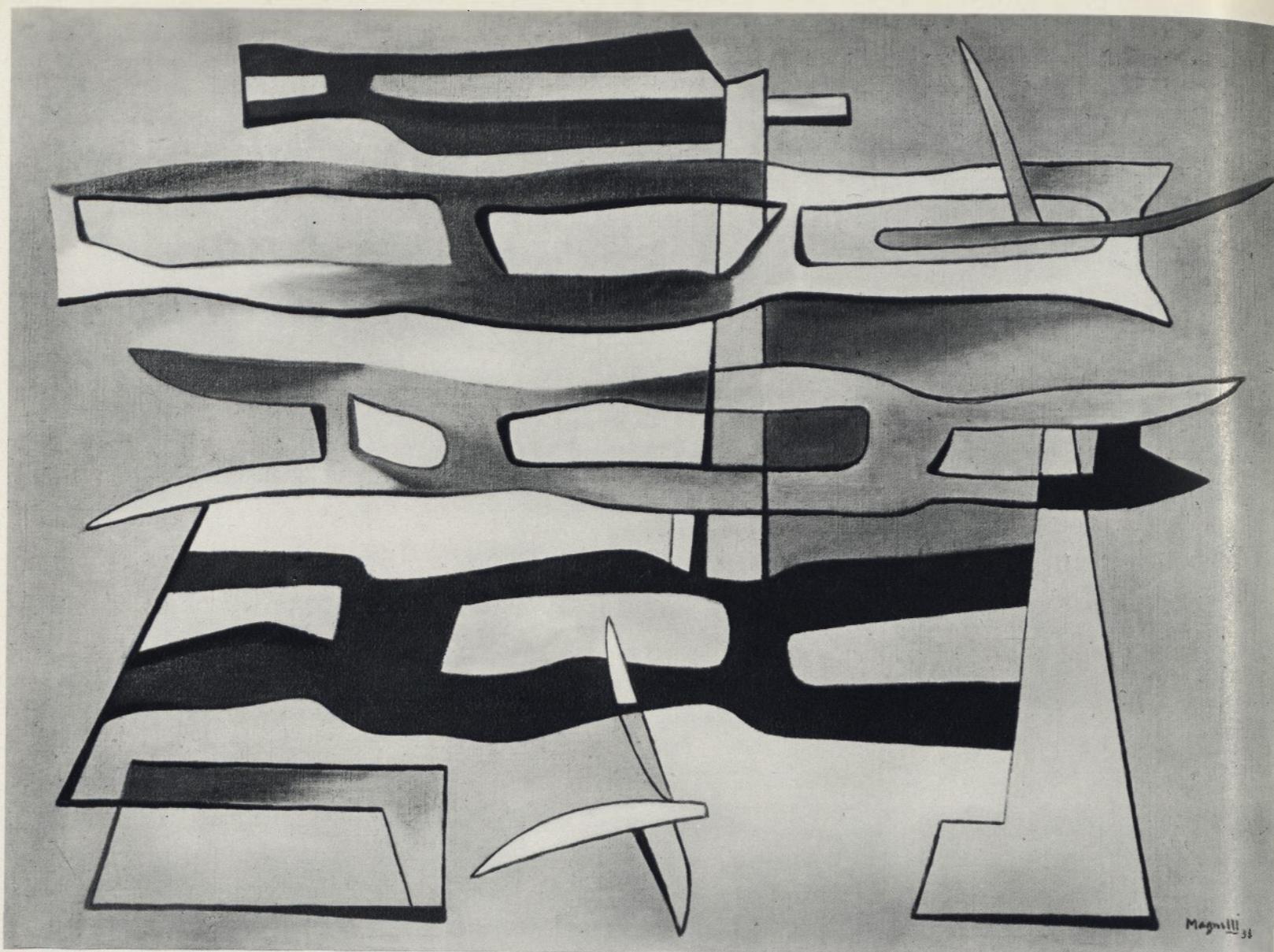
par Guy Habasque

L'itinéraire spirituel d'Alberto Magnelli est certainement l'un des plus logiques et l'un des plus personnels que l'on puisse rencontrer dans l'étude de la peinture contemporaine. Certes, l'esthétique de cet artiste ne s'est pas trouvée définie du premier coup; il a fallu bien des recherches et bien

des expériences pour lui donner corps, mais à partir du moment où celui-ci découvrit sa véritable voie, vers 1935, son évolution prit une étonnante continuité, une allure calme et sereine, ennemie de toute précipitation, de toute sollicitation passagère, mais aussi pleine de méditation, de con-

MAGNELLI. Peinture n° 335. 1937. (Photo Marc Vaux).





MAGNELLI. Affinités en réunion. Paris, 1938. 130 x 97 cm. Collection Nielson, Copenhague.

centration intellectuelle et de ténacité. Le style clair et rigoureux de ses tableaux n'est pas en effet le résultat d'un heureux assemblage ou d'un quelconque jeu formel, mais le fruit d'un labeur acharné et quotidien, d'une volonté que rien n'a pu détourner du but entrevu. Bien qu'il ait été souvent copié, pour ne pas dire pillé, Magnelli s'est ainsi créé peu à peu un langage plastique suffisamment clair pour être communicable, mais absolument personnel et original.

Né à Florence en 1888, c'est par ses propres moyens, sans professeurs ni conseillers, qu'il apprit son métier, préférant la fréquentation solitaire des œuvres du Quattrocento aux recettes et aux principes académiques que l'on dispensait alors dans les ateliers de sa ville natale. Dès ses premières tentatives, son tempérament inné de constructeur le mena — tout en affirmant vigoureusement l'importance plastique des couleurs pu-

res — à accorder une place prépondérante à l'architecture du tableau, souci qui préfigure ses recherches postérieures et forme l'une des constantes de son œuvre. Il n'en subit pas pour autant l'influence du cubisme, bien qu'il en ait connu les principaux créateurs lors de séjours qu'il fit à Paris en 1913 et 1914. Au demeurant, l'analyse de l'objet ne le tentait pas. Pour lui, en effet, l'objet n'était qu'un prétexte, une surface colorée à intégrer dans la composition, un élément formel plus qu'une image visuelle. Ce qui explique, du reste, qu'il ait très rapidement fini par rejeter le contenu figuratif de ces formes pour ne plus s'intéresser qu'à leur seule valeur plastique.

Ce dernier événement se situe durant l'hiver 1914-1915, c'est-à-dire à une époque où les premières expériences « abstraites » — celles de Kandinsky, Kupka, Delaunay, Picabia — étaient encore fort peu connues, mal comprises et que lui-même, isolé alors à Florence et n'ayant eu jusqu'ici de contacts qu'avec les futuristes et les cubistes, ignorait encore totalement. C'est donc plus par

besoin personnel, par nécessité — non pas tant intérieure que plastique — que Magnelli aborda le domaine de la non-figuration. Sans aucune position dogmatique en tout cas. Poussé par un irrésistible désir d'effusion poétique né d'une réaction contre l'austérité des années de guerre, il devait d'ailleurs l'abandonner, provisoirement, en 1918, pour le feu d'artifice coloré des *Explosions lyriques* dans lesquelles le point de départ tout au moins est de nouveau figuratif, avant que de revenir en 1922 à une vision nettement plus traditionnelle du monde.

Après cette période qui dura jusqu'en 1928, Magnelli cessa de peindre durant deux ans, puis reprit, en 1931, un chemin similaire à celui suivi dix-sept ans plus tôt. C'est par le dépouillement progressif des formes des objets qu'il était arrivé alors à l'abstraction. Parti cette fois des formes

brutes, mais également naturelles, de blocs de marbre éclatés (série des *Pierres*), il y revint par abstractions successives, éliminations et — si l'on ose dire — « plasticisation » des divers éléments.

En 1937 la mutation était définitivement accomplie et Magnelli entra de plain-pied dans le domaine de ce que l'on a nommé et que l'on peut nommer encore, faute de mieux et en dépit de ce que cette expression comporte de dangers, la « composition pure ». Domaine qu'il ne devait plus abandonner et qu'il exploite avec une patiente ténacité, mais aussi — il faut le souligner — avec une sensibilité et un sens poétique chaque jour plus développés. Formes et couleurs s'ordonnent dans le tableau selon un équilibre à la fois puissant et subtil et concourent à former une architecture plastique absolument homogène. Chaque forme, en effet, a été si longuement pensée et étudiée que chacune d'elles paraît commander toutes les autres et s'imbriquer si parfaitement dans l'ensemble qu'il serait impossible de retirer le

MAGNELLI. Encore noctambule. Paris, 1946. 100 × 81 cm. Coll. Nielson, Copenhague.



moindre élément sans détruire la composition entière.

Certes, ce résultat n'a pas été atteint en un jour. Si le magnifique *Aquarium océanique* de 1937 et certains papiers collés de 1938, font déjà preuve d'une science accomplie, ce sont surtout les œuvres postérieures à la guerre qui présentent les réalisations les plus abouties et les plus convaincantes. Les fonds en particulier — si souvent considérés par les peintres abstraits comme de simples écrans — participent de plus en plus à l'architecture et les cernes eux-mêmes cessent de devenir un simple tracé linéaire pour prendre vie par de subtils changements de nuances et créer un sentiment spatial aussi efficace dans son action que discret dans ses moyens.

Une grande exposition, organisée à la Galerie René Drouin en 1947, révéla pour la première fois l'œuvre de Magnelli au public. Ce fut une découverte enthousiaste. Les jeunes peintres en

particulier ressentirent un choc très profond et nombreux furent ceux qui tentèrent de recommencer pour leur propre compte l'expérience de leur aîné. On sait ce qu'il advint de cette influence, trop souvent mal comprise, mais ce qu'il faut souligner c'est que, pendant que les suiveurs s'es-soufflaient dans un géométrisme desséchant, Magnelli, indifférent aux remous provoqués et aux modes passagères, ne cessait, lui, de progresser dans la voie qu'il s'était tracée. Depuis lors, en effet, ses matières sont devenues plus riches et plus délicates, ses couleurs plus fines et plus lumineuses, sa composition plus souple, l'expression poétique de ses toiles plus dense et plus pure. Cela sans que l'architecture s'affaiblisse; au contraire. Les faux disciples ayant fui, alléchés par d'autres nouveautés, Magnelli reste ainsi maître incontesté de son domaine et achève dans la sérénité une aventure esthétique exemplaire, hautement significative et particulièrement représentative de l'évolution de l'art contemporain.

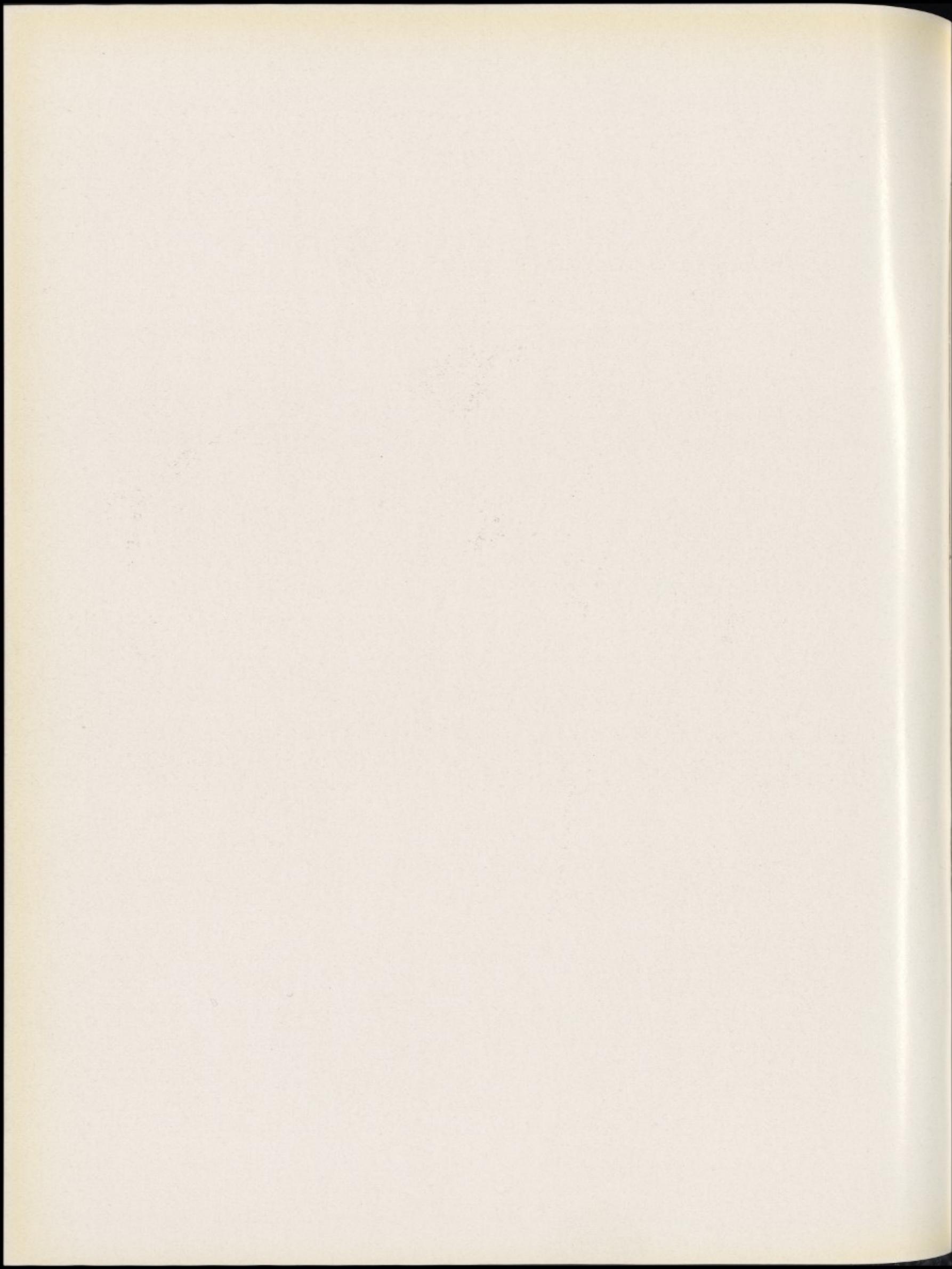
GUY HABASQUE.

MAGNELLI. Presque grave. Peinture. 1947. Collection Graindorge, Liège. (Photo Hervochon).





MAGNELLI. Rythme saccadé. Paris, 1938. Coll. A. Blankart. (Photo Willi).



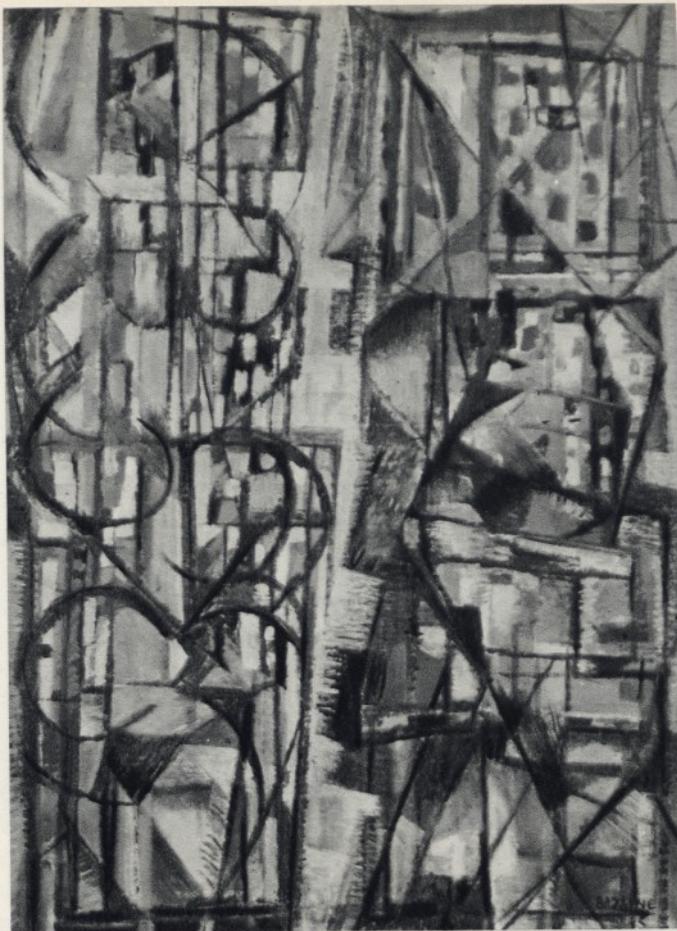
# Petite chronique de l'an 45

par R. V. Gindertael

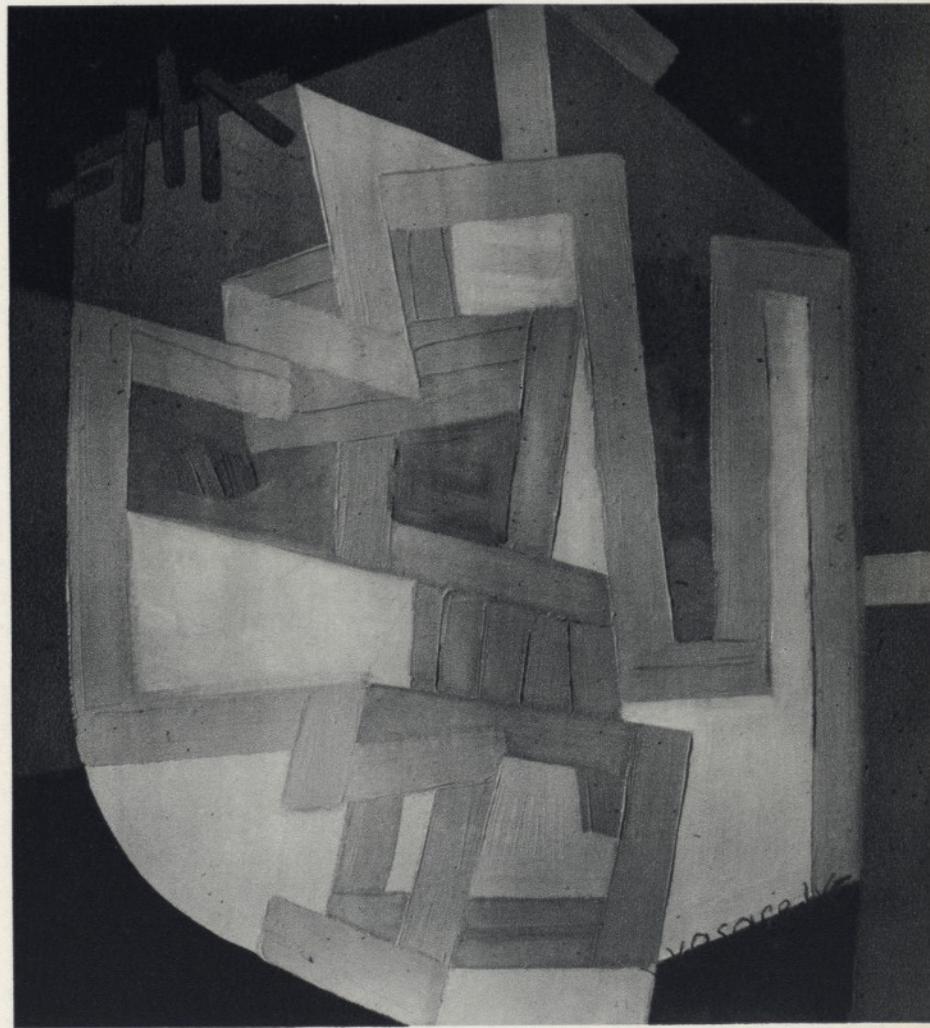
La brutale coupure de la dernière guerre mondiale avait tranché le cours de la période dont l'histoire de l'art rattache les divers mouvements novateurs à la révolution initiale des impressionnistes dans un même chapitre, celui de l'art moderne. Sans doute la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle n'est pas restée absolument étrangère à cette époque précédente et une certaine continuité a été rétablie. Pourtant, il est non moins certain que la reprise de l'activité artistique a été marquée par un tournant important dont le point crucial se situe au début de la nouvelle période, dès l'année 1945.

Il est donc utile, d'abord, de se rappeler quelle était la situation artistique à Paris au lendemain de la Libération. L'École de Paris de l'entre-deux-guerres s'était dispersée devant l'invasion de 1940; mais dès la fin des hostilités un regroupement se fit à Paris dont la réputation de carrefour des arts était restée intacte et l'attraction toujours irrésistible. Les vides laissés par les victimes de la grande tourmente qui avait passé sur le monde se comblèrent avec une rapidité extraordinaire en dépit des pires conditions matérielles qui furent jamais. C'est dans cette nouvelle communauté que se cimentait plus vite et plus étroitement qu'auparavant et que se reconnut une nouvelle École de Paris qui ne qualifiait plus exclusivement, comme avant la guerre, les apports étrangers, et dont ne devaient plus se distinguer les autochtones français, car les uns et les autres allaient se trouver aux prises avec les mêmes problèmes esthétiques d'intérêt universel.

Le premier fait qui marqua cette ère nouvelle fut certainement l'importance que prirent aussitôt les rapports qui s'établirent dans cette collectivité artistique avec l'art abstrait. Or, celui-ci, jusqu'à la guerre, n'avait pas été ignoré en France sans doute, mais il ne s'y était développé que dans une



VASARELY. Peinture. Période gestuelle. 1946.



certaine obscurité ou comme une manifestation marginale d'avant-garde et certainement avec moins de retentissement que le Surréalisme, par exemple, au même moment. On peut penser, à ce propos, que la sensibilité et, dans une certaine mesure, l'esprit des peintres français les rendaient au moins réticents devant l'évolution de l'art vers une conception délibérément « abstraite ». En outre ils étaient d'autant moins accessibles aux raisons anti-académiques qui avaient justifié dans d'autres pays l'invention de l'art abstrait, qu'ils étaient, eux, les héritiers d'une tradition picturale révolutionnaire de longue date qui avait repoussé d'autres limites et conquis d'autres libertés dont les conséquences se feront reconnaître encore plus tard dans la période récente. Il serait trop long d'approfondir pour quelles raisons et dans quelles circonstances les jeunes générations de l'après-guerre furent néanmoins frappées d'emblée par la révélation de l'art abstrait et se trouvèrent devant la nécessité d'une option. Certainement l'attrait pour une information artistique dont ils avaient été privés un long moment et aussi la présence des œuvres d'un maître comme Kandinsky ou la soudaine consécration d'un aîné tel Hartung, ne furent pas étrangers à cet état de fait rapidement confirmé par le rassemblement de tous les artistes abstraits, les maîtres disparus, les initiateurs et premiers adeptes d'avant-guerre et déjà quelques néophytes, dans le I<sup>er</sup> Salon des Réalités Nouvelles de juillet 1946. Mais il s'agissait là d'une première prise de conscience de la situation qui devait en évoluant et sous d'autres influences, se modifier et se diversifier.

Il est donc certain que dès le retour à la vie artistique normale, il fut reconnu à Paris que le fait plastique « abstrait » était acquis. Mais si l'on discute encore, dans le cadre d'un antagonisme « figuration-abstraction », sur l'étroitesse d'un principe tout négatif, c'est en raison de l'opinion erronée et de la fallacieuse argumentation des adversaires obstinés de l'art abstrait. Car les nouveaux venus dans les chemins de la peinture surent très vite s'avouer que pour eux, mis devant le fait accompli, l'heure du choix était dépassée et, par conséquent, en faisant usage des libertés qui leur étaient accordées et qu'il était impossible de vouloir qu'elles n'existent pas, il leur fallait poursuivre la grande aventure commencée et se consacrer à d'autres conquêtes.

Cette vérité s'imposait également à ceux qui entendaient rester fidèles à une certaine orthodoxie dans la conception même d'un art purement formel. Le dépassement des premiers principes qui avaient conduit l'art dans la voie de l'abstraction a été confirmé aussi bien par l'œuvre strictement non-objective que le vétéran Auguste Herbin, évadé du cubisme, avait basé sur une véritable symbolique des formes et des couleurs fondamentales, qu'il l'est encore par le prolongement de la « composition pure », non moins rigoureusement

abstraite, dans la « plastique cinétique » inventée par Vasarely et élargie en même temps par ses recherches en vue de la re-création multiple de l'œuvre originale ou de son adaptation à la fonction murale ou encore à sa projection dans l'espace. Il n'est pas jusqu'à Poliakoff, préoccupé pourtant de construction plastique sans rapport avec la nature, qui ne prît d'emblée de grandes libertés avec les règles de la plastique pure, rendant les lignes de partage sensibles et vibrantes malgré leur décision, et développant par une animation chromatique et substantielle non moins sensible la force expansive de toutes les formes, ramenées ainsi à l'unité d'un seul espace pictural auquel cette vibration et cette animation apportent une qualité naturelle. De leur côté, de nouveaux adeptes comme Deyrolle ou Mortensen, pour ne citer que ceux qui sont restés fidèles à une esthétique abstraite rigoureuse, en assouplissaient d'autorité les modalités. Tandis que Deyrolle concédait à ses compositions une sensualité picturale par l'animation de la touche et l'extrême nuancement des valeurs, Mortensen, lui, donnait toute licence à son imagination et à celle du spectateur, cherchant à créer un centre dramatique mobile ou multiple que le rectangle de la toile ne maintienne plus dans ses limites. Quant à un maître comme Magnelli, il avait toujours revendiqué les droits à l'invention, à l'imagination des formes dans une absolue liberté mentale et la rigueur de son esthétique ne dérivait d'aucune formule mais d'une filiation artistique et satisfaisait surtout ses propres dispositions spirituelles et tempéramentales.

Mais si l'on veut vraiment éclairer la nouvelle situation au début de ce que j'appellerai, pour plus de commodité, la période actuelle (donc de la fin 44 à aujourd'hui), il est préférable que j'évite les commentaires que l'on pourrait qualifier d'interprétations et que j'en revienne aux événements survenus, c'est-à-dire aux premières manifestations publiques à partir de 1945 (année de la reprise) de peintres déjà à ce moment exemplaires dans les dépassements qui ont fait la richesse et l'étendue du développement de l'art actuel. Sans doute cette exemplarité ne pouvait apparaître immédiatement, ni même l'importance et le sens complet des œuvres exposées que le public et même les critiques et les amateurs purent négliger ou confondre dans l'effervescence générale des premières années de l'après-guerre. Nous bénéficions, quant à nous, maintenant, du recul et de la connaissance de l'accomplissement de ces artistes et des conséquences qu'ils ont entraînées.

Il n'est pas nécessaire que j'insiste ici sur l'influence considérable qu'exerça et exerce encore Hartung sur un très large secteur des nouvelles recherches, mais n'est-ce pas l'exposition par la Galerie Lydia Conti de ses peintures en 1947, suivie l'année d'après par celle de ses dessins, qui en décida, révélant aussitôt une nouvelle dimension de l'art abstrait par « l'action » de pouvoirs

diamétralement opposés à ceux dont les premiers abstraits avaient imposé les fonctions régulatrices.

C'est la même année que dès sa première exposition particulière, également à la galerie Lydia Conti, Schneider, atteignant à la fois à la monumentalité et à l'expression directe de ses mouvements intérieurs, apportait l'exemple d'une abstraction lyrique à laquelle il allait donner bientôt une liberté et une puissance qui restent exemplaires jusqu'aujourd'hui pour toute la peinture d'action.

Certaines expositions qui se déroulèrent pendant les quelques saisons d'une grande galerie de la place Vendôme, sous l'impulsion de René Drouin, ne passèrent pas non plus inaperçues, et nombreux sont ceux qui s'en souviennent, mais soupçonnait-on vraiment alors leur importance et prévoyait-on les vastes perspectives qu'elles ouvraient? C'est là, en effet, que furent présentés successivement « Les Otages » de Fautrier en 1945 et l'année suivante les premières « Hautes-Pâtes » de Dubuffet qui avait déjà fait dans la même galerie en 1944, sous l'égide de Jean Paulhan, une première exposition de peintures « provocantes »; ensuite, toujours en 1946, y étaient réunies les œuvres de trois jeunes peintres français, Manessier, Singier et Le Moal, tandis que la Galerie de France présentait un autre groupe de la « nouvelle peinture française » avec Gischia, Fougeron, Pignon, Robin, Tailleur et Tal Coat, et que la Galerie Louis Carré rappelait rétrospectivement l'œuvre de Robert Delaunay et ramenait deux fois, en 1945 et 1946, la présence de Picasso, avant de présenter en 1948 les peintures de Lansky qui, en renonçant à la figuration en 1944, avait retrouvé d'emblée au delà de l'art abstrait, par les pouvoirs éloquents de la couleur, l'unité de la peinture, cette unité qui allait devenir plus tard la préoccupation la plus urgente des nouvelles générations. D'autre part, les expériences de dépouillements successifs d'un même sujet poursuivies par le vieux maître Matisse entre 1939 et 1941 avaient fait l'objet de l'exposition inaugurale de la nouvelle Galerie Maeght. Devaient suivre encore à la Galerie Drouin en 1947 la grande exposition du retour à Paris de Bissière, la première rétrospective de Magnelli et l'unique exposition particulière de Wols avant sa mort. Il y avait eu encore en 1946 une exposition rétrospective de Kandinsky qui était décédé à la fin de 1944; et il y eut une exposition d'Henri Michaux en 1948 et la première exposition particulière de Georges Mathieu en 1950. Ce palmarès que l'on peut juger aujourd'hui assez prestigieux puisqu'il réunissait quelques noms qui ont mérité depuis une notoriété mondiale ne manqua pas d'avoir des répercussions dans des sens très divers sur l'élargissement du domaine pictural.

Ainsi Dubuffet et Fautrier, en pratiquant l'un et l'autre, bien que chacun pour soi et dans des buts, somme toute, très différents, une alchimie des matières jusque-là extra-picturales, pourraient



bien avoir été les premiers responsables de la nouvelle vague des « matérialistes » qui ont pris la relève des « tachistes ». Mais ce qui importe surtout c'est l'esprit insolite et proprement bouleversant de leurs œuvres personnelles, d'autant plus fondées à « provoquer » dès leur révélation au public, qu'elles étaient le fait d'artistes s'appuyant, tous deux, déjà sur vingt-cinq années de travail et d'expérience. Pour résumer leurs apports tels qu'ils n'ont cessé depuis de se développer, disons que tandis que Fautrier s'attachait à qualifier de manières signifiantes les « données » informelles de la matière et en quelque sorte à « réinventer la forme » pour ranimer sa force communicative, Dubuffet, de son côté, remettait en question, quand il ne les niait pas purement et simplement, toutes les conventions de l'art jusqu'aux plus récentes, et, bien que faisant de sa peinture un moyen de représentation, empêchait volontairement ses « figures » de prendre aucune forme définie, afin, peut-on penser, de retrouver la puissance brutale et l'expression brute de l'instinct créateur pour une révélation déconcertante du Réel. Destruction et création, négation et nouvelle affirmation coïncidaient dans leur démarche « fabricatrice ». Non moins détournés de toutes traditions et scandaleusement effectifs furent, au moment où ils apparurent, les dessins de Michaux à la découverte d'insaisissables inconnues de la conscience, les peintures explosives de Wols et les hypergraphies paroxystiques de Mathieu. La conjugaison étroite de la défiguration et de la réorganisation du réel, en un défi ultime au néant, ne justifie-t-elle pas encore l'œuvre exceptionnelle du solitaire Bram van Velde et peut-être aussi celle également secrète d'un Wemaere?

Une action non moins efficace pour le devenir de la peinture fut exercée par une galerie plus modeste, sur la rive gauche où se rassemblaient de nouveau les forces vives de la jeunesse. Cette action menée par Mme Jeanne Bucher, qui conciliait la ferveur avec un sens très sûr de la qualité, fut non seulement simultanée, mais bien antérieure, car dès 1936 on avait pu voir dans cette galerie des œuvres de Kandinsky, après celles de Mondrian en 1928 et peu avant celles de Klee en 1944 (pour nous en tenir aux « patrons » que tous les jeunes peintres abstraits ont revendiqués), tandis qu'à côté des plus grands « modernes » de tous bords y étaient exposés déjà de jeunes débutants, illustres aujourd'hui: Vieira da Silva dès 1933, Bazaine en 1941, et en 1945, pour ses vrais débuts, Nicolas de Staël découvert en 1943. C'est encore dans la même galerie qu'avait été révélé à Paris l'Américain Mark Tobey qui a peut-être, pour certains jeunes artistes, modifié l'esprit de la peinture; c'est là encore que l'on a vu un moment Manessier et que l'on trouve toujours Bissière et depuis 1952 Nallard et Moser. Car heureusement l'entreprise de Jeanne Bucher s'est poursuivie après la disparition de sa fondatrice en 1946.

Cette évocation chronologique, succincte et d'ailleurs fragmentaire car d'autres pôles d'intérêt ont, dans le même temps, sollicité les esprits et les goûts, m'a paru nécessaire et suffisante pour mémoriser le surgissement rapide, immédiatement après la guerre, de talents nouveaux se confrontant dans de nouvelles propositions plus ou moins déconcertantes qui ont suscité des adhésions ou des controverses également passionnées.

Cependant, il faudrait définir cette situation autrement que par la ligne de faite des personnalités, ligne qui pourrait sembler discontinuë, car les œuvres dominantes sont autant discriminatoires qu'attractives entre elles. Aussi devrions-nous voir s'il est possible de dégager une tendance générale, une disposition d'esprit, du moins, commune au cours des quinze dernières années et qui pourraient ne pas être celles que l'on a prêtées, à première vue, aux artistes des plus récentes générations. En effet, n'est-ce pas un peu hâtivement que l'on a dénoncé l'emprise fatale et exclusive du rigorisme abstrait sur tous ceux qui n'avaient pas adopté une position de repli dans l'art figuratif conventionnel? alors que l'on a assisté plutôt au dégagement des voies de la création artistique par l'élargissement de toutes les libertés préalablement conquises et non point seulement par l'usage de celle, à tout prendre fort limitée et à peine préparatoire, que constituait l'affranchissement de la dépendance littérale de la nature voulu par les « inventeurs » de l'art abstrait. Cette liberté initiale ne risquait-elle pas, à force d'entêtement de principe, de devenir à son tour une restriction mentale capable d'amortir ou de dénaturer le fait pictural?

Or c'est bien au contraire, me paraît-il, à maintenir, dans les nouveaux états expérimentaux de la peinture, la réalité active du fait pictural, parfois à ses extrêmes limites, que se sont attachés les peintres « actuels » dans leurs recherches individuelles et souvent de caractères très divergents.

De ce point de vue, nous ne devons pas ignorer que si presque unanimement, comme je l'ai déjà signalé, les peintres français résistèrent aux premières injonctions idéologiques des théoriciens abstraits, c'était par attachement, justement, aux valeurs picturales naturelles (qu'il ne faut pas comprendre: naturalistes, mais relatives à l'ensemble des propriétés particulières à la peinture et à ses raisons d'être). Ainsi, malgré la révélation reçue des premières manifestations abstraites, quelques-uns des peintres français dont les débuts se situent entre 1930 et 1940, plutôt que d'opérer une rupture radicale à la suite des pionniers abstraits, préférèrent continuer à s'appuyer sur les acquis des fauves et des cubistes dont ils étaient les héritiers directs par la voie du sang, dirais-je, pour y trouver au moins matière à réflexion et pour accomplir un nouveau parcours dans la ligne de leur tradition révolutionnaire en se détournant du gué

de l'art abstrait. Un aîné comme Bissière leur en donnait déjà l'exemple et parfois la leçon comme à ses jeunes amis, ainsi qu'il nommait ses élèves de l'Académie Ranson parmi lesquels s'étaient trouvés entre autres Manessier, Le Moal, Bertholle. Jusqu'aujourd'hui Bissière montre quelles ressources de libre invention, d'élévation spirituelle et d'émotion poétique appartiennent à l'assurance instinctive, à la mesure rationnelle et aux qualités picturale « naturelles » sur lesquelles s'étaient fondées, dès ses origines, la grandeur et la continuité de l'École Française et qui justifient toujours l'influence de la peinture française au sein de l'École de Paris. Après lui, ont confirmé éloquemment cette permanence, Bazaine, Estève, Manessier, Tal Coat, Pignon. Rappelons que déjà en 1941, alors qu'une partie des jeunes peintres français s'étaient retrouvés « entre eux » du fait du départ de presque tous les étrangers, Bazaine avait groupé quelques camarades dans une exposition de « Peintres de Tradition Française » qui prouvait à la barbe des occupants qu'une avant-garde « résistait » et était prête à prendre la relève au sein d'un nouvel art libre.

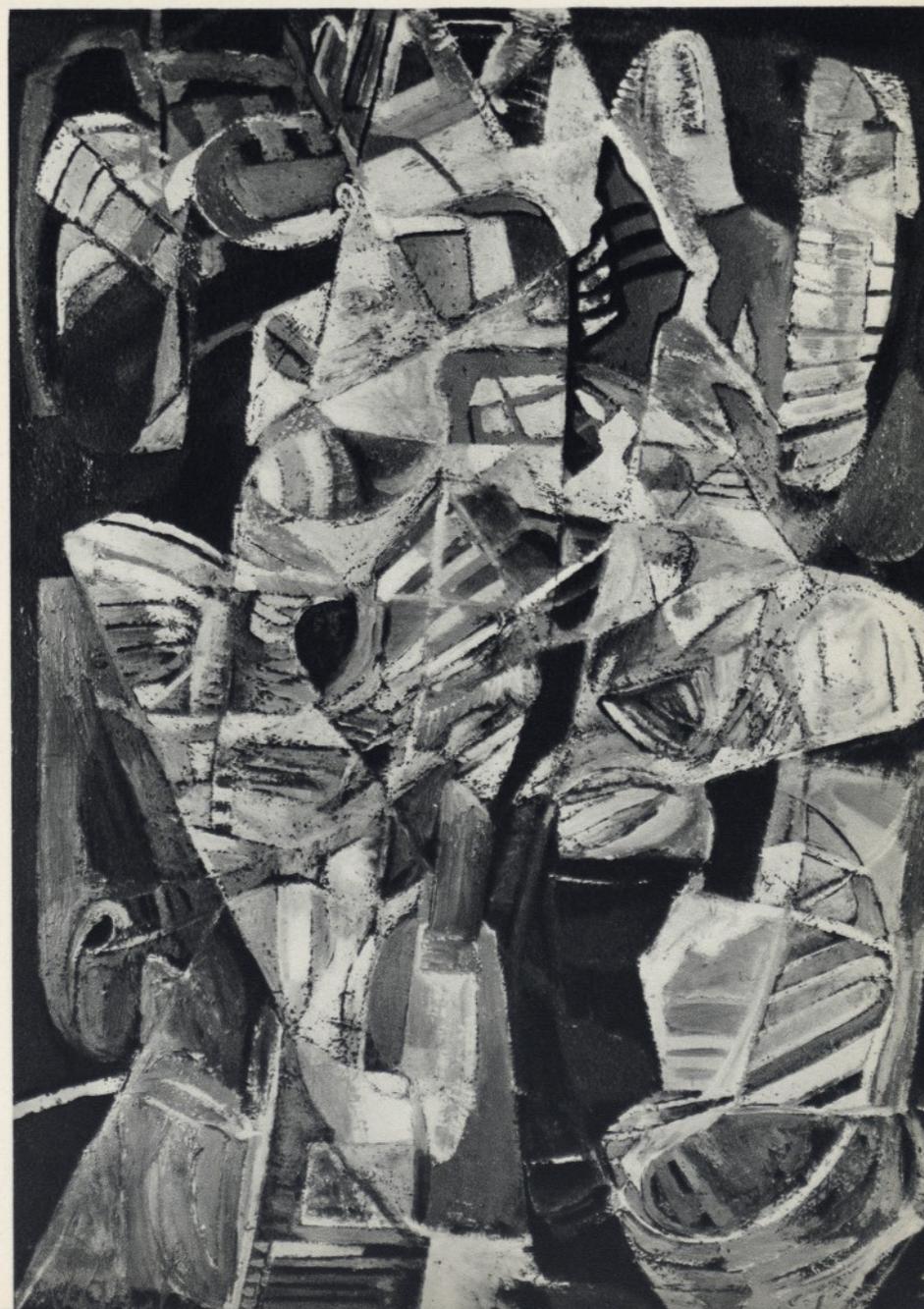
Bazaine, dont la peinture a le plus souvent servi d'exemple et même de modèle à toute une peinture dite « non-figurative » pour la distinguer de l'abstraite et pour préciser en même temps que ses relations avec la nature ne sont pas d'ordre strictement imitatif, a fort bien établi dans ses « Notes sur la Peinture » les raisons lucides de sa fidélité à une certaine permanence de la peinture et la logique irréfutable des origines naturelles de toutes formes, sans que l'une et l'autre limitent le moins du monde la liberté créatrice du peintre. Et son œuvre n'a cessé d'affirmer cette liberté en même temps que les avantages d'« une certaine vérité » prenant appui sur le réel, sur le profond du réel: « J'ai toujours été sollicité par la géométrie intérieure des formes plus que par leur apparence . . . » et « plus on pénètre à l'intérieur de l'objet et plus celui-ci s'ouvre à l'univers tout entier ». L'universalité de la sensation aussi bien que de la conception fait la grandeur de ses somptueux tableaux de la vie dynamique.

C'est en partant du même principe et dans le respect de la Création du monde donné à l'homme comme milieu et condition, que Manessier est parvenu au suprême degré de sublimation du réel qui fait apparaître les signes sacrés et rédempteurs et permet de ressentir enfin l'envahissement des « lignes immédiates, souples, vivantes, pleines de lumière et d'espace, toute cette vie intense, comme une tragédie de vie intérieure ». Tandis qu'Estève, dans la même ligne française qui ramène toujours le moment révolutionnaire nécessaire à la durée de la tradition la plus classique, non moins impérative, contraint à une unité admirable dans l'organisation structurelle et rythmique les contrastes les plus violents des formes et des couleurs transmettant la mobilité des sensations initiales.



BISSIERE. Peinture. 1950. Galerie Jeanne Bucher. Paris.

LANSKOY. Silence rompu. Peinture. 1946. A figuré à l'exposition Lanskoj à la Galerie Louis Carré en 1948.





MANESSIER. Hiver. Peinture. 1950. 195 × 130 cm. Musée d'Oslo.



SINGIER. L'Été. Peinture. 1945. 162 × 130 cm. Coll. part.

Plus près encore de ses perceptions et de ses émotions reste Pignon, véritablement enraciné dans la vie, fût-elle dramatique et cruelle, et dans la nature tourmentée ou sereine. Pignon atteint pourtant toujours avec aisance et générosité à la vérité picturale, sans lui sacrifier la part de l'homme. Et c'est dans la réduction la plus absolue des accidents naturels que Tal Coat, lui, poursuit sa recherche du secret de ce lieu pictural où l'homme et le monde pourraient se rencontrer, coïncider et se joindre indissolublement, comme il en fut peut-être au moment de l'éveil de la conscience humaine et de l'instinct créateur, quand l'art naquit.

Il ne m'appartient pas de mieux caractériser ici leurs différents apports ni ceux des plus jeunes qui sont venus former avec eux le corps de la nouvelle école française et de la nouvelle école de Paris réunies; leurs œuvres sont assez explicites à cet égard. On pourrait remarquer quand même qu'en insistant, les uns et les autres, sur l'esprit de synthèse d'une étroite coïncidence de l'expérience perceptive (forme, espace, lumière) et du pictural élevé à l'éminence de son matériau: la couleur, ils ont favorisé la prise de conscience de la nécessité, de la fatalité même du dépassement de l'art abstrait et qu'ils ont permis de découvrir les véritables pouvoirs des formes peintes dans les moyens propres à la peinture et propres à notre époque à la fois.

Lorsque nous découvrîmes les premières peintures de Soulages aux Surindépendants de 1946, avant même que son exposition particulière de 1949, qui succédait de peu à celles d'Hartung et de Schneider à la Galerie Lydia Conti, l'eût confirmé, Soulages était déjà convaincu que l'art abstrait ne devait pas être le résultat d'une rupture avec le monde (c'est-à-dire, par rapport aux sens et à l'intelligence de l'homme: avec la nature) et que, si le refus de la figuration exclut la description des « relations terme à terme avec la réalité extérieure », c'est pour permettre qu'une beaucoup plus large et plus profonde expérience du monde soit restituée de manière active dans la peinture. Nicolas de Staël fut également l'un des tout premiers des jeunes peintres à prendre de lui-même, avec une détermination consciente, ce tournant décisif pour l'art actuel, en refusant catégoriquement, lui, d'opposer encore à une tradition figurative épuisée, les principes d'un concept abstrait dont il avait intuitivement reconnu l'étroitesse et les dangers. Le premier de ces dangers était une vulgarisation académique qui ne manqua pas, en effet, de réduire très vite à de banals exercices de syntaxe l'activité de nombreux jeunes néophytes de l'art abstrait dont on ne parle plus aujourd'hui à moins qu'ils aient pu se reprendre. Ces derniers furent parfois les plus acharnés dans les entreprises de dénaturation et de sophistication de l'art qui prolifèrent depuis un moment.

En saine réaction contre les dogmes du sectarisme abstrait, Staël attendait du seul accomplissement de « l'acte de peindre » que les phénomènes naturels et toutes les sensations du réel, poussées à un degré extrême de subjectivité, s'intègrent dans la matérialisation de l'œuvre, pour atteindre ainsi au principe d'unité de la rencontre intime de l'être et de son milieu, dans la peinture. Ce but ne reste-t-il pas le fondement de toute expérience artistique, ou plus généralement poétique, depuis les origines de l'art, et n'est-il pas l'indice d'une « permanence » de la peinture à travers les modalités et les styles successifs?

Il n'est donc pas surprenant que les manifestations de cette expérience essentielle aient pu prendre les formes les plus diverses, dans le climat actuel nettement investigateur, et plus particulièrement dans la nerveuse animation de ce lieu de rencontre qu'est Paris dont la vocation, par ailleurs, reste l'universalité et la jeunesse.

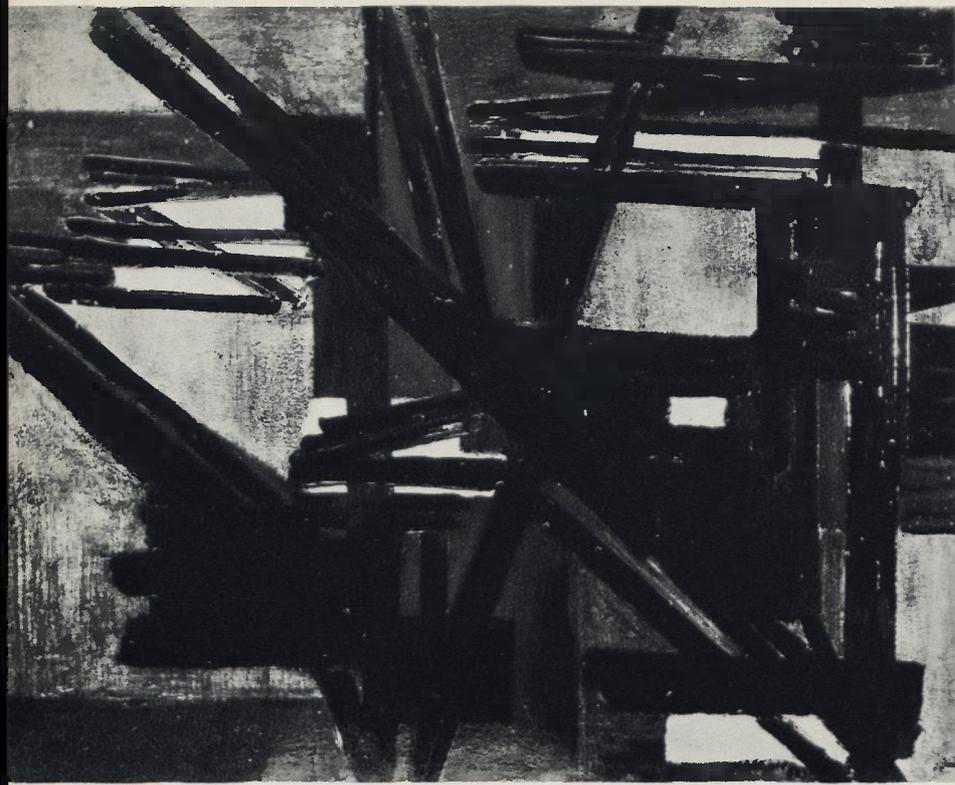
A peine plus tard, autour de 1950, on pouvait constater que les meilleurs jeunes peintres en abondant, à l'issue de leurs études scolaires, ou tout de go en autodidactes, l'expérience personnelle de la peinture, admettaient sans trop de tâtonnements que dans leur nouvelle situation les problèmes de la figuration et ceux de l'abstraction ne se posaient plus d'une manière étroitement contradictoire. Ainsi, Messagier, par exemple, ne se montrait alors nullement inquiet de l'ambiguïté introduite dans sa peinture par les « états de nature » ressentis avant ou pendant l'acte de peindre. Et depuis, l'évolution de sa technique confirme bien son intention de rendre plus active cette participation du peintre aux mutations fluides de la nature. De leur côté, des peintres comme Nallard ou comme Moser, comme Wendt aussi ou Vulliamy, Istrati, tant d'autres et de plus jeunes tels Oscar Gauthier, Abboud ou Debré, confirment, en leurs propres termes picturaux, ce que notre époque est sans doute la première à avoir aussi clairement reconnu et admis, à savoir que la peinture et la nature sont deux réalités de même essence bien que de caractère différents, et que leur coexistence sur un même plan permet un échange entre elles, sans que l'on vise à l'imitation de l'une par l'autre. Il ne s'agit pas non plus d'imitation lorsque la peinture est plus imagée et sacrifie parfois à la métaphore comme dans les œuvres des Jorn, Appel, Corneille, Alechinsky, issus de ce groupe expérimental « Cobra » dont les premières manifestations, trop dispersées, à Paris au cours des années 50, avaient été quelque peu négligées malgré le ferment qu'elles apportaient à la matière picturale de l'époque et qui a, depuis, agi efficacement. Si d'une manière très générale, on peut parler à leur sujet, dès leurs débuts coopératifs, de la rencontre d'un certain expressionnisme, voire d'un certain esprit surréaliste, avec une certaine abstraction, c'est dans la distinction des penchants individuels tels qu'ils se sont



VIEIRA DA SILVA. Paysage. 1950. 92 × 65 cm. Galerie Jeanne Bucher.



ESTEVE. Le Faucheur. Peinture. 1949. 81 × 65 cm. Coll. part.



SOULAGES. Composition. 1947. Coll. Fardel.

affirmés depuis, que ceux-ci sont, aujourd'hui, remarquables. Jorn et Appel ont fait reconnaître leurs personnalités dans un déchaînement imaginaire et tempéramental, mais si le premier se plaît davantage à tirer de l'acte de peindre, avec une intelligence aiguë à fleur de nerfs, la possibilité immédiate de transfigurer, de transmuter en une multitude de visions la matière picturale (jusque dans ses fac-similés parfois), c'est principalement en chargeant cette matière picturale de toutes les forces physiques et psychiques de son être qu'Appel suscite ses compositions dynamiques et ses figures gigantesques, les unes et les autres d'une intense sonorité chromatique. A l'opposé presque, Corneille, lui, s'est progressivement astreint à la mise en ordre et à la redéfinition fermement écrite d'un monde dans lequel il étend constamment le champ de ses investigations et de ses opérations métaphoriques; tandis qu'Alechinsky,



qui sait aussi contrôler ses élans sans pour autant les tempérer, associe ses connaissances de la sémantique des signes et du graphisme, à son expérience des propriétés formelles des techniques picturales, pour développer les pouvoirs d'une liberté d'invention capable d'agir en pleine abstraction.

Autres stimulants ont été les apports de tempéraments d'outre-Atlantique avec Riopelle, Sam Francis, Chelimsky, Levée, Koenig ou Goldfarb et encore Joan Mitchell, et les interventions « tras los montes » de Tapiès, Saura ou Feito. Sans doute est-ce la confiance à l'instinct qui a donné dès le début aux compositions expansives du canadien Riopelle en même temps que leur richesse substantielle, cette pulsation accélérée qui fait leur vitalité, tandis qu'une semblable spontanéité dans l'improvisation a favorisé l'ampleur du développement des espaces indéfinis mais toujours fermement scandés par l'imbrication des taches colorées, dans l'œuvre du Californien Sam Francis et qu'une autre improvisation plus active provoque une expressivité débridée chez la dernière venue à Paris, Joan Mitchell. Mais si tous les Américains de Paris y ont pris une leçon de la spécificité picturale, ils ont certainement fait reconnaître, en revanche, une nouvelle dimension de l'espace, d'un espace qu'il faut bien qualifier de temporel puisqu'il se développe vers l'illimité à mesure que l'artiste le constitue et parce qu'il rend compte toujours de sa mobilité, étant lui-même véritablement activé.

Les exemples qui sont venus du côté de l'Espagne ne sont pas moins marquants à Paris, de façon effective, par leur divergences apparentes mêmes. Ils sont ainsi doublement représentatifs, et d'une jeune école espagnole éprise de modernisme, et de la continuité de cette tradition ibérique qui concilie l'extrême austérité et le dramatisme métaphysique. Chez Tapiès, nous voyons comment le signifié s'insère, se grave ainsi qu'une cicatrice indélébile, dans une matière imitative, techniquement élaborée, qui sous-tend la densité du réel au tracé hyperbolique du symbole spirituel. Quant à la signification cherchée par Saura, elle rejoint au contraire, semble-t-il, l'expressionnisme des révoltés imaginatifs de « Cobra », mais le jeune madrilène a trouvé dans la gamme très sombre qui lui est propre quand il ne se contente pas du noir sur blanc, des accents plus déchirants et plus subversifs encore.

Qu'ils travaillent à Paris en permanence ou s'y manifestent seulement avec régularité, il faudrait considérer avec autant d'attention la participation depuis 1945 de nombreux autres artistes de presque tous les pays du monde, à l'évolution de la situation artistique à Paris, où certaines réactions en chaîne ont provoqué des enchevêtrements inextricables pour l'instant. Mais dans cette petite chronique je n'ai pas la prétention d'épuiser la matière d'une époque aussi riche que confuse encore et d'ailleurs inachevée.

R. V. GINDERTAEL.

RIOPELLE. Ravennate. Peinture. 1954. 51 × 61 cm. Coll. Campilli, Rome.



Serge Poliakoff en 1946.



POLIAKOFF. Composition. 1949. Huile sur bois. 146 × 89 cm. Coll. Alexis Poliakoff.

# La peinture italienne entre 1945 et 1950

par Giuseppe Marchiori

Les années les plus difficiles pour la peinture italienne de la deuxième génération du XX<sup>e</sup> siècle furent celles de l'immédiat après-guerre, c'est-à-dire les années 1945 à 1950. Difficiles, ces années le furent pour des raisons bien des fois répétées dans les articles et les livres, et qui relèvent d'un panorama plus vaste et plus complexe du temps, dont la peinture et les autres arts ne représentent qu'une partie. Considérée en soi, détachée des liens multiples qui l'unissent à la vie des hommes et du monde, la peinture ne semblerait plus être en effet qu'une sorte de manie incompréhensible, un jeu, un divertissement trouvant sa fin en lui-même.

Au contraire, vue à travers la vie et à travers la société qui traduisent de façon presque tangible les motivations de l'époque, la peinture des an-

nées 1945-50 (comme celle de toutes les autres époques de l'Histoire) apparaît comme un fait nécessaire, justifié par les exigences de la pensée, mais aussi par le flux désordonné des idées qui révèle, jusque dans la contradiction des éléments positifs et des éléments négatifs, une forte vitalité spirituelle.

L'art de cette époque possédait ce caractère. Associés à une recherche collective, les artistes exprimaient une volonté consciente et inconsciente de sauvetage et de récupération culturelle — volonté qui s'opposait aux interdits et aux réglementations de doctrines esthétiques absurdes.

Peu d'artistes avaient eu la possibilité de travailler avec ce merveilleux détachement du « présent » qui fut l'apanage de Picasso durant les années 1939 à 1945. Le travail accompli par Picasso

BURRI. Bois brûlé. 1955. 86 × 158 cm. Galleria Blu, Milan.



depuis *Guernica* jusqu'à la *Pêche nocturne* était connu, mais presque uniquement à travers les livres, les revues et les reproductions, et il apparaissait comme un immense répertoire du domaine public, comme un exemple unique de vivacité fantastique, soutenue par une curiosité expérimentale absolument libérée de tout préjugé et par une désinvolture presque funambulesque. Picasso fut l'exemple le plus accessible en un temps où l'Italie s'efforçait de trouver sa voie personnelle — voie caractérisée surtout par le souci de l'engagement social et par la généreuse illusion d'une transformation radicale de la société, transformation qui serait imposée au moyen de l'art devenu l'instrument efficace de la liberté.

Cette position (psychologiquement bien compréhensible) était, par contre-coup, une réaction féconde provoquée par les violations de la liberté de conscience aussi bien que par les interdits dogmatiques et théologiques promulgués par les diverses sectes absolutistes. Ceci apparaît clairement, et sans aucune équivoque possible, dans l'esprit de recherche et dans la volonté d'agir qui animèrent quelques-uns des meilleurs peintres et sculpteurs de la génération dite « génération du milieu », et qui les poussèrent à s'unir pour former le groupe du « *Fronte nuovo delle arti* » (= Front nouveau des arts) (1946) — groupe que nous présentâmes à la première Biennale de Venise de l'après-guerre (1948). De ce « Front » faisaient notamment partie: Birolli, Guttuso, Santomaso, Morlotti, Corpora, Viani, Franchina et Turcato.

L'importance de ce groupe — qui recueillit en partie l'héritage de « Corrente » et qui eut un développement imprévisible avec le regroupement des « Otto » (= Huit) auxquels se joignirent, après la rupture du « Front » provoquée par Guttuso au nom de l'orthodoxie néo-réaliste, Afro et Moreni — a déjà été amplement reconnue par la critique italienne et étrangère au cours de ces quinze dernières années. Cette importance tient au fait que ce groupe exprima l'essentiel des exigences morales d'alors et qu'il fut particulièrement représentatif du climat culturel de l'époque, climat qui s'inspirait surtout des recherches de Picasso et des peintres français.

Tandis que le filon de l'expressionnisme semblait devoir bénéficier d'une active exploitation avec les peintres attentifs aux « instances » sociales, l'abstractivisme géométrique, depuis la saison milanaise du « Milione », dans les années 1931 à 1936, paraissait maintenant en déclin malgré l'ardeur de Soldati et de Reggiani. Mais qui, au cours de ces années, connaissait vraiment Klee? Klee dont toute l'intelligence de poète et de savant était orientée vers la recherche de ce qui se tient au-delà de l'apparence, vers l'étude du visage secret de la nature?

En Italie, ce qu'on recherchait alors c'était des faits plus apparents et d'un effet plus sûr et plus immédiat. Les lentes analyses de Klee, la somme

de ses patientes observations, tout cela aurait pu révéler une méthode nouvelle au service de la vision concentrée dans le mystère d'une cellule, miroir du monde. Mais Klee devait venir plus tard, et, en attendant, l'influence de Picasso empêchait la découverte des Fautrier, Dubuffet, Pollock et Wols, tous révélateurs de nouveaux aspects de la réalité et tous débarrassés du maniérisme expressionniste ou post-cubiste. Hartung, seul, eut une brusque — et tout à fait inattendue — fortune en Italie à cause de la valeur du signe comme instrument de révélation poétique — du signe inséré dans le contexte pictural avec une violence décidée et expressive. Hartung avait créé un rapport exact entre le graphisme et la peinture sur la surface lumineuse; ses signes et ses arabesques étaient les éléments graphiques d'une écriture mystérieuse. Dès 1950, Santomaso et Vedova furent fascinés par ces signes, et ils en révélèrent la rare puissance expressive, conquête extrêmement importante et qui connut de multiples développements au cours de la période suivante.

Capogrossi se rapprochait de cet art de l'écriture et des signes avec ses empreintes emblématiques, avec ses sigles d'on ne sait quelle civilisation oubliée ou perdue, cependant que l'art rythmé de Fontana reprenait sur la surface nue l'enseignement très libre de Dada. Et il y avait également Burri, qui était à la recherche d'une curieuse synthèse entre la construction spatiale des constructivistes et l'impitoyable polymatière de Schwitters, mais avec une conscience bizarre de l'ancien.

Le signe et la matière, qui sont les deux éléments de l'art contemporain, commencèrent à apparaître en Italie vers 1950. La peinture italienne commença alors à faire preuve d'intérêts plus « neufs »; dépassant l'héritage picassien post-cubiste, dépassant aussi l'expressionnisme à fond social, elle s'orienta dans des directions qui ne voulaient plus se contenter de la « polémique » mais qui, au contraire, voulaient traduire et affirmer les divers modes de l'être dans son affrontement avec le concept de réalité.

En face des exemples raffinés, encore une fois proposés par l'École de Paris, Burri, Capogrossi et Fontana étaient guidés, en dehors des phénomènes collectifs, par un esprit de recherche qui se différenciait désormais nettement des prémisses anciens de l'art cubiste. Ils étaient à la tête d'une recherche qui avait ses origines dans le jeu et l'anarchie apparente de Dada; ils effectuaient un véritable retour aux sources, mais sans la médiation surréaliste. En fait, le « récit », le « sujet » surréalistes n'avaient jamais fait fortune en Italie, eux qui se confient aux procédés les plus arbitraires de l'automatisme comme écriture révélatrice. Il existe, en effet, entre le surréalisme et la culture italienne une curieuse idiosyncrasie, souvent mise en lumière par la critique, et qui provient du fait que, en Italie, on lui oppose le concept de « surréalité », lequel s'applique parfaitement à

l'histoire de l'art italien, si bien qu'on pourrait rattacher au domaine de la « surréalité » les œuvres pourtant si différentes de Licini, de Fontana et de Burri.

L'activisme de Fontana, ainsi que sa vitalité et son intolérance, ont pour origine, comme moyen de propagande idéale, le futurisme — lequel futurisme est un phénomène typiquement italien qui a eu de larges répercussions européennes. En ce sens, et selon une ligne conséquente, Fontana apparaît de nouveau comme le champion d'une sculpture nouvelle, lui qui avait déjà tenu ce rôle au cours des années 1930 à 1935 et parmi les abstraits du « Milione ».

Capogrossi, au contraire, a fait table rase du passé en transférant la représentation du mythe au sens symbolique du signe. Chez lui, le signe est l'élément fondamental et typique d'une nouvelle conception picturale fondée sur les valeurs rythmiques des séries graphiques — séries alternées ou disposées selon un rapport toujours différent avec l'espace, par dimensions et par couleurs.

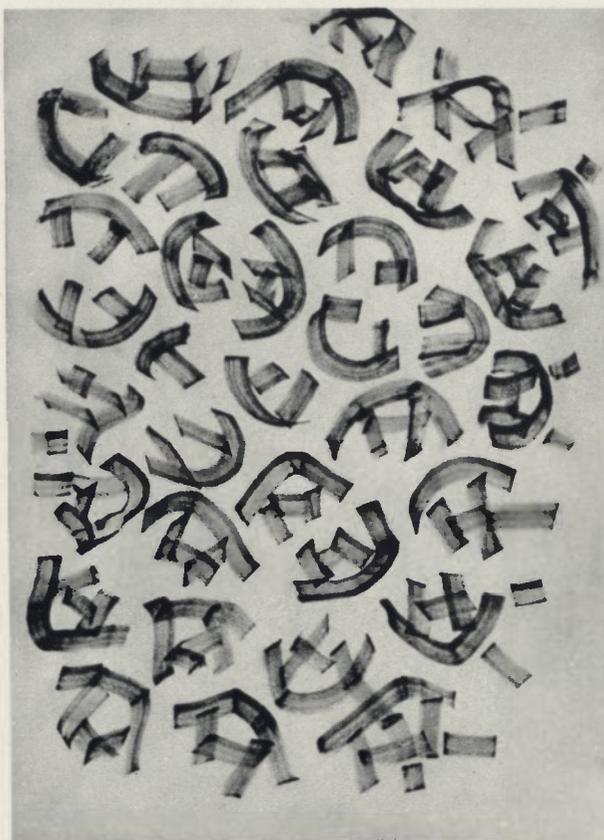
Mais le message le plus profond (et le moins compris) était celui de Burri, qui peignait avec des toiles à sac et qui dessinait avec du fil à coudre. Il s'agissait cependant toujours de couleurs et de signes, même si la matière acquérait chez lui le relief d'une réalité inhabituelle et violente; il s'agissait toujours de couleurs et de signes, mais dotés du pouvoir de créer les images d'une conception purement néo-plastique, même si l'on y relève quelques souvenirs, probablement inconscients, de l'esthétique ancienne, souvenirs qui donnent à la composition un ton rare de précieuse surréalité.

Les cinq premières années de l'après-guerre furent, pour la culture artistique européenne, une époque d'expérimentation active mais ce besoin d'expérience fut partout commandé et dirigé par une exigence profondément ressentie. Remarquable fut aussi l'apport (tant artistique qu'idéologique) des « voyageurs » de la jeune école romaine, spécialement de Dorazio et Perilli, qui surent établir de larges rapports de caractère international — rapports bénéfiques car ils permirent à la recherche artistique de se nourrir des découvertes les plus vivantes et les plus avancées de l'art contemporain dans tous les pays et sous toutes les latitudes du monde.

Le voyage vers l'Amérique et vers l'Extrême-Orient commença aux alentours des années 50, et ce fut le voyage de précurseurs vers des terres inexplorées.

Dix années devaient suffire ensuite pour que soient brûlées toutes les étapes, pour que l'Italie se trouve sur la même ligne que les mouvements internationaux les plus « à la page » et pour que les terres inexplorées deviennent aussi familières que le jardin qui borde la maison.

GIUSEPPE MARCHIORI.



CAPOGROSSI. Peinture sur papier. 1950. Coll. Cardazzo.

FONTANA. Peinture noire. 1952.



# Arshile Gorky

## peintre romantique

par Dore Ashton

D'autres ont pu laisser le passé derrière eux mais tel ne fut pas le cas d'Arshile Gorky, qui fut un grand et un authentique romantique. Possédé par son passé — et, pour cette raison, par le passé en général —, il conserva soigneusement en vie ses souvenirs et en fit le cœur même de son œuvre. La douce douleur de la nostalgie fut l'essence de son style.

Quand Gorky n'avait que vingt-et-un ans et que, étudiant pauvre, il s'initiait à l'art, il publia un poème en anglais: un poème maladroit, car il venait d'apprendre la langue, mais profondément représentatif de son tempérament romantique. « Mon âme écoutant la mort du crépuscule, écrivait-il, mon âme s'agenouillant sur le sol lointain de la souffrance, mon âme est en train de boire aux blessures de la terre et du crépuscule; et elle sent en elle la pluie tombante des larmes . . . » Le sol lointain de la souffrance et la pluie tombante des larmes devaient devenir les leitmotifs de l'œuvre de Gorky en sa maturité, car jusqu'au jour de son suicide, en 1948, il sut conserver l'innocence de sa jeunesse.

Comme un poète, il amassait les trésors de son enfance. Il était né en 1905 dans un petit village situé sur le lac Van, dans l'Arménie turque\*. Ses neuf premières années, il les passa dans l'atmosphère caucasienne, visitant les montagnes iraniennes monté sur un petit cheval arabe et se liant avec les bergers qui lui enseignèrent leurs chants et leurs danses. La plainte de ces chants hantait Gorky, dont les propres histoires et les poèmes avaient quelque chose de primitif et de sauvage et semblaient tout enveloppés de l'amère plainte du Caucase. Durant la première guerre mondiale, la famille de Gorky gagna la Russie transcaucasienne; Gorky y fréquenta l'école secondaire et, durant ses vacances, y travailla comme compositeur d'imprimerie, comme charpentier et comme relieur. En 1920, la famille émigra en Amérique. Bien qu'il n'eût encore que seize ans, Gorky avait déjà décidé de devenir un artiste.

Ses origines, toutes proches du mythe et du folklore, permirent à Gorky de résister toujours au bon sens empirique et au matérialisme de sa

nouvelle patrie; elles lui enseignèrent, et ce fut pour lui un grand avantage dans le domaine artistique, à tourner le dos à un présent trop contraignant pour se réfugier dans le passé — passé dans lequel l'imagination pouvait se mouvoir en toute liberté. Il eut, grâce à cela, la sagesse des primitifs car il allait perpétuellement du présent au passé, non sans vivre entre les deux un conflit terriblement douloureux.

La volonté opiniâtre qu'il déploya à conquérir le meilleur du passé conduisit Gorky à cet éclectisme qui valut à son œuvre tant de blâmes, les critiques étant très durs dans leurs jugements sur une évolution qui leur semblait dépendre de trop d'imitations. En toute justice, il faut dire d'ailleurs que Gorky fut très long à donner forme à son talent. Il dut combattre à la fois contre sa propre nature et contre la pression de son entourage, et il différa longtemps le moment où il exprimerait sa personnalité singulière. Cependant, quand Gorky, en 1941, commença à exploiter une veine entièrement personnelle, il n'avait encore que trente-six ans.

Durant sa jeunesse, Gorky se fit un programme d'études qui comprenait aussi bien l'examen minutieux des toiles des vieux maîtres exposées au Metropolitan Museum que des visites régulières aux expositions d'art moderne européen. Il fut l'un des rares peintres américains qui aient considéré l'univers entier de la peinture comme leur domaine et qui aient aimé une toile de Vermeer et une toile de Picasso avec la même intensité de compréhension.

Ce fut cependant l'œuvre de Picasso qui influença le plus directement son travail. En 1926, Gorky entreprit de peindre un portrait où il apparaîtrait en compagnie de sa mère, et il s'inspira pour ce faire d'une vieille photographie. Le classicisme de la période rose de Picasso est visible dans cette toile, mais l'on y peut déjà décerner l'idiosyncrasie de Gorky. Le sujet en lui-même (image nostalgique des relations qui existent dans un monde ancien et perdu) est typique de Gorky et de son retour continu à un passé idéalisé. Les figures sont traitées sommairement; elles ne se détachent pas du plan de la peinture et elles ne sont pas terminées ce qui leur donne ce style étrange que Gorky devait adopter par la suite, et

\* Pour les détails biographiques, je suis redevable à Ethel Schwabacher qui a publié chez Macmillan une excellente biographie de Gorky.



ARSHILE GORKY. Jardin à Sochi. Peinture, 1941. New York, Museum of Modern Art.

qui hantait peut-être déjà son esprit. Les visages, stylisés et simplifiés, sont nettement influencés par Picasso, mais les couleurs (minces terres cuites, ocres, roses chauds et verts pâles) appartiennent en propre à Gorky; elles sont posées par touches minces selon la manière que l'artiste emploiera quelques années plus tard. La ligne sinueuse particulière au dessin de Gorky est très nettement visible. Cette peinture, comme de nombreuses peintures des années 20 et 30, indique la continuité du travail de Gorky et son perfectionnisme car il travailla sur cette toile de 1926 jusqu'aux alentours de 1936.

La plus puissante influence subie par Gorky continua à être celle de Picasso, même après qu'il se fût familiarisé avec le surréalisme et le néoplasticisme. En vérité, conscient du vertigineux potentiel d'émotion qui était dans son caractère, Gorky luttait contre lui au moyen d'une sévère discipline dans le travail.

Vers 1930 et, par intermittences, jusqu'aux environs de 1940, Gorky s'imposa un régime destiné à tempérer son romantisme par la clarté et la précision du cubisme. Même quand il commença

à assouplir ses formes et à se mêler au surréalisme, Gorky demeura attaché à l'ordre de Picasso. Ce fut un effort héroïque mais dont les résultats n'aboutirent qu'à des dérivatifs. L'attitude de Gorky à l'égard du cubisme et de ce qu'il pouvait lui apporter est sensible dans quelques-unes des remarques sur les peintures de Stuart Davis qu'il publia en 1931.

« Les œuvres de Davis, écrit-il, nous introduisent dans un monde intellectuel et froid où toutes les émotions humaines sont disciplinées par des proportions rectangulaires. Ces relations nous font pénétrer dans un monde scientifique où les rêves s'évaporent et où la logique remporte sa plus grande victoire, où l'univers physique triomphe de toutes les tortures, où toutes les maladrances meurent, ne laissant subsister que les éléments de la vertu, où le monde esthétique prend un nouvel élan pour de nouvelles conséquences... »

Ce monde intellectuel et froid auquel Gorky désirait participer n'était pas le sien; ce lieu où les rêves s'évaporent et où la logique triomphe ne pouvait convenir à son âme tumultueuse. Après avoir lutté durant des années avec les problèmes



ARSHILE GORKY. Sans titre. Collection Jeanne Reynal. (Photo Baker communiquée par Sidney Janis).

du cubisme logique et après en avoir dompté le style, Gorky fut obligé de le laisser derrière lui. D'ailleurs, même dans son panégyrique de Davis, Gorky laissait transparaître son romantisme fondamental quand il insistait sur le fait que Picasso, Léger et Gris « nous introduisent dans le monde surnaturel qui gît derrière la réalité, monde où il fut un temps les grands siècles dansèrent ».

Vers la fin des années 30, l'influence de Picasso céda la place à celle de Miró. Déjà, même dans les formes dérivées de Picasso, la prédilection de Gorky pour les yeux, les entrailles, les sphères et les demi-lunes démontrait sa résistance au cubisme orthodoxe. L'influence de Miró, comme le fait remarquer Ethel Schwabacher, « se développa à partir d'une affinité naturelle avec sa manière de voir, manière plus proche de la démarche de l'art oriental que de l'art occidental ».

Quand il entra en contact avec l'espace abstrait de Miró, Gorky donna libre cours au sens inné qu'il avait d'un espace imaginaire raréfié, relevant beaucoup plus du mythe et de l'espace-temps propre au passé que de la matérialité et de la logique du cubisme. Le fait qu'une importante série de peintures sur un thème unique (la série *le Jardin de Sochi*) se rattache à des souvenirs spécifiques de l'enfance est significatif. Ce fut avec ce groupe de peintures que Gorky s'en alla enfin à la rencontre de lui-même. La série débuta en 1938 avec une version inspirée de Miró et pleine de formes

de chats, d'oiseaux, de moustaches et de bêtes directement empruntées au maître espagnol, mais Gorky transforma très rapidement tout cela et, dès la version de 1941 qui se trouve au Museum of Modern Art, les traits caractéristiques de son style parvenu à sa maturité commencent à dominer la peinture.

Ce fut durant cette période que de nombreux peintres américains se défirent des influences qui avaient façonné leur jeunesse et se tournèrent vers ce style qui devait aboutir à l'expressionnisme abstrait. En revenant au mythe et aux espaces illuminés d'origine mythique, plusieurs peintres, parmi lesquels Baziotes, Rothko, Still et Pollock, cherchèrent à investir leur œuvre de ce pouvoir magique qui leur semblait terriblement manquer à la tradition picturale du vingtième siècle. Pour eux, l'incorporation du mythe fut une entreprise consciente et délibérée; pour Gorky, au contraire, l'émergence des thèmes mythiques était beaucoup plus naturelle. Le commentaire qu'il a composé pour son *Jardin de Sochi* est un exemple parfait de l'effet fécondant du mythe sur sa psyché; il y a pleinement exprimé ses désirs, ses rêves et la curieuse et particulière innocence de sa nature:

« A quelque cinq cents mètres de notre maison et sur le chemin qui menait à la source, mon père possédait un maigre jardin planté d'un petit nombre de pommiers qui avaient cessé de donner des fruits. Sur le sol constamment ombreux poussait

une incalculable quantité de carottes sauvages, et les porcs-épics étaient venus y faire leurs nids. Il y avait là un rocher bleu à demi enseveli dans la terre noire et quelques carrés de mousse dispersés ici et là comme des nuages déchus. Mais d'où pouvaient bien provenir les ombres qui se heurtaient en un perpétuel combat comme les lanciers des peintures de Paolo Uccello? Ce jardin était identifié au Jardin de Désir Comblé, et il m'est fréquemment arrivé de voir ma mère et les autres femmes du village y ouvrir leur blouse, prendre leurs seins dans leurs mains et les frotter sur le rocher. En cet endroit s'élevait surtout un arbre énorme, tout blanchi par le soleil, la pluie et le froid, et dépourvu de feuilles. Je n'ai jamais su pourquoi cet arbre était sacré, mais j'ai été témoin du fait que les gens qui passaient devant lui déchiraient un morceau de leurs vêtements et l'accrochaient à l'arbre. Ainsi, avec les années, l'arbre était devenu comme une véritable parade de bannières au souffle du vent, et toutes ces bannières chantaient doucement à mes oreilles innocentes telles l'écho du frisson des feuilles d'argent des peupliers. »

Le besoin, qu'expriment ces lignes, de lieux consacrés pour leur sainteté, leur pureté et, surtout, la liberté qu'ils offrent à l'imagination était très puissant chez Gorky. A partir du moment où il s'abandonna à ce besoin fondamental, son œuvre commença à revêtir cette originalité pour laquelle elle est aujourd'hui estimée.

A l'époque où Gorky s'initiait au langage cubiste, il avait coutume de peindre opaquement, disposant couche sur couche en denses séquences.



A. GORKY. La dernière peinture. 1948. (Photo Baker communiquée par Sidney Janis).

Quand il assouplit ses formes et commença à peindre un espace à l'extension infinie, il abandonna les surfaces épaisses et employa de minces pellicules de couleur qui ont la ténuité de l'atmosphère et qui rappellent ses premiers portraits. Gorky commença également à laisser sa main s'abandonner à la luxuriance d'un dessin aéré et délicat, la discrimination des formes et la liberté de la ligne constituant alors ses acquis les plus originaux.

Dans ses dessins et ses peintures de cette période, Gorky inventa un espace abstrait en détachant la ligne de la couleur. Soigneusement sélectionnées et calligraphiques, ses lignes se meuvent autour des lisières de la couleur. Trois plans entrent ainsi immédiatement en jeu: le plan défini par la ligne, le plan établi par la respiration de l'espace entre la ligne et la couleur, enfin le plan de la couleur elle-même. En peignant par touches minces et légères, Gorky suggère un premier plan mouvant dont les vibrations traduisent comme par écho le monde du rêve qui est son élément propre. Toutes les formes, anatomiques, biologiques ou érotiques, qui l'obsédaient, sont exprimées facilement grâce à ce nouveau mode de peinture.

Toute la liberté qui devint sienne quand il renonça à devenir cubiste, Gorky l'a communiquée à une peinture qui date environ de l'année 1942 et qui s'intitule *Waterfall* (= Chute d'eau). Cette toile, où coule sans entraves une cascade de formes, rappelle la « pluie tombante de larmes » de son poème de jeunesse. La tonalité principale qui se joue dans les gris est modulée, par séquences graduelles, dans les bleus et les jaunes, cependant que des ruisselets de couleur coulent en flots contrôlés. Les formes érotiques si essentielles pour Gorky (cœur, testicules, foie, seins, fesses reviennent tout au long de ses dernières peintures et de ses derniers dessins) occupent le sommet de la composition. A partir de cette époque, Gorky permit à son imagination de jouer librement avec les thèmes de la vie, de la douleur et de l'amour, qu'il connaissait tous intimement.

Dans l'accomplissement de cette vocation lyrique qu'il avait refusée durant tant d'années, Gorky fut sans aucun doute aidé par la rencontre des surréalistes et surtout d'André Breton, émigré aux Etats-Unis pendant la deuxième guerre mondiale. C'est ainsi que les dessins qu'il exécuta vers le début des années 40 montrent l'influence de Masson, d'Ernst et des principes de Breton par leur formes biomorphiques, mais Gorky n'accepta jamais pleinement le surréalisme, peut-être parce que sa nature était beaucoup plus poétique qu'intellectuelle. Ses dessins surréalistes furent suivis par un remarquable groupe, inspiré par la vie de la ferme que possédait la famille de sa femme dans l'Etat de Virginie.

Comme l'écrivait en 1944 James Johnson Sweeney, Gorky comprit « la valeur d'un retour littéral à la terre... l'été dernier Gorky décida de chasser de son esprit les galeries de la 57ème rue et

les reproductions de Picasso, Léger et Miró et d'aller voir ce qu'il en est de l'herbe... » Cette visite aux prairies revitalisa son imagerie, lui donnant cette plénitude et cette énergie que pouvait seul lui transmettre un renouvellement de son expérience de la nature. Ses peintures combinèrent dès lors ce que Breton appelait les formes « hybrides » de Gorky avec l'observation de la morphologie humaine et des phénomènes naturels. Son monde se constitua avec une assurance croissante, tandis qu'un espace diffus et ambigu en devenait le trait caractéristique. Les blessures de la vie s'adoucirent dans les rêveries peintes, Gorky traversant à cette époque une période de tragédie, de maladie et de désespoir.

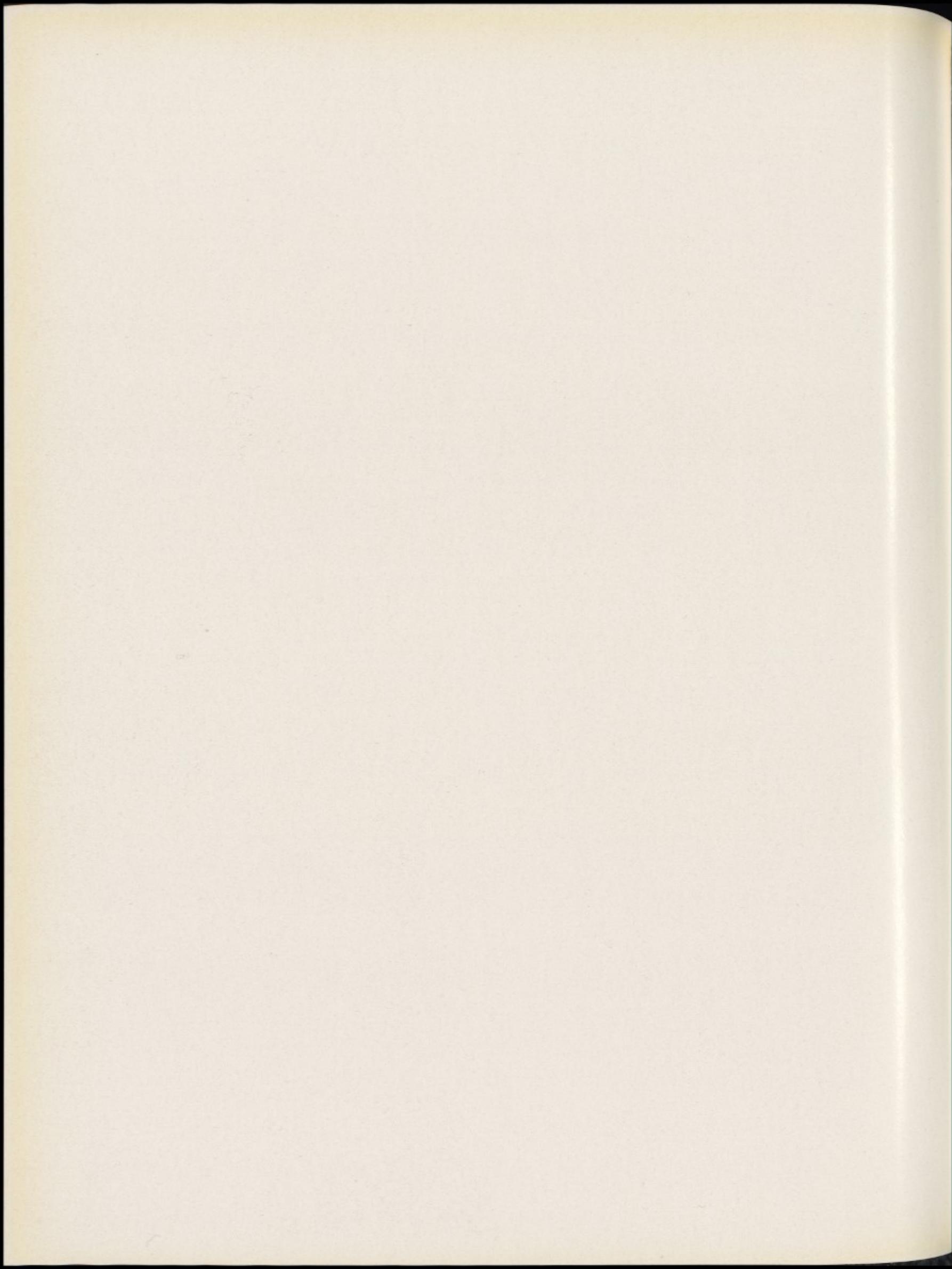
La décision de ses dernières œuvres, *Agony* (= Agonie) et *Betrothal II* (= Fiançailles II), toutes deux de 1947, par exemple, montre à quel point Gorky avait développé à la fois sa technique et sa conception spatiale. *Agony* est modulée avec une grande finesse, les petits coups de brosse et les minces pellicules de couleur créant une atmosphère de mélancolie. Définie avec plus d'acuité et offrant des formes au graphisme très marqué, *Betrothal II* indique la direction que Gorky aurait probablement prise si la vie ne lui était pas devenue intolérable en 1948. Dans cette toile, Gorky a réussi à fondre la surface et les couches profondes d'ocre et de jaune; les formes ont une double vie: elles flottent dans cette atmosphère mythique, la splendide atmosphère du soleil oriental, et elles y sont à la fois à jamais fixes. Les lignes et les tons brusquement rompus auxquels Gorky s'était autrefois complu sont remplacés par une composition nettement délimitée. Le flamboiement des jaunes et l'irradiation des rouges démontrent la grande sensibilité de Gorky à la couleur et surtout à la lumière, qualités qui lui valent une place à part parmi ses contemporains, lesquels ne surent pas ou ne voulurent pas utiliser la sensualité de la couleur pure dans leurs toiles.

Au cours de la dernière année de sa vie, Gorky affina encore son style, et ses peintures gagnèrent encore en subtilité. La tragédie intérieure qu'il était en train de vivre n'apparaît qu'avec réticence: il ne l'exploite ni ne la confie. C'est de 1948 que date la peinture sans titre qui appartient à la collection Jeanne Reynal et qui est l'une des plus belles œuvres de ce temps. Gorky y a unifié la surface en procédant avec une infinie délicatesse de touche; il a repoussé le drame à l'arrière-plan et placé un voile entre le spectateur et son image ainsi que le requiert une atmosphère mythique. Les formes s'éloignent avec légèreté dans la douceur colorée d'un espace sans fin et la ligne, au lieu de la couleur, délimite les frontières de cet espace imaginaire et de ce qui le peuple. Avec son atmosphère contenue et paisible, cette toile demeure l'un des sommets de la peinture américaine à son aurore.

DORE ASHTON.



GORKY. Agonie. Peinture. 1947. Museum of Modern Art, New York.



# Corneille

par Hubert Juin

Rien n'est plus étrange que l'obstination que met — parfois — le spectateur à ne rien comprendre à cela qu'on lui place sous les yeux: l'œuvre d'art. Le spectateur est d'autant moins excusable de ceci que l'œuvre d'art n'existe, et ne peut se concevoir, que dans la mesure où le spectateur justement, devant elle, demeure libre. D'où tire-t-elle ses prestiges? De la liberté de ce regard qui se pose sur elle... Où prend-elle ce langage qui est le sien, sinon dans la liberté de ce même regard plongeant en elle?...

Vouloir dresser entre l'œuvre convoquée et ce lointain que lui est, par exemple, l'œuvre poétique (l'œuvre écrite, inscrite dans une autre dimension du langage), — et l'on voit beaucoup de nos bons esprits (comme on dit) succomber à ce travers, invoquer, pour *masquer* ni plus ni moins cette fondamentale liberté, toutes les anthologies du monde, — c'est indu, bientôt intolérable, et dérisoire à la fin. Si l'œuvre d'art a réellement besoin, pour s'avancer vers nous, de ces béquilles prises aux bibliothèques, c'est qu'on peut la récuser, et qu'elle n'existe pas par elle-même...

Un jour, lors d'une déjà lointaine exposition d'art moderne qui se tenait en Avignon, au Palais des Papes, une petite fille, en extase devant une toile de Tanguy, répétait: *C'est beau parce que cela ne ressemble à rien!* Ce mouvement de la naïveté me plaît, et pourtant je suis fort adversaire de ceux qui souhaitent (avec une naïveté plus grande encore) que la peinture cesse de ressembler à quoi que ce soit. Je goûte peu que l'on se trompe devant une peinture, mais j'avoue préférer l'homme-de-la-rue cherchant dans un Corneille où se trouve la vache de ces pâturages, et où le bateau qui relie ces îles — comme nous faisons, avant la seconde guerre mondiale, manipulant dans tous les sens les charmants journaux pour enfants que l'on publiait alors, et il s'agissait de bien voir que le fermier que l'on ne découvrait pas à première vue était silhouetté par les feuilles du hêtre! — oui, je préfère celui-ci à celui-là qui fouillera sa bibliothèque pour citer Hölderlin ou le bouddhisme Zen. C'est par un mouvement de la bonne conscience que l'on aborde ou pénètre l'œuvre d'art, non par la prétention. L'œuvre d'art préfère la modestie, qui est un signe de la liberté. Et, à notre époque, parmi les propositions affichées aux cimaises, l'une des œuvres qui ont fait éléction de la modestie, et comme de la demi-voix, est celle de Corneille. On ne voit pas qu'elle se démène: non, elle s'inscrit dans l'ordre de la paix. Elle aime un certain rangement sans tumulte qui est le sien, dont elle a vocation profonde. Elle tient tête au désordre. Je veux dire immédiatement le fond de ma pensée: elle est profondément humaine, et je songe devant elle à une promesse venue avec l'aube, une promesse légère comme une moisson faite, légère comme le temps d'aimer: le bonheur...

Corneille est un homme tout terrestre, et c'est admirable. Si je voulais me livrer à ce que je con-



CORNEILLE. La vallée fertile. 1960.



CORNEILLE. Fête roumaine à Beg-Mell. 1960.

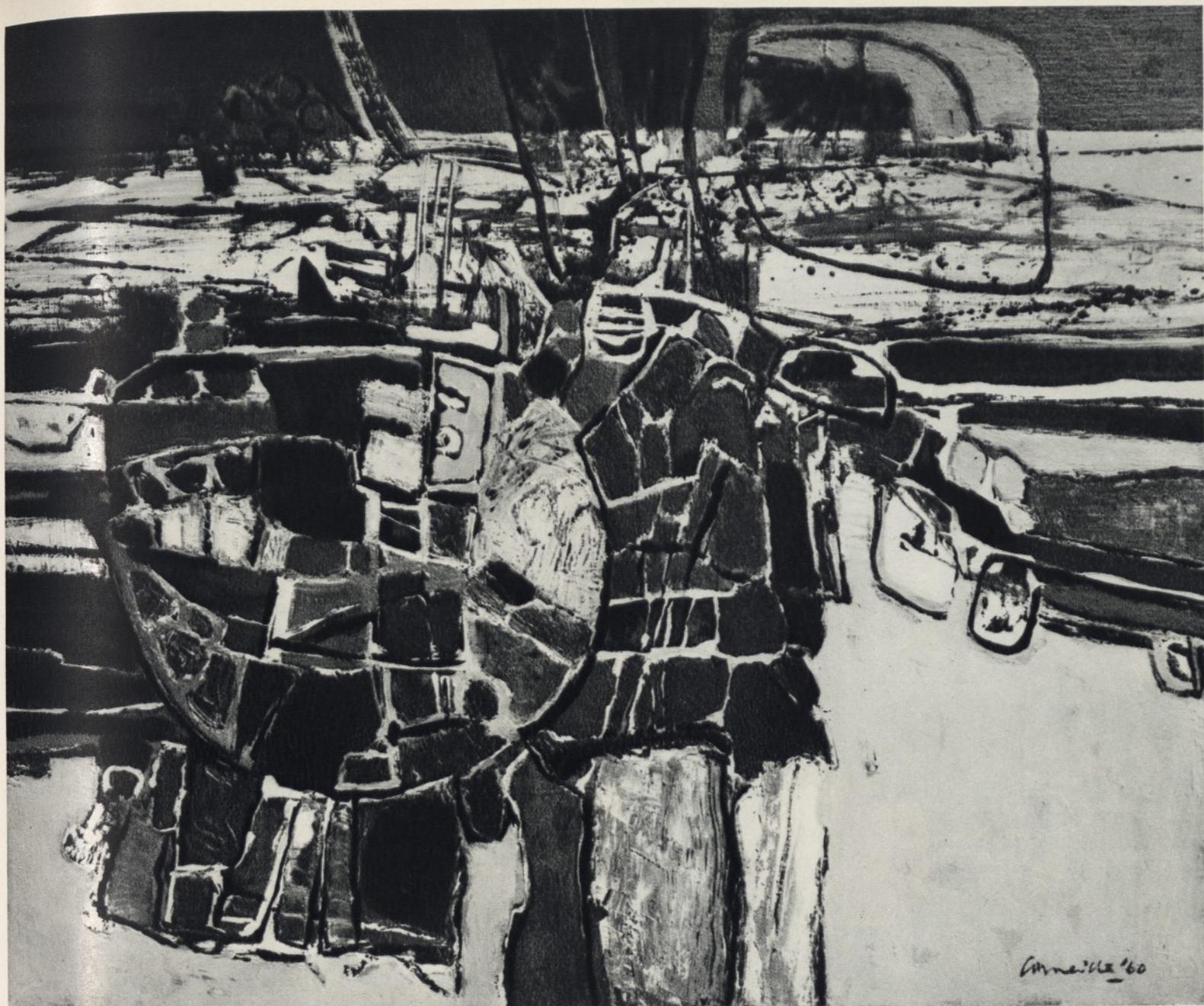
damne, c'est-à-dire vouloir, à toute force, citer des poètes en face de cette œuvre-là, j'irais chercher un vers chez un poète fait de terre et de rocher, et qui a étagé son poème comme celui-là qui marche dans le gras de la terre fraîchement ouverte par le labour, menant sa voix au long de cette marche lourde: Paul Claudel. Et Claudel, l'homme des plaines de Beauce et de Normandie, devant la mer a eu l'étonnement du terrien Corneille devant l'océan: *La mer*, disait-il... *La mer aux entrailles de raisin*...

Le langage est bien dérisoire: si je dis trop souvent *terrien*, et même *terrestre*, on finira par comprendre *paysan*. Rien n'est plus faux. Rien n'est plus éloigné de la démarche de Corneille que la démarche de ce paysan (qui est un grand peintre), Permeke. Corneille ne pourrait limiter son horizon à Laethem-Saint-Martin. Il bouge. Il faut le monde. Il lui faut s'assurer le monde, en marchant. Claudel est plus juste (comme comparaison, ici): lui aussi assure sa voix à ce rythme essentiel par lequel un homme s'assure du monde, et, au sens précis, le conquiert.

Dès les premières toiles importantes livrées par le jeune Corneille dans le cadre du mouvement « Cobra », on retrouve les traits essentiels de sa démarche entière. D'un coup il épouse la succession des saisons et la saveur du monde naturel. Mais d'un coup aussi il dénonce le régionalisme et s'affranchit de lui. Le paradoxe est qu'on a voulu faire de l'œuvre de Corneille un peu n'importe quoi, ce qui est d'une conception intellectuelle légère et limitée, alors que cette œuvre foncièrement libre, et qui veut avant tout maintenir intacte la liberté de qui la contemple, n'a d'autre sens que l'éprouvément du monde extérieur par un homme qui librement entend le parcourir dans tous les sens. On me fera la grâce de penser que je ne veux pas décrire Corneille comme un paysagiste...

Comme quoi, alors? Mais comme un peintre. On dit et on répète que rien n'est plus indu que l'arbitraire coupure que l'on fait entre une peinture qui serait figurative et une autre, qui ne le serait pas. C'est que la peinture — qu'elle soit dite tantôt figurative, et tantôt non-figurative — est toujours le résultat d'une transposition qu'un homme fait subir au réel. L'histoire de la peinture est l'histoire d'un interminable dialogue dont les interlocuteurs sont l'homme, véhément et fragile, puis le réel, qui est lourd et contraignant. Les écrivains le savent bien: il n'existe pas un seul roman qui ne soit autobiographique. Les peintres ne l'ignorent pas: il n'est pas un seul tableau qui ne soit le signe de la présence du monde. Présence du monde? Oui. Mais aussi: présence au monde, et mort!

Il est évident que, chez notre peintre, la volonté (et comme la vocation) de *rendre habitable* prend le pas sur toute autre préoccupation secrète. Comme s'il s'était tôt et d'entrée persuadé que le des-



CORNEILLE. Approche de la ville. 1960.

tin de l'homme est d'*habiter*, et que le destin poétique le plus impérieux était — donc — de *bâtir*. Voyez *La grande terre âpre* (1957) qui est à Eindhoven, ou *Jeux entre soleil et vagues* (1958) qui est à La Haye! C'est prendre le monde et le plier impérieusement à la volonté de vivre. Puis, de se réjouir de cette saveur partout présente, de cet enchantement diffus, de ces saisons qui se succèdent, de ce cadastre établi... Car si l'histoire de la peinture est un long dialogue entre le peintre et le réel, l'histoire des hommes est un long affrontement qui met aux prises l'homme et le monde naturel. S'il refuse cet affrontement, l'homme n'habite plus nulle part. Il est vrai qu'il n'est pas en son pouvoir de le refuser, mais qu'il est en son pouvoir de le provoquer plutôt que de le subir. Pour sa part, Corneille accepte la mer, et le ciel, et les terres où sont et vont les oiseaux, les animaux étranges et, surtout, les hommes. Sa

vertu la plus singulière est de domestication: il contemple le monde, le *transcrit*, et le pacifie, donnant au bien et au bonheur leurs parts. On remarquera qu'il y a dans cette démarche une très singulière et poignante façon de s'accepter mortel!

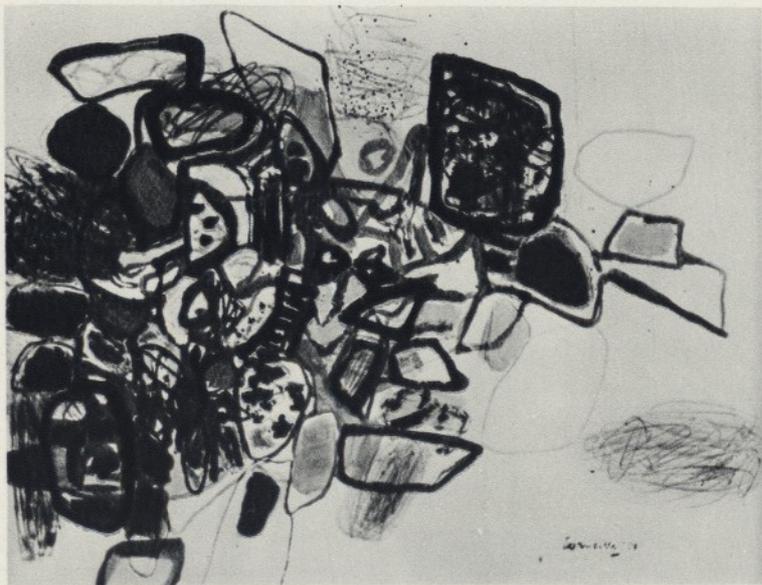
Mais je ne veux pas faire — présentement — une analyse de l'œuvre de Corneille. Les bruits de la rue Saint-Martin, et ce lent courant de tumulte qui passe sous mes fenêtres et s'en va mourir du côté de la Tour Saint-Jacques pour s'éteindre aux premiers remous de la Seine enchaînée, tout cela me pousse plutôt à le saluer...

Et non point d'une salutation de convenance, mais avec la gravité qui convient à des camarades. Je m'explique: nous sommes loin sans doute de partager en tout les mêmes opinions, ou de les pousser dans le même sens. Qu'importe! Corneille est l'homme du demi-mot. Il cultive le silence avec une touchante passion. Dans les campagnes de la



CORNEILLE. Hors des sentiers. 1960. Musée Municipal de la Haye.

CORNEILLE. Gouache. 1961.



Charente, il n'y avait pas de mots, mais un dialogue plus *grave* (encore une fois), d'un silence qu'il faut pouvoir supporter, puisque cet immense silence est fait de toutes les voix telluriques et végétales que proposaient les champs épars, les arbres inclinés, la pierre chauffée par le soleil. Je ne sais donc de son opinion que ce qui vient et tient du cœur. Je ne connais cependant personne qui soit autant que lui dégagé de l'au-delà. Il ne m'a rien dit. Il ne vous dira rien. Approchez votre œil (celui, disait Claudel, celui qui écoute: *l'œil écoute*, — comme il avait raison!) de l'œuvre de Corneille: vous mettrez en fuite le diable et le bon dieu. Quel bonheur, cette terre, cette *orange bleue* (Eluard était un peintre: on le lit avec les yeux, non avec les oreilles), ce domaine sur lequel se lève et se couche le soleil, avec de l'eau verte aux quatre coins comme dans les tableaux de Brueghel ou du Patinir, et ces animaux — aussi — qu'on n'est jamais sûr de voir ou d'inventer à mesure, tant, comme ces oiseaux qui charmèrent Corneille, ils sont nombreux et fugaces, séduisant l'air et chantant de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.

Corneille est le moins mystique de nos peintres. Il n'a pas daigné prendre au baroque ses fameuses énigmes. Il s'est contenté d'hériter d'un certain mouvement. Il y a chez lui cette assurance, et cette candeur du regard, ou dignité (comme on voudra) qui imposent ceux que les dictionnaires, longtemps après, nomment, sans trop de bon sens, les *classiques* . . .

Corneille n'est pas un peintre qui croit au hasard. C'est un peintre qui se confie au travail, au labeur. Combien de fois l'ai-je vu prendre et reprendre un dessin, le pousser dans toutes ses variations, le traquer dans tous ses gîtes, le saisir enfin, le livrer. Lorsque Corneille donne un dessin, vous pouvez être assuré qu'il a tout tenté de ce que proposait, au départ, l'existence idéale de ce dessin. Il ne se contente jamais de l'à-peu-près. Encore une fois: c'est l'homme de la conscience tranquille. C'est pourquoi il travaille tant. Rien, je crois, n'est plus difficile à conquérir que la bonne conscience; rien, sur le plan de la vie intime, ne se paye d'un plus lourd tribut . . .

Lorsque Rimbaud, qu'avait ébloui la Commune de Paris, parlait des horribles travailleurs, il ne se trompait pas. Lorsque Lautréamont, sous le coup de semblables révélations, entreprit de tout remettre au bien, il savait bien qu'il fallait balayer les monstres et leurs faux-dompteurs. Il saluait l'honnêteté, qui est, comme chacun sait, la plus difficile des vertus.

Pour moi, c'est dans la lumière de cette leçon de morale que je vois vibrer les soleils rouges, et verts, et noirs, et bleus qui, très mystérieusement, président au déploiement des terres habitables que découvre, pour nous, le peintre Corneille. On ne triche pas avec la saveur du monde.

HUBERT JUIN.



Corneille. 1961.



CORNEILLE. A la recherche d'un jardin. Peinture, 1962. 55 x 46 cm. (Photo XX<sup>e</sup> siècle).

# Pierre Dmitrienko

par Georges Boudaille

En art, forme et fond ne font qu'un, ils sont inséparables et indissolublement liés. Dès lors, les artistes à la recherche d'émotions nouvelles croient en découvrir en mettant au point de soit-disant techniques inédites.

Mais un « truc » matériel peut-il constituer un apport authentique et profond à l'art de notre temps? Est-ce en remplaçant l'image d'un objet par l'objet lui-même que l'on bouleverse la sensibilité d'une époque?

La seule question que l'on peut logiquement se poser est celle-ci: est-il possible qu'une œuvre soit à la fois actuelle d'inspiration et classique de facture? Est-il possible qu'un tableau reflète la sensibilité de notre époque et s'insère dans le courant de l'art contemporain tout en restant fidèle à une technique traditionnelle?

A cette interrogation, la peinture de Dmitrienko constitue une réponse délibérément affirmative, et cette position rare aujourd'hui fait de son œuvre un exemple qui mérite d'être étudié.

Dmitrienko appartient à cette génération qui eut vingt ans au lendemain de la Libération, une génération riche en talents divers et dont les artistes, quinze ans plus tard, devaient collectionner les récompenses à la Première Biennale de Paris. Dmitrienko fut de ceux-là.

La majorité d'entre eux recherche l'expression d'un lyrisme personnel dans les propriétés de la matière, ou cèdent aux séductions de l'informel et au vertige du néant.



DMITRIENKO. Peinture. 1962.



DMITRIENKO. Peinture. 1962.



DMITRIENKO. Peinture. 1962.

Dès ses années de jeunesse, Dmitrienko a fait le tour de tous ces procédés, il a exploré les ressources que lui proposaient les expériences de ses aînés. Mais il en est venu très rapidement à considérer que la peinture pure et simple lui suffisait parce que ses possibilités sont encore illimitées.

A notre époque, en voilà une originalité! Peindre comme on a toujours peint depuis quatre siècles et ne pas être un « pompier », mais au contraire se classer parmi les artistes à la pointe de leur génération.

Le classicisme de la facture est assurément ce qui trouble le plus. Dmitrienko utilise des couleurs traditionnelles et cet instrument « archaïque » qu'est le pinceau. Il lui suffit que la couleur couvre la toile et atteigne à l'intensité désirée. Il joue même des transparences et des glacis. Il lui arrive d'éprouver le besoin d'empâter, mais jamais la pâte ne prend le rôle dominant, elle s'intègre à un tout. Chaque acte envers la toile a sa raison d'être, s'incorpore dans une composition consciente et volontaire, vient soutenir le rythme de l'ensemble, tout en se soumettant aux exigences de l'inspiration du moment.

Il suffit pour le constater de passer en revue quelques-uns des thèmes qui se succédèrent dans l'œuvre de Dmitrienko depuis les grandes formes noires et rouges des « Usines » (1952) avec lesquelles son style sortit définitivement de la période de formation. La couleur, à peine modulée, vient y soutenir de ses contrastes le rythme obsédant des silhouettes noires qui se découpent avec netteté dans un flamboiement d'incendie.

Après les « Ports » (1953), qui procèdent de la même technique, les « Inondations » (1954) illustrent le souci constant de trouver des correspondances sensorielles entre l'œuvre et une poésie vécue.

En 1955, il s'installe dans l'Oise et peint une série de toiles inspirées par la « Bretagne ». Car toujours l'œuvre marque un décalage par rapport à l'expérience, parfois la suit et souvent la précède.

En 1956, son premier hiver de gel à la campagne amène les « Givres » et un morcellement de la forme. Dmitrienko recrée la sensation de froid et d'hiver par des juxtapositions de noirs et blancs qui évoquent la formation des cristaux de givre et les masses insolites de la neige amassée sur les branches des arbres noircis.

Ses « Banlieues », de frémissantes surfaces grises comme de mélancoliques étendues noyées dans la brume, ses « Ferrailles » comme les dessins irradiés formés par la limaille polarisée par un champ magnétique présentent une facture similaire, presque impressionniste dans la division de la

touche, une touche plus nourrie, plus énergique et qui laisse apparaître les couches superposées en des effets jaspés.

Pour les « Auvergne », plus rudes, plus sauvages, la touche s'élargit, s'épaissit, prend l'aspect d'une lave volcanique, alors que les terres rouges des « Espagne » (1959) leur profondeur fascinante, leur vastitude solitaire et vertigineuse appellent une exécution plus légère, l'utilisation de jus qui seront de plus en plus fluides pour aboutir à la transparence troublante des « Pluies », pluies dorées ou assombries de 1960.

Avec ces dernières, Dmitrienko rejoint presque les Turner les plus éthérés, mais se distingue des informels par la structure et le rythme qui subsistent dans ces œuvres faites d'une matière impalpable.

Après s'être aventuré si loin dans cette voie, on comprend que spontanément des formes soient réapparues pour venir innover ses évocations atmosphériques.

On pourrait débattre longtemps sur la nature et les motivations d'une telle évolution. Ce qu'on peut déduire de la connaissance de l'œuvre antérieure, c'est que rien n'y est jamais déterminé par une attitude esthétique ou des préjugés philosophiques, mais que Dmitrienko s'est fait une règle de mettre son œuvre en harmonie avec ses pensées et sa vie.

Aujourd'hui, c'est donc dans cette perspective qu'il faut regarder les grandes formes blafardes ou sanguinolentes qui s'entrouvrent dans la toile, ou qui, sous un changement d'éclairage s'imposent soudain avec une intensité obsédante.

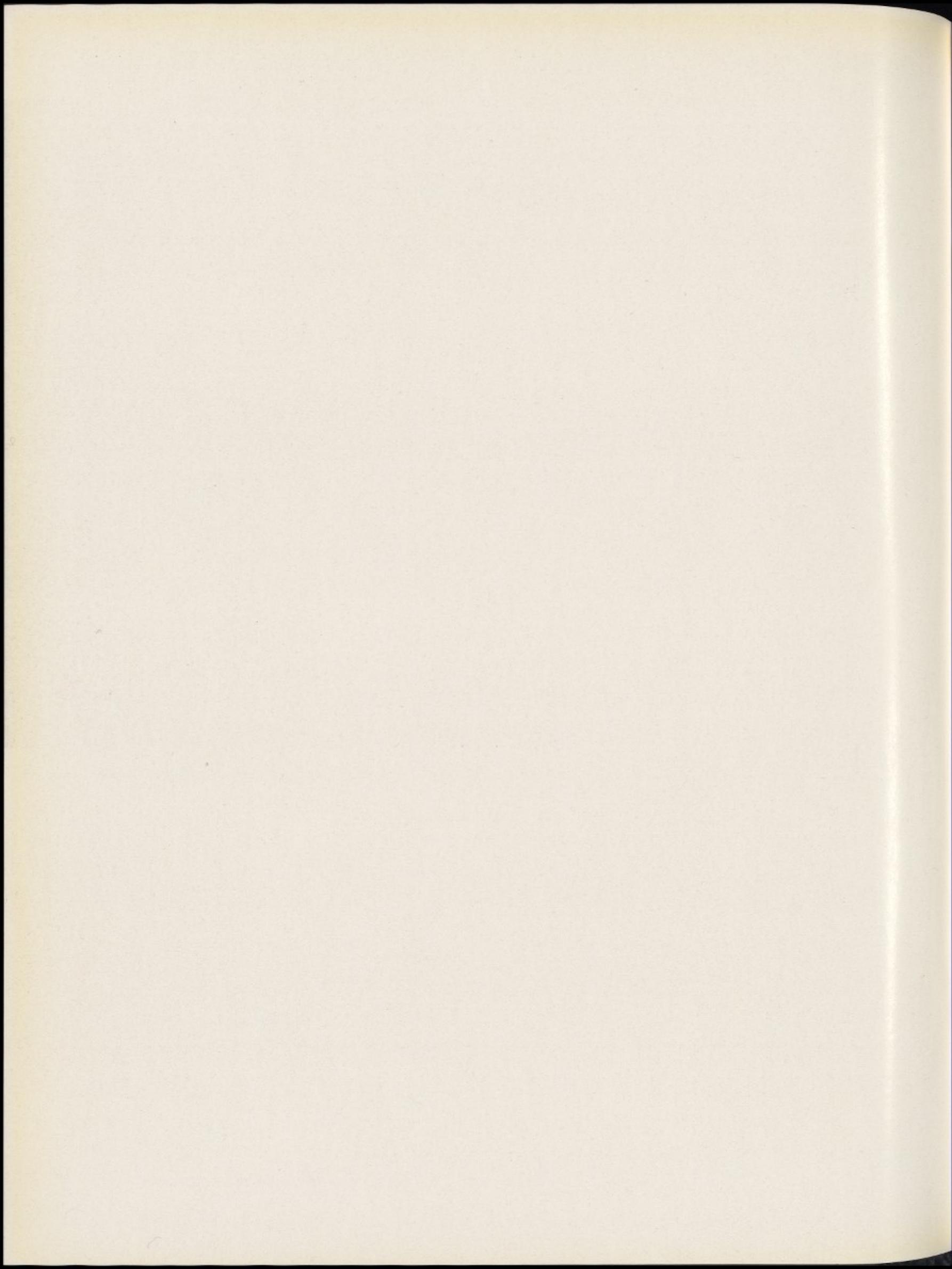
Certaines parties, traitées dans la manière fluide de la période précédente, prennent place dans un contexte nouveau. Ce n'est plus une étendue poétique à l'état pur considérée à travers la subjectivité du peintre comme à travers une fenêtre magique, c'est une vision encore plus précise et plus personnelle. Comme si Dmitrienko voulait nous livrer les clés de sa peinture, il nous montre à la fois le paysage et la fenêtre qui le déforme, la nature et le prisme qui la métamorphose. Ces dernières œuvres sont donc à la fois plus objectives et plus subjectives, et illustrent la dialectique intérieure du créateur.

C'est parce qu'il ne s'est jamais enfermé dans une manière ou un procédé que Dmitrienko a pu développer et affirmer une personnalité authentique, sauvegarder les possibilités d'évolution les plus larges et rester en mesure de maintenir un contact constant entre son œuvre et sa vie, en abordant sans cesse des thèmes nouveaux.

GEORGES BOUDAILLE.



DMITRIENKO. Peinture. 1962. 116 × 89 cm. (Photo XX<sup>e</sup> siècle).



# Bernard Dufour

Au Gouffre du modèle

par Michel Butor

Une femme dans l'atelier, nue; le peintre, au lieu de s'en approcher, reste assis ou debout derrière sa toile. Quelques mots, de temps en temps, mais bientôt la conversation s'arrête; c'est comme si ces deux personnes étaient séparées par la plus étanche des vitres. Il la regarde, elle se laisse regarder; c'est le contraire de l'aventure de Pygmalion, n'est-elle pas changée en statue? Au coin de la fenêtre ne rougeoit-il point quelquefois les feux de Sodome? Pourtant nulle barrière matérielle; parfois, il viendra déplacer son pied, lui demandera si elle n'est point fatiguée; ils mangeront ensemble quelques pommes, puis le silence se rétablira, la quasi-immobilité, la distance.

N'est-elle donc dans ces moments-là qu'un objet parmi tous les autres, équivalente à ce pichet, ce poêle, ce chevalet, ces toiles retournées, aussi indifférente? Que de « nu dans l'atelier » où c'est bien de cela qu'il s'agit. La femme est devenue un meuble, confortable parfois, voluptueux, exquis, un meuble. Un des aspects du génie de Giacometti, c'est de nous rendre criante cette fondamentale déchéance, de capter le cri de cette pauvre chair que l'on fait devenir pierre ou bois, ou centre, nature-morte, de la sauver alors en faisant d'elle un portrait, le portrait d'une femme qui fait le métier de modèle, sa condition prenant valeur d'exemple pour celles de toutes les autres femmes d'aujourd'hui. Mais dès lors ne condamne-t-il pas tous les peintres, tous les acheteurs de tableaux qui font que ce métier existe?

Pourquoi existait-il; est-il donc possible aujourd'hui de lui retrouver une vérité?

Objet singulier à vrai dire: ce pichet, ce poêle, ce chevalet vont rester ce soir, cette nuit, demain; ils font partie des habitudes; le modèle, lui, va se rhabiller, tel un bijou, une coupe précieuse qu'on remettrait dans son écrin pour l'empêcher de se ternir, puis s'en aller, revenir peut-être, incomparable alors à tout joyau. Transitoire; ce dont on peut le mieux le rapprocher, la rapprocher, — voyez, elle est si loin de ce qu'elle est dans sa vie quotidienne qu'elle en a perdu son « genre » —,

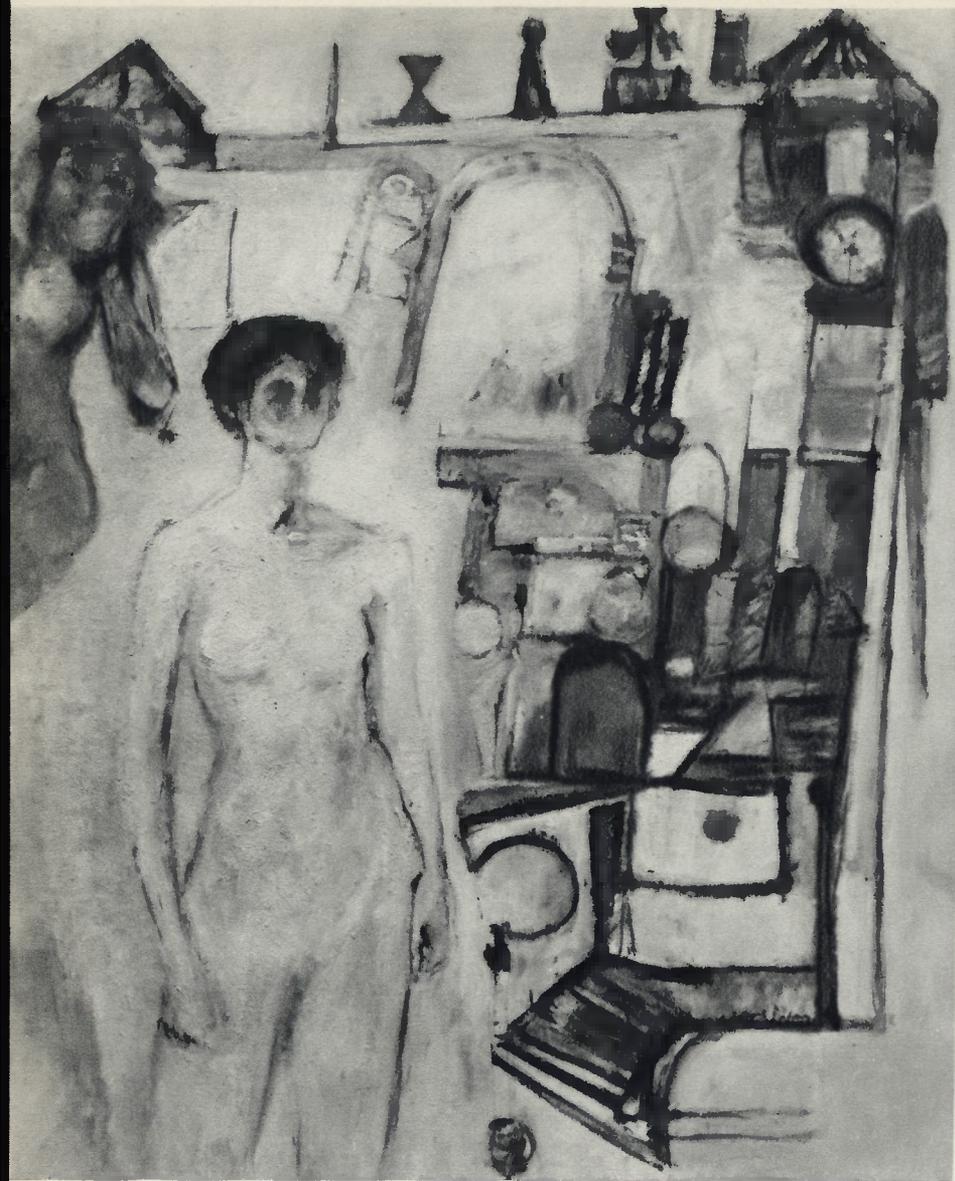


DUFOUR. Nu de profil, clair-obscur. 1962. 146 × 114 cm.

c'est de ces « denrées périssables » qui ne viennent dans la maison que pour y disparaître, les victuailles: volailles, gibier, fruits et légumes, sujets par excellence de la nature-morte classique, les hollandais retenant le moment d'un repas, un arrangement d'objets durables et d'objets comestibles, entamés, la fragilité de la porcelaine et du verre formant pont entre deux mondes.

La table est là, chez moi, comme tous les jours. J'ai acheté un lièvre que j'y dispose pattes liées à côté d'un verre à demi rempli de vin rouge. Le modèle, cette femme, n'est-il point l'exquis sommet de ce repas somptueux ou frugal, ainsi que le transfigure Manet dans son *Déjeuner sur l'herbe*?

Le modèle: la femme objet d'ameublement, la femme objet de consommation, singulier avilissement.



DUFOUR. Nu debout blanc, nu accoudé mauve. 1962.  
146 × 114 cm.

Pourtant le lièvre ne retournera point dans ses bois, il est mort. Si je m'attarde trop à le peindre, il sera gâté. La femme, elle, rentre chez elle, revient, on la rencontre dans la rue, on bavarde, on se sourit. Comment le peintre a-t-il pu jamais descendre à ce point d'inhumain qu'il en oublie cette existence, tous ces soucis. Elle ne vient que pour ce silence, cette immobilité, cette distance, mais cette venue n'implique-t-elle pas toute une fascinante marge de dialogues, d'allures, de gestes et d'activités?

Donc le portrait; mais, alors, pourquoi cette nudité, ne faudrait-il point la figurer dans son vêtement habituel?

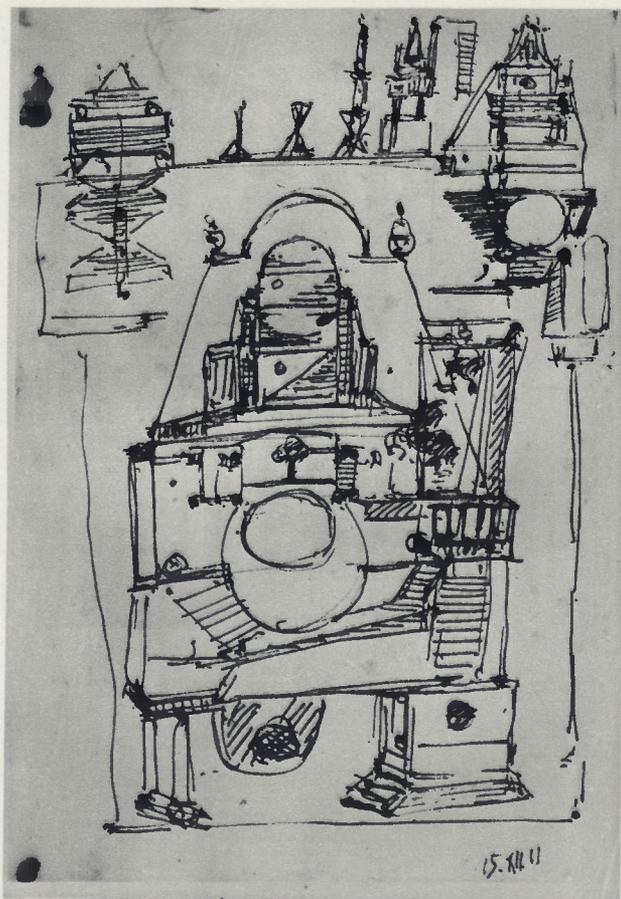
Elle est venue, non point pour qu'on fasse son portrait, mais comme une actrice dans le plus étrange des rôles, elle est là pour être étudiée, comme dans les classes de l'école des beaux-arts ou de n'importe quelle académie, pour livrer le secret de ses mains, de ses pieds, et de sa poitrine, pour permettre au peintre d'acquérir une habileté; elle est là pour lui permettre de représenter autre chose que ce qu'il voit. Les plus beaux « nu dans l'atelier », je pense bien sûr à Delacroix, sont œuvre de délassément, portraiturant le modèle dans son repos; il n'était pas venu pour cela.

Autrefois cela était fort simple, on avait à représenter Madeleines ou Néréides; on appelait le modèle alors. Nulle ignominie, mais assistance. Cette femme n'était point reléguée au rang des chaises ou des bibelots, bien au contraire, sa présence éloignait tous les objets usuels, les occultait. Nulle absorption de cette chair, de cette vie par le gris ogre atelier; par le pouvoir de sa nudité tout l'atelier disparaissait pour laisser place à l'invasion de la Fable. Toute vision normale était suspendue, seules parmi les choses présentes étaient retenues celles qui se pouvaient lier à son rôle, celles qu'elle appelait; elle était la reine et la lumière.

Ainsi pouvait-elle prêter sa forme, sa peau, à une déesse, sans rien perdre, sans être « entamée ». Elle collaborait à l'œuvre par la distance même dans laquelle elle se tenait, le regard du peintre la revêtant d'une sorte de gloire, de nimbe, la protégeant, la défendant, contre toute la poussière alentour. Autour d'elle, à partir d'elle, voici que s'étendent l'Orient, les palais, l'Arcadie, l'âge d'or.

Les peintres d'autrefois se servaient de modèles, non point pour les « traiter » en « nature-morte », mais parce que le corps féminin dévêtu était la porte par excellence de tels songes, dans le dispositif de l'atelier, parce que le peintre volontairement se mettait en état de désir arrêté.

Désir arrêté, mais entretenu, nourri dans son arrêt. Il ne s'agit nullement d'une simple con-



DUFOUR. Dessin.

templation du corps, qui se laisserait vite, qui deviendrait vite autre chose. Pour que cette contemplation puisse durer et s'épanouir, il faut l'intermédiaire d'une action mimée dont la toile est le soutien, qui peu à peu donnera l'œuvre, laissera du rêve un objet.

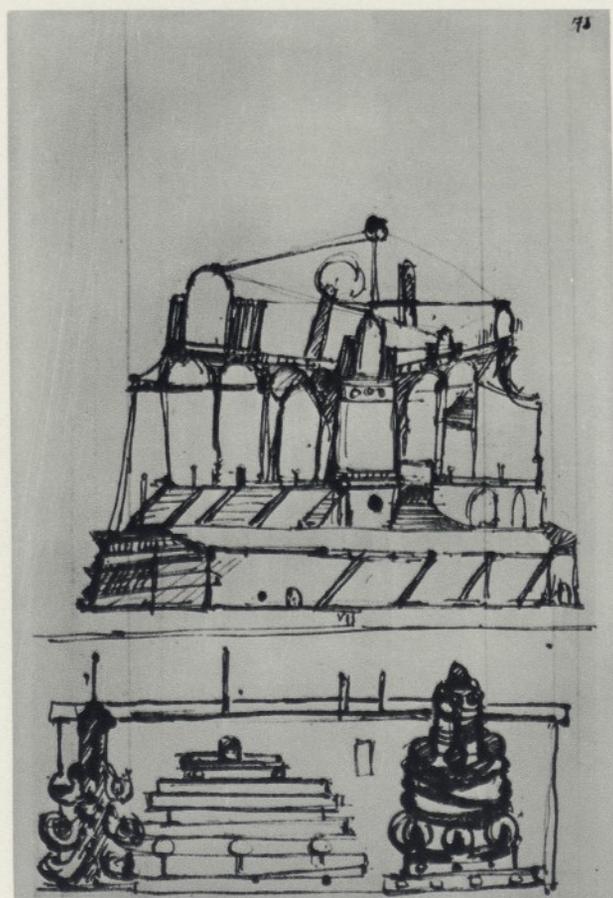
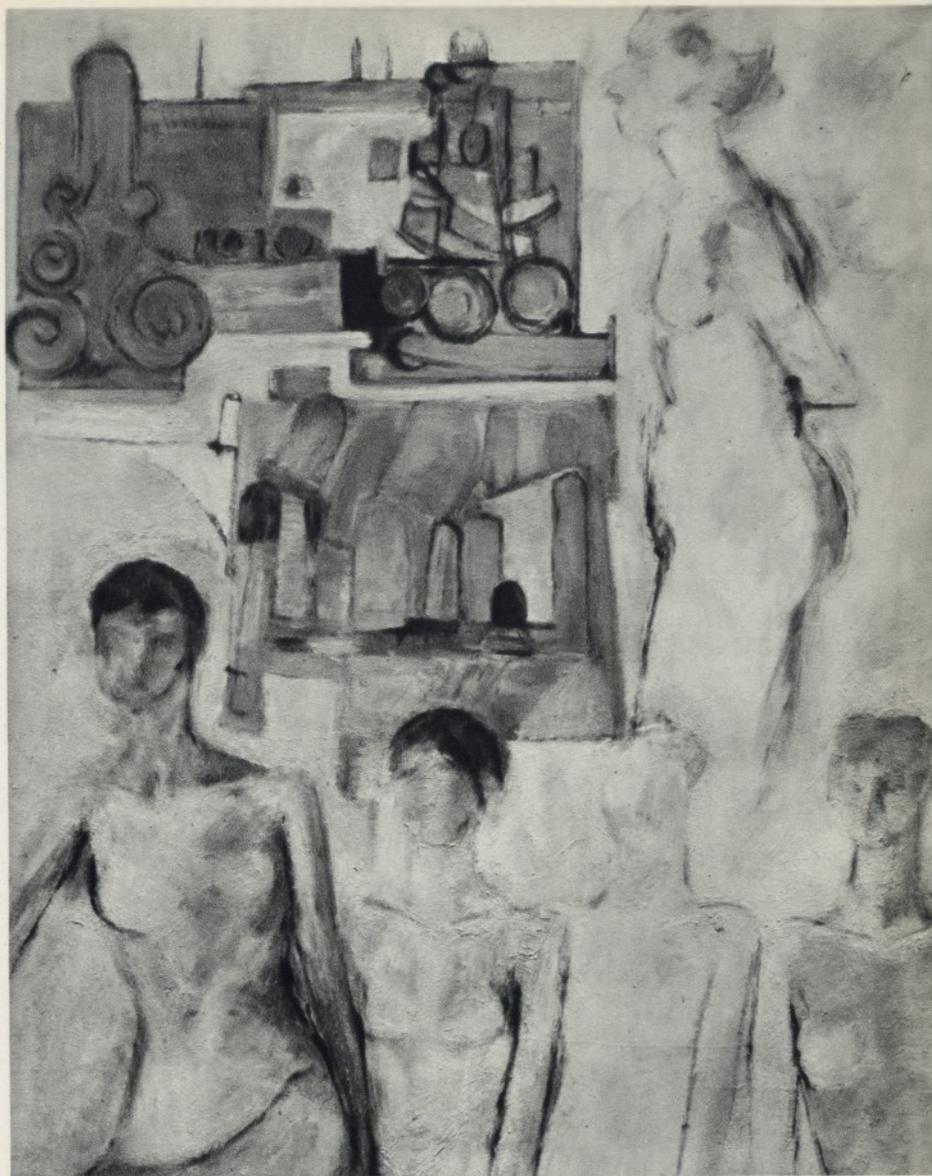
S'interdisant de caresser la femme — ou de boire le vin, ou de froisser la soie — le peintre va longuement simuler cette caresse sur une image de la femme qui va peu à peu se préciser. Tout ici, toute cette peinture traditionnelle, vénitienne, est un héritage de la magie. Quel gouffre d'oubli à combler!

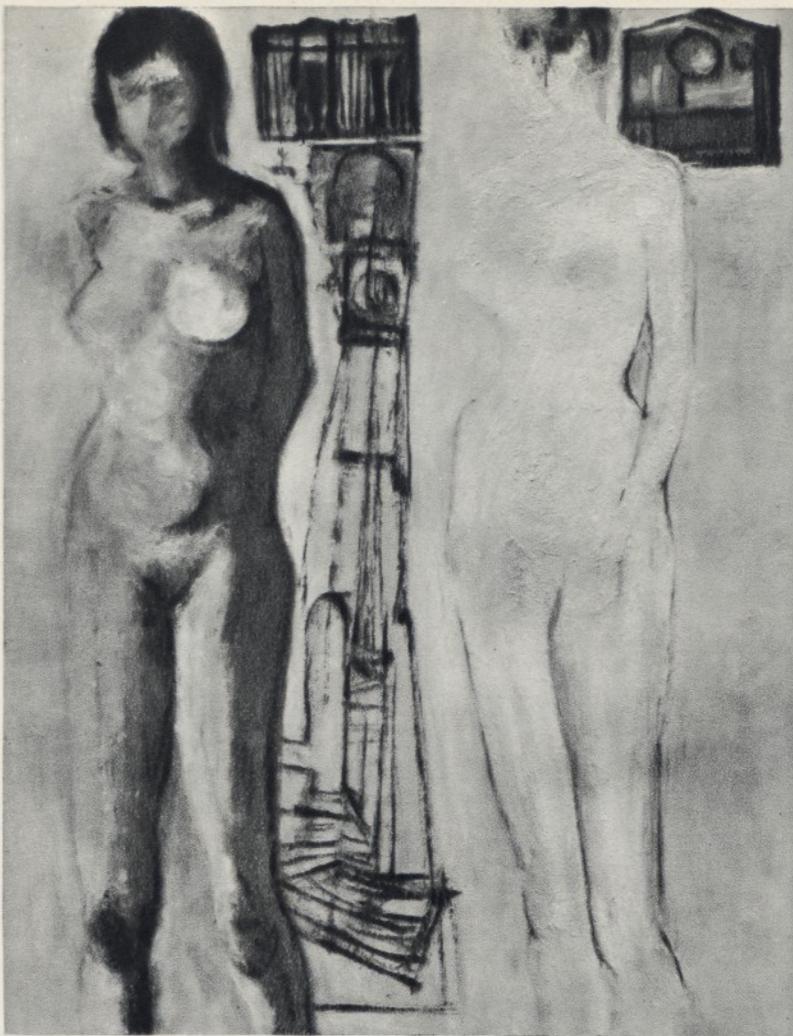
Bernard Dufour dans ses nus a su retrouver de tels secrets.

D'abord, sur cette blancheur vide semblable à cette brume que la peau découverte a répandue sur tout l'atelier, il va isoler cette forme isolée, le cerne d'autrefois étant l'expression de ce nimbe qui la défend. Puis couche après couche il va la couvrir de l'équivalent d'une peau, dont il va s'enchanter. C'est la femme qui est sur la toile qu'à présent il dévore des yeux, il ne jettera un coup d'œil du côté de la présente que lorsqu'il se sentira soudain perdu, que lorsque sa caresse à la fois tactile et mentale rencontrera l'obstacle de la toile, de cette toile qui se met brusquement à se présenter comme n'étant que de la toile, ces couleurs comme seulement de la peinture; alors il ira chercher secours auprès de cette inaccessible reine, de cette sibylle au rameau d'or qui le guide dans ces enfers qu'il a commencé d'explorer. Ces doigts qu'il ne peut serrer, ces genoux qu'il ne peut embrasser qu'en peinture, comme il les détaillera!

Il n'est ici nullement question de ressemblance. Le peintre se met à désirer des poignets, des seins, des cheveux, et il entretient son désir en faisant apparaître leurs substituts. Peut-être rêve-t-il en même temps d'yeux verts, et des yeux verts s'ouvriront sous son pinceau, se mettront à le regarder à l'inviter alors que le modèle a les yeux bruns, mais qu'importe vraiment, ce dont il a besoin, ce à quoi il n'avait pas encore pensé et qui le captive maintenant, c'est le dessin de cette oreille qu'il voudrait mordre, qu'il s'interdit de mordre, et sur l'image de laquelle il jettera quelques points rouges qu'il lissera ensuite tendrement.

Ce qui nous permet dans la rue de reconnaître cette femme, pourra ici disparaître complètement, les traits de son visage, cette cicatrice qui le marque. Par contre, lié indissolublement au dessin de cette jambe, une démarche, une conduite, une façon de vivre, une nostalgie, un espoir ou un désespoir. Vivre avec elle, rêve le peintre, l'emmenner, la délivrer, loin de cet atelier, de cette ville; ah, autrefois, comme c'était simple! Cette gloire qui les revêtait dans la liturgie de la peinture, c'était celle





DUFOUR. Nu debout blanc; maison rouge. Nu debout clair-obscur; maison noire. 1962. 146 x 114 cm. Galerie Pierre.

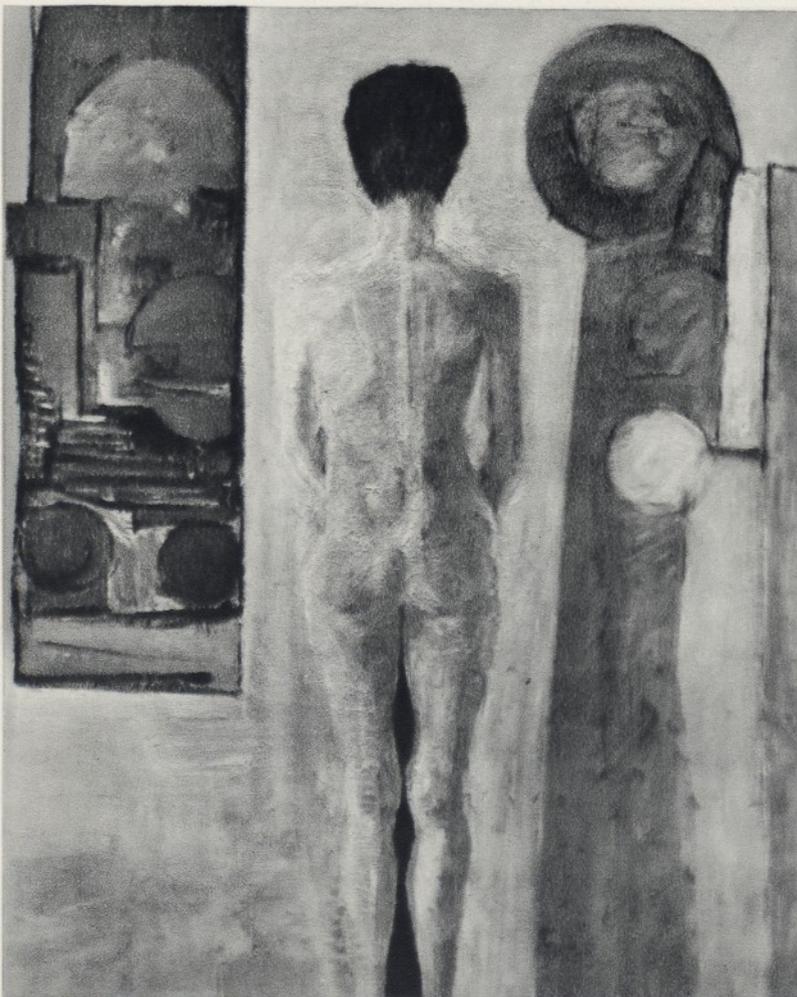
des Nymphes ou des Saintes, et l'atelier nié, vidé, se comblait sur la toile automatiquement par un paysage sacré. Dès le début, s'il y avait commande ou projet longuement médité, c'était Madeleine ou Hébé, et le peintre les atteignait grâce à son modèle, c'étaient les conduites connues de ces femmes fameuses qu'il lui octroyait dans ses promenades au travers de cette Judée, de cet Olmpe naissant par la vertu de cette chair; il découvrait enfin comment cet air penché, ce ton de voix, cette gentillesse ou cette hauteur, pourrait se lier justement, comment il pourrait mener avec elle une sorte de vie divine; ainsi le pays nouveau fabuleux qu'il visitait sous sa conduite, non seulement sous la conduite de son corps observé, l'on m'entend bien, mais à l'intérieur de ce long silence, de cette immobilité, de cette pose comme on dit en photographie, de cette très lente cérémonie où l'odeur de l'huile remplace celle de l'encens, était déjà pourvu de routes et de repères. On savait où l'on s'en allait; et même s'il n'y avait point idée préconçue, formulée, le rêve issu du désir arrêté recevait assez facilement une identification; on trouvait toujours quelques Funérailles de Phocion, quelque Léda, Io, Galatée, quelque Martyre pour couvrir les échappées les plus folles.

Aujourd'hui nous sommes perdus dans nos rêves, et nous ne savons plus nommer les lieux où nous emmène la vue d'un beau corps, cette région où vivre, ce qui a au moins cet avantage de nous obliger à mettre ces rêves constamment à la question, de les confronter perpétuellement à notre condition véritable pour la modifier, ce qui nous donne un plus grand besoin que jamais de les voir en peinture afin d'en pouvoir mieux parler, les étudier. Or si la tache d'encre, le frottis, le collage, sont de précieux instruments de capture et d'élucidation, pourquoi devrait-on se priver de celui-ci, tellement puissant et éprouvé: le modèle dans l'atelier?

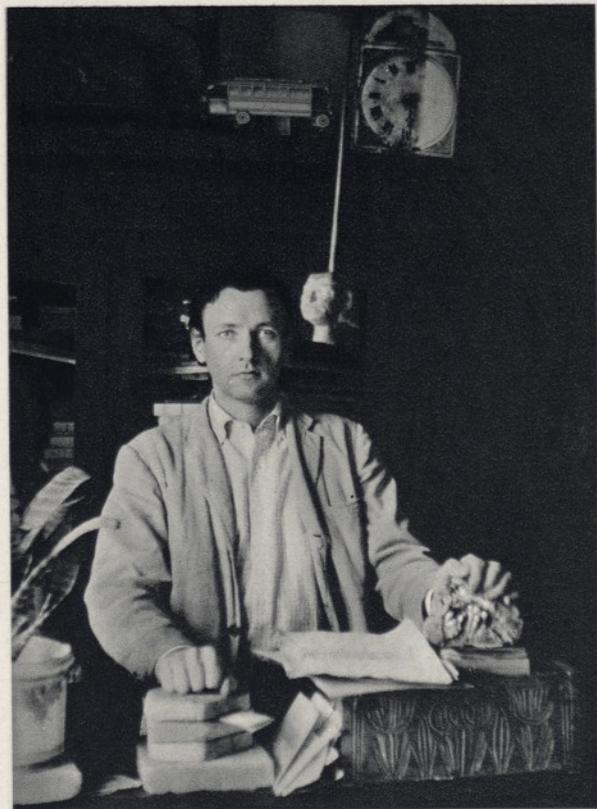
Le modèle: la femme donneuse de voyance.

Dans ces toiles blanches, il, elle se multiplie. Entre ses différentes figures, instances, une fable se constitue. Cette belle, cette aimable, cette ouvreuse de sentiers, elle entraîne à sa suite toute une foule d'autres belles, elle fait signe à celle-ci qui était dans une autre toile et lui demande de l'accompagner: notre société serait incomplète sans l'assistance de ta jambe, sans ta façon de t'accouder, elle suscite autour d'elle toute une architecture à son image: cette aisselle n'est-elle point comme une porte, cette jambe comme un pilier? Et les seins deviendront volutes sur les tympanes, les genoux anneaux où s'amarrer. Source, porte, foule, maison, rue, ruelle avec ses degrés, porche et dans l'ombre l'escalier, tout un parcours à son image: les places rondes, les enceintes, les tours. Cette région entre ses jambes, si patiemment recherchée, voici qu'elle devient un gouffre où les villes futures attendent que nous venions les accoucher.

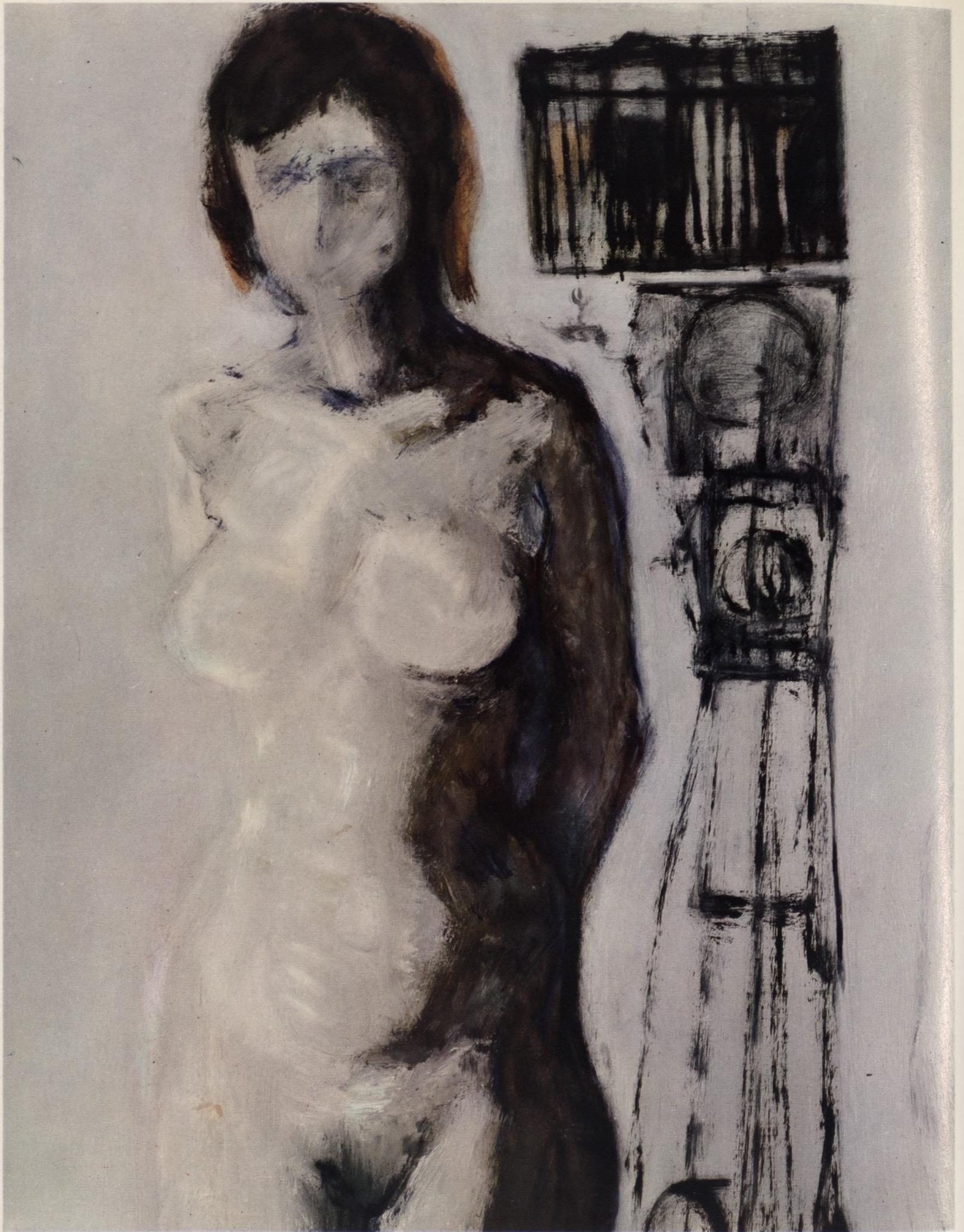
MICHEL BUTOR.



DUFOUR. Nu de dos, entre-jambe noir. 1961.



Bernard Dufour.



DUFOUR. Nu debout blanc; maison rouge. Nu debout clair-obscur; maison noire. 1962. Détail. (Photo Delagénère).

# Karskaya

par Jean Paulhan

Karskaya mène de front deux vies différentes: dans la première, elle prend leur écorce à des arbres innocents: bouleaux, chênes, cytises, et la colle sur sa toile. Elle y colle aussi des feuilles mortes, des rognures de cuir, des esquilles de contre-plaqué. Elle préfère à la peinture, visiblement, ces petites ordures. De sorte que l'amateur — le contemplateur — se dit d'abord: elle est généreuse. Elle veut sauver tout un rebut qu'à l'ordinaire nous négligeons.

Mais c'est ce que dément aussitôt la férocité avec laquelle Karskaya arrache leur peau à des arbres encore vivants.

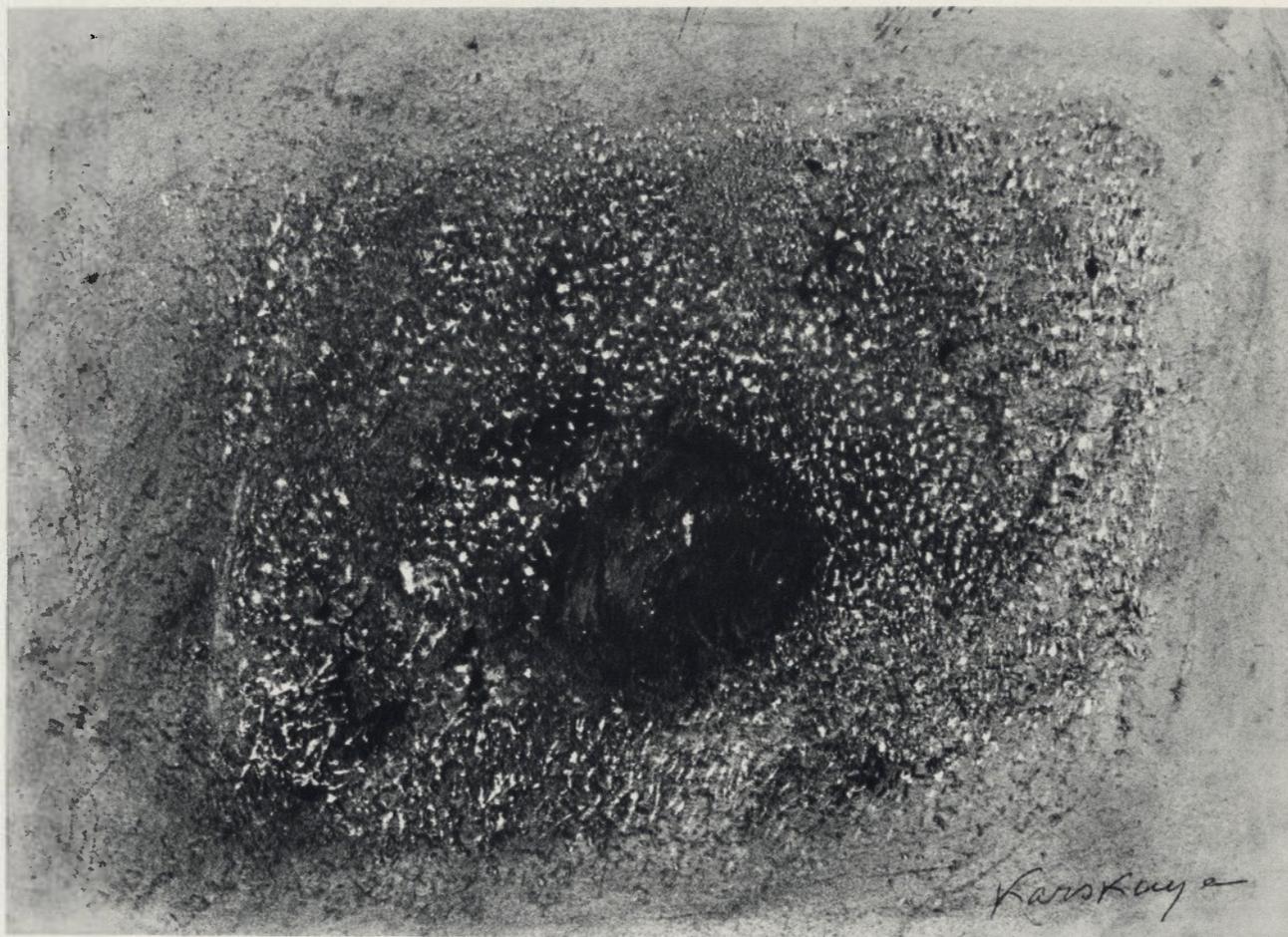
Dans la seconde vie, Karskaya peint à l'encre de Chine de brefs lavis, qu'elle appelle « lettres sans réponse » ou « gris quotidiens ». Ce sont des accents, des virgules, des échardes d'os, des bagarres de reflets, des points de lumière et des points d'ombre. Ah, et surtout des points de grisaille.



KARSKAYA. Gouache. Papier gratté. 1961. 39 x 29 cm.  
Galerie Karl Flinker.

KARSKAYA. Collage. 1961. 50 x 20 cm. Galerie Flinker.





KARSKAYA. Gris quotidien. Peinture. 1961. 32 × 24 cm. Galerie Flinker.

On dirait qu'elle a rencontré, entre soir et matin, ce même crépuscule dont on ne sait trop s'il annonce le jour ou la nuit.

Cela fait une sorte de filet zébré d'éclairs, une poussière de pierres, quelques lueurs à flanc d'abîme. Et nous les regardons dans le même sentiment de liberté où nous jettent les images qui nous viennent en foule sitôt que nous fermons les yeux. Cependant, il nous semble aussi que ces nouvelles figures sont vraies, comme si Karskaya donnait simplement libre passage aux signes qui jouent dans la nature, et c'est faute d'attention que nous ne les distinguions pas.

C'est ce qu'on verra très bien, par exemple, dans la *Mort de l'âne*.

Il existe pas mal de gens pour se plaindre sottement que la vie soit courte. Sottement, puisqu'enfin pas un homme n'a jamais connu quoi que ce soit de plus long que la vie. Pourtant il y a de la sagesse dans cette sottise: c'est que nous avons beau atteindre l'âge de cinquante ans, ou même de cent, nous n'en avons pas fini avec les surprises et les surprises. De sorte que nous avons bien le droit de nous plaindre, non pas que la vie soit

courte, mais que notre vie à nous le soit un peu trop.

Je ne songe pas en particulier aux dernières découvertes de la science, qui ont certes leur charme (c'est un charme dont personne ne songe à se réjouir). Mais, à ne prendre que la peinture, nous avons vu depuis un demi-siècle les artistes remplacer leurs prisons par un abîme, leurs constructions par des éclairs, et — pour dire les choses tout à fait simplement — leurs volumes par de l'espace. Ce n'est pas qu'ils aient découvert quelques nouvelles raisons. Non. C'est qu'ils ont tiré parti de certain fait — si l'on aime mieux, de certain mystère — qui jusque-là passait inaperçu.

La vieille peinture, avec ses points de fuite et de distance, sa ligne d'horizon, bref sa perspective, se fondait sur un événement banal: c'est qu'un objet éloigné nous semble plus petit qu'un objet voisin. Banal, mais à tout prendre étrange: ce pourrait être le contraire. On sait qu'un personnage illustre (entre autres) ne nous paraît pas moins grand de loin que de près; et la lune, plus grande encore alors qu'elle est plus lointaine.

Il n'est pas moins étrange — ni moins évident — qu'il nous suffise, pour faire de l'espace, de poser un point noir ou vert sur une feuille blanche (car le point aussitôt prend ses distances

KARSKAYA. Gris quotidien. 1961. 25,5 x 23 cm. Galerie Flinker.

et se porte en avant de la feuille); quoi! sans même user de la plume ou du pinceau, de poser un papier de couleur, un débris d'écorce, une feuille morte sur du papier blanc. Et si le nouveau papier porte quelque signe de relief (comme il arrive pour les galons de tapisserie) le nouvel espace n'en est que plus frappant: plus convaincant. Ainsi commence, avec le papier-collé, la peinture moderne. Telle est sa condition et son recours.

Tout ce que je voulais dire, c'est que Karskaya se trouve placée au centre même de cette condition. Elle en accepte mieux que personne les échanges et les servitudes. Elle se tient au plus près de l'événement, d'où sort aujourd'hui la peinture. Elle s'y retrempe et y reprend des forces non pas tous les dix ou vingt ans (comme la plupart des peintres) mais chaque jour, et ne nous abuse pas une fois. Ai-je dit le principal? C'est le grand sentiment d'évasion où nous jette la double vie de Karskaya. Et j'en vois très bien la raison: s'il est possible de mener de front deux existences différentes, pourquoi pas trois? Pourquoi pas sept ou neuf?

JEAN PAULHAN.



KARSKAYA. Mort d'un âne. Collage. 1962. 33 x 26 cm. Galerie Flinker.



# Raoul Ubac et l'art des stèles

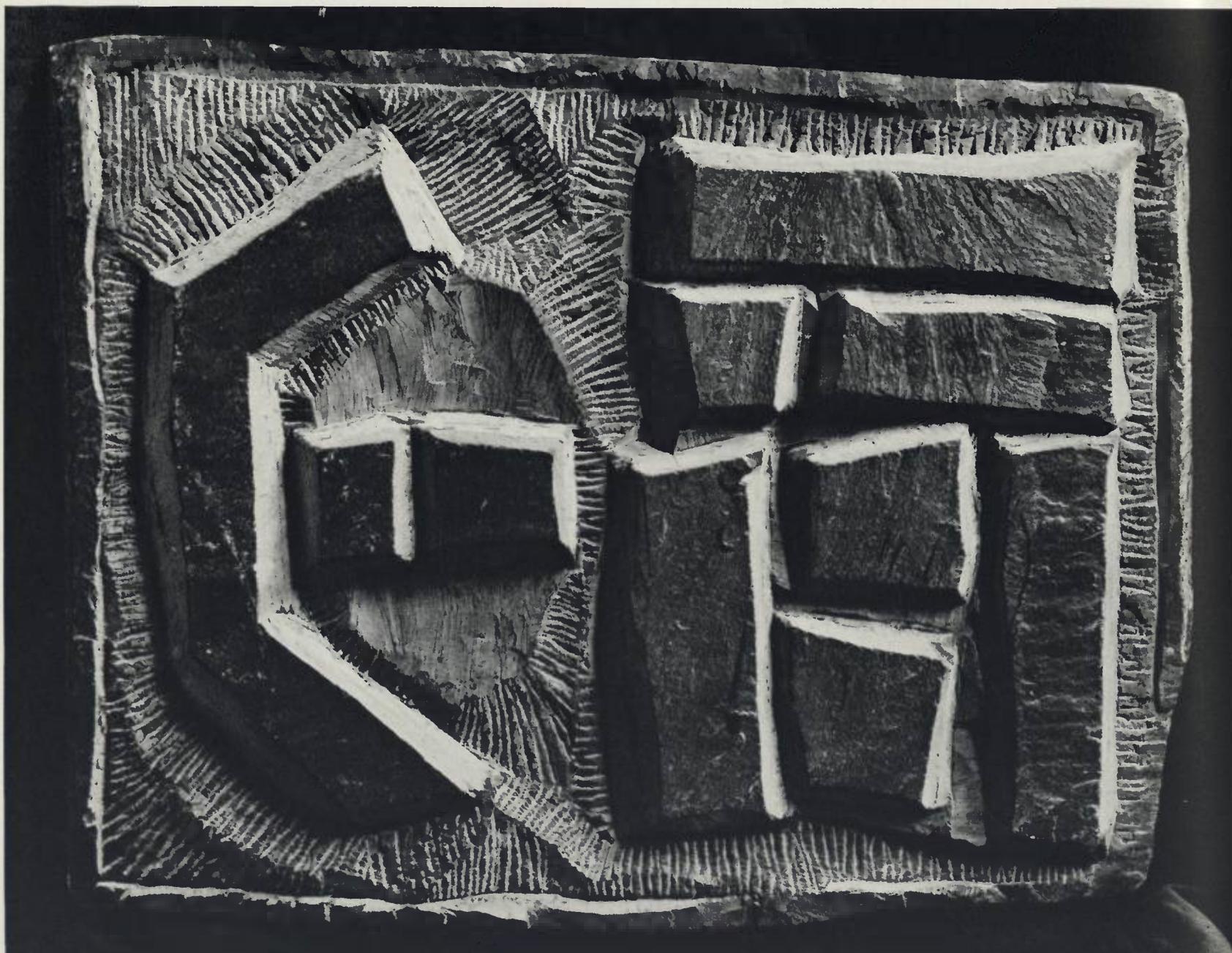
par Pierre Volboudt

L'art des stèles est celui des plus anciennes effigies de la matière. Entre les mains d'Ubac, il est devenu celui des empreintes et des actions plastiques de la lumière. L'une et l'autre font alliance dans l'ardoise. Compacte, pressée d'un poids de terre et de nuit, elle s'irise de luisants, de moires d'emprunt, s'avive par la brisure, vit d'incidence et de reflet.

Aucun matériau ne pouvait servir mieux, orienter une démarche créatrice, partagée entre la voca-

tion de la couleur et l'instinctif attrait du jeu mouvant, abstrait, de volumes imaginaires engendrés par le clair et l'obscur. Parce que le hasard lui fit trouver sur son chemin l'ardoise, Ubac a cherché, approché, mis au jour le monde de formes qu'il portait en soi. Sur la dalle vierge et rugueuse, il a lu la préfiguration de son œuvre future. La longue, patiente expérience d'une pierre rebutante et rebelle l'a soumise à ses volontés. La forme pressentie, entrevue, peu à peu circonvenue, enfin

UBAC. Ardoise taillée en champlevé. 1957. 45 x 31 cm. Galerie Maeght.



dégagée et extraite en coupes dures de ce feuillet de l'opaque, fut le piège préparé pour y retenir, captives de son double d'ombre, les images instantanées de la lumière. Du négatif de la plaque offerte à ses attaques, il fallait tirer, frappées de face ou de biais, ces épreuves de l'impondérable que sont les Reliefs.

C'est la voie que suivit Ubac jusqu'à ce qu'il osât, avec décision mais non sans une insidieuse prudence, tailler dans le vif, ouvrir, éventrer la surface. Ses premières ardoises sont encore, quoique plus accusées, très proches d'une planche de graveur. L'outil n'entame le plan que superficiellement. Peu d'inégalités. L'image est plate, dessinée sur l'épiderme minéral qu'elle ne blesse qu'à peine. Cette technique du champlevé ne permettait que des creux à pans verticaux et juxtaposés. L'ombre seule les emplissait. Les plats lisses et mats n'étaient relevés d'aucun travail. Ces « réserves » les crevasses qui les séparaient permettaient même l'encrage.

Avec la taille oblique qui se rapproche du sens du clivage, le risque d'éclatement est moindre. Le ciseau peut se faire plus hardi, plus incisif, plus mordant. Il pénètre en profondeur. Il n'entaille plus, il tranche. L'écart entre les portions de plans s'élargit. Il se recoupe sous des angles multiples. Son inclinaison détermine tout une variété de prismes en creux dont les faces, comme celles d'un triple miroir, enferment le jeu des réflexions, des inflexions de la lumière.

A l'espace plat succède enfin un espace évidé, constitué d'un réseau complexe de plans, orientés selon la figure du volume qu'ils définissent. Des blocs de vides et de pleins, reliés par la tranche, s'articulent en systèmes d'assises stratifiées, de massifs contrastés qui se détachent, se recouvrent à demi, empiétant l'un sur l'autre. Il n'est plus question de découpage graphique de la forme. Désormais, c'est de plastique qu'il s'agit.

Sans renier son appartenance à la surface où il s'inscrit, le Relief la dédouble, l'enrichit de dimensions nouvelles, y intègre une pluralité d'espaces. Panneau continu ou à jour, cadre ou écran, le fond accompagne, accentue, souligne, ordonne par rapport à lui, réellement ou par sous-entendus, un dispositif d'étendues hiérarchisées et combinées entre elles. Dans les hauts et bas-reliefs traditionnels, il ne faisait que suggérer une distance entre les figures et l'arrière-plan contre lequel elles se profilaient. Il était à la fois la limite et le décor d'une profondeur fictive. Il est aujourd'hui un élément indispensable d'une série de données abstraites. Il supporte et anime les anatomies d'une perspective pariétale tout entière dirigée dans le sens de ses axes latéraux. Tout s'y déroule parallèlement, au-dessus de cette « basse obligée. » Tantôt le Relief est une efflorescence du plan, un enchaînement d'excroissances, tantôt une superposition d'étagements rapportés, tantôt un mécanisme de rythmes simultanés. Pour Ubac, le Relief ne part



pas du plan, il y rentre. Il est ce plan lui-même, d'où la forme, le volume, émergent par soustractions. La masse évidée s'organise en dénivellations et en crêtes, en éminences et en dépressions, en larges rainures où l'ombre s'accumule, en lames aiguës, en biseaux qui répercutent, dévient le rayon, raccordent ses éclats en facettes étincelantes. D'un versant à l'autre de la même figure, l'image ambiguë se recompose indéfiniment des valeurs alternées du clair et du sombre, du brillant et du mat. Le Relief est conçu pour capter cette lumière. Non



UBAC. Paysage. Ardoise taillée. 1961. 80 × 100 cm.

moins que l'ardoise, elle est la vraie matière de l'œuvre. Par elle, la plaque préparée par le ciseau n'est qu'un état d'une suite de variations ininterrompues de métamorphoses formelles. A tout déplacement, pour chaque degré d'intensité de la source qui l'éclaire et le crée, correspond une nuance d'espace. Tel trait s'accroît, tel autre s'estompe. Une sorte de libration imperceptible fonde la forme dans ses possibles, le fait osciller entre deux ou plusieurs variantes de son ferme et rigoureux dessin.

Ces écailles d'espace imbriquées étroitement se détachent sur un champ ondulé de rides sinueuses. De ce chatoiement lumineux, l'artiste a fait la substance même de certaines de ses « stèles ». Avers et revers se présentent à la manière d'une seule et double figure, partagée en deux aspects complémentaires. Qu'il s'agisse d'un « torse » ou d'un « paysage », ce sont les modulations du fond qui suggèrent par leur sens, leurs irrégularités, les traits inexistantes, fantômes d'ombre sans consis-

tance, révélés par le contraste qui les borde et dissipe par le jour. On pourrait être tenté de voir dans cette technique un retour imprévu au métier du graveur, à ses tailles, à ses hachures où se dépose en nappes, l'encre.

Tout au contraire, ces aires striées, parcourues de plissements étroits et serrés, presque confondus à la façon des fibres d'une trame minérale, ne cessent pas d'appartenir à une plastique du volume traité dans ce qu'on pourrait appeler ses « œuvres vives ». S'il adoucit, amenuise les arêtes, aplanit le relief, s'il semble dissoudre la forme, la résorber dans sa propre texture, Ubac entend ainsi la suggérer par un modelé implicite. Il lui suffit des plus infimes accidents de la surface, de raies, d'aspérités à peine marquées, pour accrocher la lumière, l'épeler ou la disperser, l'incorporer à une profondeur illusoire à travers laquelle l'image est plongée, où elle émerge, recule, mêlée à l'on ne sait quel lointain. Une sorte de transparence voilée la montre, en filigrane, et l'efface. Concrète, insaisissable, elle est



UBAC. L'Arbre. Ardoise taillée en stèle. 1961. (recto).

réelle et irréelle, comme ces contours vagues qui, au cœur de certaines pierres, miment les rudiments d'une présence.

Jusque dans ses plus subtiles recherches, l'art d'Ubac reste proche de l'élémentaire dont il tire, avec une science précise de ses ressources, et d'une manière si simple, tant d'effets. L'ardoise, taillée

dans le vif d'un bloc de froideur terne et austère, trouve un exact écho dans les opacités délitées de ses gouaches aux tons d'écorce et de schiste. Entre les coupes abruptes des unes, les touches superposées des autres, s'interpose une distance immatérielle, un espace irradié.

PIERRE VOLBOUDT.

# La rétrospective de Arp au musée national d'art moderne

par André Verdet

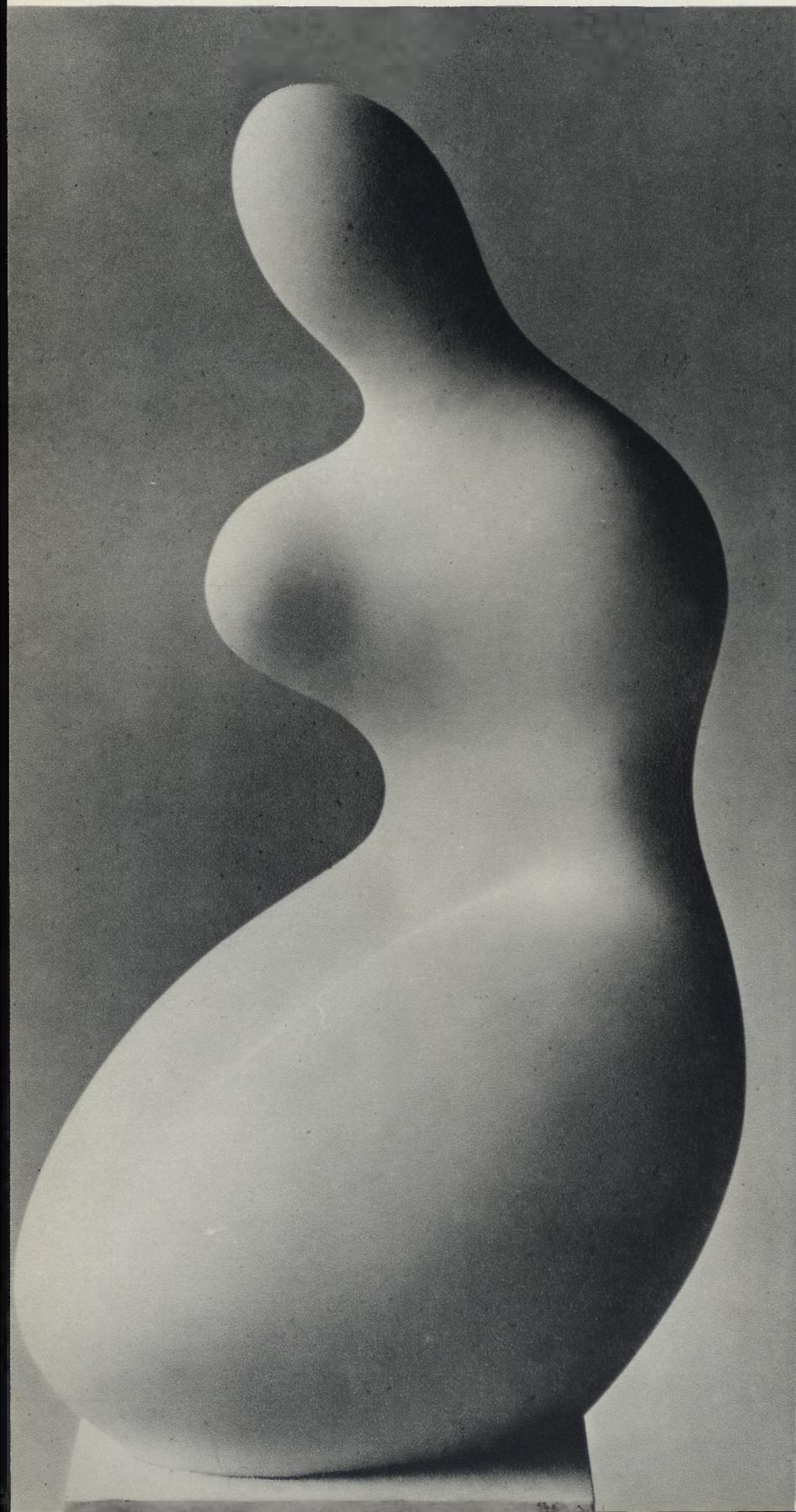
L'actuelle rétrospective de l'œuvre de Jean Arp au Musée d'Art Moderne à Paris (cent soixante pièces, reliefs, sculptures, collages, papiers) situe sans ambages l'un des plus étonnants sculpteurs de notre temps. J'allais dire « révèle » car, avouons-le sans trop rougir, le nom de Jean Arp est par trop méconnu en France. Par contre, à l'étranger, voici déjà pas mal d'années qu'il a acquis droit de cité rayonnant. Mais connaît-on mieux chez nous les noms de Brancusi, de Pevsner, de Lipchitz, d'Etienne-Martin? J'en doute, et il est de notre devoir d'écrire que la sculpture vivante dans notre pays fait toujours figure de parent minable, que l'État s'en moque éperdument, préférant passer ses rares commandes aux médiocres de la routine et, enfin, que l'égoïsme et le conformisme continuent d'habiter la plupart de nos architectes.

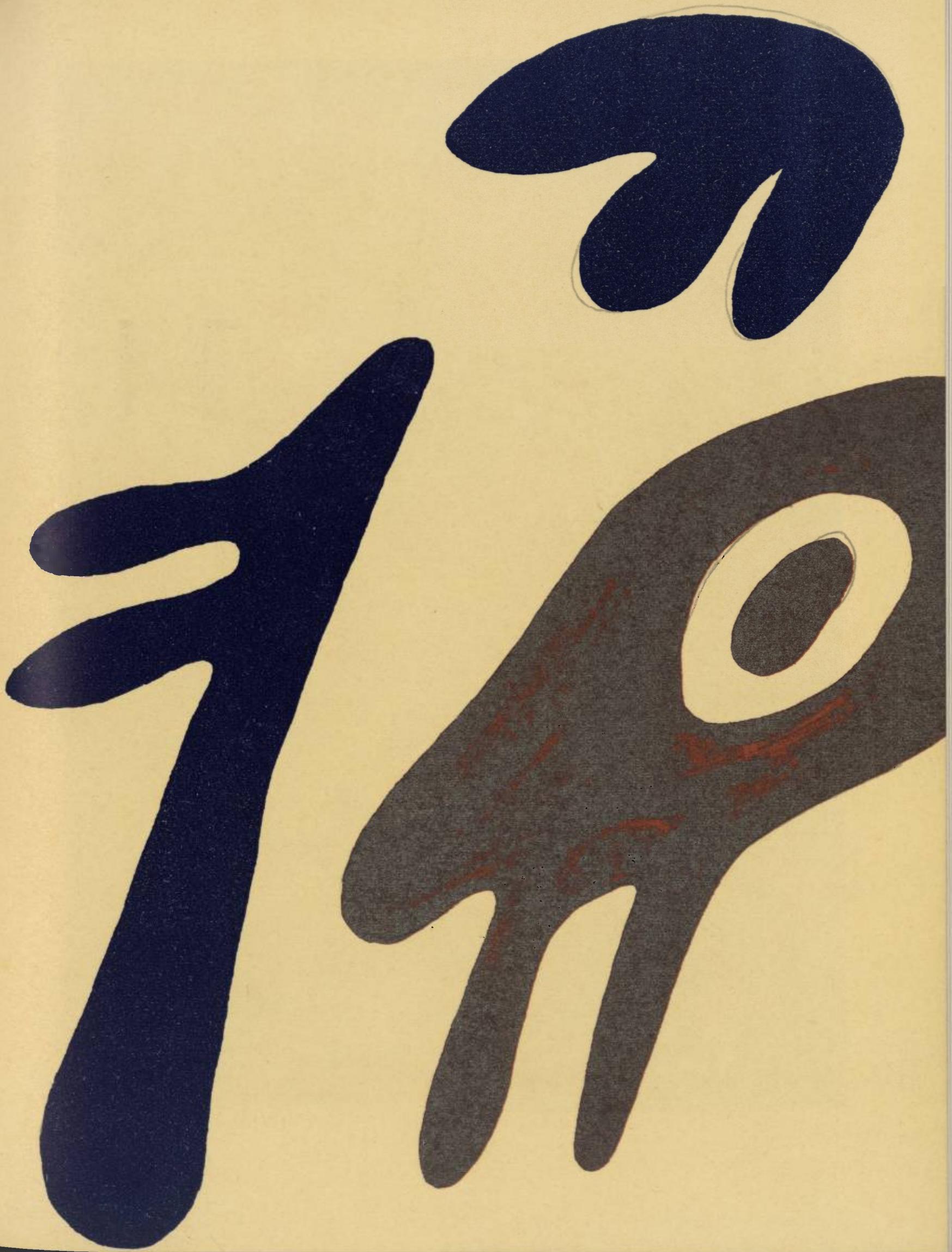
Pourtant nul art mieux que celui de Jean Arp ne saurait faire chanter architectures et jardins, nul art mieux que le sien ne saurait nous apporter l'enchantement du cœur et le sortilège des yeux, ce merveilleux équilibre du corps et de l'esprit, quand les sens apaisés après le bel amour, nous nous ouvrons, éjouis, à la beauté du songe, à cet état de grâce et de mystère qui ferait quasiment de nous l'égal des dieux et des déesses.

Je m'étonne presque de cette totalité lumineuse que forme l'œuvre de Jean Arp, de ce cent pour cent de lumière sereine où le vieil ordre grec, celui d'avant la décadence, s'accommode fort bien de l'élan barbare. Lumière du visionnaire assuré de l'harmonie à venir, lumière du poète, du sage qui a fait sienne la fantaisie, lumière du moralisateur dont le généreux sourire nous assure néanmoins des bienfaits des fêtes charnelles quand l'ombre du péché originel ne les souille pas de son mensonge: un acte de nature, dépouillé comme l'art de Jean Arp.

Que cette quête et, finalement, cette possession de la pureté ne soient pas allées sans drame ni heurt ni tumulte intérieurs, cela nous ne le saurons jamais, car le créateur n'en laisse rien apparaître dans son œuvre lisse et calme. Le visage apollinien qu'il a modelé tourne vers nous la courbe, l'arrondi parfait de son bonheur à la fois grave et heureux.

— Comment expliquez-vous, Jean Arp, homme né dans le froid et les brumes alsaciennes, que









ARP. Apparat d'une danse. 1960. Bronze.

votre art soit aussi résolument empreint, pétri de clarté sereine, jusqu'à l'obsession?

Jean Arp sursaute, il répond très vite, comme pour ne pas être prisonnier de ses propres mots:

— Oui, n'est-ce pas, je suis un nombril de soleil! Dès ma jeunesse ma pensée s'est nourrie des choses de l'antiquité méditerranéenne; les vieux Grecs m'ont imprégné de leurs rythmes... Comme si je retrouvais là le fil d'or, le fil d'Ariane d'une vieille destinée, qui m'engagerait vers une destinée nouvelle... Plus tard, avec Max Ernst, je découvris Hölderlin, Novalis, Brentano, Rimbaud, les grands Romantiques... C'est curieux, ma poésie a été fortement influencée par le Romantisme, mes reliefs, ma sculpture, pas du tout!

Jean Arp semble soudain pris de court, il regarde de droite et de gauche comme pour chercher aide et secours auprès de ses propres œuvres. Ses yeux ronds pétillent, pleins de malice, dans un visage où le nez darde brusquement, pointu... Le visage de Arp, c'est une sculpture de Arp!

— Il me paraît que dès votre première œuvre picturale vous avez été attiré par la... sculpture. En effet, dans cette toile peinte en 1903 je vois s'ériger au bas du bouquet une petite sculpture, comme un signe annonciateur.

— C'est exact... Par la suite, je réaliserai de petits torsos, des nus, que je détruirai... Elles n'avaient point encore atteint à la personnalité.

Cet artiste qui paraît vaguer sur les crêtes de la fantaisie, et dont je sais l'âme vagabonde, ce poète assez insaisissable et dansant, cet artiste fut un révolutionnaire par son apport au dadaïsme, par l'innovation extraordinaire du relief, par l'invention insolite de formes dont il perturba la sculpture... Et révolutionnaire il demeure, on le voit, quand on se trouve en face de ses dernières sculptures, forteresses à la fois de force et de douceur, d'audace et de confort, de pudeur et de sensualité, et dont les appellations sont des titres de poèmes: *Berger des Nuages*, *Bain d'Oiseau*, *Amphore de Muse*, *Vénus de Meudon*, *Torse de Géant*, *Animal Conscient de sa Beauté*, *L'Allongée*... Masses enceintes d'émotions contenues, formes corporelles abstractisées, où se révèle le génie de l'œuf, de la fécondité primordiale, qui s'épanouira en courbes ou arrondis, qui s'élèvera en spirale, pour, enfin, se fondre dans l'azur quasi séraphique des contemplations.

— Jean Arp, pourriez-vous me dire quel fut un de vos travaux les plus déterminants dans la prise de conscience de votre personnalité artistique?

— Je peux vous répondre tout de suite que ce sont mes broderies. Travail capital pour moi. En 1914-1915... Il décidera de beaucoup de choses, peut-être de tout mon art actuel, je m'en rends compte avec le recul. Je découvrais l'abstraction en posant un problème ardu de symétrie. Ce problème m'a toujours préoccupé d'ailleurs. Dans l'art de la broderie, la symétrie devenait vivante par la contexture même du support. La

broderie a été pour moi la première étape sur la route du relief et j'essayais d'y établir le contraste et l'équilibre entre la raideur et la rondeur. Je reprendrai souvent ces éléments, notamment dans mes reliefs brasés, par exemple dans la pièce appelée *Apparat d'une Danse*, en laminé de bronze.

Jean Arp poursuit: « Un autre événement considérable dans ma vie fut la rencontre à Zürich avec Sophie Taeuber, que j'ai épousée en 1921, et qui est morte en 1943. Grâce à Sophie, créateur, je découvris le jeu des verticales et des horizontales, et cela me marquera à jamais. »

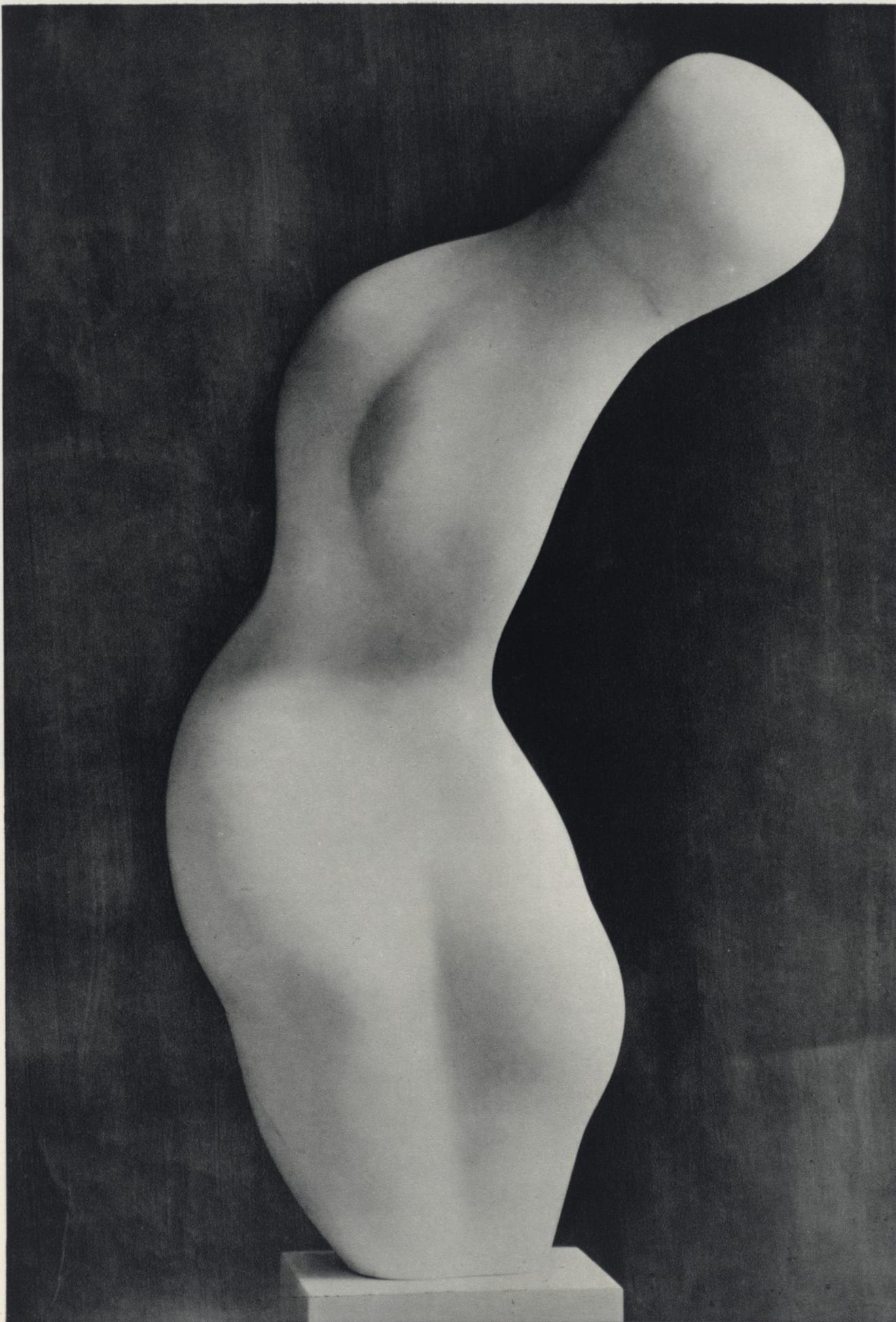
Je songe à la ferveur du travail commun, aux heures de recherches inquiètes et d'inventions respectives, je songe à l'admiration, à la confiance de l'un pour l'autre, au respect de la personnalité de chacun. Parfois le travail en commun produit l'œuvre commune et c'est un chef-d'œuvre unique qui voit le jour: *Duo-Peinture* (1939), admirable de concision dans sa courbe musicienne. A Caracas où trône, superbe, le *Berger des Nuages*, dans un ensemble architectural, une céramique née de l'œuvre de Sophie avoisine une feuille de bronze de Jean sur une paroi murale. C'est avec Sophie encore et avec Van Doesburg que Arp avait réalisé, à leurs débuts, l'architecture décorative de *L'Aubette*, à Strasbourg, œuvre collective malheureusement mutilée depuis.

— Dans le cheminement de votre œuvre, Jean Arp, plutôt que des ruptures et des bonds successifs, je perçois une lente évolution, une sourde métamorphose, quelque chose qui se trouve en gestation, qui germe, mûrit, se ramifie, puis fait des fleurs et des fruits, sans forcer les saisons, à la cadence tellurique des mois et des années...

— Oui, c'est sans doute cela... La grande découverte-rupture pour moi fut le relief. A l'époque dadaïste, mes reliefs bavardent parfois, ils sont dans les couleurs et non dans la couleur. Il me fallait m'engager vers la pure clarté, vers l'intransigeance de la clarté, où même les noirs deviendraient des chants de lumière. Décoller en somme, dans le travail du relief, décoller du problème de la peinture. Trouver la personnalité du relief, sa fonction propre, où l'épaisseur d'une forme tactile sur une surface plate, dans une matière donnée, en l'occurrence, alors, le bois, devait créer un climat nouveau dans une lumière nouvelle... Surtout ne pas faire une sorte de sculpture plate colorée, un bois coloré... Le relief, s'il m'emmena infailliblement vers la sculpture, n'est pourtant pas de la sculpture ni de la peinture sur bois. Il a sa vérité, sa vie bien à lui.

Tenez, dans les *Deux Amphores*, de 1924-1925, j'ai voulu créer un contraste. La partie relief est beaucoup plus vivante que la partie peinture, cela donne d'ailleurs dans cette œuvre quelque chose d'ambigu.

Au Musée d'Art Moderne une place importante a été offerte aux reliefs: trois salles du sous-sol consacrées à cette technique. Certaines pièces sont



ARP. Torse-gerbe. Marbre. 1958. Sidney Janis Gallery.



ARP. S'accroupissant. Marbre. 1960.

éblouissantes, criantes de pureté... Blanc-blanc, blanc-noir, noir-blanc... Un peu de bleu parfois ici, là une lisière où s'engouffre tout l'or du soleil, comme un cri juvénile de genêt... Toutes ces floaisons, ces constellations abreuvées jusqu'à épuisement de lumière candide trouvent un prolongement profond dans les reliefs de chêne naturel, mes préférés, où la Nature profane élève son hymne jusqu'à l'exaltation mystique. Ceux en aluminium visent au passage notre regard.

Nous allons et venons parmi les salles, sans chronologie, au hasard. Mes yeux glissent sans heurt sur un ensemble Arp et au fur et à mesure de notre marche, il me semble reconnaître peu à peu les secrètes relations entre les différentes périodes et les diverses manifestations de l'artiste, les changements subtils de signes. Il me semble encore que toutes ces œuvres (collages, peintures, papiers froissés, reliefs, tapisseries, sculptures, qu'elles soient de bronze, de marbre, de plâtre, de cuivre, d'alu-

minium ou de grès) jouent entre elles et puis se reposent en se donnant la main, dans un climat naturel de liberté et de poésie... Un monde amical, fraternel.

Jean Arp me saisit le bras puis il s'exclame, comme s'il redécouvrait, étonné, son propre travail: « Tenez, ce relief, qui n'en est pas tout à fait un, ce plan surélevé, dit *Table-Forêt*, en bois de chêne, eh bien c'est une de mes premières prospections pour la sculpture libre à venir, en 1926. Besoin de détacher et d'élever. »

Nous retrouvons maintenant la fameuse *Planche à Oeufs* (1920) de l'époque dada, les austères *Ficelles*, cousues sur toile, jaillies du surréalisme de même que le *Moustachu*, *l'Amphore-Nombril*, autant d'« Arpoglyphes » drôles et d'où naît un mystère nouveau.

En revenant dans la salle des sculptures, je pense tout à coup qu'il ne se trouve qu'une œuvre de lui dans la ville de Paris, un relief mural, au Palais

ARP. Roue-forêt. Granit de Belgique. 1961.





ARP. Siamois. Bronze. 1960. 38 × 76 × 10,5 cm. (Photos Etienne Bertrand Weill).

de l'Unesco... Cherchez-le bien, il est invisible! Mais Arp vient d'exécuter une grande sculpture de dix mètres de haut pour l'École des Arts et Métiers de Bâle... L'Université de Bonn se pare de sa *Coupe de Nuage*.

Toutes ces formes corporelles (certaines sont agrandies à l'échelle monumentale) où tant de sensualité s'est enfouie, il suffirait qu'un Pan malicieux jouât de la flûte parmi elles, pour qu'elles se misent à s'épanouir dans leur geste musical et dansant en lequel le créateur a fixé leur vie essentielle. Il suffirait d'une diable pour que ces « Concrétions » à la fois humaines et végétales, ces *Torses* idéaux, ces *Métamorphoses* entre femme, oiseau et forêt, ces *Seuils hospitaliers*, ces *Animaux Conscients de leur Beauté* et ces *Filles du Nombril* adorables se confondent dans la plus belle des rondes sylvestres au mitan des clairières... Quelle main, alors, quelle main lancerait subitement au milieu de la ronde, histoire d'effrayer et de rire, ces merveilleuses *Roues-Forêts*? Quel dieu charretier her-

cule, lui-même à l'écoute du mystère originel sous la feuillée?

Oui, je comprends mieux Jean Arp quand il m'avoue ne travailler que par « révélation », par effusion... Le souffle de la Nature derrière sa nuque.

J'écoute en moi une voie obscure qui parle d'état de grâce, de bonheur apprivoisé, de persévérance dans la quête du bonheur. Je me questionne et c'est Arp qui me répond:

« Je me lance comme l'oiseau, en toute confiance. Je ne sais pas à l'avance ce que je vais faire. Je m'approche de la matière comme d'un mystère. Mes mains agissent d'elles-mêmes. Le dialogue qu'elles font naître je l'écoute comme si cela se passait loin de moi, en dehors de moi. Les formes se créent, s'épanouissent. Si elles me touchent, me donnent l'émotion de la joie, je me dis alors que ce sont des formes de moi... »

ANDRÉ VERDET.

# Chroniques du jour

• XXXVI<sup>e</sup> ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N<sup>o</sup> 19 DE XX<sup>e</sup> SIÈCLE • JUIN 1962 •

## LES AQUARELLES DE LE MOAL

par Denys Chevalier

Aussi révélateurs de la personnalité d'un peintre que ses toiles, plus peut-être même, me semblent être ses dessins, ses aquarelles ou ses gouaches. Non seulement, d'ailleurs, de sa personnalité, mais aussi de son esthétique, des objectifs plastiques qu'il poursuit et des moyens dont il dispose pour les atteindre. Dans les aquarelles de Le Moal, par exemple, le propos de l'artiste n'est plus dissimulé derrière la complexité des moyens d'expression, comme ce serait le cas pour des tableaux. Tout au contraire, émotion de l'inspiration et plastique de la réalisation sont étalées au grand jour, offertes à la plus immédiate des préhensions optiques, par la relative simplicité des techniques mises en œuvre. Il en est un peu, en somme, de l'huile et de l'aquarelle, comme de ce que prétend Edgar Poe du jeu d'échecs et du jeu de dames. Aux divers mouvements des pièces du premier, qu'il qualifie de « laborieuse futilité », Poe oppose les modestes possibilités de déplacement des pièces du second et il écrit : « Dans les dames, au contraire, où le mouvement est simple dans son espèce et ne subit que peu de variations, les probabilités d'inadvertance sont beaucoup moindres, et l'attention n'étant pas absolument et entièrement accaparée, tous les avantages remportés par chacun des joueurs ne peuvent être remportés que par une perspicacité supérieure. »

Ce rapprochement entre la peinture et le jeu, que les aquarelles de Le Moal m'ont suggéré, est moins fallacieux qu'il n'y paraît. Comme le jeu, en effet, l'art est une activité gratuite ne produisant aucun bien de consommation, matériellement consommable j'entends. En outre, et comme le jeu toujours, l'art n'appartient pas, socialement parlant, au temps du travail, mais à celui de la fête. Alors que le temps du travail est placé sous le signe de la contrainte et relève du contrat social, le temps de la fête est placé sous le signe de la liberté, de l'affirmation individuelle.

Or, si le jeu participe indiscutablement de cette dernière, qui ne voit qu'il en

est exactement de même de l'art? D'ailleurs il y a beau temps que les meilleurs esprits ont conclu que l'art était un jeu (personnellement, je dirais un jeu transcédé) sans compétiteur, rival immédiat ou associé, mais avec des modes d'approche et des processus d'élaboration voisins. Certes, ce ne sont ni des pions ni des pièces quelconques que les gestes de Le Moal déplacent sur son

subjectile. Ce sont des taches de couleurs, organisations de complémentaires ou piègeages de lumières, tous facteurs contribuant à la naissance et au développement de rythmes (en vue d'une harmonie définitive) comme des préparatifs d'attaques pour le mat ou des prévisions de fin de partie.

Pour en revenir à ce que je disais tout à l'heure, ce qui me semble admirable,

LE MOAL. Aquarelle. 1957.





LE MOAL. Aquarelle. 1961.

dans les aquarelles du peintre, c'est la parfaite lisibilité de leurs intentions. Comme devant un jeu de dames (je ne prétendrais pas ceci d'une peinture à l'huile) rien n'y masque la progression de leur réalisation. On peut suivre à la trace, dans leurs combinaisons de lignes et de couleurs, l'évolution interne du sentiment qu'elles expriment, l'orchestration des mouvements et l'animation des espaces, tous composants marqués au coin de la plus grande simplicité, du plus extrême dépouillement.

Car, ici, il n'y a ni complication de pâte, ni structuration matérielle, ainsi que c'est le cas pour les œuvres intellectuellement et affectivement élaborées par

strates, par épaisseurs et couches successives de sentiments. Dans ces dernières, les huiles, il se produit comme une fossilisation, une calcification. Rien de semblable avec l'aquarelle telle, du moins, que la pratique Le Moal, dont l'expression est alors de nature simultanée et non plus successive. Comme la technique qui la concrétise, l'émotion y est étonnamment pure, cristalline, venue d'un seul jet, sans repentir, épaisseur ou pesanteur. Le jeu de l'artiste se manifeste alors d'une façon quasi transparente, directement accessible à tous et l'efficacité de son geste y est d'autant plus irréfutable qu'elle est inséparable de la notion d'immédiateté.

Pour parler le langage des mécaniciens, le peintre agit en prise directe sur son émotion.

En effet, qu'y a-t-il entre son sentiment inspirateur et son propos plastique? une feuille de papier, un peu d'eau, quelques tablettes de couleurs... moins que rien. En somme, la distanciation est nulle entre le créateur et l'œuvre à créer. Presque rien l'en sépare. Pourtant qui dira avec quelle exigence sont requises la fulgurance mentale, la promptitude du coup d'œil, les qualités décisives de l'intervention manuelle (au demeurant si brève)?

Peut-être est-ce pour cela que l'aquarelle traitée, il y a peu encore, soit comme



LE MOAL. Aquarelle. 1961. Galerie Roque.



simple esquisse d'un futur tableau, soit comme prétexte à expérimentation, a enfin vu reconnaître ses spécificités expressives et techniques. Car, pendant longtemps, l'amateur n'a eu que trop fâcheuse tendance à considérer que, chez un peintre, tout se qui n'était point tableau brossé à l'huile ne relevait que d'un aspect mineur de sa production. Quoi qu'il en soit, cette plus juste application de la notion d'unicité de l'œuvre d'art, cette plus juste détermination, aussi, de l'importance du procédé dans l'évaluation de la chose peinte ne distendent en rien, au surplus, les liens qui unissent entre elles les différentes techniques par lesquelles un artiste s'exprime. Car ce préjugé de l'aquarelle (manifestation artistique d'ordre secondaire parce que simple terrain d'expérience pour futures peintures) repose finalement sur un fond de vérité, mal interprété, certes, mais qui reste néanmoins sa justification.

En effet, c'est souvent à travers l'aquarelle qu'un peintre amorce les tournants de son évolution picturale ou met au point plastiquement les caractéristiques de son style, de son écriture. Cependant, à mes yeux, reconnaître ce fait, loin de diminuer l'importance de l'aquarelle, ne fait au contraire qu'accroître sa valeur en lui attribuant une vertu indicatrice pour les ultérieurs développements picturaux. Dans les aquarelles de Le Moal, précisément, les indications fourmillent sur ce que sera sa prochaine étape dans le domaine de la peinture à l'huile.

L'observation (qui n'est pas une forme de prédiction a posteriori) des plus anciennes aquarelles, dans lesquelles on retrouve, en germe, certains traits particuliers de sa peinture actuelle: fluidité des espaces, transformation des matières en lumières, intégration des « passages », etc., autorise les prévisions à partir de ses aquarelles de 1961 et confirme le rôle d'annonciateur et d'orientateur tenu par ce procédé. Toutefois, ce ne sont ni des esquisses, ni des projets, ni des expériences. Ce sont des œuvres abouties, définitives, d'une complexion entièrement particulière et originale et douées d'une autonomie physiologique, si j'ose dire, grâce à l'exploitation, à chaque fois singulière, de toutes les possibilités d'une technique. Si, donc, esthétiquement, les aquarelles de Le Moal sont effectivement liées à sa peinture, c'est à celle qu'il fera prochainement qu'elles le sont, non à celles que l'artiste fit par le passé.

Loin d'être des reflets ou des adaptations, ces aquarelles sont des préfigurations, des prémonitions, en quelque sorte. Leur analyse nous révèle sans coup férir à quel point (sans doute



LE MOAL. Aquarelle. 1957. (Photos Golendorf communiquées par la Galerie Roque).

sous l'influence de conditions objectives telles que divers séjours à la campagne) la vision que Le Moal a de son monde s'est, sinon renouvelée, du moins approfondie. Peu à peu, il semble que Le Moal en arrive à concevoir la forme non pas comme inexistante, mais perpétuellement mouvante. Pour lui, dans ses aquarelles, il n'existe point de forme figée, arrêtée, statique. Tout bouge, se déplace, s'entremêle, suivant les jeux de la lumière, immobile seulement au nord, et encore...

Ainsi les formes des différents composants d'un paysage: collines, feuillages, sentier, labours, réagissent les uns sur les autres, s'influencent et se déterminent réciproquement jusqu'à ne plus faire, finalement, qu'un tout dont les innombrables parties seraient indissociables. Leurs contours paraissent le fruit de modifications incessantes, de même que les plans colorés qui composent leurs volumes. Mais peut-on encore parler de volumes? C'est ombres

ou lumières de volumes qu'il conviendrait de pouvoir dire. Ce n'est donc plus aux formes que s'intéresse le peintre, ni à leur restitution plastique, mais à l'évocation des empreintes qu'elles laissent dans l'espace, aux résonances de leurs fluctuations organiques, de leurs vibrations, à tout ce qui les entoure et qui n'est point concrètement elles (reflets, mouvements, pouvoir symbolisant, etc.), à leur aura, en somme.

Devant ces aquarelles, émouvants témoignages d'une ineffable concordance panthéistique entre la nature et un tempérament, je ne peux m'empêcher de penser au mot de Brancusi qui répondait à une visiteuse lui demandant pourquoi il sculptait si souvent des oiseaux: « Ce ne sont pas des oiseaux, Madame, c'est le vol. » Toutes questions de différenciation esthétique mises à part (mais à un certain niveau plastique, il semble bien qu'elles ne se posent plus), Le Moal aussi pourrait dire: « Je ne peins pas des feuillages agités ni des vallons sous le soleil, mais le vent et la lumière. »

DENYS CHEVALIER.

# LES FORMES NOIRES D'ANDRÉ VERDET

par Georges Boudaille

De grandes formes noires, sans aucune modulation, sur des fonds variés, mais souvent unis et d'une blancheur de neige constituent la partie la plus aboutie de l'œuvre récente d'André Verdet.

Ses « Ailleurs », visions cosmiques d'espaces interplanétaires ou simple transcription d'un ciel d'été, perpétuent la vision poétique de ses premiers paysages de Provence. Ses plâtres appartiennent au même univers; aux fantasmagories célestes, ils opposent la magie concrète de la terre, et réveillent nos facultés de méditation devant une matière non plus inerte, mais figée dans le mouvement que lui a donné la main de l'artiste.

Avec ses formes noires, André Verdet se comporte moins en poète et plus en peintre. Non que les qualités picturales aient jamais fait défaut dans ses œuvres, mais parce que, dans ces silhouettes, le processus qui transforme un graphisme en œuvre d'art ne se situe pas comme c'est le cas pour les « Ailleurs » dans des intentions plus ou moins formulées, mais très exactement sur le plan formel, au niveau de la toile ou du papier. C'est ici qu'on peut constater qu'André Verdet est passé de l'instinct, un instinct très sûr et très efficace à la conscience plastique.

Pour André Verdet, ces formes noires concrétisent des divinités surgissant de la nuit des temps, symbolisant à leur manière la montagne, le torrent, le lac ou la roche. Il tente de revenir aux formes primordiales, aux obsessions essentielles qui s'emparèrent des premiers hommes.

En fait, André Verdet aborde un problème plastique simple mais difficile et dangereux: équilibrer statiquement une



ANDRÉ VERDET. Forme noire. 1961.

forme définie, dans un plan précis, tout en lui conservant son dynamisme.

Ce n'est pas le goût de la difficulté, mais le besoin de donner à son expression intensité et pureté qui a poussé André Verdet. Il est obligé d'utiliser une telle technique pour continuer à extérioriser la poésie qui le hante.

L'inspiration de ces « Malbos » et « Gordolasques » n'est pas sensiblement différente de celle des autres périodes; elle acquiert une masse, une présence accrue. La violence du contraste du noir et du blanc ne fait qu'illustrer le perpétuel combat de l'ombre et de la lumière, une lumière qui demeure méditerranéenne.

Ce magique théâtre d'ombres se teinte

parfois de baroque. Le flanc de ces amphores se boursoufle, se creuse, cède au rythme d'arabesques tourmentées ou prend une allure de profil humain. Toujours l'œuvre est empreinte de la même poésie qui emporte les objets familiers dans une ronde fantastique.

Qu'il contemple les étoiles comme dans ses « Ailleurs » ou qu'il modèle un vase étrange dans une glaise noire, comme il le fait dans cette suite de dessins, Verdet conserve la fraîcheur de sensation du berger provençal. Son rôle de poète, qu'il tienne la plume ou le pinceau, est de savoir rendre visible et sensible, et de nous entraîner dans le monde merveilleux où il vit.

GEORGES BOUDAILLE.

# SCANAVINO A PARIS

par Jean Dypréau

La peinture gestuelle a-t-elle atteint ce degré de saturation à partir duquel le désordre anéantit l'image nouvelle qu'elle a voulu créer? Le signe lui-même par sa répétition ne tend-il pas à devenir insignifiant?

La peinture de Scanavino, quant à elle, ne se contente pas de répondre à ces questions par un démenti.

Elle affirme, par son souci de dépouillement progressif comme par l'appro-

fondissement de sa recherche, que le geste et le signe n'ont peut-être pas encore actualisé leur vrai pouvoir.

Ce pouvoir ne peut naître que d'une certaine contrainte, d'un exercice qui nous éloigne de la facilité, du lieu commun, de l'attendrissement.

On a écrit que cette œuvre pouvait être envisagée comme la projection d'un journal intime, comme l'histoire d'une sensibilité. Je crois que l'ambition de Scanavino dépasse les normes humaines, trop humaines, de l'exploration intérieure, et qu'elle tend aussi à des fins plus sévères: celle de la recherche d'archétypes et de synthèses.

La liberté qu'elle réclame, que déjà elle affirme, dépasse celle de l'individu. Elle pourrait, s'il écoutait sa passion (je la sais forte et précise), se vouloir sociale. Mais elle m'apparaît en définitive d'abord et essentiellement métaphysique.

Non, ce déchiffrement de l'inconnu

qu'il nous propose, n'est pas celui d'une analyse psychologique ou d'un « nouveau roman » qui naîtrait d'une dépersonnalisation par les règnes naturels.

C'est l'identification d'une liberté universelle, la découverte de son espace, qui nous sont suggérées à travers ces images lucides et translucides où l'ombre et la lumière s'interrogent, où les structures élémentaires s'affrontent, où des ossatures de plus en plus efficaces cernent l'infini, ossatures qui sont aussi symboles, signes, rites, exorcismes, interrogations.

L'homme existe. Mais une question nous est enfin posée: Dieu n'a-t-il pas oublié de créer son âme?

Scanavino est un poète moderne. C'est, dépouillées de toute littérature, de toute anecdote, qu'il nous livre ses « inscriptions ».

SCANAVINO. Peinture. 1959. 73 x 92 cm. Galleria del Naviglio, Milan.



# PICASSO: LE MINOTAURE DANS LE CHATEAU

par Pierre Volboudt

Il n'y a guère de lieu où il soit passé qui n'ait été pour Picasso, ne serait-ce que par quelque détail, l'occasion de l'un de ces exercices de virtuosité qui n'étonnent plus mais surprennent toujours. D'un thème donné, il tire un certain nombre de variations, l'épuise, l'abandonne, réduit à l'état de paradoxe, de dépouille provisoire. Ses toiles se groupent naturellement en séries et non plus par périodes. Elles constituent des

espèces de chroniques au jour le jour des actions et des réactions du peintre en face des choses et de lui-même, de son humeur du moment, de la disposition variable qui l'affecte et dont il imprègne ce qu'il voit.

Le château de Vauvenargues a fourni à Picasso le prétexte à quelques-unes

de ces fugues du trait et de la couleur. Les toiles récemment exposées à la Galerie Louise Leiris en sont datées. Elles montrent l'artiste dans ses sautes d'inspiration, ses crochets inattendus, ses soudains retours à soi, tel que semble, il y a deux siècles, l'avoir défini Vauvenargues lui-même, lorsqu'il écrivait à son ami le Mis. de Mirabeau: « Vous êtes plus agité, plus superbe, plus inégal que la mer. » En vérité, ce séjour, si bref qu'il fût, paraît n'avoir été pour lui qu'une retraite assez morose, un temps de repliement forcé. Pour s'en délivrer, il n'a que ce qu'il trouve ou retrouve en soi, ces objets simples auxquels il impose, comme jadis, plus peut-être que jadis, sa marque et son style dont les disparates voulus font l'unité. La « Femme et les Fillettes » évoquent certaines toiles « roses ». L'instrument de musique n'avait, à quelques exceptions près, jamais repa-

PICASSO. Mandoline, cruche et verre. Peinture. 16.4.59. 73 x 92 cm. Galerie Louise Leiris.



ru dans son œuvre depuis 1926. Mais ici, associée à une cruche et à un verre, la mandoline devient une manière de personnage-protée d'un ballet frénétique et burlesque. La nature-morte n'a plus rien de commun avec cette « vie silencieuse » dont la plénitude immuable possède l'inanimé. L'objet a cessé d'être le simulacre d'une réalité intangible. C'est une forme et une couleur qui agissent, se démènent, s'attirent et se repoussent. Trois couleurs, des lignes tordues, crispées, cambrées, et, d'une toile à l'autre, d'une scène à l'autre, tension, détentes se nouent, se dénouent en une parodie sarcastique. La mandoline enfin triomphe de son partenaire. Il disparaît, ne laissant, sur le mur, que le signe cornu qui l'ornait. La fable s'achève. Une série de portraits lui succède. Profils à l'espagnole, aigus et noirs sous l'extravagance de la mantille. Une femme confronte son image à son double pâle et lunaire dans le miroir. Ailleurs, elle se détache, sur fond rouge, comme un graffiti hiératique. Sommaire, éclatant, le trait est couleur. Il cerne, il modèle la forme; il la condense en contrastes, en violences retenues et débordantes; il la souligne d'inflexions d'une grâce tourmentée.



PICASSO. Mandoline, cruche et flacon. Peinture. 13.4.59. 81 × 100 cm. Galerie Leiris.

Mais l'emportement de la vision aboutit, comme pour le héros de Cervantes, à la monstruosité de l'apparence la plus banale. A force de la simplifier, Picasso fait de chaque chose l'ombre exaspérée d'elle-même, la proie d'une emphase baroque. Tout s'agrandit jusqu'à l'outrance et, dans la démesure, garde une mesure souveraine. Le buffet, sans doute fort ordinaire, qu'il découvrit dans une pièce de sa nouvelle et éphémère demeure, fascina le peintre. C'était lui, le vrai maître et seigneur des lieux. Picasso le traita comme tel. Il ne lui consacra pas moins de sept tableaux. Le dernier, le plus achevé, en déploie fastueusement toutes les faces, entre une fillette debout et un buste sur son socle, un chien « passant », à ses pieds. Avec son fronton monumental, ses panneaux mats, luisants de violets et de verts, ses torsades difformes, les éperons de ses angles, une étrange, tumultueuse géométrie contient l'exubérance de son architecture. Un souffle churriguerresque l'habite. Témoin sombre d'une Espagne inquiétante, invisible, toujours présente.

PIERRE VOLBOUDT.

PICASSO. Mandoline, cruche et verre. Peinture. 11.5.59. 73 × 92 cm.

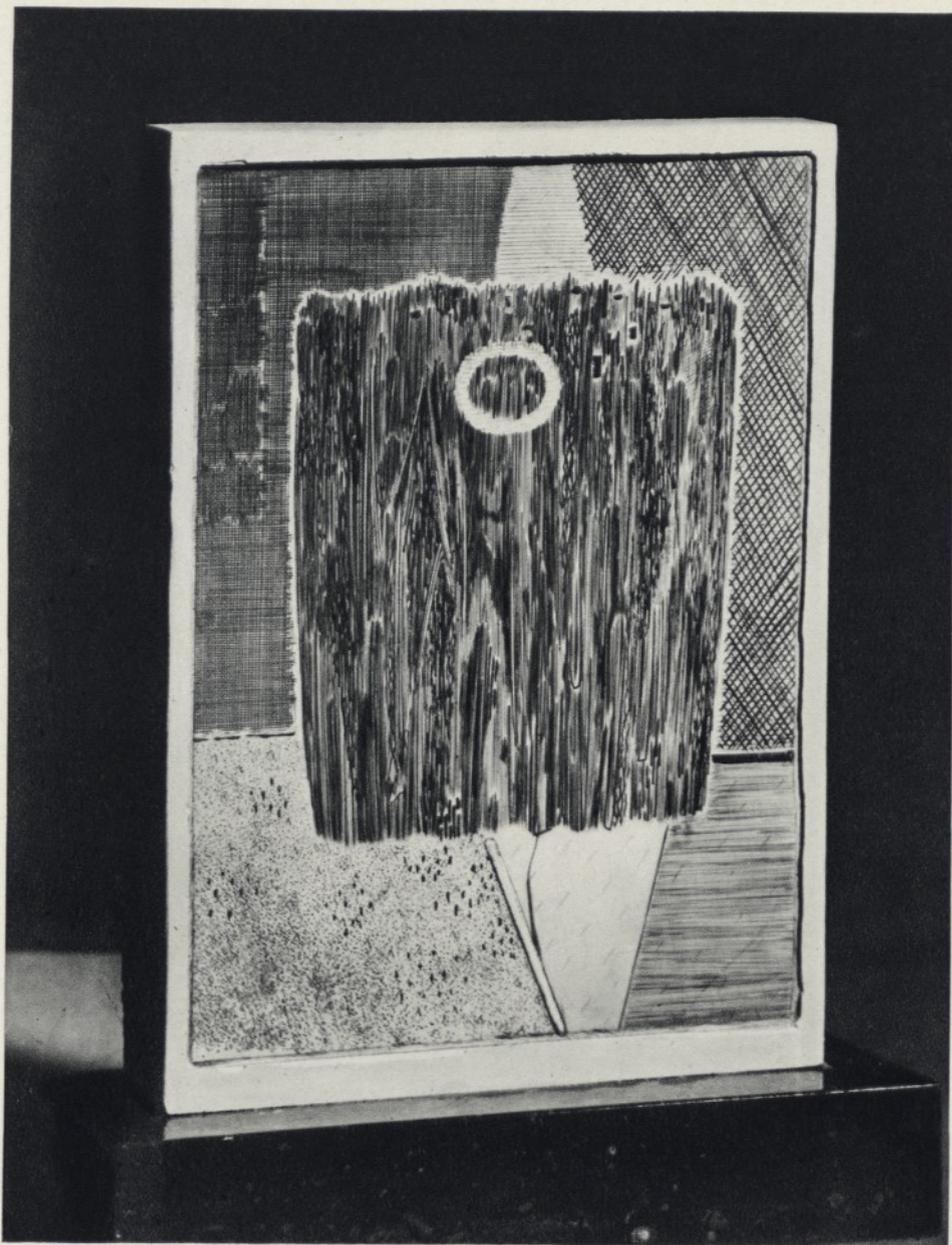


# LES RELIEFS GRAVÉS DE VIEILLARD

par Pierre Volboudt

Avec les Reliefs gravés de Roger Vieillard, la gravure revient à ce qui fut sans doute sa plus ancienne expression, l'empreinte. Le cuivre incisé, découpé, perforé par endroits, devient, pour l'artiste, la matrice qui impose à la matière coulée dans le moule multiple de ses tailles, son inverse et rigoureuse réalité. Il ne s'agit plus de l'ombre d'un tracé, d'une image-reflet, transcrite par le truchement abstrait du noir et du blanc en un double illimité. Le plâtre épouse, restitue les pleins et les creux de la plaque, ses vides, ses plages nues. Il accuse le trait; il le rend sensible plastiquement en le dotant de la troisième dimension. La surface foisonne d'infimes volumes qu'un rayon révèle et résorbe, que l'ombre souligne et efface. L'entaille, à peine plus marquée que la ligne qu'elle suit, se fond dans le réseau contrasté des textures où s'entretissent toutes les nuances, les degrés, les valeurs complexes d'un espace subtil et mouvant. Tout se joue entre l'aigu des arêtes et la lisse profondeur laquée de dureté polie, de blancheur solidifiée. Sur ces aires striées de transparences minérales, des saillies d'épaisseur incrustent leurs crêtes, à la manière d'accents qui ponctuent les rythmes, les cloisonnements d'un graphisme précis de sillons et de rides. Face au jour qui les avive, les anime de modulations chatoyantes, ces reliefs semblent parcourus de frémissements imperceptibles, d'immobiles vibrations insinuées dans les structures et les linéaments d'une sorte de stratigraphie de l'imaginaire. La lumineuse émanation de la matière les illumine comme à revers. Elle en exalte, en détache chaque rais, en fait ressortir, plus intense et plus dense, chaque fibre, trame le brillant et l'obscur, les nappes du jour et les prestiges de la nuit.

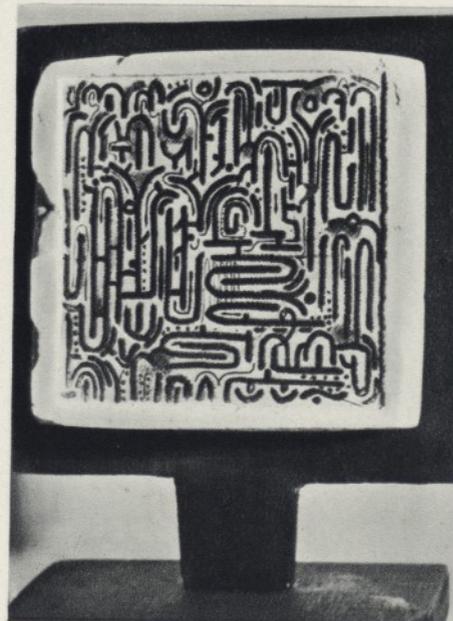
Dans ces plâtres burinés par les tailles du cuivre, l'effet de relief ne tient pas moins à l'incision qu'ils en reçoivent qu'à l'écart qui se glisse entre les plans imprégnés d'une lueur lointaine



ROGER VIEILLARD. Le mur d'ombre. Relief gravé. 1960. Galerie d'Art Moderne, Bâle.

d'étendue, tantôt ambiguë et voilée, tantôt pétrie de scintillations diffuses. Tout, en cet art qui allie l'acuité, la sobriété concise du trait aux suggestions les plus raffinées de l'exactitude, est écran. La lumière y occulte l'ombre et s'en rehausse. L'opaque y filtre la substance éclatante qui le porte et luit, captive de sa propre et mystérieuse évidence. La forme est un seuil ouvert sur l'infini de ses irréelles, fuyantes métamorphoses. La netteté tranchante y masque un exigeant dessein de rigueur.

PIERRE VOLBOUDT.



VIEILLARD. Relief gravé, 1960

# HAJDU

par R. V. Gindertael

« Depuis que la sculpture existe, elle est l'art de confier à la robustesse de la matière la fragilité de ce qui vit ». Cette définition, subtile et précise, proposée par Dora Vallier dans sa préface à la dernière exposition des sculptures d'Etienne Hajdu \*, les éclairait opportunément. Il n'est pas inutile que l'on soit préparé à voir l'œuvre de Hajdu, car celle-ci est une œuvre difficile malgré sa beauté manifeste. Elle est, nul ne l'ignore, et déjà d'importantes manifestations l'ont confirmé sur le plan mondial, un des sommets de la sculpture actuelle. Mais le point où elle culmine est le plus abrupt, peut-être, et elle y semble presque glaciale comme les cimes, dans sa solitude et son silence. Cette froideur que l'on ressent de prime abord, n'est pas communiquée seulement par la blancheur polie du marbre ou celle des reflets de l'aluminium dont il fait volontiers ses matériaux. Elle est bien plutôt celle d'une perfection formelle et d'un travail impeccable qui refusent les effets faciles de la sensibilité, évitent les apports du hasard ou les accidents, et effacent les moindres traces de l'effort à chaud. En cela, l'exigence de Hajdu et sa discrétion contrastent, évidemment, avec la précipitation et la suffisance du tout-venant de la production contemporaine. Si l'on accepte la distance de l'œuvre à la vie, il devient plus sensible que la maîtrise de Hajdu a su s'emparer, pour en faire l'esprit et le corps de sa sculpture, non seulement des éléments les plus fragiles de la nature vivante, mais de sa mouvance même. « Des modulations voulues entraînent le volume vers une forme donnée sans cesse par la lumière et reprise par l'ombre, vers un immatériel va-et-vient qui opère sous nos yeux », a observé encore Dora Vallier. Il semble bien en effet que la mobilité des formes les maintienne constamment dans un état de passage et pourtant à quelle décision définitive ne sont-elles pas amenées, sans que jamais le sculpteur ne cède à cette approche du réel qui le fragmente ou le mortifie.

Il est certain que la distanciation que s'impose ainsi Hajdu, il l'impose aussi à notre regard et à notre esprit. Mais dès que nous l'admettons, et parce que nous l'avons admise, la noblesse et la grandeur de son œuvre apparaissent et nous lui donnons alors sans réserve notre admiration teintée de respect.

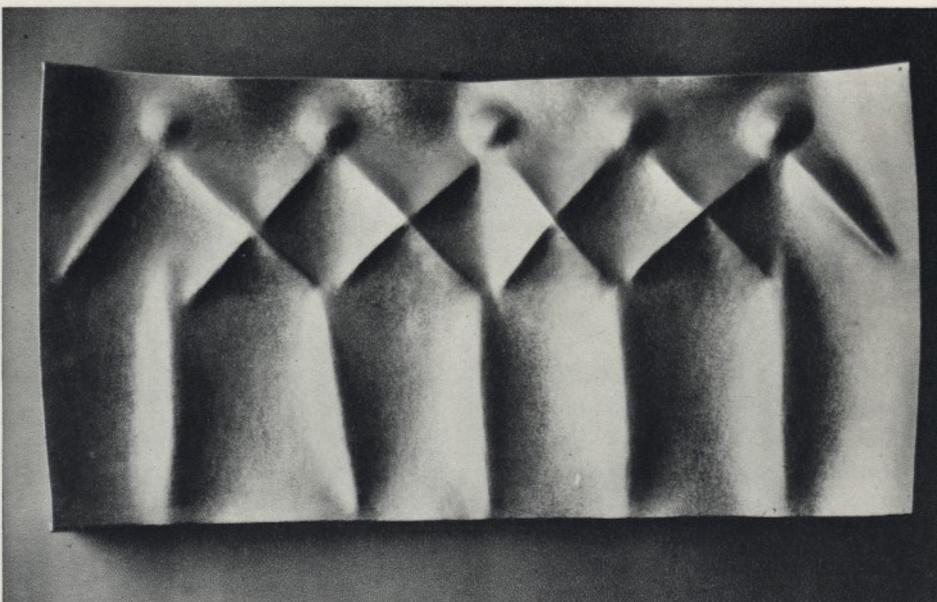
R. V. G.

\* Galerie Jeanne Bucher: Hajdu, nov.-déc. 1961.



HAJDU. Delphine. Marbre. 1960. 53 × 25 cm. Galerie Jeanne Bucher.

HAJDU. Le Syrto. Bas-relief aluminium martelé. 1958. 97 × 190 cm.



# MORLOTTI

par G. Marchiori

L'histoire de Morlotti débute avec « Corrente »; elle se développe ensuite avec « Fronte Nuovo » et le groupe des « Otto » (= huit) avant d'atteindre la liberté et la maturité qu'elle possède aujourd'hui. Cette évolution s'est toujours effectuée selon une ligne droite, et sans aucune concession au goût ou à la mode du moment, la rigueur morale de Morlotti ne faisant qu'un avec sa nature réservée et son penchant pour la solitude, sa ténacité dans le travail et son perpétuel besoin d'approfondissement.

Quand on contemple un tableau de Morlotti, on pense à l'été et à sa plénitude vitale. Mais qui possède encore le sens des saisons? La vie moderne fait disparaître les nuances de certaines transitions, de certaines mutations dans l'absurde prison des grandes villes. La peinture traduit l'angoisse et le tourment suscités par cette prison abstraite dans laquelle l'homme s'est volontairement enfermé, lui qui y était attiré par le rythme de la vie qu'il a créée et qu'il ne domine plus. L'artiste regarde les murs de la cité, les taches et les graffitis qui racontent la vie anonyme de la collectivité; il contemple les épaves et les misères, les signes implacables du temps, la dévastation et la corruption de la matière, et à tout cela il donne une signification et une valeur, tout au long d'une gamme étendue de moyens et de procédés expressifs — moyens et procédés qui sont employés en contraste avec les techniques traditionnelles de la peinture, ou bien qui leur sont totalement antithétiques.

Morlotti, quant à lui, a recherché une peinture « organique », qui ne contredise pas l'ancienne, mais qui soit un instrument apte à exprimer la participation totale de l'être à tous les aspects de la nature.

« Je suis, dit-il, comme un insecte parmi les choses »; et ce qu'il exprime



MORLOTTI. Végétation. Peinture. 1961. 100 × 130 cm.

MORLOTTI. Colline en Lombardie. Peinture. 1959. 80 × 100 cm.





Ennio Morlotti (Photo Angelo Cozzi).



ENNIO MORLOTTI. Motif végétal. 1961. (Photo Bacci).

ainsi, c'est le fond même de la vérité. L'herbe des prés et les prairies noyées, les tiges de maïs ou des épis ne sont plus des motifs comparables à ceux des natures mortes, ordonnés et composés selon une perspective normale ou cubiste: ils deviennent, au contraire, des moments de la vie végétale, depuis la germination de la graine jusqu'à sa floraison et au déploiement des feuilles dans l'espace; tout cela vu à travers les couleurs et les formes d'une forêt en miniature, dans laquelle volent les papillons, se meuvent les coléoptères et font la navette les fourmis fébriles. Et la trame se colore de la verdure de l'herbe et de vert émeraude, de jaune éteint et de jaune doré, avec des intervalles de violet foncé et de carmin, avec des espaces de terre chaude, dans un enchevêtrement de coups de pinceau et de coups de spatule qui constitue un solide organisme plastique, remarquable par son intensité tonale et sa précieuse harmonie veloutée. L'ensemble est une sorte d'image plurielle en laquelle s'accordent une multitude d'éléments grâce à la vitalité, grâce et à travers la vitalité de la touche constructrice. Ainsi, le tableau se compose de l'intérieur, par-delà l'orgasme nerveux du geste.

Nus et herbes sont la même chose: ils se lient à l'atmosphère du pays, à la pénombre et à la lumière d'un Imbersago qui n'existe que dans la réalité fantastique vue par Morlotti. C'est un pays merveilleux, qui comprend tous les motifs de la vie et de l'art du peintre — motifs inépuisables en dépit de leur répétition constante. Les saisons, malgré leur ronde régulière, paraissent à chaque fois nouvelles et différentes, et il en est de même pour les toiles de Morlotti, car elles s'enrichissent et s'embellissent de tonalités toujours plus profondes ou plus nuancées, ou parfois plus sèches et plus rudes (les « couleurs espagnoles » dit le peintre).

La qualité de la peinture l'emporte heureusement sur les définitions et les catégories « naturalistes », car son origine se rattache à l'esprit sinon à l'expérience directe de l'art d'avant-garde. La liberté de la recherche, dans le cercle des motifs que nous avons indiqués, appartient à la sphère des conquêtes de la pensée moderne, sur le plan philosophique et scientifique. Et c'est sur une telle liberté que se base la peinture nouvelle de Morlotti, comme malgré lui, devrions-nous dire d'ailleurs, car



MORLOTTI. *Centaurea selvetica*. Peinture. 1959. 90 × 80 cm.

cela semble aller à contre-courant de son tempérament polémique et agressif, et qui ne saurait s'accommoder du « modernisme » lui qui, de crise en crise, s'est construit un mode d'être apparemment inactuel. Mais sa peinture ne s'assimile-t-elle pas tout l'enchevêtrement des sentiments et des sensations, tout l'amour désespéré de la solitude, toute la secrète angoisse de l'homme?

Cette violence de la germination végétale, nourrie des sucres d'un humus fécond, elle nous apparaît semblable au flux du sang dans les veines; elle nous apparaît comme une expression de la vitalité « tout court », ni actuelle, ni inactuelle. Morlotti n'a pas inventé le monde dramatique d'un Pollock; il n'a pas découvert non plus le monde mystérieux d'un Wols; il se contente, en vérité, de labyrinthes beaucoup plus simples mais non moins efficaces. Il faut en retrouver le fil d'Ariane à travers l'herbe des prés et les tiges du

maïs, à travers les paysages ordonnés de Brianza, lesquels appartiennent à la géographie pittoresque lombarde.

Morlotti a oublié les protestations et les déclarations de la période « engagée »; il n'oblige plus sa personnalité à se porter aux excès romantiques du peintre maudit. Sa protestation, aujourd'hui, est indirecte: c'est la protestation d'un peintre qui connaît ses propres limites, mais qui réussit à atteindre la poésie, en insistant sur le même motif avec l'obstination et la ténacité de celui qui est voué, d'année en année, à cultiver le même lopin de terre. Mais chaque année les couleurs de la terre paraissent différentes à l'imagination de l'artiste, car sa curiosité, toujours insatisfaite, ne cesse de rechercher de nouvelles suggestions dans le champ merveilleux de la réalité quotidienne.

GIUSEPPE MARCHIORI.

# ASSETTO EN AMÉRIQUE

par Leslie Judd Ahlander

Il y a quelques années, les tableaux lyriques et richement composés du peintre italien Franco Assetto s'imposèrent soudain à l'Amérique avec toute la force et la vivacité de leur élan vital. Les surfaces profondément sillonnées et ciselées, créées avec la lourde pâte d'aluminium gel avec laquelle le peintre travaille; les couleurs brillantes et en même temps ensoleillées et brutales; la masculinité du coup tranchant de son couteau ou de son pinceau, ont immédiatement placé l'artiste au nombre de ceux qui ont apporté une contribution importante et originale à l'art informel.

Il y avait pas mal de baroque dans cette splendeur de composition et de couleur. Les formes étaient lourdes et sensuelles, semblant faire éruption dans une extase de plaisir sur les plis du matériel environnant. La couleur s'étendait depuis les remords jusqu'aux délices, depuis les tons foncés des pourpres et des bleus jusqu'aux tonalités claires des jaunes et des rouges d'un tempérament italien vif et exubérant. C'était une chanson d'amour en peinture, amour de la vie, de la couleur, de la forme, de la richesse infinie de la touche, amour du désespoir qui est l'autre moitié de l'amour.

Bien que nous ne le sachions pas encore à cette époque, il y avait déjà, cependant, des signes de la direction nouvelle qu'il devait prendre. Ici et là, pendant un court instant, apparaissait un bord nettement irrégulier, comme un axe se brisant contre la surface du tableau. Les passages chaudement lyriques étaient frappés par le signe de quelque chose de plus fort, de plus agressif, comme si le peintre voulait nous avertir que tout au Paradis ne relevait pas seulement du plaisir. Des voiles transparents de rouille tombèrent sur les jaunes ensoleillés, les rou-

ges s'assombrirent jusqu'à la terre de sienne foncée, les verts d'été devinrent aussi sombres qu'un pin contre la neige.

Ce fut une bonne chose que d'avoir compris ce signe: la nouvelle œuvre, que nous avons eu le plaisir d'examiner ces mois-ci, révèle un fort développement vers une direction différente. Une nouvelle austérité, une nouvelle fermeté dans la composition, une nouvelle palette refroidie qui ne craint point les gris sombres, les blancs brillants ou opaques, le noir ou l'illusion du noir (en réalité une pâte riche de pourpre foncé ou de brun) nous conduisent à une nouvelle insistance sur la structure et la forme.

Le peintre lui-même a écrit à propos de son œuvre: « Ma peinture exprime l'époque dans laquelle nous vivons. Elle appartient à un ordre nouveau et agressif. Comment la vie que nous vivons serait-elle différente? Cette vie aussi appartient à un ordre nouveau, sans lequel les hommes ne pourraient pas vivre, mais elle est aussi agressive que les hommes qui veulent réussir à tout prix: être des ouvriers bien payés,

ASSETTO. Structures d'agression V. Peinture. 1961. 245 x 160 cm.



de très bons chefs d'entreprise, des Premiers Ministres, d'excellentes actrices, etc. Il y a une lutte pour le bien et pour le mal, et une lutte violente. Le peintre n'a pas de but; il fait part du moment dans lequel il vit et c'est ce qui l'entoure qui lui inspire la façon de l'exprimer. Ceci n'est pas particulier à aujourd'hui mais a toujours existé. Depuis les premières peintures des cavernes, le peintre, avec ses tableaux, a toujours parlé au cours des siècles de la morale, des mœurs, de la manière de vivre et des pensées de ses semblables. Je ne suis qu'une expression du moment que nous vivons, et je ne pourrais pas être différent. »

Assetto soutient que l'ère de « l'action chaotique peignant avec la splendeur des feux d'artifice » est déjà entrée dans la période académique et n'a plus de force pour continuer. Cependant, avec un retour à l'ordre, il s'est ouvert un très grand chemin, le chemin infini de la construction. « La peinture dans l'ordre, pense-t-il, ne permettra pas de contresens et obligera le peintre à rester dans ses limites, si malaisé que cela soit. »

C'est là le secret de la nouvelle peinture, avec ses formes solidement définies, ses idées d'austérité et de structure, la couleur maintenant sombre et violente plutôt que lyrique (on pense

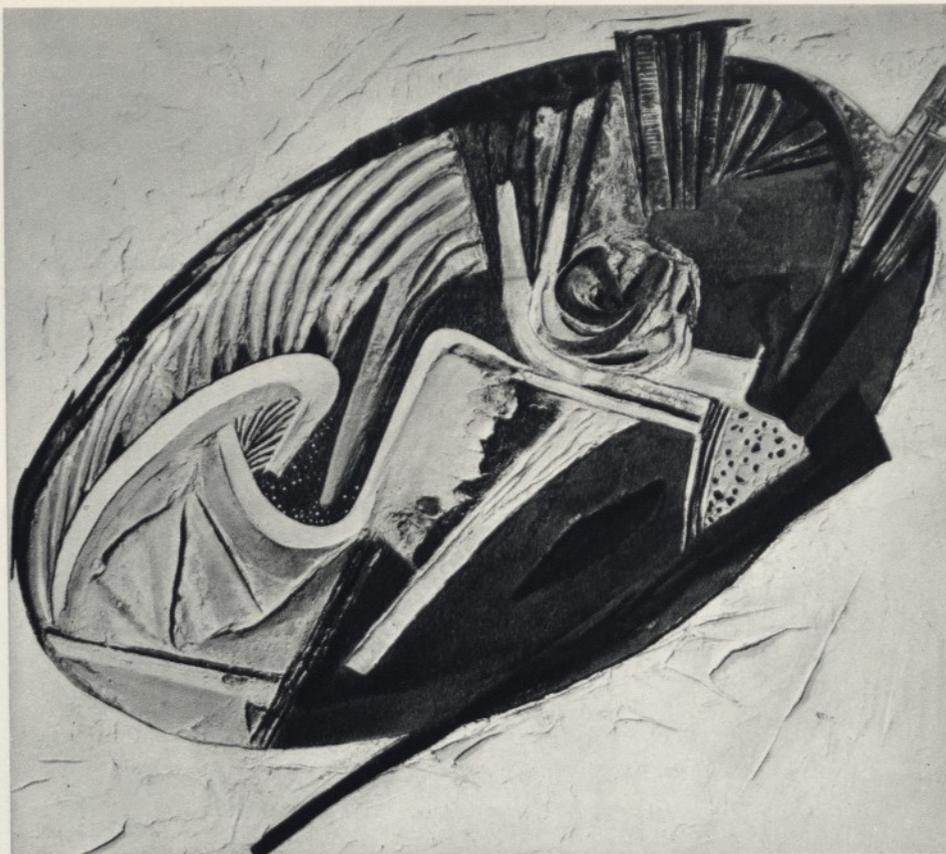
ASSETTO. Structures d'agression VI. Peinture. 1961. 160 × 245 cm.



aux peintures d'Arles du dernier Van Gogh: à la folle et violente lumière du « Café du Soir »). Et pourtant il n'y a pas de folie ici: rien que de la colère peut-être, et une certaine difficulté à aborder le sujet, une maturité, un jugement équilibré qui semble dire: avant, nous vivions et nous aimions; maintenant nous devons penser à d'autres choses, non pas plus importantes, mais plus importantes pour le moment.

Plusieurs des ouvrages nouveaux ont pour titre « Structures d'agression ». Et ces structures frappent comme des coups de poignard avec une force qui est presque physiquement douloureuse. La composition jadis joyeusement et librement expressive est disciplinée avec soin et ordonnée avec une illusion de l'espace due au développement d'un usage nouveau du clair-obscur qui crée une sensation d'atmosphère dans l'étriquée profondeur de l'espace. Assetto a fait brillamment ce que nous espérions tous qu'il ferait: mûrir et grandir, et comme artiste et comme homme.

LESLIE JUDD AHLANDER.



ASSETTO. Involution de structures. Peinture. 1961. 140 × 150 cm.

# GOUACHES DE SONIA DELAUNAY

par J. Lassaigne

Les couleurs de Sonia Delaunay s'enchaînent en un mouvement ininterrompu d'un rythme circulaire, mais cet enchaînement d'éléments simples offre des combinaisons de formes et de rapports qui se renouvellent sans cesse. Ce langage déroule ses phrases colorées comme des rubans changeants. Les couleurs s'exaltent de ces rapprochements toujours animés et mouvants et de la lumière captée. Entre elles s'établissent des rapports constructifs nouveaux où s'expriment les résonances profondes d'une âme fervente, éprise d'absolu.

Avec une admirable modestie, Sonia Delaunay s'est constamment effacée derrière l'œuvre qu'elle a si bien servie de son mari trop tôt disparu. Mais les commentateurs les plus autorisés de l'œuvre de Robert Delaunay n'ont pas manqué de relever tout au long de l'évolution du maître de l'Orphisme la place qu'occupe sa femme, explorant souvent des domaines tenus à tort pour mineurs, multipliant les expériences de matières originales, recherchant des rapports imprévus et faisant jaillir de ses expérimentations de parfaites constructions de couleurs pures. Francastel a montré justement la profonde influence exercée par Sonia Delaunay sur son époque: « Cet art d'avant-garde si méconnu a paradoxalement marqué notre temps à travers les tissus, la mode, le décor, le style des livres... Lorsqu'on s'efforcera de retracer au moins dans ses grandes lignes l'évolution commune de l'art, de la mode, du théâtre, il apparaîtra que les Delaunay et tout spé-

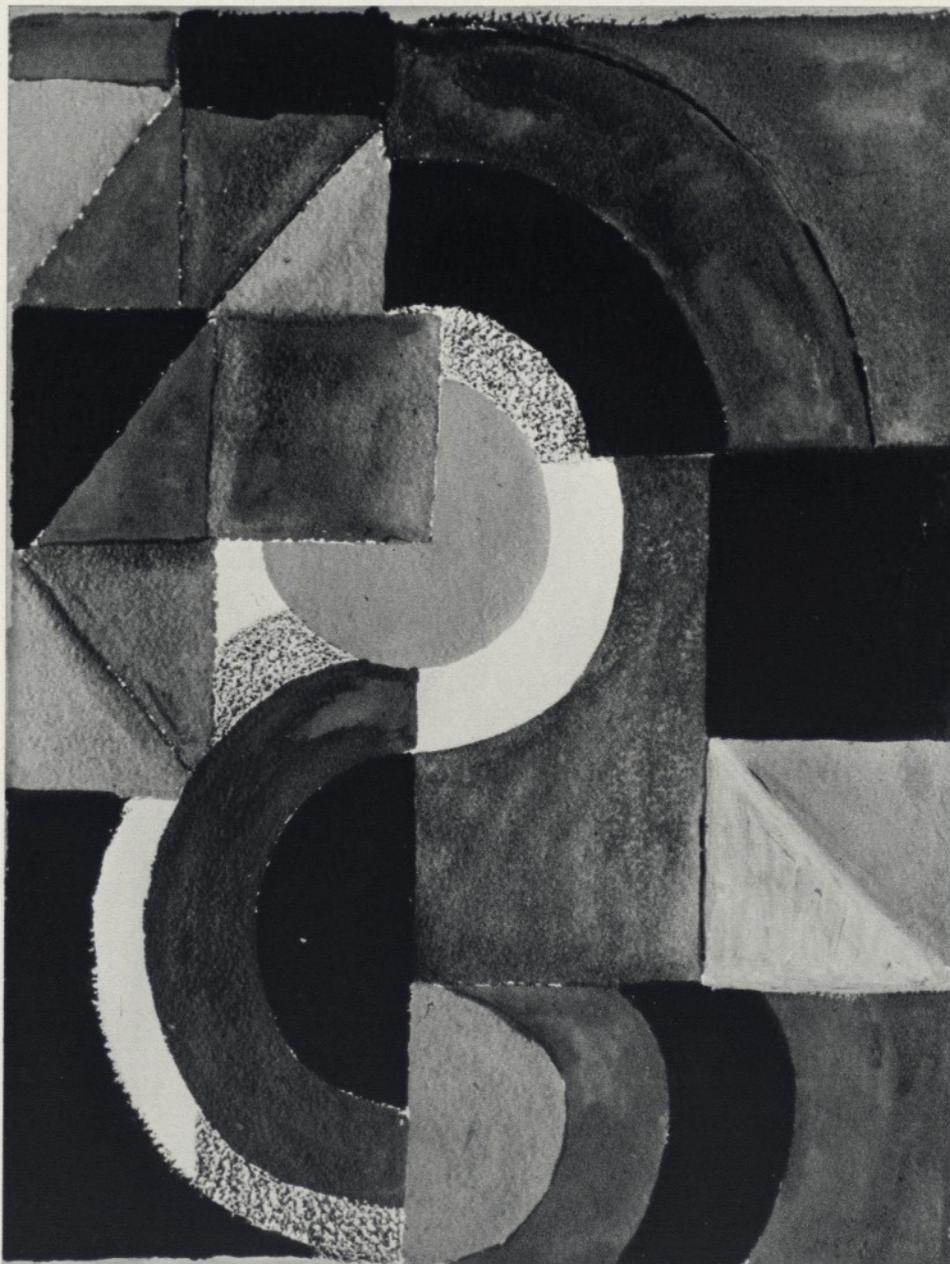
cialement Sonia ont marqué une Société qui ignore encore aujourd'hui presque leurs noms. »

Cette influence se poursuit dans le domaine pictural par le développement, jamais aussi libre que dans les gouaches, de l'œuvre de Sonia Delaunay (à l'origine ses recherches les plus originales se contentaient du pastel). Pour servir l'idéal commun qui fut celui de son mari et le sien propre, Sonia Delaunay n'a cessé de construire son œuvre sur les bases personnelles de son style. Déjà en 1926 elle précisait que, pour elle, la sensibilité reste le facteur principal, mais ordonnée par un rythme constructeur d'ordre. Ce rythme est basé sur les rap-

ports des couleurs observées dans leur action l'une sur l'autre. A l'observation scientifique s'ajoute toujours une sorte de vérification pragmatique et pratique selon des lumières choisies particulièrement nettes et pures. Les fameux contrastes simultanés sont complétés par des accords basés sur les dissonances, c'est-à-dire des vibrations rapides provoquant l'exaltation de la couleur par le voisinage, entraînant des réactions apaisantes ou stimulantes sur le spectateur par l'action physique des couleurs et l'aboutissement des formes. Cette œuvre continue à se dérouler avec une admirable constance assumant pleinement la suite logique des innovations conçues par Robert et Sonia Delaunay.

JACQUES LASSAIGNE.

SONIA DELAUNAY. Rythme coloré. Paris, 1959. Gouache, 46,5 x 34 cm.





SONIA DELAUNAY. Rythme coloré. Paris, 1956. Gouache. 23 × 30,5 cm. Galerie Denise René.

# TINGUELY

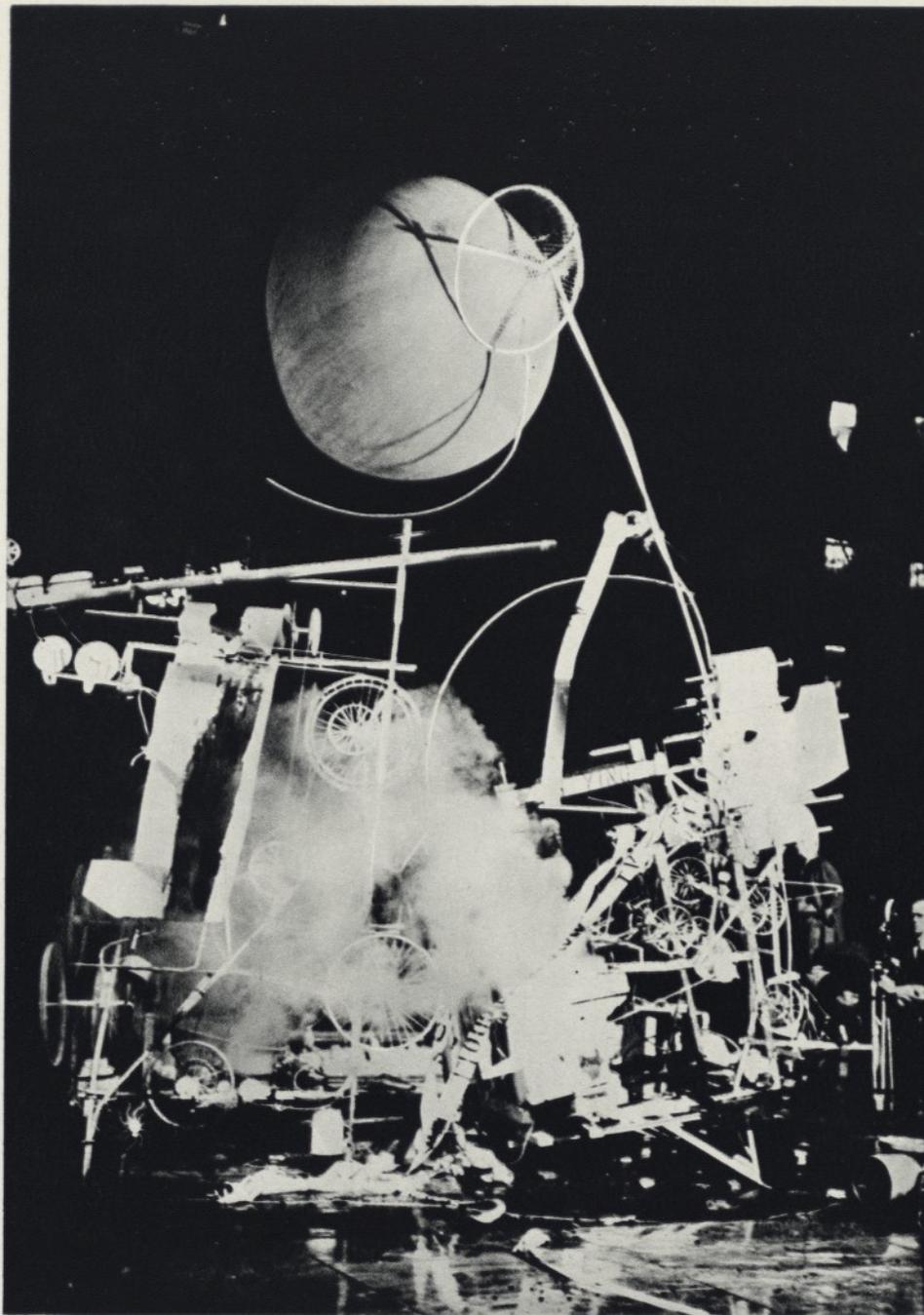
par Pierre Restany

Comme toutes les productions de l'art fantastique, les créations de Tinguely ont un fondement directement réaliste. Sa démarche ne tend pas à altérer la nature des différents éléments mis en œuvre mais au contraire à en réaliser la synthèse, de façon à susciter une organicité d'ensemble qui respecte la cohérence individuelle de chacune des composantes initiales.

Le comportement réaliste de Tinguely vis-à-vis de l'objet remonte aux débuts de sa formation artistique, aux Arts Appliqués de Bâle, au « cours de matériaux » professé par Julia Ris et que l'artiste a suivi entre 1942 et 1944. Et cette perception de l'objet en soi est intimement liée au sens de la destruction. En même temps que l'existence autonome de l'objet, Tinguely en perçoit le destin qui est usure et anéantissement. Cet instinct néantisateur est en quelque sorte le garant négatif de l'expressivité tinguelienne: l'artiste se libère ainsi du sortilège et du fétichisme objectifs. Grâce à ce sens apocalyptique, l'objet redevient un élément anonyme susceptible de susciter de nombreuses associations logiques et visuelles, mais qui demeure la composante de base, la matière première d'une structure d'assemblage.

Ces structures d'assemblage sont le produit d'une synthèse trinitaire. Trois facteurs indissociables conditionnent la création tinguelienne: le Mouvement, l'Image et le Son. Leur dosage et leurs intrications respectives rendent compte de l'entière évolution de la démarche, depuis les premières peintures cinétiques aux combinaisons de formes simples jusqu'au réalisme fantastique de la période actuelle.

La notion de mouvement est primordiale chez Tinguely, car si la conscience de l'objet est à l'origine de sa personnalité profonde, elle n'a pas été le stimulant premier de son imagination créatrice. Le point de départ est l'idée de l'image en mouvement. Il y a chez l'artiste un refus instinctif de la fixation formelle, lié à la sensation de la durée éphémère de l'existence objective. Il lui est impossible de se fixer sur une forme finie: d'où l'idée de réaliser, par l'incessante combinaison de formes animées, une image parfait-



TINGUELY. Hommage à New York. 17 mars 1960.

tement mobile, un informel de la forme par le mouvement.

La recherche de l'image animée devait conduire Tinguely aux actuelles structures d'assemblage, au moyen d'anticipations successives: le *Moulin à prières* (1953), le grand relief sonore de 1955 (assemblage multiobjectif sur un mécanisme de roues dentées: bouteilles de verre, pots de grès, caisses de bois, boîtes de fer) et enfin l'*Excavatrice d'espace* et le *Perforateur monochrome* (collaboration avec Yves Klein, 1958). L'image animée n'est pas une image comme les autres. Elle a un comportement spécifique dont la particularité est le son. Tout objet mis en

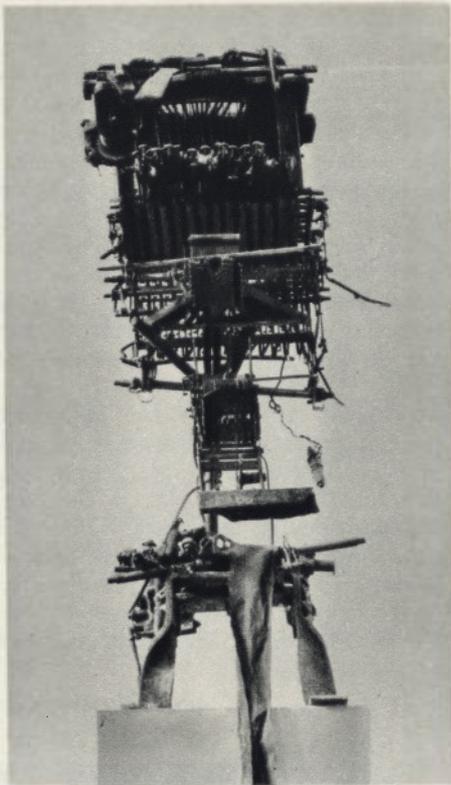
mouvement ou heurté à d'autres objets émet un bruit qui lui est propre. C'est par son bruit que l'image animée agit le plus directement sur le spectateur. Le son introduit une autre dimension de la perception, la sensation auditive, qui remet en question les données de la sensation visuelle.

Dans le *Concert pour 7 peintures* (1958), l'artiste a poussé jusqu'à l'extrême l'exploitation de la dimension auditive dans la perception synthétique de l'image. Mais c'est avec le *Métamatic* (juillet 1959) que Tinguely a réalisé la synthèse théorique la plus complète de l'image animée. La machine à dessiner ou à peindre « abstrait » est bien

plus que la caricature d'un style informel à la mode: elle traduit et réalise effectivement l'autonomie de l'image animée qui se reproduit, pour ainsi dire, par parthénogénèse mécanique. Parthénogénèse contrôlée, toutefois, puisque le spectateur-utilisateur est maître de l'arrêt et de la mise en marche de la machine, du choix du support et des matériaux. Avec le *Métamatic*, Tinguely a réalisé la démonstration magistrale qui clôt en apothéose la première partie de sa carrière: une image animée en perpétuelle virtualité de mouvement et de métamorphose automatique.

Durant l'automne de 1959 Tinguely a réalisé plusieurs variations sur le même principe (cyclo-graveur, métamatic portatif), pour en arriver au *Métamatic 17*, clou de la Biennale de Paris (et acquis par le Musée de Stockholm qui le met régulièrement en service). Il est clair que l'artiste, désormais, a opéré la synthèse trinitaire de ses structures d'assemblage. Il lui reste cependant un pas à franchir: dépasser le stade de la démonstration pour atteindre celui de l'appropriation directe du réel sociologique. L'Amérique lui fournira l'occasion d'affronter cette réalité. L'événement aura lieu le 17 mars 1960. C'est l'*Hommage à New-York*, gigantesque monument de ferraille hétéroclite dans lequel sont incorporés les objets les plus divers, des bicyclettes, des chariots, des postes de radio, un rotoscriteur et jusqu'à un piano. Tous les éléments de la synthèse perceptive sont réunis, le mouvement, l'image, le son (auquel vient s'ajouter la dimension olfactive, avec l'émission d'un nuage de fumée odorante, procédé déjà employé dans le métamatic 17). Ce véritable festival de la création tinguelienne est voué, après 30 minutes d'animation, à la destruction télécommandée. La synthèse dynamique débouche ainsi sur la néantisation de l'image. Le processus perceptif est intimement lié au mécanisme destructeur. L'anecdote réaliste de la ferraille s'élève aux dimensions fantastiques d'une apocalypse télécommandée de la sociologie moderne. Le spectateur, d'abord touché par le burlesque de l'assemblage, devient perplexé à l'apparition des premiers phénomènes sonores, de la fumée, des détonations. Il sombre dans l'angoisse ontologique lorsqu'il réalise la portée effective et l'inéluctable déroulement du processus néantisateur.

Tinguely reconnaît volontiers qu'il a été le premier témoin de son spectacle, qu'il avançait sans savoir et qu'il a été pris à son propre jeu. Il a découvert dans l'immense exaltation de l'action la fascination de l'événement. Depuis lors, une véritable frénésie s'est emparée du sculpteur bâlois. Il parcourt le monde à la recherche des réalisations



TINGUELY. La machine à écrire. 1960.

possibles. Il crée l'événement un peu partout, à Paris, à Figueras, à Venise, à Stockholm, à Copenhague. Il envisage aujourd'hui d'aller dans le Nouveau Mexique et a regagné l'Amérique à cet effet. Il s'est installé dans la démesure qui est la règle de notre temps. Tinguely n'anticipe pas, n'invente pas, ne spécule pas sur un futur mythique. Il se sert de ce qui est, de ce qui existe, il détruit ce qui est appelé par la simple force des choses à être détruit. Il vit au rythme le plus exact de notre temps dont il accuse les contradictions, le gaspillage d'énergie, la poignante grandeur baroque.

Une telle frénésie de travail a porté ses fruits. La technique tinguelienne s'affirme et se précise. Dans l'événement la part de l'imprévu tend à s'amenuiser. Mais cette évolution n'est pas systématique. La fatalité de la panne fait partie intégrante du sens apocalyptique: l'artiste prévoit des relais compensateurs, soumis eux-mêmes à la possibilité d'une erreur de fonctionnement. Le véritable enchaînement de ces prodigieuses activités est ailleurs. La clé en réside dans une symbolique de l'apocalypse mécanique qui s'est développée peu à peu au cours de ce travail titanesque pour se manifester clairement dans la conception de l'événement de Copenhague, le 22 septembre 1961. L'*Etude pour une fin du monde* est l'événement le plus colossal réalisé jusqu'à présent par Tinguely. La complexité des éléments mis en jeu et de leurs mécanismes auto-destructeurs cor-

relatifs était telle que l'artiste a éprouvé le besoin d'en dresser le tableau préalable et de les répartir en différents groupes. Le schéma d'élaboration se présente comme une partition d'opéra, depuis les effets de « pièces classiques » jusqu'aux orchestrations secondaires du processus destructeur (« fureurs latérales »). Les titres les plus significatifs correspondent aux points culminants des métamorphoses synthétiques: *Solitude-bidon*, *Stabilité et fumée*, *Ironie et romantisme*, *Agression et terreur*.

Il est aisé de voir que la symbolique tinguelienne est d'essence dialectique. Sans vouloir considérer les titres des différentes subdivisions de l'événement de Copenhague comme une traduction en clair de cette symbolique, certains rapprochements nous donnent à penser: *Solitude-bidon* correspond au départ de Gagarine, figuré par une poupée placée à l'intérieur d'une fusée chauffe-eau; *Ironie et romantisme* rend compte de la trajectoire d'une voiture d'enfant allant à la rencontre d'un cheval à bascule; *Agression et terreur* est l'étiquette-programme qui couronne une structure d'assemblage métallique à la morphologie violente et heurtée. Sans aller jusqu'à considérer l'œuvre de Tinguely comme une création à tiroirs ni chercher à la décrypter pièce par pièce, ne rejetons pas les rapprochements qui s'imposent. Tinguely se situe toujours lui-même par rapport à l'une des phases de l'image animée qu'il nous présente. Cette phase devient alors la clé de l'œuvre. Mais l'enchaînement n'est pas toujours aussi clair dans la conscience-même de l'artiste qui cultive ses contradictions comme un mode d'être, sans chercher à les résoudre ailleurs ni autrement que dans le destin de l'image.

En dépit des apparences ce chroniqueur apocalyptique ne partage pas le pessimisme des savants à l'égard de la science: il pense le réel en poète et non en ingénieur. Il bâtit sur le sable de l'instant une construction qu'il sait éphémère parce qu'elle est constituée d'éléments éphémères. Le matériau qu'il choisit n'est que le produit banal de la technique contemporaine: toutes les productions de l'homme sont éphémères et l'homme a bien le droit de chercher à se libérer de l'obsession de la durée en les détruisant. Il restera toujours assez d'objets sur terre pour que s'incarne le réalisme fantastique de Jean Tinguely, pour que se perpétue le spectacle burlesque et inquiétant de la vie moderne auquel il nous convie: et cela, il le fait de main de maître, en poète engagé qui refuse de prendre ses distances vis-à-vis de l'événement qu'il suscite, au risque de jouer les apprentis-sorciers.

PIERRE RESTANY.

# GRAVURES DE SCHOOFS

par Will Grohmann

Schoofs n'était pas encore représenté dans la section graphique des « Documenta II » de Cassel, en 1959; il se fit connaître par des gravures d'une rare beauté, exécutées pour des poèmes de Karl Krolow (fin 1959) et de Gunter Eich (1960) et dernièrement, par les surprenantes gravures pour une nouvelle de Ingeborg Bachmann, poétesse autrichienne installée à Rome (1961). En même temps, à partir de 1959, sortirent environ 30 tirages uniques, la plupart en noir et blanc, gravés sur plaques de zinc.

Schoofs est né en 1932, c'est-à-dire qu'il a à peine trente ans; élève et plus tard assistant de l'excellent professeur Georg Muche, de l'École du Textile de Krefeld; depuis 1958 il enseigne à l'École des Arts Appliqués de Cassel. Schoofs est possédé par son travail de graveur d'une façon peu commune. Il fait tout lui-même et utilise les installations techniques dont il dispose selon son jugement. Pour son édition de la nouvelle de I. Bachmann, il a lui-même tiré les gravures sur la presse de Kaetelhoeven à Wamel am Moehnesee; la typographie est de Horst Heiderhoff de Weilburg s/Lahn; le texte a été imprimé sur Arches par Robert Atteln, de Wuelfrath, Rhénanie. Le tirage est de 45 exemplaires pour le commerce, un exemplaire (1) contient, en plus des gravures, les plaques; un autre (2) toutes les diverses épreuves, quelques autres exemplaires sont hors commerce. Les tirages isolés ne dépassent jamais 25.

Les gravures ne représentent pas des objets et pourtant elles sont pleines de figuration. Les travaux pour les poèmes ne sont pas des illustrations et pourtant ils sont en pleine relation avec le caractère de chaque œuvre. Si on lit la nouvelle intitulée « Jeunesse dans une ville autrichienne » et que l'on compare les gravures avec le texte en regard, on en vient nécessairement à retrouver dans la bande centrale de la gravure le canal qui, de temps à autre, ramène un navire de la mer dans la ville, l'horrible petite ville entre l'aé-

rodrome et le cimetière, avec ses maisons misérables et ses petits champs. Le texte exprime le destin d'hommes et d'enfants malheureux, la gravure de Schoofs ordonne une profusion de formes amples et étroites, une carte énigmatique de signes lourds de signification. Des signes pour quoi? Pour le canal, le pont, le cimetière, l'aérodrome? Mais quel serait le lieu de ce destin qui anime le texte? C'est ici qu'il faut voir si la poésie pénètre le métier du graveur, si son art dépasse sa main.

Le dialogue de Schoofs avec la matière nous introduit dans une multiple végétation d'éléments imagés; ils peuvent être ceci ou cela, des plantes, des pierres, des éboulis, une mare, ou comme dans l'une des gravures pour la nouvelle des tranchées et les carrés d'un jeu de marelle, un buisson d'épines ou même le mont Sinaï. Mais peut-être tout



cela est-il trop clair, le langage graphique est un autre que celui de la poésie. La conscience n'y transcende pas dans les mots qui sont saisis dans des poèmes, mais dans des formes qui dans leur poussée deviennent image, souvenir aussi, expression de soi et compréhension du monde. Entre soi et le monde, il n'y a pas une grande différence, lorsque nous avons appris à concevoir ce monde comme un système de relation dans lequel nous sommes impliqués.

C'est une joie de voir comment dans sa recherche Schoofs se dégage du métier. Sur le métal il travaille la forme générale irrégulière de ses gravures de façon à ce que le tracé devienne déjà en soi une composante expressive du



papier, il creuse la plaque et la traite comme pour en obtenir un relief. A l'impression, les différences entre le creux et le relief sont plus grandes qu'à l'ordinaire, il y a des creux qui sont comme un miroir et des formations qui ressortent comme des massifs sur une carte en relief. Beaucoup de planches font penser à un herbier, d'autres à des pétrifications, à des fossiles qui correspondent à des formations géologiques déterminées. Histoire de la terre donc, et à travers la sensibilité des formes histoire tout court, quelque chose de très ancien qui devient un nouveau commencement, un mythe qui se signale dans des rêves, dans les rêves de celui qui dessine, dans ses gravures. Et il y a aussi des planches qui ont un aspect de murailles ou de parois, et ces parois agissent à leur tour comme des limitations et les limitations comme des personnes. Les couleurs constituent un chapitre en soi. Elles sont très discrètes, mais éloquentes, un vert pâle, un gris mort, un noir dur et par-dessus des marbrures brun-or et rouille, un papillotement de tons bleuâtres, une vibration dans le jaune. Un point rouge peut, au milieu de cette échelle sensible de couleurs, jouer le rôle d'un fanal. Les hautes arêtes blanc neige sont très saisissantes, elles se développent comme des sentiers de montagne sur le canevas des événements graphiques, tandis qu'ailleurs le blanc n'est qu'un signe pour retenir le souffle.

Pour un homme de la trentaine l'œuvre graphique réalisée à ce jour n'est pas particulièrement abondante, mais son invention et son intensité méritent déjà l'admiration.

WILL GROHMANN.

THE FOLLOWING TEXT IS THE ORIGINAL ENGLISH LANGUAGE VERSION OF THE ARTICLE ON PAGE 76

# Arshile Gorky

by Dore Ashton

Others might have left the past behind but not Arshile Gorky. He was a great and authentic romantic. Possessed by his past — and for that matter, the past in general — he studiously kept his memories alive, injecting them into the heart of his work. The sweet ache of nostalgia was the essence of his style.

When Gorky was 21 years old, a poor art student, he published a poem in English: an awkward poem in a newly learned language, but true to his romantic temperament. "My soul listening to the death of twilight," he wrote, "kneeling on the far-away soil of suffering, my soul is drinking the wounds of twilight and of the ground; and within it feels the raining dawn of tears..." The far-away soil of suffering and a raining dawn of tears were to be the leitmotifs of Gorky's mature work, for his was a temperament that to the day of his suicide in 1948 preserved its youthful innocence.

Like a poet he hoarded the treasures of his childhood. He was born in 1905 in a small village on Lake Van in Turkish Armenia. \* His first nine years were spent in a vivid Caucasian atmosphere in which he rode his Arab horse high into the Iranian mountains with the shepherds who taught him their songs and dances. The plaintive quality of those songs haunted Gorky whose own stories and poems had something of the wild, bitter lament of the Caucasus about them. During the first war, Gorky's family moved to Russian Transcaucasia where he attended secondary school and worked as a typesetter, carpenter and book-binder in his spare time. The family immigrated to America in 1920. The 16 years old Gorky had already decided to be an artist.

Gorky's background, drenched with myth and folk tale, provided him with a permanent resistance to the commonsense empiricism and materialism of his new homeland. It taught him the great artistic advantage in turning back, away from the too-close present, to the past in which the imagination could be completely free. In this he had the wisdom of the primitives. Gorky was constantly moving back and forth from past to present, often in agonizing conflict with one or the other.

The stubborn will to possess the best of the past led Gorky into the eclecticism that brought so much obloquy on his work. Critics were harsh in their evaluations of Gorky's development which for so many years depended on others. In all justice it must be said that Gorky took an interminable time organizing his talent. He long struggled against his own nature and the pressure of his environment, deferring the

moment that he was to bring forth his own singular personality in full. Still, in 1941, when Gorky began to work in an entirely personal vein, he was only thirty-six years old.

In his early years, Gorky followed a program of self-education that included intense scrutiny of the old masters in the Metropolitan Museum as well as regular visits to exhibitions of modern European art. He was one of the rare American artists who regarded the entire universe of painting his domain and who could love a painting by Vermeer and one by Picasso with the same depth of feeling.

It was Picasso, however, who directly affected Gorky's work. In 1926 Gorky began a portrait of himself with his mother, based on an old photograph. The classicism of Picasso's rose period is distinct in the painting, but Gorky's idiosyncracies are already noticeable. The motif in itself — a nostalgic grave image of an old-world relationship — is typical of Gorky and his continual return to an idealized past. The figures are handled summarily, brought up close to the picture plane, and left strangely unfinished as though the later atmospheric style he adopted was already planted in his mind. The faces, stylized and simplified depend on Picasso. But the colors — thin terra cottas, ochres, warm pinks and pale greens — are Gorky's colors, and laid on delicately, thinly as he painted again years later. The sinuous line peculiar to Gorky's draftsmanship is strongly in evidence. This painting, and many of the paintings of the 1920s and early 1930s indicate Gorky's persistence and perfectionism, for he worked on this particular canvas from 1926 to around 1936.

Picasso continued to exercise the strongest influence on Gorky even after he was familiar with surrealism and neoplasticism. He seemed to be aware of the vertiginous emotionalism potential in this character and struggled to oppose it through severe discipline in his work.

During the early 1930s and intermittently until around 1940 Gorky imposed a regime on himself designed to temper his romanticism with the clarity and precision of cubism. Even when he began to soften shapes and merge with surrealism, Gorky clung to Picasso's order. It was an heroic effort, but the results were decidedly derivative. Gorky's attitude toward cubism and what it could do for him can be seen in some of his remarks on Stuart Davis's paintings published in 1931. "Davis's works," he wrote:

"Move us to the cool and intellectual world where all human emotions are disciplined upon rectangular proportions. Here these relations take us to the scientific world where dreams evaporate and logic plays its greatest victory, where the physical world triumphs over all tortures, where all the clumsiness dies, and leaves only the elements of virtue, where the esthetic world takes new impulse for new consequences..."

The cool intellectual world Gorky longed to participate in was not to be his. A place where dreams evaporate and logic triumphs could not accommodate his tumultuous soul. After wrestling with the problems of logical cubism for years,

\* For biographical details I am indebted to Ethel Schwabacher's excellent biography of Gorky published by Macmillan.



PICASSO L'etudiant au journal 1914 72 x 59 cm.

## LE CUBISME

45 tableaux par

BRAQUE, GRIS, LEGER, PICASSO

**GALERIE BEYELER, BALE**

Baumleingasse 9

Mai - Juin 1962

## GALERIE DE POCHE

11, Rue Bernard Palissy - Paris - VI<sup>e</sup> Bab 51-38

Juin

DESSINS DE **RENOIR**

En permanence

CALMETTES

CIVET

RAVEL

Sculptures: **SIGNORI**

and mastering the style, Gorky was forced to leave it behind. (Even in his eulogy of Davis, Gorky's inherent romanticism sneaked in when he insisted that Picasso, Leger, Gris "take us to the supernatural world behind reality where once great centuries danced").

Toward the late 1930s, Picasso's influence yielded to that of Miró. Already, even in the Picasso-derived still-lives, Gorky's predilection for palette shapes, eyes, entrails, spheres and half-moons showed his resistance to orthodox cubism. Miró's influence, Ethel Schwabacher remarks, "grew out of a natural affinity for his way of seeing, which approached Eastern art more closely than Western."

When he approached the abstract space of Miró, Gorky gave free rein to his own innate sense for rarefied imaginary space having more to do with myth and the time-space of the past than with the logic and materiality of cubism. The fact that an important series of paintings on a single theme — *The Garden in Sochi* series — deals with specific childhood memories is significant. It was within this group of paintings that Gorky came to terms with himself. The series began with a 1938 Miroesque version, complete with the fluttering curving shapes of moustaches, cats, birds, beasts and boots lifted directly from the Spanish master. But Gorky quickly transformed all that and, in the Museum of Modern Art version or 1941, the characteristic traits of Gorky's mature style begin to dominate the picture.

It was during this period that many American painters shed the influences that shaped their youth and turned to the open atmospheric style that later developed into abstract expressionism. Turning back to myth and the illuminated spaces of mythical provenience, several painters, among them Baziotés, Rothko, Still and Pollock, sought to invest their work with the magical power they felt was lacking in the 20th century modern painting tradition. For them the incorporation of myth was a deliberate and conscious undertaking. For Gorky, the emergence of mythical themes was more natural. His commentary of the *Garden of Sochi* is a pure example of the fantasizing and fertilizing effect of myth on his psyche. In it his longing, dreaming and peculiar innocence are fully expressed:

"About 194 feet away from our house on the road to the spring, my father had a little garden with a few apple trees which had retired from giving fruit. There was a ground constantly in shade where grew incalculable amounts of wild carrots, and porcupines had made their nests. There was a blue rock half buried in the black earth and a few patches of moss placed here and there like fallen clouds. But from where came all the shadows in constant battle like the lancers of Paolo Uccello's paintings? This garden was identified as the Garden of Wish Fulfillment and often I had seen my mother and other village women opening their bosoms and taking their soft and dependent breasts in their hands to rub them on the rock. Above all this stood an enormous tree all bleached under the sun, the rain, the cold, and deprived of leaves. This was the Holy Tree. I myself don't know why this tree

Galerie Daniel Cordier



DUBUFFET

Paris  
Circus

à partir  
du 7 juin

## GALERIE CREUZEVAULT

9 Avenue Matignon - PARIS 8<sup>e</sup> Bal 36-35

### DIPTYQUES ET TRIPTYQUES

DE MAITRES  
ET JEUNES PEINTRES  
CONTEMPORAINS

ARP ATLAN BERTHOLLE BISSIERE  
CESAR CLAVE CHAGALL CHANDON CORNELLE  
DOROTHEA TANNING DEGOTTEX DMITRIENKO  
ERNST GILLET KALLOS KIJNO LOUTTRE  
MATTA MESSAGIER MIRO MUSIC PIAUBERT  
PRASSINOS RICHIER SZENES SUGAI  
POLIAKOFF SOPHIE TAEUBER VIEIRA DA SILVA  
ZAO WOU-KI

*jusqu'au 13 juillet*

was holy but I had witnessed many people, whoever did pass by, that would tear voluntarily a strip of their clothes and attach this to the tree. Thus through many years of the same act, like a veritable parade of banners under the pressure of wind and all these personal inscriptions of signatures, very softly to my innocent ear used to give echo to the sh-h-h-sh-h of silver leaves of poplars."

The need for consecrated places, for holiness, purity and above all, for freedom of imagination, expressed in this statement was strong in Gorky. The moment that he conceded to this basic quality, his work began to assume the originality for which it is esteemed today.

While Gorky had been training himself in the cubist idiom, he had used paint opaquely, building layer upon layer in dense sequences. When later he loosened his forms and began to picture a space that had infinite extension, he abandoned thick surfaces and used atmospheric films of color that melted gently into air, as he had in the early portraits. (He had always had a feeling for the "skin" of the canvas and the spring of his brush.) Gorky also began to permit his hand the luxury of delicate draftsmanship. His fine discrimination of form, his most delicate way of handling line, were his strongest assets.

In both drawings and paintings at this time Gorky established an abstract space by detaching line from color. Carefully selected calligraphic lines moved around and beyond the boundaries of the color. Thus, three planes immediately

## GALERIE DINA VIERNY

36 RUE JACOB - PARIS VI

# **gilioli**

*Exposition du 13 juin au 13 juillet 1962*



Petite place au Soleil

# GALERIE ARIEL

1 Avenue de Messine - Paris 8<sup>e</sup> Car 13.09

alechinsky  
bitran  
corneille  
duthoo  
gillet  
goetz  
maryan  
messagier  
mihaïlovitch  
pouget

*En permanence:*

bissière  
dubuffet  
hartung  
manessier  
poliakoff  
riopelle  
de staël  
vieira da silva

*Sculptures de*

ANTHOONS  
SORENSEN

*Juin:*

MARCEL POUGET

Peintures

# GALERIE JEANNE BUCHER

mai - juin

## bissière

tobey  
vieira da silva  
reichel  
szenes  
hajdu  
stahly  
aguayo  
byzantios  
carrade  
chelimsky  
fiorini  
louttre  
mihaïlovitch  
moser  
nallard

53 rue de Seine - Paris 6<sup>e</sup> Dan. 22.32

GALERIE  
BLUMENTHAL

159, Fg St Honoré, PARIS 8<sup>e</sup> Tel. Ely 86.92

STANISLAS  
HALPERN

du 5 juin au 5 juillet

come into play: the plane established by line, the plane established by the breathing-space between line and color, and the plane of the color itself. By painting thin overlays of related tones, Gorky suggested a trembling foreplane whose vibrations echoed back into the illusory dream world that was his proper element. All the anatomical, biological, curving and erotic forms that obsessed him were expressed easily in this new mode of painting.

The intoxicating freedom Gorky experienced when he dropped his efforts to be a cubist is communicated in a painting dated around 1942, *Waterfall*, in which the cascade of forms flows unimpeded, recalling the "raining dawn of tears" in the boyhood poem. A greenish main tonality, suitable to the theme, is modulated into blues and yellows in graded sequences. Rills of paint trickle downward in controlled flows. Line is used sparingly to indicate movement and extra dimension. The erotic shapes so important to Gorky — heart, testicle, liver, breast and buttock shapes recurring throughout his later drawings and paintings — are at the summit of the composition where Gorky believed eroticism belonged. From this time on, Gorky allowed his imagination to play as it willed on the themes of life, sorrow and earthly love, all of which he knew intimately.

Undoubtedly his direct encounters with the surrealists, and primarily André Breton who had come to the United States during the Second World War, helped Gorky to realize the full lyricism he had looked away for so many years. Drawings



GALERIA DE ARTE  
SAO LUIS  
RUA SAO LUIS 130 - SAO PAULO

LIUBA

SCULPTURES    DESSINS

18 Septembre - 7 octobre 1962



Chagall

---

Braque	Miró
Kandinsky	Léger
Giacometti	Calder
Bazaine	Tal Coat
Ubac	Palazuelo
Chillida	Fiedler

Galerie  
Maeght

# GALERIE ARDITTI

15, rue de Miromesnil

Paris VIII<sup>e</sup>

Anj 61-20

APPEL

BAJ

CORNEILLE

ERNST

FAUTRIER

HAYTER

HARTUNG

LAUBIES

MATHIEU

MATTA

MIRO

MICHAUD

RIOPELLE

VANSIER

en exclusivité:

SCHNEIDER

VERLON

he made in the early 1940s show the effect of Masson, Ernst and Breton's principles with their biomorphic and evolving shapes. Yet Gorky never fully accepted surrealism, probably because his nature was more poetic than intellectual. His surrealist drawings were followed by a remarkable group done on his wife's family farm in Virginia.

As James Johnson Sweeney wrote in 1944, Gorky realized the "value of literally returning to the earth... last summer Gorky decided to put out of his mind the galleries of 57th Street and the reproductions of Picasso, Leger and Miró, and 'look into the grass' as he put it..."

Gorky's look into the grass revitalized his imagery, giving it the fullness, the direct energy his renewed experience with nature inspired in him. His paintings thereafter combined both what Breton called Gorky's "hybrid" forms with direct observations of human morphology and natural phenomena. He compiled his world with increasing assurance, using the ambiguous, diffusive space that had come to be his hallmark. The barbs of life were softened in his painted reveries, for at this time, Gorky's life was beset with tragedy, illness and despair.

The decisiveness of his late works, such as *Agony* and *Betrothal II* both of 1947, shows the extent to which Gorky had developed both his painting technique and his spatial conception. *Agony* is modulated with great finesse, small brush strokes and films of color establishing its melancholy humor. *Betrothal II*, while still sharply defined, with forms graphi-

## galerie alfred fischer

18 rue de miromesnil paris 8 - anjou 17-81

# atlan

**matta**  
**picabia**  
**schwitters**  
**wols**

## XX<sup>e</sup> siècle

14 Rue des Canettes

Paris (6)

# 2<sup>e</sup> exposition du Relief

JUIN - JUILLET 1962

# galerie de france

3 fbg st honoré - paris 8<sup>e</sup> - anjou 6937

*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.*

*Salles du 2<sup>e</sup> etage*

**ALECHINSKY**

*2 mai - 16 juin*

*Salles du 2<sup>e</sup> etage*

**PIGNON**

*21 juin - 15 septembre*

*Salles du rez de chaussée*

**JOHN LEVÉE**

**COLLAGES**

*18 mai - 16 juin*

# VASARELY

1938 - 1962



Juin 1962

## LE POINT CARDINAL

3 rue Cardinale • 3 rue Jacob  
12 rue de l'Échaudé - Saint - Germain  
PARIS - VI<sup>e</sup>

cally delineated, indicates the direction Gorky would probably have taken had his life not become intolerable in 1948. In it Gorky knits together the surface with overlays of warm ochre and yellow wash. Forms have a double life: they float in this mythical atmosphere, the splendid atmosphere of Eastern sunlight, and they are fixed forever in it. The interrupted, unfinished character of line and tone Gorky had cultivated somewhat earlier is supplanted by a definitely delimited composition. The burst of yellowness or suffusion of ember reds in these paintings show Gorky's great sensibility to color, and above all, to light, and sets him apart from most of his contemporaries who either couldn't or wouldn't allow the sensuousness of pure color to carry the burden in their paintings.

In the last year of his life Gorky refined his style more. His paintings were more subtle. Underlying tragedy was marked reticently. From 1948 dates the untitled painting in Jeanne Reynal's collection, one of the most beautiful paintings of the epoch. With an infinitely delicate brush, Gorky unified the surface, pushing the drama back, putting a veil between spectator and image as mythical atmosphere requires. The forms recede slightly into a soft earth colored continuum. Line is greatly minimized and instead, color serves to mark the boundaries between the imaginary space and that which inhabits it.

Quiet and contained, this painting remains one of the highlights of the emergence of American painting.

LA REVUE QU'ON N'ATTENDAIT PAS

### FIGURES

*FIGURES n'est pas un catalogue d'images, mais un ensemble de textes orientés liés à l'art contemporain. Une revue? Peut-être. Mais on a songé plutôt et modestement à un bulletin qui informerait les peintres et les écrivains sur les rapports qui les concernent directement, et qui manifesterait, dans les meilleurs cas, le sens d'une expérience commune. FIGURES paraît deux fois par an, bilingue, à Paris et à New-York.*

#### SOMMAIRE DU NUMERO 2

- JACQUES COUDOL *Le tombeau du Lorrain*  
MICHEL DEGUY *Devant une toile de David ou pour un art poétique du spectateur*  
JEAN REVOL *Les formes de l'esprit aux sources de l'art moderne, à travers le Journal de Delacroix*  
JEAN STAROBINSKI *Philosophie en souliers de marche*  
FRANCIS PONGE *Fautrier*  
FRANCIS PONGE *Giacometti*  
EDITH BOISSONNAS *Un aspect de la peinture de Dubuffet*  
B.H. FRIEDMANN *La boîte infinie*  
ALAIN ROBBE-GRILLET *La chambre secrète*  
GEORGES PERROS *Les yeux de la tête*

#### DIRECTION

Bernard Dufour - Georges Lambrichs - Albert Loeb  
Secrétariat de rédaction: Françoise Olivier-Michel

Prix du numéro: 6 NF

Parution en juin chez F. Hazan, éditeur,  
35-37, rue de Seine et chez les libraires.

**MARTHA JACKSON**

32 east 69 street

NEW YORK 21

**RIVE DROITE**

23 faubourg saint-honoré

PARIS

*présentent en exclusivité*

# KAREL APPEL

sculptures polychromées

**GIMPEL FILS**

50 south molton street

LONDON W 1

**CHARLES LIENHARD**

steinwiesplatz

ZURICH



BRAQUE. Le buffet. Huile sur toile. 90x33 cm. 1941.

# ŒUVRES CHOISIES DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

*AU PROFIT DE LA MAISON NATIONALE DE RETRAITE DES PEINTRES A NOGENT-SUR-MARNE*

Du 16 Mai au 24 Juin 1962

## GALERIE MAX KAGANOVITCH

99, Boulevard Raspail - Paris VI - Lit. 58-42

# ALEX MAGUY

**GALERIE DE L'ELYSEE**

69 Faub. Saint Honoré  
PARIS 8<sup>e</sup> - BAL 27-87

expose

# 7 TABLEAUX MAJEURS

**Picasso - Chagall - Braque**

**Monet - Degas - Renoir - Dufy**

**DU 30 MAI**

**AU 30 JUIN 1962**

# GALERIE ROQUE

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

## ANTOINE PONCET

SCULPTURES

4 mai - 13 juin

## PAJAK

PEINTURES RECENTES

Vernissage le 15 juin

Œuvres de:

BERTHOLLE

PFEIFFER

BORES

PIAUBERT

ELVIRE JAN

REICHEL

GARBELL

SEILER

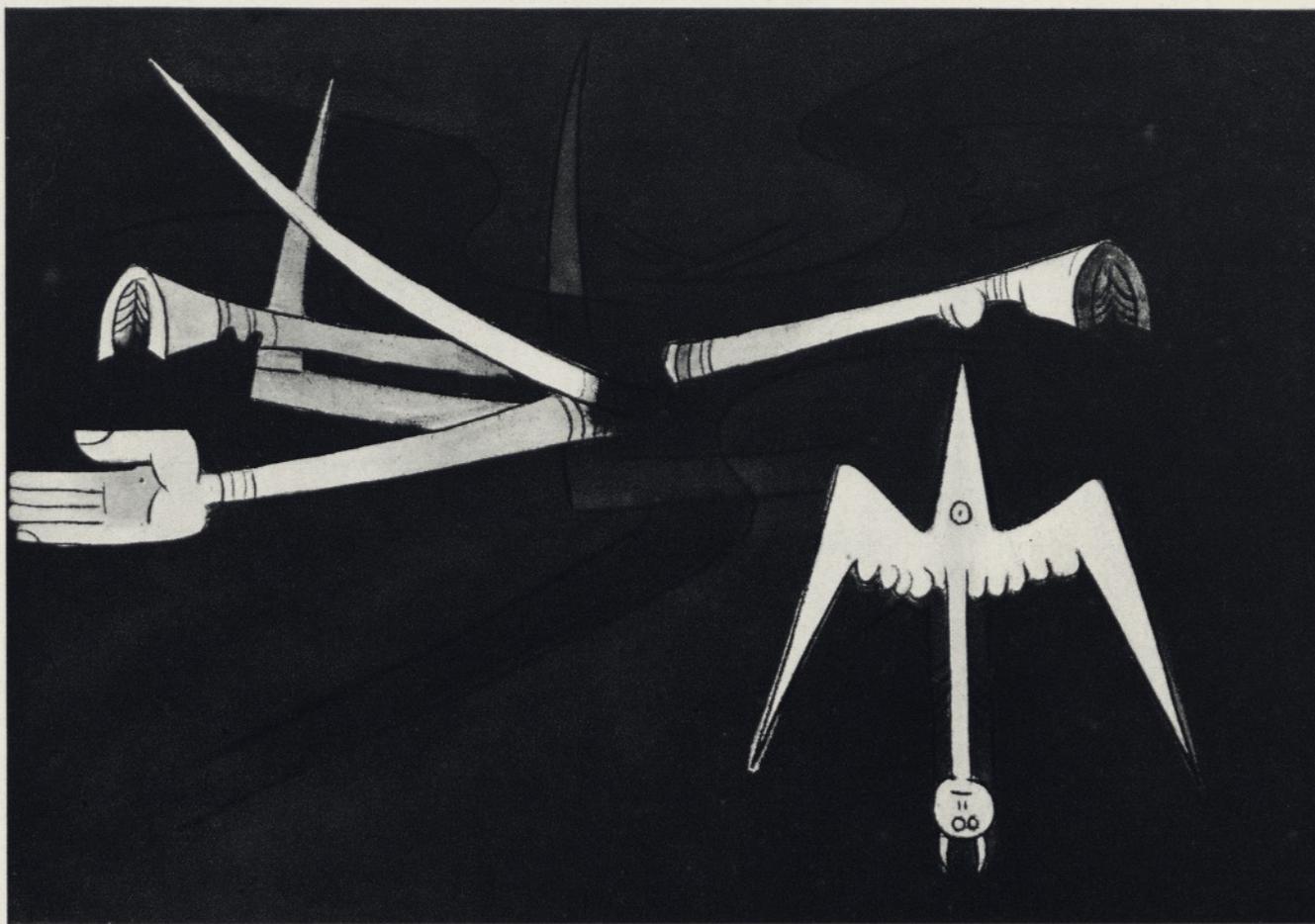
LE MOAL

VULLIAMY

F. WINTER

Sculptures de:

ANTOINE PONCET



LAM. Peinture, 1962

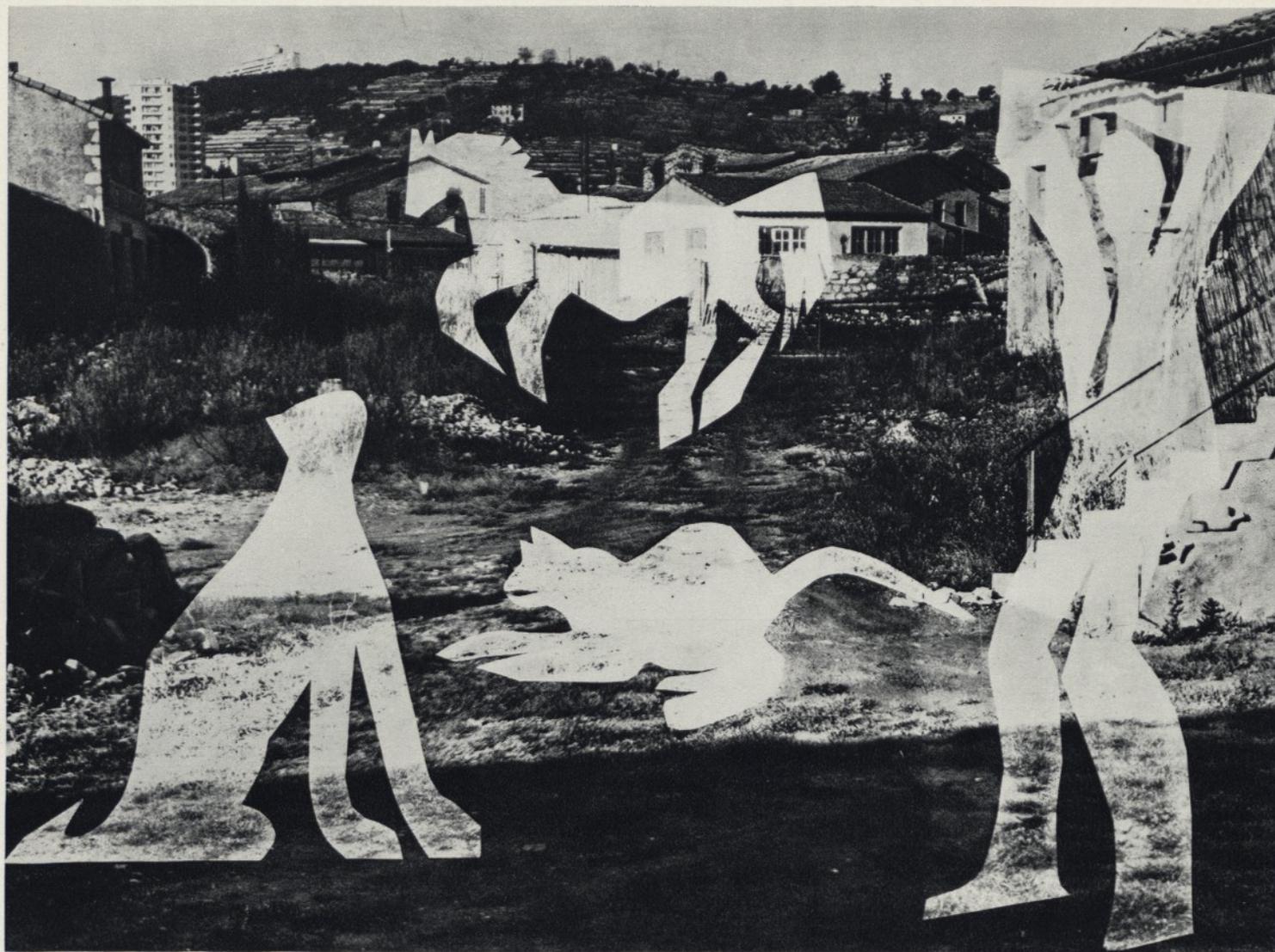
*Paintings by* BORES - BERNARD DUFOUR  
MAX ERNST - LAM - LANSKOY  
LAPICQUE - VALLORZ  
VIEIRA DA SILVA

*Drawings by* ARP

*Sculptures by* BERROCAL - IPOUSTEGUY - MÜLLER

ALBERT LOEB GALLERY

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



PICASSO & VILLERS  
**DIURNES**

*Découpages et photographies*  
*Texte de Jacques Prévert*

Tirage limité à 1.000 exemplaires numérotés, 300 N.F.

**BERGGRUEN & Cie - PARIS**

70, Rue de l'Université (7<sup>e</sup>) BABYLONE 02.12

# MORLOTTI



Granturco. 1961. Huile cm. 90x130

**Exposition personnelle à la  
XXXI Biennale de Venise**

**galleria**

Via Ludovisi 16 roma

**ODYSSIA**

# Karskaya

*du 8 juin au 7 juillet*

Arikha  
Benrath  
Castel  
Chinn  
Erma  
Don Fink  
Hosiasson  
Hundertwasser  
Jenkins  
Saby  
Kujawski  
Santomaso  
Sonderborg  
Zañartu  
  
Cousins  
Hiquily  
Kricke

**Galerie Karl Flinker**

**34 rue du Bac Paris**



EN EXCLUSIVITÉ POUR L'ITALIE

# GRUPPA

en permanence les Pionniers de l'Art Moderne:  
et la "Nouvelle Vague"

Dadaïsme: DUCHAMP, JANCO, PICABIA, RICHTER, SCHWITTERS  
Surréalisme: BRAUNER, MAX ERNST, MAGRITTE, ALB. MARTINI  
Futurisme: BALLA, BOCCIONI, FARFA  
CASTELLANI, DANGELO, DEL PEZZO, PERSICO, SPOERRI, TAKIS

**Galerie Schwarz**  
MILAN, VIA GESÙ, 17 - TEL. 709024

# GALLERIA DEL CAVALLINO

SAN MARCO, 1814

VENEZIA

## CAVALLINO 2

GALLERIA D'ARTE

SAN MOISÈ, 1477 - SAN MARCO

VENEZIA

## PADIGLIONE DEL LIBRO

MOSTRA INTERNAZIONALE DEL LIBRO D'ARTE  
BIENNALE DI VENEZIA

## GALLERIA DEL NAVIGLIO

VIA MANZONI, 45

MILANO



DIRETTORE: CARLO CARDAZZO

galleria



**BLU**

MILANO, via andegari, 12 - tel. 864331

Afro

Canonico

Fontana

Morlotti

Burri

Dubuffet

Moreni

Vedova

Consagra

Garelli

Somaini

Directeur: Dr. Palazzoli



**HELMAN**

*JUIN 1962*

GALLERIA D'ARTE  
IL CANALE

*Diretta da Aldo della Vedova*

**VENEZIA**  
Accademia 878/B

# THE HANOVER GALLERY

32A ST GEORGE STREET HANOVER SQUARE LONDON W1 - MAYFAIR 0296 - CABLES HANRICA LONDON

arp

butler

césar

giacometti

hoflehner

ipoustéguy

corneille

dubuffet

fautrier

karskaya

vieira da silva

herbin

mortensen

osborne

poliakoff

vasarely

fussell

heath

knapp

moynihan

mundy

scott

## GALERIE LOUISE LEIRIS

47 Rue de Monceau - Paris 8<sup>e</sup> - Lab 57-35

# P I C A S S O

Le Déjeuner sur l'Herbe

1960 - 1961

*du 6 juin au 13 juillet*

## WITTENBORN ART BOOKS

**Paul Klee:** *The Thinking Eye.* Klee's workshop notes from his Munich days to his death. Over 1200 illustrations, some in color. \$ 25.00

**Edward Weston:** *The Daybooks.* Part 1: Mexico, 1923-1926. Dreams, experiences and self-criticism from the diary of a great American Photographer. 40 illustrations. \$ 10.00

**Theodore Bowie:** *The Sketchbook of Villard de Honnecourt.* A reproduction of the Medieval architect's original document. 63 plates. \$ 3.00

**Stanley Berne:** *The Dialogues.* An avant-garde novel, in the Neo-Narrative style, with 14 illustrations by Matta. \$ 5.00

**Arlene Zekowski:** *Concretions.* An unusual novel experimenting with avant-garde syntax. 13 illustrations by Milton Avery. \$ 5.00

**Hilaire Hiler:** *Why Abstract?* A dissertation on abstract art by the contemporary sculptor, with contributions by Henry Miller and William Saroyan. 6 illustrations. \$ 2.50

*Write for our Art Bulletin*

**1018 Madison Avenue, New York 21, N.Y. U.S.A.**

GALLERIA POGLIANI

ROMA

**PG**

TEL. 68.45.34 - VIA GREGORIANA 36

CORPORA

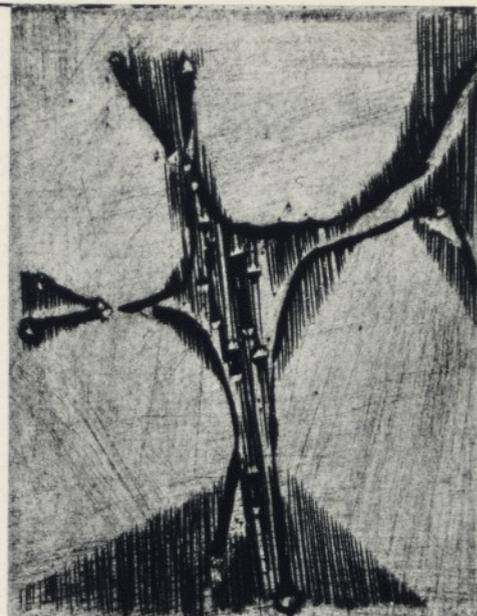
SANTOMASO

SPAZZAPAN

MASTROIANNI

**ANCIENNE  
ETERNITE**

poèmes de  
CHRISTIAN  
DOTREMONT  
illustré de burins  
de RAOUL UBAC  
25 ex. sur japon  
avec suite,  
150 ex. sur arches.



ADRIEN MAEGHT EDITEUR  
42 rue du Bac - Paris 7 - Lit 45.15

*en permanence lithographies originales par*  
BRAQUE, CHAGALL, MIRÒ, PICASSO,  
GIACOMETTI, KANDINSKY, R. VIEILLARD.

**GALERIE STADLER**

51 RUE DE SEINE - PARIS - DAN - 91.10

**DOMOTO**

peintures

*jusqu'au 20 juin*

**CLAIRE  
FALKENSTEIN**

sculptures

*à partir du 21 juin*

